

Shawn/Gregory, Mein Essen mit André



Wallace Shawn/André Gregory

MEIN ESSEN MIT ANDRÉ

Ein Drehbuch

Deutsch von Nikolaus Hansen

Alexander Verlag Berlin | Köln

Print-on-demand-Ausgabe 2011

© by Wallace Shawn and André Gregory 1981

© für diese deutsche Ausgabe Alexander Verlag Berlin 2003

Alexander Wewerka,

Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Satz und Umschlag Wolfgang Scheffler

ISBN 978-3-89581-103-6

André Gregory
VORWORT

Vor sechs Jahren, als ich noch meine Theatergruppe »The Manhattan Project« leitete, choreographierte Twyla Tharp ein Vier-einhalb-Minuten-Stück mit der Gruppe und mir, das wir im Rathaus gemeinsam aufführten. Das Stück war vollkommen unspielbar. Ganz und gar unmöglich für eine Gruppe von Nicht-Tänzern. Es war unglaublich schnell mit Hunderten von Schrittfolgen. Um es überhaupt zu bewältigen, mußte man sich selbst vollkommen vergessen, sich aufgeben. Bei den Proben behandelte uns Twyla, als gehörten wir alle seit Jahren zum Ensemble des »American Ballet Theatre«. »Macht's mal so«, sagte sie, und wir machten es, und sie lachte, und dann: »Macht's mal so«, und wir machten es, und sie lachte, und als die Vorstellung vorbei war, sprangen zwölfhundert Zuschauer von ihren Sitzen auf, und wir hatten ein Dutzend Vorhänge. Den Leuten liefen vor lauter Lachen die Tränen übers Gesicht. Wir hatten eine von Twylas kompliziertesten Arbeiten vollkommen perfekt, aber zugleich sehr, sehr schlecht getanzt.

Aus irgendeinem Grund erweckten die Erfahrungen mit Twyla das weiße Kaninchen in mir zum Leben, und im Eifer des Gefechts und ohne weiter nachzudenken, folgte ich ihm, wie Alice, in seinen Bau und hängte meine Karriere als Theaterregisseur an den Nagel. Ich stürzte mich in eine ganze Reihe von Abenteuern. Ich reiste nach Asien. Ich reiste nach Nordafrika. Ich redete bis in die frühen Morgenstunden mit Buddhisten und Naturfor-

schern über uralte Mysterien. Viele meiner Freunde und die meisten meiner Kollegen meinten, ich sei im besten Fall einem schlechten Rat aufgesessen und im schlimmsten Fall wahnsinnig. Diese Phase dauerte ungefähr drei Jahre, bis ich einen Punkt erreichte, an dem meine Abenteuer aus irgendeinem Grunde weniger beängstigend, weniger abenteuerlich auf mich wirkten. Eines Tages – ich war, allerdings mit gebremster Begeisterung, mitten in den Vorbereitungen zu einer Reise nach Polen, wo sich irgendwo in den Bergen zwanzig Männer und zwanzig Frauen für vierzig Tage und vierzig Nächte treffen sollten, um eine Arche zu bauen und das Leben von Arche-Bewohnern zu führen – ging ich meinen alten Freund Wally Shawn, den Dramatiker, besuchen. Ich erzählte ihm, daß ich der Meinung sei, wir sollten alles hinschmeißen, nach Atlantic City fahren, uns dort einen Monat in einem Hotelzimmer einschließen und zusammen ein Musical schreiben. Wally fand das eine entsetzliche Idee.

Ein Jahr später rief Wally mich an und sagte, diesmal habe *er* eine Idee zur Zusammenarbeit. Er besuchte mich und sagte, er habe das Gefühl, ich habe in den vergangenen Jahren entweder einen schweren Nervenzusammenbruch oder eine Kreativitätsblockade oder ein spirituelles Erweckungserlebnis oder eine Mischung aus diesen drei Erfahrungen durchgemacht, aber was immer es auch gewesen sei, er wolle so etwas nicht erleben, wenn er mein Alter erreiche (Wally ist zehn Jahre jünger als ich). Und dann machte er den Vorschlag, daß wir uns ein paarmal pro Woche zusammensetzen und reden sollten und daß ich ihm von all den Dingen erzählen sollte, die ich seit meinem Ausstieg aus

dem Theater erlebt hatte, und daß wir auf der Grundlage unserer Gespräche einen fiktionalen Text – einen Film – schreiben sollten, in dem wir selbst die Hauptrollen spielten. Ich war von der Idee begeistert – zum einen, weil mich eine Reihe von Gefühlen und Gedanken umtrieben, die ich mir schon lange und sehr dringlich wünschte mit anderen zu teilen, und hier bot sich möglicherweise eine Gelegenheit; zum anderen sah ich die Chance, zu meiner alten Tätigkeit zurückzufinden, die darin bestanden hatte, etwas für ein Publikum Sichtbares zu schaffen, wobei diesmal der Unterschied darin lag, daß ich mich mit der für mich neuen Erfahrung selbst würde überraschen können, als Autor und Schauspieler statt als Regisseur in Erscheinung zu treten; und zum dritten, weil mir auf Anhieb einleuchtete, daß es in diesem speziellen historischen Augenblick nichts Notwendigeres und Angemesseneres geben konnte als ein Stück über zwei Freunde, die zusammensaßen und miteinander redeten. Wally und ich fingen sofort an zu diskutieren, wie eine solche Arbeit aussehen könnte und welche Themen im Mittelpunkt zu stehen hätten. Und als Wally schließlich meine Wohnung verließ, überkam mich eine sonderbare Empfindung. Ich hatte immer das sichere Gefühl gehabt, daß die Straße, auf der ich in den vergangenen Jahren gereist war, mich am Ende in eine faszinierende Stadt führen würde. Nun hatte ich plötzlich den Eindruck, unmittelbar vor mir die ersten Kirchturmspitzen erkennen zu können.

