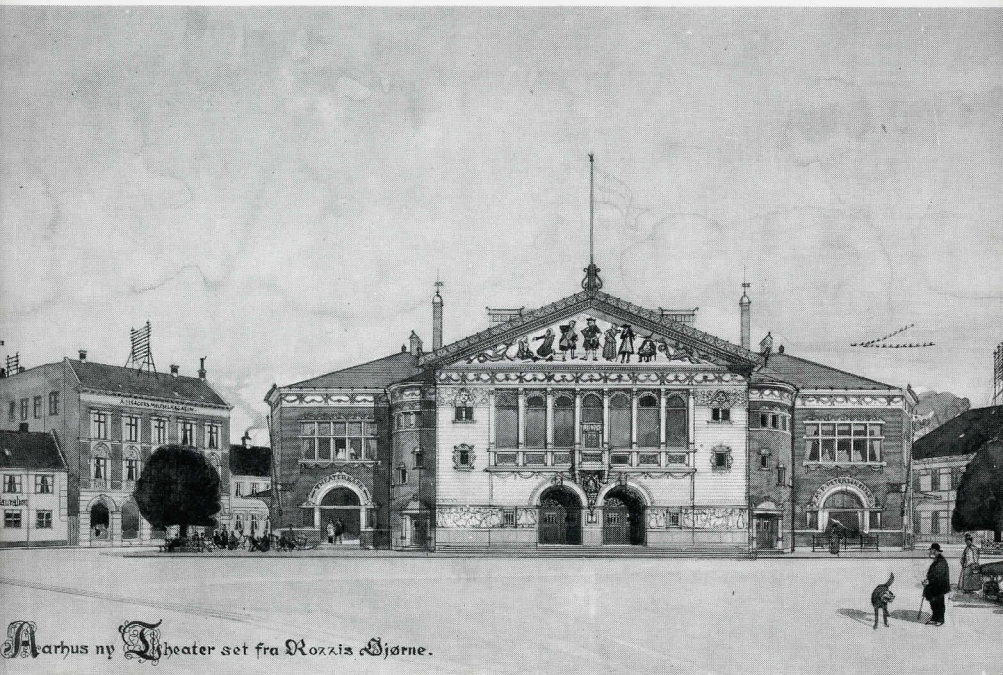




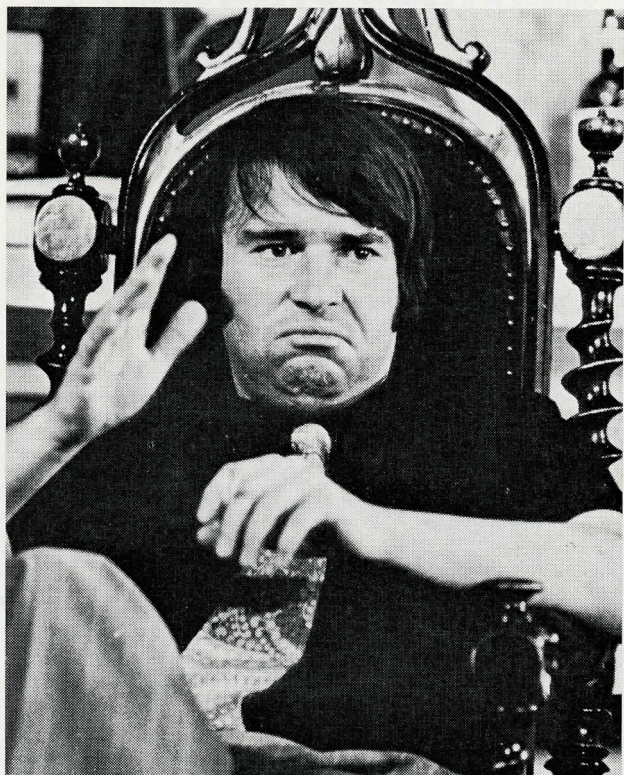
Aarhus ny Theater set fra Røzzis Bjarne.

AARHUS TEATER

AARHUS TEATER

Sæson 1971-72

Teaterchef: Edvin Tiemroth



WOLFGANG BAUER, i dekorationen til ur-opførelsen af
»Så bytter vi –!« på Volkstheater i Wien

WOLFGANG BAUER.

