Nr. 156 / Ruhr-Nachrichten

Zeitung für Bochum und Wattenscheid

Montag, 9. Juli 1979



Straßentheater am verkaufsoffenen Samstag: Das Freie Theater München veranstaltete ein gelungenes Sommervergnügen in der City. RN-Bild: Vieweg

Stadt hatte eingeladen

Spitzentanz auf langen Stelzen

Freies Theater München begeisterte

Leben in die von vielen Urlaubern verlassene City brachte am Samstag das Freie Theater München. Die Einkaufsbummler auf der Kortumstraße staunten nicht schlecht, als plötzlich drei malerisch verkleidete Gestalten aus luftiger Höhe auf sie herabblickten. Die Künstler kamen auf Stelzen daher, begleitet von Pauke, Trommel und Posaune. Hinter dieser seltsamen Truppe, die ein wenig an die Gaukler im Mittelalter erinnerte, hatte sich schnell eine wahre Prozession von neugierigen Kindern und Erwachsenen gebildet, die die artistischen Vorführungen der Münchener Straßenschauspieler bewunderten und beklatschten.

Wer hatte schließlich schon jemals einen Spitzentanz auf Stelzen gesehen oder eine kunstvoll gedrehte Pirouette auf überlangen „Holzbeinen"?

Eingeladen zu diesem wirklich gekonnten Straßentheater hatte die Stadt Bochum die Artisten aus Süddeutschland im Rahlen ihres „Open Air"-Programms.

Allein schon die Stelzenmänner zeigten Akrobatisches. Nach dem Marsch durch die Fußgängerzone ging es dann weiter auf einer provisorisch zusammengebastelten Bühne auf dem Husemannplatz. Dort wurde bürgernahes Vollbluttheater gezeigt. Die Situationskomik, die Clownerien, die improvisierten Überraschungen, waren so gekonnt und spannend zubereitet, daß das Publikum kaum merkte, wie die Zeit im Flug verging.

Die „Gaukler" schienen die Zuschauer geradezu verzaubert zu haben und als sie wieder ihre Utensilien zusammenpackten, schien so mancher Bochumer zu merken, daß er eigentlich in die Stadt gekommen war, um seine Wocheneinkäufe zu erledigen.

Kieler Nachrichten Nr. 141 | Mittwoch, 20. Juni 1979

Possenreißer, Akrobaten und tragische Helden machen Theater zum Abenteuer

Kinder bekommen Angst und verkriechen sich furchtsam im Rock der Mutter. Auch den großen Leuten sind die wunderlichen Gestalten nicht ganz geheuer. Die Komödianten sind in der Stadt: Gaukler, Akrobaten, Possenreißer, tragische Helden, junge Liebhaber, Clowns, Feuerschlucker, Stelzenmänner, Spaßmacher, Tänzer. Zur Kieler Woche ziehen sie durch die Stadt. Ein schnell aufgeschlagenes Podium ist ihre Bühne. Eine Wiese reicht ihnen auch — oder einfach das Straßenpflaster. Ihr turbulentes Spiel, ihre festliche Musik, ihre theatrali-

Kieler Woche 1979 16.-24. Juni

sche Sprache, ihre ausdrucksvollen Gesten ziehen das Volk an. Viele bleiben im Vorübergehen stehen, staunen, lachen, freuen sich oder sind einfach gerührt. Die halbe Stadt ist ein Theater geworden.

Hoch über die Menge ragen fremdartige Gestalten, schauerliche Musik im strengen Rhythmus lockt herbei, in feierlicher Prozession ziehen die Akteure vom Freien Theater München über die Spiellinie. Voraus eilen finstere Respektspersonen und fordern mit schrillem Pfeifenton Platz. Dahinter, hoch auf Stelzen schreitend, eine weißgekleidete Frau, die sich sanft und anmutig im Rhythmus wiegt. Eine Braut vielleicht, eine Königin? Drumherum neckt ein behender, flinker Spaßmacher, ein Störenfried auf hölzernen Beinen, mal macht er Kunststücke, mal wird er verjagt. Vor den schwarzgekleideten Musikanten hüpft ein Schellenmann, immer in den gleichen stupiden Tanzbewegungen gefangen. Endlich hat der seltsame Zug seine Bühne unter Bäumen erreicht, das Spiel kann beginnen.

Musik von festlichem Gepräge kündigt ein mittelalterliches Jahrmarktsstück an. Der Teufel, die Jungfrau Maria und vor allem Tetzel, der Ablaßverkäufer spielen darin eine Rolle. Der Text ist agressiv, dratisch, unverhohlen. Erschreckt bringen etliche Eltern ihre Kinder in Sicherheit, weil von allen irdischen Sünden unverblümt gesprochen wird. Später dürfen sie sorgloser sein: Clowns treiben auf staksigen Beinen ihre Späße. Bewundert wird die knochenbrecherische Kunst, auf Stelzen zu tanzen. Aber die Theatermacher beherrschen ihre Körper und ihre verlängerten Beine. Ernsthaft verletzt hat sich noch keiner, versichern sie später.

Die jungen fahrenden Leute vom Freien Theater München verstehen eben ihr darstellerisches Handwerk.



Eine schauerlich-feierliche Prozession auf Stelzen: Die Akteure vom Freien Theater München stelzen durch die Straße. Fotos: Köhler-Kaeß

KULTURMAGAZIN

Schauspieltruppen bei der Kieler Woche:

RN v. 23.06.79

Großes Straßenspektakel mit dem Stelzentheater

Eine tolle Schau am 7. Juli auf dem Husemannplatz

Ein Straßenspektakel ganz besonderer Art steht den Bochumern am 7. Juli ins Haus. Da wird der Husemannplatz eine Schau erleben, die sich eigenwillig und überragend — im wahrsten Sinne des Wortes — den Zuschauern in der Fußgängerzone präsentieren wird. Erwartet wird das Freie Theater München, das seine szenischen Aktivitäten auf Hochstelzen produziert. Das ist keine Belustigung für Kinder, das ist Straßentheater mit mittelalterlichem Jahrmarktspiel, etwa um Tetzels Ablaß. Das sind Szenen als Moritat und als turbulente Aktionen. Die Großfiguren auf Stelzen, vornehmlich der Improvisation unterworfen, bieten dabei Gesang und Musik, Tanz und Spiel. Es ist ein etwas eigenartiges Theater, das aber trotz der Überlebensgröße seiner Figuren nicht übertreibt, das hinter der mehr pantomimischen Erscheinung nicht erstarrt wirkt und sich eine gewisse Individualität bewahrt hat. Dieses Stelzentheater fällt etwas aus dem Rahmen, was die Bochumer als Straßentheater bisher gewöhnt waren.

HAMBURGER
Morgenpost
1,85 dkr.
Nr. 141/25.W. Mittwoch, 20. Juni 1979 30 Pf C3430A



Sie sind nicht nur riesig, sie spielen auch Theater in Kiel
Foto: Bartels

Lange Kerls machen auch Theater . . .

Kieler Woche 1979 16. 24. Juni

B. Kiel — Da staunten die Kieler gestern, als diese langen Kerls durch die Holstenstraße stelzten. Fast drei Meter groß waren die Drei vom Freien Theater München, die — begleitet von Musikern und Gauklern — zu ihrem Auftrittsort, dem Markt, marschierten.

Kein Wunder, daß die zehn Schauspieler der seit neun Jahren bestehenden Gruppe ihre Aufführungen selbst als Straßenspektakel bezeichnen. Aber richtiges Schauspiel zeigen die Münchener auch. Meistens altes Volkstheater mit aktuellen Anknüpfungspunkten. Und dabei kennen sie keine Tabus. In München gab es deswegen schon zwei Anzeigen.

Ob es an der Förde auch heftig und deftig zugeht, davon können sich die Kieler selbst überzeugen. Bis Freitag spielt das Freie Theater noch auf verschiedenen Plätzen in der Stadt. Heute: Um 15 Uhr auf dem Asmus-Bremer-Platz.

"Plätze, die uns begegnen", Doppel-Produktion an 2 Abenden
1. Abend: Warten auf Godot (Beckett)
2. Abend: Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln (nach Beckett, Salinger, Kerouac, Burroughs)

DIE ZEIT
Nr. 14 — 30. März 1979

Warten Sie nicht auf Godot

In der Münchner Wörthstraße, einem Hinterhaus, in einem schwarz getünchten Raum auf einem Holztisch liegt zweimal in der Woche, abends gegen 20 Uhr ein Toter. Am gleichen Ort, zur gleichen Zeit, jeweils am Tag zuvor, denken zwei junge Leute an Selbstmord: „Morgen hängen wir uns auf." Didi sagt das zu Gogo mit einer Einschränkung: „Es sei denn, daß Godot käme." Einen Tag nach diesem Gespräch, angesichts der nackten Leiche auf dem Holztisch, vor Didis sterblichen Überresten, gibt es diese Einschränkung nicht mehr. Godot ist nicht gekommen, und so starb Gogo (Estragon) von heute auf morgen einen für eine Beckett-Figur ungewöhnlich raschen Tod.

In dem Hinterhaus in der Münchner Wörthstraße beheben am Tag der Aufbahrung von Gogos Leiche den dramaturgischen Defekt zwei Männer: Sie kleiden den Toten an, kippen ihn sacht auf den Boden und drücken ihm einen Bambusstab in die Hand, an dessen oberem Ende ein Drachen befestigt ist. Mit Hilfe dieses Drachens vollzieht sich Didis Auferstehung. Mit ihm schiebt er die Wolken weg, holt er die Träume her. Auch die anderen, die am Tag zuvor in Becketts Stück auf Godot warteten, kommen wieder: Sie tragen alle Didis Traumgerät. Alle staunen, alle lächeln, alle freuen sich. Mandolinen erklingen, ein mexikanischer Walzer begleitet den Auftritt der Verzückten. Es ist, als sei Godot gekommen.

Für seinen „Godot" hatte George Froscher sein Hinterhoftheater mit Erde vollgeschüttet. Es waren die Söhne von Vladimir und Estragon, von Pozzo und Lucky, die dort das Stück ihrer Väter zu spielen versuchten ... Es war ein Abend über den Generationenkonflikt, zwischen sanfter Rebellion und Selbstdisziplin. Becketts „Warten auf Godot": ein Kinderspiel.

Für den zweiten Teil des (etwas unglücklich betitelten) Projekts des „Freien Theaters München" (FTM), „Plätze, die uns begegnen", hatte Froscher die Erde aus dem Theater wieder fortschaffen lassen: Was jetzt kam, sollte den Boden unter den Füßen verlieren dürfen. Filmschnittartig versuchte Froscher Szenen einer Geschichte aneinander zu reihen, ohne Rücksicht auf Chronologie, ohne dialogischen Zusammenhang, immer wieder unterbrochen von der Traumfrequenz der Mandolinenmusik und dem Auftritt der Verzückten. Nach einer Kinderparty, auf der kleine Mädchen, die am Tag zuvor noch Vladimir, Pozzo, Lucky hießen, tanzen wie Lucky tanzte (zappelnd, hüpfend, torkelnd), beginnt ein Film: Im Gegenlicht drücken sich zwei schwarzgekleidete Männer an die schwarz getünchte Wand des Theaters. Aufnahmen für einen Stummfilm: Zwei Beckett-Figuren klettern eine Hauswand empor. Damals wird eine alte Frau im Rollstuhl — wie ein weiblicher Ham — hereingeschoben: „Ich war schon immer eine gute Taucherin gewesen." Es ist Ludwigs Mutter, die, wenn sie aus dem Rollstuhl aufsteht, Ludwigs Vater wird, den Revolver zieht und Ludwig aus dem Theater hinausschießt. Das große Tor des FTM öffnet sich nach draußen: Ludwig verschwindet im Nebel zwischen den Bäumen. Drinnen schlägt der Vater gegen alle zehn Lampen, die die Szene beleuchten. Nervöses Licht über einer nervösen Geschichte.

Die Szene zwischen Ludwig und der Mutter ist eine Szene zwischen Vladimir und Estragon. Sie ist auch eine Szene zwischen Froscher und dem Publikum. Sie beschreiben, wie das FTM eine Geschichte erzählt; wie es die Geschichte vom „Warten auf Godot" weitererzählt, von einer Assoziation zur anderen.

Bei allen Nachteilen bleibt dieser Doppelabend beachtenswert. Froschers Basisarbeit für ein anderes Theater (seine Projekte, seine Workshops) bleiben wichtig, auch wenn die Münchner Theaterkritik dazu neigt, die Kleinkunst der vielen Münchener Kleintheater samt ihrer verlogenen Brettl-Romantik riskanteren, gefährdeteren Versuchen vorzuziehen; auch wenn die Münchner Kulturverwalter Zuschüsse nach dem Gesichtspunkt der Rentabilität (Aufführungsfrequenz) verteilen; auch wenn sich die großen Bühnen immer auffälliger der Ergebnisse jener Basisarbeiten bedienen und damit das andere Theater, scheinbar, übertrumpfen.

Froscher und seine Gruppe lassen sich von alledem nicht entmutigen. Sie planen einen großen Straßenspektakel. Der Doppelabend hätte besser — und fast wie zur Ermunterung der FTM-Gruppe geheißen: „Warten Sie nicht auf Godot!"

Helmut Schödel

Münchner Kulturberichte

Im Freien Theater:

Schweinchenspiel mit dem Metzgermesser

George Froschers sensibles künstlerisches Gespür sucht nach neuen Impulsen für sein „Freies Theater München", ertastet auf dem Weg über die fünfziger Jahre den Zugang zu neuen Spielformen für heute. Nach dem Biß in Beckets schon etwas zähen „Godot" brachte der zweite Abend Assoziationsspiele, die auf dem gegenwärtigen Theater keinen rechten Platz mehr haben.

Es war schwer, von ihnen zum Mitfantasieren entzündet zu werden. Das „Aha"-Erlebnis lustlosen Wiedererkennens überwog. Man wußte, was man damals zu empfinden gelernt hatte. Also beispielsweise: nach der makabren Neubelebung eines nackten Toten Träumereien am Faden hochfliegender Papierdrachen in die Ahnung einer gefährlichen Menschen-Schmetterlings-Jagd überzuführen; oder aus harten, immer wiederholten Verhörfragen die Bilder von Gehirnwäsche und Folter zu beschwören.

Wirkungsvolle Technik

Munter machte immer erst die Lust an der Satire, die geweckt wurde etwa durch witzig zu holdseligen Mädchen transvestierte Jünglinge oder die Sangeskünste eines Mädchens (Johanna Bittenbinder). Aus der schwer deutbaren Flucht der Bilder holte sich Kurt Bildstein als Rollstuhl-Oma den hintergründigen Sonderwitz des Familiären; als unschlagbarer Fallkünstler erhöhte Carl Kittel akrobatisch das Tempo der Quälereien; psychosadistische Gefährlichkeit ließ Marc Adam im Schweinchenspiel mit dem Metzgermesser glitzern; in der kurzen Komik eines Dribbeltanzschritts machte Siegfried Maschek eine ganze Geisteshaltung deutlich.

Wirkungsvoll war der Einsatz der Technik und einer immer wieder rummelplatzlauten Musik (Bernd Schindler und Rolf Kassalicky).

Das Ganze: Ein notwendiger Anlauf, dem oft erprobten Raum, den durchzisilierten Ausdrucksweisen neue Aussagen abzuzwingen. Doch diesmal blieb's: Hochwertige Workshop-Arbeit.

Effi Horn



Kurt Bildstein in „Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln".

AZ feuilleton Samstag/Sonntag, 24./25. März 1979

Handpuppen mit viel Körper

Freies Theater München: „Plätze, die uns begegnen"

Im FTM gab es eine Doppelpremiere: An zwei Tagen hintereinander zeigte George Froschers Ensemble unter dem Titel „Plätze, die uns begegnen" Becketts „Warten auf Godot" und die eigene Produktion „Alles freut sich, sie hören nie auf zu lächeln".

Was verbindet die beiden Abende miteinander? „Wir haben uns mit der Literatur der fünfziger Jahre beschäftigt", sagt Froscher. Also absurdes Theater. Der erste Abend, an dem sich das an seine eigenen Einfälle gewöhnte Ensemble mit vorhandener Literatur auseinandersetzen muß — und das auch noch mit der Reliquie „Warten auf Godot", scheitert an dem Mangel an Tiefe. Man sieht, wieviel Überlegung in der Inszenierung steckt, welches Bemühen, nicht in Klassikerbeweihräucherung stekkenzubleiben (schön die immer wieder unauffällig hingeworfene Bemerkung „Wir warten auf Godot"). Aber die Figuren sind Handpuppen und keine Clowns: Sie haben zuviel Körper und zuwenig Geist.

Der zweite Abend assoziiert zu den beckettschen Themen, rekapituliert das Theater der fünfziger Jahre: Es gibt keine logische Handlung, man tut etwas, weil man eben lebt — aber „jeder Schritt ist ein Schritt in die falsche Richtung".

Wie das so ist, gibt es da starke, schöne Szenen und endlos langweilige. Man läßt Drachen steigen, wird verhört, hat eine Freundin, ist eine Mutter oder ist tot. Da kann jeder weiterspinnen oder hineinsehen was er mag. Was auch hier fehlt: der Zusammenhang. Nicht im Sinne einer Geschichte, aber einer Dramaturgie. Ein geistiger Rahmen ist nicht da. Siehe Beckett oder Ionesco oder ...

Carna Zacharias

Einmal Godot und zurück

„Plätze, die uns begegnen" im Freien Theater München

Fünf bis sechs Monate Arbeit, am Ende ein „zweiteiliges Projekt auf der Grundlage der Literatur der 50er Jahre", da möchte man schon neugierig sein, was George Froschers Freies Theater uns vorlegen wird. Schließlich, das ist ein beträchtliches Angebot, die 50er Jahre, literarisch: Williams, Simmel, Sartre, Die Blechtrommel, die Absurden, Existenzialisten, die zornigen jungen Männer — alles da, doch wie macht man daraus ein Stück, ein Projekt gar, und das heißt doch soviel wie „Plan, Entwurf"?

Die Lösung ist verblüffend einfach, direkt simpel. Am ersten Abend wird Becketts „Warten auf Godot" (von 1952) gespielt, so wie geschrieben, mit Wladimir und Estragon, mit dem Mann am Strick und dem schließlich blinden Herrn, mit Baum- und Schuh- und Strickproblem. Eine ordentliche, unverschlampte und auch sonst nicht weiter auffallende Inszenierung. Am zweiten Abend sehen wir eine freie Folge freier Bilder, weiß der Himmel zu welchen Themen oder Assoziationen aus der literarischen Vergangenheit. Kann sein Mrozek, kann sein Ionesco, Tardieu oder Frisch (wer roh ist, könnte sagen: na wenn schon): Rückerinnerungen wohl an die Künste des Freien Theaters, die ja immer sehr beträchtlich waren; Szenenscherben, Satzpartikel, die nicht schon dadurch ans Zeitalter des Absurden erinnern, daß sie ohne Sinn und Zusammenhang erschienen (und möglicherweise waren).