Vor ein paar Wochen aß ich mit Twyla Tharp in ihrer Küche zu Abend, und wir unterhielten uns über die Probleme des Künst-

lers oder, genauer, über den Reifeprozess des Individuums in unserer Gesellschaft. Warum gibt es so wenige reife Künstler? Bei dem Versuch, diese Frage zu beantworten, kamen wir zu der Überlegung, daß man sich in seinen frühen Jahren, sagen wir in den Zwanzigern, wesentlich auf das Lernen konzentrieren müsse – auf das Lernen, wie man Dinge tut, wie man sich ausdrückt, wie man die zu seinem Handwerk notwendigen Werkzeuge richtig handhabt; nachdem man die Techniken erlernt hat, geht es in den darauffolgenden Jahren, also den Dreißigern, darum, der Welt voller Leidenschaft und Überzeugung alles zu erklären, was man über sein Leben und seine Kunst zu wissen vermeint. Derweil allerdings wird man, wenn man über ein gewisses Maß an Verstand verfügt, anfangen zu begreifen, daß man eben nicht besonders viel weiß – daß man nicht genug weiß. Darum, darin waren wir uns einig, werden im Mittelpunkt der vielen, vielen folgenden Jahre die Fragen stehen, nichts als Fragen, und wenn es einem gelingt, Leben und Werk ganz in den Dienst der Fragen zu stellen, dann wird man vielleicht irgendwann in seinen Fünfzigern ein paar winzig kleine Antworten finden, an denen man andere durch das eigene Werk teilhaben lassen kann. Das Problem liegt darin, daß unsere Gesellschaft (einschließlich der Künstler) nicht allzuviel Geduld erkennen läßt, wenn es um Fragen und Fragestellungen geht. Wir wollen Antworten, und wir wollen sie sofort. MEIN ESSEN MIT ANDRÉ nutzt einige der Erfahrungen, die ich in meinen theaterfreien sechs Jahren gesammelt habe, als Grundsteine für ein Werk, das aus nichts anderem als aus Fragen besteht und das ich all jenen widme – egal ob Künstler oder nicht –, die irgendwo unterwegs sind, ohne ein

konkretes Ziel vor Augen, die schon gar nicht mehr wissen, warum sie sich ursprünglich auf den Weg gemacht haben, und die zugleich unfähig sind, umzukehren, weil sie ehrlich daran glauben, daß die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten wohl kaum eine gerade Linie ist.

Juni 1981

Wallace Shawn

VORWORT

Ich arbeitete damals seit zehn Jahren als Theaterautor. Meine Stücke waren intensiv, extrem, vielleicht sogar verrückt. Das war gut so, doch nun wollte ich etwas anderes tun, aber ich wußte nicht, wie. Meine Vorstellungswelt wurde mir allmählich zum Gefängnis – ich kannte jeden Millimeter der Wände, des Bodens und der Decke. Währenddessen lag die wirkliche Welt mit ihrer verschwenderischen Fülle an Alltäglichkeit außerhalb meiner Reichweite funkelnd vor dem Gittertor und zwinkerte mir zu. Ich hatte auf der Bühne das wilde Tier, das in mir wütete, bereitwillig zur Schau gestellt, während mein äußerliches Dasein als mediokres menschliches Wesen und Stümper von durchschnittlicher Intelligenz im verborgenen blieb. Und auch wenn mein bewußtes, rationales Selbst jahrelang darum gerungen hatte, sich Ausdruck zu verschaffen, führte mir mein unbewußtes Selbst mit unerbittlicher Strenge die Feder. Ich wußte – ich *wußte*, daß hinter der urzeitlichen, hysterischen Fassade meines Werkes ein stiller kleiner Schriftsteller in einem Lehnstuhl lauerte und nur darauf wartete, sich Gehör zu verschaffen, aber ich wußte nicht, wie ich zu ihm vordringen sollte; er war viel zu lange und viel zu brutal in den Hintergrund gedrängt worden. Die ganze Zeit wollte André Gregory, daß ich ein Stück schriebe, bei dem er Regie führen konnte, aber ich vermochte in einem solchen Projekt nichts zu erkennen, was mir bei meinem Problem weiterhelfen würde. Dann schoß es mir plötzlich durch den Kopf: Mein Gott, wenn wir nun statt eines Stückes einen ganz einfachen

Film machen würden, mit vielen Close-ups, in dem ich mich mit André unterhielte? Er würde absurdes Zeug reden, ich würde absurdes Zeug reden, und wir würden uns einfach unterhalten wie im richtigen Leben. Und statt mir das alles auszudenken, würden André und ich uns tatsächlich eine Weile unterhalten, und dann würde mein Script auf unseren Gesprächen fußen, und ich würde mich seiner Worte und seiner Gedanken bedienen – es wäre nicht alles nur auf meinem Mist gewachsen! Und in dem Stück würde es ebenso um das gehen, was er zu sagen hatte, wie um das, was ich zu sagen hatte. Es wäre auch sein Stück.

