

Peter Brook, *Zwischen zwei Schweigen*



ZWISCHEN ZWEI SCHWEIGEN

Gespräche mit Peter Brook

Herausgegeben von Dale Moffitt
Aus dem Englischen von Petra Schreyer

Alexander Verlag Berlin | Köln

Zweite aktualisierte Auflage 2012

© 1999 and published by Arrangement with Southern Methodist
University Press, Dallas

Dieses Werk wurde vermittelt durch die Literarische Agentur
Schlück GmbH, 30827 Garbsen

© für diese Ausgabe und die deutsche Übersetzung by
Alexander Verlag Berlin 2003

Alexander Wewerka · Fredericiastraße 8 · 14050 Berlin
info@alexander-verlag.com · www.alexander-verlag.com

Satz: Wolfgang Scheffler, Mainz

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der
auszugsweisen, bedarf der Genehmigung durch den Verlag.

ISBN 978-3-89581-094-7

Es gibt zwei Schweigen. [...] Da ist zum einen das tote Schweigen, das Schweigen der Toten, das niemandem hilft, und es gibt das andere Schweigen, das ein höchster Moment der Kommunikation ist – der Moment, wenn Menschen, die normalerweise durch alle erdenklichen natürlichen menschlichen Schranken voneinander getrennt sind, wahrhaftig zusammen sind [...].

Zwischen diesen beiden Schweigen [...] liegen die [...] Bereiche, aus denen alle Fragen erwachsen.

Peter Brook

Für Claire

INHALT

Vorwort von Gregory Boyd 9

- I. Elemente einer Theaterästhetik 13
- II. Schauspieler und Regisseur 49
- III. Bühnenbild und Kostüm 73
- IV. Film 111
- V. Multikulturalismus 121

Nachwort von Dale Moffitt 146

Anhang

- Ausgewählte Chronologie der erwähnten
Arbeiten, Aufführungen und Filme 164
- Kurzbiographien 166
- Der Meadows Award 172

Danksagung 174

VORWORT

Peter Brooks Reise durch das zeitgenössische Theater ist ein Phänomen des Sich-immer-wieder-neu-Erfindens. Als Shakespeare- und Operninterpret, als Deuter der Broadway-Musikkomödie und der Avantgarde und zur Zeit (man darf, wenn man von Brook spricht, niemals »und schließlich« sagen) als Leiter des Pariser Zentrums für Theaterforschung, das sich mit verschiedenen modernen und alten Kulturen und Mythen auseinandersetzt, stellt er die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Gesellschaft immer wieder aufs neue. Für zwei Generationen von Theaterkünstlern war er Inspiration und Vorbild dafür, was ein Regisseur sein kann.

Welcher andere Regisseur konnte sich wie Brook eine epische Inszenierung vorstellen, die auf der Geschichte der Theaterregie von den Meininger bis Meyerhold und Stanislawski hin zu Brecht, Artaud und Grotowski gründete? Das hundert Jahre junge Handwerk der Regie hat in Brook nicht nur einen seiner wichtigsten Deuter gefunden, sondern auch einen seiner wichtigsten Neudeuter.

Bereits zu einem frühen Zeitpunkt in seiner langen Karriere leitete Brook seine Inszenierungen nicht nur, er entwarf auch Bühnenbild und Kostüme, komponierte

die Musik und brachte die erstaunlichsten Effekte hervor bei dem Versuch, Wagners Ideal vom »Theater als Gesamtkunstwerk« näher zu kommen. All die verschiedenen Elemente des Theaters können unter der Aufsicht des Regisseurs als Superboß in einer Synthese zusammengeführt werden, die sehr viel mehr sein würde als die Summe der Einzelteile. Von diesem Ausgangspunkt – praktisch eine Definition des Begriffs *auteur* – bewegte sich Brook immer mehr in Richtung eines am Schauspieler ausgerichteten Theaters. Der Schauspieler als menschliches Wesen – der vor anderen, zuschauenden menschlichen Wesen steht – ist die tatsächliche Verkörperung des »totalen Theaters«: In ihm sind alle Möglichkeiten gegenwärtig und können in jedem Moment zum Leben erweckt werden.

