

Peter Brook, *Vergessen Sie Shakespeare*





Peter Brook

VERGESSEN SIE  
SHAKESPEARE

Alexander Verlag Berlin | Köln

Vierte Auflage 2012  
© by Peter Brook 1997  
© für die deutsche Ausgabe by  
Alexander Verlag Berlin 1997,  
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin  
info@alexander-verlag.com  
www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Vervielfältigung, gleich welcher  
Art, nur mit Genehmigung des Verlags.  
ISBN 978-3-89581-021-3

## INHALT

*Evokation Shakespeare*

Seite 7

*Vergessen Sie Shakespeare*

Seite 47

KÖNIG LEAR: *Das Stück ist der Weg.*  
*Peter Brook im Gespräch mit Georges Banu*

Seite 59

*Textnachweis*

Seite 93



## EVOKATION SHAKESPEARE

Vortrag, gehalten am 11. Mai 1996 in der  
Berliner Schaubühne

Auf dem Weg hierher sah ich vorhin ein großes, beleuchtetes Schild mit den Worten »Die Kultur ist für heute«. Das beeindruckte mich sehr, und ich dachte: Aha, in Berlin haben sie ein Geheimnis entdeckt: Die einzige Wahrheit liegt in der Gegenwart–»Die Wahrheit ist heute«. Im Weitergehen dachte ich: Wenn man die BERLINER MORGENPOST in die Hand nimmt und plötzlich feststellt, daß es die gestrige Ausgabe ist, verliert man jegliches Interesse. Warum ist das so? Die Männer und Frauen, die diese Zeitung machen, sind zweifellos intelligent; sie schreiben gut, doch was sie geschrieben haben, ist zu neunzig Prozent bereits tot, und wir verwenden die Zeitung, um Fische darin einzuwickeln. Warum ist Shakespeare nicht veraltet? Worin liegt der Unterschied zwischen einer Seite der gestrigen MORGENPOST und einer Seite

von Shakespeare, die vor Hunderten von Jahren geschrieben wurde? Diese Frage klingt nicht nur frivol, sie ist auch sehr leicht zu stellen. Doch wenn Sie es recht bedenken, können die einfachen Antworten uns nicht mehr zufriedenstellen. Denn wie sähe eine einfache Antwort aus? »Shakespeare war ein Genie« zum Beispiel. Bringt uns das Wort »Genie« einer Erklärung näher? Oder: »Shakespeare war ein großer Mann seiner Zeit.« Wie kann uns diese Aussage helfen? Oder eine Antwort, die ein Vertreter der modernen Kritik vielleicht geben würde: »Shakespeare ging lieber mit einem Jungen ins Bett als mit einer Frau.« Bringt uns das auch nur einen Schritt weiter bei dem Versuch, das Geheimnis des Phänomens Shakespeare zu entschlüsseln? Sie werden sich alle noch gut erinnern, wie vor gar nicht langer Zeit die Leute ernsthaft daran gingen aufzuklären, ob Shakespeare wirklich gelebt hat oder nicht, und es hat in den vergangenen hundert Jahren viele Theorien gegeben, die den Namen »Shakespeare«



durch andere ersetzt: Bacon, Marlowe, Oxford und so weiter. Das Widersinnige ist auch hier die Tatsache, daß es uns überhaupt nicht weiterhilft. Man ändert den Namen und sonst gar nichts. Das Geheimnis bleibt bestehen. Kürzlich fuhr ich nach Rußland, und ich erlebte, wie jemand im Publikum aufstand und meinte: »Wir alle hier wissen, daß Shakespeare aus Usbekistan stammt, denn der Name ›Sheik‹ ist arabisch, und ›peer‹ heißt so viel wie Weiser; Shakespeare war also ein Deckname, um mitzuteilen, daß er ein Kryptomuslim war, der in einem protestantischen Land lebte, in dem die Katholiken verfolgt wurden.« Auch hier gilt: Hilft uns das weiter, das Enigma Shakespeare zu begreifen? War Tschechow ein Tscheche? In England herrschte lange Zeit eine genauso snobistische, rassistische Ansicht, nach der Shakespeare ein armer Junge vom Land war, der über die Dorfschule nicht hinausgekommen war und ganz unmöglich jenen Grad von Kenntnis gehabt haben konnte, der in seinen Dramen