Ich wußte auf Anhieb, daß uns die Sache eine Ewigkeit beschäftigen würde, und es würde einiges an Grips verlangen – ich würde uns beide ein wenig verformen müssen – unsere Konflikte würden der Zuspitzung bedürfen – wir würden zu – na ja, eben – *Filmfiguren* mutieren müssen. Und es würde irgendeine Art von Format geben müssen, ein Setting ... Das Ganze würde auf ein höchst komplexes Gebilde hinauslaufen. Aber das Gute an der Sache war, daß ich an Rohstoff nichts weiter beizusteuern bräuchte als schlichte Arbeit – Inspiration und Genie waren nicht gefragt! Wenn André sich einverstanden erklärte, den Helden zu geben, was konnte dann noch schiefgehen? Die Kombination war ideal, und alles andere würde sich aus dieser Voraussetzung von selbst ergeben. Wenn es gelänge, André von meinem Vorschlag zu überzeugen, wäre mein Schreibproblem schmerzlos gelöst, und ein angenehmes Jahr mit leichter Arbeit läge vor mir. Während ich zu Andrés Wohnung hinüberging, überlegte ich,

daß André, so wie er nun einmal war, einer Idee, die gefährlich und komisch zugleich war, nicht würde widerstehen können. Es sollte sich zeigen, daß ich vollkommen recht hatte. Wir saßen in seinem Wohnzimmer, und er sagte sofort zu. Von diesem Moment an mußte ich nichts weiter tun, als mich zurückzulehnen, mich zu entspannen und ein paar Bleistifte anzuspitzen.

Juni 1981

MEIN ESSEN MIT ANDRÉ

WALLY *trottet durch die Straßen New Yorks.*

WALLY (*Off-Stimme*): Das Leben eines Theaterautors ist hart. Es ist nicht so leicht, wie manche Menschen zu glauben scheinen. Man arbeitet schwer, schreibt Stücke, und kein Mensch bringt sie auf die Bühne. Man erschließt sich andere Betätigungsfelder, um über die Runden zu kommen – in meinem Fall die Schauspielerei –, und kein Mensch engagiert einen. Und so verbringt man seine Tage damit, kreuz und quer durch die Stadt zu laufen und die Botengänge seines Gewerbes zu erledigen. Der heutige Tag war kein bißchen besser als jeder beliebige andere Tag. Ich mußte um zehn auf den Beinen sein, um ein paar wichtige Telefonate zu machen, dann war ich im Schreibwarengeschäft, um Umschläge zu kaufen, und dann im Copy Shop. Es gab Dutzende von Dingen zu erledigen. Um fünf war ich endlich am Postamt, um ein paar Kopien meiner Stücke abzuschicken, während ich ständig bei meinem Telefondienst nachfragte, ob mein Agent angerufen und mir einen Schauspieljob besorgt hatte. Heute morgen quoll mein Briefkasten über von Rechnungen. Was sollte ich machen? Wie sollte ich sie bezahlen? Immerhin tat ich mein Bestes. (*Er trottet weiter.*) Ich hab mein ganzes Leben in dieser Stadt gelebt. Ich bin auf der Upper East Side aufgewachsen, und als ich zehn Jahre alt war, war ich reich, ich war ein Aristokrat, ich fuhr in Taxis durch die Gegend, war von Luxus umgeben, und meine Gedanken kreisten Tag und Nacht um nichts

anderes als um Kunst und Musik. Jetzt bin ich sechsunddreißig, und ich denke über nichts anderes nach als über Geld. (*Er geht die Treppen zur U-Bahn hinunter.*) Es war jetzt sieben Uhr, und ich wünschte mir nichts sehnlicher, als nach Hause zu gehen und mir von meiner Freundin Debby ein hübsches leckeres Abendessen kochen zu lassen. Aber unsere finanzielle Lage in den letzten Jahren zwingt sie, drei Abende in der Woche als Kellnerin zu arbeiten – mit der Theaterschriftstellerei läßt sich nämlich nicht einmal das Salz, geschweige denn das Brot auf den Tisch bringen, und von *irgendwas* mußten wir schließlich leben –, darum war ich allein. Das schlimmste aber war, daß ich mich aufgrund einer merkwürdigen Abfolge von Ereignissen hatte breitschlagen lassen, mit einem Mann zu Abend zu essen, dem ich buchstäblich seit Jahren aus dem Weg gegangen war, und ich sah dem Abend mit einem Gefühl grenzenlosen Grauens entgegen. Der Mann hieß André Gregory. Irgendwann einmal war er nicht nur einer meiner engen Freunde gewesen, er war auch der von mir am höchsten geschätzte Theaterkollege. Er war sogar der Mensch gewesen, der mich entdeckt und eines meiner Stücke auf einer professionellen Bühne inszeniert hatte. Während unserer Bekanntschaft war André auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Theaterregisseur gewesen. Die Arbeit, die er zusammen mit seiner Gruppe »The Manhattan Project« geleistet hatte – die Produktionen von ALICE IM WUNDERLAND, ENDSPIEL, DIE MÖWE –, war weltweit als hervorragend und exzeptionell gepriesen worden. (*WALLY geht irgendeine Straße entlang.*) Aber dann, nachdem André mein Stück SPÄT NACHTS BEI UNS inszeniert hatte, war etwas mit ihm geschehen. Keiner wußte genau, was.

