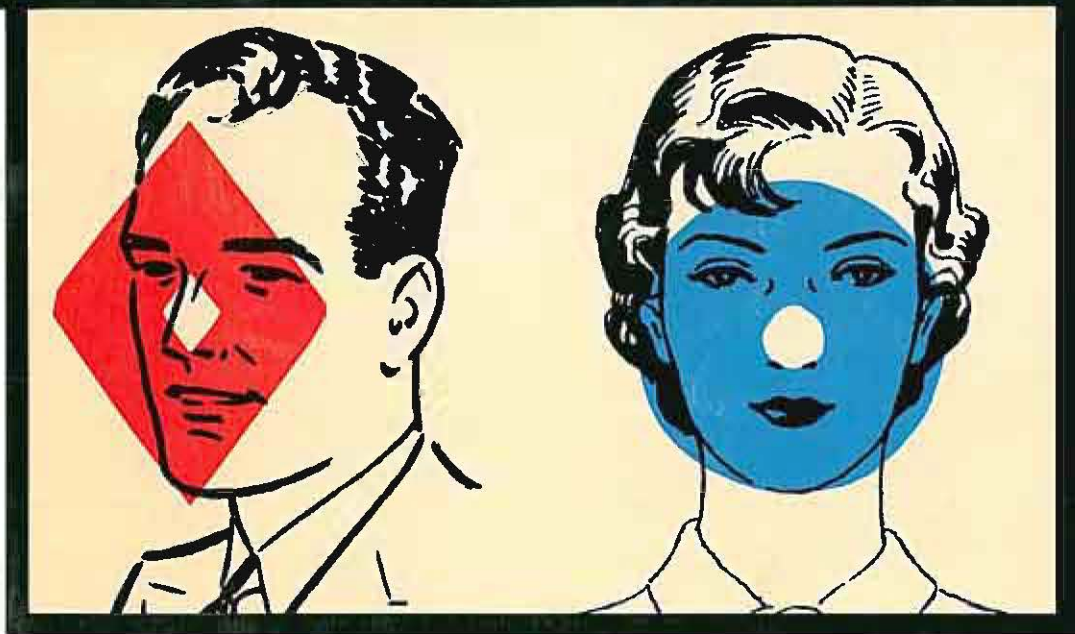


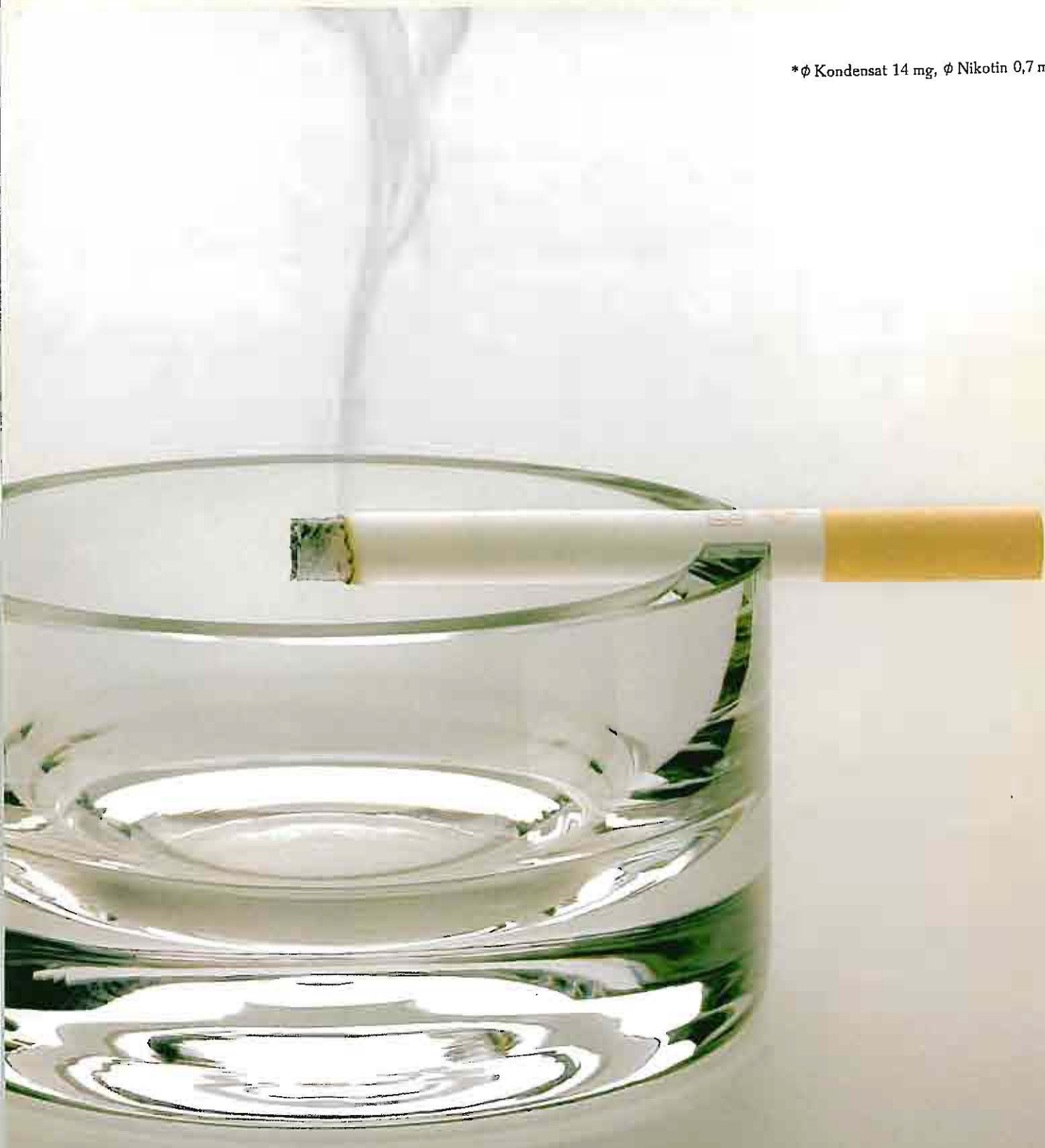
Theater DER NATIONEN



Hamburg, 26. April - 13. Mai 1979

*ϕ Kondensat 14 mg, ϕ Nikotin 0,7 mg.

BAT 736



Ein Gramm Genuß.

Mehr wiegt Deutschlands beliebteste Filterzigarette nicht.

Es ist unsere HB.*

Auch die anderen Zigaretten von uns oder von anderswem bringen nicht mehr auf die Waage.

Was das Gewicht anbelangt, sind sie sich alle mehr oder minder gleich, die Zigaretten in

Deutschland und auf der ganzen Welt.

Nicht aber, wenn man den Genuß abwägt.

Der ist für jeden Raucher ein sehr persönliches Erlebnis.

Darin sind die Menschen verschieden nach Veranlagung, Charakter, Gewohnheit und Umgebung.

Verschieden verhält sich sogar jeder

Einzelne selbst, denn die erste Zigarette am Morgen raucht man mit anderen Gefühlen als die nach Tisch oder spät abends.

Ist der Genuß, den eine Zigarette wie die HB gibt, auch verschieden für jeden, so ist ihre Qualität und damit die Qualität des Genusses immer gleich.

Gramm für Gramm.



Das große Haus des Tabaks.

HB - HAUS BERGMANN · SIMON ARZT · KRONE · KIM · AUSLESE · SIMONA · KURMARK
FINAS · GAULOISES · PALL MALL · LUCKY STRIKE · KENT · BENSON & HEDGES

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



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

Inhalt

Vorworte...5

Staatstheater

Peking Oper, Kampf unter Wasser/
Die Generalinnen der Familie Yang...10
Royal Shakespeare Company, Stratford/London,
Coriolanus...18
Schauspielhaus Hamburg, Hedda Gabler/
Das Wintermärchen/Blick zurück im Zorn...21
Maxim Gorki Theater, Leningrad,
Geschichte eines Pferdes/Der stille Don...27
Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II...34
Württembergisches Staatstheater Stuttgart,
Faust I/Faust II/Rotter/Iphigenie/Einer für alle,
alle für einen/Ella/Elvis Presley Memorial/
Kinonacht...36
Theatron Technis, Athen,
Der Frieden/König Ödipus...52
Burgtheater, Wien, Iphigenie...56

Freie Gruppen

People Show, London, No. 79...59
Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel,
Lieder und Szenen aus acht Jahrhunderten...61
International Visual Theatre, Paris, []/()...63
Lilith, San Francisco, Sacrifices...67
San Quentin Drama Workshop, San Francisco,
The Wall is Mama...69
Pip Simmons Theatre Group, London,
Woyzeck/We...72
Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf...76
Lindsay Kemp Company, London, Flowers/Salome...79
Squat Theatre, New York,
Pig Child Fire!/Andy Warhol's Last Love...84
Odin Teatret, Dänemark, The Book of Dances/
Come And the Day will be Ours/
Millionen-Marco...88
New York Street Theatre Caravan,
The Hardtime Blues/Sacco and Vanzetti...93
Ensemble Musique Vivante, Paris,
Variété (Mauricio Kagel)...96
Compagnia Teatro La Maschera, Rom,
Frühlings Erwachen...97
Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia...100
Retour de Gulliver, Paris,
Prends bien garde aux Zeppelins...102
Het Werkteater, Amsterdam, Wie der Tod...104

Ein-Mensch-Theater

Marcel Marceau, Paris, Neue Pantomimen...107
Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus...108
Stuart Sherman, New York, The Tenth Spectacle...110
Winston Tong, San Francisco, Five Solo Pieces...112
Norman Taffel, New York, A Duse Chaillot...114
Bob Carroll, New York, The Salmon Story...115
Craig Russell, New York, Craig Russell in Concert...116
Dario Fo, Mailand, Mistero Buffo...118
Farid Chapel, Paris, Chopéla...120

Performance

Theater und Bildende Kunst...122

Rahmenprogramm

Straßentheater/Mitternachtstheater/
Videothek/Kino...126

9. Nordeutsches Theatertreffen

Spielplan/Workshops...131

Ausstellungen

Karl-Ernst-Hermann und Erich Wonder...134
Holger Trülzsch und Vera von Lehndorff...136
Heinz Schubert...138

Spielplan

Programmkalender...140
Vorverkauf/Adressen/Impressum...142

Biographien

Herbert Achternbusch/Martha Ashton/
Walter D. Asmus/Eugenio Barba/Terry Baum/
Albert Boadella/Rick Cluchey/Alfredo Corrado/
Adolf Dresen/Didier Flamand/Dario Fo/
Terry Hands/Valentin Jeker/John Jenkins/
Uwe Jens Jensen/Mauricio Kagel/Lindsay Kemp/
Marketa Kimbrell/Karolos Koun/Christof Nel/
Memè Perlini/Claus Peymann/Pip Simmons/
Georgij Towstonogow/Peter Zadek/
Arie Zinger...144





Festliche Eröffnung am 26. April 1979
Deutsches Schauspielhaus 11 Uhr

Begrüßung
Ivan Nagel, Direktor
von Theater der Nationen Hamburg 1979
Hans-Ulrich Klose, Erster Bürgermeister
der Freien- und Hansestadt Hamburg
Walter Scheel, Bundespräsident
der Bundesrepublik Deutschland

Marcel Marceau: Theater der Nationen
Peter Zadek: Rede über Theater
Marcel Marceau: Bip in der Gegenwart
und Zukunft

Das Internationale Theater Institut hat dieses Jahr Hamburg für das „Theater der Nationen“ ausgewählt. Achtzehn Tage lang wird unsere Stadt zur Metropole des Welttheaters.

Dies ist bestimmt kein Zufall.

Ich glaube, Hamburgs Liberalität und Toleranz bieten gute Voraussetzungen für dieses kulturpolitisch bedeutendste und künstlerisch renommierteste internationale Theatertreffen.

Theater in Hamburg, das sind klassische und avantgardistische Aufführungen, das ist Kommunikation und Kontroverse, das ist Provokation und lachender Spaß. Deshalb freue ich mich, daß unsere Stadt durch dieses „Spectaculum“ zum internationalen Diskussionsforum für Schauspieler und Publikum, zum dokumentarischen Schauplatz heutiger Theaterströmungen wird.

Die Hamburger werden dabei ein gutes und kritisches Publikum sein. Ich bin auch sicher, daß dieses „Theater der Nationen“ – über die Tage des Festivals hinaus – der Kulturszene unserer Stadt Impulse geben wird.

Den Schauspielern, dem Publikum und allen Beteiligten wünsche ich in Hamburg viel Freude –

Freude an künstlerischer Präsentation, Freude an intellektueller Auseinandersetzung oder einfach Freude am Theater.

Hans-Ulrich Klose, Erster Bürgermeister

„Theater der Nationen 1979“ will den Hamburgern und ihren Gästen vor Augen führen, was Theater in unserer Zeit sein und was es – in seinen verschiedenen Erscheinungsformen und vor unterschiedlichem Publikum – bewirken kann. Für die Theater unserer Stadt und für die freien Gruppen, die hier arbeiten, ist dieses Welt-Theater-Treffen eine Herausforderung; eine Herausforderung, den jeweils eigenen Standort und das Erreichte zu überdenken. Eine Stadt wie Hamburg, die den Anspruch erhebt, eine Kulturmetropole zu sein, braucht derlei Denkanstöße – die Theatermacher ebenso wie das Publikum.

„Theater der Nationen 1979“ wird nicht nur im Stadtzentrum und an den traditionellen Spielstätten stattfinden. Ein Großteil des Programms soll in den Außenbezirken der Stadt, in den Stadtteilen, und an unkonventionellen Orten angeboten werden: in Einkaufszentren, in Schulen, in Kommunikationszentren, auf Straßen und Plätzen. Das „Norddeutsche Theatertreffen“ ist mit seinen Aufführungen, Experimenten und Workshops dem Thema „Theater vor Ort“ gewidmet. Den an diesem Programm beteiligten in- und ausländischen Gruppen geht es darum, die Bürger in den Stadtteilen durch das Medium zu neuen Formen zwischenmenschlicher Kommunikation anzuregen. Der Hamburger Senat, der das Thema „Stadtteilkultur“ zum kulturpolitischen Schwerpunkt dieser Legislaturperiode erklärt hat, wird insbesondere die Theaterarbeit vor Ort mit besonderem Interesse verfolgen.

Ich wünsche den Veranstaltern von „Theater der Nationen 1979“, daß sie die Ziele erreichen, die sie sich selbst gesteckt haben. Und ich wünsche Hamburg, seinen Theatern und ihrem Publikum, daß sie auf Dauer davon profitieren.

**Senator Prof. Dr. Wolfgang Tarnowski,
Präsident der Kulturbehörde**



„Theater der Nationen“ wurde vor dreißig Jahren geschaffen, als der furchtbare Krieg aufgehört hatte, damit es dem Frieden dient. Welchem Frieden?

Eine Truppe, die in den nächsten Tagen hier in Hamburg auftritt, rottete sich in einem Gefängnis zusammen; sein Gründer war zu lebenslänglicher Haft verurteilt. Die Schauspieler einer anderen Truppe sollten im vergangenen Jahr vor ein Militärgericht kommen, das auch die Todesstrafe aussprechen konnte; die Armee fühlte sich durch ein Theaterstück beleidigt. Zwei Truppen, die wir einluden, wurden von Politikern, nein: von den Kulturpolitikern ihres Landes nicht für würdig befunden, ins Ausland zu reisen. Die Abwesenheit zweier großer Erdteile erinnert daran, daß es dort in einer Reihe von Staaten lebensgefährlich ist, mutiges, menschenfreundliches Theater zu machen. Für welchen Frieden wird also hier in den kommenden achtzehn Tagen gedacht, gearbeitet, gespielt?

Es wäre heuchlerisch und unwahr, sich mit dem simplen Gegensatz zu trösten: Zwischen den Mächten herrsche Unfrieden, zwischen Kunst und Macht gebe es einen unaufhörlichen Streit – aber Kunst selbst, für sich genommen, sei nichts als Begegnung, Verständigung, Friede. „Theater der Nationen Hamburg 1979“ spaltet sich in drei Bereiche: die großen Staatstheater, die Freien Gruppen, Ein-Mensch-Theater. Sie ergänzen sich nicht zu einem harmonischen Begriff des Welttheaters; ja ihre Absichten, ihre Arbeitsweisen, die Werke selbst, die sie hervorbringen, schließen einander aus. Ich meine dabei nicht einmal den Gegensatz zwischen reichem und armem Theater: einen Gegensatz, der oft in einem einzigen Land so scharf und unüberbrückbar ist, wie der zwischen den reichsten und ärmsten Ländern dieser Welt.

Nein: Ein Kunstwerk stellt das andere in Frage. Wenn das Theater ist, was der junge Clown Jango Edwards zwei Stunden lang allein auf der Bühne treibt, alle Wildheit des Körpers, alle Wut und Rebellion des Herzens entfesselnd – kann dann das schöne, intelligente Ensemblespiel des jahrhundertealten Burgtheaters, des Goethes „Iphigenie“ behutsam neu deutet, ebenfalls Theater sein? Die Gattungen klagen sich an. Kann im trägen Wohlstand, im repräsentativen Dünkel, in der politischen Verfilzung der Staatstheater noch Kunst entstehen, oder nur bildungsbeflissene Ablenkung und Beschwichtigung? Kann wiederum die Exhibition aller Kräfte eines Einzelnen, abgeschnitten von den Gemeinschaften eines professionellen Ensembles und eines gebildeten Publikums, woanders hinzuführen als in zerstörerische Aggression und Verbitterung?

Wer in der Kunst Wahrheit sucht, wer sein Leben auf diese Suche setzt, wird übersensibel gegen die Unwahrheit, die in der Kunst und Unkunst der anderen steckt. Wie früher die Solidarität der Künste zur Kameraderie einer gemütlich hungernden Boheme verniedlicht wurde, so werden heute die Kämpfe zwischen Künstlern und Kunstwerken als pikanter Neid und verzeihliche Eifersucht klatschspaltenfähig gemacht. Wirkliche, gegenwärtige Kunst entsteht und lebt aber in solchen Kämpfen. Der englische Dichter und Mystiker William Blake sagte: „Die

Kämpfe der Waffen sind für den Tod; die Kriege des Geistes sind für die Ewigkeit.“ Die Kriege des Geistes sind nur dort auszutragen, wo Frieden herrscht. Das Theater der Welt spricht nur zu Menschen, die offen sind und neugierig, das ihnen Fremde, das Andersartige kennenzulernen, die Phantasie aufzubringen für Formen des Lebens und der Kunst, die nicht die ihren sind. Selbst der Blick auf die eigene Wirklichkeit braucht im Theater diesen Mut zum Befremdlichen und Fremden, um nicht nur das zu sehen, was einem bequem und vertraut ist.

Deshalb, um der Kriege des Geistes willen, spricht große Kunst für den Frieden zwischen den Völkern. Das älteste Stück, das in diesem Festival aufgeführt wird, wurde während eines Krieges geschrieben, in dem die Kultur, aus der die unsere herkommt, die griechische, sich selbst verwüstete und unterging. Dieses Stück des Aristophanes ist ein kämpferisches Stück, es versöhnt einige berühmte Autoren und mächtige Politiker. Es endet aber mit einem utopischen Fest der Versöhnung aller Völkerstämme. Und sein Titel ist nur ein Begriff und Wunsch: „Der Frieden“.

Ivan Nagel

Direktor von Theater der Nationen Hamburg 1979

Staatstheater



Peking Oper, Volksrepublik China Kampf unter Wasser und andere Szenen

Kampf unter Wasser und andere Szenen/Auch in China ist es seit langem üblich, nicht nur vollständige Opern aufzuführen, sondern Programme aus einzelnen Akten und Szenen verschiedener Opern zusammenzustellen, die Formenreichtum und Vielfalt der klassischen chinesischen Theaterkunst anschaulich machen. Die meisten dieser Szenen haben die Qualität in sich geschlossener Einakter, da die Opern, aus denen sie stammen, längst nicht mehr gespielt werden, und sie sind ohne Kenntnis des größeren Handlungszusammenhanges verständlich. Das Programm in Hamburg soll folgende Szenen umfassen:

- 1. Kampf unter Wasser**/Episoden eines mittelalterlichen Bauernaufstandes gegen die Truppen eines tyrannischen Gouverneurs, endend mit der Eroberung der Bergfestung Yang-Dang. Mittelpunkt der artistischen Schlacht-Szenen ist der atemberaubende „Kampf unter Wasser“.
- 2. Phönix in Flammen**/Höhepunkt dieser mythologischen Kampfszene, in der eine Gruppe von weißen Reihern ein Höllenschloß erobert, ist das phantastische Duell der Vogelgöttin mit zahllosen Feinden, deren Lanzen sie, während sie tanzt, im Flug abfängt und zurücklenkt.
- 3. Der nächtliche Kampf**/Die Szene, die zu den immer wieder bejubelten Kabinettstücken der Peking-Oper gehört, parodiert die Konvention, daß das Ausblasen einer Kerze auf der Bühne stockdunkle Nacht bedeutet. So sieht man auf der hellen Szene eine (durch doppelte Mißverständnisse ausgelöste) Schlägerei in einem Gasthauszimmer, bei der die Beteiligten (weil sie in tiefer Finsternis herumstolpern) Freund und Feind nie unterscheiden können.
- 4. Das Armband aus Jade**/Komik und Grazie dieses virtuosensituations-Schwanks entstehen daraus, daß Requisiten in der Peking-Oper oft nur durch

Gestik und pantomimisches Spiel suggeriert werden – hier etwa die Hühner, die ein Mädchen zählt und in einen Stall scheucht; Nadel und Faden der Stickerei, an der es arbeitet; oder die Türen verschiedener Räume, zwischen denen das Spiel hin- und herwechselt.

- 5. Überquerung eines Flusses**/Diese klassische, an suggestiven Details reiche Pantomime führt vor, wie eine junge Nonne (sie ist aus dem Kloster geflohen und will ihren Liebhaber treffen) von einem alten Fährmann unter vielerlei Komplikationen in seinem schwankenden Kahn über einen Fluß gebracht wird.
- 6. Die tollkühne Reiterin**/Eine junge Chinesin hat sich, als Offizier verkleidet, ins Feindeslager geschmuggelt, um zu spionieren. Ein junger Kriegsgefangener, der als Kellner beschäftigt ist, versucht dem vermeintlichen Offizier seine Papiere aus dem Gürtel zu stehlen, um damit fliehen zu können. Das Mädchen ist wachsam und stellt ihn. Dann erkennen die beiden einander als Vetter und Base (beide gehören zur legendären Kriegerfamilie Yang) und fliehen zusammen auf einem Pferd im Galopp zurück in die Heimat.
- 7. Die Ausrottung der drei Plagen**/Diese besonders durch ihre musikalisch-dramatische Schönheit berühmte Szene gehört zur Gattung der moralisierenden Parabeln und stellt in kämpferischen Aktionen gleichnishafte die Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse dar.
- 8. Die betrunkene Favoritin**/Einsamkeit und Trauer der alternden, sich verlassen glaubenden Favoritin des Kaisers drückt diese Szene (Glanzstück im Repertoire jedes großen Frauendarstellers) mit einer Vielfalt subtiler gestisch-musikalischer Mittel aus; sie zeigt, zu wie differenziert psychologischem Ausdruck der ‚hohe Stil‘ der Peking-Oper fähig ist.



Die Generalinnen der Familie Yang

Die Generalinnen der Familie Yang/Zu den großen historisch-legendären Stoffen der chinesischen Volksliteratur, die den jahrhundertlangen Kampf gegen Feinde aus dem Norden feiern, gehört die an Heldentaten überreiche Geschichte der Familie Yang. Balladen, Epen, Romane und mehrere klassische Opern erzählen Teile dieser mächtigen Familiensaga – und das berühmteste, spektakulärste Werk aus diesem Themenkreis ist die Oper „Die Generalinnen der Familie Yang“.

Das Stück beginnt mit einem prächtigen Familienfest: die Witwe des großen Generals Yang, der für die Freiheit Chinas gefallen ist, feiert ihren 100. Geburtstag. Mit Glückwünschen und Pfirsichen (Symbolen der Langlebigkeit) erscheinen ihre acht Schwiegertöchter. Sieben von ihnen sind Witwen, deren Männer, allesamt Generäle, für die Freiheit Chinas gefallen sind; die achte, jüngste, ist die Frau des letzten Sohnes aus dem Hause Yang, der als letzter General Chinas die Grenze verteidigt. Ein Staffetten-Offizier von der Grenze wird angekündigt. Die alte Dame freut sich: gewiß wird er die Geburtstags-Glückwünsche ihres Sohnes bringen. Doch der Bote hat eine Todesnachricht: der letzte General Yang ist für die Freiheit Chinas gefallen.

Am Hof des Kaisers. Zwei Minister geraten aneinander: Der eine (er ist, wie man später erfährt, der bestochene Verräter, der Niederlage und Tod des letzten Generals Yang verursacht hat) rät dem Kaiser zur Kapitulation, der andere tritt für Fortsetzung des Kampfes ein. Der Kaiser zögert.

Der kaisertreue Minister bittet die hundertjährige Witwe Yang (im Glauben an die Macht ihres „unbesiegbaren“ Namens), sich an die Spitze der Armee zu stellen. Sie akzeptiert unter einer Bedingung: daß auch ihre acht ver-

witweten Schwiegertöchter zu Generalinnen ernannt werden. Großer Tanz der Generalinnen in Parade-rüstung mit den langen Fasanenfedern am Helm. Was nun folgt, bedarf keiner erklärenden Nacherzählung: Akrobatische Schlachtszenen; Eroberung einer Festung; Märsche durchs Gebirge; gefährliche Sprünge; der Kampf einer der Generalinnen allein gegen acht schwerbewaffnete Feinde, der als artistisch virtuoseste Gefechtsszene der Peking-Oper überhaupt gilt – am Ende erringen die Generalinnen Yang einen vollständigen Sieg.

Die Hauptdarsteller/Künstlerische Leiterin des Ensembles ist Li Yu-Ru, eine der großen ‚alten Damen‘ des chinesischen Theaters, deren Wirken als Lehrerin und Regisseurin seit Jahren bedeutenden Einfluß auf die junge Generation hat. Ihre seltenen öffentlichen Auftritte sind stets ein Ereignis besonderer Art; in Hamburg wird sie ihre meisterhafte Darstellungskunst in der Szene „Die betrunkene Favoritin“ zeigen.

Zum Ensemble gehören ferner die junge, durch ihre virtuose Kampftechnik berühmte Heroinnen-Darstellerin Qi Shu-Fang, die mit ihrer Artistik als „Phönix in Flammen“ brilliert; und der außerordentlich populäre Komiker Sun Zheng-Yang, der den alten Fährmann in „Überquerung eines Flusses“ und den Kriegsgefangenen in „Die tollkühne Reiterin“ spielt. Weitere wichtige Darsteller: Die Sängerin und Tänzerin Li Bing-Shu, die die Rolle der jüngsten Schwiegertochter in „Die Generalinnen der Familie Yang“ spielt; sowie die beiden jungen Protagonisten Zhang Xue-Jin und Li Chang-Chun, die als Gegenspieler in „Die Generalinnen der Familie Yang“ (wo sie die beiden Minister darstellen) und besonders in „Die Ausrottung der drei Plagen“ ihre besonderen Fähigkeiten vorführen.





Das Wesen der Peking-Oper/Leidenschaft für das Theater – sie ist tief im chinesischen Menschen verwurzelt. Sie entspringt seinem auf uralten ethischen Prinzipien beruhenden Sinn für das Schöne und dem damit lange ausgeprägten Bedürfnis, das Leben in allen seinen Äußerungen so rhythmisch-ausdrucksvoll wie nur möglich zu gestalten. Dieser innere Drang zur sinn- und gefühlsbetonten Steigerung von Gedanken, Gesten und Verrichtungen hat dem chinesischen Alltag von jeher Züge und Akzente verliehen, die der darstellerischen Gestaltung des Lebens auf der künstlerischen Ebene der Bühne eng verwandt, ja mit ihr untrennbar verflochten sind. Die allgemeine Freude an der Ausbildung einer musischen Sprache in Schrift und Wort, die Lust an der temperamentvollen rhythmischen Gestaltung vieler Tätigkeiten durch Lieder und Arbeitsgesänge, die Phantasie und Turbulenz bei kleinen und großen Festen sind alles Elemente einer bewußten künstlerischen Lebensformung. In dieser Atmosphäre bildet die Oper einen Gipfel der chinesischen Kultur. So nimmt die Beliebtheit, die die Oper beim chinesischen Menschen genießt, schon von solchen Voraussetzungen aus nicht wunder; sie ist ein untrennbarer Bestandteil seines täglichen Lebens.

Im wesentlichen beruht ihre Anziehungs- und Ausstrahlungskraft aber wohl auf der festen sozialen und moralischen Bindung an die historische Entwicklung und Anschauungsweise des Volkes. Nahezu alle klassischen Stoffe der chinesischen Opern, Singspiele und Dramen kommen aus der nationalen Erlebniswelt, sie schildern Sitten und Verhältnisse, behandeln Ereignisse und Schicksale, die sich in Chinas langer Vergangenheit vollzogen haben und seine Menschen noch heute bewegen. Diese klassischen Stoffe sind jedem zutiefst vertraut, gehören sie doch nicht nur zum täglichen Repertoire Tausender von Bühnen, sondern sind seit vielen Generationen durch die Vermittlung der Balladensänger und der Literatur geistiges Allgemeingut.

Unter den vielen und recht verschiedenartigen Operntypen, die es in China gibt, zeigt sich als reifste Ausformung der Singspielkunst die Peking-Oper. Ihre Entstehung geht bis auf die Sung-Zeit (960–1279) zurück, in der das musikdramatische Schaffen Chinas seine erste Blütezeit erlebte. In der Folge nahm die Peking-Oper viele Anregungen anderer chinesischer Opernformen in sich auf, die ihr immer größere Bereicherung und Vielgestalt und allmählich die unbestrittene Vorrangstellung eingebracht haben. Ihr Stil ist reiner und klarer, bildhafter und verständlicher als jeder andere chinesische Opernstil. Durch diese Eigenschaften behauptet sie auch heute ihre Popularität.

In ihrer klassischen Form erstaunt die Peking-Oper durch die Fülle der Genres, die in ihr vereint sind, in der europäischen Bühnenkunst aber getrennt bleiben. Sie ist in einem durch seinen schnellen Wechsel verblüffenden Panorama große Oper, Ballett, akrobatische Vorführung und historisches Spiel zugleich. Sie strebt vom Alltäglichen hinweg und bleibt doch immer zutiefst

menschlich. Auch ihre großen Figuren sind menschlich gesehen – die Götter und Geister, die Generäle und Kaiser, die Mönche und Nonnen. Die herrschsüchtige alte Königin des Westlichen Himmels, die miteinander zechenden Unsterblichen, lieben und hassen genau wie die sagenhaften und historischen Gestalten, von deren Taten so viele Dramen berichten.

Selbstverständlich spiegelt sich in der Form der Peking-Oper und in den Kostümen die vielhundertjährige Feudalordnung wider; doch man darf dieses Theater nicht nur für ein teures Spielzeug der Kaiser und der Feudalaristokratie halten. Das chinesische Theater ist vor allem ein Volkstheater, es ist so volkstümlich wie vielleicht kein Theater irgendeines Landes zu irgendeiner Zeit: keine feudale und keine nichtfeudale Aristokratie, keine privilegierte Schicht oder Klasse kann zweitausend Theater gebrauchen. Die Vielzahl der Theatertruppen wie der Grad der Popularität der Stücke zeigen, daß Leib und Seele dieses Theaters volkstümlich sind. Das gilt für die Fabeln der meisten Stücke, das Repertoire, wie für die Ausdrucksmittel, mit deren Hilfe diese Fabeln szenisch erzählt werden, für ihre mündliche, musikalische und plastische Verkörperung in den Aufführungen.

Der Schauspieler: Sänger, Tänzer, Pantomime und Artist zugleich/Das Rollenfach jedes Schauspielers im chinesischen Theater ist ein bedeutend exakterer Begriff als im modernen europäischen Theater und wahrscheinlich auch als in der Commedia dell'arte, weil die Fähigkeit, eine bestimmte Rolle zu spielen, nicht nur von Statur und stimmlichen Mitteln des Schauspielers abhängt, sondern vor allem von den für das betreffende Rollenfach nötigen professionellen Fertigkeiten, in denen er ausgebildet ist.

Man braucht bloß einen kleinen dramatischen Auftritt zu sehen – z. B. eine der Armeen am Hofe des Affenkaisers – um zu begreifen, welche lange und schwierige Ausbildung die Schauspieler durchlaufen müssen, bevor sie sich auf der Bühne zeigen können. Wie bei Zirkusartisten muß der Anfang gemacht werden, wenn der Körper noch im Wachstum ist, damit der Schüler früh lernt, die schwierigen Körperbewegungen zu meistern und Geist und Muskel in vollständige Übereinstimmung zu bringen. Das erstaunliche Handgemenge mancher Szenen mit allen möglichen alten Waffen – wobei die Schauspieler, ohne einander wirklich zu berühren, den Eindruck einer ungeheuren, tosenden Schlacht hervorrufen – erfordert eine physische und geistige Präzision, die nur ein äußerst strenges Training erzielen kann.

In der alten Zeit bedeutete dies eine harte Schule, in der der Lehrer große Anforderungen an seine Schüler stellte und alles eher als milde bei Fehlern war. Die Praxis, den Unterricht durch den Prügelstock zu ergänzen, war allgemein, ja der Lehrvertrag für Theaterschüler pflegte eine Klausel zu enthalten, wonach niemand dem Lehrer in seine Methoden hineinreden durfte, selbst wenn der Junge dabei zu Tode geprügelt wurde.

Besonders anstrengend war in früheren Tagen das Erlernen weiblicher Rollen. Männliche Darsteller

weiblicher Rollen kamen im 18. Jahrhundert auf, in der Zeit des Kaisers Tjjan Lung, als es Frauen verboten war, sich auf einer Bühne Männern zu zeigen. Obwohl die Mandschu-Kaiser viel Freude am Theater fanden und sich die besten Schauspieler zu ihrer Unterhaltung aussuchten, waren die Schauspieler sozial mit den Barbieren auf eine Stufe gestellt, als Leute, die niemals Hofrang erreichen konnten, und Frauen blieben von der Bühne ausgeschlossen. Ganz hat sich das erst seit 1949 geändert, und heute sind Männer und Frauen als Darsteller von Frauenrollen gleichermaßen beliebt. Die Ausbildung in den heutigen staatlichen Schauspielschulen – an Schwierigkeit etwa einer gleichzeitigen Ausbildung als Artist, Ballett-Tänzer und Opernsänger europäischer Art vergleichbar – beginnt, wenn die Schüler zehn oder elf Jahre alt sind, und dauert zehn Jahre.

Kostüme und Masken/Die prächtigen Stickereien und Farbkombinationen der traditionellen Opernkostüme erinnern an die Ming-Periode (1368–1644), als die Beamtenwelt sich prunkvoll und äußerst extravagant zu kleiden pflegte; doch der Kostümtyp ist eine Mischung der Moden aus verschiedenen Dynastien samt allerlei phantasievollen Zutaten. Die konfuzianische Tradition verlangte, daß der menschliche Körper so weit wie möglich vor dem Sonnenlicht zu verhüllen sei; daher stammen die langen Ärmel, die erst zurückgeworfen werden müssen, um die feinen Handbewegungen sichtbar werden zu lassen; daher auch die weiten, wirbelnden Staatskleider. Der prächtige Kopfputz, die juwelenbesetzten Gürtel der Männer und der Haarschmuck der Frauen, die großartigen Stickereien und die großen, hohen Hofschuhe, mit deren Hilfe die wichtigen Bühnenfiguren größer und majestätischer erscheinen, sind theatralische Vergrößerungen.

Für jede Rolle gibt es das entsprechende Kostüm: ein langer blauer Rock kleidet den Studenten, ein gelblicher wird von einem alten Bauern getragen usw. Ein Kaiser trägt einen Perlenhut, der die Form eines Phönix hat und von dem auf beiden Seiten Quasten herabhängen. Die langen Fasanenschwanzfedern und die Fuchsschwänze, die dem Kopfputz der Krieger beigefügt sind, deuten an, daß sie Feinde des Reichs der Mitte sind. Wenn ein Krieger einen Gegner angreift, wirft er die Fuchsschwänze über seine Schulter zurück; die Fasanenfedern werden mit großem Schwung ergriffen, um anzudeuten, daß ein Angriff beginnt.

Kriegshelden tragen eine Art von gefütterter Rüstung, die mit vielen Verzierungen geschmückt ist; Höflinge tragen „Drachenkleider“, deren Saum wellenförmig bestickt ist. Die Farben dieser Kleider weisen auf den Rang der dargestellten Persönlichkeit: gelb für die kaiserliche Familie, rot für den Hochadel, weiß für Zivil- oder Militärbeamte, rot oder blau für rechtschaffene Männer, und schwarz für Leute mit gewalttätigem Charakter. Das Staatskleid der Beamten hat bestickte Vierecke auf Brust und Rücken; unterschiedliche Farben deuten auf verschiedene Stufen in der Beamtenhierarchie. Bei Bärten und Schnurrbärten bedeutet der in drei

Teile geteilte Bart die Rechtschaffenheit und Redlichkeit des Trägers, während ein kurzer Schnurrbart ein etwas grobes und rohes Wesen andeutet, und ein nach oben gedrehter Schnurrbart zu einem durchtriebenen, unzuverlässigen Burschen gehört.

Masken werden gewöhnlich nur getragen, wenn Tiere dargestellt werden – Tiger, Wölfe, Schweine, Bären usw. Die Kunst der Gesichtsbemalung ist sehr hoch entwickelt, und jedes gemalte Gesicht hat seine bestimmte Bedeutung.

Die Gesichter der positiven Charaktere sind gewöhnlich mit einfachen Farben gemalt; Feinde tragen kompliziertere Kennzeichen auf ihrem Gesicht – Räuber, Banditen, kampferfahrene Soldaten, Rebellen. Rot bedeutet Tapferkeit, Treue und Aufrichtigkeit, Schwarz Leidenschaftlichkeit, während ein blaues Gesicht einem grausamen Menschen gehört. Ein ganz und gar unzuverlässiger Schwindler trägt ein weißes, verzerrtes Gesicht. Spaßmacher erkennt man an ihren weißbemalten Nasen, über die manchmal ein Schmetterlingsmuster gemalt ist, während ihre Augen rechtwinklig eingekästelt sind. Ein dreieckig ummaltes Auge zeugt von List. Entsprechend der Tradition zeigt auch hier die Farbe den Charakter an: rot einen guten, weiß einen schlechten, schwarz einen schroffen, blau einen grausamen.

Das Vokabular der Gesten/Jeder Schauspieler muß eine Reihe sehr schwieriger Körperbewegungen lernen: sie zu Vollkommenheit zu bringen, erfordert ein langes Training. Bein- und Fußbewegungen z. B. verdienen aufmerksame Beobachtung: Es gibt schwankende Schritte, ausrutschende Schritte, Schritte die Stiege hinauf und hinunter, Sprungschritte, gezielte, ausweichende, gekreuzte Schritte und die Schritte einer Spukgestalt, die bis zur Vervollkommnung geübt werden müssen. Grazie der Bewegung ist von hoher Bedeutung und muß mit Präzision verbunden sein; das gebeugte Knie, das Schwingen des Beines, das breite Ausschreiten beim Bühnenabgang sind sehr wichtig.

Die Arme sind mit den überlangen Ärmeln beschäftigt. Mehr als fünfzig verschiedene Bewegungen müssen erlernt werden: Die Ärmelbewegung, die zurückweist; die das, was gesagt wird, abschirmt; die den Schauspieler verhüllt; die Willkommen heißt oder verabschiedet; die die Aufmerksamkeit auf den Darsteller lenkt; die andeutet, daß er sich abstaubt, daß er weint oder das Gesicht gegen die Sonne schützt; und, nebenbei gesagt, auch eine Ärmelbewegung, mit der dem Orchester ein Zeichen gegeben wird. Handbewegungen mit zurückgeworfenem Ärmel sind sogar noch schwieriger. Sie können die Hilflosigkeit einer unbeschützten Frau zeigen, die geballte Faust im Kampfe, Mißbilligung oder Nachgeben; Zorn, Haß, Freundschaft und was auch immer wollen ausgedrückt sein, ganz abgesehen von den Bewegungen, die der Fächer erfordert.

Komplizierte Bewegungen müssen auch erlernt werden, um die bis zu zwei Meter langen Fasanenfedern zu dirigieren, die die Kopfzierde von Militärs, feindlichen Generälen und den Angehörigen wilder Stämme bilden und mit denen man

Zorn, Entschlossenheit oder andere Gefühle ausdrücken kann. Durch Generationen von Lehrern, die jede Gefühlsregung zu analysieren suchten, um die jeweils entsprechende Geste zu finden, ist all das zu einer wahren Wissenschaft geworden. Es gibt sogar eine Liste von zwanzig Arten des Lachens und Lächelns, die geübt und immer wiederholt werden müssen, bis man sie richtig beherrscht.

Das Türöffnen wird durch Gesten angedeutet – der Schauspieler betritt ein Zimmer, indem er den Fuß hoch über eine nur gedachte Schwelle setzt. Ein Pferd, das nur in der Einbildung vorhanden ist, wird eindrucksvoll und mit beträchtlichem Schwung bestiegen, indem man sich von einem Begleiter eine mit Quasten geschmückte Peitsche reichen läßt; man steigt ab, indem man dem Begleiter die Peitsche übergibt. Die sich daraus ergebende Haltung und die erstaunliche Kontrolle über jeden Muskel ist etwas, das in der ganzen



Welt vielleicht nur von der Peking-Oper erreicht wird.

Sprechen, Singen, Tanzen / „Wenn ein Mensch Freude empfindet, dann drückt er sie durch Worte aus. Wenn ihm das Wort dazu nicht genügt, dann dehnt (singt) er das Wort. Wenn ihm das gedehnte Wort nicht genügt, dann fügt er das Instrumentalorchester hinzu. Wenn das Orchester nicht ausreicht, beginnen unwillkürlich seine Hände zu schwingen und die Füße den Boden zu stampfen...“

Diese Gedanken wurden vor mehr als zweieinhalbtausend Jahren geschrieben und stammen aus einem der ältesten chinesischen Bücher. Das Zitat ist interessant, weil die Aufeinanderfolge, in der die Ausdrucksmittel von Emotionen aufgezählt werden, tatsächlich die folgerichtige Steigerung der musikalisch-szenischen Mittel ist, wobei sich das gesprochene Wort in seiner Wirkung hier als am schwächsten erweist und am stärksten die gleichzeitige Vereinigung von Lied, Musik und Tanz ist. Diese Aufeinanderfolge beschreibt die wichtigsten Ausdrucksmittel im traditionellen chinesischen Theater. Sie drückt die Proportionen jeder emotionalen Äußerung und den Grad ihrer Steigerung aufs genaueste aus.

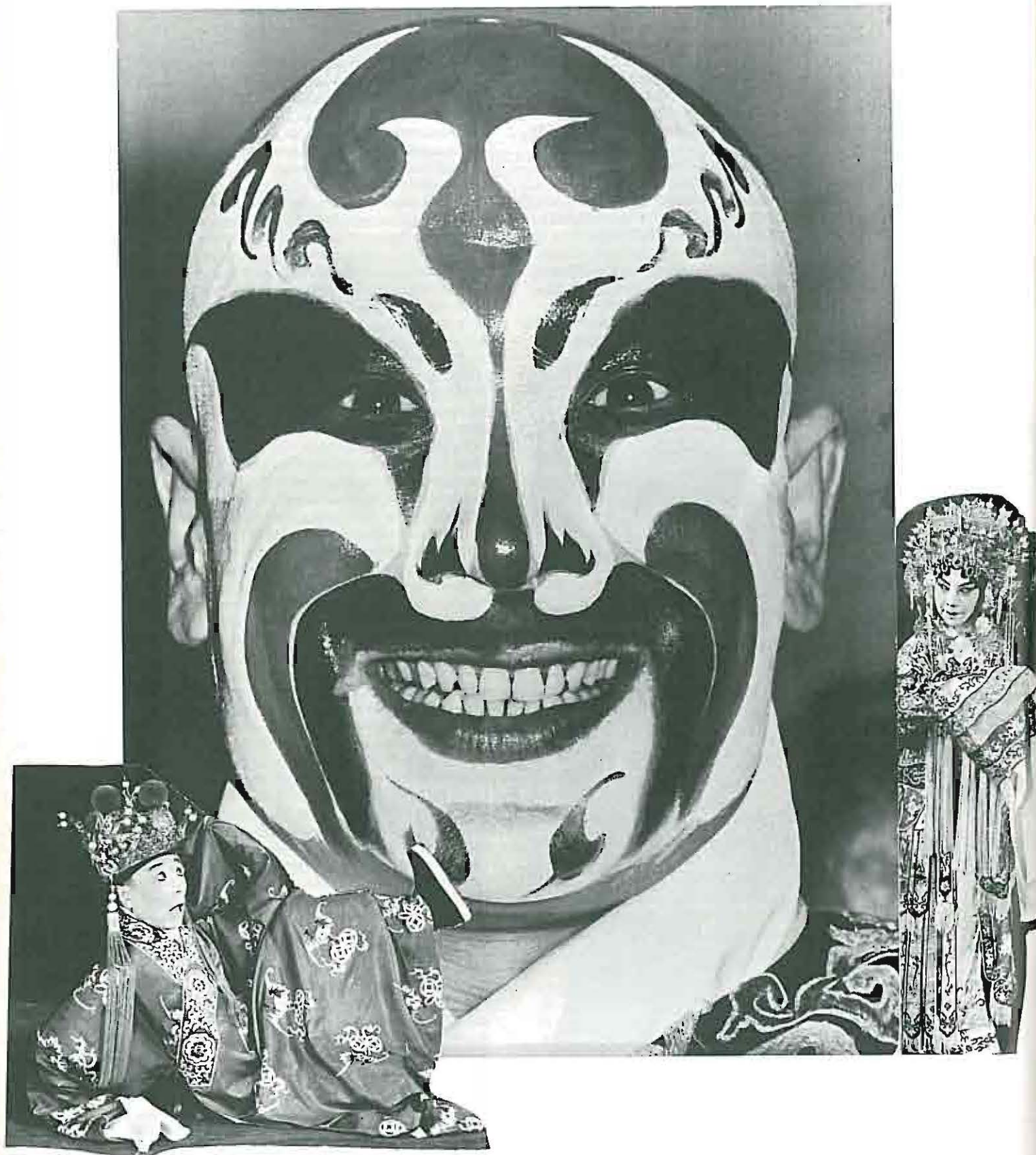
Fast in jedem chinesischen Musikdrama gibt es auch eine Sprechweise, die sich in nichts von der Umgangssprache unterscheidet. Sie ist aber selten, beschränkt auf bestimmte Personen, vornehmlich die Komiker, Dummköpfe und Bösewichter.

Das hauptsächliche Mittel zur Wiedergabe des Textes, das bedeutend mehr Raum einnimmt als das Singen, ist eine besondere Bühnensprache. Sie hat mit der europäischen theatralischen Deklamation keinerlei Ähnlichkeit, gleicht auch nicht dem Opernrezitativ. Wahrscheinlich kann man diese Art der Textwiedergabe nur als „gedehntes Wort“ bezeichnen. Auf keinen Fall kann man sie Singen nennen, obgleich sie dem Singen nahekommt, weil die melodische Zeichnung im Satz sehr kompliziert ist und einen enormen Umfang hat: in auf- und absteigenden Läufen mindestens eineinhalb Oktaven.

Die Schauspieler, die in dieser Bühnensprache sprechen, bringen nicht in jeder Vorstellung den gleichen Satz immer in der gleichen Melodie, doch die Gesetze der melodischen Zeichnung bleiben für eine bestimmte Rolle stets die gleichen. Es gibt ein eigenes Intonationsgesetz für junge und alte Frauen, für junge und alte Männer, für Gute und Böse, für Kluge und Dumme, für Tapfere und Feige. Diese melodisch-rhythmische Musiksprache dient für Monologe und Dialoge.

In den Dialogen nimmt die melodisch-rhythmische Sprache eine sehr harmonische und vollendete Form an, weil der aufeinanderfolgende Text der Partner oft aus einer annähernd gleichen Anzahl von Sätzen besteht und der musikalische Ausdruck des Satzes des einen vom anderen gleichsam aufgenommen und weitergeführt wird. Von diesem melodisch-musikalischen Dialog bis zum Gesangsdialog sind es nur wenige Schritte.

Im chinesischen Theater wird in der Regel in sehr hoher Tonlage gesungen, oft fast an der Leistungsgrenze der Stimmbänder. Die Stimme eines



Mannes klingt wie die einer Frau, da ein Männerdarsteller mit Kopfstimme singt, das heißt im Falsett. Ohne die verstärkte Emotion gibt es weder einen Grund für das gedehnte Wort des Sängers noch für die Entstehung der Musik. Gerade in diesem Sinne erscheint die Aufeinanderfolge sehr organisch, in der nach der melodischen Rede, wenn sie sich mit Musikinstrumenten vereinigt, der Gesang entsteht.

Die Schauspieler und Musikanten können in ihrem Repertoire fünfzig bis sechzig Stücke haben, und zwar deshalb, weil die Musik im wesentlichen die gleiche ist. Es ist im wahren Sinne des Wortes eine musikalische Sprache. Die einzelnen musikalischen Phrasen und Rhythmen können ihren Platz wechseln, sie können sich je nach der Handlung, je nach der Länge der Arie, des Dialogs, der Pantomime oder der Kampfszene verlängern oder verkürzen – die melodischen und rhythmischen Grundlagen bleiben für alle Aufführungen jedoch einheitlich.

Gesang gibt es als Monolog oder Dialog. Die Mehrzahl der Gesangsmonologe, das heißt „Arien“, sind kurz, aber es gibt auch Arien, die anderthalb Stunden dauern. Die Arie ist ein Gesangsmonolog, weil es darin keine Liedmelodie und noch weniger einen Strophenaufbau gibt; ihre Melodik wird durch die Sprachmelodik erzeugt. Großen Raum in den Aufführungen nehmen die Gesangsdialoge ein. Es sind keine „Duette“, denn in der chinesischen Musik gibt es keine Vielstimmigkeit und keine Zweistimmigkeit. Der Gesangsdialog ist nicht gleichzeitiger, sondern abwechselnder Gesang von zwei Personen.

Niemals geht der Gesangsdialog einfach in Tanz über, und niemals verwandelt er sich in Tanzlieder. Doch in dem Maß, wie der emotionale Gehalt dieses Dialogs steigt, steigert sich auch die physische Bewegung der Sänger; sie gehen aufeinander zu und wieder auseinander, sie tanzen auch im Kreise. Und so ist es vom Gesang, von dem, was in dem alten Buch das „gedehnte Wort“ genannt wird, zum pantomimischen Tanz, zur pantomimischen Akrobatik und zu den akrobatischen Kampfdarstellungen nicht weit. Und dieser Übergang ist natürlich und organisch wie alles im chinesischen Theater.

Das „imaginäre“ Bühnenbild / Im traditionellen Theater Chinas gibt es in der Regel keine Dekorationen. Der Handlungsort der dargestellten Szene wird nicht durch die Kunst eines Bühnenbildners, sondern durch das Verhalten des Schauspielers und vor allem durch sein Spiel mit nicht existierenden Gegenständen geschaffen. Im dem Augenblick, in dem die Heldin, den Saum ihres Seidenkleides anhebend, vorsichtig auf nicht vorhandenen Steinen über nur in der Einbildung existierendes Wasser schreitet, erhält die Bühne ein anschauliches Charakteristikum, und es entsteht ein Fluß: Und im gleichen Augenblick, in dem dieselbe Schauspielerin eine nur in der Einbildung vorhandene Tür öffnet und eine nicht vorhandene Schwelle überschreitet, wird der Bühnenraum für sie und für den Zuschauer zu einem Zimmer.

Eine Reise per Wagen oder Kutsche wird durch

zwei Fahnen angedeutet, auf die Räder gemalt sind und die von Dienern zu beiden Seiten der reisenden Dame gehalten werden. Ein Ruder in der Hand eines typisch aussehenden Bootsmannes genügt, um den Eindruck einer Bootsreise vollkommen zu machen – und die Art und Weise, in der dem Fahrgast auf das schwankende Boot geholfen wird, ist ein Wunder an Glaubhaftmachung. Ein Schauspieler wird vollkommen unsichtbar, sobald er auf einen Stuhl oder Tisch steigt; wer vor Feinden flieht, läuft mit langen Sprüngen über die Bühne, kniet sich auf einen Stuhl und bedeckt sein Gesicht mit den Händen. Damit gibt er zu verstehen, daß er irgendwo an einem hochgelegenen Platz Zuflucht gefunden hat; die Feinde mögen um ihn herumrennen, wie sie wollen, sie können ihn nicht finden. Einem Toten, der während einer Szene auf der Bühne liegen bleiben muß, wird ein schwarzes Tuch über das Gesicht gebreitet; andere, die im Kampf getötet wurden, stehen, nachdem sie gestürzt sind, wieder auf und treten auf. Ein rundes, in ein rotes Tuch gewickeltes Ding ist der Kopf eines Hingerichteten. Ein Schauspieler, der von einem Stuhl herabspringt, ertränkt sich in einem Brunnen oder Fluß. Der Einbruch der Nacht wird durch eine Kerze oder Lampe angedeutet oder als Zeichen der Nachtwache, durch Trommel, Gong oder ein anderes Instrument vom Orchester.

Um Witterungsverhältnisse anzuzeigen, wird eine Fahne mit horizontalen schwarzen Linien für Sturm, mit dem Schriftzeichen für „Wasser“ im Falle einer Überschwemmung ausgesteckt. Regen erkennt man daran, daß die Schauspieler Regenschirme tragen oder Pfützen ausweichen; fallende kleine Papierfetzen deuten an, daß es schneit. Ein Streifen bemalten Tuches, an zwei Stangen hochgehalten, kann als Eingang- oder Ausgangspforte bei offiziellen Anlässen dienen. Das vielleicht einzige Stück wirklicher Szenerie auf der alten Bühne war die Stadtmauer, Ziegel auf Tuch gemalt, die zwei Bühnenarbeiter auf die Bühne brachten.

Zählt man in einer Aufführung des traditionellen chinesischen Theaters aufmerksam jeden Wechsel des Handlungsortes, so gibt es manchmal fünfzig und auch hundert solcher Wechsel. Ein Dekorationswechsel aber ist nicht notwendig, weil das Theater für die szenische Wiedergabe aller Ereignisse und für den fließenden Handlungsablauf alle von der musikalisch-dramatischen Kunst gesammelten Ausdrucksmittel mobilisiert. Sie können sowohl den Ablauf der Zeit als auch die Veränderung des Handlungsortes kennzeichnen, das heißt, beim Zuschauer die Vorstellung hoher Berge erzeugen, auf die die Heldin steigt, oder eines schnellfließenden Flusses, den sie im Boot überquert, oder die Vorstellung von Pferderennen oder von blutigen Kämpfen in einem Tal. Die Vereinigung all dieser Mittel im theatralischen Ausdruck ist nicht Ergebnis irgendwelcher Regieeffälle, sondern Folge eines organischen Auswahlprozesses durch das Leben selbst, durch praktische Prüfung alles dessen, was ein literarisches Werk hörbar und sichtbar macht, was es in ein Werk der Bühnenkunst verwandeln kann.

The Royal Shakespeare Company, Stratford/London

Coriolanus

Thalia Theater, 27.-30. April, 20 Uhr

Coriolanus/Man redet über Cajus Marcus in Rom. So sehr er als mutiger Soldat bekannt ist, so unbeliebt macht ihn sein Stolz, seine Verachtung dem Volk gegenüber.

Es droht eine Hungerrevolte in der Stadt. Der alte Menenius sucht die aufbegehrenden Bürger mit der

Trauerspiel in fünf Akten
von William Shakespeare

Römer

Cominius, Konsul/Jeffery Dench
Titus Lartius/Bernard Brown
Menenius/Graham Crowden
Erster römischer Senator, später Nicanor/
Paul Imbusch
Zweiter römischer Senator/John Biggerstaff
Sicinius Velutus, Volkstribun/John Burgess
Junius Brutus, Volkstribun/Oliver Ford-Davies
Adil/Pat Connell
Erster römischer Bürger/Barrie Rutter
Zweiter römischer Bürger/Philip Dunbar
Dritter römischer Bürger/Arthur Whybrow
Vierter römischer Bürger/Richard Derrington
Fünfter römischer Bürger/David Shaw-Parker
Sechster römischer Bürger/Matthew Guinness
Siebter römischer Bürger/Ian Mitchell

Caius Martius, später Coriolanus/Alan Howard
Volumnia, seine Mutter/Maxine Audley
Virgilia, seine Frau/Jill Baker
Valeria, ihre Freundin/Yvonne Coulette
Adlige Dame/Deirdra Morris
Der junge Martius/Jamie Glover/Adam Rhodes

Volsker

Tullus Aufidius/Julian Glover
Erster volskischer Senator/Desmond Stokes
Zweiter volskischer Senator, später Adrian/
Stephen Jenn
Volskischer Offizier/Charles Dance
Erster volskischer Bürger/David Hobbs
Zweiter volskischer Bürger/Billie Brown
Dritter volskischer Bürger/Michael Bertenshaw

Musiker: Gordon Kember
(Musikalischer Leiter),
Jeremy Barlow (Flöte), William Grant
(Oboe/Cor Anglais), Peter Whittaker (Fagott),
Peter Cameron (Trompete), Roderick Tearle
(Trompete), Brian Newman (Horn),
Duncan Hollowood (Horn), David Hissey
(Posaune), Nigel Garvey (Kesselpauken),
Tony McVey (Schlagzeug)

Regie: Terry Hands
Ausstattung: Farrah
Musik: Ian Kellam
Licht: Terry Hands und Clive Morris
Sprechtraining: Cicely Berry
Kampfszenen: Ian McKay
Inspizient: Andree Lorant
Ton: Roland Morrow/John A. Leonard

Fabel vom Bauch, gegen den die Glieder revoltieren, zu beschwichtigen. Cajus Marcus ist empört, daß man dem Volk, um „seine Pöbelweisheit zu vertreten“, Volkstribunen bewilligt hat. Doch noch werden Volk und Patrizier durch den Krieg mit den Volskern, die Rom von neuem bedrohen, zusammengehalten.

In diesem Krieg verdient sich Cajus Marcus, dessen Tapferkeit schon zur Legende wird, neue Sporen. Er wird bei der Belagerung von Corioli, als ihn das Volk im Stich läßt, eingeschlossen, kämpft sich aber frei und ruht nicht, ehe nicht ein vollständiger Sieg über die Volsker errungen ist. Der Anführer der Römer verleiht ihm zum Lohn für seine Heldentaten den Beinamen Coriolanus. Nach Rom zurückgekehrt, wird er vom Senat zum Konsul ernannt. Um aber Konsul werden zu können, ist es erforderlich, daß Coriolan auf dem Forum die Einwilligung des Volkes einholt. Nur widerwillig nimmt er die lästige Pflicht auf sich. Und die Art, in der Coriolanus sich um die Gunst einzelner Bürger bemüht, ist von derartigem Sarkasmus, daß die beiden Volkstribunen, Sicinius und Brutus leichtes Spiel haben, die Meinung der Bürger, die Coriolan zunächst ihre Stimme zugesagt haben, gegen ihn zu wenden. Es kommt zwischen Coriolanus und den Tribunen auf offener Straße zu einem Streit, bei dem sich Coriolanus dazu hinreißen läßt, das Volk Roms als „schmutzige, wankelmütige Menge“ zu beschimpfen und die Patrizier, den römischen Adel, als dumm und selbstvergessen zu diffamieren, weil sie dem Volk das Recht auf eigene Beamten zugestanden haben. Coriolanus Verhalten nehmen die Volkstribunen – und das Volk, das sie hinter sich gebracht haben – zum Anlaß, nun ihrerseits die sofortige Absetzung Coriolanus, ja seinen Tod durch den Sturz vom Tarpejischen Felsen – die einschlägige Strafe für Hochverräter – zu fordern. Nur mit Mühe gelingt es den Patriziern, Coriolanus vor der Wut des Volkes zu retten.

In seinem Hause raten ihm seine Freunde, besonders aber seine Mutter Volumnia, die nötigen Kompromisse einzugehen. Coriolanus läßt sich schließlich überreden, noch einmal vor das Volk zu treten. Menenius übernimmt die Vermittlerrolle. Doch Coriolanus' guter Wille bricht bald zusammen. Als der Volkstribun Sicinius ihn als „Volksverräter“ bezeichnet, läßt sich Coriolanus vom Zorn übermannen. Nun ist keine Verständigung mehr möglich. Coriolanus wird „in des Volkes Namen“ aus der Stadt verbannt. Seine Mutter, seine Frau und mehrere Freunde geleiten ihn bis zum Stadttor.

Coriolanus, nur noch an Rache denkend, begibt sich zu den Volskern, die er so lange erbittert bekämpft hat. Hier wird er von seinem bisherigen Erzfeind Aufidius, dem volskischen Feldherrn, zunächst mit großer Herzlichkeit aufgenommen. Doch bald weicht die Freude über Coriolanus' Abfall von Rom dem Mißtrauen.

Es kommt erneut zum Krieg zwischen Rom und den Volskern. Coriolanus, den die Volsker zu ihrem Feldherrn gemacht haben, sieht die Stunde seiner Rache an Rom gekommen. Alle Vermittlungsversuche, die Rom unternimmt, werden von ihm abgewiesen. Nicht einmal dem alten Menenius, seinem väterlichen Freund, gelingt es, Coriolanus

zum Einlenken zu bewegen. Erst als es seiner Mutter Volumnia und seiner Frau Virgilia, begleitet von deren Freundin Valeria und seinem kleinen Sohn, gelingt, zu ihm vorzudringen und ihn knieend um Gnade für Rom anzuflehen, läßt sich Coriolanus' Zorn begütigen. Volumnias Vorhaltungen, die dem

„großen Sohn“ rät, Frieden mit Rom zu schließen und nicht die Schande der Zerstörung des eigenen Vaterlandes auf sich zu laden, ist seine Rachgier nicht gewachsen. Doch Coriolanus weiß, daß er für sein Nachgeben einen hohen Preis zahlen müssen. Rom ist gerettet, die Volsker ziehen ab, Volumnia,



die ihr Vaterland gerettet hat, wird jubelnd in Rom empfangen. Und nun vollendet sich Coriolanus' Schicksal. In Antium, der Hauptstadt der Volsker, wird Coriolanus von Aufidius, dem der Rivale schon längst ein Dorn im Auge war, des Hochverrates angeklagt. Coriolanus fällt unter den Dolchen von Aufidius Mitverschwörern.

„Coriolanus“ ist Shakespeares letztes Trauerspiel; der Zeitpunkt seiner Entstehung kann nicht endgültig ausgemacht werden, vermutlich entstand das Drama 1608, auf jeden Fall zwischen 1605 und 1610.

„Coriolanus“ wurde in einer Zeit geschrieben, als die politische Situation Englands schon von Auseinandersetzungen zwischen König und Parlament, die später zum Bürgerkrieg führten, beherrscht war.

Als literarische Quelle für „Coriolanus“ diente Thomas North's Plutarch-Übersetzung, die im Jahr 1579 erschienen war.

The Royal Shakespeare Company ist eine der bekanntesten Theatertruppen der Welt. Das Ensemble hat sich um ein Zentrum assoziierter Künstler (Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner) gebildet, die seit langem zusammenarbeiten, um einen ausgeprägten Stil zu erreichen. Die Royal Shakespeare Company ist zugleich eine der größten Theatertruppen der Welt, die regelmäßig – in England und auf Auslandsgastspielen – vor mehr als einer Million Zuschauern spielt.

Shakespeares Werk steht im Mittelpunkt der Arbeit der Company. In jeder Spielzeit werden in London Shakespeare-Inszenierungen aus Stratford gezeigt, außerdem Aufführungen neuer Stücke und Inszenierungen von Klassikern, zumeist aus den letzten hundert Jahren. Auf diese Weise hofft die Royal Shakespeare Company, Shakespeares Werk mit

dem heutigen Bewußtsein und das moderne Theater mit klassischer Disziplin und Sprachgefühl zu konfrontieren. 1975 feierte das Theater sein hundertjähriges Bestehen; Charles Edward Flowers gründete 1875 ein Komitee, das es sich zur Aufgabe setzte, ein „Shakespeare Memorial Theatre“ in Stratford zu erbauen. Das Theater wurde 1879 eröffnet, 1926 von Feuer zerstört und sechs Jahre später durch das heute noch bestehende Gebäude ersetzt. Die heutige Royal Shakespeare Company bildete sich unter der Leitung von Peter Hall und übernahm 1960 das „Aldwych Theatre“ als seinen Londoner Standort. Das Theater in Stratford wurde 1961 in „Royal Shakespeare Theatre“ umbenannt. Die gegenwärtige künstlerische und organisatorische Direktorin ist Trevor Nunn, der sein Amt 1968 übernahm. Ihm zur Seite stehen Peggy Ashcroft und Peter Brook, die mit ihm zusammen das Direktorium der Company bilden.

Den größten Teil des Jahres bespielt die Royal Shakespeare Company vier Theater: das „Royal Shakespeare Theatre“ und „The Other Place“ (eine kleine Bühne) in Stratford-upon-Avon und das „Aldwych Theatre“ und „The Warehouse“ (ebenfalls eine kleine Bühne), beide auf dem Gelände von Covent Garden in London. Die Truppe spielt zusätzlich im West-End, in der Provinz (es gab eine sechswöchige Spielzeit in Newcastle am Anfang jedes Jahres) und ist im Fernsehen zu sehen. Trotz hoher Zuschauerzahl, die einzig in der Welt dasteht, kann die Royal Shakespeare Company von ihren Einnahmen allein nicht existieren. Sie ist angewiesen auf die jährlichen Zuschüsse des Arts Council von Großbritannien. Diese Zuschüsse decken ungefähr ein Drittel der jährlichen Ausgaben; der Rest muß durch Kartenverkauf und Arbeit in anderen Medien aufgebracht werden.



Dieses Gastspiel findet in Zusammenarbeit mit dem British Council statt.

Deutsches Schauspielhaus in Hamburg Hedda Gabler

Schauspiel in vier Akten
von Henrik Ibsen
Deutsch von Peter Zadek
und Gottfried Greiffenhagen

Jörgen Tesman, Privatdozent/Hermann Lause
Hedda, seine Frau/Rosel Zech
Fräulein Juliane Tesman/Johanna Hofer
Frau Elvsted/Carola Regnier
Amtsgerichtsrat Brack/Fritz Schediwy
Eilert Lövborg/Ulrich Wildgruber
Berte, Dienstmädchen/Karla Schütt

Regie: Peter Zadek
Bühne: Götz Loepelmann
Kostüme: Peter Pabst
Lichtgestaltung: André Diot
Dramaturgie: Gottfried Greiffenhagen

Regieassistent: Corinna Brocher
Inspektor: Jan Timmerbeil
Souffleuse: Beate Kuhlmann
Technische Direktion: Frieder Bars

Bühnenrechte S. Fischer, Frankfurt

Der Mythos der tödlichen Frau/Mythen reflektieren die Träume und Ängste von Menschen, die sie alle im innersten verstecktesten Wesen haben. So ist auch alle große Kunst die, die Mythen enthält oder von Mythen entspringt. Auch der simpelste „King-Kong“-Film berührt Menschen tiefer, erweckt tiefere Phantasien und Erinnerungen als die differenzierteste, kunstvollste Darstellung von der „Italienischen Nacht“. Mythen werden oft verschlüsselt, verdeckt behandelt, gelegentlich auch offen, wie im „Faust“ oder im „Lebenden Leichnam“. Das mythische Element der „Hedda Gabler“ ist, finde ich, viel offener sichtbar als in irgendeinem der bekanntesten Theaterstücke von Ibsen, außer „Peer Gynt“. Die „Fatale Frau“, die Frau, die für Männer tödlich wird, die sie kastriert, zerstört, die aber für alle, die mit ihr in Berührung kommen, auch Wahrheit und höchste Ekstase bedeutet, ist ein Lieblingsthema besonders des 19. Jahrhunderts – Lulu, Carmen, Anna Karenina, die Kameliendame.



Daß diese „bösen“ dämonischen Frauen am Ende meistens grauslich sterben, ermordet oder durch Selbstmord, hat vielleicht etwas damit zu tun, daß die Künstler, die sie erfunden haben, Männer sind, die aus Angst oder/und Eitelkeit ihre Besiegerinnen wenigstens im Traum besiegen, wenn es ihnen nicht im Leben gelungen ist. „Hurra, die böse Hexe ist tot!“ ist nicht der Triumphschrei des Grimmschen Märchens, sondern auch des realistischen Stückeschreibers Henrik Ibsen im Jahr 1890 apropos „Hedda Gabler“. Auch Ibsen, so scheint es, findet die „natürliche“ Aufgabe einer Frau, Kinder zu kriegen. Aber Ibsen, mit seiner furchtlosen Suche nach Wahrheit, erkennt in den Reaktionen auf Hedda von den Männern des Stückes, Tesman (der Ehemann), Lövborg (der romantische Liebhaber) und Brack (der unromantische Liebhaber), die Angst vor der wirklichen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Hedda, der Hexe, der Frau – dem anderen Wesen.

So wird aus dem Raubtier Hedda das Opfer. Die mächtige Hedda wird (wie King Kong) nicht konfrontiert, ihr Wesen wird nicht erkannt – man weicht ihr aus, sie findet keinen Partner, der ihr standhält, und sie bringt sich um. „So was tut man nicht!“ sagt der rechtschaffene reaktionäre Richter, Herr Amtsgerichtsrat Brack. Wenn er wüßte (was er in dem Stück nicht tut), daß die Hedda auch noch schwanger ist, wenn sie sich erschießt, würde er sich bestimmt ein anderes Mal für Hexenverbrennung einsetzen.

Übrigens war der realistische Dramatiker Ibsen so gut, daß er die Hexe Hedda nicht nur eindrucksvoll, beängstigend, dämonisch, sondern auch peinlich, unsympathisch und bemitleidenswert gemacht hat. Wo Ibsen im Jahr 1879 (in „Nora“) noch sehr damit beschäftigt war, zu fragen, wer im Recht sei, war er bei Hedda, 10 Jahre später, so weit, daß er zeigte, was er erkannt hatte, und fand es unnützlich, darüber zu moralisieren. Er nahm den Mythos der tödlichen Frau, belebte ihn, modernisierte ihn, interpretierte ihn nicht.

Dieser Mythos ist ein so zentraler, daß jede Frau, jeder Mensch in sich Teile einer Hedda wiederfinden kann sowie auch Teile ihrer Liebhaber. Die ironisch ad absurdum geführte Dramatisierung der Konflikte spiegelt Übertreibungen von Situationen, die jeder von uns kennt. **Peter Zadek**

Das Wintermärchen

Unterwegs zum „Wintermärchen“/Aus einem Interview mit Peter Zadek, ein Jahr vor der Premiere:

Es fällt auf, daß Sie bisher vor allem Tragödien inszeniert haben, und wenn Komödien, dann doch die, die man gemeinhin als die „problem plays“ bezeichnet, wie Maß für Maß, und der Kaufmann von Venedig, die ja doch eher in Richtung Tragödie gehen.

Es wäre gewissermaßen recht gaghaft zu sagen, die Tragödien sind viel komischer als die Komödien, aber wenn man's wirklich genau denkt, ist das wahr. Unsere Heltung zur Tragödie, d. h. wie wir über die Tragödie des einzelnen denken können – jetzt 1977 –, finde ich aufregender als die Komödien, besonders als die leichten Komödien *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt*, die ich sehr charmant finde, die aber sehr viel mit „comedy of manners“, also mit Kritik an Verhalten zu tun haben. Damit will ich sie nicht reduzieren, aber sie interessieren mich nicht so sehr wie die Tragödien, weil eben die Tragödien bei Shakespeare auch so viel Komik haben, nicht nur Komik in dem sehr sichtbaren Sinn, indem sie wirklich komische und von Shakespeare auch komisch gemeinte Szenen haben, sondern die Distanz, die man herstellen kann zu tragischen Ereignissen, hat für mich so eine Art von Kippe zwischen Komik und Tragik, die aufregender ist, als der Umgang mit Komödienmaterial. Vielleicht bin ich auch nicht so sehr ein Mensch für Komödien.

Ich erinnere mich an eine sehr wichtige Bemerkung, die Peter Brook einmal in einem Vortrag gemacht hat; er hat gesagt: „Wenn man ein poetisches Stück hat, dann muß man das Journalistische in dem Stück suchen, wenn man ein journalistisches Stück hat, dann muß man das Poetische in dem Stück suchen“. Ich stimme zu und erweitere den Gedanken: „Wenn man eine Tragödie hat, muß man die Komödie drin suchen“; und sicherlich, wenn ich jetzt *Was ihr wollt* inszenieren würde, so würde ich die tragischen Elemente darin suchen. Das heißt nicht, daß ich durch das Tragische die Komik zerstören würde, aber ich würde die Spannung, die Spanne auch, die große Spanne dadurch herstellen wollen.

Ich sehe eine ungeheuerere Entwicklung von Lear zu Othello, von Othello zu Hamlet. Für mich ist der Hamlet gelöster und noch freier, was sie ja auch bestätigen. Für mich ist auch neu der Umgang mit Musik. Würden Sie das bestätigt sehen, daß Sie einen neuen Ansatz brauchen? Sie sind ja weiter an der Arbeit mit Shakespeare.



Wissen Sie, diese Art von Denkweise können nur Kritiker haben. Wirklich: neue Ansätze – ja, ich brauche andauernd neue Ansätze, ich habe auch andauernd neue Ansätze. Ich will Ihnen sagen, was mein nächster neuer Ansatz zu Shakespeare ist: mein nächster neuer Ansatz zu Shakespeare ist, daß ich jetzt *Comedians* von Trevor Griffith inszeniere. Das ist der nächste Ansatz zu Shakespeare. Und alles, was dazwischen erlebt wird, und dazu die Tatsache, daß der nächste Shakespeare hier in Hamburg stattfindet, in einem anderen Rahmen, nicht in einer kleinen Halle, sondern in einem großen Theater mit einer formalen Bühne. Vielleicht wird's dann ganz anders, aber im Moment sehe ich es so: Ich möchte eigentlich mal wieder mit den Spielsachen spielen. Ich möchte mit einer Dekoration spielen.

Eines ist schon richtig, sogar obwohl es irgendwelche Kritiker geschrieben haben, daß das eine Art von sehr logischer Kurve war vom *Lear* zum *Hamlet*. Schon auch vom Wesen der drei Stücke, das hat irgendwie so eine innere Logik, *Lear*, *Othello*, *Hamlet*. Es hat eine Art von Logik, daß man diese drei Stücke zusammen macht. Aber jetzt kommt ein ganz anderes Stück, das *Wintermärchen*, eine komplizierte Halbkomödie, ein ganz kuriozes, phantastisches, verrücktes Stück, aber auch ein auf eine gewisse Weise beschränkteres Stück, das nicht die wahnsinnige Höhenkurve hat von *Hamlet* oder von *Othello*. Dafür ist es unsagbar raffiniert und kurios. Aber da werde ich, wie ich das jetzt sehe, von den Mitteln her ein bißchen anders arbeiten – ganz bestimmt aber nicht anders mit den Schauspielern, nicht nur, weil's dieselben sind.

Und schon bei Hamlet haben Sie sehr viel mehr Musik verwendet als früher, nicht wahr?

Sehr viel mehr, ja. Wissen Sie, das sind alles so Sachen, das ist wie mit Dekorationen: Ich habe irgendwann einmal – das war beim *Lear* – gesagt: „So, jetzt nehmen wir mal alles weg, jetzt machen wir gar nichts mehr, jetzt stellen wir fünf oder zehn Schauspieler hin und lassen die das machen. Laß uns mal rausfinden, was in diesem Stück ist; das ist der einzige Weg, der ganze Klimbim stört nur.“ Und da war ein bißchen Musik, aber nicht viel. Und beim *Othello* war schon ein bißchen mehr Aufwand, aber auch nur ein bißchen mehr. Und beim *Hamlet* hab ich mich noch ein bißchen mehr getraut, da hab ich mich getraut, einen Musiker zuzuziehen, der sehr viel Material geliefert hat an elisabethanischer Musik, aber auch an anderer, und wir haben nicht die Gefahr empfunden, daß dadurch die Phantasie der Schauspieler gestört wurde, sondern im Gegenteil, daß sie eher dadurch noch animiert wurde.

Und die nächste Inszenierung wird, was Mittel wie Dekoration und Kostüme angeht, reicher sein, auch in puncto Musik. Das *Wintermärchen* ist ein Stück, das geradezu überschwemmt wird von Musik; da muß man aufpassen, daß man nicht zuviel hat. Ich glaube, daß wir – die Schauspieler und ich – jetzt soweit sind, daß wir *trotz*, vielleicht sogar *mit* Dekorationselementen die eigentliche Phantasie von Shakespeare, die im Wort und in der Aktion liegt, begreifen und spielen können.

Ich hoffe es.





Das Wintermärchen

Eine Romanze von William Shakespeare
Übersetzt von Peter Zadek und Corinna Brocher

Mamillius, der junge Prinz von Sizilien/Ilse Ritter
Hermione, Königin von Leontes/Rosel Zech
Camillo, sizilianischer Lord/Dietrich Mattausch
Archidamus, böhmischer Lord/Jan Timmerbeil
Polixenes, König von Böhmen/Hermann Lause
Leontes, König von Sizilien/Ulrich Wildgruber
Emilia, eine Dame/Henny Zschoppe
Damen der Königin/Andrea Bürgin,
Roswitha Lipfert, Regine Schulte am Hülse,
Renate Rudi
Sizilianische Lords/Knut Hinz,
Michael Prella, Johannes Pump
Page des Königs/Olaf Salmon
Cleomenes, sizilianischer Lord/Timo Wüllner
Dion, sizilianischer Lord/Johannes Pump
Antigonus, sizilianischer Lord/Axel Bauer
Gefängniswärter/Michael Prella
Paulina, Frau von Antigonus/Christa Berndt
Gehilfe des Gefängniswärters/Jan Timmerbeil
Henker/Dietrich Mattausch
Gerichtsbeamter/Klaus Steiger
Sein Page/Regine Schulte am Hülse
Schwachsinniger/Hermann Lause

Matrose/Michael Prella
Bär/Timo Wüllner
Der alte Schäfer/Klaus Steiger
Sein Hund/Regine Schulte am Hülse
Clown, sein Sohn/Christa Berndt
Autolycus, Gauner/Heinrich Giskes
Florizel, Prinz von Böhmen/
Herbert Grönemeyer
Perdita, Tochter von Leontes/Ilse Ritter
Mopsa, Schäferin/Michael Prella
Dorcas, Schäferin/Roswitha Lipfert
Böhmische Schäferinnen/Andrea Bürgin,
Regine Schulte am Hülse, Henny Zschoppe
Schwachsinnige/Rosel Zech
Böhmische Schäfer/Axel Bauer,
Olaf Salmon, Jan Timmerbeil
Knecht/Johannes Pump
Molch/Ulrich Wildgruber
Die Zeit/Knut Hinz
Erster Gentleman/Hermann Lause
Zweiter Gentleman/Ulrich Wildgruber
Dritter Gentleman/Rosel Zech

Regie: Peter Zadek
Bühne und Kostüme:
Daniel Spoerri und Lioba Winterhalder
Musik: Jürgen Lemke
Lichtgestaltung: André Diot
Tänze: Gisela Hellmuth
Dramaturgie: Urs Jenny

Mitarbeit Regie: Corinna Brocher
und Klaus Weise
Mitarbeit Ausstattung: Ursula Renzenbrink
Fotografie: Gisela Scheidler
Souffleuse: Renate Rudi
Inspizient: Poul Frederiksen
Requisiteur: Jan Timmerbeil
Musikeinstudierung: Jürgen Lemke
Tanzeinstudierung:
Gisela Hellmuth und Brita Adam
Regieassistent: Meibrit Ahrens und Ulrich Stein
Technische Direktion: Frieder Bars

Musiker: Wolfgang Czolbe (Pommer, Schalmei,
Krummhorn), Hildegard Demgenski
(Barockoboe, Zink, Pommer, Flauto dolce),
Irmgard Eichhorn (Barockgeige, Violine),
Isa Fromberg (Cornamuse, Barockoboe,
Rauschpfeife, Renaissanceflöte),
Hiroshi Furudate (Bratsche, Koto),
Detlef Hagge (Zink, Cornettino, Krummhorn,
Serpent, Rindenhorn, Theorbe),
Gesine Hildebrandt (Barockgeige),
Ludwig Knopp (Dulcian, Barockfagott),
Thomas Pietsch (Barockgeige), Harald Strutz
(Barockposaune), José Rada-Sereno
(Portativ, Spinett), Annemarie Thiel
(Krummhorn, Blockflöte, Rauschpfeife, Zink),
Hannelore Unruh-Hermes (Portativ, Spinett)

Blick zurück im Zorn

Schauspiel von John Osborne
Deutsch von Hans Sahl

Jimmy Porter/Heinrich Giskes
Alison Porter/Ilse Ritter
Helena Charles/Donata Höffer
Cliff Lewis/Michael Rastl
Colonel Redfern/Klaus Steiger

Das Stück spielt im Jahr 1956 in der
Einzimmerwohnung der Porters in einer
mittelenglischen Provinzstadt; das erste Bild
nachmittags an einem Aprilsonntag, das zweite
vierzehn Tage später, das dritte am folgenden
Abend, das vierte und fünfte an einem
Sonntagnachmittag ein paar Monate später.