zum Ausdruck kommt. Er war, glaube ich, in der Tat achtundzwanzig Jahre alt, als er sein erstes Stück schrieb. Wenn Sie sich das Aufnahmevermögen für Wörter und Eindrücke vorstellen, über das all die jungen Leute verfügen, die heutzutage mit zwanzig oder einundzwanzig Filme machen, und wenn Sie sich vorstellen, daß Shakespeare in einer Zeit lebte, in der Menschen aus aller Welt in London zusammenströmten, gibt es zumindest eins, was wir als Tatsache annehmen dürfen: Shakespeare muß, um seine Dramen schreiben zu können, über ein ganz außergewöhnliches Gedächtnis verfügt haben. Nehmen wir diese Tatsache als Ausgangspunkt.

Unzweifelhaft war Shakespeare eine außergewöhnliche Fähigkeit zum Beobachten angeboren, ein außergewöhnliches Aufnahmevermögen und ein außergewöhnliches Erinnerungsvermögen. Vor kurzem sprach ich mit einem jungen Dirigenten über die Möglichkeit, auch als ganz junger Mensch eine komplexe

Partitur im Gehirn zu speichern. Es besteht keine Frage, daß dies eine von Shakespeares außergewöhnlichen Fähigkeiten war.

Vergessen Sie nicht, daß das London seiner Zeit eine sehr, sehr aktive und geschäftige Stadt war, wo es genügte, abends in eine Schenke zu gehen, um Gespräche zwischen Leuten aus allen Teilen der Welt mitzuhören, die die Ozeane befahren hatten. Seine Ohren sogen eine riesige Menge unterschiedlichster Informationen auf. Genetisch gesehen war Shakespeare ein Phänomen, und der Kahlkopf, den wir von so vielen Bildern kennen, verfügte über eine erstaunliche, computerartige Fähigkeit, eine unübersehbare Vielfalt von Eindrücken aufzunehmen und zu verarbeiten. Das ist das Shakespeare-Gehirn, das Shakespearesche Instrument, und, wie ich meine, unser Ausgangspunkt. Aber – reicht es aus zu sagen, er habe über ein großartiges Gedächtnis verfügt? Ich glaube nicht. Denn auch wenn er befähigt war, die Eindrücke in all ihrer Reichhaltigkeit, in all ihrer Komplexität in sei-

nem Gehirn zu speichern, reicht dies allein nicht aus, ihn zu Shakespeare, dem einzigartigen Dramatiker, zu machen. Daraus müssen wir schließen, daß ihm eine weitere fundamentale Eigenschaft eigen war. Wir könnten diese Eigenschaft »Kreativität« nennen. Doch wohin führt uns dieses Wort, was erklärt es? Wir wollen so einfach wie möglich vorgehen. Wir können sagen, er war Dichter, und niemand wird uns widersprechen – schließlich hat er Dichtung geschrieben. Doch wie wird jemand Dichter? Auf welcher tatsächlichen, ganz konkreten Basis entsteht dieses Ding »Dichtung«? Ein Gefühl für Wörter – ja; die Liebe zu einer literarischen Ausdrucksweise – ja; doch dies genügt nicht. Wir suchen etwas viel Grundlegenderes. Grundlegend ist, daß ein Dichter ein Mensch ist wie du und ich – mit einem Unterschied. Der Unterschied liegt darin, daß wir zu keinem Zeitpunkt Zugang zu unserem gesamten Leben haben. Nehmen wir uns, die wir hier versammelt sind. Keiner von uns ist in der Lage, unter