Er hatte dem Theater den Rücken gekehrt. Seine Familie erfuhr wohl monatelang nichts weiter, als daß er ganz allein irgendwelche sonderbaren Teile der Welt bereiste – was deswegen besonders überraschend war, weil jedermann wußte, daß André ganz verrückt war nach seiner Frau und seinen Kindern und daß er nie gerne von zu Hause weg war. Gelegentlich war zu hören, daß er im Schlepptau irgendeines buddhistischen Mönchs durchs Land zog oder daß jemand ihn auf einer Party gesehen hatte, wo er den Leuten erzählte, er würde mit Bäumen sprechen oder so. Es lag auf der Hand, daß mit André etwas Schreckliches geschehen sein mußte, und die Vorstellung, ihn zu sehen, machte mich zutiefst nervös. Ich war wirklich nicht sonderlich erpicht auf solches Zeug. Ich hatte selbst meine Probleme. Ich konnte André nicht helfen – sollte ich hier den Arzt mimen oder was?

WALLY betritt ein hübsches Restaurant in einer netten Straße. Er gibt seinen Mantel an der Garderobe ab und wird in die Bar geleitet, wo er eine Weile wartend herumsteht und seine Umgebung betrachtet, während seine Off-Stimme fortfährt.

WALLY (Off-Stimme): Als ich André angerufen und er vorgeschlagen hatte, sich in diesem teuren Restaurant zu treffen, war ich ziemlich überrascht, denn André war eher für sein asketisches Wesen bekannt, auch wenn alle wissen, daß er irgendwo ein bißchen Geld beiseite gelegt hat – wie sonst hätte er nach Asien oder wohin auch immer fliegen und zugleich trotzdem noch seine Familie versorgen können? (*WALLY sieht sich weiter um.*) Ich traf mich vor allem deswegen mit André, weil mich

vor ein paar Tagen ein Bekannter, George Grassfield, angerufen und darauf bestanden hatte, daß ich mich mit ihm verabredete. George hatte in irgendeiner abgefahrenen Gegend der Stadt seinen Hund Gassi geführt, als er plötzlich einen einsamen Mann sah, der an einem verwahrlosten Gebäude lehnte und hemmungslos vor sich hin schluchzte. Na ja, George war im Begriff, rasch weiterzugehen, wie man das in New York eben macht, doch da bemerkte er plötzlich, daß es sich um André handelte. George war also zu ihm gegangen und hatte ihm einen Arm um die Schulter gelegt. Und sie hatten sich irgendwo in der Nähe hingesezt und eine Tasse Kaffee getrunken, und André hatte ihm erklärt, daß er fünfundzwanzig Blocks entfernt im Kino gewesen war und sich Ingmar Bergmans HERBSTSONATE angesehen und die Beherrschung verloren und ihn ein Weinkrampf überkommen hatte, als die Figur, die Ingrid Bergman spielte, sagte: »Ich könnte immer in meiner Kunst leben, doch niemals in meiner Haut.«

WALLY sieht plötzlich, daß ANDRÉ kommt.

ANDRÉ: Meine Güte – Wally!

WALLY: Hallo, André.

ANDRÉ und WALLY gehen aufeinander zu und umarmen sich.

(Off-Stimme) Ich weiß noch, als ich zum erstenmal mit Andrés Gruppe arbeitete, konnte ich mich anfangs nicht daran gewöh-

nen, wie die Schauspieler andere Leute zur Begrüßung *umarmten*. »Jetzt bin ich wirklich im Theater«, dachte ich damals.

WALLY und ANDRÉ stehen an der Bar.

(zu ANDRÉ) Du siehst großartig aus.

ANDRÉ (*herzlich*): Tja, danke. *Fühlen* tu ich mich schrecklich.

Sie lachen beide laut auf und setzen ihr Gespräch fort.

WALLY (*Off-Stimme*): Ich war schrecklich nervös. Ich hatte keine Ahnung, ob ich ein ganzes Essen mit ihm durchstehen würde. In meinen Augen war er verrückt. (*Schneidet auf ANDRÉS Gesicht.*) Er sprach über Jerzy Grotowski, den großen polnischen Theaterregisseur – einer seiner engen Freunde und in mancher Hinsicht sein Guru. Nachdem er weltweit Anerkennung als einer der bedeutendsten Regisseure des experimentellen Theaters gefunden hatte, kehrte er dem Theater den Rücken – nur wenige Jahre bevor André dasselbe getan hatte. Grotowski war früher ziemlich fett gewesen und hatte schwarze Anzüge und Krawatte getragen.

Ein KELLNER kommt. Er ist um die siebzig. Auf seinem Gesicht läßt sich ablesen, daß er das Leid dieser Welt gesehen und am eigenen Leibe erfahren hat. Er begleitet ANDRÉ und WALLY an einen Tisch.

