

Peter Brook, *Das offene Geheimnis*





Peter Brook

# Das offene Geheimnis

Gedanken über Schauspielerei und Theater

Aus dem Englischen von Frank Heibert

Mit einem Nachwort von  
Hans-Thies Lehmann

Alexander Verlag Berlin | Köln

»Die List der Langeweile« basiert auf »Le Diable, c'est l'Ennui«, der Transkription eines Workshops, den Peter Brook am 9. und 10. März 1991 in Paris leitete.

»Der goldene Fisch« und »Das offene Geheimnis« wurden anlässlich der Verleihung des Preises der Inamori-Stiftung im November 1991 in Kyoto als Vorträge gehalten.

Die englische Originalausgabe erschien 1993 unter dem Titel  
*There Are No Secrets – Thoughts on Acting and Theatre.*

© 1993 by Peter Brook

Für die deutschsprachige Ausgabe

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2012

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com), [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion und Lektorat der Neuausgabe: Christin Heinrichs

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka (unter Verwendung eines Fotos  
von Brigitte Enguérand: Peter Brook, Avignon 1991)

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-266-8

Printed in Hungary (April) 2012

*Für Irina und Simon*



## INHALT

Die List der Langeweile 9

Der goldene Fisch 87

Das offene Geheimnis 107

Am Grunde die Steine 132

*Ein Nachwort von Hans-Thies Lehmann*

Über den Autor 154





# Die List der Langeweile

**Als ich** an einer englischen Universität die Vorträge hielt, die später zur Grundlage für mein Buch *Der leere Raum* wurden, fand ich mich plötzlich auf einem Podium wieder, vor einem großen schwarzen Loch, und am äußersten Ende dieses Lochs nahm ich undeutlich einige Gestalten wahr, die im Dunkeln saßen. Ich begann zu sprechen und spürte sofort, daß ich niemanden erreichte. Das deprimierte mich zunehmend, da es mir nicht gelang, auf natürliche Weise zu meinen Zuhörern durchzudringen.

Ich sah sie dasitzen wie aufmerksame Schüler, in Erwartung weiser Worte, mit denen sie ihre Schulhefte vollschreiben konnten, während ich die Rolle des Dozenten spielte, dessen Autorität schon dadurch gegeben ist, daß er zwei Meter höher steht als sein Publikum. Zum Glück fand ich den Mut, meinen Vortrag abubrechen, und schlug vor, uns einen anderen Saal zu suchen. Die Organisatoren zogen los, schauten sich überall im Universitätsgebäude um und boten uns schließlich einen kleinen Raum an, der beengt und ungemütlich war; aber wir merkten, daß wir dort eine natürliche und tiefere Beziehung aufbauen konnten. Als ich unter diesen neuen Bedingungen sprach, entstand sofort ein Kontakt zwischen den Studenten und mir. Von da an konnte ich unbefangen sprechen, und meine Zuhörer fühlten sich ebenso befreit. Die Fragen kamen ungehemmter, ebenso die Antworten. Die Erfahrung jenes Tages war mir eine nachdrückliche Lehre in Sachen »Raum«, und sie

wurde zur Grundlage der Experimente, die wir viele Jahre später in Paris machten, an unserem *Centre for Theatre Research*\*.

Damit ein Ereignis von einer bestimmten Qualität stattfinden kann, muß ein leerer Raum geschaffen werden. Ein leerer Raum erlaubt das Entstehen von etwas Neuem, denn alles, was mit Inhalt, Bedeutung, Ausdruck, Sprache und Musik zusammenhängt, erwacht erst zum Leben, wenn es als unverbrauchte und neue Erfahrung geschieht. Und eine solche ist nicht möglich ohne einen reinen, unberührten Raum, der offen ist, sie zu empfangen.

**Ein ausgesprochen dynamischer** Regisseur aus Südafrika, der eine Bewegung des Schwarzen Theaters in den Townships gegründet hatte, sagte einmal zu mir: »Wir haben alle *Der leere Raum* gelesen, das hat uns sehr geholfen.« Ich war erfreut, aber auch überrascht, denn das Buch hatte ich zum größten Teil vor den Erfahrungen unserer Theater-Safari in Afrika geschrieben und ich bezog mich darin ständig auf das Theater von London, Paris, New York ... Was konnten sie in diesem Text Nützliches gefunden haben? Wie konnte das Gefühl entstanden sein, das Buch sei auch an sie gerichtet? Was stand darin, das mit der Aufgabe zu tun hatte, Theater in den Alltag von Soweto zu bringen? Ich fragte ihn danach, und er antwortete: »Der erste Satz!«

---

\* Am 1. November 1970 wurde unter der Leitung von Peter Brook und Micheline Rozan das Centre International de Recherches Théâtrales (C.I.R.T.) in einer Gobelinwerkerei in Paris gegründet, dem Schauspieler verschiedenster Nationalitäten und Kulturen angehörten. (Anm. d. Red.)

*Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.*

Bis dahin hatten sie geglaubt, wer unter ihren Bedingungen Theater machen wolle, müsse unweigerlich Schiffbruch erleiden, weil es in den Townships von Südafrika nicht einen einzigen »Theaterbau« gibt. Sie hatten angenommen, ohne ein Theater mit tausend Plätzen, Vorhängen und Soffitten, Scheinwerfern und Farb-Projektionsapparaten wie in Paris, London und New York würden sie nicht weit kommen. Dann tauchte plötzlich ein Buch auf, dessen erster Satz behauptete, sie hätten alles, was sie zum Theatermachen brauchten.

