

Thomas Irmer (Hg.), *Luk Perceval. Theater und Ritual*



*Luk Perceval*, geb. 1957 in Lommel (Belgien), beginnt seine Theaterlaufbahn als Schauspieler in Antwerpen. Er gründet 1984 die freie Theatergruppe »Blauwe Maandag Companie«, für die er auch inszeniert. 1997 wird Perceval künstlerischer Leiter von Het Toneelhuis in Antwerpen. Internationale Aufmerksamkeit erlangt er mit seiner Inszenierung *Schlachten!*, die beim Berliner Theatertreffen zur »Inszenierung des Jahres 2000« gewählt wird. Perceval macht sich in den folgenden Jahren einen Namen als Regisseur mit einer Reihe herausragender Inszenierungen an deutschen Theatern, u. a. *Traum im Herbst* von Jon Fosse (2001), *Das kalte Kind* von Marius von Mayenburg (2002), *Andromache* nach Racine (2003), *Othello* (2003) und *Turista* von Mayenburg (2005) sowie die Operninszenierungen *Tristan und Isolde* (2004) und *Die Sache Makropulos* (2005). Seit 2005 ist Perceval Hausregisseur an der Berliner Schaubühne.

*Thomas Irmer* arbeitet als Journalist, Theaterkritiker und Dramaturg in Berlin. Zuletzt erschien im Alexander Verlag Berlin das Begleitbuch zur gleichnamigen, mit dem Grimme-Preis ausgezeichneten Fernsehdokumentation *Die Bühnenrepublik – Theater in der DDR* (2003, gemeinsam mit Matthias Schmidt).

LUK PERCEVAL

# Theater und Ritual

Texte und Gespräche von und mit Luk Perceval,  
Katrín Brack, Hans van Dam, Els Dottermans,  
Thomas Thieme, Frank Baumbauer, Thomas Ostermeier,  
Marius von Mayenburg, Mark Van Denesse  
und Thomas Irmer

Mit einem Vorwort von Luc Tuymans

Herausgegeben und  
mit einem Nachwort von Thomas Irmer



Alexander Verlag Berlin | Köln

*Für alle, die noch etwas vorhaben, und Dank an Christin und Antje.  
Th. I.*



Mit freundlicher Unterstützung der Berliner Repräsentanz der  
flämischen Regierung.

Der Verlag dankt dem Flämischen Theaterinstitut Brüssel, dem Toneelhuis Antwerpen, Yasmina Boudia, Malgorzata Palec, Katrin Brack, Annette Kurz und Luk Perceval für die Bereitstellung von Fotos und Abbildungen. Dank gilt außerdem Katharina Broich.

© by Alexander Verlag Berlin 2005

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin  
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Jeder Abdruck und jede Vervielfältigung, auch auszugsweise,  
nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Redaktion Christin Heinrichs

Satz, Layout und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos von  
Malgorzata Palec, aufgenommen im Het Toneelhuis Antwerpen

Die Tuschzeichnungen im Buch sind von Annette Kurz

ISBN 978-3-89581-326-9

## INHALT

- 7 Luc Tuymans  
*Vorwort*
- 11 Luk Perceval  
*Theater ist Schreiben im Sand*
- 17 Luk Perceval  
*Accidenten I – Gesammelte Katastrophen*  
Eine Einleitung zu *Repetitie/1* (Probe/1)
- 59 *Accidenten II*
- 79 Hans van Dam  
*Ohne Scheu erzählten alle, was sie zu sagen hatten*  
Ein Essay über Luk Perceval
- 117 *Theater und Ritual*  
Thomas Irmer im Gespräch mit Luk Perceval
- 167 *Kunst aus der Beschränkung*  
Thomas Irmer im Gespräch Katrin Brack
- 177 Els Dottermans  
*Meine Theatererziehung*
- 191 *Mit Engelsgeduld fürs Bizarre*  
Thomas Irmer im Gespräch mit Thomas Thieme
- 199 *Licht ist mehr als Effekt*  
Thomas Irmer im Gespräch mit Mark van Denesse
- 205 *Ein Glücksfall, auf den wir lange warten mussten*  
Thomas Irmer im Gespräch mit Frank Baumbauer

215 *Neue Kraft für unser Ensemble*  
Thomas Irmer im Gespräch mit Thomas Ostermeier

223 Marius von Mayenburg  
*Schwarzer Humor*

235 Thomas Irmer  
*Intensität. Ein Nachwort*

*Anhang*

245 Werkverzeichnis

251 Personenverzeichnis

253 Verzeichnis erwähnter Titel und Stücke

Luc Tuymans

## VORWORT

Einmal wurden Luk und ich während eines gemeinsamen Interviews als Rebellen bezeichnet, als Widerspenstige, als Dornen im Auge der Politik – für Künstler zweifellos ein Kompliment. Natürlich ist es so, daß wir – er mit einigen seiner Aufführungen und ich mit einigen meiner Ausstellungen – auf empfindliche politische Zehen treten. Doch das, was uns als politische Haltung bescheinigt wird, betrachte ich als Selbstverständlichkeit: als Künstler so wahrhaftig wie möglich zu sein – und damit betätigt man sich ganz automatisch politisch. Ein Statement ist zunächst einmal immer schöpferischer, malerischer, Bühnenkünstlerischer Akt; erst danach wird es zu Politik: im Reflektieren über das Stück.

Genau wie ich bei meinen Werken hat Luk das Verlangen, daß seine Arbeiten durchschaut werden, daß Schlußfolgerungen aus dem gezogen werden, was auf der Bühne zu sehen war, was sich dort abgespielt hat, daß intensiv erfahren und nicht einfach nur konsumiert wird. Beide haben wir das Verlangen nach einem Theater, das als Realität wahrgenommen wird, nicht als Produkt, das einen reflektierenden Standpunkt einnimmt, das agiert, statt nur kontemplativ zu sein – und so eine Meinung oder einen Kommentar zur Gesellschaft entlocken will.

Luk Perceval geht es also um eine Umformulierung des Theaters, das bis dahin auf perfide Art und Weise bemüht war, so wenig spirituell wie möglich zu sein. Ziel seiner Inszenierungen wie das meiner Malerei ist es, mittels der dargestellten Stoffe als Objekt auf der Bühne oder der Leinwand eine Welt zu formen, die Distanz zwischen dem, was man glaubt, und dem, was man nicht glaubt, entstehen läßt, eine Welt der Illusion gegenüber Tiefe oder Tiefenwirkung, eine Konstruktion, die sich im Inneren der Konstruktion befindet und nicht von außen kommt. Um dies zu erreichen, nutzen wir bereits bekannte Bilder, die überarbeitet und im theatralem/pikturalen Spektrum verarbeitet werden.

So gibt es verschiedene Bilder aus dem Tagesgeschehen, die auf ein kognitives Bild zurückgeführt werden können. Dabei wird bewußt auf Erinnerung gesetzt, ein kollektives kognitives Bild, das bereits vor der Vorstellung existiert und als Ikone zurück ins Publikum geworfen wird.