SÅ BYTTER VI – !

Premiere den 8. februar 1972



Aftenens forfatter

Blandt de nyeste unge dramatikere er Wolfgang Bauer forbavsende hurtigt blevet en af de mest spillede i den tysksprogede del af Europa. Han er født 18. marts 1941 i Graz, Østrig, og har studeret jura, filosofi og teatervideskab i Wien og Graz.

Af det tyske teatertidsskrift »Theater Heute« er Wolfgang Bauer blevet spurgt, hvorfor han har givet nogle af sine stykker (*Magic Afternoon*, *Change* engelske titler. Bauer svarer: »Hvad skal jeg sige til det? Dürrenmatt har gjort det før – se bare på *Play Strindberg* – og tidligere gav man ofte operaer italienske titler!«

Dramatikervennen Peter Handke skriver om Bauers første helaftensstykke *Magic Afternoon*. »Scenen er et værelse, ganske nøje afbilledet, ikke på genial eller behagelig vis, men i nervøs uorden. De optrædende personer handler ikke, de lader deres nerver handle. Stykket handler om nervesvækkelse. Det er en afbildning, ikke af hændelser der virkelig er sket, men som kunne være sket. Og det er ikke blevet en fotografisk idyl, men det fungerer som en slags hallucinering af tilskuerne, fremkaldt af lutter overnøjagtighed. Afbildningen udvider sig til at blive udtryk for forvirring og sammenbrud.«

Om *Magic Afternoon* og *Change* (*Så bytter vi – !*) siger Bauer selv i et interview med »Abendblatt« (München) »Jeg vægrer mig mod, man skyder mig ideologiske motiver i skoene. Med *Change* er jeg nået et stykke videre end jeg var i *Magic Afternoon*. Der fandtes endnu i *Magic Afternoon* konkrete forlæg for mine personer, og det var vigtigt for mig at rekonstruere en eftermiddags forløb. I *Change* har jeg anvendt en metode, som man måske kunne kalde »beskæring af realiteterne«. Når jeg skriver indretter jeg mig efter det oplevede, handlingens krav og skuespillerne. Jeg skriver for, at der kan komme en opførelse ud af det, jeg skriver for teatret.«

Kritikeren Hermann Wanderscheck skriver om Wolfgang Bauer og *Så bytter vi – !* bl. a. »Med Bauer har vi endelig igen fået en dramatiker. Han har et fabelagtigt blik for situationer, typer og miljøer. Hans menneskeskildring er usædvanlig god, scenen bliver fra at være stivnet i abstrakt kulde til blodrig virkelighed.

Mennesket står igen i centrum. Bauer fornyr den realistiske scene med personer af i dag.»

Bauers dialog er oprindelig i en østrigsk dialektform. Med udnyttelsen af dialektformen har han allerede dannet skole, således at der nu ligefrem tales om en Graz-skole, der bl. a. omfatter dramatikere som Harald Sommer *Unheimlich starker Abgang*, Buchrieser (*Promotion* og Turrini (*Rozznjogd*))

Bauer er blevet berømt for sin evne til at være konkret, for sin autenticitet. Hans benyttelse af dialektformen er et led i disse bestræbelser. Men selv efter en oversættelse er autenticiteten og det konkrete i behold, og det er disse egenskaber ved teksten, der placerer den på linje med tekster af så indbyrdes forskellige tyske dramatikere som fx. Martin Sperr, Peter Handke og Franz Kroetz. En ny form for realisme er blevet skabt.

Palle Jul Jørgensen

Wolfgang Bauers forfatterskab

Dramer:

Énaktere: »Schweinetransport«, »Maler und Farbe«, »Zwei Fliegen auf einem Gleis«, »Katarina Doppelkopf«, »Menschenfresser«, »Film und Frau« der havde urpremiere på Malersaal Hamburg, 1971)

Helaftensstykker: »Magic Afternoon« (indtil videre opført på omkring 30 teatre i bl. a. Østrig, Tyskland og Holland) »Så bytter vi -!« (»Change«) (indtil videre opført på omkring 20 teatre »Silvester oder Massaker im Hotel Sacher« (uropført på Volkstheater Wien, 1971)

I bogform:

