



«Die Antigone des Sophokles», de Bertolt Brecht. Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Schaubühne am Lehniner Platz. (1991) (Foto: Wilfried Böing).

El Kammerspiele de Munich como centro de «ilustración sensual»

## Los prestigiosos dramaturgos Dieter Dorn, Hans-Joachim Rückhaberle y Michael Wachsmann conversan con Peter von Becker y Michael Merschmeier.

¿Hay en este teatro de tanta tradición y tantos éxitos una especie de «visión especial» de uno mismo como Kammerspiele?

**Dieter Dorn:** A mí me parece que lo que inmediatamente hemos notado en esta casa, lo que no hay quien saque de ella y que está en cada rincón, en cada partícula de polvo, es una tradición increíble. Se nota que este teatro es un local que justifi-

ca muchas cosas por sí mismo, simplemente por ser como es. Provoca una forma muy especial de trato de unos con otros, en parte por la relación prácticamente ideal que hay entre público y escenario. El escenario es extraordinariamente simple, sin escotillón, sin telar, sin escenario trasero ni tampoco lateral; en realidad, es un teatro callejero, urbano, que se mete en un patio para poder ganarse la

vida y que tiene un pequeño almacén para decorados, para los famosos tres decorados, vamos, un típico teatro de bastidores...

**Teatro para la ciudad, no para el Estado.**

**Dorn:** Otro punto absolutamente decisivo es que todas las tareas representativas quedan excluidas desde el principio; estas las realiza el Teatro Nacional al otro lado de la calle. Nosotros somos el Teatro Municipal de Munich: no hacemos teatro para el Estado, sino para las personas de aquí.

*Pero, a pesar de esta diferenciación, comparados con el Residenztheater, el Teatro Nacional Bávaro, ¿no son ustedes en Munich el centro de atención?*

**Michael Wachsmann:** ¡Ojala! Ahora, que siempre haya sido así es un mito. Además, ese espíritu del Kammerspiele por el que preguntaba usted al principio, si es que de verdad existe, hay que ganárselo todos los días, luchando contra las

fuerzas de atracción de los medios materiales; lo cual no puede hacerse si no es contando con los actores, y a estos es fundamental mantenerlos unidos merced a las obras, al trabajo. Y no al contrario: no es que esté ya ahí el instrumento y uno vaya y se ponga tranquilamente a tocarlo, un error que está muy extendido.

**Dorn:** Esta labor nos lleva hasta los umbrales del dolor, ya que el mercado, al otro lado de la calle sin ir más lejos, les hace señas a nuestros actores con sueldos de por lo menos 1.000 a 2.000 marcos más. Así empieza. Y eso, a la larga, no puede contrarrestarse a base de camaradería, sino que únicamente puede lograrse mediante un trabajo preciso y de conjunto que al actor le resulte más interesante que las posibilidades económicas que brindan otros lugares. La lucha se hace cada vez más dura. Otras ciudades recorren la Maximilianstrasse intentando persuadirnos, sí, también a los que estamos en la dirección, con los enormes billetes que ofrecen sus teatros. La presión del mercado se hace cada vez más fuerte. Si se quiere ello es también el último impulso que nos hace preguntarnos: ¿qué tenemos que hacer para que esta gente tan excepcional permanezca unida y se quede aquí a actuar?

*Bueno, pero también hay muchos artistas que trabajan muy a gusto aquí. Quizá más a gusto que en otros locales en los que los actores ganarían 10.000 o 20.000, y un director oficial, quizás de 50 a 100 mil marcos más al año, lo cual no puede estar solamente relacionado con el ambiente de la casa. ¿Hay en el Kammerspiele algo así como lo que en Economía se denominaría «corporate identity»?*

### Cada actor es un luchador individual

**Ruckhäberle:** Naturalmente que es algo más que el ambiente. La motivación de los actores tiene muchísimo que ver con el hecho de que el director del teatro sea también director de escena, con todas las condenadas dificultades que ello conlleva. Lo importante es que la mayor parte del elenco tenga una relación constante y de una coherencia temporal clara con la persona que encarna la dirección del teatro. Otro punto importante es que llevamos mucho tiempo intentando realizar un tipo de teatro que no solo consiga crear una eventual continuidad, sino que también abogue por una gran coherencia de contenidos, así como estética. Pero esto

## La Kammerspiele de Munich

5 fechas imprescindibles

**1911**

Fundación del Kammerspiele (Teatro de Cámara) de Munich con el nombre de «Münchner Lustspielhaus» (Teatro de la Comedia de Munich) en una sala de espectáculos de la Augustenstrasse, 89. Dirección: Eugen Robert.