Die Malerei und die Bühnenkunst sind seit ihren Anfängen stets von

diesem kollektiven Bild abhängig gewesen, weshalb sie auch so tief in unsere Kultur eingebettet sind – trotz aller Vorwürfe, elitär, veraltet etc. zu sein. Die schnelle Anpassungsfähigkeit dieser sogenannten antiquierten Kunstformen wird konsequent unterschätzt. Der durchdringende Blick auf Sachen und Dinge, auch die Emotion, läßt sie zum Objekt oder, als Hilfsmittel eingesetzt, zu Bindegliedern werden, an die Realität gekoppelt oder auf die Aktualität zurückzuführen.

*Ein Theater, das den Zuschauer ohne Erläuterung ins Leben entläßt – das keine Antwort gibt, sondern unsere Zweifel noch bestärkt.*

Einerseits also ist hier die Rede von einem Theater, das flüchtig ist, das sich immer wieder anders abspielt, ein kurzlebiges Etwas, und andererseits ganz physisch erfahrbar ist. Ein Theater, das losgelöst und auf Distanz aus ist und gleichzeitig, vorausgesetzt, es besteht eine Stilisierung innerhalb eines bestimmten Kontexts, eine Art Monumentalisierung im Spiel der Bedeutungen bezweckt.

Ein suggestives Theater also, das sich mit der Diskrepanz zwischen dem Persönlichen und der zwangsläufigen Komprimierung, die jede (Auto-)Biographie darstellt, auseinandersetzt und sie somit nur auf unzureichende Weise zum Ausdruck bringen kann. Diese Art des Theaters zeigt also eine bewußte Unvollkommenheit, wodurch ein Spiel zwischen persönlicher Geschichte und einem weiter und allgemeiner gefaßten Erleben entstehen kann.

Luk Perceval möchte nicht verblüffen. Er schlägt einen Zeitbogen von Stück zu Stück, beschreibt eine für ihn essentielle Entwicklung, die von Bühnenwerk zu Bühnenwerk aufgenommen, überarbeitet und weitergetragen wird, zielstrebig und überzeugt davon, daß die Erwartungshaltung zwar antizipiert, aber nicht befriedigt werden kann.

Er ist mehr als ein Repertoireregisseur. Er versucht, mit dem Theater gleichermaßen körperlich wie bildhaft zu sein und unter Einsatz des Intellekts eine Art kontinuierliche Reaktivierung in Gang zu setzen, sowohl im Innern des Theateruniversums als auch an dessen Peripherie. Er ist einer, der zu erkunden versucht, was echt ist und was falsch, dabei geleitet von der Idee der authentischen Fälschung – da das Echte nicht existiert. Bereits in der Begrenzung der Bühne im Theater kommt der Gedanke einer vorsätzlichen Ortsbestimmung im Gegensatz zu einer zufälligen zum Ausdruck.



Denn man kann die Wirklichkeit, wie Perceval es selbst formuliert, *niemals innerhalb eines künstlichen Rahmens wie dem Theater realistisch wiedergeben. Es wäre immer nur eine schwache Imitation.*

Das Interesse am Nichts und am Noch-Nichts, den Punkten, zwischen denen sich das Abenteuer des Entstehungsprozesses abspielt, der Gegensatz, den Märchen und Kolportage bilden, die Gefahr, daß aus dem Märchen im Handumdrehen Kolportage wird. Die Kolportage ändert nichts, sondern zeigt einzig etwas, das in dem Moment neu ist, in dem es neu zu sein scheint.

Die geballte, konzentrierte Zeitspanne, in der die Aufführung stattfindet, entspricht dem sich gleichmäßig fortsetzenden Zeitraum, in dem ein Gemälde entsteht. In beiden Fällen geht es um Erfahrungen aus der Konfrontation mit dem Augenblick, der sich zeigt und einen Eindruck hinterläßt.

Wie bei meinen Ausstellungen das präsentierte Gemälde ein Vakuum schafft, so lassen sich auch bei Perceval keine Schlüsse ziehen. Das Ende ist offen, die Fragestellung bleibt. Vom Betrachter wird Engagement und Einsatz verlangt – Gründe, weshalb mit Absicht einiges ausgelassen wird. Ein reflektierender Standpunkt ist gefordert, der zum Handeln bereit ist, statt sich nur kontemplativ zu geben, der eine Meinung entlocken will. Die Position des Rezipienten, des Empfängers, spielt von Anfang an mit. Der Anspruch auf diskursives Verstehen mittels eines intensiven Visualisierungsprozesses. Das Streben, mit dem Betrachtenden in einen Dialog zu treten.

Bei Perceval geschieht dies zum Beispiel, indem er die Barriere zwischen Schauspielern und Publikum so weit wie möglich einreißt und versucht, die Hierarchie der Schauspieler untereinander zu durchbrechen, seine Schauspieler, manchmal buchstäblich, auf eine gleiche Linie zu stellen. Sie mit dem Publikum eins werden zu lassen.

Manchmal, wenn alles an seinem Platz ist, entsteht das, was ich Magie nenne. Perceval spricht von mystischem Geschehen – das, wie er unterstreicht, das Wahl- und Konsumverhalten allerdings nicht verändern soll – wenn es auch darum nicht geht.

*»Wir machen Theater, weil wir in unseren Zweifeln bestätigt werden wollen – nicht, weil wir mit unseren politischen Überzeugungen recht behalten wollen – im besten Falle erleben wir eine Katharsis.«*

Die Malerei hat sich niemals dem naiven Glauben hingegeben, die Welt verändern zu können, denn es geht bei ihr nur um das Medium Kunst.

Beim Theater verhält es sich nicht wesentlich anders – trotz der theatralischen Entstehung des belgischen Staats.

Die Notwendigkeit, ein Gemälde beziehungsweise ein Theaterstück entstehen zu lassen, diese zwingende Dringlichkeit: nur darum geht es. Wenn eine Vorstellung, ein Gemälde verstanden wird: nur das ist Politik!

Luc Tuymans und Léon Lemahieu  
Antwerpen, August 2005

Aus dem Flämischen von Birgit Erdmann.

Luc Tuymans wurde 1958 in Mortsel, Belgien, geboren. Er lebt und arbeitet in Antwerpen und ist einer der bedeutendsten Künstler zeitgenössischer gegenständlicher Malerei. Beiträge u.a. zur Documenta 10 (1997) und Documenta 11 (2002) sowie zur Biennale in Venedig. Einzelausstellungen u.a. in der Tate Modern Gallery, London und der K21 Düsseldorf (2004/05).

Léon Lemahieu wurde 1949 in Antwerpen geboren, wo er als Schriftsteller lebt.

Luk Perceval

## **THEATER IST SCHREIBEN IM SAND**

»Theater ist Schreiben im Sand« – das waren die Worte, die ich mit fünfzehn zum ersten Mal von einem alten Schauspiellehrer hörte und die während meiner gesamten Karriere immer mehr an Bedeutung für mich gewannen. Sie stehen für mein Entdecken, wie Spiritualität das Theater öffnen kann.