WALLY (*Off-Stimme*): Schließlich überlegte ich mir, daß es nur eine einzige Möglichkeit gab, diesen Abend erträglich zu gestalten: Ich mußte soviel wie möglich über die Person in Erfahrung bringen, mit der ich nun einmal zusammen war. Es macht mir immer Spaß, etwas über Personen in Erfahrung zu bringen. Es entspannt mich immer. Im Grunde ist es meine geheime Berufung, in gewisser Weise – geheim für alle außer für mich selbst – mich als Privatdetektiv, als Chefermittler zu betätigen. Ich will immer Fragen stellen. (*ANDRÉ und WALLY sehen in die Speisekarte.*) Es geht so weit, daß wenn mir jemand erzählt, sein bester Freund sei gerade gestorben, ich für meinen Teil meine gesamte Willenskraft mobilisieren muß, um nicht sofort zu sagen: »He! Sag mal! Dein Freund ist gerade gestorben? Und, wie geht's dir denn so? Wie war das für dich?« Mit siebzehn stand ich einmal neben meinem Lieblingslehrer, als wir zufällig miterlebten, wie eine Gruppe von Menschen in eine peinliche, in meinen Augen aber komische Situation geriet. Während ich angesichts ihrer Misere munter lachte, überraschte mich mein Lehrer damit, daß er sagte: »Wally, die anderen Leute sind nicht auf der Welt, um dir als Objekte der Belustigung zu dienen.« Na ja, bestimmt hatte er recht, aber andererseits kann der Mensch nun mal nichts für seinen Charakter.

WALLY *sieht von seiner Speisekarte auf.*

(zu ANDRÉ) Übrigens, ist er eigentlich immer noch dünn?

ANDRÉ: Bitte?

WALLY: Grotowski – ist er noch dünn?

ANDRÉ: Oh, sehr sogar.

Sie geben ihre Bestellungen auf.

WALLY (*Off-Stimme*): Und so redeten wir eine Weile über meine Schriftstellerei und meine Schauspielerei und über meine Freundin Debby, und wir redeten über seine Frau Chiquita und seine beiden Kinder, Nicolas und Marina. Schließlich traute ich mich, ihn zu fragen, was er in den letzten paar Jahren eigentlich getrieben habe. Er schien keine besondere Lust auf das Thema zu haben, aber das erhöhte lediglich meine Begierde, die Geschichte zu hören. Ich war sicher, daß ich mich ganz entspannt mit ihm fühlen würde, wenn er mir bloß seine Geschichte erzählte. Also fragte ich einfach weiter, und irgendwann fing er an zu antworten.

Großaufnahme von ANDRÉS Gesicht, während er redet. Während WALLYS Off-Stimme zum Ende kommt, wird ANDRÉS Stimme allmählich lauter.

ANDRÉ: Also, es ist ungefähr fünf Jahre her, daß Grotowski und ich die Fifth Avenue hinuntergingen, und wir unterhielten uns, und er lud mich ein, im nächsten Sommer nach Polen zu kommen und dort zu unterrichten – einen Workshop für Schauspieler und Regisseure oder wen auch immer zu veranstalten. Und ich hatte ihm geantwortet, daß ich nicht kommen wollte, weil

es, offen gestanden, nichts mehr gab, was ich noch hätte unterrichten können. Ich hatte nichts mehr zu sagen. Ich wußte nichts. Ich konnte nichts unterrichten. Übungen bedeuteten mir nichts mehr. Szenen aus irgendwelchen Stücken einzustudieren kam mir lächerlich vor. Ich wußte nicht, was ich hätte machen sollen. Ich konnte es einfach nicht machen. Und er hat zu mir gesagt: »Warum erzählst du mir nicht einfach, was du gerne zur Verfügung hättest, wenn du einen Workshop für mich machen würdest, ganz egal wie unmöglich, und vielleicht kann ich es dir besorgen.« Also habe ich gesagt, eigentlich mehr im Spaß, auch wenn es rückblickend durchaus vernünftig war, ich habe gesagt: »Wenn du mir vierzig jüdische Frauen gibst, die weder Englisch noch Französisch sprechen, entweder Frauen, die lange beim Theater waren und dort weg wollen, ohne zu wissen, warum, oder junge Frauen, die das Theater lieben, aber nie ein Theater gesehen haben, das sie hätten lieben können, und wenn diese Frauen Trompete oder Harfe spielen und wenn ich in einem Wald arbeiten kann, dann komme ich.« Und wir haben beide herzlich gelacht. Und dann hat er mich eine Woche oder zwei Wochen später aus Polen angerufen und gesagt: »Also, weißt du, vierzig jüdische Frauen sind ein bißchen schwer aufzutreiben, aber«, fuhr er fort, »ich habe vierzig Frauen. Sie passen alle ziemlich gut auf die Beschreibung.« Und er hat gesagt: »Ich habe auch ein paar sehr interessante Männer, aber mit denen mußt du nicht arbeiten. Das sind alles Leute, die eines gemeinsam haben – sie stellen das Theater in Frage. Sie spielen nicht alle Trompete oder Harfe, aber alle spielen ein Instrument. Und keiner von ihnen spricht Englisch.« Und er hatte einen

Wald für mich gefunden, Wally, die einzigen Bewohner des Waldes waren ein paar Wildschweine und ein Einsiedler. Das war mit anderen Worten ein Angebot, das ich nicht ausschlagen konnte.

WALLY: Hmm.

ANDRÉ: Ich mußte fahren.

WALLY: Weiß Gott.

ANDRÉ: Also fuhr ich nach Polen und traf auf eine wundervolle Gruppe von jungen Männern und Frauen. Und der Wald, Wally, den er für uns gefunden hatte, war wie verzaubert, ein riesiger Wald – die Bäume waren so groß, daß wenn vier oder fünf Leute sich bei den Händen faßten, sie nicht um die Stämme reichten. Und unser Lager war in unmittelbarer Nähe der Ruinen eines winzigen kleinen Schlosses, und zum Essen setzten wir uns um eine große Steinplatte, die uns als eine Art Tisch diente, und unser Tagesablauf sah so aus, daß wir normalerweise bei Sonnenuntergang mit der Arbeit begannen, und dann arbeiteten wir meist bis etwa sechs oder sieben Uhr in der Früh, und weil die Polen liebend gerne tanzen und singen, tanzten und sangen wir meist bis zehn oder elf Uhr vormittags, und dann gab es was zu essen, Brot, Marmelade, Käse, und Tee dazu, und dann schliefen wir von mittags bis Sonnenuntergang. Und technisch gesehen, also technisch gesehen, war die Situation natürlich höchst interessant, denn wenn du mit einer Gruppe von vierzig Leuten, von

denen keiner deine Sprache spricht, irgendwo mitten im Wald sitzt, dann fehlt dir so ziemlich jede Peilung.