Regie: Arie Zinger
Bühnenbild: Rolf Glittenberg
Kostüme: Manfred Blösser

Regieassistent: Helga Hamacher
Souffleuse: Monika Stapel
Inspektor: Maria Magda Burmeister
Trompeter: Ulrich Petersen
Technische Direktion:
Frieder Bars

Bühnenrechte S. Fischer,
Frankfurt



„Blick zurück im Zorn“ hat viele schockiert und ver-
ärgert. Andere waren begeistert und warfen ihre Hüte
in die Luft. Manche fanden, es wäre langweilig,
in einer Welt zu leben, in der es keine Moral mehr
gebe; wieder andere zeigten sich gerade von der
Moral des Stückes tief beeindruckt. Ich war natürlich
hoch erfreut. Kann ein Bühnenschriftsteller mehr
verlangen? Zornig werden heißt, beteiligt sein, und da
wir von Teilnahmslosigkeit, pedantischer Gleich-
gültigkeit und einem allgemein herrschenden Zustand
der Drückebergerei umgeben sind, kann es nichts
schaden, wenn man ein paar Leute dazu bringt,
sich geräuschvoll von ihren Parkettsitzen zu erheben
und das Theater zu verlassen.

Jeder Künstler muß darauf gefaßt sein, mißverstanden
zu werden. Für ihn selbst ist es, weiß Gott, schon
schwierig genug, seines eigenes Werk zu verstehen.
Er darf sich auch deshalb nicht wundern, wenn
manche überraschend, ja sogar phantastisch darauf
reagieren.

Es ist die Aufgabe des Dramatikers, den Menschen ihre
Lage bewußt zu machen; und so ist es nicht ver-
wunderlich, daß manche Leute dies übelnehmen,
da doch sonst eine Unmenge Zeit und Geld darauf
verwendet wird, sie noch unwissender zu machen,
als sie ohnedies schon sind. Jimmy Porter ist nicht
einfach ein junger Mann, der sich darüber aufregt,
daß die Welt ihm nicht alle die Dinge gibt, die er sich
am sehnlichsten wünscht. Er ist ein junger Mann,
der begierig ist, sehr viel zu geben, und den es kränkt,
daß niemand wirklich daran interessiert ist – seine
eigene Frau nicht ausgenommen. **John Osborne, 1956**

Maxim Gorki Theater, Leningrad Geschichte eines Pferdes

Geschichte eines Pferdes/Leo Tolstoj's kleine Erzählung
„Cholstomer“, die den Untertitel „Geschichte eines
Pferdes“ trägt (sie erschien 1886, erste Entwürfe
dazu entstanden aber schon dreißig Jahre früher),
handelt von der glanzvollen Karriere und dem
elenden Ende eines Trabrennpferdes. Was diese Er-
zählung zu einem Meisterwerk ganz eigener Art
macht, ist die psychologische Intuition, mit der es
Tolstoj gelingt, das Pferd Cholstomer selbst als Er-
zähler seiner Lebensgeschichte erscheinen zu lassen,
und die bildhafte Kraft, durch die diese Geschichte
zu einer großen Metapher des Lebens wird.

Voraussetzung dafür, daß das Experiment der Über-
tragung dieser Tiergeschichte auf die Bühne gelingen
konnte, war der feste Glaube an die Macht einfacher
Theatermittel, an die Kraft der schauspieleri-
schen Verwandlung, an die unbegrenzten Möglich-
keiten der theatralischen Phantasie.



Geschichte eines Pferdes

Schauspiel von M. Rosowskij
nach der Erzählung
„Der Leinwandmesser“ von Leo Tolstoj
Liedertexte von Ju. Rjasenzewa

Cholstomer/E. A. Lebedew
Fürst Serpuchowskij/O. W. Basilaschwili
Wjasopuricha, Madame Matje, Mari/
W. P. Kowel
Mily, Offizier, Graf Bobrinskij/M. D. Wolkow
Feofan, Fritz/Ju. N. Mironenko
General/W. A. Medwedew
Konjuschi/I. W. Danilow
Pferdeknecht, Kellner/G. A. Schtil
Chor/E. P. Aleksejewa, T. D. Konowalowa,
L. K. Saposhnikowa, A. A. Federjewa,
A. W. Schkomowa, G. W. Jakowlewa,
I. S. Sabladowskij, W. I. Karawaew,
W. A. Koslow, E. N. Soljakow,
E. K. Tschudakow
Musiker/A. E. Galkin, W. M. Gorbenko,
S. E. Rosenzweig, N. A. Rybakow,
Ju. A. Smirnow

Regie: G. A. Towstonogow
Ausstattung: E. S. Kotschergin
Musik: M. G. Rosowskij und S. E. Wetkina

Regieassistent: M. G. Rosowskij
Tonregie: G. W. Isotow
Lichtregie: E. M. Kutikow
Inspizient: O. D. Marlatowa
Technische Leitung: W. I. Michajlow

Erster Akt/Frühmorgens: Der Stallknecht des Grafen Bobrinskij erwacht, singt ein Lied über sein schweres Schicksal und läßt die Pferde auf die Weide hinaus. Inmitten der Herde, in der die jungen Hengste den Ton angeben, ist ein alter, kranker Wallach: Cholstomer. Er leidet an Krätze. Graf Bobrinskij befiehlt, schauernd vor Ekel, das Pferd zu schlachten, das ein Schandfleck in der edlen Herde ist. Der Stallknecht bereitet alles vor, den Befehl seines Herrn zu erfüllen.

Der Chor singt ein Lied über die Gedankenlosigkeit, mit der der Mensch tötet, obwohl er selbst sterblich ist. Dann verwandelt sich der Chor in die Pferdeherde und singt vom stolzen, kühnen Pferdeleben. Der lahme und kranke alte Cholstomer wird als häßlicher Außenseiter verspottet und mißhandelt. Aber die alte Stute Wjasopuricha nimmt ihn in Schutz: sie hat den berühmten Cholstomer erkannt, der einst mit keinem anderen Pferd in Rußland zu vergleichen war. Als die jungen Pferde das hören, erwacht ihre Neugier. Es kommt zu einem Gespräch zwischen dem alten Cholstomer und der Jugend; er beginnt die Geschichte seines Lebens zu erzählen.

Er wurde als fröhliches Fohlen von guter Stute geboren, aber... er war scheckig. Das machte ihn von Anfang an zum Außenseiter, und der Besitzer des Gestüts schenkte ihm dem Stallknecht. Cholstomer erzählt zusammen mit Wjasopuricha vom Beginn ihrer Liebe. Sie dauerte nicht lang: ein Rivale, der elegante Mily,

eroberte Wjasopuricha. Und die alte Wjasopuricha gesteht, daß sie Mily vorzog, weil Cholstomers Scheckigkeit sie abschreckte. Aus Liebesverzweiflung wurde Cholstomer aggressiv – und deshalb beraubten die Menschen ihn seiner Männlichkeit: er wurde zum Wallach, unfähig zu lieben, zu spielen und zu wiehern wie andere Pferde. Cholstomer begann nachzudenken: über die Ungerechtigkeit, über die Unbeständigkeit der Frauen, und darüber, warum die Menschen ihn, ein lebendiges Pferd, für ihr Eigentum hielten.

Da kommt Fürst Serpuchowskij, ein glänzender junger Mann und großer Pferdekennner, zu Besuch auf das Gestüt. Man führt ihm die besten Pferde vor, aber der Fürst lehnt alle ab; seine ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf ein scheckiges junges Pferd, das man gar nicht vorzeigen wollte: Cholstomer. Ausgerechnet ihn kauft der Fürst für 800 Rubel, die der Gutsherr demonstrativ seinem Stallknecht schenkt, um seine Verachtung für die Wahl des Fürsten zu zeigen. Fürst Serpuchowskij ist von Cholstomer, von seiner Stärke, seiner Haltung, seinem ausholenden großen Schritt begeistert. Es geht Cholstomer gut, und er vergöttert seinen neuen Herrn und dessen Geliebte, Madame Mathieu, eine Zirkusartistin, die Cholstomer, besonders schön herausgeputzt, in einem Schlitten aus Rohr und Seide spazierenfährt.

Zweiter Akt/Cholstomer setzt seine Erzählung fort, der verliebte Fürst fährt mit Madame Mathieu zu einem Pferderennen, und hier kommt es zu einem neuen Triumph für Cholstomer: er gewinnt, obwohl er gar nicht offiziell zum Rennen gemeldet war. Der Fürst, der ihn aus einer Laune heraus an den Start geschickt hat, verfolgt mit solcher Spannung das Rennen, daß er gar nicht merkt, wie Madame Mathieu einen Flirt mit einem Offizier beginnt und mit ihm weggeht. Der Fürst ist vom Erfolg Cholstomers, für den ihm sofort große Summen geboten werden, wie berauscht. Als Antwort auf alle verlockenden Angebote lacht er nur: „Nein, meine Herren, das ist kein Pferd, sondern ein Freund!“

Aber dann erfährt der Fürst, daß Madame Mathieu mit dem Offizier durchgebrannt ist, und befiehlt seinem Kutscher, die Flüchtigen einzuholen. Und so folgt dem glücklichsten Tag im Leben von Cholstomer das größte Unglück: Er holt Madame Mathieu und ihren neuen Geliebten ein, aber nach diesem wahnsinnigen Rennen über 25 Meilen ist er für immer gebrochen, zu Schanden gefahren.

Der Fürst hat alles Interesse an ihm verloren, man verkauft ihn, er geht von Hand zu Hand, bis er krank und alt, nicht wiederzuerkennen, zufällig in das Gestüt zurückkommt, wo er geboren wurde. Und wieder kommt Fürst Serpuchowskij zu Besuch, aber auch er ist nicht wiederzuerkennen: ein bankrotter Trinker, früh vergreist. Cholstomers Scheckigkeit bringt ihn dazu, sich an sein bestes Pferd zu erinnern, doch er erkennt Cholstomer nicht.

Und nun wiederholt sich die Szene, mit der das Stück begann: der Graf erteilt den Befehl, das kranke, alte Pferd zu töten. Cholstomer sieht den sich ihm nähernden Menschen mit den Messern ruhig entgegen: „Sie wollen mich wahrscheinlich heilen. Gut.“ Und so stirbt Cholstomer.

Der stille Don

Der stille Don/Die Leningrader Bühnenfassung des Romans „Der Stille Don“ von Michail Scholochow verzichtet – im Gegensatz zu früheren Dramatisierungen des Stoffes – auf eine chronologische Wiedergabe der Ereignisse; sie versucht nicht, die äußere Handlung komplett zu erhalten, sondern den großen psychologischen und politischen Spannungen der Vorlage gerecht zu werden, indem sie sich auf einen Handlungsstrang konzentriert und eine Figur und ihr Schicksal in den Mittelpunkt stellt: den Kosaken Grigorij Melechow und seine schwierige Bekehrung durch den Bürgerkrieg zu den Ideen der Revolution. Melechows Biographie macht begreifbar, was Scholochows Satz bedeutet: „Ganz Rußland leidet unter den Qualen der großen Veränderungen.“

Die Bühnenfassung benutzt epische Mittel (Stücke der Romanerzählung werden zitiert) und entfaltet, von der Heimkehrer-Situation des dritten Roman-teils ausgehend, die Schicksale des Helden in einer Folge von Rückblenden: so wird die Notwendigkeit des historischen Prozesses sichtbar, die Geburt der neuen Zeit aus der alten.

Erster Teil/Prolog: Kosaken kehren mit der Eisenbahn an den Don zurück und besingen ihn in einem Lied als Strom des Vaterlands und des Lebens, des Friedens. Die Gegenwart ist rau: 1918, Bürgerkrieg zwischen Weißrussen und Bolschewiken, Folge der Revolution.

Erstes Bild: Ein weißer Hauptmann ruft die Kosaken auf, sich gegen die Bolschewiken zu bewaffnen und sie nicht bis an den Don zu ihrem Dorf Weschenskaja vordringen zu lassen. Der Offizier schlägt vor, den Soldaten Grigorij Melechow, der im 1. Weltkrieg mit den höchsten Orden des zaristischen Heeres ausgezeichnet wurde, an die Spitze der neu gebildeten Kosaken-Einheit zu stellen. Doch ein alter Kosak erinnert daran, daß Grigorij in der Roten Garde gedient und mit den Bolschewiken zusammengearbeitet hat; die Versammlung lehnt ihn ab und wählt Grigorij's Bruder Pjotr als Kommandanten. Grigorij ist erleichtert: er ist müde, hat genug gekämpft, will nur noch in Ruhe sein Land bearbeiten. Aber nun muß er doch wieder mitmachen.

Zweites Bild: Eine Kosaken-Abteilung der Roten Armee gerät in eine Falle, wird gefangengenommen und erschossen, obwohl die Brüder Melechow sich der grausamen Exekution zu widersetzen versuchen. Mit seinen letzten Worten prophezeit der rote Kommandant den Sieg der Bolschewiken am Don.

Drittes Bild: Grigorij allein. Gequält denkt er daran, wie die politische Situation die Kosaken in zwei Lager spaltet. Wo ist die Wahrheit, auf wessen Seite? Ist es schon solange her, seit er ein junger, sorgloser Bursche war? Er erinnert sich an seine Begegnung mit Aksinja, an den Anfang seiner großen Liebe.

Viertes Bild: Die Kompanie unter Pjotr Melechow hat ein kleines Dorf eingenommen. Da wird Pjotr auf ein neues Kommando abberufen und übergibt sein Amt seinem Bruder. Er warnt Grigorij vor Wankelmüt und verlangt von ihm eine klare Entscheidung für die Weißen. Doch Grigorij weicht aus. Sie erinnern sich an ihre Jugend als freie Kosaken, an ihren patriarchalisch strengen Vater und an Grigorij's „gefährliche“ Romanze mit der verheirateten Nachbarin Aksinja.

Fünftes Bild: Die Kosaken haben drei Rotgardisten gefangengenommen. Einer von ihnen hat bis zur letzten Kugel gekämpft, bevor er sich ergab. Jetzt wartet er ruhig auf seine Erschießung. Die Standhaftigkeit dieses Rotgardisten ruft Grigorij Bilder ins Gedächtnis – Bilder von Weltkrieg und Lazarett, Bilder eines kommunistischen Kameraden aus der Ukraine. Diese Erinnerungen lösen in Grigorij einen schweren inneren Kampf aus – überraschend trifft er die Entscheidung, den Gefangenen freizulassen, nach Hause, zur Frau und Familie.

Sechstes Bild: Die Sehnsucht nach dem friedlichen Vorkriegsleben weckt in Grigorij Erinnerungen: An Aksinja; an ihren Mann, der im Krieg war; an Natalja, die Grigorij auf Befehl seines Vaters heiratete; an seine schmerzhaft Trennung von Aksinja.

Siebentes Bild: Im Herbst 1918 haben die Roten am Don gesiegt, die weißen Kosakenabteilungen haben sich aufgelöst. Die Brüder Melechow sind, obwohl das gefährlich ist, in ihr Vaterhaus zurückgekehrt. Das Dorf ist besetzt, im Haus der Melechows sind zwei Rote einquartiert. Der eine fängt, sobald er in Grigorij einen ehemaligen weißen Offizier erkennt, mit ihm Streit an; Grigorij ist gefährdet. Pjotr rät ihm, Nataljas Bruder Michail Koschewoj, der auf der Seite der Roten gekämpft hat und jetzt Bürgermeister ist, um Schutz zu bitten.

Achstes Bild: Grigorij trifft bei Koschewoj den Arbeiter Kotljarrow, der früher mit ihm bei den Weißen gekämpft hat, sich jetzt aber überzeugt für die Sowjetmacht am Don einsetzt. Grigorij gesteht ihm, daß er sich weder für die Weißen noch für die Roten entscheiden kann, er ist hin- und hergerissen von Zweifel und Sorge. Kotljarrow und Koschewoj finden solche Entschlußlosigkeit unbegreiflich; sie lassen Grigorij allein.

Neuntes Bild: Eine Siegesfeier. Grigorij erfährt von einem Kosakenmädchen beim Tanz, daß man vorhat, ihn umzubringen. Da er vor der Gefahr gewarnt ist, geht er aus der Schlägerei als Sieger hervor und entflieht. Nun ist ihm klar, daß er eine Wahl treffen muß: er beschließt, zu den Weißen gehen. Er verabschiedet sich von seiner Frau Natalja und den Kindern. In diesem Augenblick wird zwischen ihnen die Vergangenheit wieder lebendig: Wie Grigorij kurz nach der Heirat seiner jungen Frau erklärt hat, daß er sie nicht liebt; wie es ihn erneut zu Aksinja gezogen hat; wie er das Vaterhaus verlassen, mit den Eltern und der Frau gebrochen hat... Und nun verläßt er das Vaterhaus wieder, und diesmal läßt er Frau und Kinder als das Teuerste zurück.

Zehntes Bild: Im Rücken der Roten ist ein Weißgardisten-Aufstand ausgebrochen. Wieder führen die Brüder Melechow eine Abteilung aufständischer Kosaken aus dem Dorf Wechenskaja. Die Brüder verabschieden sich voneinander, um getrennt anzugreifen. Grigorij warnt vor einem Hinterhalt, doch Pjotr ist zuversichtlich – und wird mit seinen Leuten überrumpelt und gefangengenommen. Koschewoj und Kotljarrow erschießen ihn als Rädelführer der Aufständischen.

Eftes Bild: Nach dem Tod von Pjotr scheint für Grigorij alles klar: er will die Roten bis zum letzten Atemzug

Der stille Don

Szenische Komposition in zwei Teilen
von G. A. Towstonogow und D. Schwarz
nach dem Roman von Michail Scholochow
Literarische Beratung
S. M. Turkowa-Scholochowa

Grigorij Melechow/O. I. Borisow
Pantelej Melechow, der Vater/N. N. Trofimow
Iljinitschna, die Mütter/
M. A. Prisman-Sokolowa
Pjotr Melechow/K. Ju. Lawrow
Natalja/L. I. Malewannaja
Darja/T. N. Lebedewa oder E. E. Nemtschenko
Dunjascha/N. Ju. Danilowa
Aksinja/S. N. Krjutschkowa
oder T. N. Lebedewa
Michail Koschewoj/Ju. A. Demitsch
Kotljarrow/W. A. Medwedew
Podtjolkow/L. W. Newedomskij
Garansha/W. A. Kusnezow
Prochor Sykow/E. K. Tschudakow
Stepan Astachow/A. F. Pustochin
Kopylow, Kosakenoffizier/
O. W. Basilaschwilli
General Fitzchelaurow/W. I. Strsheltschik
Boldyrew/B. S. Ryshuchin
Tjornikow/Ju. N. Mironenko
Ein rothaariger Rotarmist/G. A. Schtil
Ein gefangener Rotarmist/W. L. Juschkow
Dmitrij Korschunow/G. P. Bogatschow
Listnizkij/Ju. E. Aksjonow
Listnizkij's Sohn/W. E. Matwejew
Kosakenrittmeister/W. E. Rezeptor
Ein junger Musiker/A. Ju. Tolubejew
Kosakenoffizier/M. W. Wolkow
Aksinjas Tante/M. K. Adaschewskaja
Rjabschikow/W. A. Koslow
Stabsoffizier/I. S. Sabludowskij
Adjutant des Generals/B. W. Leskin
Ein Kalmücke/I. M. Palmu
Mischatka/Shenja Malow

Rotarmisten, Kosaken, Kosakinnen, Offiziere,
Flüchtlinge, Musiker, Schauspieler

Regie: G. A. Towstonogow
Ausstattung: E. S. Kotschergin
Musik: S. M. Slonimskij

Regieassistent: Ju. E. Aksjonow
Tonregie: G. W. Isotow
Beleuchtung: E. M. Kutikow
Ispizient: O. D. Marlátowa
Technische Leitung: W. I. Michajlow

bekämpfen. Er steigt bis zum Divisionskommandanten auf und gibt Befehl, jeden Gefangenen zu töten; er rechtfertigt diese Grausamkeit als Rache für den Tod des Bruders. Der Erfolg ist auf seiner Seite, doch Grigorij beginnt zu trinken, die innere Leere wächst, sein Leben wird sinnlos. Er erinnert sich, wie er – nach dem Bruch mit seinem Vater – mit Aksinja das Dorf verlassen hat, wie sie mit ihm ge-

gangen ist, ohne zu fragen, wohin er sie führt. Sie hat Mann und Haus verlassen und ist ihm, ohne sich umzublicken, gefolgt.

Zwölftes Bild: Der Aufstand hat seinen Höhepunkt erreicht, und im Zentrum dieses mörderischen Gemetzels wird Grigorij plötzlich klar, daß er seine Brüder mordet, Menschen wie er, auf die zu Hause Mütter, Frauen und Kinder warten...

Zweiter Teil/Prolog: Eine rote Abteilung im Jahr 1919. Das Ende des weißgardistischen Aufstandes am Don nähert sich. Aber der Kampf ist noch nicht zu Ende.

Dreizehntes Bild: Grigorij Melechow, nach einer Krankheit auf Erholungsurlaub zu Hause, versucht die Beziehung zu seiner Frau in Ordnung zu bringen. Er will ihr erklären, daß er sich im Chaos der Geschehnisse nicht zurecht findet. Doch Natalja ist verständnislos: ein Mann muß wissen, wofür er kämpft und lebt. Wieder wird Grigorij von Erinnerungen überwältigt: Er sieht, wie er mit Aksinja auf dem Gut eines Großgrundbesitzer gelebt und gearbeitet hat. Die verlassene Natalja hat damals versucht, sich das Leben zu nehmen. Und nun ist sie wieder verzweifelt und kann ihren Mann nicht verstehen. Nur seiner Mutter kann Grigorij klarmachen, welcher Zwiespalt ihn quält; doch sie fleht den Sohn an, zu desertieren. Grigorij sieht ein, daß die Mutter recht hat, bleibt aber stumm und geht, ohne sich zu verabschieden. Er trifft Aksinja wieder und gesteht ihr, daß er sie nie vergessen hat, obwohl Krieg und Bürgerkrieg sie lange Jahre getrennt haben; und beide erkennen, daß sie ohne einander nicht leben können.

Vierzehntes Bild: Grigorij ist zu seiner Division zurückgekehrt. Inzwischen haben sich die aufständischen Kosaken mit der aristokratischen weißen Don-Armee zusammengetan. Grigorij gefallen die neuen Vorschriften nicht, die nun gelten, und in einem Gespräch mit dem Offizier Kopilow wird ihm bewußt, wie tief er diese Herren-Generäle verachtet, die das Volk nicht kennen und die Veränderungen durch die Revolution nicht wahrhaben wollen. Das Gespräch unterbricht Grigorij's Bursche mit einem Brief, aus dem hervorgeht, daß ein Regiment der Roten gefangen genommen wurde, unter ihnen Koschewoj und Kotljarrow. Grigorij beschließt, den alten Freunden zu Hilfe zu kommen – zwar steht das Blut seines Bruders zwischen ihnen, doch fremd sind sie ihm nicht.

Fünfzehntes Bild: Zur Hinrichtung werden die festgenommenen Kommunisten in ihre Heimatdörfer gebracht. So kommt Kotljarrow nach Weschenskaja zurück, wo ihn die Frauen der Aufständischen verhöhn. Darja, die Witwe Pjotrs, entreißt einem Bewacher sein Gewehr und erschießt Kotljarrow. Grigorij kommt zu spät. Er will Darja umbringen; mit erhobenem Säbel steht er über ihr, läßt ihn aber sinken und tritt ihr mit dem Stiefel ins Gesicht.

Sechzehntes Bild: Grigorij sucht Aksinja wieder. Er kommt in das Haus ihrer Tante und trifft dort ihren Mann. Die Rivalen sitzen gemeinsam am Tisch; sie trinken, sie essen, sie überwinden, was zwischen ihnen steht. Da kommt Aksinja. Sie hält sich zurück und trinkt sogar auf Grigorij's Gesundheit. Er aber erinnert sich nun daran, wie grausam ihr Mann mit



ihr abgerechnet hat. Grigorij's Bursche kommt, um ihn zu einem Empfang beim General der weißen Don-Armee abzuholen.

Siebzehntes Bild: Grigorij Melechow und sein Freund Kopilow beim Empfang. General Ficzelaurow spricht sehr arrogant mit Grigorij, wirft ihm Anarchie und Disziplinlosigkeit in seiner Truppe vor und kündigt an, daß die Aufständischen von nun an der weißen Don-Armee unterstehen. Grigorij, als Kommandant der Kosaken-Division, lehnt diese Unterordnung ab; sie trennen sich als Feinde.

Achtzehntes Bild: Etwas ist in Grigorij zusammengebrochen. Er will, wie er Kopilow erklärt, nicht mehr für diese weißen Generäle kämpfen, denen so fremd ist, was ihm teuer ist, und die die Kosaken verachten. Auch Kopilow ist enttäuscht. Im Verhalten von General Ficzelaurow hat er Schwäche erkannt, Verzweiflung und das Vorgefühl des Untergangs. Das Gespräch unterbricht ein Stabsoffizier, der Grigorij mitteilt, daß er zum Hauptmann degradiert worden ist. Außerdem bringt der Stabsoffizier Grigorij einen Brief aus Weschenskaja: Natalja ist tot. Grigorij bricht nach Hause auf.

Neunzehntes Bild: Die Mutter erzählt Grigorij, wie Natalja gestorben ist: Als sie erfahren hat, daß er sich wieder mit Aksinja trifft, hat sie eine Schwangerschaftsunterbrechung versucht und ist dabei verblutet.

Zwanzigtes Bild: Die Rote Armee rückt siegreich vor, den Niedergang der Weißen kennzeichnen sinnlose Grausamkeiten wie die Erschießung einer gefangenen Militärmusikbande der Roten. Grigorij wird zufällig Zeuge dieser Szene und trifft endlich die Entscheidung, die in ihm schon lange herangereift ist – er geht auf die Seite der Roten Armee über.



Einundzwanzigtes Bild: Michail Koschewoj kommt ins Haus der Melechows; er will um die Hand von Grigorij's Schwester Dunjaschka anhalten. Die Mutter wirft ihm die Ermordung Pjotrs vor und weist ihn aus dem Haus. Michail erklärt ihr, daß dies ein Krieg nicht um das Leben, sondern um den Tod war. Er liebt Dunjaschka, und sie liebt ihn. Die Mutter muß sich mit dieser neuen Wirklichkeit abfinden; sie verzeiht Koschewoj, der nichts für sich selbst wollte und durch diesen Krieg all seine Angehörigen verloren hat; sie hofft nur noch, Grigorij's Heimkehr zu erleben.

Zweiundzwanzigstes Bild: Nach einer Verwundung ist Grigorij demobilisiert worden und kehrt zurück. Die Mutter ist nicht mehr am Leben. Michail, als neuer Hausherr, empfängt ihn mit schroffer Ablehnung: Grigorij hat zu viele Menschen getötet und zu lange auf der Seite der Weißen gekämpft, als daß Michail ihm verzeihen könnte. Er droht, Grigorij vor Gericht zu bringen. Grigorij flieht. Einige Zeit schließt er sich einer Banditenbande an. Dann findet er Aksinja wieder und bittet sie, mit ihm in die Fremde zu ziehen. Und wieder läßt Aksinja alles zurück und folgt, ohne sich umzublicken, ihrem Geliebten. Ihr kurzes Glück beendet ein Fehlschuß. Aksinja ist tot.

Epilog: Grigorij kommt zum Vaterhaus und begegnet seinem Sohn Mischatka. Das ist alles, was von ihm geblieben ist, was ihn noch mit dem Land und dem Leben verbindet.

Das Maxim Gorki Theater/Das Leningrader Große Schauspielhaus wurde am 15. Februar 1919 mit Schillers „Don Carlos“ eröffnet: es war das erste Theater, das in der jungen Sowjetrepublik gegründet

wurde. Der Bürgerkrieg war noch nicht beendet, die hungrige Bevölkerung stand Schlange vor den Bäckereien, Brennholz reichte nicht aus, aber in der Stadt wurde beschlossen, ein Theater zu errichten, ein „Theater der heroischen Tragödie, des romantischen Dramas und der hohen Komödie“. Anreger und Vorkämpfer dieser Idee war Alexej Maximowitsch Gorki, zusammen mit den Schauspielern Nikolaj Monachow, Jurij Jurjew und Maria Andrejewna, dem Maler Alexander Benua und dem Dichter Alexander Blok.

Erstes Ziel des neuen Theaters war, das Volk mit den Meisterwerken der klassischen Weltliteratur bekannt zu machen. „Macbeth“ und „Julius Cesar“ von Shakespeare, „Die Räuber“ von Schiller, „Der Diener zweier Herren“ von Goldoni kamen auf den Spielplan. Ab 1925 setzte sich das Theater immer entschiedener für die neue sowjetische Bühnenliteratur ein, für Nikolaj Pogodin, Boris Lawrejnew, Alexej Faiko, Jurij Olescha, Wladimir Kirschon. 1932 wurde dem Theater der Name „Maxim Gorki“ verliehen, und die Pflege von Gorki's Werk wurde fortan zu einem wichtigen Teil seines Programms. Erfolgreiche künstlerische Leiter der Bühne in den ersten Jahrzehnten waren unter anderen die Regisseure Andrej Lawrentjew, Alexej Dikij, Konstantin Twerskoj, Boris Bobatschkin und Natalia Raschewskaja.

Ende der vierziger Jahre geriet das Theater in eine ernste Krise: bedeutende Schauspieler und Regisseure verließen es, weil sie keine klare Linie mehr in Programmkonzeption und künstlerischer Arbeit fanden. Zum Retter in dieser Situation wurde Georgij Towstonogow, der seit 1949 erfolgreich das Lenin-

grader Komsomol-Theater geleitet hatte und nun 1956 zum künstlerischen Direktor des Maxim Gorki Theaters ernannt wurde. Er gab dem Ensemble neuen Zusammenhalt und dem Programm neue Perspektiven: im schöpferischen Kollektiv erarbeitete man nach und nach ein reiches Repertoire an klassischen und modernen Werken.

Georgij Towstonogow versteht die Schauspieler als schöpferische Arbeitspartner: in mehr als zwanzig Jahren hat man eine gemeinsame Sprache entwickelt, einen gemeinsamen Stil, der es erlaubt, über das bewährte Repertoire hinaus Experimente zu verwirklichen.

Zu den besten Aufführungen, die Georgij Towstonogow mit seinem Ensemble verwirklicht hat, gehören: „Der Idiot“ nach Dostojewskij, „Barbaren“, „Kleinbürger“ und „Sommergäste“ von Gorki, „Verstand schafft Leiden“ von Gribojedow, „Ozean“ von Stein, „Untergang des Geschwaders“ von Korneitschuk, „Neuland“ und „Der stille Don“ nach Scholochow, „Der Revisor“ von Gogol, „Chanuma“ von Zagareli, „Geschichte eines Pferdes“ nach Tolstoj, „Die Pickwickier“ nach Dickens.

1964 ist dem Theater der Titel „Akademisches Theater“ verliehen worden, 1971 wurde es mit dem Orden des Roten Banners ausgezeichnet. In den letzten Jahren hat es häufig in der UdSSR und im Ausland gastiert: in Moskau und London, Tiflis und Paris, Alma-Ata und Prag, Taschkent und Budapest, Helsinki und Berlin, Warschau, Hamburg und Wien. Auch in der Jubiläumsspielzeit seines sechzigjährigen Bestehens bleibt dieses Theater seinen Traditionen treu; und vielleicht die wichtigste ist, ständig nach neuen Wegen zu den Zuschauern zu suchen.



Thalia Theater, Hamburg

Bruchstücke I und II

tik, 5.-8. Mai, 20.30 Uhr

Von Samuel Beckett
Deutsch von Elmar Tophoven
Uraufführung

A/Ralf Schermuly
B/Ulrich Kuhlmann
C/***

Regie: Walter D. Asmus
Ausstattung: Katrin Kegler
Regieassistent: Heinz-Rudolf Müller

Souffleuse: Marga Heyenga
Inspizient: Heinz Kohlen
Technik: Karl Stantin

Samuel Becketts „Bruchstück I“ und „Bruchstück II“

In Becketts „Bruchstück I“ stakt sich der Lahme, einbeinig, in seinem Rollstuhl mit einer Stange vorwärts, angelockt von der kratzenden Geige des Blinden. Der Lahme inspiziert die Bettelschale des Blinden und schlägt ihm die ergänzende Lebensgemeinschaft vor, „bis daß der Tod uns scheidet“, und dafür hat er als Mitgift Konserven parat, Büchsenrindfleisch und die Aussicht auf gemeinsamen Kartoffelanbau. Brautwerber für die Symbiose, den Zweckverband der Komplementärkrüppel, ist der Lahme, und der Blinde, vornehmlich bewegt durch die Aussicht auf Konserven, zielt sich nicht lange. Eine gesunde materielle Basis auch hier; seelische Gemeinsamkeiten obendrein: Erinnerungen an bessere Tage, als der Lahme noch zwei Beine, der Blinde eine Harfe und beide eine Frau als Helferin hatten.

Zwei Krüppel, die mehr aufeinander angewiesen sind als irgendein anderes denkbare Paar, nähern sich einen Augenblick lang, doch schaffen sie es nicht, ein Paar zu werden: sie ziehen es vor, sich der Instrumente zu berauben, Geige und Stange, mit denen sie sich bisher durchs Leben geholfen haben. Kein Grund zum Weinen, der grimmige Humor dieses Vorgangs ist wahrhaft monumental: von gotischer Ungerührtheit.

Wenn sich der Lahme nach dem Ursprung der Blindheit erkundigt, so fragt er nach drei üblichen Ursachen des Unglücks: „Was ist Ihnen widerfahren? Die Weiber? Das Spiel? Gott?“ Wenn sich der Blinde Rechenschaft darüber ablegt, weshalb er sich nicht längst umgebracht hat, so konstatiert er: „Ich bin nicht unglücklich genug. (Pause) Das war immer mein Unglück: unglücklich, aber nicht genug“. Die Banalitäten ihrer Situationen und ihrer Sätze führen, sobald man sie verallgemeinert, ins Unabsehbare. Wer verallgemeinert, der tut es, wie immer bei Beckett, auf eigene Gefahr.

Der Blinde und der Lahme gehören zur Sippschaft der Mercier und Camier, der Wladimir und Estragon, des blinden Hamm und des lahmen Clov. Sie kommen von der Landstraße, auf der Becketts Vagabunden ziellos ihre Lebensreise absolvieren. Die drei Männer in „Bruchstück II“ dagegen sind in keiner Landschaft vorstellbar; sie stehen, mag ihr Zimmer

auch bürgerlich möbliert sein, in einem Denkraum wie vor ihnen im früheren Roman „Der Namenlose“ Mahood in seinem Topf vor der Garküche, wie das durch den Erbdreck kriechende Ich in „Wie es ist“, wie die zweihundert in einem Hartgummizylinder wesenden Körper im Prosafragment „Der Verwaiser“, wie im Lichtkreis der Mann im Fernsehspiel „...Nur noch Gewölk...“. In „Bruchstück II“ steht C. vor einem offenen Fenster und vor der Frage, ob er hinaus – und in den Tod springen soll. Caspar David Friedrich könnte dies Bild komponiert haben: vorm hohen, weit geöffneten, zweiflügeligen Fenster seines Ateliers, vor einem hellen, mondlosen Nachthimmel das Rückenporträt eines Selbstmörders. In diesem Raum gehorcht nicht einmal das Lampenlicht den Gesetzen der Physik: bei peinlichen Sätzen treibt es elektrischen Schabernack.

C. bleibt stumm. A. und B., an kleinen Tischen vor ihm, haben sein Leben überprüft – „Arbeit, Familie, drittes Vaterland, Arschgeschichten, Finanzen, Kunst und Natur, Innenleben, Gesundheit, Wohnung, Gott und die Menschen, lauter Katastrophen“ –, sie sind dafür, daß C. springt, jetzt, unverzüglich. A., immerhin, ahnt, daß alle Katastrophen kein Grund sind, das Leben zu beenden. Ein triftiger Grund wäre schon das „Positive“, das sie in seinem Leben finden: die Perspektive eines Tombola-Loses, einer alten Erbtante in Melbourne, eines schriftstellerischen Talentes, auch die noch nicht aufgegebene Hoffnung, „die Vernichtung der Gattung mitzuerleben“; auch der Hintern einer Bäckerfrau.

A. und B. mit ihrem Aktenstapel sind als Lebensbilanzbuchhalter, hergeschickt von einer Firma, so abstrakt wie die „Gehilfen“ Franz Kafkas und zugleich durch Benehmen und Sprache so realistisch wie Versicherungvertreter – vielleicht sind sie Entsicherungsvertreter, professionelle Helfer in Selbstmordsachen. In jedem Falle wird durch sie ausgesprochen, was C. vor das Fenster und vor den Tod gebracht hat. Im übrigen kann man sicher sein, daß C. am Leben bleibt: die Selbstmorde bei Beckett klappen nie, und viele seiner Gestalten haben keinen anderen Lebenshintergrund als ihre Unfähigkeit, ihr Leben zu beenden.

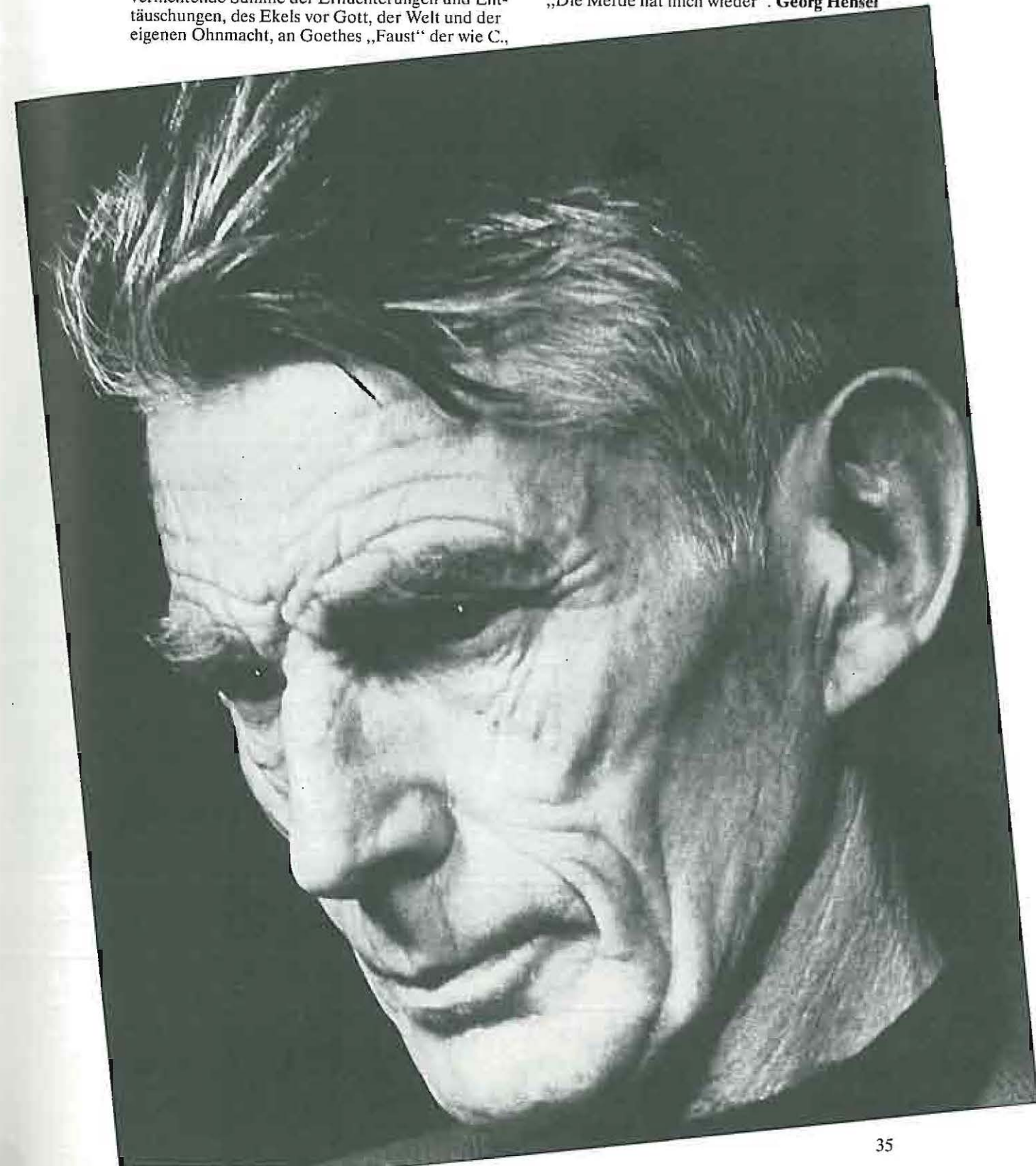
C. bleibt regungslos am Fenster. A. und B. hören das Miauen einer Katze, später das Zwitschern eines Vogels, finden einen Käfig und in dem Käfig ein totes Vogelweibchen und sein singendes Männchen. „Wie enden?“ fragt A., und beim Aufklappen des Streichholzes sieht er, daß sich C.s Gesicht verändert hat. A. zieht ein Taschentuch und „nähert es zaghaft C.s Gesicht“. – Tableau. „Wie enden?“ hat A. gefragt, als frage Beckett mit ihm. Weint C.? Über den Vogel? Über die Katze? Sind solche Tiere für ihn wichtiger als die bürokratische Aufrechnung der Passiva und scheinbaren Aktiva seines Lebens? Wie wirken sich Haustiere auf den Saldo einer Lebensbilanz aus?

Wie enden literarische Bruchstücke? Wenn es kein Zufall ist, daß sie Bruchstücke bleiben, so sind sie als Bruchstücke vollendet. Man kann darüber streiten, ob der Blinde und der Lahme am Ende nicht zusammenkommen, weil der Text ein Fragment ist, oder ob der Text ein Fragment bleiben muß, weil die

beiden nicht zusammenkommen können. Vieles spricht dafür, daß Beckett „Bruchstück I“ nicht weitergeschrieben hat, weil es nicht anders enden kann: es verträgt keine Ergänzung, es ist als Fragment vollendet. „Bruchstück II“ endet mit einer Geste der Zärtlichkeit, mit einem Nachbild im zuckenden Streichholzlicht, mit offenen Fragen – vollenden könnte es nur der Zuschauer.

Beenden beispielsweise mit einer klassischen deutschen Lebensbilanz, auch sie beginnt mit Selbstmordgedanken und endet mit Tränen; Erinnerung an eine vernichtende Summe der Ernüchterungen und Enttäuschungen, des Ekels vor Gott, der Welt und der eigenen Ohnmacht, an Goethes „Faust“ der wie C.,

den Rücken entschlossen der Erdsonne zugekehrt, zum Gift greift, bereit, „ins Nichts dahinzufließen“. Erinnerungen an kindliche Gefühle bei Glockenklang und Chorgesang halten Faust vom letzten Schritt zurück; Erinnerungen und kindliche Gefühle – mehr kann es auch bei C. mit seinem Piepmatz und seiner Katze nicht sein. Das Schlußwort spricht Faust für beide: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder“, und Beckett könnte es mit dem deutschen Satz, den er in den englischen Text seines Romans „Watt“ 1944 eingesprengt hat, für seinen C. korrigieren: „Die Merde hat mich wieder“. **Georg Hensel**



Württembergisches Staatstheater, Stuttgart Faust, Erster Teil und Faust, Zweiter Teil

Claus Peymann über seine „Faust“-Inszenierung: Ich empfinde „Faust I“ und „Faust II“ als ein zusammenhängendes Stück. Der erste Teil kriegt durch den zweiten und der zweite durch den ersten seine Berechtigung. Ich bin ganz anderer Meinung als die traditionelle Faustforschung, die ja den „Faust II“ als lästiges, merkwürdiges Dokument des Altersunsinns oder der Altersweisheit von Goethe verstanden hat. Wir (der Dramaturg Hermann Beil, der Bühnenbildner Achim Freyer und ich) haben von Anfang an beide Stücke nur im Zusammenhang gelesen, daher auch das Zusammenfassen eben dieses einen Theaterabends auf zwei Abende verteilt. Ich bin der Meinung, daß sich im „Faust II“ eine deutliche Reaktion auf die Französische Revolution bei Goethe zeigt, auch eine Revision seines ersten Erschreckens davor. Er hat begriffen, daß die große antifeudale, antiklerikale, revolutionäre Bewegung Europa die Tür öffnete, die Welt aufbrach zu einer neuen Zeit, die gekennzeichnet war durch ein revolutionäres Bürgertum, wenn man so sagen kann. Das hat er unserer Meinung nach im „Faust II“ zu Ende geschrieben.

Uns hat interessiert die Reise eines Intellektuellen durch die Zeiten, an dessen Ende die bürgerliche Weltherrschaft steht. Faust bricht aus dem Mittelalter aus, er bricht mit dem Mittelalter, um an der Schwelle unserer Zeit stehen zu bleiben, gekennzeichnet durch eine Herrschaft der Wissenschaft und durch eine Herrschaft der bürgerlichen Klasse. Überwunden sind die Feudalstruktur, die Monarchie, überwunden ist auch die Religion im christlich-klerikalen Sinne, überwunden sind die Bildungsschranken des Mittelalters. Die Reise von Faust ist tatsächlich eine Reise in unsere eigene Vergangenheit, in unsere eigene Vorgeschichte. Das ist der Hauptauslöser der Beschäftigung mit diesem Stoff. Eine Aufarbeitung unserer eigenen bürgerlichen Vorgeschichte bis zu dem Punkt, an dem wir uns heute befinden, das heißt, die Welt befindet sich fest und sicher in bürgerlicher Hand. Und wir sehen schon deutlich vor uns das Ende unserer Herrschaft.

Das ganze Stück ist auch eine Abbildung von Theaterformen. Gleichzeitig ist „Faust“ auch eine Geschichte der bürgerlichen, theatralischen und künstlerischen Ausdrucksformen. Und da spannen wir den Bogen von der mittelalterlichen Mysterienbühne des Vorspiels bis hin zu Strindberg/Ibsen, zum bürgerlichen Drama, zum bürgerlichen Salonstück und enden im Fotorealismus. (Aus einem Interview von Hans Fröhlich, Stuttgarter Nachrichten, 25. 2. 1977.)

Überschriften / Typen aus Disneyland / Der ganze Faust vom Klischee befreit / Erst langweilig – dann ein Spektakel / Nicht des Pudels Kern / Der große bunte Stuttgarter Faust-Trip / Im Jahrhundertstutt Goethes Maske / Faust am Boden, Faust an der Decke / Klassikerschmäh im Monumentalverfahren / Kasperl Faust zwischen Himmel und Hölle / Der Faust aufs Auge / Die Seele im blauen Band / Mit Wolfgang abwärts / Flucht in die Verkleinerung / Klassiker-Kehraus / Gretchen im Strip / Ein Jux mit Gott und dem Teufel / Das Theater, von einer Riesenfaust geschüttelt / Die Aussicht nach „drüben“ verbaut / Der ver-

senkte Mensch / Goethe, allzu genau beim Wort genommen / Lustige Personen als Faust-Ersatz / Von der Oper zur Operette, vom Zirkus zur Show / Faust oder der leichte Traum / Gefühlsstörungen als eine Art Erkenntnis / Die Hexenküche im Spüli-Schaum / Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis / Bierulm mischt sich mit Welttheater / Faschingstreiben bei Dr. Faust (Titel von Rezensionen und Presseberichten zu Claus Peymanns „Faust“-Inszenierungen.)

Briefe, Leserbriefe/Die Direktion des Württembergischen Staatstheaters war gut beraten, die Karten für jeweils zwei Aufführungen Goethes „Faust“ als Block vergünstigt zu verkaufen; weniger der Zuschauer. Man hat hier auf denkbar dreiste Weise versucht, offenkundiges künstlerisches Unvermögen dem Publikum als Avantgardismus anzudrehen. Deutsche Klassik surrogiert durch billiges Happening eines drittklassigen Broadway-Stückes. Bibamus! **Manfred Strohm, Tübingen**/Statt daß sich der Regisseur bescheiden in das Werk einzufühlen versucht, zerrt es auf sein fragwürdiges Niveau herunter. Diese szenischen Vergewaltigungen von Kunstwerken sind bei uns ja in diesen Jahren in zunehmender Roheit große Mode geworden. Der urteilsfähige Kreis der Teilnehmer an dem jüngsten Faust-Spektakel möge nicht verzweifeln: Goethes „Faust“, gerade der II. Teil, wird, so wie er in der Vergangenheit vielen Menschen – und nicht den schlechtesten – ein Begleiter war, auch für spätere Generationen dies bleiben und würdige Aufführungen erleben. Wie hätte Goethe auf diese böse Verunstaltung seines Werkes reagiert? Vielleicht hätte er sich mit einem „Faust“-Zitat begnügt: „Original, fahr hin in deiner Pracht/Wie würde dich die Einsicht kränken.“ **Ernst Nahm/Freiburg i. Br.**/Am Schluß seiner Kritik zu Peymanns Faust-Inszenierung bedankt sich Ihr Kritiker, Herr Ignée, bei der „qualifizierten Minderheit“, die den Mut gehabt habe, am Schluß der Aufführung zu pfeifen und zu hohn. Ich möchte dieser Art von



Faust

Der Tragödie Erster Teil
von Johann Wolfgang Goethe

Zueignung/Kirsten Dene
Direktor/Martin Schwab
Dichter/Gert Voss
Lustige Person/Lore Brunner
Raphael/Peter Sattmann
Gabriel/Urs Hefti
Michael/Bert Oberdorfer
Herr/Gerd Kunath
Mephistopheles/Branko Samarovski
Faust/Martin Lüttge
Erdgeist/Traugott Buhre
Wagner/Gert Voss
Engelschor/Urs Hefti, Bert Oberdorfer,
Peter Sattmann
Handwerksburschen/Peter Brombacher,
Ulrich Gebauer, Martin Schwab,
George Meyer-Goll
Dienstmädchen/Lore Brunner, Charlotte Joss
Bürgermädchen/Tatjana Pasztor oder
Barbara Ploch, Lore Brunner, Charlotte Joss
Schüler/Ulrich Gebauer, George Meyer-Goll
Bürger/Peter Brombacher,
George Meyer-Goll, Martin Schwab
Bettler/Helmut Kraemer
Alte/Anneliese Römer
Soldaten//Peter Brombacher, Ulrich Gebauer,
George Meyer-Goll, Martin Schwab
Schüler/Urs Hefti
Geister/Charlotte Joss, Tatjana Pasztor oder
Barbara Ploch, Heidemarie Rohweder
Frosch/Peter Sattmann
Brander/Bert Oberdorfer
Siebel/Martin Schwab
Altmayer/Peter Brombacher
Meerkater/Traugott Buhre
Meerkatze/Charlotte Joss
Zwei junge Meerkatzen/Lore Brunner,
Tatjana Pasztor oder Barbara Ploch
Höllenhund/Peter Brombacher
Hexe/Kirsten Dene
Margarete/Therese Affolter
Marthe Schwerdtlein/Anneliese Römer
Lieschen/Lore Brunner
Valentin/Bert Oberdorfer
Volk/Urs Hefti, Helmut Kraemer,
Heidemarie Rohweder, George Meyer-Goll,
Ulrich Gebauer, Hansjürgen Gerth,
Peter Brombacher, Lore Brunner, Kirsten Dene,
Peter Sattmann, Gert Voss, Charlotte Joss,
Tatjana Pasztor oder Barbara Ploch
Böser Geist/Lore Brunner
Chor im Dom/Kirsten Dene,
Heidemarie Rohweder, Ulrich Gebauer,
Urs Hefti, Helmut Kraemer, Bert Oberdorfer,
Hansjürgen Gerth

Walpurgisnacht/Lore Brunner,
Kirsten Dene, Charlotte Joss, Tatjana Pasztor
oder Barbara Ploch, Anneliese Römer,
Heidemarie Rohweder, Eleonore Zetzsche,
Peter Brombacher, Ulrich Gebauer, Urs Hefti,
George Meyer-Goll, Traugott Buhre,
Bert Oberdorfer, Peter Sattmann,
Gert Voss, Hansjürgen Gerth,
Wolfgang Schwalm, Helmut Kraemer,
Dietz-Werner Steck, Martin Schwab
Ariel/Kirsten Dene
Elfen/Charlotte Joss, Tatjana Pasztor,
Barbara Ploch, Heidemarie Rohweder

Musiker: Wilhelm Keitel (Celesta, Orgel)
Veronica Angerer (Harfe)

Leitung: Claus Peymann, Achim Freyer
Dramaturgie: Hermann Beil
Musik: Hansgeorg Koch
Regieassistent: Gerhard Weber,
Hartmut Wickert, Helmut Pflitsch
Bühnenbildassistent: Florian Havemann,
Jakob Niedermeier

Souffleuse: Margot Bauer
Inspizient: Iwan Burkhardt
Technik: Roldand Karasek



Faust

Der Tragödie Zweiter Teil
(in 5 Akten)
von Johann Wolfgang Goethe

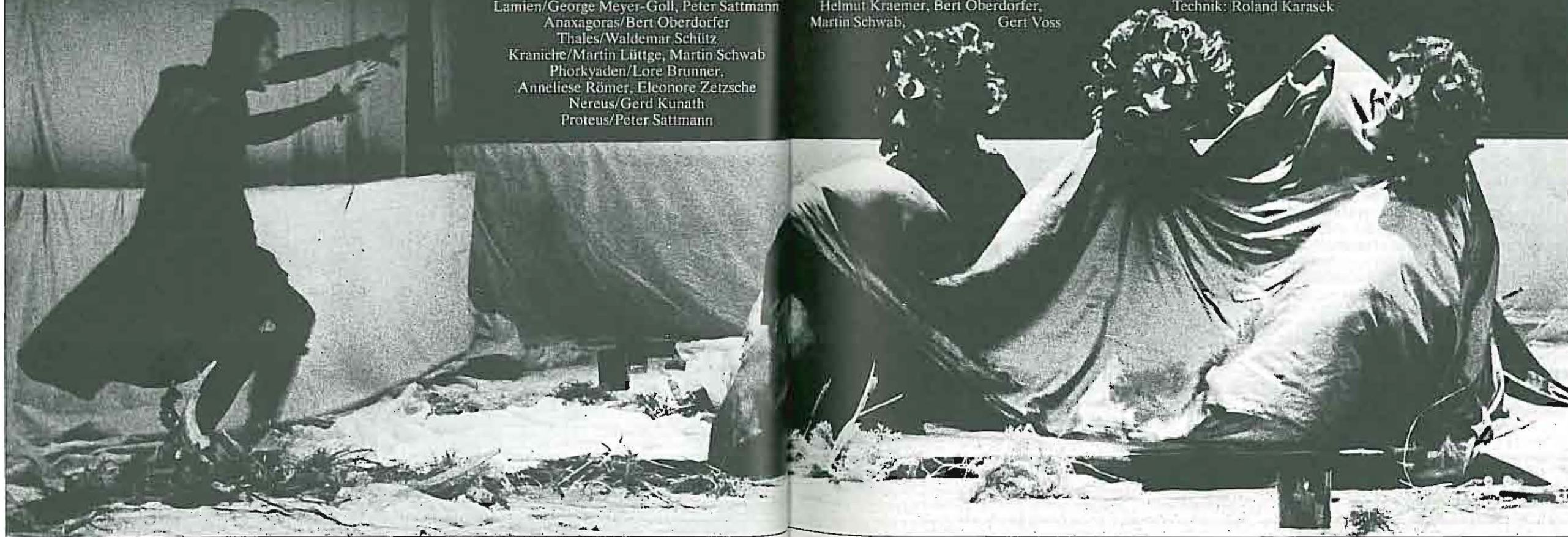
Faust/Martin Lüttge
Mephistopheles/Branko Samarovski
Kaiser/Peter Sattmann
Heermeister und Obergeneral/Bert Oberdorfer
Kanzler/Gert Voss
Marschall (Marschallin)/Lore Brunner
Erzbischof/Helmut Kraemer
Kurtisane/Charlotte Joss
Holzhauer/George Meyer-Goll,
Franz Xaver Zach
Herold/Martin Schwab
Mütter/Anneliese Römer
Schönheit/Tatjana Pasztor
Pulcinelle/Ulrich Gebauer
Trunkner/Wolfgang Schwalm
Gnome/Hansjürgen Gerth, Peter Brombacher

Fürcht/Karin Schlemmer
Hoffnung/Barbara Ploch oder
Heidmarie Rohweder
Klugheit/Kirsten Dene
Knabe Wagenlenker/Urs Hefti
Plutus/Martin Lüttge
Der Geiz/Branko Samarovski
Volk/Therese Affolter, Heidmarie Rohweder,
Anneliese Römer, Karin Schlemmer,
Dietz-Werner Steck
Chor der Insekten/Charlotte Joss,
Tatjana Pasztor oder Barbara Ploch,
Heidmarie Rohweder
Baccalaureus/Urs Hefti
Wagner/Gert Voss
Homunculus/Tatjana Pasztor oder Barbara Ploch
Erichtho/Eleonore Zetzsche
Greife/Urs Hefti, Bert Oberdorfer
Sphinx/Anneliese Römer, Karin Schlemmer,
Pencios/Gert Voss
Sirenen und Nymphen/Heidmarie Rohweder,
Charlotte Joss, Lore Brunner, Therese Affolter
Chiron/Martin Schwab
Seismos/Hansjürgen Gerth
Ameisen/Therese Affolter, Lore Brunner,
Charlotte Joss, Heidmarie Rohweder
Pygmäen/Peter Brombacher,
Helmut Kraemer, Gert Voss
Lamien/George Meyer-Goll, Peter Sattmann
Anaxagoras/Bert Oberdorfer
Thales/Waldemar Schütz
Kraniche/Martin Lüttge, Martin Schwab
Phorkyaden/Lore Brunner,
Anneliese Römer, Eleonore Zetzsche
Nereus/Gerd Kunath
Proteus/Peter Sattmann

Wasserwesen und Sirenen/Ensemble
Helena/Kirsten Dene
Chor/Lore Brunner, Charlotte Joss,
Karin Schlemmer, Eleonore Zetzsche
Phorkyas' Helfer/Klaus Schultheiss
Fausts Leute/Peter Sattmann, Martin Schwab
Menelas' Leute/Peter Brombacher,
Ulrich Gebauer, Hansjürgen Gerth,
Urs Hefti, Helmut Kraemer,
Bert Oberdorfer, Tatjana Pasztor oder
Barbara Ploch, Peter Sattmann,
Martin Schwab, Dietz-Werner Steck
Euphorion/Gert Voss
Habebald/George Meyer-Goll
Haltefest/Hansjürgen Gerth
Raufbold/Martin Schwab
Raben/Charlotte Joss,
Barbara Ploch oder Heidmarie Rohweder
Wanderer/Peter Brombacher
Philemon/Gerd Kunath
Baucis/Karin Schlemmer
Lynkeus/Bert Oberdorfer
Sorge/Anneliese Römer
Mangel/Eleonore Zetzsche
Not/Therese Affolter
Schuld/Lore Brunner
Der Tod/Peter Sattmann
Lemuren/Peter Brombacher,
Helmut Kraemer, Bert Oberdorfer,
Martin Schwab, Gert Voss

Dickteufel/Charlotte Joss, Tatjana Pasztor oder
Barbara Ploch, Heidmarie Rohweder,
Eleonore Zetzsche, Martin Schwab
Dürnteufel/Hansjürgen Gerth, Gert Voss
Der Herr/Gerd Kunath
Himmlische Heerscharen/Lore Brunner,
Kirsten Dene, Anneliese Römer,
Karin Schlemmer,
Peter Brombacher, Ulrich Gebauer, Urs Hefti
Himmlische Heerscharen/Helmut Kraemer,
Bert Oberdorfer, Peter Sattmann,
Wolfgang Schwalm, Klaus Schultheiß
Musiker: Wilhelm Keitel (Orgel, Celesta,
Schlagzeug), Helmut M. Nitsche (Flöte),
Fritz Franke (Geige), Hansjörg Stuerzel
(Posaune), Rudolf Reindl und Jürgen Ebert
(Trompeten)

Leitung: Claus Peymann, Achim Freyer
Dramaturgie: Hermann Beil
Musik: Hansgeorg Koch
Regieassistent: Gerhard Weber,
Helmut Palitsch, Hartmut Wickert
Bühnenbildassistent: Florian Havemann,
Jakob Niedermeier
Souffleuse: Margot Bauer
Inspizient: Iwan Burkhardt
Technik: Roland Karasék



Kritik entschieden widersprechen. Für mich ist die Weise, wie Claus Peymann Klassiker auch für die unqualifizierte Mehrheit durchschaubar zu machen versucht, verdienstvoll (abgesehen von dem hohen künstlerischen Rang seines Theaters). Es ist bedauerlich, daß Herr Ignée, der sich viel mit Fragen der Urbanität der Großstadt Stuttgart befaßt hat, entgangen sein will, daß Stuttgart mit seiner Faust-Inszenierung eine Attraktion ersten Ranges besitzt: im Sinne eines richtig verstandenen Volkstheaters wie es inzwischen von Strehler bis Zadek vielerorts gepflegt wird. Das elitäre Bildungstheater für „qualifizierte Minderheiten“ ist auch in Stuttgart vorbei und es erscheint wenig sinnvoll, wenn diese abgelebte Theaterform von Stuttgarter Kritikern – gipfelnd in der Faust-Besprechung von Herrn Ignée – immer wieder heraufbeschworen wird; dies zeigt nur die Ratlosigkeit, mit der man hier einem Phänomen (nämlich der Möglichkeit eines auch von Intellektuellen befürworteten Volkstheaters) gegenübersteht. **Wlfrid Gehr, Stuttgart**/Die geniale Faust-Inszenierung von Claus Peymann ist ein Markstein in der denkwürdigen Geschichte des deutschen Theaters. Endlich wird uns einmal dieser „große Klassiker-Schinken“ richtig erklärt! Peymann zeigt sich hier genauso tiefgründend wie sein Faust: Um zu ergründen, was die Welt im Innersten zusammenhält, wirft er sich auf den Boden und kratzt mit den Fingernägeln in den Ritzen der Bretter. Glaubt der Zwerg Peymann wirklich, dem Riesen Goethe mit dieser Inszenierung gerecht zu werden? Warum hat man die Erstaufführung nicht in die Zeit des Karnevals gelegt? **Heinz Borchardt, Stuttgart**

Sehr geehrter Herr Dr. Filbinger! Da mir der Name Ihres Herrn Kultusministers nicht bekannt ist, erlaube ich mir, mich in dieser Angelegenheit an Sie zu wenden. Über Claus Peymanns Neuinszenierung des Faust kann ich mir kein Urteil erlauben, da ich weder das Textbuch kenne, noch Gelegenheit hatte, die Aufführungen zu besuchen. Mehr als empört bin ich aber über die Ausführungen, die Herr Peymann in der Tagesschau vom Freitag, 25. 2., machte, und die darin gipfelten, daß er mit seiner Inszenierung zeigen wolle, daß das Bürgertum „hoffentlich bald“ (das sagte er wörtlich) zugrunde gehe und der Sozialismus kommen werde. Wenn Herr Peymann „hoffentlich bald“ in einem sozialistischen Staat leben will, sei die Frage erlaubt, warum er sich nicht in die DDR absetzt und dort unsere alten Klassiker marxistisch ideologisiert auf die Bühnen bringt. Vielleicht können Sie Herrn Peymann wissen lassen, daß wir (und hier mache ich mich zum Sprecher für ungezählte Gleichgesinnte) freudig bereit sind, für seine Fahrkarte nach Moskau oder in die DDR zu sammeln. **Maria Künstler-Sonntag, Bad Lippspringe**

Seit Gründgens / Ich hätte nie gedacht, daß man bei diesem Welt-Gedicht soviel und mit so gutem Gewissen (wenn auch unter Preis, manchmal unter Schmerzen) lachen könnte. Der Fleiß dieser Unternehmung ist horrend. Ihr Mut (und auch ihr Übermut) ist es nicht weniger. Sie hat einen Bann, der seit Gründgens auf diesem großen deutschen Gedankendrama lag, endlich gebrochen. **Friedrich Luft** in der Welt, 10. 5. 1977.



Rotter ist der erste, unsentimentale Versuch, einen deutschen Lebenslauf in diesem Jahrhundert zu fassen und bis in die Gegenwart zu führen. Die Stationen sind richtig, die Perspektive ist die der Jungen. Braschs Geschichte hat der Regisseur Christof Nel durch seine Regie verstärkt. Er vergrößert die Bilder, macht sie fiebriger, treibt sie ins Visionäre. So entkommt er der Kleinbürgerei, die – vom Thema her – eine Inszenierung von Rotter prägen kann. Nel antwortet damit unversehens auf die derzeit aktuelle Frage, wie wir „große“ Spielformen auf neue Art entwickeln können. **Günther Rühle**
Gespräch mit Christof Nel/Wie ist Ihr Verhältnis zu Rotter“?

Mich hat daran das Unfertige, das formal Ungereimte gereizt. Vor allem aber hat das Stück mit mir selbst zu tun, mit meiner Herkunft und Erfahrung. Es handelt von typisch deutschem Verhalten, geprägt durch eine perspektivlose Rebellion gegen Engstirnigkeit, Kleinstadthaftigkeit und Statik. Rotter zertrümmert dauernd und baut neu auf ohne eine Vorstellung, was da eigentlich aufgebaut werden soll. Er verhält

sich immer nur gegen etwas – und das ist auch meine Haltung, denn wir befinden uns in einem Stadium, wo es einem schwerfällt, für etwas zu sein.

Sie sagen, Theater müsse radikal sein. Was meinen Sie in diesem Zusammenhang mit „radikal“?

Radikal müssen die Gefühle auf der Bühne sein, das heißt, auf der einen Seite die Beziehungen, die Schauspieler zueinander eingehen, auf der anderen Seite die Wirkung, die Räume auslösen können. Eine dritte Form von Radikalität ist die unmenschliche Bestimmung von Figuren schon vom Äußeren her – zum Beispiel, was Barbara Bilabel im „Rotter“ mit den Alten Kindern gemacht hat.

In der Tat: auch Karl-Ernst Herrmann hat noch nie so einen unwirlich kalten Raum als Bühne gebaut wie hier beim „Rotter“.

Ich habe ein Faible für Unordentliches, Häßliches, für Kälte auf der Bühne. Ich habe ein Faible für Räume, in denen sich Schauspieler durchsetzen müssen, wo sie fast gegen den Raum anspielen müssen, um sich zu behaupten. Das hat mit meinen eigenen Gefühlen von Kälte und Verlorenheit zu tun.

Nicht erst im „Rotter“, da aber besonders ist mir Ihr extremer Umgang mit einem das Gegenteil von Wärme spendenden Licht aufgefallen. Im „Rotter“ strahlt's von der Kerze über Neonröhren, Taschenlampen, einem immer stärker aufgedrehten Blendscheinwerfer bis zum bläulichen Metalldampflicht...

Das Licht in dem Raum, in dem sich die Schauspieler bewegen, soll die Schauspieler nicht lieblich herausleuchten, sondern sie zu Reibungen und Gegenhaltungen, fast zum Kampf herausfordern. Licht hat für mich etwas Unerbittliches. (Aus einem Interview mit Christof Nel, Theater heute 2/1978.)

Thomas Brasch, geboren 1945 in Westow/Yorkshire (England) als Sohn emigrierter jüdischer Antifaschisten. 1947 Übersiedlung ins Gebiet der jetzigen DDR. 1956-1960 Kadettenschule der Nationalen Volksarmee. 1963 Abitur in Berlin. Danach Setzer, Meliorationsarbeiter, Schlosser. 1964/65 Studium der Journalistik in Leipzig und Schlagzeuger bei den „Jackets“. Exmatrikulation wegen „Verunglimpfung führender Persönlichkeiten der DDR“ und „existentialistischer Anschauungen“. 1965-67 Arbeit in verschiedenen Berufen als Packer, Kellner, Straßenbauarbeiter. Regie des Vietnam-Programms „Seht auf dieses Land!“ am Jugendtheater der Volksbühne, wegen „linksradikaler Tendenzen“ nach der Generalprobe abgesetzt. 1967/68 Studium der Dramaturgie an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg. 1968 erneute Exmatrikulation, Inhaftierung und Verurteilung zu zwei Jahren und drei Monaten Gefängnis wegen „staatsfeindlicher Hetze“ (Flugblätter gegen den Einmarsch in die CSSR). Haftentlassung auf Bewährung. 1969-71 zugewiesener Arbeitsplatz als Fräser im Transformatorenwerk „Karl Liebknecht“ Berlin. 1971/72 Arbeit im Brecht-Archiv über „Brecht und Kino“. Seitdem freischaffender Schriftsteller: Übersiedlung nach West-Berlin im Dezember 1976.

Stücke: „Sie geht, sie geht nicht“ (1971 gespielt und verboten), „Das beispielhafte Leben und der Tod des Peter Göring“ (1972 aufgeführt, dann verboten, vier Jahre später als Bühnenmanuskript gedruckt),

„Der Papiertiger“ (Uraufführung November 1976 in Austin/Texas), „Lovely Rita“ (Uraufführung am Schiller-Theater in Berlin), „Die argentinische Nacht“ (Uraufführung Zimmertheater Tübingen 1977), „Herr Geiler“, „Rotter“ u. a.

Prosa: „Vor den Vätern sterben die Söhne“, Berlin 1977, „Kargo 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen“, Frankfurt/M. 1977. Preise: Förderpreis zum Lessing-Preis 1977. Stipendium zum Gerhart-Hauptmann-Preis 1977. Rotter ist geschrieben 1976 und 1977 in Ost-Berlin und West-Berlin.

Salto Mortale/Die Turnhalle war weiß gekalkt, und hinter den hohen Fenstern lag ein nebliger Tag. Der Fußboden war mit einer großen braunen Ledermatte ausgelegt, vor der die drei Sportler aufgestellt waren. Sie trugen weiße Hemden und rote Hosen mit einem Schlitz an jeder Seite.

Der Pfiff des Trainers stieg zur Decke, durchbohrte sie und kehrte schreiend durch die hintere Wand in die Halle zurück, auf die Mitte der Matte. Dort blieb er erschöpft liegen. Er war blaß.

Cäsar ergriff mit beiden Händen seinen linken Oberschenkel und massierte ihn leicht. Alles an seinem Körper war steif, und er merkte es bald. Cäsar richtete sie auf. Seine nackten Füße klatschten auf die Matte. Cäsar erhöhte das Tempo und setzte zum Sprung an. Sein Körper krümmte sich, der Kopf stieß nach vorn. Er löste die Füße vom Boden. Salto, dachte Cäsar, und sein Gehirn drehte sich. Er sah die Matte, die Wand mit den Klettergerüsten, die Decke, an der die Ringe befestigt waren und zu der seine Füße jetzt zeigten. Dann brach er sich das Genick.

Der Trainer zog die Trillerpfeife aus der Tasche und führte sie zum Mund. Aber der Piff konnte nicht unter Cäsar hervor. Cäsar war schwer. Napoleon betrat mit schleppendem Schritt die Matte. Er ging bis zum Körper des Toten, richtete sich auf, wippte in den Knien und drückte sich ab. Seine Bewegung war kraftvoll, wurde aber plötzlich von irgend einer Gegenbewegung gebremst und schließlich aufgehoben. Fast hatte er die Drehung vollendet, als sein Rücken in ganzer Länge auf die Matte schlug. In seinen Augen ertranken die letzten Soldaten. Er starb.

Ohne ein Zeichen abzuwarten, startete der Mensch, dem die Zukunft gehört. Vor den hohen Fenstern patrouillierte eine kleine Nacht. Der Trainer war nicht mehr da. Der Mensch, dem die Zukunft gehörte, stoppte ab. Er zog das Hemd und die Hose aus und legte sie auf die Gesichter der beiden Toten. Dann kehrte er an den Rand der Matte zurück und startete ein zweites Mal. Seine Schritte waren unhörbar. Vor dem Hindernis angelangt, federte er leicht in den Fußgelenken drückte sich mühelos vom Boden ab, zog seinen nackten Körper zusammen, umfaßte die Knie mit den Armen und drehte sich schnell. Immer wieder. Ein nichtendender Salto. Bei jeder Drehung flüsterte der Mensch, dem die Zukunft gehört: Ich will nicht sterben. „Es will nicht sterben, liebe Hörerinnen und Hörer, liebe Sportfreunde an den Rundfunkgeräten“, sagte der Reporter, der durch eines der hohen Fenster in die Halle sah, in sein Mikrofon. „Wir wollen nicht sterben. Dieser Satz soll von heute an unser Motto sein.“

Thomas Brasch

Rotter

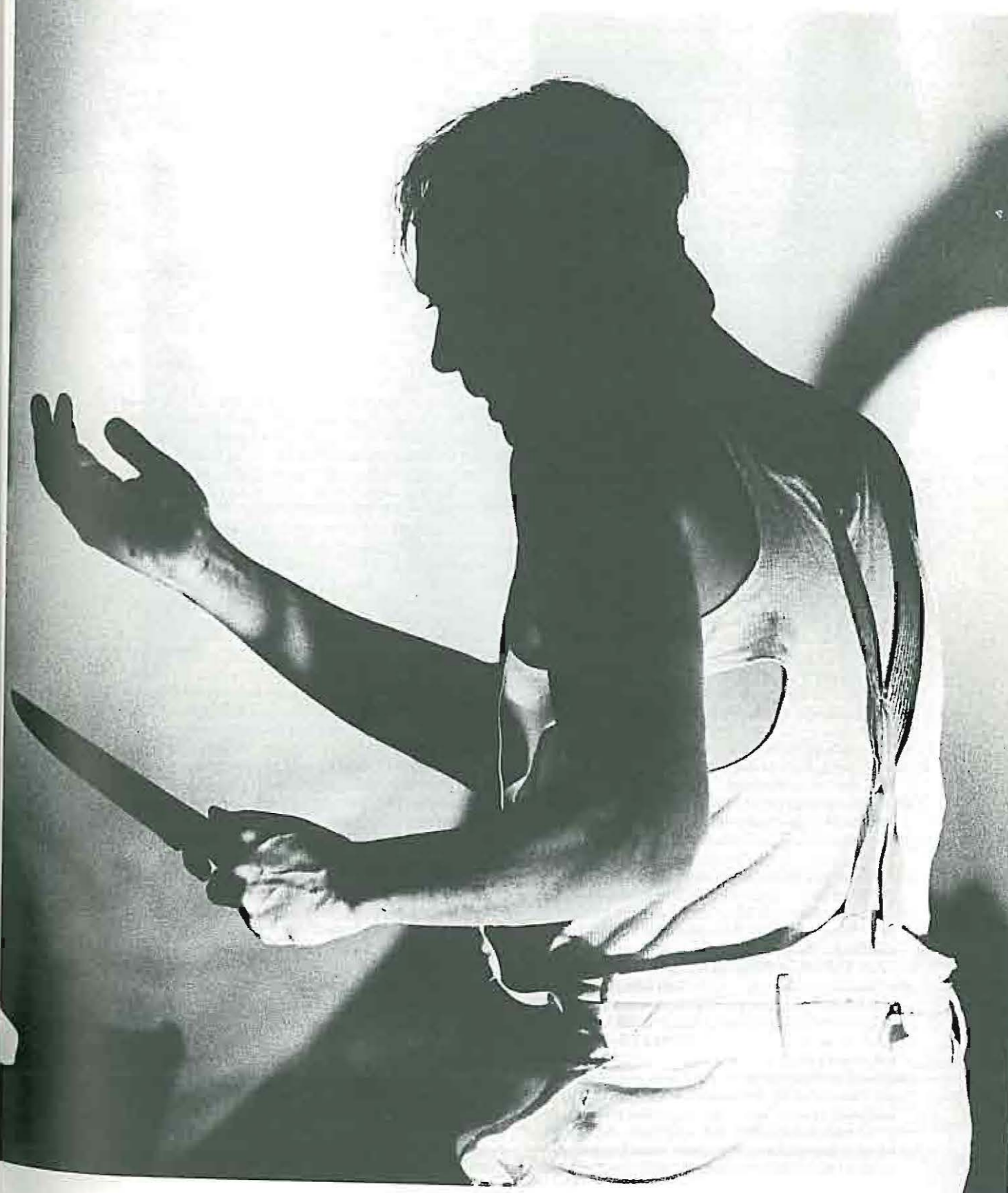
Ein Märchen aus Deutschland
von Thomas Brasch

Rotter/Peter Brombacher
Lackner/Peter Sattmann
Elisabeth/Therese Affolter
Rotmaler/Waldemar Schütz
Frau Rotter/Karin Schlemmer
Herr Rotter/Franz Steinmüller
Dehler/Gerd Kunath
Sekretärin/Maria Wiecke
Pfarrer/Ludwig Anschütz
Fleischer, Becker, Bertin, Clown/
Bert Oberdorfer
Kunde, Kloppenburg, Koslowski, 1. Arbeiter/
Volker Spahr
Stridde, 2. Monteur, Ökonomische Kommission/
Christoph Hoffrichter
Ehm. Krüger, Ökonomische Kommission, Clown/
Urs Hefti
Maschke, Polizist, Philosoph/Wolfgang Kraßnitzer
Klinker, 3. Arbeiter, Ökonomische Kommission/
Hansjürgen Gerth
Erl. Berthold, Philosoph/Eleonore Zetzsche
Hauptmann, Streikposten/Wolfgang Schwalm
Polizist, Streikposten,
Ökonomische Kommission/
Heidemarie Rohweder
Hagen/Heide Simon
2. Arbeiter/Dietz-Werner Steck
Grabow/Burghardt Klaußner
Kutz/George Meyer-Goll
Tetzner/Marcus Fritsche, Gert Voss
Michael/Alexander Burden
Die Alten Kinder/Peter Eberhard, Fabian Feil:
Jürgen Gerstenlauer, Wolfgang Kapitzki,
Hans Koberstein, Andrea Rembold,
Vendulka Tichá, Alexandra Turni,
Hendrik Turni, Silke Umgelter,
Iris Wahlandt, Violetta Wehr

Regie: Christof Nel
Bühnenbild: Karl-Ernst Herrmann
Kostüme: Barbara Bilabel
Musik: Hansgeorg Koch
Dramaturgie: Hermann Beil
Regiearbeit: Florian Merker
Regieassistent: Gunther Möllmann,
Eva Stengelin
Bühnenbildassistent: Jakob Niedermeier
Kostümmitarbeit: Karin Seydile/Reinhild Paul

Souffleuse: Margot Bauer
Inspizient: Iwan Burkhardt
Technik: Roland Karasek

Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main



Iphigenie auf Tauris

Ein Schauspiel von Johann Wolfgang Goethe

Iphigenie/Kirsten Dene
 Thoas, König der Taurier/Branko Samarovski
 Orest/Martin Schwab
 Pylades/Gert Voss
 Arkas/Traugott Buhre

Regie: Claus Peymann
 Bühnenbild und Kostüme: Ilona Freyer
 Regieassistent: Katharina Hill
 Bühnenbildassistent: Inge Heer
 Dramaturgie: Vera Sturm

Souffleuse: Cornelia Taubhorn
 Inspizient: Ulrich Bode
 Technik: Roland Karasek

Juni und Juli 1977/Vor den Ferien: es gibt den Plan, Iphigenie zu machen.

