

Spanisches Theater der achtziger Jahre zwischen Parabel und Sainete: J. L. Alonso de Santos

Strosetzki, Christoph

First published in:

Hispanorama 44 (1986) Nov, S. 110-116 (=52-58)

ISSN: 0720-1168

Spanisches Theater der achtziger Jahre zwischen Parabel und Sainete:

J.L. Alonso de Santos

Das spanische Theater der achtziger Jahre steht unter dem Eindruck der neuen demokratischen Freiheit. Während in der stark polarisierten Zeit der Diktatur Theaterstücke oft nur nach ihrer ideologischen Ausrichtung beurteilt wurden, ergaben sich nach Franco neue Perspektiven: Man rechnete mit der Vergangenheit ab, entmythifizierte die zuvor verherrlichte spanische Geschichte, um sich schließlich der Darstellung der Gegenwart zuzuwenden.

Die Neuartigkeit der Situation wird im Theaterbetrieb besonders durch das Fehlen der staatlichen Zensur deutlich. Nun allerdings, so gibt z.B. der Regisseur Manolo Collado zu verstehen, wirken ökonomische Zwänge des freien Marktes wie eine neue Art von Zensur. Von dieser Situation sei man unvorbereitet überrascht worden: "Hemos estado un montón de años dirigidos y cuando nos han dejado solos, se nos ha venido un poco la casa encima. Hay como un desorden total y no sabemos qué hacer."² Auch die Autoren von Theaterstücken fühlen sich auf sich selbst gestellt. Alonso de Santos allerdings sieht im gegenwärtigen "autodidactismo esencial" seiner Generation nichts völlig Neues, da dieser sich schon im "Teatro Independiente" entwickelt habe, zu dem die unter Franco unabhängig, ohne staatliche Hilfe und daher mit einfachen Mitteln arbeitenden Ensembles gehörten. Dort wurden aus Schauspielern, Regisseuren und Autoren "líderes de una forma excesivamente rápida, sin unos modelos [...] De repente tuve que dar la imagen de que sabía mucho antes de saber."³ Nach Franco gehört jedoch auch das oppositionelle "Teatro Independiente" der Vergangenheit an. Letztere glaubt man so weit überwunden, daß berühmte Autoren, wie der antifaschistische Kritiker und Kämpfer Alfonso Sastre in einer Würdigung aus dem Jahr 1982 nur noch als Monument der Vergangenheit erscheint: "Es Alfonso tan 'historico' que uno duda incluso si existe todavía."⁴ Auch das Selbstverständnis der Autoren hat sich verändert: Früher setzte sich der erfolgreiche Autor dem Verdacht aus, angepaßt zu sein. Der verkannte und gescheiterte Schriftsteller genoß daher eine besondere Achtung. Nun gibt es "la gente nueva", die Anerkennung sucht und das Außenseiterdasein ablehnt.

Man steht also nicht mehr dem Staat gegenüber in Opposition. Autoren und Theater erstreben staatliche Förderung. José Monleón plädierte 1981 dafür, die unter Franco praktizierte ideologische Unterscheidung zwischen einem subversiven und einem angeordneten Theater aufzugeben. Stattdessen sei ein publikumswirksames Boulevardtheater, das sich nach den Gesetzen von Angebot und Nachfrage richtet, von jenem zu unterscheiden, das einen kulturellen Wert darstellt und nicht nur finanziell, sondern auch durch den Zugang zum Fernsehen und die Ermöglichung von Tournéeen zu fördern sei.