In den frühen siebziger Jahren begannen wir mit unseren Experimenten außerhalb dessen, was als »Theater« galt. In den ersten drei Jahren spielten wir Hunderte von Malen auf der Straße, in Cafés, in Krankenhäusern, in den antiken Ruinen von Persepolis, in afrikanischen Dörfern, in amerikanischen Autowerkstätten, in Kasernen, in Stadtparks zwischen den Betonbänken ... Wir lernten eine Menge dabei, und die wichtigste Erfahrung für die Schauspieler bestand darin, daß sie ihr Publikum sehen konnten, im Gegensatz zu den unsichtbaren Zuschauern, die sie gewohnt waren. Viele von ihnen hatten in großen, konventionellen Theatern gearbeitet, und es war ein großer Schock für sie, sich in Afrika wiederzufinden, in direktem Kontakt mit dem Publikum, und der einzige Flutlichtstrahler war die Sonne, unter deren grellem Licht Zuschauer und Schauspieler unterschiedslos vereint waren. Bruce Myers, einer unserer Schauspieler, sagte einmal: »Ich habe zehn Jahre meines Lebens als professioneller Schauspieler zugebracht, ohne jemals die Menschen zu sehen,

für die ich diese Arbeit mache. Auf einmal kann ich sie sehen. Vor einem Jahr hätte mich dieses Gefühl des Entblößtseins in Panik gestürzt. Mir wurde doch mein wichtigster Verteidigungsmechanismus weggenommen. Ich hätte gedacht: »Was für ein Alptraum, ihre Gesichter zu sehen!«

Plötzlich wurde ihm klar, daß es seiner Arbeit im Gegenteil einen neuen Sinn gab, die Zuschauer zu sehen. Es ist ein weiterer Aspekt des leeren Raums, daß diese Leere geteilt wird: Es ist derselbe Raum für jeden der Anwesenden.

**Zu der Zeit**, als ich *Der leere Raum* schrieb, glaubten diejenigen, die nach einem »Volkstheater« suchten, alles, was »für das Volk« war, hätte auch automatisch Vitalität – im Gegensatz zum »Theater für die Elite«. Die Mitglieder der »Elite« wiederum sahen sich als privilegierte Teilnehmer an einem intellektuellen Abenteuer, klar abgehoben von dem schwülstigen, aber anämischen »Kommerztheater«. Wer die »Großen Klassiker« inszenierte, war im übrigen fest davon überzeugt, durch die »Hohe Kultur« erhalte die Gesellschaft eine Qualität, die weit höher zu bewerten sei als der billige Adrenalinstoß durch eine ordinäre Komödie. Die Erfahrung hat mich aber im Lauf der Jahre gelehrt, daß diese Betrachtungsweise falsch ist: Auf einen guten Raum kommt es an, und der beweist sich dadurch, daß in ihm viele unterschiedliche Energien zusammenfließen, wodurch derartige Bewertungskategorien überflüssig werden.

Als ich anfang, am Theater zu arbeiten, hatte ich zum Glück nicht die geringste Ahnung von solchen Klassifizierungen. Damals gab es in England keine Schulen, keinen Meister, keine Vorbilder, und das war ein Vorteil. Vom deutschen Theater wußte man überhaupt nichts, Stanislawski war prak-

tisch unbekannt, Brecht nichts weiter als ein Name und Artaud nicht mal das. Es gab keine Theorien, so daß die Theaterleute ganz ungezwungen von einem Genre zum anderen wechselten. Große Schauspieler konnten heute Shakespeare spielen und morgen in einem Schwank oder einem Musical. Zuschauer und Kritiker folgten ihnen ganz unvoreingenommen, ohne das Gefühl, sie – oder »die Kunst des Theaters« – würden verraten.

Mitte der fünfziger Jahre gastierten wir mit *Hamlet* in Moskau, in der Titelrolle Paul Scofield, der schon seit über zehn Jahren Hauptrollen spielte und in England zu den glänzendsten und herausragendsten Schauspielern seiner Generation gezählt wurde. Damals herrschte in Rußland noch der Stalinismus alter Prägung, die vollkommene Isolation – ich glaube, wir waren sogar die erste englische Truppe, die dort auftrat. Es war ein ziemliches Großereignis, und Scofield wurde behandelt wie ein Popstar.

Wieder in England, arbeiteten wir eine Zeitlang weiter zusammen, machten ein Stück von Graham Greene, dann eines von Eliot. Nachdem unsere Produktion abgespielt war, bekam Paul eines Tages das Angebot, einen Cockney-Improvisario in einem Musical zu spielen, es war das erste Prä-Rock-Musical. Er war ganz begeistert: »Wunderbar. Statt den nächsten Shakespeare zu spielen, kann ich singen und tanzen. Es heißt *Expresso Bongo!*« Ich ermutigte ihn, die Rolle anzunehmen, er freute sich, und die Produktion wurde ein Erfolg.

Während das Stück lief, kam unerwartet eine offizielle russische Delegation aus Moskau an, ungefähr zwanzig Schauspieler und Schauspielerinnen, Regisseure und Theaterleiter. Da wir bei ihnen so zuvorkommend empfangen worden waren, fuhr ich zum Flughafen, um sie willkommen zu heißen. Ihre erste Frage betraf Scofield: »Was spielt er gerade?

Können wir ihn sehen?» »Natürlich«, erwiderte ich. Wir besorgten ihnen Karten, und sie gingen in die Aufführung.

Die Russen hatten, vor allem in der damaligen Zeit, eines gelernt: In Theaterdingen kann man jede Peinlichkeit durch den Gebrauch eines Wortes vermeiden, *interessant*. Sie schauten sich das Stück an, trafen Scofield und riefen wenig überzeugend aus, sie seien »sehr interessiert« gewesen. Ein Jahr später bekamen wir ein Exemplar des Buches, das der Leiter der Delegation, ein Shakespeare-Kenner von der Universität Moskau, über ihre Reise geschrieben hatte. Darin entdeckte ich ein schlechtes Foto von Scofield mit seinem schief sitzenden Schlapphut aus *Expresso Bongo*, dazu folgenden Bildtext: »Die Situation des Schauspielers in einem kapitalistischen Land bestürzte uns alle. Welche Demütigung für einen der größten Schauspieler unserer Zeit, in einem Machwerk namens *Expresso Bongo* auftreten zu müssen, um seine Frau und zwei Kinder ernähren zu können!«

Ich erzähle diese Geschichte, um Ihnen etwas Grundsätzliches zu verdeutlichen: Theater hat keine Kategorien, es handelt vom Leben. Das ist sein einziger Ausgangspunkt, nichts anderes ist wirklich grundlegend. Theater ist Leben.