Rein faktisch ist Theater tatsächlich nichts anderes als »Schreiben im Sand«. Das wenige Geld, das man mit Schauspiel verdienen kann, ist schnell dahin. Der Ruhm, nach dem manche von Anfang an streben, ist genauso schnell vergangen und vergessen. Und die Stücke, die aufgeführt werden, und die Themen, um die es geht, können weder die Welt noch die Menschheit ändern oder verbessern. Nüchtern betrachtet könnte man behaupten, Theater sei eine rein sinnlose Tätigkeit. Aber genau diese Erkenntnis beinhaltet die Antwort auf die Frage nach dem Sinn von 2500 Jahren sinnlosem Theater.

Während ich zunächst als Schauspieler und später als Theatermacher älter wurde, verschwanden die Illusionen und die pathetischen Träume über das Theater. Ich sah ein, daß nicht nur das Theater, sondern auch meine gesamte Existenz, meine sogenannte Identität sinnlos waren, diese Konstruktion von Sinngebung letzten Endes nicht mehr als ein großes Fragezeichen, eine unbeantwortete Frage. »From nothing to nothing«, sagt Lear. Der Leistungszwang und der Selbsthaß, die mir durch meine katholische Erziehung auferlegt wurden, trieben mich Anfang der neunziger Jahre in eine große Verzweiflung. Mein Leben war sinnlos, wertlos, und das Theater, das ich so leidenschaftlich gewählt hatte, war nicht imstande, mir selbst oder anderen auch nur einen einzigen Moment der Freude zu bescheren. Die Depression war groß.

Doch die Sehnsucht nach einer Antwort war größer. Ohne mir dessen bewußt zu sein, wurde ich gezwungen, genauer zu suchen, meine Fragen präziser zu formulieren. Der Verlust einer materiell nachweisbaren Wirkung von Theater und das Abwerfen des Zwangs, diese Wirkung erzielen zu wollen, bedeutete eine ungeheure Befreiung. Tatsächlich erweist sich das Theater unter den Vorgaben des Nützlichkeitsdenkens als voll-

kommen sinnlos. Und dennoch hat die Menschheit ihr Bedürfnis nach Sinnggebung im Theater ritualisiert, dennoch faszinieren uns noch immer dieselben universellen Texte mit ihren immer gleichen Fragen nach dem Sinn dieses Lebens und des menschlichen Leidens. Und das, obwohl bis heute kein einziger Schriftsteller, kein einziger Theatermacher in der Lage war, eine befriedigende Antwort zu geben. Weil diese Antwort jenseits jedes menschlichen Begriffsvermögens liegt, wird sie wahrscheinlich auch nie formuliert werden können. Hat es dann überhaupt noch Sinn, länger nach einer Antwort zu suchen? Ist nicht »die Suche nach dem Sinn« das, was uns am Leben hält, dem Theatermacher seinen Adrenalinstoß gibt, seine schöpferische Kraft? Und was den Zuschauer ins Theater treibt? Ohne diese Neugier gäbe es keine Kunst, keine Religion, kein Theater ... und wahrscheinlich auch keine Schönheit. Liegt nicht in dieser Suche an sich der eigentliche Sinn des Theaters. Das »Nicht-Wissen«, das wissen will? Dies führt zu der Erkenntnis, daß vieles, von dem man dachte, es sei, »nicht ist«. Was es dann doch ist, läßt sich nicht benennen. Was die Ursache dieser Sehnsucht nach Wahrheit ist, ist nicht nachweisbar, nicht greifbar, nicht in Worte zu fassen. Das einzige, was wir mit Sicherheit wissen, ist, daß es sich in »der Suche an sich« manifestiert. Aus der Tatsache, daß das Theater jede Form von Antwort schuldig bleibt, Künstler wie Zuschauer dazu zwingt, die Stille, die Leere zu akzeptieren, sie ohne Erklärung ins Leben zurückwirft, ohne bestechende Logik, können wir lernen, mit leeren Händen diesem Suchen zu vertrauen – der scheinbar einzige Sinn des Sinnlosen. Das ist der spirituelle Weg des Theaters, der im Loslassen jedes möglichen Konzepts, jeder Frage, jedes Urteils endet – und im Hinnehmen der Stille. A road to nowhere. Häufig das zentrale Thema in Shakespeares Stücken. Ein Weg, gepflastert von Verlust und Loslassen, der zur läuternden Einsicht führt – Individuation.

Was an diesem Weg ist so befreiend? Warum ermöglicht er Selbstverwirklichung?

Die Erkenntnis, daß es keine »Antwort« gibt, entbindet von der Verpflichtung, immer eine Antwort bereit zu haben bzw. wenigstens eine schuldig zu sein. Sie gibt einem als Theatermacher die Freiheit, aus dem »Nicht-Wissen« zu schaffen, auf die eigene Intuition zu vertrauen, auf die Energie und vor allem auf das, was der Moment anbietet und die

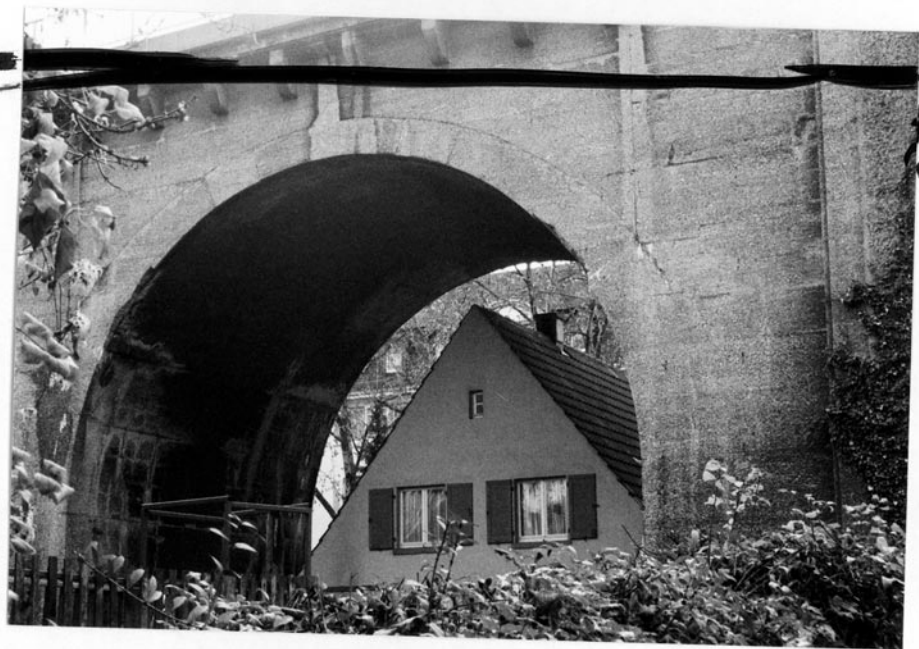
Menschen rundherum. Sie gibt einem bzw. der Umgebung die Freiheit zu »suchen«, wobei die Antwort im Suchen selbst zu finden ist. Nicht geführt von einem einzelnen, der die Verantwortung trägt, sondern von einem kollektiven Prozeß. Befreit von Quasisicherheiten und Voreingenommenheit, mit offenem Blick und Erstaunen. Sie läßt Raum, Ausschau zu halten nach dem, was ist, und damit – frei wie ein unwissendes Kind – umzugehen. Diese Erkenntnis gibt dem Schauspieler die Freiheit, zu spielen und auf das zu reagieren, was ist, und nicht auf das, was sein sollte – eine Spielweise, die aus Respekt und Aufmerksamkeit für den anderen entsteht, aus dem Bewußtsein der Abhängigkeit und dem Mut, sich jener Abhängigkeit vollkommen hinzugeben, sich nicht in Egomane einzukapseln. Eine solche Umgangsform, eine solche Spiel-einstellung verheißt Freiheit, Luft, Inspiration und beschert Spielfreude im Theater: Lebensfreude eben — Kehrseite der Depression, die eine Folge der Sehnsucht nach Wirkung und Erfolg ist. Freude und Kollektivität schaffen Aufführungen, die gerade wegen der besonderen Energie »einzigartig« sind. Die eine Welt zeigen, die nur durch eine Gruppe von Menschen zustande kommen konnte und nicht aus dem individuellen Konzept eines einzigen gequälten Gehirns. Diese Aufführungen werden getragen von Respekt und Konzentration auf das, was in einem bestimmten Moment mit dem anderen geschieht, eine Aufmerksamkeit, die Zuschauer wie Schauspieler teilen. Eine außergewöhnliche Form der Hingabe in dieser hektischen Welt, die Zuschauern wie Schauspielern in ihrer Suche nach dem »Sinn des Sinnlosen« eine rituelle Zusammengehörigkeit schenkt. Nicht-Einsamkeit. Einen Moment des Trostes, des gemeinsamen Trauerns oder Lachens in dem Bewußtsein, daß soviel sinnloses Leiden, soviel sinnlose Gewalt keine Antworten mehr zulassen – nur Verständnis verlangen und Mitleid.

