

Der leere Raum

Von Peter Brook

Zusammenfassung von J. F. Blomeier

Ein leerer Raum, den wir nackte Bühne nennen. Eine Person geht über die Bühne, eine andere schaut ihr dabei zu. Das ist alles, was das Theater ausmacht. Wir tun manchmal so, als wären fürs Theater folgende Dinge notwendig:

- Rote Vorhänge
- Scheinwerfer
- Blankverse
- Gelächter
- Dunkelheit
- Kasse
- Foyer
- Klappsessel
- Rampenlichter
- Szenenwechsel
- Pausen
- Musik

Peter Brook versucht den Begriff des Theaters in vier Bereiche zu unterteilen. Das tödliche Theater, das heilige Theater, das derbe Theater und das unmittelbare Theater. Diese verschiedenen Arten können an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten stattfinden, oder sie können in einem einzigen Moment ineinander aufgehen.

Das tödliche Theater

Peter Brook ist über seine eigene Erkenntnis erschrocken, dass erfolgreiche Stücke nicht trotz, sondern wegen ihrer Langweiligkeit und Vorausschaubarkeit erfolgreich sind. „Tödlich“ bedeutet in seinem Falle nicht endgültig „tot“ sondern hat noch etwas „betäublich Aktives“. Es ist der Versuch, das Alte (welches bereits tot ist) zu imitieren. Anders verhält es sich zum Beispiel mit dem chinesischen Nô-Theater, bei dem Inhalte überliefert werden und nicht, wie beim tödlichen Theater, die Äußerlichkeit, die Manier, die man zu nichts (mehr) in Beziehung setzen kann. Eine Inszenierung muss also zeitgemäß sein, genau wie die Interpretation des Schauspielers, der einen alten Text immer wieder neu denken muss.

„Theater ist eine sich selbst zerstörende Kunst und immer in den Wind geschrieben.“

Die Große Oper ist ein Paradebeispiel für das tödliche Theater, da dort die Annahme herrscht, es brauche sich nichts zu ändern. Dort treten auch oft die Unterschiede zwischen Schauspielern und Musikern zutage, die Peter Brook wie folgt zusammenfasst:

„Der Träger der Musik ist von der Musik selbst geschieden, der Träger des Schauspiels ist Fleisch und Blut.“

Das bedeutet, dass ein Musiker (genau wie ein Tänzer) etwas hervorbringt, das abstrakt ist in dem Sinne, dass es von seinem Körper bis zu einem gewissen Grad unabhängig ist. Ein dünner Klarinetist kann einen „dicken“ Ton hervorbringen und ein Tänzer kann abstrakte Formen darstellen, die nur wenig mit seinem Körper und seiner Person zu tun haben.

Oft hat die Tödlichkeit des Theaters auch wirtschaftliche Gründe. Peter Brook stellt die niedrigen Eintrittspreise und daraus resultierenden Besuchermassen im MoMA, New York, den Broadway-Theaterproduktionen entgegen. Diese stecken in einem Teufelskreis aus kurzen Probenzeiten, schlechten Kritiken, schwindenden Besucherzahlen und steigenden Eintrittspreisen fest.

„Am Broadway steigen dauernd die Preise und ironischerweise verdienen in jeder Saison die „Hits“ desto mehr Geld, je katastrophaler sich die Saison entwickelt. Während immer weniger Leute durch die Türen gehen, fließen immer größere Summen in die Theaterkassen, bis schließlich ein letzter Millionär ein Vermögen für eine nur für ihn bestimmte Privataufführung bezahlen wird.“

Peter Brook definiert im nächsten Abschnitt die Rolle des Zuschauers und des Kritikers im tödlichen Theater.

Zunächst zum Zuschauer: Die Stellung des Zuschauers wird von vielen unterschätzt. Von ihm hängt alles ab. Es geht um Kontakt. Beim Theater verhält es sich anders als bei einem Roman. Bei einem Roman können langweilige Stellen übersprungen werden; ein Publikum, bei dem Vergnügen in Langeweile umschlägt, ist verloren. Die gleiche Inszenierung kann an einem anderen Ort und mit einem anderen Publikum eine ganz andere Qualität haben. Generell kann man sagen, dass das

falsche Publikum und/oder der falsche Ort zur größten Darstellung auf der Bühne führt; das heißt, dass die Schauspieler nur das Eindeutige spielen und/oder die Zuschauer nur das Eindeutige sehen. Zuschauer tendieren oft dazu, den Personen auf der Bühne Schildchen umzuhängen à la: „der Böse“, „der König“ oder „die schöne Prinzessin“. Wir glauben oft, es gebe eine bestimmte Art und Weise, wie man einen Text von Shakespeare sprechen müsse. Doch das stimmt nicht. Die Frage, die man sich immer wieder stellen muss, lautet: „Was steht wirklich im Text und was glauben wir bloß, darin zu lesen?“

Was ist der Unterschied zwischen den Leichen von Agincourt (W. Shakespeare – Heinrich V.) und Ausschwitz (aus P. Weiss – die Ermittlung)?