Gleichzeitig kann man aber nicht sagen, es bestünde kein Unterschied zwischen Leben und Theater. 1968 gab es etliche, die – aus sehr triftigen Gründen, sie waren nämlich das »tödliche Theater« leid – beharrlich behaupteten: »Das ganze Leben ist Theater«, folglich brauche man auch keine Kunst, keine Kunstfertigkeit, keine Strukturen ... »Theater findet überall statt, Theater umgibt uns«, sagten sie. »Jeder ist ein Schauspieler, jeder kann vor allen Leuten alles mögliche tun, und alles ist Theater.«

Was ist falsch an dieser Auffassung? Eine einfache Übung kann das verdeutlichen. Bitten Sie irgendeinen Freiwilligen,

von einer Seite des Raums zur anderen zu gehen. Das kann jeder. Der tolpathsigste Idiot wird nicht versagen, er braucht ja nur zu gehen. Er muß sich nicht anstrengen und verdient auch keine Belohnung. Nun bitten Sie ihn, sich dabei vorzustellen, daß er eine kostbare Schale in Händen hält und vorsichtig gehen muß, um keinen Tropfen des Inhalts zu verschütten. Auch den hierzu nötigen Akt der Vorstellungskraft kann jeder vollbringen, und er wird sich mehr oder weniger überzeugend bewegen. Doch diesmal hat Ihr Freiwilliger eine zusätzliche Anstrengung geleistet, vielleicht hat er ein Dankeschön und eine kleine Belohnung für seinen guten Willen verdient. Fordern Sie ihn als nächstes auf, sich vorzustellen, daß ihm beim Gehen die Schale entgleitet und zu Boden fällt, wobei der ganze Inhalt verschüttet wird. Jetzt kommt er ins Schwitzen. Er versucht zu spielen, gekünstelte Amateurschauspielerei von der schlimmsten Sorte ergreift seinen Körper, und sein Gesichtsausdruck wirkt »gespielt« – mit anderen Worten, grauenvoll unrealistisch. Diese scheinbar einfache Handlung derart auszuführen, daß sie so natürlich aussieht wie einfaches Gehen, erfordert das gesamte Können eines hochprofessionellen Künstlers – etwas Vorgestelltes muß mit Fleisch und Blut und mit emotionaler Realität erfüllt werden: Es muß über bloße Imitation hinausgehen, und das erfundene Leben wird zu einem parallelen Leben, auf keiner Ebene von der realen Situation zu unterscheiden. Das erklärt, warum ein »echter« Schauspieler die enormen Tagesgagen wert ist, die ihm Filmgesellschaften dafür bezahlen, daß er einen überzeugenden Eindruck vom alltäglichen Leben liefert.

Man geht ins Theater, um dort Leben zu finden, aber wenn kein Unterschied zwischen dem Leben außerhalb des Theaters und dem Leben auf der Bühne besteht, dann hat das



Theater keinen Sinn. Dann gibt es keinen Grund, Theater zu machen. Wenn wir aber erkennen, daß das Leben *im* Theater sichtbarer und lebhafter ist, dann wird uns auch klar, inwiefern es dasselbe ist wie draußen und dabei doch anders.

Das läßt sich auch genauer beschreiben. Das Leben im Theater ist leichter zu entschlüsseln und intensiver, weil es konzentrierter ist. Der Vorgang, den Raum einzugrenzen und die Zeit zu verdichten, schafft ein Konzentrat.

Wenn wir im Leben sprechen, geben wir einen plappernen Schwall repetitiver Wörter von uns, und diese ganz natürliche Art, uns auszudrücken, braucht im Verhältnis zum Inhalt unserer Aussage eine Menge Zeit. Doch so muß man anfangen, bei der Alltagskommunikation, und es ist genau wie im Theater, wenn eine Szene durch Improvisationen entwickelt wird, mit viel zu langem Gerede.

Die Verdichtung besteht darin, alles zu entfernen, was nicht unabdingbar notwendig ist, und zu verstärken, was übrigbleibt, etwa indem man ein kräftiges Adjektiv an die Stelle eines farblosen setzt, gleichzeitig aber den Eindruck von Spontaneität bewahrt. Wenn das gelingt, werden wir schließlich auf der Bühne etwas in drei Minuten sagen, wozu im Leben zwei Leute drei Stunden brauchen. Genau das leistet der klare Stil eines Beckett, Pinter oder Tschechow.

Bei Tschechow hat man den Eindruck, als wäre der Text ein Tonbandmitschnitt, lauter Sätze aus dem Alltagsleben. Aber es gibt keine Formulierung bei Tschechow, die nicht mit großer handwerklicher Kunstfertigkeit gefeilt, geschliffen und immer wieder verändert worden wäre, um so zu klingen, als spräche der Schauspieler wirklich »wie im täglichen Leben«. Doch wer sich das vornimmt – Sprechen und Verhalten genau wie im Alltag –, der kann nicht Tschechow spielen. Schauspieler und Regisseur müssen den gleichen

Prozeß durchlaufen wie der Autor, sie müssen sich bewußt machen, daß kein Wort unschuldig ist, auch wenn es vielleicht so erscheint. Es birgt in sich und in dem Schweigen davor und danach ein komplexes Netz unausgesprochener Energien zwischen den Figuren. Wenn es gelingt, dies aufzudecken und hernach kunstvoll wieder zu verbergen, wird man die einfachsten Worte sprechen können, und sie klingen wie aus dem Leben gegriffen. Im Grunde ist das ja auch Leben, aber Leben in einer konzentrierteren Form, verdichtet in Zeit und Raum.