Dieses »Schreiben im Sand« ist keine Erfolgsformel. Es ist wie ein Mantra, ein ständiges Wiederholen derselben Fragen mit immer derselben Stille als letzte Antwort. Einer Stille mit einer gewaltigen Kraft, der Kraft der Katharsis, ein Moment gemeinsamen Bewußtseins und Verständnisses für das Leiden des Menschen. Solange die Menschheit nicht imstande ist, dieses Mitleid ins alltägliche Leben mitzunehmen und umzusetzen, bleibt das Mantra des Theaters das »Schreiben im Sand«. Die einzige Aufgabe des Theatermachers ist, bis zu jenem Tag die Man-

tras zu wiederholen, dem Ritual zu Diensten zu stehen. Alles andere ist eitle Hoffnung. Die Freude – oder Befreiung – liegt nicht in dem, was das Theater und/oder das Leben einem gibt, sondern, stets aufs neue, in dem, was man selbst geben kann. Ohne eine Spur zu hinterlassen. Das ist die Einsicht aus dem »Schreiben im Sand«.

Luk Perceval

4. September 2003







Luk Perceval

## **ACCIDENTEN I – GESAMMELTE KATASTROPHEN**

Eine Einleitung zu *Repetitie/I* (Probe/I)

Antwerpen, 20. März 1992

*Meinen Freunden Dora, Guy, Gommer, Stefaan, Johan und  
meiner geliebten Els gewidmet.*

<i>Yet each man kills the thing he loves,</i>	<i>Doch jeder tötet, was er liebt,</i>
<i>By each let this be heard,</i>	<i>Das hört nur allzumal!</i>
<i>Some do it with a bitter look,</i>	<i>Der tuts (sic) mit einem giftigen Blick,</i>
<i>Some with a flattering word,</i>	<i>Und der mit dem Schmeichelwort</i>
<i>The coward does it with a kiss,</i>	<i>schmal.</i>
<i>The brave man with a sword!</i>	<i>Der Feigling tut es mit dem Kuß,</i>
Oscar Wilde	<i>Der Tapfre mit dem Stahl.<sup>1</sup></i>

»Das Theater ist eine Metapher auf das Leben in jenem Sinne, daß reale Menschen durch Schauspielen existieren. Gibt man das Schauspielen auf, begeht man eine Art Selbstmord. Wie man sieht, ist schon das Schauspielen für sich genommen eine Metapher.«<sup>2</sup>

*Robert Benedetti*

## 1984

Nach fünf Jahren »Königlich Niederländisches Schauspielhaus« (K.N.S.) war ich geistig und körperlich am Ende. Morgens kam ich kaum noch aus dem Bett, weil schon der Gedanke an wieder eine Probe ohne auch nur die geringste Spur von Kreativität mich lähmte. Ich hatte die »Ehre«, als Marionette in historistischen Rekonstruktionen zu spielen, umgeben von ausgebrannten und zynischen Kollegen, deren Gespräche sich in Tips zu lukrativen Nebenjobs und Spesenabrechnungen erschöpften. Die Lustlosigkeit und das Desinteresse auf der Bühne spiegelten sich in einer entsprechenden Haltung des Abonnementspublikums. Dabei hatte schon Jahre zuvor Peter Brook in *Der leere Raum* diese Form des Kulturbetriebs auf den einzig zutreffenden Begriff gebracht: totes Theater. Doch offenbar war sein Bannstrahl noch nicht bis hierher durchgedrungen.

Ich suchte nach einem Ausweg, einer Möglichkeit zu entkommen. Am Konservatorium, wo ich als Assistent von Dora Van Der Groen unterrichtete, lernte ich den Studenten Guy Joosten kennen. Mit ihm kam es zu Gesprächen, wie es am Theater anders, sinnvoller, fröhlicher und gesünder zugehen könnte. Nach langem Theoretisieren beschlossen wir, endlich etwas zu unternehmen, und so begannen wir ohne große Vorbereitungen mit der *De Geschiedenis van Don Quichot*. Wir hatten keine Theorie über das Theater und seinen Platz in der Gesellschaft. Wir stellten uns keine Fragen über Relevanz und Notwendigkeit, wir suchten einzig und allein Befreiung. Befreiung aus der erstickenden, egozentrischen Arbeitsatmosphäre, wie ich sie bis dahin tagtäglich am eigenen Leib erfuhr.