Bei einem Experiment wurde der Unterschied zwischen einem unruhigen und einem stillen Publikum gezeigt. Der gleiche Text konnte sich viel besser entfalten, wenn einmal der „Kreis der Darstellung“ in Gang gebracht worden war. Die Zuhörer wurden still, das sorgte für eine gesunde Angespanntheit des Lesers, dadurch wurde die Aufmerksamkeit verstärkt auf den Inhalt gelenkt, die Zuhörer konzentrierten sich, diese Konzentration „leitete“ den Sprecher, sich authentisch auszudrücken, dadurch war das Interesse der Zuhörer geweckt ...

Es muss also in eine Einheit von „Schule“, „Text“ und „Publikum“ geben. Jedoch ist diese Einheit nicht universell sondern je nach Ort, Publikum, Schauspieler, Regisseur usw. unterschiedlich.

Nun zum Kritiker: Die Arbeit des Kritikers ist essentiell für die Weiterentwicklung des Theaters. Der Kritiker muss präzise sein, zu seiner Meinung stehen, aber auch ehrlich sein, sich selber hinterfragen und die eigene Meinung revidieren dürfen. Dafür muss er Zugang zum „inneren Kreis“ haben. Auch wenn das Verhältnis von Künstler und Kritiker oberflächlich angespannt ist, so verfolgen sie doch das gleiche Ziel: Gute Kunst zu machen.

Neben dem tödlichen Publikum und dem tödlichen Kritiker gibt es selbstverständlich auch den tödlichen Schauspieler:

Die meisten Schauspieler vereint ihre Energie, ihr Wunsch zu arbeiten. Ein Schauspieler muss sich ständig Weiterentwickeln. Und als Mensch nicht Stehenbleiben: das bedeutet Arbeit. Peter Brook stellt mit Bedauern fest, dass das Durchschnittsniveau unter den Schauspielern sehr gering ist. Oft sind sie Werkzeug statt Instrument. Anders sei es bei den Musikern: Es gebe zahlreiche Musiklehrer auf dem Land, die außerordentlich gut ausgebildet seien, auch wenn sie „nur“ Musiklehrer sind.

Was sind die Fingerübungen des Schauspielers?

Das Problem ist, dass jeder Schauspieler sein eigenes System hat. Dadurch ist es schwer zusammenzuarbeiten, außer in einem festen Ensemble wo man sich gut genug kennt. Ein festes Ensemble ist jedoch zur Tödlichkeit verdammt!

Auch der Regisseur muss aufpassen. Er ist ein Führer bei Nacht, der das Gelände nicht kennt und muss sich jedes Mal aufs Neue fragen: Warum überhaupt Kostüme? Warum überhaupt Musik? Eine Bühne ist eine Bühne.

Ein weiteres Problem sind tödliche Stücke von tödlichen Schriftstellern. Als Regisseur hat man oft die Wahl, alte, gute Stücke aufzumöbeln oder neue Stücke, die aber einfach nicht gut sind, zu inszenieren, rein um ihrer Neuheit willen.

Stücke schreiben ist schwer. Der Schriftsteller muss sich in seine Charaktere hineinversetzen können, ohne zu anhänglich zu werden und alle ihre Geheimnisse ans Ensemble ausplaudern zu wollen. Auch kann der Schriftsteller heute nicht mehr eine konventionelle Form benutzen, um seine Botschaft zu übermitteln. Er (und alle anderen auch) muss sich ständig fragen: Was ist Theater? Und viel Zeit und Arbeit investieren, auch wenn das Ergebnis schlussendlich ziemlich schlicht sein kann.

Es gibt keine Abkürzungen, man kann sich nicht vornehmen, „einfach“ zu sein, ohne „die schwierigen Schritte zur einfachen Antwort“.

Das heilige Theater

Peter Brook schreibt, wir wüssten mittlerweile, dass der größte Teil des Lebens unseren Sinnen entgeht. Laut ihm gehe es in der Kunst vor allem darum, hinter dem Konkreten (sichtbar) das Abstrakte (unsichtbar) zu erkennen.

Das heilige Theater ist nun der Versuch eines „sichtbar gemachten unsichtbaren Theaters“. Ein wichtiger Vorreiter des heiligen Theaters ist für Brook der französische Theatermacher Antonin Artaud.

Besonders nach dem 2. Weltkrieg gibt es ein Verlangen nach dem „Edlen“, einen Hunger nach tieferer Wirklichkeit, welcher vielleicht aus dem Bedürfnis entstanden ist, aus der Wirklichkeit fliehen zu können oder eine Art Puffer zwischen sich und der grausamen Außenwelt zu etablieren.

Im Gegensatz dazu, schreibt Brook, scheint heute (60er) das Theater des Zweifels, der Unruhe wahrer als das edle.

Für ihn ist jedoch klar, dass wir heute neue Rituale brauchen, denn Rituale bestimmen die Form (wie bei einer Kathedrale) und wir brauchen neue Formen. Obwohl Leider kaum jemand weiß, wie Rituale für uns funktionieren, so ist doch eines klar: die pure Nachahmung alter Rituale funktioniert nicht.

Einen Schlüsselmoment zum Thema Heiligkeit und Ritual erlebt Brook auf der Feier zu William Shakespeares 400. Geburtstag. Es gibt ein Bankett, wichtige Persönlichkeiten erscheinen, jemand hält eine Rede, alle tosten sich zu und plötzlich, nach dem Gläserklirren:

Ein kurzer Augenblick der Stille.