Die Einfachheit dieser Konstellation – Schauspieler und Zuschauer im leeren Raum – ist weit von der Idee eines »minimalistischen« Theaters entfernt; für Brook (und für Mel Gussow, der den Begriff prägte, als er 1980 über Brooks Truppe am La Mama schrieb) ist sie »maximales« Theater. Das Publikum und der Darsteller können wahrnehmen, daß sie alle Teil derselben Familie sind. Das Publikum stellt fest, daß die Schauspieler nicht anders sind, nicht geheimnisvoller, nicht überlegen. Die Aufgabe des Schauspielers ist es, das Publikum auf unbe-

kanntes Terrain mitzunehmen – deshalb muß der Schauspieler die Zuversicht erwecken, die den Zuschauern den Mut zum Mitkommen verleiht; er muß nahe bei ihnen bleiben und mit ihnen etwas Unbekanntes erforschen, das weder der Schauspieler noch die Zuschauer zuvor entdeckt haben.

»Man muß starke Überzeugungen haben – und sie dann verwerfen«, sagt Brook. Seine frühere Begeisterung für die Idee des Überregisseurs und sein Festhalten an der Guckkastenbühne – all dies änderte sich im Laufe seiner Arbeit. Diese ersten festen Überzeugungen wurden über Bord geworfen, und Neues wurde ausprobiert, bis er allmählich in jahrelanger Arbeit einen Standpunkt erreicht hat, der jener frühen Denkweise beinahe entgegengesetzt ist. Das ist das große Thema seiner Arbeit und seines eigenen Schreibens – was sich auch auf den folgenden Seiten immer wieder zeigt. Darin liegt die wichtigste Lehre dieses Buchs, sein wichtigster Gedanke – die Bereitschaft, sich immer wieder neu vorzustellen, was das Theater ist und was es sein kann. Und deshalb ist es so aufregend, ihm zuzuhören. Brook hat nichts im Sinn mit allem, was einer »Technik« (ein kaltes Wort) auch nur nahe kommt. Vielmehr bittet er den Schauspieler, jedes Festhalten an einer Technik durch ein Streben nach Sensibilität zu ersetzen – jeden Teil seines Körpers, seines Geistes, seiner

Beobachtungsgabe und seines Gefühls zu trainieren, damit jeder einzelne Teil lebendig bleibt und in jedem Moment einer Improvisation, einer Probe oder einer Aufführung zur Verfügung steht.

»Wenn wir Worte benutzen, schaden wir uns fast immer selbst.« In seinen Memoiren kommt Brook zu dem Schluß, er sei unfähig, in Worten zu formulieren, was ihn im Lauf seiner Karriere inspiriert habe. »Nichtwissen heißt nicht Resignation«, schreibt er, »es ist ein Anfang für das Staunen.« Die hier wiedergegebenen Gespräche mit Brook können in jedem von uns, die am Theater arbeiten, die das Theater lehren oder über das Theater nachdenken, das Staunen wecken. Wir erhalten Einblicke in die Meisterwerke, die er in der Vergangenheit geschaffen hat; doch ist es seine Begeisterung für neue Wege, frei von Regeln, frei von jeglicher Philosophie, die dieses Buch vielleicht zum *nützlichsten* von allen Brook-Büchern macht – wenigstens aber zu einem wichtigen Begleiter seiner eigenen nachdenklichen Stimme in den vorangegangenen Büchern. Es ist – von Brooks eigenen Büchern abgesehen – mit Sicherheit das beste Buch über Regie, das ich kenne.

Gregory Boyd

Houston, April 1999

I.

Elemente einer Theaterästhetik

MARAT/SADE (1965)

»Eines der Dinge, das, glaube ich, bei der Arbeit an MARAT/SADE wesentlich war, war die Erkenntnis, daß nichts Romantisches daran ist, geistig krank zu sein. Die Vorstellung, Geisteskrankheit sei eine Form von Genie und sie könne weite Gebiete einer inneren Freiheit eröffnen, ist einfach nicht wahr. Andererseits können geistig kranke Menschen spontane und ganz ungewöhnliche Einsichten haben; grundsätzlich aber durchleben sie endlos tragische Erfahrungen.«

Obwohl das folgende Material nach Themen geordnet wurde, soll hier Brooks Eröffnungsstatement gesondert wiedergegeben werden – seine Antwort auf die erste Frage bei der ersten öffentlichen Veranstaltung seines Besuchs. Die Atmosphäre zu Beginn der Veranstaltung war aufgeladen und erwartungsvoll. Der Raum, ein steil ansteigender Vorlesungssaal mit annähernd 160 Plätzen, war gefüllt mit Theaterstudenten, sowohl Anfangssemestern als auch Postgraduierten, mit Professoren und interessierten Laien. Zu den geladenen Gästen gehörten unter anderem Glenda Jackson, Gerald Feil und Gordon Davidson. Nach einer kurzen Begrüßungsansprache stellte der Moderator seine erste Frage.