»Mikrodramen« (1964), »Der Fieberkopf (1967), »Drei Stücke« (Magic Afternoon, Change, Party for Six) (1969), »Das stille Schilf« (1969), »Romeo und Julia« (1969)



Tendenser

»Målt med samtidige forfattere såsom William Faulkner eller Samuel Beckett er Brecht uden tvivl en trivialforfatter,« skrev et af den yngste tyske litteraturs talenter, Peter Handke, i marts 1968 i tidsskriftet *Theater Heute*. Selv om Handke snart efter modererede sin flotte dom, er den dog alligevel ganske symptomatisk for det opgør, den unge generation i vest- tysk teater foretager med den berømte nyklassiker Brechts rationalisme forkastes, det diskuterende, episke teater betragtes som alt for enkelt, og man søger i stedet at give udtryk for den mere ukontrollerede galskab, som snarere synes at beherske verden. Det er derfor ikke noget tilfælde, at en af Brechts jævnaldrende kolleger, den i mange år temmelig glemte østrigske dramatiker Ödön von Horváth, i disse år oplever en sand renæssance. Hans stykker er en art anti-idylliske idyller, tilsyneladende harmløse, men under den tynde is skumle nok. »Jeg foretrækker Ödön von Horváth og hans uorden og utiliserede sentimentalitet,« skriver Handke, og hans jævnaldrende, Martin Sperr eller Wolfgang Bauer, kunne have sagt noget tilsvarende.

Men Bertolt Brecht døde i 1956; er det da så påkrævet at gøre op med ham i dag? Har det opgør ikke fundet sted for længe siden? – Nej, det har først fundet sted i løbet af 1960'erne, fordi Brecht i så høj grad kom til at præge det tysksprogede teater med sit teater i Østberlin, *Berliner Ensemble*, fik Brecht chancen for at forene digterisk og dramatisk praksis, og både som forfatter og instruktør fik han forbilledets kraft, – også over for de to tysksprogede dramatikere, som i mange år udgjorde næsten hele den tyske dramatik. schweizerne Max Frisch og Friedrich Dürrenmatt.

Bortset fra Brecht, Frisch og Dürrenmatt er det ikke mange navne, der melder sig, når man ser på tyske skuespil fra årene efter den anden verdenskrig. Efter tolv års udelukkelse fra de internationale kulturstrømninger havde man i Tyskland efter krigen nok at gøre med at indhente det forsømte, med at opføre den

dramatik, som i mellemtiden havde virket epokegørende i udlandet: Thornton Wilder, Eugene O'Neill, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh og andre. At det just var to schweizere, som først slog igennem, skyldtes blandt andet, at de i deres neutrale land havde kunnet gøre denne udvikling med. I det vestlige Tyskland trivedes epigoneriet, i det østlige en opbyggelig socialrealisme, som kun på en meget tynd overflade havde noget tilfælles med Brechts kritiske teater.

Det jamrede man meget over I det såkaldte økonomiske mirakels tid byggede enhver vesttysk by med respekt for sig selv et smukt stadsteater, men det kom der ingen ny tysk dramatik ud af, snarere tværtimod. når den endelig kom, egnede den sig sjældent til opførelse af den store scene. I løbet af 1950'erne nåede det absurde teater Tyskland, især gennem Günther Grass og den stadig undervurdede Wolfgang Hildesheimer, fra omkring 1960 forsøger så Martin Walser, ofte med held, en art kombination af Brechts socialkritik og det absurde teaters mere sprælske indfaldsrigdom.

1960'erne bragte imidlertid også en udvikling, som pludselig gjorde tyske skuespil til verdenssucces'er, nemlig det politiske, i nogle tilfælde egentligt dokumentariske teater. Rolf Hochhuths *Stedfortræderen* 1963, Peter Weiss' *Marat* 1964 og *Ransagelsen* 1965, Heinar Kipphardts *Sagen 7 Robert Oppenheimer* 1964 vandt international berømmelse, nok mindre på grund af deres dramatiske kvaliteter – Marat undtaget – end på grund af deres emnevalg. Reaktionen på især Hochhuths stykker har bevist, at man stadig kan opnå meget via teatret, men dokumentarismen har ikke bevist, at den også kan skabe virkelig nyt teater, og i Tyskland er dens foregangsmænd stadig stort set dens eneste betydelige skikkelser.

