



Sammlung Theaterzettel

Wie man Wünsche beim Schwanz packt

Herchenröder, G.N.

1970-04-20

Besitzende Institution: Reiss-Engelhorn-Museen

Online-Ausgabe: MARCHIVUM, 2023

<https://druckschriften-digital.marchivum.de>

Nutzungsbedingungen

Als Quelle ist stets das MARCHIVUM zu nennen. Eine kommerzielle Weiterverwertung der bereitgestellten Digitalisate ist untersagt. Bitte stellen Sie gegebenenfalls einen entsprechenden schriftlichen Antrag. Sind die Images in höherer Auflösung gewünscht (tiff-Format, 300 dpi), wenden Sie sich bitte an marchivum@mannheim.de.

Die KATAKOMBE

Samstag, 11. April 1970
Kleines Haus 23.00 Uhr

Wie man
Wünsche
beim
Schwanz
packt

DIE KATAKOMBE
Frankfurt's Kellertheater
Leitung: Marcel Schilb
Schützenstraße 8 / am Brückenkeller
Telefon 28 47 50

Versuch Nr. 66

Spielzeit 1969/70

Premiere:

Dienstag, 20. Januar 1970, 20.30 Uhr

Pablo Picasso

WIE MAN WÜNSCHE BEIM SCHWANZ PACKT

Drama in sechs Akten
mit einem Vorspiel
(Uraufführung)

unter Verwendung von Musik
von ANTONIO VIVALDI

Realisation:

Gerlinde Dillge

Sibylle Dinse

Henrike Fürst

Manfred Liptow

Jochen Rühlmann

Gabrielle Gumpert
(Mitarbeit Bühnenbild)

G. N. Herchenröder
(Mitarbeit Musik, Programmheft, Sprecher)

Franz Lutz
(Mitarbeit Choreographie)

Das Terzett der Katakombe

Das Katakombe-Ballett

Marcel Schilb
(Sprecher, Gesamtleitung)

Spieldauer:
etwa 1 1/2 Stunden
15 Minuten Pause

Aufführungsrechte
Verlags AG DIE ARCHE ZÜRICH

Diese Dichtung

wie es sie vordem nicht gegeben, ist durch alles, was sich darin an Phantastischem und Realem, an Gefälligem und Pathetischem entwickelt, und dieses in einem Rahmen, den das gesamte bisherige Schaffen Picassos bildet – diese Dichtung ist wie ein Theater in einem Ohrring.

André Breton

Dieses Drama

ist 1944 in Heft 2 der Zeitschrift „Messages“ in Paris veröffentlicht worden und 1945 in Buchform bei Gallimard erschienen. Es wurde am 14. Mai 1944 bei Michel Leiris unter Leitung von Albert Camus öffentlich vorgelesen, wobei die Rollen wie folgt verteilt waren:

Zanie Aubier	Die Torte
Simone de Beauvoir	Die Kusine
Dora Maar	Die magere Angst
Germaine Hugnet	Die fette Angst
Louise Leiris	Die beiden Wauwaus
Michel Leiris	Der Plumpfuß
Jean-Paul Sartre	Das Klümpchen
Raymond Queneau	Die Zwiebel
Jacques Bost	Das Schweigen
Jean Aubier	Die Gardinen

Ablauf

Vorspiel. Ensemble.