WALLY: Klar.

ANDRÉ: In so einem Wald szenisches Spiel oder Improvisationen oder Übungen zu veranstalten ist albern. Und dann, wenn du kein Tourist bist, wenn du nicht in die Rolle des Touristen flüchten kannst, wenn du es nicht irgendwie schaffst, in die Rolle des Kunstmachers oder des Kunstschaffenden zu flüchten, stellt sich die Frage, was du tust.

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: Was tust du? Was tust du, wovon man sagen kann, es ist von irgendwelcher Bedeutung oder Wichtigkeit?

WALLY: Ja.

ANDRÉ: Also siehst du, diese Erfahrung in Polen war die erste von vielen Erfahrungen, bei denen ich die Leitung hatte – du kannst das meinetwegen auch Workshops nennen, analog zu den alten Workshops, die ich geleitet habe, als ich noch Schauspielunterricht in New York gab – aber diese neuen Workshops waren was ganz anderes, weil die Grundlage *dieser* Workshops ganz einfach darin besteht, irgendein schreckliches Loch zu kreieren, in das wir alle hineinstürzen würden. Und das ist in der Regel ziemlich beängstigend, weil wir nicht wissen, wo wir uns im nächsten Moment befinden werden.

WALLY: Wie meinst du das genau?

ANDRÉ: Also, wir machen nichts anderes, als einfach dazusitzen und zu warten, daß irgend jemand den Impuls verspürt, etwas zu tun. Gut, in gewisser Weise ist das wie eine Improvisation am Theater.

WALLY: Ja.

ANDRÉ: Wenn du als Regisseur an einem Stück von Tschechow arbeitest, setzt du vielleicht die Schauspieler, die Mutter, Sohn und Onkel spielen, zusammen in ein Zimmer und läßt sie eine erfundene Szene spielen, die in dem Stück nicht vorkommt. Du könntest ihnen zum Beispiel sagen: »Schön, wir nehmen mal an, es ist ein verregneter Sonntagnachmittag auf Sorins Gut, und ihr sitzt alle zusammen im Salon, und keiner kann weg«, und alle fangen an zu improvisieren, sagen und tun, was die Figuren, die sie darstellen, unter vergleichbaren Umständen sagen und tun würden.

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: Nur daß bei den Improvisationen in diesen Workshops du selbst das Thema bist.

WALLY: Klar.

ANDRÉ: Du folgst also dem gleichen Gesetz der Improvisation, das darin besteht, zu tun, was es dich impulsiv – in deiner

Rolle – zu tun drängt, nur in diesem Fall bist du selbst die Figur, es gibt keine imaginierte Situation, hinter der du dich verstecken kannst, und es gibt keine andere Person, hinter der du dich verstecken kannst. Im Grunde stellst du genau die Fragen, von denen Stanislawski meinte, jeder Schauspieler sollte sie permanent an die von ihm dargestellte Figur stellen – »Wer bin ich? Warum bin ich hier? Woher komm ich?« und »Wohin gehe ich?« –, aber anstatt sie an eine Rolle zu richten, richtest du sie an dich selbst. Mit anderen Worten: In diesen Workshops trifft sich eine Gruppe von Leuten, und ich gehe grundsätzlich davon aus, daß es irgend etwas gibt, was uns zusammengebracht hat –

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: – und daß das Thema und die Handlung aus dem hervorging, was uns alle zusammen ausmachte, und daß sich dann die Frage stellte, wie man dieses Thema in Aktion umsetzt –

WALLY: Ja.

ANDRÉ: – wie man das Thema durch Aktion überhaupt erst findet. Und daß die Aktion aus dem Impuls entstand, aus der Tatsache, daß jemand einen Impuls verspürte. In gewisser Weise führt das geradewegs zurück in die Kindheit, wenn ein paar Kinder einfach in ein Zimmer kommen oder in ein Zimmer geschickt werden, ohne Spielzeug, und sie fangen an zu spielen. Hier haben Erwachsene wieder gelernt zu spielen.

WALLY: Ja. Gut. Ihr habt also alle irgendwo zusammengesessen, und irgendwie habt ihr gespielt – aber was genau habt ihr gemacht?