Shakespeare geht noch weiter. Früher betrachtete man Verse als eine Form der Verschönerung durch Dichtkunst. Dann kam als unvermeidliche Reaktion die Vorstellung auf, Verse seien nichts weiter als eine angereicherte Form der Alltagssprache. Gewiss müssen Verse »natürlich« klingen, aber das bedeutet weder umgangssprachlich noch gewöhnlich. Um den richtigen Ton zu finden, muß man sehr genau wissen, warum die Versform gewählt wurde, welche notwendige Funktion sie zu erfüllen hat. Shakespeare als Praktiker mußte zur Versform greifen, um die verborgensten psychologischen, seelischen und geistigen Regungen seiner Figuren zeigen zu können, ohne daß sie dabei ihre Bodenhaftung verloren. Weiter kann Verdichtung kaum gehen.

Alles hängt von dem Funken ab, der beim Schreiben wie beim Spielen in jedem Augenblick zünden muß, von dem kleinen Flämmchen, das aufflackert und dem verdichteten, destillierten Moment Intensität verleiht. Denn Verdichtung und Kondensation allein genügen nicht. Ein allzu langes, allzu geschwätziges Stück läßt sich immer kürzen, und doch kann am Ende etwas furchtbar Zähes dabei entstehen. Auf den Funken kommt es an, und er ist selten zu spüren. Daran läßt sich erkennen, wie erschreckend zerbrechlich und an-

spruchsvoll die theatralische Form ist, denn dieser kleine Funke Leben muß in jeder Sekunde gegenwärtig sein.

Dieses künstlerische Problem existiert nur im Theater und im Film. Ein Buch mag seine öden Stellen haben, aber im Theater kann man von einer Sekunde zur anderen das Publikum verlieren, wenn das Tempo nicht stimmt.

Wenn ich jetzt aufhöre zu sprechen ... hören wir die Stille ... aber jeder ist aufmerksam ... Einen Augenblick lang habe ich Sie in der Hand, und doch werden Ihre Gedanken im nächsten Moment unvermeidlich abschweifen. Es sei denn ... ja, was? Es ist eine nahezu übermenschliche Leistung, ständig das Interesse neu zu wecken und die Originalität, die Frische, die Intensität zu erreichen, die jeder neue Augenblick verlangt. Das ist auch der Grund, warum es beim Theater im Vergleich zu anderen Kunstformen so wenige Meisterwerke auf der ganzen Welt gibt. Immer besteht die Gefahr, daß der Funke des Lebens verlischt; deshalb müssen wir die Gründe für sein häufiges Fehlen präzise analysieren. Dazu gilt es, das Phänomen mit klarem Blick zu studieren.

Eine unvoreingenommene Untersuchung sowohl des klassischen als auch des kommerziellen Theaters ist dabei überaus wichtig, die Betrachtung des Schauspielers, der monatelang probt, ebenso wie seines Kollegen, der sich in ein paar Tagen vorbereitet, der Vergleich der Möglichkeiten, wenn sehr viel bzw. sehr wenig Geld da ist – mit anderen Worten, all die unterschiedlichen Bedingungen, unter denen Schauspielerei stattfindet, sind zu analysieren.

Ich möchte gern eine Aufführung, die nur auf einer normalen Bühne mit Bühnenbild und Scheinwerfern stattfinden kann, mit einer anderen vergleichen, die nur ohne Licht, ohne Kulissen, unter freiem Himmel möglich ist, um zu zeigen, daß das Phänomen des lebendigen Theaters

nicht an äußere Bedingungen geknüpft ist. Man kann sich ein furchtbar banales Stück über ein mittelmäßiges Thema anschauen, das ein großer Erfolg ist und an einem erzkonventionellen Theater eine Menge Geld einspielt, und darin manchmal einen Funken Leben finden, der die Aufführung weit spannender macht als eine Produktion von Leuten, die Brecht oder Artaud mit Löffeln gefressen haben und mit gutem Material arbeiten; deren Arbeit ist gewiss kulturell respektabel, aber oft ohne Ausstrahlungskraft. Man kann ohne Schwierigkeiten einen trübseligen Abend damit zubringen, etwas anzuschauen, dem nichts fehlt – außer Leben. In solchen Fällen ist ein kaltes, klares, unbarmherziges Urteil sehr wichtig, vor allem, wenn man sich nicht von den sogenannten kulturellen Kriterien der Snobs beeinflussen lassen will.

Deshalb betone ich immer wieder, wie viel Risiko in einem so großen Dramatiker wie Shakespeare oder in den großen Opern steckt. Die Qualität der Vorlage kann das Beste oder das Schlimmste zutage fördern. Je größer das Werk, desto trostloser, wenn Ausführung und Interpretation ihm nicht gerecht werden.

Wer oft unter Schwierigkeiten darum gekämpft hat, ein hochkarätiges Werk einem gleichgültigen Publikum nahezubringen, kann so etwas natürlich nur sehr schwer zugeben. Fast immer sieht man sich gezwungen, schon den Versuch zu verteidigen, und ist regelmäßig enttäuscht, weil das Publikum solche Arbeiten oft ablehnt und ihnen andere vorzieht, die in unseren Augen von geringerem Wert sind. Wenn man genau hinschaut, entdeckt man die Schwachstelle. Das große Meisterwerk wird nämlich ohne das eine Element präsentiert, das die Verbindung zum Publikum herstellen kann: Leben, in all seiner Unwiderstehlichkeit. Was uns zum leeren Raum zurückführt.

Wenn die Gewohnheit uns glauben läßt, Theater beginne notwendig mit einer Bühne, mit Kulissen, Scheinwerfern, Musik und Sesseln ... dann fährt der Zug schon auf dem falschen Gleis los. Zwar braucht man zum Filmemachen eine Kamera, Zelluloid und die Mittel, es zu entwickeln – um Theater zu machen, braucht man aber nur eines: das menschliche Element. Das heißt nicht, der Rest wäre unwichtig, aber darauf liegt nicht das Hauptaugenmerk.

