

THEATER
RESIDENZ

MARSTALL
THEATER

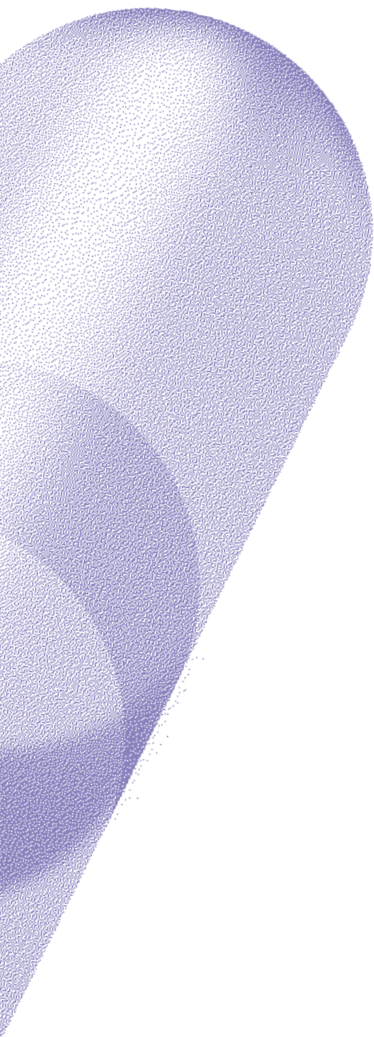
DER DRANG

17 SPIELZEIT
2019/2020

DER DRANG

VOLKSSTÜCK IN DREI AKTEN
VON FRANZ XAVER KROETZ

Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und
in den Foyers erwerben.



Aufführungsrechte **Kroetz-Dramatik, Altenmarkt**

Premiere am **12. März 2020**
im **Marstall**

Hilde, kräftige Vierzigerin

Nicola Kirsch

Otto, ihr Mann

Christoph Franken

Mitzi, unscheinbare Dreißigerin

Liliane Amuat

Fritz, jung, Bruder von Hilde

Vincent Glander

Inszenierung **Lydia Steier**

Bühne und Kostüme **Blake Palmer**

Musik **Dennis DeSantis**

Video **Jonas Alsleben**

Licht **Benjamin Schmidt**

Dramaturgie **Constanze Kargl**

Regieassistent **Jan Höft** Bühnenbildassistent **Franziska Huber** Kostümassistent **Rosanna König** Dramaturgieassistent **Leila Etheridge** Regiepraktikum **Manja Burnhauser** Bühnenbildpraktikum **Lotta Thoms** Kostümpraktikum **Nike Hartmond** Inspizienz **Wolfgang Strauß** Soufflage **Steffi Lindner**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Klaus Kreitmayr, Karl-Heinz Weber**
Beleuchtungsmeister **Uwe Grünewald** Stellwerk
Alexander Bauer, Johannes Frank Konstruktion **Andreas Reisner** Ton **Jan Faßbender** Video **Ehab Altamer, Wolfgang Kick** Requisite **Benjamin Brüdern, Maximilian Keller, Elisabeth Müller, Bianca Pagano** Maske **Martin Knoll, Lena Kostka** Garderobe **Michaela Fritz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Elisabeth Rauner** Technische Leitung **Frank Crusius** Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober** Beleuchtung/Video **Tobias Löffler** Ton **Michael Gottfried** Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Produktionsleitung Kostüm **Enke Burghardt** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Christian Unger** Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

FRITZ

**Ich brauch nix,
wo das Sexuelle
eine Rolle spielt.**

Franz Xaver Kroetz, «Der Drang»

DU KANNST MICH AM ARSCH LECKEN MIT DEINER LIEBE.

EIN GESPRÄCH MIT FRANZ XAVER KROETZ

«Der Drang» ist die zweite Bearbeitung Ihres Stückes «Lieber Fritz», das Sie 1971 geschrieben haben und das 1975 uraufgeführt wurde. Können Sie etwas zur bewegten Entstehungsgeschichte dieses Textes sagen?

