Ulrike Kahle

München

ABSCHIED VON DEUTSCHLAND



Heiner Müller «Kleinbürgerhochzeit» , die vorerst letzte Inszenierung im Freien Theater München, Regie George Froscher / Kurt Bildstein, links ein Requisit, ein Teiltorso — Foto Volkmar Giesche

Aus ingesamt zwei (!) Textseiten von Heiner Müller komponierten George Froscher und Kurt Bildstein ein knapp einstündiges Tableau, Zeit 1945. Zurückgezogen in einen kleinen Kellerraum sitzt die Familie aufgereiht auf Stühlen, davor ein Kocher mit Pfanne, das Fett brutzelt, drei Fische warten daneben auf ihre Bestimmung; in der Ecke ein Haufen gipserner Körperteile. Gegenüber diesem deutschen Wohn- und Eßzimmer wechselnde Auftritte zweier Männer in schwarzen Anzügen. Dazwischen sitzen die Zuschauer an der Wand aufgereiht, verfolgen die Szenen wie den Ball beim Tennismatch. Vater, Mutter, Tochter blicken versonnen oder in geiler Entrücktheit vor sich hin, Musik ist in der Luft, unheimlich, grollend. Plötzlich springt die Tochter (Cornelia Haenchen) auf, Kopf um Kopf, Bein um Bein legt sie die Gipsstücke aus im Gang zwischen den Zuschauern, hüpft, federt, tänzelt wie eine irre Elfe in schmutzigrosa Fähnchen zwischen den Menschenteilen mit immer wilderem Blick zur immer wilderen Musik. Die Spannung wächst — und schon ist das Spiel wieder aus, brav setzt sich das Kind zu den Eltern. Dann kommt ein Mann (Franz Lenniger) durch die offene Tür gegenüber, erzählt den Zuschauern, daß er einen Aufsatz schreiben mußte, als Hitler die Autobahnen bauen ließ, und wie sich sein Vater dazu verhielt (aus Müllers autobiographischem Text «Der Vater») — und geht wieder. Jetzt springt die Mutter (Ursula Pölzer-Savallich)



Die Tochter (Cornelia Haenchen) im irren Elfentanz zwischen gipsernen (Menschen-)Körperteilen — im Hintergrund ihr Vater (Wolfgang Tietze) — Foto Volkmar Giesche

auf, wirft sich einen schweren Männermantel übers kleine Schwarze und stapft mit kleinen dicken Füßen in plumpen Pumps raus, mit lüsternem Blick und markigen Sprüchen die Welt zu erobern: «Mein Volk, folg mir, mein Volk»; sie freut sich, wird immer hysterischer, verwirrt sich in «mein Volk brennt», bricht ab. Zwei Männer (Franz Lenniger und Reinhold Behling) treten auf in schwarzen Anzügen und mit einer Tuba, sehen aus wie Urs Widmers Stan und Ollie und summen. Da wird der Vater (Wolfgang Tietze) unruhig, eilt los, setzt sich, ratlos, die Einbläser soufflieren wohlwollend: «Mein Volk, ich muß...», dann tanzt er Spitze im Schnürschuh. «Ich muß herabsehen können», jetzt hat ers, jetzt hat ers, und die beiden gegenüber flüstern, ermuntern ihn «Ich bin auch Architekt.» Pause, Tänzeln, neuer Einfall: «10 Jahre war ich auf allen europäischen Podesten zu Hause.»

Diese (und andere) komisch-treffende Gedankensplitter sind der Extrakt aus den Improvisationen der fünf Spieler, in denen jeder für sich letztlich eine eigene Hitlerfigur erfand. Die Ausbrüche der drei Familienmitglieder zeigen sie als Verblendete, Verwirrte, die atem- und bewußtlos fremde Macht inhalieren, von außen gelenkt und geleitet von Menschen, die ebenso gesichtslos sind wie sie selbst. Und endlich: Müllers groteske Kleinbürgerhochzeit kann beginnen: Der Vater erschießt anläßlich Hitlers Selbstmord Weib und Kind, denn: «Wer will in der Schande leben.» Zum eigenen Tod fehlt ihm der Mut, schnell wieder aufgerichtet schmeißt er die Pistole weg: «Wo ein Ende war, wird auch ein Anfang sein. Der Starke ist am mächtigsten allein», stopft die Hakenkreuzfahne in ein Einmachglas, bevor er selbst eingeweckt wird — die beiden Männer nageln ein weißes Tuch vor die Szene —, und wenn er nicht verschimmelt ist, leben er und viele, viele seinesgleichen immer noch und immer weiter bis heute, morgen und übermorgen.

Ich habe diese Szene aus Müllers «Die Schlacht» in den Münchner Kammerspielen und in der Ostberliner Volksbühne gesehen: irrwitzig komisch. Froscher und Bildstein bauen sie stattdessen nach innen aus: So entsteht beklemmende Komik, die sicher eher Müllers Absichten entspricht und die Zuschauer anrührt, weil sie Grausen, Staunen und Nachdenken auslöst, Nachdenken auch darüber, wie man so schlicht und ohne Schnörkel ideenreiches, sinnvolles Theater machen kann.

P. S. Das war vor wenigen Wochen, nur Eingeweihte wußten es, die vorerst letzte Produktion des FTM in München. Inzwischen sind sie weg. Die Fabrik in der Dachauerstraße ist leergeräumt, ein Teil der Kostüme eingelagert, ein Teil verkauft, die Stelzen verladen ins Flugzeug nach Brasilien. George Froscher und Kurt Bildstein machen im Auftrag des Goethe-Instituts einige Workshops in Brasilien, mit anschließender Inszenierung; wie's weitergeht, blieb offen.

Es war ein freudiger Aufbruch, voll Sehnsucht nach Veränderung, nach anderen Temperamenten und anderem Theater. Sie haben erstmal genug vom Theaterklima in Deutschland. Freie Gruppen gedeihen hier nicht, außer sie lassen sich institutionalisieren, wie Pina Bausch, wie Peter Stein. Da das FTM keine Institution werden wollte oder sollte, der Weg nach innen nicht gangbar war, blieb nur der ganz nach draußen, Übersee. Da nützt auch kein böser Seitenhieb mehr auf die ganz besondere Ignoranz Münchner Politiker, die schon etliches erfolgreich hintertrieben haben, auch das FTM in seiner Außenseiterposition verhungern ließen.

Ulrike Kahle

Rotterdam / Wuppertal

DER KÖRPER, ER SPRICHT, ENDLOS



Pina Bausch «Walzer», Uraufführung beim Holland-Festival in Rotterdam, danach in Wuppertal — links Jo-Ann Endicott — Foto Gert Weigelt

Es gibt ihn, den anderen Blick, und es gibt darum auch die befreiten, freien Bilder, als diesseitige Wahrheitszeichen, unsere mögliche Freiheit. Bei Pina Bausch wird es der weibliche Blick sein — die Freiheit ist weiblich. Es ist eine unendliche Zirkulation nicht nur des Begehrens, denn *das Begehrte ist da;* «etwas, das keinen Anfang hat, kein Ende, keinen einzelnen bestimmten Anfang, denn es ist aus zehntausend Anfängen zusammengesetzt», so hat es Hélène Cixous in ihrem Seminar über «Schrift und Weiblichkeit» genannt. Was immer auch geschieht, diese Sprache ist körperlich, wie Musik, die Körper beginnen zu sprechen.

Etwas, das irgendwo anfängt und irgendwo aufhört, gleichzeitig ohne *Anfang* und *Ende* ist. Pina Bauschs neues Stück beginnt mit einer Reise auf

AZ feuilleton

Samstag/Sonntag, 15./16. Mai 1982

Der Hering stinkt noch

Das FTM zelebriert Heiner Müllers „Kleinbürgerhochzeit“

„Kleinbürgerhochzeit“ im FTM: Sechs Schauspieler des Freien Theaters München (Dachauer Str. 112) zelebrieren eine (mit Zitaten erweiterte) Szene aus Heiner Müllers Nazi-Kriegs-Folge „Die Schlacht“ (1951).

Eine von *George Froscher* und *Kurt Bildstein* choreographisch stilisierte Performance, die in der klaustrophobischen Kellerlochsituation der Theaterfabrik zu einer bedrängenden Farce wird. Die mit streng-ritualisierten Bildern assoziativ arbeitende Inszenierung zielt unmittelbar auf heute — ganz hautnah auf die dreißig Zuschauer, die eine enge, mit Prothesen bestreute Gasse säumen. Ein Passionsweg, der erbarmungslos auf ein deutsches Familienbild zuführt: Vater, Mutter und Tochter, die am heimischen Herd leibhaftige grüne Heringe braten und mit dem penetrant erzeugten Tran-Gestank die Sinnlichkeit der Performance auch auf den Geruchssinn ausdehnen.

Ein zynisches Tableau: Dummgeil sind die Instinkte von Mutter und Tochter gleichermaßen scharf auf Heringsschwanz, Vater- und Führerglück gerichtet, während das autoritär frömmelnde Familienoberhaupt in dumpfem Gehorsam die Nazi-Fahne hochhält.

Stichtag der grellen Familientragödie ist der Tod Hitlers („Der Führer ist tot, leben ist Hochverrat“). Vater erschießt Tochter und Mutter („Weg mit Schaden“), um schließlich sein eigenes Selbstmordversprechen doch nicht einzulösen. Die Nazifahne kommt ins Einmachglas, ein schneeweißes Tuch wird vor die Szene gespannt — die Saubermacher waren da!

Nach außen sieht alles so aus, als wär' nichts gewesen — nur die unablässig brutzelnden Heringe stinken weiter gen Kellerdecke und künden mit nicht zu überriechender Penetranz vom alten Mief...

Das FTM tritt leider nur noch selten mit seiner Arbeit an die Öffentlichkeit — aber wenn, dann hat's Format. *Gert Gliewe*

Freitag, 14. Mai 1982

Wie in den KZ-Duschräumen

Das Freie Theater München mit Müllers „Kleinbürgerhochzeit"

Das Freie Theater München (FTM) zeigt „Die Kleinbürgerhochzeit" — allerdings nicht die von Brecht, sondern eine aus einer Sammlung Faschismusszenen von Heiner Müller, die 1951 entstanden und 1974 zu dem Stück „Die Schlacht" zusammengefaßt wurden. Inszenierung: George Froscher und Kurt Bildstein.

Selten genug hört und sieht man ja vom FTM; die letzte Theaterproduktion (Heiner Müllers „Hamletmaschine") kam im März des letzten Jahres heraus. Aber wenn, dann steht Froschers Truppe wie selbstverständlich für Münchens Theater-Avantgarde, als das letzte Häufchen im müden Privattheater-Betrieb, das noch mit neuen Mitteln experimentiert und das Theater vorantreibt.