Ich habe einmal behauptet, Theater beginne, sobald sich zwei Menschen treffen. Wenn einer aufsteht und ein anderer ihn beobachtet, ist das bereits ein Anfang. Damit es eine Entwicklung gibt, brauchen wir eine dritte Person, um eine Begegnung stattfinden zu lassen. Dann übernimmt das Leben die Führung, und man kann sehr weit kommen – aber diese drei Elemente sind wesentlich.

Wenn etwa zwei Schauspieler auf der Probe miteinander spielen, ohne Zuschauer, dann sind sie versucht zu glauben, ihre Beziehung sei die einzige, die es gibt. Sie können in die Falle gehen, sich in diesen genüsslichen gegenseitigen Austausch verlieben und dabei vergessen, daß es doch eigentlich um den dreiseitigen Austausch geht. Eine zu lange Probenzeit kann sogar damit enden, daß die einzigartige Möglichkeit, die durch das dritte Element eröffnet wurde, wieder zerstört ist. In dem Augenblick, da wir spüren, daß ein Dritter zuschaut, verwandeln sich die Probenbedingungen immer.

Bei unserer Arbeit benutzen wir oft einen Teppich als Probenbereich, mit folgender Absicht: Außerhalb des Teppichs befindet sich der Schauspieler im Alltagsleben, er kann tun, was er will – seine Energie verschwenden, Bewegungen machen, die nichts Besonderes ausdrücken, sich am Kopf kratzen, einschlafen ... Aber sobald er den Teppich

betritt, ist er zu einer klaren Absicht verpflichtet, zu intensiver Lebendigkeit, einfach weil er Zuschauer hat.

**Folgendes Experiment** habe ich vor Publikum ausprobiert: Zwei willkürlich ausgewählte Personen werden auf die Bühne gebeten und sollen sich einfach mit »Hallo!« begrüßen. Dann wende ich mich an die Zuschauer und frage, ob dies das Bemerkenswerteste ist, was sie je gesehen haben. Das ist es natürlich nicht.

Als nächstes frage ich: Könnten wir sagen, diese fünf Sekunden waren von solcher Reinheit und Qualität, jeder Augenblick besaß eine solche Eleganz und Subtilität, daß sie zu einem unvergeßlichen Erlebnis geworden sind? Könnten Sie, die Zuschauer, schwören, daß sich diese Szene für den Rest Ihres Lebens unauslöschlich in Ihr Gedächtnis eingeprägt hat? Nur wenn Sie mit Ja antworten und gleichzeitig sagen können: »Es sah ganz natürlich aus«, nur dann können Sie das gerade Gesehene als theatrales Ereignis bezeichnen. Was fehlte also? Das ist die Crux bei der Sache. Was brauchen wir, um das Gewöhnliche zu etwas Einzigartigem zu erheben?

Im Nô-Theater braucht ein Schauspieler fünf Minuten, um die Mitte der Bühne zu erreichen. Wie kommt es, daß ein »Nicht-Schauspieler« unsere Aufmerksamkeit nicht so lange hält, während ein »richtiger Schauspieler«, der dasselbe zweitausendmal langsamer tut, dabei so unwiderstehlich sein kann? Warum sind wir berührt und fasziniert, wenn wir ihm zuschauen? Mehr noch, warum soll ein großer Nô-Meister in seinem Gang fesselnder sein als ein kleinerer Nô-Schauspieler, der erst ein Vierteljahrhundert Übung hinter sich hat? Worin liegt der Unterschied?

Wir sprechen von einer ganz einfachen Bewegung – Gehen –, und doch gibt es einen fundamentalen Unterschied zwischen dem einen Gang, der intensiv und lebendig ist, und dem anderen, der ein bloßer Durchschnittsakt bleibt. Jedes Detail innerhalb der Bewegung dient unserem Zweck; wir können sie unter das Mikroskop unserer Aufmerksamkeit legen und den kompletten, einfachen Prozeß beobachten.

Das Auge des Publikums ist das erste hilfreiche Element. Wenn man dieses genaue Mustern als eine echte Erwartung empfindet, die zu jedem Zeitpunkt verlangt, daß nichts Überflüssiges geschieht, nichts aus Schläffheit, sondern alles aus Wachheit heraus, dann wird auch klar, daß das Publikum keine passive Funktion hat. Es muß sich nicht einmischen oder äußern, um teilzunehmen. Es ist ein ständiger Teilnehmer durch seine wache Anwesenheit. Diese Gegenwart muß als positive Herausforderung empfunden werden, wie ein Magnet, vor dem man sich nicht erlauben kann, »so irgendwie« zu sein. Im Theater ist »so irgendwie« der größte und tückischste Feind.

Das Alltagsleben besteht aus »so irgendwie«. Nehmen wir drei Beispiele. Wenn man etwa eine Prüfung ablegt oder wenn man mit einem Intellektuellen spricht, wird man sich anstrengen, im eigenen Denken oder Sprechen nicht »so irgendwie« zu sein, aber ohne es zu merken, steckt dieses »so irgendwie« in unserem Körper, der unbeachtet und schlaff ist. Wenn wir jedoch bei jemandem sind, der in Not ist, werden wir in unseren Gefühlen nicht »so irgendwie« sein, ganz sicher sind wir freundlich und aufmerksam; doch unsere Gedanken können abschweifen oder verworren sein, und dasselbe gilt für unseren Körper. Und im dritten Fall, wenn man ein Auto steuert, kann zwar der ganze Körper mobi-

liert sein, doch der Kopf, sich selbst überlassen, kann »so irgendwie« in Gedanken dahintreiben.

Damit der Schauspieler seine Absichten vollkommen deutlich machen kann, mit intellektueller Wachheit, echtem Gefühl und einem ausgewogenen, trainierten Körper, müssen diese drei Faktoren – Denken, Gefühl, Körper – in vollkommener Harmonie zueinander stehen. Nur dann kann er die Forderung erfüllen, innerhalb einer kürzeren Zeitspanne als bei sich zu Hause intensiv zu sein.