Zunächst bemühte man sich um eine gesetzliche Grundlage für die Förderung. Eine erste Verfügung, die nicht nur Theateraufführungen, sondern auch die Werke neuer spanischer Autoren unterstützen sollte, wurde am 26. 12. 1980 angeordnet. Im Februar 1983 erließ die sozialistische Regierung zwei Anordnungen, die durch Subventionierung privater Theatergruppen die Dezentralisierung des Theaters und damit eine breitere Fächerung des Angebotes fördern sollten. Diese Entwicklung wird im Gesetzestext vom 27. 5. 1985 fortgesetzt, der gerade die "salas alternativas" und die "compañías no convencionales" besonders berücksichtigt. 1985 definiert der Director General de Música y Teatro, José Manuel Garrido, das Theater als "actividad cultural básica" und bemerkt, daß ein ausschließlich von den Kräften des Marktes abhängiges Theater nur auf die Interessen eines begrenzten zahlenden Publikums ausgerichtet sein könne. Ziel des Demokratisierungsprozesses müßte es aber sein, durch niedrige Eintrittspreise ein möglichst breites Publikum zu

gewinnen: "La democratización de la vida social conlleva, pues, el compromiso político de crear una serie de instrumentos que permitan hacer del teatro una expresión y un placer de las mayorías."⁸

1982 hatte J. Manuel Garrido die Grundlinien seiner Kulturpolitik entworfen, die er damals aus den Wahlversprechen der PSOE ableitete. Die beiden wichtigsten spanischen Zeitschriften der Theaterwissenschaft, "Primer Acto" und "Pipirijaina" wollte er als Diskussionsforen unterstützen, da sie in ihrer Perspektive den allgemeinen Wandel zu reflektieren hätten. Die so vom Staat geförderte Zeitschrift "Primer Acto", auf die wir uns immer wieder beziehen, begnügt sich jedoch auch im Jahr 1985 nicht damit, aus Dankbarkeit die neuen staatlichen Verordnungen zum Theater zu loben. Sie fordert ein allgemeines Umdenken und damit eine neue, positivere Einstellung dem Theater und seinen Vertretern gegenüber, eine größere Wertschätzung auch im Alltag und fern von politischen Festreden. Der verstorbene Bürgermeister von Madrid, Tierno Galván, könne hier als Vorbild gelten.¹⁰

Die Zeitschrift "Primer Acto", die nach dem Tod Francos ihre oppositionellen Aufgaben als beendet betrachtet und das Erscheinen von 1975 bis 1979 eingestellt hatte, bezieht also ihre heutige Existenzberechtigung nicht zuletzt aus ihrer Funktion als Organ der Theaterlobby: "Los tiempos nuevos conservaban, en lo que al teatro se refiere, y pese a la desaparición de la censura previa, muchos trazos de los antiguos, especialmente la conformación del público y el menosprecio de las clases políticas a la actividad escénica."¹¹ In der ersten Nummer der neuen Ära von 1979 definiert sich die Zeitschrift als "una serie de cuadernos de investigación, de sedimentación de las distintas experiencias, de fortalecimiento teórico, de renuncia a las respuestas compulsivas y aun al lenguaje que forjamos en su día ante la Dictadura."¹² Ein besonderes Interesse der Zeitschrift ist es, die Anliegen der neuen spanischen Theaterautoren zu vertreten. So läßt sie z.B. Guillermo Heras, den Direktor des "Centro de Nuevas Tendencias Escénicas" bedauern, daß man in der staatlichen Bürokratie immer wieder¹³ auf das Vorurteil träfe, es gäbe zur Zeit in Spanien keine neuen Autoren. Diesem Vorurteil entgegnet die Zeitschrift, indem sie Interviews mit neuen Autoren, neue Stücke, aber auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen zum neuen Theater abdruckt. Daß in Wirklichkeit die gegenwärtige Bühnenproduktion sehr rege ist, wird deutlich, wenn man bedenkt, daß z.B. zwischen 1978 und 1982 in Spanien 150 Stücke spanischer Autoren uraufgeführt wurden. Verglichen¹⁴ mit den letzten sieben Jahren der Francozeit hat sich die Zahl verdreifacht.