«Lieber Fritz» habe ich selbst inszeniert, obwohl ich da noch nicht gewusst habe, was Regie führen heißt. Schon damals hat Ruth Drexel, die in der Uraufführung gespielt hat, gesagt, dass in der Fassung etwas fehlt und dann habe ich das Frauengespräch zwischen Mitzi und Hilde reingeschrieben. Diese Zwischenfassung, «Kalte Bauern», wurde aber nie aufgeführt.

Ich finde es sehr interessant, welche Änderungen Sie von «Lieber Fritz» zu «Der Drang» vorgenommen haben. «Lieber Fritz» besteht aus siebzehn Szenen, in «Der Drang» sind fünfzehn weitere Szenen dazugekommen. Die Figur des Fritz scheint etwas in den Hintergrund geraten zu sein, Hilde und Otto haben einen Sohn eingebüßt und es kommt die damals relativ neue Krankheit Aids dazu. Wie kamen Sie darauf? Das war eigentlich die Idee von Ruth Drexel, damals neue Intendantin des Münchner Volkstheaters. Sie wollte gerne mit einem Stück von mir eröffnen. Da zu dieser Zeit das Thema Aids aufkam, und die Verdächtigungen so absurd waren, hat sie gesagt, es wäre interessant, es mitaufzunehmen.

Haben Sie rückblickend den Eindruck, dass Sie diese Aids-Angst dramatisch zugespitzt und bühnentauglich persifliert haben?

Ich finde, gutes Theater muss immer überzeichnen. Es ist eine Komödie.

«Der Drang» trägt als Untertitel «Volksstück in drei Akten», ist aber eher dem Genre der Komödie zuzuordnen. Wieso verwenden Sie die Gattungsbezeichnung «Volksstück»?

Keine Ahnung – vielleicht, weil es sich besser verkaufen ließ, es hat keinen tieferen dramaturgischen Sinn. Später haben sie dann geschrieben: «Eine Sexualkomödie». Das finde ich das Blödeste, was man machen kann. Es ist entweder ein saftiger Schwank oder eine schöne Komödie oder – wie ich geschrieben hab – ein Volksstück.

Die Uraufführung von «Der Drang» fand 1994 statt. Dennoch wirkt das Stück weder altmodisch noch aus der Zeit gefallen. Ich weiß nicht, wie diese neue Münchner Inszenierung wird, aber in Budapest, wo ich mir gerade eine Inszenierung des «Drangs» angesehen habe, da ist es immer noch ein Risiko, diese ausgebreitete sexuelle Lust oder diesen sexuellen Frust auf die Bühne zu schaufeln. Dort gab es auch gerade wieder große Demonstrationen, weil die Theater weniger Geld bekommen sollen, da ist es schon sehr mutig, es aufzuführen.

Mich erinnert das Stück auch an Shakespeares «Ein Sommernachtstraum» – das Dionysische, die Suche nach Entgrenzung, Ekstase und Rausch. Hat der Exzess in unserer Gesellschaft an Attraktivität eingebüßt? Sind wir neue Puritaner*innen?

Ich finde leider die Fassung nicht mehr, die ich Ruth Drexel fürs Volkstheater geschrieben hatte. Dort wurde es letztlich nicht aufgeführt, weil sie gesagt hat, sie kann es nicht machen, es ist zu gefährlich. Damals war ich noch radikaler.

Wie schauen Sie denn heute auf «Der Drang»? Würden Sie das Stück wieder so erzählen und wie hieße es heute?

Damals hatte man viele homosexuelle Freunde, die an Aids gestorben sind. Zu dieser Zeit gab es auch noch den §175,

da war Homosexualität noch strafbar. Es hat sich viel getan, und die Gesellschaft wurde auch auf dem Land liberaler. Daher würde ich es in der heutigen Freiheit nicht mehr schreiben. Obwohl mir diese Freiheit schon sehr ambivalent erscheint, denn wir bekommen ein immer größeres Heer an modernen Sklaven, an Unterbeschäftigung, immer mehr Menschen geht es beschissen, die Schere geht immer weiter auseinander zwischen Arm und Reich. Und ich habe das Gefühl, dass die Herrschaften, die diese Gesellschaft beherrschen, liberal zu sein nur dort zulassen, wo es nichts kostet. Denn dort, wo es sie was kosten würde, wo sie höhere Löhne zahlen müssten, da drücken sie sich. Aber darüber müsste man ein neues Stück schreiben.