Juni und Juli/Erste Lesespuren. Was bleibt hängen? Die Meinungen und Haltungen zum Stück sind geteilt. („Ich komme über den 1. Akt nicht hinaus...“). Was soll uns das Stück, die Mehrheit ist eigentlich nicht zu begeistern, woher soll man den Umgang mit der „Harmonie“ des Stückes nehmen, mit seinem edlen Inhalt; dagegen steht: was auch hängen bleibt, nämlich eine starke Spannung, die vom Stück ausgeht, die Berührung mit Konflikten der Figuren; diejenigen, die sich für das Stück entscheiden, haben eine vage Vorstellung, daß man nicht am Stück entlang-erzählen darf, sondern es als Teil eines Projektes ansehen muß, daß man die noch ungeklärten Spannungen bei der Lektüre vielleicht ganz theatralisch umsetzen kann...

Juni und Juli/Wo kann man sich einhaken: gibt es einfach den Wunsch, gegen die Brutalität unserer Zeit, ihre lautstarken Phrasen etwas Zartes, Leises zu setzen?

Oder: ergibt sich ein Ansatz aus Goethes Lebenssituation, die Zeit als er das Stück schrieb, am Weimarer Hof, das Tasso-Problem.

Oder: interessiert uns das, was da ganz psychologisch auf Familiengeschichte hinweist, der Wunsch nach Harmonie, die Krankheitserscheinungen einer Familie, die Trauer, der Abschied. Oder: eigene Erfahrungen beim Gehen von einem Land ins andere (DDR-Bundesrepublik), Fluchterinnerungen, die daraus entstehende Abgeschlossenheit, Iphigenie verschweigt ihren Namen, auch die Verklärung, die mit der Vergangenheit passiert (Iphigenies Vaterbild), Mißtrauen gegen die Gegenwart.

Was sind das für Menschen, die sich immer wieder ihre Geschichte erzählen, stundenlang, wie andere Leute immer ihre Dokumentenkofferchen bei sich haben? (Die Schauspieler nehmen auch die Prosafassung mit in die Ferien.)

August/Die Schwierigkeit, Text zu streichen: trotz der ganz sauberen Auftritts- und Abgangsdramaturgie des Stückes kann man nicht in großen Blöcken denken, sondern in Linien und Schichten; die Striche können deshalb keine Schneisen in das Stück schlagen, sondern wirklich nur verknappend eingesetzt werden;

die komplizierte Verschlungenheit der Figuren muß erhalten werden; ebenso das empfindliche Gleichgewicht der Bilder; erwogen wird auch eine eventuelle Simultanität des 2. und 3. Aktes; aber vielleicht ist das schon zu komplett gedacht: Iphigenie, Orest und Pylades sind zusammen auf der Bühne, selbst wenn sie noch nichts voneinander wissen; vielleicht ist das zu „schlau“.

Claus Peymann: „Bei der Lektüre und bei den Strichen ist uns aufgefallen, daß das ein Stück ist über Menschenwerdung – also Iphigenie wird praktisch zum Subjekt, und zwar erst dann eigentlich gekrönt, erst dann, wenn sie das, was nach außen projiziert ist an Eigenschaften und Fähigkeiten, also das ganze Göttliche, wenn sie das praktisch wieder in sich hineingenommen hat. Der Mensch ist in dem Moment vollständig, ein vollständiges Objekt, wenn er diese ganzen Sachen den Göttern wieder abgenommen hat. Und in diesem Sinn ist ja auch der Orakelspruch, die Prophezeiung ‚Hol die Schwester zurück‘ bildlich zu verstehen. Es ist ja nicht Diana, die göttliche Schwester, sondern die wirkliche Schwester. Wie sie am Anfang sagt: ‚Die Götter wohnen in uns‘, so ist ja gegen Schluß im Parzenlied der große Zweifel.

Dieser Gesichtspunkt, daß da die Humanisierung einer Bühnenfigur stattfindet, auch mit allen Widersprüchen, denn da fangen ja unter Umständen die Schwierigkeiten erst an, siehe Thoas, also das herauszuarbeiten, das interessiert mich schon sehr, weil ich das eine sehr schöne materialistische Idee finde von dem Goethe, die wir da herausgelesen haben.“

5. September/Die Proben sind ab jetzt stark behindert oder können gar nicht stattfinden. (Morde und Entführung in Köln.)

September/Was stellen wir uns unter den Skythen vor? Was nennen wir denn hierzulande „barbarisch“?

Ist es wirklich das Fremde, Wilde, oder ist es die Zerstörung der Städte durch die Planer, oder die Verschmutzung der Umwelt, oder der Bau von Atomkraftwerken. Alles ganz normale Sachen bei uns. Barbarisch auch: die Zerstörung fremder Kulturen der Dritten Welt durch unser Zivilisationsgehabe; was ist mit den Menschenrechten, die nicht eingehalten werden, fast überall!

Barbarisch an Thoas: daß er seine Fremdenfurcht, seinen Fremdenhaß gleich in Mord umsetzt.

Ungelöste Frage: irgendwie stehen sich die Griechen und Skythen in Sachen Gewalt in nichts nach (wenn man so die Tantalidengeschichte bedenkt, fällt es einigermaßen schwer, von den „rauh Barbaren“ zu sprechen). Merkwürdig ist: die Griechen und die Skythen haben die gleichen Götter. (Mitte September werden in Oldenburg Albert Camus „Die Gerechten“ vom Spielplan abgesetzt, Ende September in Marburg und an einem Münchner Theater die Proben dazu abgebrochen.)

Oktober/Goethes Idee von der „Fürstenerziehung“, hat die etwas mit dem Stück zu tun?

Immer wieder beginnen wir morgens mit Debatten über die politische Situation, über Gewalt, Terror, Vernunft. Die Schauspieler haben immer mehr das Gefühl, daß die Arbeit an Iphigenie eine Möglichkeit ist, für sie eine Möglichkeit, sich mit dieser aktuellen Wirklichkeit auseinanderzusetzen, etwas zur Debatte



beitragen, an gesellschaftlicher Problematik teilzunehmen.

Oktober/Fotos von Zadeks Hamlet-Aufführung im „Stern“. Davon geht eine starke Anregung aus, Phantasie zum Beispiel für das Thoas-Kostüm; die Frechheit, einfach Zylinder, schwarzen Mantel und Ringe an den Füßen zu collagieren; das hat natürlich auch positive Auswirkungen auf die Spielphantasie; ein großer Schritt vorwärts im Umgang mit diesen merkwürdigen Figuren, die im 18. Jahrhundert entstanden sind, in einer antiken Welt angesiedelt wurden, alle ganz gebildet reden, die uns aber anrühren auf eine (immer) noch nicht ganz geklärte Weise.

Oktober/Wir reden soviel über den Gedanken der Humanität bei der Beschäftigung mit dem Stück, aber finden heraus: es gibt keine Deklamation von humanen Ansprüchen im Stück, keiner der schon human ist und dem anderen den Benimm beibringt, nicht den Sieg des Humanen über die Barberei, sondern: wie Humanität denn möglich sein könnte

unter verschiedenen Umständen; darum scheint es zu gehen; jede Person im Stück ist gleichermaßen gefährdet, inhuman zu handeln. (Das ist ein durchaus aktueller Ansatz.)

November/Gert Voss: „Ich kann mir nicht helfen, aber ich glaube dem Goethe dieses alles versöhnende Märchen nicht. Diesen Wohlgefallen, in den sich das Stück am Schluß auflöst. Das geht doch nicht. So sieht's doch gar nicht aus in der Wirklichkeit!“

4. und 5. November/Debatte um den Schluß. Kann man eventuell darauf verzichten, das Stück zu Ende zu spielen, das heißt, unsere fragende Haltung dem Stück und seinem Inhalt gegenüber so auszudrücken, daß wir darauf verzichten, die Geschichte planmäßig zu ihrem Happy-End zu bringen?

Oder fährt man fort nach den letzten Worten: die Musik wird wieder angestellt, ein paar Sätze aus dem Stück werden wiederholt, fragend, halb privat, etwas abbröckelnd schon: Schauspieler, die sich viele Wochen mit einem Thema beschäftigt haben, sind noch nicht am Endpunkt ihrer Untersuchung?

Einer für alle - alle für einen

Aber Verzeihung, wer ist hier eigentlich der Boss?

Komödie von Dario Fo
Deutsch von Peter O. Chotjewitz

Mit Lore Brunner, Charlotte Joss, Heide Simon,
Urs Hefti, Helmut Kraemer,
George Meyer-Goll, Bert Oberdorfer,
Wolfgang Schwalm, Dietz-Werner Steck,
Gert Voss

Regie: Valentin Jeker
Bühnenbild und Kostüme: Axel Manthey
Musik: Hansgeorg Koch
Regieassistent: Gunther Möllmann
Dramaturgie: Uwe Jens Jensen

Souffleuse: Cornelia Taubhorn
Inspizient: Walter Schauss
Technik: Roland Karasek

Aufführungsrechte Verlag der Autoren,
Frankfurt am Main

Lehrstück / „Einer für alle, alle für einen! Verzeihung, wer ist hier eigentlich der Boss?“ ist auf jeden Fall ein Lehrstück. Es entstand aus Erfahrungen, die wir machten, als wir in den Gewerkschaftsräumen und in den Volkshäusern spielten. Auf den Diskussionsveranstaltungen, zu denen wir von den Arbeitern eingeladen wurden, spielte die historische Periode von 1911 bis zum Machtantritt des Faschismus immer eine ganz entscheidende Rolle. Es zeigte sich, daß bei vielen alten Arbeitern, die diese Zeit selbst miterlebt hatten, dennoch kein bewußtes Verständnis für die historische Bedeutung dieser Jahre vorhanden war. Wir, die wir den bürgerlichen Theaterbetrieb verlassen hatten, um uns in den Dienst der Arbeiterklasse zu stellen, hatten die Pflicht, ihr Bewußtsein zu heben, diesen entscheidenden Punkt aufzuklären, weil diese Jahre einen äußerst wichtigen Abschnitt der italienischen Arbeiterbewegung darstellen. Als wir dann 1971 das Stück aufführten, erlebte der Faschismus gerade wieder einen neuen Aufschwung. Wir fanden es notwendig, die Ursprünge des Faschismus zu begreifen, um verstehen zu können, weshalb er heute, unter ganz anderen objektiven Umständen, erneut in Erscheinung tritt. Das waren die Gründe für dieses Stück.

Wir haben uns jedoch bemüht, ein Stück zu machen, in dem nicht gefühllos doziert wird. Unsere Aufgabe war es, Theater zu machen. Das dokumentarische Theater ist immer oberflächlich geblieben, bei allem Respekt, den ich für Piscator habe. Echtes Theater hingegen vermag das Publikum wirklich zu packen, so daß der Zuschauer sich nicht wie in einer Schulstunde vorkommt, sondern am theatralischen Geschehen Spaß findet und dabei lernt. Ich habe also einen Aufhänger gesucht, einen roten Faden erdacht, der sich durch das ganze Stück zieht und an dem die verschiedenen Episoden aufgereiht sind, von denen eine jede einen entscheidenden Moment des gesamten Zeitabschnitts widerspiegelt. Trägerin der Handlung ist

eine Turiner Schneiderin, die sich in einen Aktivisten des revolutionären Flügels der sozialistischen Partei verliebt und in die wichtigsten Ereignisse dieser Jahre verwickelt wird: die Antikriegsdemonstrationen, die Auseinandersetzungen innerhalb der PSI, die Repression und die Jagd auf die „Subversiven“, das Gefängnis. Aus einer ahnungslosen Subproletarierin, die nicht die geringste Ahnung davon hat, was außerhalb der Schneiderei und der Tanzsäle vor sich geht, verwandelt sie sich in eine Kampfgenossin des Mannes, den sie liebt. Mehr als einmal rettet sie ihn vor der Polizei, und als er schließlich von einem Faschistenkommando ermordet wird, gelingt es ihr, den Mörder während einer Konferenz in der Präfektur hinzurichten.

Hintern in der Schüssel / Die Fabel klingt, so erzählt, überhaupt nicht grotesk. Aber die Heldin trägt die maskenhaften Züge einer Gestalt aus der Commedia dell'Arte, die Maske der etourdie, der Hitzköpfigen. Sie wird nach und nach politisch bewußt und schließlich zur berechnenden, geschickten étourdie. Ein großer Teil der Handlung, deren Protagonistin Antonia – die Schneiderin – ist, entwickelt sich aus farcenhafte Gags: die Szene, in der Antonia ihren Geliebten als Witwe verkleidet, damit man ihn für eine Kundin der Schneiderei hält, während die Polizei draußen auf der Straße eine Gruppe von Anarchisten jagt; die falsche Witwe badet ihren Hintern in einer Schüssel mit Borwasser, um die Schmerzen der Wunde zu lindern, die sie bei einer Straßendemonstration davongetragen hat, dabei rutschen ihr solche Sätze heraus, wie: „Ich komm' aus dem Becken nicht mehr raus!“, was Antonia mit der Bemerkung erklärend kommentiert: „Das ist so ein Ausdruck, wie ihn Witwen benutzen...“, damit der Besitzer der Schneiderei nicht merkt, was gespielt wird. Oder die Szene, in der Antonia dem Offizier der Carabinieri das Salzwasser zu trinken gibt, das dieser für Mussolini bereitgestellt hat. Die Sprache Antonias ist mit Sprichwörtern und volkstümlichen Dialektausdrücken gespickt. Antonia ist es, die beim Gesang der poiana, einem alten Lied, das man 1915 in den Weberien sang, die Sängerinnen anführt.

Kollektive Arbeit / Wir waren fünfzehn Leute, die anfangen, Literatur über das Thema durchzuarbeiten. Über den Zeitraum sind verschiedene Arbeiten von wichtigen Historikern, auch aus dem gegnerischen Lager, erschienen. Weitere Leute wurden hinzugezogen. Im August 1970 organisierten wir zu dem Thema auch ein Seminar. Uns wurde klar, daß die Texte für ein Stück noch nicht ausreichten, daß es notwendig war, die Dokumentation zu vertiefen.

Wir reisten herum und organisierten Diskussionen über das gesammelte Material. Außerdem machten wir uns eine Untersuchung zunutze, die von anderen – von Bosio und Bernani – durchgeführt worden war.

Das besondere an dem Stück war jedoch nicht nur, daß die Vorarbeit kollektiv geleistet wurde. Genauso wichtig war, daß wir von einem politischen Ansatz an die Arbeit herangingen, hinter dem jeder Einzelne stand: wir waren Partei, und in unseren Augen waren der Reformismus und der Revisionismus die Hauptschuldigen für die Niederlage der Bewegung, waren sie es, die jeden Kampf zu unterhöhlen versucht



hatten. Lenin hat gegen den Revisionismus mehr geschrieben als gegen den Zaren.
Ist die Sache so einfach? / Schon bevor die Diskussion um unser Stück entbrannte, kannten wir die engen Grenzen, innerhalb derer sich die Kritik unserer Gegner notwendigerweise bewegen mußte. Wir gaben uns alle Mühe, jeden Punkt präzise zu belegen und bei der Darstellung der Fakten jede Ungenauigkeit zu vermeiden – auch wenn dann statt einer zwei Szenen nötig waren. Das hat dazu geführt, daß die Kritik, die wir am Revisionismus der Zwanziger Jahre, und damit auch unserer Tage, vorbrachten, niemals eine Widerlegung erfuhr, die sich auf eine dialektische Beweisführung hätte stützen können, die imstande gewesen wäre, unsere Thesen zu Fall zu

bringen. Immer haben wir Leute getroffen – dazu zählen auch die Kritiker einiger linker Tageszeitungen – die z. B. sagten: „Also diese Sache ist wirklich ein bißchen vereinfacht dargestellt“, aber niemals war einer dieser Leute imstande, uns eine alternative Version zu geben, die sich hätte auf Dokumente stützen können. **Dario Fo**

Ella

Theaterstück von Herbert Achternbusch

Ella als Sohn/Joseph Bierbichler
Ella als Mutter/Karin Schlemmer

Regie: Herbert Achternbusch
Bühne: Ilona Freyer
Regieassistent: Gerhard Weber
Bühnenbildassistent: Jakob Niedermeier

Souffleuse: Margot Bauer
Technik: Roland Karasek

Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main

Fragen an Achternbusch/In „Ella“ berichten Sie vom Schicksal einer in den Irrsinn getriebenen Frau.

Warum wird deren Monolog von einem als Frau verkleideten Schauspieler gesprochen, während die Frau bis zum tödlichen Ende stumm auf der Bühne sitzt?

In dieser Rolle wollte ich keine Frau sehen, das ist einfach peinlich und beklemmend. Diese Frau hat soviel Scheiße mitgemacht – da steht ja eine wirkliche Frau dahinter, wo die einzelnen Stationen mit denen der Rolle übereinstimmen. Aber diese Frau hat auch überlebt. Wie will man nun diese Überlebenskraft zum Ausdruck bringen? Das ist am einfachsten, wenn das ein Mann spielt, der von Haus aus so stark ausschaut, daß man ihm alles zutraut. Und da steht dann auch Hitchcocks „Psycho“ dahinter. Der hat eine Bewußtseinspaltung; der hat sein Bewußtsein und dieses kämpft mit dem Bewußtsein seiner Mutter in seinem Kopf. Am Schluß hat er dann nur noch das



Bewußtsein seiner Mutter im Kopf und dies ist der Moment, wo das Theaterstück ansetzt: daß der Sepp (Bierbichler, der Darsteller der Stuttgarter Uraufführung) oder der jeweilige Mann, daß der nur das Bewußtsein der Mutter im Kopf hat und sonst gar nichts – Kopf und Körper sind völlig gespalten.

Sieht das nicht doch ein wenig nach „Absurdem Theater“ aus?

Schmarrn, das ist doch alles bayerischer Dialekt; bis ins Detail spürt man da das bayerische Mundwerk durch, spürt man den teuflischen Staat durch. „Ella“ hat mit dem Kunst-Theater-Begriff überhaupt nichts zu tun. Der ist sofort weg, wenn du das siehst, dann bist du einfach begriffslos und man muß sich schon ganz schön anstrengen, wenn man was zusammenbringen will, vor dem, was dieser Frau passiert ist. Das ist aber nicht gar so „traurig“, wie sich das da anhört, auf der Bühne wirkt das auch teilweise lustig, da wird man lachen müssen bis hin zur Katastrophe.

Das Theater hat Sie bisher nicht sonderlich interessiert?

Nein, aber aus diesem Stoff wollte ich seit 1972 ein Stück machen.

Sie haben keine Beziehung zum Theater, wohl aber zum Theaterspielen?

Spielen ist ja auch ein Bestandteil des Films... Was ich nicht mag, das ist die festgefahrene Institution eines Staatstheaters – wenn ich da eine Woche drin bin, bin ich halb tot: Was das, die Oper, die Masken und so weiter alles für ein Krampf ist. Für mich das verkrebste Eingeweide des Bürgertums.

Nun arbeiten Sie aber für ein Staatstheater!

Ja, aber da in Stuttgart sind wir ganz für uns. Das sind praktisch nur die Räumlichkeiten und das Geld, was wir in Anspruch nehmen, nicht aber den Apparat – den bespielen wir nicht.

Der Dichter im weißen Anzug ist Ihre Rolle in Ihren Filmen. Vor allem in „Servus, Bayern“ gehen Sie nicht gerade sanft mit diesem Ihrem Berufsstand, mit sich selbst um. Sie spielen da einen Schriftsteller und Wilderer, der Achternbusch heißt, aus den Bergen nach Grönland reist und am Alkohol stirbt – ein böser, schöner Filmtraum. Aber da scheint doch auch sehr viel aus Ihrem Privatbereich in den Film eingegangen zu sein?

So besonders sind die Probleme nicht, nirgends; das ist doch überall mehr oder weniger das gleiche – da hört man eben zu. Und wenn ich an einem Filmdrehbuch schreibe, da bin ich jeden Tag ins Wirtshaus gegangen – und dann ist's los gegangen mit dem Schreiben.

Ihre Filmdichter träumen sich oder reisen immer weit weg aus ihrer bedrängend engen bayerischen „Gemütlichkeit“...

Das ist doch eine alte Geschichte: Wenn man davon ausgeht, daß man wegfährt, dann schaut man alles nochmals an. Bei Rilke heißt es einmal: Und dies und das noch einmal anzusehen, sanft, versöhnlich und wie am Anfang und von nah und dennoch fortzugehen... Bei „Servus, Bayern“ war mir dieser Vers immer gegenwärtig; das ist gegen das Gefühl, das allgemein vorherrscht: Do samma, do bleima, do vareck ma – und was anderes gibt es nicht. (Aus einem Interview mit Herbert Achternbusch, Stuttgarter Nachrichten, 27.1.1978.)

Elvis Presley Memorial

Why my blue moon turns to gold again
The legendary life and death
of Elvis Aaron Presley
Von Uwe Jens Jensen und Hansgeorg Koch

Mit Ortrud Beginnen, Lore Brunner, Julia Costa,
Karin Schlemmer, Maria Steyer,
Eleonore Zetzsche,
Wolfgang Kraßnitzer, Peter Sattmann,
Wolfgang Schwalm

Musik: The Original Tennessee Country
Waltz Orchestra
Fritz Franke (fiddle, percussion)
Hansgeorg Koch (keyboards)
Günter Otte (accordion, french horn, bass,
guitar)

Regie: Uwe Jens Jensen
Musikalische Leitung: Hansgeorg Koch
Bühne: Klaus Weiffenbach
Kostüme: Monika Hasse

Inspizient: Wolfgang Herbord
Technik: Roland Karasek

1977 starb der Superstar, reich und verfettet und einsam, und die Fans pilgerten nach Memphis/Tennessee. 1977 entstand in Stuttgart das „Elvis Presley Memorial“: Dramaturg Uwe Jens Jensen, der Musiker Hansgeorg Koch und die Schauspieler entwickelten während der Proben ihre eigene Elvis-Geschichte; sie versuchten dem Mythos – und Elvis war ein Mythos schon zu Lebzeiten – mit theatralischen Mitteln beizukommen. Elvis ist tot. In Stuttgart steht er noch auf dem Spielplan.



Kinonacht

Kinonacht im Malersaal/Noch mehr Theater aus Stuttgart: am Freitag, dem 11. Mai, um 20.30 Uhr gibt es im Malersaal Video-Aufzeichnungen von vier Inszenierungen. Auf dem Programm: Goldonis „Diener zweier Herren“ (Regie: Niels-Peter Rudolph), „Der Entklemmer“ von Thaddäus Troll nach dem „Geizigen“ von Molière (Regie: Alfred Kirchner), „Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe“ von Peter Hacks (Regie: Niels-Peter Rudolph) und Thomas Bernhards „Minetti“ (Regie: Claus Peymann). **Eintritt frei!**

Theatron Technis, Athen

König Ödipus/Ödipus ist König von Theben. Er hat das Land von der mörderischen Sphinx befreit, indem er das Rätsel löste, das dieses Ungeheuer ihm stellte, und hat Jokaste, die Witwe des ermordeten Königs Laios, geheiratet. Jetzt bedroht die Pest Land und Stadt, und der Chor der Greise bittet den König vor seinem Palast, Rettung zu bringen. Ödipus beruhigt die Menge, erklärt, er habe schon seinen Schwager Kreon zum Orakel des Apollon nach Delphi gesandt, von dem er Hilfe in der Not erwartet.

Der zurückkehrende Kreon überbringt den Spruch des Orakels: Die Seuche werde erst von der Stadt genommen, wenn der Mörder des Königs Laios auffindig gemacht sei. Ödipus verspricht, nicht eher zu ruhen, bis er den Mörder gefunden habe. Der blinde Seher Teiresias soll dabei helfen. Doch er weigert sich, das, was er weiß, zu sagen. Dann aber enthüllt er auf Ödipus' Drängen die Wahrheit: Ödipus selbst sei der Mörder Laios', und darüberhinaus unterhalte er ein blutschänderisches Verhältnis zu seiner Mutter Jokaste.

Anfangs glaubt Ödipus, daß Teiresias mit Kreon im Komplott stünde, um ihn seiner Herrschaft zu berauben. Und nur Jokastes Fürbitte bewahrt den Schwager vor Strafe. In ihrem Eifer, Ödipus von seinen Verdächtigungen und Befürchtungen abzubringen, erklärt sie ihm, daß auf Orakelsprüche kein

Verlaß sei. Ein Spruch habe zum Beispiel vor langer Zeit befürchten lassen, König Laios werde vom eigenen Sohn ermordet. In Wirklichkeit aber sei er, kurz vor Ödipus' Ankunft in Theben, am Scheideweg nach Delphi und Daulis von einem Räuber erschlagen worden.

Diese Nachricht bedrückt Ödipus; denn er hat auf seinem Weg nach Theben an der nämlichen Stelle einen Kampf mit fünf Leuten gehabt, die ihn mit ihrem Maultierwagen von der Straße abdrängen wollten, und alle fünf getötet; unter ihnen befand sich ein Greis. Ein Bote kommt aus Korinth, zu melden, daß König Polybos, den Ödipus für seinen Vater hält, gestorben sei. Der Bote berichtet aber auch, ein Hirte habe ihm einst einen Knaben übergeben, und der sei von König Polybos an Sohnes Statt aufgezogen worden. Entsetzt versucht Jokaste, Ödipus von weiterem Forschen nach dem Mörder des Königs Laios abzuhalten. Sie weiß: Ödipus ist niemand anderes als ihr Kind, das der König nach der Geburt im Gebirge ausgesetzt hat, weil das Orakel ihn als künftigen Vatermörder und Mutterschänder bezeichnet hat.

In ihrer Verzweiflung erhängt sich Jokaste; Ödipus blendet sich mit der Brosche ihres Kleides und bittet Kreon, ihn aus der Stadt zu verbannen. Er nimmt Abschied von seinen Töchtern Antigone und Ismene und geht in den Palast zurück. Hier will er erwarten, was Apollo über ihn beschließt.

Antikes Theater im modernen Griechenland/ Wir Griechen haben als direkte Erben des antiken griechischen Dramas einen großen Vorteil bei dem Versuch, es zu interpretieren: wir leben in demselben Land wie die Alten. Diese Tatsache gestattet es uns, aus denselben Quellen zu schöpfen wie sie und uns alles zunutze zu machen, was die griechische Tradition im Lauf der Zeiten bereichert hat.

Obwohl inzwischen viele Jahrhunderte vergangen sind, können wir die Tatsache nicht übersehen, daß wir unter demselben Himmel leben, daß dieselbe Sonne über uns scheint und daß dieselbe Erde uns nährt. Die geologischen und klimatischen Bedingungen, die unser tägliches Leben und unsere Gedanken beeinflussen und formen, sind noch immer dieselben

König Ödipus

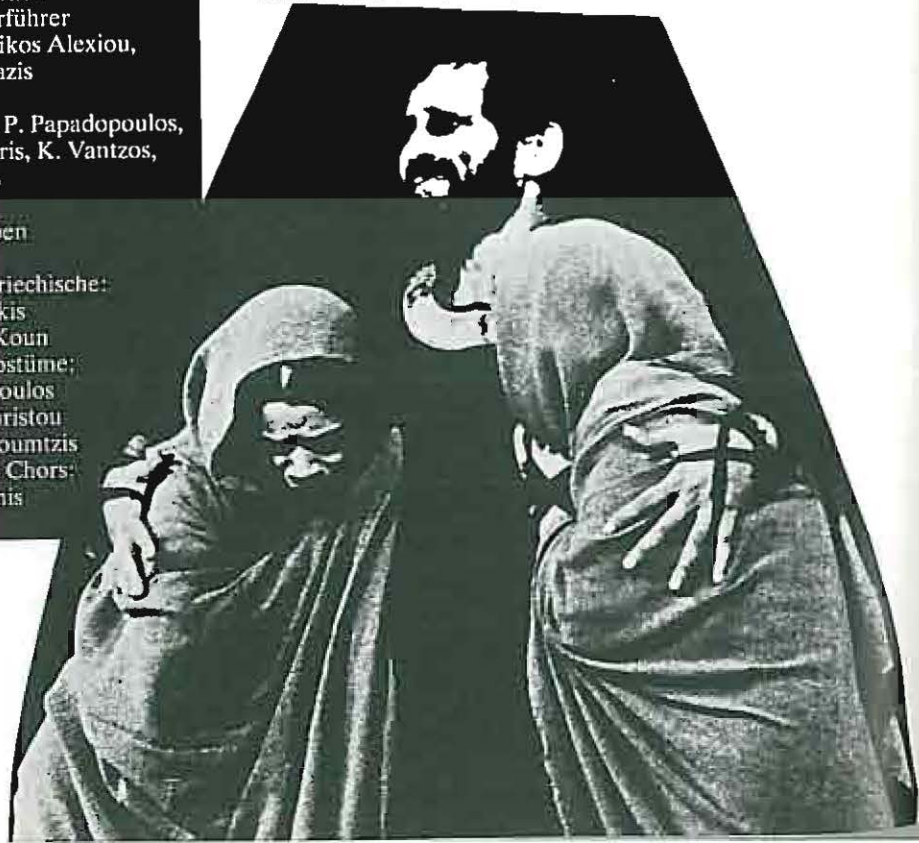
Tragödie von Sophokles

Ödipus/Yorgos Lazanis
 Kreon/Mimis Kouyoumtzis
 Teiresias/Vasos Andronidis
 Jokaste/Reni Pittaki
 Erster Bote/Yannis Mortzos
 Hirte/Yorgos Armenis
 Zweiter Bote – Chorführer/
 Antonis Theodorakopoulos
 Priester – Chorführer/Kostas Tsapekos,
 Stephanos Kyriakidis, Yannis Rigas,
 Leandros Panayotidis
 Yannis Rigas/Chorführer
 Yannis Karatzoyannis, Nikos Alexiou,
 Varnavas Kyriazis

Chor/K. Halkias, Ch. Ninnis, P. Papadopoulos,
 E. Christopoulos, F. Renieris, K. Vantzios,
 V. Vasilakis

Volk von Theben

Übersetzung ins Neugriechische:
 Minos Volanakis
 Regie: Karolos Koun
 Bühnenbild und Kostüme:
 Dionissis Photopoulos
 Musik: Yannis Christou
 Licht: Mimis Kouyoumtzis
 Einstudierung des Chors:
 Yorgos Armenis



wie damals. Die Küsten sind dieselben und der ferne Horizont, wo Himmel und Meer sich treffen, die Felsen sind dieselben und die sonnedurchtränkten Gebirge, die langen Abende und vor allem, hoch über uns, der klare, blaue Himmel. Unsere Gedanken und Gefühle werden von der gleichen Natur beeinflusst, die unsere Vorväter umgab. Der Schafhirte erhebt sich noch immer vor Sonnenaufgang, und die alten Wege und Pfade führen ihn und seine Herde zur Weide. Der Fischer beschäftigt sich noch immer auf denselben Felsen mit seinen Kraken. Und die Straßenverkäufer mit ihren Körben suchen noch immer Schatten unter denselben Bäumen, um ihre Waren und ihre Tiere vor der glühenden Mittags-sonne zu schützen. So haben wir modernen Griechen das große Privileg, tagaus, tagein von den gleichen Formen, Gestalten, Rhythmen und Klängen umgeben zu sein wie die antiken Griechen, wie Homer, Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes. Wollen wir ihr Theater schöpferisch interpretieren, so müssen wir uns ihnen nähern und versuchen, alle Eindrücke aufzuspüren, die sie bewußt oder unbewußt in sich aufgenommen haben. Wir müssen uns mit den Geheimnissen vertraut machen, die ihnen die Natur enthüllt hat – der Himmel, das Meer, die Felsen, die Sonne und die Menschen auf den Felsen unter der Sonne. Alle diese Eindrücke, die noch heute um uns lebendig sind, können uns viel besser helfen, die Gedanken und die Poesie ihrer Werke klar zu erfassen als alle Schulweisheit und als alle historischen Studien über die äußeren Formen antiken Theaterspiels.

Auch wenn eine der vielen Tugenden der alten Griechen darin bestand, ihre Gedanken einfach und klar auszudrücken, so bedeutet das noch nicht, daß es nur eine Möglichkeit gibt, sie auszudrücken. Wir, die wir in demselben Land leben wie die Alten, sollten um uns blicken und nach den unzähligen anderen, den von ihnen gewählten ähnlichen Möglichkeiten des

Ausdrucks Ausschau halten. Wir sollten die antiken Dramen dem heutigen Publikum in zeitgemäßer Form präsentieren, ohne jedoch die Absichten ihrer Autoren zu verfälschen.

Und hier liegt die Gefahr für die griechischen Interpreten des antiken griechischen Dramas. Der Ausländer hat keine andere Verpflichtung als die, sich in den antiken Text hineinzufühlen, sich von ihm inspirieren zu lassen und dann das Stück so aufzuführen, daß lebendiges Theater entsteht, indem er es auf das heutige Theaterpublikum ausrichtet. Aber wir Griechen müssen uns vor fremden Einflüssen und vor fremden Interpretationen hüten, selbst wenn sie aus Ländern kommen, die uns auf dem Gebiet des Theaters voraus sind, die eine moderne Theatertradition haben, wie sie Griechenland nicht aufweist. Denn auch wenn die großen Leidenschaften universal sind, auch wenn die menschlichen Reaktionen in allen Teilen der Welt die gleichen sind, so unterscheiden sie sich doch im Ausdruck. Prunk und Ehrfurcht werden im Osten ganz anders ausgedrückt als im Westen, der Schreckensschrei klingt anders am Äquator als in den nördlichen Steppen.

Wollen wir unsere antiken Dichter kennenlernen, so müssen wir zunächst den Griechen von heute genau kennen. Wir müssen alles erkennen und lieben, was uns die heutige griechische Wirklichkeit an Formen, Rhythmen, Farben und Klängen, an geistigen und intellektuellen Reichtümern zu bieten hat, alles, was von der Antike auf uns überkommen ist, noch immer um uns herum lebt. Griechenland, so wie es heute ist, wird uns helfen, alle in der äußeren Form des antiken Dramas vielleicht vorhandenen toten Elemente auszuschneiden. Es wird uns den Weg weisen, wie ein Stück, das vor zweitausend Jahren geschrieben wurde, dessen Inneres jedoch noch immer lebendig ist, in moderner Aufmachung und Inszenierung dem heutigen Theaterbesucher nahegebracht werden kann. **Karolos Koun**

Der Frieden

Komödie von Aristophanes

Trygaios/Yorgos Lazanis
Hermes – erster Knecht/Christos Armenis
Zweiter Knecht/Christos Ninis
Töchter des Trygaios/Yannis Degaitis,
Yannis Rigas, Dimitris Ikonoumou,
Andreas Galanopoulos, Fotis Renieris,
Vasilis Vasilakis

Der Krieg/Kostas Tsapekos
Kydoimis, Diener des Krieges/Kostas Halkias
Opora, Göttin der Fruchtbarkeit/Fotis Renieris
Theoria, Göttin der Feier/Dimitris Ikonoumou
Wahrsager/Antonis Theodorakopoulos,
Yannis Degaitis, Periclis Moustakis,
Leandros Panayotidis, Pandelis Papadopoulos
Sichelmacher/Pandelis Papadopoulos
Waffenspekulant/Yannis Degaitis,
Kostas Tsapekos, Periclis Moustakis,
Leandros Panayotidis
Sohn des Lamachos/Andreas Galanopoulos

Führer der Parabase/Mimis Pouyoumtzis
Chorführer/Kostas Halkias,
Andreas Galanopoulos, Yannis Rigas,
Christos Ninis, Yannis Karatzoyannis,
Varnavas Kyriazis, Nikos Alexiou

Chor/L. Panayotidis, P. Moustakis,
D. Ikonoumou, I. Christopoulos,
P. Papadopoulos, K. Vantzou, V. Argyroulis,
F. Renieris, V. Vasilakis, G. Angelopoulos,
Y. Kranas

Übersetzung ins Neugriechische:

Kostas Varnalis
Regie: Karolos Koun
Bühnenbild und Kostüme:
Dionissis Photopoulos
Musik: Christos Leontis
Licht: Mimis Kouyoumtzis
Regieassistent: Yorgos Armenis

Der Frieden/Im Inneren des Gehöftes des Trygaios füttern zwei Knechte einen Mistkäfer, den ihr Herr mästen läßt. Sie schimpfen wegen des unerträglichen Gestankes des Unrates, der zur Zubereitung des Mistkuchens benötigt wird. Trygaios erscheint, um auf dem Mistkäfer, wie auf Pegasus, zu Zeus zu fliegen. Vergebens beschwören ihn seine Knechte, auf sein Vorhaben zu verzichten. Doch er ist entschlossen, Zeus zu befragen, was er mit dem Volk der Hellenen noch vorhabe. Auch Trygaios' Töchter, von den Knechten herbeigerufen, vermögen nichts auszurichten. Trygaios macht sich auf die Reise.

Im Olymp wird Trygaios von Hermes empfangen. Die Götter haben den Olymp verlassen, um nichts mehr vom „Krieg“ hören zu müssen. Der „Krieg“ hat den „Frieden“ in eine tiefe Schlucht gestürzt. Nun wirft er mehrere griechische Städte in einen Mörser, um sie darin zu zerstören. Sein Diener muß eine Keule holen, kann aber keine finden. Währenddessen ertönt großes Wehgeschrei des Trygaios. Ein Chor von Landleuten ist erschienen, um den „Frieden“ aus der Schlucht zu befreien. Trygaios bemüht sich verzweifelt, das Freudengeschrei des Chores zu dämpfen. Hermes Versuche, die Befreiung

des „Frieden“ zu verhindern, schlagen fehl. Der Chor ergeht sich in Bittgebeten und macht sich schließlich an die Arbeit: man zieht an einem Seil, das den „Frieden“ aus seinem Gefängnis befreien soll, allerdings, wie sich bald herausstellt, mit sehr unterschiedlichem Elan. Einige Mitglieder des Chores scheinen also an der Befreiung des „Frieden“ weniger interessiert zu sein. Dennoch ist man schließlich erfolgreich: die Göttin steigt aus der Schlucht hervor, mit ihr die „Frucht“ und die „Feier“. Jubelnd wird der „Friede“ begrüßt, der zugleich in Griechenland einzieht. Hermes erzählt – als mahnendes Beispiel – die Geschichte des vergangenen Krieges. Trygaios erhält die „Frucht“ zur Frau, die „Feier“ soll dem Rat übergeben werden.

In der Parabase fordert der Chorführer den Chor auf, Requisiten und Gerätschaften der Diebstahlsgefahr wegen wegzuräumen. Die Tragiker werden verspottet, Aristophanes, der Komödiendichter, gelobt. Trygaios, von der langen Reise erschöpft, ist mit „Frucht“ und „Feier“ auf sein Gehöft zurückgekehrt. Der Chor preist ihn glücklich. Trygaios führt dem Publikum die entblößte „Feier“ vor und besingt in obszönen Worten ihre Vorzüge. Man bringt einen Opferaltar für die Göttin und beginnt mit den Opfer Vorbereitungen, die von einem gefräßigem Wahrsager ununterbrochen gestört werden.

Die zweite Parabase ist dem Loblied auf das Landleben gewidmet.

Handwerker loben den Frieden, den Trygaios wiederhergestellt hat. Die Waffenhändler dagegen, denen der Frieden das Geschäft empfindlich beeinträchtigt, klagen über ihre Verluste und müssen sich von Trygaios zu allem Überfluß verspotten lassen. Doch die Klage der Waffenhändler wird bei weitem durch das Lob aufgewogen, das der Sensenmacher dem Frieden spendet. Auch der vergebliche Versuch des Trygaios, einigen Burschen, die immer wieder in Kriegslieder verfallen, Festgesänge beizubringen, kann die allgemeine Feststimmung nicht mehr dämpfen. Das Hochzeitsgelage beginnt; jubelnd preist der Chor das glückliche Paar.

Das „Theatron Technis“./ Als 1941 die Gründung des „Theatron Technis“ bekanntgegeben wurde, konnte niemand ahnen, wie bedeutungsvoll diese neue Truppe für das griechische Theater werden sollte.

Die „arme“ Truppe wurde zu einem Ensemble von seltener Einmütigkeit, in dem die Schauspieler dem Stück dienten – und nicht umgekehrt. In der dunklen Zeit der deutschen Besatzung wurde das „Theatron Technis“ zur Quelle des Zaubers für das griechische Publikum, und für das griechische Theater wurde es zu wertvoller Schule der Selbstverleugnung, der ernsthaften Interpretation und der Teamarbeit.

Trotz kärglicher Mittel und zahlreicher Schwierigkeiten setzte Koun seinen Kampf fort. Er inszenierte Stücke von Ibsen, Shaw, Pirandello. Nach der Befreiung machte er das griechische Publikum mit Lorca, Tennessee Williams, Miller, Wilder bekannt. Aus finanziellen und anderen Gründen wurde er dazu gezwungen, 1949 die Aktivität des „Theatron Technis“ für einige Zeit einzustellen.

1954 aber, zusammen mit einer Gruppe von jungen Schülern, eröffnete er das „Theatron Technis“



wieder – diesmal im eigenen Theater mit kreisförmiger Bühne. Neben älteren Schriftstellern – Shakespeare, Tschechow, O' Casey, Büchner, Vitrac – führte Koun die neuen Tendenzen des Nachkriegstheaters im Ausland vor – Brecht, Ionesco, Beckett, Frisch, Genet, Albee, Weiss, Arrabal, Pinter, Bond, Van Itallie, Gombrowicz, Dario Fo – und gleichzeitig bot er seine „Tribüne“ einigen der jüngsten und hochbegabtesten griechischen Schriftstellern an – Sewastikoglou, Kambanellis, Kechaidis, Anagnostaki, Skurtis.

1957 wendet sich Koun der Freilichtbühne und den ältesten Quellen des Theaters zu. Er inszeniert zuerst „Plutus“, dann 1959 „Die Vögel“. Mit dieser Aufführung erwirbt sich Koun 1962 im „Théâtre des Nations“ in Paris und 1964 auf der „World Theatre Season“ in London weltweite Anerkennung.

Im selben Jahr werden „Die Perser“ auf dem „Théâtre des Nations“ in Paris aufgeführt. 1966 spielte das „Theatron Technis“ auf den Athener Festspielen „Die Frösche“ von Aristophanes und macht eine Tournee durch Europa mit „Die Vögel“ und „Die Perser“ im Repertoire (Zürich, München, Moskau, Leningrad, Warschau, Venedig). 1969 besucht es noch einmal London und führt „Lysistrata“ und „Oedipus Rex“ auf.

1972 begeht das „Theatron Technis“ sein 30jähriges Jubiläum, und bei dieser Gelegenheit stellt es Werke von jungen griechischen Autoren vor. Gleichzeitig werden ein Sommertheater und eine zweite Winterbühne gegründet, die dem „Theatron Technis“ die Möglichkeit verschaffen, sich an ein größeres Publikum zu wenden.

Drei Schwerpunkte haben sich in den letzten 5 Jahren in der Arbeit des „Theatron Technis“ herauskristallisiert: zeitgenössisches griechisches Theater, neugriechische Theatertradition (mit Werken von Byzantios, Koromilas, Xenopoulos, Vlachos, Kapetanakis) und antikes Drama.

1975 tritt das „Theatron Technis“ nach 8jähriger Pause wieder im Herodes-Atticus Theater, im Rahmen der Athener Festspiele, mit Aeschylus „Sieben gegen Theben“ auf. Im gleichen Jahr erstmalige Teilnahme an „Epidauria“, den Wiener Festwochen und dem 9. Bifef (Internationales Theater Festival Belgrad). In diesen drei Auslandsgastspielen werden „Die Vögel“ von Aristophanes aufgeführt.

1976 Gastspiel in Dortmund, im Rahmen der „Griechischen Woche“ mit den „Acharnern“ von Aristophanes (Welterstaufführung) und „Sieben gegen Theben“.

Dieselben Stücke wurden dann in Paris (Théâtre d'Orsay) und in den Festspielen von Athen und Epidauros aufgeführt. Auch die „Perser“ von Aeschylus kamen in Epidauros in einer Galavorstellung zu Ehren des verstorbenen Komponisten Yannis Christou zur Aufführung.

Im Jahr 1977 gastierte das „Theatron Technis“ in London mit „Acharner“ und „Sieben gegen Theben“. Aristophanes „Frieden“ und Euripides „Die Bacchen“ werden erstmalig bei den Athener Festspielen aufgeführt.

1977 besucht das „Theatron Technis“ noch einmal London und gibt Vorstellungen mit den „Acharnern“

den „Sieben gegen Theben“ und – zum ersten Mal – den „Frieden“ von Aristophanes (Athener Festspiele) und „Bacchen“ von Euripides (Festspiele Epidauros).

Mit den Werken „Acharner“ und „Bacchen“ nimmt das „Theatron Technis“ im September desselben Jahres am Flandern-Festspiel teil (Gand, Brüssel), und von dort aus beginnt es eine Tournee mit den „Acharnern“ durch die skandinavischen Hauptstädte (Stockholm, Helsinki und Oslo). 1978 nimmt das „Theatron Technis“ an den Warschauer Festspielen mit dem „Frieden“ von Aristophanes teil.



Burgtheater, Wien Iphigenie auf Tauris

Von Johann Wolfgang Goethe
Urfassung 1779

Iphigenie/Ellsabeth Orth
Thoas/Heinrich Schweiger
Orest/Wolfgang Hübsch
Pylades/Franz Morak
Arkas/Fritz Grieb

Regie: Adolf Dresen
Bühnenbild und Kostüme: Matthias Kralj
Dramaturgie: Gerd Leo Kuck
Regieassistent: Harry Reich-Ebner

Souffleuse: Frederika Darer
Inspeizient: Rudolf Sterner
Technische Einrichtung: Friedrich Schlanzar,
Franz Max

Vier Texte aus dem Programmheft zur „Iphigenie“ im Wiener Akademietheater, dem kleinen Haus des Burgtheaters:

1. Die Frauen besitzen heute in 124 UNO-Staaten das aktive und passive Wahlrecht bei allen Wahlen. Aber der Prozentsatz der Frauen, die politisch maßgebende Posten auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene bekleiden, ist außerordentlich gering geblieben. Auf wirtschaftlichem Gebiet sind in den letzten 25 Jahren erhebliche Fortschritte erzielt worden.

Nichtsdestoweniger beschränkt sich die Beschäftigung von Frauen, die rund 562 Millionen Arbeitskräfte der Welt ausmachen (38 % in den Industriestaaten und 32 % in den Entwicklungsländern), größtenteils auf eine begrenzte Zahl von Arbeiten, häufig auf solche, die geringe Kenntnisse erfordern und geringe Verantwortung einschließen und dementsprechend auch nur geringe Verdienstmöglichkeiten bieten. Die Arbeit der Frauen wird in der Praxis häufig nicht als derjenigen der Männer gleichwertig anerkannt, und die Entlohnung für die gleiche Arbeit ist geringer. Von diesen Zahlen werden die Millionen Frauen nicht erfaßt, die sich von morgens bis abends als unbezahlte Land- und Haushaltarbeiterinnen abmühen müssen. Darüber, wie viele Frauen in solchen Verhältnissen leben, wie groß ihr Arbeitsertrag ist und welche Umsätze mit ihren Arbeitsleistungen erzielt werden, bestehen keine Statistiken.

Die statistischen Angaben über die Lohnunterschiede zwischen männlichen und weiblichen Arbeitskräften sind sehr unzulänglich. Vom BIT aufgrund von Untersuchungen vorgenommene Schätzungen gehen dahin, daß in vielen Industriestaaten die Löhne der weiblichen Arbeitskräfte sogar nur 50 bis 80 % jener der Männer für die gleiche Arbeit betragen.

Überall, wo es noch Analphabetentum gibt, ist der Prozentsatz der weiblichen Analphabeten größer als derjenige der männlichen. 1960 betrug die Prozentanteile 33,5 für Männer und 44,9 für Frauen, zehn Jahre später noch 28,0 und 40,3. In vielen Ländern ist der Mann laut Gesetz immer

noch das „Oberhaupt der Familie“ und spielt in der Ehe eine beherrschende Rolle, während die Frau zu einer untergeordneten Stellung mit wenig oder keiner gesetzlich verankerten Mitsprache bei Entscheidungen, die sie selber oder andere Familienmitglieder betreffen, verurteilt ist. (Aus UNESCO-Kurier Nr. 3/1975)

2. Und zum Weibe sprach er: Ich will dir viel Schmerzen schaffen, wenn du schwanger wirst; du sollst mit Schmerzen Kinder gebären; und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein und er soll dein Herr sein. (Altes Testament, Moses, 1. Buch)
3. Die Liebe ist langmütig und freundlich, die Liebe eifert nicht, die Liebe treibt nicht Mutwillen, sie blähet sich nicht; sie stellt sich nicht ungebärdig, sie sucht nicht das Ihre, sie läßt sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu; sie freuet sich nicht der Ungerechtigkeit, sie freuet sich aber der Wahrheit; sie verträgt alles, sie glaubt alles, sie duldet alles. (Neues Testament, Paulus an die Korinther)
4. Der Umsturz des Mutterrechts war die weltgeschichtliche Niederlage des weiblichen Geschlechts. (Friedrich Engels)

Selbstfindung einer jungen Frau /Anstelle des Vorhangs wölbt sich vor der Bühne des Akademietheaters polygonal ein zusammengeflacktes Segel. Noch ist es nicht finster im Parkett, da schlüpft Elisabeth Orth unter dem Segel hervor und zieht mit ihrem Antrittsmonolog das Publikum ins Vertrauen, schildert das Geschick einer jungen Frau, die in ein fremdes, barbarisches Land verschlagen wurde und Sehnsucht nach der Heimat, nach der Familie hat.

Dann erst verlöschen die Lichter ganz, das Segel hebt sich und gibt den Blick frei ins Innere einer Jurte – Tauris ist die Krim, die Taurier sind Skythen, das Zelt der Tempel der Diana, mit einem Götzenbild der Göttin, das aus dem riesigen Kopf und den Händen einer kahlen Puppe, auf einer Leiter montiert, besteht (Bühnenbild: Matthias Kralj). Kurt Grieb (Arkas) mit glattrasiertem Schädel und schwarzem Schnauzbar bereitet die Priesterin auf das Ansinnen seines Königs vor. Thoas beabsichtigt, um Iphigenies Hand anzuhalten, und die junge Frau hat noch Zeit, sichtlich nervös und fahrig, sich ihre Strategie vorzubereiten. Heinrich Schweiger (Thoas) hebt den hinteren Rand des Zeltes hoch und betritt den Tempel. Arkas und Iphigenie werfen sich flach hin, der König, sichtlich wütend, schleudert seinen Krummsäbel Arkas entgegen und leert vor der Priesterin ein Netz mit Goldschmuck aus. Iphigenie gibt sich ihm zu erkennen, erzählt vom Fluch über ihrer Familie, und bei der Schilderung des Atridenmahls krümmt sich Schweiger vor Ekel und Entsetzen, rülpst laut. Iphigenies Verweigerung macht ihn wütend, und er befiehlt ihr, den alten Brauch des Menschenopfers mit zwei soeben gefangenen Fremden wieder aufzunehmen.

In seiner Inszenierung (der ersten am Burgtheater) tilgt Adolf Dresen rigoros alles Klassizistische der Aufführungstradition der Goetheschen „Iphigenie auf Tauris“. Freilich wird nicht die spätere

Vers-, sondern die Urfassung in Prosa gespielt. Nicht edles Griechentum und aufklärungsbedürftige Barbaren stehen einander gegenüber, sondern zwei gleichberechtigte Kulturen. Und in Iphigenie äußert sich nicht die Priesterin, der eine Verbindung mit einem Barbarenkönig zuwider ist, sondern ein Mädchen fast noch, das bereit ist, den einmal erkannten Bruder notfalls auch mit List und Täuschung zu retten, das aber ihre schlichte Aufrichtigkeit dann nicht verleugnen mag. Diese Iphigenie ist die Geschichte der Selbstfindung einer jungen Frau, die in der Konfrontation mit dem vollen Ausmaß des Fluchs, der über ihrer Familie liegt, klaren Kopf bewahrt, auch dann noch, wenn der von der Wucht des

Schicksals überwältigte Orest (Wolfgang Hübsch) sich der Todessehnsucht hingibt (nicht, wie sonst üblich, in rasenden Wahn verfällt).

Das Angenehme an Dresens schöner, genauer Arbeit ist es, wie die Schauspieler dem Goetheschen Text, der ja noch als Prosa-Version in gehobener, gebundener Sprache geschrieben ist, ein neues Pathos abgewinnen, nicht dasjenige der deklamierten, vertrauten Bildungssprüche, sondern das individuell empfundene und auf der psychologischen, keineswegs mythischen Ebene motivierte.

Ein Teil des Publikums, um sein Goethe-Bild gebracht, buhte den Regisseur aus und sorgte so für einen kleinen Skandal. Paul Kruntorad in der Frankfurter Rundschau, 8. 11. 1977.



Freie Gruppen



People Show, London No. 79

People Show / Die „People Show“ einzuordnen und zu kategorisieren war schon immer schwierig; und das zuerst deswegen, weil die „People Show“ sowohl in der Methode ihrer künstlerischen Arbeit als auch in ihrer Organisation und Zusammensetzung so unkonventionell ist. Unsere Besonderheit hat wahrscheinlich ihre Hauptursache darin, daß die Mitglieder der Gruppe zur Zeit ihrer Gründung – im Dezember 1966 – aus allen möglichen Berufen kamen, nur nicht vom traditionellen Theater.

Die „People Show“ brach mit allen Aufführungstraditionen und Publikumserwartungen in einer Weise, die die Zuschauer regelrecht schockte – und das nur, weil sie vom Publikum eine Haltung forderte, die sich nicht auf Passivität beschränkte. Zum einen mußten die einzelnen Zuschauer für sich Verbindungen zwischen Vorgängen herstellen, die wirklich eine Reihe von Aktivitäten waren – wenn sie auch, auf den ersten Blick als eine Folge unzusammenhängender Momente erschienen. Diese Art der Vorführung entstand aus Arbeitsmethoden, die bis heute noch Bestandteil **unserer** Tradition sind. Um es zu erklären: die „People Show“ ist eine Gruppe von neun Individuen, die als autonome, sich selbst bestimmende Ko-Operative arbeitet, ohne Regisseur und ohne Techniker. Es ist ein zentraler Punkt der Arbeit, daß die Individualität jedes Schauspielers sich völlig in der Aufführung manifestieren kann. Das beginnt schon bei den ersten Vorbereitungen für eine neue Show, wenn ein Individuum – oder mehrere – einen Grundeinfall hat, von dem wir als Gruppe fühlen, daß er als Grundlage eines neuen Stückes tragfähig genug ist. Dieser Einfall wird dann viele Stunden lang diskutiert, wobei jedes Gruppenmitglied Einfälle und Kritik beisteuert. In einer solchen Diskussion

wird ein Einfall entweder akzeptiert oder abgelehnt: bis er schließlich, wie ein Stück ungeformter Stahl auf des Schmiedes Amboß, in eine akzeptable Form gebracht wird, von der wir meinen, daß sie für eine Aufführung brauchbar ist. In dieser Vorstellung (No. 79) lassen wir uns ein auf die einfachen Vorgänge der Übertragung unserer Ideen vom Kopf auf die Bühne (oder wohin auch immer): das Bauen von Dekorationen – wenn ein Bühnenbild benötigt wird –, Musikprobe, Tonbänder herstellen, wenn sie benötigt werden. Viel hängt dabei vom Ort ab, auf dem wir spielen, und da wir an vielen Orten spielen – auf Straßen, in Nachtclubs, Museen, Swimming Pools, Opernhäusern, Theatern und Eisbahnen – kann es möglich sein, daß die einzelnen Vorstellungen sich sehr voneinander unterscheiden. Häufig planen wir für besondere Orte besondere Shows, und so ist, was wir in Hamburg zeigen, eigens für Hamburg vorbereitet worden.

In Hamburg findet also eine Weltpremiere statt und wie alle unsere Shows hat auch diese keinen Titel, sondern trägt eine Nummer. Die Hamburger Aufführung wird die Nummer 79 sein. Es muß betont werden, daß jede einzelne Show für sich steht. Es gibt keine typische „People Show“-Vorstellung, weder im Stil noch im Inhalt.

Von unserer finanziellen und organisatorischen Struktur her sind wir eine Kooperative. Wir sind als eine gemeinnützige Einrichtung eingetragen und regeln unsere geschäftlichen Angelegenheiten selbst. Wir erhalten alle die gleiche Gage, unabhängig vom Alter, der Dauer der Zugehörigkeit zur Gruppe und familiären Verhältnissen. Die Struktur unserer Gruppe als einer Versammlung von Individuen ist also ein Ergebnis unserer künstlerischen Arbeit; es besteht keine Hierarchie in der Gruppe. Schließlich sind wir – in allen Bereichen – eine Gruppe von Leuten, die sich zugleich ihren jeweils eigenen künstlerischen Vorstellungen und denen der gesamten Gruppe verpflichtet fühlen. Wir halten uns für fähig, uns zugleich weiterzuentwickeln und unsere Eigenart zu bewahren. **The People Show**

Die Anfänge von „The People Show“ / „Als die „People Show“ 1966 entstand, gab es kein experimentelles Theater in Großbritannien. Es gab keine freien Gruppen. Das einzige Theater in London war das West End, und damit war Schluß. Und so war es sehr aufregend, als wir anfangen.

Ich hatte am „Teachers Training College“ Theater studiert. Wir befaßten uns nicht viel mit schauspielerischer Technik, aber wir studierten ausführlich Improvisationstechniken, weil man sie bei der Beschäftigung mit Kindern benötigt. Und das sollte sich als sehr nützlich erweisen. „Trent Park“ – so hieß das College – war ein College für Musik- und Kunststudenten.

Mit der „People Show“ begann es, als ich, ein Mann namens John und ein anderer namens Sid, im „Abbey Arts Centre“ lebten, einem Ort für Künstler außerhalb Londons. Die meisten Leute dort waren Maler. Dann kam Jeff Nuttall nach „Abbey“. Jeff ist sehr vielseitig; er ist Bildhauer, Romancier, Lyriker und Jazz-Pianist. Wir halfen ihm, etwas in Notting Hill Gate zu machen.





Das Stück hatte mit Motorrädern und sehr dicken Frauen zu tun. Wir waren sehr naiv, als wir an dem Stück arbeiteten, und wir wußten nicht, was oder warum wir es machten, aber es war sehr lustig. Jeff war von unserer Arbeit so begeistert – es war wirklich schwierig, Leute für derartige Sachen zu bekommen –, daß er für uns einen Raum beschaffte, in dem wir arbeiten konnten.

Und dann brachte er uns dazu, diese Show zu machen, an der er schrieb: „The People Show“. Es dauerte lange, sie zu schreiben. Jeffs Texte

handelten immer von ihm selbst. Sie kamen direkt aus den Tiefen seines Lebens. Und was er schrieb, war sehr extrem. Manchmal extrem lustig, manchmal extrem schrecklich, und im ganzen immer beides auf einmal, was ich sehr mag.

Wir spielten im Keller eines Buchladens in der Charing Cross Road. Dieser Keller war absolut fürchterlich, unaufgeräumt und völlig verschmutzt. Man konnte in dem Keller machen, was man wollte.

Die erste Show, die wir herausbrachten, hatte viele starke Bilder, zu denen wir Fleisch benutzten. Wir waren nur zu dritt; eine Menge Worte waren geschrieben, aber nur Sid und ich sprachen. John war völlig in Strümpfen eingewickelt. Er war völlig ausgestopft, hatte eine Art Strumpfhaltgürtel an und ein Netz über dem Gesicht. Er war ein Nichts, angekettet an einen Fleischerhaken an einer Stange. Sid und ich rissen ihm Fleisch aus. Es paßte sehr gut zum Keller.“ **Mark Long**

„Wenn sie ihre Vorstellung spielen, ist das stets ein unmittelbar kreativer Prozeß, ohne jedes Sicherheitsnetz für den Fall, daß etwas falsch läuft. Dennoch kontrollieren sie genau, was sie tun; sie können es sofort ändern, wenn sie fühlen, daß es notwendig ist. Welcher normale Schauspieler, der zuhause sitzt und auf das Läuten des Telefons wartet, kann dergleichen von seiner Arbeit sagen? Das einzige Kriterium, an dem die Arbeit der

„People Show“ zu messen ist, ist die Effektivität dessen, was sie tun. Und das ist gewöhnlich nicht langweilig – es kann sogar sehr aufregend sein. Wie ein surrealistischer Künstler, eher noch wie Clowns im klassischen Zirkus ist die „People Show“ auf das ständige Nebeneinander unerwarteter Einzelheiten und den schnellen Wechsel von einem bekannten Element zum anderen angewiesen. Sonderbarerweise ist das auch die Grundlage, auf der einige Avantgarde Musiker, besonders Stockhausen, sich zu arbeiten entschlossen haben.

„Große Ansprüche an die „People Show“ zu stellen, ist offensichtlich nutzlos. Sie arbeiten mit bescheidenem Anspruch, auf ungefähre Weise, und sie ziehen die Formlosigkeit und Flexibilität ihrer Lebensart (und damit ihrer Arbeitsweise) jeder Alternative vor.

Tatsächlich ist es eine undankbare und unsinnige Aufgabe, den „underground“ mit Kategorien eines kritischen Apparates, der einmal für die Beurteilung des traditionellen Theaters entwickelt wurde, zu konfrontieren. Wenn es eine Logik bei Pip Simmons und in der „People Show“ zu entdecken gibt, dann ist sie eher aus deren Arbeiten zu entnehmen als von kritischen Maßstäben abzuleiten – eine Widerspiegelung der Integrität und Intelligenz der Truppen und nicht der moralischen Haltung der Kritiker. In diesem Sinn ist die „People Show“ über jeden Einwand erhaben. Ihre Arbeit macht aus, was sie selber sind. Sie sind ausschließlich sie selbst. In diesem Sinn ist die individuelle und gemeinsame Integrität der „People Show“ die Voraussetzung für den Erfolg ihrer Arbeit, und das macht es ihnen möglich, sich und ihre Arbeit weiterzuentwickeln.“ (The Guardian)

Nuova Compagnia di canto popolare, Neapel Lieder und Szenen aus acht Jahrhunderten

Südtalientische Volksmusik mit Nunzio Areni, Giuseppe Barra, Giovanni Mauricello, Corrado Sfogli, Patrizio Trampetti, Fausta Vetere

Leitung: Roberto de Simone
Organisation: Mauricelo Cereola

Erster Teil

- 1. Aggio girato lu munno**/Ein Liebeslied, das die Gruppe frei nach einem Original aus der Gegend von Mondragone entwickelt hat. Die Geige führt mit einem heftigen Rhythmus das Lied ein, das sich kontrapunktisch zu ihr entfaltet.
- 2. Donno Valentino**
- 3. Vintitrè li fronne**/Ein besonders zartes Liebeslied aus dem 15. Jahrhundert. Der mit „magischen Zahlen“ durchsetzte Text handelt von der Begegnung des Menschen mit einer rauen Wirklichkeit.
- 4. Fronne e Tammurriata**/Die „Tammurriata“ (Lied mit Trommelbegleitung) ist die älteste Volkslied- und Tanzform der Campagna; das Lied begleitet den Tanz, zu dem die Tänzer selbst den Rhythmus auf einem großen Tamburin oder mit Kastagnetten schlagen.
- 5. Dint' o mercato**/Diese Nummer beruht auf Material, das die Gruppe bei der Erforschung der spanischen Volksmusik des 17. Jahrhunderts gesammelt hat; Text und Form entsprechen neapolitanischen Liedern aus der Zeit der spanischen Herrschaft.
- 6. Tenite l'puocchie de la nigra serpe**/Die Nummer hat zwei Teile: Eine apulische Tarantella im 4/4-Takt, die von Klarinette, Schlaggitarre und Kastagnetten gespielt wird; und ein neapolitanisches Marktverkäufer-Lied, das von einer Bassklarinetten begleitet wird.
- 7. Tempo mancante**/Eine Tarantella in zwei Teilen: Der erste wird von Oktavflöte und Chor ausgeführt, der zweite hat einen typisch „maurischen“ Charakter durch die Kombination von Blockflöte und Schlaginstrumenten, deren Klang an Zimbeln und afrikanische Bongos erinnert.

Zweiter Teil

- 1. Vulumbrella**/Typisches neapolitanisches Volkslied aus der Zeit um 1400. Der Text vergleicht ein schönes Mädchen mit der „Vulumbrella“, einer feigenähnlichen Frucht, die in der Campagna besonders beliebt ist.
- 2. Parzunarella e Marotta**/Zwei Villanellen (Bauernlieder). Die erste, die von einer jungen Bäuerin und ihrem listigen Liebhaber handelt, hat die ungewöhnliche Form eines „Streit-Gesangs“; die zweite, die aus dem 16. Jahrhundert stammt, hat einen seltsam modern anmutenden Nonsense-Text, der Tiere bei menschlichen Tätigkeiten schildert.
- 3. Mastro Ruggiero**/Die Nummer besteht aus zwei Teilen, einer Villanella aus dem 16. Jahrhundert, in der ein Verliebter die Unnahbarkeit seiner Angebeteten beklagt, und einem Scherzlied nach „Tammurriata“-Art, das seine Gefühle verspottet. Mastro Ruggiero war ein berühmter Volkssänger um 1500.
- 4. Moresca**/Maurischer Tanz.

- 5. Oi nenna nenna**/Eine typische Villanella aus der Gegend von Mondragone; der zweite Teil (ein Streitgesang zwischen Mutter und Tochter) übernimmt die Melodie im Tarantella-Rhythmus.
- 6. Serenata di Pulcinella**/Pulcinella, eine der berühmtesten Masken-Figuren der Commedia dell'arte, stammt aus der Campagna. Für die Art seines Spiels und Bühnengesangs ist diese Serenade typisch, die schon Cimarosa im 18. Jahrhundert in einer seiner Opern verwendet hat.

7. Quatrana

La Nuova Compagnia di Canto Popolare entstand 1967 mit der Absicht, Volksmusik und Brauchtum der italienischen Campagna in ihrer authentischen Form zu erforschen und wieder bekannt zu machen. Es ging also darum, sich nicht auf die sehr verwässerte Überlieferung sogenannter Volkslieder zu verlassen, sondern die spezifischen rhythmischen, melodischen und harmonischen Strukturen dieser Musik wiederzufinden, aus denen sich erst die Art der Gesangsdarbietung und der (besonders wichtigen) mimisch-pantomimischen Darstellung entwickeln läßt. Unsere Forschungen finden sowohl „vor Ort“ (auf dörflichen Festen und Jahrmärkten) wie in Archiven und Bibliotheken statt. (Als überraschende Fundgrube früher Liederdrucke aus Neapel hat sich dabei die Bibliothek in Wolfenbüttel erwiesen.)

Unser Interesse ist dabei nicht rein musikhistorisch; eine bestimmte Gebärdensprache, der Umgang mit



den Musikinstrumenten, ausgeprägte Spiel- und Tanzformen sind untrennbar mit der Musik verbunden – erst ihre Synthese stellt das „Eigentliche“ dar, eine starke, sehr archaische Art von Volkstheater, das noch spürbar im Ritual wurzelt.

Die Lieder und Szenen, die wir darstellen, stammen ihrem Ursprung oder ihrer jeweiligen Fassung nach aus sehr verschiedenen Epochen. Daß ein Lied durch Jahrhunderte in immer neuen Verwandlungen vom Volk gesungen wird, zeugt von seiner Lebendigkeit; die Fixierung einer endgültigen, sich nie mehr ver-

ändernden Fassung wäre gewissermaßen sein Tod. Wir stellen also „Momente“ dar, für bestimmte Zeiten typische Zustände, und oft ziehen wir mündlich bis heute überlieferte Fassungen schriftlich fixierten aus der Vergangenheit vor, weil sich Frische, Lebendigkeit, echte Volkstümlichkeit nur in ihnen erhalten hat.

Die „Nuova Campagna di canto popolare“ sucht den Gesangs- und Darstellungsstil jeder Nummer möglichst authentisch wiederzugeben, behält sich aber einige Freiheit in der Kombination verschiedener metrischer Formen und Textfassungen vor – unser Ziel ist nicht historische Katalogisierung, sondern Verlebendigung. **Roberto de Simone**



International Visual Theatre, Paris

[1, ()]

Mit Evelyne Abbou, Victor Abbou, Brigitte Bruno, Mimi Girod, Michel Girod, Jean-Louis Gelt, Chantal Liennell, Joël Lienell

Regie: Alfredo Corrado
Dolmetscher: Bill Moody
Licht: Ralph Robbins

Die Schauspieler diskutieren nach der Vorstellung gern in Gruppen mit den Zuschauern.
Für die Hörenden stehen Dolmetscher zur Verfügung

Über das International Visual Theatre in Paris, einen Kongreß in Mailand, die Zeichensprache der Gehörlosen und das Visuelle Theater der Hörenden/ Im großen Mittelraum des Château de Vincennes bei Paris treffen sich zehn junge Leute zu einem Sprachkurs. Um sich einzustimmen, absolvieren sie ein Programm von Übungen für Schulter-, Arm- und Handgelenke, reiben sich die Gesichter und rubbeln sich die Ohren, schneiden Grimassen, rollen die Augen und kräuseln die Lippen. Mit dem ausgestreckten Arm malen sie Kreise in die Luft und verfolgen ihre Hand peinlich genau mit den Augen. In den nächsten beiden Stunden wird kein Wort in diesem Raum fallen, wird kein Ton zu hören sein, obwohl „Konversation“ auf dem Stundenplan steht. Dies ist ein Workshop des „Centre Socio-Cultural des Sourds“: Gehörlose vermitteln Hörenden ihre Sprache der Zeichen und Gebärden, führen sie ein in lautlose Kommunikation.

Einer der Hörenden ist Bill Moody, ein amerikanischer Gehörlosenforscher. Als er 16 Jahre alt war, brachte ihn seine gehörlose Tante, mit der er sich mit Zeichen und Mimik verständigte, zum Pfarrer der Methodistenkirche um die Ecke. Bill sollte einmal sonntags die Messe und die Predigt des Geistlichen in die Zeichensprache übersetzen, und die Tante würde ihre gehörlosen Freunde dazu einladen. Das wurde ein derartiger Erfolg, daß der Methodistenpfarrer Bill gleich für ein ganzes Jahr als Übersetzer engagierte. Seitdem arbeitet Bill mit Gehörlosen, erst in den USA, seit 1975 in Paris. Er ist dabei, die französische Gehörlosensprache zu kodifizieren; nebenbei leitet er etwa sieben Workshops in der Woche.

Die Zeichensprache der französischen Gehörlosen ist die älteste kodifizierte Zeichensprache der westlichen Welt. Sie wurde etwa Mitte des 18. Jahrhunderts vom Abbé de l'Épée aus den Gesten entwickelt, die er bei tauben Kindern beobachtet hatte – zu einer Zeit, als die meisten seiner Zeitgenossen noch der Auffassung waren, diese „taubstummen“ Kinder seien kleine drollige Tiere. Als die Arbeit des Abbé über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt wurde, pilgerte die anthropologische Avantgarde der ganzen Welt nach Paris, um mit ihm und seinen Schützlingen zu arbeiten. Einer der Schüler des Abbé war Thomas Gallaudet; er brachte um 1800 dieses französische System der Zeichen und Gebärden in die USA.

Gallaudet war mit einer tauben Frau verheiratet. Mit ihr zusammen gründete er Schulen für gehörlose Kinder und verschaffte ihnen Arbeit. Aus den verschiedenen Zeichen-„dialekten“, die er in Amerika vorfand, und der importierten Sprache entstand „American Sign Language“ (ASL), die sich in 170 Jahren zur modernsten Zeichensprache der Welt entfaltete. Sie ist heute an allen Schulen für Gehörlose Unterrichtssprache. Jeder Lehrer, der Gehörlose unterrichten will, muß sie beherrschen. Prüfungs- und Unterrichtssprache ist ASL auch am Gallaudet College, der einzigen Gehörlosen-Universität der Welt. Ihre Absolventen haben eine Ausbildung hinter sich, die ihren individuellen Neigungen und Begabungen entspricht. Begabungen, die sich entfalten konnten, weil diese Universität über ein funktionierendes Kommunikationssystem verfügt, eine hochspezialisierte Sprache: ASL.

Im alten Europa ist die Zeichensprache im Unterricht für Gehörlose verboten. Oder mindestens als „Gefuchtel“ verpönt. Wie kommt das? Im Jahre 1880 trafen sich in Mailand die Koryphäen aller Wissenschaftsgebiete, die sich damals für die Gehörlosen interessierten, zu einem Kongreß. Sie beschlossen dort, daß den „Taubstummen“ endlich die Sprache der Hörenden beizubringen sei. Die verschiedenen Zeichensprachen, in denen sich die Gehörlosen unterhielten, wurden einmütig verdammt, an ihre Stelle sollte die Nachahmung der Lautsprache der Hörenden treten. Einige Ärzte hatten erkannt, daß der Begriff „taubstumm“ gar nicht stimmte. Taub waren sie schon, die Gehörlosen, aber stumm waren sie nur, weil sie sich selbst nicht hören konnten. Es war völlig sinnlos für sie, Laute zu formen – also taten sie es nicht. Wenn sie aber sprechen lernen würden, könnten die Hörenden sie endlich verstehen – und das Problem wäre gelöst! – Zunächst: eine bestechende Idee. Nur war sie nicht ganz zu Ende gedacht. Es ist ein ungeheuer mühevoller, quälender Prozeß für ein gehörloses Kind, zu begreifen, welcher Ton welche Silbe, welches Wort bedeutet. Wenn es nach jahrelangem Üben in die Lage kommt, diese bruchstückhaft erlernten Töne so zu organisieren, daß sie sinnvoll Wörter und Sätze ergeben, ist sein Ausdruck immer monoton und modulationslos. Und das Wichtigste, das Sprache als Kommunikationsmittel überhaupt erst ausmacht, wird dem Gehörlosen, der die Lautsprache spricht, immer fehlen: die Antwort eines Partners. Denn er wird ja nie hören! Das Ablesen der Lippenbewegungen, von dem die Wissenschaft sich damals so viel versprach, hat sich als untaugliches Hilfsmittel erwiesen. Nur etwa 30% des Gesagten sind für einen Gehörlosen nach langem Üben zu erschließen. Wer sich ein Bild machen will, wie ungeheuer schwierig dieses Ablesen ist, der möge einmal den Ton einer Nachrichtensendung im Fernsehen abschalten und sehen, was er dem Sprecher von den Lippen abzulesen in der Lage ist.

Damals, 1880, ging der Kongreß in Mailand mit großem Erfolg zu Ende: fast alle europäischen Staaten verboten in den Schulen für Gehörlose die Zeichensprache als Unterrichtsmittel, überall wurde die neue Methode der „oralen Erziehung“ propagiert.



In deren Gefolge kam es – bis in unsere Tage – zu unglaublichen Exzessen. Tauben Kindern wurden die Hände auf die Bänke gefesselt, damit sie nicht gestikulieren konnten. In den Pausen verband man ihnen die Augen, damit sie sich nicht untereinander durch Zeichen und Mimik verständigen konnten. Bis heute raten Ärzte den Eltern gehörloser Kinder, ihre Hände immer auf dem Rücken zu halten, wenn sie mit ihrem Kind sprechen, und nie auf die Zeichen einzugehen, die das Kind ihnen macht. Bis heute kennt nur ein Bruchteil der Lehrer, Sozialarbeiter und Ärzte, die ständig mit Gehörlosen umgehen, die Zeichensprache, in der sich die Gehörlosen untereinander mühelos verständigen.

Der Mailänder Kongreß hatte eine verhängnisvolle, jetzt fast 100 Jahre andauernde Wirkung bei uns in Europa. Unglaublich, aber wahr: man befragte damals keinen einzigen Gehörlosen, bevor man seine folgenschweren Beschlüsse faßte. Der Präsident der Veranstaltung beschloß den Kongreß mit der triumphierenden Formel „Vive la parole!“. Mir klingt das heute wie ein Schlachtruf in den Ohren, und wie ein Schlachtruf immer Leid und Trauer bringt für die, an die er gerichtet ist, brachte und bringt die verordnete Lehrmeinung des oralen Erziehungsprinzips Verzweiflung und Unglück über viele gehörlose Menschen.

Bis heute ist es Frankreich, hart gefolgt von der Bundesrepublik und der Schweiz, das diese Forderungen am rigorosesten in seinen Schulen durchsetzt. Die Zeichensprache der französischen Gehörlosen, aus den Schulen per Gesetz verdrängt und als

Hilfssprache für Behinderte denunziert, verarmte seit Ende des letzten Jahrhunderts und verlor ihren nationalen Zusammenhalt. Trotzdem: wo immer Gehörlose sich treffen, unterhalten sie sich mit Gesten und Gebärden. Eine Unzahl von Dialekten ist entstanden. Die Sprache der rue St. Jacques in Paris ist anders als die von Poitiers oder Bordeaux. Oft bezieht sie sich fast ausschließlich auf die Gegenstände des Alltags. Große geistige Auseinandersetzungen, wie sie für die Amerikaner mit ASL selbstverständlich ist, fallen ungleich schwerer. Gerade diese Situation interessiert Bill Moody, und hat Alfredo Corrado, einen gehörlosen Theatermann aus New York, veranlaßt, in Paris mit französischen Gehörlosen an einem Projekt des Visuellen Theaters für Gehörlose zu arbeiten.

Die Zeichensprache der Gehörlosen ist eine begriffliche Sprache mit eigenen Regeln für Syntax und Grammatik. Keine der nach Nationalitäten oder sozio-kulturellen Gegebenheiten unterschiedlichen Zeichensprachen scheint auf der Lautsprache des betreffenden Landes aufzubauen, sondern sich eher völlig separat und unabhängig entwickelt zu haben. In Relation zur Lautsprache ist die Zeichensprache ohne Zweifel als eine Fremdsprache anzusehen. Die Gehörlosen lernen irgendwann im Leben die Denk- und Konstruktionsweisen der Lautsprache zu verstehen und zu benutzen, wie wir Englisch oder Französisch lernen.

„Es ist kein Problem, über Philosophie oder Mathematik zu sprechen, wenn man nur eine Sprache hat“ – diesen Satz hat mir Alfredo Corrado vor vier Jahren auf ein Stück Papier geschrieben, über das ich

damals versuchte, mit ihm zu kommunizieren. Ich hatte keine Ahnung von Zeichensprachen, von Gehörlosen, von dem, was Alfredo „Visual Theatre for the Deaf“ nennt. Ich hatte ihn mit seiner Gruppe arbeiten gesehen und spürte, daß sich da etwas ungeheuer Neues und Aufregendes tat. Ich fragte (erst mit umständlichen Zetteln und Dolmetscherhilfen, dann immer mehr mit Zeichen und Gebärden, die sich so ungeheuer einfach lernen ließen, wenn man nur damit anfing) was er denn wolle mit seinem Theater. Er wolle, sagte er, der Kultur der Gehörlosen Platz und Stimme verschaffen – endlich.