Wir vergessen oft, dass es im Theater zwei Höhepunkte des Feierns gibt: Die lauten Bravo-Rufe, das Klatschen, aber eben auch die Stille und das Schweigen.

Für Peter Brook liegt darin ein Widerspruch: Wir vermissen das Heilige, haben gleichzeitig aber Angst vor peinlicher Stille und verabscheuen das Poetische im Theater.

Die Stellung des Wortes leidet, wir leben im Zeitalter der Bilder. Müssen wir uns erst durch Bilder übersättigen, um das Wort wieder schätzen zu lernen?

Gibt es eine andere Sprache, als die Sprache der Worte? Also zum Beispiel: Worte-als-Teil-der-Bewegung, Worte-als-Lüge, Worte-als-Parodie, Worte-als-Abfall, Worte-als-Widerspruch, Wort-Schock, Wort-Schrei usw.

Um diese Fragen zu ergründen, gründet Brook die Gruppe „Grausames Theater“, benannt nach Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. Sie machen dort zum Beispiel folgende Experimente:

Ein Schauspieler stellt sich eine dramatische Situation vor, für die er jedoch keine Bewegung benötigt. Die Zuschauer sollen nun erraten, in welchem Zustand er sich befindet. Ergebnis des Experiments: Es ist unmöglich.

Nun die Fragen: Was benötigt der Schauspieler als Minimum, bis eine Kommunikation stattfindet? Ist es ein bestimmter Klang? Eine Bewegung? Wie kann ein Schauspieler sich mitteilen, wenn er nur einen Finger oder Ton zur Verfügung hat? Wie könnten Befehle ohne Worte oder ein Kampf ohne Körperkontakt funktionieren?

Und als Drittes: Sind die einzelnen Mittel austauschbar oder haben sie jeweils ihre verschiedenen Stärken und Schwächen, wenn ja, welche?

Es geht um die Frage: Kann das Unsichtbare durch die Präsenz des Schauspielers sichtbar gemacht werden?

P. Brook nennt im Anschluss drei Persönlichkeiten, die ebenfalls versucht haben, das Unsichtbare, das Heilige zu erkunden:

1. Merce Cunningham:

Cunningham hat eine Ballettgruppe geschaffen, bei der die Technik nicht dazu verwendet wird, den Körper bis ins kleinste Detail zu kontrollieren und sich ständig zu bewerten, sondern um jeder kleinsten Regung folgen zu können, ihr nachzugeben und mit ihr zu improvisieren. Alles ist spontan, doch es herrscht auch Ordnung. Die Stille hat einen großen Wert.

2. Samuel Beckett:

Ein Versuch, das heilige Theater zu ergründen ist das absurde Theater. Es ist aus der Überzeugung entstanden, in unseren Alltagsgesprächen läge etwas Unwahres und in scheinbar unzusammenhängenden Aktionen etwas Wahres.

Becketts Stücke sind spezifische Symbole, die genau so sein müssen und nicht anders. Es sind reine Erfindungen. Zu versuchen, sie zu verstehen, bringt uns nichts und doch spüren wir eine Beziehung zwischen ihnen und uns.

Seine Stücke polarisieren. Der eine Teil des Publikums gähnt, langweilt sich und deutet alles, der andere Teil lacht, schreit auf und geht gestärkt, mit leichterem Herzen aus seinen Stücken.

3. Jerzy Grotowski:

Grotowskis Theater hat einen bestimmten Zweck: Selbst-Erforschung, Selbst-Durchdringung. Der Akt der Darstellung ist bei ihm ein Akt des Opfern, der Schauspieler zeigt sich so, wie er ist. Er ist eine Art Priester. Grotowski erhebt die Armut zum Ideal, seine Schauspieler benötigen nichts auf der Welt, außer sich selbst.

Was sind die Gemeinsamkeiten der drei Beispiele:

Geringe Mittel, intensive Arbeit, rigorose Disziplin, absolute Präzision und – wenige Zuschauer.

„Diese Theater erforschen das Leben, was aber als Leben gewertet wird, ist umgrenzt.“

Diese Erkenntnis ist positiv gemeint: Jedes Theater hat seinen bestimmten Platz und seine bestimmte Funktion, die es perfekt erfüllt.

Eine Gefahr des heiligen Theaters liegt laut Peter Brook beim passiven Zuschauer, der sich ja hundertprozentig hingeben und sich berühren lassen soll vom Heiligen, wodurch aber auch eine unangenehme Nähe zum Faschismus und Anti-Intelligenten entsteht.

Trotzdem verspürt man oft Lust nach diesem gewalttätigen, weniger vernünftigen Theater, nach einem Schock!

Doch die schwierige Frage lautet: Was kommt danach? Ich feuere einen ersten Schuss ab, das ist leicht, aber was jetzt? Ich zeige eine riesige blaue Fläche, der erste Eindruck sitzt, aber im nächsten Moment ist der Eindruck bereits abgeschwächt. Beim Blick aufs durchschnittliche Publikum bekommen wir oft die Lust, erst zu schießen und dann zu fragen.

Dies ist der Weg zum Happening.

