

CHRONIK DES BEGINNS

01.08.74

10 Personen treffen sich vor der TONNE, das neue Ensemble. Die Arbeit könnte beginnen. Doch der, der den einzigen Schlüssel zum Theater hat, kommt als Letzter. So kommt es mit Verzögerung zur Besichtigung des neuen Arbeitsplatzes. Die elektrische Anlage ist ausgefallen, Kurzschluss. In einer Ecke türmt sich ein Berg von Dekorationsabfall. So erhält man nur einen vagen und nicht den besten Eindruck vom Raum.

02.08.

Das Theaterspielen muss noch warten. Probenraum und TONNE müssen aufgeräumt werden. Bühnenpodest und Rückwand werden herausgerissen, um mehr Platz und einen mobileren Spielraum zu schaffen.

03.08.

Plakate werden verteilt, um Reutlingen über die Pläne der Neuen zu unterrichten.

07.08.

Die Presse hat über die offenen Proben zu AUGUST AUGUST AUGUST berichtet. Die ersten Gäste sehen bei der Probenarbeit zu.

Die erste Woche ist vorbei. Illusionen sind keine aufgekommen. Vieles gestaltet sich sehr mühsam. Das Theater hat kein eigenes Telefon. Alle Anrufe müssen über die Volkshochschule laufen – und die ist in Ferien. Da niemand vom alten Ensemble mehr da ist, müssen alle Kontakte neu geknüpft werden, alle wichtigen Informationen in Kleinarbeit zusammengesucht werden. Aber die Wohnungsprobleme sind mit Hilfe der GWG gelöst worden. Alle haben jetzt eine Bleibe.

19.08.

Die Reserviertheit der Reutlinger Geschäftsleute gegenüber der Theaterzeitung ist einer zögernden Bereitschaft zu inserieren gewichen. So scheint das Erscheinen der Tonnenzeitung gesichert.

20.08.

Für das Körpertraining ist ein Raum gefunden worden, den man sich leisten kann. Glücklicherweise bewegt man sich nun bei Tageslicht und geöffneten Fenstern.

Erste Leseprobe für DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR. Die Besetzung wird ausgehandelt. Erste heftige Auseinandersetzung um Interpretationsfragen.

25.08.

Bei der zweiten Lagebesprechung mit Peter Krötz müssen wir einsehen, dass unser Plan, mit einem Baugerüstsystem Bänke mit Rückenlehne zu konstruieren, nicht durchführbar ist. Das System würde sehr kompliziert und aufwendig. Die Bedingung, möglichst beweglich zu bleiben, wäre nicht zu erfüllen. Jetzt wollen wir es mit kleinen beweglichen Podestteilen versuchen.

AUS DER THEATERZEITUNG DIE TONNE

Wenn wir Ihnen dieses Stück zeigen, geht es uns nicht nur darum, einen „selten gespielten Brecht“ auf die Bühne zu bringen. Vielmehr wollen wir eine Tradition der TONNE fortsetzen, Brechts zentrales Thema, seinen Kampf gegen Faschismus und Krieg, aufzuzeigen. Allerdings änderten wir durch Streichen von drei Sätzen die Schlusszene. Der Moment, in dem Frau Carrar plötzlich zu einer neuen Weltanschauung findet und mit dem Gewehr in der Hand „für Juan“ in den Krieg zieht, erschien uns nicht glaubwürdig. So endet das Stück ohne vorgefertigte Lösung, da 3 Personen aus unterschiedlichen Motiven in den Kampf ziehen.

Gert Pafferodt

(Regisseur von DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR)

AUS DER CHRONIK

19.-21.09.74

Proben zu „Die Gewehre der Frau Carrar“, Kontaktbesuche, Arbeitsgespräche in verschiedenen Abteilungen der Stadtverwaltung. Wir erfahren viel Verständnis und Entgegenkommen bei unseren Problemen.

24.09.

Bei der Abendprobe werden grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten über die Erarbeitung der „Carrar“ deutlich. Der Intendant, bis dahin wenig bei den Proben, will einige Probenergebnisse sehen und klären. Er macht seinerseits Einwände geltend. Wir stellen grundsätzlich verschiedene Vorstellungen fest, versuchen, Angestrebtes von bereits Erreichtem zu trennen, persönliche Schwierigkeiten zu erkennen und auszuräumen.

25.09.

Die Proben gehen weiter.

TEXT EINES EINLEGEBLATTES IN DER THEATERZEITUNG ZU DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR

Bei der Bearbeitung des Stückes „Die Gewehre der Frau Carrar“ von Bertolt Brecht durch das Reutlinger Theater in der TONNE gab es Meinungsverschiedenheiten zwischen Regisseur, Intendant und Ensemble. Nach einer Abstimmung des Ensembles übernahm Volker Jeck eine Woche vor der Premiere die Regie und führte sie in Zusammenarbeit mit dem Ensemble zu Ende. Gert Pafferodt übernimmt für die Inszenierung keine Verantwortung.

Bei den letzten Proben wurden Einzelheiten der in der Theaterzeitung DIE TONNE aufgeführten Konzeption wieder geändert. Das betrifft vor allem den Stückschluss. Er wird gespielt, wie Bertolt Brecht ihn geschrieben hat.

In unserer ersten Theaterzeitung haben wir Ihnen eine Seite für ihre Meinung zur Arbeit der TONNE angeboten. Leider ist die Seite leer geblieben.

Auch unser Versuch, nach den Aufführungen mit Ihnen ins Gespräch zu kommen, blieb ohne Reaktion (erfrischende Ausnahme war eine Unterhaltung mit Lehrlingen aus einem Heim). Wir haben ihnen eine offene Spielplandiskussion angekündigt. Aber über ein kurzes Gespräch innerhalb unserer Gruppe kamen wir noch nicht hinaus. Tagesarbeit und organisatorische Probleme gingen vor.

Schon Grund zur Resignation? Nein!

Aber wie soll man für die Zukunft planen, wenn die Gegenwart gerade erst begonnen hat. 11-mal haben wir jetzt gespielt. Die Besucherzahl liegt auf dem Schnitt früherer Jahre. Unser erstes Stück wird vom Publikum meist freundlich aufgenommen. Die Presse hat uns gelobt (einer argwöhnt allerdings, wir müssten erst mal brav sein). Das alles ist nicht wenig, aber Schlüsse für unsere zukünftige Arbeit können wir daraus noch nicht ziehen.

So werden wir eben nach unseren Vorstellungen und Möglichkeiten weiterarbeiten und versuchen, den Kontakt zur Bevölkerung, für die wir spielen, systematisch vorzubereiten. Erste Gespräche (mit den Schulen, der PH, den Gewerkschaften, den Kirchen) wurden geführt. Sie sollen intensiviert werden. Vielleicht können wir in unserer nächsten Zeitung schon Entscheidenderes darüber berichten, ob die „neue“ TONNE nur ein kulturelles Anhängsel wird oder ein kleiner aber nicht wegzudenkender Treffpunkt Reutlingens für alle, die sich auf unterhaltende Weise mit den Problemen unserer Zeit beschäftigen wollen.

Volker Jeck

(Theaterzeitung DIE TONNE, September '74)

Howard Brenton:

DER KINDERSEGEN

Kindermund tut Wahrheit kund „Dies Stück spielt sich praktisch von selbst“, wurde mir gesagt. Also eine leichte Aufgabe für den Regisseur? Oder: wozu dann überhaupt ein Regisseur?