die Ebene des bewußten Dasitzens und Zuhörens vorzustoßen, um in die Fülle all dessen, was wir unser ganzes Leben lang absorbiert haben, einzutauchen. Für viele von uns wäre es wahrscheinlich eine mühevollere Reise, die Eindrücke der Vergangenheit wieder aufzusuchen. Manche würden vielleicht sogar nur mit Hilfe eines Psychiaters jene seltsamen Tunnel betreten, in denen alle Erfahrungen begraben liegen und darauf warten, wiederbelebt zu werden. Doch ein Dichter ist anders. Das absolute Kennzeichen des »Dichterseins« ist die Fähigkeit, Verbindungen zu sehen, dort, wo – im Normalfall – Verbindungen nicht offenbar sind.

T. S. Eliot greift in einer Beschreibung auf Kaffeelöffel zurück–»Ich vertat mein Leben kaffeelöffelweise ...«. Der Kaffeelöffel evoziert menschliche, die privaten Assoziationen des Dichters, die zur gleichen Zeit aber über das Private hinausgehen. Wir wollen zu Shakespeare zurückkehren und ganz nah an den unbestreitbaren Tatsachen bleiben. Es gibt gute

Gründe anzunehmen, daß Shakespeare seine Stücke schnell schrieb. Er war ein praktischer Mann, der an einem Theater für laufende Produktionen schrieb, die keine Unterbrechung zuließen, und wenn man seine Werke und den Zeitraum, in dem sie entstanden, betrachtet, muß er mit hoher Geschwindigkeit geschrieben haben. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß er zu der Sorte von Schriftstellern gehörte, die einen Entwurf schreiben, diesen in die Schublade packen und ihn nach zwanzig Jahren wieder hervorholen, um weiter daran zu arbeiten. Alles weist darauf hin, daß es keine Entwürfe gab; es gibt keinen Hinweis, daß jemals der Entwurf zu einem Drama oder ein nicht verwertetes Manuskript entdeckt wurde. Alles deutet auf das Gegenteil, daß nämlich gerade die hervorragendsten seiner Dramen im schöpferischen Überschwang geschrieben wurden, mit dem brennenden Wunsch, wirklich exakt das, was er sich vorstellte, zu Papier zu bringen.

Immer wenn er ein Drama schrieb, fing er

mit einer Geschichte an. Und hier, glaube ich, können wir die Unterschiede zwischen den Autoren in der MORGENPOST – den guten Autoren in der MORGENPOST – und Shakespeare erkennen. Wer die Geschichte eines Verbrechens für die MORGENPOST schreibt, verknüpft, schreibt auf einer einzigen Erzählebene, schildert die Oberfläche des Geschehens. Shakespeare hatte vor dem Erzählen den größten Respekt, doch er machte etwas völlig anderes. In jedem Augenblick war er sich nicht nur der Handlung bewußt, sondern der unzähligen Ebenen, die mit dieser Handlung verknüpft sind. Er mußte für sich ein außerordentliches und komplexes Instrument entwickeln, das wir »Dichtung« nennen, mit Hilfe dessen er in einer Zeile sowohl den erzählerischen Inhalt, der darin stehen muß, und die menschliche Bedeutung, die darin stehen muß, zum Ausdruck brachte; und gleichzeitig mußte er unter den zwanzigtausend englischen Wörtern, die ihm zur Verfügung standen, diejenigen finden, wel-

che die Resonanzen erzeugen, diejenigen Wörter, in denen all die verschiedenen Assoziations-ebenen, die er in seinem Bewußtsein trug, zusammenkommen.