Das International Visual Theatre/Die Organisation, die sich Alfredo Corrado mit seiner Gruppe geschaffen hat, ist das International Visual Theatre (IVT); seine Aktivitäten werden von der UNESCO, dem State Department in Washington und verschiedenen französischen Ministerien finanziell unterstützt. Zwei Stücke gibt es bis heute, etwa 30 Schauspieler, Workshops für Erwachsene und Kinder, für Hörende und Gehörlose. Das französische Verteidigungsministerium hat ihnen den Mittelteil des Château de Vincennes ganz zur Verfügung gestellt. Die Renaissancesäle dieses Schlosses, in dem Henri IV lebte, die Jakobiner tagten und de Sade eingekerkert war, sind innerhalb von vier Jahren zu einem Mekka der Gehörlosen aus ganz Europa geworden. Etwa 270 Gehörlose besuchten bis heute (auf eigene Kosten) die Kurse, die die Gehörlosen und Bill Moody dort über die Gebärdensprache veranstalten. Ärzte und Psychologen lernen dort die Sprache ihrer Patienten. Eltern kommen mit ihren gehörlosen Kindern zu Workshops, manche erleben zum ersten Mal wie ihr Kind mit ihnen schnell und problemlos kommuniziert – über Zeichen. Journalisten geben sich die Klinken in die Hand, die Vorstellungen des Theaters sind überfüllt und werden von Le Monde, der Herald Tribune, dem Corriere und der Times rezensiert. Aus Polen, Italien, Schweden, der BRD, Israel, Indien und Japan kommen Gehörlose auf Einladung der UNESCO zu Workshops mit Alfredo nach Paris.

In der Welt der Gehörlosen ist Kommunikation ohne ein totales Einbeziehen des Körpers unmöglich. Alfredo sagt, „in any one-to-one conversation two deaf people are both in the same egg“ – es ist fast, als ob sich der eine in den Körper des anderen hineinversetzte. Und weiter sagt er: „Wenn wir die Konversation von Hörenden betrachten, sieht das für uns ganz seltsam aus; wir haben den Eindruck, da kommunizieren zwei Leute miteinander vom Halse an aufwärts. Wir Gehörlosen gebrauchen unseren ganzen Körper, wenn wir miteinander sprechen, und stimmen uns völlig aufeinander ein. Diese Stärke unserer Interaktion wird immer Teil sein unseres Theaters.“

Theater ist für die Gehörlosen eine äußerst naheliegende künstlerische Ausdrucksform. Alfredo meint, daß Gehörlose immer schon Theater gemacht hätten, nur hätten die Hörenden nie davon Notiz genommen.

Wenn wir Hörenden das Theater der Gehörlosen sehen, verlassen uns so ziemlich alle unsere Begriffe, mit denen wir uns Theater bisher näherten. Unser

Gefühl für Zeit und Raum stimmt plötzlich nicht mehr, wir sehen Zeichen, Gebärden, Körperhaltungen, Chiffren, deren Bedeutung uns außerordentlich fremd ist. Ästhetische Kriterien vor allem sind uns keine Hilfe mehr. Begriffe wie sinnvoll, sinnlos, aussagekräftig, aussageschwach werden fatal falsch vor dieser Kunst. Was IVT anbietet, sind Blicke durchs Schlüsselloch, kurze Traumbilder, die wir manchmal wiederzuerkennen glauben. Mich berühren diese Stücke wie ein Tempelritual einer alten, fernen Kultur; oft bin ich Christoph Columbus gewesen, der einen neuen Kontinent betritt. Sehr fremd ist mir viel – und doch ist es so ähnlich dem, was mir schon bekannt ist. Denn im Grunde geht es bei den Aufführungen von IVT um etwas sehr Naheliegendes, sehr Menschliches: es geht darum, sich selbst darzustellen, sich im Spielen zu erkennen und zu finden.

Alfredos Theater ist mit Sicherheit Avantgarde. Sein ästhetischer und formaler Geschmack, seine Absichten sind auf einem hohen, fortgeschrittenen Niveau angesiedelt. Er versucht keine Therapie. Ganz eigenwillig und eigenständig ist er kreativ. Seine Schauspieler, die durch ihn erst mit dem Theater in Berührung kamen, haben in der vierjährigen Arbeit mit ihm eine Kraft entwickelt, die einer der schönsten Erfolge von IVT ist. Jetzt werden die Stücke mehr und mehr eine Gruppenarbeit, Ergebnis eines Arbeitsprozesses, zu dem mehrere maßgeblich beigetragen haben. Das ist einer der ganz fundamentalen Unterschiede zu Gehörlosentheatern, die die Stücke hörender Autoren in Gebärdensprache übersetzen und sie unter Anleitung eines hörenden Regisseurs auf die Bühne bringen für ein ausschließlich gehörloses Publikum. Solche Theater gibt es seit langem in den USA, der Sowjetunion, Polen, Schweden, Israel, auch in der BRD. Die Welt der Hörenden hat bisher kaum Notiz von ihnen genommen. Vielleicht deshalb, weil sie sich zu sehr auf die Kultur der Hörenden verlassen haben, anstatt aus sich heraus einen neuen Weg zu wagen. Sicher hängt die Aufmerksamkeit, die IVT auf Festivals in Bergamo, München, Sofia und Stockholm erregt hat, auch damit zusammen, daß wir Hörenden doch immer mehr die Fragwürdigkeit unseres Kommunikationsmittels Sprache erfahren. Die Massenmedien haben unsere Sprache inflationiert. Wir tun uns schwer, wahr und authentisch miteinander zu sprechen. Auch auf dem Theater haben wir es schwer mit der Sprechsprache – und nicht erst seit heute.

Antonin Artaud hat wie ein Prophet nach einer essentiellen Theatersprache gesucht, die in der Lage wäre, Erfahrung und Idee des Schauspielers dem Publikum auf direkte Weise zu vermitteln. Es gibt das Open Theatre von Joseph Chaikin, das Stücke aus den Bewegungen der Schauspieler und aus ihrem Atem entwickelt hat und später wenige Worte dazunahm, um die Handlung zu erklären. Wir wissen von Jerzy Grotowskis und Eugenio Barbas Suche nach körperlichen Ausdrucksformen, die über die Möglichkeiten der gesprochenen Sprache hinausgehen; Peter Brook hat mit seinem Orgast-Projekt in Persepolis bewiesen, daß Theater selbst komplexe

Stoffe und Geschichten in einer erfundenen, unverständlichen Kunstsprache vermitteln kann. Yoshi and Company hat in seinem Stück „Hannya Shyngio“ (etwa: „Über den Worten“) eine Körpersprache benutzt, die aus buddhistischen und Shinto-Ritualen, Nô-Theater und zeitgenössischen, experimentellen Schauspielformen abgeleitet war, während die Lautsprache des Stücks ein altertümliches Japanisch war, das niemand mehr spricht.

Im Fernen Osten war das visuelle Theater die hauptsächlichste Theatertradition für Jahrtausende. Artaud hatte Vorgänger im balinesischen Tanztheater. Das Tanztheater der Indianer Amerikas benutzt eine manuelle Zeichensprache, um Geschichten zu erzählen, die heute noch von Indianern verstanden wird, ob sie nun in der sibirischen Steppe oder in den chilenischen Anden aufgewachsen sind. Die Ramayana-Legende, die in allen Ländern des Himalaya heute noch aufgeführt wird, benutzt tanzhafte Schauspielerei und eine Zeichensprache,

die selbst die Bauern mühelos verstehen. Im Kathakali, seiner ästhetisch hochstehenden Ausdrucksform, haben sich sieben eigenständige Zeichensprachen entwickelt, von denen einige esoterisch exklusive Schlüsselsprachen sind, die nur von Tänzern und Priestern verstanden werden.

Wenn man Alfredo fragt, welche Relevanz das visuelle Theater der Gehörlosen für uns Hörende haben könnte, gibt er die Antwort: es könnte vielleicht eben jene authentische, „unverdorbene“ Sprache finden, mit der man die zutiefst menschlichen Auswege aus einer den ganzen Planeten umfassenden Krise der Kommunikation erforschen können. Auswege, die uns die Kultur, die Zivilisation böten. Und Teil dieser Krise sei sicherlich die Inflation der Lautsprache durch Werbung, Politik und Massenmedien, die z. B. auch die Glaubwürdigkeit des Sprechtheaters unterminiert habe und die ganz allgemein das Wort als künstlerisches Mittel habe kraftlos werden lassen. **Hans Georg Berger**



Lilith, San Francisco Sacrifices

Ein Märchen über die Frauenbewegung

Von Carolyn Myers, Teresa Baum,
Michele Linfante, Renais Winter
und Nancy Baum

Bag Lady/Michele Linfante

Die Ratsmitglieder:
Mr. Concepts/Marty Zermer
Mr. Bizeps/M. Samela Dingus
Vincent/Thomasina Turner
Wächter/Nancy Baum

Stadtfrauen:
Lilith/Monica Hand
Juba/Loretta Harris
Nais/Renais Winter
Hildar/Thomasina Turner
Celia/Fc Bongolan

Waldfrauen:
Kintar/Terry Baum
Gorga/Marty Zermer
Taboo/Renais Winter
Sin Semilla/M. Samela Dingus
Rebecca/Nancy Baum

Regie: Sharon Lockwood
Bühnenbild: Renais Winter
Kostüme: Elisabeth Virago Gaston
Lieder: Ronda Slater, Carolyn Myers,
Michele Linfante, Terry Baum,
Judy Gottlieb, Mozart
Inspektion: Sherry Mc Vickar

„Sacrifices“ („Opfer“), das die feministische Theatergruppe „Lilith“ im Sommer 1978 herausbrachte, ist ein mythologisches Märchenspiel. Das Stück beginnt mit einem Ritual, wie es sich in Legenden aus der Vorzeit zu ereignen pflegt: eine Frau wird einem Drachen, der ein Dorf bedroht, zum Opfer dargebracht. Dieses altertümliche Ritual erzählt von Vorgängen, wie sie in Märchen aller Völker vorkommen: die Frau hat mit dem Drachen solange in Frieden gelebt, bis ihr Sohn eines Tages eine Mauer zwischen ihnen und dem Drachen errichtet und schließlich den Drachen zu töten versucht hat. Der gereizte Drache greift das Dorf an, und die Frau, um ihn zu beschwichtigen, liefert sich ihm aus.

Die ‚moderne‘ Version der alten Geschichte wird aus der Perspektive des Sohns erzählt: wie die erste Mutter „sündig“ wurde, indem sie sich gegen die moralische Reinheit aller Frauen verging, sodaß sie nun geopfert werden muß. Während die Frauen der alten Legende miteinander darum wetteifern, wer das Opfer sein sollte, bestimmt in der modernen Geschichte ein Dorfrat von drei Männern, wer zum Drachen zu gehen habe. Zwei Mitglieder des Rates entscheiden sich für Lilith, eine junge Frau, die darauf besteht, Versammlungen aller Dorfbewohner einzuberufen und öffentlich gegen die Opferung aufzutreten. Das dritte Ratsmitglied hält sich zurück: Lilith ist

seine Tochter und, ungeachtet ihrer Hartnäckigkeit und scharfen Zunge, sein erklärter Liebling. Und Lilith, wie nicht anders zu erwarten, setzt sich zur Wehr. Sie, die von den Männern als Opfer ausgewählt wurde, um für ihre weibliche Aufsässigkeit bestraft zu werden, versammelt die Frauen des Dorfes, und wiegelt sie gegen die Autorität des Rates – d. h. der Männer – auf. Es kommt, wie es in Märchen zu kommen pflegt: der Drache, dem man Lilith ausliefert, gibt ihr ein Rätsel zu lösen und dann ereignet sich etwas völlig Unerwartetes. Jener Drache, vor dem das Dorf gezittert hat, entpuppt sich als ein Geschöpf jener Frauen, die in all den Jahren geopfert worden sind. Wenn es irgendwann einmal einen Drachen gegeben hat, so ist er längst tot. Und die Frauen, die man den Mythos geopfert hat, haben sich längst zusammengeschlossen, um endlich frei zu leben.

Lilith's feministisches Märchen wird mit bunten Theatermitteln erzählt. Die Männer erscheinen als Comic-Figuren in karikaturistischen Masken. Mythologische Gestalten wie die Mutter Erde werden beschworen und aufsässige Songs rufen die Frauen zur Selbstbefreiung von der Herrschaft der Männer auf. Der Drache selber ist eine gewaltige Theatermaschinerie, in deren Bauch fünf Schauspielerinnen untergebracht sind. Clowneskes und Monströses stehen in dieser märchenhaften Utopie nebeneinander, die aufgeführt wird, damit das Märchen Wahrheit und die Utopie Wirklichkeit wird.

„Schärfer als Drachenzähne... (Über die Entstehung von „Sacrifices“)/Als „Lilith“ mit der Arbeit an „Sacrifices“ begann – im Februar 1977 –, redeten wir fünf darüber, was wir in unserem Leben für wichtig hielten: persönliche Beziehungen, unsere Arbeit, unsere Meinungen über die Frauenbewegung, Stücke, die wir mögen, Charaktere, die wir auf der Bühne gerne sehen oder spielen würden. Dann begann die Arbeit, ausgehend von Improvisationen. Um einige Vorstellungen von Charakteren zu finden, über die wir uns Gedanken machen wollten, entwickelten wir Szenen über weibliche und männliche Archetypen: die verrückte „Bag Lady“, die Erdmutter, der „Dumb Jock“, der zerstreute Professor. In unseren letzten Produktionen gingen wir vom Leben unserer Mütter aus. Diesmal, für „Sacrifices“ wollten wir uns um sympathische Männercharaktere bemühen, also improvisierten wir Szenen und Gespräche, in denen wir unsere Väter spielten. Als nächstes versuchten wir, über Gemälde und Photographien zu improvisieren, die uns an die Stimmung, die wir uns für das Stück vorstellten, erinnerten. Und dann experimentierten und improvisierten wir mit theatralischen Formen, weil wir versuchen wollten, von unserem bisher extrem über Personen laufenden Zugang zu den Stücken wegzukommen. Schließlich suchten wir nach der Absicht einer jeden Szene, nach dem Sinn eines jeden Charakters. Es war ein langer und schwieriger Prozeß.

Fünfzehn Frauen sind bei „Sacrifices“ beschäftigt: zehn Schauspieler, zwei Regisseure, ein Bühnenbildner, ein Komponist und ich – der Autor. Wir arbeiten kollektiv; jeder Text ändert sich auf der Probe, keiner ist am Ende des Nachmittags noch derselbe wie zu Probenbeginn. Ich finde es leichter,

Dialoge zu schreiben, wenn ich auf Proben zugesehen habe. Ich habe nicht über alles zu entscheiden, was die Charaktere sagen; viel von meiner Arbeit haben mir die Schauspieler durch Improvisation und Diskussion abgenommen.

„Lilith“ ist ein Frauen-Theater-Kollektiv und so ist es sein wichtigstes Ziel, neue und starke Bilder, Vorbilder und Charaktere von Frauen zu entwickeln und zu zeigen. „Sacrifices“ ist eine Geschichte von Ereignissen, die sich hätten abspielen können, als einmal eine Gruppe von Frauen versuchte, ihre Welt zu ändern.“ **Carolyn Myers**

Die Geschichte von „Lilith“ begann in Berkeley (Kalifornien), im Herbst des Jahres 1974 im Wohnzimmer von Charlotte Colavin. Die Gründungsmitglieder, Charlotte Colavin, Shelley Fields und Terry Baum, wollten miteinander arbeiten und zusammen theatralisches Material entwickeln, das von ihren eigenen Erfahrungen, politischen Idealen, Träumen und Leiden ausging. Sie fühlten, daß die Bay Area ein feministisches Theater brauchte und daß sie ihre eigenen Probleme besser kennenlernen könnten, wenn sie nur mit Frauen arbeiteten. Sie glaubten daran, daß Politisches und Individuelles eng miteinander verbunden sind, und daß es möglich ist, bestimmte Aussagen über ihre Umwelt zu machen, wenn sie ihre privaten Erfahrungen veröffentlichten. „Lilith“ begann als ein Theater der Probleme und nicht der Lösungen.

Inspiziert von derartigen hochfliegenden Idealen zeigte „Lilith“ die erste Vorstellung im Juni 1975 im Live Oak Theater von Berkeley und stellte fest, daß es tatsächlich ein Publikum für das, was sie vorhatten, gab. Ihr erstes Stück war eine Collage von Liedern, Szenen und Monologen – aus der Improvisation entstanden – über die alltäglichen und normalen Sorgen der drei Frauen. An Themen wurden

behandelt: Menstruation, Geburtskontrolle, lesbische Beziehungen, Mütter, Masturbation u. a. m. Im Herbst 1975 führte „Lilith“ ihr Stück in San Francisco auf und begann zugleich an einem neuen zu arbeiten. Carolyn Myers und Cynthia Moore kamen als neue Mitglieder zu „Lilith“. Die Truppe entwickelte ihre kollektive und improvisatorische Arbeitsweise weiter und brachte „Good Food“ heraus, ein Stück über fünf abscheuliche Kellnerinnen, die zu lernen versuchen, miteinander zu arbeiten. Die Charaktere beruhten auf den persönlichen Eigenarten jeder Schauspielerin, die zu Archetypen stilisiert worden waren. „Good Food“ wurde in Berkeley und San Francisco im Frühjahr 1976 aufgeführt.

„Moonlighting“, erarbeitet und gespielt von einer neuen Gruppe von Schauspielerinnen, hatte im Januar 1977 in San Francisco Premiere und wurde mehrere Monate vor einem begeisterten Publikum in der Bay Area gespielt. „Moonlighting“ befaßte sich mit der Welt der Frauen und der Arbeit, den Konflikten, die arbeitende Frauen erleben, der täglichen Routine, den Krisen und Triumphen des Arbeitslebens. „Moonlighting“ wurde in den Colleges, Gefängnissen und Gemeindezentren Californiens gezeigt, bevor es im Herbst 1977 im Nordwesten der USA gespielt wurde.

„Lilith“ hat über 70 Vorstellungen in der Bay Area gespielt. Ihre Mitglieder haben Workshops für viele Colleges und kommunale Gruppen veranstaltet. Gegenwärtig strebt „Lilith“ den Non-Profit-Status und öffentliche Subventionierung an. Zu „Liliths“ Zukunftsplänen gehören ein mythologisches Stück über Frauen und Gewalt, ein Stück über Constance de Markiewitz – eine irische Revolutionärin – und eine Theateradaption von Henry James „The Bostonians“.



The San Quentin Drama Workshop, San Francisco The Wall is Mama

Von Rick Cluchey

Bea/Nadja Brouwers
Pussy/Java
Philly/Bud Thorpe
Duke/Arthur Graham
Billy/Lee Gates
Max/Carroll Hauptle
Tina/Teri Garcia Suro
Sonny/Rick Cluchey
Tex/John Jenkins

Regie: John Jenkins, Rick Cluchey
Bühnenbild: Cork Marcheschi
Kostüme: Lee Gates
Beleuchtung: Bud Thorpe
Regieassistent, Ton: Carroll Hauptle
Bühnenbildassistent: Gerhard Trimpin,
Donna Marchesi

Die Handlung des Stückes findet in einer New York Lower-Eastside-Bar an einem Sommerabend des Jahres 1978 statt.

Rick Cluchey's gewalttätiges Untergrundstück „The Wall is Mama“, aufgeführt vom San Quentin Drama Workshop, ist ein offener, ehrlicher Kommentar über Amerikas städtische Drogengesellschaft. Das Stück, das 1966 in San Quentin geschrieben wurde, zeigt die Verstümmelung der schwarzen Bevölkerung auf, die in einem endlosen Teufelskreis von Wohlfahrtsunterstützung, Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Rassenunruhen, Alkohol und Drogen gefangen ist. In der „The Wall is Mama“, einer New York Lower East side Bar, finden wir Transvestiten, die auf den Strich gehen, Mafia Bosse, Weltuntergangspropheten, Mafia-Spitzel und Berufssoldaten. Die Bar gehört Mother, einer Schwarzen. Sie und Duke, ebenfalls ein Schwarzer, ehemaliger Zuchthausler und Drogenhändler, sind die Hauptdarsteller. „The Wall is Mama“ wird von der ritualen Poesie des amerikanischen Inner City Slangs durchzogen. Die Musik ist die der amerikanischen Ghettos.

Der San Quentin Drama Workshop wurde 1957 in San Quentin gegründet, im Anschluß an eine Aufführung von Becketts „Warten auf Godot“. Der Workshop blickt auf eine 20-jährige Tradition in Amerika und Europa zurück, mit Aufführungen der Beckett-Stücke „Warten auf Godot“, „Krapps letztes Band“, „Endspiel“, sowie Stücken des Gründers und Leiters der Gruppe, Rick Cluchey, u. a. „The Cage“, das im Herbst 1977 in Berlin im Künstlerhaus Bethanien aufgeführt wurde.

Ist die Mauer wirklich Mama? Wenige Tage nach der Premiere von „The Cage“ in San Quentin im Frühjahr 1965 begann ich im Büro des Kaplans mit der Arbeit für mein nächstes Stück. Ich hatte zu dieser Zeit fast neun Jahre lang für den katholischen Gefängnisgeistlichen als Sekretär und Maßdiener gearbeitet. Bis zu meiner bedingten Haftentlassung waren es noch 18 Monate. Obwohl ich den Hauptteil meiner Gefangenschaft mit schwarzen Amerikanern verbracht hatte, hatte ich nie versucht, ein Stück über die

Erfahrungswelt der Schwarzen zu schreiben. Durch Zufall hatte ich, einige Tage früher, folgende Zeilen des Dichters David Frost gelesen: „Irgendwo ist jemand, der keine Mauern liebt, der sie einreißen will.“ So fing ich an zu schreiben, in der Hoffnung, über die tatsächliche Mauer meiner Haft auf die Mauer meiner „Farbblindheit“, die Mauer aus Angst, die Schwarz und Weiß trennt, schauen zu können. Woanders wäre dieses Unterfangen, besonders für einen Weißen, fast unmöglich gewesen, aber hier, in San Quentin, lag die Untersuchung auf der Hand. Während des nächsten Jahres schrieb ich die Eindrücke, Unterhaltungen, den Slang, die Lieder und alle en vogue Ausdrücke nieder, die ich von meinen schwarzen Freunden hörte. Ich hörte ihren Geschichten zu und dem, was sie mir im Vertrauen von ihrem Leben draußen erzählten. Wo führten ihre Taten hin und unterschieden sie sich von denen weißer Krimineller? Ja, ich erfuhr, daß tatsächlich ein Unterschied besteht und zwar liegt er in der Tradition (des Elends) und Veränderung. Veränderung, die einzige Konstante im Leben! Doch soweit ich es sehen konnte, lag für die Schwarzen, die ich persönlich kannte, lediglich in der Zeit Bewegung, während die Lebensumstände stagnieren und damit auch das gesamte Gesellschaftsmilieu. Mama ist tatsächlich eine Mauer, die selbst die Zeit zum totalen Stillstand bringt. Mir wurde klar, daß ich meine eigene Mauer durchdringen mußte, die physische Mauer meiner Gefangenschaft, um dann weiter in die schwarze Gesellschaftsschicht vorstoßen zu können, mich in ihre Haut zu versetzen und die Welt aus ihrer Perspektive zu erleben.

An einem Dezembertag des Jahres 1966 verließ ich dann endlich San Quentin; unter meinem Arm ein dünnes Manuskript mit dem Titel „The Wall is Mama“. Die nächsten acht Jahre arbeitete und lebte ich mit schwarzen Ex-Sträflingen und änderte das Stück solange, bis ich das Gefühl hatte, es aufführungsfähig ausgearbeitet zu haben. Der Workshop war zu jener Zeit in zwei Gruppen aufgeteilt; unter der Leitung von Ken Whelan, Mitbegründer des Workshops, brachte die eine mein Stück „The Cage“ in Californien an amerikanischen Universitäten zur Aufführung, während die andere, mit Edinburgh als Stützpunkt, mit „The Cage“ Gastspielreisen durch Europa unternahm. Die Erstaufführung des Stückes „The Wall is Mama“ fand 1974 auf dem Edinburgh Festival statt, mit einer anschließenden einmonatigen Laufzeit am Institute of Contemporary Art in London und am Theatre at New End, Hampstead. Das Hauptthema des Stückes „Emasculation“ kam während unserer ersten Laufzeit in Großbritannien nicht voll zum Ausdruck, was einerseits darauf zurückzuführen war, daß wir uns vollkommen auf das Problem der Gewalt konzentriert hatten, andererseits vielleicht auch auf das Widerstreben der schwarzen Schauspieler, ihre frühesten Eindrücke und Gefühle voll auszuschöpfen. Die unerfreulichen Lebensumstände in den Ghettos wirken sich besonders auf das Familienleben brutalisierend und zerstörend aus. „Emasculation“, das zentrale Thema des Stückes, stellt nicht nur ein Problem der Schwarzen dar, sondern betrifft im direkten Sinn alle Menschen dieses Jahrhunderts.



Mothers

Wir sehen in diesem Stück „Emasculation“ im dramatisierten Sinn, also nicht im physischen oder psychischen Wortgebrauch, und versuchen, „Emasculation“ in einer gegebenen Situation auf der Bühne in Form eines Dramas zu untersuchen. Daher haben wir es mit einer bearbeitungsfähigen Definition im Entwicklungsstadium zu tun, die uns den begrifflichen Unterbau für das Stück selbst liefert. So wie „The Cage“, der seit 10 Jahren ständig neuen Experimenten durch den Workshop unterworfen ist, ist „The Wall is Mama“ ein neues Stück Theatermaterial; ein Stück Material, zusammengenäht und wieder aufgetrennt, bis es nach unzähligen Versuchen endlich die Form annimmt, die unsere Untersuchung am klarsten wiedergibt. „The Wall is Mama“ ist ein Stück, das nicht von Ideen handelt sondern von Menschen, gefangen in den Verstrickungen menschlichen Zusammenlebens. Die Definition des Wortes „Emasculation“ im Lexikon ist antiquiert, und paßt nicht mehr in diese Zeit. Angesichts immer höherer Steuern, dem Verlust bürgerlicher Freiheiten, massiver Arbeitslosigkeit und der Furcht vor nuklearer Zerstörung, die wie eine häßliche und drohende Sonne über unserer Welt hängt, wird der Sinn von „Emasculation“ im 20. Jahrhundert ständig neu definiert. „Emasculation“ beraubt uns aller Würde und hat durch seine universellen Bedrohungen einen Scheinprozeß kreiert, eine Zurschaustellung absoluter Gleichgültigkeit, die sich in Pantomimen und Todesspiel sowie einer rituellen Karikatur des Lebens ausdrückt.

Die Existenz von Drogenhändlern und Zuhältern ist eine Folge der „Emasculation“ Schwarzer in den Ghettos. Aus Stolz zwingt der schwarze Mann schwarze Frauen zwecks Gelderwerbs zur Prostitution. Aus Stolz, weil der Mann keine anständige Stellung findet und Wohlfahrtsalosen als Existenzgrundlage nicht akzeptieren kann. Das Geld braucht er zum Drogenkauf und um seine Frauen weiterhin zu versklaven, denn Prostitution ist nichts anderes als Sklaverei. Die Liste

seiner Wünsche ist damit nicht erschöpft; zur Untermauerung seiner Rolle und seines Selbstvertrauens braucht er jetzt einen auffallenden Wagen und extravagante Kleidung, mit denen er wie die Helden der Filme aussieht, die für schwarzes Publikum gedreht werden, oder wie die Zuschauer bei einem von Muhammed Alis Weltmeisterkämpfen. Dieser Trend, der lange vor Hollywood und populärem Sport existierte, konnte mit seinem Blendwerk die Massen in seinen Bann schlagen.

Die Wurzeln liegen in der Rassendiskriminierung. Mama ist die Mauer, weil den meisten Schwarzen aus den Ghettos jede Alternative verwehrt ist und sie gezwungen sind, ihren Platz in der von Weißen beherrschten Gesellschaft einzunehmen. Als Männer müssen sie ihre Rolle einnehmen und versuchen, ihre Bestimmung zu meistern, d. h. als Drogenhändler, ungeschlagener König aller möglichen verbotenen Glücksspiele, schnellster Läufer, Weltmeister im Schwergewicht oder im Kontrast hierzu: als Putzer, mit einem Job beim Carwash, bei der Müllabfuhr, auf dem Schrottplatz, als schwarzer Reiniger weißen Besitzes, Hausmeister im Königreich des allmächtigen Weißen, der schwarze Clown, der Zirkuskunststückchen vor weißem Publikum aufführen muß. Der schwarze Verrückte, der Frauenschänder, der bewaffnete Kriminelle, sie alle üben sich in rebellionsversuchen, die fruchtlos an einer gefühllosen Welt abprallen, einem Vakuum, in dem jede Anstrengung Verschwendung ist, eine Windmühle für den schwarzen Don Quichote, die er mit seiner Kool Mentholfilterzigarette zu attackieren versucht. In den Ghettos beendet die Majorität der Schwarzen die Schulausbildung, ohne wenigstens die Grundlagen zu beherrschen, d. h. sie können weder lesen noch schreiben. Daraus ergibt sich, daß der Teufelskreis von Arbeitslosigkeit, Rassendiskriminierung, Kriminalität, Drogen und Armut sich für den größten Teil der schwarzen Ghettobevölkerung in den Städten immer weiter dreht. „Emasculation“!

Die Mauer ist also wirklich Mama, nichts hat sich geändert, die Zeit steht still, die Verhältnisse bleiben dieselben. Der Teufelskreis regeneriert sich immer wieder aufs Neue. Jede Mauer ist eine Mauer und bleibt eine Mauer. Mauern zwischen Menschen, Ländern, die Mauer zwischen Rede und Sprache, Haß und Liebe, Unwissenheit und Wissen, die Mauer zwischen einer Arbeit und Arbeitslosigkeit, einer Chance zum Weiterkommen und Hoffnungslosigkeit, die Mauer aufgebaut zwischen den verschiedenfarbigen Rassen, den Geschlechtern und schließlich die Mauer selbst, farbenblind; obscurum per obscurius, voll von Gegensätzen und undurchsichtig. Dukes letzte Worte in „The Wall is Mama“ sind ein Aufschrei nach Verständnis. „Mama, wenn wir erst unser kleines Häuschen auf dem Land haben...“ Er wird erschossen und damit wird ihm die letzte Chance genommen, seine Leidenschaft, sein Verlangen, seinen Zorn und seine Qual zur Erfüllung zu bringen. **Rick Cluchey**



The Pip Simmons Theatre Group, London

Woyzeck

Nach dem Stück von Georg Büchner

Woyzeck/Peter Oliver
Marie/Jessie Gordon
Tambourmajor/Rod Beddall
Verrückte/Sheila Burnett
Schaustellerin/Sally Lansdale
Schausteller, Herr P. C. Plad. Ein Arzt/
Chris Jordan
Doktor, Wirt, Texas Tim/Roderic Leigh
Prinzessin, Großmutter/Helena Fransson

Musik: Chris Jordan
Musikalische Assistenz: Roderic Leigh
Licht: Steve Whitson
Buch und Regie: Pip Simmons

In Zusammenarbeit mit dem Chapter Arts
Centre, Cardiff

**Pip Simmons über „Woyzeck“/ Spielen Sie Büchners
„Woyzeck“-Fragment genau so, wie es geschrieben ist,
oder haben Sie es bearbeitet?**

Wir haben das Stück sehr drastisch bearbeitet, aber
alles, was auf der Bühne geschieht, basiert auf
Büchners Text – und der ist sehr schwierig. Es ist ein
poetischer Text, sehr sparsam, sehr ökonomisch.
Einen Teil haben wir neu geschrieben, einige Passagen
haben wir einfach „zerhackt“. Üblicherweise wird
„Woyzeck“ als ein Stück Literatur betrachtet, weil es,
historisch gesehen, so etwas wie ein Vorläufer des
Modernen Dramas ist. Und vor Literatur haben die
Leute großen Respekt. Das ist unsinnig. Wir haben
herauszufinden versucht, was unmittelbar Leben-
diges im „Woyzeck“ steckt.

Wie würden Sie Ihre Art von Theater beschreiben?

Wir machen keine konventionellen Aufführungen.
Seit das Theater literarisch wurde, ist es mit dem
Theater rapide bergab gegangen. Es hat aufgehört,
eine populäre Form der Unterhaltung und Kommuni-
kation zu sein. Das Theater muß heute mit dem Fern-
sehen, dem Kino, der Werbung konkurrieren, und die
Leute lassen sich von Bildern nicht mehr überraschen,
von den Dingen, die sie sehen. Wir versuchen das
mit unseren Mitteln: die Leute zu überraschen,
visuell, sprachlich, theatralisch, ohne ihren Verstand
außer Kraft zu setzen. Das Ausprobieren neuer
Techniken, neuer Produktionsweisen – darum geht es
allen Gruppen, die zum „fringe theatre“, dem soge-
nannten Untergrund-Theater, gehören, und all die
Tricks, der ganze Dampf, der ganze Nebel, den heute
Popgruppen benutzen, kommen vom „fringe“.

**Unterscheiden sich die Arbeitsmethoden sehr, wenn Sie
es mit einem „fertigen Stück“ wie „Woyzeck“ zu tun
haben und wenn Sie selbst ein Stück entwickeln?**

Das ist eine schwierige Frage. „Woyzeck“ ist der erste
„literarische“ Theatertext, an dem ich seit 1968
gearbeitet habe. Aber ich glaube, am Ende läuft es
auf dasselbe hinaus. Man überlegt sich, wie man die
Geschichte erzählen kann, durch Bilder, durch

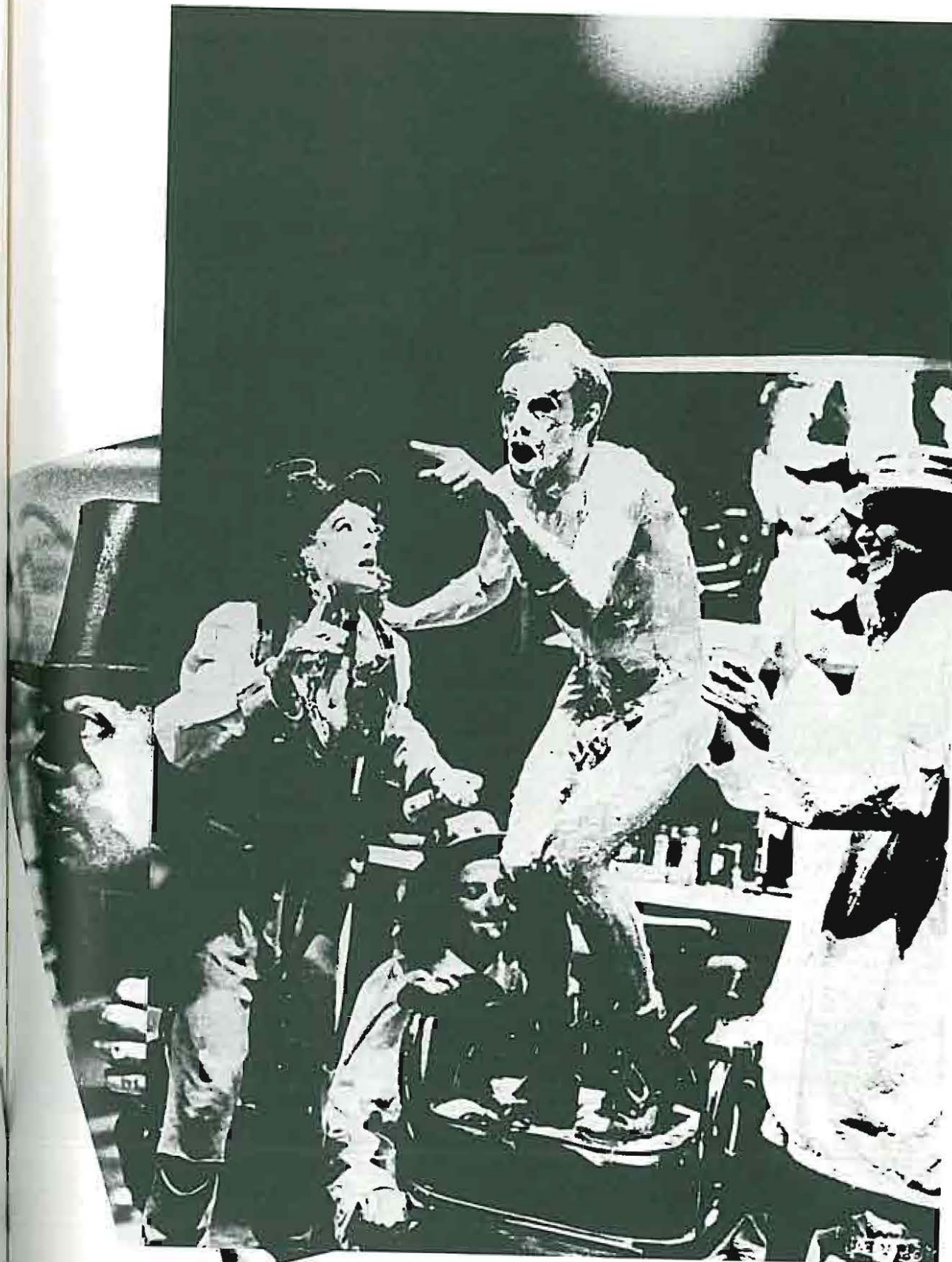
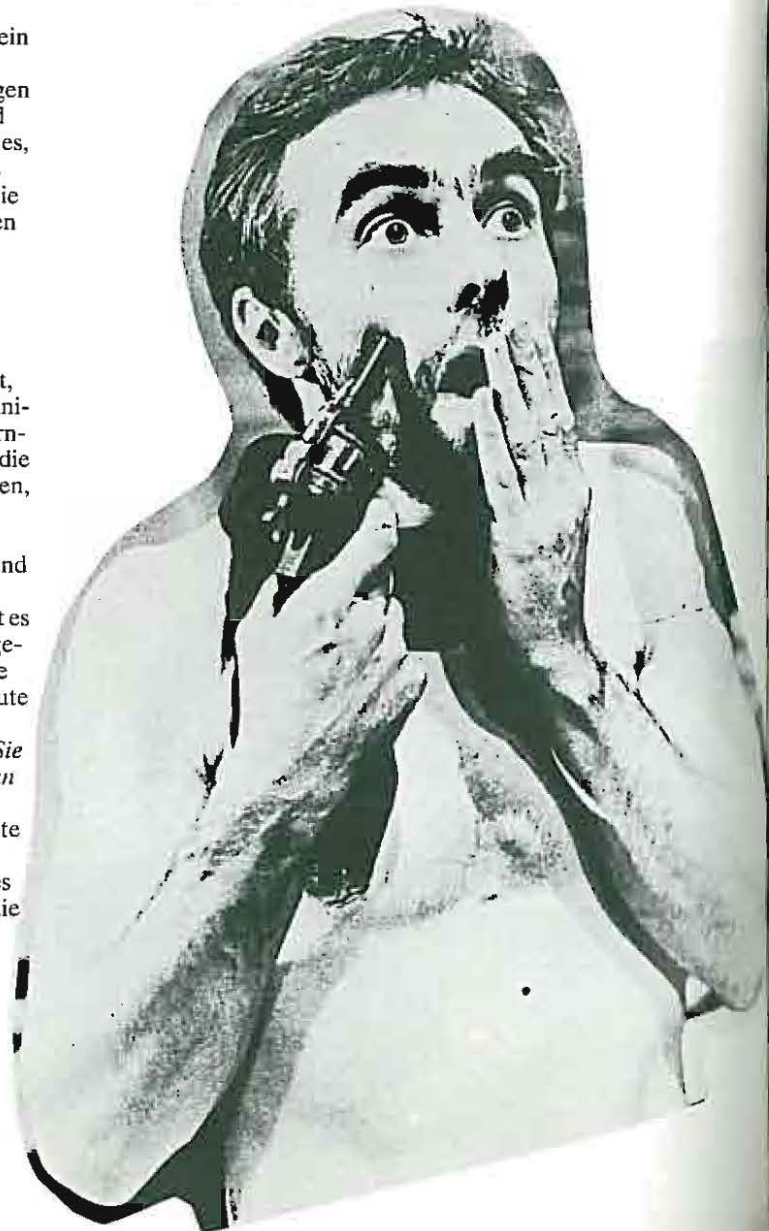
Aktionen, man entdeckt, welche theatralischen Mög-
lichkeiten diese Geschichte enthält.

Wie sehen Sie die Woyzeck-Figur?

Wir haben, was sie erlebt, möglicherweise radikalisiert:
alles wird noch schlimmer für Woyzeck. Er ist physisch
und psychisch reduziert, beherrscht, reglementiert;
man will diesen Woyzeck nicht bloß zerstören, er ist
ein Nichts. Er ist nicht einfach ein Opfer, er reagiert
auf die Dinge gar nicht mehr, er ist unfähig, Entschlei-
dungen zu treffen.

Also hat man schließlich Mitleid mit ihm?

Ich weiß nicht... Mitleid mit den Opfern. Es kommt
immer ein Punkt, wo Opfer die Möglichkeit haben,
für sich selbst zu entscheiden, wie sehr sie Opfer sein
wollen. Ich bin kein großer Anhänger einer sozialen
Theorie, die alle Kritik an den Unterdrückten aus-
schließt. Ich glaube, es gibt eine Entwicklung, in der
Menschen sich befreien, sich von ihrer Umwelt lösen
können. Aber es geht nicht um Theorien und Mei-
nungen und schon gar nicht um Sentimentalitäten.
Menschen stecken in irgendeiner Sache drin, und wir
reagieren darauf nicht mit moralischen Haltungen,
sondern sehr spontan und direkt: wie auf einen
Autounfall. Nachher denkt man erst darüber nach,
was passiert ist. Das Theater kann daran erinnern,
daß es Erfahrungen jenseits von sogenannter Kultur,
jenseits aller Theorien und Meinungen gibt. (Aus ei-
nem Interview in der Zeitschrift „Audience“, 1977)



Ufe

Nach dem Roman von Jewgenij Samjatin

Nummern des Einen Staats:
Rod Beddall, Sheila Burnett, Helena Fransson,
Jessie Gordon, Chris Jordan, Sally Lansdale,
Roderic Leigh, Peter Oliver

Musik: Chris Jordan
Kostüme: Andrew McAlpine
Licht: Steve Whitson
Video: Steve Whitson und Nick Fry
Choreographie: Helena Fransson
Buch und Regie: Pip Simmons

In Zusammenarbeit mit dem Chapter Arts
Centre, Cardiff, dem Birmingham Arts Lab
und dem University Theatre Newcastle

Jewgenij Samjatins Roman „Wir“, nach dem diese Auf-
führung entstand, ist in den 1920er Jahren geschrie-
ben. Er projiziert die nachrevolutionären Zustände
in der Sowjetunion auf einen zukünftigen Staat
(„Der Eine Staat“): eine negative Utopie, Modell für
die Romane von Orwell und Huxley.
Die Bürger des „Einen Staats“ sind Nummern,
sie leben nach einem exakten Zeitplan, vollführen
pünktlich exakt die gleichen Bewegungen, einge-
sperrt in eine Glas-Welt.

Botschaft an das Publikum/ Wir vom Gipfel
menschlicher Errungenschaften

Sehen tief unten
Etwas das überlebt hat
Aus Eurer barbarischen Zeit:
der Zeit unserer Vorfahren
Wir kommen zu Euch
Ihr unbekanntes Geschöpfe
Wir kommen
Damit Euer Leben erleuchtet werde
Von unserer göttlichen Vernunft
Wer weiß wer Ihr seid
Oder wo Ihr seid
Ihr sollt glücklich sein
Ihr müßt glücklich sein
Und jetzt – werdet ihr nicht mehr lange darauf warten
Vor tausend Jahren
Haben unsere heldenhaften Vorfahren –
Eure Nachkommen –
Sich den ganzen Erdball unterworfen
Eine viel ruhmreichere Tat ist noch zu tun
Die Unterwerfung von Euch unbekanntes
Geschöpfen
Unter das wohlthätige Joch der Vernunft
Wir sind bereit
Jeder von uns ist bereit
Wir kommen

1. Abhandlung über die Schönheit und Größe des einen Staats

Es gibt nur eine Wahrheit
Und einen wahren Weg
Die Wahrheit ist 2 mal 2
Und der wahre Weg 4
Was Ihr, die Alten, banal nennt
Bedeutet für uns: Erfüllung der Pflicht
Am wolkenlosen Himmel steht geschrieben
1 + 1 + 1 + 1 ist Wir

2. **Von der Kunst/**Indem wir Euch Eure Poesie,
Eure Musik, Eure Art zu tanzen vorführen,
werden wir beweisen, daß Kunst keine Form der
Epilepsie ist...
„Kunst ist Nützlichkeit
Kunst ist Dienst am Staat“
3. **Vom Altertum/**(Spätes 20. Jahrhundert. Das Zeit-
alter vor dem Zweihundertjährigen Krieg.)
Es gibt Spuren einer kriminellen Vereinigung, die sich
zur Aufgabe macht, Eure Lebensweise zu erhalten,
mit dem Ziel, die Menschen aus dem „Einen Staat“
zu befreien.
„Sich von anderen zu unterscheiden verletzt die
Uniformität“
Euer Staat hat seine Spione.
Wir auch. Spione. Wir haben keine Furcht vor Worten.
Unsere Wächter sind wohlthätig.
4. **Das Fest der Gerechtigkeit/**(Unter der persönlichen
Kontrolle des Wohltäters.)
Der Mörder der Verrückte oder die uneheliche Mutter
Dasselbe Urteil für alle – vorzeitiger Tod
Dieselbe Gerechtigkeit seit Anbeginn der Geschichte
5. **Die große Operation/**Heil dem einem Staat
Heil den Nummern
Heil dem Wohltäter

The Pip Simmons Theatre Group wurde 1968 gegrün-
det. Die ersten Aufführungen fanden im Londoner
Drury Lane Arts Lab statt: „The Mask Routine“
nach Georg Kaiser und fünf Stücke von Jean Tardieu.
1969 folgte eine Bearbeitung von Chaucers „The
Pardoner's Tale“. Der erste große Erfolg war 1970
„Superman“, ein Spektakel, das nach der Premiere
im Amsterdamer Mickery Theater über 300mal in
ganz Europa (auch in Hamburg) gezeigt wurde.
1971 entstanden „Do It“ und „Alice in Wonderland“,
im Jahr darauf kam die „George Jackson Black &
White Minstrel Show“.

1973 löste Simmons die Gruppe auf; er ging nach
Bochum und inszenierte dort sein Baader-Meinhof-
Stück. 1974 wurde er nach Rotterdam eingeladen:
er sollte wieder eine Gruppe zusammenstellen und
mit ihr neun Monate lang in Rotterdam proben.
Mit „Dracula“ (1974) und „An die Musik“ (1975)
schloß er diese Arbeit ab. „An die Musik“ war danach
in Paris, Amsterdam, Brüssel, Kopenhagen, Stock-
holm, London zu sehen und bei den Festivals von
Avignon und Nancy.

1975 entstand – die Gruppe war nach London zurück-
gekehrt – „The Dream of a Ridiculous Man“ nach
Dostojewski, 1977 „The Mask of the Red Death“
nach Poe, im selben Jahr der „Woyzeck“. Die bisher
letzten Produktionen sind Shakespeares „Der Sturm“
und „We“ nach Samjatin.

Die Pip Simmons Theatre Group ist immer ein Reise-
unternehmen gewesen (vielleicht nicht ganz frei-
willig: feste Häuser hat man ihr selten zur Verfügung
gestellt, und selten genug Subventionen). Ein armes
Theater, das auf Ausstattung weitgehend verzichtet –
man nimmt mit, was in den Bus paßt –, und das gleich-
wohl seinen Ruhm gar nicht „armen“, nämlich sehr
spektakelhaften Aufführungen verdankt. Alle Wir-
kung geht vom Spiel der Akteure und von der Musik
aus – die meisten Schauspieler sind selber Musiker.

Von Chris Jordan, einem Gründungsmitglied der
Gruppe, stammen alle Kompositionen; er hat den
lustig-aggressiven Simmons-Inszenierungen den Ruf
eingetragen, daß sie so etwas wie ein neues
Rock 'n Roll-Theater repräsentieren. Eigentlich sei
die ganze Gruppe eine Band, schrieb ein Kritiker,
und ihr Auftritt gleiche einem Live-Konzert. Also
sind die Simmons-Aufführungen Pop-Opern? „Ganz
und gar nicht. Vergessen Sie ‚Hair‘ und alle traurigen
Nachzügler. Hier wird wirklich ein Durchbruch
erreicht! Das erste Mal bilden Musik und Sprache
auf der Bühne eine Einheit“ („Time Out“).
Länger als zehn Jahre besteht die Pip Simmons Theatre
Group, und mit wenigen Ausnahmen gehören ihr
noch dieselben Schauspieler an wie 1968. Mehr als
zehn Jahre „fringe theatre“ – und augenscheinlich
sehr lebendig. England könne dankbar sein, meinte
unlängst der „Observer“, daß Simmons die Insel

immer wieder heimsuche, um sie zu „bestrafen“,
könne dankbar sein für seine heilsamen Provokatio-
nen, denn es wäre für ihn gewiß leichter gewesen,
irgendwo auf dem Kontinent an einem subventio-
nierten Theater zu arbeiten „und, wer weiß, das an-
genehme Leben eines gut bezahlten Peter Zadek,
Stein oder Brook zu führen.“
Nur widerwillig lassen wir uns in eine der vielen Kate-
gorien zwingen, mit denen man das „experimentelle
Theater“ etikettieren möchte: „Underground“,
„Alternative“, „Avantgarde“... Uns widerstreben
alle Einordnungen. Wir bestehen auf unserer Indi-
vidualität. Wir sind Teil einer ungewöhnlichen Richtung
des modernen Theaters, aber wir wollen keinen An-
spruch auf besondere Erfindungen erheben,
abgesehen höchstens von unseren ernsthaften Be-
mühungen, die Leute zu bewegen, daß sie gleich-
zeitig lachen und sich eckeln. **Pip Simmons**



Sri Mahalingeshwara Yakshagana Troupe, Karnatak/Indien

Abhimanyus Kampf

tik, 2.-4. Mai, 20.30 Uhr

Nach dem Mahabharatha-Epos

Tänzer: Sakkattu Laxminarayana
Haradi Mahabala Ganiga,
Cherkadi Madhava Nayak,
Birthe Balakrishna,
Haradi Sanjiva Ganiga,
Belthur Ramesha, Dayananda Balegara,
Haradi Sarvottama Ganiga

Musiker: Januvarukatte Gopalakrishna
Kamath/Gesang
Hiriadka Gopala Rao/Schlagzeug
(Maddalegara/Horizontal Drum)
Brahmavara Ananta Rao/Schlagzeug
(Chandegara/Vertical Drum)
B.V. Achar/Srutigara

Leitung: B.V. Achar, Martha Bush Ashton,
Hanadi Subbana Bhat

Einleitende Rituale

- 1. Chauka Abbara**/Einladung an das Publikum, dem Tanzdrama beizuwohnen. Aufgeführt vor dem „Grünen Raum“, der Garderobe der Truppe.
- 2. Ganapati Puja**/Lied auf den elefantenköpfigen Gott; er möge die Vorstellung vor Hindernissen bewahren. Aufgeführt im Innern der Garderobe.
- 3. Prozession der Musiker und Lampenträger** vom Grünen Raum zur Rangasthala (dem Schauplatz der Aufführung).
- 4. Rangasthala Abbara**/Ankündigung, daß die Rituale auf der Bühne beginnen.
- 5. „Hare Ramana Govinda“**/Lobgesang auf verschiedene Götter.
- 6. „Gajamunkha“**/Lobgesang auf den Gott Ganapati.
- 7. „Radha Lola“**/Lobgesang auf den Gott Krishna.
- 8. Prasanga Pithike**/Ankündigung, daß nun das Stück beginnt.

Abhimanyus Kampf/Das Stück erzählt eine Geschichte aus dem großen indischen Epos Mahabharatha. Die fürstlichen Stämme der Pandavas und Kauravas kämpfen 18 Tage lang um die Vorherrschaft auf dem Schlachtfeld von Kurukshetra. Abhimanyus Kampf findet am 13. Tage statt.

Oddolaga/Tanz, der die Hauptfiguren des Dramas vorstellt. Auf dem Schlachtfeld berät der entmutigte Kaurava mit seinen Kriegern, wie sie die Pandavas doch noch besiegen könnten. Drona, der älteste der Krieger, hat einen Plan. Man müsse Arjuna, einen der Pandava-Fürsten, vom Schlachtfeld entfernen. Die Armee solle sich im Kreis formieren, und zwar so, daß dieser Kreis einen Eingang, aber keinen Ausgang hat. Nur ein erfahrener Krieger würde dem Kreis entkommen können. Kaurava ruft seinen Verbündeten, Samasapatka, den Dämonen-König von Trigarth.

Oddolaga Samasapatkas/Tanz des Dämonen-Königs. Kaurava bittet Samasapatka, mit Arjuna zu kämpfen. Arjuna stellt sich zum Kampf und vertreibt den Dämon aus der Schlacht.

Abhimanyus Oddolaga/Tanz des Abhimanyu, eines jungen Kriegers, des Sohns von Arjuna. Abhimanyu will sich der Pandava-Armee anschließen

und gegen die Kauravas kämpfen. Er bittet seine Mutter Subhadra um den Segen. Vergebens versucht Subhadra, den Sohn, der noch zu jung ist für den Krieg, von seinem Plan abzubringen.

Auf dem Schlachtfeld. Die Kaurava-Krieger stehen im Kreis. Abhimanyu kommt und besiegt sie alle.

Kaurava ist zornig, und Drona sagt: „Wir werden ihn überlisten, wir nehmen ihm den Bogen weg.“

Abhimanyu verliert seinen Bogen, dann das Schwert, er kämpft mit den Schultern, mit den Hüften, mit den Händen. Hinterrücks werden ihm die Arme abgeschlagen. So stirbt Prinz Abhimanyu.

Mangala/Dankgebet an die Götter für den glücklichen Verlauf der Vorstellung. Aufgeführt von den Musikern und der Darstellerin der weiblichen Rolle.

Prozession von der Bühne zum Grünen Raum.

Lobgesang auf Ganapati. Aufgeführt im Grünen Raum.

Yakshagana (wörtlich: Musik der Yakshas, eines göttlichen Stammes in der Hindumythologie) ist volkstümliches Tanztheater aus Indien, wie es vor mehr als tausend Jahren in der Gegend von Süd- und Nordkanara in Karnatak entstand. Alte Geschichten, bis heute unverändert, werden im Tanz erzählt, sie stammen zumeist aus einem der beiden großen indischen Epen, dem Mahabharatha und dem Ramayana.

Nicht in Theatern, auch nicht in den Tempeln, sondern unter freiem Himmel finden die traditionellen Yakshagana-Aufführungen statt: auf den Reisfeldern nach der Ernte. Sie dauern die ganze Nacht, von der Abenddämmerung bis zum frühen Morgen. Brennende Fackeln leuchten zu den Tänzern, wenn die Darsteller ihren Chowki, den „Grünen Raum“ (eine Art Garderobe aus Matten von Kokosblättern) verlassen. Die Bühne ist nichts als ein Viereck, das von Bambusstangen markiert wird, geschmückt mit Girlanden aus frisch gepflückten rotgrünen Mangoblättern.

Nun erscheint ein Tänzer mit dem bizarren Kostüm, der furchterregend-grotesken Maske und dem Kopfschmuck eines Rakshasa, eines Dämons, der seinen grausigen Schreckenstanz aufführt. Oder ein großer König oder eine himmlische Gestalt oder ein berühmter General mit einem Mundasu, dem gewaltigen, konisch geformten Kopfputz, reich mit Bändern verziert, wie er für Yakshagana charakteristisch ist. Oder ein stattlicher junger Krieger wie Arjuna oder Sudhanva mit einem Kedage-Mundale (ähnlich dem Mundasu, aber kleiner und kompakter). Oder wir sehen eine schöne unglückliche Frau, mit Diamanten bedeckt, die auf ihren Retter wartet.

Sie alle, zusammen mit dem Bhagawatha – er ist der wichtige Mann im Hintergrund: er überwacht und leitet die Aufführung –, machen aus dem kleinen Stück Land eine exotische Szenerie und führen den Zuschauer in eine mystische Welt. Führen ihn an den Hof des himmlischen Herrschers Devendra, umgeben von seinen Gottheiten. Oder zu einem legendären König, der sich mit seinen Ministern berät. Oder auf ein staubiges Schlachtfeld, wo heldenhafte Kämpfe für Liebe, Religion, Gerechtigkeit ausgetragen werden. Vielleicht werden auch die übermenschlichen Taten des Gottes Vishnu in einer seiner zehn



Gestalten (Inkarnationen) vorgeführt. Nach dem Hinduglauben ist jede dieser göttlichen Gestalten dazu bestimmt, das Böse auszurotten und das Dharma, die Religion, in sein Recht zu setzen. Der Bhagawatha, halb verborgen hinter einem Vorhang (einem rechteckigen Tuch, das von zwei Spielern gehalten wird), gibt das Tempo der Aufführung an und bestimmt ihren Ablauf. Kurz vor Sonnenaufgang singt er die Mangala, das abschließende Dankgebet. Betend zieht er mit den Tänzern zum Chowki, mit Lobpreisungen an den Gott Ganesha, daß er die Aufführung vor Unglück bewahrt hat. Im „Grünen Raum“ entledigen sich die Akteure ihrer Kostüme, des Kopfschmucks, der sorgfältig geschminkten Masken – vor ihrem Auftritt haben sie drei bis fünf Stunden dafür gebraucht, „Maske zu machen“, also sich zu schminken und sich für den Tanz vorzubereiten. Jeder im Ensemble ist für das „make up“ und die Art, wie er in seiner Rolle erscheint, selbst verantwortlich.

Eine Nacht lang sind die Zuschauer Zeugen einer.



anderen Welt, fremd und schön, einer Welt, in der es ein Leben vor und nach dem Tode gibt, in der ein göttliches Schicksal waltet und den Lauf des Universums lenkt.

Viele Jahre war es mein Traum, das traditionelle Yakshaghana-Theater wieder lebendig werde zu lassen und eine neue Truppe zu gründen. Nun scheint sich dieser Traum zu erfüllen. Meine Studien des indischen Theaters, meine Ausbildung bei einem traditionellen Lehrer und die Anerkennung, die ich bei den Künstlern selber finde, ermöglichen mir, ein authentisches Yakshaghana-Programm zu erarbeiten, wie es in den letzten fünfzig Jahren nicht mehr zu sehen war. Es gibt Schauspieler, die noch die alten Techniken beherrschen, aber heutzutage haben sie selten Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. Ich habe die besten unter ihnen für die neue Truppe ausgesucht. Mein Interesse ist, die traditionellen Formen zu bewahren, nicht mit ihnen zu experimentieren. Therefore, the troupe's performance will be as traditional as we can make it. **Martha Ashton**

The Lindsay Kemp Company, London

Flowers

Ein Stück für Jean Genet

Divine/Lindsay Kemp
Mimosa, ihre beste Freundin/
The Incredible Orlando
Darling, ihr Verlobter/Neil Caplan
Ernestine, ihre Mutter/Annie Huckle
Abbé; Our Lady of the Flowers/David Haughton
Café-Besitzer/Azufre del Pozo
Steptänzer/Michael Hanks
Klagende, Gefangene, Seeleute/
Christian Michaelson, Jose Antonio Gallego

Konzeption, Regie und Bühne: Lindsay Kemp
Schlagzeug: Joji Hirota
Licht: John Spradbery
Kostüme: Lindsay Kemp
Technik: John Spradbery
Musikalische Leitung: Joji Hirota

Divine starb gestern in einer Lache erbrochenen Blutes. So hätte sie sich ihren Tod gewünscht: zu sterben in einer Mischung aus Phantasie und Dreck. **Jean Genet Flowers**/Jean Genets erster Roman „Notre-Dame-des-Flours“ von 1942, nach dem „Flowers“ entstand, ist im Gefängnis von Fresnes geschrieben. Genet benutzte, so wird berichtet, das Papier, aus dem die Insassen Tüten fertigen sollten. Das Manuskript wurde entdeckt und verbrannt. Genet schmuggelte wieder braunes Papier in seine Zelle und begann von neuem.

Länger als zehn Jahre gehört „Flowers“ nun zum Repertoire der Lindsay Kemp Company. Die Aufführung hat sich immer neu verändert, sie wird sich weiter verändern, denn „Flowers“ wird die Truppe spielen, meint Kemp, solange es sie gibt. Den Ablauf von „Flowers“ beschreibt Kemp so: Die erste Szene spielt im Gefängnis und zeigt die einzelnen Gefangenen isoliert in ihren Zellen. Dann folgt eine Art Traumbild mit symbolischen Figuren: eine Hure, eine Mutter und ein Kind, ein Gekreuzigter etc. Danach die Begräbnisszene: vier oder fünf Gestalten mit schwarzen Kleidern und Regenschirmen stapfen durch Dreck und Wind zum frischen Grab von Divine. Der Priester erscheint, darauf, mit weißen Lilien, Divines Bräutigam. Der ist vom Priester fasziniert – es gibt ein symbolisches Liebesduett zwischen beiden. Ernestine, Divines Mutter, und der Bräutigam lieben sich zwischen den Grabsteinen, bis sie ihn erschießt. Die Trauergäste verwandeln sich in Geier. Ein plötzlicher Szenenwechsel bringt uns in ein Pariser Café; Seeleute, Huren und Transvestiten tanzen miteinander. Divine kommt, aber sie wird hinausgeworfen. Da trifft sie den Bräutigam, der sie zum Tanz auffordert, und ehe sie begreift, wo sie ist, verwandelt sich das Café in einen Ballsaal und der Ball in eine Hochzeit. Die Neuvermählten begehen das Ritual der Hochzeitsnacht.

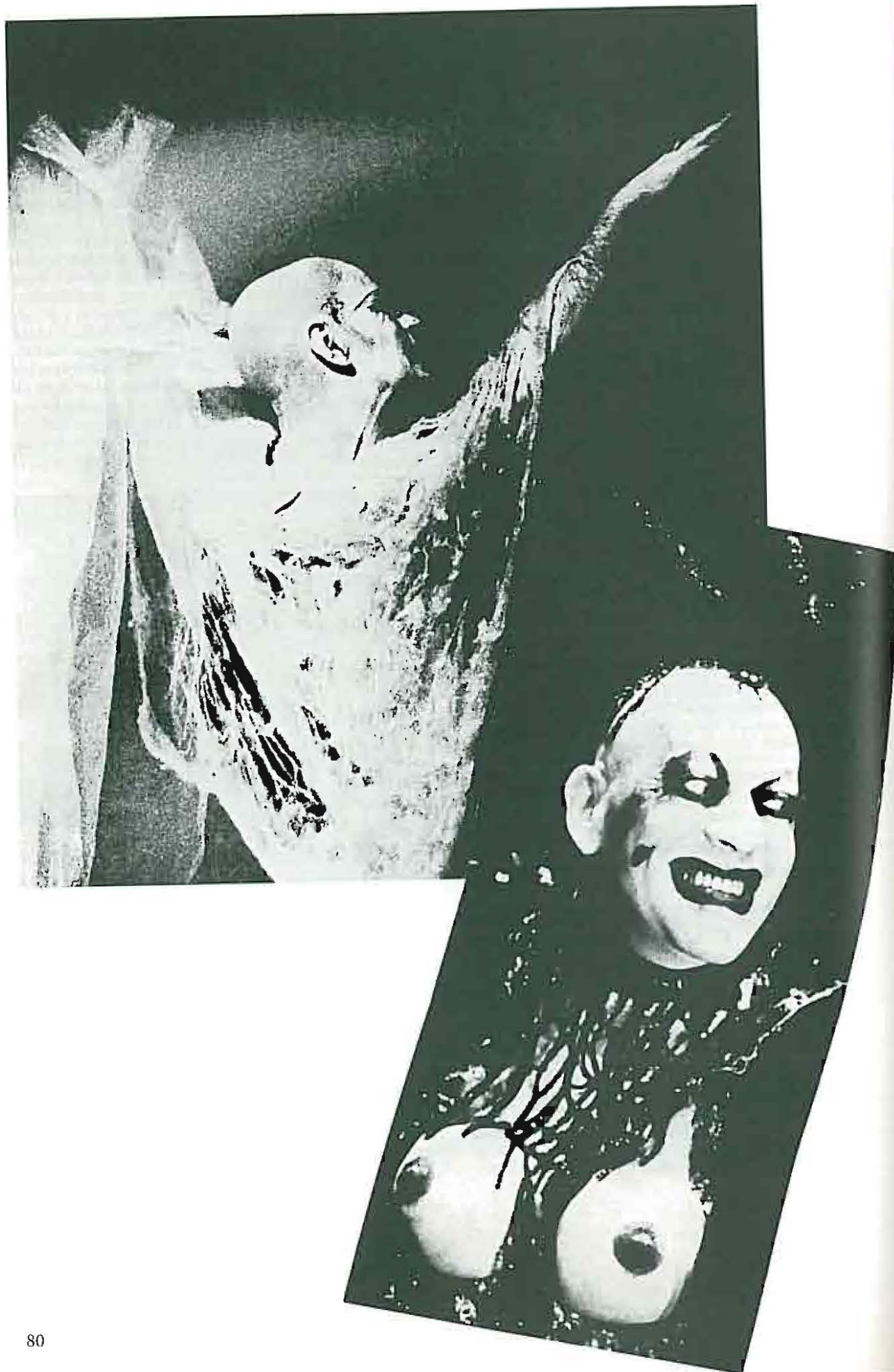
Am nächsten Morgen erscheint Divines beste Freundin. Nach einer Eifersuchtsszene verläßt der Mann Divine. Sie stellt sich vor, sie sei die verlassene Giselle und beginnt zu tanzen.

Szenenwechsel. Ein Junge ermordet einen alten Mann. Er rennt von der Leiche weg, springt auf einen Zug und schläft ein. Aber der alte Mann verfolgt ihn im Traum. Der Zug kommt an, und plötzlich erscheint der Bräutigam und sieht das Blut an den Händen des Jungen. Die beiden werden Freunde, sie gehen in ein nahes Café, wo drei müde Entertainer sie vergeblich zu unterhalten versuchen.

Divine betritt das verlassene Café und erinnert sich ihrer verlorenen Liebe. Sie stellt sich vor, der Engel Gabriel erscheine ihr und führe sie in den Himmel. Der Traum ist zu schön: der Engel verschwindet in den Wolken.

Der Junge kommt ins Café und gibt Divine Blumen. Doch als sie ihn umarmen will, treten maskierte Rache-Gestalten ein, die den Ermordeten suchen. Sie foltern den Jungen und binden ihn in rotes Tuch. Es folgt ein langsames Todes-Ritual. Divine nimmt den Männern die Masken ab: es sind Personen, die wir aus dem Stück kennen. Ohne Masken sterben sie. Divine bleibt allein, ihre Liebe liegt gekreuzigt, tot in ihren Armen.





Salome

Ein Spektakel für Oscar Wilde
Fassung von David Haughton
Mit Cipe Lincovski als Herodes

Salome/Lindsay Kemp
Herodes/Cipe Lincovski
Herodias/The Incredible Orlando
Jochanaan/David Haughton
Der Mond/Annie Huckle
Die Schlange/Azufre del Pozo
Die Taube/Neil Caplan
Erster König/Michael Hanks
Kelch-Träger/Christian Michaelson
Sklave/Jose Antonio Gallego

Konzeption, Regie und Bühne: Lindsay Kemp
Schlagzeug: Joji Hirota
Licht: John Spradbery
Kostüme: Lindsay Kemp, Silvia Jansons
Technik: John Spradbery
Musikalische Leitung: Joji Hirota

Es ist nicht gut, die Dinge nur im Spiegel zu betrachten,
denn die Spiegel zeigen uns nichts als Masken.

Oscar Wilde

Salome/Oscar Wildes Einakter „Salome“ wurde 1892 mit Sahrah Bernhardt im Londoner Palace Theatre geprobt und, vor der Premiere, vom Zensor verboten. Erst 1905, im Jahr der Uraufführung von Richard Strauss' „Salome“-Musikdrama, kam Wildes Stück zum ersten Mal auf eine englische Bühne.

David Haughton und Lindsay Kemp haben ihre sehr eigene „Salome“-Version entwickelt; Wildes Dialoge sind verändert, variiert, für die Truppe neu geschrieben; so entstand eine Folge phantastischer Bilder: Die erste Szene zeigt ein primitives Ritual. Herodes' Sklaven verkörpern die Symbole Mond, Schlange und Taube. Die Taube wird von der Schlange getötet. Königin Herodias bringt eine wirkliche Schlange und eine wirkliche Taube zur Welt.

Ihr Geliebter Herodes ermordet den König, seinen Bruder: er will selber herrschen und Herodias besitzen. Ein Sklave bringt die Taube in Freiheit. Es erscheint ein Engel, weiß gefiedert wie die Taube. Herodes und seine Jagdgesellschaft fangen den Engel. Herodes schneidet ihm die Flügel ab.

Herodes und Herodias trinken das Blut des Engels. Sie erwarten zur Abendunterhaltung: ein Marionettentheater, das die Geschichte von Salome aufführen wird.

Am Ende bleibt Herodes allein mit der Königs-Marionette. Er reißt ihr die Maske weg und sieht dahinter das blutige Gesicht seines ermordeten Bruders.

Szenenwechsel. Narraboth besingt den Mond. Salome erscheint und hört die Stimme Jochanaans, des gefangenen Engels. Sie besteht darauf, ihn zu sehen. Beide sind voneinander fasziniert, doch Jochanaan will dieser Liebe nicht erliegen, er weist Salome ab

und verläßt sie. Salome schwört, sie werde eines Tages seinen Mund küssen. Herodes, von Schuld getrieben und seiner Stieftochter Salome ganz verfallen, verspricht, ihr alles zu geben, was sie verlangt, wenn sie bereit ist, für ihn zu tanzen. Salome tanzt ihren Tanz.

Als Herodes fragt, was sie als Preis verlange, fordert sie den Kopf des Jochanaan.

Man bringt Jochanaan, von Pfeilen durchbohrt wie der Heilige Sebastian. Salome hüllt ihn in ihren silbernen Mantel und küßt ihn, wie sie geschworen hatte. Doch mitten in der Ekstase wird sie von Spiegeln zerschmettert.

Die Lindsay Kemp Company ist ein unabhängiges Unternehmen: niemals in seiner mehr als 15jährigen Geschichte hat es Subventionen bekommen, niemals finanzielle Unterstützung. Das mag der Grund sein, warum die Truppe erfolgreich den Erstarrungstendenzen des institutionalisierten Theaters widerstanden hat. „Uns verbindet nicht der Zwang der Organisation“, sagt Kemp, „wir verstehen uns als eine Gruppe von Freunden“.

Zehn oder elf Schauspieler (performers) sind regelmäßige Mitglieder. Dazu gehören Lindsay Kemp als Schauspieler und Regisseur, David Haughton als Schauspieler und Ko-Regisseur, Celestino Coronado





als Regieassistent, John Spradbery als Technischer Leiter, Joji Hirota als Schlagzeuger und Musikalischer Leiter.

„Wie wir die Institutionalisierung meiden, so meiden wir auch klar definierte und fixierte Arbeitsmethoden“. Den Kern der Arbeit bilden die täglichen Kurse (classes), eine Mischung aus Ballett, Yoga, Modern Dance, Improvisation, Schauspielübungen und Therapie. Da Improvisation eine so wichtige Rolle spielt, gleicht am Abend keine Aufführung der vorangegangenen. Es gehört zum Programm der Truppe, eine möglichst kleine Zahl von Aufführungen möglichst lange im Repertoire zu haben. Das Ziel ist, für jede Aufführung, Vervollkommnung und zugleich Veränderung.

Kemp nennt den Stil seines Theaters eklektisch. Seine eigenen Erfahrungen mit modernem und klassischem Tanz, mit Zirkus, Music Hall, Striptease, Pantomime, mit Happenings wie mit dem konventionellen Theater überträgt Kemp auf die Arbeit der Gruppe. „Die letzten fünf Jahre sind wir in der Welt herumgereist, haben die USA, Australien, Jugoslawien, Holland, Spanien, Kanada und Venezuela besucht, und 1979 werden wir in Italien, Frankreich, der Schweiz, Deutschland, Belgien, Mexico und Kuba sein. Von diesen Reisen bringen wir das theatralische Material mit, das wir benötigen. Gegenwärtig sind nicht weniger als zwölf Nationalitäten in unserem Ensemble vertreten.“

Die Lindsay Kemp Company propagiert kein politisches oder literarisches Konzept. Theater ist für sie der „rituelle Austausch von Energien. Wenn wir etwas erreichen wollten, so allenfalls die: daß die Leute sich an ihre psychische Freiheit erinnern. Wir möchten zum ganzen Menschen sprechen, nicht nur zum Intellekt, und deshalb versuchen wir, eine sehr sinnliche Theatersprache zu finden, sehr plastisch und poetisch, und hoffen, daß die Bühne wieder zu einem Ort von Zauber und Gefahr, von Spaß und Leidenschaft, von Vereinigung und Katharsis wird. Unser Theater ist für alle da: eine Synthese von verschiedenen Stilen (Tanz/Pantomime/Theater/Zirkus/Kino), eine Verbindung von Antonin Artaud mit Busby Berleley, von Isadora Duncan mit David Bowie (der einmal zu unserer Truppe gehörte), von Nô-Theater und Folies Bergère.“

1962 gründete Lindsay Kemp das erste eigene Ensemble. Eine der frühen Inszenierungen war Büchners „Woyzeck“. Es folgten die „Zofen“ von Genet, dann „Flowers“, zuletzt „Salome“.

„Flowers“ wurde vor mehr als zehn Jahren in Edinburgh uraufgeführt, 1974 wurde das Stück zum ersten Mal in London gezeigt, danach am New Yorker Broadway. In New York entstand die erste Version von „Salome“.

Die Lindsay Kemp Company hat zahlreiche Filme gedreht, darunter „Lindsay Kemp Circus“, „La chambre des anges“ und „Miroirs“; „Flowers“ soll demnächst verfilmt werden.

PR-Meldung: Zu Lindsay Kemps Verehrern gehören Sir Alec Guinness („he publicly announced him a genius“), Sir John Gielgud, Rudolf Nurejew, John Cage und Andy Warhol. Mick Jagger schickte Kemp einmal fünfhundert Lilien „in recognition of his art“.



Squat Theatre, New York Pig, Child, Fire!

Es spielen
István Bálint, Eva Buchmüller, Peter Halász,
Agnes Santha, Peter Breznyik, Klara Palotal,
Marianne Bálint, Eric Daillic, Anna Koos,
Michael Mehlmann

Kinder: Eszter Bálint, Borbala Major,
Rebekka Major, Judith Halász, Simon Daillic

Pig, Child, Fire! (In fünf Teilen: 1. Stavrogins Confessions/Dostojewsky: The Possessed; 2. Nous sommes les mannequins; 3. Dinner 4. Antonin Artaud's Letter to Andre Breton – February 1947; 5. The Glaziers – The Last One)

1. Stavrogin's Confessions: Jenseits der Bühne, hinter dem Glasfenster, auf der Straße: Father Tikhon, der Psychologe, bewacht die Grenze mit seinem Bluthund. Er ist einer von vielen Zuschauern unter den Passanten. Als plötzlich Flammen aus seinem Körper schlagen, hört eine Frau im mittleren Alter auf, durch Fenster hereinzusehen; sie verliert die Nerven und versucht laut schreiend die Flammen zu löschen. Einige andere Leute, die mit avantgardistischer Ästhetik besser vertraut sind, und die Leute drinnen lachen über die-Szene. Auf der Bühne springt ein Ziegenbock erschreckt aus dem Schoß der Frau, die die Lektüre von Stavrogins Bekenntnissen beendet. Der Bock trägt die Maske eines Kindes auf seinem Gesicht. Armer Dyonisos ... Theater ist die Maske der Literatur.

2. Nous sommes les mannequins: ... Draußen, vor der Ladenfront: zwei Männer in Grau, auf gegenüberliegenden Gehwegen, zeigen aufeinander. Die zweiunddreißigste Straße wittert die Gefahr. Ein Wagen schleudert und versucht anzuhalten, aber es ist zu spät. Der Fahrer zieht seinen Kopf ein, steigt aufs Gas, kreischend rutscht der Wagen vom Chassis. Ruhig stehen die Männer in Grau, Pistolen in den Händen, mit zugekniffenen Augen: sie warten auf den richtigen Augenblick. Eine Frau ergreift die Arme ihres Mannes; sie drehen sich um und gehen zur 8. Avenue. Aus dem Chelsea Hotel hört man Gelächter, Schwarze lachen in der Bar auf der anderen Straßenseite. Im Ladenfenster, auf dem TV-Schirm, erscheint eine Pistole ... plötzlich kommt ein Polizeiauto mit heulender Sirene. Die Polizisten stürzen sich auf die beiden Männer, halten sie mit ihren Pistolen in Schach. Sie entwaffnen sie und legen ihnen Handschellen an, wobei sie ihnen die Arme auf den Rücken drehen. Einige Kinder wagen es, näher heranzukommen. Die beiden Männer werden zum Polizeiwagen geführt; ... innen: „Nous Sommes les Mannequins“. Langsam klärt sich das Mißverständnis draußen auf. Die Polizisten verschwinden. Einer der grauen Männer – seine Pistole hat er zurückerhalten – schießt durchs Fenster und will gerade auf die schwach beleuchtete Bühne kommen, um die Schenkel der sterbenden Schauspielerin zu lieblosen, da schießt sich der Schauspieler im Pyjama in den Hintern. Theater in der Maske des Films.

3. Dinner: Die Kinder essen zu Abend; die Zuschauer nehmen auch an der Mahlzeit teil; ihre Bilder erscheinen auf dem Video-Schirm, der auf dem

Tisch steht. Galus hat Geburtstag: vier Leuchter brennen auf ihrem Kuchen. Das Publikum singt.

4. Artaud's Letter („Vieux Colombier“): Draußen liest die Schauspielerin laut Antonin Artauds Brief an Andre Breton. Die Videokamera zwischen ihren Beinen überträgt das Bild ihrer Scham auf den Video-Schirm: nach drinnen, zum zahlenden Publikum. Draußen auf der Straße: ein Junkie und dann ein Alkoholiker flüstern der Lesenden erotische Worte ins Ohr. Später fängt der Alkoholiker an sie zu berühren, dann wird er wütend wegen ihrer Unerschütterlichkeit. Dann kann das Sexualobjekt es nicht länger aushalten und gibt schweigend dem Alkoholiker den Brief, der zögernd vor dem Mikrofon weiterliest: „Die Natur und die Dinge betrachtend habe ich meine eigenen Vorstellungen, und sie haben keine Ähnlichkeit mit denen irgendeines anderen, er mag sein, wer er will, und ich erlaube es den Zivilisationen, Nationen, Religionen und Kulturen nicht, mir die Scheiße herauszubohren...“ Theater in der Maske eines Theaters, das der Maske beraubt ist.

5. The Last One: Zwei Glaser sind auf der Bühne; einer von ihnen schneidet ein Stück Glasscheibe in zwei Teile. Sie verabschieden sich und gehen hinein. Durchschaubares, offenes Theater.