Ich fand meine Aufgabe als Regisseur umso schwerer, gerade weil dies Stück mittlerweile an so vielen deutschen Theatern mit großem Erfolg gespielt wird. DER KINDERSEGEN gehört zu den Theaterstücken, wo viele den Titel kennen, aber kaum jemand den Autor. Nicht, als hätte der sonst nichts geschrieben – aber seine anderen Stücke sind auf dem deutschen Theater-„Markt“ längst nicht so gut zu verkaufen, es sind sehr absonderliche und jedenfalls unbequeme Stücke. Ich untersuchte also DER KINDERSEGEN genauer und ich stellte fest: Wenn man das Stück ganz wörtlich nimmt, reduziert es sich auf eine furchtbar traurige Geschichte von einem kleinen Mädchen, das ausflippt, auf eine furchtbar traurige Geschichte von einem kleinen Jungen, der ausflippt, und eine dritte sehr groteske und ebenfalls traurige Geschichte, die mit den anderen beiden nicht so sehr viel zu tun hat. Und das ganze läuft auf ein Plädoyer für eine freiere, liebevollere und weniger sexualfeindliche Kindererziehung hinaus – ein teils sehr poetisches, geradezu lyrisches, teils grotesk-komisches Plädoyer.

Als Theatermacher in Reutlingen kann ich aber nicht davon ausgehen, dass ein Stück, das wir spielen, unsere Zuschauer gar nicht betrifft, sondern bloß die Kinder, die sie vielleicht haben oder irgendwann mal haben werden, oder die Kinder anderer Leute. Unsere Zuschauer betreffen kann dies Stück nur, sofern sie sich selber in den handelnden Personen, den Kindern wie den Erwachsenen, wiedererkennen. Daraus folgt, dass es gerade nicht um die Situation von Kindern gehen kann, sondern um das Verhalten von Erwachsenen. Dass die handelnden Personen zum großen Teil Kinder sind, bekommt einen anderen Sinn: einmal weist es darauf hin, wie sehr wir als Erwachsene noch kindlichen bzw. vorpubertären Verhaltensmustern unterliegen; zum anderen könnten uns auf diese Weise Gefühle wieder zum Bewusstsein kommen, die längst vergessen und abgetan waren, aber insgeheim doch in uns weiterwirken. Weiterhin: Kinder dürfen eher als Erwachsene äußern, was sie wirklich fühlen; die Grenzen der Konvention sind für Kinder längst nicht so eng. Deshalb kann man es eher akzeptieren, wenn ein Schauspieler einen weinenden Elfjährigen darstellt, als wenn er einen weinenden Dreißigjährigen spielt – obwohl der vielleicht genauso unglücklich ist.

Ich möchte also in diesem Stückzyklus darstellen, was für Gefühle wirklich hinter dem alltäglichen Verhalten stecken, hinter dem „normalen“ Konkurrenzkampf, dem Leistungsdruck, dem alltäglichen Umgang miteinander, und ich möchte darstellen, dass die Normen, an denen unser Zusammenleben ausgerichtet ist, längst nicht immer mit unseren Bedürfnissen und Gefühlen übereinstimmen.

Jörg Bendrat

(Quelle: DIE TONNE, Zeitung des Reutlinger THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76, 13.02.1976)

Warum will ich das Stück spielen? Als erstes aus der Sicht eines Schauspielers muss wohl gesagt werden, dass das Stück sehr theatralisch ist, und es für einen Schauspieler viele Möglichkeiten gibt, sich auszuprobieren, verschiedene Figuren zu zeigen, ohne nur Knatterchargen auf die Bühne zu stellen. Außerdem ist anzusehen, dass es Spaß machen wird, dieses Stück zu spielen. Dann finde ich das Thema des Stücks sehr wichtig, wobei es mir weniger um die Aufzucht von Kindern geht, sondern um die Aggressionen, die sich zwischen Menschen abspielen, und deren Wirkungen und Ursachen.

Im ersten Stück, grob vereinfacht: Ein kleines Mädchen, Mary, sucht Liebe, wird zurückgestoßen, wird aggressiv und baut sich eine Vorstellungswelt, in der es von Grausamkeiten nur so wimmelt. Die beiden Jungen, ständig im Konkurrenzkampf miteinander, jeder muss besser sein als der andere, Schwächen sind nicht erlaubt, brauchen ein Opfer, um sich abzureagieren. Sie sind zwar selber schwach, finden aber jemanden, der noch schwächer ist, und toben sich an dem aus.

Ob sich das unter Kindern abspielt oder unter Erwachsenen, ist eigentlich egal, die Mechanismen sind in unserer Gesellschaft immer die gleichen.

DIE KÖPFE ist, wenn man das Stück liest, erst einmal komisch. Doch was steckt dahinter. Es soll der ideale Mann geschaffen werden. „Ein guter männlicher Körper, stark genug, keine TB und sexy genug. Hirn genug, um die Miete auszurechnen und die Ratenzahlung“.

Für mich ist es besonders wichtig zu zeigen, wie blödsinnig der Männlichkeitswahn ist, dass die Forderungen, wie ein Mann zu sein hat, doch wohl überprüft und verändert werden müssen. Denn was dabei herauskommt, wenn man solche Forderungen mit der ganzen Konsequenz durchspielt, sieht man ja: Krüppel, körperlich und seelisch. Mit ist klar, wie schwierig es für den einzelnen ist, in einer Gesellschaftsform, die sich nur durch Konkurrenzkampf und stabilisierende Normen am Leben hält, sich solchen Forderungen zu entziehen. Aber vielleicht helfen die Männer- und Frauengruppen, zuerst sicher nur ihren Mitgliedern, eine Form zu finden, mit Selbstverständlichkeit gegen falsche Normen zu leben.

Informationen darüber erteile ich gerne.

Im letzten Stück wird gezeigt, dass es gar nichts nützt, als einzelner die unmittelbaren Unterdrücker zu beseitigen, weil immer wieder sofort andere da sind, die diese Funktion in der gleichen, meistens noch brutaleren Form ausfüllen, so dass nur das völlige Sichzurückziehen bleibt (in dem Stück), oder ein offensiver Kampf gegen die Unterdrücker, nicht als einzelner, sondern als Gruppe der Unterdrückten.

Rainer Strahler-Pohl

(Quelle: DIE TONNE, Zeitung des Reutlinger THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76, 13.02.1976)

DAS NEST

Vorüberlegungen

Beim Konzeptionsgespräch zu DAS NEST von Franz Xaver Kroetz kamen innerhalb des TONNE-Ensembles gegensätzliche Auffassungen zur Sprache. Nachstehend kurz zusammengefasst zwei Beispiele:

Zuerst der Dramaturg, dann die Schauspieler, die die beiden Figuren darstellen, und der Regisseur.

a) Der Dramaturg

Als ich Kroetzens neues Spiel DAS NEST zum ersten Mal las, habe ich mich ziemlich darüber geärgert. Einerseits fand ich es zu unrealistisch, weil konstruiert: der Handlungsablauf entwickelt sich nicht aus einer inneren Konsequenz, sondern beruht an einem entscheidenden Punkt auf Zufall (oder was man so Zufall nennt), und genauso schien mir das Happy End aufgepfropft zu sein – vielleicht zunächst aus einem übertriebenen Misstrauen gegenüber Happy Ends: So was schickt sich nicht für ein gutes Theaterstück.

Dann aber fiel mir auf, dass Kroetz dies Stück im Untertitel ein „Volksstück“ nennt, und dabei denke ich gleich an Theater wie das Hamburger Ohnsorg-Theater, vom Fernsehen her wohlbekannt. Diese Art Volkstheater hat eine ähnliche Dramaturgie, wie ich sie im NEST fand: Lauter glückliche und gesunde Menschen, denen es eigentlich an nichts fehlt, die aber trotzdem in irgendeinen konstruierten Konflikt geraten (der beim Ohnsorg-Theater meistens mit Liebe und Geld zusammenhängt), der sich gegen Ende mit Hilfe eines deus ex machina (z. B. der reiche Onkel aus Amerika) in Wohlgefallen auflöst, so dass am Schluss wieder eine Ansammlung glücklicher Menschen auf der Bühne steht, noch glücklicher als am Anfang und paarweise geordnet.