Auffallend ist, wie viele der neuen Autoren sich um die Darstellung der gegenwärtigen spanischen Gesellschaft bemühen. "Yo me baso en las gentes que circulan a mi alrededor,"¹⁵ antwortet Francisco Melgares, als F. Cabal dessen Verfahrensweise als costumbristisch bezeichnet. Sein eigenes Theaterwerk deutet F. Cabal in ähnlicher Weise: "Es con los problemas de la gente que me rodea ahora; qué nos pasa, qué queremos, por qué sufrimos, por qué reímos, a quién amamos, qué esperamos de las cosas, de nosotros mismos, cual es el problema que no nos deja hacer algo, etc."¹⁶ Alonso de Santos, selbst Theaterautor, bezeichnet Cabals Theater als realistisch, nicht nur wegen seines Stils, sondern weil es sich auf das Hier und Jetzt beziehe, jene Realität Spaniens, die auch den Autor selbst umgibt. Zum Vergleich zieht Alonso de Santos Benavente heran, bei dem die Protagonisten im Verlauf der Handlung jedoch keinen Wandel durchmachten wie bei Cabal.¹⁷

Beide Autoren, Cabal und Alonso de Santos, haben eine Auswahl von zwölf Interviews aus der Zeitschrift "Primer Acto", zu deren Redaktionsstab sie gehören, im Buch "Teatro español de los 80" zusammengestellt.¹⁸ Obgleich nicht alle vorgestellten Persönlichkeiten Schriftsteller sind, sondern zum Teil ihre Stücke aus dem Schauspielerteam entstehen lassen, verbindet sie die Zugehörigkeit zu einer durch weitgehend gleiches Alter, gemeinsame Bekannt-

schaft, ähnliche Zielsetzungen und Sichtweisen und gemeinsam erlebte historische Ereignisse geprägten Generation. Entscheidend war für den größeren Teil von ihnen die frühere Mitarbeit im "Teatro independiente". Aus ihm ist auch Alonso de Santos hervorgegangen, der im folgenden als Beispiel für diese Generation von Dramatikern vorgestellt werden soll.

J. L. Alonso de Santos (geb. 1942 in Valladolid) widmete sich nach seinem Studium der Psychologie, Kommunikations- und Theaterwissenschaft in Madrid zunächst praktischer Theaterarbeit. Als Schauspieler und Regisseur arbeitete er mit den Gruppen TEL, Tabano und schließlich mit dem Teatro Libre, einer Gruppe des "Teatro Independiente", die er zehn Jahre lang leitete. An mehr als dreißig Theaterstücken hat er als Regisseur oder Schauspieler mitgewirkt. Seit 1979 lehrte er an der "Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid" darstellende Kunst, seit 1985 am "Conservatorio de Arte Dramático". Er schrieb zahlreiche Stücke, die mit Erfolg aufgeführt und zum Teil veröffentlicht sind.¹⁹ Besonders aufschlußreich sind "El álbum familiar" (1982) und "Bajarse al moro" (1985). Beide Stücke entsprechen jenem Themenbereich, dem sich Alonso de Santos verpflichtet fühlt: "mi campo es la relación de mi realidad con los conflictos sociales y los comportamientos humanos que me afectan y en ese campo yo trato de dar respuestas."²⁰

Mit beiden Stücken hat er in unterschiedlicher Weise jene Realitätsnähe erreicht, die ihm in der Zeit des "Teatro Independiente" aus politischen Gründen verwehrt war: Die Stücke "Viva el Duque nuestro dueño" (Erstauff. 1975) und "El combate de L. Carnal y Doña Cuaresma" (Erstauff. 1980) sind noch in aggressiver Weise satirisch und sozialkritisch und beziehen sich - anders als die späteren Stücke - nur indirekt auf das Hier und Jetzt. Alonso de Santos sieht die Komik seines Frühwerkes als Entlastung des Zuschauers von der problemgeladenen Gegenwart: "Hemos estado haciendo chistes en épocas terribles un poco para decir 'ya que nos roban todo, que no nos roben la alegría'."²¹ Die veränderte Realität erscheint ihm als Voraussetzung für einen Ersatz der aggressiven Satire durch die Suche nach Authentizität, die "El álbum familiar" charakterisiere. Doch schon drei Jahre später sieht er diese Phase zugunsten der "comedia de humor" überwunden: "Me interesa mucho el teatro de humor y me produce cierta sensación de vergüenza eso de contarnos la vida, hacernos confidencias íntimas."²² Nun findet er einen neuen Ansatz zur Fortsetzung der humoristischen Tradition des "Teatro Independiente", das nicht nur "una lectura lúcida de la realidad circundante", sondern auch "un poco de alegría, de ganas de vivir" geben wollte.²³