FRAGE: Sie haben die Handlung des Theatermachens folgendermaßen definiert: Ein Mann durchquert einen leeren Raum, während ein anderer ihm zusieht. Könnten Sie einige Ihrer eigenen Begegnungen mit Künstlern und Zuschauern beschreiben?

PB: *(Lange Pause.)* Sehen Sie, genau so beginnt es. Mit einem Schweigen. Es gibt zwei Schweigen. Vielleicht gibt es viele Arten, jedenfalls gibt es zwei Pole des Schweigens. Da ist zum einen das tote Schweigen, das Schweigen der Toten, das niemandem hilft, und es gibt das andere Schweigen, das ein höchster Moment der Kommunikati-

on ist – der Moment, wenn Menschen, die normalerweise durch alle erdenklichen natürlichen menschlichen Schranken voneinander getrennt sind, wahrhaftig zusammen sind, und dieser höchste Moment drückt sich in etwas aus, das unleugbar allen gemeinsam ist, wie man es auch in diesem Moment fühlen kann. Zwischen diesen beiden Schweigen, zwischen dem Tiefpunkt des toten Schweigens – des Schweigens etwa von Theaterzuschauern, die vollständig aufgegeben haben und eingeschlafen sind – und dem Schweigen, das herrscht, wenn alle darauf eingestimmt sind, daß es hier außerordentliches Leben gibt, liegen die unterschiedlichen Bereiche, aus denen alle Fragen erwachsen.

Ich glaube, bei unserer Arbeit sollte uns einzig und allein interessieren, herauszufinden, worin der Kern der Theatererfahrung besteht, und uns von dort nach außen vorzuarbeiten. Das ist eine ganz starke Frage: Warum? Warum machen wir Theater? Warum drängen wir etwas von uns selbst andern Leuten auf? Das ist die Frage im Innersten der Erfahrung. Wenn man nicht von dieser Frage ausgeht, verliert man sich oft in endlosen theoretischen Diskussionen über Engagement. Bin ich genügend engagiert? Sollte der andere engagierter sein? Sollte das Publikum besser reagieren? Das sind keine elementaren Fragen; das sind sekundäre Fragen. Wenn man genau

weiß, warum es wesentlich ist, eine bestimmte Erfahrung zu machen, wenn man davon ganz überzeugt ist, erst dann kann man auch andere Leute überzeugen. Nun, wie kann man sich gewiß sein, »warum« man Theater macht? Es gibt nicht den geringsten Grund, in einen fürs Theater bestimmten Raum zu gehen, um etwas zu erfahren, was man auch außerhalb dieses Raumes erfahren könnte. Das sagt der gesunde Menschenverstand. Zweitens gibt es keinen Grund, den Leuten, die auf der Bühne spielen, unser Vertrauen zu schenken, wenn man nicht das Gefühl hat, daß sie nach etwas suchen, was sie nirgends sonst finden können. Wir kommen in diesem Moment zusammen. Sie sitzen dort; wir sitzen hier. Jemand stellt eine Frage; jemand antwortet. Das ist unwichtig. Wichtig ist: Haben wir das Gefühl, daß es sich lohnt, die Frage zu stellen, daß sich der Versuch lohnt, die Frage zu verstehen? Genauso ist es bei einer Aufführung.

Im Theater geht es um das Leben. Worum sollte es sonst gehen? Ist es in dieser kurzen Zeit, die man im Theater verbringt, möglich, in eine lebendige Situation zu treten, auf eine wahrhaft andere Weise, eine intensivere Weise, als würde man die genau gleiche Situation irgendwo im Alltagsleben erleben? Ich glaube, das ist die einzige Frage.

Glenda Jackson brachte eine Geschichte zur Sprache (das folgende ist eine gekürzte Version, keine wörtliche Transkription):

Es besteht immer, auch bei den besten Theaterereignissen, eine unsichtbare Mauer zwischen dem Schauspieler und dem Publikum, jedenfalls glaubt der Schauspieler das. Brooks Produktion von US, in dem es um den Vietnamkrieg ging geht, kulminierte in einer Szene, in der einer der Schauspieler Schmetterlinge anzündet. An diesem bestimmten Abend stand eine Frau in der ersten Reihe der Sperrsitze auf und stieg auf die Bühne des Aldwych-Theaters. Sie war eine Frau in den späten Fünfzigern, ausgeglichen, vernünftig, durch und durch Middle-Class. Sie nahm dem Schauspieler das Feuerzeug und die Schachtel mit den Schmetterlingen aus der Hand und ließ die Schmetterlinge frei. Die Tränen strömten ihr über die Wangen, und sie wandte sich ans Publikum und sagte: »Ich bin nicht verrückt, und ich bin keine Närrin. Ich glaube einfach, daß wir etwas tun können.« Dann ging sie auf ihren Platz zurück, und es begann eine Diskussion, die das ganze Theater in Aufruhr versetzte.