Diese spezielle „Volkstheater“-Dramaturgie also fand ich in Kroetzens NEST wieder – allerdings mit einigen ganz bezeichnenden Abweichungen. Am Anfang sind da die „glücklichen Menschen“, mit denen man gern mitfühlt, weil sie eine heile Welt vorgaukeln. Dass gegaukelt wird, macht Kroetz hinterher klar, wenn das Unglück passiert ist und die heile Welt zusammenbricht – anders als im Ohnsorg-Theater, da bricht nichts zusammen. Das „Unglück“ selber ist nur oberflächlich gesehen ein Zufall. Wenn so etwas wirklich passierte, würde man von einem „tragischen Zufall“ sprechen können, aber im „Volkstheater“ passiert nichts wirklich, da ist es nicht wichtig, ob zufällig oder wahrscheinlich oder gar folgerichtig, sondern: was bedeutet dieser Vorgang? Unter diesem Gesichtspunkt wird der „Zufall“ dann plötzlich zu einer notwendigen Folge: die Tatsache wird dann deutlich, dass das Verhalten der beiden Hauptpersonen des Stücks selbstschädigend ist. Insofern hat der Zufall, den Kroetz hier konstruiert hat, mehr Bezug zur Wirklichkeit als viel wahrscheinlichere Konstruktionen des „Volkstheaters“, die aber am Wesentlichen vorbeigehen.

Das dramatische Mittel des „deus ex machina“ schien mir Kroetz ebenfalls geschickt zu benutzen: An die Stelle von „Geld“ tritt der antikapitalistische Wert „Solidarität“, an die Stelle des reichen Onkels die Gewerkschaft. Diese Wahl der dramatischen Mittel führen meiner Meinung nach eine Inszenierung des „Nests“ weit weg von einem normalen Realismus; die Figuren Kurt und Martha werden keine dargestellten Menschen, sondern Theaterfiguren, die Handlung eine reine Theaterhandlung, und Figuren und Handlungen werden auch im tiefsten Unglück, selbst beim Selbstmordversuch, nicht ihre Komik verlieren, im Gegenteil: gerade durch die Komik und die Unwahrscheinlichkeiten wird der Ernst der Dinge sichtbar, um die es geht.

b) Die an der Inszenierung direkt Beteiligten

Als wir DAS NEST gelesen haben, waren wir spontan von seiner Qualität überzeugt. Natürlich ist die Geschichte von Kurt und Martha, die Kroetz erzählt, eine Theatergeschichte, konstruiert wie jede Theatergeschichte. Natürlich sind Kurt und Martha Theaterfiguren. Entscheidend ist nur, ob die Geschichte der gesellschaftlichen Realität gegenüber glaubhaft ist und ob mit diesen Figuren menschliches Verhalten in dieser Gesellschaft glaubhaft dargestellt werden kann. Davon sind wir überzeugt. Weiter ist für uns wichtig, dass Kroetz seine Geschichte in einer Form er-

zählt, die jeden ansprechen kann, unabhängig von Schul- und Theatervorbildung. So verstehen wir den Untertitel „Volksstück“ nicht als dramaturgischen Begriff, sondern als Hinweis, mit welcher Zielsetzung und für wen so eine Geschichte gespielt werden soll. Für die TONNE ist es eine weitere Herausforderung zu dem Versuch, noch mehr nichtintellektuelle Zuschauer anzusprechen.

Wir haben nicht die Absicht, mit Kurt und Martha neue Volkstheatertypen aufzubauen. Kroetz' Figuren sind für uns nicht „einfach“. Genauer: Ihre „Einfachheit“ ist ihnen nicht angeboren. Sie ist das Ergebnis ihrer sozialen Herkunft und Umgebung. Das hören wir aus ihrer Sprache, die oft eine Fremdsprache ist. Wichtiges, Persönliches wird meist nur in Pausen ausgedrückt. Von Beginn an zeigen die Figuren Risse und scharfe Kanten unter ihrer „glücklichen“ Oberfläche. Das steigert sich schon längst, bevor es zum großen Knall kommt. Sie müssen mit Anteilnahmen und Humor, aber auch mit Distanz und Kritik behandelt und betrachtet werden.

Das hilfreiche Erscheinen der Gewerkschaft empfindet unser Dramaturg als „den reichen Onkel aus Amerika“ des Volksstücks, der das Happy End sicherstellt. In einem Theaterarbeitskreis der VHS Reutlingen, der die Inszenierung begleitete, wurde beim Lesen der Schluss, die „Wandlung“ des Kurt und das Auftauchen der Gewerkschaft von einem Teil der Besucher ebenfalls kritisiert. Das wäre „Theater, schlechtes politisches Propagandatheater!“ Wir teilen diese Meinungen nicht. Einmal ist der Schluss für uns offen, von Happy End keine Rede. Kurt hat sich jahrelang an den verehrten und gefürchteten Chef gehängt und die Gewerkschaft peinlich gemieden. Jetzt ist das Idol „Chef“ zusammengestürzt, er ist in Gefahr. Also hängt er sich jetzt an die, die ihm Hilfe anbieten, die Gewerkschaft. Sein völlig realistisches und verständliches Verhalten sollte kritisch gezeigt werden. Eines hat er immerhin schon erkannt, dass er allein ein „Würstl“ ist. Ob sich daraus ein solidarisches Bewusstsein entwickelt, bleibt offen.

Zur Inszenierung:

Die Regieanmerkungen des Autors verlangen, was Ausstattung und Spielablauf betrifft, ein großes, vollausgerüstetes Theater. Oft dachten wir beim Lesen auch an eine filmische Verwirklichung. Wie das erreichen mit den Gegebenheiten eines Kellertheaters? Unser Bestreben ist, mit geringstem Aufwand so viel wie möglich von der Dichte und Ausführlichkeit, mit der Kroetz die Situationen schildert, zu erhalten. Was das Bild nicht zeigen kann, soll das typische Arrangement der Figuren, ihr Verhalten, ihre Stimmung umso deutlicher widerspiegeln. Wichtig scheint uns, den Rhythmus des Stücks zu erhalten. Extrem kurze und extrem lange Szenen wechseln ab, innerhalb der Szenen ist viel Raum für Pausen und Spiel. Das wirkt nur, wenn die Szenen knapp und hart gegeneinander gesetzt werden. Uns kommt der Vergleich mit harter Filmschnitttechnik. Also bemühen wir uns, die Pausen zwischen den Szenen so kurz als möglich zu halten. Schon bald verzichten wir auf überflüssige Möbelstücke und größere Kostümveränderungen. Die Frage: Wie ziehen die sich bloß immer so schnell um? Wollen wir gar nicht erst aufkommen lassen. Beim Umgang mit der Sprache des Stückes halten wir uns an die Bemerkungen des Autors zu seinem Stück „Oberösterreich“, daß nichtbayrische Schauspieler die Sprache als Kunstsprache herstellen sollen. Wenn sich bayrische Anklänge einstellen, versuchen wir, sie auszumerzen. Erhalten wollen wir aber die bayrische Grammatik und Wortstellung, da sie die Figuren und Situationen sehr genau beschreibt.

Alfred Bergmann:

NINA + GEORG: „WHEN THE MUSIC'S OVER“ IN VORBEREITUNG

WHEN THE MUSIC'S OVER von den Doors gehörte zur Protestbewegung der sechziger Jahre wie die roten Fahnen. Nina und Georg haben sich bei den Berliner Studentendemonstrationen und beim Musikhören gefunden. Und lieben gelernt. Die daraus entstandenen Hoffnungen aufeinander haben dem Druck des täglichen Lebens nicht standgehalten. Georg ist Lehrer geworden. Er hat eine „Praxis“ gefunden, die sich auch vor den alten Ansprüchen noch rechtfertigen läßt. Nebenher schreibt er pädagogische Bücher. Für Nina hat die verheißene Neugestaltung der Beziehungen und Verhältnisse zu nicht mehr gereicht als der uralten Mutter-Rolle. Außerdem tippt sie Georgs Manuskripte. Die Frau darf in den Schlauheiten des Mannes ihr Leben haben.

Nina weiß, daß sie bei den Dienstleistungen in Küche und Arbeitszimmer hängengeblieben ist. Und sie schaut Georgs Eifersucht tatenlos zu, mit der er sie vor anderen Erfahrungen und Ideen abschirmt. Ihren Wunsch, mit ihm zu Freunden in eine Wohngemeinschaft zu ziehen, hintertreibt er. Schritt für Schritt sieht sie die traditionellen Ehestrukturen entstehen, die sie hatten vermeiden wollen. Aber sie ist schon viel zu unterlegen, um dagegen anzukämpfen.