Kan der end synes at være langt fra den aldrende Brechts »kinetiske« parabelstykker til f. eks. Weiss, så er de dog fælles om rationalismen, om det argumenterende teater. Når den yngste dramatikergeneration så ofte vender sig mod dette, ligger der ikke

Fortsættes side 21



Hannah Bjarnhof (*Fru Sedlacek*), Asger Bonfils (*Antoine*), Benny Bjerregaard (*Reicher*), Per Møller Nielsen (*Ferry*) og Elsebeth Steentoft (*Rikki*)

Børge Hilbert (*Mittendorfer*), Susanne Lundberg (*Guggi*) og Per Møller Nielsen (*Ferry*)



6. forestilling i sæsonen 1971-72

WOLFGANG BAUER

SÅ BYTTER VI - !

Skuespil i 2 akter



Oversættelse

HENNING IPSEN



Scenografi·

STURE PYK



Iscenesættelse

PETER ESZTERHÁS

PERSONERNE

Fery
Blasi
Guggi
Antoine
Reicher
Fru Sedlacek
Hofråd Sedlacek
Rikki
Uschi
Amanda
Mitterndorfer
Overlægen
Sygeplejersken

Per Møller Nielsen
Nis Bank-Mikkelsen
Susanne Lundberg
Asger Bonfils
Benny Bjerregaard
Hannah Bjarnhof
Paul Smyrner
Elsebeth Steentoft
Ruth Maisie
Rita Kristjansen
Børge Hilbert
Eydun Johannesson
Ilse Rande

Scenemester Kai Johansen – Belysningsmester: Carl E. Andreas-
sen – Malersal ved Jens-Anker Olsen – Regi: John Lindskov og
Erik Bang – Rekvisitter Frode Sørensen – Skræddersal ved Hanne
Gissel og Stanley Pedersen – Lyd: Elvin Lassen – Frisør: Caroline
Nielsen – Suffli Lise Wantzin – Foto: Hammerschmidt Foto.

En pause

Spilletid ca. 2½ time



heri den afvisning af samfundskritik, som konservative kritikere har været hurtige til at hævde, – der er »kun« tale om en accentforskydning, men om kritikken lykkes, om den rammer hårdt nok, er naturligvis en anden sag. Vil det dokumentarisk-politiske teater kritisere virkeligheden ved at bringe den så massivt på scenen, at der ikke mere kan ses bort fra den, så søger f. eks. Peter Handke i sine »talestykker« eller mimiske spil at komme bag om ideologierne ved så at sige kursiveret fremstilling af deres egne sproglige eller gestiske klicheer. Sproget analyseres som terroristisk magtinstrument, litteraturen yder som sprogkunst sit bidrag til verdens forbedring ved at kritisere sproget snarere end ved at kritisere en objektiv yderverden, problemet er for Handke ikke at videregive en erkendelse, men overhovedet at skabe et medium for erkendelse. Hos Martin Sperr kan man støde på noget, der ser ud som den skinbarlige naturalisme, – men som uafsladelig brydes og glider over i det groteske og uhyggelige og i de mindste forløb afslører åndelig og følelsesmæssig afstumpethed og kulde. Og hos Wolfgang Bauer finder man endelig en bevidst vilje til ikke at anlægge gængse kvalitetskriterier: alt det trivielle, subkulturelle trænger ind i stykkerne, det overleverede kunstbegreb søges ophævet.