Andy Warhol's Last Love

Es spielen
István Bálint, Eva Buchmüller, Peter Halász,
Agnes Santha, Peter Breznyik, Klara Palotal,
Marianne Bálint, Eric Daillic, Anna Koos,
Michael Mehlmann und Kathleen Kendel
Lawrence Solomon (Videokamera)
Kinder: Eszter Bálint, Borbala Major,
Rebekka Major, Judith Halász, Simon Daillic

Andy Warhol's Last Love (In drei Teilen: 1. Aliens on the Second Floor; 2. „In Imperial Message“ – Franz Kafka; 3. Interview with the Dead)

1. Aliens on the Second Floor: In einer Höhle wartet eine gespannte Gruppe von Menschen auf die Botschaft. In der Raserei der eschatologischen Liebe nimmt die Frau ihren Kopfhörer ab und bietet dem Mann eine Tasse Kaffee an. Der Mann will keinen Kaffee. So beginnt die Frau, dem Mann die Füße zu massieren; er beißt sie in die Hand, als sie aufhört, weil sie jemand ans Fenster klopfen hört. Sie ruft die anderen, die eintreten. Die Frau geht zurück zum Radioempfänger und jetzt hören alle zusammen die „Stimme Amerikas“. Aber der Rundfunk bricht ab, und SIE spricht aus dem Weltraum, im Namen des Intergalaktischen 21. Revolutionskommittees: „Gebt euren Tod öffentlich bekannt ... und wir schicken...“ Da die Zeit erfüllt ist, beginnen sie...
2. „An Imperial Message“: ANDY reitet durch die Stadt mit den letzten Worten des toten Kaisers, Crazie Eddie. Die unirdische Gang kämpft ihm den Weg frei: den Weg zum Theater, in das er mit seiner Kollegin, der Hexe, eintritt.
3. Interview with the Dead: Nach der Hexen-Zeremonie; vor dem Hintergrund eines Krieges zwischen zwei Klassen der tanzenden Menge; draußen, auf der Straße, und drinnen, in der hell erleuchteten „Factory“ geht die Hexe ein auf die Frage: „Was würden Sie tun, wenn Sie wüßten, daß morgen das Ende der Welt käme?“ Sie tritt ein mit ihrem Kind... leuchtende Spiegel fallen aus dem Weltraum zu den anschwellenden Klängen eines Marschs... Viva la liberta...

Any Warhol's Last Love, „Viele Leute halten modernes Theater für ausgemachten Unsinn. Argumente für das moderne Theater beschränke sich oft auf die Feststellung, daß das Leben selber aus einer Menge Unsinn besteht. Wer kann das mit Bestimmtheit sagen?

In „Andy Warhol's Last Love“ wird Andy Warhol zum Tode verurteilt und hingerichtet. Die Szene wird direkt vor uns gespielt und zugleich – als wolle man sichergehen, daß wir die Botschaft verstehen – von einer Video-Kamera übertragen. Das Thema des Stückes ist ein Aufruf – Ulrike Marie Meinhof, der deutschen Revolutionärin und Terroristin, zugeschrieben – des Inhaltes, daß wir unseren Tod öffentlich machen müssen. Wir hören das zuerst in einem Studio, in dem eine junge Frau aufgeregt einen Empfänger auf die Stimme der Meinhof einstellt, die von einer besseren Welt, weit draußen im Weltraum, herkommt. Dann wird es unheimlich und rätselhaft: die junge Frau wird ermordet, ein Feuer wird gelegt, Pistolen werden abgeschossen. Schließ-

lich tritt eine phallustragende Frau ein und wiegt die tote Frau in ihren Armen. Danach werden wir in ein Theater geschickt, das einer Discothek gleicht: reflektierende Wände, dunkles Licht, Fernsehgeräte. Wir sitzen hinter einer Spielfläche, die auf die Straße hinaus sieht. Das Leben auf der Straße vermischt sich allmählich mit der Aufführung, und es ist oft schwierig zu sagen, was Wirklichkeit und was Theater ist. Und das Ganze wird durch das Fernsehen zusätzlich kompliziert, das einige Ereignisse, die sich auf der Straße abspielen, überträgt. Es ist sehr verwirrend. Wir sehen einen Film mit Andy Warhol und seinem Pferd. Dann erscheint der Pseudo-Warhol, um eine Hexe zu interviewen. Die Hexe – von der man uns gesagt hat, sie sei echt, beginnt ein Ritual und beantwortet Warhols komische Fragen. Sie ist sehr dick und wahrlich kein schöner Anblick. Am Ende wird Andy Warhol erschossen.

Ich kann nicht sagen, was das alles bedeutet – sowenig, wie ich „Warten auf Godot“ erklären kann. Oder „Hamlet“. Das ist kein Scherz: wir müssen nicht immer erklären können, was wir gesehen haben, um zu wissen, daß diese Erfahrung uns tief berührt hat. „Andy Warhol's Last Love“ ist eine faszinierende und erregende Theatererfahrung, die ihr eigenes Quantum Unsinn enthält. Das Squat Theatre, das in





seiner Heimatstadt Budapest nicht arbeiten könnte, ist offenbar nicht zu korrumpieren. Es bietet Außerordentliches – und das weit, weit entfernt von dem, was wir kennen.“ **Jeremy B. Gerhard**

Das Theater unserer Zeit – von Artaud bis zu den Happenings, uns eingeschlossen – unternimmt verzweifelte Anstrengungen, es zum einzigen möglichen und lebendigen Theater zu bringen – das für uns seit den Zeiten der griechischen Tragödie verlorengangenen ist: zur Einheit des kosmischen Welt dramas und des Personendramas (das Drama der Schauspieler und der Zuschauer, der Teilnehmer am Ereignis). Dieses dualistische Drama kann offensichtlich, geteilt in zwei verschiedene Formen, nebeneinander existieren. Die „Spieler“ des ersteren (des kosmischen Welt-Dramas) sind „nur“ die Träger von Ideen und Ideologien, zugleich im Leben und im Theater. Wenn diese Ideen wahr sind, die Wahrheit eines geschichtlichen Augenblicks verkörpern, dann gebt ihnen die äußerste Aktualität. Von wahren Theater kann man nicht sprechen, wenn das aktuelle Schicksal, die aktuelle Existenz der Teilnehmer fehlt – oder wenn das Drama des privaten Lebens fehlt, wie man auch sagen könnte. Wenn der Schauspieler nur sich selbst auf der Bühne präsentiert (wie in manchen Formen des Happenings), handelt es sich um eine bloße Aktion, um eine private Darstellung, ohne das kosmische Drama.

Davon sind wir überzeugt in einer Epoche, in der die Rollen überhaupt nicht verteilt sind. In einer Epoche, in der die Rollen und die Geschichten ausgedacht und zugleich beglaubigt, d. h. authentisch gemacht werden müssen – in einer solchen Epoche ist es unmöglich, die Einheit des Dramas, also das lebendige Theater, herzustellen. Sosehr z. B. Shakespeare die vollkommene Erscheinung des Theaters verkörpert, sosehr kann sein Werk die Ursache größter Mißverständnisse und Illusionen sein.

Für uns bleibt die schwierige Aufgabe, den Abgrund zu zeigen, die Unmöglichkeit des Theaters in seiner strengsten Form; im Widerspruch zu leben und sich, durch den Mangel, auf die Erfahrung von Theater einzulassen. **Squat theatre**

Arbeitsmethoden / Wir haben keine Arbeitsmethode, weil wir nicht arbeiten. Millionen Menschen arbeiten anstelle von uns. Aber wir bedauern das nicht, denn für das selbe Geld unterhalten andere Menschen. Aber natürlich haben wir einige Tricks, und die gehören zum Geschäft.

Wir arbeiten viel, weil wir keine Methode haben. Wir haben so viele verschiedene Methoden wie wir Stücke haben, die wir herausgebracht haben, seitdem diese Methoden mit unseren Stücken geboren wurden. Aber wir haben eine gemeinsame Sprache, die in der Intimität und gemeinsamen Praxis des Theaters in den letzten neun Jahren entstanden ist. Intimität ist Intimität, unsere Praxis im Theater, die Tricks – das ist das Geschäft. Davon können wir nicht laut reden.“

Die Aufgabe des Theaters / „Das Theater auf das Niveau von Kunst zu heben, Theater jenseits von Kunst zu realisieren. Die griechische Tragödie als den Aufstand der voyeuristischen Massen zu benutzen und das Happening als Überlieferung

exhibitionistischer Götter. Den theatralischen Raum im existentiellen und ideellen Raum unseres konkreten gemeinsamen Lebens zu finden. Das Nicht-Theater mit dem Theater zu durchdringen und das Theater für das Nicht-Theater zu öffnen. Fiction und Wirklichkeit einander zu konfrontieren, Mensch und Schauspieler, Schauspieler und Zuschauer, Soziales und Ästhetisches... und die Widersprüche zu befragen in klarem, offenem Theater. Die Mode, den Terror und den Witz ernstzunehmen, als den Spiegel der Aktualität. Einen Organismus erfundener Formen und provozierten Vorfälle für das lebendige Ereignis zu erfinden. Das Theater aus allem zu bauen, was wir haben, als hätten wir nichts. Das unmögliche Theater zu akzeptieren, in dem das Aussprechen der gemeinsamen Geheimnisse die Wiederholung des gemeinsamen Geredes meint. Die Parodie der Freiheit zu sein. **Squat theatre**

Geschichte des Squat Theatre/1969: Gründung der Gruppe unter dem Namen Kasak Theater in einem Kulturhaus in Budapest; **1971** Teilnahme am Theaterfestival in Nancy. Aufführungen in Paris. Es werden drei Stücke gezeigt, die von der Gruppe selber inszeniert sind. **1972** Nach der Premiere von „Skanzen Killers“ wird die Arbeit des Theaters verboten. Man arbeitet in einer Privatwohnung in Budapest weiter, in der ungefähr dreißig Stücke entstehen. Die Gruppe nennt sich jetzt Apartment Theatre. Sechs Wochen lang wird in einer Kiesgrube gespielt. **1973** In einer Kapelle auf dem Land wird eine Woche lang „King Kong“ gezeigt. Auf dem Theaterfestival in Wroslaw spielt das Ensemble ohne Erlaubnis der Behörden. **1974** Auf einer Insel finden Vorstellungen für Kinder statt. Im Apartment des Theaters wird ein Haus mit Fenstern eingebaut: man spielt die Haus-Stücke. **1975** Der Film „Don Juan von Leporello“ (16 mm) wird fertiggestellt. **1976** Die Gruppe verläßt Ungarn. Aufführungen in London, Amsterdam und Düsseldorf. **1977** „Pig, Child, Fire!“ hat Premiere in Rotterdam und wird drei Wochen lang gespielt. Wiederum Teilnahme am Theaterfestival von Nancy. Gastspiel in Paris. Im Juni übersiedelt die Gruppe in die USA. Aufführungen bei den Festivals von Baltimore und Shiraz (Iran). Ab September wird „Pig, Child, Fire!“ in New York gezeigt. **1978** Am 2. Juni findet die Premiere von „Andy Warhols Last Love“ in New York statt. Im gleichen Monat erhält das Squat Theatre den Obie Award 1978. Von Oktober bis Dezember tritt die Gruppe in Amsterdam und Rotterdam auf.

New York (unsere Ankunft)

Die Metropole,
In Müll erstickend, in Flammen stehend;
Nach Luft ringende Gebäude des sterbenden Babylons,
Ihre U-Bahnzüge, freie Bürger,
Schwarze und orthodoxe Juden,
Die Hauptstadt des Reiches, das niemand gewollt hat.
Wenn du die tropische Sommerhitze ertragen kannst,
Die brutale Gewalttätigkeit, die leeren Gesichter,
den Unverhüllten Kampf um das Geld,
die Herrschaft des
Marktes, dann kannst du dein Leben in den Griff
Kriegen –
das ist die einzige Tradition hierzulande.

Odin Teatret, Holstebro/Dänemark

Come! And the Day will be Ours

5. Mai, In den Stadtteilen

Die mit dem Banjo/Roberta Carreri
Die in Weiß/Else Marie Laukvik
Die mit der Trommel/Iben Nagel Rasmussen
Der mit der Gitarre/Tom Fjordefalk
Der mit der Geige/Tage Larsen
Der mit dem Buch/Torgeir Wethal

Buch und Regie: Eugenio Barba

Come! And the Day will be Ours/Fragmente aus einem Aufsatz von Eugenio Barba:

Man nannte ihn Crazy Horse (Verrücktes Pferd), weil er erfahren hatte, daß es zwei Wirklichkeiten gibt: die eine, die du mit deinesgleichen teilst, und die andere, die dir allein gehört, die ganz eigene, in der die Pferde tanzen können wie Verrückte.

Im Inneren des Kreises, den die Zuschauer bilden, drei Männer und drei Frauen, drei „Zivilisierte“ und drei „Wilde“: sie begegnen einander, sie suchen einander und stoßen einander zurück, sie schlagen einander, sie eignen sich an, was dem anderen gehört hat.

Die Indianer, diese halbnackten Wilden, die mit unmenschlichem Geheul über Entwaffnete und Wehrlose herfielen und sie töteten, machten mir Angst in den Büchern, die ich als Kind las, und in den Filmen, die ich sah. Dreißig Jahre mußten vergehen, bis das Kind von damals erfuhr, was für viele Kinder heute ein Gemeinplatz ist: daß die Wolldecken, die man diesen Wilden schenkte, von Cholera-Toten stammten; daß man ihre Frauen wie Tiere einfing und in Bordelle steckte; und daß die paar Schlachten, die sie gewonnen haben, durch unsere Geschichtsschreibung zu „Massakern“ gemacht wurden.

Ein paar Daten und Fakten: 1867, am 27. November, überfällt George Armstrong Custer mit seinen Truppen im Schutz von Dunkelheit und Schneetreiben ein schlafendes Lager der Cheyenne-Indianer am Fluß Washita und vernichtet es restlos – die Militärkapelle spielt dazu Marschmusik. 1876, am 25. Juni, bei hellem Tageslicht, wird George Armstrong Custer mit seinen Soldaten von den vereinigten Sioux, Cheyennes und Arapahos geschlagen. Der Sieger, Crazy Horse, ein schweigsamer, mittelgroßer Mann, wird im Alter von 35 Jahren getötet, mit einem Bajonett in den Rücken. Er wollte sich nicht ergeben, und Little Big Man, sein Stellvertreter, ein junger Häuptling, der immer jeden Kompromiß mit den Weißen abgelehnt hat, ist an seiner Seite – er muß ihm die Hände festhalten, damit Crazy Horse sich nicht wehren kann.

„Come! And the Day will be Ours“ ist kein empörter Protestschrei gegen die Vernichtungspolitik der Weißen gegenüber den Indianern. Sich heute empören über die weiße Parole: „Nur ein toter Indianer ist ein guter Indianer“ – das wäre eitel, denn dieser Kampf ist Geschichte. Vielleicht ist unser Stück eine Reflektion, und zwar eine widersprüchliche, darüber, wie ein Mensch einen anderen zerstört im Namen von Werten, die er für universell hält. Die Geschichte enthüllt unseren Augen die perfide Gewalt, die sich hinter Wörtern wie Altruismus, Fortschritt oder Wahrheit verbirgt.

Ich blicke auf unser Stück zurück. Ich höre in mir die Stimme des „Indianers“ und des „Pioniers“. Sie kommen von entgegengesetzten Seiten, sie begegnen sich, widersprechen sich, vermischen sich. Der Entwurf einer Neuen Welt und die Ahnung einer drohenden Katastrophe durchdringen sich. Das verrückte Pferd ist frei zu fliegen und zu stürzen auf der Fährte seiner Visionen.

Das **Odin Teatret** entstand im September 1964 in Oslo: ein paar junge Leute, die sich um Aufnahme in die Staatliche Schauspielschule beworben hatten, aber abgelehnt worden waren, taten sich mit dem aus Italien stammenden Regisseur Eugenio Barba zusammen und gründeten ihr eigenes Theater. Anfänglich hatte man einfach vor, eine kleine Repertoirebühne zu eröffnen; doch die Arbeitsbedingungen in Oslo waren so schlecht, daß sich die Gruppe entschloß, sich mit neu definierten Zielen in einer Kleinstadt anzusiedeln.

Im Juni 1966 zog das **Odin Teatret** von Norwegen nach Dänemark, wo die Stadt Holstebro (22000 Einwohner) ihm Räumlichkeiten sowie eine kleine, aber feste Subvention angeboten und das neue Programm voll akzeptiert hatte: Das **Odin Teatret** wurde zu einem interkandinavischen Laboratorium für Schauspielkunst, das neue Techniken entwickelte und in Aufführungen anwendete; darüberhinaus veranstaltete es Seminare, betrieb soziologische Forschungen, publizierte Theaterliteratur, organisierte Gastspiele ausländischer Gruppen und drehte theaterpädagogische Kurzfilme.

Seit seiner Gründung hat das **Odin Teatret** die Ergebnisse seiner Arbeit, Stufe um Stufe, in fünf Produktionen präsentiert: 1965 „Ornitofilene“ nach einem Stück von Jens Bjørneboe; 1967 „Kaspariana“ nach einem Text von Ole Sarvig über Kaspar Hauser; 1969 „Fera!“ nach einem Text von Peter Seeberg, der skandinavische und griechische Mythen gegen einander setzte; 1972 „Min Fars Hus“ (Meines Vaters Haus), eine theatralische Auseinandersetzung mit Dostojewskijs Person und Werk; 1976 „Come! And the Day will be Ours“, eine Kollektivproduktion über den Konflikt zwischen „Wildnis“ und „Zivilisation“, angeregt vom Zusammenstoß zwischen Indianern und weißen Pionieren in der Geschichte der USA.

In den letzten Jahren hat das **Odin Teatret** öfter für lange Arbeitsperioden Holstebro verlassen, um die Begegnung mit einem ganz theaterungewohnten Publikum in anderen Zivilisationen (etwa im Bergland Sardiniens oder bei den Indios am Amazonas) zu suchen. Aus dieser Erfahrung sind Spektakel ganz anderer, für Improvisation offener Art entstanden (z. B. „The Book of Dances“ und „The Million“), die neue Formen der Kommunikation zwischen Akteuren und Zuschauern suchen.

Die **Existenz eines Theaters** ist nicht zu rechtfertigen, wenn es nicht ein ausgeprägtes Bewußtsein seiner sozialen Aufgabe hat. Das Adjektiv „sozial“ bedeutet für uns eine ethische Zielsetzung und eine teilnahmevolle Haltung gegenüber den Mitmenschen. Die künstlerische Arbeit wird von dieser Haltung bestimmt, und zwar in der Ästhetik so sehr wie in der Technik.

Der Name unseres Theaters ist kein Zufall. Es erscheint uns natürlich, daß es nach der Gewalt benannt ist, die unser Jahrhundert so tief geprägt hat: der Kriegsgott Odin, der große „Berserker“. Wie unsere Vorfahren ihre Dämonen beschworen und überwanden, indem sie ihnen die Möglichkeit gaben, sich in kollektiven Zeremonien auszuleben, so wollen wir – Zuschauer und Spieler – uns versammeln, um die „Odin-Natur“ zu beschwören, die in unserem dunklen Inneren verborgen ist, und sie im hellen Licht zu überwinden.

Dieser Kampf gegen das in uns verschlossene „Andere“ wird so zum Instrument einer tieferen Selbsterkennt-

nis: die dunklen Mächte, die, wenn die Umstände ihnen helfen, aus uns hervorbrennen und uns überwältigen könnten, treten ins Licht. Unser Theater will weder amüsieren noch Thesen propagieren. Es will einfach Fragen stellen, auf die jeder selbst Antworten finden muß; die wirklich „engagierte“ Kunst liefert keine guten Antworten, sondern begnügt sich damit, gute Fragen zu stellen.

Die Leidenschaft des inneren Kampfes, den wir gegen uns selbst führen, bringt uns einer „Wiedergeburt“ näher: sie erweitert – das ist der positive Aspekt des Schamanen Odin – Stück für Stück, Stein für Stein das Reich unseres Bewußtseins. **Odin Teatret**



The Book of Dances

Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots,
Tom Fjordefalk, Francis Pardeilhan,
Tage Larsen, Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli,
Julia Varley, Torgeir Wethal

Regie: Eugenio Barba

The Book of Dances/In den ersten sieben Jahren seiner Existenz in Holstebro war das Odin Teatret sehr seßhaft, hat sich abgeschlossen und nur immer wieder Theaterleute zu längeren Workshops nach Dänemark geholt: Decroux, Grotowski, Ronconi, Dario Fo, aber auch Nô- und Kabuki-Meister aus Japan, Tanztheater-Experten aus Indien, Ceylon und Bali. Seit 1974 hat sich diese Haltung geändert, das Odin Teatret geht für lange Perioden auf Reisen, auf der Suche nach der Begegnung mit den elementarsten volkstheatralischen Formen in anderen Kulturen.

Die erste dieser „Expeditionen“ (Mai 1974 bis September 1975) führte nach Italien, erst für ein paar Monate in das weltabgeschiedene Städtchen Carpignano im „Absatz“ des italienischen Stiefels, dann für ein halbes Jahr in verschiedene Dörferchen in den Bergamasker Alpen und im Inneren Sardinien. Immer ging es darum, in Kommunikation und „Austausch“ mit Menschen zu kommen, die überhaupt kein Theater (oder jedenfalls kein konventionell-professionelles) kannten, und immer sollte der Kontakt durch theatralische Mittel hergestellt werden: Indem die Akteure des Odin Teatret sich produzierten (meist auf Straßen oder Plätzen), wollten sie ihre Zuschauer ermuntern, sich zu revanchieren, indem sie sich ihrerseits produzierten (etwa durch Gesang und Tanz), und sich also ein Stück ihrer eigenen theatralischen „Kultur“ bewußt zu machen. Jeder Tag, jeder neue Ort, wo dieser „Austausch“ gelang, war ein Erfolg und wurde oft genug auch für das Publikum zu einem spontanen Fest.

So zog das Odin Teatre, animierend und von seinem Publikum lernend, durch italienische Dörfer, später auf kürzeren Reisen auch durch Polen, Skandinavien und Lateinamerika. Die extremsten Erfahrungen auf diesem Weg waren die Begegnung und der ungeheuer aufblühende „Austausch“ mit den Insassen der psychiatrischen Anstalt von Volterra (Herbst 1976) und der Aufenthalt bei einem Stamm der Yanomami-Indianer am oberen Orinoko in Venezuela, die sich für das „europäische“ Theater mit Fest- und Kriegstänzen revanchierten (Mai 1976).

Natürlich waren für diese Art von theatralischer Ethnologie und für diesen „Austausch“ die komplexen, artistisch und ästhetisch hochentwickelten Produktionen aus dem Theaterlaboratorium in Holstebro kaum geeignet. So hat das Odin Teatret – seine Trainingstechniken und sein Studium archaischer Theaterformen verwertend – während dieser Reisen (und für das Publikum, mit dem man Kontakt suchte) ein großes Repertoire an Maskenaktionen, Tanz- und Clownsszenen aufgebaut und durch den Austausch mit dem Publikum weiterentwickelt.

Allmählich wurde dieses Material nach formalen und thematischen Gesichtspunkten zu Programmen geordnet, die – ganz naiv, offen, elementar – einen grundsätzlich anderen Charakter als die Laboratoriums-Arbeiten haben, aber für das heutige Selbstverständnis des Odin Teatret nicht weniger wichtig sind. Drei dieser Programme sind „Johann Sebastian Bach“ (hauptsächlich Clownsnummern), „The Book of Dances“ (Masken- und Tanzaktionen) und „Millionen-Marco“ (Abenteuer in der Fremde).



Millionen-Marco

Schauspieler-Erinnerungen an Städte und Landschaften, an Südamerika und Asien, an Oslo und Bali, an den Amazonas und Holstebro

Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots,
Tom Fjordefalk, Francis Pardeilhan,
Tage Larsen, Else Marie Laukvik,
Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli,
Julia Varley, Torgeir Wethal

Regie: Eugenio Barba

Millionen-Marco (The Million – First Voyage)/Das Stück ist Marco Polo gewidmet. Marco Polo (1254 bis 1324) war der erste Europäer, der den unerforschten Fernen Osten bereiste. 1271, im Alter von siebzehn Jahren, verließ er mit seinem Vater und seinem Onkel Venedig, reiste durch Persien, Pamir, Turkistan und die Wüste Gobi und kam bis nach Peking, wo Kubla Khan die Hauptstadt seiner Reiche errichtet hatte. Kubla Khan empfing seine europäischen Gäste königlich; Marco Polo wurde sein Günstling, und Kubla Khan schickte ihn als Gesandten auf Reisen durch sein ganzes Imperium. Auf diese Weise lernte Marco Polo ganz Ostasien kennen, von Indonesien bis Indochina, von Ceylon bis Ormuz.

Nach vierundzwanzigjähriger Abwesenheit kehrte Marco Polo nach Venedig zurück. Er erzählte, was er erlebt hatte, erzählte von riesigen Städten und ihren Bewohnern, von ihrer Größe und ihrem Reichtum, ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken. Seine Zuhörer aber lachten ihn aus und nannten ihn „Millione“ (Schwindler), weil alles, was er schilderte, so riesig, seltsam und schaurig klang. Schließlich steckte man ihn ins Gefängnis, und dort diktierte er seine Memoiren; doch seine Zeitgenossen lachten ihn aus, solange er lebte.

Um 1840 kamen zum ersten Mal wieder Europäer in die Gegenden, die Marco Polo bereist hatte, und ihre Entdeckungen bestätigten seine „Millionen“-Geschichten.

Über das Dritte Theater/In vielen Ländern haben sich in den letzten Jahren theatralische „Inseln“ gebildet, die beinahe ignoriert und über die kaum nachgedacht wird, für die keine Festivals organisiert und keine Rezensionen verfaßt werden. Diese Inseln liegen im Schatten der beiden vom Kulturbetrieb anerkannten Theaterformen, nämlich: Auf der einen Seite das institutionelle Theater, protegiert und subventioniert wegen der Kulturwerte, die es zu vermitteln scheint; Schauplatz einer kreativen Auseinandersetzung mit großen Texten der Vergangenheit oder Luxusprodukt der Unterhaltungsindustrie. Auf der anderen Seite das Theater der Avantgarde, des Experiments, offensiv und bilderstürmerisch, ein Theater der Veränderung, immer auf der Suche nach neuer Originalität im Namen der notwendigen Überwindung der Tradition, all dem geöffnet, was in der Begegnung der Künste mit der Gesellschaft an Neuem entsteht.

Das Dritte Theater lebt am Rand, oft an der äußersten

Peripherie der kulturellen Zentren oder ganz im Abseits; es wird von Leuten gemacht, die sich als Schauspieler, Regisseure, Theatermacher vorstellen, ohne den traditionellen Ausbildungsweg gegangen zu sein, und die daher nicht einmal als „Professionals“ anerkannt werden. Aber es sind keine Dilettanten. Der ganze Tag ist für sie von ihrer Theaterarbeit bestimmt, sei es in der Form des „Trainings“, sei es durch Aufführungen, die sich ihr Publikum erst erkämpfen müssen.

Nach allen traditionellen Kriterien für Theater scheint es sich um ein irrelevantes Phänomen zu handeln; vom soziologischen Gesichtspunkt her ist dieses Dritte Theater jedoch beachtenswert. Es gibt seine „Inseln“ in allen Ländern Europas, in Süd- und Nordamerika, in Australien und in Japan: junge Menschen, untereinander kaum in Kontakt, die zusammenfinden, Theatergruppen bilden und um keinen Preis aufgeben wollen.

Nur unter einer der folgenden Bedingungen können sie überleben: Entweder sie etablieren sich im Bereich der anerkannten theatralischen Formen, was bedeutet, daß sie das Gesetz von Angebot und Nachfrage akzeptieren, dazu den herrschenden Geschmack mit seinen politischen und kulturellen Ideologien, und sich also den letzten, gerade beklatschten Moden anschließen; oder es gelingt ihnen durch beharrliche Arbeit, sich einen ihnen allein gemäßen Aktionsraum zu schaffen – jede Gruppe auf ihre Weise, indem sie das für sie Wesentliche sucht und bewahrt – und schließlich durchzusetzen, daß ihr „Anderssein“ akzeptiert wird. Vielleicht kann man gerade im Dritten Theater entdecken, was am Theater lebendig ist; es ist ein Nährboden, der dem Theater neue Energien zuführt und es – trotz allem – auch in unserer Gesellschaft lebendig erhält.



Verschiedene Menschen in verschiedenen Ländern der Welt versuchen Theater zu verstehen als – immer gefährdete – Brücke zwischen dem Ausdruck der eigenen Bedürfnisse und der Notwendigkeit, mittels dieser Bedürfnisse die jeweilige Umwelt zu verändern. Warum sollte gerade das Theater ein Mittel der Veränderung sein, wo wir doch wissen, daß es ganz andere Faktoren sind, die unsere Realität bestimmen? Sind wir blind? Ist das unsere lebensnotwendige Lüge?

Für solche Gruppen ist Theater vielleicht etwas, wodurch sie neue Formen der Präsenz finden können (was die Kritiker „neue Ausdrucksformen“ nennen würden), indem sie menschlichere Beziehungen herzustellen versuchen, eine soziale Gemeinschaft, in der Vorsätze, Wünsche, persönliche Bedürfnisse sich verwirklichen können.

Ohne Belang sind hier die abstrakten Unterscheidungen, die theoretisch formulierten und von „oben“ aufgezwungenen Etiketten (Schulen, Stile, Tendenzen), die dem etablierten Theater seine Ordnung geben. Stile oder Ausdrucksformen gelten hier nichts – was das Dritte Theater definiert, was den

gemeinsamen Nenner für Gruppen und Erfahrungen so unterschiedlicher Art bildet, das ist eine schwer definierbare Spannung: Es ist, als ob all die persönlichen Bedürfnisse, die oft nicht einmal bewußt sind, die Ideale, Ängste und manchmal sehr gegensätzlichen Impulse, die sonst ins Leere gingen, sich in Arbeit verwandeln wollten, aus einer Grundhaltung heraus, die man von außen betrachtet als ethischen Imperativ beschreiben könnte, nicht auf den Beruf beschränkt, sondern den Alltag des Lebens mit umfassend. Wer sich dafür entscheidet, hat auch, und zwar in erster Person, den Preis dafür zu entrichten.

Man kann nicht nur von der Zukunft träumen und die totale Veränderung erhoffen, die sich doch mit jedem Schritt, den wir machen, weiter zu entfernen scheint, während alle Alibis, alle Kompromisse und die Vergeblichkeit des Wartens fortbestehen. Man kann eine neue Zelle dieser Art bilden, aber sich nicht in ihr isolieren. Das Paradox des Dritten Theaters: als Gruppe in die Fiktion eintauchen, um den Mut zu finden, nicht Fiktion zu bleiben.

Eugenio Barba



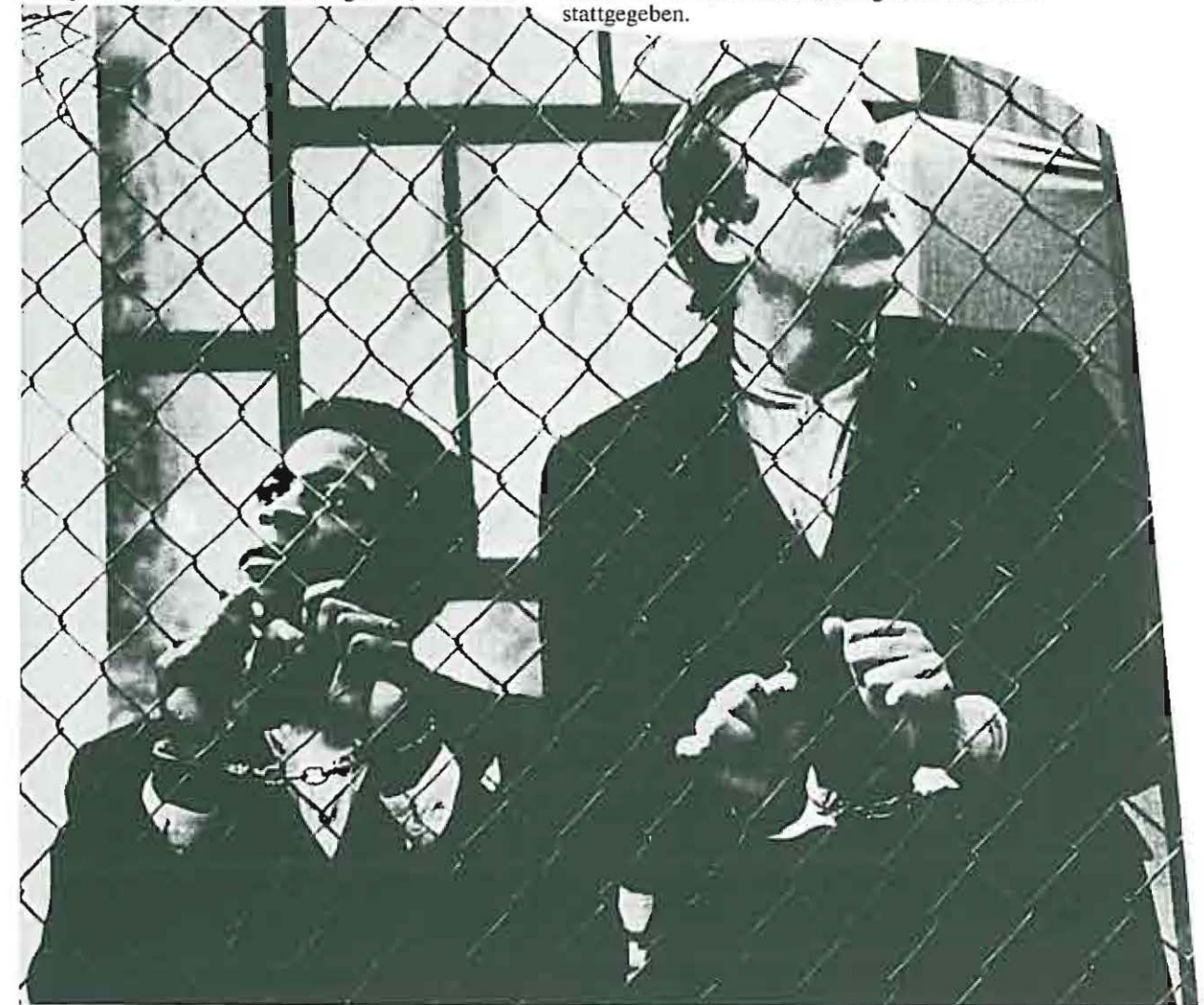
The New York Street Theatre Caravan, New York Sacco and Vanzetti

Sacco and Vanzetti/Von der berühmten Justizmordaffäre aus dem Amerika der 1920er Jahre, die zwei italienischen Einwanderern, angeblichen Terroristen, das Todesurteil brachte, handelt die „Passion von Sacco und Vanzetti, einem Schuhmacher und einem Fischhändler“.

Das Stück beginnt im Jahr 1907: Arbeiter verlassen Italien, um in Amerika ein besseres Leben zu beginnen. – Bartolomeo Vanzetti wird Tellerwäscher in einem Restaurant. – Vanzettis Schwester bekommt einen Brief, darin steht, ihr Bruder habe sich den Anarchisten angeschlossen. – 1912. Nicola Sacco hilft bei der Organisation eines Streiks unter Textilarbeitern. Zwei der Streikführer werden verhaftet. – 1916. Streik in einer Seilerei, in der Vanzetti und seine anarchistischen Freunde arbeiten. – 1919. Gouverneur Fuller, der Textilmagnat John McKenna, General Pershing und Generalstaatsanwalt Palmer diskutieren beim Golf die bedrohliche Streikwelle in der Eisen- und Stahlindustrie und die Radikalisierung unter den Einwanderern. Die Radikalen sollen von den „fügsamen“ ausländischen Arbeitern getrennt werden. Mit J. Edgar Hoover, seinem besten Agenten, entwickelt

der Generalstaatsanwalt eine Strategie von Provokationen und Überfällen unter den Einwanderern, die berüchtigten „Palmer Raids“. – 1919. Eine Druckerei ist überfallen und Salsedo, der Drucker, verhaftet worden. Er hat, wie es heißt, Selbstmord begangen. Man fand ihn tot auf der Straße am Fuße des Justizgebäudes. – Sacco und Vanzetti trauern um ihren toten Freund Salsedo. – In Braintree, Massachusetts, werden der Zahlmeister einer Schuhfabrik und ein Wächter ermordet, 15.000 Dollar werden geraubt. Die Täter sollen Italiener sein, Sacco und Vanzetti werden beschuldigt und inhaftiert.

1920. Sacco und Vanzetti vor Gericht in Dedham, Massachusetts. Beide werden zum Tode verurteilt. Sieben Jahre warten Sacco und Vanzetti im Gefängnis auf die Vollstreckung des Urteils. – Szenen aus der Haft: das Stück versucht, die physischen und psychischen Erfahrungen in der Gefangenschaft zu beschreiben. – 1925. Aufgrund neuer Beweise beantragen Sacco und Vanzetti eine Revision des Verfahrens. Der Antrag wird abgelehnt. – Rosa Sacco und Luiga Vanzetti bitten bei Gouverneur Fuller um Gnade für ihren Mann und ihren Bruder. Dem Gnadengesuch wird nicht stattgegeben.



The Hardtime Blues

Agitprop als Märchen/Die Macher wie die Beobachter des deutschen Theaters sind Schlange und Kaninchen in einer Person. Sie starren wie gelähmt auf die eigene Erscheinung, unfähig, sich von der Stelle zu bewegen, unwillig, ins Blickfeld zu nehmen, was sich außerhalb dieses hypnotischen Lichtstrahls begibt.

Da ist es denn heilsam, Struktur und Aktivität einer Truppe zu untersuchen, die zur Zeit eine Reihe europäischer Städte besucht. Sie nennt sich „Caravan“ und ist das einzige New Yorker Straßentheater, das diesen Namen verdient, weil es sich in der Tat an öffentlichen Orten, darüberhinaus auch auf Fabrikhöfen und in Werkhallen produziert. Anders als die La-Mama-Leute, die in letzter Zeit immer mystischer, esoterischer, zugleich karger und Grotowski-näher wurden, macht die „Caravan“ eminent politisches und eminent vitales Theater. Ein Agitprop-Ensemble, sicherlich. Aber keineswegs plakativ oder trocken-lehrhaft, sondern mit Hilfe einer Mischung aus realistischen und märchenhaften Elementen, aus Pantomime und Musik, satirisch oft, aber ohne Verzicht auf Poesie, ja auf Sentimentalität. Am ehesten kann man es als eine Verschmelzung von Brecht mit der Strasberg'schen „Method“ und modernen Formen des Psychodramas bezeichnen: epischer Ablauf also, aber auch subtile Charakterisierungen der handelnden Figuren, aus dem eigenen Erlebnisinhalt der Akteure destilliert.

Ein Kollektiv ist die „Caravan“ im wahrsten Sinne: es gibt keine Programmzettel, die Darsteller verharren in Anonymität. Auf den Affichen genannt wird nur Marketa Kimbrell, treibende Kraft und Koordinatorin, eine etwas mysteriöse Frau um die fünfzig, möglicherweise deutscher Herkunft, wie ihre Themenwahl vermuten läßt. Sie fungiert als „Autorin“, aber ihre Aufgabe ist es, geeignete Stoffe vorzuschlagen und diese erst wieder in den Griff zu bekommen, wenn die Truppe weitgehend Vorarbeit geleistet hat. Man bespricht eine Möglichkeit, etwa die Dramatisierung und Weiterführung von Steinbecks „Früchten des Zorns“. Dann bilden sich im Ensemble kleine Gruppen von drei bis vier Schauspielern, improvisieren einzelne Szenen, die sie für nützlich halten, und legen sie zuletzt Marketa Kimbrell vor. Aus solchen Fertigteilen, die freilich ganz verschiedenartig und auch durchaus noch korrigierbar sind, wird dann die Aufführung zusammengesetzt.

The Brentown Musicians/Das Stück „Hard Time Blues“ fußt auf dem Märchen von den „Bremer Stadtmusikanten“ – einer jener Hinweise darauf, aus welchem kindlichen Erfahrungsbereich die Kimbrell ihre Einfälle bezieht. Den Esel spielt ein Schwarzer, den Hund ein Portorikaner, den Hahn eine Indianerin, die Katze wird durch eine Weiße Vertreterin der „poor whites“ dargestellt. Die Botschaft ist klar: nur vereint können die getretenen Tiere, Minderheiten allesamt, zu Anerkennung, Lebensunterhalt und Menschenwürde gelangen. Daß es sich um Musiker handelt, liegt einer Truppe ungemünzt, deren Mitglieder nebst hervorragenden darstellerischen Fähigkeiten jegliche Art von Instrument beherrschen, singen, mimisch und gestisch ausgebildet sind.

The New York Street Theatre Caravan wurde 1969 gegründet. Marketa Kimbrell, damals eine renommierte, vielbeschäftigte Schauspieler, hatte den Broadway

gründlich satt; „das kommerzielle Theater entsprach nicht mehr meinen politischen und künstlerischen Vorstellungen, ich wollte etwas anderes, Gegensätzliches aufbauen“. Ihr neues Theater wurde in aller Welt berühmt: inzwischen hat die Gruppe (ein Dutzend Leute, Puertorikaner, Mexikaner, Schwarze, Weiße) mehr als 100.000 Meilen ihrer langen Theaterreise zurückgelegt.

Mit dem Lastwagen fährt die „Caravan“ umher und spielt fast ausschließlich vor Publikum, das nicht zur Kasse gebeten wird: in Gefängnissen und Fabrikhallen, auf Baumwollfeldern, in den Kupferminen Utahs und Alabamas, auf den Straßen und Plätzen der Armenviertel in den Großstädten, sie spielen für die „underdogs“, die Benachteiligten. Die ersten Mitglieder ihrer Gruppe entdeckte Marketa Kimbrell während der Workshops, die sie in Gefängnissen abhielt, um bei den Häftlingen durch Anleitung zu zwanglosem Spiel Hemmungen abzubauen und eine Resozialisierung zu erleichtern.

Ihre Schauspieler – Fabrikarbeiter sind darunter und Landarbeiter – bildet Marketa Kimbrell selber aus, sie führt Regie, sie schreibt die Stücke. Diese Stücke, sagt sie, „sollen aus der Wirklichkeit der Menschen kommen, von denen sie gespielt werden, und aus der Welt derer, für die sie geschrieben sind.“

Die Gruppe hat sich ein „Manifest“ gegeben, das sie zu strenger Disziplin verpflichtet. An jedem freien Abend wird im Intensivtraining geprobt. „Leider haben wir nicht das ganze Jahr Zeit, denn wir sind arm wie die Kirchenmäuse.“ Eine Regierungsunterstützung gewährt jedem Schauspieler eine Monatsgage von 100 Dollars. Deshalb arbeiten die Akteure in Gelegenheitsjobs, einige als Sozialarbeiter in Gefängnissen und Erziehungsheimen.

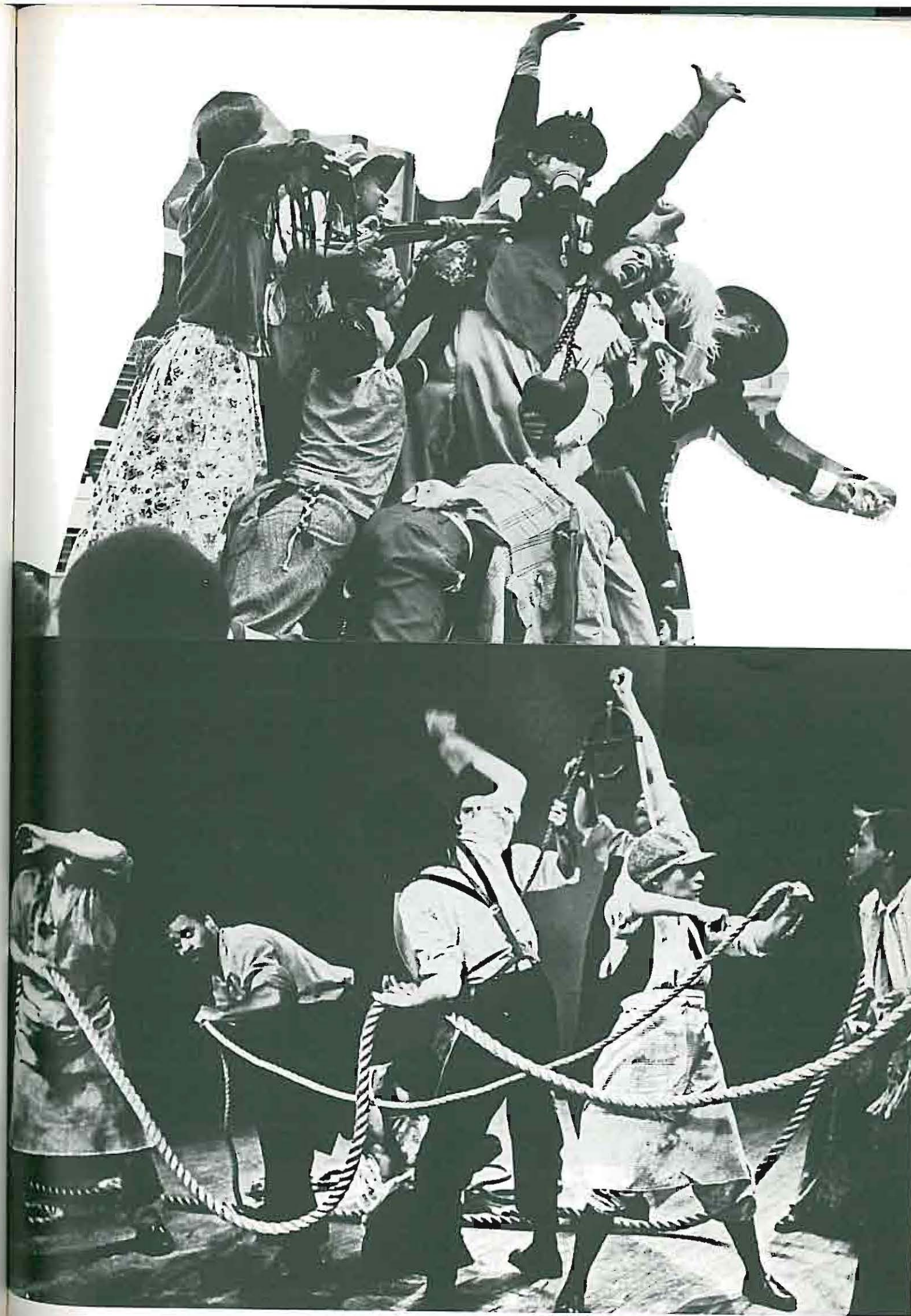
Wir sind ein armes Theater und ein Theater für die Armen, darum ist für uns der Schauspieler so wichtig: mit seinen Mitteln, seinem Können, seinem Glauben läßt er die imaginäre Welt eines Stückes entstehen; die Zeit und den Ort und den Raum. Wir vertrauen mehr auf schauspielerische Haltungen, die Körpersprache, als auf das gesprochene Wort. Wochen und Monate bringen wir mit Improvisationen zu, um die Wirklichkeit, die wir darstellen wollen, in ihrer Struktur zu erfassen.

Vom Tanz bis zu Techniken des orientalischen Theaters benutzen wir sehr unterschiedliche Mittel, um die Figuren, die wir zeigen, deutlich zu charakterisieren. Wir suchen den möglichst genauen physischen Ausdruck – the body is the total instrument.

Auf der Bühne brauchen wir nicht mehr, als die Zuschauer selber sich leisten könnten; aus sehr wenig etwas Verblüffendes, Phantastisches zu machen, gehört zu unserem Stil. Wenn wir Dekorationen, Kostüme, Requisiten benötigen, finden wir die Sachen in Mülltonnen oder kaufen sie billig irgendwo.

Wir glauben, daß Schauspielerei nicht „Verstellung“ ist, sondern „Entblößung“. Wir wollen uns vor den Zuschauern nicht hinter Masken verstecken, sondern uns öffnen. Und wir wollen die Zuschauer nicht belehren, sondern sie mit Fragen konfrontieren, damit sie ihre eigenen Entdeckungen machen.

Marketa Kimbrell



Ensemble Musique Vivante, Paris

Variété

concert-spectacle für Artisten und Musiker
von Mauricio Kagel

Artisten: Jean Davis, Jean Delande,
Jacques Delord, Jan Maddy, Ucky

Ensemble Musique Vivante, Paris
Jacques Didonato, Klarinette
Claude Vasse, Trompete
Roland Pidoux, Violoncello
Jürgen Löhner, Akkordeon
Jean Körner, Klavier und elektrische Orgel

Regie und musikalische Leitung: Mauricio Kagel
Assistenz: Willy Coquillat



Musik & Variété/Bereits im Titel wird an jenes Schau-
modell erinnert, das zum Ausgangspunkt der Kompo-
sition wurde: Variété-Theater.
Aber der wesentliche Unterschied zu der sonst ge-
wohnten Atmosphäre eines Attraktionsprogramms
dürfte in „Variété“ gerade die Musik sein, welche zur
Begleitung der Aktionen geschrieben wurde. Es han-
delt sich hier nicht um jene charakteristische Variété-
Musik alter Zeiten oder der neueren Unterhaltungsmu-
sik, die mit der weitgehenden Umwandlung des
klassischen Variétés in Nachtcabarets und Fernseh-
zirkus immer untypischer wurde. Die allmähliche
Verkümmern des Genres Variété löste eine ent-

sprechende Krise in dieser Musik aus und beschleunigte deren Verfall; sie führte letztlich zur Schrumpfung des akustischen Vokabulars. Diese musikalische Sprache verlor so zunehmend an Bedeutung.

Besonders eine solche Entwicklung wurde der Anlaß zur Komposition von „Variété“, einer Musik, die, in Anlehnung an manche Wendungen der traditionellen Gattung anderer Arten der Verknüpfung von bestehenden Darbietungsnummern und musikalischer Begleitung versucht. Aus der Sicht des Komponisten könnte dieser Zusammenhang mit „théâtre trouvé“ umschrieben werden: Neue Musikstücke, ohne Bindung an bildhafte Inhalte, werden mit anderen, in sich geschlossenen, Darstellungen konfrontiert: Es entsteht „Musik“-„Theater“.

Conditio sine qua non für „Variété“ war zunächst das Vermeiden einer festgelegten Programmfolge von Artisten oder Nummern. Der Reiz einer szenischen Realisation beruht im wesentlichen auf der Tatsache, daß hier umgekehrt als im konventionellen Variété vorgegangen werden muß. Wird dort das musikalische „Programm“ eher die zufällige Folge einer Reihe von Attraktionen, so ist hier die Reihenfolge der Musiksätze festgelegt und stellt eine Gesamtform dar. Man hat also die Aufgabe, ein Variétéprogramm nach musikalischen Gesichtspunkten zu komponieren. Dabei ist stets darauf zu achten, daß es sich vorwiegend um stumme (oder zumindest dumpf-leise) Nummern handeln soll: Illusionisten, Jongleure, Zauberkünstler, Akrobaten, Striptease (beiderlei Geschlechts), Säbelschlucker, Kartenspieler, Exzentriker, Athleten, Taschenspieler, Zwerge, Äquilibristen, Fakire, Karikaturisten, Pantomimen, Verwandlungskünstler, menschliche Kuriositäten, Feuerfresser, Schattenspieltheater, Körperkünstler (Kautschuckakte), Universalartisten.

Bei einigen Artisten spielt Musik keine relevante, sondern eine zweitrangige Rolle; ihre reine Begleitfunktion ist offensichtlich, solange der Höhepunkt der Nummer nicht erreicht ist. Somit wird die anschließende Pause – als Nicht-„Musik“ – Blitzableiter und Ausdruck der höchsten Spannung. Andere Künstler, die ihre Aktionen mit einer Melodie oder der rhythmischen Gliederung einer vorhandenen Musik genau synchronisieren, werden mit dem entsprechenden Abschnitt von „Variété“ lange trainieren. Der Zuschauer/Zuhörer kann zwischen Synchronität und Asynchronität hin- und hergerissen werden. Er wird sich ohnehin bemühen, die Zusammenhänge von optischen und akustischen Ereignissen zu finden – oder nötigenfalls zu erfinden. **Mauricio Kagel**

Das **Ensemble Musique Vivante** wurde 1966 auf Initiative des Théâtre Athénée (unter der Leitung von Yvette Etievant) in Paris gegründet. Die ersten Konzerte fanden im Auditorium des Conservatoire statt, im Théâtre de l'Atelier und im Théâtre National Populaire (Chaillot).

Die Gruppe spielte bei den Festivals von Aix en Provence, Avignon, La Rochelle, Bordeaux, sie gastierte in Rom, Madrid, Berlin, London, Amsterdam, Donaueschingen, Genf, Turin; unlängst war sie auf Amerika-Tournee.

Zu den Dirigenten des Ensembles gehören Boulez, Berio, Globokar, Kagel, Mercier, Stockhausen.

Compagnia Teatre La Maschera, Rom

Frühlings Erwachen

Schauspiel von Frank Wedekind

Frau Gabor/Ines Byass
Melchior, ihr Sohn/Vittorio Vitolo
Moritz Stiefel/Massimiliano Miria
Frau Bergmann/Fiammetta Baralla
Wendla, ihre Tochter/Lidia Montanari
Ilse/Bettina Best
Martha und Thea, Wendlas Freundinnen/
Christina Manni und Valeria Melandri
Hänschen Rilow/Antonino Prestier
Ruprecht/Marco Massaccesi
Sonnenstich, der Rektor/Edoardo Spada
Habebald, der Pedell/Alessandro Genesi

Regie: Memè Perlini
Bühne und Kostüme: Antonello Aglioti
Regieassistent: Chrystel Dane
Ausstattungsassistent: Daniela Bondoni
Zwischenmusik: Marco Massaccesi
Tontechnik: Gianni Galloni
Instrumente: Anni
Technische Leitung: Fausto Papini

La Risveglio di Primavera/Memè Perlinis Arbeiten benutzen vorgegebene Stücke als Assoziationsmaterial: Textpassagen werden ohne Rücksicht auf dramaturgische Logik collagiert und durch geheimnisvoll-bizarre Bilderfindungen ergänzt. Der Wille zur Formgestaltung dominiert die inhaltliche Aussage; Stimmungen, Gefühle, Seelenzustände verweben sich zu Traumvisionen, zu einem raffiniert kalkulierten Gesamtkunstwerk aus Sprache, Musik, Licht und Raum.

Bei „Frühlings Erwachen“ fällt zunächst einmal auf, daß hier verhältnismäßig viele Szenen des Stückes unversehrt übernommen werden, wodurch fast so etwas wie eine Fabel entsteht. Trotzdem geht es

nicht um eine wie auch immer moderne Inszenierung der Schülertragödie, eher um „Variationen über ein Thema von Wedekind“. Also werden Gegenhandlungen in die Szenen eingeblendet – Ablenkungen, Erweiterungen, surrealistische Zutaten zu einer ästhetischen Komposition, die irgendwo zwischen Happening, concept art und Artaud-Paraphrase angesiedelt ist.

Perlini zeigt nicht das Stück, aber er zeigt das Klima des Stückes: die Qual und Lächerlichkeit der Pubertät, den sexuellen Überdruck, die Zerrissenheit zwischen Lust und Verboten, den Aufstand gegen die Autorität. Befremdend und reizvoll ist dabei der Bruch zwischen ganz naturalistisch ausgespielten Körperszenen und den ins Künstliche stilisierten Bilderfindungen. Viele dieser Bilder bleiben dunkel, andere wirken aufdringlich wegen ihrer allzu gesuchten „Originalität“, einige jedoch prägen sich tief ein als theatrale Zeichen für autobiographische oder kollektive Erinnerungen. So die Situation der Schüler, die zwischen hölzernen Bettgestellen gefangen sitzen, so die Szenen, die Depression und Einsamkeit der Jugendlichen thematisieren.

Die sexuelle Spannung zwischen ihnen entläßt sich in Aggressivität, ihr Umgang wird immer gieriger und gewalttätiger. Gab es anfangs noch Versuche von Zärtlichkeiten, so sind sie später nur noch imstande, übereinander herzufallen. Dieser Zustand ihrer Beziehung wird behauptet, nicht erklärt, es geht nicht um psychologische Ableitungen, nur um möglichst expressive Darstellung der Befunde.

Die Aufführung erhitze sich dabei zu einem wahren Hexenkessel – Theater der Grausamkeit mit lang ausgehaltenen Schreien, körperlichen Brutalitäten, schrillen Musikeinsätzen an der Grenze der akustischen Toleranzschwelle. Am erschreckendsten die breit ausgespielte Abtreibungsszene Wendlas, die einer Verwallung gleicht. Als sie, noch immer schreiend, flüchtet, folgt ihr ein Mann in modernem Anzug und trägt ihr die Tatrequisiten nach, „appor- tiert“ blutige Laken und Instrumente, die er zwischen den Zähnen hält und über ihr ausspuckt. Interpreta-





tionen dessen sind möglich, aber nicht notwendig, wichtiger als der Sinn der Symbole ist stets ihr Bildreiz.

Eindrucksvoll auch die Ilse-Szene, in der das Mädchen mit einer riesigen Kugel auftritt, mit ihr spielt wie mit einem Ball, die sie aber, als sie nackt am Boden liegt, zu überrollen, zu zerstören droht. Oder Moritz, dessen Tod in einem traurig-schönen Freiheitslied versinnbildlicht wird, dem er sehnsüchtig lauscht. Dann die Friedhofsszene: der tote Moritz rollt in einem offenen Sarg herein, und Melchior zieht ihn an einem Strick in wilden Kreisen durch den Raum. Statt des vermummten Herrn fährt ein altertümlicher gepanzerter Lastwagen vor, den Melchior mit Steinen bombardiert.

Perlini inszeniert das Theaterspektakel wie einen Film, erzielt durch Beleuchtungseffekte „Großaufnahmen“ und ungewöhnliche Raumwirkungen, nutzt geschickt die vielfältigen Spielmöglichkeiten der verwinkelten Halle. Musik gibt den Background oder rhythmisiert die Dialoge, Geräusche wie Sirenen, Hundegebell,

Schreibmaschinengeklapper schaffen Stimmungen. Daß dies alles aufgeht, ist vor allem der ungewöhnlichen Qualität der Schauspieler zu verdanken, die sich gegen den mächtigen äußeren Apparat behaupten können. Sie spielen mit einer Intensität, die fast etwas Bedrohliches hat, doch bleiben sie noch in der Exaltation diszipliniert, verlieren auch am Rand der physischen und psychischen Erschöpfungen nie die Selbstkontrolle. Das ist bewundernswert und – zumindest in Italien – ohne Beispiel. (Renate Klett)

Die „Compagnia Teatro La Maschera“ ist eine lockere Gruppe von Schauspielern, die sich seit 1972 in Rom um den Regisseur Memè Perlini geschart haben, aber nicht ständig und ausschließlich mit ihm arbeiten: man findet sich von Fall zu Fall zu einer Produktion zusammen. Perlinis wichtigste Arbeiten mit seiner Gruppe sind: „Pirandello, chi?“ 1972 (eine sehr freie Fassung von „Sechs Personen suchen einen Autor“); „Locus Solus“ 1976, nach dem Roman von Raymond Roussel; und „Il Risveglio di Primavera“ (Frühlings Erwachen) von Wedekind, 1978.



Els Joglars, Barcelona M7 Catalònia

Konferenz über die praktische Anwendung von ausgestorbenen Kulturen im Rahmen der Gesamt-Planifizierung gemäß „Wallace Müller“-Bericht

Doctor Noguera Grau (X17781 B)/Anna Barderi
Doktor Plana River (BL5432)/Carme Periano
Amparito/Pitus Fernández
„Cisco“/Rafael Orri
Jaume/Ramon Teixidor
Marti/Antonio Vicent Valero

Regie: Albert Boadella
Bühnenbild: Fabià Puigcerver
Technische Leitung: Miguel Arisa
Mitwirkung: Lluís Racionero

M7 Catalonia/Die verwaltungsmäßigen und politischen Grenzen des heutigen Europa, stehen meist nicht im Verhältnis zu den tatsächlichen kulturellen und ethischen Verschiedenheiten, welche sehr eigene Lebens- und Gedankensformen bedeuten. Die daraus resultierende Tendenz jedoch sind nur offizielle Klischees, denn was bedeutet Spanien heutzutage, wenn nicht Stierkampf und Flamenco?

Dies ist der Fall mit Katalonien, welches innerhalb des spanischen Staatsgebietes liegt, mit eigener Sprache und eigenen Traditionen, jedoch mit einer Vergangenheit der ständigen Unterdrückung, um uns diese kollektiven Eigenheiten zu entreißen und eine Einverleibung in die höchst allgemeinen, verantwortlichen Kulturformen zu erreichen, dies, natürlich, immer unter der Ausrede, dem Fortschritt damit Genüge zu tun.

Die ständige Spannung zwischen dem Zentralstaat und Katalonien hat in letzter Zeit nachgelassen, um einer feinsinnigeren Herrschaft Platz zu machen, wie es die langsame aber fortschreitende Typifizierung von neuen Lebensformen ist, welche (aus touristischen oder ökonomischen Gründen) von Norden her eindringen und von den Mittelmeerländern geradezu mit Nachdruck adoptiert werden, obwohl sie alles in den gleichen Farbton färben.

Die Alten, Hauptpersonen in M-7 Catalonia, könnten immer noch in den entlegendsten Dörfern, fern von den Zentren weltbürgerlichen Lebens, angetroffen werden. Die „Paella“ als Festtagessen, die HI. Messe, die Sardanas (Tänze), der Nachtsch, der sich stundenlang hinzieht; sie könnten heute schon die letzten Zeugen einfacher Lebensform und Synthese einer erlöschenden Vergangenheit sein, um der Adoptierung jener anderen, hygienischeren, „kohärenten“, wissenschaftlicheren, internationalen Lebensformen Platz zu machen, die letzten Endes künstlichere Lebensformen sind für diejenigen, welche sich sehnsüchtig an die Lebensweise dieser Alten erinnern. Trotzdem sind wir die Verantwortlichen für das Nichtauffinden des genauen Mittelweges zwischen dem Fortschritt und der Tradition, da wir uns wie Eingeborene von den Spiegeln des Konsumes verblenden ließen.

Die Doktorinnen Noguera-Grau und Plana-River sind von ihrer futuristischen Verwaltungsstelle beauftragt,

den Sektor 7 des Mittelmeergebietes, der von beiden vorher studiert wurde, eingehend zu erforschen. Es handelt sich hierbei keineswegs um einen kulturellen Romantizismus, sondern dieser Auftrag ist Teil einer internationalen Planifizierung zur Wiedergewinnung aller ausgestorbenen Kulturen, die starke Bestandteile an Unvernunft, Inkohärenz, Tabus, Schuldkomplexen, Grausamkeitsgelüsten, dekadenten Sinn für das Ethische, etc. (**Wallace Müller-Bericht**) aufweisen. Dies alles soll wieder zurückgewonnen werden, damit es von dem perfekten Bürger dieser programmierten Gesellschaft auf den Gebieten der „Erholung und gesellschaftlichen Zerstreuung“ praktiziert werden kann. Allerdings unter dem absoluten Verbot, diese Praktiken im normalen Leben anzuwenden. Es handelt sich also um eine neue Therapie des psychischen Ausgleichs dieser Gesellschaft.

Die Doktorinnen haben das Glück noch einige Alte (ohne Zweifel die letzten) aufzufinden, die sich mehr oder weniger ihrer alten Traditionen und Lebensformen erinnern. Für ein Aluminiumhaus im Tausch gegen ihre alten Wohnungen willigen die alten Personen ein, sich studieren zu lassen und anschließend im Rahmen einer öffentlichen Konferenz, bei der die Resultate gezeigt werden sollen, vorgeführt zu werden. Diese Konferenz ist der Inhalt des Schauspiels.

Die Alten fühlen sich im Anfang durch die Präsenz des Publikums, Scheinwerfer, etc. etwas verängstigt. Langsam gewinnen sie aber an Sicherheit und Zutrauen und ihre Reaktionen treten in Konflikt mit den beiden Wissenschaftlerinnen, die sämtliche verfügbaren Mittel einsetzen müssen, um die Alten zur Folgsamkeit zu zwingen.

Im Grunde genommen, handelt es sich um zwei grundverschiedene Lebensauffassungen, die aufeinanderprallen. Auf der einen Seite die angelsächsische Lebensanschauung (Wissenschaft, Organisation, Hygiene, Perfektion, Zusammenhang) und auf der anderen Seite der mediterranische Geist (dekadente Alte), aber Vorstellungsvermögen, Derbheit, geistige Behendigkeit, Witzigkeit, die ohne Übergang vom Obszönen zum Heiligen, von der Zärtlichkeit zur Grausamkeit, vom Schönen zum Materialistischen wechselt.

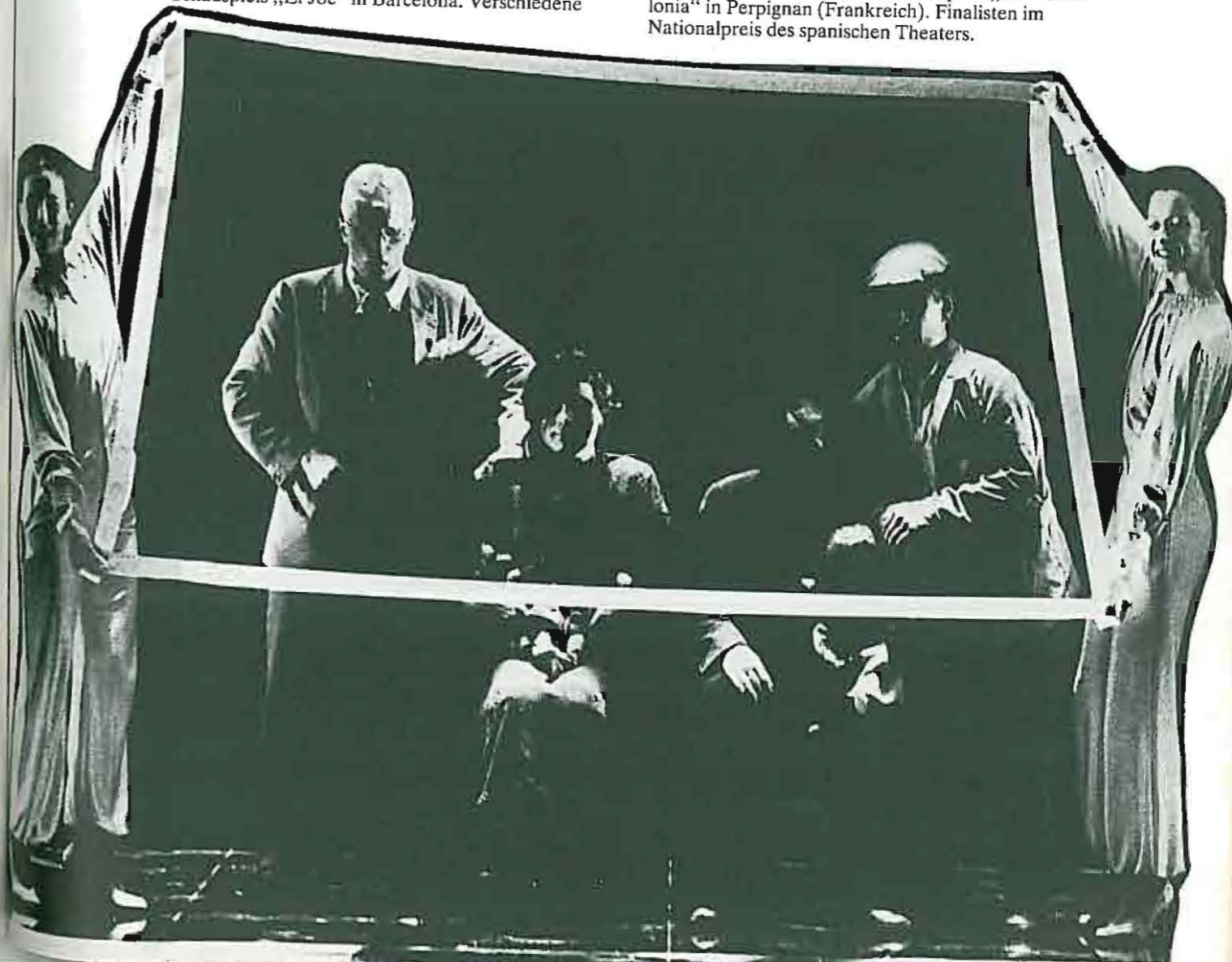
Die beiden Doktorinnen sprechen hauptsächlich, wegen der wissenschaftlichen Authentizität, in catalanischer Sprache (mit starkem angelsächsischem Akzent), einer toten Sprache, die von beiden erlernt wurde, sie verwenden jedoch auch eine Sprache der Zukunft, die aus einer Mischung von nordischen Sprachen besteht.

Der „Wallace Müller“-Bericht beweist auf Grund von generellen Statistiken: **1.** Eine alarmierende Standardisierung der Gestik, der Sprache und der täglichen Gewohnheiten. **2.** Ein beachtliches Ansteigen der psychiatrischen Behandlungen im Bereich von: unbestimmbarem Verlangen, unzusammenhängenden Gefühlsstimmungen, Angst vor Selbstzerstörung hervorgerufen durch Komplexe des Perfektionismus, oder andere unvernünftige Bedürfnisse schlechthin. **3.** Eine lebenswichtige Notwendigkeit, die gesamte Vergangenheit in sich aufzunehmen, um somit an

sich selbst die immense Evolution und den Fortschritt des modernen Menschen zu erleben. Heutzutage findet man ein Gefühl der Leere in dieser Hinsicht, das sich in einer Tendenz zur Geringschätzung der Gegenwart niederschlägt und gleichzeitig die Vergangenheit, die in ihrem praktischen Aspekt unbekannt ist, mythifiziert. (Ein gefährliches Aufkeimen von gewissen romantischen Ideen in letzter Zeit, bestätigen diese Theorie immer deutlicher). **4.** Die verallgemeinerte Unkenntnis der gesamten Skala von Varianten der charakterologischen Aspekte, die der Mensch besitzen kann, sowohl im Negativen als auch im Positiven, bedingt eine einseitige Fortbildung auf technischen und wissenschaftlichen Gebieten, gemäß dem Modell der heutigen Lebensform, mit ernsthaften Konsequenzen für den Fortschritt und die weitere Evolution.

Lebenslauf der Gruppe/1962 Entstehung der Gruppe „Els Joglars“ in Barcelona; **1963-1966** Uraufführung der Schauspiele „Mimodrames“, „L'Art des mim“, „Deixebles del silenci“, „Pantomimas de Music Hall“, „Programa infantil“ und „Mimetismes“ in Barcelona. Auftritte im spanischen Fernsehen; **1967** Beteiligung am Internationalen Festival der Mimiker in Zürich. Tournee durch die Schweiz; **1968** Uraufführung des Schauspiels „El Diari“ in Barcelona. Teilnahme am Internationalen Festival des Theaters in Arezzo (Italien). Tournee durch Italien und Spanien. **1969** Gründung der Künstlerschule „Centre d'Estudis d'expressió“ in Barcelona. **1970** Uraufführung des Schauspiels „El Joc“ in Barcelona. Verschiedene

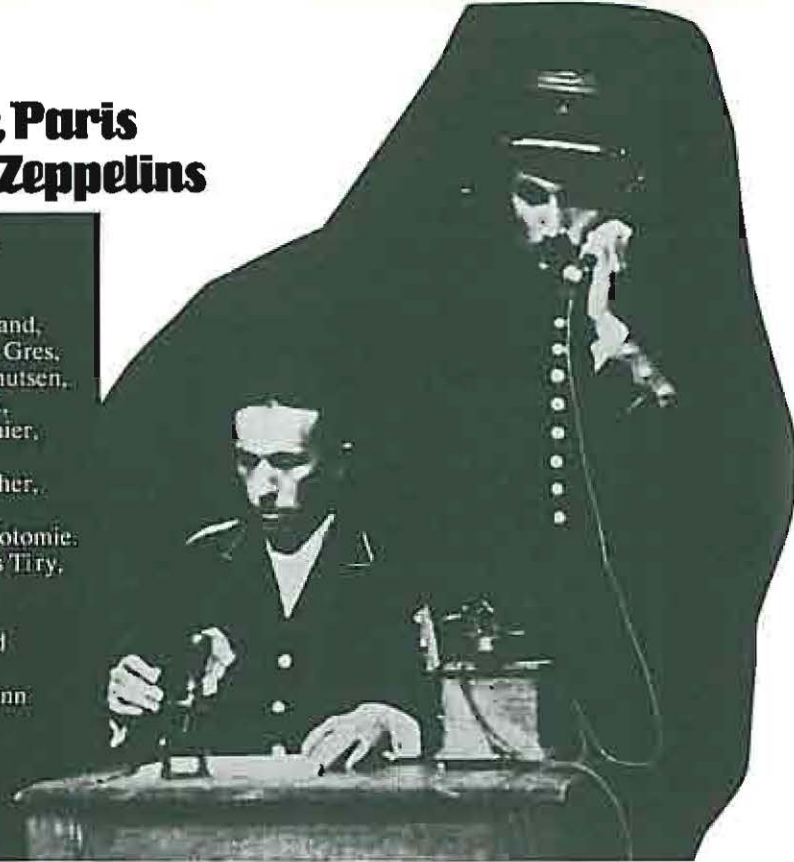
Programme für das Fernsehen in Frankfurt, Baden-Baden und Hamburg. Tournee durch Deutschland. Internationales Festival des Theaters in Madrid. **1971** Gastspielsaison im Mickery Loenersloot Theatre von Amsterdam. Tourneen durch Holland, Deutschland und Polen. Programme für das Hamburger Fernsehen. Teilnahme am III. Internationalen Festival des Theaters in Wrocław. **1972** Uraufführung des Schauspiels „Cruel Ubris“ in Barcelona. Auftritte bei Internationalen Festivals in Madrid, Barcelona, Zaragoza und Bilbao. **1973** Tournee durch Holland. Uraufführung des Schauspiels „Mary d'Ous“ in Barcelona. Beteiligung am XVI. Festival der zwei Welten in Spoleto. Tournee durch Italien. Internationale Festivals in Berlin und Sigma in Bordeaux. **1974** Zweites Treffen der Kunst der Gegenwart in La Rochelle (Frankreich). Zusammenstellung von „Alias Serrallonga“. **1975** Tournee durch Spanien. **1976** Aufzeichnung von „La Odisea“ von Homer für das spanische Fernsehen. Tournee durch Venezuela und Brasilien. Auftritt in der „Biennale von Venedig“. Verleihung des Nationalpreises für Theater in Venezuela. **1977** Aufzeichnung für das spanische Fernsehen. Uraufführung des Schauspiels „La Torna“ in Barbastro (Huesca). Verbot des Schauspiels und anschließende Verhaftung und Einkerkerung der Gruppe. Verleihung des Preises für Theater der Generalitat de Catalunya. **1978** Neuerliches Zusammenstellen der Gruppe im Exil durch Albert Boadella. Uraufführung des Schauspiels „M-7 Catalonia“ in Perpignan (Frankreich). Finalisten im Nationalpreis des spanischen Theaters.



Le Retour de Gulliver, Paris Prends bien Garde aux Zeppelins

Yves Aubert, Jean-Marie Bon,
Arnaud Carbonnier,
Andrée Delair,
Bruno Delecourt, Philippe du Janerand,
Loïc Frémont, Lionel Goldstein, Tom Gres,
Flore Hofmann, Daniel Isoppo, Liv Knutsen,
Gilles Kohler, Claudette Laurent,
Philippe L'Évêque, Francis Lemonnier,
Christiane Marchewska,
Marie-Claude Musso, François Nocher,
Jacques Nolot, José Otéro,
Laurent Perroud, Guylène Péan, Kira Potomie,
Jean Réno, Jean-Louis Stanek, Agnès Tiry,
Marie Va'g

Buch und Regie: Didier Flamand
Mitarbeit: Thierry Barbier
Schauspielertraining: Flore Hofmann
Licht: Yves Bernard
Ausstattung: Danka
Kostüme: Renée Renard
Organisation: Loïc Frémont
und Martine Westphale



Motto/Wenn es darum geht, zu verteidigen, was ich liebe, bin ich sofort bereit, mich zu schlagen. Wenn es aber darum geht, in den Napalmflammen eines schmutzigen Krieges zu krepieren, als kleiner Bauer in einer verworrenen Schachpartie, die von politischen Profiteuren geführt wird, dann sage ich nein und schlage mich in die Büsche... Die Redensart vom „Tod fürs Vaterland“ übrigens ist ein starkes Stück; schließlich müssen wir alle sterben, und wo bleibt da das Vaterland? **Boris Vian**

Die Geschichte/Einem jungen Soldaten, der auf dem Operationstisch im Sterben liegt, erscheinen noch einmal die Bilder seiner glücklichen Kindheit – verfremdet, verzerrt oder verklärt erscheinen sie wie Erinnerungsblitze, aufflackernde Empfindungen, Gefühle, Klänge, Geräusche, sogar Gerüche: die Familie, ein ländlicher Sommer, Geborgenheit, Wärme – aber dazwischen schieben sich Bilder aus Handel, Gesellschaftsleben und Politik, scharf, komisch, grell, grotesk, Bilder dieser ganzen gesellschaftlichen Maschinerie, die ihn dazu bestimmt hat, für sein Vaterland ins Feld zu ziehen, die ihm den Tod gebracht hat.

Die theatrale Form/Statt einer Erzählung durch Sprache und Dialog ist dieses Stück eine Erzählung in Bildern, Klängen, Lichtern, Farben: ihnen entspringt alle Emotion. Die menschliche Stimme (in einer erfundenen „Phantasiesprache“) wird nur als Klang eingesetzt, zusammen mit einer durchkomponierten Geräuschkulisse (bei der Bach- oder Mozart-Zitate so wichtig wie Sambafolklore sind, Prokofiew und Jazz so wichtig wie Pierre Henrys „musique concrète“, und Glocken, Motorengeräusche und Schüsse so wichtig wie Vogelgezwitscher), und zusammen mit einem Rhythmus der Farben und Lichter, der überstürzten oder zeitlupenhaft verlangsamten Bewegungen, der Mini-Szenen und großen Tableaux – so setzt sich das Stück zusammen zum Traum- und Alptraumbild einer Epochen-Agonie.

Prends bien garde aux Zeppelins/Donner eines Bombardements und süße Kinomusik; Nacht, die blendende Helle eines Operationssaals, Ärzte und Schwestern um einen aufgerissenen Körper; die Eingeweide und die Granatsplitter, die sorgsam daraus entfernt werden; das beiläufige Gemurmel der Experten und dann, rückwärts vom Tonband, die Marseillaise; ein mondäner Empfang, unverständlich pompöse Ankündigung bedeutender Gäste, offenbar Politik und Diplomatie; Tanzmusik, Champagner-schlürfen, Flirts und dann eine plötzliche Schlägerei, von der niemand weiß, warum sie begonnen hat, vielleicht wegen eines verschütteten Glases; der Botschafter ist gestolpert, man eilt ihm zu Hilfe; das Durcheinander verwandelt die Party in ein Chaos, und daraus wird, wer weiß wie, ein Fußballmatch; der Schiedsrichter pfeift das Spiel ab und wirft den Ball neu ein; ein Sportler unter der Dusche oder im Regen; Herren in Schwarz mit schwarzen Regenschirmen, Damen in Weiß mit weißen Sonnenschirmen, promenierend, und ihnen entgegen eine Gruppe von Arbeitern; Jubel: Der Krieg ist da! Ein Mann mit einem Koffer und einer Taschenlampe verschwindet im Dunkeln...

