

VÝSTŘÍŽEK Z ČASOPISU

Zemědělské noviny, Praha

19. III. 1970

Těžištěm divadla je živý člověk

Nová generace ostravského Divadla Petra Bezruče — dramaturg Milan Calábek, režisér Pavel Hradil a výtvarník Jan Dušek — pracuje společně už druhou sezónu. Během této doby její inscenace zaujaly společnými rysy: skoro ve všech se objevuje důsledná snaha navázat na poetiku lidového obřadního divadla. Úsilí ostravského týmu vykrystalizovalo v inscenaci Calábekova Fausta. Kompozice předlohy má charakter hry ve hře — lidé z jednoho městečka hrají Faustův příběh sami pro sebe, a skrze něj vyjadřují své vzájemné vztahy i poměr ke světu. Příběh si upravují jako svou hru a jako svou hru jej traktují. Prokládají ho konvenčními znaky lidových obřadů (od masopustního veselí, vynášení Morany, po koledy adventu), vystupuje zde tradiční postava komentátora a vyprávěče, jenž se jmenuje Kašpar a hraje ho jedna z vesnických dívek.

Z dvojího plánu kompozice je patrné, že prvky a konvence lidového divadla tu nemají figurovat jako cíl či samoúčelná rekonstrukce čehosi minulého, ale chtějí být využity jako funkční prostředek moderního divadla: stát se metaforou lidského pocitu, vztahu, či dokonce údělu — onoho věčného rozporu lidské závislosti na přírodě a zároveň touhy vymánit se z ní.

Vyzní-li však kompozice v tomto smyslu, nezáleží již na předloze samé, ale na tvaru jevištní skutečnosti, na významové vazbě jevištních faktů. A právě jevištní skutečnost je v Ostravě sice zajímavá, leč problematická. Na hnědozlaté, po celou dobu neproměnné scéně, jež svými pilíři, snopky s cibulí, dřevěnými lavicemi a několika pytlí připomíná mlát stodoly či velkou světnici, se rozvíjí například tato akce: Když Markéta pohřbívá svou matku, přichází v doprovodu černé oděných děvčat. Dívky

jednotvárným zpěvem obřadních plaček sdělují minění městečka o Markétce. Pak podstoupí stranou a seskupí se v sošných pózách. Markéta zatím zpívá jednotvárným způsobem píseň nad fiktivním hrobem matky, píseň o své osamělosti. Pak odchází k divkám a zůstává nehnutě stát v jejich středu. Mezitím Faust zabíjí Valentina, všudypřítomný Kašpar přivádí Markétu k jeho tělu a „oplakávání mrtvého“ se opakuje podobně, jako před chvílí.

Jistěže scénická akce v tuto chvíli zajímavým způsobem řeší vyprávění příběhu, zdůrazňuje umělost jeviště a hercovu schopnost akcí kdykoliv proměnit místo a čas děje. Je dokonce i výtvarně krásná. Přesto však jí cosi chybí — to, co by se diváka dotklo hlouběji, nežli pouze oku lahodící aranžmá či pěkná scéna. Chybí jí totiž konkrétní lidé i konkrétnost a přesnost jejich vztahu k předváděné situaci. Právě proto, že herecké výkony se pohybují v rovině obecné universality, neexistuje zde ani zamýšlená pocitová mnohovýznamnost, se kterou předloha patrně počítala a jež mohla vzniknout právě dotekem hry ve hře. Zůstává zde pouze to, co nebylo cílem: kultivované sestavená montáž lidových obřadů na základě faustovského příběhu.

Je to škoda. Mohl zde totiž vzniknout tvar, který by inspirativně navazoval nejen na tolikrát a již lépe využitě objevy lidového divadelnictví — jako je zmíněná volnost v proměně místa a času děje hereckou akcí — ale také na vnitřní smysl tohoto typu divadla.

Smysl, který přesně vyjádřil anglický teatrolog G. Thomson. Thomson zkoumaje hlubinné kořeny divadelního projevu, obrací se k lidovým obřadům dávnověku a říká o nich: „Obřad se stal magickým nácvikem; příslušníci rodu vyvolávali v sobě kolektivní a soustředěnou energii nezbytnou pro splnění skutečnosti, můžeme tuto skutečnost se zakládá na poznačku, že vyvoláme-li iluzi kontroly skutečnosti, můžeme tuto skutečnost opravdu kontrolovat. Magie jako návod k činu obsahuje cennou pravdu, že totiž vnější svět může být skutečně změněn subjektivním postojem člověka k němu“.

