Anne Bogart, *Die Arbeit an sich selbst*

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Anne Bogart, geb. 1951, zählt zu den erfolgreichsten zeitgenössischen Theatermacherinnen in den USA. Die Begeisterung für das Theater von Peter Steins Schaubühne führte sie Ende der siebziger Jahre nach Westberlin. 1992 gründete sie (gemeinsam mit Tadashi Suzuki) die SITI Company, mit der sie eine spezielle Methode zur Arbeit mit Schauspielern entwickelt hat.
Bogart lehrt weltweit an verschiedenen Universitäten und Schauspielschulen und wurde für viele ihrer Produktionen ausgezeichnet.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Anne Bogart

Die Arbeit an sich selbst

Sieben Essays über Kunst und Theater

Aus dem Englischen
von Tanja Handels

Alexander Verlag Berlin

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Anmerkung der Redaktion: Zitate wurden übersetzt, wenn keine offizielle deutsche Übersetzung vorlag. Einigen Zitaten konnte keine eindeutige Quelle zugeordnet werden.

Deutsche Erstausgabe

Die Originalausgabe erschien 2001 unter dem Titel
A Director Prepares. Seven Essays on Art and Theatre.
All rights reserved. Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group.

Für die deutschsprachige Erstausgabe
© 2015 by Alexander Verlag Berlin
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Lektorat/Redaktion: Christin Heinrichs-Lauer und Jens Johler. Dank an Dieter Hoffmeier und Alexander Wewerka.
Grafik/Layout/Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Druck/Bindung: Interpress, Budapest
ISBN 978-3-89581-345-0
Printed in Hungary (January) 2015

Für meine Mutter,
Margaret Spruance Bogart

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

INHALT

Dank 9
Einleitung 11
Vorwort: Geschichte und Gegen-Geschichte 17

I. Erinnerung 31
II. Gewalt 57
III. Erotik 77
IV. Angst und Schrecken 97
V. Stereotyp 111
VI. Scham 135
VII. Widerstand 161

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

DANK

Danken möchte ich vor allem meinen Regiestudenten von der Columbia University, die mich überhaupt erst auf diese Geschichten und Ansichten gebracht haben. Ich danke auch der SITI Company, der es immer wieder gelingt, Theorie in lebendige Bühnenmomente umzusetzen. Außerdem danke ich Jocelyn Clarke, Charles Mee, John Maloney, Carolyn Anderson, Wilma Hall, Sabine Andreas, Tina Landau und Talia Rodgers. Ein ganz besonderer Dank geht an Jon Jory, der eisern darauf beharrte, wie notwendig dieses Buch sei. Und schließlich danke ich der Guggenheim Foundation, die die letzten Schritte zur Veröffentlichung dieses Buches ermöglicht hat.

(Eine frühere Fassung des 4. Kapitels, »Angst und Schrecken«, erschien erstmals in: Anne Bogart, *Viewpoints*, Verlag Smith and Kraus [1995].)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

EINLEITUNG

> Die Kunst ist groß, und sie macht uns alle größer. Ihre Aussichten schockieren eine geschrumpfte Welt. Die Kunst ist der brennende Dornbusch, der unsere tieferen Sehnsüchte zugleich birgt und sichtbar macht.
>
> Jeanette Winterson[1]

Das Theater ist für mich eine Kunstform, weil ich an seine verwandelnde Kraft glaube. Ich arbeite am Theater, weil ich Entschlossenheit und Artikulation als ständige Herausforderung in meinem Alltag haben will. Die Regiearbeit hat mich ebenso erwählt wie ich sie. Wir haben einander gefunden. Ich beobachte gern. Ich lerne gern. Ich schätze die Begegnung mit anderen in der aufgeladenen Atmosphäre eines Probenraums oder eines Theaters.

Das Theater hat es gut mit mir gemeint. Es hat mir großartige Freundschaften beschert, Liebe, Reisen, viel harte Arbeit, Spaß, Angst und Schrecken sowie Freude. Und es bietet mir ein Leben, das ganz dem Studieren und Lernen gewidmet ist – eine Vollzeitbeschäftigung, die das Lesen von Büchern, das Lesen von Menschen, das Lesen von Situationen, das Lesen über die Vergangenheit und Gegenwart umfaßt. Um zu lernen, begibt man sich mit seinem ganzen Sein in eine Situation hinein, man hört zu und fängt dann an, sich mit

---

1 Jeanette Winterson: *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, London/New York 1997, o. S. (Originalausgabe) Übersetzung Tanja Handels.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

seiner Vorstellungskraft in ihr zu bewegen. Man kann jede Situation untersuchen, in der man sich befindet. Man kann lernen, das Leben zu lesen, während es stattfindet.

Ein Taucher liegt anfangs nur ruhig im Wasser und wartet, bis der Meeresboden unter ihm zum Leben erwacht. Erst dann schwimmt er los. Genauso lerne ich. Ich lausche so lange, bis sich etwas bewegt, und dann schwimme ich los.

Ich wollte mich dem Theater so nähern, wie ein Künstler es tut, also machte ich mich daran, mich mit den überlieferten Werkzeugen und den Abläufen zu befassen, die wir verwenden, um etwas im Theater zu erschaffen. Außerdem habe ich mich damit beschäftigt, wie Künstler aus anderen Feldern ihrer Tätigkeit nachgehen: wie sie denken und wie sie kreativ sind. Ich war auf der Suche nach nützlichen Verbündeten für den künstlerischen Prozeß. Wie nähern wir uns einander, in der Arena einer Probensituation oder auf der Bühne? Wie fangen wir an, und wie machen wir dann weiter?