Zu Beginn also ein Toter auf einem Tisch, zugedeckt, dann abgedeckt und eingekleidet von zwei Helfern, dann Belebung und (allerdings wunderschöne) Mandolinenmusik; dazu ein Traumtanz junger Männer, die Papierdrachen an langen Stangen steigen lassen, ihnen süchtig nachsteigen wollen, während die Musik, ein zirkustraurig südliches Klimpern, Zupfen und Schlagen, immer heftiger, schmerzender wird. Drachensteigen und jene Musik werden wir noch oft an diesem bloß zwei lange Stunden währenden Abend erleben, als Traumsequenz quasi, zum Beschwören der nächsten Station.

Bloß, was sind, beim Himmel, diese Stationen, was nur stellen sie dar? Da wird einem Mann auf einem Stuhl, der behauptet, Robert zu heißen, von drei Männern ohne Stuhl erklärt, er heiße Ludwig und solle das einsehen; das geht so seine Zeit, seine furchtbar lange Zeit, und es ist im Ernst jedem Zuhörer schnurz, ob Robert oder Ludwig, man wünscht das nächste Bild herbei, doch als dies endlich, endlich kommt, da ist es nichts mit neuem Spiel und neuem Glück, da geht es um die Differenzen in der Wohnadresse: der Stuhlmensch meint Müllerstraße, die anderen empfehlen Bismarckstraße. Uns wäre auch der Mond recht, wenn dafür die Szene kürzer werden könnte. Weil aber der Klügere allemal nachgibt, wohnt Ludwig schließlich in seiner Bismarckstraße, und die Drachensteiger können einlaufen zur Musik.

Nun hüpft ein Mann im Mädchenkleid herein und spielt Ball; nun kommen weitere Männer in Mädchenkleidern und spielen Ball; Kurt Bildstein ganz in Himmelblau mit seinem Bart darüber und dem langen Haar: lauter Alicen in Froschers Wunderland, archaisch lächelnd, und da mit einem Mal wird auch der Sinn des langen Titels für diese Produktion erklärlich: „Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln" — bei Forscher wird das in Großbuchstaben geschrieben, und drum denkst du zu Hause, mit „Sie" wären wir Zuschauer gemeint, doch das ist der Fluch der Versalien, nun siehst du: *die* dort hören nie auf zu lächeln, *die* freut einfach alles.

Auch Froscher selbst, der gelegentlich zuschaut, freut sich riesig und lacht, wenn ein Satz gesprochen wird, der für uns bloß ein Satz ist, oder wenn jemand den Arm hochhebt in gezirkelter Weise, die uns nur gezirkelt scheint. Was kann man dazu sagen? Offensichtlich stecken entweder wir oder aber das Freie Theater in einer Sackgasse, so daß wir einander nicht mehr zu folgen vermögen. Und obwohl Bildstein/Froschers Gruppe ständig neue Mitglieder hat an Stelle der alten, hat sich eine Art gruppaler Inzest verbreitet, zu dessen Ritualen und Zeichen Außenstehende keinen Zugang mehr haben. Mit Godot und dem Lächel-Projekt sind sie von ihren Stelzen herab — und mit Siebenmeilenstiefeln hinter die Barriere des absurden Theaters zurückgestiegen.

Vieles ist wieder ausgezeichnet und großartig, so wenn Bildstein sein Solo hat und zur laut ziehenden Bach-Geigenpartita durch den Raum flattert, die Wände und Lampen betatscht und seinen Körper fallen und schnellen läßt; wenn er auf einem Rollsessel als ältere Fuchskragendame hereingeschoben wird, einen Osterhasen auf den Knien und ein blödes Lächeln auf den Lippen — ja, ja, das ist schön? Aber —? Jemand sticht sich mit einem Seitengewehr des öfteren in den Bauch; vor dem plötzlich geöffneten Riesenportal des Theaters, draußen im Hinterhof, stehen mal drei Menschen mit großen Lichtstangen und Lichtspiralen, mal stehen dort Tannen im Nebeldampf. Auch das ist schön, jedoch —? „Für die Schweinchen, nur für die Schweinchen", sagt der Bajonettstecher und lacht, und ein andrer äußert: „Ja, ja, das Leben — es möchte gar nicht mehr aufhören." Das unterscheidet denn doch das Leben vom Theater, oder zumindest unsere Erwartungen davon.

MICHAEL SKASA

Freitag, 23. März 1979

Becketts „Warten auf Godot" im FTM

Das Freie Theater München zeigt Samuel Becketts „Warten auf Godot"; dieser erste Abend einer zweiteiligen Produktion „Plätze, die uns begegnen" hatte am Mittwoch Premiere.

Eine sensible, konzentrierte Aufführung, die dennoch der Unlust am zäh-ledernen Klassiker Beckett nicht Herr werden konnte. Keine leichte Sache: wo sich Beckett 1952 (als „Warten auf Godot" entstand) bei einem Satz wie „Jetzt wird es wirklich sinnlos" noch auf eine Publikums-Reaktion verlassen konnte (amüsiert, hämisch oder wie auch immer), da sitzt heute ein ehrfürchtiges Publikum und wühlt stumm im Tiefsinn. Schließlich, tausend Interpretationen haben uns das eingehämmert, kann bei Beckett in jeder gelben Rübe der Sinn des Universums stecken (oder bloß eine gelbe Rübe, ganz wie Sie wollen).

Das FTM-Ensemble, geführt von George Froscher, müht sich redlich um die makaber-schwarze Komödianten-Seite des absurden Verwirr-Spiels (die andere, literarisch-theatralische Seite war am selben Abend im Fernsehen zu sehen).

Das FTM, sonst groß im formalen Experiment, bleibt hier genau am (stark gekürzten) Text, interpretiert genau und intelligent — aber der große Bogen, um den längst bekannten Klassiker der Moderne aufzuknacken, als Theater-Abend spannend zu machen, fehlt eben.

ROLF MAY

Münchner Merkur Nr. 69 | München, Freitag, 23. März 1979

Münchner Kulturberichte | Beckett im Freien Theater München

Wer wartet heute noch auf Godot?

Den Steinboden im „Freien Theater München" (FTM) bedeckt eine schwarze Humusschicht, in der Schritte und Stürze lautlos versinken, Gesichter und Kleidung schwarz paniert werden. Als Spielort für Becketts „Warten auf Godot" stellt sie einen jener „Plätze, die uns begegnen" dar, die Froschers neues, auf zwei Abende angelegtes Projekt vorstellen will.

Es wurde in langen Monaten entwickelt aus Gedanken zur Literatur der fünfziger Jahre. Damals (1953) traf Becketts dunkle Vision vom zerstörten Menschen im Vakuum einer verwüsteten Welt den Nerv einer von Atombomben-Furcht erfaßten, neu verunsicherten Zeit. Heute fehlt dem inzwischen vielmals ausgedeuteten Stück die düstere Faszination unfaßbarer, kafka'esker Bedrohung: die hundertfach analysierten Ängste sind vermutlich realer geworden, das Nichts hat sich aufgefüllt mit Aggressionen.

So mußte Froschers neuer Versuch eine spürbare Gleichgültigkeit der Zuschauer gegenüber dem einst so bewegenden Stück überwinden. Es gelang ihm nur szenenweise.

Die am gleichen späten Abend auf dem Bildschirm gezeigte Berliner Godot-Inszenierung von Beckett selber bewies: die Bildhaftigkeit der Sprache, die Bekkett voll ausschöpfte, bietet Deutungen des Rätselhaften und Komik neben der Ausweglosigkeit an. Froscher machte es sich schwerer. Er hatte den Text ausgedünnt zugunsten einer manierierten zerdehnten Sprechweise und einer artistischen Körpersprache, die das Clownische und damit den Manegen-Charakter des „Platzes" unterstrichen. Das erbrachte einige eindringliche Bilder von scheuer Zärtlichkeit und männlicher Zusammengehörigkeit, von mißglückter Annäherung und Flucht. Es ergab aber auch Längen, Unterschlagungen im Bereich von Witz und Farbe.

Kurt Bildstein setzte seine vielfältig nuancierte Spielkunst erfolgreich gegen alle Manierismen durch und entwickelte in Mimik, Geste und Stimme eine tragikomische Figur.

Näher der Oberfläche blieben Carl Knittels Estragon, der das Begegnungsspiel zum Bewegungsspiel machen mußte, und Siegfried Mascheks Pozzo, der mehr die Maske als die Ausstrahlung deformierender Unterdrükkung besaß. Marc Adams gelang es, Qual und Wildheit des Geknechteten im erstaunten Lächeln des Irren zu stummer Anklage aufzulösen. Effi Horn

„Wie kommen wir jetzt über die Runden?“

Gespräch mit FTM-Chef George Froscher

„Plätze, die uns begegnen“ heißt die neue, zweiteilige Produktion des Freien Theaters München, die am 21. und 22. März (jeweils 20 Uhr) Premiere hat. Vielleicht die letzte Theater-Produktion von Münchens bekanntester freier Gruppe — weil sich unsere Stadtväter zwar gern mit Münchens reichem Kulturangebot von 30 bis 40 Theatern schmücken, aber kaum Geld dafür bereitstellen wollen. Wir sprachen mit FTM-Chef George Froscher.

Am ersten Abend wird Samuel Becketts „Warten auf Godot“ gespielt, am zweiten Abend ein von der Gruppe selbst entwikkeltes Stück mit dem Titel „Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln“.

Froscher: „Das ist kein Stück, das versucht, sich zu erklären oder dramatisch zu entwickeln. Ein ‚Held‘, ein junger Mann, wandert durch verschiedene Situationen, Szenen. Es gibt keine Zeit, die Identität der Personen wird in der Erinnerung unklar.“

Diese Technik assoziativer Bilder ohne einen verbindlichen dramaturgischen Zusammenhang wurde schon an der Festival-Produktion „Elvis Rock Garden“ des FTM bemängelt...

Froscher: „Das ist eben unsere deutsche Sicht, weil man das hier noch nicht gewohnt ist: Assoziation. Hier will man ja immer Stories haben. Dies wird sicher unser ruhigster Abend; die Zuschauer müssen schon eine gewisse Ruhe und Konzentration mitbringen. Wir geben keine Stellungnahme zu den Szenen, die wir zeigen — wir wollen nur Assoziationen freilegen“.

Der Zusammenhang der beiden Abende liegt zunächst in ihrer Entstehung:

Froscher: „Wir haben uns mit der Literatur der 50er Jahre beschäftigt (‚Warten auf Godot‘ entstand 1952) und was uns dazu eingefallen ist — dann haben wir die Literatur wieder vergessen und nur unsere Assoziationen dazu verarbeitet.“

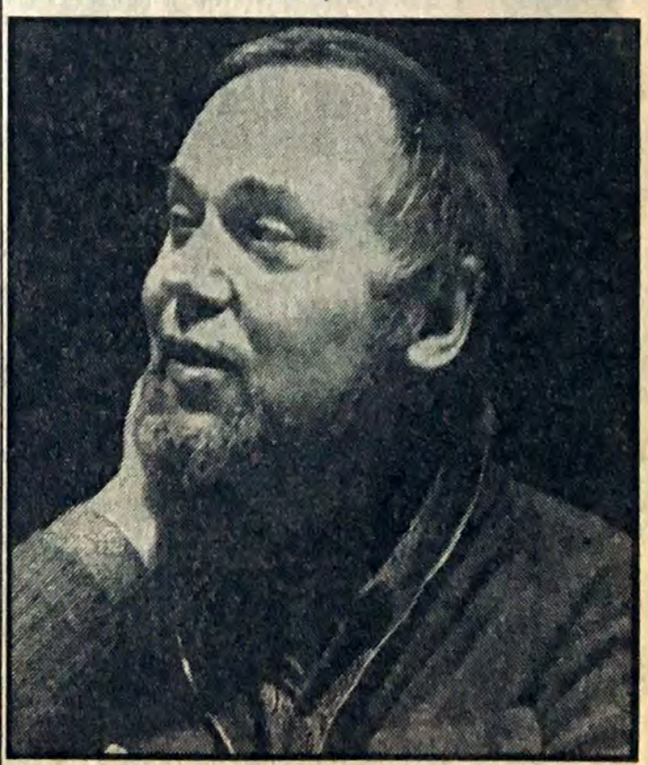
Jeder Abend kann für sich alleine gesehen werden — aber wenn man beide zusammen sieht, kann man Querverbindungen entdecken.

Für das inzwischen 10jährige FTM werden vielleicht bald die Lichter in der Haidhausener Wörthstraße ausgehen: obwohl die Gruppe um George Froscher als eine der besten freien Gruppen Deutschlands weit über München hinaus bekannt ist, eine Festival-Einladung für das FTM der anderen folgt und FTM-Produktionen schon vor der Premiere, unbesehen, zu Gastspielen eingeladen werden (für das „Plätze“-Projekt z. B. nach Stuttgart), hat die Stadt nur 30 000 Mark dafür übrig. Wer sich auskennt, weiß, daß solche Summen nur ein Trostpflaster, sicherlich aber nicht das Fundament einer kontinuierlichen Theater-Arbeit sein können. Seit sich jetzt auch noch die Volkshochschule aus der Workshop-Arbeit des FTM zurückzieht, sieht's vollends düster aus.

Froscher: „Wir hätten auch den Höchstsatz von 50 000 Mark bekommen können, wenn wir uns dafür verpflichten würden, 100 Abende im Jahr in München zu spielen. Für die vielen Vorstellungen im Ausland, wo wir ja schließlich auch München repräsentieren, gibt's nämlich keinen Pfennig. Natürlich könnte ich für die 100 Vorstellungen ein flottes Kellertheater hinlegen — aber eine aufbauende, kontinuierliche Theater-Arbeit, wie sie uns interessiert, ist unter solchem Druck nicht möglich. Ich sehe keinen Weg, wie wir noch weiter über die Runden kommen sollen.“

Es wird langsam höchste Zeit: Bevor die neuen Herren im Rathaus Münchens Kultur vollends zurück in die Wüste schicken, sollten sie bedenken, daß Münchens touristische Anziehungskraft zum nicht geringen Teil in seiner Kultur-Landschaft besteht.

ROLF MAY



Bereitet zwei neue Produktionen vor: George Froscher

WESTDEUTSCHE ALLGEMEINE

Samstag, 5. Mai 1979 WAZ

Stelzentänze sehr bestaunt

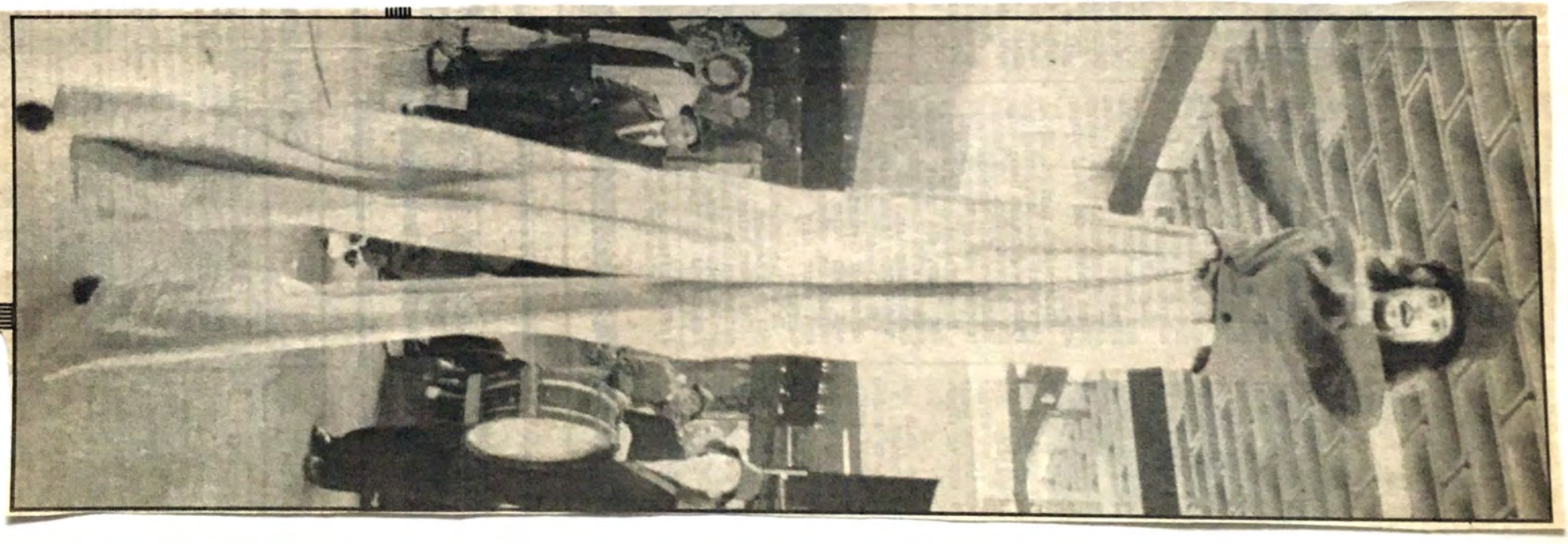
(he) Da staunte nicht schlecht, war am Freitag nachmittag im City-Center unterwegs war. Riesengestalten führten zu Blasmusik und Trommeln Tänze vor, schienen über die Köpfe der Leute hinwegzuschweben und die Menge von oben genau zu beobachten. Wer die Ankündigungen gelesen hatte, wunderte sich weniger: Die Akteure des „Freien Theaters München" gastierten in Mülheim.

Im Rahmenprogramm zu den Mülheimer Theatertagen waren sie an die Ruhr gekommen, um ihre Improvisationen, Moritaten, Volksstücke und Prozessionen dem Mülheimer Publikum vorzuführen.

Was sie da vorführten, haben sie lange lernen müssen. „Denn", so gaben sie zu, „so leicht ist es nicht, auf Stelzen zu tanzen, sich darauf einigermaßen natürlich zu bewegen". Immerhin sind die Stelzen bis zu 1.70 m hoch. Und abspringen kann man nicht. Die Schuhe sind auf den Stützen festgeschnallt.

Mit acht Schauspielern sind die Müncher in Mülheim. Sie werden auch heute noch zwei Vorstellungen haben. Und zwar um 11 und um 14 Uhr. Sie hoffen natürlich auf besseres Wetter. Denn eigens für ihre Aufführungen steht am Vktoriaplatz ein Podest.

Bild: Kupper



● Trotz luftiger Höhe – bewunderte Sicherheit. Der Ausrufer stelzte auf 1,70 Meter hohen Stecken.

NEUE RUHR ZEITUNG

Samstag, 5. Mai 1979
Nummer 104





Gestern im City-Center: Ein Hauch von „Living Theatre" wehte durch das Einkaufszentrum, als das „Freie Theater München" sich unter die Passanten mischte und Vorstellungen gab.