Während in den frühen Werken von Alonso de Santos der Einfluß von Cervantes deutlich ist, geht "El álbum familiar" auf die Auseinandersetzung mit Marcel Proust und vor allem mit Tadeusz Kantor zurück: "Todo ese fluir de la existencia, tan inquietante, es el que en Kantor he encontrado."²⁴ Die Einheit der psychischen Realität und der Erfahrung von Bildern war für Alonso de Santos 1980 ein theoretisches Problem, das er mit der psychologischen Gestalttheorie von M. Wertheimer, W. Köhler und K. Koffka unter Berücksichtigung²⁵ der gegenwärtigen, von McLuhan beschriebenen, Bilderflut zu lösen suchte. Wie bei der Perzeption von Bildern, rät Alonso de Santos, auch im Theaterschaffen das Verhältnis zwischen Ganzem und seinen Elementen zu beachten. Da er Theater als Totalität versteht, sieht er auch keinen großen Unterschied zwischen seiner Tätigkeit als Regisseur und jener als Schriftsteller: "La única diferencia es que cuando escribes, escribes con máquina o con pluma, y cuando escribes en escena, escribes con signos escénicos."²⁶

Vorgestellt sei zunächst sein Werk "El álbum familiar", ein Einakter mit sechs Szenen. Die Handlung ist einfach und kommt mit wenig Personen aus.

Das Geschehen wird auf die Perspektive eines Kindes bezogen, das als Ich-Figur auftritt, an der Handlung teilnimmt, sie gleichzeitig aber auch als Erzähler kommentiert und reflektiert. Die Ich-Figur tritt bereits in der ersten Szene auf, als Eltern und Geschwister die letzten Vorbereitungen für eine eilig und unter Zwang angetretene Reise treffen. Die einen suchen die Fahrkarten, die anderen werfen einen letzten Blick ins Fotoalbum der Familie. Arzt und Lehrer des Ich-Erzählers verabschieden sich. Es schließen sich die nach Meinung des Erzählers verstorbene Großmutter mit guten Ratschlägen und der im Bürgerkrieg gefallene, in den Augen der Familie heilige, Onkel mit Segnungen an. In der zweiten Szene befindet man sich bereits im überfüllten Zug. Schweigend hört man einer Rede Francos im Radio zu, die sich unter die Geräusche des fahrenden Zuges mischt. Eine Unterhaltung kommt auf, an der auch Lehrer, Arzt, der Verlobte der größeren Schwester und die Großmutter teilnehmen, obwohl sie sich zuvor bereits verabschiedet hatten. Die Mutter schlägt vor, für das Familienalbum ein Foto zu machen. Dem Vater will es nicht gelingen, freundlich zu lächeln, da er -schon durch seine aufopfernde Arbeit verbittert und gedemütigt- unsicher ist, ob Fotografieren erlaubt ist, und eine Demütigung vom Schaffner fürchtet. Während sich in der dritten Szene die Familienmitglieder einen wunderschönen Zielort ihrer Reise ausmalen, kommt der Schaffner tatsächlich, allerdings nun, um den Vater zu demütigen, da dieser keine Fahrkarten vorlegen kann. Trotz vermittelnder Worte des Lehrers wird die Familie aufgefordert, den Zug beim nächsten Halt zu verlassen.