Das Happening ist unglaublich mächtig und zerstört schnell viele tödliche Formen des Theaters. Es ist beeinflusst von Zen und Pop und besteht im Prinzip aus der Ansage: „Wacht auf!“, die den Zuschauer zu einer neuen Weltsicht zwingen soll.

Es kommt dabei jedoch oft zu einem Problem, was an ein Kind mit einem Tuschekasten erinnert: Egal welche bunten Farben man zusammenmischt, am Ende ist alles braun.

Auf Happening übertragen, bedeutet das: Es kommt entweder zu einer Reihe von milden Schocks und den nachfolgenden Enttäuschungen, die den nächsten Schock neutralisieren, oder aber ein gewalttätiger Schock jagt den nächsten und vergewaltigt den Zuschauer zu Apathie.

Der Ruf „Lebt!“ erweckt noch lange nicht zum Leben.

Auch die Oper ist eine Art von Happening. Obwohl das Publikum oft sehr unterschiedlich ist, so sind beide Ereignisse „bewusst konstruierte gesellschaftliche Zusammenkünfte“.

Laut Peter Brook können wir das Unsichtbare nie in Reinform sehen. Deswegen sei es notwendig, den Kontakt zur Erde nicht zu verlieren, also die Sprache eines Stückes nicht zu speziell zu gestalten. Vorbild ist wie so oft bei Brook: William Shakespeare.

Zum Schluss des Kapitels gibt er eine Anekdote vom Voodoo in Haiti zum Besten:

Bei einem bestimmten Ritual werden Götter aus Afrika gerufen, die nach einer gewissen Reisezeit über den Köpfen der Menschen schweben (natürlich lohnt es sich nicht, hochzugucken, sie sind ja da) und über eine Stange mit ihnen in Kontakt stehen. Ein bestimmter Mensch wird nun zum Medium und ist von einem der Götter besessen. Dieser weilt nun unter den Menschen, trinkt, lacht, streitet, geht vielleicht mit einem der Eingeborenen ins Bett, kurz: Er ist für die Zeit seines Besuches Teil der Gemeinde.

Der Schauspieler wurde hingegen jahrhundertlang weit entfernt aufs Podest gehoben, man wollte seine Heiligkeit betonen, aus Angst, sie könnte entlarvt werden.

Mittlerweile ist dieser Schwindel aufgefliegen.

Wo wollen wir also das heilige Theater suchen?

In den Wolken oder auf dem Boden?

Das derbe Theater

Für Peter Brook hat gute Architektur für ein Theater nichts mit Praktikabilität zu tun. Das beste Theater kann in einer Scheune mit einem weißen Laken als Vorhang spielen und auf der anderen Seite kann auch die beste Architektur das tödliche Theater nicht beleben. Ein guter Theaterarchitekt muss eher wie ein Bühnenbildner denken. Es ist wie bei den elektronischen Instrumentalklang-Imitationen, denen erst Dreck hinzugefügt werden muss, damit sie realistisch klingen. Diese Sichtweise verstehen Architekten oft nicht.

Das volkstümliche Theater ist das Theater des Salzes, des Schweißes, des Lärms und des Gestanks, kurz: das derbe Theater.

Derb bedeutet volksnah, mit der Unmittelbarkeit eines Kindes und „von der Einheit des Stils befreit“. Das derbe Theater ist, genauer gesagt, nicht an einen bestimmten Stil gebunden, denn in manchen Situationen ist es beispielsweise einfach besser, einen Gag zu improvisieren, als die „Einheit des Stils“ zu wahren. Für Brook sind Meyerhold, Stanislawski, Brecht, Artaud und Cocteau gute Beispiele für derbes Theater. Obwohl alles intelligente Leute, so seien sie trotzdem volksnah, was überhaupt erst ihren Reiz ausmache.

„Neben der ernsten, engagierten und sich vortastenden Arbeit muss auch Verantwortungslosigkeit vorhanden sein.“

Er erläutert das derbe Theater anhand zweier Inszenierungen von König Ubu:

1. Die „künstlerische“ Version lief im französischen Fernsehen. Sie war vollständig in schwarz-weiß gehalten und die Figuren bewegten sich wie Marionetten. Mit großem technischen Aufwand wurde eine Art „Comic-Strip“-Erzählweise geschaffen. Egal wie groß der künstlerische Wert und Einfall: Die Zuschauer langweilten sich.
2. Die „derbe“ Version bestand aus komplett eigenen Gedanken, losgelöst vom Autor. Sie war bunt und schrill in eine Art Pop-Kunststil eingebettet. Ubu trat als Zuhälter und Mme. Ubu als Hure auf, was für großartige Unterhaltung sorgte und die Zuschauer dahin führte, die Charaktere zu akzeptieren und so der Story folgen zu können.

Das derbe Theater kann dabei nicht nur Spaß, sondern auch Energien des Zorns, der Revolution heraufbeschwören (Sergeant Musgraves Tanz). Es geht auch um Obszönität, Trotz, Satire, Karikatur und Gewalt.

Das heilige und das derbe Theater sind unterschiedliche Welten und man muss sich darüber klar werden, in welcher man sich befindet. Während beispielsweise beim heiligen Theater das Gebet natürlich einen höheren Wert hat als das Rülpsen, ist es im derben Theater genau andersherum. Im heiligen Theater geht es ums Unsichtbare, um menschliche Impulse, Intuition, im derben Theater geht es um menschliche Handlungen, um Gelächter und um Bosheit.