Nur konsequent, daß sich das FTM um Heiner Müller kümmert, den vielleicht wichtigsten unter Deutschlands lebenden Theater-Autoren (er lebt in der DDR und wird in der BRD gespielt), der in München allerdings — seit der Wendt-Uraufführung von „Germania Tod in Berlin", 1978 — sträflich vernachlässigt wird.

„Die Kleinbürgerhochzeit", im FTM collageartig mit anderen Müller-Texten versetzt, benutzt die Groteske als theatralischen Ausdruck für eine groteske Geschichte. „Ich glaube nicht", schreibt Heiner Müller über dieses Stück, „daß eine Geschichte, die ‚Hand und Fuß hat' (die Fabel im klassischen Sinn) der Wirklichkeit noch beikommt."

Die Aufführung im FTM, nur 30 Zuschauer, bietet Elemente von Krieg und Gehorsam, Führer-Begeisterung und kleinbürgerlicher Folgsamkeit an: nicht nacherzählbar, aber zusammensetzbar zum deutschen Trauma.

Gespielt wird in einem kleinen Keller-Raum, der mit Stahltüren und dem verwaschenen Wort „Schleuse" fatal an jene Duschräume der KZs erinnert, das Gebäude war im letzten Krieg Munitionsfabrik und liegt in der Dachauer Straße: die Geschichte, unentrinnbar, umstellt uns.

ROLF MAY

Münchner Merkur Nr. 110 München, Freitag, 14. Mai 1982

Heiner Müllers „Schlacht"-Stück:

Der innere Schweinehund bellt

Mit der Premiere von Heiner Müllers „Kleinbürgerhochzeit" meldete sich das Freie Theater München nach langer Pause wieder zu Wort. Im kalten Keller (Dachauer Straße 112) zeigten Georges Froscher und Kurt Bildstein in ihrem oft erprobten, ausgefeilten Stil expressiver Körpersprache ein an „Performance" erinnerndes Spiel, dessen jeweilige Bedeutung zu erraten, Auge, Ohr und zuletzt auch Nase angehalten waren.

Heiner Müller hat in seiner 1951 entstandenen Nazi-Szenenfolge „Die Schlacht" Bilder aus der Schlacht um Berlin entworfen. Dramatische Fragmente von einiger Sprengkraft, Schlachthaus-Vision, Völker-Abrechnung, Schau auf unbewältigte Vergangenheit und nicht zu bewältigende Zukunft.

Das FTM wählte daraus das Mittelstück „Kleinbürgerhochzeit", das nach der Ostberliner Uraufführung bisher nur von Wendt in Hamburg und Karge in Bochum inszeniert worden war. Eine familiäre „Endlösung", ebenso grotesk wie unheimlich: der Führer-treue Vater will Frau und Tochter vor der Schande des Weiterlebens im feindbesetzten Land bewahren, findet sich selber aber dann doch zu schade für den heldischen Tod und hebt sich für einen Neubeginn auf.

Froschers Truppe benutzte das ziemlich textarme Stück, angereichert mit Material aus anderen Müller-Texten, für ein seltsam maskenhaftes Spiel mit Assoziationen. Aber auch mit großen Effekten. Warum etwa die greulich stinkenden Heringe in der Pfanne bruzzeln mußten, blieb Geheimnis der Inszenatoren.

Allegorie der Verführbarkeit

Zuvor waren sie in einer Allegorie der Verführbarkeit vom schiefmäulig lächelnden Vater (Wolfgang Tietze), der Frau (Ursula Pölzer-Sawallich) und der aufmüpfigen Tochter (Cornelia Haenchen) lockend vor die Nase gehalten worden, bis sie den blutig schimmernden Fischen wie hungrige Hunde nachkrochen — „Führer befiehl, wir folgen dir!"

Zwei Hitler-Inkarnationen (Franz Lenniger, Reinhold Behling) kontrapunktierten alle Regungen der zunächst starr wie Segal-Gipsfiguren dasitzenden Familie in präziser Feinabstimmung mit Trompeten-Wumm und Wort-Stakkato und blendeten Erinnerungsfetzen ein — am nachhaltigsten mit den jammervollen Kriech-Leibern und Springern um „Stalingrad".

Die mit dem Satz-Zerhacker arbeitende Sprechweise zerriß manche groteske Pointe, überdeckte auch das „Bellen des inneren Schweinehunds" der darob beschimpften Tochter, die lieber rot als tot sein wollte. Sinnfällig und zwingend brachten jedoch die soeben „Besiegten" das Spiel zu Ende: Die Nazifahne wurde im Glastopf eingeweckt für künftige Zwecke, und hinter einem schnell hochgezogenen Vorhang verbirgt sich der ewige Nazi in der Gewißheit, „Wo ein Ende war, wird ein Anfang sein — der Starke ist am mächtigsten allein!"

Heiner Müllers Engagement kühlte unter Froschers intellektuell gesteuerter Produktion etwas aus: deren Aktionen fesselten durch Perfektion, lösten aber nur selten ein inneres Echo aus.

Effi Horn

BLATT 21.5.1982



Die „Kleinbürgerhochzeit" ist eine Szene aus Deutschland, ist eine Szene aus „die Schlacht", wenngleich die Schlacht als solche zu Beginn bereits geschlagen ist.

Und wenn Theater ein Ereignis ist, dann ereignet sich dieses in einem Keller oder besser: Gewölbe, weiß und notdürftig getüncht, kalt und einsam, wie es wohl auch im April '45 in den Kellern zerbombter Häuser ausgesehen haben mag. Die Geschichte ist dabei eine kurze und orientiert sich im wesentlichen an einer wahren Begebenheit: ein Papierhändler beschließt im April '45, seine Frau, seine Tochter und sich selbst zu erschießen, nachdem er von Hitlers Selbstmord gehört hat. Auf der Strecke bleiben jedoch nur seine Angehörigen - er selbst steckt den Revolver ein und läuft nach Westen. Nicht, ohne den Revolver und das Eiserne Kreuz wegzuwerfen. „Wo ein Ende war, wird ein Anfang sein" - so einfach ist das.

Es handelt sich um einen Festtag in diesem Fall. Wie auf einer Galerie thront die Familie Seite an Seite, vor sich eine Pfanne und dneben der Pfanne drei Fische - für jeden einen, so wie sich's für einen Festtag gehört. Das Ende des zweiten Weltkrieges trifft jeden an einem anderen Punkt. Für die Tochter bedeutet es eine Jugend auf Leichenteilen oder auch einen Gummitwist über Armen, Beinen und Köpfen, während die Mutter zum einen eine gebärfreudige und zum anderen eine deutsche, mit den typisch geschmerzt verschränkten Händen im Schoß, ist, und der Vater seine Lektion vom Führer schon längst mit einer Blasmusik spielend erlernt hat. Und Blasmusik ist's auch, die sein Herz an diesem Tag zum Schweben bringt. Ein Sonntag könnt's sein, und die Familie säße beim Essen, und die Musik wäre eine wahre Bestätigung für des Vaters Sein und Schein, erhebend in jedem Fall.

Meine Lieben, es ist fünf Minuten vor zwölf
Zeit, daß ich uns aus dem Leben helf
Nach dem Beispiel, das der Führer gegeben hat
Denn morgen steht der Feind in unsrer Stadt
Und wer will in der Schande leben.

Daß die Tochter durchaus in Schande zu leben imstande ist und vielmehr das Bedürfnis nach einem Austritt verspürt tut der Geradlinigkeit des Stücks keinen Abbruch. Geschichten müssen zuende gehen, wenn auch immer nur einstweilig. Sind doch die von oben herabschwebenden Politiker die gleichen geblieben. Und zwischen in aller Totalität gefordertem Krieg einerseits und Freiheit und Demokratie andererseits besteht letztlich nur in der Wortwahl ein Unterschied, weshalb der Vater nach der Erschießung von Frau und Tochter auch ein Zeichen seines Führers empfängt, sich nicht zu töten. Was bleibt, ist die NS-Fahne, die es beim Hall neuer, andersartig machterhabener Stiefelschritte lediglich zu verstekken gilt, denn, wie gesagt: „Wo ein Ende war wird auch ein Anfang sein"...

Der Text ist nur Vorlage, nicht mehr und nicht weniger, was die FTM-Version von „Kleinbürgerhochzeit" auch wohltuend vom an anderen Münchner Theatern zelebrierten Autorentheater unterscheidet. Da werden als Hintergrund eigene Texte eingeflochten wie auch Teile, Bruchstücke aus Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin" und vor allem Bilder produziert. Will heissen: das Theater wird spürbar, sinnlich erfahrbar gemacht. Das Publikum wird zu einem eingesperrten, wenn sich irgendwann die schwere Kellertür schließt, und der Spion in der Tür läßt ahnen, was draußen vor sich geht. Fast unsichtbar, wird da, was vor sich geht, derweil die Aktionen im Raum auf ein Mindestmaß reduziert sind. Die Innenwelt ist einsam und die Außenwelt nur über Schächte, Kerkertüren und am Seil herabgelassenen Botschaften zu erfahren, was nichts anderes heißt, als daß das FTM mit seinen Räumen umzugehen weiß.

Apropos Raum: der ist kleiner geworden, auch im übertragenen Sinne. Während draußen das sogenannte Welttheater stattfindet, sich in widerwärtigem Klüngel Produktionen zugeschanzt werden und eine Festivalleitung tagtäglich eitler die kulturelle Sachlichkeit einzuführen bemüht ist, während Theater um Theater wie im Quelle-Katalog als das Meisterwerk oder der Höhepunkt schlechthin angekündigt wird, findet hier ganz abseits ein anderes Theater statt. Gewiß kein um Beifall heischendes, auch keines, das es nötig hätte, von sich als Welttheater zu sprechen. Vielmehr eines, das seine einmal begonnene Arbeit fortsetzt, konsequent und mit am sehenswertesten in dieser Stadt, die vor Umfallern, nicht nur kultureller Art, gerade so wimmelt.

Michieli

Ab 9. Juni wieder jeden Mittwoch bis Samstag um 20.45 im FTM, Dachauerstr. 112!

Süddeutsche Zeitung Nr. 118 Dienstag, 25. Mai 1982

Ein deutscher Totentanz

Heiner Müllers „Kleinbürgerhochzeit" im Freien Theater

Drei Fischlein stinken erbärmlich in ihrer Bratpfanne vor sich hin. Nicht sie allein, sind sie doch nur Symbol für Kleinbürgermief, der in seinen gefährlichsten Auswüchsen zum Himmel stinkt. George Froscher und seine Schauspieler vom Freien Theater München haben schon zweimal in den letzten zehn Jahren Brechts „Kleinbürgerhochzeit" aufgeführt, jenen tragikomischen Einakter, in dem bürgerliche Festtagsidylle buchstäblich an wackligen Möbeln splittert und birst, in allzu dünnem Leim davonfließt.