Als Theaterregisseurin bin ich auf bestimmte hartnäckige Probleme gestoßen, die einfach nicht verschwinden wollen. Immer wieder war ich mit den Themenfeldern Gewalt, Erinnerung, Angst und Schrecken, Erotik, Stereotyp, Scham und Widerstand konfrontiert. Anstatt diesen Problemen auszuweichen, erwies es sich als ergiebiger für mich, sie zu analysieren. Und dieses Analysieren hat meine ganze Herangehensweise an die Theaterarbeit verändert. Die Probleme wurden zu meinen Verbündeten.

Das vorliegende Buch ist Ausdruck meiner Forschungen.

Künstler sind Menschen, die sich im Angesicht von Fluß und Wandel artikulieren wollen. Ein erfolgreicher Künstler findet neue Formen für unsere gegenwärtigen Mehrdeutig-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

keiten und Unsicherheiten. Durch den gewaltsamen Akt der Artikulation wird der Künstler zum Schöpfer der Zukunft. Ich sage »gewaltsam«, weil Artikulation immer ein ungestümer Akt ist. Sie erfordert Aggressivität und die Fähigkeit, sich in den Kampf zu stürzen und diese Erfahrung in Ausdruck zu übersetzen. Mit der Artikulation beginnt die Neuordnung der überlieferten Landschaft.

Mein guter Freund, der Autor Charles L. Mee jr., hat mich darauf gebracht, den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaftsstrukturen zu erkennen. Seines Erachtens sind es gerade die Künstler, die in einer sich verändernden Gesellschaft die notwendigen Mythen artikulieren, die unsere Lebenserfahrung verkörpern und den Rahmen für Moral- und Wertvorstellungen liefern. Von Zeit zu Zeit verlieren die überkommenen Mythen ihren Wert, weil sie zu klein und eng geworden sind, um die Vielschichtigkeit der sich ständig wandelnden und erweiternden Gesellschaften noch in sich zu schließen. In solchen Momenten bedarf es neuer Mythen, die erfassen, wer wir im Begriff sind zu werden. Die neuen Konstrukte entfernen nichts, was bereits in der Mischung enthalten ist; sie fügen vielmehr frische Einflüsse hinzu und bringen neue Gebilde hervor. Die neuen Mythologien beziehen immer auch Ideen, Kulturen und Menschen mit ein, die von den bisherigen ausgeschlossen geblieben sind. Deshalb, so Mees Schlußfolgerung, ist die Kunstgeschichte immer auch eine Geschichte des Einbeziehens, der *Inklusion*.

Aktuell sind sowohl in den nationalen und internationalen Kulturen als auch in den Künstlergemeinschaften gewaltige mythologische Verschiebungen im Gang. Die technischen und wirtschaftlichen Umwälzungen haben bereits die Art und

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Weise verändert, wie wir kommunizieren, interagieren, leben, Kunst schaffen und unsere Werte und Moralvorstellungen artikulieren. Die Mythen des letzten Jahrhunderts sind nicht mehr dazu geeignet, diese neuen Erfahrungen zu erfassen. Wir leben in einem Raum zwischen verschiedenen Mythologien. Das ist ein hochkreativer Moment, randvoll mit Möglichkeiten für neue soziale Strukturen, Paradigmenwechsel und das Einbeziehen unterschiedlichster kultureller Einflüsse.

Ich bin überzeugt, daß diese neuen Mythologien in der Kunst erschaffen und artikuliert werden, in der Literatur, der Architektur, der Malerei und der Dichtung. Die Künstler werden eine lebenswerte Zukunft schaffen, weil sie die Fähigkeit besitzen, sich angesichts von Fluß und Veränderung zu artikulieren.

Und dennoch: Um in unserer schnellebigen Welt Erfolg zu haben, braucht man Tatkraft, Tempo, Entschlossenheit, und man muß hart arbeiten. Um zu überleben, um am Ball zu bleiben, eine Familie zu ernähren, sich ein Dach über dem Kopf zu sichern, muß man aus einem ganz speziellen persönlichen Antrieb heraus handeln: dem Überlebensinstinkt. Dabei besteht immer die Gefahr, daß der Überlebensmodus den künstlerischen Prozeß beherrscht. Die meisten Entscheidungen, die wir im Überlebensmodus treffen, entspringen einem Bedürfnis nach Sicherheit und Wachstum. Aber der Sicherheitstrieb läßt uns nur auf einen winzigen Teil unserer kreativen Fähigkeiten zugreifen. Wenn wir uns darauf beschränken, unsere Impulse nur aus dem Überlebensinstinkt zu beziehen, bleiben auch Ausmaß und Reichweite der künstlerischen Arbeit beschränkt.

In seinem Buch *Die Gabe: Wie Kreativität die Welt be-*

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

reichert vertritt Lewis Hyde die These, daß Menschen grundsätzlich aus zwei möglichen Quellen heraus handeln und Entscheidungen treffen: dem Überlebensinstinkt und dem Schenkimpuls.

Wie der Überlebensinstinkt, so erfordert auch der Schenkimpuls Tatkraft und Entschlossenheit, das Ergebnis ist aber ein anderes, weil die Intention hinter der Handlung nichts mit Sicherheit zu tun hat. Die Handlung entspringt dem Impuls, jemandem etwas zu schenken, und dem Drang, anderen eine Reise außerhalb ihres täglichen Erfahrungshorizonts zu ermöglichen. Dieser Instinkt erfordert Großzügigkeit, Interesse am anderen und Einfühlungsvermögen.