ANDRÉ: Also, ich kann dir ein gutes Beispiel geben. Bevor wir in unseren Wald gegangen sind, haben wir eine Woche in der Stadt gearbeitet, und in der Stadt war natürlich auch Grotowski dabei, und um zu vermeiden, daß ich irgendwie durch ihn beeinflusst würde, hab ich Grotowski unter anderem darum gebeten, für möglichst viel Abstand zwischen uns beiden zu sorgen, was ging, da alle aus seiner Gruppe Workshops leiteten. Aber ich bekam mit, daß sie jeden Abend etwas veranstalteten, das nannten sie Bienenstock. Und dieser Bienenstock hörte sich sehr gut an, und ein oder zwei Abende bevor wir aufs Land fuhren, packte ich ihn am Kragen und sagte: »Hör mal, dieser Bienenstock da, irgendwie würde ich gerne mal mitmachen, ich habe rein instinktiv das Gefühl, daß mich die Sache interessieren könnte.« Und er sagte: »Klar, kein Problem, und was hältst du davon, wenn du mit deiner Gruppe die Leitung eines Bienenstocks *übernimmst*, statt bloß mitzumachen?« Und ich wurde furchtbar nervös und sagte: »Na ja, was *ist* überhaupt ein Bienenstock?« Und er sagte: »Na ja, ein Bienenstock, das ist, wenn um acht Uhr abends hundert Fremde in einem Raum zusammenkommen.« Und ich sagte: »Ja?« Und er sagte: »Ja, und was immer dann passiert, ist ein Bienenkorb.«

WALLY: Haha!

ANDRÉ: Und ich sagte: »Ja, aber was soll ich dabei tun?« Er sagte: »Das liegt ganz bei dir.« Und ich sagte: »Nein – ich möchte wirklich lieber nicht.« (*Er lacht.*) »Ich nehm einfach ganz normal teil.« Und er sagte: »Nein, nein, du leitest den Bienenstock.« Und ich hatte fürchterliche Angst, Wally, weil ich mir irgendwie wie auf der Bühne vorkam.

WALLY: Klar.

ANDRÉ: Und außerdem wurde mir plötzlich bewußt, daß sich der große Pole ein Urteil über mich bilden würde. Aber ich hab es gemacht. Und was ich davon noch weiß – na ja, es ist ein gutes Beispiel.

WALLY: Meine Güte – erzähl.

ANDRÉ: Ich hab eine Kasette von dem Lied – kann ich dir irgendwann mal vorspielen, es ist einfach unvorstellbar schön –, kaum zu glauben, was Laien hervorzubringen in der Lage sind. Also, eine der jungen Frauen in unserer Gruppe kannte ein paar Bruchstücke von einem der schönsten Lieder des Heiligen Franziskus. Das ist ein Lied, in dem du Gott für deine Augen dankst, du dankst Gott für dein Herz, du dankst Gott für deine Freunde, du dankst Gott für dein Leben, und es – es wiederholt sich wieder und wieder. Und das wurde unser Gruppenlied, und ich muß dir das irgendwann vorspielen, weil man sich einfach nicht *vorstellen* kann, daß eine Gruppe von Leuten, die überhaupt nicht singen können, etwas dermaßen Schönes zustande bringt,

aber das hing damit zusammen, daß tiefe Harmonie zwischen uns herrschte. Und ich beschloß, daß unsere Gruppe schon da sitzt und dieses Lied singt, wenn die Leute zum Bienenstock kommen, und daß wir es einfach singen und singen und singen, bis irgend etwas geschieht.

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: Denn es war ein besonders schönes Lied. Und eine Frau wollte ihren riesigen Teddybär mitbringen, weil sie sich ein wenig fürchtete vor dem Abend, und diesen Teddybär hatte sie als kleines Kind sehr geliebt, und irgend jemand wollte ein Laken mitbringen. Jemand anderes wollte eine große Schüssel mit Wasser mitbringen, falls es den Leuten heiß würde und sie Durst bekämen. Und jemand schlug vor, wir müßten Kerzen aufstellen und daß es kein Kunstlicht, sondern nur Kerzenlicht geben solle.

WALLY: Hm-hmm –

ANDRÉ: Es gab also nichts weiter als dieses Lied, einen Teddybär, Wasser, ein Laken und Kerzen. Natürlich war das alles dem Theater sehr ähnlich, Wally, denn ich erinnere mich, daß ich mich, bevor das Ganze losging, ein wenig wie ein alter Schauspieler fühlte, der im Begriff war, auf die Bühne zu gehen, aber seinen Text noch gar nicht konnte. Und alle Kritiker saßen im Zuschauerraum. Ich hatte schreckliche Angst. Und ich erinnere mich, Leute gesehen zu haben, die sich auf den Abend vorbereiteten, und natürlich gab es keine Schminke, und es gab keine

Kostüme, aber die Vorbereitungen waren genau so wie bei einer normalen Vorstellung. Wenn man seinen Schmuck ablegt und die Uhr, sie wegpackt und zusieht, daß alles sicher verstaut ist. Und dann trafen die ersten Leute ein, genau wie im Theater, allein, in Zweier-, Zehner- oder Fünfeznergruppen oder wie auch immer, und wir saßen einfach da, und wir sangen dieses wunderschöne Lied, und die Leute setzten sich zu uns und fingen an, das Lied zu *lernen*.

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: Obwohl nichts von dem, was wir taten, sie dazu anregen sollte. Mit anderen Worten: Das Ganze hätte sich in jede beliebige Richtung entwickeln können –

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: – verstehst du. Und nach kurzer Zeit waren da vielleicht hundert Leute oder mehr, die alle dieses wunderschöne Lied zusammen sangen, und wir sangen es wieder und wieder und wieder. Nun gibt es natürlich, wie bei jeder Improvisation oder Performance, ein instinktives Gespür dafür, wann die Sache anfängt, langweilig zu werden.

WALLY: Haha.