Funkce lidových obřadů i divadelních útvarů, jež na ně přímo navazují a využívají je, se jistě v průběhu staletí značně proměnila, jako se proměnilo divadelní vědomí diváka. Jistěže je nelze v současné době a v současných inscenacích hodnotit utilitární doslovností Thomsonovy formulace. Jedno je však jisté: právě tato formulace znamená pro současné divadlo, toužící tyto obřady organicky využít, stále živý podnět: těžištěm scénického dění musí být nezastupitelný člověk — herec, jenž svým jednáním tvoří nejen nový, svébytný svět scény, ale vypořádá také o svých nezastupitelných vztazích ke světu skutečnému. Jen tehdy totiž může dojít v divadle k onomu zárazu, kdy herec svou hrou dokáže přemáhat trpkost každodenního života těch, kteří jeho jednání sledují, a kdy lidské sny se pro chvíli stávají pravdou.

Dagmar CIMICKÁ

Faust v moravském folklóru

Nová divadelní sezóna v Ostravě byla zahájena československou premiérou hry Milana Calábka „Dr. Faust“ na scéně Divadla Petra Bezruče. Je třeba předeslat, že autorovi nešlo o suplování původního Goethova veledíla, tak vysoko si latku nekladl. Mířil však rozhodně výš, než co obvykle zbylo v torzu faustovských loutkoher z repertoáru Matěje Kopeckého.

Calábkovi i inscenátorům „Dr. Fausta“ je třeba přiznat právo na experiment, chvályhodný zvláště proto, že původním záměrem tvůrců bylo seznámit s volným zpracováním faustovské legendy s všelidským filosofickým nábojem především diváky v představeních pro mládež. Domnívám se, že vedení divadla nepochybně, když se dodatečně rozhodlo uvádět také „Dr. Fausta“ i ve večerních představeních. Jeho originalita spočívá především v tom, že faustovská legenda — volně zpracovaná — je zahrnována koloběhem čtyř ročních dob do moravskoslováckého folklóru s lidovými zvyky, hudbou a tancí. Inscenace „Dr. Fausta“ je příkladem představení, na němž pracoval myšlenkově sjednocený tým. Jeho štáb tvoří autor Milan Calábek, režisér Pavel Hradil, výtvarník Jan Dušek, choreografka Zdenka Kyselá a dirigent Jan Tomšíček. Výslednicí jejich práce je pak stylově čisté představení, bohaté režijní invence s originálním scénickým rámcem.

Z faustovských postav štedře obdařil autor roli Kašpara, který je navíc vypravěčem i komentátorem děje. Režisér P. Hradil přidělil tuto roli začínající herečce B. Plichtové. Jeho odvážný záměr, kterému pomohl nápaditou režii, na níž je patrna i spolupráce choreografky, vyšel pro debut herečky zdařile. Její Kašpar svědčí o zdravé herecké drzosti, talentu a ctižádosti. Třeba ocenit výkonu M. Sulce v Mefistovi, který střídými prostředky a bez patosu vyjádřil v celé složitosti vnitřní svár postavy. Domnívám se, že pro specifikum těchto dvou rolí i jejich představitelů postačí zmínka jen o nich, neboť ostatní vytvářejí spolu s oběma jmenovanými sehraný tým v představení, v němž — řečeno slovy uměleckého vyznání autora a režiséra — nejde jen o napiňování textů, ale o vyzvednutí myšlenky, nasycené odrazem doby, a o vytváření stylovosti divadla.

VÁCLAV ŠKAPA

Tages-Anzeiger
 Zürich (CH)
 Auf. 1. 200 000

5103

14. Nov 1970

GODY SUTER

833 17

HARLEKIN ALS ERZIEHER?

In Venedig fand das 8. Internationale Festival des Jugendtheaters statt

Harlekin und seine Brüder, Kasper, Pagliaccio, gaben der Veranstaltung einen Anflug von Einheitlichkeit; in vier von den fünf Aufführungen, die ich sah, spielten sie mit, mehr oder weniger glücklich, mehr oder weniger wirkungsvoll, Einheitlichkeit deshalb eben nur im Anflug. Vielleicht liegt es an dem Wort «Festival», vielleicht sollte man besser «Beispiele» sagen, wenn das nicht gleich wieder so entsetzlich präventios klänge. Aber «Beispiele» wird der Sache doch gerechter und macht es leichter, der Sache gerecht zu werden: glückliche und unglückliche Beispiele von Theater für die Jugend.