Stellen Sie sich vor, Sie planen eine Überraschungsparty zum Geburtstag eines Freundes. Sie treffen Entscheidungen darüber, wer eingeladen wird, wie die Überraschung aussieht und wann sie präsentiert werden soll, und das alles mit einem Gefühl der Vorfreude und Aufregung. Sie gestalten also durch Gefühl und Empathie eine Reise für jemand anderen. Ihre kreativen Handlungen und Entscheidungen entspringen dem Schenkimpuls. Diese Art Impuls bestimmt auch, wie wir ein Lied komponieren, eine Geschichte gestalten, ein Haus entwerfen und, im Idealfall, wie wir ein Theaterstück proben. Wir entwickeln eine Reise für andere, damit diese sie als Gabe entgegennehmen können.

Um uns dem Theater als Kunstform zu nähern, müssen wir in der Lage sein, aus einem solchen einfühlenden Geist heraus zu handeln. In unserem neuen, globalisierten Lebensumfeld finden wir uns aber umgeben von Kommerz, vom Markt, und sehen uns, vielleicht gerade deshalb, in einem Konflikt. In einer Welt der Waren sind wir nicht mehr nur

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Künstler, sondern auch Produzenten. Jeder von uns ist Produzent und Künstler in einem, und wir müssen aufpassen, daß der eine den anderen nicht erdrückt. Der Produzent in uns muß den Schenkenden schützen und wissen, wann und wie er ihm Raum und Freiheit verschaffen kann. Der Schenkende muß im richtigen Moment vor dem Überlebensinstinkt zurücktreten. Beide brauchen Spielraum und Autonomie. Wie können wir auf dem Markt überleben und trotzdem noch künstlerisch tätig sein? Wie können wir in diesem rasanten, leistungsorientierten Umfeld leben und trotzdem, sobald wir in die Probe kommen, das wilde, gewaltsame Kind in uns aktivieren, mit dessen Hilfe Kunst so poetisch und großartig und gefahrvoll und erschreckend wird? Wie können wir in einem Klima des Überlebenskampfs noch Gaben voller Präsenz und Großzügigkeit hervorbringen?

Das Analysieren der Gewalt, der Erinnerung, der Angst bzw. des Schreckens, der Erotik, des Stereotyps, der Scham und des Widerstands hat es mir ermöglicht, jeden einzelnen dieser Aspekte als einen Verbündeten im kreativen Prozeß zu betrachten. Es war eine Reise ins Außen, hin zu anderen Kulturen, Ideen und Menschen. Sie hat mir den Mut gegeben, das Ungleichgewicht unserer gegenwärtigen Unsicherheiten zu begrüßen und mich am gewaltsamen Akt der Artikulation zu versuchen, um so den neuen Mythologien unserer Zeit Realität zu verleihen.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Vorwort

GESCHICHTE UND GEGEN-GESCHICHTE

> Prüfe nur einen Augenblick ein gewöhnliches Bewußtsein an einem gewöhnlichen Tage. Das Bewußtsein empfängt eine Unzahl von Eindrücken – triviale, phantastische, flüchtige oder wie mit einem scharfen Stahl gestochene. Von allen Seiten kommen sie, ein unaufhörlicher Schauer unzähliger Atome; und wie sie da fallen, wie sie sich zum Leben am Montag oder Dienstag formen, fällt der Akzent anders als früher; der Augenblick der Bedeutsamkeit kam nicht hier, sondern da […].
>
> Virginia Woolf[2]

Als junger Mann hatte der französische Philosoph Jean-Paul Sartre auf einem Handelsschiff angeheuert. Eines kalten und stürmischen Abends legte das Schiff im Hamburger Hafen an. Sartre ging von Bord und streifte durch die regennassen, windgepeitschten Straßen, bis er in einer zwielichtigen Bar Zuflucht fand. Er setzte sich an einen Tisch und bestellte sich etwas zu trinken. Nach kurzer Zeit kam eine schöne Frau an seinen Tisch, nannte ihren Namen und setzte sich zu ihm. Sie unterhielten sich. Nach einiger Zeit entschuldigte sich die Frau und ging zur Toilette. Während er allein da saß und auf sie wartete, stellte Sartre sich die Nacht vor,

---

2 Aus dem Essay »Moderne Romankunst« in: Virginia Woolf: *Der gewöhnliche Leser*, Bd. 1. Übersetzt von Hannelore Faden und Helmut Viebrock, Frankfurt/Main, 1989, S. 182. (Anm. d. Ü.)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

die er mit dieser Frau in einem Hotelzimmer verbringen würde, die Verführung, den Sex und den Abschied am nächsten Morgen. Er stellte sich die Briefe vor, die sie einander schreiben würden, in der Hoffnung auf ein Wiedersehen. Er malte sich die Geschichte aus, die vor ihnen lag. Und plötzlich, während er noch darauf wartete, daß die Frau zurückkam, hatte Sartre eine Offenbarung. Er erkannte, daß er in jedem Moment seines Lebens, auch in diesem, die Wahl hatte. Er konnte sich entscheiden, sein Leben entweder in einer vorhersehbaren Geschichte zu verbringen oder aber sich den unvorhersehbaren und überraschenden Impulsen der menschlichen Existenz ganz hinzugeben und ohne die Sicherheit einer *story* zu leben. Sartre traf seine Entscheidung auf der Stelle. Er stand auf, ging aus der Bar hinaus ins Unwetter und sah die Frau niemals wieder.