ANDRÉ: Und in einem bestimmten Moment, aber ich schätze, es hat eine Stunde gedauert bis zu diesem Moment oder auch an-

derhalb Stunden, hab ich mir plötzlich diesen Teddy *geschnappt* und ihn in die Luft *geschmissen* –

WALLY: He he he –

ANDRÉ: – was zur Folge hatte, daß hundertvierzig oder -dreißig oder wie viele Leute auch immer plötzlich *explodierten*, es war wie ein Jackson-Pollock-Gemälde in – plötzlich *explodierte* dieser dichte kleine Kreis von menschlichen Wesen, die dieses Lied gesungen hatten, und ehe ich begriff, was geschah, waren es plötzlich zwei Kreise, die tanzten, verstehst du, der eine im Uhrzeigersinn und der andere gegen den Uhrzeigersinn, von der Hüfte abwärts war alles eine einzige rhythmische Bewegung, mit anderen Worten wie ein Indianertanz, in einem wuchtigen, gleichmäßigen Rhythmus.

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: In solchen Momenten begreift man, daß der Grat, der eine solche Veranstaltung oder eine religiöse Zeremonie oder einen primitiven Stammesritus von etwas wie Hitlers Aufmärschen in Nürnberg trennt, daß das ein verdammt schmaler Grat ist, weil all diese Dinge natürlich auf der ständigen Wiederholung beruhen, weil wir hier in gewissem Sinne über Gruppen-trance sprechen, und für jede Art von Trance ist der Rhythmus von ausschlaggebender Bedeutung.

WALLY: Klar ... Ja ...

ANDRÉ: Na, jedenfalls waren da diese beiden riesigen Kreise, die sich in entgegengesetzter Richtung umeinanderbewegten, dazu dieses rhythmische Dröhnen, und in der Mitte des Ganzen – Grotowski nahm inzwischen auch aktiv an der Sache teil und ich habe keine Ahnung, wie das passiert ist, weil es vollkommen spontan geschah –

WALLY: Ja.

ANDRÉ: – und sehr schnell – jedenfalls, in der Mitte des Ganzen saßen Grotowski und ich einander gegenüber, und wir warfen den Teddybär zwischen uns hin und her.

WALLY: Hm-hmm –

ANDRÉ: Einerseits könnte man sagen, das ist kindisch. Und ich hatte den Bär plötzlich an meiner Brust und stille ihn, während um mich herum – *womm womm womm* – der monotone Singesang weiterging –

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: – und dann warf ich ihm den Teddybär zu, und er stille ihn an seiner Brust. Dann flog der Teddybär hoch in die Luft, und dann wieder eine *Explosion* von Formen in – etwas vollkommen anderes –

WALLY: Hm-hmm –

ANDRÉ: – und diese, weißt du – womit ließe sich das vergleichen? Das ist – weißt du, da ist etwas – wie ein Kaleidoskop, wie ein Kaleidoskop aus Menschen.

WALLY: Ja. Ja.

ANDRÉ: Der Abend bestand aus ständigen Verschiebungen im Kaleidoskop. Also das einzige, woran ich mich noch erinnere, abgesehen davon, daß ich die ganze Zeit versuchte, diese Veranstaltung im Griff zu behalten, die eben noch ganz in Bewegung, im nächsten Moment in Wiederholung, dann wieder in Gesang aufging –

WALLY: Klar –

ANDRÉ – oder diesem Singsang –

WALLY: Klar –

ANDRÉ: – denn zwei Leute aus meiner Gruppe hatten Musikinstrumente dabei, eine Flöte und eine Trommel, was natürlich heilige Instrumente sind – woran ich mich also erinnere ist, daß *manchmal* der ganze Raum in sechs oder sieben unterschiedliche Aktionen auseinanderbrach, die sich gleichzeitig abspielten.

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ: Sechs oder sieben verschiedene Improvisationen, die alle

irgendwie miteinander verbunden zu sein schienen – es war wie ein prächtiges Spinnwebewebe. Irgendwann – das war sehr interessant – fiel mir auf, daß Grotowski den Mittelpunkt einer Gruppe bildete, die um ein paar Kerzen herum saß, die die Leute zusammengeholt hatten, und wie ein kleines Kind, das vom Feuer gebannt ist – weil, in diesem Augenblick war es im Raum tatsächlich ziemlich ruhig –

WALLY: Hm-hmm.

ANDRÉ:– eine Gruppe singsangte in der einen Ecke, eine andere Gruppe machte irgendwas in einer anderen Ecke – und in diesem Moment spürte ich, daß ich mich auf meinen eigenen Impuls konzentrieren, daß ich *meinem* eigenen Impuls folgen konnte, ohne zu versuchen, das große Ganze im Auge zu behalten – ich sah Grotowski seine Hand direkt in die Flamme halten, und er ließ sie dort, und ich ging hinüber zu der Gruppe und fragte mich, ob ich das wohl auch könnte. Und ich hielt meine linke Hand in die Flamme, und ich konnte sie dort lassen, solange ich wollte, ohne mich zu verbrennen. Und ohne Schmerz zu verspüren. Wenn ich aber meine rechte Hand in die Flamme hielt, konnte ich sie keine Sekunde dort lassen. Und Grotowski sagte: »Wenn es weh tut, mußt du irgendeine Kleinigkeit in dir verändern«, und das habe ich versucht, aber es hat nicht funktioniert. Und dann erinnere ich mich noch an eine wunderwunderschöne Prozession mit dem Laken, bei der jemand – das Laken war wie ein prächtiger biblischer Baldachin – unter dem Laken herumgetragen wurde und die ganze Gruppe sich durch den