Eines Tages bringt Georg Micki mit, einen entlaufenen Heimzögling. Dieser Micki braucht sofort Hilfe, einen Unterschlupf. Er bekommt aber von Georg nur symbolische Gesten und Belehrungen. Wenn's drauf ankommt, ist Georg nicht auf seiner Seite. Nina erkennt daran seinen Egoismus und seine Selbstgerechtigkeit, die auch ihr so zu schaffen machen. Sie will seine Heldenposen nicht länger unterstützen. Sie verläßt Georg und versucht es mit einem eigenen Leben. Bergmann erzählt die Gesichte von Nina und Georg vom Ende her, when the music's over. Und er versucht, das (vorläufige?) Scheitern einer Beziehung vom Punkt der gemeinsamen Hoffnungen bis zu deren einseitiger Aufsagen zu rekonstruieren. Das Reutlinger THEATER IN DER TONNE bringt das Stück Ende April heraus, wenige Tage nach der Uraufführung an den Städtischen Bühnen Wuppertal.

(Quelle: DIE TONNE, Zeitung des Reutlinger THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76, 30.04.1976)

Der Regisseur zur Inszenierung

Als erstes war die Frage der Besetzung zu klären. Für mich stand es eigentlich von Anfang an fest, die Rolle des Kindes nicht von einem Kind spielen zu lassen. Es sind nur 5 kurze Szenen, in denen das Kind auftritt. Die restlichen Stunden hätte es still auf seinem Platz sitzen müssen. Welches Kind würde das schon freiwillig tun, vor allen Dingen, wenn es das, was passiert, schon kennt. Hätte ich es dagegen tun lassen, was es will, wären die Zuschauer sicher vom Dialog, und der ist das Wichtigste in dem Stück, abgelenkt worden. Also: Kein vergewaltigtes Kind, sondern eine Schauspielerin, die dies Verhalten eines Kindes darstellt. Bei den anderen Rollen ist es genauso: Es soll nicht naturalistisch gespielt werden, sondern Verhaltensweisen sollen gezeigt werden.

Nach 4 Wochen Probezeit merke ich, dass das geplante Bühnenbild – Sessel, Tische, Fernsehapparat, Stereoanlage – einfach zu aufwendig ist für die Spielform, in der alles deutlich als Spiel gezeigt werden soll. Inspiriert durch meine eigene Zimmereinrichtung zu Hause entschließe ich mich, alles aus Bierkisten zu bauen. Nach einigen Bemühungen schenkt uns die Sonnenbrauerei in Schmieden 30 Holzkisten. Hierfür vielen Dank.

Schwierigkeiten bereiten die vielen verschiedenen Themen, die alle in dem Stück angesprochen werden, jedes gut für ein eigenes ganzes Stück. Um dem Zuschauer das Verständnis zu erleichtern, sollen Statistiken zu den wichtigsten Problemen eingeblendet werden. Doch heute, 10 Tage vor der Premiere, sind die vom Statistischen Bundesamt angeforderten Statistiken noch nicht eingetroffen. In welchem Verhältnis stehen die Spielszenen zu denjenigen Szenen, in denen die anderen Schauspieler Fragen an Nina und Georg stellen? Diese Szenen dienen einmal dazu, die Entwicklung der Ehe von Nina und Georg in den vergangenen Jahren zu untersuchen, zum anderen dazu, Nina und Georg das über ihren Partner und die eigene Situation sagen zu lassen, was sie sich gegenseitig nicht sagen können. Wo sitzen die nicht an einer Szene beteiligten Schauspieler? Deutlich soll werden: Es sind auch Schauspieler, die die Fragen stellen. Deshalb wird die Idee, die übrigen Schauspieler zwischen den Zuschauern zu platzieren und sie zu ihren Auftritten dann auf die Bühne kommen zu lassen verworfen. Ob die Schauspieler alle auf einer Seite sitzen oder auf die 3 offenen Seiten verteilt werden, müssen die Proben in der TONNE zeigen – wie sich auch jetzt, nach 4 Wochen Probezeit, zeigt, dass immer wieder neue Dinge entstehen und viel geändert wird. Vielleicht stimmt manchen von dem, was Sie hier lesen, am Tag der Aufführung schon nicht mehr.

Rainer Strahler-Pohl

(Quelle: DIE TONNE, Zeitung des REUTLINGER THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76, 30.04.1976)

DIE GAUNEREIEN DES SCAPIN

Ort der Handlung: Ein Platz in Neapel

Hauptakteure sind zwei ebenso reiche wie geizige Väter, deren teils widerborstige, teils verliebte Söhne, deren teils liebevoll schmachttende, teils kess temperamentvolle Herzallerliebste, ein tolpatschiger und ein listiger Diener. Die beiden Väter wollen aus wirtschaftlichen Gründen ihre Kinder gegenseitig verheiraten. Die Söhne, finanziell von ihren Vätern abhängig, haben diesbezüglich andere Pläne. Der eine Diener droht in diesem mit südländischem Temperament ausgetragenen Interessenkonflikt verprügelt unterzugehen. Dem anderen kommt er gerade recht. Er, Scapin, ein Genie der List und Intrige, ist dadurch in seinem Element. Er beschließt, den Söhnen und ihren Geliebten zu helfen und wirbelt alle Beteiligten in einem Feuerwerk von Einfällen durcheinander. Schließlich kann er sich so nebenbei noch für früher erlittene Demütigungen rächen.

Molière, der Meister der französischen Komödie, hat in diesem relativ späten Werk noch einmal Elemente der Commedia dell'arte aufgenommen. Mit den Mitteln saftigen Volkstheaters (Fecht-, Verkleidungs- und Prügel-szenen) verbindet er ätzende Kritik an der Gesellschaft und den Menschen seiner Zeit und zeigt dabei Verhaltensmuster, die zeitlos gültig sind. Für die Inszenierung des THEATERS IN DER TONNE wird das Stück von Wolfgang Swaczynna in Zusammenarbeit mit der TONNE neu übersetzt.

Quelle: „Spielzeit: 1976/1977“

Zur Inszenierung

Was interessiert mich als Regisseur an Molières DIE GAUNEREIEN DES SCAPIN (außer dass es Gelegenheit bietet, eine saftige Komödie mit großen Liebes-, Streit-, Prügel-, Verkleidungs- und Fechtszenen zu inszenieren)? Dem Autor Molière wird von Schauspielerseite oft vorgeworfen, drumherum seien nur Stichwortgeber. Natürlich hat Molière auch den Scapin gespielt, und Scapin redet allein bestimmt so viel wie alle anderen zusammen (wir haben nicht nachgezählt). Aber ist der Vorwurf damit schon bewiesen?

Die Literaturhistoriker bemängeln wieder, nach seinen großen Charakterkomödien habe Molière mit dem SCAPIN noch einmal einen „Rückfall“ in die Typenkomödie der Comedia dell'arte erlebt. Für mich sind beide Vorwürfe nicht stichhaltig. Was die Wahl szenischer Mittel betrifft, war Molière in keinem seiner Stücke zimperlich, und was die Zeichnung der Charaktere angeht, so liefert er im SCAPIN mit vier Figurenpaaren (2 Väter, 2 Söhne, deren Geliebte, 2 Diener) ein geschlossenes gesellschaftliches Modell. Das Verhalten aller Beteiligten wird aus diesem System heraus verständlich. Dass Scapin dabei mehr redet und agiert als andere, ist dann eher eine Sache der Quantität als der Qualität.