Dieses Vorwort stellt den Versuch dar, die unvorhersehbaren und überraschenden Impulse meines eigenen Lebens zu einer Geschichte zu ordnen und damit einen verständlichen Kontext für die Lektüre dieses Buches zu schaffen. Letztendlich ist es aber, genau wie die Sartre-Anekdote, eine Gegen-Geschichte. Die Realität ist ein gedankliches Konstrukt, das nach Kontinuität verlangt. Dabei ist die Behauptung von Kontinuität im Grunde nur eine glorreiche Fiktion. Unsere Realität beruht auf der Entscheidung, was wir wie beobachten wollen. Meine Lebensmomente sind zusammenhanglos und sprunghaft.

Mein Vater, Gerard S. Bogart, diente dreißig Jahre bei der US Navy. Er brachte es dabei bis zum Captain. Der Vater meiner Mutter war ebenfalls in der Navy. Sein Name war Admiral Raymond Ames Spruance, und wegen seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten als Stratege wird er von vielen

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Marinehistorikern als entscheidender Katalysator für den Sieg in der Schlacht von Midway im Zweiten Weltkrieg gewürdigt. Wie die meisten Soldatenfamilien zogen auch wir, meine zwei Brüder, meine Eltern und ich, alle ein, zwei Jahre auf einen neuen Marinestützpunkt an verschiedenen Orten der USA bzw. der Welt. Dieses Muster aus kurzen, stürmischen Lebensabschnitten verstärkte etwas in mir, das ich später am Theater wiederfand. In jeder großen, fremden neuen Schule gab es irgendwo einen Ort der Gnade, wo Theaterstücke inszeniert wurden. Diese Produktionen waren schnelle, intensive Erfahrungen, bei denen sich alle nahekamen, mit vollem Einsatz auf etwas Wunderbares hinarbeiteten und sich dann für immer voneinander verabschiedeten. Ich arbeitete bei diesen Produktionen hinter der Bühne. Während des Unterrichts streifte ich durch die Gänge und suchte nach Requisiten. Ich machte Notizen für die Lehrer, die Regie führten. Ich blieb bis spät und war früh wieder da. Ich zog den Vorhang auf, installierte die Scheinwerfer und verkaufte Eintrittskarten.

Als ich in der zehnten Klasse der Middletown High School in Rhode Island war, erklärte mich meine Französischlehrerin Jill Warren zur Theaterregisseurin. Sie war der erste Mensch, der in mir das Potential für eine andere Zukunft sah, als die durch meine Herkunft vorgezeichnete. Was genau sie in mir sah, kann ich nicht sagen, doch die besondere Art, mit der sie mich betrachtete, veränderte mein Selbstverständnis enorm. Sie brachte mich in Kontakt mit Kunst, mit Filmen, mit Musik und mit Ideen. Außerdem inszenierte sie an der Schule die Theaterstücke, und ich wurde ihre Assistentin. Sie hatte die Idee, Eugène Ionescos Stück *Die kahle Sängerin* in

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

der Cafeteria aufzuführen, die auch als Theater diente. Zu so etwas Abenteuerlichem wie diesem Stück des [französischen] Absurden Theaters verstieg sich die Middletown High School normalerweise nicht. Zehn Tage vor der Premiere bekam Mrs Warren die Grippe und bat mich, die Inszenierung zu übernehmen. Das tat ich. Und es wurde ein voller Erfolg. Manchmal frage ich mich, ob ich den Mut gehabt hätte, das Theater zu meinem Beruf zu machen, wenn es ein Mißerfolg geworden wäre. Wie auch immer, ich verdanke es hauptsächlich Mrs Warrens Einfluß, daß ich mit fünfzehn Jahren definitiv beschloß, Regisseurin zu werden. Im letzten High-School-Jahr bewarb ich mich am Vassar College, am Sarah Lawrence College und an etlichen anderen angesehenen Universitäten für Frauen, wurde aber überall abgelehnt. Am Ende mußte ich vier verschiedene Colleges besuchen, um einen ersten Studienabschluß zu bekommen. 1974 machte ich meinen Abschluß am Bard College, wo ich bei zahlreichen Stücken Regie geführt und mich einer Theatertruppe namens Via Theater angeschlossen hatte.

Das Via Theater, von meinem Kommilitonen Ossian Cameron ins Leben gerufen, hatte sich der praktischen Erforschung der Werke Jerzy Grotowskis verschrieben. Wir blieben zwei Jahre zusammen, brachten unser Studium damit zu, in einem Kellerraum körperlich zermürbendes Theater zu machen, und tourten einen Sommer lang mit einem Kleinbus durch die USA und Kanada: sieben Leute und ein Hund namens Godot. Nach dem Abschluß am Bard College wurde das Via Theater nach Delhi eingeladen, doch auf dem Weg nach Indien, in Tel Aviv, löste sich die Truppe endgültig auf. Urplötzlich und zum ersten Mal in meinem

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Leben hatte ich keinerlei Verpflichtungen mehr. Ich war frei und konnte gehen, wohin ich wollte. Und ich wußte sofort, wohin ich wollte: nach New York.