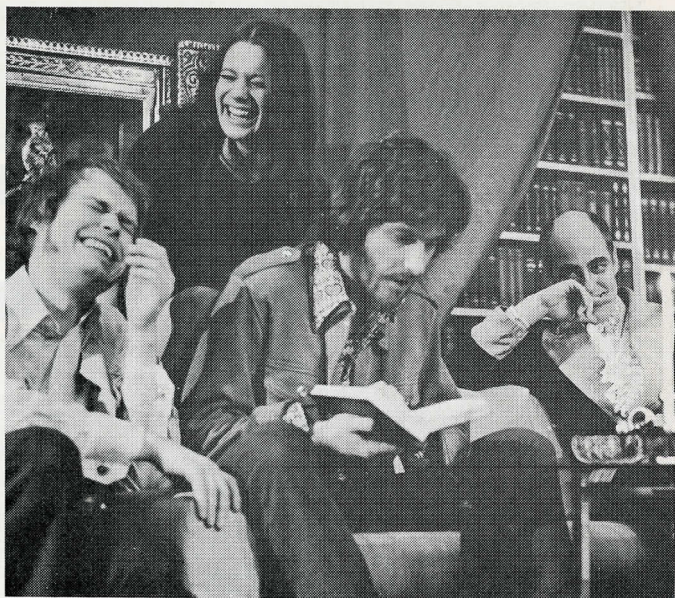
Men opbruddet i teatret er ikke kun et spørgsmål om stykker, der ser anderledes ud end de tidligere (skulle man alene se på den side af sagen, ville man sikkert heller ikke nå til et udelte optimistisk resultat, men også om de vilkår, hvorunder de blev spillet. Oprøret mod det etablerede teater rækker fra forsøg med nye sceneformer til skuespillerkrav om demokratisering af teatrets kunstneriske og administrative funktioner. Til de nye former hører i Tyskland som andre steder fænomenet gadeteater: agiterende spil, der vil have det publikum i tale, som fablen fortæller om, men som ikke går i teatret; man har endvidere i de seneste år afholdt festivalen *Experimenta* i Frankfurt am Main, en slags modstykke til de mange mere etablerede og satte teaterfestspil i Vesttyskland, – og endelig har man oplevet bemærkelsesværdige nyindstuderinger af klassikere, hvadenten det har været Goethes *Tasso* eller Ibsens *Peer Gynt* (i begge tilfælde ved Peter Stein m. fl.

Men heller ikke her standser udviklingen. grænserne for, hvad der overhovedet kan kaldes teater, er blevet flydende, begrebet nærmer sig – i lighed med kunstbegrebet i det hele taget – sin opløsning. Happenings, environment- og multi-media-shows falder uden for de gængse genredefinitioner, – og dyrkedes iøvrigt allerede i 1950'erne af den legendariske *Wiener Gruppe* i Østrig, en vigtig inspiration for mange senere eksperimenter – og gadeteatret gør det på anden vis også. I alle tilfælde søger man rent fysisk at opløse teatret for at nedbryde skellet mellem kunstnerisk og al anden handling. Der skal ikke være forskel på det æstetiske produkt og tilværelsen iøvrigt, en happening er ikke et værk, men en »virkelig« begivenhed, og det er meget rimeligt, at en af de førende skikkelser på denne front, Bazon Brock, ikke har kaldt sig forfatter eller skuespiller el. lign., men »bevæger«.