Das sind nur ein paar Minuten, ein paar Momentaufnahmen aus Didier Flamands Spektakel „Prends bien garde aux Zeppelins“ – und vielleicht machen sie verständlich, warum seine Arbeit manche Kritiker an das traumhafte Bildertheater von Robert Wilson oder Giancarlo Sepe erinnert, andere an die Revolutionsrevue „Zehn Tage, die die Welt erschütterten“ von Jurij Ljubimov, und wieder andere an Joan Littlewoods satirische Anti-Kriegs-Show „Oh, What a Lovely War“. Offenbar hat Flamand einen theatrale Stil gefunden, der die Spanne zwischen satirisch überbelichtetem Schnappschuß und traumhaft überdehntem Ritual, zwischen Requiem und Satyrspiel erfüllt, und ein Thema – die von den Detonationen des Ersten Weltkriegs grell

erleuchtete Agonie der bürgerlichen Belle Époque – dem die Form ganz gemäß ist. Dabei hat Flamand sein Thema nicht einmal selbst gewählt; er bekam, halb zufällig, den Auftrag, ein theatrales Fresko, eine Art Gruppenbild der Bourgeoisie zu entwerfen. „Erst kam mir das Thema sehr weitläufig, vage, unfassbar vor. Dann begann ich aufs Geratewohl Lyrik zu lesen und stieß auf Gedichte, die vom Kriegsausbruch 1914 handeln – diese sehr ambivalente Massenbegeisterung, wo doch der Krieg von einer ganz bestimmten Klasse aus ihren ökonomischen und politischen Interessen heraus geführt wurde. So wollte ich beides zeigen: das grausam lächerliche Gesellschaftsspiel, und die verdrängten Erinnerungen an eine Todesmaschine.“ Daß sein Stück ohne rationale Sprache, ohne informativen Dialog auskommt, erscheint Flamand notwendig: „Die Sprache als Instrument sozialer Kommunikation kann aufgegeben werden, ohne daß der kreative Prozeß darunter leidet. Er kann sogar dabei gewinnen, denn die Sprache ist auch eine Hemmung des Ausdrucks. Die tiefsten Erfahrungen und Gefühle lassen sich nicht spontan in Wörtern ausdrücken, und sie sind mir die wichtigsten.“

Retour de Gulliver/Der Glücksfall eines Sensationserfolgs hat diese Gruppe im Frühjahr 1978 entstehen lassen, und der Mann, der den Anstoß gab, hat ihr nie angehört: Andreas Voutsinas, der „Grieche aus New York“, früher ein enger Mitarbeiter von Lee Strassberg am Actor's Studio, der, seit er sich in Paris niedergelassen hat, durch seine Kurse und Workshops zum vielbewunderten „Guru“ der französischen Theateravantgarde geworden ist.

Im Sommer 1977 veranstaltete Voutsinas in Paris einen viermonatigen Workshop mit siebzig Schauspielern

(Anfängern und Prominenten); wie immer bei seiner Arbeit sollten die Schauspieler sich von der Vorherrschaft des gegebenen Texts und der rationalen Sprache befreien, um zu einem elementar körperlich-stimmlichen Ausdruck von Gefühlen und Situationen zurückzufinden. Darüber hinaus wollte man in gemeinsamer Arbeit aus Diskussion und Improvisation eine theatrale Trilogie mit dem Titel „La colline“ (Der Hügel) entwickeln, deren drei Teile sich mit drei Gesellschaftsgruppen befassen sollten: den Bauern, den Bürgern, den Außenseitern. Die Leitung der Arbeitsgruppe, die sich mit dem Bürgertum auseinandersetzen wollte, übertrug Voutsinas einem Schauspieler und Regieassistenten, der sich bisher durch eine einzige Inszenierung (1974, mit Schauspielerschülern) hervorgetan hatte: Didier Flamand. Und als zum Abschluß der Workshop-Arbeit die Produktionen der drei Gruppen nacheinander jeweils vier Abende lang bei freiem Eintritt in Peter Brooks Theater „Les Bouffes du Nord“ gezeigt wurden, erwies sich, daß Didier Flamand mit seiner visionären Bourgeoisie-Revue „Prends bien garde aux Zeppelins“ (Vorsicht vor Zeppelinen) ein Volltreffer gelungen war. Das Stück hätte noch Wochen weiterlaufen können, doch nach vier Vorstellungen mußte Schluß sein, das war ausgemacht.

Doch im Frühjahr 1978 trafen sich die Beteiligten wieder; und so entstand aus Voutsinas' Workshop Didier Flamands Gruppe „Retour de Gulliver“: im Sommer beim Festival in Avignon debütierte sie mit dem Traumspektakel „Ecce Homo“ nach einem Poem von Henri Michaux, und im Herbst eröffnete sie die neue Spielzeit in den „Bouffes du Nord“ mit „Prends bien garde aux Zeppelins“



Het Werkteater, Amsterdam Wie der Tod

Es spielen Yolande Bertsch, Cas Enklaar,
Hans Man in't Veld, Shireen Strooker,
Gerard Thoolen und Ivan Wolffers

Die Aufführung ist in deutscher Sprache.

Wie der Tod/Schmerz ist eine sehr heikle, intime, persönliche Angelegenheit; intheatralisch zur Schau zu stellen, scheint kaum angemessen. Doch dem Amsterdamer „Werkteater“ gelingt es – in seinem riskanten Angriff auf die sozialen Tabus des Sterbens, des Todes –, das Peinvolle auf erlösende Weise zur Sprache zu bringen; und dieses Stück über Krebskranke im Endstadium ist nicht nur herzerreißend, sondern auch unwiderstehlich komisch: Es tut weh, und doch muß man lachen, obwohl es dadurch noch mehr weh tut.

Für Menschen, die dieses Schlimmste – Krankheit, Schmerz und Tod – durchstehen müssen, kann es noch etwas Schlimmeres als die Qual geben: die Einsamkeit und das Schweigen, Verschweigen rundum. Es ist in Krankenhäusern üblich, hoffnungslose Patienten zu isolieren und in völliger Ungewißheit über ihren Zustand zu lassen; und diese bequeme „Barmherzigkeit“ kann entwürdigend grausam sein Menschen gegenüber, die buchstäblich „um ihr Leben“ nach Wahrheit verlangen.

Dieses Stück führt in vielerlei szenischen Variationen vor, wie Leiden und tödliche Krankheit in schmerzliches Schweigen verpackt werden – zum Selbstschutz derer, die doch den Sterbenden das Ende leichter machen sollten. Ärzte, Schwestern, Pfleger und Familienangehörige werden zu Quälgeistern, indem sie aus Angst vor Fragen davonlaufen und ihre Opfer in einer Leere zurücklassen, die mehr schmerzt, als es die „grausamste“ Wahrheit könnte.

„Man weiß aus Statistiken“, sagt einer der beteiligten Schauspieler, „daß 95 Prozent aller Patienten im Endstadium froh sind, wenn man ihnen die Wahrheit sagt. Und doch gilt Schweigen als fromme Pflicht. Unser Stück will deutlich machen, daß der Tod Teil des Lebens ist, und daß man einen Sterbenden nicht um seine Menschenwürde bringen soll, indem man ihn als unzurechnungsfähiges Objekt medizinischer Apparaturen behandelt. Nicht den Patienten, sondern den Behandelnden verschafft diese Art der Isolation Erleichterung. Wir haben bei der Vorbereitung des Stücks viele Gespräche in der Krebsstation eines großen Rotterdamer Krankenhauses geführt, und wir haben gespürt, wie hilfreich es für alle Patienten war, die wir kennengelernt haben, daß sie mit uns

– anders als mit dem Personal oder mit Angehörigen – über den Tod, ihren Tod sprechen konnten. Die Verschwörung des Schweigens, das meint der Stücktitel, ist wie der Tod.“

Het Werkteater, Amsterdam/ Im Herbst 1969 sammelte sich um Hans Man in't Veld, der eben die Amsterdamer Theaterakademie beendet hatte, eine Gruppe von Schauspielschülern und jungen Schauspielern, die eine gemeinsame Zukunft außerhalb des (damals noch sehr konservativen) holländischen Stadttheater-Systems suchten. Sie gründeten das Kollektiv „Het Werkteater“, das mit staatlicher Subventionshilfe seine Arbeit im Sommer 1970 begann. Nach einer ersten Entwicklungsphase, in der man sich stark mit avantgardistischen Stilexperimenten beschäftigte, wandte das „Werkteater“ sich ab 1972 entschieden der Auseinandersetzung mit der sozialen Realität zu. So entstanden (aus gemeinsamen Recherchen und Improvisationen) Projekte, die sich zum Beispiel mit der Situation in Nervenkliniken, Waisenhäusern, Altersheimen, Gefängnissen oder Krankenhäusern befaßten, und in der Arbeit mit Stücken dieser Art hat die Gruppe ihre eigentliche Aufgabe gefunden: Das „Werkteater“ will denen eine Stimme geben, die in unserer Gesellschaft kaum eine Chance haben, gehört zu werden; und das erste, wichtigste Publikum bilden in jedem Fall die Betroffenen.

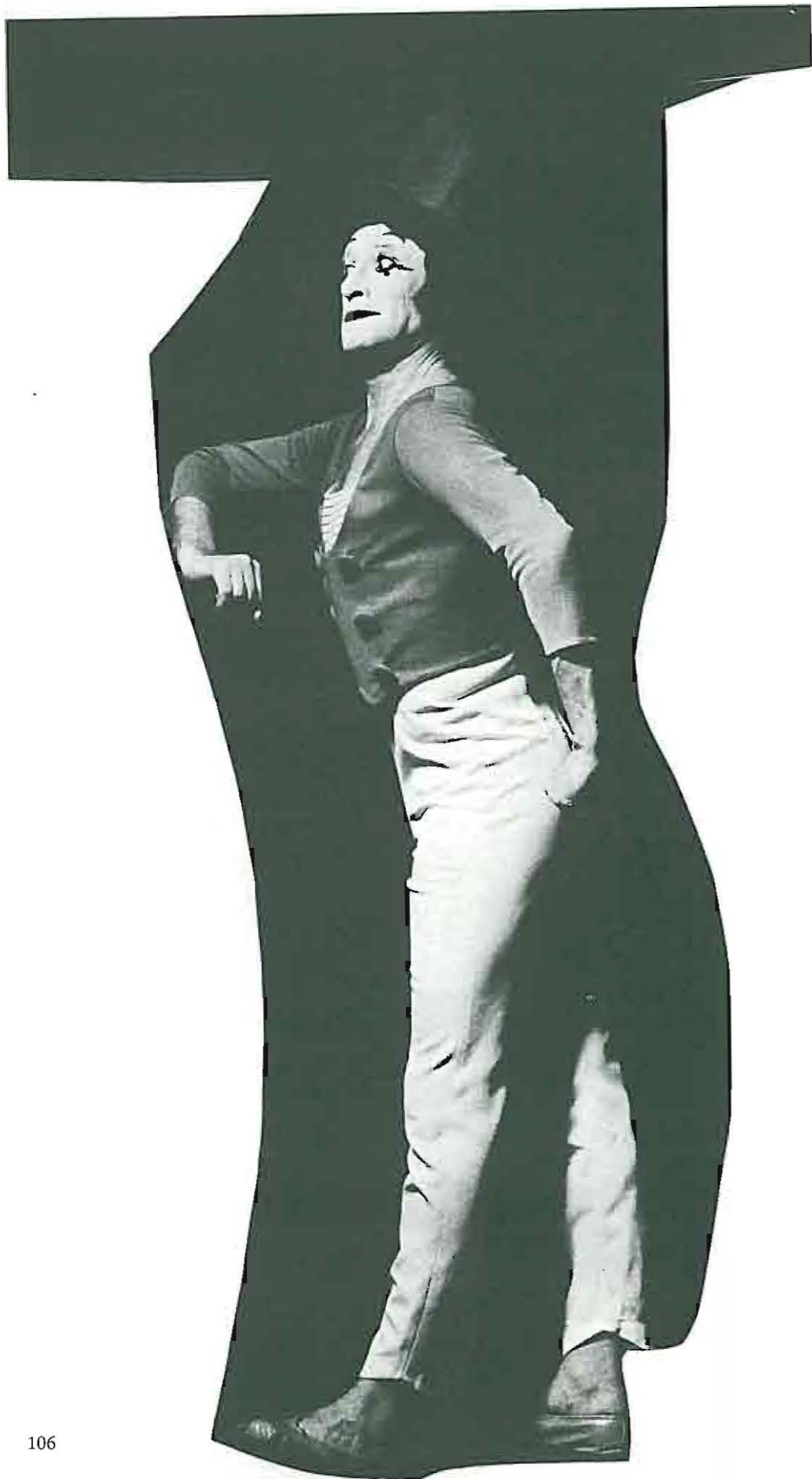
Das „Werkteater“ ist ein Kollektiv von dreizehn Schauspielern und drei Hilfskräften. Es gibt keinerlei feststehende Aufteilung künstlerischer und technischer Funktionen; um die organisatorische Leitung kümmert sich in dreimonatlichem Wechsel jeweils eine Gruppe von drei Leuten. Jedes Projekt, das nach gemeinsamem Beschluß in Angriff genommen wird, hat einen „Anreger“, der aber nicht als Autor oder Regisseur fungiert, sondern die gemeinsame Arbeit der Projektgruppe organisiert: Erst wird Material zum Thema gesammelt (wobei neben Literatur Interviews mit Betroffenen eine wichtige Rolle spielen), dann entwickelt sich aus Diskussion und szenischer Improvisation allmählich das Stück. (Einen niedergeschriebenen Stücktext gibt es, wenn überhaupt, erst als Aufführungsprotokoll nach einer Serie von Vorstellungen.)

In seinem Stammhaus in Amsterdam spielt das „Werkteater“ nur einmal wöchentlich für „allgemeines“ Publikum. Viel wichtiger sind Vorstellungen für Zielgruppen „vor Ort“ (also etwa in Krankenhäusern, Altersheimen, Gefängnissen) überall in Holland; dort schließt sich jeder Aufführung eine Diskussion an (wodurch künftige Aufführungen immer wieder beeinflußt werden). Je nach Art des Projekts führen die Schauspieler diese Gespräche als Privatpersonen oder „in ihrer Rolle“. Wenn das „Werkteater“ im Ausland auftritt, überträgt man das Stück in die jeweilige Landessprache (französisch, englisch, deutsch), um auch dort eine direkte Kommunikation mit dem Publikum zu erreichen.

Hans Man in't Veld: „Wir sind einfach eine Gruppe von Schauspielern, die sich intensiv mit einem Thema beschäftigen und eine Aufführung daraus machen. Wir bringen Probleme zur Sprache, um Diskussionen in Gang zu bringen; fertige Lösungen haben wir nicht.“



Ein-Mensch-Theater



Marcel Marceau, Paris · Neue Pantomimen

Eine Gestalt namens Bip/Eines Abends im Jahre 1947, auf der kleinsten Pariser Bühne, im Théâtre de Poche, wurde eine bleiche Gestalt, der Mund zerrissen von einem roten Strich, mit Namen Bip geboren. Dieser Luftikus, ein Nachkomme des Pierrot und der jahrhundertealten Clowns, erlegte sich für 32 Jahre Schweigen auf in dieser vom Lärm bestimmten Welt, in der sich Licht und Schatten in einem unerbittlichen Getöse vermischen, in dem noch das Echo des Krieges nachhallt. Bip, allein, aber solidarisch mit den Menschen, schreit seinen stummen Schrei und stößt sich, wie Don Quichotte, an den Windmühlenflügeln. Pierrot kam wie ein Wirbelwind durch den Kamin herein und verschwand wieder durch das Fenster, sein zartes Herz gebrochen von seiner Liebe zu Colombine oder Pierrette, verfolgt vom Prügel des Harlekin und dem enormen Bauch der Cassandra, und dieser selbe Pierrot, der Beschützer der Witwe und des Waisenkindes, blieb der Erwählte des Volkes der Revolution von 1789. Er ist gleichzeitig Kritiker und Genießer, Untergebener oder Revolutionär, bemitleidenswert oder erhaben, er verkörpert sowohl die Schauspielerkinder als auch die Kinder des Olymp, die mit ihren schwierigen Händen ihrem Helden applaudierten, während die Bourgeoisie mit ihren Samthandschuhen das Elend im Theater bemitleidete, das sie im wirklichen Leben kaum zur Kenntnis nahm. Pierrot, verkörpert von Debureau, wurde zum Herrscher, ein König der Gesten, er starb inmitten von bengalischem Feuer, um dann wie ein Phönix aus der Asche wieder aufzuerstehen. Nach ihm konnten Grimaldi, Charlot, Keaton, Harry Langdon, Laurel und Hardy und Harpo Marx kommen und unsere Kindheit verzaubern, weil das Lachen und das Weinen der Menschen zeitlos ist und Sprachgrenzen überwindet. Ihr Sohn Bip umgab sich mit einem Lichtkegel, ließ unsichtbare Personen auferstehen und gestaltete sie mit der Grazie der Theaterillusion, die bewirkt, daß sie im Herzen und im Gedächtnis der Menschen immer weiterleben. Heute ist der einsame Bip gereift. Sein drittes Auge blickt auf das Herz der Zeit und betrachtet das Leben der Menschen; er bleibt ihr aktiver Zeuge und gibt ihre Handlungen wieder, in deren Mitte er sich selbst stellt, als Held oder Opfer. Bip löst die Knoten, und die Intrigen, die ihm die Menschen in den Weg legen. Auf der Jagd nach dem Schmetterling entdeckt Bip die zerbrechliche Liebe und der Flug des Schmetterlings erinnert ihn daran, daß unsere verwundbare Zeit vom Pfeil Cupidos gezeichnet ist. Ob uns Bip nun zum Lachen bringt oder uns rührt, er bleibt ein lebendiger Spiegel der Menschheit, die sich mal schwankend, mal siegreich auf ihrem Leidensweg vorwärtskämpft. Bip als Soldat wird vom Krieg zerstört, so wie Bip als Schmetterlingsjäger das Insekt zerstört. Mit Bip in den modernen und den zukünftigen Zeiten sind es die Maschinen, die ihn zu Boden schmettern, während man ihn, den Vagabunden der Sterne, dann inmitten der Planeten auf der Suche nach einer besseren Welt wiederfindet. Fern vom gefühllosen, kalten Mond beweist uns Bip, daß sich die Kämpfe und Leidenschaften der

Menschen noch auf der Erde vereinigen, während ihre Schreie und ihr Schweigen die Grenzen von Leben und Tod überwinden. Bip tritt heute mit dem selben Zylinder, auf dem eine rote Blume zittert, auf, und wie vor 32 Jahren begrüßt er Sie mit demselben Hutschwenken: Bip, dieses Wesen aus Traum und Wirklichkeit, wird immer unter uns sein, auf der Suche nach Träumen, die die Vorstellungen unserer Kindheit weiter spinnen, er, der uns wie der erhabene Vagabund Rimbauds „mit einem Fuß auf seinem Herzen“ begrüßen kann.



Jango Edwards and The Friends Band, Amsterdam Pensilpeeni Sirkus - Freaks and Oddities around the World

Operettenhaus, 28.-30. April, 20.30 Uhr

I. Ausführliche Inhaltsangabe/„Pensilpeeni Sirkus“ ist die jüngste Show von Jango Edwards und der „Friends Band“, die „...endlich wieder Spaß ins Theater und in die Musik bringen“. Sie folgt auf Jangos unerhört erfolgreiche Produktion von „Garbage“ – „...ein phantastisches theatralisches Ereignis, das Elemente des Rock, der blasphemischen Revue und alte Music-Hall-Effekte miteinander verbindet.“ Man spürt eine unglaubliche Energie. Unglaublich!

II. Jango Edwards/Stanley „Jango“ Edwards ist in Livonia, Michigan, U.S.A. geboren. Er wollte Baseball-Profi werden. Um die Folgen einer schweren Kopfverletzung, die er als Teenager erlitt, zu bewältigen, beschäftigte er sich mit Bewegungstherapie, und diese Beschäftigung weckte sein Interesse am Theaterspiel. Er entwickelte die Technik des „anthropomorphic mime“: primitive Bewegungsabläufe („primate movement“) werden zu menschlichen Bewegungen in Beziehung gesetzt. Seinen ersten Soloauftritt hatte er 1972 im Oval House Theatre in London; allein mochte er nicht weitermachen; er gründete die Friends Road Show. Seither hat er sich als Entertainer ganz auf den „Fool“, den Clown konzentriert. Der „Pensilpeeni Sirkus“ ist eine neue Show, die all das zusammenfaßt, was Jango Edwards in den vergangenen acht Jahren entwickelt hat.

III. Die Friends Road Show/Unsere Aktivitäten sind so umfangreich und verschieden (von Schallplatten-aufnahmen in Hamburg bis zum Straßentheater in St. Tropez), daß die Gruppe sich wieder in kleinere Gruppen aufteilt, die unabhängig voneinander arbeiten oder, für größere Projekte, sich zusammen-tun. Zwei Gruppen sind beständig auf Tournee: „Jango Edwards and Friends Band“; Jango als Solo-Entertainer zusammen mit seinen Musikern (mal ist es nur Stan „the one man band“, mal ist es gleich die 25 Mann starke „Little Big Banned“)

Friends Mobile Theatre“; eine Gruppe von neun Schauspielern, Musikern und Technikern, die mit ihrem Open-Air-Theater herumreisen und auf großen und öffentlichen Plätzen ihre Shows veran-stalten.

Es gibt es die „Friends Workshops“; damit andere was lernen von den Jango-Edwards-

Es gibt die „Little Big Banned“; zu den in der „Friends Road Show“ kommen sie ebenso am Spielen, Schreiben, Arran-

gieren und an Schallplattenaufnahmen interessiert sind. Es gibt die „Square Records“; die „Friends Road Show“ betreibt ihre eigene Plattenfirma. Es gibt, zur Abwicklung der verzweigten Geschäfte, die „Friends Office“ in Amsterdam, die „Friends Productions GmbH“ in Hamburg, die „Friends Roadshow Theatre Company“ in Suffolk, England. Und es gibt, irgendwo in den U.S.A., die „Friends Farm“ – „a base for our growing activities in the Americas“. 20 bis 30 Leute gehören ständig zur „Friends Roadshow International“.

IV. Arbeitsmethoden? Ja durchaus. Aber sie unterscheiden sich in folgenden Situationen: wenn wir eine Platte aufnehmen; wenn wir auf der Hauptstraße Rollschuh laufen; wenn wir das Abendessen kochen; wenn wir den Lastwagen festmachen.

V. Die Geschichte der Truppe/Gegründet 1972 in London als Zusammenschluß des „London Mime Theatre“ (Jango Edwards und Nola Rae) und der „London Black Theatre Company“ (Geoff Stevens und John Turnell). Geschichte? Am besten, man nennt ein paar Orte, wo die Truppe aufgetreten ist: Dutch Mime Festival, Amsterdam 1973/Jean Richard Circus, Frankreich 1973/Ann Arbor Blues and Jazz Festival, U.S.A. 1973 und 1974/Montpar-nasse Festival, Paris 1973/Manchester Festival, England 1973/Swinton and Penndlebury Festival, England 1973/Tabarka Festival, Tunesien 1973, 1974 und 1978/Asilah Festival, Marokko 1978/Camden Festival, London 1973 und 1974/Barsham Faire, England 1974/International Mime Festival, Wisconsin, U.S.A. 1975/San Francisco Summer Theatre, U.S.A. 1974/Nuts in May Festival, London 1974 und 1975/Manhattan Arts Council Program, Staten Island Ferry, New York 1975/Experimental Theatre Festival, University of Michigan, U.S.A. 1975/Experimenta 5, Frankfurt 1975/Festival of Fools, Amsterdam 1975, 1976, 1977 und 1978/Rennes Festival, Frankreich 1975/Festival Rencontres Internationales d'Art Contemporain, La Rochelle, Frankreich 1975/Festival d'Anjou, Frankreich 1975/Festival d'Avignon, Frankreich 1975/Open Theatre Festival, Warschau 1975/Rolling Stones Rock Circus, London 1976/Festival de comique populaire, Nancy 1976/World Theatre Festival, Nancy 1977/Kölner Pantomimen-Festival, 1977/Alstervergnügen, Hamburg 1977/Statens Scenskola, Malmö 1977/Skeppsholmsfestivalen, Stockholm 1977/Teatre Tenda, Rom 1977/Festival of Fools, Bochum 1978/Festival der Freien Theater, München 1977/London Mime Festival 1978/Kanzler Sommerfest, Bonn 1978/Sigma Festival, Bordeaux 1978/Festival Villeneuve-Les-Avignon, Frankreich 1978/Berliner Festwochen 1978/Pennzance Festival, England 1978/Polgooth Fair, Cornwall, England 1978.

VI. Hinweis an die Redaktion dieses Programmbuches/ Please take notice: This will only be sufficient if you will also include irrelevant references from other publications such crookery books and mail order catalogues. (Sechs Antworten der „Friends Roadshow International“ auf fünf Fragen der Redaktion.)



Stuart Sherman, New York The Tenth Spectacle - Portraits of Places

Stuart Sherman, Schauspieler in Charles Ludlams „Ridiculous Theatrical Company“ und Richard Foremans „Ontological-Hysteric Theatre“, versuchte anfänglich, seine Ideen vom ‚magischen‘ Zusammenhang zwischen Figuren und Objekten zeichnerisch darzustellen. Erst allmählich entwickelten sich theatralische Mini-Aktionen daraus, und im Januar 1975 hatte Shermans erstes Ein-Mann-Programm mit dem Titel „Stuart Sherman Makes a Spectacle of Himself“ in New York Premiere – in seiner eignen Wohnung.

Schauplätze seiner folgenden Programme waren Lagerhallen, Kunstgalerien und Kleintheater, aber auch Straßenecken und Parks. Shermans elftes (und bisher letztes) Programm, das er zuerst im Sommer 1978 während der Überfahrten auf der Staten-Island-Fähre zeigte, erhielt von der Zeitschrift „The Village Voice“ den Obie-Award als außergewöhnlichste theatralische Veranstaltung des Jahres. In letzter Zeit hat Sherman auch eine Reihe von kurzen Trickfilmen hergestellt.

Stuart Sherman beschreibt seine Programme als „eine einfache Folge von vielen kurzen ‚Nummern‘. Jede Nummer stellt eine komplexe Idee durch eine exakte Folge von kurzen Aktionen mit Objekten dar. Die Art der Vorführung ist schnell und formlos.“ Sherman betrachtet seine Arbeiten als zutiefst untheatralisch; schon die Bezeichnung „Spektakel“ ist ein typischer Sherman-Scherz, denn was er vorführt, ist denkbar unspektakulär: Winzige Manipulationen mit Alltagsobjekten, die auf betont beiläufige und untheatralische Art durchgeführt werden. Alle Aufmerksamkeit des Publikums soll sich nicht auf ihn, sondern auf die Vorgänge selbst richten. „Ich will gesehen werden, ich will mich öffentlich darstellen, aber ich will nicht, indem ich mich selbst



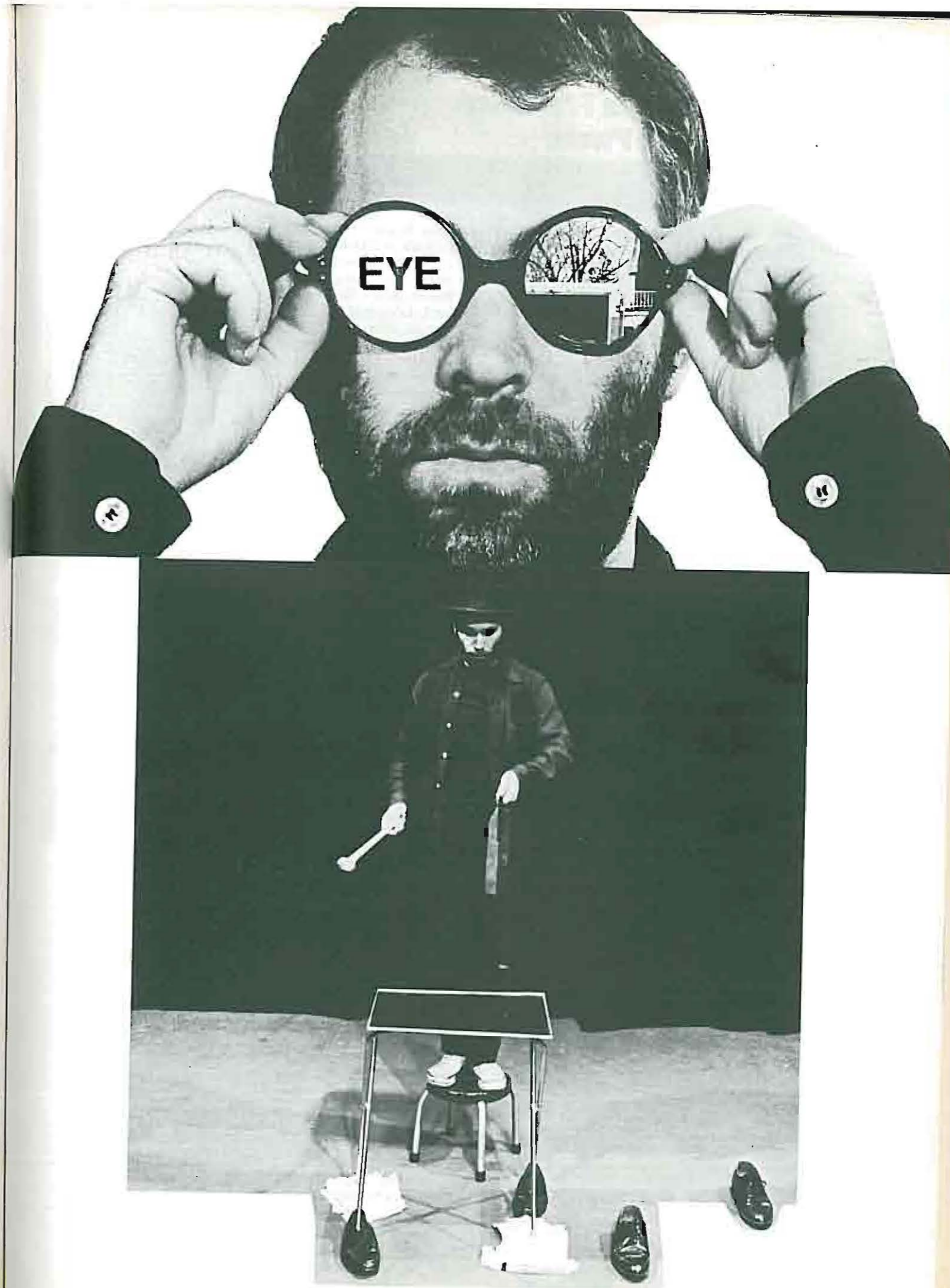
anpreise und produziere, dem Publikum Reaktionen aufzwingen. Wenn mich Leute auf der Straße spielen sehen und stehen bleiben, ist das schön. Aber ich kündige den Vorstellungsbeginn nicht lautstark an, ich mache keine große Sache daraus. Wenn sie zuschauen wollen, ist es gut; wenn nicht, ist es auch gut. Ich bin einfach da.“

Das Ergebnis, für manche Zuschauer zumindest, ist der Eindruck, Sherman sei bloß ein ganz unbegabter Taschenspieler, denn er verwirft die übliche Geheimnistuerei des Zauberkünstlers, er führt, mit seinen taschenspielerischen Manipulationen, zugleich ihre Durchschaubarkeit vor. „Die einzig echte Magie“, sagt er, „steckt in der Entdeckung, daß in der sogenannten ‚Magie‘ nichts Magisches ist. Theatralische Zaubertricks lassen die Alltagswelt uninteressant erscheinen; ich aber will den Blick des Zuschauers zurücklenken auf die äußere Realität, denn ich finde sie spannend.“

Portraits of Places/Stuart Shermans zehntes Programm besteht aus einer Folge von Miniatur-Nummern, in denen einzelne Städte (etwa Paris, Kairo, New York, London, Kopenhagen, Istanbul, Amsterdam, Coconut Grove/Florida, Mexico City) dargestellt, oder mehrere Orte (etwa Tokio: Mailand, Toulouse: Lyon, St. Petersburg: Los Angeles: Eden) einander kontrapunktisch gegenübergestellt werden.

Shermans skurrile, witzige und doch immer wieder seltsam bestürzende Städtebilder – zusammengesponnen aus Tonbandgeräuschen, Stimmen, Musik, Taschenspielerereien und Alltagsobjekten – stellen sich verblüffend flink auf kleinen schwarzen Spielflächen vor weißen Wänden her, und verschwinden ganz beiläufig wieder. New York in einer Folge von automatischen Zeitansagen, der Gegensatz zwischen Toulouse und Lyon im Zusammenstoß einer Rose mit einem Telefon, die Erinnerung an die schmerzlos grünen Rasen von Florida in zwei Nagelbrettern, die wie ein Sandwich zusammenklappen – die suggestive Schönheit dieser Bilder ist beunruhigend, und Sherman, dieser kleine, schwarzhaarige Mann mit zerzaustem Bart, läßt sie ungerührten Gesichts erscheinen und verschwinden, mit einer Spur von slapstickhafter Grazie und mit dem unberührbaren Ernst eines spielenden Kindes.

„Ich bin immer irgendwie enttäuscht, wenn ich auf Reisen gehe“, sagt Sherman. „Was Leute einem erzählen, sind immer fixfertige Klischees; ihre Reiseerlebnisse klingen, als hätten sie sie gar nicht selbst erlebt.“ Solcher Erfahrungslosigkeit setzt Sherman seine visionären Städte-Konzepte entgegen, und indem er nur banale Objekte dazu verwendet, überspringt er die Lücke zwischen ‚Kunst‘ und ‚Realität‘. „Jedermann gibt zu, daß eine Ikone oder eine exotische Götzenmaske eine tiefere Erfahrung abbildet. Aber wenn man ihnen einen Fernsehapparat oder ein Stück Pappe zeigt, löst das keine Resonanz aus. Deshalb versuche ich, indem ich solche Gegenstände in überraschende Zusammenhänge rücke, den Zuschauer zu einer neuen Wahrnehmung zu bringen und seinen Blick dafür zu öffnen, daß auch an den alltäglichsten Dingen sehr komplexe Empfindung und Erfahrungen haften – vielleicht werden die Leute wach, für einen Augenblick.“



Winston Tong, San Francisco Five Solo Pieces

Markthalle, 5. Mai, 23 Uhr, 6. und 7. Mai, 21 Uhr

Ein Mann, der aus dem fernen Osten kommt und in San Francisco lebt, sonderbare Puppen, selbstausgedacht und selbstgefertigt, Schattenbilder und Projektionen, östliche Mythologie und westliche Anarchie, Texte von Rimbaud, Burroughs und anderen – Winston Tongs Puppenspiele Imaginationen sind visuelle Poesie. Was Tong zeigt, läßt sich in überkommenen Kategorien nicht fassen. Sein Theater, oder besser: die Collagen aus Bild, Klang und Sprache, die er vorführt, gleichen Meditationen im buchstäblichen Sinn des Wortes: meditiert wird über existentielle Probleme wie Einsamkeit, Gewalt, Eifersucht und Liebe. Tong selber vergleicht seine Arbeiten mit dem Schreiben von Gedichten. Und die Stücke, die er vorführt, sind eher Illustrationen subjektiver Gedanken und Visionen als eigenständige Theatergeschichten. Tong schreibt seine „Stücke“ selbst – bisweilen unter Verwendung literarischer Vorlagen –, er ist sein eigener Regisseur und sein eigener Darsteller, er fertigt seine Puppen selbst an und sucht sich seine eigene Musik aus. „Anstelle der Worte“, so sagt er, „benutze ich die Zeit, den Raum und all jene bizarren Dinge, die ich zufällig finde oder selbst herstelle.“ Tongs symbolisch-surrealistische Phantasien entspringen der Synthese moderner westlicher und jahrtausendealter östlicher Kultur. Und so ist es nur selbstverständlich, daß



er als Ziel seiner Arbeit den Frieden der Welt angibt. „Als Ausdruck der Isolation des modernen Menschen sehen wir auf einer kleinen Projektionswand eine Bilderfolge vorüberziehen, die Tong in und zwischen riesigen, kalten Gebäuden zeigt. Ein beeindruckendes Bild des Gefühl der Einsamkeit. Dramatischer dagegen ist ein Fragment des ersten Stückes „The Wild Boys“ (nach dem gleichnamigen Roman von William Burroughs). Tongs Stimme erzählt von homosexuellen Erfahrungen und zugleich sehen wir seine Silhouette und sein Profil vor der Projektionswand. Das Stück beschwört eine beklemmende, an Kriminalität erinnernde Stimmung, voll von Verboten, vergleichbar jenen schwarzen Streifen über den Augen, die auf Zeitungsfotos zu sehen sind.“ **Hanny Alkema**

Z. B. „Bound Feet“ (Aus der Einleitung zu „Die Nachtigall“): „Sie wissen, daß die Kaiserin von China Chinesin ist und so sind auch ihre Untertanen Chinesen. All das geschah vor vielen Jahren und deswegen muß die Geschichte erzählt werden. Es wäre traurig, wenn man sie vergißt. Welcher Schmerz wird geboren im Namen der Liebe.“

Book of Tea (Erster Film): Eine Frau geht umher – mit schmerzenden Füßen. Sie begrüßt ihren Mann, als er nach Hause kommt. Sie serviert ihm Tee und überläßt ihn dann seiner Einsamkeit.

Book of Hours (Vorstellung in Kantonesisch mit Puppen und Musik): In der Abgeschiedenheit ihres Zimmers wäscht und schnürt die Frau ihre Füße. Sie erinnert sich daran, wie ihre Mutter ihr zum ersten Mal die Füße geschnürt hat. Sie stellt sich vor, daß ihr Mann ihre kleinen Füße in einem intimen Moment bewundert. Sie wird alt.

Book of Dead (letzter Film): Man hat die Frau allein in der Sonne sitzen gelassen. Sie blättert ein Buch mit Familienbildern durch. Ihre Tochter, kommt, um ihr Tee zu bringen, und findet ihre Mutter tot vor.

Biographie/Winston Tong wurde am 12. März 1951 geboren. Tong hat sich in nahezu allen Sparten der Theaterarbeit – vom Schauspieler bis zum Bühnenbildner – betätigt. So hat er z. B. in „Hair“ (1970) und „Jesus Christ Superstar“ (1972) mitgespielt und war als Schauspieler im „Lulu“-Film von Ronald Chase (1977) zu sehen. Er hat die Ausstattung zu „Rousseau descending“ (1975) entworfen, Masken und Kostüme zu Alban Bergs „Lulu“ an der Houston Grand Opera (1974), Spezialeffekte für „Die tote Stadt“ an der New York City Opera (1974), Puppen für Aufführungen des „Sommernachtstraum“ und „Doktor Faust“ (1977). Mit dem Filmregisseur Ronald Chase hat Tong als Maskenbildner in den Filmen „Bruges-la-morte“ (1974) und „Two Dreams from the Childhood of Ferruccio Busoni“ (1977) zusammengearbeitet. Daneben war Tong als Graphiker – Plakate für Filme, Pop-Bands, und seine eigenen Aufführungen – und Buchillustrator tätig. Eigene Stücke: „Nothing but Memories“ (1975), „Rousseau descending“ (1975), „Between Cuts“ (1976), „From a Childhood“ (1976), „A Rimbaud“ (1976), „Bound Feet“ (1976), „The wild Boys“ (1978), „Nijinsky“ (1978), „Frankie & Johnny“ (1978), „Crime & Punishment“ (1978). 1978 hat Winston Tong den Obie Award für drei Solostücke bei „La Mama“ in New York erhalten.



Norman Taffel, New York A Duse Chaillot

Norman Taffel über Norman Taffel: Ich habe eine Ausbildung als Tänzer, Schauspieler, Pantomime und Tanz-Therapeut. Die Techniken, die ich benutze, wenn ich unterrichte und Theateraufführungen mache (create performance works) sind „progression“ und „performance design“. Seit 1970 habe ich folgende Arbeiten geschaffen: „Little Trips“, „A Dream Arena“, „Taxi Dance Hall“, „Vigil“, „P from B (Pictures from Breughel)“, „Creating a Creche“, „Hopper“, „Tribe Transforms the Space“, „Autobiography for Audience (six sections 1974-77)“, „Therapy: The Analysis, June Combines, Round Dance, Theatre: Role Playing, A Workshop, 1990 or The Cure“, „A Duse Chaillot“. Unterrichtet habe ich bei folgenden Instituten und Organisationen: League for Emotionally Disturbed Children, School of the Actors Co., Grow (Group Relations On-going Workshops), New Jersey State Teachers College, Antioch/Baltimore, American University/Washington DC, New York University.

Norman Taffel über „A Duse Chaillot“: Der für den Zuschauer schwierigste Teil des Monologs ist der Anfang, also will ich ihn kurz erläutern. In dieser Reihenfolge spreche ich mit: 1. Irma, der Kellnerin im Café, 2. dem Hotelportier, 3. Pierre, dem Strohmann des Prospektors im Zerstörungskomplotz; er hat versucht, sich das Leben zu nehmen und ist in Irma verliebt, 4. einem Polizeisergeanten.

Norman Taffel meint, zum Verständnis seines Monologs sei nützlich zu wissen, wovon Giraudoux' Stück handelt. Reclams Schauspielführer erzählt die Handlung so:



Eine Gruppe von finanzkräftigen Glücksrittern geht mit dem Gedanken um, die Stadt Paris zu zerstören, weil im Boden, auf dem die französische Hauptstadt steht, Erdöl vermutet wird. Auf der Terrasse des Cafés „Chez Francis“ gründen der Präsident, der Baron, der Makler und der zu diesem edlen Trio stoßende Prospektor eine Aktiengesellschaft, die mit dem erhofften Erdöl groß ins Geschäft einsteigen will.

Der Prospektor eröffnet seinen drei Geschäftsfreunden, daß um zwölf Uhr mittags eine Bombe das Haus ihres gefährlichsten Gegners zerstören wird – eines staatlichen Ingenieurs, der verbietet, daß innerhalb der Stadt Grabungen angestellt werden. Der junge Mann aber, der die Bombe werfen sollte, hat Angst bekommen und wollte sich in die Seine stürzen, ist jedoch von einem übereifrigen Wächter des Flußrettungsdienstes daran gehindert worden, der dem aufgeregten Pierre einfach eins über den Schädel gehauen hat und den Ohnmächtigen nun, stolz auf seine „Rettungstat“, angeschleppt bringt. Um ihn bemüht sich zuerst das kleine Küchenmädchen Irma aus dem Café – „ein Engel“ –, das sich sofort in den hübschen Jungen verliebt, dann aber die Irre von Chaillot, die sich wie jeden Tag die Speiseabfälle des Cafés holen wollte.

Bei dem armen Volk steht die Irre, eine abenteuerliche Erscheinung in der vermoderten Eleganz früherer Zeiten, in höchstem Ansehen. Hinter ihrem verschrobene Wesen verbirgt sie ein warmes, menschenliebendes Herz und einen sehr klar und logisch denkenden Verstand. Auf die reizendste Art befreit sie den allmählich wieder zu sich kommenden Pierre von seiner Angst und entfacht in ihm neuen Lebensmut und neue Lebensfreude. Durch ihn erfährt sie aber auch von der Absicht der Banditen, Paris zu zerstören, und sofort steht ihr Plan fest, dieses ungeheuerliche Verbrechen mit Hilfe ihrer Freunde zu vereiteln. Sie läßt von einem Taubstummen einen Brief an das Präsidium und die anderen Erdöl-„Interessenten“ verteilen, in welchem sie diesen mitteilt, sie habe von ihrem bedeutsamen Vorhaben gehört, und sie einlädt, sich in ihrer Kellerwohnung in der Rue de Chaillot persönlich von dem Erdölvorkommen unter den Fundamenten von Paris zu überzeugen.

Die Gangster gehen in der Tat in die Falle. Von dem Keller der Irren führt nämlich eine Treppe tief hinab in das Labyrinth der unterirdischen Kanäle, in dem sich nur die Kloakenreiniger auskennen. Der Präsident und seine Konsorten verschwinden nacheinander in der Tiefe, und die Irre verschließt die Tür, die sich nie mehr öffnen wird. Beglückt strömen alle die Armen und Beiseitegeschobenen, die aber in Wahrheit die einzigen wirklich Freien sind, herein, um ihrer Retterin zu danken. Die Irre gibt Pierre und Irma zusammen und verpflichtet den Lumpensammler, sie sofort wieder zu alarmieren, wenn doch noch einmal „eine zweite Invasion der Ungeheuer“ droht. Dann fordert sie alle auf, mit ihr nach oben zu kommen: „Hier unten gibt es nur Menschen. Beschäftigen wir uns nun mit den Wesen, die es wert sind.“

Bob Carroll, New York The Salmon Story

The Salmon Story ist ein Ein-Mann-Entertainment über Fische, George Jackson und multinationale Banken und Konzerne. Der erste Teil der „Salmon Story“ erzählt vom Lebenszyklus des Lachses von der Geburt bis zum Tod rund um den nordpazifischen Ozean. Der zweite Teil erzählt von der Art, wie die alten Indianer zum Lachsfischen gingen, und von der Art, wie die moderne Industrie heute den Lachs fängt. Der dritte Teil erzählt vom Lebenszyklus multinationaler Banken und Konzerne vom 16. Jahrhundert bis heute, wobei der konzernbeherrschende Staat als Welt-Kasse dargestellt wird. Der vierte Teil erzählt von George Jacksons Lebenszyklus von der Geburt bis zum Tod im Gefängnis (das zur Welt-Kasse gehört) und von seinen Ausbruchversuchen. Zum Schluß das große Lachs-Finale: Planeten, Pflanzen, Tiere, Mineralien und Menschen begegnen einander in einem glücklichen Ende. **Bob Carroll**

Bob Carroll, der Fisch-Mann/Er wirkt auf sein Publikum wie die Wiedergeburt eines großen orientalischen Märchenerzählers im Zeitalter des Jazz. Was er macht, ist unendlich einfach: Er erzählt Geschichten, mit seiner Stimme und seinen Händen, mit seinem Körper und seinem Gesicht, aber ohne Kostüme und Requisiten (wenn man die unvermeidliche Bierdose nicht als solches betrachtet). Richard Schechner, Theaterprofessor und Leiter der renommierten „Performance Group“ sagt: „Geschichtenerzähler, Sänger, Jazzer, Satiriker, Ökologe, Komiker – er ist alles zugleich, und unser brilliantester Entertainer seit Lenny Bruce.“

Mit seinem Repertoire von Geschichten tritt Carroll auf Dorfplätzen und in Fabrikhallen auf, in Kirchen und

Nachtclubs, in Schulen und Fernsehprogrammen, meist in New York oder unterwegs kreuz und quer durch die USA, auf Gastspielen (bisher) auch in London und Amsterdam, Nancy und Paris. Seine Programme haben Titel wie: „Die Geschichte Chinas von der Prähistorie bis heute in neunzig Minuten“, „Sterbeszenen von sieben amerikanischen Indianerhäuptlingen“, „Das Leben von W. C. Fields“, „Rockefeller Center: Ein Katastrophenfilm über multinationale Konzerne mit Paul Anka als Star“ oder eben: „The Salmon Story about fish, George Jackson and big business, starring Omar Sharif“.

Carrolls Fuß schlägt, wenn er erzählt, einen konstanten Rhythmus, seine Beine bewegen sich, sein Körper schwingt wie der eines lässigen Bauchtänzers, seine Stimme krächzt beharrliche kleine Refrains, und seine Augen glitzern wie fremdartige Edelsteine; zur Erzählung gehören Jauchzer, Schreie, Grunzlaute und gebrummte Randbemerkungen, immer wieder auch frechfröhlich herausfordernde Kommentare zum Publikum. Die „New York Times“ schrieb über die Lachs-Geschichte: „Mit seinem blassen Gesicht und der strähnigen gelben Mähne sieht Bob Carroll nicht gerade wie ein Lachs aus, aber wenn man ihn eine Stunde lang erzählen, singen und herumtanzen gesehen hat, fängt man an, sich zu fragen, ob Lachse nicht doch wie Bob Carroll aussehen.“

Und doch: Der Geschichtenerzähler Bob Carroll ist nicht nur ein suggestiver Entertainer. Wenn er stöhnend, stampfend und kreisend vom Lebensrhythmus des Lachses erzählt, hat er die beschwörende Macht eines Schamanen, der das Publikum in seinen Bann zwingt, und sein Theater wird zum Ritual.



Craig Russell, New York Craig Russell in Concert

Wer den Film „Ausgeflipt“ („Outrageous“) gesehen hat, kennt ihn schon: Craig Russell, der Mann in den Glitzerkleidern des Showbusiness, der die weiblichen Größen der Unterhaltungsbranche von Marlene Dietrich bis Judy Garland auf unnachahmliche Weise auf der Bühne nachahmt. Aber das Wort ‚Nachahmung‘ wird der Faszination seiner Show bei weitem nicht gerecht. Craig Russell ist kein Damenimitator herkömmlicher Couleur, der nur imitiert, was er seinen Vorbildern abgesehen hat, und so auf billigen Überraschungseffekt spekuliert. Russells Show ist zugleich Selbstdarstellung und Hymne auf die Superstars, ist Parodie, Satire und Travestie von erschreckender Genauigkeit. Russells Können reicht von totaler Identifikation bis zur kritischen Persiflage, die einiges von der Unerbittlichkeit des Showgeschäftes ahnen läßt. Katherine Hepburn, Peggy Lee, Bette Davis (die er als Tallulah Bankhead, die große Rivalin der Davis, imitiert), Ella Fitzgerald, Bette Midler und viele andere – sie alle werden als Mythen ihrer selbst beschworen und oft genug ironisch glossiert. Und so erreicht Craig Russell zweierlei: die Unterhaltungsheroinnen aus Vergangenheit und Gegenwart treffen einander an einem einzigen Abend – sozusagen in der teuersten Show der Welt – und zugleich werden ihre faszinierenden Tricks, denen sie ihren Ruhm und Nachruhm verdanken, auf verblüffende Weise demaskiert. Der Ruhm und der Abgrund: Craig Russells einzigartige Show handelt nicht nur

vom Glitzerhimmel der Superstars, sondern auch vom Preis, der zu zahlen ist, um in den Glitzerhimmel aufgenommen zu werden.

Wer „Ausgeflipt“ gesehen hat, kennt nicht nur die Show des Craig Russell, sondern auch einen Teil seiner Biographie. Russell war tatsächlich Friseur in Toronto, der nebenbei in einschlägigen Lokalen aufgetreten ist, Russell hat sich tatsächlich in harter Arbeit emporingeln müssen, bis ihm schließlich, als er nach New York übersiedelt war, der entscheidende Durchbruch glückte. Wie sich aber dieser Durchbruch in Wirklichkeit abspielte, davon berichtet der Film nichts und so sei es hier nachgeliefert. Russell besuchte einer jenen berühmten New Yorker Night-Parties, auf denen sich die einflußreichen Leute der Unterhaltungsbranche – Stars und solche, die es werden wollen, Agenten, Manager, Produzenten und Regisseure – treffen. Liza Minelli, die von Russells Qualitäten gehört hatte, bat ihn: „Please, do my Mama.“ Und Russell erfüllte ihren Wunsch und sang und spielte Judy Garland. In diesem Moment war ein neuer Star geboren.

Der Sieg schien von Anfang an sicher. Wenn Russell alias Carol Channing alias Dolly Levi keuchte: „Es ist so hübsch, wieder daheim zu sein, da wo ich hingehöre“, gab es einen spontanen Applaus der Zuhörer. Gelegentlich konnte man während der Vorstellung eine gewisse Reserviertheit feststellen: das Lachen erschien gezwungen bei der außerordent-



lichen Imitation von Bette Midler, als ob sehr viele Leute mit dem Original nicht besonders vertraut wären, und das schallende Gelächter wurde bei einigen zweideutigen Witzen abgebrochen.

Wenn Russell eine gespenstisch gute Imitation von Billie Holliday unterbrach, um plötzlich zu fragen: „Wer pißte in mein Getränk?“, so konnte man mißbilligendes Murmeln hören, sowie das Klirren von erhobenen Gläsern, die geleert wurden, wie um den schlechten Geschmack dieses Ausspruchs hinwegzuspülen.

Einige der Darstellungen waren besser als andere – die einstige Mae West, die hüftschwingend auf uns zuzukommen scheint, wenn ihre Füße tatsächlich den Boden berühren, oder die zeitlose Carol Cuning, mit den Merkmalen und dem Gehabe einer Jahrmärktsuppe und einer Stimme so rein wie eine gesprungene Pfeife. Tallulah Bankhead als eine in Pelz gekleidete Streitaxt und Peggy Lee als eine verwirrende Vision in Chiffon riefen das stärkste Gelächter hervor.

In solchen Augenblicken wurde das geflüsterte „Ist er nicht gut“ zu dem wirkungsvolleren und schmeichelteren „Ist sie nicht gut?“ Man hört wie Frauen staunten über die große Vielseitigkeit, und man konnte Rufe der Zustimmung von beiden Geschlechtern hören.

„Ein bunter Festreigen berühmter Showdamen“/

„Zusammengekauert vorn an der Rampe, sich in der Conférence verhaspelnd, doch siegesicher ihr „Somewhere over the Rainbow“ schmetternd, zeigt Craig Russell die zwei Seiten des Showgeschäfts auf; Ruhm und Abgrund in einem Moment. Das Publikum tat ein übriges; der einsetzende Donnerapplaus galt nicht nur Russells grandiosem Vortrag, sondern wurde ebenso zu einem Gruß an die Garland – stellvertretend für all die Showgrößen von Malene bis zu Mae West, von Bette Davis bis zu Peggy Lee, die Craig Russell in seiner Show vorbeifirren läßt.

Wenn er als Tallulah Bankhead die Bette Davis imitiert, dann schlüpft er doppelbödig in die Psyche dieser befreundeten Show-Rivalinnen. Er ist Tallulah und Bette in einem Geschöpf, die sich gegenseitig auf die Schippe nehmen, und man hat schon seine Schwierigkeiten, zu unterscheiden, wann sich welche Dame über die andere lustig macht. Und daß er es sogar schafft, ein Duett zwischen Ella Fitzgerald und Louis Armstrong auf die Bühne zu zaubern, überrascht dann schon fast gar nicht mehr.

Bette Midler stellt er so lebensecht auf die Bühne, daß man das Original fast vergißt. Die echte Bette Midler – so gewinnt man den Eindruck – kann der falschen kaum mehr das Wasser reichen. Katherine Hepburn skizziert er, indem er, eben noch im Marlene-Kostüm, sich nur ein schwarzes Negligé überwirft, und schon sind Stimme und Gestik wie von selbst in diesen Körper geschlüpft.

Schade, daß es für die Vorstellungen keinen Rabatt gibt, denn sicherlich gibt es so manchen Konsumenten, der jeden Tag sich von Craig Russells Illusionsabend entführen lassen würde.“ (Die Welt)

Ein Mann und seine Frauen/ „Craig Russell ist umwerfend. Der Frauendarsteller mit seinen bemerkenswert genauen und ätzenden Kopien der Superstars



aus dem Showbusiness ist ein begnadeter Schauspieler. Ausgestattet mit einem ganzen Sortiment schimmernder Kleider, Perücken in allen Formen und Farben und einer einmaligen Verwandlungsfähigkeit, läßt er auf der Bühne die berühmten Damen des Showbusiness wiedererscheinen. Seine Fähigkeit, sich in die Größen, die er darstellt, zu verwandeln, ihre Manierheiten und stimmlichen Eigenarten zu imitieren, ist nichts weniger als bewundernswürdig. Tallulah Bankhead, Mae West, Marilyn Monroe, Barbara Streisand, Ethel Merman und Marlene Dietrich sind nur einige der Stars, die Russell präsentiert. Er ist ein sehr besonderes Talent für ein sehr besonderes Publikum.“ (The Hollywood Reporter)

„Craig Russell sprengt die herkömmlichen Grenzen dessen, was man unter einem Frauendarsteller versteht; was er macht, geht weit über Imitation und Parodie hinaus. Er hat die Fähigkeit des Satirikers, hinter die Fassade zu sehen, um die eigentlichen Beweggründe seiner „alter egos“ aufzudecken. Russells Fähigkeit, ihre Stimmen und Eigenarten in den Griff zu bekommen, ist nahezu unheimlich und unübertroffen. Russell verwandelt sich so total in die Person, die er verkörpert, daß sein Bühnenauftritt zum Gespräch mit dem Publikum wird, mit Bemerkungen zu den Zuschauern, deren Genauigkeit es verlangt, daß man genauso gut zuhört wie zusieht.“ (Daily Variety)

„Es ist großartig wieder zu Hause zu sein, da, wo ich hingehöre“ sang Russell, und er meint es auch so. Da war sie in ihrer ganzen Herrlichkeit: Craig Russell. Der Mann, der über genügend wechselnde Persönlichkeiten verfügt, um einen schizophrenen Schwindel hervorzurufen, trat gestern abend Forest Hill entgegen und – wenn unanständiger und kinohaft-trivialer Humor in Toronto überhaupt ankommt, so konnte es dafür keinen besseren Rahmen als die Pracht des „Royal York Imperial Room“ geben. Unterstützt durch die starke Ausstrahlung von Weiblichkeit, den Hauch von „Startum“ und das Toben der Menge, erhielt Kanadas bestbekanntester Darsteller von Frauenrollen seinen langersehnten Triumph in seiner Heimatstadt.

Dario Fo, Mailand Mistero Buffo



Wiederaneignung der Volkskultur, das ist das Thema von „Mistero buffo“. Das Stück besteht aus einer Szenenfolge: gespielt werden biblische Geschichten und Legenden. Sie entstammen Chroniken des 16. Jahrhunderts, Spielmannsdichtungen des Mittelalters und überlieferten apokryphen Evangelien. Erzählt und dargestellt werden sie aus dem Blickwinkel der kleinen Leute: Maria, die ehemalige Dorfhexe Magdalena, die ein Verhältnis mit ihrem Sohn Jesus hat, verteidigt dessen Hinrichtung als politischen Mord an einem Rebellen, der noch am Kreuz zur Selbstbefreiung aufruft; der bethlemische Kindermord als ein frühes My-Lai; die Begegnung des prächtig gekleideten Papstes Bonifaz mit dem kreuztragenden Jesus: als der ihm wegen seiner Verbrechen einen Tritt versetzt, feiert der Kirchenfürst höhnisch die Passion.

Was hier sichtbar wird, ist eine unterirdische mittelalterliche Gegengesellschaft, eine Subkultur des Heiligen Römischen Reiches. Als ihr Zentrum, als ihr rebellischer Motor erscheinen die giullari, die fahrenden Spielleute, die mit Liedern und kurzen Szenen, Witzen und akrobatischen Einlagen das Volk unterhielten und agitierten. Eine der Szenen berichtet von ihrer Entstehung: ein Bauer hat durch die Willkür eines adligen Herrn sein Land verloren, der Hof ist in Flammen aufgegangen, der Herr hat seine Frau geschändet und die Söhne in den Tod getrieben; im Augenblick seiner höchsten Verzweiflung begegnet dem Ärmsten Jesus und erteilt ihm den Auftrag, Possenreißer, giullare, zu werden. Dario Fo hat in dieser Figur eine frühe Ausprägung seines eigenen Wollens entdeckt und sein neugewonnenes Selbstverständnis als revolutionärer Künstler von dort her definiert: „Ich, Jesus Christus, vollbringe in diesem Augenblick das Wunder, auf daß du ein Possenreißer wirst, daß deine Zunge wie eine Schlange zwischen deinen Zähnen zischt, daß dein Gehirn sprudelt wie ein Wasserkessel auf dem Feuer. Jeder, der deinen Einfällen zuhört, soll sich vor Lachen biegen. Die auf-

geblasene Nichtse aber, die sich Herren nennen, soll deine Zunge wie ein scharfes Messer durchstechen. Spieße sie auf, samt ihren Helfershelfern, den Pfaffen und Notaren!“ (Hannes Heer)

Dario Fo über seine Anfänge/Alles fängt dort an, wo man geboren wird. Ich kam in einem kleinen Dorf am Lago Maggiore zur Welt, in San Giano, einem Dorf an der Grenze zur Schweiz, das vom Schmuggel und illegalen Fischfang lebt. Zwei Methoden, sein Leben zu fristen, die mehr als nur Mut erfordern: man braucht dazu ein gewaltiges Maß an Phantasie. In einer solchen Welt ist jeder Mensch eine ausgeprägte Figur, ist zugleich Autor und Held einer Geschichte, die er erzählt. Seit meinem siebten Lebensjahr habe ich mir einen ganzen Schatz solcher Geschichten angesammelt, die ich von den Schmugglern und Fischern hörte, unter denen ich aufwuchs. Ich sammelte nicht nur Geschichten, ich lernte auch, wie man sie erzählt. Vor allem lernte ich, die Dinge unter einem bestimmten Blickwinkel zu betrachten, die Wirklichkeit so und nicht anders zu sehen. Ich sah die Welt mit den Augen dieser Leute, blitzschnell unterteilte ich die Menschen in handelnde Personen und Chor, in solche, die Geschichten erfanden, und solche, die sie wiederholten (Autoren und Schauspieler): das war meine wichtigste Waffe, als ich in die Stadt kam. Es waren Geschichten, die der Beobachtung des täglichen Lebens entsprangen, voller Bitterkeit, die sich als Satire Luft machte.

Mit den Geschichtenerzählern hatte ich die Existenz einer ganzen Kultur entdeckt, die von Menschen geschaffen wurde, welche seit jeher für unwissend erklärt worden sind und immer die Parias der offiziellen Kultur waren.

Dario Fo über das Lachen/Ein Komiker bringt die Leute zum Lachen, indem er eine Bemerkung in die Zuschauer wirft, so wie man eine Angel auswirft. Dann paßt er auf. Er muß in einem bestimmten Augenblick die Reaktion des Publikums sozusagen einholen, die Angel hochreißen, andernfalls verflüchtigt sich die Spannung wieder, die zwischen Bühne und Zuschauerraum entstanden ist. Wenn er den Haken anzieht, darf er dabei die Reaktion des Publikums nicht auslöschen, er muß sie vielmehr dämpfen und dabei die Art seines Vorgehens korrigieren. Die Geschicklichkeit des Komikers besteht darin, daß er weiß: wenn ich meinen Rhythmus jetzt einfach weiter beibehalte, folgt mir das Publikum nicht mehr. Er unterbricht also die Handlung auf der Bühne und greift irgendetwas auf, was mit ihr überhaupt nichts zu tun hat, z. B. die komische Art, in der jemand im Saal lacht. Dann wirft er erneut die Angel aus, um einen großen Treffer zu landen (was nicht heißt, daß man nicht mehrmals die Angel auswerfen kann, um dann am Ende ein sehr großes Gelächter zu erzielen).

Über die Technik, Leute zum Lachen zu bringen, läßt sich endlos reden. In Nancy, wo ich im September war, hat Lecoq ungelogen ganze Vorlesungen über die technische Seite des Lachens gehalten. Ich glaube jedoch, daß es nur zweierlei Arten des Lachens gibt: eine, bei der die Zuschauer am Schauspiel partizipieren, und eine, bei der sie das nicht tun. Der Unterschied zwischen diesen beiden Arten des Lachens

ist der zwischen einer mechanischen Reaktion und einer Beziehung zwischen Komiker und Zuschauer, die darin besteht, daß die Zuschauer am Stück mitwirken.

Ich möchte geradezu behaupten, daß ein Komiker, der an die Grundlagen seiner Komik glaubt, gar nicht darum herkommt, sich mit den verschiedenen Situationen zu identifizieren, mit denen er diese Grundlagen ausdrückt. Für mich und meine Kollegen sind diese Grundlagen identisch mit dem eigentlichen Grund, aus dem heraus wir Theater machen. Ich will damit sagen, daß das mechanische Lachen, das mit technischen Mechanismen hervorgerufen wird, die der Komiker auf der Bühne zu benutzen versteht, dieses Lachen, das unreflektiert zu ihm zurückkommt und in dem er sich spiegelt – daß dieses Lachen uns absolut nicht interessiert. Und zwar deshalb, weil wir ein satirisches Lachen wollen, das Ausdruck davon ist, daß sich das Publikum konfrontiert sieht mit einer

bestimmten Realität, die als Thema einer bestimmten Aktion auf der Bühne dargestellt wird. Diese bestimmte Realität ist oft tragisch, ein tragisches Moment im Ganzen der Sozialen und politischen Realität, in der wir leben.

Eine gewisse Art von Theater, die sich mit solchen Themen beschäftigt, trägt nur allzu oft eine regelrechte Leichenbittermiene zur Schau. Der Zuschauer geht dorthin, als ginge er zu einer Beerdigung. Er hört sich das Gewäsch des Pfaffen an und hat sich damit der lästigen Bürgerpflicht entledigt, Anteil zu nehmen an der tragischen Tatsache, von der er sich berührt fühlt.

Wir wollen nicht, daß die Zuschauer zufrieden mit sich und der Welt nach Hause gehen, weil sie sich endlich einmal genug empören konnten. Wir wollten mit dem Publikum zusammen begreifen, was hinter diesem Apparat steckt, warum er existiert, inwieweit wir an seiner Existenz schuld sind, wie man ihn bekämpfen kann. Wir wollen die Maschinerie der Macht bis in ihre kleinsten Teilchen auseinandernehmen.

Dario Fo über „Mistero buffo““/Seit der Zeit der giullari sind zwar Jahrhunderte vergangen, aber es ist leider immer noch notwendig, dem Volk dabei zu helfen, sich ein Bewußtsein seiner eigenen Lage zu verschaffen. Mao Tsetung selbst besteht darauf, daß die Intellektuellen der Partei alle Anstrengungen unternehmen, die Volkskultur neu zu erforschen, die von Pfaffen, Aristokraten usw. verschüttet und entstellt worden ist, daß die Volkskultur dem Volk wiedergegeben werden muß, damit das Volk sie sich aneigne. Und kaum hat das Volk sich diese Kultur angeeignet, tendiert es schon wieder von selbst dazu, sie mit all dem Flitter, der Schminke und den Formen zu beladen, die es bereits verinnerlicht hat, weil der Herr sie ihm einst aufzwang. Und wieder ist es notwendig, die Kultur herzunehmen und neu zu säubern und das in ständiger Zusammenarbeit mit dem Volk.

Je mehr man experimentiert, um Neues zu entdecken, umso tiefer muß man sich in die Vergangenheit versenken, in eine Vergangenheit allerdings, die für uns von Interesse ist. Mich interessiert vor allem die Vergangenheit, die mit den Ursprüngen des Volkes verknüpft ist, die also aus den Lebensäußerungen und der Kultur des Volkes fließt.

Mich interessiert vor allem das Neue in der Tradition, im Alten. Wenn ich einen mittelalterlichen giullare, einen mittelalterlichen Spielmann interpretiere und zeige, wie er das Volk lehrte, das Alte und das Neue Testament zu lesen, dann mache ich im Grunde das selbe wie der alte giullare, der in bestimmten Episoden des Alten Testaments oder der Evangelien seine Parabeln fand, um die ewigen Verhaltensmuster der Macht und ihrer Objekte darzustellen.

Dadurch, daß ich einen giullare nachspiele, nachahme, wie er das Volk die Bibel lesen lehrt, zeige ich dem Volk heute, wie es damals aus der Kultur – aus Bibel und Evangelium – das Schicksal herauslas, das ihm bevorstand, wie es sich durch solche Darstellungen aus dem Mund der giullari ausdrückte. Ich lade auf diese Weise mein Publikum dazu ein, sich seine eigene Kultur wieder anzueignen, um heute der Gelehrten- und Bücherkultur wieder etwas entgegengesetzt zu können.



Farid Chopel, Paris Chopélie

Chopélie/Farid Chopel nennt die „Chopélie“ eine burleske Mini-Komödie. Sie erzählt vom Leben eines amerikanischen Bürokraten und wie er sich mit seinen kleinen Lügen über die Alltagsrealität hinwegschwindelt. Sie erzählt in verblüffenden Bildern, mit der Komik des Unerwarteten, mit der Poesie des Absurden. Chopel benötigt für sein „spectacle pour un homme seul“ kein Bühnenbild, und ihm genügen ein paar Requisiten: ein Hocker, ein riesiger Schreibtisch und ein Hirsch aus Pappkarton sind die Zeichen eines Labyrinths, in das Farid Chopel seine Zuschauer verstrickt.

Er benutzt alle möglichen Ausdrucksformen, körperliche, stimmliche, um Bilder zu entwickeln, die sich zu einer Traumwelt zusammenfügen, in der wir längst vergessene Schritte, Gesten

Nancy, die bereits so etwas wie Vorstudien zu den „Chopélie“ waren. In Paris zeigte er 1977 mit der Gruppe Alia Ilh sein „Le Grand Cerf Seul“ („Der große einsame Hirsch“). „Chopélie“ kam, ebenfalls 1977, in Avignon heraus, dann war die Aufführung beim Festival de Café-Théâtre in Rennes und beim Sigma-Festival in Bordeaux zu sehen. Ein zweites Stück, „Duo & Brandy“, hatte Ende 1977 in Paris Premiere.

Farid Chopel ist bei vielen internationalen Festspielen aufgetreten (und mit Preisen ausgezeichnet worden), er hat in ganz Frankreich gespielt, er war beim Hamburger Alstervergnügen dabei.

Manchmal, wie in „Chopélie“, bestreitet Chopel sein Programm allein, manchmal



und Klänge wiederentdecken. Text ist dabei nicht so wichtig. Es gibt ein paar Sätze auf Englisch, ein paar auf Italienisch, es gibt ein paar Lieder. Wichtiger als die verbale Kommunikation ist die unmittelbar physische Erfahrung.

Farid Chopel, Autor, Regisseur, Schauspieler, ist 1952 in Algerien geboren. 1973 gründete er die Theatergruppe Laila. Er arbeitete danach mit Andy de Groat zusammen (Robert Wilsons Choreograph von „Einstein on the Beach“), beim Festival d'Automne, Paris 1974, und beim Festival des Arts de Shiraz, 1975.

Mit dem Stück „Rencontres Inespérées“ („Unverhoffte Begegnungen“) nahm er 1976 am Festival von Aquila und am Festival von Zagreb teil. Im Centre Culturel du Marais in Paris spielte er 1977 „Surfaces“ („Oberflächen“) von John d'Archangelo.

Im selben Jahr veranstaltete er Straßentheater-Aufführungen in La Rochelle und beim Festival von

ist er mit einer eigenen Theatertruppe unterwegs: „Farid Chopel und seine Guest-Stars“. Weder er selbst noch die Gruppe haben jemals Subventionen bekommen.

Zuerst habe ich meine eigenen Gesten ausgedacht: als Tänzer. Ich habe gelernt, mich im Raum zu bewegen, dann sind mir nach und nach die Gags eingefallen. Manchmal spontan, manchmal mit Hilfe der Zuschauer, ohne daß die davon etwas wußten. Ich wollte nicht, daß „Chopélie“ eine einfache Geschichte wird, aber einfach eine klare, vor allem aber eine lustige Aufführung.

Farid Chopel



Performance, Rahmenprogramm, 9. Norddeutsches Theatertreffen, Ausstellungen, Spielplan, Biographien





Performance

Sonntag, 29. April 1979

Ab 15.00 Uhr durchgehend: Stuart Brisley (Live Performance) Videos und Filme
 15.00 Uhr: Laurie Anderson (Live Performance)
 16.30 Uhr: Franz Erhard Walther (Aktion)
 18.00 Uhr: Julia Heyward und Laurie Anderson (Live Performance)
 20.00 Uhr: Il Carrozzone (Theater-Performance)

Dienstag, 1. Mai 1979

Ab 15.00 Uhr durchgehend: Stuart Brisley (Live Performance), Videos und Filme
 15.00 Uhr: Julia Heyward und Laurie Anderson (Live Performances)
 16.30 Uhr: Jochen Gerz (Live Performance)
 18.00 Uhr: „Selten gehörte Tastenmusik“, Konzert mit Christian Ludwig Attersee, Dieter Roth, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm, André Thomkins, Oswald Wiener
 21.00 Uhr: Il Carrozzone (Theater-Performance)

Performance heißt auf Englisch: Darstellung. Eigentlich sollte man, wenn das Wort in der deutschen Kunstszene auftaucht, gar nicht versuchen, eine tiefere Bedeutung dieses geheimnisumwitterten Wortes zu ergründen. Sondern einfach sagen: gut, Performance heißt Darstellung, und man hat dieses allgemeine Wort gewählt, weil es eine Art von Darstellung ist, die in kein anderes vorhandenes Kästchen paßt: weder Theater noch bildende Kunst, weder Konzert noch Dichterlesung. Sondern von allem etwas, und immer eine existentielle Darstellung; denn das ist das Wesentliche an dieser neuen Kunstrichtung: das Erlebnis einer Entstehung, der Geburtsakt eines Kunstwerks, das am Ende der Aufführung auch schon wieder aufgehört hat zu existieren.

Eine Performance ist im Kopf des Künstlers entstanden und wird von ihm ausgeführt, es gibt keine Arbeitsteilung für Text, Bild, Bewegung, Ton, wie im Theater. In der Performance gibt es keine Rollen. Der Künstler bleibt immer er selbst, er stellt immer nur sich selbst dar in künstlerisch übersetzter Form. Nichts ist von außen gekommen, und alle Gegebenheiten, mit denen er arbeitet, sind Realität für ihn. Es gibt keine Fiktion. Ein Raum, in dem eine Performance stattfindet, wird nicht vom Künstler in einen anderen, simulierten Raum umgewandelt, er bleibt wie er ist und spielt durch seine Bedingungen aktiv mit: denn eine Performance ist einmalig, sie ist ein existentieller Akt, der hier und jetzt nur in diesem Raum und nur zu dieser Zeit geschieht.

Es ist nicht möglich, Performance vom Theater oder Konzert scharf zu trennen. So wie die bildenden Künstler die Möglichkeiten von Theater und Konzert aufgreifen, so lassen sich auch manche Theatergruppen von der visuellen Sprache der bildenden Kunst anregen.

Il Carrozzone ist so ein beispielhafter Grenzbereich. Theater spielt die Gruppe insofern, als sie eine vorher bis ins Details festgelegte, beliebig oft spielbare Aufführung bringt. Doch damit hört die Zugehörigkeit zum Theater auch schon auf. Text gibt es keinen, auch keinen Regisseur, der den Spielern Anweisungen gibt; die Arbeit entsteht aus gemeinsamer kreativer Arbeit, jeder bringt seine eigene Person und seine eigenen Ideen ein: Rollenspiel gibt es nicht.

Das Konzert „Selten gehörte Tastenmusik“ der Gruppe um **Gerhard Rühm** und **Oswald Wiener** ist kein Konzert im klassischen Sinne. Die Künstler arbeiten alle hauptsächlich in anderen Bereichen, die Musik ist für sie ein Mittel unter vielen, ihre künstlerischen Vorstellungen zu verwirklichen. Die Musikinstrumente sind eine Brücke für den persönlichen Austausch ihrer Gedanken und Gefühle. Es zählt nicht nur die Musik in diesem Konzert: die Tatsache, daß sich die Freunde zusammenfinden, ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Performance, ebenso die Art, wie sie aufeinander reagieren werden, wie sie mit ihren Instrumenten umgehen und welche Wechselwirkung mit dem Publikum entstehen wird. In dieser Hinsicht hat dieses Konzert auch mit Happening zu tun. Die Reaktion des Publikums spielt in der Performance kaum noch eine Rolle. Ganz anders als beim Happening, aus dem sich die Performance entwickelt hat. Das Happening war eine Art Szenario für Unvorhergesehenes: die Reaktion des deutlich dazu aufgeforderten Publikums, physische Reaktionen auf absichtlich in Gang gesetzte aber nicht genau absehbare Abläufe, vom Zufall bestimmte Entscheidungen.

Happening war eine Erscheinung der sechziger Jahre. Die Künstler dieser Zeit hatten ein starkes Bedürfnis, sich mit ihrer Umwelt und mit ihrem Publikum auseinanderzusetzen. Nicht selten aber wurde ihr Szenario, ihre künstlerische Absicht, vom Publikum mißverstanden und verdorben. Der nächste Schritt waren die „Aktionen“ der Künstler konzipierte und demonstrierte menschliche Grunderfahrungen von Körper und Material in Raum und Zeit. Beispiel dafür in unserem Programm ist **Franz Erhard Walther**.

In den siebziger Jahren wird die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, mit den privaten Lebensbedingungen maßgeblich für die Arbeit vieler Künstler.

Julia Heyward und **Laurie Anderson** transponieren ihre persönlichen Erfahrungen in ein vielschichtig ausgearbeitetes musikalisches Geschehen; **Stuart Brisley** intensiviert seine Lebensbedingungen bis an den Rand der Selbsterstörung; **Jochen Gerz** verarbeitet sie zu einem geheimnisvollen und sehr persönlichen Ritual.

Darstellung eines einzelnen an jeden einzelnen adressiert: verbindliche Interpretationen dieser Aufführungen sind deshalb kaum möglich und von den Künstlern auch nicht erwünscht. Denn viel wichtiger als das Interpretieren ist das Miterleben. Und jeder erlebt anders. Insofern ist der Zuschauer aktiv bei einer Performance dabei: der Künstler teilt ihm nicht mit, er evoziert Empfindungen, läßt den Zuschauer durch dessen eigenen Empfindungen Entstehen und Vergehen einer Situation mitvollziehen. **Elisabeth Jappe**

Nachfolgend wird als Beispiel, als kleines Schlaglicht, je eine (vergangene) Performance kurz beschrieben: **Stuart Brisley**, geboren 1933, lebt in London. „Survival“, Kassel 1977.

Ich entschloß mich, etwas zu tun, das mit Überleben in einer ungewöhnlichen Situation zu tun hat – „auf den Grund zu gehen“ wie ein Fuchs, mich so gut wie

möglich zurückziehen und zu verstecken. Zusammen mit Christoph Gericke grub ich ein Loch in die Erde, ca. 10 m lang, 3 m breit und 1,5 m tief. Hinten bauten wir einen Kasten, in dem ich leben konnte, die Oberseite war auf Bodenhöhe, ich lebte also direkt unter der Erdoberfläche. Vor dem Kasten war ein anderes Gerüst, eine Art Hindernis, und davor ein mit Wasser gefülltes Erdloch. Ich lebte ungefähr zwei Wochen in dem Kasten – ich vergaß, wie lang genau, es kam mir wie ein Jahr vor. Häufiger Kommentar zu dem Loch: „Ein Massengrab“.

Laurie Anderson, geboren 1947, lebt in New York
Julia Heyward, geboren 1949, lebt in New York
 Die Performances von Laurie Anderson und Julia Heyward sind stark musikalisch betont. Sie erzählen aus ihrem Leben: Eindrücke, Erinnerungen, Poetisches, Sentimentales, Belangloses, Komisches. Doch sie erzählen nicht einfach, sie sprechen, singen, flüstern, pfeifen und spielen verschiedene Instrumente dazu. Julia Heyward entwickelte verschiedene sehr eigenartige und verblüffende Stimmtechniken, die alle nur mit der reinen Stimme (z. T. durch die Nasenhöhle) und ohne technische Verfremdung produziert werden. Laurie Anderson spielt Geige und andere Instrumente. Projektionen und Bandaufnahmen erweitern die Performance zu einer Multimedia-Darstellung.

Franz Erhard Walther, geboren 1939, lebt in Fulda und Hamburg
 „Objekt Proportion“: Am linken Arm ist mit einer Binde ein zweiteiliger Stab gebunden. Mit der rechten Hand wird der obere Teil des Stabs nach und nach ruckweise aufwärts gezogen; anschließend wird der Stab allmählich wieder zusammengeschoben. Die Dimensionen des Körpers und des Raums scheinen sich ständig zu verändern. Zeit wird strukturiert durch minimale Bewegungen und große Intervalle.

Auszug aus einem Diagramm:

Insichhineinfallen
 Zeiterstörung
 Ideenverhältnis
 Körperchemie/Körperphysik
 Mitsichsein
 Augenmaße
 Verlorensein
 Durchdringungsvermögen
 Verdeutlichen
 Blutkreislauf

Stockhöhe



Kopfhöhe

Jochen Gerz, geboren 1940, lebt in Paris. „Saal des Grabreliefs mit dem Jäger“ (Griechische Stücke 10), Bremen 1978.

Ein Kassettenrecorder spielt „Mit dem Pfeil, dem Bogen“, endlos. Jochen Gerz sitzt auf der Erde, taucht die Pfeilspitze in Bienenwachs, legt sich eine Gummischleife um den Hals, schreibt zweihändig einen Text auf die Wand, und wird am Ende selbst zum Bogen, der den Pfeil unter die Menschen schießt.