Mit einem Rucksack und den zweitausend Dollar, die von dem für die Indienreise gesparten Geld noch übrig waren, zog ich also nach New York. Das war im Dezember 1974. Ich fand ein Loft an der Grand Street in Soho: drei Schlafzimmer, ein Wohnraum, ein Esszimmer, ein Tanzstudio und keine Heizung. Die Miete betrug nur 325 Dollar pro Monat, was damals, in den euphorischen Anfangstagen der Soho-Szene, nicht ungewöhnlich war. Bald fand ich auch Freunde, die das Loft mit mir teilen wollten, und so zahlten wir jeder nur etwas über hundert Dollar pro Monat. In den folgenden fünf Jahren hatte ich unzählige Jobs: Ich saß am Telefon in der Inkassoabteilung einer Wassergesellschaft, arbeitete als Kostenanalystin bei einer Brokerfirma an der Wall Street, betreute Kinder im Rahmen einer nachmittäglichen Theater-AG, gab Workshops in einer Einrichtung für geistig Behinderte und machte meinen Master in Theatergeschichte an der New York University, am heutigen Institut für »Performance Studies«. Nebenbei inszenierte ich sehr viele Stücke mit Schauspielern, denen es nichts ausmachte, kein Geld zu verdienen und an unkonventionellen Orten zu spielen. Diese Spielorte suchte ich mir vor allem deshalb, weil es in ganz New York kein Theater gab, das es mit einer jungen, unerprobten Regisseurin versuchen wollte. Also inszenierte ich in Schaufenstern, auf Dächern, auf Baustellen, in Kellern, im Versammlungsraum einer rumänischen Gemeinde, in Discos, Clubs, einer Detektei, einer leerstehenden Schule und vielen anderen Orten, die sich dafür anboten.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Aufgrund meiner unkonventionellen Theaterarbeit bekam ich 1979 einen Lehrauftrag am Experimental Theater Wing (ETW), einem damals noch vergleichsweise neuen und innovativen Studiengang an der New York University. Der ETW bot mir die Zeit und die Möglichkeiten, als Regisseurin voranzukommen und mit den Studenten neue Theaterformate zu erproben. Außerdem brachte der Job genug Geld, um davon zu leben und Ausgaben für die Theaterarbeit zu bestreiten, die ich weiterhin in Soho betrieb. Am ETW lernte ich auch die Choreographin Mary Overlie kennen, die Erfinderin der *Six Viewpoints*, eine für mich ganz erstaunliche Art der Auffassung von Zeit und Raum.[3] Ihre Erkenntnisse führten mich dazu, einen völlig neuen Ansatz in der Ausbildung von Schauspielern zu entwickeln.

Etwa zu dieser Zeit stieß ich erstmals auf die Arbeiten der Schaubühne Berlin. Dieses Abenteuer begann, als ich den deutschen Film *Sommergäste* sah, der auf Maxim Gorkis vorrevolutionärem Theaterstück basiert. Als der Film zu Ende war, saß ich im Kino und war vor Aufregung und Ehrfurcht wie gelähmt. Einer solchen Mischung aus herausragendem Spiel, wunderschönen Bildern, politischem Engagement und schlichter Intelligenz war ich noch nie begegnet. Ich war bezaubert, bewegt und wollte unbedingt wissen, wer dieses Werk geschaffen hatte.

Aus dem Abspann erfuhr ich, daß der deutsche Regis-

3 Ein Verfahren, Improvisationen zeitlich und räumlich zu strukturieren. Die *Six Viewpoints* umfassen: Space (Raum), Shape (Gestalt/Kontur), Time (Zeit), Emotion (Gefühl), Movement (Bewegung) und Story (Geschichte). Siehe dazu: http://www.sixviewpoints.com. (Anm. d. Red.)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

seur Peter Stein das Stück zusammen mit seinem Ensemble der Schaubühne in Westberlin verfilmt hatte. Bewaffnet mit nichts als dieser Information und dem ehrlichen Interesse, mehr zu erfahren, belegte ich einen Deutschkurs am Goethe-Institut, um diesen Künstlern irgendwie näherzukommen. Schon bald führte mich die deutsche Sprache zu der ebenso glänzend aufgemachten wie informativen Monatszeitschrift *Theater heute*. In jeder Ausgabe gab es Berichte über die Inszenierungen der Schaubühne mit Beschreibungen der Stücke und der Arbeitsweise dieses einmaligen Theaterkollektivs. Ich vertiefte mich in die Artikel und die Photos und fing an, ihre innovativen Ansätze in meine eigene Regiearbeit zu integrieren.

Angespornt durch diesen neuen Einfluß, inszenierte ich weiter im Kontext der New Yorker Low- und No-Budget-Szene und setzte um, was ich gelernt hatte. Ich fügte in jede Inszenierung politische Themen ein. Ich experimentierte mit neuen schauspielerischen Ansätzen, die mein Verständnis der kreativen Rolle von Schauspielern bei der Entstehung einer Inszenierung veränderten, und ich beschäftigte mich bewußter als je zuvor mit den speziellen Schauplätzen der Aufführungen.

Außerdem bekam ich zunehmend Anrufe von Schauspielern, Autoren und Regisseuren aus Deutschland, die die Theaterszene in New York erkunden wollten. Kollegen, die von meiner Faszination für alles Deutsche wußten, hatten sie ermuntert, mich anzurufen. Diese Besucher kamen in meine Proben und Aufführungen, und ich verbrachte viele lange Abende in East-Village-Restaurants damit, sie danach auszufragen, wie sie arbeiteten, was sie in Deutschland ge-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

macht und gesehen hatten und wie sie über das Theater dachten. Manchmal bat ich deutsche Schauspieler, eine Rolle in meinen New Yorker Inszenierungen zu übernehmen. Und schließlich veröffentlichte sogar *Theater heute*, der Quell, den ich angezapft hatte, einen größeren Artikel über meine Arbeit und bezeichnete sie als exemplarisch für das neue amerikanische Theater. Die Ironie bestand darin, daß ich mich aus genau dieser Zeitschrift so oft bedient hatte.