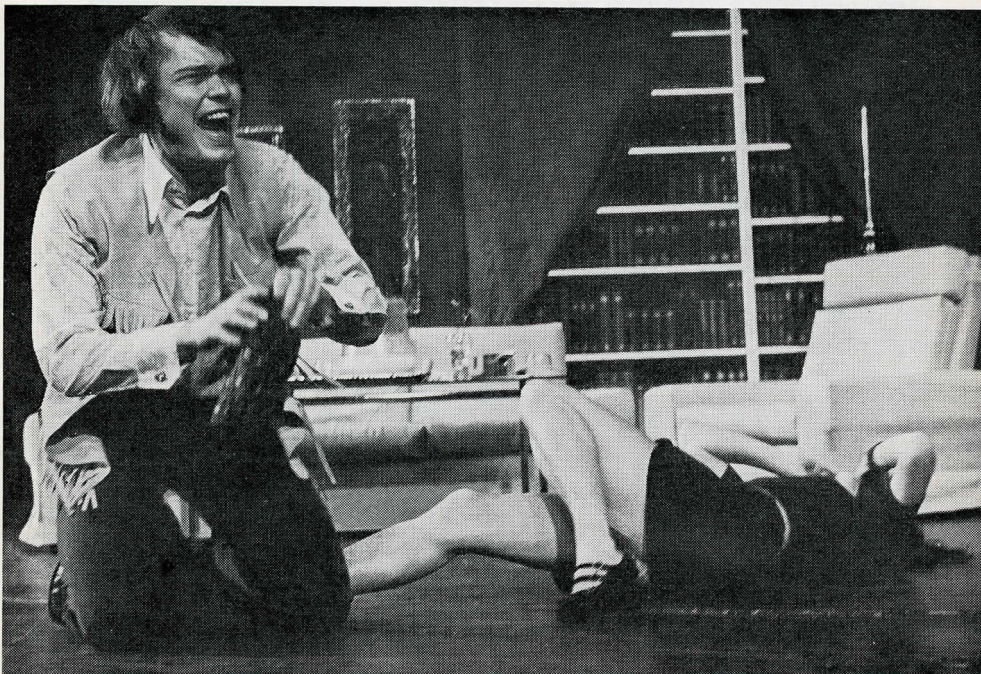
Dog, skal der ikke være forskel på kunst og alt muligt andet, kan det hende, at der faktisk ikke *bliver* forskel, og hvad der ville være lykken i det utopiske samfund, kan godt nu og da være lidt af en ulykke i det samfund, vi endnu har. Men kan man end være skeptisk over for mange træk i det nyeste tyske teater og de dermed beslægtede kunstformer, så fratager dette dog ikke eksperimentet dets ret, men begrundes tværtimod dets nødvendighed. – Skulle man være lige så flot som Peter Handke, kunne man sige, at er Horváth bedre end Brecht, så er Brecht immervæk bedre end Handke, men dels har slige mandjævninger yderst begrænset værdi, og dels skyldes den unge litteraturs uændrede udseende jo ikke først og fremmest dens trang til at distancere sig fra den ældre, men dens ønske om at give udtryk for en ændret virkelighed.

Per Øhrgaard

Nis Bank-Mikkelsen
(*Blasi*), Susanne
Lundberg (*Guggi*)
Per Møller Nielsen
(*Fery*) og Asger
Bonfils (*Antoine*)



Nis Bank-Mikkelsen (*Blasi*) og Susanne Lundberg (*Guggi*)



Næste forestilling

Anthony Shaffer

MED LIGET SOM INDSATS

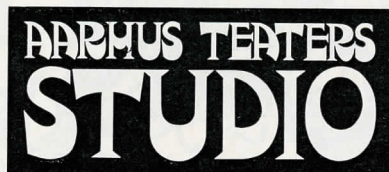
Et spændende og begavet kriminalspil, som har været en kolossal succes i sit hjemland, England, hvor det med skiftende rollebesætninger (indtil nu tre forskellige har stået på plakaten siden urpremieren. Det har desuden været opført på en række teatre på kontinentet og i USA.

Med liget som indsats skal nu filmatiseres i England i den originale rollebesætning, og dets forfatter Anthony Shaffer har leveret manuskript til Hitchcocks nyeste film, som netop er ved at blive optaget.

Vi skal ikke her røbe noget af handlingen, men vi tør love en munter og spændende forestilling i Clara Østøs instruktion og med Erno Müller og Ole Wegener i to af de store roller.

Premiere medio marts.

Næste forestilling på



– og samtidig Studioscenens sidste forestilling i denne sæson, bliver den polske dramatiker Slawomir Mrozek's *Kalkunen*, hans første helaftenstykke fra 1961, der ikke har tabt i aktualitet siden da, tværtimod.

Stykkets grundsituation. I en kro er en gruppe tilfældige mennesker strandet, alle forfaldne til ugidelighed. En digter, der ikke kan skrive digte mere; en kaptajn, der ikke udskriver soldater mere; nogle bønder, der ikke dyrker jorden mere, og en ukendt, der uafbrudt sover. De har mistet lysten til alt, det er gået dem som kalkunhanen, der pludrende og i åbenlyse hensigter nærmer sig en flok høns, så pludselig falder i staver og vender sig uinteresset bort. I en sen natte-tid kommer en ung flygtning til kroen, smider sin pige på et bord, og der går skred i situationen. Groteske overraskelser, statsmandskunst, sort humor og de forhåndenværende søms symfoni er blandt de ingredienser, der indgår i den videre udvikling.

Kalkunen sættes i scene af gæsten Ole Kröll, for scenografien står Ivan Mogensen og Peer Hultberg har oversat. De medvirkende er gæsten Anker Taasti, Svend Dam, Ulf Stenbjørn, Sofie Lunøe, Ole Wisborg, Jørgen Fønss, Erling Dalsborg, Ove Raskmark og Gunnar Brandt.