(Über diesen Theatermoment, der den Kritiker Kenneth Tynan dazu brachte, die Schauspieler auf der Bühne anzubrüllen, erzählt Brook in Zeitfäden eine ganz andere Geschichte.)

FRAGE: Ich würde gern an den Anfang zurückgehen: Womit begann Ihr Werdegang als Theaterkünstler? Was hat Sie als Kind geformt? Gab es einen Ansatz, der erkennen ließ, daß Sie Künstler werden würden?

PB: Ich wünschte, ich wüßte es. Ich glaube nicht, daß überhaupt irgend etwas das Ergebnis von klarem Denken und einer klaren Entscheidung ist. Ich glaube, immer wenn man eine klare Entscheidung trifft, ist sie entweder falsch, oder man verwirft sie wieder. Ich weiß, daß meine Eltern fest entschlossen waren, daß ich Anwalt werden sollte, weil mein Bruder Arzt war. Das war der Grund. Für sie wäre es sehr nett gewesen, sagen zu können: »Ein Sohn ist Arzt, der andere ist Anwalt.« Und ich dachte: Warum nicht? Es ergab Sinn. Ich ging gern ins Theater und bis zu einem gewissen Grad noch lieber ins Kino, aber auf den Gedanken, daß das eine oder das andere erwachsene Berufe sein sollten, kam ich nicht. Bis zum Alter von sechzehn konnte ich mir nicht vorstellen, daß ich so etwas tun könnte; mit sechzehn wurde mir klar, daß es auch kein erwachsener Beruf war, in die Schule zu gehen. Also verließ ich die Schule und sagte: »Ich geh zum Film.« Und mein Vater sagte: »Laß uns einen Deal machen. Du kannst zum Film gehen und sehen, wie es ist, dort zu arbeiten, aber nach einem Jahr wirst du an die

Uni gehen.« Klugerweise glaubte er, daß mir so die Flausen ausgetrieben würden oder daß ich eben fest Fuß fassen würde. Ich versuchte es für ein Jahr, dann ging ich zur Uni, und das war eine furchtbare Erfahrung.

Denn sehen Sie, in der Zwischenzeit hatte ich mein ganzes Latein vergessen, und in der damaligen Zeit konnte man nicht studieren, ohne eine Seminararbeit auf Latein zu verfassen. Ich mußte wieder zur Schule gehen, um Latein zu lernen, um die Universität besuchen zu können. An der Uni lernte ich eine sehr alte Dame kennen, die auch Latein nachholte, und ich fragte sie: »Warum lernen Sie Latein?« Sie sagte: »Weil ich Bühnenmusik komponieren will.« Ich sagte: »Was hat Latein mit dem Komponieren von Bühnenmusik zu tun?« Sie sagte: »Nun, ich will an die Musikhochschule in Oxford, und um an die Musikhochschule in Oxford zu gehen, muß man ein Aufnahmepapier in Latein verfassen. Also lerne ich Latein, um an die Musikhochschule gehen zu können, denn durch den Besuch der Musikhochschule werde ich lernen, Musik für ein Theaterstück zu schreiben.« Und ich bin froh, sagen zu können, daß sie im Alter von fünfundsiebzig tatsächlich die Musik für ein Shakespeare-Stück schrieb, das in einem Garten in Oxford aufgeführt wurde. So erhielt ich eine Vorstellung davon, wie man einen sehr großen Umweg machen kann, um etwas

sehr Interessantes zu tun, und so ging ich zur Universität, und so verließ ich die Universität.

Da ich die ganze Zeit an der Uni nicht viel studierte, sondern Stücke und Filme und solche Dinge machte, schien es mir inzwischen gar keine so unvernünftige Karriere mehr zu sein. Ich dachte: Gut, werde ich eben Regie führen. Ich ging zu einer großen Filmgesellschaft, zu einem italienischen Mogul, einem Tycoon, der diese Gesellschaft leitete, und sagte: »Ich will einen Film machen.« Er nahm meine Hand, preßte sie an sein Herz und sagte: »Junger Mann, kommen Sie und arbeiten Sie für mich. Sie arbeiten sieben Jahre lang für mich, und nach sieben Jahren haben Sie genug gelernt, um einen Film zu machen.« Ich dachte: Sieben Jahre! Wissen Sie, das ist ein ganzes Leben. Also ging ich, und das war auch gut so, denn er meldete im Jahr darauf Konkurs an. Er gab alles auf und zog sich in ein Kloster in Italien zurück.