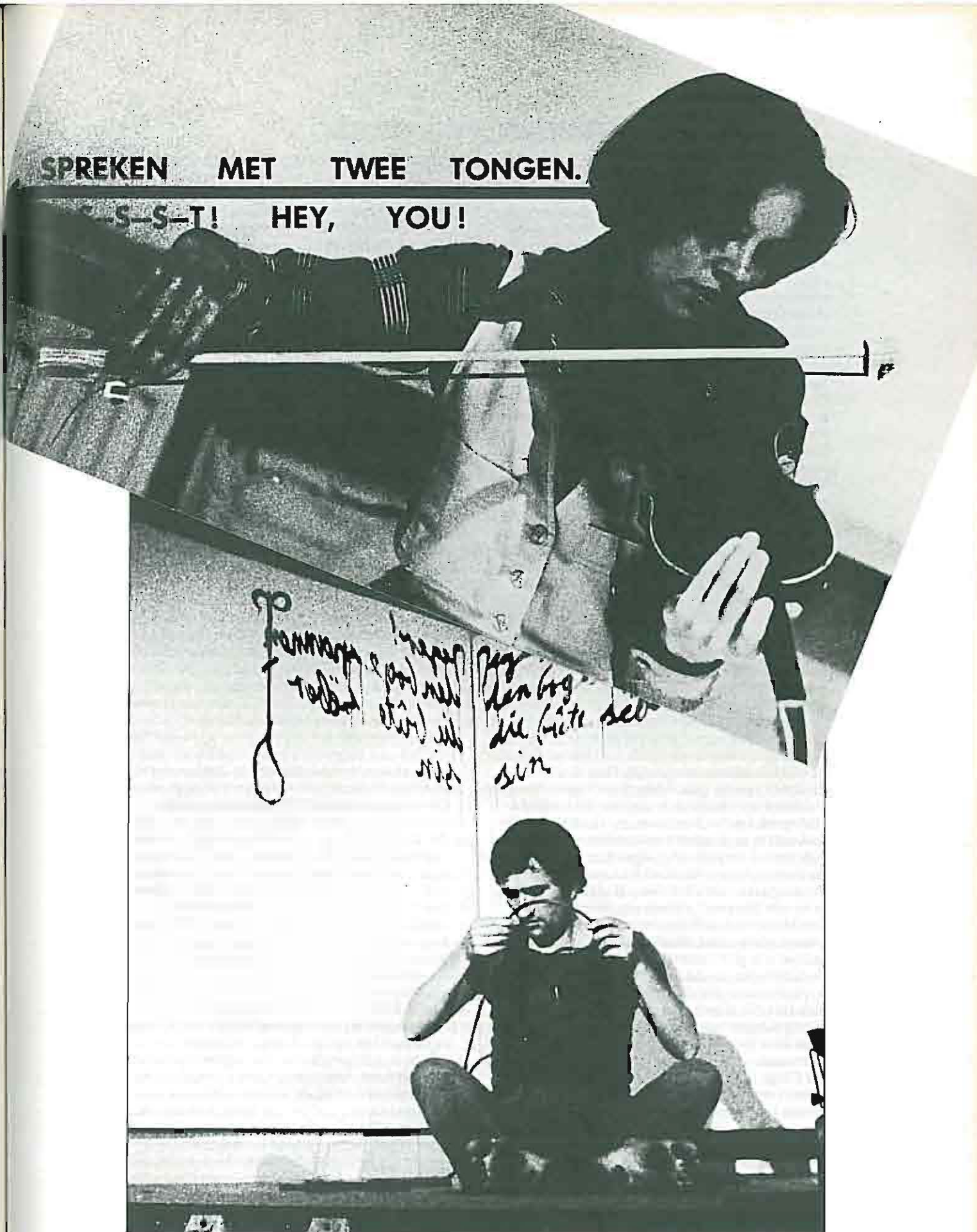
Il Carrozzone, Florenz. „Vedute di Porto Said“.
 Etüden: Licht, Bewegung, Raum und Ton werden aus dem traditionellen Zusammenhang einer Theateraufführung isoliert durch Wiederholung, Verschiebung und rhythmische Gliederung.
 Eine Frau sitzt auf einem Stuhl, ein Mann geht im

Halbkreis, angebunden wie ein Tier. Nach einer Weile wird der Raum um 90 Grad gekippt: der Fußboden wird zur senkrechten Wand, auf der die Personen unbearbeitet weiter agieren (von Seilen gehalten); dem Publikum will es scheinen, als sähe es das Paar von oben.

Selten gehörte musik ging aus unseren „künstler-workshops“ hervor, bei denen sich ein Kreis befreundeter Künstler zum Reden, Essen, Trinken und Produzieren zusammenfand. Diese Workshops, ursprünglich in lockeren Abständen geplant, sollten jeweils mehrere Tage (und Nächte) dauern und – ohne Beschränkung auf eine bestimmte Kunstsparte – zu gemeinsamen, durchaus lustbetontem Produzieren anregen. Da die Initiatoren in Berlin lebten, fand der erste Workshop in Berlin statt. Die damals entstandenen poetischen Texte und Zeichnungen wurden in einem umfangreichen Band publiziert: „Ergebnisse des ersten Berliner Dichter-Workshops (30.10.-7.11.1972)“/Achleitner, Brus, Roth, Rühm, Wiener“. Ein zweiter, „Glossolaler“ Dichter-Workshop (6.2.1973) ist zwar auf Tonband festgehalten, blieb bisher aber unveröffentlicht. Bei einem späteren Besuch Roths in Berlin wurde spontan das Bedürfnis nach gemeinsamem Musizieren wach – ein von Ossi Wiener und mir langgehegter Wunsch, den wir uns aber seltsamerweise bisher nie so richtig erfüllt hatten. So entstand in zweitägigem ununterbrochenem Zusammensein die Schallplatte „3. Berliner Dichter-Workshop (12./13.7.1973)“/Roth, Rühm, Wiener“, die bereits den „Markennamen“ *Selten gehörte musik* trägt – als ergänzendes Attribut auf der Rückseite der Plattenhülle. Vokal- und Klavierklänge wurden hier unmittelbar auf einem Spezialtonbandgerät manipuliert (gemischt, verzerrt usw.) Diese gemeinsame Arbeit animierte uns zu einer weiteren Produktion, die gut vorbereitet wurde. Wir verwendeten nun mehrere Instrumente, dafür trat die technische Manipulation gegenüber der Live-Einspielung in den Hintergrund. Vor allem der Umgang mit Instrumenten, die wir nicht schulmäßig beherrschten, regte unsere Fantasie an und erbrachte eben „selten gehörte musik“. Unter dem Titel „selten gehörte musik/novembersymphonie (doppelsymphonie)“/2. Berliner Musik-Workshop (15.-26.11.1973)“/Roth, Rühm, Wiener“ ist diese Produktion als Doppelalbum (mit einer zusätzlichen Single) erschienen. Im Mai 1974 veranstalteten wir das erste öffentliche Konzert mit „selten gehörter musik“ im Münchener Lenbachhaus. „Wir“ – das hieß jetzt: Brus, Nitsch, Roth, Rühm, Wiener. Die Plattenkassette „selten gehörte musik/münchener Konzert Mai 1974“ dokumentiert diese Veranstaltung. Im November 1974 folgte das ebenfalls auf Schallplatten aufgezeichnete „Berliner Konzert“ in der Kreuzberger Kirche zum Heiligen Kreuz – zur Münchner Besetzung kamen hier Attersee, Rainer und Steiger hinzu. Weitere Konzerte fanden in mehr oder weniger großen Zeitabständen und in wechselnder Besetzung statt: vor geladenen Gästen in Hamburg (verbunden mit der spontanen Herstellung gemeinsamer Siebdrucke), dann in Kassel, in Karlsruhe und – im Februar 1979 – noch einmal im Münchener Lenbachhaus. 1975 wurde eine weitere Platte in privatem Rahmen produziert: „selten gehörte musik/streichquartett 558171 (romenthalquartett)“/Brus, Nitsch, Roth, Rühm (12.11.1975)“. **gerhard rühm**

SPREKEN MET TWEE TONGEN.

S-S-T! HEY, YOU!



Rahmenprogramm

Straßentheater – das ist sozusagen die offensive Form des Theaters. Das Straßentheater wartet nicht darauf, daß die Leute zu ihm kommen, sondern es begibt sich selber zum Publikum. Es sucht die Menschen dort auf, wo der Alltag herrscht: auf Straßen und Plätzen der Innenstädte und Einkaufszentren, aber auch in den Wohnvierteln. Im Gegensatz zum üblichen Theater, das in festen Gebäuden, in imposanten Kulturpalästen, residiert, ist Straßentheater extrem unfeierlich. Es mischt sich, wie ein Zeitungsaufrufer, in den Alltag ein. Straßentheater kennt keine „Schwellenangst“ des Publikums, unter der die festen Theater bisweilen leiden: es ist einfach vorhanden und setzt sich der Lust oder Unlust der Passanten aus, eine Pause im Alltagstrott einzulegen. Das Straßentheater kann sich auf ehrwürdige Traditionen berufen. Es ist der Nachfahre des mittelalterlichen Volkstheaters der fahrenden Leute, die an Markttagen und hohen Festen ihr Publikum unterhielten. Seine Wiedergeburt in der Bundesrepublik erlebte das Straßentheater in den Jahren der Studentenrevolte, als die Studenten – etwa zur Zeit der Verabschiedung der Notstandsgesetze – begannen, ihre Meinungen und Parolen in theatralischer Form der Bevölkerung nahezubringen. Man berief sich seinerzeit auf die verschüttete Tradition des Agitprop-Theaters der Weimarer Republik, man trieb Agitation in Form von Lehrstücken, politischen Parabeln und Zielgruppentheater. Das Straßentheater jener Jahre litt bisweilen an übergroßer ästhetischer Prüderie: vermittelt wurden oft nur nackte Inhalte in theatralisch anspruchsloser Form. Politik hatte den Vorrang vor Kunst. „Kunst, wie sie das Theater-Theater produziert“, verlautebarte z. B. eine Kölner Gruppe, „zielt auf psychische Vereinnahmung des Publikums durch die Theater-Künstler; sie will Emotionen erregen. Ziel des Straßentheaters kann nur sein, kritischem Denken Vorschub zu leisten, es braucht dazu den intellektuellen Dialog mit seinem Publikum, gleich ob fiktiv oder real, und es muß daher von vornherein auf Kunstäußerungen verzichten“. Gegen derartig puritanische Auffassungen von Sinn und Wesen des Straßentheaters hat schon 1968 Peter Handke protestiert. „Das alte Theater“, schrieb er, „feiert auf der Straße, im Aufstand eben gegen das alte Theater, seine Auferstehung. Statt lebendige Bilder, die die mechanisch gewohnten Bilder der Leute vom Funktionieren des Laufs der Dinge erschrecken, zu produzieren und damit auch zu provozieren, bietet das Straßentheater, wie es sich seit kurzem richtig gebildet hat, dadurch, daß es die alte Theaterform blindlings verwendet (nur eben im Freien), nichts anderes als die alten lebenden Bilder vom Lauf der Dinge (daß auch Transparente und Sätze, die ihrem Sinn nach gegen den Lauf der Dinge sind, gerade zum Funktionieren dieses Laufs der Dinge „immanent“ notwendig sind, das ist ja ein Leitbild dieser Demokratie), – dieses Straßentheater, das sich als Institut begreift, als Einrichtung, als Status, als Teil der Bewegung, nicht aber als Bewegung selber und nicht selber als Bewegung, das sich in alten theatralischen Floskeln spreizt, geziert und wichtiguerisch, mag es auch auf alten Lastwagen umherfahren, dieses

Straßentheater produziert lebende Bilder, die tot sind.“

„Lebendige Bilder produzieren, die die mechanisch gewohnten Bilder der Leute vom Funktionieren des Laufs der Dinge erschrecken“ – dieser Vorstellung Handkes wird das Straßentheater der siebziger Jahre gerecht, auch ohne notwendig an politischer Brisanz zu verlieren. Nicht zuletzt unter dem Einfluß des amerikanischen Straßentheaters – man denke an das „Bread and Puppet Theatre“ – hat sich das gegenwärtige Straßentheater entscheidend gewandelt. Nicht mehr nur aufklärerische Lehrstücke werden demonstriert, sondern die Phantasie hat im Straßentheater die Macht ergriffen: Happeningformen stehen neben traditionellen Volkstheatermitteln, mythologische Geschichte neben Straßendiskussionen, absurde Clownerien neben Rollenspielen. Das Straßentheater ist nicht mehr nur von oben herab belehrend, sondern es lädt zum Mitspielen ein, weist hin auf die brüchigen Stellen des Alltags, demonstriert auf grotesk-satirische Weise die Widersinnigkeiten unseres Lebens. Es findet auf den Straßen und Plätzen eine Revolution der Wahrnehmung statt: das Vertraute wird aus seinen bekannten Zusammenhängen gerissen und erscheint in neuen, absurden Konstellationen. Neue Bilder werden produziert, Gaukler und Flammenschlucker bevölkern die Straßen, überdimensionale Figuren schreiten durch die Passanten, Mit-Spiele finden allerorten statt. Alte Geschichte aus der Mythologie aller Völker werden für die Phänomene der Gegenwart nutzbar gemacht, neue Themen wie Umweltverschmutzung beherrschen die Szene.

Das Straßentheater der Gegenwart ist von verblüffender Vielfalt und Buntheit. Straßen und Plätze werden theatralisiert, verwandeln sich in Zirkusarenen, in denen melancholische Narren und aggressive Clowns ihr befreiendes Wesen treiben. Das Straßentheater spielt die Welt der Phantasie gegen die Welt des Alltags – der Häuserfassaden, Waren und Reklamen – aus. Es theatralisiert die Städte, indem es sie mit dem bunten Tuffern individueller und kollektiver Spontaneität und Kreativität übersät. Und so ist nur selbstverständlich, daß anlässlich eines Theaterfestivals wie Theater der Nationen, das die verschiedenen Theaterformen, präsentiert, auch das Straßentheater des In- und Auslandes seinen Platz erhält.

Jango Edwards and his friends/Seit sechs Jahren lebt und arbeitet der gebürtige Amerikaner Jango Edwards mit seinen „Friends“ in Europa, vorwiegend in Amsterdam, wo die Truppe ihr Standortquartier hat. Neben einer Farm in den Vereinigten Staaten ist London noch ein weiterer fester Stützpunkt. Rund 50 Mitglieder, Musiker, vielseitige Mimen, Tänzer, Ton- und Lichttechniker, hat Jango Edwards um sich versammelt.

Was sich gern als „kaputtteste Rock-Music-Comic-Horror-Show“ ankündigen läßt, hat im vorigen Jahr beim Festival des Freien Theaters in München und beim Nancy-Festival mit seiner „Friends Roadshow“ und der großen „Foolies-Show“ international großes Aufsehen erregt. Fellini zeigte Interesse an

den skurilen Musik-Freaks, die laut eigener Angabe in Amsterdam eine Narren-Schule mit angeblich „sieben Klassen und rund tausend Schülern“ leiten. Jango Edwards' Clownerie hat wenig mit Zirkus, viel mit Pantomime und sehr viel mit amerikanischer Unterhaltungs-Schau zu tun – derart, daß die „typisch amerikanische“ Art perfektionierter Heiterkeitsentladung per Zerrspiegel demonstriert wird, bis es weh tut. Jango singt und brüllt, Jango springt und verbiegt sich, Jangos Mimik enthüllt die unterschiedlichsten Entertainer-Temperamente und läßt die Unerbittlichkeit des amerikanischen Schauspiels ahnen, der er sich entzogen hat. (Aus „Rheinische Post“, 17. 2. 1977)

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 Straßenspektakel, das umfänglicher, größer angelegt sein soll als dieses! Das darf man mit Spannung erwarten. Ein schwarzes Transparent kündigt 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 Harmo-

niebedürfnis, gebeutel 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 entstehen lassen). Das Straßentheater des FTM war ein ganz großes Straßentheater-Vergnügen! **Helmut Schödel**

Theater Wunderwurm/Man könnte sie auch „Das Theater, das aus der Kiste kommt“, nennen. Denn sie kommen tatsächlich aus einer Kiste, die drei Mitglieder des „Wunderwurm“: eine Pantomimin, ein Schauspieler und ein Musiker. Wenn der Deckel jener Kiste, in der das Theater steckt, sich öffnet, entfaltet sich eine ganze Welt: Szenen von der Entdeckungsfahrt des Columbus in die Neue Welt, Bilder aus den Ateliers der Werbefilmer und abenteuerliche Erlebnisse im Kaufhaus werden vorgeführt. Die einzelnen Mitglieder des „Wunderwurm“ sind schon auf vielen Straßen und Bühnen – von New York bis Amsterdam, von Pinneberg bis Paris – aufgetreten. Mittlerweile haben sie Hamburg als ihren Standort ausgewählt, um von hier aus mit ihrer Kiste – die ein wenig Aladins berühmter Wunderlampe gleicht – durch die Lande zu ziehen.

New York Street Theatre Caravan/Man hat die Truppe der Marketa Kimbrell das beste Straßentheater Amerikas genannt – und das mag seinen Grund darin haben, daß die Truppe, die ausdrücklich für die „underdogs“, die Benachteiligten der USA, spielt, sich zum Teil aus eben dieser Schicht rekrutiert hat: unter den Schauspielern des New York Street Theatre Caravan sind ehemalige Strafgefangene, Land- und Fabrikarbeiter. Die Truppe, die kein Eintrittsgeld verlangt, fährt auf einem Lastwagen im Lande umher und spielt in Gefängnissen und Fabrikhallen, in Bergwerken und Baumwollfeldern, auf den Straßen und Plätzen der Großstadtlums. Ein Straßentheater also, wie es im Buche steht, und zugleich ein Theater mit Weltruhm. Über 100 000 Meilen hat die Truppe, in der ein Dutzend Menschen aller Rassen zusammenarbeiten, inzwischen „on the road“ zurückgelegt. Ein Theater der Armen für die Armen: die Regierung subventioniert die Truppe mit einer Monatsgage von 100 Dollars pro Mitglied und so sind die Akteure natürlich auf Gelegenheitsjobs aller möglichen Art angewiesen.

„Jümü, das „Bewegliche Theater“/hat sich 1969 unter dem Namen „Junge Zürcher Pantomimen“ zum ersten Mal formiert.

Als Amateur-Gruppe, die sich aus einem Kurs für Pantomime herausbildete, experimentierten wir an theatralischen Formen. Vor allem suchen wir uns auszudrücken in Pantomime und Maskenspiel. Eine kollektive Theatergemeinschaft zu werden war unser Ziel.



1972 wurden wir vom Kulturzentrum Boswil-CH eingeladen; wir machten uns an den zeitlich begrenzten Versuch eines Wohn- und Arbeitskollektivs.

Nach dieser erfahrungsreichen Zeit entschlossen sich einige Mitglieder, eine theatralische Ausbildung zu machen. Die Gruppe „Bewegliches Theater Zürich“ löste sich im Herbst 1972 auf.

Im Frühjahr 1974 trafen sich einige ehemalige Mitglieder des BTZ wieder. Mit einigen neu dazugekommenen Spielern wurde die Gruppe als Theater- und Wohngemeinschaft wieder aufgenommen. Ausgangspunkt war ein Bauernhaus in der Nähe Zürichs (CH). Unser Ziel war es, ein Theater zu machen, das uns selbst betrifft. Wir wollten von unserer selbständigen Theaterarbeit leben. Alles, was wir für unser Spiel benötigten, wurde im Kollektiv entwickelt und selbst angefertigt.

Im Frühjahr 1975 zog die Gruppe in die Kunstmeierei Loiterau bei Schleswig.

In den Jahren 74 bis 77 befaßten wir uns intensiv mit Maskenspiel, Improvisations-Technik und Mitspiel. Unsere Spielplätze waren: Fest-Wiesen, Campingplätze, Strände, Reithallen, Banken, Jugend- und Kulturzentren, Kirchen, Turnhallen, Bühnen. In der Schweiz und in Deutschland vermittelten wir in Theaterwerkstätten unsere spezifische Arbeitsweise weiter. Im Frühjahr 77 lösten wir die Gruppe abermals auf.

„Bewegliches Theater 3“ besteht wieder seit Herbst 78 aus ehemaligen Mitgliedern.

Uns interessiert das Kreieren, der schöpferische Prozeß: Theater, das aus unserer Auseinandersetzung mit dem Leben entsteht; Theater, das sich in Form und Mittel nicht einschränkt; Theater soll ein Ereignis sein, das wirklich gegenseitig ist; ein Austausch zwischen Spielern und Publikum.

„Milchstraße“/Drei clowneske Figuren treffen sich. Sie haben eigentlich keine Zeit, um sich länger aufzuhalten, aber unglücklicherweise ergänzt sich ihre Phantasie dermaßen, daß sie voneinander nicht mehr loskommen. So entwickelt sich eine Reise durch die Milchstraße. Sie beginnen, ihre Umgebung zu transformieren. Der Höhepunkt ihrer Verwandlungen läßt sich „nur noch“ mit Hilfe des ins Spiel integrierten Publikums verwirklichen.

Vom Gipfel ihrer phantastischen Spielereien fallen die drei Narren immer wieder zurück auf die Straße, stolpernd über ihre eigene Realität, denn sie sind ja keine Götter, sondern nur Clowns.

Ein Straßen-Spiel, in dem Theater, Zirkus, Mitspiel-Aktion auf der Basis clownesken Spiels verwoben werden.

„Theater Grande Kanaille“ – das ist Theater, endlich wieder einmal, ein Theater, bei dem man lachen darf; manchmal bleibt einem das Lachen im Hals stecken. Wir produzieren keine Theaterstücke mit festem Ablauf, sondern Szenenfolgen unterschiedlichsten Inhalts und Stils, die nur auf den ersten Blick vielleicht nichts miteinander zu tun haben.

Grande Kanaille produziert alles gemeinsam, es gibt keinen Regisseur, die Texte sind alle improvisiert; wie auch alle Szenen aus der Improvisation, dem Herumprobieren mit Gegenständen und Situationen entstehen.

Unser Theater ist auch der Versuch, eine neue Commedia dell'Arte zu schaffen mit modernen Personen...

Die Improvisation lebt aus den Reaktionen der Zuschauer – und nicht nur über ihre Reaktionen werden die Zuschauer einbezogen ins Spiel...

Wir arbeiten mit der Sprache der Körper – und den Mittel der Sprache – und verstehen uns als lebendiges Theater, das versucht, alles, die ganze Person der Akteure, ins Spiel zu bringen...Im übrigen haben wir was gegen Quasseltheater.

Grande Kanaille spielt auf der Straße, in Kneipen, Jugendzentren.

Dogtroep/Sechs Personen haben sich im holländischen „Dogtroep“ zusammengeschlossen. Unangekündigt und unerwartet tauchen sie an Orten, an denen sich Menschen alltäglicher Tätigkeiten wegen befinden, auf: auf Straßen und Plätzen, in Kantinen, Hauseingängen, auf Dächern und in Bahnhöfen. Und dann spielen sie – in freilich neuer Form – nach, was ihre Umwelt ihnen an alltäglichen Situationen vorgibt.

Es entstehen surreale Szenen mit Musik, Pantomime und sonderbaren Verkleidungen: Prozessionen finden statt, unterbrochen durch kurze, spektakuläre Aktionen, eine kleine Kapelle in breughelschen Kostümen musiziert inmitten einer Menschenmenge, Ereignisse, denen sie beiwohnen, werden aufgenommen und weiterentwickelt. Man könnte

„Dogtroep“ ein Theater der Verstörungen nennen: es hält der Wirklichkeit des Alltags einen surrealistischen Spiegel vor, der sie zur Kenntlichkeit entstellt. Und zugleich ist „Dogtroep“ ein Theater der Überraschungen, das sich unvermutet in die Geschäftigkeit von Straßen, Plätzen und Räumen einmischt: ein Umwelt- und Mitspieltheater. Zu den Besonderheiten von „Dogtroep“ gehört die Flexibilität der Truppe, die nicht nur fortwährend neues szenisches Material erarbeitet, sondern imstande ist, spontan und improvisatorisch auf reale Vorgänge zu reagieren.



Mitternachtstheater/Das Mitternachtstheater beginnt eine halbe Stunde vor Mitternacht im Treffpunkt-Zelt auf dem Rathausmarkt. Am Kopfende dieses Zeltes wird eine Bühne aufgebaut, auf der Zauberer und Transvestiten, Sänger und Drachentöter, Gaukler, Narren und Musiker ein heiteres, manchmal erotisches oder makabres Unterhaltungsprogramm bestreiten. Die einzelnen Darbietungen dauern rund eine halbe Stunde und haben nicht den Charakter einer Vorstellung. Mit dabei sind unter anderem die Frauenmusikgruppe Schneewittchen aus Hamburg, der Zauber-Tramp, die Gruppe Brühwarm und Pink Wave aus Berlin. Außerdem werden an dieser Stelle noch manche Teilnehmer aus dem Festival spontan auftreten, wie die Musiker des New York Street Theatre Caravan oder Jango Edwards. Im Übrigen soll das Zelt auf dem Rathausmarkt Treffpunkt für Teilnehmer und Publikum sein. Wer nach dem Theater nicht gleich nach Hause gehen mag, sondern noch etwas erleben will oder sich verabreden möchte, der kann hier an Theater der Nationen nach Mitternacht teilnehmen. Der Eintritt ist natürlich kostenlos, die Verpflegung leider nicht. Das Zelt ist auch tagsüber geöffnet. Zu einer bestimmten Uhrzeit am Nachmittag, der Termin wird noch bekanntgegeben, werden hier auch regelmäßige Treffs zwischen Künstlern und Presse stattfinden, die auch dem Theaterpublikum offenstehen.

Videothek/Im Rahmen von Theater der Nationen zeigt hier der NDR Theateraufzeichnungen von Aufführungen, die in letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde gefunden haben und bereits in diversen Programmen ausgestrahlt wurden. Der Eintritt in unsere Videothek im Kunsthaus ist kostenlos, leider aber nicht der Tee, der dort erhältlich ist.

Die Videothek zeigt zwei verschiedene Programme: das erste Programm sieht folgende Aufführungen vor: die vorwiegend aus dem Theater der Bundesrepublik stammen: „Die Bacchen“ (Regie: Klaus Michael Grüber, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin 1974), „Ein Fest für Boris“ (Regie: Claus Peymann, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 1971), „Die Kannibalen“ (Regie: George Taborintik, Hamburg 1973), „Der Kirschgarten“ (Regie: Rudolf Noelte, Residenztheater, München 1970), „Peer Gynt“ (Regie: Peter Stein, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin 1970), „Die Räuber“ (Regie: Egon Monk, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg), „Torquato Tasso“ (Regie: Peter Stein, Stadttheater, Bremen 1969), „Clavigo“ (Regie: Fritz Kortner, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg), „Drei Schwestern“ (Regie: Rudolf Noelte, Staatstheater, Stuttgart 1969), „Frankenstein“ (Living Theatre, Regie: Julian Beck 1965), „Frühlingserwachen“ (Regie: Peter Zadek, Bochum 1976), „Im Dickicht der Städte“ (Regie: Peter Stein, Kammerspiele München), „Maß für Maß“ (Regie: Peter Zadek, Stadttheater Bremen „Abendrot“ (Werkteater Amsterdam 1976)

Die genaue Reihenfolge wird bekannt gegeben. Die zweite Programmreihe der Videothek sieht ein Wunschprogramm für Interessierte vor: Jeder Theaterfreund kann aus den vorhandenen Inszenie-

rungen auswählen und sich die Aufführung seiner Wahl (d. h. das Band seiner Wahl in ein Abspielgerät einlegen lassen.)

Kino/Mit einer Reihe von Filmen will Theater der Nationen der Tatsache Rechnung tragen, daß immer mehr Theaterleute sich für das Medium Film interessieren und zur Darstellung benutzen. Zum anderen ist es oft die letzte Möglichkeit, Live-Theaterarbeit als Dokument festzuhalten. TDN zeigt in seiner Kinoserie, die im Abaton-Kino und im TIK laufen wird, berühmte Theaterverfilmungen der letzten Jahre, speziell von Künstlern, die man gerne im Live-Programm von TDN gesehen hätte: 1789 von Ariane Mnouchkine, Kantor „Tote Klasse“ (in der Regie von Andrzej Wajda) oder Bob Wilson sowie Filme von Terayama. Außerdem zeigen wir Filme, die die Gruppen selbst mitbringen, wie Odin Theater, das unter anderem einen wunderschönen Film über die Peking-Oper im Gepäck hat.

Das genaue Programm ist der Tagespresse zu entnehmen und wird auch zu einem späteren Zeitpunkt von TDN separat veröffentlicht.

Kino/Das Blimp (in Hamburg 19, Müggelkampstraße 63) präsentiert ein eigenes Programm zum Theater der Nationen: annähernd dreißig Filme rund ums Theater. Historisches und Zeitgenössisches, Raritäten, Überraschungen, Wiederentdeckungen und ein paar alte Bekannte. Es geht nicht darum, eines der Medien, Theater oder Film gegen das andere auszuspielen, vielmehr sollen Verbindungen und Berührungspunkte und Einflüsse deutlich werden, die oft einen direkten Bezug zu den Theaterbeiträgen des Festivals haben.

Es gibt drei Shakespeare-Filme, „Richard III“ (Regie Laurence Olivier), „Macbeth“ (Roman Polanski) und „Hamlet“ (Celestino Kurunaro), es gibt „The Brig“ vom Living Theatre und „Flaming Creatures – Underground and Emigrants“ (Rosavon Praunheim), es gibt Filme von Jean-Marie Straub, von Werner Schroeter, Walter Bockmeyer, Kenneth Anger, Ulrike Oettinger, es gibt Filme von Karl Valentin, es gibt Ballett-Filme und Filme für Kinder, es gibt einen Film mit Szenenausschnitten aus vier Dramen der Peking-Oper. Es gibt noch sehr viel mehr: täglich um 18.15 Uhr und um 20.30 Uhr, freitags und samstags auch um 22 Uhr. Samstags und sonntags um 16 Uhr wird das Kinderprogramm gezeigt (zum Beispiel „Der blaue Vogel“ nach Maeterlinck; Regie George Cukor).

Das Blimp liegt am U-Bahnhof Lutterothstraße und ist mit den Bussen 184 und 104 zu erreichen. Telefon 6400878 und 488555. Veranstalter ist der Arbeitskreis für Medienerziehung e.V. in Hamburg.

Kunsthaus/Zum Theater der Nationen eröffnet der Berufsverband der Bildenden Künstler Hamburgs e.V. am 24. April im 1. und 2. Stock des Kunsthauses (Hamburg I, Ferdinandstor 1) eine Ausstellung mit dem Titel „Hommage aux Poètes“. Hamburger Künstler zeigen Arbeiten, die einen bildnerischen Zusammenhang zwischen Kunst, Theater und Dichtung widerspiegeln. Vorgestellt werden Exponate, die bisher in Hamburg nicht zu sehen waren.

Im 1. Stock des Kunsthauses hat Veronika Schiltzky eine Cafeteria eingerichtet. Sie ist täglich von 10 bis 18 Uhr geöffnet.

9. Norddeutsches Theatertreffen

Zum 9. Mal veranstalten der Nordwestdeutsche Landesverband des Deutschen Bühnenvereins und der Norddeutsche Rundfunk ihr in dieser Art in der Bundesrepublik einmaliges Theatertreffen, mit dem die Zusammenarbeit von Fernsehen, Hörfunk und Theater erprobt und die Öffentlichkeit auf aktuell diese Medien betreffende Fragen aufmerksam gemacht werden soll.

Die Veranstalter des 9. NTT begrüßen es, 1979 mit dem Internationalen Theaterinstitut zusammenarbeiten zu können.

Ist das Programm von „Theater der Nationen“ von den Tendenzen des Theaters der siebziger Jahre bestimmt, so will das 9. NTT mit seinen Beiträgen die Aufmerksamkeit auf einen besonderen Teilaspekt dieser Tendenzen richten: Die von den subventionierten Bühnen und den sogenannten freien Gruppen gleichermaßen als wichtig erkannte politische Forderung, Aufführungen nicht nur in den traditionellen Bühnenhäusern, sondern auch andernorts – in den Stadtteilen – zu spielen. Diese Aufgabe erfordert eine sowohl inhaltlich als auch formal alternative Arbeitsweise. Die für das Programm des 9. NTT ausgewählten Aufführungen norddeutscher und ausländischer Bühnen sind hierfür beispielhaft.

Die in diesem Jahr stattfindenden Workshops befassen sich mit verschiedenen Formen alternativer Theaterarbeit. Die Teilnehmer des Boal-Kursus werden die ihnen vermittelten Techniken in vielfältigen Aktionen in den Hamburger Stadtteilen anwenden. Im Internationalen Theaterlaboratorium werden namhafte Theaterleiter und Regisseure mit einem Kreis deutscher und ausländischer Theaterleute zu dem Thema „Die Tendenzen des Theaters der siebziger Jahre“ Übungen, Seminare und Colloquien durchführen.

Die Workshops sind von der Bundesanstalt für Arbeit als Fortbildungskurse anerkannt. Die Kurssteilnehmer werden im Rahmen des Arbeitsförderungsgesetzes finanziell unterstützt. Der Dank der Veranstalter gilt vor allem der Norddeutschen Werbefernsehen GmbH, durch deren Spenden die Durchführung des 9. NTT ermöglicht wurde.

Mickery-Theater Amsterdam/Die Liste der im Mickery-Theater aufgetretenen Gruppen liest sich wie ein Kompendium des alternativen Theaters: Living-Theatre, Grotowski, Bread and Puppet, Peope-Show, Teatre Stu, Pip Simmons, Franz Marijnen usw., usw.

Zunächst ein von dem holländischen Fernsehproduzenten Cate betriebenes Privatunternehmen, wird das Mickery-Theater seit 1970 als Stiftung vom holländischen Staat subventioniert. Im Programm des Mickery-Theaters wechseln Eigen-Produktionen mit Gastspielen ausländischer Truppen.

Im Rahmen des 9. NTT spielt das Mickery-Theater die im Februar 1979 in Amsterdam uraufgeführte Eigen-Produktion „The Quijotessss“ am 18., 19., 20. und 21. April 1979 im „Malersaal“.

Das Altonaer Theater nimmt in der Theaterstadt Hamburg eine Sonderstellung ein. Es ist die „Hamburgische Landesbühne“, die etwa 10 Stücke in jeder Spielzeit in mehr als ein Dutzend Hamburger Stadtteilen spielt. Das mehr als 30 Mitglieder

umfassende Ensemble ist meist in zwei zeitlich parallel gespielten Inszenierungen beschäftigt. Gespielt wird nicht nur in Theatern wie in Altona und Harburg, sondern auch in Turn- und Pausenhallen von Schulen. Ziel des Altonaer Theater ist es, von den Klassikern über das Schauspiel aus der Sphäre der gehobenen Unterhaltung bis zur gehaltvollen Komödie echtes Volkstheater zu spielen und damit die Hamburger Stadtteile zu beleben.

Im Rahmen des 9. NTT spielt das Altonaer Theater am 27. 4. 1979 im „Haus im Park“ in Bergedorf das Lustspiel „Der Herr Senator“ (Schönthan/Kadelburg) und am 13. 5. 1979 im Altonaer Theater „Der Todestanz“ von August Strindberg.

Theater der freien Hansestadt Bremen/In der Ära von Kurt Hübner wurde neben den beiden traditionellen Bühnenhäusern – Theater am Goetheplatz und Kammerspiele in der Böttcherstraße – in einem ehemaligen Kino das „Concordia“, eine Raumbühne für experimentelles Theater, eingerichtet. Hier fand die Uraufführung von R. W. Fassbinders „Bremer Freiheit“ statt; hier arbeitete George Tabori mit seiner Gruppe von 1976 bis 1978. Mit den Aufführungen in der Concordia erreicht das Bremer Theater vor allem ein junges und junggebliebenes Publikum.

Unter der Intendanz von Arno Wüstenhöfer dient das Concordia als experimentelles Theater für alle Kunstgattungen, so auch für zeitgenössisches Tanztheater. Aus diesem Programm wird ein Ballettabend im Rahmen des 9. NTT gezeigt: „Solo mit Sofa“ (Musik John Cage) und „Rouge et Noir“ (Musik Johann Sebastian Bach) in der Choreographie von Reinhild Hoffmann und „Die Folterungen der Beate Cenci“ (Musik Gerald Humel) in der Choreographie Gerhard Bohners.

Niedersächsisches Staatstheater Hannover/Das Niedersächsische Staatstheater arbeitet seit sechs Jahren mit den Schulen im Großraum Hannover eng zusammen. Ein Team von Öffentlichkeitsreferenten trifft sich regelmäßig mit Kontakt-Schülern und -Lehrern, um das Stück, das in Schulen, in Freizeitzentren und auch in der Strafvollzugsanstalt gezeigt werden soll, auszusuchen.

In der Spielzeit 1978/79 wurde als deutsche Erstaufführung Adolf Muschgs szenischer Dialog „Ein Stück für zwei Botschafter“ mit großem Erfolg herausgebracht. Mit diesem Stück – über die Folgen einer Geiselnahme bei den Opfern – gastiert das Niedersächsische Staatstheater am 26., 27. und 28. April 1979 in Hamburger Stadtteilen.

Bühen der Landeshauptstadt Kiel/Das Theater Kiel will mit seinem Programm „Schauspielhaus mobil“ und „Theater in den Stadtteilen“ an Publikumsschichten herankommen, die von sich aus nicht auf Antrieb den Weg ins Theater finden. Die Bestrebungen, auf spezielle Bedürfnisse zugeschnittene Formen zu entwickeln und somit das Interesse zu wecken, am kulturellen Geschehen der Stadt teilzuhaben, findet erfreulichen Anklang. Mit zwei eigenständigen Inszenierungen gastieren das Schauspielhaus und das Jugendtheater am 29. 4., 30. 4. und 1. 5. 1979 in Hamburger Stadtteilen: Jean Genets „Unter Aufsicht“ und „Isabella, Drei Kavarellen und ein Scharlatan“ von Dario Fo.



Internationales Theaterlaboratorium (ITL)/Tendenzen der siebziger Jahre. Der Weg in die Alternative.
Leitung: Jürgen Flimm

1. Übungen:

Carlos Trafic, Argentinien (16. 4.-22. 4.): Darstellendes Spiel; Katie Duck, USA (23. 4.-28. 4.): Movements; Michael Novotny, USA (30. 4.-6. 5.): Show-Techniken, Straßen- und Massenaktionen; Peter Löscher (6. 5.-8. 5.): Improvisationen; Django Edwards, USA (7. 5.-13. 5.): Clowns-Theorie, -Techniken

2. Seminare

Eugenio Barba, Dänemark (30. 4.-2. 5. und 4. 5.-6. 5.): Die Präsenz des Schauspielers; Begegnungen von Truppen des „dritten Theaters“; Cooperative het werktheater, Holland (10. 5.-13. 5.): Die Arbeitsweise des werktheaters Amsterdam

3. Colloquien

Thomas Brasch (3. 5.): Die Dramaturgie nach Brecht; Arno Paul im Gespräch mit amerikanischen Regisseuren (4. 5.): Tendenzen der siebziger Jahre im amerikanischen Theater; Erich Wonder (5. 5.): Inszenierte Räume; Manfred Karge/Matthias Langhoff (9. 5.): Das alternative Theater in der DDR; Claus Peymann/Hermann Beil (13. 5.): Das alternative Staatstheater; Jürgen Flimm (14. 5.-15. 5.): Der Weg in die Alternative

Praxis des Theaters der Unterdrückten

(von und mit Augusto Boal), „Glauben Sie, daß die in Lateinamerika entwickelten Techniken des Theaters der Unterdrückten auch in Europa angewendet werden können?“

„Sie können überall dort angewendet werden, wo Unterdrückung herrscht. Also auch in Europa. Wer sagt: „Hier in Europa gibt es keine Unterdrückten“, ist ein Unterdrücker.“

Fragen Sie Frauen, Kinder, Schüler, Lehrlinge, Gastarbeiter, Farbige, die werden Ihnen bestätigen, daß sie täglich unterdrückt werden.“

Das Theater der Unterdrückten ist ein Theater der Befreiung. Die Unterdrückten kommen zu Wort. Sie selbst zeigen ihre Unterdrückung, lernen Widerstand leisten. Sie entdecken ihren Weg zur Freiheit und proben die Handlungen, die sie zur Freiheit führen.

Augusto Boal arbeitet, zum erstenmal in der Bundesrepublik, in Hamburg mit den Techniken des Theaters der Unterdrückten.

In einem vierwöchigen Workshop, vom 16. 4.-15. 5., wird eine Gruppe von ca. 40 Schauspielern, Sozialarbeitern und Pädagogen mit diesen Techniken vertraut gemacht: Übungen und Spiele, Statuentheater, Simultane Dramaturgie, Forumtheater, Unsichtbares Theater (UT) usw.

In der dritten und vierten Woche arbeiten die Workshopteilnehmer gleichzeitig als Multiplikatoren mit diesen Techniken in verschiedenen Stadtteilen Hamburgs, in Altona, Steilshoop, Wilhelmsburg, Schanzenviertel, Hammerbrook, Winterhude, Eimsbüttel und Osdorf.

Teilnehmen kann grundsätzlich jeder! Hausfrauen, Kinder, Büroangestellte, Rentner usw. machen ihr Theater. Es wird mit Spielen und einfachen

Übungen begonnen. Ziel ist, Theaterszenen zu entwickeln, die einen Fall von Unterdrückung aus dem Alltag der Teilnehmer zeigen. Sie sollen diese Unterdrückung aber nicht nur zeigen, sondern Möglichkeiten finden lernen, Widerstand gegen ihre Unterdrückung zu leisten.

Am 14. und 15. Mai stellen Workshopteilnehmer und Stadtteilgruppen ihre Forumtheaterszenen in der Markthalle öffentlich zur Diskussion.

Am Mittwoch, dem 25. 4., findet im Iberoamerikanischen Forschungsinstitut unter Leitung von Prof. Dr. H.-W. Wittschier und H. Thorau ein offenes Gespräch mit Augusto Boal und seinem Assistenten Rui Frati statt, bei dem auch Boals Buch „Theater der Unterdrückten“ vorgestellt wird.

Zur Teilnahme am Workshop und dem Gespräch mit Boal sind keine Sprachkenntnisse erforderlich.



Veranstalter/Deutscher Bühnenverein Nordwestdeutscher Landesverband · Vorsitzender: Bürgermeister A. Tallert, Bremerhaven/Norddeutscher Rundfunk · Friedrich Wilhelm Räufer, Fernseh-Programmdirektor

Kommission/Norbert Hansel (NDR)/Intendant Ivan Nagel, (Deutsches Schauspielhaus Hamburg)/Intendant Walter Ruppel, (Stadttheater Bremerhaven)/Dr. Gustav Wiedemann

Organisations-Büro/Deutscher Bühnenverein Nordwestdeutscher Landesverband, Hartungstraße 12, 2000 Hamburg 13, Tel.: 040/45 01 02/Sekretariat: Heide-Marie Haupt

Workshops-Büro (16. 4. bis 15. 5. 1979): Admiralitätsstraße 72, 2. Stock, 2000 Hamburg 11, Tel.: 040/36 48 11, Ltg.: Hanna Kottas

Internationales Theaterlaboratorium (16. 4. bis 15. 5. 1979): Admiralitätsstraße 72, 2. Stock, Betreuung: Annebäbel Steeb

Boal-Kursus (16. 4. bis 15. 5. 1979: Weidenallee 10 c, 2000 Hamburg 6, Betreuung: Frauke Stroh
Verantwortlich für die Gesamtorganisation:
Dr. Gustav Wiedemann, Hartungstraße 12, 2000 Hamburg 13

Holger Trülzsch und Vera von Lehdorff Oxydation

„Wir wollten mit den Bemalungen den Prozessen unendlich fortschreitender Zersetzung ähnlich werden. Unsere Bilder sind Stationen, gebannte Augenblicke einer Verwandlung.“

Die Ruine, das Vergessene, Liegengelassene, der Beobachtung und Kontrolle nahezu Entzogene – die Stille.

Der Verfall der Fischauktionshalle, dieser mächtige Raum, erweckte in uns all die Ahnungen und Sehnsüchte, die das Wiederentdecken des Vergangenen bisweilen freigibt.

Wir waren fasziniert von diesem Szenarium der Zerstörung. Rostige Eisenskelette, zerschlagene Fensterscheiben, herausgerissene Elektrokabel – der Gestank von Brackwasser, Urin, Alkohol und Verwesung.

Wir hatten den idealen Freiraum für die Inszenierung unseres „Theaters der versteckten Verwandlungen“ gefunden.

Die Symbiose aus verletzbarer Haut und rostigem Eisen reizte uns, bevor wieder Hand angelegt wurde an diese Kathedrale aus Eisen.

Wir setzten uns der Beunruhigung dieses Chaos, der Bestimmungslosigkeit, aus.

Jeder neue Tag, an dem wir eintraten in die Abgeschiedenheit der Fischhalle, brachte uns neue Entdeckungen.

Es wäre durchaus möglich gewesen, ein- und dasselbe Detail eines Eisenträgers immer wieder neu zu malen, ohne daß es uns je gelungen wäre, seine „Verstellungen“ zu begreifen und festzuhalten.

Wir mußten wieder erfinden, was uns die subtilen Strukturen der Farb- und Formschichtungen im Licht der Fotolampen anboten: die Verwandlung der Haut in ein Stück rostiges Eisen, eine abbröckelnde Mauer, ein verriegeltes Eisentor.

Unsere Bilder sind Dokumente eines „Theaters der versteckten Verwandlungen“. **Vera von Lehdorff/Holger Trülzsch**

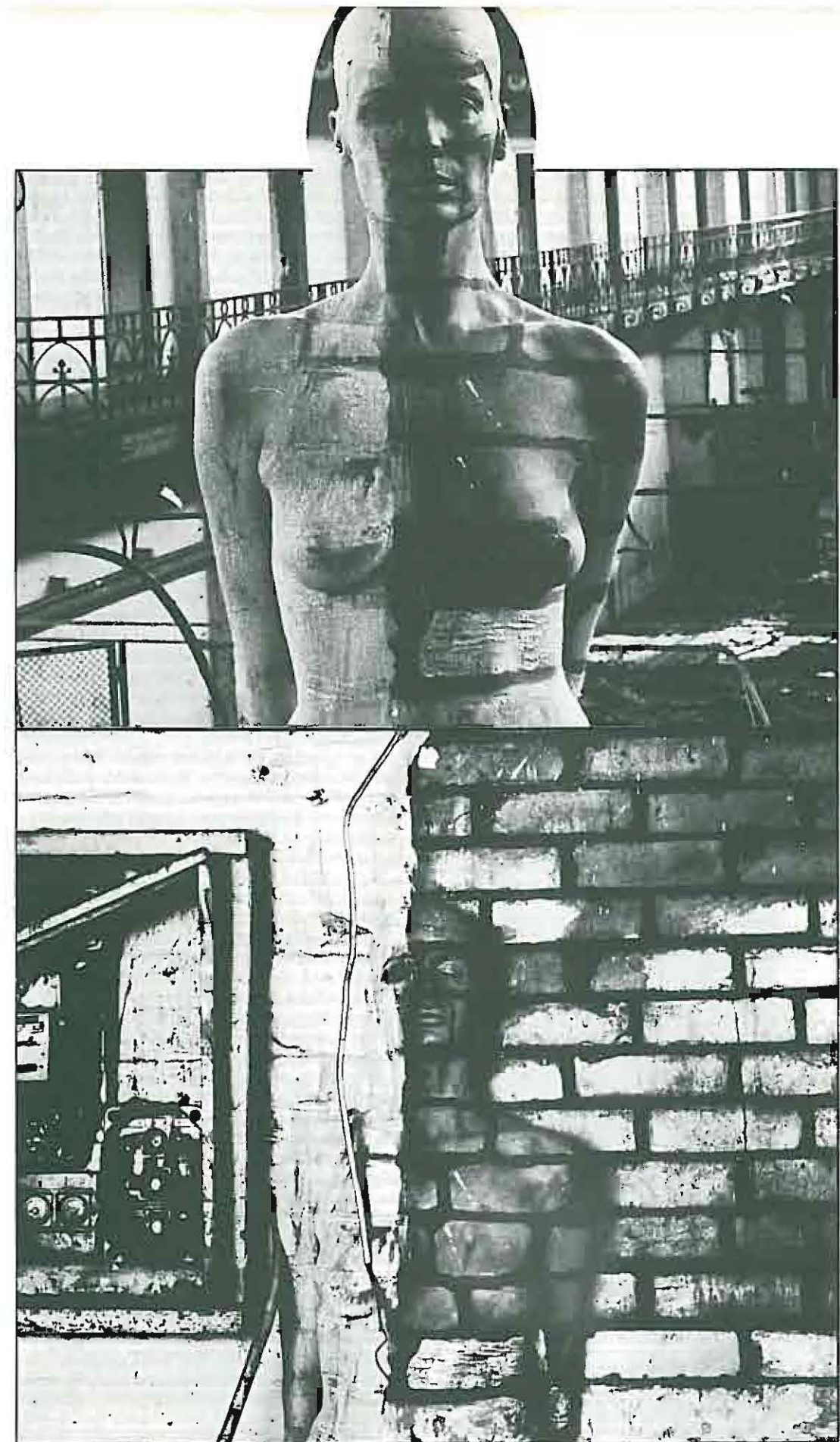
Vera von Lehdorff hat Malerei und Design an der „Fachhochschule für Gestaltung“ in Hamburg studiert. Nach ihrem Studium ging sie in die USA und nahm bei Lee Strassberg, dem Leiter des berühmten „Actors Studio“, Schauspielunterricht. Unter dem Namen „Veruschka“ wurde sie als Schauspielerin und Modell weltberühmt. Erste Selbstbemalung im Jahr 1966. Sie drehte Filme mit Michelangelo Antonioni (Blow Up, 1970), Carmelo Bene („Salome“, 1970), Francois Weyergans („Couleur Chair“, 1976) und Rebecca Horn. Sie arbeitete mit Fotografen wie Richard Avedon, Irving Penn, Norman Parkinson, Gordon Parks, Franco Rubartello, Peter Beard und Helmut Newton. Seit 1970 realisierte sie zusammen mit dem Fotografen Holger Trülzsch das Konzept der „Mimikry Dress Art“

Über Vera Lehdorffs und Holger Trülzschs „Mimikry Dress Art“ schrieb Franz Böckelmann: „Indem Veruschka von Lehdorff ihren Körper schminkt und ihn von Holger Trülzsch bemalen und fotografieren läßt, kommentiert sie ihr Vorleben als wandlungsfähige Bewohnerin europäischer und amerikanischer Modejournale. Sie kommentiert ihren eigenen Mythos und gibt ihn preis – die

Karriere eines Gesichts und eines auf- und zusammenfaltbaren Leibs, die sich bis heute nicht abgenutzt haben, da sie einerseits irregulär, gewissermaßen unwahrscheinlich, und andererseits kompakt erscheinen. Die „Mimikry Dress Art“ von Lehdorff und Trülzsch ist ein bis heute vorbildloser, aggressiver, doch kein vorwurfsvoller Kommentar“.

Holger Trülzsch studierte Malerei und Bildhauerei an der Münchner „Akademie der bildenden Künste.“ Bis 1966 war er als freischaffender Künstler tätig, veranstaltete einige Ausstellungen und führte Industrieraufträge auf dem Gebiet der bildenden Kunst aus. 1967 wandte er sich der experimentellen Musik zu und arbeitete an einem Projekt von Klangskulpturen in geschlossenen und freien Räumen, 1969 war er einer der Mitbegründer der Musikgruppe „Popol Vuh“. Holger Trülzsch veröffentlichte einige Platten („Affenstunde Liberty“ und „In den Gärten Pharaos“, beide 1971) und schrieb die Musik zu Werner Herzogs „Aguirre“-Film. Bildreportagen und Fotoserien über die Zusammenarbeit von Holger Trülzsch und Vera von Lehdorff erschienen in „Zoom“, „Zeit Magazin“, „Stern“ und „Telegraph Sunday Magazine“. Im Pariser „Centre national d'art et de culture Georges Pompidou“ fand eine Ausstellung des Werkes von Trülzsch und von Lehdorff statt.

„Am Anfang unterschied ich mich von den anderen Modells vielleicht nur durch meine überspannten Bewegungen. Ich machte meistens irgendwelche anderen Stars nach, die ich in den Zeitschriften gesehen hatte, z. B. Ursula Andress. Ich spielte Damen aus der gehobenen Gesellschaft. Ich konnte machen, was ich wollte, ich wurde immer irgend jemand anders. In der frühen Zeit wurde ich kaum jemals fotografiert, ohne daß mir bewußt war, wen ich darstellen wollte. Dieses Spiel machte mir eine Zeitlang Spaß – mich mittels Mode und Schminke zu verwandeln und dafür sogar Applaus zu bekommen, wie für eine gutgespielte Rolle. Mitte der sechziger Jahre habe ich dann angefangen, Farben zu benützen, um mir selbst (mit meinen vielen menschenähnlichen Gesichtern) für eine Weile zu entgehen. Ich verwandelte meinen Kopf in Tierköpfe und Steine, bemalte ihn und beklebte mein Gesicht mit Vogelfedern und Fellen. Dies alles war in den sechziger Jahren möglich – sich der Mode zu bedienen, um auch seine eigenen Spiele zu betreiben. In den siebziger Jahren veränderte sich alles. Das Spiel war zu Ende, und die Spielzeuge wurden weggenommen. Die Leute aus der Branche sagten, sie wünschten keine Phantasie mehr auf den Fotos, die ich machte. Da mich Mode allein noch nie interessiert hatte, fand ich es unerträglich weiterzumachen. Mir wurden Vorschriften gemacht, und man fing an, mir einzureden, ich sollte mich doch nach der neuesten Mode richten, z. B. die Haare schneiden. Sie redeten mir in meine Ausdruckweisen hinein, sie wollten power über mein Gesicht gewinnen – irgendwelche Frauen von Vogue. Da habe ich mich geweigert. Ich habe mich noch nie nach der Mode gerichtet – vielleicht manchmal die Mode sich nach mir?“ **Vera von Lehdorff**



Karl-Ernst Herrmann und Erich Wonder Inszenierte Räume

Kunstverein, 24. März-13. Mai

Inszenierte Räume von Karl-Ernst Herrmann und Erich Wonder/Eine Ausstellung des Kunstvereins Hamburg in Zusammenarbeit mit dem Thalia Theater und dem Deutschen Schauspielhaus.

Zwei der bedeutendsten jungen Bühnenbildner des deutschsprachigen Theaters haben eigens für das „Theater der Nationen“ eine Ausstellung entstehen lassen, wie es noch keine gegeben hat: Nicht Bühnenbildmodelle werden gezeigt und nicht Bühnen für Stücke, Regisseure und Schauspieler, sondern surreale, assoziative, meditative, erfundene Räume für das Publikum: der Besucher als Akteur, der Ausstellungsraum als Bühne, herausgestiegen aus dem Guckkasten.



Karl-Ernst Herrmann, geboren 1936 in Neukirch (Ober-Lausitz), studierte ab 1953 in Berlin, erst an der Meisterschule für das Kunsthandwerk, dann Bühnenbild an der Hochschule für Bildende Künste bei Willi Schmidt. Ab 1963 war Herrmann Bühnenbildner in Bremen, seit 1970 arbeitet er hauptsächlich an der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin. Vor allem seine dort in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Peter Stein entwickelten Spiel- und Theaterraumkonzeptionen (für Ibsens „Peer Gynt“, für Kleists „Prinzen von Homburg“, für Labiches „Sparschwein“, für Gorkis „Sommergäste“, für Shakespeare „Wie es euch gefällt“) haben starken Einfluß auf die jüngste Entwicklung der Bühnenästhetik in Deutschland gehabt. Außerhalb Berlins hat Herrmann immer wieder mit den Regisseuren Niels-Peter Rudolph („Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“ von Botho Strauss in Stuttgart) und Claus Peymann (Thomas-Berhard-Uraufführungen: „Ein Fest für Boris“ in Hamburg, „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ in Salzburg, „Der Präsident“ in Stuttgart, „Jagdgesellschaft“ in Wien) zusammengearbeitet. In Hamburg hat Herrmann zuletzt die Ausstattung für Tschaikowskis „Eugen Onegin“ (Regie Adolf Dresen) gemacht; beim „Theater der Nationen“ ist sein Bühnenbild zur Stuttgarter Inszenierung von Thomas Braschs „Rotter“ zu sehen.

Erich Wonder, geboren 1944 im österreichischen Burgenland, hat 1960 bis 1964 an der Kunstschule in Graz studiert, dann Bühnenbild in Wien. Ab 1968 war Wonder Assistent bei Wilfried Minks in Bremen, seit 1971 ist er Bühnenbildner am Schauspielhaus Frankfurt. An seinen wichtigsten Arbeiten, die er zusammen mit den Regisseuren Jürgen Flimm („Geschichten aus dem Wienerwald“, „Eduard II“, „Die Soldaten“ und „Dantons Tod“ in Hamburg), Luc Bondy („Hochzeit des Papstes“ und „Unbeständigkeit der Liebe“ in Frankfurt), Dieter Giesing („Arturo Ui“ in Hamburg, „Geschichten aus dem Wienerwald“ in München), Peter Löscher („Vor der Nacht“ und „Was ihr wollt“ in Frankfurt) und Christof Nel („Kabale und Liebe“ und „Antigone“ in Frankfurt) entwickelt hat, wird deutlich, wie er immer konsequenter szenische Räume durch zeichnerische Elemente und Licht konstituiert. Wonders erster, wichtiger Schritt zum autonomen Theatermacher ist seine Performance „Rosebud“, im März 1979 in Düsseldorf.

Ivan Nagel: Zur Eröffnung, 24. März 1979/Meine Damen und Herren, Sie haben in den letzten Jahren einige große Werke der neuen Bildenden Kunst gesehen, die durch ihre extreme Nähe zu erstarrten Theaterszenen Sie zu der Frage zwangen, was denn Bildende Kunst sei. Wenn Sie heute durch die beiden Raumfolgen gehen, die zwei der besten deutschen Bühnenbildner, Karl-Ernst Herrmann und Erich Wonder, für den Kunstverein und für die Festspiele „Theater der Nationen“ erstellt haben, wird wohl eine ähnliche zwingende und verwirrende Frage in Ihnen entstehen. Ich hoffe, daß Sie denn überhaupt nicht mehr wissen werden, was Bühnenbild ist. Und ich hoffe, daß Sie dann ein wenig davon erfahren haben, was Bühnenbild ist.

Lassen Sie uns anläßlich dieser Nichtbühnenbilder von

zwei Bühnenbildnern überlegen, was Sie vom Bühnenbild zu wissen meinen, was jeder vom Bühnenbild zu wissen glaubt. Ich behaupte: Wenn Sie auf der Bühne eines Theaters ein wohleingerichtetes Zimmer mit der sprichwörtlichen fehlenden vierten Wand sehen, ist das für Sie (trotz allen Erfahrungen, die Sie gemacht haben) immer noch der Normalfall eines Bühnenbilds. Sobald diese Ihre Erwartung durch einen neuartigen szenischen Raum durchbrochen wird, gerät der Bühnenbildner bei Ihnen in den Verdacht, Bildende Kunst zu betreiben oder nachzumachen.

Ich behaupte, daß von alledem das Gegenteil wahr ist. Das wohleingerichtete Zimmer, das jeder von uns als den Normalfall empfindet, entsteht meist wie reine, allerdings schlechteste Bildende Kunst. Es ist gedacht als ein Gemälde des indifferenten Realismus, wie es in Bilderhandlungen noch hundertweise für die kleinbürgerliche Wohnung verkauft wird, auf jene vierte Wand gemalt und nach einfältigsten Gesetzen und Routinen in die Tiefe projiziert. Wenn der Vorhang im Boulevardtheater aufgeht, sehen Sie ein solches Gemälde oder Bühnen-Bild, durch die Mitwirkung der Tischler und Tapezierer, sowie durch die konventionell eingeschränkten Gänge der Schauspieler mit scheinbarer Räumlichkeit ausgestattet.

Wenn Sie dagegen die Arbeiten von Herrmann und Wonder gesehen haben, die sie in den letzten acht bis neun Jahren mit Regisseuren wie Claus Peymann, Peter Stein, Luc Bondy, Dieter Giesing, Jürgen Flimm, Niels-Peter Rudolph in Hamburg, Berlin, Frankfurt oder Stuttgart geleistet haben – dann sehen Sie nicht eine abgedroschene, verkommene Variante von Bildender Kunst. Sondern Sie sahen fast jedesmal eine neue Bühne, einen neuartigen szenischen Raum, der für und mit Regie und Dramaturgie eines einzigen Stückes, ja einer ganz bestimmten Aufführung dieses Stückes entwickelt wurde. Den für das heutige Theater ästhetisch bestimmenden Versuch, für jede Aufführung einen neuen Raum, eine eigene Bühne zu schaffen – diesen Versuch haben gerade Erich Wonder und Karl-Ernst Herrmann entscheidend vorgebracht, gewiß nach der bahnbrechenden Initiative von Wilfried Minks, bei dem sie beide etwa vor zehn Jahren Assistenten waren.

Ich habe in den letzten Tagen Theaterkritiken gelesen über die unerlaubte Vormachtstellung des Bühnenbildners, ja darüber, daß Bühnenbildner ohne Rücksicht auf Stück und Aufführung nur ihre Kunst – und damit ist unreflektiert diffamierend gemeint: ihre selbstzweckhafte Bildende Kunst – exhibieren wollen. Diese Ausstellung könnte der Denkfaulheit zum Anlaß dienen, auf solchen Gemeinplätzen zurückzukommen. Deshalb mein insistierender Hinweis darauf, daß ohne gerade Herrmann und Wonder die durch und durch theatralische Ästhetik der besten deutschen Regisseure von heute nicht entstanden wäre. Stücken wie „Kabale und Liebe“, wie dem „Prinzen von Homburg“ wurde ihre verbindlichste Interpretation, die ich sehen durfte, durch Wonder und Herrmann zuteil. Als das erste Stück Thomas Bernhards, das erste Stück Botho Strauß' hier in Hamburg zur Uraufführung gebracht wurde, hieß der Bühnenbildner nicht zufällig das eine Mal Karl-Ernst Herrmann, das andere Mal Erich Wonder.

Wer also als Schauender und Schreitender überlegt, was die Raumfolgen sind und bedeuten, die hier diese beiden Bühnenbildner ohne Schauspieler, ohne regieführenden Partner, ohne Bühne und Theaterstück erstellt haben, wird gewiß auf kompliziertere und erregendere Resultate kommen als auf die alte Abonnentenmär von Bühnenbildnern, die sich als Bildende Künstler austoben wollen. Ich will hier diese Resultate auf keine Weise vorausnehmen – und wähle mir die schweigende Enthaltensamkeit Dieter Giesings zum Vorbild, durch dessen Anregung und dank dessen unermüdlicher Hilfe diese Unternehmung eigentlich zustande gekommen ist. Nur der sehr äußerliche Hinweis: daß bei den Festspielen „Theater der Nationen Hamburg 1979“ auch Grenzen und Übergänge des Theaters thematisch werden, und daß in diesem Sinne diese Ausstellung ein Komplement und eine Korrespondenz ist zu den beiden Tagen Anfang Mai, an denen wir eine Reihe von „Performances“, von theaterähnlichen oder theateranalogen Aktionen Bildender Künstler zeigen werden.

Und noch etwas Äußerliches aber nicht ganz Unwichtiges: Ich hoffe, daß ich der einzige und letzte war, der ständig unnuanciert und brutal von Herrmann- und Wonder, von Wonder- und Herrmann redet. Schon der schöne Katalog, der keine fertigen Begriffe und Kategorien liefert, keine geschlossenen Systeme erzeugen will, sondern Platz für Fragen und Assoziationen freimacht – schon dieser Katalog zeigt die tiefe Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der Arbeitsweise und der Ästhetik dieser beiden Bühnenbildner. Ihre eigene Erfahrung des Sehens wird jenen gemeinsamen Nenner weiter in Frage stellen. Möglicherweise sind die beiden Raumfolgen etwas total Verschiedenes: für sich und in der Arbeit Karl-Ernst Herrmanns, in der Arbeit Erich Wonders. Ich weiß es nicht und bin gespannt auf die Erfahrungen mit diesen Räumen in den beiden kommenden Monaten.



Heinz Schubert Theater im Schaufenster

Heinz Schubert ist Schauspieler, und wie er fotografiert, hat mit seinem Beruf zu tun: ihn reizt, sagt er, „die absolute Künstlichkeit dieser Puppenwelt, ihre Theatralik“ – Fortsetzung der Theaterarbeit mit der Kamera. Schubert, 1925 in Berlin geboren, war von 1950 bis 1961 Mitglied von Brechts „Berliner Ensemble“ (im Theater am Schiffbauerdamm), von 1962 bis 1968 gehörte er zum Ensemble der Münchner Kammerspiele und war Lehrer an der Falckenbergschule, von 1968 bis 1976 war er ans Hamburger Schauspielhaus engagiert. Zahlreiche Film- und Fernsehrollen. Erste Ausstellung seiner Fotoarbeiten im Hamburger Kunstverein (Juni 1977). Beteiligung an der „documenta 6“ in Kassel (1977), Ausstellungen im Opernhaus Kiel (1977), in De Muszeval, Emmen/Holland (1978), De Klinker, Winschoten/Holland (1978), bei Fotorama (Agfa-Gevaert), Leverkusen (1978), im Ballhof, Hannover (1978), in der Rotterdamer Schowburg (1978), im Bochumer Schauspielhaus (1979). Buchveröffentlichung: „Theater im Schaufenster“ (1979). Heinz Schubert lebt in Hamburg.

Echte Bilder aus einem falschen Schauspiel/ Seit 1975 streift er, vorzugsweise abends und nachts, durch die Einkaufsstrassen der Großstädte, mal London, mal München, mal Hamburg, mal New York, die Kamera auf Schaufensterpuppen, nackte und bekleidete, gerichtet, dann und wann bedrängt von Ordnungskräften (vorübergehende Festnahme eingeschlossen), die Spionage oder Voyeurismus wittern. Tausende von Fotos hat Heinz Schubert so geschossen, Fotos aus dem Alltag unserer Schaufenster, Bilder von der alltäglichen Inszenierung des Verkäuflichen.

Das sind seine Bildmotive: die aus Kunststoff „stoß- und schlagfest“ geformten Figuren, begehrenswert ausgestattet als Schöne, Dynamische, Erfolgreiche, allesamt jung, flott und glücklich, allesamt schlank und gesund, die Kaufbedürfnisse weckenden und unsere Sehnsüchte stimulierenden Mittler zwischen Produkthersteller und Konsument, die da sind, um uns den Wunsch nahelegen, anzusehen und zu sein wie sie. Täuschungen und Illusionen.

Mit seinen Fotos lenkt Heinz Schubert den Blick auf diese optimistischen Inszenierungen und ihr heiles Inventar, holt sie nah heran, verlebendigt ihre Gestalten in Großaufnahme, indem er selbst erst einmal und scheinbar der Illusion aufsitzt und sie uns weiterreicht.

Der zweite Blick auf diese Fotos verrät, daß Heinz Schubert mit der Wahl des Ausschnitts darauf aus ist, in der Theatralik die Trivialität auszumachen, den illusionären Charakter aufzudecken. Unter dem eleganten Gewand wird die Nahtstelle am Puppen-



rumpf sichtbar; Farbe platzt vom Körper ab; in der Mitte des Nackens ist eine stählerne Aufhängevorrichtung eingelassen; das Auge bleibt an Kennziffern haften; das unpassend angebrachte Preisschild steht unverhofft der Identifikation im Weg: Bruchstellen, die die Absurdität dieser verlockenden Inszenierungen enthüllen.

Dann sind da noch die Fotos aus dem Prozeß des „Umrüstens“. Nackt oder halbbeleidet, auseinandergenommen, gelegentlich in grotesken und surrealen Stellungen und Anordnungen hängen und liegen die Puppen in ihrem kahlen Gehege herum, vollends auf die Absurdität ihrer Existenz verweisend. Heinz Schubert stellt ihren synthetischen Charakter aus.

Er desillusioniert mit diesen Fotos, jedoch nicht ohne selbst von der Verführungskunst der Arrangements außerordentlich fasziniert zu sein. Aber in diese Faszination mischt sich immer schon die Skepsis, in die Bewunderung der Schauder.

Ein dialektisches Verhältnis zum Motiv? Seine Herkunft vom Theater verleugnet er nicht (sie hat ihm offenbar den Blick erst recht geschärft), und seine Herkunft von Brecht, die verleugnet er ebenso wenig: Kulinarisches und Fremdheit, Faszination und Distanz.

Distanz bleibt auch in einem sehr direkten Sinn gewahrt. Zwischen der Linse und den Modellen ist das Schaufenster. Nie kriecht er hinein in die Dekorationen, stets bleibt er draußen wie einer von uns. Und nie greift er in das Arrangement ein; seine Fotos sind in keiner Weise gestellt. Seine Optik ist auch unsere Optik. Nur daß wir achtlos sind, wo er aufmerkt, ins Fiebern gerät, Illusion und Desillusionierung ins Bild holt. **Uwe M. Schneede** in einem Vorwort zu Schuberts Buch „Theater im Schaufenster“.

Ich treffe oft Leute, die aussehen wie Schaufensterpuppen, und Schaufensterpuppen, die aussehen wie Leute. **Heinz Schubert**

Schubis Foto-Theater/ Der Schauspieler Schubert, von allen Freunden Schubi genannt, fotografiert die Werbe-Inszenierungen der Dekorateur, doch interessiert ihn ausschließlich das Figürliche. Bei Brecht am Schiffbauerdamm, dort ein gutes Jahrzehnt tätig, hatte er nebenher Zeit gehabt, die Laborarbeiten für die „Modellbücher“ zu machen, in denen Brechts Regiearbeiten in Wort und Bild festgehalten, und die in alle Welt verschickt wurden als des Meisters Offenbarung.

Schubi fotografiert Wunschemenschen. Wenn man ihn beobachtet, wie er in einer abgetragenen Windjacke, in Hängehosen, mit schäbiger Fototasche über der Schulter seiner Leidenschaft frönt, einem Stadstreicher ähnlicher als dem bekannten Schauspieler, der er ist – oh Alfred, du Ekel! – dann könnte man auf den Gedanken kommen, er möchte vielleicht selber so schick, so bügelfrei und supersexy aussehen wie die Plastikmenschen auf seinen Bildern. Ja, vielleicht träumt er den Traum aller Konsumenten: schöner wohnen, schöner gekleidet, schöner sein – nur mit dem Unterschied, daß er der Verführung nicht verfällt. Wissend, daß hinter ihr nur der tiefe Fall in die Enttäuschung und in die Trivalität möglich ist, läßt er den Schein sein und hält ihn auf Hochglanzpapier fest.

Erich Kuby



Spielplan

	Schauspielhaus	Malersaal	Thalia Theater	tik
26. April	Eröffnung, 11.00 Uhr Peking Oper, Kampf unter Wasser, 20.00 Uhr(A)			
27. April	Peking Oper, Kampf unter Wasser, 19.00 Uhr (A) Marcel Marceau, 23.00 Uhr (C)	Schauspielhaus Hamburg, Blick zurück im Zorn, 20.30 Uhr (G)	Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel, Lieder und Szenen, 20.30 Uhr (G)
28. April	Peking Oper, Die Generalinnen, 19.00 Uhr (A) Marcel Marceau, 23.00 Uhr (C)	Schauspielhaus Hamburg, Blick zurück im Zorn, 20.30. Uhr (G)	Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel, Lieder und Szenen, 20.30 Uhr (G)
29. April	Marcel Marceau, 11.00 Uhr (C) Peking Oper, Kampf unter Wasser, 19.00 Uhr (A)	Schauspielhaus Hamburg, Blick zurück im Zorn, 20.30 Uhr (G)	Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel, 15.00 und 20.00 Uhr (G)
30. April	Peking Oper, Die Generalinnen, 19.00 Uhr (A)		Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Kino im Theater, 18.00, 20.00 und 22.00 Uhr
1. Mai	Schauspielhaus, Hamburg, Hedda Gabler, 20.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, Woyzeck, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Geschichte eines Pferdes, 20.00 Uhr (D)	Kino im Theater, 18.00, 20.00 und 22.00 Uhr
2. Mai	Schauspielhaus, Hamburg, Das Wintermärchen, 19.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, Woyzeck, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Geschichte eines Pferdes, 20.00 Uhr (D)	Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf, 20.30 Uhr (G)
3. Mai		Pip Simmons, London, We, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Geschichte eines Pferdes, 20.00 Uhr (D)	Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf, 20.30 Uhr (G)
4. Mai	Teatro La Maschera, Rom, Frühlings Erwachen, 20.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, We, 20.30 Uhr (G)		Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf, 20.30 Uhr (G)
5. Mai	Teatro La Maschera, Rom, Frühlings Erwachen, 20.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, We, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Der stille Don, 20.00 Uhr (D)	Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
6. Mai			Maxim Gorki Theater, Leningrad, Der stille Don, 20.00 Uhr (D)	Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
7. Mai	Staatstheater Stuttgart, Rotter, 19.30 Uhr (B)	Staatstheater Stuttgart, Einer für alle, alle für einen, 20.30 Uhr (G)		Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
8. Mai	Staatstheater Stuttgart, Iphigenie auf Tauris, 20.00 Uhr (B)		Theatron Technis, Athen, Der Frieden, 20.00 Uhr (E)	Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
9. Mai		Staatstheater Stuttgart, Elvis Presley Memorial, 20.30 Uhr (G)	Theatron Technis, Athen, Der Frieden, 20.00 Uhr (E)	
10. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Erster Teil, 19.00 Uhr (B)	Staatstheater Stuttgart, Ella, 20.30 Uhr (G)	Theatron Technis, Athen, König Ödipus, 20.00 Uhr (E)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)
11. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Zweiter Teil, 19.00 Uhr (B)	Staatstheater Stuttgart, Kinonacht, 20.30 Uhr Eintritt frei!	Theatron Technis, Athen, König Ödipus, 20.00 Uhr (E)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)
12. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Erster Teil, 19.00 Uhr (B)	Het Werkteater, Amsterdam, Wie der Tod, 20.00 Uhr (G)	Burgtheater Wien, Iphigenie auf Tauris, 20.00 Uhr (D)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)
13. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Zweiter Teil, 19.00 Uhr (B)	Het Werkteater, Amsterdam, Wie der Tod, 20.00 Uhr (G)	Burgtheater Wien, Iphigenie auf Tauris, 20.00 Uhr (D)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)

Staatsoper
Ensemble Musique Vivante,
Paris, Variété, (Maurice Kagel),
4. und 5.5., jeweils 23.00 Uhr (G)
Auditorium Maximum
Dario Fo, Mailand,
Mistero Buffo, 11. und 12.5.,
jeweils 20.00 Uhr (G)

Opera stabile
International Visual Theatre,
Paris, (), 29 April,
15.00 und 20.00 Uhr (G)
und 30. April, 20.00 (G)
Odin Teatret, Holstenbro/
Dänemark, The Book of Dances,
1. Mai, 2. Mai, 20.00 Uhr (G)

Admiralitätsstraße
Performance mit Anderson,
Brisley, Rühm u.a., 29.4.
und 1.5., jeweils ab 15.00 Uhr (G)
Kunsthau
Videothek, 28.4. bis 13.5.,
täglich ab 15.00 Uhr
Ausstellung

Markthalle
Mitternachtstheater,
27.4. bis 13.5.,
täglich ab 23.00 Uhr
Kunstverein
Karl-Ernst Herrmann und
Erich Wonder, Inszenierte
Räume, 24.3. bis 13.5.

	Operettenhaus	Zelt	Markthalle	Möbel Hansen	
			People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		26. April
		International Visual Theatre, Paris, [], 21.00 Uhr (G)	People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		27. April
	Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus, 20.30 Uhr (F)	International Visual Theatre, Paris, [], 21.00 Uhr (G)	People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		28. April
	Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus, 20.30 Uhr (F)	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		29. April
	Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus, 20.30 Uhr (F)	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	San Quentin Drama Workshop, San Francisco, The Wall is Mama, 20.30 Uhr (G)		30. April
		Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	San Quentin Drama Workshop, San Francisco, The Wall is Mama, 20.30 Uhr (G)		1. Mai
	Lindsay Kemp Company, London, Flowers, 20.30 Uhr (F)	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	San Quentin Drama Workshop, San Francisco, The Wall is Mama, 20.30 Uhr (G)	Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	2. Mai
	Lindsay Kemp Company, London, Flowers, 20.30 Uhr (F)			Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	3. Mai
	Lindsay Kemp Company, London, Flowers, 20.30 Uhr (F)	New York Street Theatre Caravan, The Hardtime Blues, 21.00 Uhr (G)	Bob Carroll, New York, 20.30 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	4. Mai
		New York Street Theatre Caravan, Sacco and Vanzetti, 23.00 Uhr (G)	Bob Carroll, 20.30 Uhr (H) Winston Tong, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	5. Mai
	Lindsay Kemp Company, London, Salome, 20.30 Uhr (F)	New York Street Theatre Caravan, The Hardtime Blues, 23.00 Uhr (G)	Norman Taffel, 17.00 Uhr (H) Winston Tong, 21.00 Uhr (H)		6. Mai
	Lindsay Kemp Company, London, Salome, 20.30 Uhr (F)	New York Street Theatre Caravan, Sacco and Vanzetti, 21.00 Uhr (G)	Winston Tong, San Francisco, 21.00 Uhr (H)		7. Mai
	Lindsay Kemp Company, London, Salome, 20.30 Uhr (F)	Odin Teatret, Holstenbro/ Dänemark, Millionen-Marco, 21.00 Uhr (G)	Bob Carroll, New York, 21.00 Uhr (H)		8. Mai
	Craig Russel Craig Russel in Concert, 20.30 Uhr (F)	Odin Teatret, Holstenbro/ Dänemark, Millionen-Marco, 21.00 Uhr (G)	Bob Carroll, New York, 21.00 Uhr (H).		9. Mai
	Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins, 21.00 Uhr (G)		Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	10. Mai
	Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins, 23.00 Uhr (G)	Farid Chopel, 20.30 Uhr (H) Stuart Sherman, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	11. Mai
	Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins, 23.00 Uhr (G)	Farid Chopel, 20.30 Uhr (H) Stuart Sherman, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	12. Mai
	Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins, 21.00 Uhr (G)	Norman Taffel, 17.00 Uhr (H) Farid Chopel, 20.30 Uhr (H) Stuart Sherman, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	13. Mai

Museum für Kunst und Gewerbe
Holger Trülzsch und
Vera von Lehdorff,
Oxydation, 5.4. bis 13.5.
Schauspielhaus Foyer
Heinz Schubert, Theater im
Schaufenster, 26.4. bis 13.5.

Die Buchstaben in Klammern hinter den Anfangs-
zeiten bezeichnen die Preisgruppe (Liste siehe nächste Seite).

Änderungen vorbehalten.

Vorverkauf

Festivalkassen (keine Vorverkaufsgebühr):

Theaterkasse E. Schumacher, Colonnaden 37, 2000 Hamburg 36, Tel.: 34 30 44
Theaterkasse Central, Lilienstraße 24, 2000 Hamburg 1, Tel.: 33 71 24/33 52 84, und Hamburg-Tip, Glaspavillon, Gerhart-Hauptmann-Platz, Tel.: 32 54 12.
Telefonische Auskunft und schriftliche Bestellung, Vorverkauf für alle Veranstaltungen.

Weitere Vorverkaufsstellen

(keine Vorverkaufsgebühr):
Schauspielhaus (nur für Schauspielhaus und Malersaal), Thalia Theater (nur für Thalia Theater und tik) und die bekanntesten Hamburger Vorverkaufsstellen

Abendkasse: An den einzelnen Veranstaltungsorten (Schüler und Studenten 50% Ermäßigung).