Fritz ist in der Zuschreibung der restlichen Figuren «anders», weil er Exhibitionist ist und dafür eine Haftstrafe verbüßt hat. In Ihren Stücken gibt es immer eine Tendenz, sich für gesellschaftliche Außenseiter*innen zu interessieren. Wie kommen Sie zu diesen Randfiguren oder sind diese Ihrer Meinung nach ohnehin Figuren aus der Mitte unserer Gesellschaft?

Warum es mich so interessiert hat, weiß ich nicht, womöglich, weil es dramatisch ist. Ich habe im «Wunschkonzert» einmal versucht, über einen normalen Menschen zu schreiben, aber der hat sich dann am Ende auch umgebracht. Über Außenseiter lässt sich das Allgemeine erklären.

Ich habe das Gefühl, dass Fritz, der triebhemmende Mittel nehmen muss, die freieste Figur in «Der Drang» ist.

An ihm hat mir gefallen, dass er als eigentlich Unschuldiger die anderen Figuren in den Irrsinn treibt. Es müssen im Theater Gegensätze aufeinanderprallen, nur dann geht es in die nächste Szene, in den nächsten Akt.

«Über Außenseiter lässt sich das Allgemeine erklären.»

Sie werden immer in die Nähe von Marieluise Fleißer und Ödön von Horváth gerückt. Wie prägend und relevant waren diese beiden Autor*innen für Ihre künstlerische Arbeit?

1967 habe ich mit Rainer Werner Fassbinder am Münchner BÜchner-Theater in der Isabellastraße gearbeitet. Dort hat er «Pioniere in Ingolstadt» von Marieluise Fleißer inszeniert und ich habe mitgespielt. Zu dieser Zeit habe ich selbst schon Stücke geschrieben, aber nicht mit diesem direkten brutalen Zugriff der Verkürzung. Das hat mir wahnsinnig gut gefallen und so habe ich angefangen, ihre Stücke zu lesen. So war ich Schüler der Fleißer, aber auch von Fassbinder und Martin Sperr.

Und Horváth?

Ihn habe ich schon in Wien kennengelernt. Und ihn musste man im Gegensatz zur Fleißer nicht entdecken. Ich würde ihn nicht mit Fleißer in Verbindung bringen, er ist näher an Raimund und Nestroy. Die trockene Brutalität, die Fleißer und Brecht haben, hat mich fasziniert. Horváth hat eine nasse Brutalität, eine offene, eine sympathische Brutalität. Bei ihm kommt aus der Melange die Bombe heraus.

Ihre Sprache scheint eine Art «Verkehrsbayerisch» zu sein, das Sie zu einem Kunstdialekt formen.

Franz Xaver Bogner, der vor allem bekannt ist durch seine Serie «Irgendwie und Sowieso», hat gesagt «Bayerisch: ein Gedicht» und Bayerisch ist ein Gedicht, wenn man es so nimmt, in dieser Genauigkeit und Verkürztheit. Dann kann es viel deutlicher sein als das Hochdeutsche. Mich freut auch, dass immer mehr junge Menschen sich auf dem Handy wieder auf Bayerisch schreiben. Ich habe ein paar Bekannte, mit denen ich mich auf Bayerisch austausche, ich kann es selbst gar nicht mehr so gut, aber die haben so ein verrecktes Bayerisch, so ein von allen Seiten zamgschobns, das ist ein Bayerisch, das so draußen nicht gesprochen wird.

Wie wünschen Sie sich, dass Ihre Sprache auf der Bühne gesprochen wird? Wir spekulieren auf den Proben gerade sehr

oft darüber, weil die Schauspieler*innen – bis auf einen – kein Bayerisch können.

Das ist das Schlimmste, wenn es einer kann. Dann muss er Lateinisch sprechen.

Wenn man das Idiom nicht beherrscht, läuft man Gefahr, die Figuren ein bisschen harmloser wirken zu lassen, als von Ihnen intendiert.