Es gibt einen weiteren Aspekt dieses Phänomens. Ein Stück von Shakespeare ist nicht länger als ein gewöhnliches Stück, ein Abschnitt des Texts hat die gleiche Länge wie ein durchschnittlicher Abschnitt in der heutigen MORGENPOST; doch es ist die Dichte – die Dichte des Augenblicks –, in der das Interesse für uns liegt. Diese Dichte setzt sich aus vielen Elementen zusammen, eines der wichtigsten ist die Bildkraft; doch da sind auch die Wörter, und die Wörter nehmen durch die Tatsache, daß sie nicht nur »Begriffe« sind, Dimensionen an, die das Gewöhnliche überschreiten.

Auch wenn ein Begriff beim Sprechen notwendig ist, ist er doch nur ein lächerlich kleiner Teil des erstaunlichen Ganzen, welches die Sprache bietet. Der Begriff ist jenes kleine, schwächliche Kriterium, vor dem die gesamte westliche



Zivilisation seit vielen Jahrhunderten sich so übertrieben tief verneigt. Es gibt den Begriff; doch jenseits des Begriffs gibt es den »Begriff, der durch das Bild lebendig wird«; und jenseits des Begriffs und des Bildes ist die Musik, und die Wortmusik ist der Ausdruck dessen, was durch die begriffliche Sprache nicht erfaßt werden kann. Menschliche Erfahrung, die sich nicht durch Begriffe ausdrücken läßt, wird durch die Musik ausgedrückt. Daraus entsteht die Poesie, denn in der Poesie finden wir eine unendlich fein abgestimmte Beziehung zwischen Rhythmus, Ton, Schwingung und Energie, die jedem gesprochenen Wort Begrifflichkeit und Bildlichkeit verleiht und gleichzeitig eine machtvolle dritte Dimension, die vom Klang herrührt, von der Wortmusik. Dennoch, wie gefährlich ist es, das Wort »Musik« auch nur zu erwähnen! Dies kann zu schrecklichen Mißverständnissen führen. Ein Schauspieler denkt: »Ah! Ich habe eine musikalische Stimme, also kann ich auch musikalisch sprechen.« Lassen Sie

uns ganz klar sehen. Wortmusik im poetischen Sinne ist äußerst subtil; der Worthrhythmus ist äußerst subtil; leider wurde in den Schauspiel-schulen überall auf der Welt dieses komplexe Phänomen auf eine Handvoll Regeln reduziert. Wenn ein Schauspieler lernt, daß Shakespeare in Pentametern schrieb und daß ein Pentameter einen bestimmten Takt hat, wird er versuchen, dies in seinem Sprechen umzusetzen, und wir erleben eine trockene, leere Musik, die mit der lebendigen Musik der Wörter nichts zu tun hat.

Kehren wir zurück zu den Kernfragen: Was macht das Leben in diesen Dramen aus? Was ist das Shakespeare-Phänomen? Shakespeare schrieb, soweit ich weiß, siebenunddreißig Stücke. In diesen Stücken treten ungefähr tausend Figuren auf. Das heißt, Shakespeare – über dessen Person wir wenig wissen – hat in seinen Stücken etwas gemacht, von dem ich glaube, daß es in der Geschichte der Literatur einmalig ist. Es gelang ihm, in jedem Moment für mindestens eintausend wechselnde Standpunkte offen zu sein.

Spätestens jetzt sollte jedem klar sein, daß man sich selbst einen schlechten Dienst erweist, reduziert man Shakespeare – welcherart auch immer – auf einen einzigen Standpunkt. Es wird gesagt: »Shakespeare war Faschist«, und es gibt in der Tat Bücher zu dem Thema, die dartun: »Shakespeare war Faschist«, und Produktionen von CORIOLAN, die beweisen sollen, daß Shakespeare das Volk haßte und daß er Faschist war, und es gibt Aufführungen von DER KAUFMANN VON VENEDIG, die zeigen sollen, daß Shakespeare antisemitisch war – doch all diese törichten Mißverständnisse beruhen darauf, daß ein Teilaspekt des Stücks herausgepickt wird, damit man sagen kann: »Aha, jetzt wissen wir, warum dieses Stück geschrieben wurde!« Heutzutage geht es meist ums Sexuelle; wir erleben alle erdenklichen sexuellen Interpretationen der Dramen; Interpretationen, die sich um den Nachweis bemühen, daß sie geschrieben wurden, um dieses oder jenes verborgene sexuelle Verhältnis zu enthüllen. Tritt man aber ei-