I. Akt. 1. Szene. Plumpfuß. Schweigen. Torte.
Wauwau. Ängste.

I. Akt. 2. Szene. Gewitterhelle. Gardinen. Tanz.
Chor. Ensemble.

II. Akt. 1. Szene. Flur im Hotel zum Unrat. Frost-
beulen. Seile. Ensemble.

II. Akt. 2. Szene. Badeszene. Freßszene.
Rauschszene. Ensemble. Torte.

III. Akt. 1. Szene. 2. Szene (Text in II/2 integriert).

III. Akt. 3. Szene. Zeremonie. Plumpfuß. Prügel-
szene. Seile. Ängste. Torte. Ensemble. Pause.

IV. Akt. Einzige Szene. Ballons. Bratkartoffeln.
Qualm. Ensemble.

V. Akt. Einzige Szene. Plumpfuß. Torte. Nackt-
szene. Ängste. Zwiebel und Kusine.

VI. Akt. Einzige Szene. Kloake der Ängste. Torte.
Tanz. Ensemble. Ballons.

Über die Gegenwärtigkeit von Picassos Dichtung

I

Und immer wieder scheitert der Versuch, mit aller Kraft die Taubenschwärme gegen die Gewehrketten zu schleudern. Nützt es nichts, in den zerbombten Häusern zweimal die Schlüssel im Schloß herumzudrehen. Denn in den Villen hausen die Änste, die selber Angst haben. Wachsen die eisigen Ohren der Langeweile. Öffnen sich Fenster, und herein fliegt die große goldene Kugel, auf der das Wort steht, das Kommunikation sogar in der Angst unmöglich macht: Niemand.

Draußen aber irrt die Liebe umher. Sie hat zerschundene Knie und geht betteln von Tür zu Tür. Keinen Groschen hat sie in der Tasche und sucht eine Stelle als Schaffnerin in einem Vorstadt-Autobus. Draußen irrt die Liebe umher.

Alle diese Metaphern, gerafft und anders geordnet, finden sich in Picassos erstem Drama, „Wie man Wünsche beim Schwanz packt“, geschrieben 1941, 1944 in szenischer Lesung zum ersten Mal öffentlich vorgestellt. Sie haben in fast 30 Jahren nichts von ihrer Plastizität verloren. Die Gegenwärtigkeit ist erschreckend: halb Amerika schleudert Taubenschwärme gegen seine Regierung. Und vor Hanoi bekommt die Liebe zerschundene Knie. Verhandelt wird in Paris, wo das Wort der goldenen Kugel zum ersten Mal ausgesprochen wurde.

II

Das Stück auch außerhalb des Zeithintergrundes politisch zu nehmen, ist legitim. In seinem Bekenntnis „Was ist ein Künstler“ schreibt Picasso: „Was, glauben Sie denn, ist ein Künstler? Ein Schwachsinniger, der nur Augen hat, wenn er Maler ist, nur Ohren, wenn er Musiker ist, gar nur eine Lyra für alle Lagen des Herzens, wenn er Dichter ist, oder gar nur Muskeln, wenn er Boxer ist? Ganz im Gegenteil! Er ist gleichzeitig ein politisches Wesen, das ständig im Bewußtsein der zerstörerischen, brennenden oder beglückenden Weltereignisse lebt.“

Das Stück jedoch ausschließlich politisch zu deuten, wäre ein Mißverständnis. In den Vierziger Jahren hat Picasso bereits einen Irrtum überwunden, der in den Sechziger Jahren en vogue wurde: die Unter-

ordnung des Künstlerischen unter eine politische Idee. Heißt es einerseits in dem Bekenntnis: die Kunst sei „eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind“, so gesteht er doch in der gleichen Zeit in einem Gespräch (mit Jaime Sabartés), er wolle „eigentlich nicht etwas erzählen oder Empfindungen beschreiben, sondern sie durch den Wortklang suggerieren“, und er bedauert es, das es ihm noch nicht ganz gelänge, „Worte ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung zu gebrauchen“. Das bedeutet die Postulierung der Gleichrangigkeit von Absicht und Mittel.

III

So kommt es zu dem, was André Breton, kritischer Surrealist, als „Dichtung, wie es sie vordem nicht gegeben“ bezeichnet, als „Theater in einem Ohring“. Womit wir bei der Sprache Picassos angelangt sind, die sich über alle Scheingesetzmäßigkeit hinwegsetzt, über die der Logik, der Poesie, der Dramaturgie, ja der augenfälligen Wirksamkeit. Sabartés versucht das dadurch zu erklären, daß „Picasso nicht immer seine Gedanken offen ausspricht,“ daß er sie „durch seine Äußerungen verheimlichen“ will und sie „auf solche Weise für sich behalten und vor den aufdringlichen Augen Dritter zu schützen“ sucht. Mir scheint diese Interpretation etwas zu psychologisierend. Einleuchtender ist die Deutung, die sich aus der dichterischen Arbeitsweise ergibt. Picasso pflegt die „automatische Dichtung“, wie sie schon von den Dadaisten anno Zürich ausgeübt wurde. Die Verselbständigung des Wortes, die er Sabartés gegenüber preist: „Siehst du diese Farbtube? Auf dem Etikett steht ‚Apfelgrün‘. Es ist weder ein Apfel noch eine Farbe, sondern eine Wortzusammenstellung und eine Bezeichnung, die sich gut dazu eignet, die Ideen durcheinanderzubringen.“