Wie sieht dieses Modell aus? Die Szene wird beherrscht von den Vätern. Sie sind Bürger, Kaufleute. Im Hause herrschen sie mit patriarchalischer Strenge. Unerbittlich bemühen sie sich um Zucht und Ordnung. Genauso unerbittlich sind sie draußen, beim Kampf um das, was ihre Stellung ausmacht: Geld! Ihr Herz, ja ihr Leben hängt daran. Diesem Hang wird alles untergeordnet, ihr Leben und das der Kinder. Sie bieten das Bild einer Gesellschaft, in der alles nur noch Marktwert hat. Die vereinbarte Heirat der Kinder ist ein Geschäft wie andere gemeinsame Geschäfte. Wie sind die Söhne dieser Väter? Vom Geschäft und anderen Tätigkeiten ausgeschlossen, haben sie sich auf ein Spezialgebiet konzentriert, das ihrem Alter und ihren Möglichkeiten entspricht, sie „pflegen der Liebe“. Sie sind „Liebhaber“ nicht weil sie verliebt sind (das sind sie vielleicht auch), sondern weil sie in das Verliebtsein verliebt sind. Um den Kitzel dieses Spiels zu erhöhen, haben sie ihre Jagdgründe am Rande ihrer Gesellschaftsschicht angelegt. Der eine wird von einer verarmten Schönen angerührt, der andere wagt sich bis zur Exotik einer Asozialen vor. Was haben die Geliebten dieser Liebhaber in dieser Situation für eine Chance? Sie müssen versuchen, den Wert, den sie haben, Schönheit und Unschuld, so teuer wie möglich, nämlich um den Preis eines Rings am Finger, zu verkaufen. Haben die Diener in diesem Modell überhaupt eine Chance? Sie müssen, da sie keinen Marktwert haben, die Rolle des Prügelknaben akzeptieren. Der eine tut das. Der andere aber, Scapin, versucht innerhalb der Rolle, die ihm zuge- teilt ist, sich anderweitig Genugtuung zu verschaffen. Die Theaterpraxis hat in ihm oft den witzig-spritzigen, wiesel-

finken Komiker gesehen, der den armen Liebenden gegen die bösen Väter hilft. Ich finde, die Figur hat andere Dimensionen. Die Minderwertigkeit, die seine soziale Stellung ihm aufzwingt, gleicht er dadurch aus, dass er eigentlich begabter ist als die, die über ihm stehen. Und er ist es auch (zumindest was die Notwendigkeiten seiner Gesellschaft anlangt). Hätte er die geschäftlichen Möglichkeiten, die die Väter haben, er würde sie beide in die Tasche stecken. Die Söhne verachtet er, aber er hilft ihnen, weil er braucht, dass man ihn braucht. Die Frauen durchschaut und versteht er. Hat er so etwas wie ein Klassenbewusstsein?

Eigentlich bläht er sich immer wieder nur damit auf, von allen Dienern der genialste zu sein. Aber er ist nur schlau. Seine Mittel sind billige Schmeichelei und Heuchelei. Durch die Dummheit seiner Gegner kommt er ans Ziel. Und was hat er davon? Während Tartuffe sich einen persönlichen Vorteil erschleicht, ist Scapin bescheidener. Er setzt seine Mittel nur ein, um sich selbst in Szene zu setzen.

Ist bei derart bitterer Sicht der Gesellschaft und ihrer Menschen noch eine saftige Komödie möglich? Für Molière ist das kein Problem. Wie der die 8 Figuren aufeinanderprallen lässt, wie sie gegeneinander losgehen und voreinander davonlaufen, wie Figuren und Situationen inhaltlich und formal auf die Spitze getrieben werden, das macht für mich den Reiz dieses Stückes aus. Wie steht es mit dem „unglaublich“ theatralischen Happy End?

Am Kulminationspunkt, wo es in der Realität spätestens zur Katastrophe kommen würde, lässt Molière, wie öfters in seinen Stücken, die Zeit der Theaterwunder ausbrechen. In kürzester Zeit stellt sich heraus, dass alle Aufregung umsonst war, und sogar Scapin kommt mit heiler Haut davon, trotz seiner „Ganereien“, für die ihn in der Realität seiner Zeit die Galeere, wenn nicht der Galgen erwartet hätte.

Volker Jeck

(Quelle: DIE TONNE, Zeitung des REUTLINGER THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76, 25.06.1976)

DARÜBER SPRICHT MAN NICHT

Ist Sexualaufklärung immer noch ein heikles Thema?

DARÜBER SPRICHT MAN NICHT macht daraus jedenfalls ein vergnügliches Spiel. Dem Stück, vom Berliner Kindertheater „Rote Grütze“ erarbeitet und in vielen Städten der Bundesrepublik gespielt, gelingt auf Anhieb, was viele Eltern und Erzieher sich wünschen: die Beziehung des Menschen zu seinem Körper und zum Körper des anderen und die sich daraus ergebenden Folgen als die selbstverständlichste Sache der Welt darzustellen.

Clowneske Spielszenen, lustige Lieder zum Mitsingen, gemeinsames Spielen aller Beteiligten (Kinder und Erwachsene) sind die Mittel, mit denen dem menschlichsten aller Probleme das Problematische genommen wird. Das Theater in der TONNE wird die Inszenierung in Zusammenarbeit mit einem Arbeitskreis der Elternschule der VHS Reutlingen erarbeiten.

Quelle: „Spielzeit: 1976/1977“ (siehe auch: DIE TONNE, Zeitung des Reutlinger THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76)

Szenenfolge (Quelle: Programmheft):

Szene 1: Klischeevorstellungen von Mann und Frau werden vorgeführt. Der Mann wird von einer Frau und die Frau von einem Mann gespielt.

Szene 2: Auf Protest der Kinder werden diese nun zur Beweiserbringung bis aufs Hemd ausgezogen. „Die Ausziehkiste“ findet in Form eines Singspiels statt.

Szene 3: Die Geschlechtsteile werden auf die Unterwäsche gemalt oder geklebt, weil man sich in der Öffentlichkeit nicht nackt ausziehen darf.

Szene 4: Die Geschlechtsteile werden nun von den Kindern mit ihren persönlichen Ausdrücken benannt. Die Fachausdrücke werden von den Spielern bekanntgegeben.

Szene 5: In einem gemeinsamen Spiel werden verschiedene Namen für andere Körperteile gesammelt, z. B. Nase = Gesichtsbalkon, Riecher, Rotzer etc.

Szene 6: Gespräch unter den Schauspielern, warum schämt man sich beim Pinkeln? Schäme-Lied.

Szene 7: „Mädchen sind zickig und Jungens die stärksten.“ Klischeeverhalten werden vorgespielt und sollen abgebaut werden.

Szene 8: Das große Tauziehen mit Mitspielmöglichkeiten für Mädchen und Jungen.

Szene 9: Seilspringen. Ein Mädchen und ein Junge verstehen sich sehr gut und umarmen sich. Kommentar eines anderen Mitspielers: „Ihr habt euch gar nicht richtig lieb, wie Vater und Mutter.“

Szene 10: Vater-Mutter-Kind-Spiel. Frühstücksszene unter dem Motto: Sauber ist besser als satt.

Szene 11: Es wird auf das Problem eines außerehelichen Kindes eingegangen.

Szene 12: Das Thema Zeugung wird behandelt. Im Gespräch mit den Kindern versuchen zwei Spieler etwas von ihrer Partnerschaft zu vermitteln.

Szene 13: Die eigentliche Aufklärungsszene wird in Form einer Zirkusnummer gespielt. Lustige, anschauliche Sexualkunde mit der Mann-Frau-Riesenpuppe. Geburt des Theater-Babys.

Szene 14: Hier sollen unnötige und schädliche Ängste vor dem Spielen mit den Geschlechtsteilen abgebaut werden.

Szene 15: Spiel mit den Kindern: Rubbelkiste, Schlafkiste, Kitzelkiste.

Szene 16: Singspiel: Jeder Bauch liebt, wenn man ihn streichelt ...