**1939**

El teatro pasa a propiedad del Ayuntamiento de Munich, que compra el edificio. Subvenciones anuales por parte del Ayuntamiento y del Reich. Proyecto de remodelación del edificio: remoción de la arquitectura modernista, ensanche hasta la Maximilianstrasse, nueva fachada, mayor espacio para localidades. Por este motivo, traslado al Colosseum durante el tiempo previsto para la construcción. De septiembre de 1939 a febrero de 1940 tendrán lugar allí las representaciones.

**1945**

Erich Engel es nombrado Director General de Teatro Municipales: Kammerspiele y Volkstheater (Teatro Popular), asociados hasta el verano de 1949. Reparación de la caja de escena. Primeramente, dos estrenos del Volkstheater. 12 de octubre: primer estreno del Kammerspiele: *Macbeth*, de William Shakespeare. Dirección de escena: Friedrich Domin.

**1969**

A partir del 1 de enero, el Ayuntamiento se hace cargo del Theater der Jugend (Teatro de la Juventud), fundado en 1957 por Sigfrid Jobst, que se incorpora al Kammerspiele.

**1983**

Dieter Dorn, primer director artístico desde 1976, se hace cargo de la dirección del teatro. Apertura del taller, ya reformado; aforo variable, 200 localidades.

Datos estadísticos de 1989

**Dirección del teatro:** Dieter Dorn / Hanns Kurz

**Presupuesto:** 30.012.981,98 DM. **Subvención:** 24.969.824,80 DM.

**Aprovechamiento de las localidades:** 95,5%

**Precio de la entrada:** de 6,00 a 53,00 DM

**Cifra total de espectadores:** 213.103.

**Cifra total de representaciones** (Kammerspiele + Taller): 496.

**Empleados:**

Artistas .....	89	Ayudantes .....	43
Funcionarios .....	2	Acomodadores y .....	13
Contratados .....	59	encargados del .....	
Operarios .....	131	guardarropa .....	3

**Puestas en escena del repertorio para julio de 1990:**

Ibsen: *Juan Gabriel Borkman*. / Ibsen: *La dama del mar*. / Chejov: *El canto del cisne*. / Beckett: *Días felices*. / Synge: *El bribonzuelo del Oeste*. / Achternbusch: *Auf verlorenem Posten (Causa perdida)* / Dorst: *Karlos (Carlos)* / Kleist: *El cántaro roto*. / Hauptmann: *Y Pippa baila*. / Goethe: *Fausto I*. / Bernhard: *Teatro*. / Strauss: *Los viitantes, Kalldewey, Farsa y Las siete puertas*. / Orton: *Atendiendo al señor Sloane*. / Weber: *Por favor, silencio en la última escena*. / Salvatore: *Stalin*. / Handke: *Gaspar*. / Santanelli: *La Reina Madre*.

**Directores:(entre otros)**

Dieter Dorn, Thomas Langhoff, Hans Lietzaus, Robert Wilson, Herbert Achternbusch, Helmut Griem.

tan sólo puede lograrse, digamos, empleando un lenguaje pasado de moda, en base al repertorio, o sea, en base a una coherencia de contenidos, estética y teórica y a una continuidad personal. A diferencia de muchos otros teatros, aquí sigue siendo marca de la casa -y una cosa que está clara para la mayoría de los actores- el que, por lo que respecta a los directores de escena, tratemos siempre de lograr, contrariamente a las prisas del mercado, la concentración y la continuidad que resultan indispensables para realizar una labor teatral fructífera.

**Wachsmann:** Para lograr esta continuidad, tenemos que conseguir armonizar en cierta medida el egoísmo de los actores -del cual vivimos, porque cada uno de ellos es un luchador individual, y no es palabrería-, así como sus intereses particulares, con los intereses de los contenidos, que por encima de ellos, son los que marcan una línea. Estimamos que el año pasado,

con mucho esfuerzo lo hemos logrado en bastante medida, pero esto es precisamente lo que cada vez resulta más difícil.

**Ruckhäberle:** Para nosotros la continuidad está también relacionada, creo yo, con el hecho de que aquí no se haya hecho nunca un teatro de preferencias caprichosas, sino un teatro de ilustración de los sentidos, o de una sensualidad instructiva.