Theater ist eine symbolische Handlung, welche die Situation der Gemeinschaft zum Ausdruck bringt. Der Unterschied zwischen dem, was wir im Westen als Kunst verstehen wollen, und dem Theater, wie es sich im Weltmaßstab hervortut, ist die generelle Individualisierung des Westens, währenddessen das Theater ursprünglich und im traditionellen Sinn als Ort der Gemeinschaft wirkt: es kanalisiert ein Stück sozialer Energie und verteilt sie um.<sup>3</sup>

*Richard Schechner*



*De Geschiedenis van Don Quichot*, Blauwe Maandag Compagnie, 1984  
Foto: Archiv VTI

*De Geschiedenis van Don Quichot naar Cide Hamete Benengeli waarin verhaald wordt hetgeen men erin zal ervaren* (Die Geschichte von Don Quichote nach Cide Hamete Benengeli, in der erzählt werden soll, was man darin erfahren wird) wurde ein Erfolg. Doch dieser Erfolg führte Guy und mich dazu, daß wir uns nach dem Ziel unserer Arbeit zu fragen begannen. Welches Ziel das war, wußte ich noch nicht. Was ich sehr wohl wußte, war, wie man es nicht machen durfte: *Don Quichot* glich noch allzu sehr dem Theater, gegen das ich mich bis dahin so gewehrt hatte. Ungewollt war der Probenprozeß nach Mustern abgelaufen, die ich verabscheute. Ich war ein Regisseur »mit einer Idee« gewesen, einer Analyse und einer Lösung. Die Darsteller auf der Bühne durften es ausführen. Und genau diese Arbeitsweise haßte ich als Schauspieler. Der Schauspieler in mir rebellierte und verlangte von mir, eine andere Arbeitsweise zu suchen – und was ich suchte, war *Zusammenarbeit*. Eine Art zu proben und zu spielen, die über »Idee« und »Lösung« hinausgeht und die Vorstellung zur Erzählung einer Gruppe von Menschen macht, die ihre Kollektivität in kreative Kraft umzusetzen versucht. Doch das war Theorie, Theorie, die ich noch nicht mit praktischer Erfahrung untermauern konnte. Ich konnte also nur versuchen, mir durch Negation, Schritt für

Schritt und experimentierend einen eigenen Weg durch das Dickicht von Widersprüchen, wie ich sie um mich empfand, zu bahnen. Bei meinen ersten Versuchen auf diesem Weg entdeckte ich in mir eine für mich erstaunliche Haßliebe zum Theater: das Paradox des Theatermachers. Guy und ich glaubten fest, daß dieses Gefühl der Grundstein von allem war. Und diese Überzeugung wurde unser erster Glaubenssatz: Theater muß »paradox« sein, Widerspruch. Wir wollten tragische Komödien und lächerliche Tragödien auf die Bühne bringen, als Ausdruck des Paradoxes, das auch uns erfüllte. Das Paradox des Individuums und seiner Umwelt.

### CREDO

Man sieht sich ein Theaterstück  
 nicht wie ein Bild an, der ästhetischen Empfindungen wegen,  
 sondern man erlebt sie wirklich.  
 Ich habe keine künstlichen Regeln,  
 ich fühle mich mit keinen vergangenen Epochen verbunden,  
 sie sind mir fremd, und sie interessieren mich nicht.  
 Ich empfinde nur eine große Verpflichtung der Zeit gegenüber,  
 in der ich lebe, und den Menschen gegenüber,  
 die rund um mich leben.  
 Ich glaube, daß die Ganzheit neben der Sensibilität  
 auch die Barbarei in sich fassen kann,  
 neben dem ungenierten Lachen auch die Tragik,  
 daß die Ganzheit durch die Kontraste entsteht,  
 und je größer die Kontraste sind, desto spürbarer, realer,  
 lebendiger wird die Ganzheit.<sup>4</sup>

### *Der Zirkus*

An den Anfängen dieses Theaters  
 steht der Zirkus.  
 Eine Komik, die nicht in die  
 Konventionen des Lebens hineinpaßt,  
 scharf  
 clownesk  
 grell.<sup>5</sup>

*Tadeusz Kantor*

In mir steckt ein  
im Laufe der Jahre und der Erfahrungen des SCHICKSALS  
anwachsendes »Verlangen«  
nach REBELLION  
und  
PROTEST.  
(Vielleicht ist es die Abwehr gegen  
eine Welt, mit der ich nicht imstande bin  
zurechtzukommen.)  
Der Geist der Häresie  
und  
Zorn, wie aus dem Alten Testament  
und gleich danach,  
um nicht in langweilige  
Orthodoxie zu verfallen –  
ZÄRTLICHKEIT  
und  
LIEBE.  
Und zum Schluß  
GELÄCHTER  
Das Erbe der DADAISTEN  
Und unseres Witkacy.

Mir scheint, daß ich in dieser  
kurzen Reihenfolge der Worte,  
die nicht besonders »wissenschaftlich« sind,  
den Charakter  
meines Vorgehens eingeschlossen habe.  
Aber  
man muß wirklich  
diesen ZORN  
in sich haben  
man muß die Fähigkeit besitzen  
ZORNIG ZU WERDEN  
ZU PROTESTIEREN  
und danach

ZU LIEBEN

und am Ende

ZU LACHEN

aber so, daß das Gelächter  
auch mit Tränen gefüllt ist.<sup>6</sup>

*Tadeusz Kantor*

## 1985

Mit Erleichterung verließ ich das K.N.S. und schwor mir: nie wieder. Zuerst wollten Guy und ich uns mit den großen Widersprüchen in uns selbst beschäftigen, und so kamen *Totale Sprakeloosheid* (Totale Sprachlosigkeit) nach Peter Handke und *Merkwaardige Paaren* (Merkwürdige Paare) zustande. Beide Stücke handeln von der »Sehnsucht nach ...« und der »Unfähigkeit zu ...«. Doch die Methoden eines Stanislawski und des amerikanischen Kinos, die die Theaterschule uns so nachdrücklich ans Herz gelegt hatte, erwiesen sich schon bald als unzureichend, eine spannende Vorstellung zu gestalten. Das Publikum sah gelangweilt zu, wie wir im Schweiß unseres Angesichts unsere Charaktere »more lively than life« zum Leben erweckten. Der Zuschauer gähnte und wandte sich ab. Wie war das möglich? Unser Theaterspiel war doch der Spiegel der Wirklichkeit? In unserem Übermut schoben wir die Schuld auf die Zuschauer. Sie wollten eben nicht in unseren Spiegel schauen! Heute muß ich zugeben, daß dieser Spiegel so überladen und übertrieben realistisch war, daß der Zuschauer gar keinen Raum hatte, sich wiederzuerkennen. Außerdem ist Theater eine fiktive Repräsentation der Wirklichkeit – und wir versuchten, diese Wirklichkeit zu übertreffen, indem wir sie imitierten. Doch eine Imitation bleibt eben immer nur eine Imitation. Wir wollten mehr, weiter ... Damals publizierten Guy und ich ein Weißbuch, in dem wir den Bannfluch über das »Aha-Erlebnis« aussprachen: Es hatte aus dem Theaterkodex verbannt zu werden. Mit großen Worten unterstrichen wir die Bedeutung des Theaters als kollektives Geschehen: eine Einheit von Text, Publikum, Schauspielern und Raum. Im tiefsten Innern hielten wir uns für Götter.