Und ich ging zu einer Filmgesellschaft, um dort zu arbeiten, und verbrachte meine ganze Zeit damit, mit Drehbüchern hausieren zu gehen. Doch niemand wollte sie haben. Ich dachte: Nun, was gibt es noch? Es gibt noch etwas, was man Theater nennt. Theater muß größere Risiken eingehen, denn es ist billiger. Ich ging zum Old Vic und sagte: »Kann ich ein Stück inszenieren?« Und sie sagten: »Wenn Sie mit einer Produktion fertig

sind, sagen Sie uns Bescheid, und wir kommen und sehen es uns an.« Ich schrieb einen Brief an ein mir bekanntes winziges Theater und fragte, ob ich dort ein Stück inszenieren dürfe. Ich dachte aber, ich müßte ihnen erklären, warum ich in ihrem elenden kleinen Theater arbeiten wollte, und deshalb schrieb ich einen langen Brief, in dem ich erläuterte, warum ich zu ihnen kommen wollte und nicht an ein besseres Theater. Die Antwort lautete: »Lieber Mr. Brook, wir danken Ihnen für die erbotene Ehre, müssen aber leider ablehnen.« So habe ich die vielleicht wertvollste Lehre für einen Regisseur erhalten: Wir sollten uns bescheiden, bis wir eine Ebene gefunden haben, auf der unsere Arbeit akzeptiert wird. Ich entdeckte ein Theater mit zwanzig Plätzen, in dem die Produktionskosten fünfzig Dollar nicht überschreiten durften; und ich meine damit die gesamten Produktionskosten für eine Neuinszenierung. Und da gab es die zähe Dame, die das Theater leitete. Sie sah mich an, und ich konnte in ihren Augen lesen: »Dieser junge Mann hat noch nichts gemacht, und er ist fest entschlossen, ohne jede Erfahrung Regie zu führen. Das Risiko ist es wert.« So fing es an.

In Reaktion auf ein Gespräch über Ernüchterung und Radikalisierung als unvermeidliche Begleiterscheinungen der Arbeit am Theater, stellte ein Student Brook folgende Frage.

FRAGE: Wenn es nur sehr selten vorkommt, daß Sie sich mit den Schauspielern auf dem gleichen Niveau von Engagement und Energie und Zusammenarbeit befinden, und noch seltener, daß Sie eine Bestätigung vom Publikum erfahren – wie bewahren Sie sich Ihre Beharrlichkeit?

PB: Ich glaube, indem ich nicht mehr daran denke, kreativ zu sein, Künstler zu sein, und auf die Tatsache zurückgreife, daß es ganz einfach die Ebene des Handwerks gibt und daß man sich auf dieser Ebene des Handwerks immer auf das Bestreben stützen kann, gute Arbeit zu machen. Grundlage ist, daß Sie eine Geschichte erzählen. Darauf können Sie immer zurückgreifen. Sie versuchen, diese Geschichte gut zu erzählen, klar, lebendig, in einer Weise, die die Lebendigkeit aller Beteiligten erhöhen wird; auf diese ganz, ganz einfachen Dinge kann man immer zurückgreifen, und auf dieser Basis entsteht vielleicht, manchmal unerwartet, ganz allmählich etwas. Leute, die Theater machen, dürfen die Tatsache niemals aus den Augen verlieren, daß, in einem gewissen Sinne,

Theatersäle voll sein müssen. Doch sie müssen auf ehrenhafte Weise voll sein. Und hier stellt sich ein entscheidendes Problem. Die Theatersäle auf unehrenhafte Weise zu füllen ist leicht; sie auf ehrenhafte Weise leer zu lassen ist noch leichter.

Auf einer Veranstaltung sprach Brook mit Regie- und Bühnenbildstudenten. Die folgende Frage kam von einem jungen Regisseur mit besonders großem Interesse an den, wie er es nannte, »innovativen« Theaterautoren des zeitgenössischen Theaters.

FRAGE: Sie haben nicht viele zeitgenössische Theaterstücke anderer Autoren inszeniert. Der Großteil Ihrer Arbeit basiert entweder auf Klassikern oder auf Originalprojekten in Zusammenarbeit mit Ihrer Gruppe. Haben Sie als Regisseur irgendwelche Bedenken, was die Richtung betrifft, die die Theaterliteratur eingeschlagen hat? Oder liegt Ihr Interesse einfach woanders?