Die vierte Szene spielt in einem Wartesaal, wo man auf den nächsten Zug wartet. Da die kleine Schwester Geburtstag hat, wird eine frühere Geburtstagsfeier aus dem Familienalbum evoziert. In der darauffolgenden Szene erzählt der Vater dem kindlichen Ich-Erzähler von anderen, vorausgegangenen Reisen. Dabei wird durch Auftreten des Großvaters eine ähnliche Reise evoziert, bei der der Vater die Stelle des Sohnes einnahm. Zwei Beamte der "guardia civil" treten mit einem gefesselten Gefangenen ein. Als man gemeinsam über den erwarteten Zug rätselt, wird er vom Lautsprecher angekündigt. Die letzte Szene erscheint in der retrospektive rekonstruiert. Die Familie wird vom Schaffner abgewiesen, da auch diesmal keine Fahrkarte vorgelegt werden kann. Plötzlich verschafft sich der Lehrer einen Weg durch die Menschenmenge auf dem Bahnsteig und ruft: "Te han dado la beca al fin. La beca es tu billete. ¿Entiendes? ¡Es tu billete! Puedes subir." Und ein wenig später: "¡Véte! Y apréndete todas las matemáticas para que no puedan seguir engañándote. Alguien tiene que ir."²⁷ Man trennt sich. Zum Abschied überreicht der Vater dem scheidenden Sohn ein Paket: das Familienalbum.

Nach A. Miralles handelt es sich bei diesem Stück um "un testimonio personal de la postguerra".²⁸ Mit dem symbolischen Zug aufzubrechen, war nur den Jüngsten vergönnt. Die Nachkriegszeit erscheint dem Erzähler-Protagonisten nur noch als vage Kindheitserinnerung -ein Eindruck, der durch Sprünge, Verschiebungen und Überlagerungen der dargestellten Zeit verstärkt wird. "Para de Santos, que contaba pocos años, la posguerra está poetizada, imprecisa, llena de elipsis."²⁹ Gerade dies erhöhe den Eindruck, man sei inzwischen zu normalen Verhältnissen zurückgekehrt.

Alonso de Santos selbst relativiert den autobiographischen Charakter seines Stückes: Ihm habe sich die Frage gestellt, wie es ihm ergangen wäre, hätte er an der Stelle eines Kindes gestanden, das aus dem kleinstädtischen und provinziellen Leben seiner Familie herausgerissen und für Studium und Großstadt bestimmt ist. Nur insofern als auch Alonso de Santos selbst der einzige seiner Familie war, der eine Hochschule besuchte, habe das Werk einen autobiographischen Charakter: "El cómo te puedes arrancar tú de una situación, pero no puedes arrancar a todos los que te rodean, y en consecuencia

cómo te quedas muy fuera de la situación familiar, de tu grupo original."³⁰ So deutet er selbst sein Stück weniger als Versuch einer persönlichen Bewältigung der Nachkriegszeit, sondern eher als Parabel für das politische Bewußtsein des einzelnen, der die Welt als etwas sieht, das ihm nicht gehört, der ohne Fahrkarte und mit schlechtem Gewissen mitreist, den man jederzeit aus vielen Gründen in seinen Möglichkeiten einschränken oder sogar hinauswerfen könne. Auf die Frage, welche Richtung der Zug im Stück einschlage, antwortet Alonso de Santos, es gäbe zwei Haltungen, die in seinem Land und in der abendländischen Zivilisation zu erringen seien: "primero, aceptar que no hay personas mayores [...] segundo, que nadie diga que no tenemos derecho. Todos tenemos derecho."³¹

Las Zeitprobleme strukturiert das Stück und verleiht ihm eine zusätzliche sehr allgemeine Leitungsmöglichkeit: "Entonces Kantor me motivó a escribir una inquietud que yo tenía dentro de mí: la lucha entre lo que fluye y lo que permanece, entre el álbum y el tren./.../El choque entre lo que llevamos bajo el brazo a nivel personal, a nivel social, y el adónde vamos."³² Gerade der Anspruch der Fotos des Albums, eine gegenwärtige Realität festzuhalten, ist für Alonso de Santos philosophisch nicht zu rechtfertigen, da nach seiner Meinung nicht Gegenwart, sondern nur Vergangenheit und Zukunft existieren.³³ In Sprache und Personendarstellung jedoch bleibt Alonso de Santos gegenwartsorientiert und wirklichkeitsnah. Den Anspruch, realistisch zu schreiben, erhebt er explizit für sein späteres Stück "Bajarse al Moro".