In unserem früheren Experiment – »Jemand bewegt sich durch einen Raum und begegnet einer zweiten Person, während ein Dritter zuschaut« – liegt ein Potential, das entweder ausgeschöpft wird oder nicht. Um dies im Sinne einer Kunstfertigkeit zu verstehen, müssen wir sehr genau betrachten, welche Elemente diese geheimnisvolle Lebens-Bewegung schaffen – und welche sie verhindern. Fundamentales Element ist der Körper. Bei allen Rassen auf unserem Planeten ist der Körper mehr oder weniger gleich; es gibt ein paar Unterschiede in Größe und Farbe, aber grundsätzlich sitzt der Kopf immer auf den Schultern, auch Nase, Augen, Mund, Bauch und Füße sind an denselben Stellen. Das Instrument Körper ist überall in der Welt dasselbe, unterschiedlich sind nur die Stilrichtungen und kulturellen Einflüsse.

Die Körper japanischer Kinder sind unendlich viel weiter entwickelt als bei westlichen Kindern. Ab zwei Jahren lernt ein Kind dort, in perfektem Gleichgewicht zu sitzen; zwischen zwei und drei beginnt das Kind, sich regelmäßig zu verneigen, was eine wunderbare Übung für den Körper ist. In den Hotels von Tokio stehen sehr gutaussehende junge Mädchen den ganzen Tag an den Fahrstühlen und verbeugen sich jedes Mal, wenn die Aufzugtüren sich öffnen und schließen. Sollte eine dieser Frauen eines Tages von einem



Regisseur ans Theater geholt werden, kann man davon ausgehen, daß zumindest ihr Körper gut trainiert ist.

Im Westen gehören zu den wenigen Menschen, die noch mit achtzig perfekt entwickelte und trainierte Körper haben, die Orchesterdirigenten. Sein ganzes Leben lang macht ein Dirigent Bewegungen, die mit dem Beugen des Rumpfes anfangen, und er betrachtet sie nicht einmal als Übungen. Wie die Japaner braucht er eine feste Bauchmuskulatur, damit sein übriger Körper um so expressivere Bewegungen machen kann. Es handelt sich nicht um die Bewegungen eines Akrobaten oder Turners, die aus der Anspannung entstehen, sondern um Bewegungen, in denen Gefühl und gedankliche Präzision miteinander verbunden sind. Er braucht die Präzision des Denkens, um jeder Einzelheit der Partitur zu folgen, während seine Gefühle der Musik Qualität verleihen, und sein Körper, ständig in Bewegung, ist das Instrument, durch das er mit den Musikern kommuniziert. Deshalb erfreut sich auch ein älterer Dirigent eines vollkommen geschmeidigen Körpers, obwohl er weder die Tänze eines jungen afrikanischen Kriegers noch die Verbeugungen einer Japanerin vollführt. Ein großer englischer Dirigent aus der Zeit der Jahrhundertwende stellte einmal fest, »auf dem Kontinent sind die Dirigenten besser vorbereitet, da sie sich verneigen, um den Damen die Hand zu küssen«. Er riet jedem, der Dirigent werden wollte, sich in Zukunft vor allen Damen, denen er begegnete, zu verbeugen und ihnen die Hand zu küssen.

Als ich meine damals drei- oder vierjährige Tochter zum Ballettunterricht brachte, war ich entsetzt über den körperlichen Zustand vieler Kinder dort. Die Kinder in ihrem Alter waren bereits steif und ohne jegliches Gefühl für Rhythmus. Rhythmusgefühl ist keine besondere Gabe: Jeder hat Rhythmus in sich, bis er blockiert wird, und im Alter von drei

Jahren sollte sich jeder natürlich bewegen. Doch die Kinder von heute sitzen stundenlang regungslos vor dem Fernseher und gehen dann mit einem Körper zum Ballettunterricht, der bereits steif geworden ist. Das Instrument Körper wird bei uns in der Kindheit nicht so gut entwickelt wie im Fernen Osten. Ein Schauspieler aus dem Westen muß sich bewußt machen, daß er diese Mängel auszugleichen hat.

Das heißt nicht, ein Schauspieler müßte wie ein Tänzer trainieren. Ein Schauspieler braucht einen Körper, der seinen Typus widerspiegelt, während der Körper eines Tänzers sehr wohl neutral sein kann. Tänzer – ich spreche jetzt vom traditionellen Ballett, vom klassischen Tanz – müssen die Anweisungen des Choreographen in relativ unpersönlicher Weise ausführen können. Bei Schauspielern ist das anders; für einen Schauspieler ist es überaus wichtig, körperlich auffällig zu sein, ein Abbild von Welt zu schaffen. Es muß den kleinen Dicken geben, den großen Dünnen, den schnellen Geschmeidigen und den schweren Tolpatsch ... Das ist notwendig, weil wir das Leben zeigen, sein Innen und Außen, untrennbar miteinander verbunden. Um das äußere Leben ausdrücken zu können, braucht man deutlich markante Typen, denn jeder von uns stellt einen bestimmten Typus Mann oder Frau dar. Aber es ist wichtig – und darin liegt die Verbindung zum asiatischen Schauspieler –, daß der dicke und ungeschickte Körper ebenso verfeinert in seiner Sensibilität ist wie der junge, schnelle Körper.

Wenn unsere Schauspieler akrobatische Übungen machen, geht es darum, ihre Sensibilität zu entwickeln, keine akrobatischen Fähigkeiten. Ein Schauspieler, der niemals irgendwelche Übungen macht, spielt »von den Schultern an aufwärts«. Das mag im Film ausreichen, aber beim Theater erlaubt es ihm nicht, die Gesamtheit seines Erlebens zu vermitteln.

Es ist ja sehr einfach, mit der Sprache sensibel umzugehen oder im Gesicht oder in den Fingern sensibel zu sein, aber diese Sensibilität muß im restlichen Körper, im Rücken, den Beinen, dem Gesäß durch Übungsarbeit entwickelt werden, da sie keine natürliche Gabe ist. Mit sensibel ist gemeint, daß der Schauspieler jederzeit in Verbindung mit seinem gesamten Körper steht. Wenn er eine Bewegung in Gang setzt, weiß er exakt, wo sich jedes Glied befindet.