Heiner Müller feiert in seiner kurzen, kompakt beredten „Kleinbürgerhochzeit" eine Bluthochzeit. Seine Kleinfamilie – Vater, Mutter, Tochter – leben und sterben in den letzten Tagen des Tausendjährigen Reiches. Sie sind dem 12jährigen Betrug nicht gewachsen, geben sich weiter dem Selbstbetrug hin. Mutter und Tochter müssen sinnlos für ihre blindwütige Gläubigkeit in ein streng patriarchalisches System sterben. Der Vater verkörpert es, hörig nach oben und unerbittlich hart nach unten: weil der „Führer" mit heldenhaftem Beispiel vorangegangen ist, will er konsequenterweise sich und die Seinen auslöschen. Die totale Kapitulation ist das, nicht mehr der fast harmlose bürgerliche Zusammenbruch, den Brecht 1919 seinen Jungvermählten bereitete. Der hatte vielleicht, obgleich Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg schon gemordet waren, immer noch Hoffnung in den Spartacus gesetzt.

Der Vater, das herrschende väterliche Prinzip, ist der Schlüssel zu Heiner Müllers Drama. Dieser Vater selbst schleicht sich davon, überlebt. Das Opfer gilt nur für die anderen, er darf seinen Opferwillen delegieren und später, so kann man annehmen, auch seine Schuld – wieder ein deutsches Klischee: verantwortlich sind immer die anderen.

George Froscher und Kurt Bildstein haben die Vaterfigur, was zwingend logisch ist, zum Zentrum ihrer Inszenierung gemacht. Sie haben eine schlüssige Collage aus Müller-Texten gezimmert, eine Zusammenstellung, die den Familienmord erklärt: „Ein toter Vater wäre vielleicht / Ein besserer Vater gewesen; Am besten / Ist ein totgeborener Vater", so beginnt ein Gedicht, das Müllers Kurzgeschichte „Der Vater" einleitet. Hätte es diese Väter nicht gegeben, wären den Müttern und Kindern die oder *der* Führer erspart geblieben? Froschers Familie, mit bleichgeschminkten Gesichtern zu blutleeren Larven verkommen, echauffiert sich, ist ständig überhitzt. Während die drei Fischlein in der Bratpfanne verbrutzeln und zerfallen, zerfällt auch das Familiengefüge.

Als absurder Chor sprechen, haspeln, schreien zwei in schwarzen Anzügen eine Art Choral, brüllt, stammelt sogar einmal einer an einem Strick, vor einer Hakenkreuzfahne aus einem Schacht baumelnd, Dinge wie „mein Volk" und „wollt ihr den totalen ..." In einem wirren Totentanz stapelt die Tochter, exaltiert lachend, Gipsgliedmaßen (Leichenteile) auf der Spielfläche: Man geht, man tanzt über Leichen. Bilder, Trompeten- und Posaunenlärm, Musik und Text, verquicken sich zu einem beängstigenden, manchmal auch erheiternden, ständig bewegten Tableau grausamer Absurdität. Und über allem schwebt der ranzige Fischgestank im engen Kellergelaß. Am Schluß hängen die zwei Schwarzen ein Tuch vor den Mördervater: Das Ende der allmächtigen Väter und Führer? (Jede Woche Mittwoch einschließlich Samstag jeweils um 20.45 Uhr.)

EVA-ELISABETH FISCHER

ESTADO DE MINAS — Quinta-feira, 23 de setembro de 1982

Alemães estão aí para dizer quem é "Alma boa de Setsuan"



Uma cena de "A Alma Boa de SetSuan"



Kurt Bildstein

George Froscher e Kurt Bildstein, fundadores do teatro livre de Munique, estréiam hoje, às 21 horas, no teatro Francisco Nunes, a peça "A Alma Boa de SetSuan". Os dois diretores chegaram em Belo Horizonte em março, onde iniciaram uma experiência particular de oficina de teatro junto a alguns artistas mineiros, um trabalho que vem tendo continuidade até hoje.
O segundo passo aconteceu em julho, durante o Festival de Inverno, em Diamantina, desta vez com uma oficina de teatro de rua, mostrando espetáculos baseados em desfiles com bandas, bonecos, acrobacias, onde o movimento assumia o caráter principal.
Para Kurt Bildstein que, além de diretor, atua como ator em "A Alma Boa de SetSuan" estes espetáculos de rua são bastante diferentes dos realizados em teatros fechados, já que eles atingem todas as pessoas que estão se movimentando por ali no momento da apresentação.

Há sete semanas os participantes de "A Alma Boa de SetSuan" ensaiam a peça. Conforme explica Kurt Bildstein, esta não será uma produção convencional, apesar do teatro em que ela acontece ser convencional. De acordo com este propósito, fez-se uma tentativa de abertura de espaço, onde não figuram elementos das peças tradicionais como cenários, cortinas etc.

Uma rampa liga o palco até o público buscando maior contato com ele e no aspecto da montagem distinguem-se apenas as luzes. No mais, procurou-se utilizar o mais possível os recursos do próprio ator, onde ele assume papel prioritário sobre as outras técnicas.

No palco estão Regina Andrade, Eduardo Moreira, Adiel da Silva, Wanda Fernandes, Manuela Rebouças, Roberto Peninha, Teuda Bara, Antônio Édson, Kurt Bildstein e Helvécio Isabel. As músicas utilizadas na peça são de autoria dos atores/diretores, num trabalho de criação coletiva.
Segundo Kurt, este trabalho foi realizado juntamente com George Froscher em Munique, na Alemanha, durante mais de dez anos. "O mais importante nele é fazer um trabalho com o grupo, extrapolando as relações diretor/ator. É importante começar este trabalho com eficácia para desenvolver habilidades de atores, treinar voz, corpo, desenvolver fantasias".
Ele explica a razão da montagem do texto de Brecht: "O conteúdo do texto é muito direcionado aos jovens. É uma parábola que foi terminada pelo autor em 1940, onde três deuses descem à terra à procura de uma alma boa. Encontram Chan Té, uma prostituta, que recebe dinheiro deles para fazer o bem. Depois de certo tempo, ela desiste concluindo que, numa socieddade injusta, quem é bom será fatalmente explorado. Na peça são discutidos, também, clichês tradicionais relacionados com a mulher que é vista como objeto de representação, pessoa frágil, boa. Ela mostra que, quando a mulher se vê obrigada a assumir um papel masculino como, por exemplo, nos negócios, ela se transfigura, torna-se portadora de uma dureza própria do homem.
A peça fica em cartaz até 3 de outubro.

ESTADO DE MINAS — Sábado, 2 de outubro de 1982

Teatro Vivo

A importância do intercâmbio

José Guilherme de OLIVEIRA



"A Alma Boa de Setsuan": trabalho memorável

Uma cidade essencialmente provinciana, Belo Horizonte vem virtualmente isolando-se do processo cultural em curso em outros Estados, distanciando-se, particularmente, do Rio de Janeiro e São Paulo, onde o intercâmbio com culturas estrangeiras é bem mais substancial. Passando ao largo da discutível polêmica que paira sobre o significado da colonização cultural — discutível na medida em que abriga sob um mesmo rótulo coisas visceralmente diversas — vem à tona a constatação de que é vital o estabelecimento de canais diretos de comunicação entre o Brasil e outros centros de irradiação de cultura, principalmente aqueles que igualmente alinham-se na órbita do Terceiro Mundo. O que não exclui, é evidente, a importância do papel a ser desempenhado pela produção cultural de países desenvolvidos.

Nessa ordem de idéias, vem revestida de extraordinária importância a atuação de entidades da natureza do Goethe-Institut, que não tem poupado esforços para sedimentar com gabarito o intercâmbio cultural entre o Brasil, Belo Horizonte em particular e a Alemanha. A presença eventual de espetáculos como a ópera "Jacob Lenz" e a peça "A Alma Boa de Setsuan" abastece o espectador mineiro de informações que via de regra chegam deformadas e sem substância; é uma oportunidade rara de tomar contato de artistas estrangeiros que em geral não é bem aproveitada em decorrência do exíguo tempo que ficam em cartaz. Sob o fogo cerrado da estética consumista ditada pelos parâmetros culturais dos Estados Unidos, o espectador fica sem opções, ainda que manifeste interesse em fugir ao trivial esteriotipado pela comunicação de massa. Se o espectador é prejudicado imagine-se o artista mineiro, que padece de inúmeras outras pressões — a dificuldade de profissionalizar-se principalmente. É ingenuidade acreditar que o teatro mineiro vai encontrar no estagnado teatro profissional do eixo Rio-São Paulo as melhores fontes de informação para aprimorar-se; da mesma forma, fechar-se sobre si mesmo, fugindo ao contato de trabalhos externos, é um comportamento injustificado. Não se trata de importar um modelo alienígena, mas de desenvolver um trabalho próprio com motivações que eventualmente venham de fora. É preciso manter-se alerta e cultivar a humildade, pois há sempre o que aprender. A curta temporada de "A Alma Boa de Setsuan" no Teatro Francisco Nunes é exemplar como materialização desta premissa. O frequentador habitual de teatro em Belo Horizonte fatalmente chegará à conclusão de que a montagem, dirigida pelos alemães Kurt Bildstein e George Froscher, é de um nível bem superior à maior parte do que é feito atualmente em Minas. Diante desta constatação a atitude mais adulta é a discussão dos métodos de trabalho exercitados no momento e a aproximação com os diretores estrangeiros, para troca de informações — a exemplo do que ocorre no palco, onde há um perfeito entrosamento entre atores mineiros e encenadores alemães. Imagine-se a tarefa que se apresentou a Boldstein e Froscher, que chegaram ao Brasil no início do ano sem saber emitir uma única palavra de português e ter-se-á a exata medida de seu interesse pelo intercâmbio com artistas de formação diametralmente oposta. Imagine-se a dificuldade da dupla em lidar com um elenco jovem, imaturo, ainda mais comunicando-se através de uma língua estranha; imagine-se a coragem de Kurt Boldstein de atuar como ator, apesar de seu precário domínio do idioma. O mais notável é que a maior parcela de boa vontade e esforço vieram de dois artistas de um país desenvolvido, com larga tradição cultural, que cedeu ao teatro moderno o seu mais ilustre representante — Bertolt Brecht. Assim é que dois diretores alemães vieram aprender num país subdesenvolvido; mais que isso, num Estado cuja produção cultural é irregular e incipiente. Se seu trabalho teve por base um texto de Brecht — um ardoroso defensor do compromisso do palco com as realidades locais —, com elenco e técnicos mineiros, fica evidente que a iniciativa foi bem-sucedida e servirá de elemento para a discussão do teatro mineiro que está por vir. Um teatro melhor, certamente.