„Ecriture automatique“, das ist auch das Schlüsselwort, mit dem sich die scheinbar unterschiedlichen Stilarten, deren sich Picasso im Verlauf des Stücks bedient, erklären lassen. So läßt er den Plumpfuß, dieses zur Figur gewordene rein literarische Etwas, einerseits ungemein poetisch daherreden, dann läßt er ihn wieder schlichtweg schwatzen, dann philosophieren, dann daherlabern – so wie es sich assoziativ, zwangsläufig, aus der Sprache selbst ergibt. Und siehe: die Rollenidentität wird nicht gestört, sie wird in ihrer Vielfältigkeit hergestellt.

IV

So wie sich die Identität der Picassoschen Sprache überhaupt aus jenen scheinbar privaten Zufälligkeiten und denen, die sich aus der allgemeinen Erlebniswelt einstellen, ergibt, aus einer Mischung gleich-

wertiger Assoziationen. Die Text-Stellen, die wir der Frankfurter Aufführung der „Wünsche“ voranstellen (nebenbei in Uraufführung), erhellen das: „Der Schwan auf dem See spielt auf seine eigene Weise den Skorpion“. Darunter mag sich zunächst einmal nur Picasso etwas vorstellen. Er gibt uns die Metapher frei, zur eigenen Interpretation, und wer Ohren hat, zu Hören, oder Gedanken, zum Austauschen, dem stellt sich die Bedeutung ein, und wenn's nur die sinnfällig, oberflächliche wäre, das jedwedes Schöne seinen Stachel hat.

V

Die Sprache ist zunächst dominierend in Picassos „Wünschen“. Sie macht sich sogar gegenüber dem Stück selbst frei, was am deutlichsten bei den Regiebemerkungen wird. In sich selbst bilden sie kleine Geschichten. Beispiel: „Minutenlanges tiefes Schweigen, währenddessen in der Öffnung des Souffleurkastens Kartoffeln im siedenden Öl einer Pfanne braten, die über einem großen Feuer ruht. Man sieht, hört und riecht sie. Allmählich erfüllt der Rauch den ganzen Saal – bis zum völligen Ersticken aller.“ Oder: „Von zwei Männern in Mönchskutten wird eine riesige, mit Seifenschaum gefüllte Badewanne hereingetragen und vor den Zimmertüren abgestellt.“ Hier schert sich Picasso einen Schmarren um die Realisierbarkeit, die Bilder gehen mit seiner Fantasie durch: „Sodann tauchen die Köpfe von Plumpfuß, Zwiebel, Torte, Kusine und Klümpchen aus der Wanne hervor; ebenso die Köpfe der beiden Wauwau, der Gardinen, der Fetten und der Mageren Angst.“ Und: „Die beiden Wauwau belecken unter Gekläffe sämtliche Anwesenden, dann springen sie schaubedeckt aus der Badewanne“.

Diesem „Theater in einem Ohring“ entspringt auch das Bild von der Goldkugel mit der Aufschrift „Niemand“. Wir zeigen sie in der Frankfurter Aufführung nicht. Sie ist trotzdem präsent. Die Bedrohung ergibt sich aus dem Spiel. Picassos Regieanweisungen sind keine Tagesbefehle, die die Truppe blind befolgt. Die Truppe (das sind Bühnenbildner, Schauspieler, Techniker, Regisseur, Musiker) setzt um, was „Phantastisches und Reales, Gefälliges und Pathetisches“ (Breton) im Stück ist. Die Liebe, die zerschundene Knie hat. Die Umwelt, die (aber) in uns lebt. Und das Wort ohne Rücksicht auf seine Bedeutung.

VI

Entfesselt es Theater also? Nein. Theater braucht man nicht zu entfesseln. Theater ist.

Gunnar Nils Herchenröder