nen Schritt zurück, um einen umfassenderen, großzügigeren Blick zu erhalten, erkennt man, daß Shakespeares Einfühlungsvermögen all diesen sich wandelnden Anschauungen zu gleichen Teilen gilt, daß er sich mit ihnen allen identifizieren kann und daß er unaufhörlich eine vor die andere schiebt. Man wird feststellen, daß es beinahe unmöglich ist, einen Shakespeareschen Standpunkt zu entdecken – es sei denn, man sagt, Shakespeare, indem er Shakespeare war, vereinigte in sich mindestens ein-tausend Shakespeares. Doch warum ist es wichtig, daß wir dies verstehen? Zunächst gilt es, die Art von Theater zu bedenken, in die Shakespeare hineinwuchs. Das Theater seiner Zeit war neu, doch bereits zu einer spannenden und höchst lebendigen Sache geworden – man könnte es mit dem Kino von vor zwanzig oder dreißig Jahren vergleichen; das Kino von Orson Welles' *CITIZEN KANE* war ein Kino, in dem sich eine ganze Welt neuer Möglichkeiten eröffnete. Nun basierte diese neue Form von

Theater auf einem Podest –ungefähr wie das, auf dem ich gerade stehe –, über welches die Bilder zogen. Es gab kein Bühnenbild. Wenn jemand sagte: »Wir sind in einem Wald«, dann befand man sich auch in einem Wald, und wenn im nächsten Augenblick gesagt wurde: »Wir sind nicht mehr im Wald«, verschwand der Wald. Diese Technik ist schneller als ein Schnitt im Film. Im Film hat man die Totale auf den Wald – Schnitt –, dann kommt eine Totale auf, sagen wir, Berlin, aber es sind zwei ganz verschiedene Dinge. Wenn der gleiche Effekt durch den Schauspieler, der die Worte spricht, hervorgerufen wird, geht es viel schneller, denn während der Schauspieler »Wald« sagt, kann er, im selben Vers, den Wald – und Berlin und Sie und mich – erscheinen lassen, verschwinden lassen, die Nahaufnahme eines Gesichts zeigen, in ein Herz eindringen, und dann taucht der Wald wieder auf und verschwindet wieder. Diese Beweglichkeit geht über jede filmische Technik, die jemals erfunden wurde, hinaus.

Die Architektur des Schauspielhauses kam dem sehr entgegen. Shakespeares Bühne war eine Konstruktion mit verschiedenen Ebenen. Es gab eine Spielebene dort oben und eine noch weiter oben, die von Zeit zu Zeit verwendet wurde. Während ich hier spreche, wird mir bewußt, daß ich gleich etwas sagen werde, was die Menschen, die heute in Berlin leben, entsetzen wird. Ich weiß nicht, ob ich den Mut aufbringe, das Wort auszusprechen, das, als ich es an diesem Ort vor zehn Jahren aussprach, das gesamte Publikum mit Schauern erfüllte. Das Wort war »metaphysisch«. Vor zehn Jahren, im damaligen politischen Klima in Berlin, zählte einzig und allein ein politischer Standpunkt, und alles, was darüber hinausging, galt als schwach und altmodisch und leicht anrüchig. Lassen Sie mich wissen, ob die Zeiten sich geändert haben, ob das Wort »Metaphysik« weniger giftig und gefährlich geworden ist. Fest steht aber, daß es für Shakespeare und seine Zuschauer – und für die Zeit, in der er lebte, mit ihrem ungeheuren