Schauspielhaus

Kirchenallee 39, Tel.: 24 08 53/54

Platzbezeichnung	A	B	C
Parkett 1.-9. Reihe	70,-	36,-	32,-
Parkett und Balkon-Logen			
1. Rang 1.-3. Reihe			
Parkett 10.-14. Reihe	60,-	32,-	28,-
Parkett 15.-19. Reihe	50,-	28,-	24,-
1. Rang 4. und 5. Reihe			
1. Rang 6.-8. Reihe	40,-	22,-	20,-
1. Rang Logen			
2. Rang 1.-3. Reihe			
Parkett 20.-22. Reihe	30,-	16,-	16,-
1. Rang 9.-11. Reihe			
2. Rang 4.-7. Reihe	20,-	11,-	11,-
2. Rang-Logen			
2. Rang Seite 1 u. 2. Reihe			
2. Rang 8.-11. Reihe	10,-	8,-	8,-
Logen-Rücksitze u. Säulensitze			

Thalia Theater

Gerhart-Hauptmann-Platz, Tel.: 33 04 44

Platzbezeichnung	D	E
Parkett 1.-7. Reihe	40,-	31,-
Logenrang		
Parkett 8.-11. Reihe	35,-	24,-
Mittelrang 1. u. 2. Reihe	30,-	19,-
Parkett 12.-15. Reihe		
Parkett 16.-18. Reihe	17,-	16,-
Mittelrang 3.-5. Reihe		
Oberrang 1. u. 2. Reihe		
Parkett 19.-21. Reihe	10,50	11,-
Oberrang 3.-8. Reihe		
Oberrang 9. Reihe	5,50	5,50

Operettenhaus

Spielbudenplatz 1 (kein Vorverkauf)

Platzbezeichnung	F
Parkett 1.-12. Reihe	25,-
Rang 1.-3. Reihe	
Parkett 13.-23. Reihe	18,-
Rang 4.-7. Reihe	
Parkett 23.-30. Reihe	10,-
Rang ab 8. Reihe	

Malersaal

Ellmenreichstraße, Tel.: 24 08 53/54

tik			
Theater in der Kunsthalle Glockengießerwall, Tel.: 33 04 44			
Zelt am Kleinen Fährhaus			
Alsterwiesen (Harvestehuder Weg)			
Hamburgische Staatsoper			
Dammtorstraße, Tel.: 35 15 55			
Opera Stabile			
Büschstraße, Tel.: 35 15 55			
Performance			
Admiralitätsstraße 71/72			
Auditorium Maximum			
Von-Melle-Park			
Möbel Hansen			
Alter Steinweg 23			
Preisgruppe G			
Einheitspreis			13,-
Markthalle			
Klosterwall 9-21			
Preisgruppe G + H			
Einheitspreis			13,- 6,-

Informationsstand:

ab 1. 4. im Hamburg-Tip, Glaspavillon, Gerhart-Hauptmann-Platz
Öffnungszeiten: 9-18 Uhr

Festivalbüro

in der Markthalle, Klosterwall 9-21, Tel.: 2 80 20 46/47

Pressezentrum

in der Markthalle, Klosterwall 9-21, Tel.: 2 80 20 46/47

Pressereferent

Dr. Ingeborg Volk

Theater der Nationen Hamburg 1979/Schirmherrschaft:

Bundespräsident Walter Scheel/Veranstalter: Theater der Nationen GmbH im Auftrag des Zentrums Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theater Instituts e.V./Durchführung: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg/Direktor: Ivan Nagel/Ko-Direktor: Thomas Petz/Verwaltung: Horst Lübbersmeyer/Organisation: Eberhard Möbius, Gerd Schlesselmann/Technische Leitung: Frieder Bars, Andreas Philipp/Festivalbüro: Lilott Berganus, Jeanette Fuchs-Thiele, Wolfram Kremer, Peter Tögemann/Herausgeber des Programmbuchs: Theater der Nationen GmbH, Direktor Ivan Nagel/Redaktion: Urs Jenny, Michael Pehlke, Bernd Wilms/Satz: professional type gmbh, Hamburg/Druck: Grafo Offset, Manfred Wiesbeck, München

Biographien

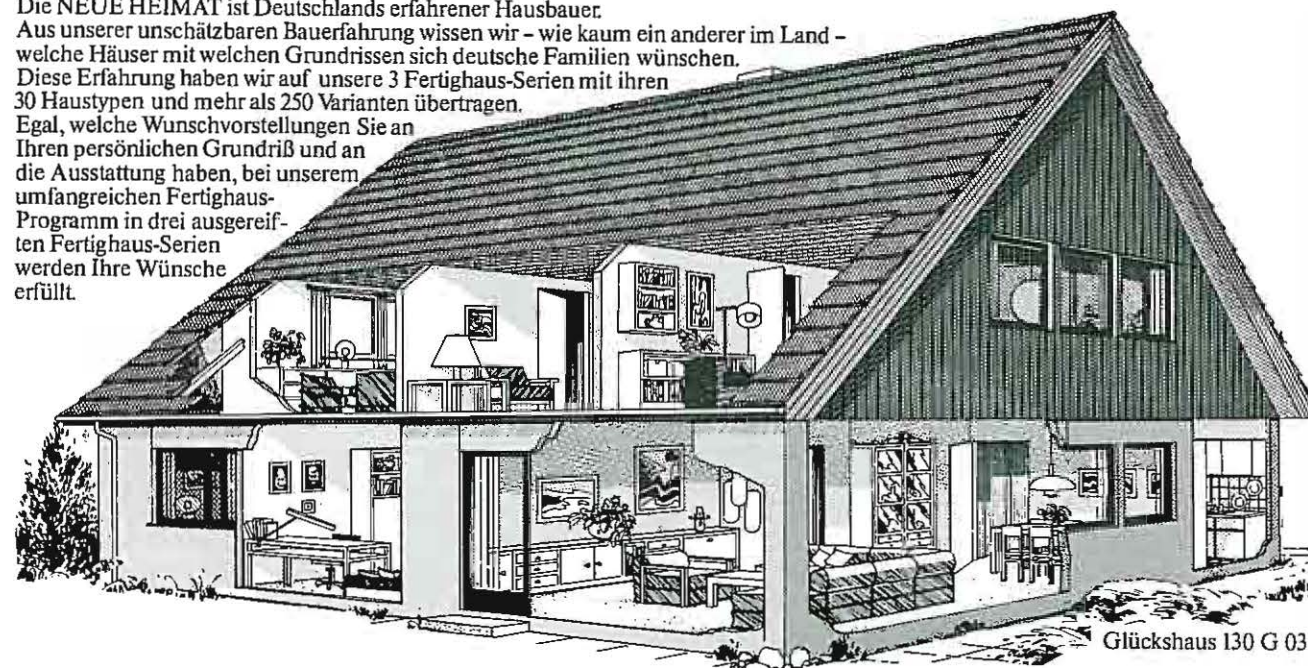
Herbert Achternbusch, Filmmacher und Prosaist, 1938 in München geboren, lebt in Buchendorf bei München. Prosa: Hülle, Drei Erzählungen (1969)/Das Kamel, Vier Erzählungen (1970)/Die Macht des Löwengebrülls (1970), Die Alexander-schlacht (1971)/L'Etat c'est moi, Erzählung (1972)/Der Tag wird kommen, Roman (1973)/Die Stunde des Todes, Roman (1975)/Land in Sicht, Roman (1977)/Servus Bayern (1977)/Filme: Das Andechser Gefühl/Die Atlantikschwimmer/Bierkampf/Servus Bayern/Der junge Mönch/Theater: Ella.

Martha Ashton, Doktor der Philosophie (Promotion 1972 an der Michigan State University), schrieb ihre Dissertation über das Yakshagana-Theater. Sie war so fasziniert von dieser alten Kunst, die heute nur noch wenige beherrschen, daß sie sich entschloß, alles daran zu setzen, Yakshagana für ein möglichst großes Publikum wieder zu erschließen und lebendig zu machen. Unter Anleitung von K. Shivaram Karanth, Bagavata Nilawara Ramakrishna und Shri Gopal Rao studierte sie die Yakshagana-Techniken: wie man sich schminkt, welche spezifischen Farbkombinationen die Kostüme haben müssen, welche Musik und welche Kombination von Tanzschritten zu welcher Rolle gehören. Sie hielt nicht nur Vorträge, sondern trat selber mit Yakshagana-Programmen auf und fand in aller Welt, besonders aber in Indien, große Anerkennung. Eine Zeitung in Neu Delhi schrieb: „Her own zeal for Yakshagana became a real influence on the local professionals.“ Nun hat Martha Ashton eine eigene Yakshagana-Truppe gegründet. Sie kommt nach einer großen Amerika-Tournee zum ersten Mal nach Europa.

Walter D. Asmus, 1941 in Lübeck geboren, Studium der Germanistik, Anglistik und Theaterwissenschaft in Hamburg, Wien und Freiburg, war seit 1972 Co-Direktor und Regisseur am Reutlinger „Theater in der Tonne“. 1974 ging er als Regieassistent und Regisseur an die Staatlichen Schauspielbühnen Berlins; in der Werkstatt des Schillertheaters inszenierte er Lob-schütz' „Lokalzeit“, „Kennedys Kinder“ von Patrick und „Marianne's Hochzeit“ von Wenzel. 1974 Begegnung mit Samuel Beckett; Asmus assistierte ihm bei seiner „Godot“-Inszenierung im Schillertheater, war sein Mitarbeiter bei „Tritte“, „Damals“ und „Spiel“ in der Schillertheater-Werkstatt und bei den Fernsehproduktionen „Nur noch Gewölke“, „Geistertrio“ und „He Joel!“. Asmus' eigene Beckett-Inszenierungen: „Kommen und Gehen“ (Berlin), „Glückliche Tage“ und „Endspiel“ (Kopenhagen), „Warten auf Godot“ (New York). Seit Herbst 1977 ist Walter D. Asmus Dozent in der Abteilung Schauspiel der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Veröffentlichungen über die Arbeit mit Beckett in „Theater heute“, bei Suhrkamp und im „Journal of Beckett Studies“.

Wir haben Ihr Haus. Persönlich im Grundriß. Persönlich in der Ausstattung. In drei ausgereiften Fertighaus-Serien.

Die NEUE HEIMAT ist Deutschlands erfahrener Hausbauer. Aus unserer unschätzbaren Bauerschaft wissen wir - wie kaum ein anderer im Land - welche Häuser mit welchen Grundrissen sich deutsche Familien wünschen. Diese Erfahrung haben wir auf unsere 3 Fertighaus-Serien mit ihren 30 Haustypen und mehr als 250 Varianten übertragen. Egal, welche Wunschvorstellungen Sie an Ihren persönlichen Grundriß und an die Ausstattung haben, bei unserem umfangreichen Fertighaus-Programm in drei ausgereiften Fertighaus-Serien werden Ihre Wünsche erfüllt.



Glückshaus 130 G 03

Die Glückshäuser - preiswert im qm-Vergleich

Besonders für junge Familien, die schnell ein Haus besitzen wollen. Sehr günstiger qm-Vergleich. Komplett und solide in der Ausstattung. Dachausbau möglich - wenn Ihre Familie oder das Portemonnaie wächst. Mit speziellen Haustypen für kleine und schmale Grundstücke.

Die Gildehäuser - vielfältig im Typenangebot

Hinter dem Namen Gildehaus steht die breite Typenreihe von Deutschlands großem Hausbauer mit der Erfahrung von 50 Baujahren. Welchen Haustyp Sie sich auch wünschen, er ist bei den Gildehäusern dabei: Walmdach-, Winkel-, Flachdach- oder Atriumbungalow und auch das klassische Satteldachhaus. Viele Typen auch für Fundamentplatte ohne Keller.



NEUE HEIMAT
FERTIGHAUS
Qualität fürs Leben

Die Senatorhäuser - anspruchsvoll in der Ausstattung

Die Senatorhäuser erfüllen die verwöhntesten Ansprüche in der Ausstattung. Extras ohne Extra-Preis. Z.B. Eiche-Decken-Paneele, Eiche-Treppe, Mahagoni-Fenster, raumhoch gefliestes Bad und vieles andere mehr. Die Außengestaltung unterstreicht den Wertanspruch - durch Redwood-Verschalung, innenliegende Dachrinnen, breiten Dachüberstand und (gegen Aufpreis) durch Verklinkerung.



Mehr Informationen

Schicken Sie mir bitte kostenlose Informationen über:
 Glückshäuser Gildehäuser Senatorhäuser
 Gesamtkatalog gegen eine Schutzgebühr von DM 5,-

Name: _____

Straße: _____

Plz.: _____ Ort: _____

NEUE HEIMAT, Lübecker Str. 1, 2000 Hamburg 76

Thea 4/79 130 G 03

Eugenio Barba, geboren 1934 in Sardinien. „Als Siebzehnjähriger, nach dem Abitur, bin ich nach Norwegen gekommen. Ich fand Arbeit als Klempner und blieb ein Jahr, dann war ich zwei Jahre Matrose auf einem norwegischem Schiff. Dann erst begann ich an der Universität in Oslo zu studieren, neben meiner Arbeit als Klempner. Ich habe in norwegischer und französischer Literatur und in Religionsgeschichte Examen gemacht. 1960 begann ich mich für Theater zu interessieren und erhielt ein Unesco-Stipendium für einen Aufenthalt in Polen. Ich war ein Jahr an der Theaterhochschule in Warschau und dann drei Jahre bei Jerzy Grotowski in Opole. Dann kam ich nach Norwegen zurück und wollte Regisseur werden. Aber alle Türen waren verschlossen. Meine einzige Möglichkeit war, ganz für mich anzufangen; und weil es sehr schwer war, erfahrene Schauspieler für eine Arbeit mit mir zu interessieren, tat ich mich mit jungen Leuten zusammen, die unbedingt Theater machen wollten, aber wie ich „ausgeschlossen“ waren: man hatte sie an der Staatlichen Schauspielschule abgelehnt. Wir waren elf, die im Herbst 1964 das Odin Teatret gründeten, und von diesen elf jungen Leuten sind zwei noch heute meine engsten Partner und Mitarbeiter: Else Marie Laukvik und Torgeir Wethal.“

Seit 1964 ist die Geschichte des Odin Teatret zugleich die Geschichte Eugenio Barbass: er hat nie ohne seine Gruppe gearbeitet, er ist mit ihr zu einer der wichtigsten, anregendsten, einflußreichsten Persönlichkeiten des „anderen“ Theaters geworden. Und ein Höhepunkt dieser Geschichte war die von Barba initiierte Begegnung asiatischer und europäischer Theatermacher im Herbst 1977 in Bergamo, wo Barba z. B. einen der berühmtesten japanischen Nô-Schauspieler

dazu brachte, sich eine Maske aus der Commedia dell'arte aufzusetzen und zusammen mit einem Kathakali-Darsteller aus Indien, der sich eine Maske aus Grönland genommen hatte, eine Clownerie zu improvisieren. Auch solche Momente meint Barba, wenn er von produktivem „Austausch“ zwischen Theaterkulturen spricht.

Terry Baum, künstlerische Leiterin von „Lilith“, Schauspielerin Präsidentin der „Board of Directors“, ist zugleich eine der Mitbegründerinnen von „Lilith“. Sie war an der Gründung und Organisation mehrerer Theater beteiligt: so war sie Leiterin beim New Yorker „Circle Players“, künstlerische Leiterin des „Isla Vista Community Theatre“ in Santa Barbara und Direktorin vom „Educational Projects for the Bear Republic Theatre“ in Santa Cruz. Terry Baum hat in New York, Santa Barbara und San Francisco Schauspielunterricht gegeben und Regie geführt. Eines Tages, so hofft sie, wird sie perfekt in ihrem Beruf sein.

Albert Boadella, der Leiter der Gruppe „Els Joglars“, wurde 1943 in Barcelona geboren. Nach Absolvierung der Schule ließ er sich als Schauspieler ausbilden. 1962 gründete er mit Carlota Soldevila und Antoni Front die Gruppe Els Joglars, deren erstes Stück „Mimodramas“ 1963 in Barcelona aufgeführt wurde. Els Joglars errang sich schnell den Ruf eines der besten professionellen Theater Kataloniens. Boadella, der mit Leqogin Pariszusammengearbeitet hatte, gründete einen Pantomimenworkshop, die Truppe arbeitete im Fernsehen und unternahm unzählige Auslandsgastspiele, die sie durch ganz Europa führten. 1977 führte die Aufführung des Stückes „La Torna“, das die Zensur zunächst anstandslos genehmigt hatte, zur Verhaftung der ganzen Truppe; man warf ihnen „Beleidigung der Armee“ vor. Am 27. Februar 1978 gelang es Boadella, aus dem Gefängnishospital auszubrechen. Während er sich nach Frankreich absetzen konnte, wurden die übrigen Mitglieder von Els Joglars von einem Militärgericht zu zehn Monaten Gefängnis verurteilt. In Frankreich arbeitete Boadella mit neuen Schauspielern die Produktion „M 7 Catalonia“, die in Perpignan uraufgeführt wurde. Boadella kehrte anschließend heimlich nach Spanien zurück, wo sich die politischen Verhältnisse unter der Regierung Suarez allmählich normalisierten. Boadella konnte sich mehr und mehr frei bewegen, obwohl er offiziell noch nicht rehabilitiert war. Vor wenigen Wochen bewarb sich Boadella offiziell um eine Professur am Theaterinstitut in Barcelona: er nahm an einem Hearing teil und es wurden Photos von ihm veröffentlicht. Am 22. März 1979 wird Boadella in einem Dorf bei Barcelona abermals verhaftet. Bei Redaktionsschluss war sein Schicksal noch immer ungewiß.



Es gibt Autos, die gerade in Mode sind. Und solche, die nie aus der Mode kommen.

Daß sich Geschmack und Stil – und damit die Mode – so häufig ändern – macht unser Leben abwechslungsreich. Daß sich die Anforderungen an ein Automobil dagegen nie ändern, sondern höchstens steigern, macht unser Leben sicher und komfortabel. Und daß sich diese beständigen Anforderungen

auch im Äußeren eines Fahrzeugs widerspiegeln, gibt auch dem modisch Interessierten das beruhigende Gefühl, sich in seinem Mercedes auch nach Jahren noch gut angezogen zu fühlen.

Mercedes-Benz

Ihr guter Stern auf allen Straßen



Rick Cluchey wurde 1933 in Chicago geboren. Mit einundzwanzig wurde er zu einer lebenslänglichen Haftstrafe verurteilt – er hatte im Alkohol- und Tablettenrausch einen Hotelangestellten entführt, beraubt und angeschossen. Zum Stückeschreiber wurde er durch die Begegnung mit Becketts „Warten auf Godot“, das eine Schauspielertuppe im Zuchthaus von San Quentin, Kalifornien, vorführt. Er begann zu schreiben, es entstanden die Stücke „Aout“, „The Bug“ und das autobiographische Schauspiel „The Cage“, das „in triumphaler Weise das Argument von therapeutischen Effekt des Dramas“ bestätigt (Martin Esslin). Aufgeführt wurden die Stücke zunächst hinter Gittern, vom „San Quentin Workshop“, den Rick Cluchey 1957 mitbegründet hat. 1966 nach zwölfjähriger Haft entlassen, zog Cluchey mit seinem Workshop durch die USA, gastierte in London, Edinburgh und im Berliner Forum-Theater und gewann die Unterstützung Becketts, der mit ihm „Das letzte Band“ für die Berliner Festwochen einstudierte.

Adolf Dresen wurde 1935 in Eggesin in Vorpommern geboren. Studierte (Hauptfach Germanistik) an der Universität Leipzig bei Hans Mayer und Ernst Bloch. Leipziger Studentenbühne. Praktikum beim Berliner Ensemble. Nach dem Studium drei Jahre am Theater in Magdeburg; erste Regiearbeiten (u. a. „Dreigroschenoper“). Danach zwei Jahre Leiter des Schauspiels in Greifswald, u. a. Inszenierungen von Brechts „Schwejk im zweiten Weltkrieg“ und „Hamlet“. Von Wolfgang Heinz an das Deutsche Theater Berlin engagiert. O'Caseys „Juno und der Pfau“, Shakespeares „Maß für Maß“, Babels „Marija“, Goethes „Faust I“ (zusammen mit Wolfgang Heinz) und der Kleist-Werke „Prinz Friedrich von Homburg“, „Der zerbrochene Krug“, „Michael Kohlhaas“. Gastinszenierungen in München (Lasker-Schüler: „Die Wupper“) und Basel (Barlach: „Der arme Vetter“). Arbeiten am Burgtheater in Wien: „Iphigenie“, „Dreigroschenoper“, „Emilia Galotti“.

Alfredo Corrado wurde am 14. August 1944 in Altoona im Amerikanischen Bundesstaat Pennsylvania geboren. Seine Großeltern väterlicher und mütterlicherseits sind italienische Immigranten. Er absolvierte Gallaudet College (Washington) mit einem B.A. in Theaterwissenschaften im Jahre 1970. Von 1971-1974 war er Bühnenbildner an der Metropolitan Opera in New York und nebenbei beim National Theatre of the Deafs. Nach Europa kam er mit Robert Anton, dem New Yorker Puppenspieler zum Welt-Theaterfestival in Nancy. Er gründete das International Visual Theatre (IVT) und das Centre Socio-Culturel des Sourds 1976 in Paris mit Unterstützung des State Department in Washington, der UNESCO und des ITI sowie mehrerer französischer Ministerien. Seither gibt er regelmäßig Workshops über visuelle Kommunikation und die Systeme der Zeichen in Zusammenarbeit mit nationalen Gehörlosen-Organisationen und der UNESCO. (U. a. in Polen, der Tschechoslowakei, der Bundesrepublik Deutschland, den Niederlanden, Schweden und Frankreich.) Seine erste Inszenierung für das IVT hatte im März 1978 im Pariser Chateau de Vincennes Uraufführung, das zweite Stück am 30. März 1979 am selben Ort. IVT zeigte dieses Stück bisher bei Internationalen Theater-Festivals in Sofia, Bergamo, München und Stockholm.

Didier Flamand wurde 1947 in Boulogne Billancourt geboren. Nach dem Abitur begann er Medizin zu studieren, wechselte aber dann zu den Filmkursen an der Fakultät von Vincennes über. Ab 1971 arbeitete er dort im Studententheater mit und entdeckte Lust an der Schauspielerei. Er nahm Unterricht bei Tania Balachowa und Andreas Voutsinas – seine ersten Rollen bekam er 1974 im Film (bei Serge Moati in „Le pain noir“ und bei Marguerite Duras in „India Song“), und er hat in Film- und Fernsehproduktionen immer wieder kleine Rollen gespielt (etwa in Bunuels „Charme discret de la bourgeoisie“), um die Arbeit der Regisseure studieren zu können. Seit 1973 hat er verschiedene Workshops mit Schauspielschülern geleitet – und seine große Chance kam, als ihm Andreas Voutsinas im Sommer 1977 eine große Gruppenproduktion innerhalb eines Workshops anvertraute. So entstand „Prends bien garde aux Zeppelins“ und schließlich Flamands eigene Gruppe „Retour de Gulliver“. Seine nächste Produktion soll das Theater selbst zum Thema haben, sein Leben und seinen Tod, und den Titel tragen: „Mr. Brecht, le piano côté cour ou côté jardin?“

Bereits über 270 Bände

rowohlt's bildmonographien

in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten Herausgegeben von Kurt Kusenberg.

Jeder Band mit etwa 70 Abbildungen, Zeittafel, Bibliographie und Namenregister.

Eine Auswahl:

Musik:

Johann Sebastian Bach,
Belá Bartók,
Ludwig van Beethoven,
Alban Berg,
Hector Berlioz,
Johannes Brahms,
Anton Bruckner,
Frédéric Chopin,
Antonin Dvořák,
Georg Friedrich Händel,
Joseph Haydn,
Franz Liszt,
Gustav Mahler,
Felix Mendelssohn Bartholdy,
Wolfgang Amadé Mozart,
Modest Mussorgsky,
Jacques Offenbach,



Max Reger,
Arnold Schönberg,
Franz Schubert,
Robert Schumann,
Bedrich Smetana,
Richard Strauss,
Georg Philipp Telemann,
Peter Tschaikowsky,
Giuseppe Verdi

Kunst:

Hieronymus Bosch,
Paul Cézanne,
Albrecht Dürer,
Caspar David Friedrich,
Vincent von Gogh,
George Grosz,
John Heartfield,
Paul Klee,
Le Corbusier,
Leonardo da Vinci,
Michelangelo,
Pablo Picasso,
Rembrandt

Theater/Film:

Charlie Chaplin,
Sergej Eisenstein,
Erwin Piscator,
Max Reinhardt

Dario Fo (Jahrgang 1926) hat als Geleheitsschauspieler in der Provinz begonnen. Berufsschauspieler wurde er erst nach seinem Erfolg als Komiker in einer Mailänder Revue-Aufführung. Fos erste Versuche freier Theaterarbeit – Jacques Lecoq, der bei Barrault in Paris unterrichtete, war sein wichtigster Lehrer – waren zugleich erfolgreich und kurzlebig; nach dem Zusammenbruch seiner Gruppe wurde Fo in Cinecitta Filmschauspieler. Damals begann Fos Beschäftigung mit jenen Autoren, denen seine Stücke viel verdanken: Georges Courteline und Wladimir Majakowski. Fo begann Farcen zu schreiben, deren Erfolg bewirkte, daß die „Compagnia Fo – Rame“ – Franca Rame ist Dario Fos Frau – sich endgültig etablieren konnte.

Bald erreichte Fos Truppe die Grenzen ihrer Wirksamkeit. Fo kam in Kontakt mit einer Gruppe um Gianni Bosio, die sich intensiv mit der Volkskultur befaßte. Das Resultat dieser Zusammenarbeit war eine 1966 aufgeführte Liedfolge unter dem Titel „Ich werde geboren, ich weine, ich schreie, ich mühe mich ab, ich lache, ich bete, ich glaube, ich glaube nicht, ich krepriere – ich denke darüber nach und singe.“

Die Ereignisse von 1968/69 führten zum endgültigen Bruch mit dem etablierten Theater. Die „Compagnia Fo – Rame“ verschmolz mit dem „Teatro d'Otobre“ zur „Nuova Scena“. Die neue Gruppe war autonom organisiert und arbeitete mit der „L'Associazione recreativa culturale Italiana“ (ARCI), einer Kulturorganisation der traditionellen Arbeiterbewegung, zusammen. „Mistero buffo“ ist das bedeutendste Stück jener Zeit, die der Aufarbeitung der Volkskultur gewidmet war. „Der Erfolg der „Nuova

Scena“ war ungeheuer groß. In der ersten Spielzeit gab sie 300 Aufführungen und erreichte 25000 Besucher. Die Mitgliederzahlen der ARCI verdoppelten sich in einigen Regionen. Das alles konnte nicht verhindern, daß die Aktivität der Theatergruppe zu Konflikten innerhalb der ARCI führte.

Die Widersprüche verschärften sich, als Fo die KPI, die in der ARCI sehr einflußreich war, angriff. Der Bruch zwischen Fo und der ARCI war unausweichlich. 1970 gründete Fo mit einigen Mitgliedern der „Nuova Scena“ ein neues Ensemble, das den Namen „La Commune“ annahm, und bezog eine alte Fabrikhalle in Mailand. Von nun an – im Zeichen äußerer und innerer Unabhängigkeit – entstanden jene Stücke, die sich wieder der Farcentechnik bedienen: „Zufälliger Tod eines Anarchisten“, „Bezahlt wird nicht“, „Der entführte Fanfani“. Seit 1974 hat Fos „La Commune“ ein festes Haus: die „Palazzina Liberty“. „Das Theater Fos ist dadurch kein „Teatro stabile“ geworden. Fo ist überall, er improvisiert vor Gefängnissen, in besetzten Fabriken. Bei Prozessen und Demonstrationen hält er seine „Feldmessen“, wie er diese Art Darbietungen nennt.“ (H. Heer.)

Terry Hands besuchte die Universität von Birmingham und nahm Regieunterricht an der Royal Academy of Dramatic Arts von 1962 bis 1964. Im Jahre 1964 gründete er mit einer Gruppe von Freunden das Liverpool Everyman Theatre, dessen künstlerischer Leiter er zwei Jahre lang war.

Er schloß sich der Royal Shakespeare Company 1966 an. Er war künstlerischer Leiter der RSC Theatregorund, mit der er von 1966 bis 1968 Gastspiele zeigte. Er plante und inszenierte die Anthologie „Pleasure and Repentance“ im Jahre 1967, die regelmäßig mit verschiedenen Ensembles auf Tournee ist. Andere Inszenierungen für die RSC sind u.a. „The Criminals“ (Aldwych 1967), „The Merry Wives of Windsor“ (Stratford und Aldwych 1968, wiederaufgenommen 1975/76), „Pericles“ und „Women Beware Women“ (Stratford 1969), „Richard III“ (Stratford 1970), „The Balcony“ und „The Man of Mode“ (Aldwych 1971), „The Merchant of Venice“ und „The Murder in the Cathedral“ (Aldwych 1972), „Romeo and Juliet“ (Stratford 1973) und „The Bewitched“ (Aldwych 1974).

Terry Hands inszenierte alle vier Produktionen der hundertjährigen Jubiläums-Saison in Stratford-upon-Avon im Jahre 1975, die später auch im Aldwych Theatre aufgeführt wurden: „Henry V“, „Henry IV“, Part I, „Henry IV“ Part II und „The Merry Wives of Windsor“. Im Jahre 1977 inszenierte er die drei Teile von „Henry VI“ (das erste Mal seit Shakespeares Zeiten wurden alle drei Teile auf die Bühne gebracht). Er gewann zwei Preise für die Henry VI Inszenierungen: Plays und Players 1977 für die beste Inszenierung und 1978 von der Society of West End Theatre den Preis für den Regisseur des Jahres. Terry Hands letzte Inszenierung für die RSC war „The

Changeling“, das im Oktober 1978 Premiere hatte.

1971 wurde er von der Comédie Française eingeladen, in Paris „Richard III“ zu inszenieren (das 1973 für die World Theatre Season im Aldwych gezeigt wurde). Auch für diese Arbeit wurde er von den Pariser Theaterkritikern für das beste Schauspiel des Jahres ausgezeichnet. 1974 inszenierte er erneut in Paris „Pericles“. 1975 ernannte ihn die Comédie Française zu ihrem Consultant Director, und im selben Jahr ernannte die französische Regierung Hands zum Chevalier of Arts and Letters. Seine Inszenierung von „Twelfth Night“ in Paris wurde wiederum von den französischen Theaterkritikern als bestes Schauspiel ausgewählt. Seine Pariser Opernproduktion von „Othello“ war der offizielle Beitrag der französischen Oper für die 200-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten. Weiter inszenierte er „Le Cid“ (1977) und „Murder in the Cathedral“ (1978) in Paris, „Troilus und Cressida“ am Burgtheater in Wien (1978) und „As You Like It“, das 1979 im Burgtheater Premiere hatte.

Im April fand die Premiere von „Parsifal“ im Royal Opera House in London statt.

Die HOLSTEN-BRAUEREI grüßt die Teilnehmer der Olympiade des Welttheaters.

Das Theater der Nationen 1979.



HOLSTEN-BRAUEREI
HAMBURG · KIEL · NEUMÜNSTER

Valentin Jeker, Regisseur der Stuttgarter Dario-Fo-Inszenierung, wurde 1934 in Olten in der Schweiz geboren. Er besuchte die Schauspielschule in Zürich. 1961 ging er nach Ulm ins erste Engagement (zu Kurt Hütner), danach war er Schauspieler in Kassel und Stuttgart. Seit 5 Jahren arbeitet Valentin Jeker als Regisseur: Unter anderem in Tübingen, Freiburg, Köln, Frankfurt, Düsseldorf und Stuttgart. Seine Stuttgarter Inszenierungen: „Kasimir und Karoline“ von Horváth, „Pioniere in Ingolstadt“ von Marieluise Fleißer, Hauptmann „Die Weber“, Molières »Tartuffe«, Hölderlin »Antigona«, der „Schweyk“ von Brecht und „Einer für alle, alle für einen“ von Dario Fo.

John Jenkins arbeitet seit 1976 als Schauspieler und Regisseur für den San Quentin Workshop. Er spielte u. a. Naggin „Endgame“, Lucky in „Waiting for Godot“ und Hatchett in „The Cage“. Er war an der Gründung von Echo Hawk, dem ersten Chicagoer amerikanisch-indianischen Theater, mitbeteiligt und übernahm 1977 die künstlerische Leitung des Workshops in Chicago. 1968-1975 arbeitete er als Schauspieler, Regisseur und Lehrer für die Children's-Theatre Company in Minneapolis, Minnesota. Er spielte auch beim Film; seine letzte Rolle war Eddie, die Hauptrolle in dem amerikanischen Film „Loose Ends“. Er wurde 1955 in Weir, Kansas, geboren.

Uwe Jens Jensen, geboren 1941 in Hamburg, ist Dramaturg und Regisseur am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart. Arbeiten in Köln, Tübingen, Oberhausen und Stuttgart. Ab 1979 Mitglied der Direktion des Bochumer Schauspielhauses.

Mauricio Kagel/1931 in Buenos Aires geboren; erhielt seine musikalische Ausbildung in Argentinien und studierte Literatur und Philosophie an der Universität in Buenos Aires; seit 1950 kompositorische Tätigkeit und elektroakustische Experimente, seit 1955 musikalischer Berater der Universität und Korrepetitor und Dirigent am Teatro Colón in Buenos Aires. 1957 Umsiedlung nach Köln; 1961 gründet er das „Kölner Ensemble für Neue Musik“, ausgedehnte Vortrags- und Konzertreisen in Europa und Amerika; Kompositionen mit elektroakustischen Mitteln in den Studios für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln, in München und Utrecht. Regisseur eigener Theaterstücke, Filme und Hörspiele; Gastdozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, der State University of New York at Buffalo, der Film- und Fernsehakademie in Berlin, den Skandinavischen Kursen für Neue Musik in Göteborg. Leiter des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikhochschule in Köln und der „Kölner Kurse für Neue Musik“. Einige Werke: „Acustica für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher“, „Anagrama für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble“, „Diaphonie für Chor, Orchester und zwei Diapositivprojektoren“, „Hallelujah für Stimmen“, „Die Himmelsmechanik, Komposition mit Bühnenbildnern“, „Klangwehr für schreitendes Musikchor“, „Ludwig van, Hommage van Beethoven“, „Match für drei Spieler“, „Musik für Renaissance-Instrumente“, „Pasdecinq, Wandelszene für fünf Darsteller“, „Phonophonie, vier Melodramen für zwei

Stimmen und andere Schallquellen“, „Der Schall für fünf Spieler“, „Tremens, szenische Montage eines Tests“, „Unter Strom für drei Spieler“
Filme: „Antithese“, „Match“, „Solo“, „Duo“, „Hallelujah“, „Ludwig van“. 1971 wurde Kagels „Staatstheater“ an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt. Kagel: „Meine Musik dramatischen Arbeiten werden kaum einen Platz in der Welt der Oper finden.“

Christof Nel, 1944 in Stuttgart geboren, besuchte in München die Schauspielschule und studierte an der dortigen Universität Germanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften. Nel war sechs Jahre lang Schauspieler. Seit 1972 führt er in Köln, Frankfurt und Stuttgart Regie.

Lindsay Kemp ist ein Nachfahre von William Kemp, dem Shakespeare-Clown. Nach einer Ausbildung als Maler und Bühnenbildner am Bradford College of Art und als Tänzer und Pantomime (bei Marcel Marceau) begann Lindsay Kemp eine sehr bunte Karriere: im klassischen Theater, im Film, in Musicals und Revuen, in Cabarets und Strip-Shows. 1962 gründete er die erste eigene Theatergruppe. Neben der Arbeit mit der „Lindsay Kemp Company“ hat er seine vielfältigen Aktivitäten als Schauspieler, Tänzer, Choreograph, Bühnenbildner, Regisseur fortgesetzt. Er wirkte in Filmen von Ken Russel und John Casavetes mit, er choreographierte für das „Ballet Rambert“, das „Nederlands Dans Teater“ hat ihn als Gast eingeladen. Er produzierte die „Ziggy Stardust Shows“ für David Bowie (der in der „Lindsay Kemp Company“ seine ersten Auftritte hatte: in „Clowns“ und „Pierrot in Turquoise“), er inszenierte Opern, er trat in Theaterstücken am Londoner West End auf. Die „Kemp Company“ war bei vielen wichtigen Festivals dabei: in Rom, Zürich, Dublin, Berlin und Spoleto.

Marketa Kimbrell, Leiterin der Gruppe „New York Street Theatre Caravan“, ist an der Prager Theaterakademie ausgebildet. Als Schauspielerin hat sie wichtigen amerikanischen Ensembles angehört, sie ist am Broadway aufgetreten und im Repertoiretheater des New Yorker Lincoln Center (u. a. im „Kaukasischen Kreidekreis“, in „Galileo Galilei“, in Lorcás „Yerma“). Sie spielte zahlreiche Fernsehrollen, sie spielte in Filmen („Der Pfandleiher“ von Sidney Lumet, „Das Urteil von Nürnberg“). Marketa Kimbrell ist Assistenzprofessor an der New York University School of Arts.

Karolos Koun. Es gibt Theaterleute, deren Biographie von einem bestimmten Zeitpunkt an mit der Geschichte des Theaters identisch wird, an dem sie arbeiten. Karolos Koun, der Gründer und Leiter des Theatron Technis gehört zu ihnen. Er wurde 1908 in Prousa, einer kleinasiatischen Gemeinde geboren. Vor der Gründung des Theatron Technis war Karolos Koun in Athen als Englischdozent beim Athens College tätig. 1942, zur Zeit der deutschen Besatzung, gründete Koun das Theatron Technis, das bald zu einem Mittelpunkt des griechischen Theaterlebens wurde. Koun begann mit Inszenierungen von Ibsen, Shaw und Pirandello. Nach der Befreiung folgten Stücke von Lorca, Tennessee Williams, Thornton Wilder und Arthur Miller. 1959 mußte das Theater aus finanziellen Gründen seine Arbeit einstellen. 1954 wurde das Theatron Technis als kleines Kellertheater neu eröffnet, und Koun machte sein Publikum mit dem zeitgenössischen Avantgarde-theater – Beckett, Jonesco, Brecht, Genet, Arrabal usw. – bekannt. Ab 1957 begann Koun, sich mit dem Theater der griechischen Antike auseinanderzusetzen. Seine Inszenierung der „Vögel“ von Aristophanes hatte bei Theater der Nationen in Paris 1962 einen spektakulären Erfolg. Von nun an werden Kouns Inszenierungen antiker Dramen auf Gastspielen in ganz Europa gezeigt. Neben seiner Tätigkeit als Regisseur und Leiter des Theatron Technis hat Koun einige wenige Male im Ausland gearbeitet; er inszenierte z. B. Shakespeares „Romeo und Julia“ bei der Royal Shakespeare Company in Stratford.

Amptown electroacoustic

alsterdorfer strasse 254
2000 hamburg 60
tel: (040) 5117855/88
tix: 2173358 ampt d

lichttechnik
cases
verleih



Musikinstrumente • Verstärkeranlagen • Tonübertragungsanlagen für Saal- und Freiluftveranstaltungen • Studiotechnik
• Lichttechnik für Theater- und Musikveranstaltungen •
Spezialeffekte für Discothek und Bühne ○○○
○○○ Anfertigung von individuellen Transportgehäusen für
1. Musikinstrumente 2. Studiotechnik 3. Lichttechnik
4. Optische Geräte

Rufen Sie uns an. Wir beraten Sie gern.

Für Freunde schöner Stunden das große Alster-Erlebnis!

Alster-Rundfahrten:
Einmal per Schiff spazieren fahren.

Fleettfahrten:
Herrliche Fahrt durch die Flotte der City in die Elbe.

Kanalfahrten:
Fahrt durch die romantischen Kanäle Hamburgs.

Brückenfahrten:
Eine neue Tour unter den über 100 schönsten Brücken Hamburgs.

Hamburg bei Nacht:
Große Alster-Bord-Partys mit Tanz, Büfett und Bier satt.

Benedorf-Fahrten:
Erlebnis-Tour durch Elbe und Marschlande.

Alster-Frühschoppen-Fahrten mit Künstler-Programm:
Seemannsstimmung am Sonntagmorgen mit prominenten Künstlern.

Rathaus-Besuch mit Alster-Frühstück:
Nach Rathausbesichtigung das große Büfett-Essen an Bord.
Selbstbedienung nach Lust und Laune.

Charterschiffe für alle Gelegenheiten:
Natürlich können Sie die Schiffe der „Weißen Flotte“ auch für Ihre ganz persönliche Feier mieten. Volle Restauration nach Ihrer Wahl.

ATG ALSTER-TOURISTIK GMBH, 2 Hamburg 36, Jungfernstieg, Tel.: 341141

Benutzen Sie unseren
Alster-Zubringer-Service mit den
Linienschiffen vom Jungfernstieg zum
THEATERZELT am „KLEINEN FAHRHAUS“

Memè Perlini. Geboren 1947 in der Romagna. Ausbildung als Grafiker und Trickfilmzeichner, dann Studium der Kunstgeschichte und Malerei in Urbino; seit 1968 in Rom, wo sein Interesse am Theater erwacht. Zwei Jahre Schauspieler in der Avantgarde-Gruppe „SpaceRe(v)Action“ von Giancarlo Nanni und Manuela Kustermann, die u. a. eine aufsehenerregende Produktion von „Frühlings Erwachen“ herausbringt. 1972: Perlinis erste eigene Inszenierung mit der von ihm gegründeten Gruppe „Theatro La Maschera“: „Pirandello, chi?“; frei nach Pirandellos „Sechs Personen suchen einen Autor“. Gastspiele in italienischen Städten, Belgrad und Bordeaux. 1973: Perlini inszeniert am Teatro Stabile in Rom „Tarzan“ in eigener Fassung; Italien-Tournee, Gastspiel in Amsterdam. 1974: Einmalige Aufführung des Spektakels „Candore giallo con suono di mare“ (Strahlendes Gelb mit Meeresrauschen) an einem nächtlichen Strand bei Pescara durch die Gruppe „La Maschera“. 1975: Einmalige Aufführung des Spektakels „Paesaggio No. 5“ (Landschaft Nr. 5) auf einem Hügel bei Turin, anlässlich des Festivals von Chieri. Für die Biennale in Venedig inszeniert Perlini Shakespeares „Othello“; mit dieser Aufführung beginnt seine ständige enge Zusammenarbeit mit dem Maler Antonello Aglioti als Bühnenbildner. Gastspiele in Rom, Mailand, Turin, Nancy und Paris. 1976: Im Januar Uraufführung von „Locus Solus“, nach dem Roman von Raymond Roussel, im Teatro Attico in Rom. Zum „Maggio Musicale“ in Florenz inszeniert Perlini die Oper „La partenza dell'Argonauta“ (Der Aufbruch des Argonauten), Text von Perlini frei nach „Il Hermaproditto“ von Alberto Savinio, Musik von Marcello Panni, Ausstattung von

Antonello Aglioti. Im September beim Festival in Montepulciano Uraufführung der theatralischen Aktion „Tradimenti No. 5“ (Verrat Nr. 5); Schauplatz ist ein Dorfschulhaus und die Landschaft rundum. 1977 dreht Perlini in Sizilien seinen ersten Spielfilm „Grand Hôtel des Palmes“, der vom Leben und Sterben des Schriftstellers Raymond Roussel handelt. Mai 1978: Premiere von Wedekinds „Il Risveglio di Primavera“ (Frühlings Erwachen) in einem ausgeräumten Supermarkt am Stadtrand von Rom, den Perlini „Teatro La Piramide“ nennt.

Claus Peymann, 1937 in Bremen geboren, ist Schauspielregisseur in Stuttgart. 1979 wird er Mitglied der Direktion am Schauspielhaus Bochum. Studium und Theaterstudententheater in Hamburg; 1966 bis 1969 Oberregisseur am Frankfurter Theater am Turm; danach kurze Zeit Co-Direktor der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer; Gastregisseur in München, Hamburg, Berlin, Frankfurt, Wien, bei den Salzburger Festspielen. Wichtige Inszenierungen: „Neuer Lübecker Totentanz“ und „Straßenecke“ von Jahn, „Publikumsbeschimpfung“, „Kaspar“, „Das Mündel will Vormund sein“ und „Ritt über den Bodensee“ von Handke, „Doppelkopf“ und „Himmel und Erde“ von Gerlind Reinschagen, „Die Hypochonder“ von Botho Strauß, „Ein Fest für Boris“, „Der Ignorant und der Wahnsinnige“, „Jagdgesellschaft“, „Der Präsident“, „Minetti“ und „Immanuel Kant“ von Thomas Bernhard, Schillers „Die Räuber“, Kleists „Kathchen von Heilbronn“, die „Drei Schwestern“ von Tschechow. Peymann-Inszenierungen wurden zu vielen Festivals und Auslandsgastspielen eingeladen: Berliner Theater-treffen, Nancy-Festival, Bitez/Belgrad, Biennale Venedig, Edinburgh Festival, Wiener Festwochen, Amsterdam, Brüssel, Florenz, Warschau.

Pip Simmons, Jahrgang 1943, Sohn eines Drogisten im Londoner East End, arbeitete nach der Grammar School in verschiedenen Jobs (als Leibwächter, als Vertreter für Zentralheizungen), ehe er die Hampstead Theatre School besuchte. Dort fand er die Schauspieler für sein eigenes Unternehmen – solche, die die Theaterschule vorzeitig verlassen hatten und andere, die an etablierten Bühnen keine Engagements bekamen (oder keine Lust dazu hatten). 1968 entstand die „Pip Simmons Theatre Group“ in London.

49 000 Abonnenten lesen monatlich interessante Beiträge zur geistigen Situation des Theaters, des Films, der Musik und der Literatur

Berichte über deutsche Ur- und Erstaufführungen

unterhaltsame Erzählungen bekannter Dramatiker

Dramatiker- und Komponistenporträts

Übersicht aller im deutschsprachigen Raum stattfindenden Theaterpremieren (Deutschland, Österreich, Schweiz)

Bestellungen und Probeexemplare über den Buchhandel und durch unsere Vertriebsabteilung

THEATER-RUNDSCHAU-VERLAG
53 Bonn 1, Bonner Talweg 10
Tel.: (02221) 21 87 56

Im 25. Jahrgang

erscheint die deutsche Theaterzeitschrift

Theater Rundschau

Blätter für Bühne, Film, Musik und Literatur

Einzelausgabe

nur DM 2,00

(im Abonnement DM 1,50)

Theater der Nationen Hamburg 1979 Wir fahren Sie hin

Schauspielhaus und Malersaal	U1, U3 Hauptbahnhof-Süd U2 Hauptbahnhof-Nord S1, S11, S2, S3, S4 Hauptbahnhof
Thalia-Theater	U1, U2, S1 Jungfernstieg U3 Mönckebergstraße
tik Theater in der Kunsthalle	U2 Hauptbahnhof-Nord S1, S11, S2, S3, S4 Hauptbahnhof
Operettenhaus	U3 St. Pauli S1 Reeperbahn
Markthalle	U1, U3 Hauptbahnhof-Süd S1, S11, S2, S3, S4 Hauptbahnhof
Opera Stabile, Büschstraße	U2 Gänsemarkt
Staatsoper	U1 Stephansplatz U2 Gänsemarkt S11, S2 Dammtor
Audi Max	S11, S2 Dammtor
Admiralitätsstraße 71	U3 Rödingsmarkt S1 Stadthausbrücke
Alter Steinweg 23	S1 Stadthausbrücke
Kunsthau und Kunstverein	wie tik

Fahrplanauskunft Tag und Nacht: 040/321 04 27 25

Allen Beteiligten toi, toi, toi!
Allen Zuschauern viel Vergnügen!
Ihr

Hamburger Verkehrsverbund 

Holz- und Baustoffhandel

Zimmerei und Tischlerei

O. H. Bockhold Meister K.G.

Garten- und Wochenendhäuser
Torf · Primagas · Holzschutzmittel
Dachpappen und Zäune
Platten und Holz im Zuschnitt
Alsterkrugchaussee 366
Tel. 59 29 88 (samstags bis 12 Uhr)





Roger Whittaker
Love Lasts Forever
INT 161.500



The King's Singers
A Capella
INT 161.523

Georgij Alexandrowitsch Towstonogow wurde 1915 in Leningrad geboren. Seine Jugend verbrachte er in Tiflis, wo er noch als Student 1934 seine erste Inszenierung („Die Heirat“ von Gogol) auf die Bühne des Jugendtheaters brachte. Etliche weitere folgten.

Das Studium am Moskauer Staatlichen Institut für Theaterkunst und die Möglichkeit, die besten Aufführungen der Moskauer und Leningrader Bühnen zu sehen, die sich in den Dreißiger Jahren in einer Blütezeit befanden, haben auf den Regie-Studenten tiefen Eindruck gemacht. Noch heute bewahrt Towstonogow Treue zur Theatertheorie Stanislawskijs; er ist einer der wenigen Regisseure, die dieses System in ihrer täglichen Arbeit verwirklichen.

Nach dem Studium kehrte Towstonogow 1938 als Regisseur und Schauspiellehrer nach Tiflis zurück; nach dem Krieg arbeitete er als Gast auch in Kasachstan und Moskau, wo besonders seine Inszenierung nach Ostrowskij's Roman „Wie der Stahl gehärtet wurde“ zu einem herausragenden Theaterereignis der Nachkriegsjahre wurde.

Im Jahre 1949 wurde Towstonogow zum Hauptregisseur des Theaters des Leninschen Komsomols in Leningrad ernannt, und seine Arbeit dort brachte ihn rasch in die Reihe der meistbeachteten Regisseure des Landes. Aufführungen wie „Der Weg zur Unsterblichkeit“ von Futschik, „Die Studenten“ von Lifschiz, „Was tun?“ von Tschernischewskij, „Erniedrigte und Beleidigte“ nach Dostojewskij, „Der erste Frühling“ von Nikolajewa und „Der Untergang des Geschwaders“ von Korneitschuk prägten den spezifischen realistischen Stil dieses Theaters. Einen besonderen Erfolg als Gastregisseur hatte Towstonogow

1955 am Leningrader Puschkin-Theater mit der „Optimistischen Tragödie“ von Wischnewskij; für diese Inszenierung wurde er als erster Regisseur mit dem Leninpreis ausgezeichnet.

1956 wurde Towstonogow zum künstlerischen Leiter des Leningrader Maxim Gorki Theaters ernannt. Diese Bühne, die eine große Geschichte hat, befand sich damals in einer ernsten organisatorischen und schöpferischen Krise.

Towstonogow mußte nicht nur in kürzester Frist das Repertoire erneuern, sondern auch eine große organisatorische Arbeit bewältigen. Seine Inszenierungen von „Der Fuchs und die Weintrauben“ von Figueiredo, „Wenn die Akazie blüht“ von Winnikow und „Der Idiot“ nach Dostojewskij brachten dem Theater die Zuschauer zurück und den Schauspielern den Glauben an sich selbst und an ihr Talent. Im Lauf seiner Tätigkeit als Leiter des Gorki-Theaters hat Towstonogow ein starkes schauspielerisches Ensemble um sich geschart: das erlaubte ihm, die schwierigen Probleme der Aufführung russischer Klassiker neu anzugehen. Seine Aufführungen von „Barbaren“ (1959), „Die Kleinbürger“ (1966) und „Sommergäste“ (1976) widerlegten nachdrücklich die in der russischen Kritik verbreitete Behauptung, Maxim Gorkis Stücke seien überholt und unspielbar.

Auch Aufführungen anderer klassischer Stücke („Verstand schafft Leiden“ von Gribojedow, „Drei Schwestern“ von Tschechow, „Der Revisor“ von Gogol oder „Heinrich der Vierte“ von Shakespeare) bestätigten Towstonogows Bedeutung für die Auseinandersetzung des neuen sowjetischen Theaters mit großen traditionellen Formen.

Gleichzeitig hat Towstonogow das zeitgenössische

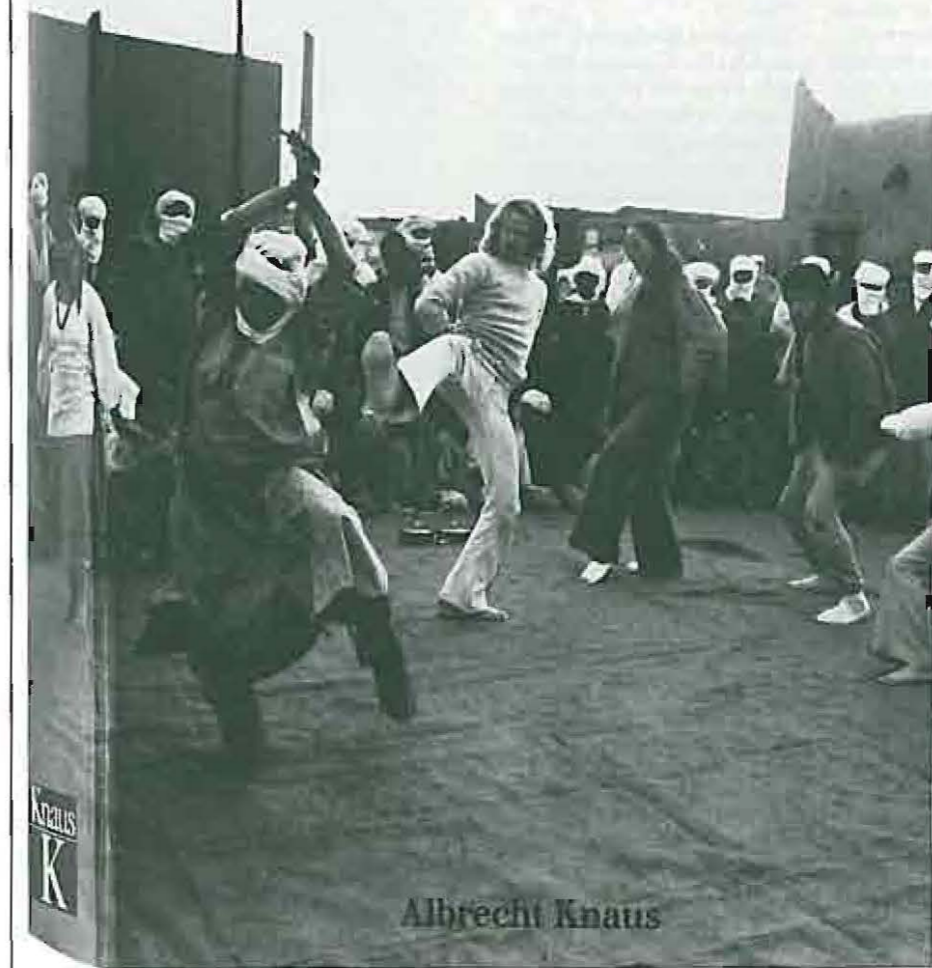
Repertoire des Gorki-Theaters entschieden erweitert (Stücke von Arbusow, Stein, Simonow, Rosow, Wolodin, Rachmanov, Wampilow und Schukschin wurden gespielt) und das russische Publikum immer wieder mit Werken aus den sozialistischen Nachbarländern bekanntgemacht: „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ von Brecht, „Zwei Theater“ von Schanjawskij, „Die öffentliche Meinung“ von Barangi, „Der namenlose Stern“ von Sebastian wurden hier zum ersten Mal in der Sowjetunion gespielt.

Zum 60. Jubiläum der Oktober-Revolution hat Towstonogow seine Fassung von Scholochows Roman „Der Stille Don“ auf die Bühne gebracht, deren vielschichtige Dramaturgie Aufsehen erregte und starken Einfluß auf die Bearbeitung epischer Stoffe auch an anderen Theatern gewann. In den Büchern „Über den Beruf des Regisseurs“ und „Der Kreis der Gedanken“ hat Towstonogow die Überlegungen und Erfahrungen seiner bald vierzigjährigen Theaterarbeit formuliert. Das Leningrader Gorki-Theater, das er leitet, ist bei allem Reichtum an Formen und Mitteln so eindrucklich von seiner analytischen Methode und seiner szenischen Phantasie geprägt, daß man mit Recht von einem Towstonogow-Stil spricht.

Afrika als Bühne des kühnsten Theaterunternehmens der 70er Jahre

John Heilpern

Peter Brooks Theater-Safari



Auf der Suche nach einer neuen Kreativität des Spiels ging Peter Brook, einer der Großen des Welttheaters von heute, auf eine gewagte Expedition durch Nord- und Westafrika. Mit elf internationalen Schauspielern brach er von Paris auf, um vor Eingeborenen

und mit ihnen die Elemente des Dramas und den »leeren Raum« zu erproben. Der Bericht ihrer Erfahrungen, fesselnd und amüsant, wird den Freunden des modernen Theaters, Soziologen und Ethnologen neue Perspektiven eröffnen.

Knaus
K

ALBRECHT KNAUS VERLAG
HAMBURG

1.-6. Tsd., mit 16 Farbtafeln, 368 S., Ln., DM 38,-

Peter Zadek wurde 1926 in Berlin geboren. 1933 emigrierten seine Eltern nach England. Zadek wuchs in London auf, wollte anfänglich Musiker werden, studierte dann aber Literatur in Oxford (wo die Studententheater-Arbeit mit Neville Coghill ihm am meisten bedeutete) und besuchte die Schauspielerschule des Londoner „Old Vic Theatre“. Seine eigentliche „Schule“ als Regisseur waren Jahre mit Tournée-truppen in der Provinz, wo er Stück für Stück in jeweils sechs Proben tagen inszenierte. Sein Durchbruch als Regisseur in London war 1957 die Uraufführung von Jean Genets „Balkon“, die zum Skandal wurde, weil der Autor selbst Protest gegen ihre polemische Unverschämtheit erhob. 1959 kehrte Zadek nach Deutschland zurück; seinen ersten durchschlagenden Erfolg hier hatte er 1961 mit seiner Inszenierung von Brendan Behans „Geisel“ in Ulm. 1963 ging Zadek – zusammen mit dem Intendanten Kurt Hübner und dem Bühnenbildner Wilfried Minks – als Schauspielregisseur nach Bremen; und die Arbeit dieser drei Männer machte das Bremer Theater zur umstrittensten und wichtigsten, lebendigsten und ästhetisch einflussreichsten deutschen Bühne der Sechzigerjahre. Was Zadek und Minks produzierten, erregte Aufsehen: der freche Realismus der Interpretation neuer englischer Autoren (John Osborne, Ann Jellicoe, Brendan Behan, Edward Bond) wie der provokativ unbekümmerte Umgang mit großen Klassikern – „Held Henry“ nach Shakespeares „Heinrich V.“ (1965 beim Theater der Nationen in Paris zu Gast), „Die Räuber“ von Schiller (1966) und „Maß für Maß“ von Shakespeare (1967). Ein paar Jahre als freier Regisseur folgten: Inszenierungen in München und

Stuttgart (Tschechows „Kirschgarten“, O'Caseys „Pott“), Fernseharbeiten („Rotmord“ nach Tankred Dorsts „Toller“) und Filme („Ich bin ein Elefant, Madame“ 1968, „Piggies“ 1970, „Eiszeit“ 1975, die beiden letzten nach Drehbüchern von Dorst). 1972 wurde Zadek Intendant in Bochum (Eröffnung mit einer Revue nach Hans Falladas Roman „Kleiner Mann was nun?“), die später auch bei der „World Theatre Season“ in London gezeigt wurde), und leitete dieses Theater bis 1977. In Zadeks Bochumer Arbeit und in den Gastinszenierungen, die er seit 1975 am Hamburger Schauspielhaus gemacht hat, prägen sich zwei starke Interessen aus: zum einen die Beschäftigung mit den großen bürgerlichen Realisten der Jahrhundertwende (Tschechows „Möwe“, Ibsens „Wildente“ und „Hedda Gabler“), zum andern die konsequente Auseinandersetzung mit Shakespeare („Der Kaufmann von Venedig“ 1973, „König Lear“ 1974, „Othello“ 1976, „Hamlet“ 1977 und „Das Wintermärchen“ 1978). Das Zentrum, in dem sich beides verbindet (subtil verfeinerte Psychologie und elementare Dramatik) ist Zadeks jahrelange, enge Zusammenarbeit mit einer festen Gruppe von Schauspielern.

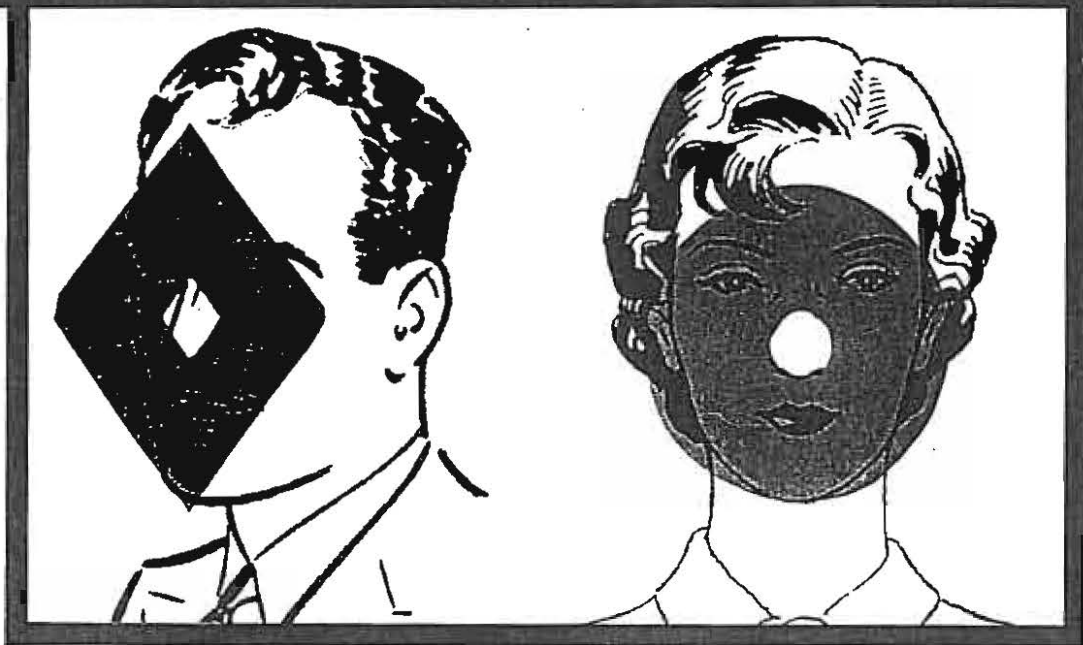
Arie Zinger, wurde 1952 in Tel Aviv geboren, hat dort Philosophie und Geschichte studiert, und lebt seit 1972 in Deutschland: Regieassistent erst am Berliner Schiller-Theater, dann am Hamburger Schauspielhaus, hauptsächlich bei Peter Zadek. Seine erste eigene Inszenierung war (im Herbst 1977) Gaston Salvatores „Freibrief“ im Malersaal, seine zweite ist „Blick zurück im Zorn“.



Die meisten sind wählerisch, wenn es ums Fliegen geht. Das hat uns sehr geholfen.

 **Lufthansa**

Theater DER NATIONEN



Hamburg, 26. April - 13. Mai 1979

**Festliche Eröffnung am 26. April 1979
Deutsches Schauspielhaus 11 Uhr**

**Begrüßung
Ivan Nagel, Direktor
von Theater der Nationen Hamburg 1979
Hans-Ulrich Klose, Erster Bürgermeister
der Freien- und Hansestadt Hamburg
Walter Scheel, Bundespräsident
der Bundesrepublik Deutschland**

**Marcel Marceau: Theater der Nationen
Peter Zadek: Rede über Theater
Marcel Marceau: Bjp in der Gegenwart
und Zukunft**

Das Internationale Theater Institut hat dieses Jahr Hamburg für das „Theater der Nationen“ ausgewählt. Achtzehn Tage lang wird unsere Stadt zur Metropole des Welttheaters.

Dies ist bestimmt kein Zufall.

Ich glaube, Hamburgs Liberalität und Toleranz bieten gute Voraussetzungen für dieses kulturpolitisch bedeutendste und künstlerisch renommierteste internationale Theatertreffen.

Theater in Hamburg, das sind klassische und avantgardistische Aufführungen, das ist Kommunikation und Kontroverse, das ist Provokation und lachender Spaß.

Deshalb freue ich mich, daß unsere Stadt durch dieses „Spectaculum“ zum internationalen Diskussionsforum für Schauspieler und Publikum, zum dokumentarischen Schauplatz heutiger Theaterströmungen wird.

Die Hamburger werden dabei ein gutes und kritisches Publikum sein. Ich bin auch sicher, daß dieses „Theater der Nationen“ – über die Tage des Festivals hinaus – der Kulturszene unserer Stadt Impulse geben wird.

Den Schauspielern, dem Publikum und allen Beteiligten wünsche ich in Hamburg viel Freude –

Freude an künstlerischer Präsentation, Freude an intellektueller Auseinandersetzung oder einfach Freude am Theater.

Hans-Ulrich Klose, Erster Bürgermeister

„Theater der Nationen 1979“ will den Hamburgern und ihren Gästen vor Augen führen, was Theater in unserer Zeit sein und was es – in seinen verschiedenen Erscheinungsformen und vor unterschiedlichem Publikum – bewirken kann. Für die Theater unserer Stadt und für die freien Gruppen, die hier arbeiten, ist dieses Welt-Theater-Treffen eine Herausforderung; eine Herausforderung, den jeweils eigenen Standort und das Erreichte zu überdenken. Eine Stadt wie Hamburg, die den Anspruch erhebt, eine Kulturmetropole zu sein, braucht derlei Denkanstöße – die Theatermacher ebenso wie das Publikum.

„Theater der Nationen 1979“ wird nicht nur im Stadtzentrum und an den traditionellen Spielstätten stattfinden. Ein Großteil des Programms soll in den Außenbezirken der Stadt, in den Stadtteilen, und an unkonventionellen Orten angeboten werden: in Einkaufszentren, in Schulen, in Kommunikationszentren, auf Straßen und Plätzen. Das „Norddeutsche Theatertreffen“ ist mit seinen Aufführungen, Experimenten und Workshops dem Thema „Theater vor Ort“ gewidmet. Den an diesem Programm beteiligten in- und ausländischen Gruppen geht es darum, die Bürger in den Stadtteilen durch das Medium zu neuen Formen zwischenmenschlicher Kommunikation anzuregen. Der Hamburger Senat, der das Thema „Stadtteilkultur“ zum kulturpolitischen Schwerpunkt dieser Legislaturperiode erklärt hat, wird insbesondere die Theaterarbeit vor Ort mit besonderem Interesse verfolgen.

Ich wünsche den Veranstaltern von „Theater der Nationen 1979“, daß sie die Ziele erreichen, die sie sich selbst gesteckt haben. Und ich wünsche Hamburg, seinen Theatern und ihrem Publikum, daß sie auf Dauer davon profitieren.

**Senator Prof. Dr. Wolfgang Tarnowski,
Präsident der Kulturbehörde**

„Theater der Nationen“ wurde vor dreißig Jahren geschaffen, als der furchtbare Krieg aufgehört hatte, damit es dem Frieden dient. Welchem Frieden? Eine Truppe, die in den nächsten Tagen hier in Hamburg auftritt, rottete sich in einem Gefängnis zusammen; sein Gründer war zu lebenslänglicher Haft verurteilt. Die Schauspieler einer anderen Truppe sollten im vergangenen Jahr vor ein Militärgericht kommen, das auch die Todesstrafe aussprechen konnte; die Armee fühlte sich durch ein Theaterstück beleidigt. Zwei Truppen, die wir einluden, wurden von Politikern, nein: von den Kulturpolitikern ihres Landes nicht für würdig befunden, ins Ausland zu reisen. Die Abwesenheit zweier großer Erdteile erinnert daran, daß es dort in einer Reihe von Staaten lebensgefährlich ist, mutiges, menschenfreundliches Theater zu machen. Für welchen Frieden wird also hier in den kommenden achtzehn Tagen gedacht, gearbeitet, gespielt?

Es wäre heuchlerisch und unwahr, sich mit dem simplen Gegensatz zu trösten: Zwischen den Mächten herrsche Unfrieden, zwischen Kunst und Macht gebe es einen unaufhörlichen Streit – aber Kunst selbst, für sich genommen, sei nichts als Begegnung, Verständigung, Friede. „Theater der Nationen Hamburg 1979“ spaltet sich in drei Bereiche: die großen Staatstheater, die Freien Gruppen, Ein-Mensch-Theater. Sie ergänzen sich nicht zu einem harmonischen Begriff des Welttheaters; ja ihre Absichten, ihre Arbeitsweisen, die Werke selbst, die sie hervorbringen, schließen einander aus. Ich meine dabei nicht einmal den Gegensatz zwischen reichem und armem Theater: einen Gegensatz, der oft in einem einzigen Land so scharf und unüberbrückbar ist, wie der zwischen den reichsten und ärmsten Ländern dieser Welt.

Nein: Ein Kunstwerk stellt das andere in Frage. Wenn das Theater ist, was der junge Clown Jango Edwards zwei Stunden lang allein auf der Bühne treibt, alle Wildheit des Körpers, alle Wut und Rebellion des Herzens entfesselnd – kann dann das schöne, intelligente Ensemblespiel des jahrhundertealten Burgtheaters, des Goethes „Iphigenie“ behutsam neu deutet, ebenfalls Theater sein? Die Gattungen klagen sich an. Kann im trägen Wohlstand, im repräsentativen Dünkel, in der politischen Verfälschung der Staatstheater noch Kunst entstehen, oder nur bildungsbeflissene Ablenkung und Beschwichtigung? Kann wiederum die Exhibition aller Kräfte eines Einzelnen, abgeschnitten von den Gemeinschaften eines professionellen Ensembles und eines gebildeten Publikums, woanders hinzuführen als in zerstörerische Aggression und Verbitterung?

Wer in der Kunst Wahrheit sucht, wer sein Leben auf diese Suche setzt, wird übersensibel gegen die Unwahrheit, die in der Kunst und Unkunst der anderen steckt. Wie früher die Solidarität der Künste zur Kameraderie einer gemütlich hungernden Bohème verniedlicht wurde, so werden heute die Kämpfe zwischen Künstlern und Kunstwerken als pikanter Neid und verzeihliche Eifersucht klatschspaltenfähig gemacht. Wirkliche, gegenwärtige Kunst entsteht und lebt aber in solchen Kämpfen. Der englische Dichter und Mystiker William Blake sagte: „Die

Kämpfe der Waffen sind für den Tod; die Kriege des Geistes sind für die Ewigkeit.“ Die Kriege des Geistes sind nur dort auszutragen, wo Frieden herrscht. Das Theater der Welt spricht nur zu Menschen, die offen sind und neugierig, das ihnen Fremde, das Andersartige kennenzulernen, die Phantasie aufzubringen für Formen des Lebens und der Kunst, die nicht die ihren sind. Selbst der Blick auf die eigene Wirklichkeit braucht im Theater diesen Mut zum Befremdlichen und Fremden, um nicht nur das zu sehen, was einem bequem und vertraut ist.

Deshalb, um der Kriege des Geistes willen, spricht große Kunst für den Frieden zwischen den Völkern. Das älteste Stück, das in diesem Festival aufgeführt wird, wurde während eines Krieges geschrieben, in dem die Kultur, aus der die unsere herkommt, die griechische, sich selbst verwüstete und unterging. Dieses Stück des Aristophanes ist ein kämpferisches Stück, es versöhnt einige berühmte Autoren und mächtige Politiker. Es endet aber mit einem utopischen Fest der Versöhnung aller Völkerstämme. Und sein Titel ist nur *ein* Begriff und Wunsch: „Der Frieden“.

Ivan Nagel

Direktor von Theater der Nationen Hamburg 1979

Spielplan

	Schauspielhaus	Malersaal	Thalia Theater	tik
26. April	Eröffnung, 11.00 Uhr Peking Oper, Kampf unter Wasser, 20.00 Uhr (A)			
27. April	Peking Oper, Kampf unter Wasser, 19.00 Uhr (A) Marcel Marceau, 23.00 Uhr (C)	Schauspielhaus Hamburg, Blick zurück im Zorn, 20.30 Uhr (G)	Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel, Lieder und Szenen, 20.30 Uhr (G)
28. April	Peking Oper, Die Generalinnen, 19.00 Uhr (A) Marcel Marceau, 23.00 Uhr (C)	Schauspielhaus Hamburg, Blick zurück im Zorn, 20.30. Uhr (G)	Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel, Lieder und Szenen, 20.30 Uhr (G)
29. April	Marcel Marceau, 11.00 Uhr (C) Peking Oper, Kampf unter Wasser, 19.00 Uhr (A)	Schauspielhaus Hamburg, Blick zurück im Zorn, 20.30 Uhr (G)	Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Nuova Compagnia di Canto Popolare, Neapel, 15.00 und 20.00 Uhr (G)
30. April	Peking Oper, Die Generalinnen, 19.00 Uhr (A)		Royal Shakespeare Company, Stratford/London, Coriolanus, 20.00 Uhr (D)	Kino im Theater, 18.00, 20.00 und 22.00 Uhr
1. Mai	Schauspielhaus, Hamburg, Hedda Gabler, 20.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, Woyzeck, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Geschichte eines Pferdes, 20.00 Uhr (D)	Kino im Theater, 18.00, 20.00 und 22.00 Uhr
2. Mai	Schauspielhaus, Hamburg, Das Wintermärchen, 19.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, Woyzeck, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Geschichte eines Pferdes, 20.00 Uhr (D)	Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf, 20.30 Uhr (G)
3. Mai		Pip Simmons, London, We, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Geschichte eines Pferdes, 20.00 Uhr (D)	Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf, 20.30 Uhr (G)
4. Mai	Teatro La Maschera, Rom, Frühlings Erwachen, 20.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, We, 20.30 Uhr (G)		Yakshagana Troupe, Indien, Abhimanyus Kampf, 20.30 Uhr (G)
5. Mai	Teatro La Maschera, Rom, Frühlings Erwachen, 20.00 Uhr (B)	Pip Simmons, London, We, 20.30 Uhr (G)	Maxim Gorki Theater, Leningrad, Der stille Don, 20.00 Uhr (D)	Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
6. Mai			Maxim Gorki Theater, Leningrad, Der stille Don, 20.00 Uhr (D)	Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
7. Mai	Staatstheater Stuttgart, Rotter, 19.30 Uhr (B)	Staatstheater Stuttgart, Einer für alle, alle für einen, 20.30 Uhr (G)		Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
8. Mai	Staatstheater Stuttgart, Iphigenie auf Tauris, 20.00 Uhr (B)		Theatron Technis, Athen, Der Frieden, 20.00 Uhr (E)	Thalia Theater Hamburg, Bruchstücke I und II, 20.30 Uhr (G)
9. Mai		Staatstheater Stuttgart, Elvis Presley Memorial, 20.30 Uhr (G)	Theatron Technis, Athen, Der Frieden, 20.00 Uhr (E)	
10. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Erster Teil, 19.00 Uhr (B)	Staatstheater Stuttgart, Ella, 20.30 Uhr (G)	Theatron Technis, Athen, König Ödipus, 20.00 Uhr (E)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)
11. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Zweiter Teil, 19.00 Uhr (B)	Staatstheater Stuttgart, Kinonacht, 20.30 Uhr Eintritt frei!	Theatron Technis, Athen, König Ödipus, 20.00 Uhr (E)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)
12. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Erster Teil, 19.00 Uhr (B)	Het Werkteater, Amsterdam, Wie der Tod, 20.00 Uhr (G)	Burgtheater Wien, Iphigenie auf Tauris, 20.00 Uhr (D)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)
13. Mai	Staatstheater Stuttgart, Faust Zweiter Teil, 19.00 Uhr (B)	Het Werkteater, Amsterdam, Wie der Tod, 20.00 Uhr (G)	Burgtheater Wien, Iphigenie auf Tauris, 20.00 Uhr (D)	Els Joglars, Barcelona, M 7 Catalònia, 20.30 Uhr (G)

Staatsooper
Ensemble Musique Vivante, Paris, Variété. (Maurice Kagel), 4. und 5.5., jeweils 23.00 Uhr (G)
Auditorium Maximum
Dario Fo, Mailand.
Mistero Buffo, 11. und 12.5., jeweils 20.00 Uhr (G)

Opera stabile
International Visual Theatre, Paris, (), 29 April, 15.00 und 20.00 Uhr (G) und 30. April, 20.00 (G)
Odin Teatret, Holstenbro/Dänemark. The Book of Dances, 1. Mai. 2. Mai, 20.00 Uhr (G)

Admiralitätsstraße
Performance mit Anderson, Brisley, Rühm u.a., 29.4. und 1.5., jeweils ab 15.00 Uhr (G)
Kunsthau
Videothek, 28.4. bis 13.5., täglich ab 15.00 Uhr
Ausstellung

Markthalle
Mitternachtstheater, 27.4. bis 13.5., täglich ab 23.00 Uhr
Kunstverein
Karl-Ernst Herrmann und Erich Wönder, Inszeniert Räume, 24.3. bis 13.5.

Operettenhaus	Zelt	Markthalle	Möbel Hansen	
		People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		26. April
	International Visual Theatre, Paris, [], 21.00 Uhr (G)	People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		27. April
Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus, 20.30 Uhr (F)	International Visual Theatre, Paris, [], 21.00 Uhr (G)	People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		28. April
Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus, 20.30 Uhr (F)	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	People Show, London, No. 79, 21.00 Uhr (G)		29. April
Jango Edwards, Amsterdam, Pensilpeeni Sirkus, 20.30 Uhr (F)	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	San Quentin Drama Workshop, San Francisco, The Wall is Mama, 20.30 Uhr (G)		30. April
	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	San Quentin Drama Workshop, San Francisco, The Wall is Mama, 20.30 Uhr (G)		1. Mai
Lindsay Kemp Company, London, Flowers, 20.30 Uhr (F)	Lilith, San Francisco, Sacrifices, 21.00 Uhr (G)	San Quentin Drama Workshop, San Francisco, The Wall is Mama, 20.30 Uhr (G)	Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	2. Mai
Lindsay Kemp Company, London, Flowers, 20.30 Uhr (F)			Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	3. Mai
Lindsay Kemp Company, London, Flowers, 20.30 Uhr (F)	New York Street Theatre Caravan. The Hardtime Blues, 21.00 Uhr (G)	Bob Carroll, New York, 20.30 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	4. Mai
	New York Street Theatre Caravan. Sacco and Vanzetti, 23.00 Uhr (G)	Bob Carroll, 20.30 Uhr (H) Winston Tong, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Pig Child Fire! 21.00 Uhr (G)	5. Mai
Lindsay Kemp Company, London, Salome, 20.30 Uhr (F)	New York Street Theatre Caravan. The Hardtime Blues, 23.00 Uhr (G)	Norman Taffel, 17.00 Uhr (H) Winston Tong, 21.00 Uhr (H)		6. Mai
Lindsay Kemp Company, London, Salome, 20.30 Uhr (F)	New York Street Theatre Caravan. Sacco and Vanzetti, 21.00 Uhr (G)	Winston Tong, San Francisco, 21.00 Uhr (H)		7. Mai
Lindsay Kemp Company, London, Salome, 20.30 Uhr (F)	Odin Teatret, Holstebro/ Dänemark. Millionen-Marco, 21.00 Uhr (G)	Bob Carroll, New York, 21.00 Uhr (H)		8. Mai
Craig Russel Craig Russel in Concert, 20.30 Uhr (F)	Odin Teatret, Holstebro/ Dänemark. Millionen-Marco, 21.00 Uhr (G)	Bob Carroll, New York, 21.00 Uhr (H)		9. Mai
Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins. 21.00 Uhr (G)		Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	10. Mai
Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins. 23.00 Uhr (G)	Farid Chopel, 20.30 Uhr (H) Stuart Sherman, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	11. Mai
Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins. 23.00 Uhr (G)	Farid Chopel, 20.30 Uhr (H) Stuart Sherman, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	12. Mai
Craig Russel Craig Russell in Concert, 20.30 Uhr (F)	Retour de Gulliver, Paris, Prends bien garde aux Zeppelins. 21.00 Uhr (G)	Norman Taffel, 17.00 Uhr (H) Farid Chopel, 20.30 Uhr (H) Stuart Sherman, 22.00 Uhr (H)	Squat Theatre, New York, Andy Warhol's Last Love, 21.00 Uhr (G)	13. Mai

Museum für Kunst und Gewerbe
Holger Trülzsch und
Vera von Lehnendorff.
Oxydation. 5.4. bis 13.5.
Schauspielhaus Foyer
Heinz Schubert. Theater im
Schaufenster. 26.4. bis 13.5.

Die Buchstaben in Klammern hinter den Anfangszeiten bezeichnen die Preisgruppe (Liste siehe nächste Seite).

Änderungen vorbehalten.