Für Peter Brook ist Bertolt Brecht der wichtigste Theatermacher seiner Zeit. Der Schlüsselbegriff lautet: Verfremdung. Er erklärt diese wie folgt:

Verfremdung ist ein Mittel gegen Klischees und Gewohnheiten. Es geht darum, den Zuschauer durch Unstimmigkeiten, Abweichungen, sich widersprechende Ebenen zum Nachdenken über seine eigenen Wertvorstellungen zu bringen und sich zu hinterfragen. Er ist nicht mehr passiver Konsument, sondern wird aktiv mit einbezogen.

Ein Beispiel dafür ist das Stück Marat/Sade von Peter Weiss, in dem die Ereignisse der französischen Revolution von Irren gespielt werden, genau wie aus unterschiedlichen Zeitepochen heraus erzählt wird. Dadurch bekommt das Stück mehrere Ebenen, in denen Widersprüche auftauchen – Verfremdung.

Ein frühes Beispiel für Verfremdung sind die Ansichten des Theatermachers Edward Gordon Craig, der statt der naturalistischen Darstellung von Bäumen, bloße schattenhafte Andeutungen verlangte, weil er der Meinung war, dass nutzlose Information unsere Wahrnehmung bloß vom Wesentlichen ablenke. Die Klarheit des Themas ist wichtig.

Früher galt es, als Schauspieler seine Rolle so prall wie möglich, mit möglichst vielen Anekdoten und Details geschmückt, darzustellen, um lebensecht zu wirken. Aber ist „prall“ wirklich „lebensecht“?

Der intelligente Schauspieler, wie von Brecht verlangt, muss sich nun im Gegensatz zu früher ins Stück einordnen können, er muss wissen, wie sich sein Spiel im Rahmen der Inszenierung verhalten muss. Trotzdem kann ein Schauspieler nicht rein theoretisch und intellektuell arbeiten, er muss bis zu einem gewissen Grad ans Bühnenleben der Figur glauben, sich identifizieren. Brecht wünscht sich einen Schauspieler, der sich auskennt mit der Tagespolitik, mit der Gesellschaft. Theater findet nicht im Elfenbeinturm statt, aber auch nicht in einer Schulklasse. Probenarbeit benötigt also neben Theorie und Forschung auch Naivität und vor allem: das richtige Klima zum richtigen Zeitpunkt.

Theater ist immer beides: öffentlich und privat, offiziell und inoffiziell, theoretisch und praktisch.

Brook erläutert ein von Brecht oft verwendetes Beispiel eines Mannes, der Zeuge eines Straßenunfalls wurde. Wir nehmen seine Erzählung dreidimensional wahr: Wir wissen, wo und wann wir sind, wir sehen den Zeugen und wir versetzen uns in die Situation, die er schildert. Zusätzlich hören wir seine Stimme. Je nachdem, was für ein Mensch unser Zeuge ist, schildert er die Situation anders, eher nüchtern, oder eher sinnlich und beeinflusst damit unser inneres Bild.

Wir wissen im Theater zu jedem Zeitpunkt, dass das Ganze eine Illusion ist. Doch es gibt schlechte und gute Illusion. Die schlechte ist plump und platt, die gute besteht aus aufblitzenden, einzelnen Eindrücken, die Raum für unsere eigene Einbildungskraft lassen und so unser eigenes inneres Bild erzeugen.

Tschechow wird oft als naturalistischer Schriftsteller bezeichnet, was laut Brook jedoch irreführend ist. Tschechow zeige keinen Ausschnitt aus dem Leben, sondern einen chirurgisch zusammengefügt Teppich aus Ereignissen. Sein Werk ist vollkommen künstlich, aber die Künstlichkeit ist unkenntlich gemacht, sie ist getarnt.

Was bedeutet es, von einer Aufführung „gepackt“ zu werden?

Brook schildert ein Theatererlebnis, welches er im zerstörten Hamburg der Nachkriegsjahre erlebte und was ihn tief beeinflusst hat. Im provisorischen Theaterraum war eine Tür je nach Szene eine andere Tür oder etwas völlig anderes, das Gelingen des Stückes lag vollkommen in den Händen der Schauspieler und der Einbildungskraft der Zuschauer. Einzelne unvollständige Eindrücke, die augenblicklich wieder verschwanden, fügten sich zu einem Gesamtbild zusammen.

Der Zuschauer ist in so einem Moment träumendes Kind und wissender Erwachsener zugleich.

Der Filmemacher Godard ist ebenfalls tief von Brecht beeinflusst, weil er die über Jahrzehnte entwickelte Technik, Schnitte zu verdecken, Handlung realistisch zu gestalten ignoriert beziehungsweise zur Verfremdung einsetzt.

Gutes Theater braucht immer beides. Das Derbe und das Heilige. Dabei kommt es jedoch immer auf Ort und Zeit an, welche Dosierung angemessen ist.