Peter Hacks:

DAS JAHRMARKTSFEST ZU PLUNDERSWEILERN

Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: Die Szene spielt vor einer Schaubühne. Betrunkene Strolche grölen nach dem Beginn des Stückes, der Prinzipal des Theaters ruft deshalb die Polizei. Der Amtsdienner erklärt die Lage des Marktes und nebenbei auch noch die politische. Ein Schattenreißer reißt mit ihm seine Possen. Ein Räuber singt, als Bänkelsänger verkleidet, freche Lieder und ändert immer schnell den Text, wenn die Polizei auftaucht. Aber endlich öffnet sich der Vorhang zum 1. Akt der HISTORIA von der schönen Esther. Sie stammt zwar aus der Bibel, aber der Autor greift hinein ins volle Menschenleben. Es geht um Macht und Liebe, Hass, Neid und Intrige. Aktschluss. Ein Junge taucht auf, verfolgt und umgarnt von zwei älteren und desto liebeshungrigeren Frauen. Mit verzückter Entrüstung lauschen sie seinen eindeutig zweideutigen Liedern, zahlen mit klingender Münze und Applaus und bieten noch mehr. Groß ist ihre Enttäuschung, als der Knabe sich als schon gebunden entpuppt. Auf der Bühne hebt sich der Vorhang zum 2. Akt und die Historia steigert sich zu einem ersten Höhepunkt. Die biblische Esther schwankt zwischen Pflicht und Neigung. Wie wird sie sich entscheiden? Vor dem alles entscheidenden 3. Akt taucht zur Qual des Prinzipals der Magister Schievelbusch mit Tochter Dörte auf. In den Augen des Prinzipals ist der Magister zwar ein Idiot, aber auch ein wichtiger Mann in Plundersweilern. Also hört er sich, fast berstend vor Wut, nicht nur dessen Reden über Kunst und Theater, sondern auch noch den Vortrag eines magisterlichen Poems an. Dass zum Schluss auch noch die lispelnde Dörte ein selbstverfasstes Gedicht aufsagt, überlebt er fast nicht mehr. Doch der 3. Akt erlöst ihn und löst zumindest die Probleme auf der Bühne: durch die Liebe der Frau und die Klugheit des Philosophen wird das Böse besiegt.

Drei Schauspieler gestalten nach des Autors Willen dieses FEST DES URJAHRMARKTS, das auch ein Fest der Verwandlungs- und Verkleidungskunst ist. Hacks hat es nach einem Fragment des jungen Goethe geschrieben. Die satirischen Szenen über das deutsche Spießertum von 1773 (und heute) wechseln rasant mit den Akten des Theaters auf dem Theater, wo die Esthergeschichte des Alten Testaments als typische Hackskomödie abläuft. Mit bissiger Ironie werden die Schwächen der Mächtigen gegeißelt und am Schluss steht die Utopie als einzige Möglichkeit, die Welt sinnvoll zu regieren: „Doch hochbeglückt das Land, wo Macht sich selbst entgleitet, von Liebe eingelullt, von Weltweisheit geleitet.“

Quelle: „Spielzeit: 1976/1977“

Hansjörg Schneider:

DAS SENNENTUNTSCHI

Theaterstück in 5 Bildern

Drei Sennen leben und arbeiten den Sommer über oben in den Bergen. Ihre unbewältigte Sexualität beschäftigt sie. In einer unheimlichen Gewitternacht passiert es. Der Hitzigste von ihnen betrinkt sich, bastelt sich eine Puppe und treibt mit ihr sein Spiel. Am nächsten Tag wollen sie ernüchert in den Alltag zurück. Da wird die Puppe lebendig. Nach anfänglicher Erstarrung bekommen die drei Spaß an dem „unheimlich“ netten Wesen und erziehen es zu ihrem Lustobjekt. Doch ihr Plan schlägt auf sie zurück. Pausenlos fordert „das Tuntsch“ nun, was sie ihm beigebracht haben und fängt gleichzeitig an zu wachsen. Am Ende ergreifen sie die Flucht, zu spät. Dem ersten zieht es bereit die Haut vom Leib

Das Stück, das Hansjörg Schneider nach einer alten Schweizer Sage geschrieben hat, erinnert in seiner grotesken, alptraumhaften Form, im Auftauchen unterdrückter Geister aus dem Unterbewusstsein, an Figuren und Eigenheiten der alemannischen Fastnacht. Auch hier geht es um mehr als einen witzigen Schock. Differenziert zeigt der Autor die Verhaltens- und Denkweisen der Drei. Ihr unbewältigtes Verhältnis zu sich selbst, zueinander und zum anderen Geschlecht ist allgemeingültig und für jedermann übertragbar. Da das auslösende Moment eine Figur aus dem Irrealen, der Legenden- und Geisterwelt ist, wird der Darstellung jede Peinlichkeit genommen. Was bleibt, ist ein zentrales Thema unserer Existenz, vermittelt durch ehrliches, naives und handfestes Theater.

Quelle: „Spielzeit: 1976/1977“ (siehe auch: DIE TONNE, Zeitung des Reutlinger THEATERS IN DER TONNE, Spielzeit 75/76)

„UNHEILIGE SACHE“, DIE MENSCHEN TÖTET

Eine eindrucksvolle TONNE-Produktion im Haus Kullen: Ernst Tollers MASSE – MENSCH

Reutlingen (ksr) „Höre: kein Mensch darf Menschen töten um einer Sache willen. Unheilig jede Sache, die es verlangt!“ Dies einer der bekennenden Sätze der Sonja Irene L., einer tragisch scheiternden Revolutionärin, aus MASSE – MENSCH von Ernst Toller (1893-1939). Aus einem Theaterstück von 1919/20, das einen Augenblick aus damaliger Revolution in deutscher Nachkriegs- wie Nachkaiserzeit (Räterepublik München) festhält. Ein revolutionskritisches Theaterstück, das sich so leidenschaftlich wie redlich mit den Schwächen der Revolution befasst: mit dem Problem der Gewalt, mit dem Konflikt zwischen Masse (Diktat der Ideologie) und Mensch (Einsicht und Recht des einzelnen, sprich Andersdenkenden).

Dieses nahezu vergessene Theaterstück wird jetzt von der Reutlinger TONNE wieder ins Bewusstsein gerückt: Ein vortreffliches Unterfangen, das in der Inszenierung des Schweizer Gastes Horst Mendroch auch eindrucksvoll gelungen ist. Die Premiere dieser bemerkenswerten Produktion – sie angesiedelt in einem ehemaligen Fabrikationsraum des Hauses Kullen (Lederstraße) und damit in gleichsam stimmiger Umwelt – fand am Ostersonntag den einhelligen und nachdrücklichen Beifall der Zuschauer.

Und zur bemerkenswerten Tatsache, dass die Premiere solch eines Stückes in unmittelbarer Osternähe stattfand – eine gedanklich vollauf vertretbare Nähe – tritt ebenso aufmerksam hinzu, dass an solch ein revolutionskritisches, auf seine Weise um eine gerechte Sozialordnung ringendes Stück gerade jetzt erinnert wird: in einem zeitgeschichtlichen Augenblick mit Ideologie-Diktaten beispielsweise von sog. gerechter Gewalt gegen Sachen wie Menschen.

Regisseur Horst Mendroch, der auch das „Bühnenbild“ schuf (die Raumgliederung des Spielfeldes zwischen den Zuschauerplätzen mittels fester bzw. beweglicher Podeste), hat sowohl auf das bohrende, expressionistisch-hartkantige Wort Ernst Tollers gesetzt als auch auf eine theaterwirksame, zugleich sinn-nahe Bildhaftigkeit. Wobei er nicht dem schreie-pathetischen Expressionismus aufsaß, sondern auf die leisere, geschmeidigere, dafür um so intensivere Modulation achtete und bei der Umsetzung ins wirkungsvolle Bild weder die Übereinstimmung mit dem Wort missachtete noch die gebotene Spannweite der Akzente ausschlug. Und seine Bildsprache reicht vom Grelle einer Börsenschieberszene (wie nach Karikatur-Zuschnitt eines George Grosz, der auch vom Jahrgang 1893 war) und einem golgatha-brutalen Zeichen wie der kopfunter aufgehängten nackten Angeklagten bis hin zu so sensibel aufgespürten Szenen wie zwischen Sonja Irene L. und ihrem Mann.