"Bajarse al Moro" thematisiert die Gegenwart des Jahres 1985. Schauplatz der Handlung ist eine Wohnung im alten Madrider Viertel Lavapiés. Hier wohnen gemeinsam Chusa, der Polizist Alberto und Jaimito, ein junger Handwerker, der sich mit der Herstellung von Ledersandalen Geld verdient. Jaimito, der Vetter von Chusa, ist seit seiner Kindheit mit Alberto befreundet. Die Geliebte des Polizisten Alberto ist Chusa, die vom "bajar al moro" lebt, d.h. faschisch in Nordafrika ankauft und schmuggelt. Die Harmonie und Freundschaft, in der die drei leben, wird durch die Ankunft der Studentin Elena zerstört. Sie ist Jungfrau und auf der Suche nach Abenteuern. Alberto will sich ihrer annehmen, kommt aber nicht zum Ziel, da er durch mehrfaches Erscheinen der Mutter und einen gewaltsamen Überfall, bei dem sich Banditen Geld für ihren Drogenkonsum verschaffen wollen, daran gehindert wird. Die Komik des ersten Aktes wird im zweiten durch dramatische Spannung ersetzt: Alberto und Elena haben sich verliebt. Jaimito, der versehentlich am Ende des ersten Aktes von Alberto verletzt wurde, will vergeblich die alte Gemeinschaftlichkeit wiederherstellen. Chusa ist beim Faschischschmuggel ertappt und von der Polizei festgenommen worden. Dem geläutert aus dem Gefängnis entlassenen Vater von Alberto und der Mutter von Elena gelingt es, ihre Kinder zu einem geordneten Leben zu bewegen: Alberto und Elena suchen sich eine neue Wohnung im Vorort Móstoles. Chusa, die schon bald freigelassen wird, und Jaimito bleiben allein und enttäuscht zurück. Das Bild einer harmonischen Welt kann Jaimito nur noch in Gedanken ausmalen: "De entrada naces, y un dinero para que estudies, o viajes, o vivas como quieras, sin tener que estar ahí como un pingaio toda la vida; porque todo estará organizado justo al revés de como está ahora, y la gente podrá estar feliz de una vez, y bien. A gusto."³⁴

E. Galán Front sieht die Dynamik des Stückes in dem Gegensatz von "sociedad decente" und "vida marginal".³⁵ Die "gutbürgerliche" Welt, verkörpert durch Vater und Mutter, lockt mit einer komfortablen Wohnung, dem elterlichen Geschäft, Auto, Arbeit, Familie, Geld und Sicherheit. Das Leben am Rande der etablierten Gesellschaft, verkörpert durch Chusa und Jaimito, bietet Ungebundenheit, Erlebnisreichtum, Freude und Freundschaft. Es ist zu unterscheiden von jener gewalttätigen und irrationalen Unterwelt, die durch die drogenabhängigen kriminellen repräsentiert wird. Alberto und Elena bewegen sich im Stück von der Marginalität zur etablierten Welt. Dabei

sieht sich Alberto dem Druck der Gesellschaft, der Familie und der neuen Freundin ausgesetzt. Daß sein Charakter auf dem Weg zur bürgerlichen Gesellschaft immer mehr durch Verhärtung und Egoismus geprägt wird, legt E. Galán Front als Kritik an der gegenwärtigen Gesellschaft aus.

Eine versöhnlichere Deutung schlägt E. Haro Tecglen vor: "Engañadas por una cierta utopía humilde, se desengañan unos, y aceptan vivir otros en el engaño sabiendo que lo es."³⁶ Da die gegenwärtige spanische Gesellschaft dargestellt sei, befinden sich die Helden und Antihelden in einer besonderen Situation: In einer neuen, offenen Gesellschaft sei es ihnen -ähnlich wie dem Ich-Erzähler-Kind in "El álbum familiar"- möglich, trotz Familientradition und Klassenzugehörigkeit ihr Schicksal selbst zu wählen und in die Hand zu nehmen. Hierin unterscheidet sich das Stück vom traditionellen Costumbrismo und seinem Sainete. Dort sei nämlich die etablierte Ordnung dem einzelnen immer überlegen gewesen und habe seinen Kampf zum Scheitern verurteilt.