Schauspieler benutzen oftmals gängige Bilder von Tieren und Filmstars oder idealtypische Muster, die sie im Gedächtnis behalten und sie im Inneren zu Reaktionen ermutigen, die der Figur entsprechen. Manche Schauspieler verwechseln diese Abbilder mit der Figur selbst, so wie wir manchmal die Vorstellung von uns selbst mit uns selbst verwechseln. Doch die Abbilder haben nichts mit dem Ich der Figur oder des Schauspielers zu tun. Sie sind lediglich Mechanismen, die dabei helfen können, die Handlungsmaske der Aufführung zu entwickeln, doch es ist die Aufführung selbst, die die Figur und den Schauspieler hervorbringt.<sup>7</sup>

*Robert Benedetti*

Ein erstes Resultat unserer Suche war die Metapher; die Imitation war endgültig tabu. *Cucaracha* oder das Leben eines leidenschaftlichen Turnier-Tanzpaares und *Alles Liebe* oder Affenliebe, ein erster Erguß erwachsenen Unvermögens. Die Texte entstanden – im Gegensatz zu denen der vorhergehenden Produktionen – durch Improvisation, ausgehend von Charakteren, die sich durch eine lächerliche Tragik auszeichneten. Schließlich war das Paradox immer noch unser Ausgangspunkt.

Die ausgesprochen persönliche Form beider Produktionen provozierte gleichermaßen Ablehnung und Zustimmung. »Wenn ihr spielen gelernt habt, sagt Bescheid, dann komm' ich wieder!« rief ein erboster Zuschauer bei einer Vorstellung von *Alles Liebe*. Der Mann verließ unter leisem Applaus seiner Meinungsgenossen den Saal. Wir waren stolz, denn solche Reaktionen bewiesen, daß wir etwas aufgebrochen hatten. Gegner und Befürworter steckten in wütenden Diskussionen die Köpfe zusammen. Es gab wieder ein Leben nach der Zukunft.

Dank der Improvisationen hatten wir zum ersten Mal unsere kollektive und zugleich persönliche Geschichte erzählt. Doch Kollektivität bedeutet nicht automatisch Homogenität. Und das war es, was uns fehlte und von einer Gruppe, einem Ensemble träumen ließ, in dem alles Mögliche zusammenkommt: Ideen, Absichten, Überzeugungen, Zweifel, guter und schlechter Geschmack, Einsatz, Talent etcetera ...

## 1986

Mit der Freude an der Freiheit, die wir beim Improvisieren erfahren hatten, wuchs das Bewußtsein der zentralen Rolle des Schauspielers als lebendes, beseelendes Zentrum und Medium, als Erzähler, als Künstler, der mit seiner Freiheit das Publikum persönlich anspricht und berührt. Wir stellten uns Fragen zu seiner zentralen Funktion und zum Wesen seiner Arbeitsweise, weil uns klar wurde, daß unsere Suche in erster Linie ihn zum Gegenstand haben mußte, wenn wir nicht in hohlen Formalismus verfallen wollten. Wir waren davon überzeugt, daß wir die Freiheit des Schauspielers zu ihren maximalen Möglichkeiten bringen mußten. Doch was ist das, »ein Schauspieler«? Was treibt jemanden auf die Bühne? Aus Gesprächen mit Kollegen ergab sich, daß die Rolle des Meßdieners die erste war, von der wir als Kind geträumt und die manche sogar tatsächlich gespielt hatten. War es das: Der Wirklichkeit so nahe kommen wie möglich, dem Verkünder der Botschaft dienen? Es klingt vielleicht pathetisch, doch möglicherweise liegt in diesem kindlichen Traum der Grund des- oder derjenigen verborgen, die schwitzend und bebend auf die Bühne tritt, um etwas von der Schönheit und Naivität eines verlorengegangenen Rituals wiederzubeleben.

Der Schauspieler –  
 ein nacktes Ebenbild des Menschen,  
 öffentlich zur Schau gestellt,  
 mit einem wie Gummi elastischen Gesicht.  
 Der Schauspieler –  
 Ein Jahrmarkt-Künstler,  
 ein schamloser Exhibitionist,  
 der seine Tränen vortäuscht  
 und sein Lachen,  
 das Funktionieren aller menschlichen Organe,  
 die Leidenschaften des Herzens und des Geistes,  
 die Exzesse des Magens  
 und des Penis,  
 mit einem Körper, der allen Reizen  
 und allen Gefahren,



und allen Überraschungen ausgesetzt ist.  
Eine Attrappe des Menschen,  
ein künstliches Modell seiner Anatomie  
und seines Geistes.  
Er verzichtet auf Ehren und Prestige,  
an den Pranger ist er gestellt und dem Auslachen ausgesetzt,  
er streift den Müllhaufen und die Ewigkeit,  
nur aus der Phantasie heraus lebend,  
die ihn in einen Zustand der fortdauernden Unersättlichkeit  
mit all dem, was real existiert,  
also jenseits der Welt der Fiktion, versetzt.  
Die ewige Schwermut  
zwingt ihn  
zum Herumwandern.  
Der wandernde Künstler,  
der ewige Wanderer,  
der weder ein Zuhause noch eigenen Platz hat,  
der vergeblich nach einem Hafen sucht.  
Niemals trennt er sich von seinem Gepäck,  
in dem all seine  
Hoffnungen, Träume,  
ihr Reichtum und ihre Fiktion ruhen.  
Eifersüchtig, bis zum Ende  
verteidigt er sie  
gegen Intoleranz  
und Gleichgültigkeit.<sup>8</sup>  
*Tadeusz Kantor*

Doch bei den letzten beiden Produktionen brachte dieser Magier-Darsteller uns – über die Improvisationen – nicht weiter als zu einem naturalistischem Theaterspiel, das seine Inspiration und Kreativität aus den alltäglichen Sorgen und Interessen der Akteure schöpfte.

Der Mensch unter der Maske des Dionysos hat teil am Gott, ja, er wird zum Gott auf besondere Art und Weise, denn gleichzeitig ist er auch er selbst. Der Gott ist ewig, unendlich in Raum und Zeit; der Mensch ist

in Raum und Zeit begrenzt, doch der Träger der Maske hat an der Unendlichkeit teil. Und ich bin davon überzeugt, daß einer der Hauptgründe dafür, warum Leute Schauspieler werden, das Verlangen ist, am Unendlichen teilzuhaben.<sup>9</sup>

*Robert Benedetti*

Leidenschaftlich suchten wir nach einer höheren Ebene, einem breiteren, universelleren Rahmen. Da Shakespeare als *der* Schöpfer des Universellen gilt, ergriffen wir sofort die Gelegenheit, über seine Sprache nach dem Unerreichbaren zu greifen. *Othello*. Die Produktion sollte aus »Spontaneität und Disziplin« erwachsen, die improvisatorische Freiheit mit dem rigiden Korsett von Shakespeares Text verbinden. Wir hatten sechs Monate Probenzeit eingeplant und erwarteten das Wunder von einer drakonischen Anwendung der Grotowski-Methode: Jeden Tag zuerst trainieren (Waldläufe, physisches Training), gefolgt von einer Improvisationsrunde, die uns zum Text führte. Dies hielten wir monatelang durch, in der Hoffnung, daß sich plötzlich die *absolute* Freiheit einstellen würde, eine Freiheit, die jene Ruhe und Harmonie zur Folge hätte, die das Theater der Schlichtheit, »the poor theatre«, das tast- und spürbare Medium, entstehen ließe.