Vorgezeigt im herbstlich strahlenden Venedig, in dieser Stadt, die dem Theater auf Schritt und Tritt Konkurrenz macht, weil sie spätestens seit der Commedia dell'arte die Arte della Commedia be-

herrscht. Goldoni in allen Gassen und Quartieren, heiterer Goldoni mit den letzten Trüppchen von Touristen, die auf ihrem ersten Marsch zum San Marco streng die Autobus-Sitzordnung einhalten, realistischer Goldoni mit dem streikenden Vaporetto-Personal, das die linkischen Manöver eines streikbrechenden Motorbootes mit höhnischen Zurufen untermalt (und das Nachmittagslicht wie in Viscontis Inszenierung von Goldonis «Impresario delle Smirne»), situationskomischer Goldoni endlich bei den Giardini draussen, bei der biennalen Kunstaussstellung, wo eine Frau und ein Mädchen ein schlichtes Ofenrohr nach Hause tragen, und es sieht aus, als hätten sie eines der modernen Kunstwerke gestohlen. Hier hat es das Theater leicht. Hier hat es das Theater schwer.

Ein Irrtum aus Nancy

Besonders schwer natürlich hat es ein Theater, das sein Publikum verfehlt. Aus Nancy war die *Comédie de Lorraine* gekommen, sie spielte (Regie Michel Dufour) «*Arlequin va-t-en guerre*», ein Commedia-dell'arte-Stück, an dem ein Kollektiv drei Monate gearbeitet hat. Entstanden ist ein Werk von eindeutiger Geschlossenheit, ausgefeilt und durchstilisiert bis fast ins Letzte: ein einziger grosser Irrtum, exemplarisch geradezu. Die Handlung lässt sich nicht erzählen, sie zerflattert im Zugriff, nur die Exposition ist noch klar: Nounoulise stellt ihren Freiern Picaillon und Bragadiou die Bedingung, entweder Musiker oder Helden zu werden; die Musik misslingt, sie ziehen in den Krieg, Arlequin und sein Freund Trépelu sind in wechselnden Funktionen dabei.

Was die Handlung nicht hergibt, sollte die Inszenierung dazutun. Sie ist laut und penetrant, drastisch ohne Anlass, überdeutlich ohne Bedeutung und von einer so angestrengt zappelnden Lustigkeit, dass man ganz traurig wird. Die Commedia-dell'arte-Masken, die heute wohl nur für den Kulturhistoriker nicht wie seltsame Prothesen wirken, liessen eine Identifizierung nicht zu, buchstäblich und übertragen. Es war nicht kindlich, sondern kindisch, anbiedernd bei den Kindern, aber nur Äusserlichkeiten beachtend. (Erich Kästner: «... jene Ahnungslosen, die, weil Kinder er-