**Wachsmann:** Esto lo saben los actores, y también saben que, a este respecto, antes están para realizar esta función que de divos, solos en medio del desierto. Lo que pasa es que en cada caso concreto, en cada papel concreto, hay, no obstante, que volver a intentar explicárselo; no siempre se logra. Pero yo me atrevería a decir que todos nuestros actores se encuentran, en lo que a este tema se refiere en mejor situación en el Kammerspiele que en ningún otro lugar.

Los repertorios deben ser haces de luz iluminadores del presente

**Ruckhäberle:** Actualmente tenemos las dos cosas: textos nuevos y a los clásicos. Trabajamos con estos textos, no por su gran calidad estética, sino porque en ellos se encuentra un lenguaje, unos aspectos del género humano que hoy en día parece que se han perdido o que en la sociedad actual no son visibles por las buenas. Con ello intentamos también reactivar ciertos valores burgueses incipientes o pre-burgueses para así ofrecer una forma de resistencia a las tendencias de la sociedad actual. Y a este respecto, nos parece importante arrojar luz sobre el presente; la manera más clara de hacerlo, si no se quiere violentar los textos antiguos, es con obras contemporáneas. Pero en ello hemos intentado siempre que se note esta heterogeneidad. Queremos contemplar el mundo desde el punto de vista de Kroetz, de Achternbusch, de Botho

## El arte y las cuentas

# Entrevista con el director gerente del Kammerspiele de Munich, Hanns Kurz

**Merschmeier:** Señor Kurz, usted es el director gerente del Kammerspiele de Munich. ¿Qué tareas desempeña?

**Kurz:** Me ocupo de la reglamentación concerniente a cuestiones no artísticas: las finanzas, contratación, la representación del teatro en el ámbito jurídico y la supervisión del personal no artístico. Por lo demás, las tareas que desempeñamos el director del teatro y yo están delimitadas con cierta flexibilidad.

**Merschmeier:** El Kammerspiele de Munich es un Teatro Municipal, sujeto por tanto al control financiero local. El método de contabilidad es de tipo cameralista. ¿Cómo afectan ambos factores a su trabajo?

**Kurz:** En primer lugar, el emplear una contabilidad cameralista significa únicamente que se producen una serie de ingresos y gastos que hay que registrar. En realidad no hay un cálculo de costes. Esto tiene sus ventajas e inconvenientes. Una de las dificultades radica en el hecho de que en las empresas donde se aplica el sistema cameralista no se tenga una

visión de conjunto de los costes. Para una empresa subvencionada como un teatro, esto puede parecer en principio poco problemático, pero la cuestión es que también aquí es necesario controlar los gastos. De esta situación se desprende que el teatro muchas veces no presta la debida atención a sus ingresos. Existe naturalmente una previsión de ingresos, pero tanto si éstos no alcanzan el nivel esperado como si lo exceden, no importa demasiado, y en este último caso, sencillamente porque el teatro no puede disponer de ese excedente. Los gastos no sólo tienen que ajustarse a los presupuestos, sino que también cada partida presupuestaria no puede rebasarse. El escaso interés en lograr ingresos complementarios y una estructura de gastos inflexibles son los problemas que conlleva el sistema cameralista. Además hay que añadir la imposibilidad de planificar con exactitud una empresa teatral: cuando se establecen los presupuestos, normalmente no se sabe todavía lo que se va a producir en esa temporada, qué obra, qué decorado, etc. Debido a estas dificultades empezamos a aplicar en 1984 una reglamentación suplementaria que incorpora la posibili-

dad de que parte de los fondos asignados a una partida puedan transferirse a otra más necesitada en un momento dado. Con ello se ha logrado un cierto interés por la dirección económica de la empresa. Desde entonces tenemos más representaciones de compañías invitadas y más grabaciones para la televisión, porque este dinero ya no conduce, como antes, a que se prevea una subida en los ingresos para el año siguiente. En general la proporción entre ingresos y gastos ha mejorado.

**Merschmeier:** ¿Cómo es la estructuración de gastos?

**Kurz:** Como en la mayoría de los teatros, cerca de un 80% de nuestro presupuesto queda fijado para gasto de personal. Esto es tan poco modificable como las subidas de tarifa, que hacen aumentar estos gastos cada año, independientemente de nuestras decisiones. En relación con el presupuesto total nosotros conseguimos cubrir entre un 18% y un 19% de los gastos mediante nuestros ingresos: este porcentaje está en otros teatros en una media del 16%.