„Freies Theater München" im „stücke"-Vorprogramm

Stelzentanz zwischen Bäckerei und Eisdiele

Von KARLHEINZ BURANDT (Text) und ERICH DORAU (Fotos)

Die „stücke '79", für die am 19. Mai der Startschuß fällt, sind in greifbare Nähe gerückt: Gestern begann im City-Center das Vorprogramm. Das „Freie Theater München" kam mit Stelzen, Schminke und Spektakel.

Das Heer der Spaziergänger und Einkäufer im City-Center ist zunächst einmal verunsichert. Mit Pauken und Trompeten hält das Münchener Straßentheater Einzug. „In zehn Minuten beginnt die Vorstellung". Immer wieder wird dieser Satz in die Menge geschleudert: von oben, denn der Akteur, der das Publikum so zur Vorstellung lockt, steht auf Stelzen und mißt gute drei Meter.

Eine Bühne brauchen die acht Schauspieler vom „Freien Theater" nicht. Ein Spruchband mit dem Theaternamen, ein Seil auf dem Boden, das die Arena abgrenzt - das reicht schon.

Und auch eine Umkleidekabine ist nicht erforderlich. Das Umziehen wird in der Nische zwischen Modesalon und Supermarkt erledigt. Nur einige Leitern müssen schon da sein, damit die Stelzen angebracht werden können.

Trommelwirbel. Das Spektakel beginnt. „Weiße Clowns auf Stelzen" tanzen, bewegen sich zu Saxophon-Tönen und spiegeln menschliche Verhaltensweisen wider: mal traurig, mal lustig. Zwei Clowns versuchen einandernähen zu kommen. Doch das klappt nicht. Sie stolpern, verlieren die Balance: die Probleme zwischenmenschlicher Beziehungen auf Stelzen ausgetragen.

Schwierigkeiten bei der „Moritat aus dem bayrischen Wald". Die Einlage der einzigen Dame im Oktett geht am Publikum ein wenig vorbei. Denn hierbei kommt es weniger auf die Aktion als auf den Vortrag an. Doch der geht unter im Gemurmel der Zuschauer und Passanten.

Das City-Center wird zur Zirkusfassade. „Das gelehrte Pferd" dreht einige Runden, schaut in den Eissalon 'rein, macht Stippvisiten auch in anderen Geschäften und wird von einer Horde Kinder verfolgt. „Grotesk, grotesk", ruft der Dompteur, „das Pferd ist Professor".

Hinter dem Spektakel steckt aber auch eine Aussage. Einmal ist sie zu hören, nur kurz und flüchtig: „Mensch, sei natürlich".

Die Zuschauer jedenfalls bleiben größtenteils verwirrt. Beifall kommt nur zögernd und zaghaft. Viel Kopfschütteln ist zu sehen. Einer quittiert die Vorstellung im Vorbeigehen: „Unmöglich, so was". Nur wenige lachen vergnügt.

● Heute bietet das „Freie Theater München" den Mülheimer Bürgern zwei weitere Vorstellungen an: auf der Schloßstraße, um 11 und 14 Uhr. Vorausgesetzt, das Wetter macht mit. Sonst steigt das Spektakel wieder im regengeschützten City-Center.



Die Münchener Theaterleute hatten auch Stelzen mitgebracht.

Theater der Nationen
Hamburg, 26. April - 13. Mai 1979



Schirmherrschaft: Bundespräsident Walter Scheel
Veranstalter: Internationales Theater Institut
Zentrum Bundesrepublik Deutschland
Direktor: Ivan Nagel

Das Straßentheater des „Freien Theaters München"/

„Was sich Georg Froscher mit seinen FTM-Leuten für einen Versuch mit dem Straßentheater ausgedacht hat, hat wirklich was vom Wahnwitz der Schwarzen Romantik, ist eine verwegene Mischung aus E.T.A. Hoffmann, Lady Shelley und Peter Cushing.
Und nun war das erst der Anfang, eine erste Kostprobe von einem für das nächste Jahr geplanten Straßenspektakels, das umfänglicher, größer angelegt sein soll als dieses! Das darf man mit Spannung erwarten.

Ein schwarzes Transparent kündet von den Veranstaltern („Freies Theater München" steht in weißen Großbuchstaben drauf zu lesen), die aber, während sich schon eine Menge von Leuten versammelt, noch nirgends zu sehen sind. Dann der große Auftritt, der wild verwegene Einzug der Akteure: von dumpfem Getrommel begleitet staken sie auf riesigen Stelzen, mit bleich geschminkten Gesichtern und wehenden Fahnen um den Platz herum und durch die anliegenden Straßen. Eine schwarze Prozession ist das, ein Alptraumbild mitten im spätnachmittäglichen Getriebe der Stadt.

Was dann an zwei aufeinanderfolgenden Abenden passierte, spielte mit den verschiedenen Möglichkeiten eines Passantentheaters. So lockte man etwa Zuschauer an mit der Seligkeit eines vergangenen Jahrmarktzaubers: Schausteller träumen davon, Artisten zu sein. Man sieht: das gespielte Risiko eines Balance-Aktes auf einem am Boden liegenden Seil, man vernimmt die Bitte um Applaus für den Feuerschlucker, der mehrere Nummern hindurch damit befaßt ist, die Gefährlichkeit seiner Unternehmungen zu suggerieren. Doch Froschers Theaterbilder sind immer auch ein Stück Publikumsbeschimpfung, lassen das Publikum nie aus dem Spiel, riskieren Anspielungen, die metaphorisch bleiben oder unmittelbar körperlich werden können. So gibt es in Froschers Jahrmarktzauber eine Dressurnummer zu sehen (ein Pozzo-Lucky-Stückchen wie von Beckett selbst) mit dressierten Menschen wie dressierten Affen. „Sie sind schon völlig zahm", sagt der Dompteur, „noch drei Jahre, dann ist alles okay" (und blinzelt unzweideutig in Richtung Publikum).

Auch mit Improvisationen hat Froscher an diesen Abenden experimentiert: Improvisationen auf Stelzen mit Musikinstrumenten; Gleichgewichtsspiele hoch über den Köpfen der Zuschauer. Da blasen ein paar Überlebensgroße mit ihren Instrumenten gegeneinander an und versuchen, sich in gleichen Schritt und Tritt zu zwingen. Das sind Figuren mit einem starken Harmoniebedürfnis, gebeutelt von immer wieder gräßlich mißtönenden Störungen. Unterwandert werden diese Riesen gewissermaßen auch: zwischen den Langen treten ganz unverhofft drei Zwerge auf, die sich mit frechen Reden an das Publikum wenden: „Max Fotz von Dresden" lautet ihr gezischelter Protest zwischen den Stelzenbeinen der Stelzenfiguren hindurch. Dann trippeln sie wieder davon, kommen aber zurück, trippeln wieder weg und erscheinen aufs Neue. Ein seltsam unberechenbarer, ein grotesker Freak-Zirkus sind diese Improvisationen. Froschers oft sarkastischer Blick auf Menschen hat sich auch bei seinem Straßentheater wiederholt (und wiederum schrecklich schöne und überaus komische Bilder entsthen lassen).

Das Straßentheater des FTM war ein ganz großes Straßentheater-Vergnügen! **Helmut Schödel**

Süddeutsche Zeitung Nr. 111 Dienstag, 15. Mai 1979

Schwierigkeiten mit A, B, C

Odin, Squat und Beckett beim Hamburger Theater der Nationen

Ein paar Münchner waren also auch dabei, bei der Hamburger Theater-Olympiade: Georg Froschers FTM, auf Stelzen und mit Straßentheaterszenen. Man wollte draußen spielen, die Spitaler Straße hinunter zum Gerhart-Hauptmann-Platz, mal was anderes, und in der Gunst des endlich ausgebrochenen Frühlingswetters. Aber der Regen kam wieder mit den Eisheiligen und so fand das Spektakel eben im Saale statt, auf Stelzen, vor den Festzeltbänken, gefährlich nahe dem Neonleuchter. So eingeengt faßte das wogende, tanzende, blasend um Vorherrschaft ringende Treiben nicht recht Tritt, es fehlte die freie Bewegung, die wechselnde, Konzentration erzwingende Fassadenkulisse. Vor einer „Bühne" sitzend und sei es im Zirkusrund, erwartet man viel eher Theater*kunst*, draußen ist man schon von einem Clownsspaß hingerissen, zufrieden mit einem die Passivität aufbrechenden Theater-mit-*spiel*.

Mitspielen bei diesem Theater der Nationen aber wollten die Hamburger trotzdem, zumal dem Festival, als es halb vorbei war, ein ungeahnter Erfolg prophezeit wurde. So machte man alles zum Erfolg was angeboten wurde, jubelte, wenn das New York Street Theatre Caravan im Zelt auf dem Rathausmarkt seine ganz kunstlosen, aber einleuchtenden Gewalt- und Gegengewaltdemonstrationen aus dem Slum- und Ehealltag auf die Bretter legte, und herzte Eugenio Barbas artistisch-ästhetischen Odin-Truppe aus dem dänischen Holstebro, wenn sie im Theaterzelt im Alsterpark ihre musikalische Reiseshow „Millionen Marco" wie ein Kleinod präsentierte.

Das Odin Teatret wurde 1964 von ein paar erfolglosen Schauspielschulaspiranten gegründet; Odin, der Kriegsgott und „große Berserker", soll durch ihre Arbeit beschworen und überwunden werden. Die Truppe ist heute international zusammengesetzt, bemüht sich deshalb, aus einer Vielzahl kultureller Einflüsse eine neue Spielform zu entwickeln; in einer Mischung aus Ritual und Artistik wird in „Millionen-Marco" die abenteuerliche Reise Marco Polos als eine Reise in die Dritte Welt gezeigt — und eben nur dies, als eine fast wortlose, von Musikzitaten getragene bunte Show. Man wird den Verdacht nicht los, daß diese Produktion eigens für den internationalen Festivalbetrieb hergestellt wurde, ein Gala-Produkt des Straßentheaters: durch den weitestgehenden Verzicht auf den Dialog gibt es keine Verständigungsschwierigkeiten und die Informationen, die aus der pantomischen Darstellung erschlossen werden können, werden meist durch die Virtuosität der Darstellung wieder verdeckt. Man schaut und staunt, bleibt dann doch etwas gelangweilt-erschöpft zurück.

THOMAS THIERINGER

Süddeutsche Zeitung Nr. 122 □ Seite 27

Dienstag, 29. Mai 1979

Eine alternative Eisrevue

Das Odin Teatret zeigt beim Theaterfestival „Millionen"

Möchte man auch so leben? In einer dänischen Kleinstadt zu mehreren, die zusammen wohnen, reden und arbeiten und sich hoffentlich auch leiden können; doch, sicher, das müssen sie schon, wie ließe sich sonst eine solche Harmonie herstellen, wie wir sie jetzt sahen im Kleinen (übervollen) Festivalzelt, wo das Odin Teatret aus Holstebro fünfzig Minuten lang tanzte, nichts als tanzte und musizierte, in bunten Masken, bunten Gewändern, in bunter Folge von Tango, Quickstep und indischem Tempeltanz. So möchte man, versuchsweise, auch leben und weben, möchte lernen, auf Stelzen zu gehen und Räder zu schlagen, rasend zu tanzen und Trommeln, Kastagnetten, Gitarre oder gar Ziehharmonika zu spielen. Und dazwischen immer mal auf Reisen, auf Expeditionstourneen ziehen: „Ins Bergland Sardiniens und zu den Indios am Amazonas."

Dort, unter anderem, waren die Odins in jüngster Zeit, sahen zu, wie anderswo getanzt und musiziert wird, haben vieler Menschen Städte gesehen und Sitte gelernt, und beschlossen, ein Gleiches zu tun. Nun wummert und zwitschert, nun fiedelt und ploppt es also in höchster Vollendung, dazu treten auf, springen, rasen, schütteln sich Dämonen mit mexikanischen Masken, ein indischer Katakalitänzer mit vergilbtem Currygesicht und Augenbällen, die von Ecke zu Ecke flitzen; doch zeigt er mitunter kaukasische Einschläge, insofern er plötzlich an einer in den Arenakreis gelegten Babypuppe zerrt und endlich gar fletschende Draculahauer entblößt. Doch wozu lang Rebusse lösen, schon wechselt die Musik den Takt, eine Schiffsglocke gellt, und jemand verliert sein Herz in San Francisco: Slow Fox, Cha-Cha-Cha, nächste Station, Rumba-Olé, seltsam: die Kapelle begleitet eine düstre Stelzenpantomime, bei der die endslange Riesendame in schwarzweißroten Tüchern möglicherweise ein Voodoo-Baby gebiert, mit Themamelodien aus Mackie Messer (wenn das die wachen Brecht/Weill-Erben spitzkriegen!).

So geht das hin, an fünfzig Minuten, mit Trompeten und Pauken, mit Pfeifen und Halsverdrehen, eine gutgeprobte, musikalisch flotte Show, bei der man immerzu aufs Stück wartet, das nie kommt. Statt dessen — und das ist die stärkste Einlage — tanzt nun ein Pärchen lateinamerikanische Pflichtfiguren mit aller akribischen Scheußlichkeit und wirbelknackender Akkuratesse, sie mit ständig aufgerissenen Angstaugen, er verachtungsvoll athletisch.

Bei diesen Ouvertüren bleibt's. Mit Tanz und Tuten und Blasen hat's sein Bewenden. Damit es aber doch aussehe wie ein Stück, wurde es „Millionen" genannt, nach dem Spitznamen Marco Polos, des Ost-Weltreisenden. Der, wenn er's denn ist, sitzt auch die ganze Zeit (was heißt dabei schon „ganze"?) dem Treiben gegenüber, steht manchmal auf und wechselt den Erdteil, dann sieht man ihn, gekleidet wie ein italienischer Abbate oder Missionar, mit einem Felleisen auf dem Rücken und bisweilen einem Mädchen auf dem Schoß, Zigarre paffen. Zu Beginn sagt er, wir sähen nun Marcos Abenteuer, die erste Reise (was uns auf viele andre warten läßt), und wenn er kurz darauf ein zweites Mal zu reden anhebt, meldet er auch schon die letzte Reise, und die Fahrt ist zu Ende. So schön und kurz wie beim Oktoberfest die Geisterbahn. Die Zuschauer, ungläubig und irritiert ob des baldigen Endes einer noch nicht begonnenen Geschichte, wollten nicht aufhören zu klatschen, sicher auch, um den Abend noch ein wenig zu verlängern.

Die Mannschaft des Freien Theaters München (FTM) saß auf den Bänken und sah den nahen Kollegen zu. Auch das Odin Teatret hat ja vor Jahren mit Grotowski-Übungen begonnen und dann viele suggestive und ungemein beeindruckende Stücke erarbeitet (wovon ich etwa ihre gespenstische, assoziationsmächtige Dostojewski-Etüde „Meines Vaters Haus" nicht mehr aus dem Kopf verliere); doch scheint die Entwicklung dieser Truppen mehr und mehr zur Hand- und Fußwerklichkeit mit Musikbegleitung zu gehen, zu Tanz und Spiel. Ist natürlich auch schön, vor allem netter. Aber weniger bewegend. Jedenfalls nicht wichtig.

MICHAEL SKASA

AZ münchen

Mittwoch, 18. Juli 1979



Auf Riesen-Stelzen durch München

Richtig klein sieht der Alte Rathausturm gegen den baumlangen Stelzenmann aus (Foto). Der Riesenkerl in den gestreiften Hosen tanzte auf seinen Drei-Meter-Holzbeinen, und die Münchner standen drumherum und klatschten begeistert Beifall; eine Szene aus dem Straßenspektakel des FTM (Freies Theater München), das im Rahmen von „München Kultur" auftrat. Anschließend zogen die Schauspieler und drei Musiker — ebenfalls auf Stelzen — durch die Straßen der Innenstadt. *mw/Foto: Franz Hug*

AUSSCHNITT

aus dem "HOFER ANZEIGER/FRANKENPOST" vom 24.7.79 Nr. 169

Zum Staunen und zum Fürchten

Gastspiel des Freien Theaters München war Höhepunkt am letzten Tag der „Hofer Sommerkultur '79"

HOF. – Der Schriftsteller und Filmemacher Herbert Achternbusch konnte wegen Erkrankung nicht zur geplanten Lesung erscheinen, schickte aber immerhin seinen Film „Bierkampf" zur nochmaligen Besichtigung nach Hof und versprach, im „Hofer Herbst"dabeizusein. Trotz Streichung dieses attraktiven Programmpunktes aber: auch die dritte und letzte Runde der „Hofer Sommerkultur '79" war ein Erfolg. Für den Hauptspaß sorgte das Ensemble des Freien Theaters München – durchaus im Geiste Achternbuschs: anarchisch, urig, mit finsterer Komik.

„Prozessionen" leiteten die beiden Auftritte des renommierten Experimentiertheaters ein. Stelzenläufer, Gaukler und Musikanten zogen, phantastisch kostümiert, durch die Straßen: ein Zug von grotesker Feierlichkeit – zum Staunen und ein bißchen auch zum Fürchten. Das Freie Theater war dabei keineswegs nur in der für einen halben Tag zur Fußgängerzone deklarierten Lorenzstraße aktiv. Auch auf die Altstadt griff das gespenstisch-monströse Spektakel über; für eine Viertelstunde wenigstens war das Zentrum der Stadt die Bühne für ein Schauspiel von atemberaubender Intensität.

Auf dem Podest in der Lorenzstraße präsentierten die Münchner ein gar kurioses Stück Volkstheater um Liebe und Mord: Ein Wilderer hat den Oberförster zur Strecke gebracht, ein Gendarm will ihn überführen und steht am Ende selbst als der Täter da. Kein literarisches Theater, sondern ein Theater expressiver Bilder, wie ein pathetischer Comic-Strip, und ein Theater einer Schauspielkunst, deren wichtigstes Mittel exaltierte Körpersprache ist. Kasperletheater für Erwachsene, mit potenzierter Aggressivität, ohne Sinn für das Gute, Wahre und Schöne – aber was für ein Vergnügen!

Auf die Farce um altbairische Urbilder folgte eine Clownerie mit Blechmusik, die immer mal wieder von drei Zwergen unterbrochen wurde: absurdes, irritierendes Theater. Daß auch ein späteres Schau-Spiel, wie dieses, vor der Marienkirche stattfand (weil das Publikum den Nürnberger Mundart-Sänger Günter Stössel nicht von der Bühne lassen wollte), war eigentlich ein Glücksfall. Die völlige Aufhebung der Trennung von Bühne und Parkett gab der im Vorjahr schon gespielten Pseudo-Tragödie „Fünf blinde Pilger auf dem Weg von Hof nach Rom" eine neue Dimension. Aufdringlich-hautnah vollzog sich da die Zerstörung einer Illusion, der Untergang einer Gemeinschaft von Krüppeln, die ein Recht auf Erlösung zu haben meint und sie findet im Tod.