Dies allerdings ist nicht der einzige Unterschied zwischen "Bajarse al Moro" und jener traditionellen Gattung, die Haro Tecglen als "sainete-costumbrismo-astracán-juguete-disparate"³⁷ umschreibt. Während Arniches sich in die Gasthäuser der Vororte setzte, um die Sprache der unteren Schichten aufzuschreiben, bedient sich Alonso de Santos einer Umgangssprache, die auch sein bürgerliches Publikum versteht. Er verzichtet auf die im sainete üblichen Mittel der Komik, die durch unangemessene Wahl der Sprachebene oder durch Wortspiele entsteht. Der wesentliche Unterschied zum traditionellen sainete besteht darin, daß dem Publikum nicht mehr eine ihm fremde Welt vorgeführt wird, für die es Sympathie oder Mitleid empfinden soll. Die dargestellte Welt ist spanischer Alltag, mit der ein Zuschauer aus eigener Erfahrung oder der seiner Kinder und Bekannten vertraut ist. "La información -costumbrismo- que contiene la obra no nos la dan a los externos, sino que se la comunican entre sí."³⁸

So erscheint Alonso de Santos' Werk nicht nur als realistisch, sondern auch als costumbristisch, da es dem Publikum erlaubt, Denk- und Handlungsweisen wiederzuerkennen, die ihm bereits bekannt sind. Dies ist ein Charakteristikum, das "El álbum familiar" und "Bajarse al Moro" teilen. Während jedoch das erste Stück an einem imaginären Ort durch eine parabelartige Handlung mit realistischen Details ein Schlüsselerlebnis darstellt, ist der Handlungsort bei "Bajarse al Moro" in Madrid zu lokalisieren. Die Handlung dieses Stückes ist so sehr aus dem Leben gegriffen, daß 1985 bei der Aufführung im Madrider Theater "Bellas Artes" ein Schauspieler die Nähe zur Welt des Zuschauers dadurch dokumentierte, daß er die Bühne mit einer jener, dem Publikum wohlbekannten, grün-weiß gemusterten Plastiktüten des Kaufhauses "Corte inglés" betrat.

- 1 Vgl. Alberto Miralles, Escribir en libertad, in: Primer Acto 195, 1982, S. 112.
- 2 J.L. Alonso de Santos, Entrevista a Manolo Collado, in: Primer Acto 195, 1982, S. 36
- 3 Fermín Cabal, Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte, entrevista, in: Primer Acto 194, 1982, S. 47
- 4 Francisco Caudet, Alfonso Sastre, in: Primer Acto 192, 1982, S. 46
- 5 F. Cabal, Alonso de Santos, entrevista, a.a.O., S. 44
- 6 Vgl. José Monleón, Política y poética en el teatro español contemporáneo, Madrid 1981
- 7 Zu den Anordnungen vgl.: Primer Acto 187, 1980/1, S. 14ff; a.a.O. 197, 1985, S. 125ff; a.a.O. 207, 1985, S. 18ff
- 8 José Manuel Garrido, Sociedad democrática y teatro, in: Primer Acto 207, 1985, S. 13
- 9 José Manuel Garrido, Entrevista, in: Primer Acto 196, 1982, S. 3