Da haben Sie vollkommen recht. Das ist ein Problem, dass in den fünfzig Jahren nie gelöst wurde. In dem Augenblick, wo einer dabei war, der Bayerisch konnte und sich auch eingebilddet hat, dass er es kann, den musste man als erstes unterdrücken. Er ist wie der Schlechteste in der Klasse und zieht alles in den Dialekt-Dreck hinein und die anderen versuchen, es dann mitzumachen. Lieber sollte man es dann als Chinesisch betrachten. Ich habe es selbst am Residenztheater versucht, bei «Der Gwissenswurm» von Anzengruber. Es ist ja Österreichisch, das hat mit Bayerisch wieder gar nichts zu tun. Da habe ich mit Schauspielern, die überhaupt keinen Dialekt konnten, gearbeitet. Ich kann Tirolerisch und dann habe ich das ganze Stück auf Band gesprochen in einem total blödsinnig verrückten Dialekt, wie Lautsprache, und das den Schauspielern gegeben und gesagt, ihr macht das jetzt wie eine Fremdsprache, das hat mit euch gar nichts zu tun. Lernt es. Das hat niemand gemacht. So wollte ich drangehen, wie an eine erfundene Kunstsprache. Ob es dann wirklich funktioniert hätte, das weiß ich nicht. Ich habe so oft zu Schauspielern, die aus Bayern waren, gesagt: «Was du aus deiner Maultrommel rausholst, interessiert mich einen Scheißdreck. Du meinst, weil du einen Dialekt kannst, brauchst du nicht zu denken, jetzt machen wir's mal andersrum – du denkst und hältst das Maul. Jetzt spielen wir mal und du denkst die Sätze nur und sagst nichts.» Das hat die Schauspieler verärgert und sie auch verstört, aber es hat manchmal etwas bewirkt. Das hat ein paar Mal sehr gut funktioniert, wie bei «Der Drang», den ich an den Kammerspielen mit Edgar Selge inszeniert habe. Der kann auch kein Bayerisch, aber der hat

das kapiert, dass man eine Leidenschaft für diese Sprache entwickeln kann. Man kann sich da hineinwerfen und das kriegern, man muss es nur wie eine andere Sprache behandeln. Es hat aber nicht immer funktioniert und es war des Öfteren so, dass ich dachte, es ist grauenhaft. Keiner sagt einen ehrlichen Satz und alle melodisieren. Eigentlich hasse ich den Dialekt.

Warum haben Sie in den letzten Jahren keine Theaterstücke mehr geschrieben? Haben Sie das Interesse am Theater verloren?

Die Theater sind mir mit meinen Stücken nicht mehr gefolgt. Die letzten fünf, sechs Stücke sind, wenn sie überhaupt uraufgeführt wurden, nur ein paar Mal gespielt worden. Für mich war es eigentlich immer ein Traum, wenn ich ein Buch mit meinen Stücken, wie die Suhrkamp-Ausgaben, in der Hand halten konnte. Die wurden ja zu dieser Zeit mit einer Auflage von 200–300 000 Stück gedruckt. Es war selbstverständlich, dass jährlich zwanzig bis dreißig Inszenierungen meiner Stücke allein im deutschsprachigen Raum gemacht wurden und die Stücke dann Fernsehspiele oder Hörspiele wurden. Ab 1996 hat sich das dann geändert.

Können Sie sich erklären, woran das lag?

Das weiß ich nicht. Ich schreibe, um Geld zu verdienen, und wenn ich kein Geld verdiene, dann schreibe ich auch keine Theaterstücke. Ich habe teilweise als Schauspieler gearbeitet, um mir den Beruf als Dramatiker noch leisten zu können. Aber es kam noch hinzu, dass sich das Theater geändert, es sich emanzipiert hat. Als ich angefangen habe, war der Stücktext die Begrenzung, und es galt, innerhalb dieser Begrenzung nachzudenken, was mit diesem Text gemeint ist. Inszenieren hieß, einen Text auf der Bühne möglich und

«Eigentlich hasse ich den Dialekt.»

durchsichtig zu machen, das war das Mantra, es gab nichts anderes. Wir waren die Könige. Und dann kam das postdramatische Theater. Da habe ich gemerkt, dass die Theater mich nicht mehr brauchen: Wenn man sein eigenes Stück auf der Bühne nicht mehr erkennt, sich kein Schwein mehr für dich als Dramatiker interessiert, wenn der Regisseur den Dramatiker überflügelt.

Schreiben Sie noch Drehbücher?