Diário da Tarde

Belo Horizonte, terça-feira, 28 de setembro de 1982

Teatro & Shows

Magda Lenard



Cena de "A Alma Boa de Setsuan" vendo-se em primeiro plano Regina Andrade como Chui Ta Tenda Bara. Um processo de trabalho que deve ser visto e assimilado pelos atuais fazedores de teatro

"A ALMA BOA DE SETSUAN" — ontem falamos aqui sobre o espetáculo que está no Teatro Francisco Nunes, numa promoção da APATEDEMG e Goethe-Institut. Falamos sob a nossa ótica, tão somente. Fizemos parte do grande acontecimento de 1958 no teatro mineiro que foi o Teatro Universitário dirigido por uma das pessoas mais capacitadas e sensíveis para o teatro que era o Giustino Marzano. Ele chegou da Europa e realizou um trabalho experimental do qual participaram diretores, produtores e atores de teatro (estamos falando de gente boa ligada mesmo ao teatro que sempre amou o teatro mineiro e sempre dedicou a fazer teatro bom e respeitável, não estamos falando de gente que nunca fez teatro e se arvora em diretor, produtor e ator) então a "fina flor do teatro naquela época" que, demonstrando humildade e vontade de aprender, fazer exercício, participar de uma experiência fabulosa que foi o "Crime na Catedral" de T.S. Elliot. Falamos de outros eventos que significaram muito trabalho, amor e dedicação e não podemos esquecer — humildade — de muita gente que realmente engrandeceu o teatro mineiro e sempre esteve nos palcos montando um espetáculo. Evidentemente que, diante a atual conjetura, batalhando por uma estruturação do teatro mineiro essencialmente, temos feito muitas restrições à importação de textos de fora (especialmente do Rio e São Paulo) a qualquer participação de elementos de fora, talvez a pessoa mais entendida em teatro e a maioria dos produtores de teatro e também de cinema já foram atores, diretores ou mesmo autores teatrais, iluminadores, coreógrafos. Enfim, praticamente viveram a maior parte de sua vida num palco. Não são meros doadores de "grana" para a montagem de um espetáculo. Escolhem textos, elenco, diretor, trilha sonora etc. Como o fazem a Tônia Carrero, a Fernanda Montenegro, o Carlos Machado (que já foi ator e autor quando jovem) e muitos outros. Bem, estávamos falando dos profissionais do teatro ou melhor dos fazedores de teatro de agora, pelo menos de 70 para cá que bem poderiam estar lá no palco vivendo uma experiência grandiosa para seu exercício de como fazer teatro. Os atores, diretores e produtores de teatro de 1958 e da década de 60 participavam de tais eventos. Aprendemos sempre com os outros alguma coisa e a cada instante, alguém está nos ensinando algo. É a roda que está sempre rodando.

Evidentemente que a experiência, a oficina de teatro de "A Alma Boa de Setsuan" não apresentou nada novo para nós. Mas para a geração que agora está metida no teatro, querendo fazer teatro, julgando-se com direitos a fazer teatro, claro, deve, pelo menos ver o espetáculo para assimilar o que é preciso para se dedicar de corpo e alma ao exercício do teatro, à profissão teatral — ser um artífice, escultor, trabalhador

MURALHA
Churrascaria — pizzaria — choperia
NO SEU JANTAR MUSICADO DAS
Quintas — Sextas e Sábados
BANDA BRASIL EXPORTAÇÃO
Um show animado especial para você.

BOITE A
"A boite no cen
Praça Rio Branco, 740 — Te
ao Hotel Excelsior) —

ESTADO DE MINAS —

Sábado. 18 de setembro de 1982 — 7

Registro Cultural

Teatro

Peça de Brecht dirigida por alemães no Fco Nunes



Kurt Bildstein (camisa escura) dirige o grupo mineiro

Em março, os dois diretores do teatro livre de Munique, George Froscher e Kurt Bildstein, realizaram em Belo Horizonte uma "oficina de teatro", organizada pela APATEDEMG e patrocinada pelo Goethe Institut. O trabalho prosseguiu no decorrer do ano até agosto, quando então começaram os ensaios de "A Alma Boa de Setsuan", de Brecht, continuação do programa de oficina e treinamento do grupo organizado por eles.

Esta produção representa a tentativa de elaborar "A Alma Boa de Setsuan" em termos de uma oficina de teatro. Um trabalho em processo. A peça diz da lenda dos deuses que vieram à terra em busca de uma boa alma e coloca a impossibilidade de se ser totalmente bom ou mau na sociedade atual.

Exceto os dois diretores, toda a equipe de trabalho é mineira, contando o elenco com as presença de Regina Andrade, Teuda Bara, Kurt Bildstein, Helvécio Isabel, Eduardo Moreira, Antônio Edson, Manuela Rebouças, Wanda Fernandes, Adiel da Silva e Geraldo Roberto (Peninha).

Estréia marcada para o dia 23, no Francisco Nunes, às 21h.

1982

Diamantina

Literarische Gedenksteine werden derzeit zu Tausenden unters Volk verteilt, natürlich nur gegen Cash. Gerhard Zwerenz belegt minutiös den „Langsamen Tod des Rainer Werner Fassbinder" (Ponkie gratulierte ihm als dem Flinksten) und vertritt tollkühn den Glauben.

Sukowa ein paar Zuschauer einheimsen konnte) ließen den Tod RWFs auch nicht unkommentiert vorübergehen. Bei ihnen stirbt er nicht, sondern sehnt sich. Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder."

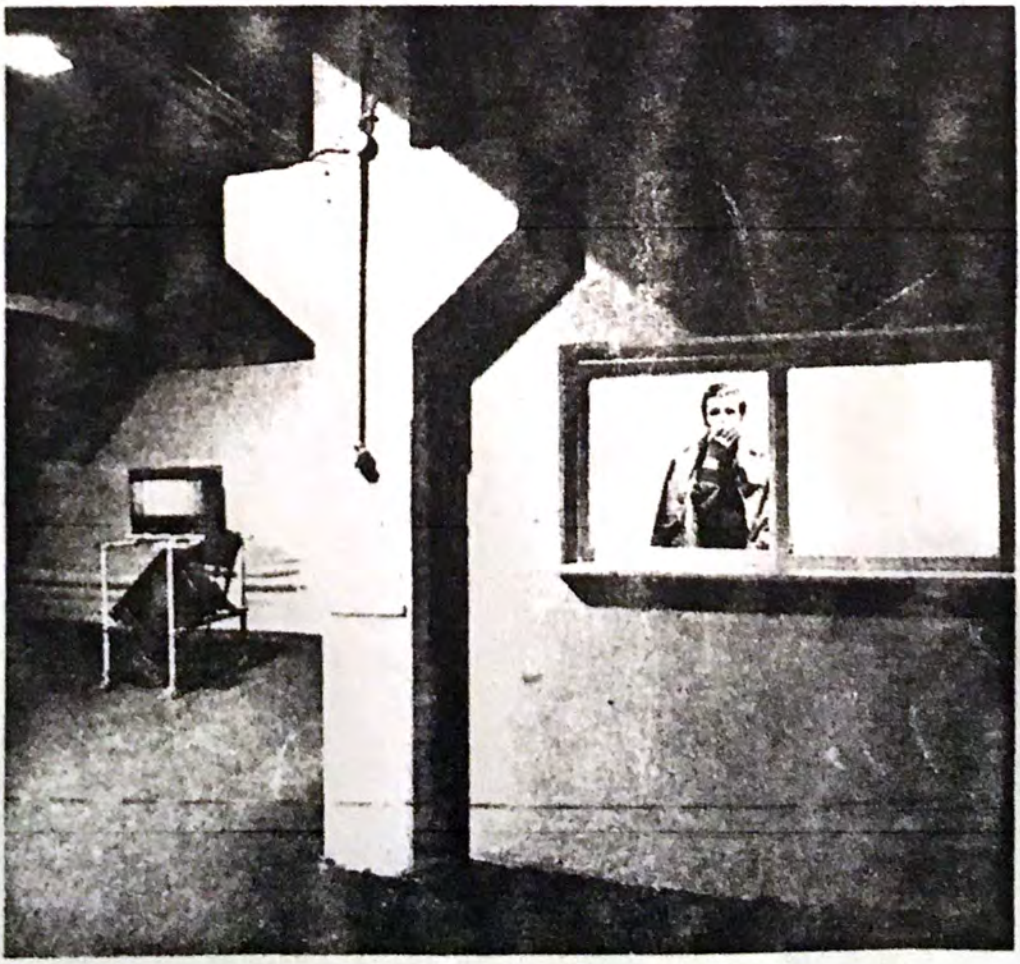
do

WEG SIND SIE

Leergeräumt ist die Stätte – nie mehr werden dort meine Füße bluten, dafür blutet jetzt mein Herz: George Froscher und Kurt Bildstein, **das FTM,** sind übern großen See, haben die kalte graue Luft in Münchens Dachauer Straße mit der warmen bunten Luft Brasiliens vertauscht.

Erstmal zur Probe arbeiten sie dort für Goethe, portugiesisch haben sie schon gelernt. Das ist kein Nachruf, das ist eine Liebeserklärung: Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich allein die Halle vermissen werde, in der Kurt uns um die Säulen gehetzt hat, laufen und springen ließ, selbst unermüdlich, immer plastischere Phantasiebilder heraufbeschwörend. Ich kann gar nicht sagen, was ich alles von George gelernt habe, an Theatertheorie und Theaterpraxis. Wie wird's mir fehlen, das FTM! Doch für die beiden war es das Richtige, freudig sind sie aufgebrochen, voll Sehnsucht nach Veränderung, nach Lebendigkeit und Lust am Theater, fern teutonischer Schwere.

U.K.



Ein deutscher Totentanz

Heiner Müllers „Kleinbürgerhochzeit" im Freien Theater

Drei Fischlein stinken erbärmlich in ihrer Bratpfanne vor sich hin. Nicht sie allein, sind sie doch nur Symbol für Kleinbürgermief, der in seinen gefährlichsten Auswüchsen zum Himmel stinkt. George Froscher und seine Schauspieler vom Freien Theater München haben schon zweimal in den letzten zehn Jahren Brechts „Kleinbürgerhochzeit" aufgeführt, jenen tragikomischen Einakter, in dem bürgerliche Festtagsidylle buchstäblich an wackligen Möbeln splittert und birst, in allzu dünnem Leim davonfließt.