Als Beispiel nennt Brook eine BE-Inszenierung von Coriola, bei der eine entscheidende Szene zwischen Coriola und seiner Mutter gestrichen und umgeschrieben worden war, weil sie den Machern nicht zeitgemäß erschien, oder ihrer politischen Meinung nicht angemessen. Da Shakespeares Stücke jedoch organische Verbindungen sind, in denen jede Szene ihre Bedeutung hat, war das Stück unbefriedigend, es fehlten die emotionalen, unverständlichen Teile, die den Rest erst sinnvoll erscheinen ließen.

Für Peter Brook ist Shakespeares Theater ein Theater, welches Brecht und Beckett einschließt und über sie hinausgeht.

„Gerade durch den unversöhnlichen Gegensatz von Derbem und Heiligem, durch ein atonales Kreischen absolut apathischer Klangschlüssel erhalten wir die aufwühlenden und unvergesslichen Eindrücke seiner Stücke.“

Brook fährt fort und analysiert Maß für Maß, das er als perfektes Beispiel für den Gegensatz derb/heilig innerhalb eines Stückes hält und viele weitere Stücke Shakespeares. Typisch für diesen sei es, außer den „heiligen“, ernsten Elementen eines Stückes „Duschen der Normalität“ unterzubringen.

Wesentlich ist es, Dramen als Objekte zu betrachten, in denen die Story nur ein Teil des Ganzen ist.

„Das Theater braucht seine permanente Revolution“, jedoch keine mutwillige Zerstörung.

„Wenn wir pseudoheiliges Theater zerschlagen, dürfen wir uns nicht zu dem Gedanken hinreißen lassen, dass der Bedarf nach dem Heiligen altmodisch ist und dass die Astronauten ein für alle mal bewiesen haben, dass es keine Engel gibt.“

Das unmittelbare Theater

Laut Peter Brook bildet das Theater die Gesellschaft im Kleinen ab. Dennoch gibt es bestimmte Unterschiede zum „echten Leben“. So hat die Zusammenarbeit im Theater ein bestimmtes Ziel, alle Teilnehmenden arbeiten zusammen auf etwas hin und unterstützen sich, was in der Gesellschaft insgesamt nur schwer zu erreichen wäre.

Im echten Leben ist Kunst nicht unbedingt notwendig, im Theater hingegen ist jedes praktische Problem auch ein künstlerisches. 2 Säulen auf einer Bühne können „falsch“, 3 Säulen hingegen „richtig“ sein, wobei diesen Begriffen im Gegensatz zum Alltagsleben keine moralische Bedeutung zufällt.

Das Kino zeichnet Bilder der Vergangenheit, was fürs Gehirn interessanterweise normaler zu sein scheint, denn wir denken ständig in vergangenen Bildern. Das Theater hingegen findet im Moment statt und ist deshalb auch so ein besonderes Erlebnis für jeden Menschen, es hat eine unglaubliche Macht.

Im nächsten Abschnitt schildert Brook seine ganz persönlichen Erfahrungen mit dem Theater.

Für ihn gibt es bei jeder Produktion verschiedene Beziehungen. Es beginnt mit der Beziehung Regisseur / Subjekt / Bühnenbildner, bevor die Proben beginnen, nachfolgend dominiert das Verhältnis Schauspieler / Subjekt / Regisseur und bei der Aufführung geht es nur noch um Schauspieler / Subjekt / Publikum.

Der Bühnenbildner hat einen großen Einfluss. Er muss eng mit dem Regisseur zusammenarbeiten und sich auf dessen Tempo einstellen. Dann kann er dem Regisseur eine große Hilfe sein. Er muss klare Entwürfe schaffen, die aber nicht starr sein dürfen, um kein enges Korsett für die Arbeit des Regisseurs zu schaffen, die ja zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht richtig begonnen hat.

Das Verhältnis vom Schauspieler zu seinem Kostüm ist ähnlich. Eine Toga kann die Darstellung eines Schauspielers ruinieren. Gleichzeitig sollte es aber immer einen Unterschied zu Alltagsklamotten geben, genau wie ein Orchestermusiker bei einer Konzertaufführung Berufskleidung trägt.

Als nächstes beschäftigt sich Brook mit der Rolle des Regisseurs, der eine riesige Verantwortung habe:

Eine Gruppe braucht Führung. Der Regisseur hilft den Schauspielern, zu proben und sich zu entwickeln. Nach der Premiere ist seine Arbeit getan.

Ein Regisseur macht keine erste Inszenierung. Genau wie der Hypnotiseur, der behauptet, er hätte die Hypnose schon mehrfach erfolgreich angewandt, hat der Regisseur auch bereits großartig inszeniert.

„Der Regisseur muss seine Unsicherheiten den Schauspielern preisgeben“, anders als ein Schriftsteller oder Maler, der im Verborgenen mit sich ringt.

Auch der erste Probenstag ist der Schwierigste. Er ist, laut Brook, nur dafür da, die Zeit bis zum zweiten Probenstag zu überbrücken. Sobald der zweite Tag erreicht ist, ist schon vieles einfacher, weil die Arbeit bereits zu einem Prozess geworden ist.

Ein Regisseur der hundertprozentig vorbereitet ist, ist ein tödlicher Regisseur. Gleichzeitig hegen Schauspieler aber auch die größte Verachtung für einen Regisseur, der nicht weiß, was er will. Ein guter Regisseur muss also vorbereitet und trotzdem flexibel sein.