Auf den Artikel in *Theater heute* folgten Einladungen zu Inszenierungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Ich nahm alles an und erlebte eine Reihe von Abenteuern in Europa, die mich schließlich wieder zurück nach Amerika führten, mit einem tieferen Verständnis meiner selbst als Amerikanerin und mit der festen Absicht, die amerikanische Kultur zu erkunden.

Bei meinem ersten Engagement, einer Regiearbeit mit dem Abschlußjahrgang einer Schauspielschule in Westberlin, hatte ich mir vorgenommen, ausschließlich Deutsch zu sprechen und genauso zu arbeiten wie eine deutsche Regisseurin. Ich mochte meine amerikanische Herkunft nicht mehr und vertraute ihr nicht. Ich hielt Amerikaner für oberflächlich und wollte um jeden Preis Europäerin sein. Wild entschlossen, eine neue Art des Daseins und des Arbeitens zu finden, begann ich mit den Studenten ein Projekt über das im damaligen Berlin topaktuelle Thema der Hausbesetzer. Das Ergebnis war eine Katastrophe. Im Verlauf der Arbeit infizierte ich mich mit einer sehr deutschen Krankheit namens *Angst*. Ich hatte Angst davor, bei den Proben irgend etwas festzulegen, weil ich annahm, daß meine Gedanken sowieso oberflächlich seien, und alles, was ich den Schauspielern vorschlagen

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

könnte, viel zu simpel. Das Stück wurde ein Reinfall. Weil die Schauspieler kein festes Gerüst hatten, an das sie sich halten konnten, und es auch sonst keine klare Linie im Denken und Agieren gab, blieb alles vage und wirr. Die Zuschauer kamen Abend für Abend ins Theater, um sich an der minderwertigen Arbeit dieser amerikanischen Regisseurin zu weiden. Sie buhten die Schauspieler aus, um ihnen zu zeigen, wie schlecht sie das alles fanden. Und es war ja auch miserabel.

Kurz nach dem Berliner Desaster hatte ich in Norditalien, in einer kleinen Pension in den Dolomiten, eine einschneidende persönliche Offenbarung, die mich rettete. Mit tiefgreifender Endgültigkeit wurde mir klar, daß ich Amerikanerin war: Ich hatte einen typisch amerikanischen Humor und ein typisch amerikanisches Gefühl für Struktur, Rhythmus und Logik. Ich dachte wie eine Amerikanerin. Ich bewegte mich wie eine Amerikanerin. Und mit einem Mal erkannte ich, daß es eine reichhaltige Tradition amerikanischer Geschichte und amerikanischen Lebens gab, die ich anzapfen und mir aneignen konnte. Da war ich plötzlich frei. Alle Arbeit danach, in Europa und überhaupt, ist seit jenem Moment in der italienischen Pension leichter und freudiger geworden. Ich akzeptierte die Schultern, auf denen ich stand, und konnte sie endlich auch feiern.

Diese Einsicht war für mich der Auslöser eines Theaterabenteuers, das bis heute andauert: die Erkundung der amerikanischen Kultur. Ein großer Teil meiner Arbeit ist amerikanisch, das heißt, es geht dabei um typisch amerikanische historische Phänomene wie das Vaudeville, die Tanzmarathons und den Stummfilm; um amerikanische Künstler wie etwa Gertrude Stein, Orson Welles, Emma Goldman, Andy

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Warhol, Robert Rauschenberg oder Robert Wilson, oder um Musicals und Stücke typisch amerikanischer Verfasser wie William Inge, Elmer Rice, Leonard Bernstein, George S. Kaufman und andere. Mein Anliegen ist es, den amerikanischen Geist in all seinem komplexen, ambivalenten und entstellten Glanz in Erinnerung zu bringen und zu feiern.

Ariane Mnouchkine, die künstlerische Leiterin des französischen Théâtre du Soleil, war es, die mir die Augen dafür öffnete, daß man ein eigenes Ensemble braucht. Als ich sie fragte, warum sie nur mit ihrer eigenen Truppe arbeite, sah sie mich streng an und antwortete: »Tja, ohne eigene Kompanie kommt man eben nicht weit. Versteh mich nicht falsch, so eine Truppe ist eine heikle Angelegenheit. Leute gehen, brechen einem das Herz, und es gibt ständig Schwierigkeiten, aber was kannst du schon erreichen ohne eigene Kompanie?« Diese Frage löste ein Aha-Erlebnis bei mir aus, und mir wurde auf einmal klar, daß ausnahmslos jede großartige Theater- oder Tanzinszenierung, die ich erlebt hatte, das Werk eines festen Ensembles war.

Bewaffnet mit dieser neuen Einsicht und der neuen Notwendigkeit, die daraus entstand, konzentrierte ich mich von nun an darauf, die nötigen Voraussetzungen für die Gründung einer eigenen Kompanie zu schaffen. Ich fing an, bei jeder sich bietenden Gelegenheit über meinen Traum zu sprechen und zu beschreiben, was ich mir vorstellte. Wenn mich jemand fragte, was ich mir wünschte, woran ich glaubte, antwortete ich jedes Mal: »Eine eigene Kompanie.«

1989 wurde ich künstlerische Leiterin der Trinity Repertory Company in Providence, Rhode Island. Vor mir hatte bereits jemand anderes die Truppe geleitet, und so erbte ich

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

ein vollständiges Schauspielerensemble. Es hielt ein wunderbares, schreckliches Jahr hindurch, dann fand der Verwaltungsrat des Theaters einen Weg, meinen Abschied zu erzwingen. Immerhin lernte ich daraus, daß es nicht reicht, einfach ein fremdes Ensemble zu übernehmen. Man muß bei Null anfangen.