Im *Mahabharata*\* spielten wir eine äußerst riskante Szene; sie fand im Dunkeln statt, alle trugen brennende Fackeln. Die Funken und das tropfende, kochende Öl konnten die wallenden Schals der dünnen Seidenkostüme ohne weiteres in Brand setzen. Wir hatten immer schreckliche Angst davor. Deshalb machten wir regelmäßige Übungen mit Fackeln, damit jeder Einzelne jederzeit genau wußte, wo sich die Flammen befanden. Von Anfang an beherrschte der japanische Schauspieler Yoshi Oida diese Übungen am besten, wegen seines disziplinierten Trainings. Ganz gleich, welche Bewegung er ausführt, er weiß stets genau, wohin er seine Füße und Hände platziert hat, wie seine Augen stehen und in welchem Winkel sich sein Kopf befindet ... Er tut nichts zufällig. Aber fordern Sie einmal einen Durchschnittsschauspieler auf, mitten in einer Bewegung innezuhalten und Ihnen auf den Zentimeter genau zu sagen, wo sein Fuß oder seine Hand ist; er wird oft die größten Schwierigkeiten damit haben. In Afrika oder in Asien, wo die Körper der Kinder nicht vom Stadtleben verbogen sind und wo eine lebendige Tradition sie dazu bringt, Tag um Tag aufrecht

---

\* *Das Mahabharata*, Premiere der französischen Version am 7. 7. 1985 in Avignon, der englischen Version am 26. 7. 1987 im Théâtre des Bouffes du Nord Paris. (Anm. d. Red.)

zu sitzen, sich zu verneigen, zu knien, unauffällig zu gehen, reglos, aber wachsam zu stehen – dort besitzt man bereits, was wir erst durch eine Reihe von Übungen erwerben müssen. Doch dank der ähnlichen Struktur der Körper ist dies absolut möglich.

Ein untrainierter Körper ist wie ein verstimmtes Musikinstrument – sein Resonanzraum ist voll verwirrender, häßlicher Mißtöne und nutzloser Geräusche, welche die wahre Melodie übertönen. Wenn das Instrument des Schauspielers, sein Körper, durch Training gestimmt ist, verschwinden die kraftaufreibenden Spannungen und Angewohnheiten. Er ist jetzt bereit, sich den unbegrenzten Möglichkeiten der Leere zu öffnen. Doch das hat seinen Preis: Diese ungewohnte Leere macht ihm natürlich Angst. Selbst wenn man eine lange Bühnenerfahrung hat, taucht jedes Mal, wenn man beginnt, wenn man sich am Rande des Teppichs befindet, diese Angst wieder auf – vor der Leere in einem selbst, vor der Leere im Raum. Um von der Angst wegzukommen, versucht man sofort, diese Leere zu füllen, damit man etwas zu sagen oder zu tun hat. Es bedarf echten Selbstvertrauens, um still zu sitzen oder zu schweigen. Ein großer Teil unserer übermäßigen, unnötigen Entäußerungen rührt von der Horrorvorstellung her, wir würden, wenn wir nicht ständig irgendwie signalisieren, daß wir existieren, auf einmal tatsächlich nicht mehr dasein. Dieses Problem ist im Alltag schlimm genug, wenn uns nervöse, überreizte Leute an die Decke gehen lassen, aber im Theater, wo sich alle Energien auf dasselbe Ziel konzentrieren müssen, ist es überaus wichtig zu erkennen, daß man völlig »da« sein kann, auch wenn man anscheinend nichts »tut«. Es ist wichtig für jeden Schauspieler, solche Hindernisse zu erkennen und einzugestehen, die in diesem Falle ganz natürlich und legitim sind. Wenn man

einen japanischen Schauspieler zu seiner Schauspielkunst befragt, wird er bestätigen, daß er vor dieser Grenze gestanden und sie überwunden hat. Wenn er gut spielt, kommt das nicht daher, daß er zuvor ein geistiges Konstrukt aufgebaut hat, sondern daher, daß er eine panikfreie Leere in sich geschaffen hat.

In einem Dorf in Bengalen habe ich einmal eine sehr eindringliche Zeremonie namens Chauu miterlebt. Die Teilnehmer, Leute aus dem Dorf, stellen Schlachten dar und bewegen sich dabei mit kleinen Sprüngen fort. Beim Springen starren sie vor sich hin, und in ihrem Blick liegt eine unglaubliche Stärke und Intensität. Ich fragte ihren Lehrer: »Was tun sie? Worauf konzentrieren sie sich so sehr, daß ihr Blick so kraftvoll wird?« Er antwortete: »Es ist ganz leicht. Ich sage ihnen, sie sollen an nichts denken. Einfach nach vorn schauen und die Augen weit aufreißen.« Ich begriff, daß ihnen diese Intensität niemals gelungen wäre, wenn sie sich auf die Frage konzentriert hätten: »Was fühle ich gerade?«, oder wenn sie versucht hätten, den Raum mit Gedanken zu füllen. Dem westlichen Denken fällt es schwer, das zu akzeptieren, da es die »Gedanken« und den Geist schon so viele Jahrhunderte lang als höchste Götter verehrt. Die einzige Antwort liegt in der unmittelbaren Erfahrung, und im Theater kann man spüren, wie absolut real die außergewöhnliche Gegenwart der Leere ist – im Vergleich zu dem armseligen Tohuwabohu in einem Kopf voller Gedanken.