Am wirksamsten sind der sehr gute und der miserable Regisseur, denn der miserable Regisseur setzt die Schauspieler durch seine Unfähigkeit und fehlende Autorität unter Druck, trotzdem eine gute Inszenierung hinzubekommen, was meistens funktioniert.

Am tödlichsten ist also der mittelmäßige Regisseur, dem die Schauspieler halb vertrauen und die sich deshalb mehr zurückhalten als sie eigentlich sollten.

Nun zur Rolle des Schauspielers, dessen Talente, laut Brooks Erfahrungen, nicht statisch sind, sondern je nach Umgebung, nach Kollegen und nach Regisseur unterschiedlich ausgeprägt sein können.

Der Prozess beginnt mit einer inneren Bewegung, wenn ich sage: „Sie verlässt dich.“. Diese innere Bewegung findet bei allen Menschen statt und sorgt für ein erstes Flackern, was für Filmaufnahmen entscheidend ist. Der Theaterschauspieler muss dieses Flackern aber vertiefen und im ganzen Organismus aufnehmen. Das braucht Zeit, die durch die Proben zur Verfügung gestellt wird.

Es gibt große Unterschiede zwischen verschiedenen Schauspielern, zwischen Unschuld und Erfahrung, zwischen Spontaneität und Wissen. Brook stellt für sich fest, die pauschale Heiligsprechung des Spontanen sei falsch, denn das Spontane sei nur selten wirklich spontan und speise sich aus der eigenen Konditionierung, Improvisation sei oft Lüge statt neu gefundener Wahrheit. Die Übungen während der Proben dienen also oft nur dazu, wieder wirklich zu improvisieren.

Ein weiterer wichtiger Punkt der Probenarbeit ist das Teambuilding. Nachdem ein Schauspieler gelernt hat, sich frei und intuitiv zu entfalten, muss er nun lernen, blind den Impulsen anderer zu folgen und sich auf sie einzulassen.

Eine Übung ist, den Satz „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.“ auf acht Schauspieler aufzuteilen, die dabei versuchen müssen, einen homogenen Satz hervorzubringen, was ein vollständiges Einlassen auf die anderen Personen erfordert.

Im Gegensatz zur Mehrheit vertritt Brook die These, dass solche Übungen nicht nur in die Schule gehören, sondern immer wieder angewandt werden müssen. Ähnlich dem Unkraut, welches natürlicherweise immer wieder gejätet werden muss, da es natürlicherweise immer wieder wächst.

Mittelmäßige Schauspieler bauen Rollen, schöpferische Schauspieler gebären Rollen. Der wesentliche Unterschied liegt dabei darin, dass der schöpferische Schauspieler immer wieder neu erschafft, am besten bei jeder Aufführung.

Den krampfhaften Wunsch nach „Ehrlichkeit“ (Authentizität) hält Brook dabei für problematisch. Der Schauspieler muss vollkommen beteiligt, gleichzeitig aber auch distanziert sein:

Schauspieler, die sich nur ihren Gefühlen hingeben, spielen oft Verallgemeinerungen, bspw. „Zorn“ und werden dabei zu Sklaven ihrer Leidenschaft.

„Zumindest kann man sehen, dass alles eine Sprache für etwas und nichts eine Sprache für alles ist.“

Im Theater ist eine Aktion meist zweierlei: Die Aktion an sich, aber auch eine Metapher, die einen höheren Sinn vermittelt. Theater ist also abstrakt wie Musik, hat zusätzlich aber noch Sinngehalt.

Zur Unterscheidung von Musik und Rhythmus, von Inhalt und Form:

Brook erzählt von einer Übung, die er mit Schauspielern über eine Szene aus Romeo und Julia veranstaltete, bei der die Spieler gebeten werden, nur den Teil der Texte zu sprechen, die sie innerhalb ihrer Alltagssprache verwenden würden. Der ausgelassene Text wird dabei still mitgedacht, so dass unterschiedlich lange Pausen entstehen.

Anschließend wird ausschließlich der weggelassene Text gesprochen und es wird klar, dass die Unterscheidung, was Musik und was Rhythmus ist, oft nicht eindeutig ist.

Aber die beiden Textarten müssen unterschiedlich behandelt werden, genau wie ein „Essen, he!“ (King Lear) oder „Trink nen Whiskey“ (Madame Butterfly) nicht einfach wie die restlichen Verse gesprochen oder gesungen werden können.

Form und Gestalt müssen manchmal zusammen, aber manchmal eben auch getrennt untersucht werden. So kann eine genauere Untersuchung der Form für uns den Sinn erklären oder eine detaillierte Betrachtung des Inhalts ein besseres Rhythmusgefühl hervorbringen.

Die Probenarbeit ist „ein Walzer zwischen Regisseur, Schauspieler und Text“.

„Progression ist kreisförmig.“

Für Peter Brook gibt es innerhalb der Probenzeit: eine Zeit für Diskussion, Forschung, für Geschichts- und Dokumentstudium, aber auch einen Platz fürs Brüllen, Heulen, Sich-auf-dem-Boden-Wälzen. Es gibt einen Platz für Entspannung, Formlosigkeit, Kumpanei und eine Zeit für Schweigen, Disziplin und äußerste Konzentration.