Regula Steiner spielt diese Sonja Irene L. – und das L. könnte eine hintersinnige Anspielung Tollers auf Rosa Luxemburg sein, denn da sind Parallelen wie Kontrapunkte – und Regula Steiner gibt dieser scheiternden, zutiefst am Widerspruch „hie Masse/hie Mensch“ leidenden und am gegebenen „Prinzip Welt“ (sprich: sündig gewordener Mensch) verzweifelnden Revolutionärin wachsende Intensität; miterlebt ist dieser eigentümliche Weg aus Begeisterung über Skepsis und Abscheu hinein in die Abkehr von einer Revolution, die zum „Moloch“ geworden. (Sonja Irene L.: „Wer Menschenblut um seinetwillen fordert, ist Moloch – Gott war Moloch, Staat war Moloch, Masse war Moloch“.)

Zwei männliche Kontrast-Charaktere geben der weiblichen Mittelpunktsgestalt Tollers belebende Kontur: der NAMENLOSE, vom Autor als der konsequente, rücksichtslos eingeschworene Revolutionär gezeichnet, und der MANN, der Ehemann der Sonja Irene L., ein Beamter im Gehorsam gegenüber seiner beruflichen Instanz. Markus Emmenegger als Namenloser und Peter Bernhardt als dieser Mann finden intensiv in diese Charaktere hinein und machen sie griffig. In der MASSE – MENSCH-Fassung, die Horst Mendroch inszeniert hat, steht am Schluss nicht die Erschießung Sonjas, auch nicht ihre „Befreiung“ aus dem Gefängnis mittels Tötung eines Wachmannes, sondern ein symbolisch mehrdeutiges „Fortgehen“: der „Begleiter“ nimmt sie mit sich fort. Eine „Erlöste“? Und ist dieser „Begleiter“ – den Hubert Gorek mit aller Intensität des Leisen, Verhaltens gibt (wie jene Wahrheit, die gemäß Nietzsche auf Taubenfüßen kommt) – ist dieser „Begleiter“ wie ein Mittelwesen zwischen Schicksal (Gott) und Tod?

Das TONNE-Ensemble ist komplett und total eingespannt (dabei Emmenegger und Bernhardt auch in Seitenrollen der sog. Traumszenen). Übereinstimmend mit dem Regiekonzept – Deutlichkeit in Wort- und Wesensgeste – geben auch Karla Kaufmann und Renate Ledochowska (Bankiersgattinnen, Arbeiterinnen), Volker Jeck und Heinz Kloss (Bankiers, Arbeiter bzw. Wachen) diesem erinnerungswerten Toller-Stück mit den beiden widerpartlichen, durch Trennstrich zueinander gefügten M-Wörtern einprägsame Gestaltlichkeit.

Zustimmung gebührt ebenso der vom TONNE-Gast Veronica Moll getroffenen Kostüme-Entscheidung, der von Volker Jeck erarbeiteten informationsprallen Programmzeitung und der von Anni Baisch/Peter Bähr betreuten Gesamtschmuck, in der – typisch, aber unwesentlich – die Premierentücke des Objekts nicht fehlte.

Quelle: GEA-Archiv, Reutlinger GEA vom 28. März 1978

SCHLIESSLICH LÄSST DANN „ORDSCHI“ BETTFEDERN STÖBERN

(...) Eine weitere Notiz erfolge zur neuen Produktion des Reutlinger THEATERS IN DER TONNE, wo Regiegest Adelheid Mütter (früher einmal dem TONNE-Ensemble angehörend) das von Helmar Fehrmann, Jürgen Flügge und Holger Franke für das Berliner Kinder- und Jugendtheater „Rote Grütze“ erarbeitete Stück WAS HEISST HIER LIEBE? herausgebracht hat. Mit beträchtlichem (und zu Recht verdientem) Premierenerfolg, wie schon kurz gemeldet wurde. Und jetzt folgen weitere Aufführungen – donnerstags jeweils um 16.30 Uhr, als Angebot speziell an Schulklassen – freitags und samstags jeweils um 19.30 Uhr, denn das Stück ist ja eine lange Sitzung (mit Pause rund drei Stunden).

Damit lässt die Reutlinger TONNE ihrer (dankenswerten!) Weiterverbreitung des „Rote Grütze“-Stückes DARÜBER SPRICHT MAN NICHT, des Sexualaufklärungsstückes für Kinder ab sechs und Eltern, diese weitere Aufklärungs-Rotegrütze (in eigener Inszenierung) folgen. Und auch dies ein beachtens- und dankenswerter Vorgang. Worüber keine kritische Anmerkung zu Stück bzw. Inszenierung hinwegtäuschen kann (auch nicht will). Und übrigens: „gemacht“, nämlich theatralisch gemacht ist's gut in der TONNE – da gibt's nichts. (...)

Das von Adelheid Mütter so behutsam wie energisch inszenierte SPIEL UM LIEBE UND SEXUALITÄT FÜR LEUTE IN UND NACH (!) DER PUBERTÄT: die erste Hälfte des Stücks landet – wen wundert's? – im radikalen Missverständnis der Geschlechter. Bereitet scheint das Klima fast für eine Tragödie. Aber da biegen die Autoren die Sache um (nicht „gerade“) und sagen hinterlistig: „...wir spielen hier nicht Leben, wir spielen Theater“ –

(...)

Dies freilich muss zu einem ernsthaft engagierten Theaterstück mit Sexualaufklärung gesagt werden: die intensivredliche Heidemarie Köhler als Paula und der gleichfalls sensible jungenhaft-sympathische Miklos Horvath als Paul – zudem die fabelhaft vielgestaltig, präzise und immer wieder auch feinnervig-heiter „funktionierenden“ Regula Steiner und Heinz Kloss als Ansagerin und Ansager und „Xfach-Roller“ – und der in dieses „Doppel-Duo“ vielfältig und exakt sich einpassende Karl-Heinz Sinzinger als Musiker und „Zusatz-Roller“: diese „Was heißt hier Liebe?“-Produktion der Reutlinger TONNE ist so engagiert gelungen, dass sie die Schwächen des Stücks so ungewollt spiegelt wie sie die vielen Stärken der Vorlage mit Liebe, Leidenschaft und Kunstverstand herausholt.

Eine Aufklärungs-Produktion, die – wahrscheinlich dank weiblicher Impulse – das sogenannte „Thema Eins“ männlicher Stammtischrunden einer intelligenteren und im Moralischen auch ehrlicheren Diskussion zuführen möchte.

Quelle: GEA-Archiv, Reutlinger GEA vom 05. Oktober 1978

ES WAR EINMAL

Es war einmal, vor vielen Jahren
Ein Mann, in Heilkunst sehr erfahren.
Doch was ihm noch mehr Ehre brachte,
Dass er den besten Weinbrand machte.
So ward er denn im ganzen Land
Nur noch der Weinbrenner genannt.
Man wusste, dass er nur so heißt,
Dieweil er produzierte Geist,
Und dass er ihm nicht ganz entweiche
In unzugängliche Bereiche,
Baut unser Mann ein Riesenfass,
Ein Fass so groß – ach größer, was,
Es war ein Fass wie eine Tonne,
Und jedermann sah es mit Wonne.
Insonderheit, wenn dann und wann
Er schrieb die Herrn und Damen an,
Um ihnen dann zu demonstrieren,
Zu zeigen und auch vorzuführen,
Damit sich jeder denken mochte,
Welch Geist da in der Tonne kochte.
Meist war es nur ein stummer Reigen,
Gebanntes Lauschen, Nicken, Schweigen, –
Erst als der André Abschied nahm,
An seiner statt der Andre kam, –
Da fühlten sie sich überlistet,
Weil sich ein Schwälbchen eingenistet,
Doch bald schon war der Vogel weg,
Er sagte nur, er sei nich Jeck.
Und dieser kam, und wieder war
Die Sach geritzt für manches Jahr.
Genug der alten Fassgeschichten,
Man kann nicht allzu viel berichten,
Denn unser Mann, der hielt fürwahr
Die Tonne und den Geist drin klar.
Ob Kapitalkritik, ob Liebe,
Ob Karla Kaufmanns K-Umtriebe,
Er witterte nicht gleich Betrug,
Ihm war die Tonne groß genug.
Chronistenwunsch zuguterletzt,
Dass es auch künftig so wie jetzt,
Und dass der Mann mit seinem Fass
Hat immer Freude, Glück und Spaß.