Ich sammelte meine Theaterfreunde um mich in der Überzeugung, daß Theater ein intimes Geschehen ist, das sich nur mit Gleichgesinnten verwirklichen ließ. Wir waren nicht nur Gleichgesinnte, wir waren »Freunde durch dick und dünn«. Unsere Zusammengehörigkeit sollte – das war jedenfalls die hehre Absicht – die formal-beruflichen Beziehungen weit übersteigen. Das Wunder mußte geschehen. Mit den Ratschlägen des Meisters im Hinterkopf verfolgten wir den großen Traum: »the *Holy* theatre ...«

[...] Spontaneität und Disziplin sind die grundlegenden Aspekte der Arbeit eines Schauspielers, und sie erfordern eine methodische Aufschlüsselung.

Bevor jemand beschließt, etwas zu tun, muß er zunächst einen Orientierungspunkt erarbeiten und dann in kohärenter Weise entsprechend handeln.<sup>10</sup>

*Jerzy Grotowski*

*Prozeß* = die Phase, in der ein Schauspieler unabhängig von seiner Wirkung auf einen potentiellen Zuschauer und der Frage, wie und ob überhaupt man ihn versteht, spielt, ohne sich des Resultats seiner Arbeit bewußt zu sein.

*Prozeß* = konkrete Teilhabe am Hier und Jetzt.

*Prozeß* bedeutet, die eigenen Assoziationen ausfindig zu machen und ihnen bis zum bitteren Ende nachzugeben, wohin sie den jeweiligen Spieler auch führen mögen. Ein *Prozeß* bedeutet nicht, einfach zu improvisieren und vor allem nicht: Chaos. Beides kann sich von Zeit zu Zeit als nützlich erweisen, aber *Prozeß* bedeutet vor allem grundsätzlich die Kommunikation zwischen Spontaneität und Disziplin. Disziplin ohne *Prozeß* ist aufgesetzt; ein *Prozeß* ohne Disziplin aber ist unmöglich.<sup>11</sup>

*Richard Schechner*

Und wir gingen weit in unserem Streben ... zu weit. So weit, daß die Improvisationen und das Training zum Selbstzweck wurden. Ohne Übersicht und Sachkenntnis verkommen Spontaneität und Disziplin zu Konfusion, Chaos und Frustration. Diese Erfahrung lehrte uns, daß auch das theoretische Wissen eines Theaterpapstes nur im Rahmen einer selbsterprobten Methode funktionieren kann, die ihrerseits aus der internen Diskussion und den Erfordernissen der Truppe entstanden sein muß.

Unsere Utopie endete in einem Alptraum verletzender Streitereien, und die einst so enge Freundschaft schlug um in Verschlossenheit, Kälte und Haß. Zum Glück war es damals Guy, der mich hochriß und dazu brachte, all meinen Mut zusammenzunehmen und weiterzuprobieren ... sonst hätte es keine BMCie mehr gegeben. Ein bitterer Wendepunkt.

Der Schmerz und die Konfusion wurden noch größer, als *Othello* schließlich von Presse und Publikum enthusiastisch gefeiert wurde. In Flandern sprach man von einer »bahnbrechenden Inszenierung«, und in den Niederlanden verglich man uns gar mit der berühmten Wooster Group. Ich verstand die Welt nicht mehr.

Der Lebensrhythmus in der modernen Zivilisation ist charakterisiert durch Tempo, Spannung, ein Gefühl des Unheils, durch den Wunsch,

unsere persönlichen Motive zu verbergen, durch das Annehmen einer Reihe von Rollen und Masken im Leben (unterschiedliche in unserer Familie, bei der Arbeit, unter Freunden oder im geselligen Leben usw.). Wir sind gern »wissenschaftlich«, womit wir diskursiv und intellektuell meinen, da diese Haltung vom Lauf der Zivilisation diktiert wird. Aber wir wollen auch unserem biologischen Ich Tribut zollen, wir könnten das als »physiologische Genüsse« bezeichnen. Wir wollen in dieser Sphäre nicht eingeschränkt sein. Deshalb spielen wir ein Doppelspiel aus Intellekt und Instinkt, Denken und Fühlen; wir versuchen, uns selbst künstlich in Körper und Seele aufzuspalten. Wenn wir uns von all dem befreien wollen, fangen wir an zu schreien und zu stampfen, winden uns konvulsivisch zum Rhythmus von Musik. In unserer Suche nach Befreiung geraten wir ins biologische Chaos. Am meisten leiden wir unter einem Mangel an Totalität, während wir uns wegwerfen und vergeuden.<sup>12</sup>

*Jerzy Grotowski*

## 1987

Als Reaktion auf das *Othello*-Debakel entstanden *Oidipoes/Kommentaar* (Ödipus/Kommentar) und *Een Stuk van twee Dagen* (Ein Stück in zwei Tagen), zwei Produktionen, die mit ungewöhnlich kurzer Probenzeit und minimaler Besetzung zustande kamen. Mehr eine Reaktion und Rache als eine bewußte Entscheidung, das andere Extrem also. Da wir uns beide auf einer eher tastenden Suche befanden, beschlossen Guy und ich, nicht mehr zusammen zu inszenieren, um die Konfusion, die dieses Auftreten zu zweit verursachte, in Zukunft zu vermeiden.

Nach einiger Zeit wurde mir klar, daß das *Othello*-Projekt aus zwei recht offensichtlichen Gründen gescheitert war: Unsere Truppe verfügte zu dem Zeitpunkt noch nicht über die langjährige Erfahrung, aus der eine eigene Methode und damit eigene Erzählweise hätten entstehen können. Ich mußte mit anderen Worten nicht den Meistern der Theorie folgen, sondern meinem Herzen, und versuchen, eine Truppe aufzubauen, die Tag für Tag – jeder für sich und gemeinsam – Fehler zu machen wagt und aus ihnen lernt. Auf einer Zugfahrt zwischen Amster-



Luk Perceval in *Oidipoes/Kommentaar*, Blauwe Maandag Cie 1987  
Foto: Bie Peeters

dam und Antwerpen besprach ich meinen Plan mit Guy, und wir beschlossen, Struktursubventionen zu beantragen. Noch im gleichen Jahr wurden uns 6 Mio. BEF (ca. 150 000 Euro) bewilligt; leider zu wenig. Doch das konnte mir meinen Glauben an die Idee der »Truppe« als schlagendes Herz des Theaters nicht nehmen – ich hege ihn noch immer: Die Truppe als Haus, in dem in aller Ehrlichkeit, nackt und kompromißlos, gesucht und experimentiert wird.