Gemisch von Menschen, einer Zeit des Wandels, in der neue Ideen hochschäumten und alte über Nacht zerfielen – keinerlei Sicherheiten gab. Diese fehlende Sicherheit war ein Segen, denn sie schuf ein sehr tiefes intuitives Verständnis dafür, daß hinter dem Chaos irgendeine seltsame Möglichkeit des Verstehens verborgen lag, die sich auf eine andere Art von Ordnung bezog, eine Ordnung, die nichts mit der politischen Ordnung zu tun hatte. Diese Bedeutung ist in allen Stücken Shakespeares gegenwärtig, und – wie Gordon Craig vor hundert Jahren schrieb – wenn man sich weigert, die Wirklichkeit einer Welt der Geister zu akzeptieren, sollte man besser gleich alle Werke Shakespeares verbrennen, denn dann haben sie überhaupt keine Bedeutung mehr. Das Theater Shakespeares war ein Treffpunkt zwischen Zuschauern und Schauspielern, wo Szenen aus dem Leben mit größter Intensität betrachtet werden konnten – von Sekunde zu Sekunde. Jede sichtbare Dimension wurde von einer unsichtbaren Dimen-

sion begleitet, und aus diesem Grund spielt sich die Handlung in allen seinen Stücken sowohl horizontal als auch vertikal ab. Wir beginnen zu verstehen, warum Shakespeares Art zu schreiben so kompakt und dicht sein mußte. Und ich glaube, man kann noch etwas erkennen, vergewärtigt man sich nur für einen Moment die offensichtlichen Parallelen zwischen Shakespeares Bühne und dem heutigen Kino. Nicht nur, weil diese Bühne über die Freiheit verfügte, große Szenen und kleine Szenen und Schlachtszenen und Spektakel aneinanderzureihen – das liegt auf der Hand. Nein, ich meine etwas ganz anderes. Ich weiß nicht, ob Sie die Tatsache so beeindruckt hat, wie sie mich immer beeindruckt hat: daß das Kino eine sehr, sehr komplexe künstliche Sprache entwickelt hat, die jedermann versteht. In einem Moment sehen wir eine Totale, im nächsten eine Nahaufnahme, dann ist man plötzlich ganz woanders, und diese hochkomplexe Syntax ist überall in der Welt, für Menschen aus den verschieden-



sten Kulturen, aus allen sozialen Schichten und von jeglichem Bildungsniveau absolut verständlich. Gordon Craig, den ich kennenlernte, als er fast neunzig war, sagte zu mir: »Ich kann nicht ins Kino gehen.« Ich sagte: »Warum nicht?« »Wenn ich im Kino sitze«, gab er zur Antwort, »und ich sehe das Bild eines Berges, und plötzlich gibt es einen Sprung, und ich starre direkt in ein Riesengesicht, verstehe ich überhaupt nichts mehr.« Nun war Gordon Craig ein Original, und seine Ansichten waren immer exzentrisch. Doch er brachte damit exakt zum Ausdruck, was für eine seltsame Sprache das Kino entwickelt hatte. Mit seiner Reaktion stand er jedoch allein, und fast der gesamte Rest der Menschheit hatte nicht die geringste Schwierigkeit, eine solche Folge – Totale, Schnitt, Nahaufnahme, Schnitt, Aufnahmefahrt – als einfache und natürliche Sprache anzunehmen. Im elisabethanischen Theater passierte das gleiche mit der Poesie. Es entwickelte sich eine extrem komplexe Form, in der sich jemand mit einem