Heiner Müller feiert in seiner kurzen, kompakt beredten „Kleinbürgerhochzeit" eine Bluthochzeit. Seine Kleinfamilie – Vater, Mutter, Tochter – leben und sterben in den letzten Tagen des Tausendjährigen Reiches. Sie sind dem 12jährigen Betrug nicht gewachsen, geben sich weiter dem Selbstbetrug hin. Mutter und Tochter müssen sinnlos für ihre blindwütige Gläubigkeit in ein streng patriarchalisches System sterben. Der Vater verkörpert es, hörig nach oben und unerbittlich hart nach unten: weil der „Führer" mit heldenhaftem Beispiel vorangegangen ist, will er konsequenterweise sich und die Seinen auslöschen. Die totale Kapitulation ist das, nicht mehr der fast harmlose bürgerliche Zusammenbruch, den Brecht 1919 seinen Jungvermählten bereitete. Der hatte vielleicht, obgleich Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg schon gemordet waren, immer noch Hoffnung in den Spartacus gesetzt.

Der Vater, das herrschende väterliche Prinzip, ist der Schlüssel zu Heiner Müllers Drama. Dieser Vater selbst schleicht sich davon, überlebt. Das Opfer gilt nur für die anderen, er darf seinen Opferwillen delegieren und später, so kann man annehmen, auch seine Schuld – wieder ein deutsches Klischee: verantwortlich sind immer die anderen.

George Froscher und Kurt Bildstein haben die Vaterfigur, was zwingend logisch ist, zum Zentrum ihrer Inszenierung gemacht. Sie haben eine schlüssige Collage aus Müller-Texten gezimmert, eine Zusammenstellung, die den Familienmord erklärt: „Ein toter Vater wäre vielleicht / Ein besserer Vater gewesen; Am besten / Ist ein totgebo-rener Vater", so beginnt ein Gedicht, das Müllers Kurzgeschichte „Der Vater" einleitet. Hätte es diese Väter nicht gegeben, wären den Müttern und Kindern die oder *der* Führer erspart geblieben? Froschers Familie, mit bleichgeschminkten Gesichtern zu blutleeren Larven verkommen, echauffiert sich, ist ständig überhitzt. Während die drei Fischlein in der Bratpfanne verbrutzeln und zerfallen, zerfällt auch das Familiengefüge.

Als absurder Chor sprechen, haspeln, schreien zwei in schwarzen Anzügen eine Art Choral, brüllt, stammelt sogar einmal einer an einem Strick, vor einer Hakenkreuzfahne aus einem Schacht baumelnd, Dinge wie „mein Volk" und „wollt ihr den totalen ..." In einem wirren Totentanz stapelt die Tochter, exaltiert lachend, Gipsgliedmaßen (Leichenteile) auf der Spielfläche: Man geht, man tanzt über Leichen. Bilder, Trompeten- und Posaunenlärm, Musik und Text, verquicken sich zu einem beängstigenden, manchmal auch erheiternden, ständig bewegten Tableau grausamer Absurdität. Und über allem schwebt der ranzige Fischgestank im engen Kellergelaß. Am Schluß hängen die zwei Schwarzen ein Tuch vor den Mördervater: Das Ende der allmächtigen Väter und Führer? (Jede Woche Mittwoch einschließlich Samstag jeweils um 20.45 Uhr.) EVA-ELISABETH FISCHER

Filmtips

„Kaisers Kino", Reihe zur deutschen Filmgeschichte im Stadtmuseum: Sagen- und Märchenstoffe, und die Befreiung der Theatralik durch Landschaft und Architektur. **Der papierne Peter** (1917) von Rochus Gliese und **Rübezahls Hochzeit** (1916) von Paul Wegener, Dienstag, 18 Uhr. – **Die Rache des Homunculus** (1916) von Otto Rippert, Dienstag, 21 Uhr. – **Hoffmanns Erzählungen** (1916) von Richard Oswald, Mittwoch, 18 Uhr. – **Hilde Warren und der Tod** (1917) von Joe May nach einem Drehbuch von Fritz Lang, eine Vorstufe zu **Der müde Tod.** Mittwoch, 21 Uhr.

Zu neuen Ufern (1937) von Detlev Sierck. Der Film enthält zwei Elemente, die Sierck für seine Arbeiten als fundamental sieht: Der Aspekt sozialer Bewußtheit und eine Art von Persönlichkeit, die ihn am meisten interessierte, der zweifelhafte, zwiespältige und unsichere Charakter seines Helden Albert Finsbury. Am Donnerstag im Arena.

Der phantastische Planet (1972) von René Laloux, Roland Topor hat am Drehbuch mitgearbeitet. Ein politischer Science-fiction-Animationsfilm. Am Donnerstag, 20.30 Uhr, im Forum 2, Olympiadorf.

Der subjektive Faktor (1981) von Helke Sander, Erstaufführung im Maxim (Kritik folgt). – **Die Verweigerung** (1981) von Claude Goretta, der Versuch eines Mannes, einen Frauenfilm zu drehen. Am Donnerstag im Rex.

Rebecca (1940), Alfred Hitchcocks Literaturverfilmung. In der Lupe 2. – **Die Marx-Brothers auf der Uni** (Horse Feathers) von Norman McLeod und **Das große Rennen** (A Day at the Races) von Sam Wood. Als double feature, Dienstag, 20.30 Uhr, im Cinema.

Easy Rider von Dennis Hopper. In Originalfassung, Mittwoch und Donnerstag, Spätprogramm im Europa. – **American Gigolo** von Paul Schrader, Mittwoch und Donnerstag im Sollner Studio. HGP

Künstlerinnen stellen aus

Im Pavillon Alter Botanischer Garten (Sophienstraße 7a; bis zum 29. Mai) stellen Künstlerinnen der GEDOK aus: Ingrid Sidow-Sum mit collagierten und gemalten Untergangsvisionen, Träumen, Utopien. Dorothea Reeseheim mit an Industriedesign erinnernden, auf Stahlgerüste gespannten Fäden in variierter Farbabstufung von Weiß, Grau, Schwarz oder mit Flächenschraffuren aus aneinandergenähten gewebten Bändern. Ruth Seidel mit kunstgewerblichen Bronzen zu Quer-Beet-Themen wie „Adler", „Mutter und Kind", „Skiläufer", „Leuchter für Altarraum", „Spanische Buben". Gouachen und Zeichnungen von Claire Orth-Stumpf fallen auf: Vorsichtig tastend und doch leicht und locker, wie Empfindlichkeitsthermometer.

Den Besuch der Ausstellung lohnen auch die Arbeiten von Eleonore Rozanek. Ihre Ölbilder haben etwas angenehm Unfertiges, wie roh Belassenes; das macht die porträtierten Frauen überzeugend im Sinne von „wir sind da".

Der Hering stinkt noch

Das FTM zelebriert Heiner Müllers „Kleinbürgerhochzeit“

„Kleinbürgerhochzeit“ im FTM: Sechs Schauspieler des Freien Theaters München (Dachauer Str. 112) zelebrieren eine (mit Zitaten erweiterte) Szene aus Heiner Müllers Nazi-Kriegs-Folge „Die Schlacht“ (1951).

Eine von *George Froscher* und *Kurt Bildstein* choreographisch stilisierte Performance, die in der klaustrophobischen Kellerlochsituation der Theaterfabrik zu einer bedrängenden Farce wird. Die mit streng-ritualisierten Bildern assoziativ arbeitende Inszenierung zielt unmittelbar auf heute — ganz hautnah auf die dreißig Zuschauer, die eine enge, mit Prothesen bestreute Gasse säumen. Ein Passionsweg, der erbarmungslos auf ein deutsches Familienbild zuführt: Vater, Mutter und Tochter, die am heimischen Herd leibhaftige grüne Heringe braten und mit dem penetrant erzeugten Tran-Gestank die Sinnlichkeit der Performance auch auf den Geruchssinn ausdehnen.

Ein zynisches Tableau: Dummgeil sind die Instinkte von Mutter und Tochter gleichermaßen scharf auf Heringsschwanz, Vater- und Führerglück gerichtet, während das autoritär frömmelnde Familienoberhaupt in dumpfem Gehorsam die Nazi-Fahne hochhält.

Stichtag der grellen Familientragödie ist der Tod Hitlers („Der Führer ist tot, leben ist Hochverrat“). Vater erschießt Tochter und Mutter („Weg mit Schaden“), um schließlich sein eigenes Selbstmordversprechen doch nicht einzulösen. Die Nazifahne kommt ins Einmachglas, ein schneeweißes Tuch wird vor die Szene gespannt — die Saubermacher waren da!

Nach außen sieht alles so aus, als wär' nichts gewesen — nur die unablässig brutzelnden Heringe stinken weiter gen Kellerdecke und künden mit nicht zu überriechender Penetranz vom alten Mief ...

Das FTM tritt leider nur noch selten mit seiner Arbeit an die Öffentlichkeit — aber wenn, dann hat's Format. *Gert Gliewe*

● ZIRKUS, TIERE, FASCHING — diese Themen gehören zu den wichtigen Säulen der Kunst von Otto Kallenbach. Der 70jährige Bildhauer, Henselmann-Schüler, arbeitet nun seit dreißig Jahren fast ausschließlich als Medaillenschöpfer. Numismatiker rühmen bei ihm die Formstrenge von klassisch-modernem Zuschnitt. „Die Medaillen des Otto Kallenbach“ sind nun in einem Sammelband präsentiert (siehe Abbildung), der im Verlag Pfälzer Kunst Dr. Blinn (55 Mark) erschienen ist. AZ