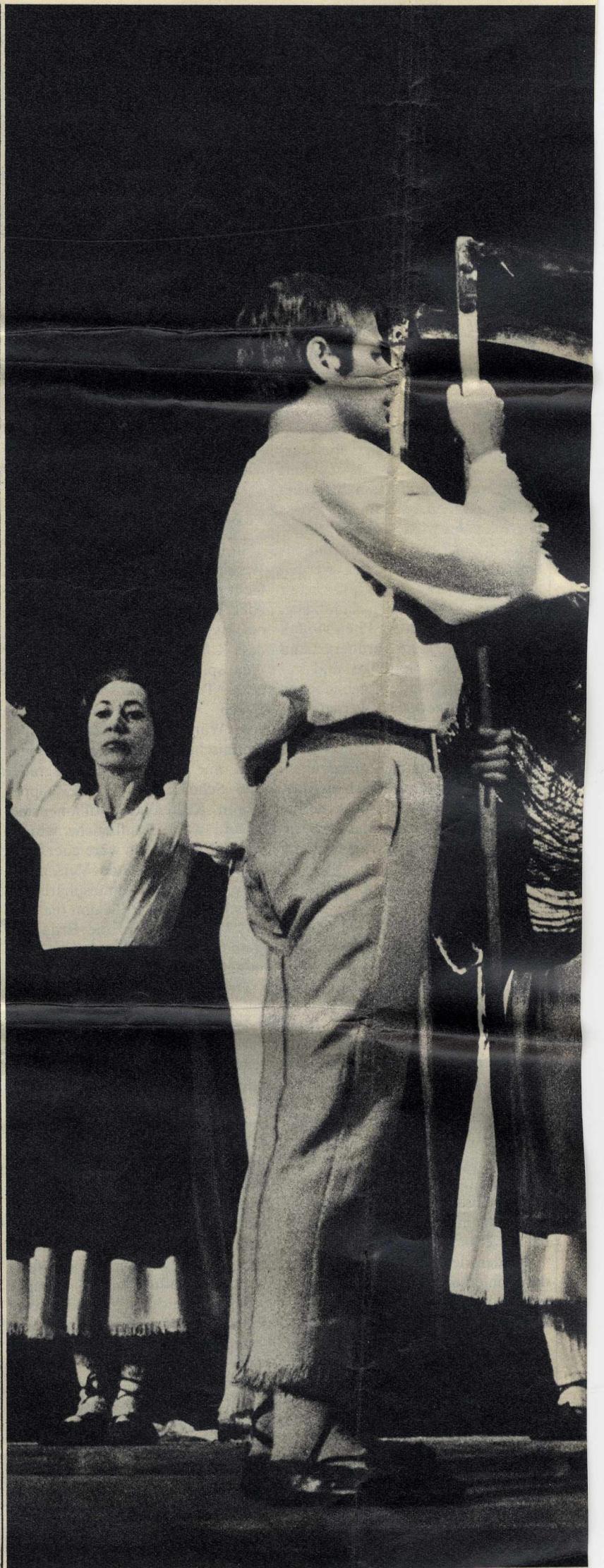
wiesenermassen klein sind, in Kniebeuge schreiben...»)

Die Kinder im Saal waren am Anfang verblüfft von dem Tempo, das die Aufführung tatsächlich hat, lachten bei den ersten drastischen Szenen. Später schwiegen sie, etwas bedrückt, wollte mir scheinen. Einmal kam spürbare Spannung in den Saal: ein junger Zuschauer warf sein zusammengerolltes Programm auf die Bühne, alle reckten die Köpfe, etliche erhoben sich, um zu sehen, was nun geschehe. Es geschah nichts, die Maskierten in ihrer grellen Welt schriegen weiter. Die Spannung löste sich. Aber der Augenblick, da das Papier auf die Bühne flog, wird mir unvergessen bleiben: mitten in einer krampfhaften Belustigung passierte Theater – Aktion und Teilnahme.

Ein Faust aus Böhmen

Nach dem tiefsten gleich der höchste Punkt: Divadlo «Petra Bezruce» aus Ostrava mit «*Doktor Faust*» von Milan Calábek, inszeniert von Pavel Hradil. Das Stück (für Jugendliche von 11 Jahren an

Verständliches Jugendtheater heisst nicht Zeigefinger: die tschechische Faustaufführung aus Ostrava ist so klar und übersichtlich angelegt, dass sie die Phantasie in Anspruch nehmen darf – vier Sensen bilden Gretchens Kerker





INTERNATIONALER ARGUS DER PRESSE
ARGUS INTERNATIONAL DE LA PRESSE
INTERNATIONAL PRESS CUTTING SERVICE
GENÈVE ZÜRICH

Tages-Anzeiger
Zürich (CH)
Auf. t. 200 000

5103

14. Nov 1970

833 14



Tages-Anzeiger
 Zürich (CH)
 Aufl. 1.200.000

5103

14. Nov 1970



Mephisto, Faust und Kasper, die Hauptfiguren und das verbindende, verdeutlichende Element: Kasper erlebt und erleidet, was die Protagonisten an Tat und Untat vollbringen; er ist der Stellvertreter des jungen Publikums

aufwärts) trägt den Untertitel «Eine goethische Suite über die vier Jahreszeiten», es enthält Zitate aus Goethes Faust, Angelpunkte der Handlung, eingebettet allerdings in böhmische Folklore: ein Faust unter Spielern, die den Lauf des Jahres mit ihrem Gesang begleiten. Goethe, Puppenspiel und Folklore – merkwürdigerweise kommt die Mischung zum Stimmen, entsteht gerade aus der Spannung zwischen dem faustisch Grüblerischen und dem bäuerlichen Alltag kraftvolle, schwerblütige Schönheit. Entsteht sie jedenfalls in dieser Inszenierung, die bis zum Rande mit theatralischer Phantasie gefüllt ist und doch einfach, überschaubar und deutlich bleibt; mätzchenlos, ohne aufgesetzte Einfälle, ganz aus dem Text und aus der Handlung sich entwickelnd, makellos schön.