Zum Abschluß nochmal Horror-Comic: zwei Stelzen-Monster, sich bekämpfend, schließlich gemeinsam ein Opfer suchend – eine kurze große makabre Schau. Wer will, mag das alles als sonderbar-abstruse Lustbarkeit goutieren. Doch es steckt sicherlich mehr dahinter, wie bei Herbert Achternbusch, über den Heinrich Böll notierte: „Da fallen einem ... natürlich schöne Worte ein: Urwuchs, Chaos, Wort-, Syntax-, Sprachexplosionen. Aber ich denke, hier wird mehr vermittelt als das: Stimme, Gebrochenheit, auch Verzweiflung, die sich bisher nur in Musiken, Filmen, Zeichnungen, Malerei mitgeteilt hat, und diese Mitteilung lautet: Heil ist diese Welt nicht, und wahrscheinlich ist sie's nie gewesen."

Ralf Sziegoleit

AUSSCHNITT

aus dem "HOFER ANZEIGER/FRANKENPOST" vom 24.7.79 Nr. 169



Das Ensemble des Freien Theaters München bei seiner „Prozession" in der Hofer Altstadt

Stuttgarter Zeitung Nr. 168

Dienstag, 24. Juli 1979 13

Jugendkulturwoche

Verunglimpfung des Papsttums?

Die am Sonntag beendete Stuttgarter Jugendkulturwoche ist für den CDU-Stadtrat Anton Laubacher noch nicht vorbei. Laubacher, der am vergangenen Donnerstag auf dem Schillerplatz Zeuge einer Vorführung des „Freien Theaters München" wurde, hat an dessen Stück „Tezels Ablaß" Anstoß genommen. In einer schriftlichen Anfrage an das Bürgermeisteramt gab er seiner Empörung über den Inhalt des Stücks Ausdruck und bat um eine Stellungnahme zu den Hintergründen.

Nach der Gemeinderatssitzung am 19. Juli erlebte Stadtrat Laubacher durch Zufall die Darbietung der Münchner Schauspielgruppe mit. Seine Eindrücke schilderte er am Montag so: „Was dort dargeboten wurde, war eine derart böswillige Verunglimpfung des Papsttums und sittlicher Werte, daß es einem anständigen Menschen kaum zugemutet werden konnte, diese Polemik auf niedrigstem Niveau auf die Dauer mit anzuhören." Laubacher möchte vom Bürgermeisteramt wissen, ob den Verantwortlichen im Rathaus der Inhalt des Stückes bekannt gewesen sei, was eine „derart böswillige Verunglimpfung" noch mit Kultur zu tun habe und was man künftig gegen derartige Aufführungen zu tun gedenke.

Manfred Richter, der Leiter der zum Kulturamt zählenden Beratungsstelle für Jugendtheater und Schulspiel, erklärte am Montag der „Stuttgarter Zeitung", daß es sich bei dem Stück „Tezels Ablaß" um ein „mittelalterliches Spektakel" gehandelt habe. Dieses enthalte Szenen mit dem Teufel, der Jungfrau und dem Ablaßhändler Tezel, einer geschichtlichen Figur. Dabei gehe es um die Aufzählung kurioser Sünden, unter anderem um Sodomie. Richter betonte, die Verantwortlichen der Jugendkulturwoche hätten den Inhalt des Stückes nicht gekannt, andere Stücke der eingeladenen Gruppen ebenfalls nicht. Eine vorherige Zensur sei aus grundsätzlichen Überlegungen nicht in Frage gekommen.

tom

STUTTGARTER NACHRICHTEN

Samstag, 21. Juli 1979 - 34. Jahr - Nr. 166

Teufeleien in Denkmalhöhe

Video-Konzert in der Spielstadt und Stuten-Garten-Umzug

Während man sich allerorts zum großen „Show-Down" rüstet, gab es am Donnerstag und Freitag den lang erwarteten Auftritt des Münchener Freien Theaters, das schon im letzten Jahr für Begeisterung auf der einen und Protest auf der anderen Seite ausgelöst hatte. Nach einem Straßen-Umzug mit Schwerpunkten auf den Innenstadtplätzen fand man sich auf dem Schillerplatz bei mittelalterlichem Jahrmarktspiel wieder. Gründer George Froscher und Kurt Bildstein, eingeladen vom Zentrum für Jugendtheater und Schulspiel, hatten sich einen szenischen Ausschnitt aus des Stürmers und Drängers Friedrich Maximilian Klinger „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt" herausgenommen und ihm den Spieltitel „Tetzel, der Ablaßverkäufer" gegeben. Ein Stelzenkorso, der sich gravitätisch vom Rathaus zum Schillerplatz hinbewegte, Teerfässer mit benediktinischem Weihrauch schwingend, bei einer lichten Höhe von drei Meter zwanzig, mit pyramisch ansteigenden Fahnentüchern drapiert, lockte so viel Publikum, daß der ganze Schillerplatz hätte bestuhlt werden können. Deftig, zotig, akrobatisch boten die „Freien", besonders die auf Stelzen, „Ablässe für die feinere Sodomie" („Das betrifft vielleicht Deinen Dackel, Bruder"). Dabei sprühten sie vor Ideen. Ein überdimensionaler Pfaffe aus Pappmaché, an Stäben bewegt, eine Madonnenfigur im Tambourin-Strahlenkranz und bocksbeinige Teufeleien in Denkmalshöhe sorgten für Begeisterung. Freilich waren auch Proteste zu hören, was aber für so manchen erst das richtige Attribut dazu war. Diese Gruppe möchte man auch einmal außerhalb der Jugendkulturwoche in Stuttgart sehen.

Hannes Schneck



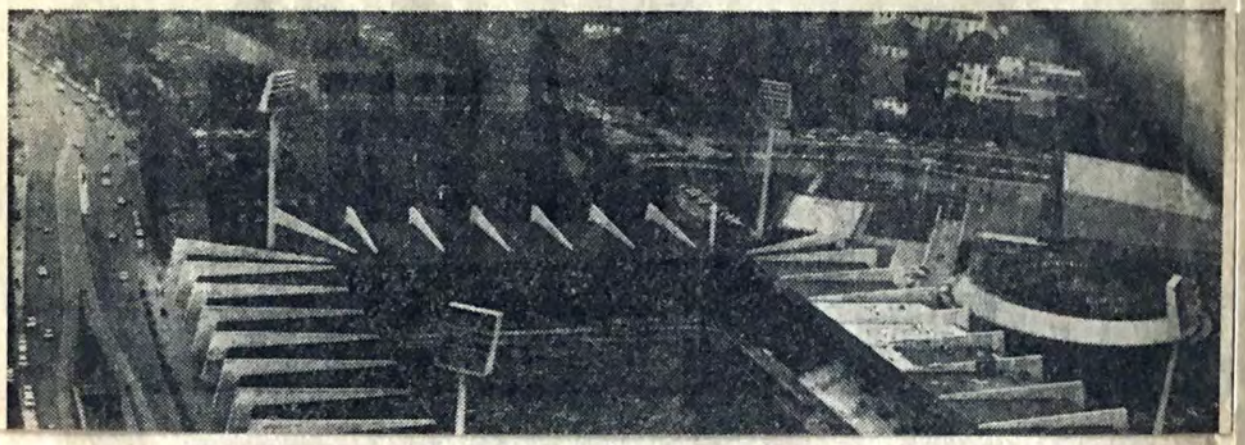
Zu unseren Bildern: Gaukler, Narren und Mimen in der Stadt

Süddeutsche Zeitung Nr. 161 | Montag, 16. Juli 1979



JUBEL UND TRUBEL *auf dem Weg zum Dreifaltigkeitsplatz: „Volkstheater" mit Stelzenprozession des „Freien Theaters München".* Photo: Winfried Rabanus

/ Bochum /



Ein Straßenspektakel mit vielen Akteuren auf Stelzen

Das Freie Theater München gastiert in der Fußgängerzone

Ein Straßenspektakel ganz besonderer Art wird die City am 7. Juni erleben. Da wird mittelalterliches Jahrmarktspiel abrollen — nicht bühnen-erhoben, vielmehr mitten im Publikum, Aktionen hautnah an und weit über den Zuschauern. Denn die Akteure des Freien Theaters in München werden ihre Spiele auf Hochstelzen aufführen. Dort wo sie bisher aufgetreten sind, haben die Schauspieler des Freien Theaters stets großes Aufsehen erregt, haben insgesamt durch ihr ungewöhnliches Spiel beeindruckt, haben Theater geboten, das so ganz aus dem Rahmen des herkömmlich Bekannten fällt. Dieses Straßenspektakel ist darum auch kein Kinder-Amüsement. Spiel und Handlung wenden sich direkt an die Erwachsenen und mit den Mitteln des Ausdrucks versuchen die Künstler ihr Anliegen vorzutragen. Dabei wird ein hohes Maß von Improvisation sichtbar, wenn Musik und Gesang, Sprache und Rezitation geboten werden, wenn Riesen und Zwerge, Clowns und Harlekine auf Stelzen und Hochstelzen agieren. Das wirkt verblüffend, nahezu gigantisch, aber keineswegs unwirklich oder kitschig-übertrieben. Die Künstler des Freien Theaters nutzen allein das Stilmittel der Überkörpergröße zu anschaulicherer Darstellung.

Eine höchst turbulente Schau

Da ist eine Schau mit „Prozession" überschrieben, Großfiguren auf Hochstelzen, mittelalterliches Jahrmarktspiel um Tetzel's Ablaß, Spielszenen und Prozession. Das ganze mit Musik und Gesangsnummern, dazu Tänze auf Stelzen, auch Riesen, zwischen denen die Zwerge agieren. Da geht es bei den „Zwei Ungeheuern" um weiße Clowns, die immer wieder versuchen, sich näher zu kommen, dennoch immer wieder aneinander vorbeigeraten. „Der Förster" bringt höchst turbulente Szenen aus dem Volkstheater.

Für Bochum dürfte diese Art des Straßentheaters etwas ganz Neues sein. Das Kulturamt der Stadt will mal ein Experiment wagen und die City-Besucher mit einem Spektakel im Freien konfrontieren. An diesem ohnehin verkaufsoffenen Samstag werden die Stelzenmonster sicher vor viel Publikum auftreten können. Das ist auch für die Zuschauer einmal eine reizvolle Schau, genauso, wie es vor Jahresfrist das Festival der Narren in der Stadt war, obwohl ganz anders gelagert.

Nächster Familien-Einkaufstag

7. Juli

Straßen-spektakel in der City

MITTELBAYERISCHE ZEITUNG

Kunst auf dem Marktplatz

Das Regensburger Altstadtfest

Das Regensburger Altstadtfest ging in die Schlußrunde — und die Regensburger schienen des Feierns kaum müde zu werden. Noch einmal konnten sich an diesem Wochenende, wie zuvor schon immer wieder einmal, etwas von der swingenden Heiterkeit und Fröhlichkeit durchsetzen, die sich als Stimmung so wohltuend von jener unterscheidet, die gemeinhin im Zusammenwirken Bier in der Kehle und Hum-ta-ta-ta im Ohr erzeugen. Das Altstadtfest brachte eine überraschende Vielfalt an Spiel und Mitspiel, an Clownerie und Spaß, an Musik und Pantomime, an quirliger Komödiantik und Gauklerei ... und, was noch erstaunlicher ist, eine überraschende Bereitschaft des Regensburger „Publikums", sich mal gerade nicht als Publikum zu verstehen, sondern sich anmachen zu lassen von allerlei Artisten, Künstlern, deren Darbietungen doch das Maß des in Regensburgs Kulturleben „Üblichen" immer mal wieder deutlich sprengten.

● *Allein das Freie Theater München. Was für eine faszinierende — und wohl auch beunruhigende — Erfahrung mit Theater diese Gruppe einer riesigen Menschenmenge zu vermitteln wußte, allein daran wäre es ablesbar, wieviele der „Zuschauer" plötzlich weißgeschminkt als „Akteure" die Menge der nur Zuschauenden durchsetzte ... Faszinierend und beunruhigend das Spiel hoch auf Stelzen, von suggestiver Monotonie der Umzug, der in irgendwie verstörender rhythmischer Präzision die Menge in Bewegung brachte. Die nachgerade artistische Beherrschung der Holzstelzen, die weißgekalkten Gesichter hoch über dem Menschengeschiebe, die Gesten und Posen, in überdreht anmutigen, zerdehnter Bewegung wie in gefrorenen, erstarrten Tableaus — ein Spectaculum, wie es wenig andere bei diesem Fest gab. Theater als Schau-Spiel aus alter, wilder Zeit, als Schau-Spieler sich noch auf dem Marktplatz durchsetzen mußten, durch hochgereckt Tragisches, durch satt Komisches, weiter zurück, als Theater noch auf dem Kothurn sich vollzog, die Tragödie zum Zeichen ihrer Erhabenheit über den Köpfen der Zuschauer sich abspielte, noch weiter zurück, als Theater eine magisch-bannende, rituelle Bedeutung hatte ... Dem Freien Theater München gelang in Regensburg eine seltsam aufregende Synthese: Alternatives Theater, parodistisch-kritisch schon allein dadurch, daß es aufzeigte, was Theater im Gegensatz zu gezähmten Stadttheaterproduktionen im Unter- und Halbbewußtsein des Menschen tatsächlich anzurichten vermag und Ur-Theater, das Darbietungsformen und Impetus eines magischen Theaters mit einer Lebendigkeit wiederauferstehen lassen kann, wie man es kaum für möglich gehalten hätte. Theater auf dem Marktplatz, das heißt in diesem Fall auch, dem Theater die Vitalität und den Rang wiederzugeben, das es inmitten des Lebens einmal hatte und der unverzichtbar ist, das heißt aber auch, sich Erfahrungen auszusetzen, die man in Staats- und Stadttheatern gemeinhin heute nicht mehr machen kann. Eine notwendige Erfahrung.*



Von der Eindringlichkeit überhöhter Groteske: das Freie Theater München auf dem Regensburger Neupfarrplatz. *Foto: Krüger*

MITTELBAYERISCHE ZEITUNG

Montag, 2. Juli 1979

Regensburger Stadt-Umschau

Spröde Barbara, temperamentvolle Folklore

Programmhöhepunkte und nette Kleinigkeiten zum Abschluß des Altstadtfestes / Musik für jeden

rd. Ungewohnt spröde zeigte sich zum Abschluß des neuntägigen Spektakulums in der Regensburger Altstadt die Gürtlerstochter Barbara Blomberg. Am Samstag abend, als Hunderte von Zuschauern auf dem Haidplatz mit Vergnügen und Spannung die Moritat der Bänkelsänger verfolgten, wollte sie sich partout nicht verführerisch auf den Schoß des Kaisers setzen und stellte so die Geschichte selbst nachträglich in Frage. Lauter Jubel kam auf, als die Regensburger und ihre Gäste die Verbindung schließlich doch bildlich bestätigt sahen. Begeistert gingen die Festbesucher auch mit, als am Neupfarrplatz ein buntes Programm internationaler Folklore geboten wurde und sich die weißen Clowns des Freien Theaters München unters Publikum mischten. Neben diesen Höhepunkten gab es jedoch auch viel Skurriles und Spontanes zu sehen und zu hören, so daß die stark vertretene Blasmusik auch ihre Gegenpole hatte. Nur finden mußte man sie...

Auf dem Neupfarrplatz war inzwischen jedoch schon die nächste Attraktion zu sehen: die weißen Clowns des Freien Theaters München, die auf ihren hohen Stelzen ein Spektakel besonderer Art boten. Die grotesk geschminkten, langbeinigen Schauspieler zogen von Blasmusik begleitet über den Platz und ließen sowohl große als auch kleine Regensburger nicht mehr aus dem Staunen rauskommen. Auf der Bühne zeigten sie dann mimische und artistische Meisterleistungen, für die sie mit begeistertem Applaus belohnt wurden. Nach einer Prozession durch die Altstadt, die einen beinahe gespenstischen Charakter hatte, zeigten sie dann später noch das Stück Balbina, eine Familientragödie aus dem bayerischen Oberland.



damit umgehen, und es habe nicht unausweichlich tödliche Auswirkung, denn in Thailand gebe es das beste Heroin auf der Welt. Sollte Glück oder Unglück in Sachen Heroin eine Qualitätsfrage sein? Ich kannte die Wirkung von Heroin nur vom Hörensagen. War es nicht unredlich, über Wirkungen im Körper und Auswirkungen im sozialen Bereich schreiben zu wollen, ohne es wirklich zu kennen? Verbreitet dieses chemische Produkt wirklich Glück? Nimmt man es, wenn man etwas sucht, das einem weiterhilft? Oder nimmt man es, wenn man sich am Ende fühlt? Das ist, wie jeder zugeben wird, eine entscheidende Frage; in meinem Falle entscheidend für den Charakter einer Figur. Also kaufte ich eine Messerspitze voll, 0,09 Gramm (von mir überbezahlt mit 200 Bath; regulärer Preis 10—50 Bath = 1,00 bis 5,00 DM), die kleinste Menge, die ich bekommen konnte, um das Heroin mit Tabak vermischt zu rauchen. Trinken war meist braun und nur etwas weniger übelriechend als das Wasser des Brunnens, eines algenbezogenen Schachtes von zwei Metern Durchmessers, um den herum sich innerhalb einer halben Stunde über dreihundert Gefangene zu waschen hatten. Wer hier nicht zur Droge greift, um aus dem Elend zu fliehen, muß über Abwehrkräfte verfügen und über gute Freunde, deren Hilfsbereitschaft so stark ist, wie es in meinem Fall war, das man es bis Thailand spürt. Wenn auch nur wenig durchgedrungen ist bis zu meinem Richter von all den Briefen, Telegrammen und Telefonaten, das meiste im bürokratischen Gewirr hängen blieb, das Durchgedrungene hat dem Richter genügt, der sich als Vertreter des Königs bestellt weiß, gnädig zu sein, um keine Negativpropaganda zu entfachen, die dem immer mehr aufkeimenden Touristenland schaden könnte.