PB: Ich habe Bedenken, das ist schon richtig. Ich glaube, es ist wichtig, neue und zeitgenössische Stücke zu inszenieren, und wir haben auch viele gemacht, doch immer

nur solche, die in Zusammenarbeit mit dem Autor entstanden sind. Von MARAT/SADE abgesehen, ist es lange her, daß ich ein neues, originales Stück gemacht habe. Das Ik-Stück, das wir entwickelten, entstand aus der zeitgenössischen Arbeit eines Anthropologen. Was wir im Moment machen, basiert auf den Fallgeschichten von Oliver Sacks, an denen wir gemeinschaftlich gearbeitet haben. Der Grund ist sehr einfach.

Ich glaube, das Theater ist nicht dort am besten, wo es den Standpunkt einer einzigen Person wiedergibt. Denn worin besteht die großartigste und wunderbarste Eigenschaft des Theaters? Ich glaube, die wunderbarste Eigenschaft des Theaters ist, daß das Publikum sehr tief in Widersprüche eintauchen kann; das Publikum kann voll und ganz zuerst in den einen Standpunkt eintauchen und in der nächsten Sekunde in einen anderen. Sie können ausprobieren, was Sie im wirklichen Leben nie tun könnten. Zum Beispiel: Sie gehen in eine Bar und sehen, wie ein Mann ein Mädchen bei den Haaren packt und ihr einen Tritt gibt. In diesem Augenblick ist es für Sie sehr schwer, für beide das gleiche Maß an Verständnis aufzubringen. Das geht einfach nicht. Sie müssen eingreifen; Sie müssen etwas tun. Sie werden sofort in die Sache hineingezogen, oder Sie schämen sich, weil Sie sich raushalten und hoffen, ein anderer würde eingreifen.

Wenn Sie hingegen im Theater sehen, wie Othello Desdemona erwürgt, fühlen Sie sehr, sehr tief mit beiden Figuren – darin liegt die Großartigkeit des Stücks, und je besser die Darstellung und die Inszenierung, um so mehr stecken Sie tatsächlich in jeder der beiden Personen. Das ist es, was der Theaterprozeß bewirkt. Er ermöglicht es, tiefer in eine Situation einzudringen, denn man ist in einer anderen Lage als auf der Straße. Man kann menschlich sein, unendlich viel offener, als man es auf der Straße sein kann. Niemand von uns ist den ganzen Tag über offen. Es wäre schön, wenn wir es sein könnten, doch wir sind es einfach nicht. Sehr selten sind wir wirklich offen, wirklich großzügig, wirklich aufnahmefähig.

Das Seltsame ist, und ich glaube, das ist das Zeichen unserer Zeit, daß in der Vergangenheit die Lebensbedingungen so waren, daß ein Theaterautor ausgesprochen großzügig und wie ein Romanautor sein konnte. Nehmen wir einen Autor wie Shakespeare, der diese außergewöhnliche Fähigkeit hatte, eine ganze, eine reiche Welt von Menschen zu entwerfen. Je besser der Autor, desto weniger hat man das Gefühl, er bewege Marionetten; je besser er ist, desto mehr hat man das Gefühl, er gelange unmittelbar zu den Lebensquellen in diesen Menschen. Ein Stück besteht nicht darin, daß jemand trickreich Menschen manipuliert, um zu sagen, was er sagen will,

sondern ein Stück ist etwas viel Größeres, etwas, was offenbar in der Vergangenheit eher möglich war als heute. Während wir Romanautoren wie Dickens und Balzac, Dostojewski und Tolstoi haben, sind es für das Theater viel weniger. Im allgemeinen glaube ich, daß die meisten Autoren in der Falle sitzen, vor allem wenn sie einen gewissen Erfolg haben und versuchen, ihrem Erfolg gerecht zu werden, und Stücke hervorbringen, die ihre Handschrift tragen. Ich finde das durchaus interessant, doch es interessiert mich überhaupt nicht, damit im Theater zu arbeiten, denn ich habe das Gefühl, diese Theaterautoren sind nicht wirklich Diener der verborgenen Wirklichkeiten, die ans Licht gebracht werden wollen, sondern Diener ihres ganz bestimmten Standpunkts. Das interessiert mich viel weniger als all das, was passieren kann, wenn man als Gruppe arbeitet und verschiedene Standpunkte hereinbringt und gemeinsam ausprobiert. Was dabei herauskommt, ist großzügiger im Sinne des Menschlichen. Diese Erfahrung habe ich gemacht.