- 10 P.A., Tierno y el teatro, in: Primer Acto, 210/1, 1985, S. 4f
- 11 J. M., 25 años, in: Primer Acto 193, 1982, S. 4
- 12 Editorial 1957-1979, in: Primer Acto 182, 1979, S. 4
- 13 Guillermo Heras, Entrevista mit F. Cabal, in: Primer Acto 202, 1984, S. 29
- 14 Santiago Irancón, Teatro español 82, in: Primer Acto 194, 1982, S. 6
- 15 F. Cabal, Savia nueva para el teatro español, una entrevista con Sebastian Junyent y Francisco Melgares, in: Primer Acto 207, 1985, S. 51; "Y no a través de arquetipos universales sino de tipos reconocibles, con un procedimiento que podríamos llamar costumbrista, alejado de la pretensión metafísica de los epígonos del absurdo." Ebda.
- 16 Fermín Cabal, entrevista por J. L. Alonso de Santos, in: Primer Acto 196, 1982, S. 33
- 17 Vgl. Ebda., S. 36
- 18 Fermín Cabal und J. L. Alonso de Santos, Teatro español de los 80, Madrid (Ed. Fundamentos) 1985; hier kommen neben den Herausgebern selbst die unterschiedlichsten Schauspieler, Regisseure und Autoren zu Wort: José Carlos Plaza, Boadella, Manuel Collado, Juan Margallo, José Luis Gómez, die Kollektive "Teatre Lliure", "Els Comediants", Dagoll Dagom, Lluís Pascual und Angel Facio zu Wort.
- 19 Zu den veröffentlichten Stücken zählen: Viva el Duque nuestro dueño, Madrid (Ed. Vox) 1980; El combate de D. Carnal y Doña Cuaresma, Madrid (Ed. Aguilar) 1980; La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón, Madrid (Ed. Miñón) 1981; La estanquera de Vallecas, Madrid (Ed. La Avispa) 1982; El álbum familiar, Madrid (Ed. Primer Acto 194) 1982; Bajarse al Moro, Madrid (Ediciones Cultura Hispánica) 1985. Verschiedene seiner Werke haben durch die Verleihung literarischer Preise Anerkennung gefunden. Zur Biographie vgl. F. Cabal, J.L. Alonso de Santos, Teatro español de los 80, a.a.o., S. 259f
- 20 F. Cabal, Entrevista con Alonso de Santos, in: Primer Acto 194, 1982, S. 49f
- 21 Ebda., S. 51
- 22 E. Ladrón de Guevara, Entrevista con J.L. Alonso de Santos, in: Primer Acto 210/1, 1985, S. 57
- 23 Ebda.
- 24 F. Cabal, Entrevista con Alonso de Santos, a.a.o., S. 53
- 25 J.L. Alonso de Santos, Los "mass" y los menos de la imagen, in: Primer Acto 184, 1980, S. 4-12; zum durch "la anulación de su facultad de autogestión creadora" degradierten Zuschauer als "devorador de imágenes" vgl.: Lauro Olmo, Algunas sugerencias mas sobre "La crisis", in: Primer Acto 190/1, 1981, S. 142
- 26 F. Cabal, Entrevista con Alonso de Santos, a.a.o., S. 50; zur an Stanislavski und dem amerikanischen Fortführer seiner Methode, William Layton, vgl.: J.L. Alonso de Santos, "El metodo" en España, in: Primer Acto 188, 1981, S. 13ff; Ders., Entrevista con William Layton, ebda., S. 17ff; vgl. auch: J.L. Alonso de Santos, Enrique Buenaventura y su metodo de creación colectiva, in: Primer Acto 183, 1980, S. 73ff
- 27 J.L. Alonso de Santos, El álbum familiar, in: Primer Acto 194, 1982, S. 73
- 28 Alberto Miralles, A proposito de "Vade retro!" y "El álbum familiar", in: Primer Acto 195, 1982, S. 114
- 29 Ebda., S. 115
- 30 F. Cabal, Entrevista con Alonso de Santos, in: Primer Acto 194, 1982, S. 55
- 31 Ebda.
- 32 Ebda., S. 53f
- 33 Ebda.
- 34 J.L. Alonso de Santos, Bajarse al moro, Madrid (Ediciones Cultura Hispánica) 1985, S. 113
- 35 Eduardo Galán Front, Dos mundos frente a frente, in: Primer Acto 210/1, 1985, S. 51
- 35 Ebda., S. 50
- 36 Eduardo Haro Tecglen, Un sainete distinto, in: Primer Acto 210/1, 1985, S. 47
- 37 Ebda.
- 38 Ebda., S. 49

Christoph Strosetzki, Düsseldorf