Theater heute 07/1979

Wer ist der Dieb? — Foreman über Wilson

In Theater heute 4/79 bezeichnete Peter Iden in seinem Aufsatz «Death of a Thief — Ein Nachruf anläßlich Robert Wilsons DD & D» das Theater des Bob Wilson «nicht als eines der Avantgarde, sondern eines der Eklektik», Wilson als Epigonen des Theatermachers Richard Foreman.
Der derzeit in Berlin lebende polnische Theaterkritiker Andrzej Wirth, der ebenfalls in Theater heute 4/79 eine «Kommunikations-ästhetische Strukturanalyse» von Wilsons Theater vornahm, hat uns auf einen Aufsatz von Richard Foreman aufmerksam gemacht, mit dem Hinweis: «Der Bestohlene über den Dieb.»
In dem in der New Yorker Village Voice 1/1/70 erschienenen Aufsatz Foremans über Wilsons Theater heißt es unter anderem:

«Bedauerlicherweise haben nur wenige die lange Reise zur Brooklyn Academy of Music auf sich genommen, um Robert Wilsons «Leben und Zeit von Sigmund Freud» zu sehen, eine Produktion der Byrd Hoffmann Foundation.
Bedauerlicherweise — denn Wilson hat eines der wichtigsten Bühnenwerke dieses Jahrzehnts geschaffen, das sich durch seine Ästhetik grundlegend von den gängigen Produktionen der Theateravantgarde unterscheidet.
Führende Theatertheorektiker und -praktiker haben bis jetzt Wilsons Verfahren als eine Folge von Strategien interpretiert, mit deren Hilfe das Publikum in unterschiedliche, aber im voraus genau festgelegte Richtungen gelenkt werden soll (einen Einfall in «Bühnen-Termini» zu übersetzen, bestimmte Emotionen als Antwort auf bestimmte Objekte zu beschwören etc). Wilson gehört zu den wenigen Künstlern, die eine ganz andere Ästhetik auf das Theater anwenden — wie sie für progressive Maler, Musiker, Tänzer und Filmemacher selbstverständlich ist: eine nicht-manipulative Ästhetik, wonach Kunst eine «Umgebung» schafft, innerhalb derer der Zuschauer sich selbst als Rezipient der «Entdeckungen», die der Künstler in seinem Medium gemacht hat und anschließend erleben kann, ihm, dem Zuschauer, mit einem Höchstmaß an Sachlichkeit vorgeführt hat (die spezifische ästhetische Emotion der Sachlichkeit ersetzt die melodramatischeren Emotionen des Alltags und noch mehr die des Theaters).
Mit anderen Worten, Wilson durchbricht die verbreitete Auffassung, wonach Theater allgemein vom Talent speziell ausgebildeter Darsteller getragen ist, er greift zurück auf ein «Kompositions»-Theater, wo es nicht krampfhaft um «Ausdruck» vorgegebenen Materials geht, sondern um kraftvolles und harmonisches «Placieren» verschiedener, vorgefundener und erfundener Bühnenobjekte und -handlungen, und zwar werden sie so gebracht und verwoben, daß sie jeden Augenblick ein Höchstmaß an Beziehungen und vielschichtigen Verflechtungen von Objekten (Ursachen) und Wirkungen sichtbar machen. . .

Wilsons Stück ist ein Meisterwerk des «Künstler-Theaters», das hierzulande eine geheime Existenz führt. Leser von «The Voice» sollten lieber beten, daß die Byrd Hoffmann Foundation noch einmal eine so großartige Aufführung herausbringt, denn in dem nun anbrechenden Zeitalter des Wassermanns, oder in den 70ern, oder welche Epoche nun immer für uns beginnen mag, ist es *das* Theater, das wir brauchen.»

Jugendkulturwoche

Verunglimpfung des Papsttums?

Die am Sonntag beendete Stuttgarter Jugendkulturwoche ist für den CDU-Stadtrat Anton Laubacher noch nicht vorbei. Laubacher, der am vergangenen Donnerstag auf dem Schillerplatz Zeuge einer Vorführung des „Freien Theaters München" wurde, hat an dessen Stück „Tezels Ablaß" Anstoß genommen. In einer schriftlichen Anfrage an das Bürgermeisteramt gab er seiner Empörung über den Inhalt des Stücks Ausdruck und bat um eine Stellungnahme zu den Hintergründen.

Nach der Gemeinderatssitzung am 19. Juli erlebte Stadtrat Laubacher durch Zufall die Darbietung der Münchner Schauspielgruppe mit. Seine Eindrücke schilderte er am Montag so: „Was dort dargeboten wurde, war eine derart böswillige Verunglimpfung des Papsttums und sittlicher Werte, daß es einem anständigen Menschen kaum zugemutet werden konnte, diese Polemik auf niedrigstem Niveau auf die Dauer mit anzuhören." Laubacher möchte vom Bürgermeisteramt wissen, ob den Verantwortlichen im Rathaus der Inhalt des Stückes bekannt gewesen sei, was eine „derart böswillige Verunglimpfung" noch mit Kultur zu tun habe und was man künftig gegen derartige Aufführungen zu tun gedenke.

Manfred Richter, der Leiter der zum Kulturamt zählenden Beratungsstelle für Jugendtheater und Schulspiel, erklärte am Montag der „Stuttgarter Zeitung", daß es sich bei dem Stück „Tezels Ablaß" um ein „mittelalterliches Spektakel" gehandelt habe. Dieses enthalte Szenen mit dem Teufel, der Jungfrau und dem Ablaßhändler Tezel, einer geschichtlichen Figur. Dabei gehe es um die Aufzählung kurioser Sünden, unter anderem um Sodomie. Richter betonte, die Verantwortlichen der Jugendkulturwoche hätten den Inhalt des Stückes nicht gekannt, andere Stücke der eingeladenen Gruppen ebenfalls nicht. Eine vorherige Zensur sei aus grundsätzlichen Überlegungen nicht in Frage gekommen.

tom

April 1979

Warten Sie nicht auf Godot

In der Münchner Wörthstraße, einem Hinterhaus, in einem schwarz getünchten Raum auf einem Holztisch liegt zweimal in der Woche, abends gegen 20 Uhr ein Toter. Am gleichen Ort, zur gleichen Zeit, jeweils am Tag zuvor, denken zwei junge Leute an Selbstmord: „Morgen hängen wir uns auf." Didi sagt das zu Gogo mit einer Einschränkung: „Es sei denn, daß Godot käme." Einen Tag nach diesem Gespräch, angesichts der nackten Leiche auf dem Holztisch, vor Didis sterblichen Überresten, gibt es diese Einschränkung nicht mehr. Godot ist nicht gekommen, und so starb Gogo (Estragon) von heute auf morgen einen für eine Beckett-Figur ungewöhnlich raschen Tod.

In dem Hinterhaus in der Münchner Wörthstraße beheben am Tag der Aufbahrung von Gogos Leiche den dramaturgischen Defekt zwei Männer: Sie kleiden den Toten an, kippen ihn sacht auf den Boden und drücken ihm einen Bambusstab in die Hand, an dessen oberem Ende ein Drachen befestigt ist. Mit Hilfe dieses Drachens vollzieht sich Didis Auferstehung. Mit ihm schiebt er die Wolken weg, holt er die Träume her. Auch die anderen, die am Tag zuvor in Becketts Stück auf Godot warteten, kommen wieder: Sie tragen alle Didis Traumgerät. Alle staunen, alle lächeln, alle freuen sich. Mandolinen erklingen, ein mexikanischer Walzer begleitet den Auftritt der Verzückten. Es ist, als sei Godot gekommen.

Für seinen „Godot" hatte George Froscher sein Hinterhoftheater mit Erde vollgeschüttet. Es waren die Söhne von Vladimir und Estragon, von Pozzo und Lucky, die dort das Stück ihrer Väter zu spielen versuchten ... Es war ein Abend über den Generationenkonflikt, zwischen sanfter Rebellion und Selbstdisziplin. Becketts „Warten auf Godot": ein Kinderspiel.

Für den zweiten Teil des (etwas unglücklich betitelten) Projekts des „Freien Theaters München" (FTM), „Plätze, die uns begegnen", hatte Froscher die Erde aus dem Theater wieder fortschaffen lassen: Was jetzt kam, sollte den Boden unter den Füßen verlieren dürfen. Filmschnittartig versuchte Froscher Szenen einer Geschichte aneinander zu reihen, ohne Rücksicht auf Chronologie, ohne dialogischen Zusammenhang, immer wieder unterbrochen von der Traumfrequenz der Mandolinenmusik und dem Auftritt der Verzückten. Nach einer Kinderparty, auf der kleine Mädchen, die am Tag zuvor noch Vladimir, Pozzo, Lucky hießen, tanzen wie Lucky tanzte (zappelnd, hüpfend, torkelnd), beginnt ein Film: Im Gegenlicht drücken sich zwei schwarzgekleidete Männer an die schwarz getünchte Wand des Theaters. Aufnahmen für einen Stummfilm: Zwei Beckett-Figuren klettern eine Hauswand empor. Damals wird eine alte Frau im Rollstuhl — wie ein weiblicher Ham — hereingeschoben: „Ich war schon immer eine gute Taucherin gewesen." Es ist Ludwigs Mutter, die, wenn sie aus dem Rollstuhl aufsteht, Ludwigs Vater wird, den Revolver zieht und Ludwig aus dem Theater hinausschießt. Das große Tor des FTM öffnet sich nach draußen: Ludwig verschwindet im Nebel zwischen den Bäumen. Drinnen schlägt der Vater gegen alle zehn Lampen, die die Szene beleuchten. Nervöses Licht über einer nervösen Geschichte.

Die Szene zwischen Ludwig und der Mutter ist eine Szene zwischen Vladimir und Estragon. Sie ist auch eine Szene zwischen Froscher und dem Publikum. Sie beschreiben, wie das FTM eine Geschichte erzählt; wie es die Geschichte vom „Warten auf Godot" weitererzählt, von einer Assoziation zur anderen.

Bei allen Nachteilen bleibt dieser Doppelabend beachtenswert. Froschers Basisarbeit für ein anderes Theater (seine Projekte, seine Workshops) bleiben wichtig, auch wenn die Münchner Theaterkritik dazu neigt, die Kleinkunst der vielen Münchener Kleintheater samt ihrer verlogenen Brettl-Romantik riskanteren, gefährdeteren Versuchen vorzuziehen; auch wenn die Münchner Kulturverwalter Zuschüsse nach dem Gesichtspunkt der Rentabilität (Aufführungsfrequenz) verteilen; auch wenn sich die großen Bühnen immer auffälliger der Ergebnisse jener Basisarbeiten bedienen und damit das andere Theater, scheinbar, übertrumpfen.

Froscher und seine Gruppe lassen sich von alledem nicht entmutigen. Sie planen einen großen Straßenspektakel. Der Doppelabend hätte besser — und fast wie zur Ermunterung der FTM-Gruppe geheißen: „Warten Sie nicht auf Godot!"

Helmut Schödel

„Münchner Merkur" 21. 3. 19 =9



Unter dem Gesamttitel „Plätze, die uns begegnen" bringt das Freie Theater München heute Becketts „Warten auf Godot", morgen die Gruppenarbeit „Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln" heraus (Produktion Froscher/Bildstein); auf unserem Foto: Marc Adams (links) und Carl Kittel im zweiten Stück.

MÜNCHNER MERKUR 23. MÄRZ 1979

Münchner Kulturberichte

Beckett im Freien Theater München

Wer wartet heute noch auf Godot?

Den Steinboden im „Freien Theater München" (FTM) bedeckt eine schwarze Humusschicht, in der Schritte und Stürze lautlos versinken, Gesichter und Kleidung schwarz paniert werden. Als Spielort für Becketts „Warten auf Godot" stellt sie einen jener „Plätze, die uns begegnen" dar, die Froschers neues, auf zwei Abende angelegtes Projekt vorstellen will.

Es wurde in langen Monaten entwickelt aus Gedanken zur Literatur der fünfziger Jahre. Damals (1953) traf Becketts dunkle Vision vom zerstörten Menschen im Vakuum einer verwüsteten Welt den Nerv einer von Atombomben-Furcht erfaßten, neu verunsicherten Zeit. Heute fehlt dem inzwischen vielmals ausgedeuteten Stück die düstere Faszination unfaßbarer, kafka'esker Bedrohung: die hundertfach analysierten Ängste sind vermutlich realer geworden, das Nichts hat sich aufgefüllt mit Aggressionen.

So mußte Froschers neuer Versuch eine spürbare Gleichgültigkeit der Zuschauer gegenüber dem einst so bewegenden Stück überwinden. Es gelang ihm nur szenenweise.

Die am gleichen späten Abend auf dem Bildschirm gezeigte Berliner Godot-Inszenierung von Beckett selber bewies: die Bildhaftigkeit der Sprache, die Bekkett voll ausschöpfte, bietet Deutungen des Rätselhaften und Komik neben der Ausweglosigkeit an. Froscher machte es sich schwerer. Er hatte den Text ausgedünnt zugunsten einer manieriert zerdehnten Sprechweise und einer artistischen Körpersprache, die das Clownische und damit den Manegen-Charakter des „Platzes" unterstrichen. Das erbrachte einige eindringliche Bilder von scheuer Zärtlichkeit und männlicher Zusammengehörigkeit, von mißglückter Annäherung und Flucht. Es ergab aber auch Längen, Unterschlagungen im Bereich von Witz und Farbe.

Kurt Bildstein setzte seine vielfältig nuancierte Spielkunst erfolgreich gegen alle Manierismen durch und entwickelte in Mimik, Geste und Stimme eine tragikomische Figur.

Näher der Oberfläche blieben Carl Knittels Estragon, der das Begegnungsspiel zum Bewegungsspiel machen mußte, und Siegfried Mascheks Pozzo, der mehr die Maske als die Ausstrahlung deformierender Unterdrükkung besaß. Marc Adams gelang es, Qual und Wildheit des Geknechteten im erstaunten Lächeln des Irren zu stummer Anklage aufzulösen.

Effi Horn

Samstag/Sonntag, 24./25. März 1979 SÜDD. ZEITUNG, MÜNCHEN

Einmal Godot und zurück

„Plätze, die uns begegnen" im Freien Theater München

Fünf bis sechs Monate Arbeit, am Ende ein „zweiteiliges Projekt auf der Grundlage der Literatur der 50er Jahre", da möchte man schon neugierig sein, was George Froschers Freies Theater uns vorlegen wird. Schließlich, das ist ein beträchtliches Angebot, die 50er Jahre, literarisch: Williams, Simmel, Sartre, Die Blechtrommel, die Absurden, Existenzialisten, die zornigen jungen Männer — alles da, doch wie macht man daraus ein Stück, ein Projekt gar, und das heißt doch soviel wie „Plan, Entwurf"?

Die Lösung ist verblüffend einfach, direkt simpel. Am ersten Abend wird Becketts „Warten auf Godot" (von 1952) gespielt, so wie geschrieben, mit Wladimir und Estragon, mit dem Mann am Strick und dem schließlich blinden Herrn, mit Baum- und Schuh- und Strickproblem. Eine ordentliche, unverschlampte und auch sonst nicht weiter auffallende Inszenierung. Am zweiten Abend sehen wir eine freie Folge freier Bilder, weiß der Himmel zu welchen Themen oder Assoziationen aus der literarischen Vergangenheit. Kann sein Mrozek, kann sein Ionesco, Tardieu oder Frisch (wer roh ist, könnte sagen: na wenn schon): Rückerinnerungen wohl an die Künste des Freien Theaters, die ja immer sehr beträchtlich waren; Szenenscherben, Satzpartikel, die nicht schon dadurch ans Zeitalter des Absurden erinnern, daß sie ohne Sinn und Zusammenhang erschienen (und möglicherweise waren).

Zu Beginn also ein Toter auf einem Tisch, zugedeckt, dann abgedeckt und eingekleidet von zwei Helfern, dann Belebung und (allerdings wunderschöne) Mandolinenmusik; dazu ein Traumtanz junger Männer, die Papierdrachen an langen Stangen steigen lassen, ihnen süchtig nachsteigen wollen, während die Musik, ein zirkustraurig südliches Klimpern, Zupfen und Schlagen, immer heftiger, schmerzender wird. Drachensteigen und jene Musik werden wir noch oft an diesem bloß zwei lange Stunden währenden Abend erleben, als Traumsequenz quasi, zum Beschwören der nächsten Station.

Bloß, was sind, beim Himmel, diese Stationen, was nur stellen sie dar? Da wird einem Mann auf einem Stuhl, der behauptet, Robert zu heißen, von drei Männern ohne Stuhl erklärt, er heiße Ludwig und solle das einsehen; das geht so seine Zeit, seine furchtbar lange Zeit, und es ist im Ernst jedem Zuhörer schnurz, ob Robert oder Ludwig, man wünscht das nächste Bild herbei, doch als dies endlich, endlich kommt, da ist es nichts mit neuem Spiel und neuem Glück, da geht es um die Differenzen in der Wohnadresse: der Stuhlmensch meint Müllerstraße, die anderen empfehlen Bismarckstraße. Uns wäre auch der Mond recht, wenn dafür die Szene kürzer werden könnte. Weil aber der Klügere allemal nachgibt, wohnt Ludwig schließlich in seiner Bismarckstraße, und die Drachensteiger können einlaufen zur Musik.

Nun hüpft ein Mann im Mädchenkleid herein und spielt Ball; nun kommen weitere Männer in Mädchenkleidern und spielen Ball; Kurt Bildstein ganz in Himmelblau mit seinem Bart darüber und dem langen Haar: lauter Alicen in Froschers Wunderland, archaisch lächelnd, und da mit einem Mal wird auch der Sinn des langen Titels für diese Produktion erklärlich: „Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln" — bei Forscher wird das in Großbuchstaben geschrieben, und drum denkst du zu Hause, mit „Sie" wären wir Zuschauer gemeint, doch das ist der Fluch der Versalien, nun siehst du: *die* dort hören nie auf zu lächeln, *die* freut einfach alles.

Auch Froscher selbst, der gelegentlich zuschaut, freut sich riesig und lacht, wenn ein Satz gesprochen wird, der für uns bloß ein Satz ist, oder wenn jemand den Arm hochhebt in gezirkelter Weise, die uns nur gezirkelt scheint. Was kann man dazu sagen? Offensichtlich stecken entweder wir oder aber das Freie Theater in einer Sackgasse, so daß wir einander nicht mehr zu folgen vermögen. Und obwohl Bildstein/Froschers Gruppe ständig neue Mitglieder hat an Stelle der alten, hat sich eine Art gruppaler Inzest verbreitet, zu dessen Ritualen und Zeichen Außenstehende keinen Zugang mehr haben. Mit Godot und dem Lächel-Projekt sind sie von ihren Stelzen herab — und mit Siebenmeilenstiefeln hinter die Barriere des absurden Theaters zurückgestiegen.

Vieles ist wieder ausgezeichnet und großartig, so wenn Bildstein sein Solo hat und zur laut ziehenden Bach-Geigenpartita durch den Raum flattert, die Wände und Lampen betatscht und seinen Körper fallen und schnellen läßt; wenn er auf einem Rollsessel als ältere Fuchskragendame hereingeschoben wird, einen Osterhasen auf den Knien und ein blödes Lächeln auf den Lippen — ja, ja, das ist schön? Aber —? Jemand sticht sich mit einem Seitengewehr des öfteren in den Bauch; vor dem plötzlich geöffneten Riesenportal des Theaters, draußen im Hinterhof, stehen mal drei Menschen mit großen Lichtstangen und Lichtspiralen, mal stehen dort Tannen im Nebeldampf. Auch das ist schön, jedoch —? „Für die Schweinchen, nur für die Schweinchen", sagt der Bajonettstecher und lacht, und ein andrer äußert: „Ja, ja, das Leben — es möchte gar nicht mehr aufhören." Das unterscheidet denn doch das Leben vom Theater, oder zumindest unsere Erwartungen davon.

MICHAEL SKASA

Juli 1979 - Heft 7 | Theater heute |

Helmut Schödel

über Niedergang freier Gruppen

und FTM

Unser Valentin

und

Alles freut sie ....