Ja, das mache ich schon seit dreißig Jahren. Ich habe noch unter meinem Namen für Inge Meysel geschrieben, für meine Schwiegermutter Maria Schell und ich schreibe des Öfteren mal etwas, aber nicht unter meinem Namen. Auch für Filme, in denen ich mitgespielt habe, wie «Die Geschichte vom Brandner Kasper» von Joseph Vilsmaier, das sind dann hauptsächlich Dialoge.

Wie unterscheidet sich dramatisches Schreiben vom Drehbuchschreiben?

Auf die Art, wie ich es mache, ist es nicht unterschiedlich, weil es auch Dialoge sind. Ein guter Dialog ist ein guter Dialog. Es gibt ja in den USA beispielsweise Dialogspezialisten, das sind Drehbuchautoren, die nichts anderes machen als Dialoge zu schreiben, das wäre eigentlich mein Traum. Mich interessiert, wie der Mensch tickt und das kann man am Theater über die Sprache zeigen.

Sie sind immer ein dezidiert politischer Autor gewesen. Sie haben in einem Interview gesagt, dass die Zeit des politischen Theaters vorbei ist. Wie müsste denn heute politisches Theater aussehen?

Auch wenn man mich immer zum politischen Theater dazugezählt hat, habe ich mich eigentlich nie so gefühlt. Ich schreibe ganz handfeste Stücke. Ich nehme mein Schreiben wie ein Handwerk, das man einsetzen kann. In München an kleineren Theatern versuchten sie «Münchner Kindl», das ich für die DKP geschrieben habe, zu machen. Aber das war im Zusammenhang mit der Partei. Politik im Theater habe

ich nie gemacht, ich war politisch tätig, aber nicht mit dem Theater zusammen.

Das heißt, Sie haben Ihr Schreiben und Ihr politisches Engagement getrennt?

Ja, sonst kann man keine guten Theaterstücke schreiben. Ich wollte immer gute Stücke, perfekte Stücke schreiben, Stücke, die unangreifbar sind. Bei mir hört das Theater mit Zadek auf, danach hat es mich auch nicht mehr interessiert.

Gehen Sie noch ins Theater?

Nein. Der Höhepunkt des Theaters war für mich «Lulu» von Zadek. Irgendwann habe ich mir gedacht, anscheinend ist deine Zeit am Theater vorbei, sie interessieren sich nicht mehr für dich und glücklicherweise interessierst auch du dich zur gleichen Zeit für die Produkte des Theaters nicht mehr. So ging es relativ angenehm auseinander. Ich bin ein böser alter Mann geworden, der seine eigenen Gesetze und Vorstellungen immer mehr ausprägt, und das kollidiert ganz oft mit den Vorstellungen anderer. Ich seh's aber auch humorvoll. Ich bin ja mein eigener Verleger seit 1974 und bin auch großzügig. Die Theater können inzwischen mit meinen Stücken machen, was sie wollen. Ich schreite nicht ein, anders als damals in der Auseinandersetzung mit Fassbinder um die Verfilmung meines Stückes «Wildwechsel», das wäre heute überhaupt nicht mehr möglich. Nur wenn junge Leute mit anderen Gedanken meine Stücke machen, dann leben sie auf der Bühne weiter. Wenn es zum Museum wird, dann braucht man es gar nicht aufführen. Es ist eine Ambivalenz: Inwieweit muss ich was Neues machen und inwieweit ist das Alte erhaltenswert? Da muss man die richtige Mitte finden und das hat Zadek getan. Und eigentlich brauche ich nur zwei Menschen. Im Grunde ein Brett und zwei Leut. Der eine sagt: «Ich liebe dich», und der andere sagt: «Du kannst mich am Arsch lecken mit deiner Liebe». Dann hab ich Theater.