Warum opfern wir unserer Kunst soviel Energie? Nicht, um anderen etwas beizubringen, sondern um gemeinsam mit ihnen zu lernen, was unsere Existenz, unser Organismus, unsere persönliche und unwiederholbare Erfahrung uns geben können: um zu lernen, die Schranken, die uns umgeben, zu durchbrechen und um uns zu befreien von den Hemmnissen, die uns zurückhalten, von den Lügen über uns selbst, die wir uns und den andern gegenüber täglich fabrizieren; um die Grenzen aufzuheben, die durch unser Unwissen und unseren Mangel an Mut entstanden sind; kurz, um die Leere in uns zu füllen; um uns selbst zu erfüllen. Kunst ist weder ein Seelenzustand (im Sinne eines außergewöhnlichen, unvorhersehbaren Augenblicks

der Inspiration) noch ein Menschheitszustand (im Sinne eines Berufs oder einer sozialen Funktion). Kunst ist ein Reifeprozess, eine Evolution, eine Erhöhung, die uns befähigt, aus der Dunkelheit in gleißendes Licht aufzusteigen.

Wir kämpfen also, um die Wahrheit über uns selbst zu entdecken, zu erfahren; um die Masken, hinter denen wir uns täglich verstecken, herunterzureißen. Wir betrachten das Theater – vor allem in seinem berührbaren, fleischlichen Aspekt – als einen Ort der Provokation, eine Herausforderung, die der Schauspieler an sich selbst und indirekt auch an andere stellt. Theater hat nur einen Sinn, wenn es uns erlaubt, unsere stereotype Sicht der Dinge, unsere konventionellen Gefühle und Gebräuche, unsere Beurteilungsmaßstäbe zu überschreiten – nicht um der Überschreitung selbst willen, sondern damit wir erfahren können, was wirklich ist, und damit wir nach dem Verzicht auf alle alltäglichen Ausflüchte und Vorwände uns selbst in einem Zustand völliger Wehrlosigkeit enthüllen, hingeben, entdecken können. Auf diese Weise – durch Schock, durch den Schauer, der uns zum Fallenlassen unserer täglichen Masken und Manierismen bringt – sind wir dazu fähig, uns rückhaltlos etwas anzuvertrauen, das wir nicht benennen können, in dem aber Erotisches und Karitatives leben.<sup>13</sup>

*Jerzy Grotowski*

## 1988

*Die Mäwe.* Die Proben verliefen außergewöhnlich intensiv. Eine Meute junger Hunde wagte sich auf die Piste neben bereits routinierteren Kollegen, und der Probenprozess wurde zu einer Wiedergeburt. Durch die heterogene Zusammensetzung der Truppe befand sich jedes Mitglied in einer offenen Situation, was den Enthusiasmus und Arbeitseifer stark stimulierte. Meine Arbeit konzentrierte sich im wesentlichen darauf, all die verschiedenen Teile der Truppe zu einem Ganzen zu verschmelzen. Ich mußte vor allem beobachten, zuhören und spontan auf das reagieren, was die einzelnen Schauspieler mir gaben. Dabei bekam ich es mit zwei Arten von Unsicherheit zu tun: der der Anfänger und der ganz anders gelager-



Peter Van den Begin in *De Meeuw* (Die Möwe), Blauwe Maandag Cie 1988/89  
Foto: Bie Peeters

ten der erfahrenen Kollegen. Keine Theorien mehr und keine Meister. Arbeiten und sich abrackern aus Hingabe. Die Unkompliziertheit und der naive Glaube an das Stück waren die Quelle unserer Energie. Sich einfach fragen: »Was berührt mich an dem Stück/der Szene?« Die Rührung, die Tschechow in uns auslöste, mit dem Publikum teilen. Das war das einzige Ziel, und dieses Ziel sollte auch später immer eine wichtige Rolle in der Auswahl und Interpretation des Repertoires spielen. Mit aus diesem Grund wurde *Die Möwe* zum Meilenstein für die Truppe. Nicht nur künstlerisch, auch organisatorisch: Durch den Erfolg gewann die BMCie die Anerkennung und das Vertrauen des Subventionsgebers, und wir konnten unsere Arbeit finanziell und strukturell unterfüttern. Endlich einen Geschäftsführer, der den aufreibenden und zeitraubenden Verwaltungskram übernahm. Endlich konnte ich mich hauptsächlich auf die künstlerische Arbeit konzentrieren.

Es liegt etwas unvergleichlich Intimes und Produktives in der Arbeit mit einem Schauspieler, der sich mir anvertraut hat. Er muß aufmerksam und vertrauensvoll sein, denn wir arbeiten dafür, seine Möglichkeiten bis zum Äußersten zu erforschen. Sein Wachsen wird begleitet von Beobachtung, Erstaunen und dem Wunsch, ihm zu helfen; mein

Wachsen wird auf ihn projiziert oder findet sich vielmehr in ihm wieder – und unser gemeinsames Wachsen wird zur Offenbarung. Dies ist nicht die Ausbildung eines Schülers, sondern ein äußerstes Sich-Öffnen für eine andere Person, in dem das Phänomen der »geteilten oder doppelten Geburt« möglich wird. Der Schauspieler wird wiedergeboren – nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Mensch –, und mit ihm werde ich wiedergeboren. Das ist eine unbeholfene Art, es auszudrücken, aber was wir erreichen, ist die völlige Annahme eines menschlichen Wesens durch ein anderes.<sup>14</sup>

*Jerzy Grotowski*

Ein Schauspieler kann nur von jemandem gelenkt und inspiriert werden, der mit ganzem Herzen bei seiner kreativen Aktivität ist. Der Regisseur muß, während er den Schauspieler lenkt und inspiriert, gleichzeitig zulassen, daß er selbst von ihm gelenkt und inspiriert wird. Das ist eine Frage der Freiheit, der Partnerschaft, und dies impliziert nicht einen Mangel an Disziplin, sondern Respekt vor der Autonomie des anderen. Respekt vor der Autonomie des Schauspielers bedeutet nicht Regellosigkeit, Mangel an Anforderungen, endlose Diskussionen und das Ersetzen von Aktionen durch andauernde Wortkaskaden. Im Gegenteil, Respekt vor Autonomie bedeutet enorme Anforderungen und die äußerste persönliche Offenbarung. So verstanden, kann die Sorge um die Freiheit des Schauspielers nur aus der Fülle, nicht aus Mangel von seiten des Anleitenden entstehen. Ein solcher Mangel bedeutet Zwang, Diktatur, oberflächliche Dressur.<sup>15</sup>

*Jerzy Grotowski*

Doch eine Wiedergeburt bedeutet natürlich auch, erst einmal wieder gehen zu lernen, und heute weiß ich, daß der unendliche Enthusiasmus, mit dem *Die Möwe* zustande kam, dafür sorgte, daß ich die gegenseitigen Empfindlichkeiten und Unsicherheiten durch ein relativ einfaches Grundkonzept aufzufangen versuchte: situative und psychologische Deutung der Figuren, illustrative Behandlung des Raums usw.

Die erste Pflicht des Schauspielers ist es, die Tatsache zu begreifen, daß ihm hier niemand etwas geben will; statt dessen haben wir vor,