Die Gelegenheit dazu ergab sich bald darauf mit der Hilfe und Unterstützung des japanischen Regisseurs Tadashi Suzuki. Kurz nach dem Trinity-Debakel bekam ich eine Einladung nach Toga-mura in Japan, um dort am Toga International Arts Festival teilzunehmen. Toga war Suzukis Sommersitz in den grünen Bergen hoch über der Stadt Toyama. Jedes Jahr lud er Künstler und Gruppen aus aller Welt ein, bei seinem Festival aufzutreten. Suzuki und ich verstanden uns auf Anhieb, und als wir uns ein halbes Jahr später in New York wiedertrafen, fragte er mich, ermutigt durch Peter Zeisler, den Leiter der Theatre Communications Group, ob ich nicht mit ihm zusammen etwas Neues auf die Beine stellen wolle. Er schlug vor, in den USA ein Zentrum wie das in Toga-mura zu gründen, um die Zusammenarbeit von Theaterschaffenden aus aller Welt zu fördern. »Den Ort mußt du aussuchen«, sagte er, »denn in fünf Jahren habe ich mit Sicherheit anderes zu tun. Aber ich helfe dir, es zum Laufen zu bringen.« Aus dem, was er mit mir zusammen zum Laufen brachte, entstand meine eigene Truppe, die SITI Company, die nun bereits seit vielen Jahren der Mittelpunkt meiner kreativen Arbeit ist.

Ich entschied mich für Saratoga Springs im Bundesstaat New York. Dort wollten Suzuki und ich unser neues Unternehmen aufziehen. Saratoga ist eine wunderschöne, kleine

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Stadt am Fuße der Adirondack Mountains, kultiviert und doch ruhig und nur drei Stunden von New York City entfernt. Während der ersten paar Jahre nach der Gründung von SITI reiste das ganze Ensemble jeden Sommer nach Togamura, um mit Suzuki und mir an neuen Inszenierungen zu arbeiten, die wir beim Toga-Festival aufführten und dann mit zurück nach Saratoga nahmen. Suzuki und ich scharten eine Gruppe amerikanischer Schauspieler um uns, die das Herz der SITI Company bildeten. Jeder einzelne von ihnen mußte Suzukis hochgradig körperbetonte Schauspielmethode erlernen, um in den Produktionen mitwirken zu können, bei denen er Regie führte. Außerdem trainierten sie mit mir die *Six Viewpoints*.

Aus diesen beiden unterschiedlichen Ansätzen des Schauspieltrainings entstand eine bemerkenswerte Mischung. Ohne daß wir es darauf angelegt oder geplant hatten, die beiden Richtungen miteinander zu verbinden, stellte sich doch heraus, daß sie einander ergänzten, und das Resultat war großartig. Die Suzuki-Methode und die *Viewpoints*, beide vollkommen unterschiedlich in Ansatz und Herkunft, wurden zum Herzstück des Trainings- und Ausbildungsprogramms der SITI Company. Nach diesen beiden Methoden zu trainieren, fördert die Kraft, die Konzentration, die Flexibilität, die Sichtbarkeit, die Hörbarkeit, die Spontaneität und die Präsenz.

Obwohl die SITI Company ursprünglich nur für den Sommer konzipiert war, wo sie in den Räumen des Skidmore College in Saratoga zusammentraf, entwickelte sie sich rasch zu einem ganzjährigen Unternehmen mit Sitz in New York City. Das Ensemble aus Schauspielern, Bühnen- und Kostümbildnern, Technikern und Verwaltungspersonal, das

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

die SITI Company bildet, ist zu meiner künstlerischen Familie geworden. Gemeinsam studieren wir neue Stücke ein, gehen auf Tournee, unterrichten und leiten jedes Jahr im Juni in Saratoga ein vierwöchiges Trainingsprogramm für Theaterleute aus aller Welt. Suzuki hat sich zwar tatsächlich aus der Kompanie zurückgezogen, um sich anderen Projekten zu widmen, unterstützt uns aber weiterhin großzügig und hilfsbereit.

Inzwischen ist die SITI Company eine Gruppe von starken, selbstbewußten Schauspielerkollegen und Freunden, die sich eine eigene Identität und ihren eigenen Stil geschaffen haben. Manchmal frustriert es mich, daß ich die Anerkennung für all das bekomme, was doch eigentlich ihr Werk ist. Wir stecken die Köpfe zusammen und packen alle mit an. Unsere Zusammenarbeit ist ihrem Wesen nach allumfassend.

Sämtliche Mitglieder der Schauspieltruppe sind von Natur aus Überlebenskünstler und haben im Lauf der Zeit großen Respekt voreinander entwickelt. Sie können sich auch über schwierige Themen offen austauschen. Und sie spielen nicht nur in den neuesten Inszenierungen mit und gehen damit auf Tournee, sondern sie lehren auch, wo immer wir hinkommen, die Suzuki-Methode, die *Viewpoints* und *Composition.*[4] Ich bin Ellen Lauren, Will Bond, Tom Nelis, Akiko Aizawa, J. Ed Araiza, Barney O'Hanlon, Kelly Maurer, Jefferson Mays, Stephen Webber und Leon Ingulsrud zu tiefem Dank verpflichtet für ihre Geduld, ihre Beharrlichkeit und ihre Begabung.