Einfach, überschaubar und deutlich – ein grosser Teil dieser Wirkung wird durch einen Kunstgriff erzielt: Wagner, der Famulus, ist ersetzt worden durch Harlekin, der hier Kasper heisst (und von einer hinreissenden jungen Schauspielerin, Barbara Plichtova, gespielt wird). Kasper, flink und neugierig, gefühlvoll und wach, nimmt auf un-

gemein intensive Weise Anteil an der Handlung. Er horcht mit allen Fibern in die Dialoge hinein, er stellt mit Blick und Bewegung die Spannung zwischen zwei Figuren her und dar, er macht mit federnder tänzerischer Bewegung Angst oder Freude klar; er hebt zum Beispiel spielerisch den Kopf des toten Valentin an den Haaren hoch, lässt ihn fallen, wendet ihn hin und her, merkt erst dann, dass Valentin tot ist, und wirft sich im Jammer über ihn – Geste, die deutlich macht, nicht mit dem Zeigefinger, sondern in Aktion und Teilnahme.

Solche Transparenz erlaubt es dem Regisseur, an die Phantasie der Zuschauer hohe Ansprüche zu stellen. Gretchen hängt Wäsche auf, die Leine, nur kurze Zeit im Spiel, wird von vier Männern aus dem Spielvolk straff gehalten, mit starrem, abgewandtem Gesicht, und schon sind sie einfach Umgebung. Oder die Kerkerzene: Im Sommer des Spiels hatten die Schnitter gemäht, die vier Sensen dann an die Seite der Bühne gehängt; jetzt stehen sie im Viereck um Gretchen herum, die Sensenstiele senkrecht, knapp über dem Boden, die Sensenspitzen zeigen

auf Gretchens Kopf, und sie stossen die Stiele hart auf den Boden (das Gefängnistor fällt ins Schloss), sie schlagen die Sensenblätter leicht gegeneinander (die Ketten klirren). Das hat eine Suggestivität, die ein echter Kerker nicht hätte, das hat ausserdem den Vorteil, dass kein Umbau nötig ist. Die Phantasie macht den szenischen Apparat überflüssig – wenn sie in ihrer eigenen Sprache angesprochen wird.

Mephisto als Zumutung

Die jugendlichen Zuschauer – aber, weiss der Himmel, nicht nur sie! – waren aufgewühlt und hingekissen von diesem «Faust», von dieser wahrhaft grossartigen Inszenierung. Dabei hatten Autor und Regisseur ihnen auch noch einen Mephisto zugemutet, der das Teufliche schon nach den ersten Szenen aufgibt, nicht im Bösen triumphiert, sondern am Ende der Resignation sich nähert. Nach der Aufführung fand eine Debatte unter Schülern statt, und sie bildete für mich noch einen Höhepunkt dieses Tages: Die Aufführung war angekommen, die Jungen sprachen mit Ernst, Freimut und Kunstverständnis

(und mit italienischer Beredsamkeit) von Stück und Inszenierung, von der Problematik des Faust und des Mephisto. Nicht jede Deutung wurde angenommen, oft erhob sich Widerspruch, und als einige, auf Befragen, sich mit Faust identifizierten, sagte ein Zwölfjähriger: «Wir müssen doch zugeben, dass in jedem von uns ein Stück Mephisto steckt!» Die Intelligenz der Inszenierung fand den Weg zur Intelligenz ihrer Zuschauer, die jungen Italiener verstanden diese Sprache, obwohl sie die tschechische Sprache nicht verstanden.