Peymann — Frosch

Frosch — Wilson

Theater ohne Alternative

Zum Niedergang der freien Gruppen in Deutschland — Noch fast ein Gegenbeispiel: George Froschers FTM in München

Von Helmut Schödel



Das Theaterkollektiv «Rote Rübe» zeigte im Oktober 1977 seine bisher letzte Produktion. In einem Zirkuszelt hatte beim «Ersten Internationalen Festival des freien Theaters in München» «Liebe, Tod und Hysterie» Premiere. Bis dahin hatten die Rüben Politrevuen gezeigt: Agitationsspektakel gegen die Furcht und das Elend in Chile, Italien, der Bundesrepublik. «Terror-Bilder aus Chile nach dem Putsch» und «Frauen-Power», ein Straßentheater-Projekt gegen den Paragraphen 218, waren ihre wichtigsten und erfolgreichsten Arbeiten. Die Rüben machten Theater zum aktuellen Gebrauch, das vor allem emotional überzeugen sollte. Darum waren ihre Figuren Typisierungen, die Situationen Übertreibungen, die Protestlieder deren parolenhafte Verkürzungen und das Playback-Verfahren eine Möglichkeit, was an Differenzierung fehlte, durch Lautstärke auszugleichen.

Mit «Liebe, Tod und Hysterie» verließen die Rüben ihre konkreten Themen und wagten sich zu sehr unüberschaubaren vor (zu Liebe und Tod). An Stelle von Bildern aus Chile sah man nun Bilder aus Hollywood: die neuesten Trivialmythen des Films. An Stelle von Bildern aus der Abtreibungspraxis sah man Bilder aus der griechischen Mythologie: Illustrationen zum damals neuen Weiblichkeitstrend in der Frauenbewegung. Demeter und Monroe, Bogart und Persephone, «Salò» und «Casablanca»: An die Stelle von Argumenten traten modische Zitate. Die «Rote Rübe» war nicht mehr aggressiv, sondern sentimental. Aus dem Agitprop war Showbusiness geworden. Pleite.

Die Hamburger Gruppe «Brühwarm», ein Theater der (schwulen) Subkultur, und ehemals ein Versuch, sich aus ihr zu befreien, zeigte im Juni 1979 beim dritten Münchner Theaterfestival eine weitere Fassung ihres Emanzipations-Kabaretts «Männercharme». Von der Provokation, die das Auftreten der «Brühwarms» einmal war, blieb nur noch die Koketterie mit der Provokation: Von einer «schäbigen Minderheit» sprach der Conferencier Daisy Daimon — und meinte die Heterosexuellen. Der Auftritt der Gruppe verpuffte in läppischen Schwulenwitzen, aggressiv war nur noch die Musik der Rockgruppe «Ton Steine Scherben» (die früher auch für die Rüben komponierte). Aus dem Emanzipations-Kabarett der «Brühwarms» war ein Transvestiten-Varieté geworden. Pleite.



Am Boden und bedrückt nach oben weisend: ein symptomatisches Bild für die Lage freier Gruppen hierzulande? — Da hocken Friederike Frerichs und Friedrich Wollweher, vom Team des Münchner TamS, das mit «Bavaria Loas» am Heimatorte das 3. Festival der Freien Gruppen eröffnen half. Handlung: Im Bauch der Bavaria treffen sich Münchner Komiker und ratschlagen, wie Münchner Eigenheit und Freiheit derzeit noch zu retten wären. — Foto Voigt

Revue-Pleite, «Bavaria Loas»: Bierkampf und Kulturkampf

Ein Transvestiten-Varieté war auch das Szenarium für einen Operettenverriß, der im Mai 1978 beim zweiten Münchner Theaterfestival zu sehen war. Das «Opernstudio Nürnberg», eine Gruppe für experimentelles Musiktheater, zeigte Offenbachs «Großherzogin von Gerolstein». Daisy Daimons Schwester, der Travestiekünstler Melitta Wolke-Desineé, sang jauchzend und johlend die Großherzogin. Mit schwarzen Nylonstrümpfen und im Frauengewand stieg er wie ein ganz ordinäres Nummerngirl durch seine Geschichte. Ein improvisierter, vulgärer, fast noch pubertärer Versuch einer jungen Nürnberger Theatergruppe, gegen den Nürnberger Operbetrieb zu protestieren.

Die neueste Pruduktion des «Opernstudios» wirkt gegen diesen frühen Protest wie eine Revision.

«Saroya — Kaiserin ohne Schatten» den falschen Träumen der 50er Jahre Nummernrevue über Saroya-Soray mit dem Kaiserkind ist nicht mehr a gende Illustrierte». Fast eine Operett Im Münchner «Theater am Sozialat einem der vielen Münchner Kleinthea Bühne so groß wie ein «Brettl», konn unter anderem Versuche sehen, Pe Wilde oder Athol Fugard zu spielen und «Fidelio» ohne Musik aufzufü Arp verwickelte sich hier in seine «Va Beim diesjährigen «Dritten Internati val des Freien Theaters in München» v vom Brettl ins Zirkuszelt umgezoger und Rudolf Vogel zeigten in ihrer B «Bavaria Loas» vom jahr 0 bis 201 Einzelheiten: Schuhplatteln und B Bierkampf und Kulturkampf. In ihre schichte traten sich die TamS-Leute ge die Füße, weil sie sich in dem bewegten, als sei es nur ihr Brettl. Di tion von der Kleinkunst war dem Tam Über seine 2 mal 3 Meter reichte d nicht hinaus. Pleite.

Die Münchner Festivals erzählten ni den internationalen Tendenzen des I ters, sondern auch von dessen Unte Bundesrepublik. Die Kleinstkunstb Polittheater, das Theater der Subkul alternative Musiktheater (sofern si

ohne Alternative

freien Gruppen in Deutschland — piel: George Froschers FTM in München n Helmut Schödel

te im Ok-
ktion. In
ernationa-
hen» «Lie-
hin hatten
onsspekta-
in Chile,
Bilder aus
ower», ein
ragraphen
greichsten
eater zum
ional über-
en Typisie-
ngen, die
kürzungen
öglichkeit,
Lautstärke

Sen die Rü-

ben ihre konkreten Themen und wagten sich zu sehr unüberschaubaren vor (zu Liebe und Tod). An Stelle von Bildern aus Chile sah man nun Bilder aus Hollywood: die neuesten Trivialmythen des Films. An Stelle von Bildern aus der Abtreibungspraxis sah man Bilder aus der griechischen Mythologie: Illustrationen zum damals neuen Weiblichkeitstrend in der Frauenbewegung. Demeter und Monroe, Bogart und Persephone, «Salò» und «Casablanca»: An die Stelle von Argumenten traten modische Zitate. Die «Rote Rübe» war nicht mehr aggressiv, sondern sentimental. Aus dem Agitprop war Showbusiness geworden. Pleite.

Die Hamburger Gruppe «Brühwarm», ein Theater der (schwulen) Subkultur, und ehemals ein Versuch, sich aus ihr zu befreien, zeigte im Juni 1979 beim dritten Münchner Theaterfestival eine weitere Fassung ihres Emanzipations-Kabaretts «Männercharme». Von der Provokation, die das Auftreten der «Brühwarms» einmal war, blieb nur noch die Koketterie mit der Provokation: Von einer «schäbigen Minderheit» sprach der Conferencier Daisy Daimon — und meinte die Heterosexuellen. Der Auftritt der Gruppe verpuffte in läppischen Schwulenwitzen, aggressiv war nur noch die Musik der Rockgruppe «Ton Steine Scherben» (die früher auch für die Rüben komponierte). Aus dem Emanzipations-Kabarett der «Brühwarms» war ein Transvestiten-Varieté geworden. Pleite.







Am Boden und bedrückt nach oben weisend: ein symptomatisches Bild für die Lage freier Gruppen hierzulande? — Da hocken Friederike Frerichs und Friedrich Wollweher, vom Team des Münchner TamS, das mit «Bavaria Loas» am Heimatorte das 3. Festival der Freien Gruppen eröffnen half. Handlung: Im Bauch der Bavaria treffen sich Münchner Komiker und ratschlagen, wie Münchner Eigenheit und Freiheit derzeit noch zu retten wären. —

Revue-Pleite, «Bavaria Loas»: Bierkampf und Kulturkampf

Ein Transvestiten-Varieté war auch das Szenarium für einen Operettenverriß, der im Mai 1978 beim zweiten Münchner Theaterfestival zu sehen war. Das «Opernstudio Nürnberg», eine Gruppe für experimentelles Musiktheater, zeigte Offenbachs «Großherzogin von Gerolstein». Daisy Daimons Schwester, der Travestiekünstler Melitta Wolke-Desineé, sang jauchzend und johlend die Großherzogin. Mit schwarzen Nylonstrümpfen und im Frauengewand stieg er wie ein ganz ordinäres Nummerngirl durch seine Geschichte. Ein improvisierter, vulgärer, fast noch pubertärer Versuch einer jungen Nürnberger Theatergruppe, gegen den Nürnberger Operbetrieb zu protestieren.

Die neueste Pruduktion des «Opernstudios» wirkt gegen diesen frühen Protest wie eine Revision. «Saroya — Kaiserin ohne Schatten» erzählt von den falschen Träumen der 50er Jahre. Doch diese Nummernrevue über Saroya-Sorayas Probleme mit dem Kaiserkind ist nicht mehr als eine «klingende Illustrierte». Fast eine Operette. Pleite.

Im Münchner «Theater am Sozialamt» (TamS), einem der vielen Münchner Kleintheater, mit einer Bühne so groß wie ein «Brettl», konnte man bisher unter anderem Versuche sehen, Peter Handke, Wilde oder Athol Fugard zu spielen, «Tiefland» und «Fidelio» ohne Musik aufzuführen. Philip Arp verwickelte sich hier in seine «Valentinaden». Beim diesjährigen «Dritten Internationalen Festival des Freien Theaters in München» war das TamS vom Brettl ins Zirkuszelt umgezogen. Philip Arp und Rudolf Vogel zeigten in ihrer Bayern-Revue «Bavaria Loas» vom jahr 0 bis 2019 bayerische Einzelheiten: Schuhplatteln und Räterepublik, Bierkampf und Kulturkampf. In ihrer wirren Geschichte traten sich die TamS-Leute gegenseitig auf die Füße, weil sie sich in dem großen Zelt bewegten, als sei es nur ihr Brettl. Die Emanzipation von der Kleinkunst war dem TamS mißglückt. Über seine 2 mal 3 Meter reichte die Phantasie nicht hinaus. Pleite.

Die Münchner Festivals erzählten nicht nur von den internationalen Tendenzen des Freien Theaters, sondern auch von dessen Untergang in der Bundesrepublik. Die Kleinstkunstbühnen, das Polittheater, das Theater der Subkultur und das alternative Musiktheater (sofern sie überhaupt



An

Von jenem
süchtigen T
zweimal pr
bescheren,
zu erwarte
hat es Ans
viel gutem
als Anfang
Regelmäßig
det worden
halb Jahrze
Festspiele
schen Saalb
tektur des
betonierten
Theater der
Beispiele di
der «Lysist
und Rolan
Fortes «Lu



München hat wohl noch immer die l
Szene freier Gruppen in der Bundesrep
auch sie ist, vom Festival-Zirkus allein r
ten, im Niedergang. Nebenstehendes
Georges Froschers Stelzenspiele in ein
heren, glänzendsten Produktionen
Theaters München (FTM) einer unimi
und sehr grotesken Show über «Unse
tin». — Foto Giesche

noch existieren) sind dabei, zum Unterhaltungsbetrieb zu verkommen.

Peymann — Froscher, Froscher — Wilson, Didi alias Estragon

Peymann beschämt Froscher, Froscher beschämt Wilson: Das «Freie Theater München» zeigte ein neues Gruppenprojekt.

In der Münchner Wörthstraße, in einem Hinterhaus, in einem schwarz getünchten Raum auf einem Holztisch liegt seit April dieses Jahres zweimal in der Woche, abends gegen 20 Uhr ein Toter. Am gleichen Ort, zur gleichen Zeit, jeweils am Tag zuvor, denken zwei junge Leute an Selbstmord: «Morgen hängen wir uns auf.» Didi sagt das zu Gogo mit einer Einschränkung: «Es sei denn, daß Godot käme.» Einen Tag nach diesem Gespräch, angesichts der nackten Leiche auf dem Holztisch gibt es diese Einschränkung nicht mehr. Godot ist nicht gekommen, und so starb Didi (alias Estragon) von heute auf morgen einen für eine Bekkettfigur ungewöhnlich raschen Tod.

In dem Hinterhaus in der Münchner Wörthstraße beheben am Tag der Aufbahrung von Didis Leiche diesen dramaturgischen Defekt zwei Männer: Sie kleiden den Toten an, kippen ihn vorsichtig auf den Boden und drücken ihm einen Bambusstab in die Hand, an dessen oberem Ende ein Drachen befestigt ist. Mit Hilfe dieses Drachens vollzieht sich Didis Auferstehung. Mit ihm schiebt er die Wolken weg, holt er die Träume her. Auch die anderen, die am Tag zuvor in Becketts Stück auf Godot warteten, kommen wieder: Sie tragen alle Didis Traumgerät. Alle staunen, alle lächeln, alle freuen sich. Mandolinen erklingen, ein mexikanischer Walzer begleitet den Autritt der Verzückten. Es ist, als sei Godot gekommen.

Für seinen «Godot» hatte George Froscher sein Hinterhoftheater mit Erde vollgeschüttet. Es waren die Söhne von Wladimir und Estragon, die dort das Stück ihrer Väter zu spielen versuchten. Die Abstände zwischen den Figuren hatten sich dabei verrringert. So oft haben sich Wladimir und Estragon wohl noch nie in den Armen gelegen wie an diesem Abend. Dem Ernst der Väter wurde mit Understatement begegnet. Becketts Bäumchen fehlte ganz. Lucky verirrte sich bei seinem langen Vortrag vom Deutschen ins Englische, sprach Französisch und danach wieder Deutsch. Pozzo erschien mit seinen Reitstiefeln und mit einer dicken Brille wie ein verwirrter Pennäler, der eben Musils «Törleß» gelesen hat. Es war ein Abend über den Generationskonflikt, zwischen sanfter Rebellion und Selbstdisziplin. Becketts «Warten auf Godot»: ein Kinderspiel.

Für den zweiten Teil des FTM-Projekts «Plätze, die uns begegnen» hatte Froscher die Erde wieder fortschaffen lassen. Was jetzt kam, sollte den Boden unter den Füßen verlieren dür
schnittartig versuchte Froscher Sz
Geschichte aneinanderzureihen, ohne
auf Chronologie, ohne dialogischen
hang, immer wieder unterbrochen von
sequenz, der Mandolinenmusik und d
der Verzückten.

«Ich bin nicht Ludwig», schwört Didi
gon alias Robert in einem langen
probte er mit verändertem Namen den
des «Stiller». «It's a hemale, it's a fe
happy, happy guy», hört Ludwig auf
derparty kleine Madchen skandieren,
zuvor noch Wladimir, Pozzo, Lucky
tanzen wie Lucky tanzte (zappelnd
torkelnd) und trosten Ludwig über sein
mit der Identität hinweg. Eine von
Kleinen quäkt (Adenauer zitierend) «
gefallt». Dann ist die Party aus. Im
drücken sich zwei schwarz gekleidete
die schwarz getunchte Wand des Th
sieht aus wie eine Trickaufnahme fur e
filmszene: Zwei Beckettfiguren kl
Hauswand empor. An der gegenüb
Wand des Raums stopft eine blonde
Bayern eine Tafel Schokolade in sich h
is ja wia im Kino!»

Der Film geht zu Ende. Eine alte Frau
wird wie ein weiblicher Hamm hereir
«Ich war schon immer eine gute
gewesen.» Es ist Ludwigs Mutter, d
aus dem Rollstuhl aufsteht, Ludwigs
den Revolver zieht und Ludwig aus
hinausschießt. Das große Tor des FTM
Ludwig verschwindet im Nebel zw
men. Drinnen schlägt der Vater gege
Lampen, die die Szene beleuchten. Ne
über einer nervösen Geschichte.

Einmal hatte die Mutter, im Rollstuhl
gonnen, eine Geschichte zu erzählen
dritten Satz blieb sie stecken. Desha
Ludwig, der neben ihr stand: «Erz
Diese Szene zwischen Ludwig und d
eine Szene zwischen Wladimir und Est
auch eine Szene zwischen George F
seinem Publikum. Sie beschreibt, w
eine Geschichte erzählt, wie es die Ge
«Warten auf Godot» weitererzählt: v
soziation zur anderen.

Dieses Erzählverfahren ergibt an di
besonders dann Probleme, wenn Szer
ganz bestimmten Assoziationsvorla
sind. So ist ein Auftritt Lucky
schwangere Frau verkleidet, ständi
Bauch «Schweinchen» zu töten veru
Assoziation zu einer bestimmten
Becketts «Malone stirbt» wohl kaum
Froschers Gruppenprojekt über Be
Modellfall für die Krise des Freien Th
Bundesrepublik.

Das Freie Theater hat keine Autoren
keine Autoren in Aussicht: In der Bu
gibt es im Grunde keine «alternativ
mehr. Im Umgang mit den Reperto
großen Bühnen aber erscheint vor de

keit zur Perfektion der Zwang der kleinen Theater zur Improvisation wie das Sakrileg theatralischer Laien. Nach dem Maßstab absoluter Spitzenleistung verliert Froschers «Warten auf Godot» im «Freien Theater München» gegen Becketts «Warten auf Godot» im Schillertheater.

Das Freie Theater hat keine Bilder mehr: Das Stadttheater plündert das Kleintheater. Seit Peymann sich (beginnend mit «Käthchen von Heilbronn») Artisten leistet, seit Christof Nel (in «Rotter») Stelzenmänner auf die Bühne des Württembergischen Staatsschauspiels schickte, seit im Deutschen Schauspielhaus (bei Zadeks «Wintermärchen») eine zum Straßentheaterpopanz ausgestopfte Schauspielerin sich auf meinen Schoß setzte,seit auch Nicolas Brieger seine Bremer «Maria Stuart» mit Gauklern doppte, sind Froschers Artisten, seine Stelzenmänner, seine Popanze und seine Gaukler Stadttheaterpersonen geworden. Peymann beschämt Froscher.

Theater ohne Identität auf engerem Spielraum

Das Freie Theater hat keine Identiät mehr: In «Plätze, die uns begegnen» gab Froscher das FTM-Spektakel auf. Was bisher als FTM-Spezifikum galt, ist kaum mehr zu sehen: das Verzerren, Erhöhen, Verformen von Figuren (die Überdimensionierung und das Monströse); der artistische Umgang mit dem Körper und mit Gegenständen (die Neigung zum Aktionstheater); die Sprache, die sich gegen den natürlichen Rhythmus sträubt (das stark expressive Sprechen); das Einbeziehen des Zuschauers in die Aufführung (das offene, aggressive Theater).