anderen auf natürliche, alltägliche Weise unterhält, und plötzlich, zwei Worte später, verwenden sie Ausdrücke, die man nie und nimmermehr in einer normalen Unterhaltung verwenden würde. Und Shakespeare gebraucht merkwürdige Adjektive, und der Rhythmus macht plötzliche Sprünge, wie sie im Leben niemals in Erscheinung treten. Oder mitten im Dialog taucht eine philosophische Frage auf, ein metaphysisches Rätsel, undenkbar, wenn zwei Leute miteinander plaudern. In gewisser Weise ist dies eine künstliche Sprache, eine künstliche Sprache für Kenner, doch für ein elisabethanisches Publikum stellte das kein Problem dar. Wie für ein modernes Kinopublikum war diese Sprache völlig natürlich – natürlich, weil notwendig. Die Leute, die im Zuschauerraum saßen, verspürten nicht das Bedürfnis, wie ein Intellektueller zu sagen: »Ah, dies ist ein Triumph des Stils!« oder zu fragen: »Was ist das stilistische Motiv, das dahintersteckt?« Wir haben keinen Beleg dafür, daß irgendein Mensch

diese sich entfaltende komplexe Struktur der Sprache als ungewöhnlich empfand in einer Zeit, in der Shakespeares Stücke für ein Massenpublikum aufgeführt wurden. Erst viele hundert Jahre später hieß es: »Ich gehe so gern ins Theater, weil ich seine ›Künstlichkeit‹ liebe.«

»Künstlich« wurde das Theater erst lange nach Shakespeare. Es kamen Bühnenbild, Make-up, *trompe l'œil*, *chiaroscuro*, und dann ging es los, daß die Leute, die man gemeinhin »Theaterliebhaber« nennt, sagten: »Ich liebe die Künstlichkeit der Bühne.« Doch tatsächlich schien auf Shakespeares offener Bühne, wo die Leute um ein Podest herumstanden, alles – das Natürliche wie das Unnatürliche – genau wie das Leben selbst.

Als Shakespeare schrieb: »Ich halte einen Spiegel – wir halten der Natur einen Spiegel vor« – impliziert dies, daß Menschen innerhalb des menschlichen Lebens gezeigt werden. Doch es heißt nicht, daß sie auf naturalistische Weise dargestellt werden, wie im wirklichen Leben,

auch nicht auf künstliche Weise. Als ich auf meinem Weg hierher das Plakat mit den Worten »Die Kultur« sah, erfüllte das Wort »Kultur« mich mit Entsetzen, denn »die Kultur« verführt einen leicht dazu zu glauben: »Wenn es künstlich ist – aha, dann ist es Kultur!« Nein. Ein wahrhaftiger Spiegel des Lebens ist niemals kulturell, niemals künstlich, er reflektiert das, was da ist. Und Theater zeigt nicht nur die Oberfläche, es zeigt, was hinter der Oberfläche in den komplexen sozialen Beziehungen zwischen den Menschen verborgen liegt – und dahinter wiederum die letztendliche existentielle Bedeutung dieses Treibens, das wir Leben nennen. All dies kommt zusammen und wird in dem großen Spiegel reflektiert. Doch die Gesamtheit des Lebens auf diese Weise zu zeigen ist eine ungeheure Aufgabe und erfordert eine Form, die äußerst kompakt ist, weshalb ich genau zu diesem Punkt zurückkehren möchte. In jedem Augenblick ist das Material von einer solchen Dichte, die alle Ressourcen, die die

Sprache aufbietet, nutzt. Und dies bedeutet Dichtung. Nicht Dichtung als schöne Worte, sondern Dichtung als Kompaktheit, Dichtung als mit Intensität aufgeladene Sprache. Doch lassen Sie uns zu unserem eigentlichen Problem, zur Gegenwart, zurückkehren. Wenn wir heute ein Shakespeare-Stück auf die Bühne bringen, liegt die Schwierigkeit darin, daß wir dem Publikum helfen müssen, mit den Augen und Ohren der Gegenwart zu sehen und zu hören. Was wir sehen, muß *jetzt, heute* natürlich erscheinen. »Natürlich erscheinen« heißt, das, was wir sehen, nicht in Frage zu stellen. Überlegt man auch nur ein einziges Mal: »Ist das natürlich oder unnatürlich?«, ist man *kaputt*. Ein Schauspieler spricht und trinkt ein Glas Wasser, das ist natürlich – doch im nächsten Moment wechselt er zur Poesie, zu einer hochkomplexen Sprache, und auch das muß natürlich erscheinen, und wenn er eine ungewöhnliche Bewegung macht, muß auch dies natürlich erscheinen. Anders gesagt liegt das