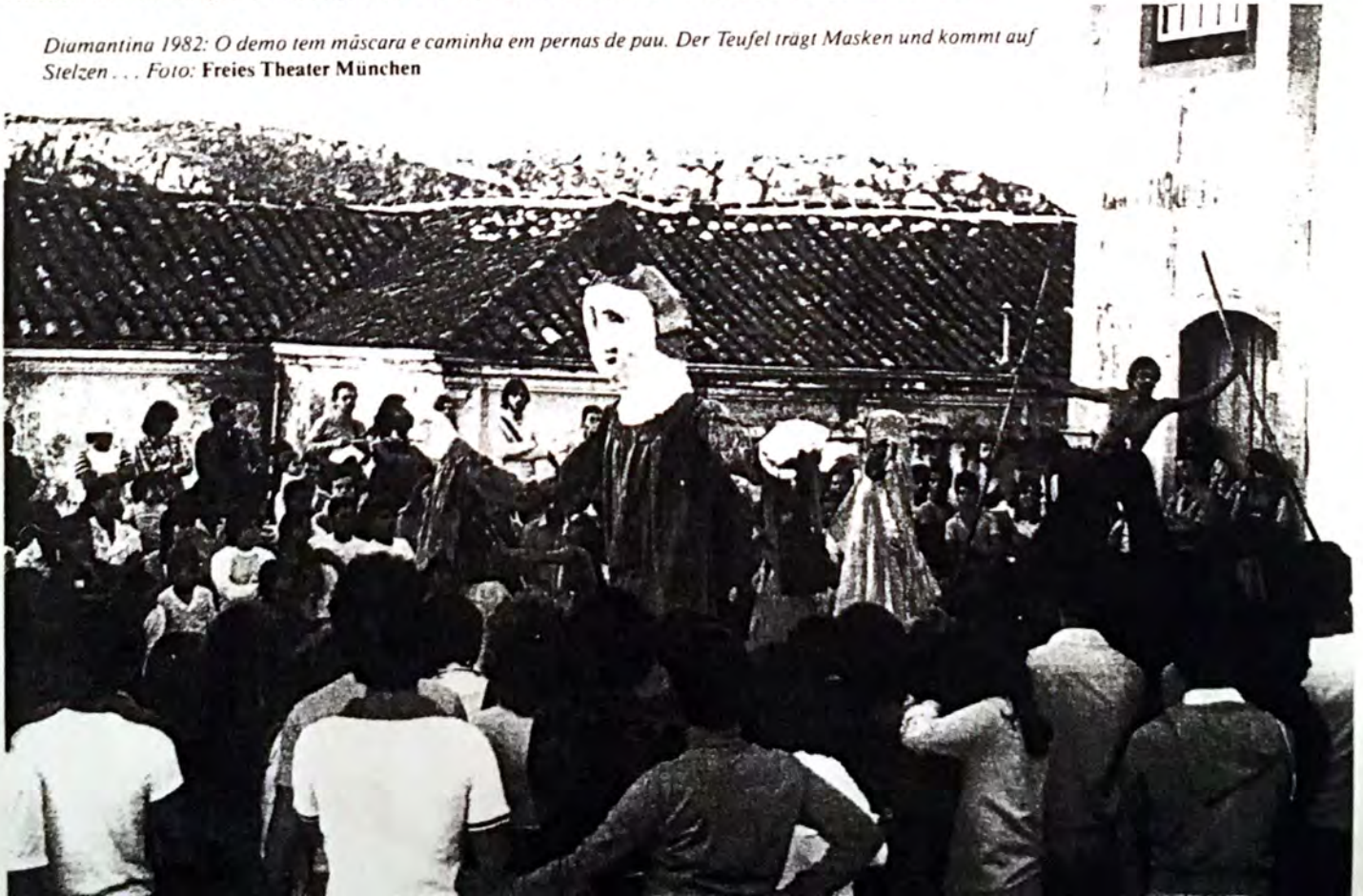
Mai 1982

Arbeit bei den Workshops setzte sich dieser Ansatz fort, und deshalb haben wir die Fremdheit zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Kulturen wesentlich gelöster erlebt und im sehr persönlichen Kontakt auch schnell überbrückt, anders als wahrscheinlich z. B. Herr Palitzsch.

Froscher: Die Begegnung zwischen uns, die wir eine lange Erfahrung als Freie Gruppe auch im Straßentheater hatten, und den Brasilianern mit ihren verwurzelten Traditionen von Volks- und Straßentheater funktionierte ziemlich unmittelbar. Wir hatten uns schon vorher überlegt, daß sich ein Straßentheater in den Formen dem Ort, wo es stattfindet, anpassen müßte und Mittel anwenden könnte – wie z. B. Stelzen und so etwas –, die nicht bloß die Verlagerung einer Theateraufführung von innen nach außen darstellten: also mit dem offenen Raum einer Stadt zu arbeiten und zu spielen. Wir brachten bestimmte Techniken mit, Instrumente, Geräusche als Stilmittel, die die visuelle Erfahrbarkeit kleiner Geschichten, die wir erzählen wollten, akustisch unterstützten. Praktisch sah das in Diamantina so aus, daß wir einen Schulhof zur Verfügung hatten, wo wir das vorbereitende Körpertraining durchführten, Kondition, Stimme, artistische Techniken undsoweiter – denn ein gutes Straßentheater bedarf auch der handwerklichen Qualität und Disziplin und ist nicht einfach ein beliebiges Theaterspielen auf der Straße. Danach sind wir dann in die Stadt gegangen und haben teils Vorbereitetes dargeboten, teils improvisatorisch weiterentwickelt. Fruchtbar war übrigens, daß wir eine sehr gemischte Gruppe waren, so daß sich die unterschiedlichsten kulturellen Hintergründe und Überlieferungen miteinander verbanden, vom weißen Europäer bis zum schwarzen Brasilianer mit afrikanischen Ursprüngen. Besonders die Musik stellte eine Bereicherung dar, einmal hatten wir die örtliche „Banda" (Musikkapelle) dabei, die die musikalischen Traditionen noch aufrecht erhielt. Richtig spannend wurde es, als wir einmal an einem religiösen Feiertag in einem kleinen Bergdorf auftraten und uns der Pfarrer verteufelte, weil wir auf Stelzen herumliefen . . . Diese Art der Auseinandersetzung war auch für die Brasilianer neu.

Ulrike Kahle in „Theater heute" zur „Macbeth"-Aufführung des Freien Theaters München 1989: „Ein berauschendes, doch nicht die Sinne vernebelndes, wollüstiges, schreckliches Theaterereignis. Ein Ereignis? Eine Explosion, ein Freudenfeuer, Leidenfeier, Leichenfeier, atemberaubend, brutal, schön, mit genial ge- und erfundenen Requisiten, ein Gesamtkunstwerk – das Freie Theater München, seit zwanzig Jahren in rastloser theatraler Tätigkeit."

Diamantina 1982: O demo tem máscara e caminha em pernas de pau. Der Teufel trägt Masken und kommt auf Stelzen . . . Foto: **Freies Theater München**



Samstag/Sonntag, 20./21. Februar 1982

SZ AM WOCHENENDE

Süddeutsche Zeitung Nr. 42

FEUILLETON-BEILAGE DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG

JÜRGEN KOLBE

Unter die Räder der Rezession geraten

Kultur und Kulturpolitik in München

Ach, die Kulturpolitik in den Städten. Ihre flotten Zeiten scheinen passé. Die Papiere mit den vollmundigen Thesen gilben dahin. Schöne, richtige Sätze von der Teilhabe aller an den Erkenntnissen und Freuden von Geist & Phantasie stehen verlegen und verlassen in der Rezessionslandschaft. Neue Parolen erklären das stille, verborgene Wachsen einer selbstgenügsamen Kultur zur Devise, an der buchstäblich nur noch eines auffallen darf: Daß sie nichts kostet.

Hand aufs Hasenherz und Pfeffersack geschultert: Es wäre gewiß übertrieben zu sagen, unsere Stadtkultur habe von den Friedenszeiten und Wachstumsraten in den letzten Jahren profitiert: Selbst als die großen Kommunen so viel Steuern einnahmen oder zugeteilt bekamen, daß die – oft berechtigte, immer verständliche – Öffentliche-Armuts-Private-Reichtums-Masche nicht mehr zog, hatte die Kultur allenfalls die Brosamen vom Tisch der Ratsherren aufzuklauben.

Sicher, die Liste der wiederaufgebauten Theater und Museen ist stattlich; die der neugebauten Konzertsäle und Büchereien mag im Vergleich zu dem jeweils passenden Ausland, das statistisch den schlechteren Schnitt macht, sogar respektabel erscheinen. Bestimmt war sogar mancherorts die Pflichtübung ziemlich anstrengend, der Bevölkerung ein Mindestmaß an „kultureller Versorgung" oder „kultureller Infrastruktur" zur Verfügung zu stellen; jedenfalls für Einrichtungen zu sorgen, die uns vom Termitenstaat insoferne unterscheiden, als wir uns mit einem historischen Bewußtsein ausgestattet glauben und nicht nur funktionieren.

Die Mühen waren groß, aber, ach, es fehlte am Geist, am erkennbaren Gestaltungswillen, an der stilbildenden Kraft. Diese deutsche Friedenszeit, wurde sie genutzt? Den Plätzen, den wahren Identifikationsbereichen einer jeden Stadt, ist dieser Gestaltmangel besonders anzusehen. Ohne sonderliche Vereinfachung läßt sich behaupten: Wir haben keine Platzkultur. Was ein städtischer, ein demokratischer Platz bedeutet, kann man in den oberitalienischen Städten erfahren: Mit ihrem ausgeprägten Selbstbewußtsein und einem früh-demokratischen Bürgerstolz sind diese Plätze die Gestalt gewordene Repräsentanz der demokratischen *Menge* – im Gegensatz zu den totalitären Plätzen in Moskau und Peking, die nur die grenzenlose *Masse* aufnehmen können.

Bei uns verdienen allenfalls noch die restau-

In einigen wenigen Städten wurde der Kanon des Üblichen durchbrochen. Kultur ging – teils festlich, teils gaukelnd – auf die Straße. Seht her, war die Devise, wir haben in Wahrheit mehr als die kümmerlichen zwei bis drei Etat-Prozent zu bieten! Kulturwerbung war es also, möglichst unverkrampfte Selbstdarstellung und, in den besten Teilen, Ideenschmuggel, der von Leuten unter freiem Himmel im Vorübergehen vermittelte, was in der Konvention der Theater und Konzerthäuser womöglich gar nicht angenommen worden wäre. Das war, das ist in Ordnung.

Nur, und das ist die andere Seite, gefielen diese Programme den Kommunalpolitikern so gut, daß es schon verdächtig war. Tatsächlich paßte es ihnen nicht nur vorzüglich in den Kram, daß die Kultur, wozu sie stets begabt ist, mehr scheinen als sein wollte, also sich einmal mehr selber übervorteilte; sie schätzten an diesen Programmen vor allem die Fassadenwirkung: Was anfangs wie ein Ansatz zu einer „Kultur für alle" aussah, entpuppte sich ganz nebenbei als eine Art Dekorationskultur zur Kaschierung der üblichen Planungssünden. Die Repräsentanten der demokratischen Macht verlangten, anders als die Imperatoren im alten Rom, in Zeiten des Überflusses, also zusätzlich zum überreichlich vorhandenen Brot, die Spiele. Bunt sollten die Städte sein, Kulturfarben, Urbanität für eine Sommerwoche vortäuschen. Kosmetik für innerstädtische Plätze und Straßenzüge, die in der Regel vor lauter verkrampfter Modernität weit entfernt von irgendeinem urbanen Lebensgefühl sind.