Später, im Gespräch mit Pavel Hradil, dem Regisseur dieses «Faust», wird ausgesprochen, was die Inszenierung schon erkennen liess: «Theater für die Jugend muss gestisch sein», sagt Hradil. Die Situationen und Konflikte sollen augenscheinlich werden, man muss den Text durch Bewegung und Gruppierung gewissermassen körperlich machen. Gibt es eine Grenze zwischen dem Theater für Jugendliche und dem Theater für Erwachsene? «Nein, jedenfalls keine eindeutige. Die Jugend versteht jedes Problem, wenn man es ihr klar macht. Sie versteht es auf ihre Wei-

Tages-Anzeiger
 Zürich (CH)
 Auf. 1. 200 000

5103

14. Nov 1970

→ 833 14

se, und deshalb muss man versuchen, ihrer Weise entgegenzugehen, nicht durch Vulgarisierung, sondern eben durch Klarheit.» Kinder, meine ich, sind junge Erwachsene; auch Erwachsene verstehen nicht alles, was sie sehen, aber Erwachsene haben schneller das Gefühl, verstanden zu haben. Vielleicht ist es «leichter», Theater für Erwachsene zu machen. «Die Jugendlichen sind aufmerksamer im Theater», sagt Hradil, «aber man muss ihre Aufmerksamkeit halten können. Sie durchschauen schnell, wenn etwas nicht stimmt. Sie sind aufmerksamer, aber leichter abzulenken. Man muss sie ernst nehmen, sehr ernst, und darf sie nicht leichtfertig als Kinder behandeln. Sie sind im Theater gleichberechtigtes Publikum, und sie wollen gutes, interessantes, vollwertiges Theater sehen.»

Fabeln und eine Moral

Gutes, interessantes, vollwertiges Theater – soll es erzieherisch sein, pädagogisch verwertbar? Aus Mailand war das Teatro «Angelicum» gekommen, mit einem Stück in drei Akten «*La crociera dei pagliacci*» («Die Kreuzfahrt der Pajasse») von Alessandro Brissoni, der auch Regie führte. Wieder Harlekin, diesmal in sechsfacher Ausführung: sechs Zirkusclowns unternehmen in der Winterpause eine Kreuzfahrt, um neue Fabeln zu suchen; sie finden und spielen sie, drei Fabeln pro Akt. Sie spielen zauberhaft, leise und verhalten, mit einem schönen, oft erschütternden Ernst, und die handlungsmässig starken Fabeln haben auch die volle Aufmerksamkeit des jungen Publikums. Es sind bezeichnenderweise jene Fabeln, die eine Moral nicht nötig haben, die sich selbst genügen, weil sie vollwertiges Theater sind. Sobald jedoch der Handlungsfaden dünn oder unübersichtlich wurde und der Zeigefinger sich über die Szene erhob, liess die Aufmerksamkeit spürbar nach, wurde im Zuschauer-raum geplaudert, gestritten, geprü-
 gelt.

Auch die Everyman Players aus Pineville, Kentucky, brachten eine Fabel «*The tortoise and the hare*» («Die Schildkröte und der Hase») von Alan Broadhurst, inszeniert von Orlin Corey, eine angelsächsische Version der Geschichte von dem Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Swinegel. Bewundernswert zunächst bei diesen Spielern die kunstvoll geschminkten Tiermasken und die Kostüme, farbenfreudig und geschmackvoll, bewundernswert dann die klug beobachteten und stupend umgesetzten Tierbewegungen, ein herrlich eitler Fatzke von Hase, eine fast beklemmend langsame, hartnäckige Schildkröte. Aber damit hatte es sich: die Aufführung blieb Kunstgewerbe, spannungslos durchzisel-
 liert, feinsinnig ausgeklügelt. Das



Kinderspiele ernst genommen: mit sinnvoll sinnlosen Körben bauen die Spieler aus Poznan in Polen eine kindliche Welt auf – und die Welt der Erwachsenen ist plötzlich da und in Frage gestellt, das Kindliche entlarvt sie als kindisch

junge Publikum, am Anfang fasziniert und begeistert, wurde zusehends matter; die durchgehend lauten Dialoge der Spieler drangen nicht mehr durch das Gemurmel im Saal.

Und die Moral: Moral allein genügt nicht, sie muss auch handlungsfähig sein; sie muss eindringen in die Darsteller und aufgehen in den Konflikten, bis nur noch die Personen und ihre Konflikte übrigbleiben. Die Moral des Theaters ist das Theater.