Das FTM-Spektakel wurde ersetzt durch ein Theater, das Bildergeschichten mit viel Nebel, Licht- und Musikeffekten zeigt; das an die Stelle einer linear erzählten Geschichte Szenenfragmente, Bildfragmente setzt; das an Stelle von Dialogen nur monologische Texte erfindet, deren «Bedeutung» bisweilen nebensächlich ist. Hinter den schönen Bildern waren die FTM-Berserker verschwunden.

Froscher mußte als der kleine Wilson des Freien Theaters erscheinen. Weil er aber in seinem neuen Projekt (im Gegensatz zu Wilson) oft mit sehr wenigen Mitteln sehr viel vermag, beschämt für diesmal nicht Wilson Froscher: Froscher beschämt Wilson.

Theater bedeutet für das FTM (genauso wie für andere freie Gruppen) nicht Repertoiretheater. Der Tag der Premiere (der Tag, an dem im Stadttheater ein Theaterprojekt geboren wird und stirbt) gilt weniger als die Dauer, die Fortsetzung eines Projekts. Alternative Theatermacher wünschen sich ihr Theater als Labor. Darin entwickeln sie am liebsten alles selbst: die Geschichte, den Text, das Stück, die Aufführung.

Übungen zur Körpererfahrung, zur Körperbeherrschung, zur Körperphantasie sind so wichtig wie die Abendvorstellung. Das Reisen, der Erfahrungsaustausch mit anderen Gruppen bei Festivals ist so wichtig wie die Abendvorstellung. Die Workshop-Arbeit ist so wichtig wie die Abendvorstellung. Die Basisarbeit ist so wichtig wie die Abendvorstellung.

Zum Beispiel den Mitgliedern einer sechsköpfigen Kommission, die den Münchner Stadtrat bei der Vergabe von Zuschüssen berät (Hohe der etats: 1 Million), gilt gerade diese B nichts. Zwei Theaterkritiker, zwei Ver Kleintheater, ein Theaterwissenschaftle Kulturreferent verteilen das Geld nach sichtspunkt der Rentabilität, der Aufführ quenz eines Theaters. Durch dieses ne schussungsverfahren werden Kleinthe Maßgabe ihrer Anpassung an den etabli trieb gefördert. Mazene, Stiftungen, solche Disziplinierungsversuche durch schen Druck hinweghelfen könnten, gib Bundesrepublik nicht. Das FTM mit se jekt- und Workshop-Arbeit zieht den Der Spielraum des Freien Theaters wi enger.

Die Zirkuszelte, indenen man (seit Savar so gern «alternatives Theater» präsent niedlichen eine traurige Situation: Mittle das alternative Theater in der Bunde ohne Alternative.

Beim «3. Internationalen Festival des Fre ters in München» wurde das Freie Theate gefeiert. In einer Zeltstadt, auf einem gro am Rande des Olympiaparks fand ein So statt, dessen Anlaß das Freie, sprich also ternative» Theater nur noch zufällig wa dessen Hauptsache das Gemeinschaftserl Festivalbesucher wurde. In der Hochs des Sommerfestes wurde die Krise d Theaters (nicht nur in Deutschland) kr widerstandslos immerzu bejubelt.

Für Froschers Basisarbeit fehlt es an Ge den blinden Jubel über deren Untergang reichlich vorhanden zu sein.

Zwei Beckett-Figuren drücken gegen eine Wand — wieder im übertragenen Sinne ein Endspiel-Bild? Es stammt aus dem zweiten Teil des FTM-Projekts die uns begegnen», nachdem Wladimir und Estragons Söhne auf Godot gewartet haben. — Foto Sternberg



fektion der Zwang der kleinen Theater
isation wie das Sakrileg theatralischer
h dem Maßstab absoluter Spitzenlei-
rt Froschers «Warten auf Godot» im
ater München» gegen Becketts «War-
ot» im Schillertheater.
Theater hat keine Bilder mehr: Das
plündert das Kleintheater. Seit
ich (beginnend mit «Käthchen von
) Artisten leistet, seit Christof Nel (in
elzenmänner auf die Bühne des Würt-
en Staatsschauspiels schickte, seit im
Schauspielhaus (bei Zadeks «Winter-
ine zum Straßentheaterpopanz ausge-
auspielerin sich auf meinen Schoß
auch Nicolas Brieger seine Bremer
iart» mit Gauklern doppte, sind
Artisten, seine Stelzenmänner, seine
d seine Gaukler Stadttheaterpersonen
Peymann beschämt Froscher.

hne Identität
em Spielraum

Theater hat keine Identiät mehr: In
: uns begegnen» gab Froscher das
akel auf. Was bisher als FTM-Spezifi-
t kaum mehr zu sehen: das Verzerren,
'erformen von Figuren (die Überdi-
ng und das Monströse); der artistische
t dem Körper und mit Gegenständen
g zum Aktionstheater); die Sprache,
en den natürlichen Rhythmus sträubt
xpressive Sprechen); das Einbeziehen
des Zuschauers in die Aufführung (das offene, aggressive Theater).
Das FTM-Spektakel wurde ersetzt durch ein Theater, das Bildergeschichten mit viel Nebel, Licht- und Musikeffekten zeigt; das an die Stelle einer linear erzählten Geschichte Szenenfragmente, Bildfragmente setzt; das an Stelle von Dialogen nur monologische Texte erfindet, deren «Bedeutung» bisweilen nebensächlich ist. Hinter den schönen Bildern waren die FTM-Berserker verschwunden.
Froscher mußte als der kleine Wilson des Freien Theaters erscheinen. Weil er aber in seinem neuen Projekt (im Gegensatz zu Wilson) oft mit sehr wenigen Mitteln sehr viel vermag, beschämt für diesmal nicht Wilson Froscher: Froscher beschämt Wilson.
Theater bedeutet für das FTM (genauso wie für andere freie Gruppen) nicht Repertoiretheater. Der Tag der Premiere (der Tag, an dem im Stadttheater ein Theaterprojekt geboren wird und stirbt) gilt weniger als die Dauer, die Fortsetzung eines Projekts. Alternative Theatermacher wünschen sich ihr Theater als Labor. Darin entwickeln sie am liebsten alles selbst: die Geschichte, den Text, das Stück, die Aufführung.
Übungen zur Körpererfahrung, zur Körperbeherrschung, zur Körperphantasie sind so wichtig wie die Abendvorstellung. Das Reisen, der Erfahrungsaustausch mit anderen Gruppen bei Festivals ist so wichtig wie die Abendvorstellung. Die Workshop-Arbeit ist so wichtig wie die Abendvorstellung. Die Basisarbeit ist so wichtig wie die Abendvorstellung.
Zum Beispiel den Mitgliedern einer sechsköpfigen Kommission, die den Münchner Stadtrat bei der Vergabe von Zuschüssen berät (Höhe des Gesamtetats: 1 Million), gilt gerade diese Basisarbeit nichts. Zwei Theaterkritiker, zwei Vertreter der Kleintheater, ein Theaterwissenschaftler und der Kulturreferent verteilen das Geld nach dem Gesichtspunkt der Rentabilität, der Aufführungsfrequenz eines Theaters. Durch dieses neue Bezuschussungsverfahren werden Kleintheater nach Maßgabe ihrer Anpassung an den etablierten Betrieb gefördert. Mazene, Stiftungen, die über solche Disziplinierungsversuche durch ökonomischen Druck hinweghelfen könnten, gibt es in der Bundesrepublik nicht. Das FTM mit seiner Projekt- und Workshop-Arbeit zieht den kürzeren. Der Spielraum des Freien Theaters wird immer enger.
Die Zirkuszelte, indenen man (seit Savary auftrat) so gern «alternatives Theater» präsentiert, verniedlichen eine traurige Situation: Mittlerweile ist das alternative Theater in der Bundesrepublik ohne Alternative.
Beim «3. Internationalen Festival des Freien Theaters in München» wurde das Freie Theater zu Tode gefeiert. In einer Zeltstadt, auf einem großen Platz am Rande des Olympiaparks fand ein Sommerfest statt, dessen Anlaß das Freie, sprich also auch «alternative» Theater nur noch zufällig war und zu dessen Hauptsache das Gemeinschaftserlebnis der Festivalbesucher wurde. In der Hochstimmung des Sommerfestes wurde die Krise des Freien Theaters (nicht nur in Deutschland) kritik- und widerstandslos immerzu bejubelt.
Für Froschers Basisarbeit fehlt es an Geld — für den blinden Jubel über deren Untergang scheint es reichlich vorhanden zu sein.

t-Figuren drücken gegen eine Wand — wieder im übertragenen Sinne ein Endspiel-Bild? Es stammt aus dem zweiten Teil des FTM-Projekts «Plätze, egnen», nachdem Wladimir und Estragons Söhne auf Godot gewartet haben. — Foto Sternberg





KAAITHEATER 1979

PROGRAMMA

texte français page 11
english text page 18

les «normaux». A première vue ils présentent du théâtre littéraire mais qui, vu la condition des acteurs, ne peut plus être considéré comme tel.

Stuart Sherman
(USA)
avec **«Portraits of places» (tenth Spectacle)** et **«The Erotic» (eleventh Spectacle)**

Soliste. Il emploie beaucoup de matériel audio-visuel et il décrit son théâtre comme «une manipulation d'objets». Stuart Sherman donne des numéros à ses spectacles. (Voir aussi **Espace d'Animation**.)

Bob Wilson et Christopher Knowles
(USA)
avec **«Dialog-Network»**

Bob Wilson est incontestablement un des rénovateurs radicaux du théâtre. On le connaît partout comme le metteur en scène de grands spectacles tels «Einstein on the beach», «A letter for Queen Victoria» et autres. Dans «Dialog Network», Wilson apparaît avec Christopher Knowles, un jeune avec une lésion cérébrale qui s'est créé un système de communication tout à fait propre. Bob Wilson essaie de communiquer avec Knowles sur le niveau de ce dernier. Ce spectacle est issu de ces recherches.

Akademia Ruchu
(Pologne)
avec **«Collage»** et **«Autobus»**

«L'académie du mouvement». Comme tant de groupes intéressants de Pologne, eux aussi forment un ensemble d'étudiants. Leur théâtre est basé sur la pantomime. Ruchu étudie le développement purement formel des possibilités d'expression corporelle. (voir aussi Espace d'Animation)

Teatr Stu
(Pologne)
avec **«Operetka» de Gombrowicz**

Une des révélations du Kaaitheater '77 dont le style a beaucoup évolué. La simple machinerie qu'ils utilisaient d'une manière si imposante dans leurs productions antérieures, n'y est plus. Dans «Operetka» de Gombrowicz ce sont uniquement les acteurs qui constituent le matériel, mais le résultat n'en est pas moins ahurissant.

Jango Edwards
(Grande-Bretagne)

Jango Edwards et son troupe The Friends Road Show ont travaillé un peu partout : concerts de rock, festivals

de théâtre, hôpitaux, cathédrales et même à Broadway.

Lindsay Kemp Company
(Grande-Bretagne)
avec **«Flowers»**

Sans doute Lindsay Kemp est une des plus remarquables personnalités du théâtre. «Flowers» est une adaption très libre de «Notre dames des Fleurs» de Genet. Un spectacle purement visuel qui est un mélange de danse, mime, théâtre, cirque et cinéma. La première de «Flowers» date d'il y a onze ans. C'était une production très littéraire, mais Kemp n'a pas cessé de la modifier.

Freies Theater München
(R.F.A.)
avec **«Sie freuen sich über alles, sie hören nie auf zu Lächeln»**

Contrairement aux «théâtre des grands régisseurs» le Freies Theater München est un des rares groupes «libres» en Allemagne. Ils font du vrai théâtre d'acteur, qui improvise sur des thèmes littéraires (Brecht, Ionesco, Valentin, Beckett) en utilisant un entraînement corporel sévère et la dynamique de groupe. Leur lien explicite avec le public est très spécifique pour ce genre de théâtre.

Les productions du Kaaitheater

Production du Kaaitheater
sous la direction de Salvador Tavora de la Cuadra de Sevilla - Espagne

Salvador Tavora prépare une production du Kaaitheater en collaboration avec des travailleurs espagnols habitant Bruxelles. Les arguments du Kaaitheater pour monter ce projet étaient les suivants : la sympathie générale pour La Cuadra de Sevilla à l'occasion du Kaaitheater '77, le théâtre très original de Tavora et la société très animée des travailleurs espagnols à Bruxelles. Cette production aura pour sujet les problèmes du travailleur espagnol qui quitte son pays pour aller travailler ailleurs. En collaboration avec «Centre art et culture d'Andalousie».

Production du Kaaitheater
de Hugo Roelandt
(Belgique)

Le Performance Art, qui est une forme actuelle de l'art visuel, a certainement des affinités avec le théâtre. Hugo Roelandt est un des représentants les plus importants de ce genre en Belgique. Nous l'avons demandé de développer un projet pour ce festival.

L'ESPACE D'ANIMATION DU KAAITHEATER

Les animations

Radeis

En 1977 ce groupe belge a eu sa première avec le spectacle «Sierkus Radeis». En 1978 les quatre acteurs ont présenté «Radeis wegens ziekte» qui a été très bien reçu. Régulièrement ils font de l'animation et ils présentent des plaisanteries à la télévision. Ce sont eux qui ouvriront l'espace d'animation du Kaaitheater avec une performance spécialement conçue pour ce festival.

Akademia Ruchu
*avec **«Leçons»***

Apart leurs représentations qui figurent au programme, l'Akademia Ruchu présentera une soirée d'animation.

La manière dont ils font du théâtre n'est point académique et se prête bien aux animations dans les rues et sur les places publiques. On pourrait définir leur travail comme étant une forme de pensée visuelle.

Journée d'animation espagnole

Pendant une journée, l'espace d'animation sera consacrée aux artistes espagnols et plus spécifiquement, aux artistes d'Andalousie, qui présenteront leur travail au public : diapositives, films, musique, danse,...

Stuart Sherman
*avec **«Briefcase Spectacles»***

Les parcs, les bibliothèques, les places publiques et toutes sortes d'espaces théâtrales non-conventionelles sont les endroits préférés de Stuart Sherman pour ses spectacles.

Sa performance constraste beaucoup avec celle de l'artiste des rues conventionel qui est constamment en train de se vendre soi-même ainsi que son spectacle. Le travail de Stuart Sherman est plutôt une miniature.

Het Etherisch Strijkersensemble Parisiana

Un groupe autour de la figure et les idées de Erik De Volder, qui a également produit le programme «Alcazar» avec le Combo Belge. Ce groupe clôtura le festival avec une animation spécialement conçue pour cette occasion.

EXPOSITIONS

Exposition par des artistes d'Andalousie

A l'Ancienne Belgique il y aura une exposition permanente de photos et de tableaux par des artistes d'Andalousie. Le public sera informé sur la situation des habitants d'Andalousie par l'affichage de statistiques. Tout se situe dans le cadre de la production espagnole du Kaaitheater.

Exposition par Hugo Roelandt

Tout au long du festival une rétrospective sera montée qui est consacrée au travail de Hugo Roelandt (voir Productions du Kaaitheater).

Exposition de photographes belges

Une exposition de photos de théâtre.

Pendant toute la durée du festival l'espace d'animation du Kaaitheater, l'Ancienne Belgique, 15 rue des Pierres, sera ouverte de 11.00 h. jusqu'à 02.00 h.

Atelier par Akademia Ruchu (Pologne)

Fondé en 1973 comme «atelier créatif pour les jeunes» avec des cours de mime, de théâtre et de danse, le Workshop a évolué et il est maintenant «le centre de l'avant-garde artistique».

Pendant deux jours durant le festival, l'Akademia Ruchu sera leur invité. Ruchu n'est point académique, en contradiction avec leur nom «l'académie du mouvement». L'attention de cet atelier sera concentrée sur le mouvement et les posibilités d'expression corporelle.

Il y aura un maximum de 20 participants.

Lundi 30 avril et mardi le 1er mai, de 10.00 - 17.00 heures au «Workshop», 10 rue Navez, 1030 Bruxelles. Prix : 1.000 fb. Inscriptions à partir du 19 mars : 5 Vieux marché aux Grains, 1000 Bruxelles, Tel. : 02/511.59.63

A L L E S F R E U T S I E ' S I E
H Ö R E N N I E A U F Z U L Ä C H E L N

FTM - Produktion 1 9 7 9

FÜR GEORGE und KURT und das FREIE THEATER

JOHANNA, KARL, MARC, ROLF, SIGI, WOLFGANG

von

KLAUS MÜNKEL

1979

"... der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten:
der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr
eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der
Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen."

(Hamlet III, 2)

D A S Z W E I T E L E B E N

Wir haben uns daran gewöhnt, von den bewegten 60er Jahren zu reden, auf welche die durch Apathie, aber auch durch Terrorismus gekennzeichneten 70er Jahre folgten. Seit einiger Zeit rücken nun die 50er Jahre in unser Blickfeld, und so sehen wir unsre Republik vor uns als ein Wesen, das in seiner bisherigen Entwicklung drei Stadien durchlaufen hat. Und wenn es zutrifft, daß eine gewisse persönliche Gestimmtheit, ein eigener Charakter auch im veränderten Individuum als sich gleichbleibende erkennbar sind, dann mag es nicht ohne Nutzen sein, diese Betrachtungsweise auf ein aus vielen Individuen sich zusammensetzendes Gebilde anzuwenden, wie es die Gesellschaft ist, und zu untersuchen, inwiefern die Menschen der 70er Jahre noch dieselben sind wie die der 50er Jahre. Was uns von jenen frühen Jahren interessiert, sind weniger die allgemein bekannten Fakten noch gar bisher nicht beachtete, sondern jener Geist, von welchem das damals aufblühende Absurde Theater und die Schriften existentialistischer Autoren durchdrungen sind. Ob es fruchtbar ist, jene Jahre in solchem Lichte vor allem zu sehen, muß sich erweisen, so wie sich auch der Wert unsrer Methode erweisen muß, den Geist der 50er Jahre zu beschwören, indem wir ein Theaterproduktion vom Ende der 70er Jahre beschreiben.(1)

---

(1) Freies Theater München:
Alles freut sie, sie hören nie auf zu lächeln.
März 1979 (Eigenproduktion)

I

Das Stück beginnt im Leichenschauhaus: Über eine auf eine auf einem Tisch liegende reglose Gestalt ist ein weißes Tuch gebreitet, wie über einen Toten; solange er zugedeckt ist, ist sein Glied erigiert, als ob er nur schliefe; sobald er aber von zwei Männern aufgedeckt worden ist, liegt er kraftlos da und ohne Leben. Die beiden Männer streifen dem nackten Leichnam Hemd, Anzug und Schuhe über und lassen ihn dann vorsichtig vom Tisch heruntergleiten. Der eine gibt ihm einen langen Stab in die Rechte, an dessen oberem Ende ein Papierdrache befestigt ist. Dann entfernen sie sich Und wie wenn eine leichte Brise aufkäme, beginnt sich der Drache zu bewegen; der ihn Führende, also doch nicht Tote, schlägt die Augen auf und wird langsam emporgezogen, und während ein wehmütiger südamerikanischer Walzer erklingt, da steigt, sinkt und fliegt der Drache durch den Raum, den zum Leben Erwachten mit sich ziehend, gleichsam schwebend auf den Windklängen der Musik.