München ist hier wieder mal die Ausnahme von der Regel. Ein günstiges Geschick hat die Innenstadt vor allzu vielen pseudomodernen Rigorismen bewahrt. Die Kirchen, Theater und Museen sind restauriert. Der Freistaat hat sein Schärflein an Traditionsverpflichtung geleistet. Die Stadt München, zu mehr Gegenwart verpflichtet, tat sich da schon schwerer. Nicht nur fällt auf, daß es die kontrapunktische Verstörung durch zeitgenössische Plastik in der wieder aufgebauten City kaum gibt oder daß zwei zentrale innerstädtische Plätze noch immer im relativen Wüstenstadium verharren, sondern geradezu symptomatisch ist, wie wenig Neigung die Stadt dem größten je in ihrer Geschichte realisierten Kulturbauprojekt entgegenbringt.

Ungeliebt und viel gescholten: Auf der Isar-Höhe Am Gasteig ist das Kind einer kommunalpoli-



„MÜNCHEN KULTUR" 1979: *Das Freie Theater München am Alten Hof.*

Die Stadt ist das „Zentrum der Kultur-Innovation" und: „Alle Zivilisation kommt aus der Stadt". Richtige Sätze, gesprochen auf dem Deutschen Städtetag 1981. Wofür also steht Kultur in der Stadt: Für entfalteten Bürgersinn, für selbstverständlichen Bürgerstolz, für die bürgerliche Würde Kunstfreiheit zu gewähren; nicht so sehr für die austauschbaren Leistungen an „Infrastruktur", wie sie jede zivilisierte Stadt mehr oder we-

tern." Wie aber ist demgegenüber der Satz hinzunehmen, beispielsweise am Gasteig müsse die „Kultur vermarktet" werden? Wer wäre imstande, die abgeschlossene Halbbildung dieses Satzes zu übertreffen?

Wir müssen fragen, von welchen fatalen Denkfehlern dieses Vermarktungspostulat ausgeht, weil es uns, je knapper das Geld, desto häufiger begegnet. Wirklich, ein radikaler Satz: So ganz nebenbei bricht er mit aller, ehedem als „Hochkultur" bezeichneter Tradition; leugnet die mäzenatischen Notwendigkeiten in höfischer, dann bürgerlicher Zeit, künstlerische Leistungen zu subventionieren. Diese Forderung nach „Vermarktung", die ja weiß Gott nicht frei erfunden ist, versucht widersinnig und ungeschichtlich – darin lebt bestes Manchestertum fort – das ökonomistische Prinzip zur alles, ja zur lebensbeherrschenden Formel zu machen. Dieser Ökonomismus, diese vermeintlich cleveren Kosten-Nutzen-Rechnungen, haben bereits Teile unserer Städte verschandelt, der Umwelt rücken sie bereits erfolgreich auf den wehrlosen Leib, und nun geben sie die Theater und Büchereien, die Konzertkultur und die kleinteiligen urbanen Szenerien an.

Vermarktungsgebot, Kosten-Nutzen-Automatik. Dies ist dieselbe Barbarei, derselbe Unsinn. Nach diesem Schema sind die neuen Säle in Frankfurt und London, die entstehenden in München und Köln gar nicht zu betreiben. Alle Personal-, Klima- und Unterhaltskosten machen Honorare und Miete zu Größenordnungen, die beinahe zu vernachlässigen sind. Anders gesagt: Dieser „Vermarktung" ist es natürlich völlig Wurscht, ob Herr Clayderman oder Herr Pollini spielt. Wunderbarerweise fügt sich nun aber, daß die Rechnung nahezu gleich ausgeht. Peter Alexander ist so teuer wie die ganzen Philharmoniker – jedenfalls ungefähr. Jedenfalls tun sich nicht zwei Märkte auf, ein gesunder und ein kranker; jedenfalls spielt es kaum noch eine Kostenrolle, ob in der Oper der letzte der Tenöre oder Pavarotti die Rolle singt – bei annähernd 85 Prozent Stammpersonalkosten. Jedenfalls gilt, daß auch bei noch so ökonomistischer Vermarktung von Kultureinrichtungen, weil sie so viel verspricht, aber unterm Strich gar nichts bringt, die Qualitätsfrage entscheidet. Oder, genauer gesagt, läuft es auf die Frage hinaus, was denn kulturpolitisch Sinn macht oder nicht. Zu dem, was Sinn macht in München und vielleicht auch andernorts, unter vielen möglichen Antworten nur drei Überlegungen:

1. Wenn schon Ökonomie, die ja nichts Kulturfeindliches sein muß, dann Abwägung und Koordination so enormer Kulturkapazitäten, zumal sie von der Stadt getragen werden. Man kann die kommunizierenden Röhren, die das kultureile System in München jedenfalls demnächst bilden werden, verstopfen oder man kann sie in Fluß halten. Und das mit der Frage, welche Veranstaltung, wo, zu welchen Kosten den meisten Sinn macht.

2. Die „klassischen" städtischen Kultureinrichtungen, jedenfalls in München – und hier sind besonders die Kammerspiele und die Philharmoniker gemeint –, sind zu teuer, also sinnlos, also überflüssig, wenn sie nicht absolut erstklassiges Format erreichen. Anders gesagt: Der Stadtrat könnte die gesamten Subventionen beispielsweise für sein philharmonisches Orchester einsparen, wenn er ihm nicht jene Betriebsmittel zubilligen wollte (wie er es ja getan hat), die es zur Weltklasse erst befähigen und in den Stand set-

Theater und im Volkstheater). Das will gefüllt sein. Mit Publikum. Und mit Programm. Und es soll bezahlt sein. Denn wie immer man's dreht und wendet, mit welcher trickreichen Methode auch immer die Kosten zinsträchtig auf Jahre verteilt oder von der einen in die andere Tasche praktiziert werden: Es ist derselbe Taschenbesitzer, nämlich die Stadt; und es kostet entschieden mehr Geld als bisher, nämlich den Steuerzahler,



11 JAHRE FROSCHERS FREIES THEATER

Eine Öffnung im Boden, viereckig, tief. Am Grund drei Bildschirme, flimmernd in fester Einstellung. Auf dem einen ein Augenpaar, ganz nah, starr, die Augen tränen, die Kamera als Folter — jetzt bewegt sich die Kamera, langsam, quälend langsam fährt sie das Gesicht ab, Zug um Zug: ein Gesicht wird gesendet.

Hinter der Öffnung schwarz, alles schwarz verhangen, neben einem menschhohen gelbumrandeten Schlitz ist ein kleines Schild: «Gehen auf harter und weicher Unterlage», und schon sinken die Füße in Weiches, prallen auf Hartes, alarmiert blickt man um sich, sieht einen Gipskopf auf glühendem Glaskothurn in dunklem Gang, sieht Gipsfiguren am Stahlgerüst, quer ein kopfloser Körper, der Kopf dazu liegt auf aufgeschlagenem Buch, unter dem Gerüst in rosa Sand verschüttet die Köpfe von Marx, Lenin, Mao. Erinnerungen an Heiner Müllers «Hamletmaschine», vom FTM gespielt im Frühjahr 81.

Bilder einer Aufführung: Sie produzieren noch mehr Bilder dieser Aufführung, viel fällt einem wieder ein von Hamlet, der Hamlet war und nicht Hamlet ist, und von Ophelia, die der Fluß nicht behalten hat. Und dann hinterm Schwarz ein kleiner, heller, karger Raum, mit Plexiglastisch und Plexiglasstuhl, auf dem Stuhl ein Grasballen, auf dem Tisch ein Tonbandgerät mit Kopfhörern, ein sperriger Text tönt heraus, «Naked Lunch» von William S. Burrough, düstere Zukunftsvisionen, einzelne Worte haken sich fest: «Sender» — «Kontrolle» — «Steuerung» — und ein Satz «Künstler werden Senden mit Kreativität verwechseln.»

Thema einer Ausstellung? Vielleicht das Thema dieser Ausstellung, in der das «Freie Theater München» sich selbst ausstellt. Wie beschrieb das FTM bei einer öffentlichen Demonstration 1976 die Ziele seiner Arbeitsweise? «Stimulanz der Produktiven Phantasie — Hinführen zum Kreativen Akteur — Akteur wird zum Weitervermittelnden (Animator).»

Statt mit plattem Reiz den Zuschauer dumm zu senden, versucht das FTM in jeder seiner theatralen Aktionen, Kreativität auch beim Zuschauer zu mobilisieren, durch ein Angebot von offenen Bildern und Bedeutungen, die weitergedacht werden können und sollen.

Wie kann man diese 11 Jahre Theaterarbeit ausstellen? Indem man Räume inszeniert. In ihrer «Inszenierung auf zwei Etagen» haben George Froscher und Kurt Bildstein aus den vielwinkeligen Räumen der ehemaligen Munitionsfabrik in der Dachauer Straße eine Vielzahl neuer Räume geschaffen und diese Räume zueinander in Beziehung gesetzt, in Spannungsverhältnisse zwischen groß und klein, laut und leise, dunkel und hell.

Beim nächsten Hindurchschlängeln, ein ganz weiter Raum plötzlich, und der Himmel hängt voller Bilder, Stelzenbilder vor allem, Stelzenmonster zwischen Häusern, an Dächer stoßend, zwischen verschreckt-vergnügten Menschlein, auf Plätzen steil aufragend, grotesk staksend, unheimliche Unholde, skurile Gummipopanze, Vogelwesen. Ein wunderschöner Raum, in dem man ganz leicht wird und sehnsüchtig, sich selbst strecken möchte, groß werden, tanzen mit Riesenschritten, hoch, hoch hinaus — da knirscht der Maschendraht unter den Füßen und, schmerzlich erinnert an das eigene unüberwundene Verhaftetsein am Erdboden, tapst man ins nächste Geräume . . .

«I am an artist», sagt eine sich räkelnde Peepshowschöne im Videoraum, und zu dieser Diskrepanz zwischen Verpackung und Inhalt kann Elvis, der Pappkamerad von der Supershow beim Theaterfestival 1978, nur noch stockend schluchzen und funkeln mit seinen Glühbirnchen, auch wenn diesmal der Kopf nicht abfällt vom Idol. Wer sich damals drauf einließ, konnte viel erleben in dieser Ausstellung, und hinterher noch Froschers meist selbstgedrehte Videofilme sehen von vergangenen FTM-Produktionen, — und da staunt man nur noch, was da in leicht wackelndem Schwarz-Weiß hervorbricht an Bildkraft und Phantasie. Elf Jahre FTM. Eins ihrer Plakate hängt in New York im Guggenheim-Museum, damit geehrt wurde das Plakat. Das FTM muß sich selber ehren und tats auch phantasievoll und ohne Klagen. Doch wie es weitergehen soll? Straßentheater läßt Subventionen versiegen, und was bitte, ist eine Theaterausstellung? Das FTM ist kein Premierentheater, sonden ein Theaterlabor, in seiner Art einzig in Deutschland. Der Stadt München war das 1981 35 000 DM wert. Das sind die laufenden Unterhaltungskosten und noch keine einzige Produktion. Produziert wurde trotzdem. Und man vergleiche doch mal Zadeks letzten Shakespeare, Steins Marivaux und Froschers Heiner Müller; dann sind wir wieder bei der Diskrepanz zwischen Aufwand und Wirkung, zwischen Geld und Phantasie. Thema einer Ausstellung.