Dr. Brigitte Bausinger

AUS DER TONNE, 06.02.1982:

Die Idee ist schon drei Jahre alt: eine Schauspielerin hatte sich bei der TONNE beworben. Man traf sich im Probenraum im Spendhaus zum „Vorsprechen“. Unter anderem spielte sie die Marion aus Georg Büchners DANTONS TOD, eine im Theaterleben berühmte „Vorsprech-Kiste“.

Man war bei der TONNE an der Kollegin interessiert, aber noch nicht so ganz überzeugt. Deshalb vereinbarte man, sich am nächsten Morgen noch einmal zu treffen und an der Rolle und der Szene zu arbeiten. Ein Tonneschauspieler stellte sich kollegialerweise als Danton zur Verfügung. (...) Im Spendhaus war gerade das Bühnenbild von WAS HEISST HIER LIEBE? aufgebaut. Eine kleine Bühne, dahinter ein Vorhang. Also benützte man die Minibühne als Lotterbett für die beiden und begann an der Szene zu arbeiten.

Da kam die Idee. Während der revolutionsmüde Danton mit seiner Grisette Marion unten schmuste und plauderte, tauchten vor dem geistigen Auge des Regisseurs plötzlich Puppen auf, marschierten hungernde Volksmassen, versuchte der Eiferer Robespierre die Revolution zu retten, rasselte die Guillotine, die schließlich allen zum Verhängnis wird. Das Konzept war sofort fertig: Büchners Stück aufzuspalten, die Helden ganz hautnah an den Betrachter heranzuholen, wenn sie privat sind, ihr „Gesicht zeigen“. Sie aber wegzurücken in die Totale, wenn sie im großen Revolutionsgeschehen ihre „Rolle spielen“.

Die Schauspielerin kam nicht zur TONNE, aber die Idee war da und blieb.

Noch am selben Tag wurde sie dem Ensemble mitgeteilt und ... zündete nicht. So ging´s ihr, wie mancher kühnen Idee – sie verblasste und wurde vergessen.

Dann saß man wieder mal über Spielplanüberlegungen. Was interessierte einen, bewegt einen in dieser Zeit? In Persien war Unglaubliches geschehen. Eine revolutionäre Volksbewegung hatte den unangreifbar scheinenden Schah mit seinem ganzen Machtapparat, mit seinem Geheimdienst und seinen Folterknechten hinweggefegt. Jetzt bekämpften die revolutionären Gruppen sich selbst. Verwirrt, fasziniert, erschreckt erlebte man die äußeren Vorgänge.

Aber was spielte sich dahinter ab?

Plötzlich war die Idee wieder da.

Wer hat genauer, engagierter und kritischer untersucht, was mit Menschen passiert, die die Geschichte verändern wollen, als der junge, revolutionäre Büchner in DANTONS TOD!?

Aber nicht nur die Idee war wieder da. Auch neue Kollegen; und die fingen Feuer.

Das Unglaubliche geschah: DANTONS TOD mit 30 namentlich aufgeführten Rollen und einer Unzahl von Bürgern, Jakobinern, Bettlern, Huren und Henkern kam auf den TONNE-Spielplan 80 /81 und ... wurde nicht gespielt.

Es fiel der riesigen Nachfrage nach MENSCH, ICH LIEB DICH DOCH zum Opfer. Man hatte einfach nicht die Zeit und Kraft für so ein Riesenprojekt.

Jetzt ist es endlich soweit. Die Vorarbeiten sind abgeschlossen, das Stück und seine Figuren wurden sorgsam analysiert, die historischen Vorgänge rekapituliert, das Bühnenbild entwickelt und (das Schwierigste) die Besetzung festgelegt.

Sechs Schauspieler sollen aus einer fesselnden (verrückten?) Idee fesselndes Theater machen. Wird es gelingen? Zweifel sind ab sofort nicht mehr erlaubt. Jetzt heißt es arbeiten, arbeiten, arbeiten! Die szenischen Proben haben begonnen. Die Premiere ist am 17. März 1982.

Volker Jeck

AUS DER TONNE 31.03.1982:

Wenn ein Theater über sich selbst berichtet, meldet es in der Regel Gutes! Schlechtes muss man ja nicht unbedingt auch noch an die Öffentlichkeit bringen. Schlimm genug, dass es passiert.

Heute muss von Schlechtem berichtet werden, und die TONNE hätte vielleicht nicht den Mut dazu, wenn sie nicht auch den Glauben hätte, das Schlimme noch zum Guten wenden zu können. (...)

Mit großem Elan hatte sich die Tonnemannschaft auf das Experiment gestürzt, das Revolutionsdrama DANTONS TOD in einer eigenwilligen Konzeption auf die Bühne zu bringen. Am 17. März hatte sie sich damit zum ersten Mal an die Öffentlichkeit gewagt und – war durchgefallen! Vor dem Publikum, das sich gelangweilt hat, vor der Kritik, die zwischen wohlwollender Reserviertheit und vernichtender Schärfe ausfiel und – was fast am Schlimmsten ist – vor sich selbst.

So gut wie nichts von dem, was man sich vorgenommen hatte, war erreicht.

War das überraschend gekommen? Nein!

Die Mimen hatte schon vor der Premiere der Mut verlassen. Die wichtigen Puppen waren trotz größter Anstrengungen ihrer Schöpferin erst in letzter Sekunde fertig geworden, ebenso das Bühnenbild. Man hatte sich davon einen rasanten, reibungslosen Ablauf des Stückes erhofft, jetzt war es ein schwerfälliger Kasten, der die Spieler mehr behinderte und verbarg.

Natürlich hatte man über verschieben gesprochen, aber dann doch gehofft, dass das Premierenfieber der Sache wieder Saft und Kraft verleihen würde. Das Wunder blieb aus. Der Katzenjammer kam.

Und damit hatte man sich zu den Kleintheatertagen in Ulm gemeldet!

Sollte man kneifen? Sollte man absagen und stattdessen das todsichere, zigfach erprobte MENSCH, ICH LIEB DICH DOCH spielen? Nein. Noch in der Premierenacht wurde überlegt.

Die Bühnenmaschinerie musste vereinfacht werden, mit den Puppen wurde geübt, der Ablauf musste flüssiger und die Schauspieler freier werden. Bis zur letzten Minute wurde geschafft, man war geschafft, das Podium des Ulmer Theaters war übervoll, die Atmosphäre von neugieriger Gespanntheit. Aber auch in Ulm blieb das Wunder aus.

Von Kollegenseite gab es Lob für die Kühnheit des Experiments, die Idee des Konzepts, das Wagnis, mit etwas Unfertigem zum Festival zu kommen. Aber die Durchführung blieb auf der Strecke.

Was jetzt? Resignation? Für Augenblicke ja. Aber dann geschieht schon ein kleines Wunder. Es kommt wieder Kraft in die TONNE-Mannschaft. „Wir sind nicht mit Glanz und Gloria untergegangen, wir sind gestrandet, halbherzig, verzagt. Wir sind noch nicht fertig. Wir wollen es noch einmal wissen!“

Zwei haben nicht mehr die Kraft, steigen aus. Der Regisseur steigt auch als Schauspieler ein. Es wird umbesetzt, geändert, aus den Erfahrungen und den Tips solidarischer Kollegen in Ulm Konsequenzen gezogen. Es wird wieder am DANTON gearbeitet!

P.S.: Ein Trostpflaster gab es in Ulm für angeknackste Reutlinger Schauspielerseelen. Das Kinderstück der TONNE DARÜBER SPRICHT MAN NICHT musste wegen des riesigen Erfolges ein zweites Mal gespielt werden.

Volker Jeck