---

4 Zu den Begriffen *Viewpoints* und *Composition* siehe: Anne Bogart/Tina Landau*: The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York 2005. Die deutsche Erstausgabe ist in Vorbereitung und erscheint im Alexander Verlag Berlin (Stand Januar 2015). (Anm. d. Red.)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Die Ausstatter und Techniker haben allesamt eigene Karrieren von internationalem Format, aber sie kehren immer wieder zur SITI zurück, um mit dem Ensemble zu arbeiten, sie lassen dabei sozusagen ihre »Muskeln« spielen. Unser Sound Designer Darron L. West ist der beste Dramaturg, den ich kenne. Vom ersten Tag an ist er bei den Proben dabei, und seine Klanglandschaften sind wie weitere Darsteller auf der Bühne. Neil Patel gestaltet großartige Bühnenbilder, die den Schauspielern als Sprungbrett dienen. Mimi Jordan Sherins gewagte Lichtgestaltung steckt voller ganz realer Hürden und verlangt den Schauspielern entsprechend viel Mut ab. James Scheutte beobachtet, lauscht und überlegt und erscheint schließlich mit phantasievollen Kostümen, die dem Raum, in dem sie zum Einsatz kommen, neue Akzente verleihen.

Ich schreibe dieses Vorwort zu einem Zeitpunkt, an dem die SITI Company den Mittelpunkt meines Lebens darstellt. Der Weg, der zu ihrer Gründung geführt hat, war der Weg der Vorbereitung darauf, eine eigene Kompanie zu haben. Ariane Mnouchkine hatte völlig recht: Der Grundzustand einer Kompanie ist die permanente Krise. Doch es ist eine lohnende Krise und ein andauerndes Abenteuer.

Ich weiß nicht, wohin mich die unvorhersehbaren und überraschenden Impulse noch führen werden. Eine Geschichte hängt ja immer auch sehr davon ab, wer sie liest. Aber eines weiß ich ganz genau: wie viel ich den Menschen schulde, die mich ermutigt und inspiriert haben. Ich bin ihnen dankbar für diese Reise.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

I. ERINNERUNG

> Man braucht nur zu lesen, zu lauschen, sich umzuschauen, sich zu erinnern.
>
> Virginia Woolf[5]

In jedem guten Theaterstück wohnt eine Frage. Ein bedeutsames Stück stellt große Fragen, die die Zeit überdauern. Wir führen die Stücke auf, um uns an relevante Fragen zu erinnern; wir erinnern uns mit dem Körper an diese Fragen, und die Wahrnehmung findet im Jetzt und in einem konkreten Raum statt. Das Thema der Hybris beispielsweise ist eines, das die Menschheit bis heute beschäftigt, deshalb erscheinen uns manche griechischen Tragödien auch immer noch absolut frisch und aktuell. Wann immer ich einen Theatertext aus dem Regal ziehe, weiß ich, daß zwischen seinen Seiten ein Samenkorn sitzt: eine schlummernde Frage, die nur darauf wartet, daß ich ihr Aufmerksamkeit schenke.

---

5 Virginia Woolf: *Ein eigenes Zimmer*, in: dies.: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Klaus Reichert. Übersetzt von Heidi Zerning, Frankfurt/Main 2001, S. 20. (Anm. d. Ü.)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Wenn ich das Stück lese, berühre ich die Frage mit meinem ureigenen Empfinden. Und ich weiß, daß die Frage auch mich berührt hat, wenn sie reagiert, Gedanken und persönliche Assoziationen in mir auslöst – wenn sie mich verfolgt. Von da an steht jede meiner alltäglichen Erfahrungen in einer *Beziehung* zu ihr. Die Frage wurde auf mein Unbewußtes losgelassen. Wenn ich schlafe, träume ich von ihr. Und sie ist ansteckend: Schauspieler, Ausstatter, Techniker und schließlich auch das Publikum infizieren sich damit. In den Proben versuchen wir, Gestalten und Formen zu finden, in denen die lebendige Frage enthalten ist, im Hier und Jetzt, auf der Bühne. Der Akt des Erinnerns verbindet uns mit der Vergangenheit und verändert die Zeit. Wir sind lebendige Kanäle des menschlichen Erinnerungsvermögens.

Der Akt des Erinnerns ist ein körperlicher Vorgang, er liegt im Herzen der Theaterkunst. Wäre das Theater ein Verb, es würde »erinnern« lauten.

1983 erhielt der polnische Theaterregisseur und Philosoph Jerzy Grotowski einen Lehrauftrag am Theaterinstitut der University of California in Irvine. Die Universität erklärte sich bereit, nach seinen Vorgaben ein Studio einzurichten und Teilnehmer aus aller Welt dorthin zu holen, die mit ihm gemeinsam an etwas arbeiten sollten, was er »objektives Drama« nannte. Meine Freundin, die Schauspielerin Wendy Vanden Heuvel, reiste von New York nach Irvine, um sich an Grotowskis Forschungen zu beteiligen, und als sie zurückkam, fragte ich sie nach ihren Erfahrungen. »Anfangs war es ausgesprochen frustrierend«, sagte sie. Sie und die anderen Teilnehmer aus Afrika, Südostasien, Osteuropa, Südamerika und dem Nahen Osten mußten von *abends* bis

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983