Ulrike Kahle



Fotos George Froscher

Theater heute 2/82

Bericht von Ulrike Kahle

über

«Versuch einer Ausstellung»

11 Jahre Froschers Freies Theater

vom Nov./Dez. 1981

Teufel auf Stelzen

*Die Theaterreisen von **George Froscher** und **Kurt Bildstein** vom Freien Theater München nach und durch Brasilien*

Froscher: Wir haben seit unserer Gründung kurz nach '68 als Freie Gruppe gearbeitet und überlebt – „frei" heißt frei vom Establishment, frei von Produktionszwängen, frei von Überlegungen der Wirtschaftlichkeit. Ein wichtiger Bestandteil unseres Konzepts war immer die theaterpädagogische Arbeit, um die sich besonders Kurt Bildstein kümmert – d. h. die Workshops als Basis für unsere Produktionen.

Um kurz darzustellen, wie wir nach Brasilien kamen, muß ich 1976 beim Festival von Caracas beginnen; das war zu einer Zeit, wo die Freien Gruppen noch über Konzepte und Methoden diskutierten und sich eben z. B. auf Festivals damit auseinandersetzten. Von 1976 bis 1981 wurden wir mehrfach nach Brasilien eingeladen, von Ruth Escobar zum Festival in São Paulo, von Roland Schaffner, damals Goethe-Instituts-Leiter in Salvador da Bahia – entweder zu Gastspielen oder zu einer Kombination aus Workshop und anschließender Produktion; doch das Goethe-Institut München lehnte insgesamt viermal ab, auch nur Reisekostenzuschüsse zu geben. So fuhren wir schließlich 1982 auf eigene Faust und veranstalteten in Belo Horizonte – inzwischen war Herr Schaffner dort – einen zweiwöchigen Workshop. Beim Festival do Inverno in Diamantina, nicht weit von Belo Horizonte, schlossen wir dann einen Workshop zum Thema „Straßentheater" an – und schließlich, wieder in Belo, eine Brecht-Produktion, „Der Gute Mensch von Sezuan". Wir hatten bei den Workshops festgestellt, daß die Teilnehmer – beileibe nicht alles nur Schauspieler – von ihrer gestisch-rhythmischen Artikulation her, von ihrer Körperlichkeit und ihren Bewegungsformen her einen ganz anderen Einsatz, eine ganz andere Energie mitbrachten, als wir das aus Deutschland kannten. Einige Leute blieben vom ersten Workshop an dabei und gründeten später in Belo Horizonte ihre eigene Truppe, „O Galpão", inzwischen wohl eine der wichtigsten Volkstheater-Gruppen in Brasilien.

Bildstein: Was unsere Spracherfahrungen betrifft, haben wir ziemlich schnell gemerkt, daß es ohne Portugiesischkenntnisse kaum möglich war, unsere Theaterarbeit durchzuführen. Wir haben das ganz einfach so gemacht, daß wir noch vor unserem ersten Workshop in Belo Horizonte mit den einfachen Bussen über Land gefahren sind, und da die Leute so wunderbar direkt miteinander umgehen in ihrer Kommunikation, haben wir so Stück für Stück gelernt, uns zu verständigen; das war die beste Schule, die man sich denken kann, sozusagen eine Ganzheitsmethode aus Körpersprache und Bewegungssprache, einfach ein anderer Zugang zum Sprechen und Sprachenlernen. In unserer



Teatro de rua, *Belo Horizonte 1982.* **Straßentheater** *in Belo Horizonte 1982. Foto: Freies Theater München*

Diabo em pernas de pau

*Viajens teatrais pelo Brasil – **George Froscher e Kurt Bildstein,** do grupo Freies Theater München*

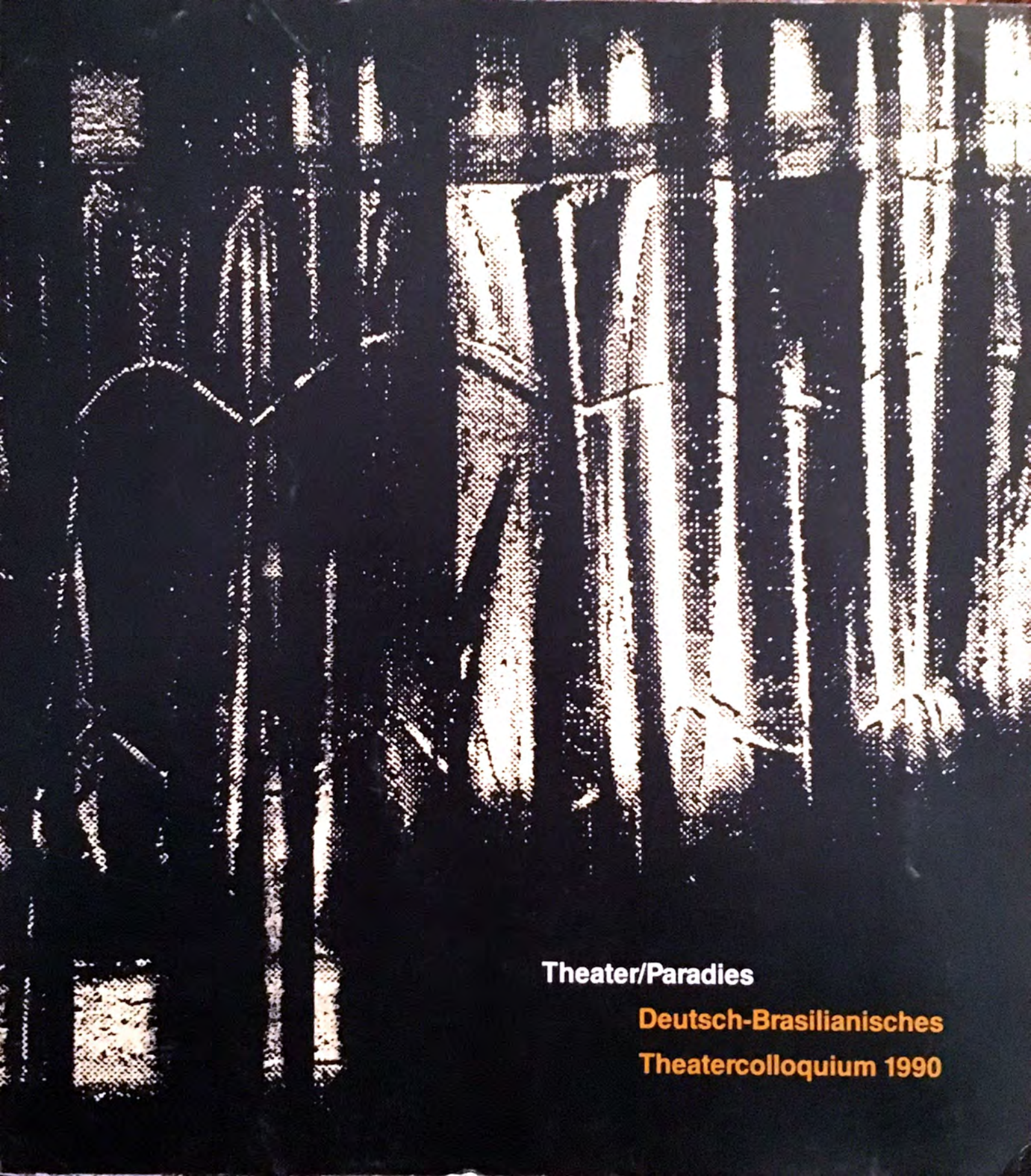


Teatro de rua *no 15° Festival do Inverno, Diamantina 1982.* **Straßentheater** *beim 15. Winterfestival in Diamantina 1982. Foto: Freies Theater München*

Froscher: Desde que nos constituímos, no fim dos anos sessenta, trabalhamos e sobrevivemos como Grupo Independente – e isso quer dizer que estamos livres do *establishment*, livres de esquemas de produção coercitivos, livres do ditado da rentabilidade. Uma parte importante da nossa concepção sempre foi o trabalho pedagógico, ou seja, a realização de cursos e oficinas, como base da nossa produção teatral. É Kurt Bildstein quem cuida especialmente dessa área.

Para dar uma idéia de como chegamos ao Brasil, tenho que começar com o Festival de Caracas em 1976. Era uma época em que os grupos independentes ainda debatiam sobre concepções e métodos e internacionalizavam essa discussão nos festivais, por exemplo. Entre 1976 e 1981 – a primeira vez logo depois do Festival de Caracas – recebemos vários convites, por exemplo, da Ruth Escobar, para o festival em São Paulo, e do Roland Schaffner, então diretor do Instituto Goethe em Salvador, para darmos espetáculos, mas também num esquema misto de oficina de trabalho seguida de uma produção. Mas o Instituto Goethe de Munique indeferiu quatro pedidos nossos de subvencionamento dos custos de viagem. Por isso, em 1982, resolvemos viajar por conta própria e organizamos uma oficina de trabalho de 15 dias em Belo Horizonte – onde no entretanto trabalhava o sr. Schaffner. No Festival de Inverno em Diamantina, perto de Belo Horizonte, realizamos uma segunda oficina de trabalho sobre o tema "Teatro de Rua" e, logo em seguida – de volta a Belo Horizonte –, montamos "A boa alma de Sezuan", de Brecht. Nas oficinas tínhamos notado que os participantes – nem todos eram atores – trabalhavam com uma energia e um entusiasmo bem diferentes do que conhecíamos na Alemanha. O jeito de sentir o corpo, todo o gestual era uma coisa completamente diferente. Teve gente que ficou conosco desde o primeiro trabalho. Mais tarde fundaram o seu próprio grupo em Belo Horizonte, "O Galpão", que hoje me parece ser um dos mais importantes grupos de teatro popular do Brasil.

Bildstein: Quanto à nossa experiência com a língua, logo percebemos que sem falar português era praticamente impossível trabalhar. Então fizemos o seguinte: ainda antes da primeira oficina em Belo Horizonte, viajamos muito de ônibus, naqueles bem populares. Como o povo se comunica de forma muito direta, fomos aprendendo a nos entender com as pessoas, conversando do jeito que dava; realmente foi a melhor escola que se pode imaginar, um método que envolve o corpo todo, não só a cabeça, uma maneira completamente diferente de falar e aprender uma língua.



Theater/Paradies

Deutsch-Brasilianisches Theatercolloquium 1990