Die folgenden fünf Fragen wurden auf einer Reihe von Veranstaltungen gestellt, die lose unter den Begriffen »Ästhetik, Schauspielerei und Lehre« zusammengefaßt waren. Obwohl

einzelne Symposien »Titel« hatten, wurde das angekündigte Thema nicht selten spontan durch ein anderes ersetzt. Zu den Fragestellern gehörten die künstlerischen Leiter zweier wichtiger Provinztheater und der Leiter einer theaterwissenschaftlichen Fakultät.

FRAGE: Diejenigen von uns, die an einem nichtkommerziellen Theater arbeiten, sehen sich stets mit zwei Fragen konfrontiert: Wie schlagen wir eine Brücke zu den Zuschauern? Wer sollen diese Zuschauer sein? Wie gehen wir mit der Frage nach den heutigen Zuschauern um – in einem Theater, das – zumindest in Amerika – unter rein kommerziellen Gesichtspunkten geführt wird?

PB: Nehmen Sie nichts von dem, was ich sage, zu wörtlich, denn jeder Ort ist verschieden, jede Situation ist verschieden. Ich kann lediglich über meine Erfahrung sprechen, in der Hoffnung, daß etwas darin mit Ihrer eigenen Erfahrung übereinstimmt. Ich kann über den Zustand des amerikanischen Theaters – sei es kommerziell oder nicht kommerziell – nichts sagen, einfach weil ich es nicht kenne. Eine der gewaltigsten, eine der wichtigsten Theatererfahrungen, die ich je gemacht habe, war vielleicht, als wir in afrikanischen Dörfern spielten.

Wir kamen mit einer Gruppe von Schauspielern in ein

Dorf; das Dorf hatte keine Ahnung, wer diese Leute waren, warum wir hier waren. Wir baten um die Erlaubnis, eine Aufführung zu geben. Wir legten einen Teppich aus und fingen an, Musik zu spielen, einfach um die Leute anzulocken. Allmählich versammelte sich ein Publikum. Eine Sensation – nein, eine Offenbarung – war, daß, macht man unter diesen Bedingungen Theater, alle kommen. Noch bevor man angefangen hat, schaut man sich um und sieht, daß alle Altersgruppen vertreten sind. Da sind Mütter mit Babys. Weil man ein Baby nicht zurücklassen kann, bringt die Mutter das Baby mit. Dort sind die kleinen Kinder. Dort die größeren Kinder. Die Heranwachsenden sind da. Die Leute im mittleren Alter. Da sind die ganz, ganz alten Leute, eine Art von Stammesältesten, die zusammensitzen. Die ganze Bandbreite. Das ist das Publikum. Und die Tatsache, daß Tageslicht herrscht, bedeutet, daß man alle ihre Gesichter sehen kann. Bei diesen Gelegenheiten lernten wir das Gefühl zu schätzen und zu genießen, daß ein Publikum um so besser ist, je gemischerter es ist. Ich sage das, weil das Theater in Paris zum Beispiel – mehr als das Londoner – traditionellerweise ein spezialisiertes Publikum hat, ein Publikum, das in ganz bestimmte Theater geht und sich ganz bestimmte Arten von Stücken ansieht. Es gibt das intellektuelle Publikum. Es gibt das Avantgarde-Publi-

kum. Es gibt das Boulevard-Publikum. Und sie sind absolut voneinander getrennt, und ein Theaterautor verläßt sich auf diese Tatsache. Auch in London schreibt etwa ein Autor wie Tom Stoppard ein sehr kultiviertes, sehr intellektuelles Stück, das davon abhängt, daß Sie, das Publikum, die gleichen Bücher wie er gelesen hat. Es muß ein Publikum sein, das weiß, worum es geht, wenn er einen Witz über Wittgenstein macht oder über Schopenhauer oder Freud oder Jung; er schreibt also ganz gewiß für ein exklusives Publikum. Das Vergnügen, herauszufinden, wie es ist, für ein Publikum zu arbeiten, in dem *alle* ein bißchen vertreten sind, führte in unserem Theater in Paris dazu, daß wir für niedrige Eintrittspreise spielten, um in *jede* Art von Theater die größte Bandbreite von Leuten zu locken, einfach weil das ein besseres Publikum ergibt. Wenn man ein spezialisiertes mit einem gemischten Publikum und die Erfahrung, die man mit beiden macht, vergleicht, macht das gemischte Publikum viel mehr Spaß und ist viel gewinnbringender. Wenn man vor einem gemischten Publikum spielt, stellt man fest, daß man zwei Dinge beachten muß: Man muß klar sein, das heißt, ganz eindeutig sein, und man muß etwas finden, was gleich zu Beginn das Interesse all dieser verschiedenen Leute, die sich auf ganz verschiedenen Ebenen befinden, weckt. Man braucht also eine gewisse

Einfachheit, und von dort muß man vorwärtsgehen – Schritt für Schritt, um niemanden aus dem Publikum zu verlieren.