So versetzt uns gleich dieses Eröffnungsbild in eine Epoche, die erfüllt war von lyrischen Klagen wie, daß wir nur Tote auf Urlaub seien – die aber auch zerquält war von der Sehnsucht nach dem "süßen Leben". Und ein großer Bogen spannt sich von diesem Bild zum letzten, in welchem diesem lebendigen Toten, diesem toten Lebenden sein Arbeitsplatz zugwiesen wird: Wo sonst könnte er sein als im Leichenschauhaus, inmitten andrer Toter!

Zwischen diese Bilder sind nun Bilder geschoben, welche uns einzelne Stationen dieses lebendigen Siechens vor Augen führen und uns zugleich den Eindruck vermitteln, daß dieser abgestorbene Auflebende nicht verloren ist.

Wie schwer es einer hat,,in einer Welt von Abgeschiedenen lebendig zu werden, sehen wir gleich in den folgenden Bildern. Denn entweder wollen die Mitlebenden nichts wissen von unserm Neu-Lebendigen (seine Schulfreunde erinnern sich seiner nicht), oder aber sie setzen alles daran, ihn vergessen zu machen, wer er ist. So wird uns im 3. Bild vorgeführt, wie drei nicht näher bezeichnete Personen, ganz gleich in wessen Auftrag, ihrem Opfer einhämmern, er sei ein andrer als er meine; und es ist schwer zu sagen, was schrecklicher ist: die Mischung von Brutalität und Gutmütigkeit, ja Sanftheit, mit der sie ans Werk gehn, oder ein irgendwie durchscheinendes rätselhaftes Einverständnis Roberts mit allem, was ihm zustößt. Es gelingt ihnen jedenfalls, einen solchen Einfluß auf Robert, nun Ludwig, zu gewinnen, daß die abschließende Wiedergabe der Daten aus seinem Reisepaß eine symbolische Bedeutung erhält:"Besondere Kennzeichen: keine!"

Im folgenden 4. Bild sieht sich dieser auch weiterhin freundlich lächelnde Robert in das Ballspiel von vier kleinen Mädchen einbezogen, und er übernimmt die Rolle des Mitspielers genauso bereitwillig wie zuvor die des Mißhandelten. Das Tänzeln und Trippeln, das Eilen und Stehn, das kurzatmige Verweilen beim Spiel und Weglaufen und schnelle Wiederkommen und nicht zuletzt die Verrücktheit, daß die Mädchen von Männern dargestellt werden, dies alles erzeugt eine so dichte Atmosphäre der Zerstörtheit, daß es einem vorkommen mag, als werde das Haupt der Medusa hoch emporgehalten und sein wiederholter Anblick lasse die Spieler mit ihrem kristallenen Lächeln immer wieder erstarrend innehalten. Tödliche Gegensätzlichkeiten: dieses auseinanderstrebende Miteinander, dieses Sich-Zuneigen und Sich-Verschließen. Und der Eindruck, nicht lieben zu können, sich nicht öffnen zu können, in sich eingeschlossen zu sein, wird noch verstärkt durch den Auftritt eines heran-

wachsenden Mädchens, welches von seiner Umwelt nichts wahrzunehmen scheint und über zwei Kopfhörer, die an ein Kofferradio angeschlossen sind, einer zudem noch recht wirren Sendung fasziniert lauscht. So sind wir geneigt, der Prophezeiung der drei dieses Bild beschließenden Auguren Glauben zu schenken:" Das hält sich nicht mehr lang! Das stürzt zusammen wie ein Kartenhaus!"

Wie zwei Rieseninsekten kleben im düstern Licht des folgenden Bildes zwei Gestalten fern von einander an der schwarzen Wand, vielfältig und ruckartig die Haltung ihrer Arme und Beine verändernd und sich langsam einander nähernd, einen Ausgang suchend aus diesem abgeschlossenen Raum, einen Ausweg aus ihrer Einsamkeit, während an der Wand gegenüber das Mädchen, immer noch Sklavin des technischen Fortschritts, und der Jüngling an ihrer Seite nichts anderes vom Leben begehren als den süßen Geschmack einer Tafel Schokolade und einer heimlich gerauchten Zigarette. Und in der Mitte des Raumes, rücklings auf dem Boden dösend, scheint Robert der Bilder nicht zu achten, die seine Phantasie an die dunklen Wände seines Kerkers wirft. Er sieht nur den Drachen über sich, wie er sich wiegt im leichten Wind. Und seine Sehnsucht zu benennen nicht imstande, treibt ihn sein im verborgenen glühender Haß, das unangenehmste Bild des ganzen Abends, eine Schwangere,Wahnsinnige uns vor Augen zu rufen, die mit wollüstigem Gelächter immer wieder einen Dolch in ihren Bauch einwühlt. Wer das Leben nicht genießen kann, wird es schließlich hassen!

Bereits in seiner Kindheit lebt Robert ein freudloses Leben, sei es aus eigener Schwäche, sei es aus Mangel an fördernder Zuwendung. Einen Eindruck hiervon erhalten wir im folgenden 7. Bild, in welchem seine Mutter im Rollstuhl hereingefahren wird und, unaufhörlich redend, zum Teil ohne Zusammenhang der Gedanken und Erinnerungen, uns vorführt, wie man jemanden totschwätzen kann. Wenn sie zugleich aber

voller Stolz zu Robert sagt, noch mit sechzehn Jahren habe er auf ihrem Schoß gesessen, und wenn sie andrerseits ihm vorwirft, daß er sie nicht liebe, dann enthüllt sich uns in ihrem belanglosen Geplapper eine bedenkliche Mischung von übergroßer Hinwendung zu ihrem Sohn und gleichzeitigem Desinteresse an seinem Schicksal. Daß sein Vater, gegen Ende des Bildes auftretend und vom gleichen Darsteller wie die Mutter gespielt, sich von seiner Frau recht bald getrennt hat, ist weniger überraschend als die Abneigung, die er gegen seinen Sohn entwickelt, macht aber auch dessen doppelte Verlassenheit deutlich. Und doch können so zerstörte, unbewußt leidende Kreaturen wie Robert es durchaus zu etwas bringen, ja vielleicht versuchen sie gerade durch das Karrieremachen den erlittenen Mangel an Liebe zu kompensieren. Plötzlich schwirren allerlei Menschen um Robert herum und rufen ihm ermunternd zu:"Machen Sie weiter so! Sie schaffen es!"

Eine wunderbare Steigerung erfährt diese Theaterproduktion im gleichen Bild. War bisher der Eindruck des Eingeschlossenseins vorherrschend und vermochte Robert, in der 5. Szene, die Bilder seiner Sehnsucht lediglich an die Wände seines Kerkers zu werfen, so wird nun das lange Hinreden der Mutter an ihren Sohn mehrmals unterbrochen, wenn der die gelähmte Frau schiebende Diener oder Liebhaber für kurze Momente Fenster oder Portal öffnet, welche beide ins Freie führen. Schöne, rätselhafte Bilder huschen für Sekunden vor unserm Auge vorüber, um dann wieder in die Nacht des Vergessens zu versinken. Für kurze Augenblicke ist der Kerker geöffnet, und im offenen Fenster strahlt eine große Glühbirne, wirft ihr Licht in den dunklen Raum, und in Sehnsucht erstarrt, hängt der Blick der alten Frau an diesem mystischen Zeichen. Später dann wird das Tor geöffnet, und wir

werden zweier Lichteräste und eines Lichterbaums gewahr, die in je einer Ebene des Raums bewegt werden: Leuchtzeichen aus einer andern Welt! Fast will es scheinen, als könne Robert in die Freiheit gelangen - sein Blick ist nach draußen gerichtet, weit geworden seine Seele -; doch wenn im folgenden dann der Wald aus seiner Kindheit, in Nebel gehüllt, im geöffneten Portal erscheint und wir erleben müssen, wie Robert, stumm um die Liebe seines Vaters flehend, von diesem immer wieder abgewiesen und in eben diesen Wald gestoßen wird, in dem er einst mit seiner Mutter spazierengehen mußte, da werden schnell unsre Zweifel geweckt, ob es ihm denn je gelingen werde, seine Fesseln abzuschütteln.

Soweit gelingt es ihm zunächst einmal, daß er im 8. Bild mit einer jungen Frau verbunden auftritt, und er scheint auch glücklich zu sein; allerdings ist diese Verbindung im Begriff, sich zu lösen. Und daß die sich ankündigende Trennung auch stattfinden wird, können wir daraus ersehen, daß seine Geliebte jene Frau ist, die sich, im 2. Bild, seiner nicht erinnern will. So scheint sein Schicksal besiegelt, einsam bleiben zu müssen. Zu dieser Ausweglosigkeit stehn indessen Roberts ständiges Lächeln, seine fast heitere Laune in überraschendem Widerspruch.

Diese können jedoch nicht verhindern, daß der Wunsch zu sterben immer mehr von ihm Besitz ergreift, zunächst noch sehr verhüllt, wenn er ein Zielschießen auf seinen Hut veranstaltet, dann offen, wenn er den Revolver an seine Schläfe hält. Daß er nicht abdrücken kann, daß auch alle andern Versuche, sich zu töten, mißlingen (mit dem Dolch aus dem 6. Bild, durch Einatmen von giftigen Gasen), daß er also jeweils nur die endlos wiederholbare Geste des Sich-Tötens vorführt, läßt unsre Gedanken zur ersten Szene zurück sich wenden: Ein Toter auf Urlaub, ein aus

dem Schattenreich Heraufgestiegener geht nicht freiwillig wieder hinab; mit der Aussicht selbst auf ein bescheidenes Glück ist er am Ende doch auch zufrieden. Und so endet das Stück damit, daß auf den Schwingen der gleichen wehmütigen Musik die Drachen durch das offene Tor ins Innere schweben.

Welch ein Wahnsinn dies alles: dieses Nicht-Leben- und Nicht-Sterben-Können, diese äußerste Ratlosigkeit, eindringlich dargestellt in jenem Teil des letzten Bildes, wenn die am Ende neben Robert in den Vordergrund rückende Vater/Mutter/Schwester/Bruder-Figur zum Fenster hereinsteigt und durch den Raum torkelt, die Lampen in schwingende Bewegung versetzt, sich zusammenkrümmt und schreit:"Was für ein Wahnsinn das alles!"

II

Vielleicht erfahren wir mehr über uns und die 50er Jahre, wenn wir von den Bildern dieser Produktion ausgehn, in welcher das Eingeschlossensein und das Sich-Hinaussehnen ratlos-heiter zur Anschauung gebracht werden, als wenn wir unsre vielbestaunten wirtschaftlichen Leistungen erörterten, unser Verhältnis zur Demokratie, unsre Vorliebe für einen starken Staat, unsre nur mühsam verhüllte Intoleranz gegenüber Andersmeinenden...

Wie nämlich, wenn wir vor allem deshalb unsre unbestreitbaren Leistungen in den Vordergrund rückten, weil wir uns, wie Robert, zutiefst ohnmächtig fühlten, außerstande, die Ziele zu verwirklichen, die uns wahrhaft am Herzen liegen! Wenn wir von Karriere träumen, weil wir hoffen, auf d i e s e Weise unsre Ketten abschütteln zu können - in der irrigen Meinung befangen, daß die zahlreicheren F r e i h e i t e n , die die Besserverdienenden haben, schon F r e i h e i t garantierten; lechzend darnach, von den andern bewundert und geliebt zu werden, weil wir selber uns nicht lieben noch schätzen können!

Wie nämlich, wenn wir Demokraten sind, nicht weil wir uns stark genug fühlen, selber über die öffentlichen Angelegenheiten zu entscheiden, sondern weil wir so schwach sind, daß wir niemand Stärkeren ertragen können; nicht weil wir die Vernunft herrschen lassen wollen, sondern weil die größere Freizügigkeit unsre Schwächen und Laster begünstigt!

Wie nämlich, wenn wir einen starken Staat wollen, nicht als Abbild eigener Stärke, sondern weil wir uns an den Wahn klammern, andre könnten uns helfen, wenn wir selber uns nicht helfen können! Und wenn wir Andersmeinende vor allem deshalb am Vortrag ihrer Meinung hindern wollen, weil wir nicht den geringsten Glauben an die Überzeugungskraft unsrer eigenen Rede haben!

Was haben wir nicht alles getan, um uns über unsern wahren Zustand zu täuschen! Wir sind nicht in die Freiheit hinausgelangt, sondern haben unser Gefängnis mit allerlei Nützlichem und Unnützem möbliert und darüber unsre Leiden wie auch unsre Sehnsucht vergessen wollen. Dieser ganze Firlefanz ist wie weggezaubert an diesem Abend, wenn wir die weite Halle von Roberts Bewußtsein betreten, und trostlos-tröstlich sehen wir die kahlen Wände unsrer Einsamkeit.

III

Während also die ältere Generation in den 50er Jahren sich daran machte, den Kerker bequem auszustatten, und sich das Leben mit Zentralheizung und Bad und Kühlschrank und was auch immer angenehm zu machen begann, wuchs eine jüngere Generation heran, welche in den 60er Jahren in einer merkwürdigen Mischung von Aufbegehren und Schwäche

die Architektur des Gebäudes, das die Älteren errichtet und in dem wir wohnen, zu kritisieren begann, es niederreißen wollte und ein anderes an seine Stelle setzen (einige auch, Beduinenblut in den Adern ihrer Seele, sehnten sich nach einem Leben unter freiem Himmel und wollten mit uns allen in die Wüste ziehn). Und doch verkannten diese Jüngeren die Sehnsüchte des Menschen nicht weniger als die Etablierten es taten. Denn alles Heil aus der Änderung eines Systems oder der gesellschaftlichen Verhältnisse erwartend, glichen sie insofern jenen, gegen die sie zu Felde zogen, als sie beide das Heil aus anderem erwarten als sich selbst, jene aus dem materiellen Wohlstand, sie aber aus einer Art ideellen Wohlstands.

Wenn auch die Kritik der Jugend den 60er Jahre unsre Sympathie erweckt, weil sie den Sinn des Lebens anderswo suchte als im Anhäufen von materiellen Gütern, so müssen wir andrerseits auch ihre Vorschläge zurückweisen: Denn welches auch immer die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens sein mag, sie wird nie befriedigen können. Das Leben ist etwas so Ungeheuerliches, daß es durch eine rationale Frage wie die nach seinem Sinn nicht umfaßt werden kann. Nur der Siechende, der in seinem Kerker Gefangene quält sich mit dieser Frage; der Auferstandene, der Wanderer und Freund der Menschen verlangt nicht eines jeden Rätsels klare Lösung.

Endlos muß sein und unbarmherzig der Streit zwischen jenen, die eine Frage beantworten wollen, welche besser nicht gestellt würde. Denn sie halten die Maske, hinter der sie ihre Unwissenheit verbergen, für der Wahrheit strenges Antlitz. Und so standen sie sich unversöhnbar gegenüber, kämpfend die einen für die Bewahrung des Alten,

kämpfend die andern für die Heraufkunft eines Neuen. Wie hätten sie auch miteinander reden können, wenn ein jeder glaubt, im Besitz der Wahrheit zu sein, und dennoch in des andern Widerspruch seine eigenen Zweifel spürt und sie nicht wahrhaben darf!

Aber Abwechslung ist es, was viele Jüngere suchen, und Sich-Wiederholendes werden sie gar schnell leid. So dauerte es nicht lange, bis sie ihre Masken wieder ablegten, und sind nun ihrer Ratlosigkeit unentrinnbarer ausgeliefert als ihre Väter und Mütter es waren; denn diese setzte der Wille in Bewegung, Deutschland wieder aufzubaun, jene aber sehen das Werk getan. Versinkend im Gewimmel einer immer unüberschaubarer werdenden Welt, halten sie sich an jedem Strohhalm fest, der vorübertreibt, und die Richtungslosigkeit ihrer Tätigkeiten bleibt ihnen nur deshalb verborgen, weil sie gar nicht mit der Möglichkeit rechnen, daß es eine Richtung für sie geben könne.

Im Gegensatz zu diesen, die nichts lange festhalten wollen, klammerten sich andere, ärmer sie und so auch reicher, an ihren einzigen Besitz: ihre grenzensprengende Hoffnung auf Steigerung des Taumels, des Genusses, auf die endlose Fortdauer des Festes, als das ihnen das Leben erschien. Und als sie spürten, daß der Karneval mit seinen schönen Umzügen und der berauschenden Monotonie seiner Parolen ins Stocken zu geraten drohte, erschraken sie vor der Langeweile eines farblosen Alltags, und durch gewaltsame Aktionen versuchten sie sich und der Welt zu beweisen, daß sie sich nicht unterkriegen ließen, daß sie lebendig waren. Aber Quälen und Töten sind zwar Äußerungen des Lebens, nicht jedoch des beginnenden, sondern des erlöschenden, ein letztes Aufflackern der erstickenden Flamme.

IV

Weder können wir uns freuen über das glanzlose Leben der Resignierenden noch über Blitz und Feuer aus den Waffen der Gewalttätigen. Wer über den gesteigerten Möglichkeiten zu Konsumgenüssen das trostlose Grau seiner Kerkerwände vergessen hat, verzichtet nicht weniger auf ein Leben in Freiheit und Größe als wer sein Unvermögen, Entbehrungen zu ertragen, zur Richtschnur seines Handelns nimmt. Und so dankbar wir jenen sind, die mit ihrer Hände Arbeit Deutschland aus Schutt und Asche haben wieder erstehen lassen, so undankbar drängt es uns zu sein auch zu sein: Denn mit großem Fleiß und Geschick sehen wir unsre äußeren Verhältnisse geordnet und vermissen doch ~~ein~~ fröhliches Lachen in unsrer neuen Welt. Wichtiges scheint für das Wichtigste zu gelten.

Und doch sind wir alle Brüder, leiden am gleichen Eingeschlossensein, an der gleichen Fremdheit, wie sie uns in bestimmten Schriften der 50er Jahre und der mit Verspätung in Deutschland rezipierten 40er Jahre begegnen. Wir leben noch immer im Geiste jener Jahre, wenn wir überhaupt noch in einem Geiste leben. Die 60er und 70er Jahre waren lediglich von vergeblichen Versuchen geprägt, aus unserm Kerker auszubrechen und unserm Leben einen Sinn zu geben, der hinausging über materiellen Wohlstand und tatenlose Bravheit.

Dies nenne ich das erste Leben, und wir stehen vielleicht am Scheideweg. Entweder wursteln wir weiter wie bisher und wählen Lebensformen, die nur mit Mühe uns darüber hinwegtäuschen können, daß wir letztlich Scheiternde sind - oder aber, nach langem Herumirren wie Parzival zum zweiten Mal zur Entscheidung gedrängt, öffnen wir die Augen vor unserm Elend und vor dem der Mitlebenden. Und wenn das große Portal sich auftut, treten wir hinaus vor unsre Kerker und begrüßen einander als Brüder und Schwestern.

(Ende)