Welche Elemente stören den inneren Raum? Eines ist das übermäßige Denken. Wozu beharren wir darauf, alles immer vorzubereiten? Fast nur, um die Angst zu bekämpfen, daß uns einer erwischt. Früher kannte ich konventionelle Schauspieler, die am liebsten ihre Regieanweisungen bis

ins letzte Detail am ersten Probentag bekamen, um von da an in Ruhe gelassen zu werden. Das fanden sie himmlisch, und wenn man zwei Wochen vor der Premiere irgendeine Kleinigkeit verändern wollte, regten sie sich furchtbar auf. Da ich gern ständig alles verändere, manchmal noch am Tag einer Vorstellung, kann ich mit solchen Schauspielern nicht mehr arbeiten, falls es sie heutzutage überhaupt noch gibt. Ich arbeite lieber mit Schauspielern, denen es Spaß macht, flexibel zu sein. Doch selbst unter ihnen gibt es gelegentlich einige, die mir sagen: »Nein, es ist zu spät, ich kann nichts mehr daran ändern«, nur weil sie Angst haben. Sie sind davon überzeugt, daß sie, wenn man ihnen eine bestimmte Struktur wegnimmt, die sie aufgebaut haben, plötzlich nichts mehr übrigbehalten und verloren sind. In solchen Fällen hat es keinen Zweck, ihnen zu sagen »Mach dir keine Sorgen«, das ist der sicherste Weg, sie noch mehr zu verängstigen. Man muß ihnen ganz einfach zeigen, daß es nicht stimmt. Nur durch präzise und wiederholte Proben und Aufführungserfahrungen kann man einem Schauspieler vermitteln, daß sich erst dann, wenn man nicht mehr nach der Sicherheit sucht, echte Kreativität im Raum entfalten kann.

**Damit sind wir** bei der Frage nach dem Schauspieler als Künstler. Ein wahrer Künstler ist bereit, für einen Augenblick der Kreativität jedes Opfer zu bringen. Ein mittelmäßiger Künstler geht lieber kein Risiko ein, weshalb er auch konventionell bleibt. Alles Konventionelle, alles Durchschnittliche hängt mit dieser Angst zusammen. Ein konventioneller Schauspieler versiegelt seine Arbeit, und das ist ein defensiver Vorgang. Um sich zu schützen, wird »aufgebaut« und

dann »versiegelt«. Wer sich öffnen will, muß die Mauern niederreißen.

Dieses Problem ist sehr weitreichend. Was man »eine Figur aufbauen« nennt, ist eigentlich das Fabrizieren einer plausiblen Fälschung. Es gilt also einen anderen Ansatz zu finden. Ein kreativer Ansatz ist zum Beispiel, eine Reihe vorläufiger Fälschungen zu fabrizieren, in dem Bewußtsein, daß damit Schluß sein wird, sobald man spürt, die Figur ist gefunden. An irgendeinem beliebigen Probestag kann man vielleicht nichts Besseres leisten, Hauptsache, man vergißt nicht, daß die wahre Form noch nicht gefunden ist. Sie zeigt sich erst in letzter Sekunde, manchmal sogar noch später. Es ist eine Geburt. Die wahre Form ist nicht wie der Bau eines Hauses, bei dem jede Handlung den logischen Folgeschritt des vorhergehenden darstellt. Im Gegenteil, der richtige Aufbauprozeß beinhaltet eine Art Demontage. Dazu muß man seine Angst akzeptieren. Jede Demontage schafft einen gefährlichen Raum, in dem es weniger Krücken, weniger Stützen gibt.

Zugleich bleibt, auch wenn bei der Improvisation, auf den Proben oder in der Aufführung Momente echter Kreativität gelingen, immer die Gefahr bestehen, daß man die entstehende Form verwischt oder wieder zerstört.

Nehmen wir das Beispiel Publikumsreaktion. Wenn man im Verlauf einer Improvisation die Gegenwart der Zuschauenden spürt – was notwendig ist, sonst ergibt das Ganze ja keinen Sinn – und sie lachen, dann läuft man Gefahr, von diesem Lachen in eine Richtung gezogen zu werden, die man sonst, ohne das Lachen, nicht unbedingt eingeschlagen hätte. Man möchte gefallen, also konzentriert man sich mehr und mehr darauf, Lacher zu bekommen, bis die Verbindung mit der Wahrheit, der Wirklichkeit und der Kreativität sich in der allgemeinen Heiterkeit auflöst. Es ist wesentlich, be-

wußt auf diesen Prozeß zu achten und nicht blind in die Falle zu tapen.

Ebenso kann man sich, wenn einem bewußt ist, was Angst erzeugt, dabei beobachten, wie man seine Verteidigungsmechanismen in Stellung bringt. Alle Elemente, die Sicherheit vermitteln, müssen beobachtet und in Frage gestellt werden. Ein »mechanischer Schauspieler« wird stets dasselbe tun, und die Beziehung zu seinen Partnern kann sich weder subtil noch sensibel entwickeln. Er gibt nur vor, den anderen zuzusehen oder zuzuhören. Er versteckt sich in seinem »mechanischen« Schneckenhaus, weil es ihm Sicherheit suggeriert.

Dasselbe gilt für den Regisseur. Es liegt eine große Versuchung darin, die ganze Inszenierung vor dem ersten Probenstag vorzubereiten. Das ist ganz natürlich, und ich tue es selbst auch immer. Ich mache Hunderte von Skizzen des Bühnenraums und der Bewegungsabläufe. Das sehe ich aber als reine Übung, denn ich weiß, am nächsten Tag muß ich nichts davon mehr ernst nehmen. Es hemmt mich nicht, es ist eine gute Vorbereitung – aber wenn ich die Schauspieler auffordern wollte, das Skizzierte umzusetzen, was ich vor drei Tagen oder drei Monaten aufgezeichnet habe, würde ich jedes bißchen Leben abtöten, das im Augenblick der Probe entstehen kann. Man muß die Vorbereitung erarbeiten, um sie wieder wegzuwerfen, aufbauen, um wieder zu demontieren ...

Es ist eine Grundregel, daß bis zum letzten Moment alles eine Form der Vorbereitung darstellt, und so muß man Risiken eingehen, im Bewußtsein der Tatsache, daß keine Entscheidung unwiderruflich ist.

**Zu den Gegebenheiten**, die einen leeren Raum notwendig bestimmen, gehört die Abwesenheit eines Bühnenbilds. Da-