Problem darin, das Material dem gegenwärtigen Moment anzuverwandeln; der gegenwärtige Moment ist jetzt – der Moment, wenn die Leute hier im Zuschauerraum sitzen.

Doch es gibt eine Falle. »Gegenwärtig« und »zeitgenössisch« sind zwei verschiedene Dinge. Ein Regisseur kann irgendein Shakespeare-Drama hernehmen und es auf die simpelste, plumpeste Weise ins Zeitgenössische übertragen. Beispielsweise läßt er eine Horde von Motorradfahrern mit Pistolen in den Händen auf die Bühne stürmen, und sie schießen auf den Boden. Es gibt Hunderte von Möglichkeiten, etwas der wiedererkennbaren Gegenwart anzuverwandeln. Als Regisseur ist man frei; doch gerade aufgrund dieser Freiheit sieht man sich mit einem schwierigen und schmerzlichen Problem konfrontiert. Die Freiheit verpflichtet, bei der Analyse des Texts mit Respekt, Sensibilität und der größtmöglichen Offenheit vorzugehen. Ein Regisseur muß sich fragen, ob er all jene Textebenen, die gehaltvoll, fruchtbar und bedeu-

tungsvoll sind, heute genauso lebendig wie in der Vergangenheit, erspüren kann, oder er muß eingestehen: Ich habe diese Ebenen nicht bemerkt, oder sie sind uninteressant, oder es ist mir egal. Er darf machen, was er will – doch er muß in der Lage sein, den Abgrund zu erkennen, der zwischen einer plumpen Modernisierung eines Texts und den überwältigenden ungenutzten Möglichkeiten liegt, die in ihm stecken. Und da es im Theater nur wenige ungenutzte Möglichkeiten von dieser Qualität gibt, muß man sich im klaren darüber sein, daß eine solche moderne Adaptation ein hohes Risiko darstellt, das einzugehen sich vielleicht gar nicht lohnt. Zusammenfassend möchte ich sagen: Ein Artikel in der gestrigen MORGENPOST ist eindimensional und veraltet rasch. Jede Zeile von Shakespeare ist ein Atom. Die Energie, die daraus freigesetzt werden kann, ist unerschöpflich – wenn es uns gelingt, dieses Atom aufzuspalten.

*Frage: Offensichtlich erfahren Sie bei Ihrer Arbeit in Paris keinerlei Einschränkungen Ihrer Freiheit, und das heißt für gewöhnlich, daß Sie – wie mit QUI EST LÀ – Shakespeare in französischer Sprache inszenieren. Wie viele dieser Textebenen, von denen Sie sprachen, leiden eigentlich darunter, daß Sie Shakespeare nicht in der Originalsprache inszenieren? Oder hat das auch Vorteile?*

Eine interessante Frage, denn es ist so, daß das Stück darunter nicht leidet, aber ich. Für einen Engländer ist das wirklich eine Qual. In dem Moment, wo man übersetzt, geht eine Ebene der Musikalität des Textes verloren. Das Bewundernswerte bei Shakespeare ist: In seinen Dramen steckt so viel, daß noch immer eine Menge außergewöhnliches und bedeutungsvolles Material übrigbleibt, nimmt man all das weg, was bei den meisten Dichtern neunzig Prozent ihres wahren Wertes ausmacht. Die geheimnisvolle Kraft Shakespeares bleibt auch in der Übersetzung erhalten; aus ihr kommt die Energie, die