Premiere medio marts.



Der er mange fordele ved et .

UNGDOMSABONNEMENT

Alle unge over 14 år under uddannelse kan tegne

UNGDOMSABONNEMENT

til AARHUS TEATER for kun

kr. 28,-

Abonnement giver valgfrit adgang til 4 forskellige af teatrets egne offentlige forestillinger på såvel Store Scene som på Aarhus Teaters Studio.

EKSTRA FORDEL:

Et Ungdomsabonnement til Aarhus Teater giver også adgang til køb af billetter til Odense Teater og Aalborg Teater med en rabat på

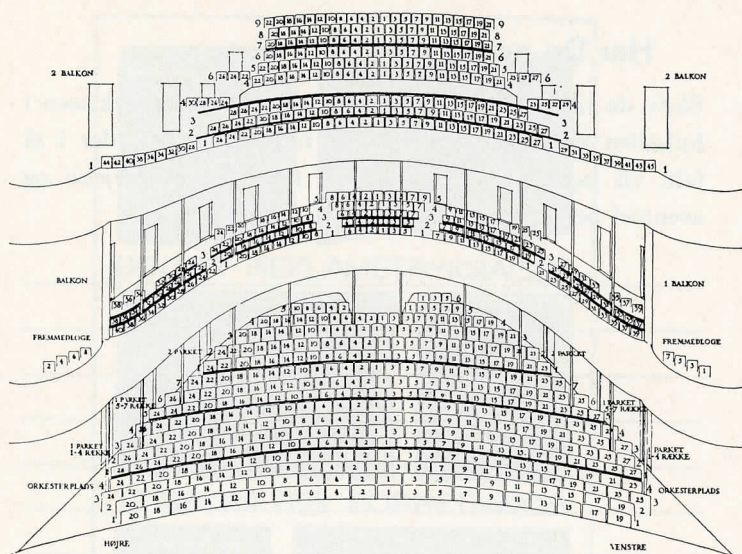
30%

Få alle oplysninger om et Ungdomsabonnements mange fordele i
AARHUS TEATERS ABONNEMENTSKONTOR, Scalas forhal, kl. 11-18,
tlf. 12 27 06.

Et Ungdomsabonnement kan også købes:

STUDENTERRÅDET, Studenternes Hus, kl. 9-14 (lørdag lukket).

DE STUDERENDES RÅD, Handelshøjskolen, kl. 9-14 (lørdag lukket).



	Ord. pris		Ord. pris
2. balkon, 7.-9. rk.	7,00	1 balkon, 2. rk.	21,00
2. balkon, 4.-6. rk. ..	10,00	1 balkon, 1 rk. ...	25,00
2. balkon, 2.-3. rk.	12,00	2. parket, 1.-6. rk.	15,00
2. balkon, 1 rk.	16,00	1. parket, 5.-7. rk. ..	20,00
1 balkon, fremmedloge	27,00	1 parket, 1.-4. rk.	22,00
1 balkon, 3. rk., siderne	11,00	Orkesterplads, 1.-4. rk.	25,00
1 balkon, 3.-5. rk., midtfor	19,00		

Studioscenen, enhedspris kr. 14,00

BILLETSALG

Store scene: Billetter kan købes og forudbestilles 6 dage frem fra kl. 11-18 i Scalas forhal, telf. (06) 12 26 22. - Efter kl. 18 kun salg til forestillingsdagen i billetkontoret i **teatrets forhal**.

Studioscenen: Billetter kan købes og forudbestilles 6 dage frem fra kl. 15-18 i Scalas forhal, telf. (06) 12 26 26. - Efter kl. 18 kun salg til forestillingsdagen ved billetsranken ved **Vagtmesterindgangen, Skolegade 4**.

Ved telefonbestilling betales et noteringsgebyr på 20 øre pr. billet. Billetpriserne er incl. moms og garderobe. Ved gæstespil og særforestilling kan billetpriserne forhøjes.

Programmets forside:

Illustration til kgl. bygningsinspektør, arkitekt Hack Kampmanns originalprojekt, 1898.