«Othello», de W. Shakespeare. Dirección: Peter Zadek. Schauspielhaus de Hamburgo. (1979).

Strauss, de Heiner Müller, de Ludwig Fels. Esto lo hemos intentado hacer, con la excepción de Shakespeare, partiendo muy conscientemente de textos en alemán. Yo personalmente no creo en la ola esta de obras anglosajonas, digamos «próximas a la Naturaleza» que recorre el país.

**Dorn:** No es posible hacer que unos actores extraordinarios sigan desarrollando sus cualidades, que evolucionen y, a la vez ir evolucionando uno mismo si no es basándose en los grandes textos antiguos. Esta es una opinión que, por vergüenza, se calla en el mundo del teatro, porque en seguida se adquiere fama de escoger las obras pensando sólo en los actores. Todo este trabajo de taller constituye un aspecto muy importante. El arte teatral no surge de la nada.

**Ruckhäberle:** En el trabajo con los actores de aquí de la casa -y ello es parte del espíritu del Kammerspiele- uno se motiva con el contacto con los demás, desarrolla su creatividad, su fantasía. Nosotros no hacemos una dramaturgia a

la que pueda accederse en las bibliotecas, sino que trabajamos día a día con los actores.

*¿Cuál es entonces la visión político-cultural propia que tiene el teatro? Frente al Teatro Nacional ustedes son el Teatro Municipal, o sea, idealmente, un foro especial de la opinión pública múniquesa...?*

**«El teatro no debe ser el reflejo de la política del momento»**

**Dorn:** En una gran ciudad como Munich, el reparto de las responsabilidades es muy diferente a una ciudad como, pongamos, Stuttgart. En Stuttgart el teatro es realmente centro de cultura. Aquí la cosa se reparte entre muchas instituciones culturales. Además, no somos el único teatro. Lo que podemos hacer, lo hacemos, pero no tenemos por qué hacerlo todo. En una ciudad en la que diariamente leen en público sus obras hasta diez autores, para que nosotros hagamos algo en este terreno tiene que ser, por lo menos, por que

cumpla 80 años un Wolfgang Koeppen. Si no, organizamos series de actos de interés general, como las «Charlas sobre nuestro país, Alemania».

**Ruckhäberle:** Este teatro no debe ser reflejo de miopes reacciones políticas del momento o partidistas: no tendría sentido. No se puede cristalizar ningún dogma concreto, sino que simplemente hay que mirar lo que pasa en el escenario. No fue por cierto ninguna casualidad que en 1983 empezáramos la etapa de dirección de Dorn con *El nuevo proceso* de Peter Weiss. Se nos criticó mucho por ello, porque se decía que no era una obra buena, pero eso también...

*¿Qué significa para usted El nuevo proceso?*

**Ruckhäberle:** En lo que respecta al contenido, el poder recoger una crítica social que casi se perdió en los años 60 y volver a introducirla en la conciencia. Hoy en día se tiende a desacreditar las grandes teorías sociales. Incluso a Habermas se le continúa tan sólo poniendo la apostilla de «la nueva incomprendibilidad», sin que se

tome en consideración su importantísima reivindicación teórica a favor de un discurso y de una comunicación libres de represión. Su teoría se considera casi exclusivamente un fenómeno somero. Estar por una mayor crítica social supone perseverar en un concepto de modernidad que reaccione contra el eclecticismo de una postmodernidad que se mira el ombligo.

Yo no quería ponerme tan programático, pero quizá sea bueno hacerlo. Esto implica, dicho de una manera enfática, creer en las posibilidades de resistencia del teatro; no ponerse únicamente al servicio de unas corrientes determinadas, por muy de moda que estén, sino intentar que el teatro incorpore ciertos valores, que en teatro son siempre valores del lenguaje, a los valores

de las imágenes, de los sentimientos y también de la razón, e imponerlos al postmodernismo en boga. La noción de Teatro Municipal lleva asociada consigo la noción de repertorio como multiplicidad; no pluralidad en un sentido de supermercado, sino diversidad de ángulos de visión que, no obstante, coinciden en un centro y con ello muestran la postura del teatro.