FRANZ XAVER KROETZ

Geboren 1946 in München. Nach dem Schulabbruch besucht er zwei Jahre eine private Schauspielschule in München, später dann für ein Jahr das Max-Reinhardt-Seminar in Wien, beides beendet er vorzeitig. Nach der Schauspielprüfung der Bühnengenossenschaft erstes Engagement am Büchner-Theater München. Kontakt mit Rainer Werner Fassbinders «antiteater». Zeitgleich hält er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser. Er führt Regie am Tegernseer Bauerntheater und schreibt eine Vielzahl von Stücken, die er verbrennt. Zwischen 1968 und 1969 entstehen seine ersten heute noch erhaltenen Stücke, u. a. «Wildwechsel» (UA 1971, Städt. Bühnen Dortmund) und «Heimarbeit» (UA 1971, Münchner Kammerspiele). Aufgrund eines einjährigen Dramatikerstipendiums des Suhrkamp-Verlags kann Kroetz sich ganz dem Schreiben widmen und schafft den Durchbruch. 1971 entstehen die Werke «Stallerhof» (UA 1972, Deutsches Schauspielhaus Hamburg), «Wunschkonzert» (UA 1973, Württembergisches Staatstheater Stuttgart), «Geisterbahn» (UA 1975, Ateliertheater am Naschmarkt, Wien) und «Lieber Fritz» (UA 1975, Staatstheater Darmstadt). Kroetz wird zum meistgespielten deutschsprachigen Gegenwartsdramatiker und inszeniert seine Stücke auch zum Teil selbst. 1972 tritt er in die Deutsche Kommunistische Partei DKP ein. Im selben Jahr verfilmt Rainer Werner Fassbinder «Wildwechsel», weitere Fernsehverfilmungen seiner Stücke folgen. Bis 1976 schreibt er mindestens zwanzig Stücke, so auch «Oberösterreich» (UA 1972, Städt. Bühnen Heidelberg) und «Maria Magdalena» (UA 1973, Städt. Bühnen Heidelberg). Sie werden zahlreich ausgezeichnet, «Das Nest» erhält 1976 den Mülheimer Dramatikerpreis. Immer wieder arbeitet er auch als Schauspieler im Theater, Film und Fernsehen. Einen großen Bekanntheitsgrad erhält er 1986 durch seine Rolle als Klatschreporter Baby Schimmerlos

in der Fernsehserie «Kir Royal». 1994 wird «Der Drang» an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt. Kroetz' letzte Arbeiten am Residenztheater München waren die Bearbeitung von Ludwig Anzengrubers «Der Gwissenswurm» (2007) und «Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind» (UA 2012, Regie: Anne Lenk).

LYDIA STEIER

Geboren in Hartford, Connecticut, USA, kam sie 2002 als Fulbright-Stipendiatin nach Berlin. Seit 2009 inszeniert sie an großen Opernhäusern, u. a. an der Staatsoper Stuttgart, an der Los Angeles Opera und an der Komischen Oper Berlin. Bereits zwei ihrer Arbeiten waren für den FAUST-Preis nominiert. Steiers Inszenierung von Karlheinz Stockhausens «Donnerstag aus Licht» am Theater Basel wurde 2016 als «Aufführung des Jahres» von der Zeitschrift «Opernwelt» ausgezeichnet. Seither inszenierte sie Jean-Baptiste Lullys «Armide» (2017, Staatstheater Mainz), Giacomo Puccinis «Turandot» (2017, Oper Köln), Georg Friedrich Händels «Alcina» (2017, Theater Basel), Louis Hector Berlioz' «Les Troyens» (2017, Sächsische Staatsoper Dresden), Igor Strawinskys «The Rake's Progress» (2018, Theater Basel), Wolfgang Amadeus Mozarts «Die Zauberflöte» (2018, Salzburger Festspiele), Igor Strawinskys «Oedipus Rex»/Pjotr Iljitsch Tschaikowskys «Iolanta» (2018, Oper Frankfurt), Leoš Janáček's «Katja Kabanova» (2019, Staatstheater Mainz), die Uraufführung von Michael Wertmüllers und Dea Lohers «Diodati. Unendlich» (2019, Theater Basel), Pjotr Iljitsch Tschaikowskys «Pique Dame» (2019, Deutsche Oper am Rhein), Jacques Fromental Halévy's «La Juive» (2019, Staatsoper Hannover), Jean-Philippe Rameaus «Les Indes galants» (2019, Grand Théâtre de Genève) und Georges Bizets «Carmen» (2020, Oper Köln). Mit «Der Drang» von Franz Xaver Kroetz inszeniert sie zum ersten Mal ein Werk der dramatischen Literatur.