Spiele mit Körben

Die Moral des Theaters ist das Spiel. Aus Posen in Polen kam das Theater der Schauspieler und Marionetten «*Marcinek*», ohne Marionetten notabene, doch mit dem Harlekin, mit zwei Pajassen: «*Sotto la pergola nasce l'uva*» («Unter der Pergola wächst die Traube») von der Lyrikerin Krystyna Milobedzka (italienische Version: Anna Maria Dei). Die Bezeichnung «Lyrikerin» erscheint mir hier wichtig, denn das Stückchen für Kinder bis zu elf Jahren ist einer lyrischen Erinnerung an die Kindheit vergleichbar,

es erfüllt die kindlichen Spiele mit ahnungsvollem Sinn. Zwei Pajasse auf der Bühne, dazu ein dicker König und eine katzenhaft intrigante «Spionin»: sie spielen mit grossen Korb-Ringen verschiedener Länge und Höhe, sie spielen Verstecken, bauen Burgen, grenzen sich ab gegeneinander oder gegen die Welt, sie zanken sich, entthronen den König, sie bauen auf und zerstören, sie spielen schliesslich erbitterten Krieg, die langen Körbe werden zu Kanonenrohren, ein Trümmerfeld bleibt zurück, sie bauen wieder auf, kaum Dialog, nur gängige Kinderlieder. (Für Venedig wurde eine italienische Version erarbeitet.)

Was diese kindhaften Vorgänge – die wechselnden Beziehungen zwischen den vier Figuren halten die Spannung – von Albernheit und Anbiederei völlig frei hält, ist der sachliche Ernst, mit dem sie gespielt werden. Die Regisseurin Leokadia Serafinowicz und der Bühnenbildner Jan Berdyszak haben mimisch und optisch deutlich gemacht, wie im kindlichen Spiel das erwachsene Dasein vorgeprägt ist, wie die Spiele schon einen Ar-

beitsalltag enthalten und – für Erwachsene – wie kindisch dieser ernste Alltag häufig ist. Eine verzaubernde Inszenierung einer bezaubernden Idee, und die ganz Jungen und die Alten genossen es restlos, noch nicht reflektierend oder auf Reflexion verzichtend könnend. Die etwa Zehnjährigen, obwohl in der Vorstellung offensichtlich gebannt, äusserten sich nachher etwas ratlos, und je mehr sie begründen sollten, desto ablehrender wurden sie; ihnen bot die Aufführung keine Handhabe zur Identifikation.

Mich aber hat das Spiel um die kindlichen Spiele an eine Stelle in Ingeborg Bachmanns «Das dreissigste Jahr» erinnert: «Einmal, gegen Mittag, als ich nach Hause wollte, sah ich ihn mit drei kleinen Buben Wasser in einer Konservendbüchse auffangen, das längs dem Randstein abfloss. Dann standen sie im Kreis, redeten. Es sah wie eine Beratung aus. (So berieten Ingenieure, wo sie mit den Bohrungen beginnen und den Einstich machen sollten.) Sie hockten sich auf das Pflaster nieder, und Fipps, der die Büchse hielt, war schon dabei, sie auszuschütten, als sie sich wieder erhoben, drei Pflastersteine weitergingen. Aber auch dieser Platz schien sich für das Vorhaben nicht zu eignen. Sie erhoben sich noch einmal. Es lag eine Spannung in der Luft. Welch männliche Spannung! Es musste etwas geschehen! und dann fanden sie, einen Meter entfernt, den Ort. Sie hockten sich wieder nieder, verstummten, und Fipps neigte die Büchse, das schmutzige Wasser floss über die Steine. Sie starrten darauf, stumm und feierlich. Es war geschehen, vollbracht. Vielleicht gelungen. Es musste gelungen sein. Die Welt konnte sich auf diese kleinen Männer verlassen, die sie weiter brachten...» (Seite 88). Dieser Ernst, diese Stimmung, diese Spannung waren in der polnischen Aufführung in grosses, heiteres Theater verwandelt.

Die Moral des Theaters ist das Theater, Spiel und Identifikation, Aktion und Teilnahme. Harlekin als Erzieher? Gewiss – aber nicht als Lehrer! Harlekin als Spielkamerad, Harlekin, der mich versteht, weil es ihm geht wie mir, den ich verstehe, weil ich erleben könnte, was er erlebt. Die erzieherische Wirkung des Theaters für die Jugend liegt in der Absichtslosigkeit, in der pädagogischen Abstinenz: man muss der Jugend nur die Chance zum Erlebnis geben, sie nimmt sie wahr, auch ohne Fingerzeige, gerade ohne Fingerzeige. Es braucht selbstverständlich nicht immer Harlekin zu sein, aber dass er in Venedig so häufig die Bühne betrat, ist kein Zufall: er ist ein Symbol für die ewig junge Phantasie, für die Phantasie, die sich in den Fahrnissen des Lebens selber erzieht.