# Un teatro municipal casi ideal

Por Henning Rischbieter

**¿N**o fueron más? -De las 96 escenificaciones en las siete temporadas teatrales de Bochum entre 1979 y 1986 asistí sólo a 24. En consecuencia, no realizaré otro balance estético subjetivo de Bochum. Antes bien, intentaré plasmar, con ayuda también del áspero material estadístico, cómo puede ser hoy un teatro municipal alemán.

El libro de despedida, con 648 páginas y, calculo, un millar de fotografías, se presenta deliberadamente árido ya en su título *EL ELENCO DE BOCHUM. Un teatro municipal alemán 1979-1986*. El título principal formula la reivindicación histórico-teatral: contacta con el elenco berlinés de Brecht de 1949-56, e incluye el programa ideal: éramos, queríamos ser un elenco, un vinculación cooperativa de muchos. El subtítulo revoca aparentemente esa reivindicación y el programa: *Un teatro municipal alemán* determina el marco institucional; teatro municipal suena a modestia; un teatro municipal entre otros muchos.

## La rigurosidad didáctica de Saladin Schmitt

Pero el Schauspielhaus de Bochum no fue un teatro municipal alemán *cualquiera*. Tardíamente, en 1919, la ciudad industrial de la Cuenca del Ruhr se permitió un elenco propio, y sólo uno para el teatro. El que exigió e impuso esta discrepancia con los usuales establecimientos

multisectoriales (ópera, opereta, ballet, teatro), Saladin Schmitt, que en aquel entonces contaba 30 años de edad, dirigió el Schauspielhaus de Bochum durante treinta años, de 1919 a 1949, a lo largo de los altibajos histórico-políticos. El familiar y alumno de Stefan George concebía el teatro municipal como instituto mediador de Instrucción y Arte. En 1925 escribía: «La mayoría de los escenarios no son Instituciones libres, abandonadas al arbitrio de una sola persona, sino centros apoyados por una autoridad determinada y que, por mucha que sea la libertad de que goce su dirección, han de expresar de alguna manera la voluntad general de un municipio. Esto puede conseguirse primordialmente si la dirección de un teatro concibe su cargo en primer término como oficial: esto es, cuando se considera mediadora oficial del patrimonio cultural dramático de todos los pueblos y épocas, aspirando a ofrecer al público estas obras en su imponente totalidad y distribuyéndolas en un número determinado de temporadas. O sea que si se decide consecuentemente el cultivo propio de Schiller y Goethe, de Hebbel y Kleist, ha de sopesarse cuidadosamente entre cuántos años debe distribuirse la obra de cada uno y cómo representar unas tras otras las obras más famosas, sea individualmente o en series.»

La mediación Arte & Instrucción de Saladin Schmitt culminó en las «Semanas», semejantes a festivales: en 1927 todos los dramas reales de Shakespeare; en 1937 seis obras de Shakespeare, entre ellas los cuatro temas romanos; en 1928

seis obras de Goethe; en 1934 la «obra dramática completa de Schiller» («su obra es una protesta contra el individualismo ajeno al pueblo... en justicia puede ser considerado profeta y precursor de los objetivos que motivaron las importantes modificaciones de nuestros días» -dijo entonces Schmitt, no afiliado al Partido Nacional-socialista); en 1936 la obra completa de Kleist; en 1937 una Semana Hebbel; en 1941 una Semana Grabbe. Schmitt personalmente escenificó la mayoría de los clásicos: estilizados, rítmicamente, con una coreografía severa y rigurosa, con arreglos decorativos en los escenarios escalonados simétricamente, acentuados heráldicamente, sombríos-impresionantes de Johannes Schröder. Ocasionalmente emanaba incienso del escenario, y Emil Peeters suministró entre 1919 y 1949 detallados entreactos musicales. Pero sólo un 30% aproximadamente del programa estaba dedicado a los clásicos, y de las dos docenas de escenificaciones por temporada, casi la mitad eran de carácter recreativo. Schmitt se mostró bastante reservado frente a las obras contemporáneas de mayores pretensiones -tanto antes como después de 1933.

Schmitt dirigió también entre 1921 y 1934 el teatro municipal de Duisburg, donde sólo se producían óperas. Bochum le suministraba representaciones teatrales, y a cambio Duisburg ofrecía a Bochum hasta 80 representaciones operísticas. El intercambio persistió incluso después de que Schmitt dejase la dirección conjunta de ambos teatros; tras la Segun-