Während die Probenarbeit zunächst ohne Zuschauer stattfindet, ist die Arbeit erst vollendet, wenn Publikum und Schauspieler aufeinander treffen. Es kann sein, dass ein Regisseur in diesem Moment seine Arbeit in einem völlig anderen Licht sieht und seine Meinung stark ändert. Das liegt zum einen daran, dass in der Probe oft Einzelteile geprobt werden, die im größeren Zusammenhang anders wirken. Außerdem spielen für die Bewertung einer Aufführung viele weitere Faktoren wie Ort, Publikum, ob es eine Premiere ist oder wie die Kritiken ausgefallen sind, eine Rolle.

Es ist unheimlich schwierig, mit Klischees aufzuräumen. Warum steht man als Besucher direkt nach einer Aufführung auf und geht? Wäre es nicht viel schöner, noch eine Weile zusammen sitzen zu bleiben?

Das Schwierige ist es, Werke zu schaffen, die einen Hunger nach mehr hervorrufen.

Publikumslockung, also mit Produktionen in arme Viertel oder Fabrikhallen zu gehen, oder Events für junge Leute zu veranstalten, hält Brook wegen ihrer Überheblichkeit à la „Ihr dürft auch teilnehmen!“ für problematisch.

Es geht für ihn um die Suche nach einem notwendigen Theater, in dem zwischen Schauspieler und Publikum nur ein praktischer, aber kein grundlegender Unterschied besteht.

Ein gelungenes Beispiel dafür sei das Psychodrama, welches als Therapie angeboten wird. Die Erfahrungen, die die Patienten dort machen, können positiv oder negativ sein: Sie haben jedenfalls irgendeine Wirkung.

Alles ist im Wandel, der jedoch nicht durch einzelne Produktionen, sondern durch ihre Masse stattfindet. Es wird keinen „Weltstil“ im Theater geben. Aber nicht alles ist Mode, Unruhe oder Zerstörung. Es gibt auch Momente der Bestätigung, wo Unterscheidungen zwischen heilig oder derb unsinnig erscheinen.

Doch das Problem ist, dass das Theater flüchtig ist. Eine der gemeinsten Fragen, die man sich stellen kann, lautet: Was bleibt nach der Aufführung?

Die Beantwortung dieser Frage hängt allerdings auch vom individuellen Zuschauer ab. Es kann sein, dass bei einem bestimmten Zuschauer nach der Aufführung eine „Silhouette“ des Stücks zurückbleibt. Eine Essenz, die das Denken tatsächlich nachhaltig, bewusst oder unbewusst beeinflusst.

Beim Schauspieler hinterlassen seine Leistungen interessanterweise oft keinerlei Narben. Kann das beim Publikum anders sein?

Peter Brook fasst nun sein Wissen über das Theatermachen wie folgt zusammen:

Répétition, Répresentation und Assistance, kurz: R R A.

Répétition, also Wiederholung, ist der erste Schritt, den Schauspieler mit Musikern und anderen Künstlern gemeinsam haben. Sie ist nur dann hilfreich, wenn sie von einem bestimmten Willen getrieben ist und tödlich, falls es sich nur um stumpfsinnige Imitation handelt.

Répresentation ist das Präsent-Machen auf der Bühne. Präsent-Machen heißt nicht einfaches Imitieren von etwas Vergangenen, sondern Darstellung im Augenblick.

Assistance benötigt ein jedes Stück, sowohl während der Proben, als auch bei den Vorstellungen. Während der Probenzeit übernimmt diese Rolle des Assistieren, also Zuschauen, der Regisseur, später dann das Publikum.

Durch gutes Publikum, also durch Assistance, wird die Répétition zur Répresentation, die Unterschiede zwischen Spieler und Publikum lösen sich auf.

„Im täglichen Leben ist ‚wenn‘ eine Fiktion, im Theater ist ‚wenn‘ ein Experiment.

Im täglichen Leben ist ‚wenn‘ ein Ausweichen, im Theater ist es die Wahrheit.

Wenn wir uns durchgerungen haben, an diese Wahrheit zu glauben, dann sind Theater und Leben eins.

Das ist ein hohes Ziel.

Das Spielen erfordert viel Arbeit. Aber wenn wir die Arbeit als Spiel empfinden, dann ist sie keine Arbeit mehr.

Ein Spiel ist ein Spiel“

-Peter Brook, 1968

Erwähnungen

- William Shakespeare (King Lear, Heinrich V., Maß für Maß, Wintermärchen, Heinrich IV., Der Sturm, Titus Andronicus, Romeo Julia)
- Bertolt Brecht (Berliner Ensemble, Coriolan)
- Antonin Artaud (Theater der Grausamkeit)
- Peter Weiss (Die Ermittlung, Marat/Sade)
- Merce Cunningham
- Samuel Beckett
- Jerzy Grotowski
- K. S. Stainslawski
- W. E. Meyerhold
- Anton Tschechow
- Edward Gordon Craig
- Luc Godard
- Jean Cocteau
- König Ubu (Alfred Jerry)
- Seargant Musgraves Tanz (John Arden)
- Madame Butterfly (Giacomo Puccini)