Genauso ging es Shakespeare mit dem Publikum seiner Zeit. Ted Hughes betont in seinem brillanten Buch über Shakespeares Vers die Tatsache, daß Shakespeare das Wort »und« in einem sehr speziellen Sinn verwendete. Zur Zeit Shakespeares war jeder sehr lebendig und sehr unruhig; die gesamte Gesellschaft war dabei, sich zu verändern, und die ganze Zeit kamen neue Wörter in die Sprache, genau wie heute. Gestern habe ich ein brandneues Wort gehört ... »phone talk« oder so.

ANTWORT: »Voice Mail«.

PB: Voice Mail! Neue Wörter entstehen, werden von der Sprache aufgenommen. In Shakespeares Zeit war es das gleiche. Und er liebte es, diese neuen Wörter zu benutzen. Sein aktiver Wortschatz umfaßte, glaube ich, um die fünfundzwanzigtausend Wörter. Und in seinem Publikum saßen intelligente junge Leute von der Universität, die auf dem neuesten Stand waren wie Sie alle mit »Voice Mail« und all den neuen Wörtern. Und dann saßen darin auch die einfachen Leute, die Diebe, die Prostituierten, die Kaufleute, mit einem viel einfacheren Wort-

schatz. Ted Hughes weist darauf hin, wie Shakespeare fortwährend innerhalb eines Satzes zwei Adjektive verwendet. Ein Adjektiv war das raffinierte, ausgefallene, außergewöhnliche, neue Wort, das die Aufmerksamkeit des einen Teils des Publikums fesselte, während der andere Teil sagte: »Was? Was hat er gesagt?« Also kam sofort das »und« und ein Alltagswort – und blitzschnell waren beide Teile des Publikums zusammengeführt und das Interesse beider auf die gleiche Bedeutung gelenkt.

Ich glaube, das Interessante an der Sache ist die fortwährende Überzeugung, daß ein Publikum das Recht hat, nicht ins Theater zu kommen. Ich glaube, man muß immer wissen, daß die Schuld nicht beim Publikum liegt, wenn ein Theater leer ist. Dann muß man begreifen, daß man ein Publikum auf *billige* Art und Weise ins Theater locken kann; man kann es sich leicht machen. Oder man kann sagen, daß es immer Themen gibt, die die Menschen interessieren. Es gibt immer Dinge, die die Menschen angehen. Und dann lautet die Arbeitshypothese: Wie kann ich mich diesen Themen – alten oder neuen – auf eine so einfache und klare Weise nähern, daß jeder sie versteht?

Wichtig ist, glaube ich, der Beginn. Wie in den Eröffnungszügen in einem Schachturnier entscheidet sich am Beginn eines Stücks, ob das Spiel gewonnen oder verloren ist. Wenn all diese Leute aus verschiedenen Alters-

gruppen, mit verschiedenen Interessen und verschiedenem Bildungsgrad ganz am Anfang zusammengeführt werden können, kann man Schritt für Schritt zu etwas übergehen, was vielleicht viel schwieriger ist, als es sich das Publikum anfangs vorstellte, und ich glaube, nur über ein solches Herangehen kann man sich der Frage stellen, wie ein Theater zu füllen sei.

Ich sage das, weil viele Menschen die traurige Erfahrung gemacht haben, etwas auf die Bühne zu bringen, was als seriös gilt. Jahrelang galt es überall auf der Welt als seriös, Brecht zu inszenieren. Ein Brecht-Stück zeigt, daß man nicht kommerziell ist, daß man sich mit der Avantgarde und politisch interessanten Texten beschäftigt. Man kann sicher sein, daß das Stück links ist und so fort. Und das Brecht-Stück wird auf furchtbare Weise angekündigt, und kein Mensch kommt und will es sehen. Und das hinterläßt ein Gefühl der Wut über die Leute, die so blasiert und träge und selbstzufrieden sind und das nicht sehen wollen, was ihnen geboten wird. Doch die Kritik sollte in die entgegengesetzte Richtung gehen: nämlich besser abzuwägen, ob dieses Brecht-Stück in diesem Moment an diesem Ort irgendeine Bedeutung hat. Und vielleicht lautet die Antwort Nein, und gebraucht wird etwas ganz anderes.
