



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Contraelviento Teatro, *teatro de grupo* in den
ecuadorianischen Anden:
Theaterlaboratorium und Ritual“

Verfasser

Florian Zambrano Moreno

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
1 Einleitung.....	5
1.1 Auswahl der Theatergruppen.....	5
2 Vorbereitende Überlegungen.....	7
2.1 Methoden der Annäherung.....	7
2.2 Methoden der wissenschaftlichen Arbeit.....	13
2.3 Braucht Lateinamerika Anleitungen zum Bau von Identitäten?.....	15
2.4 Götter und Menschen von Huarochirí.....	17
2.5 Innere und äußere Identität.....	21
2.6 Der Leib als Überbringer von Geschichte.....	22
2.7 Das Ablegen der Identität.....	26
2.8 Teatro de Grupo oder Grupo de Teatro.....	27
2.9 Ursprünge des Theater der Gruppe in Lateinamerika.....	32
3 Techniken und Prinzipien der Schauspielkunst bei Contraelviento Teatro.....	33
3.1 Contraelviento Teatro.....	33
3.2 Die Technik.....	35
3.3 Die Prinzipien der Schauspielkunst.....	38
3.4 Der ausgedehnte Körper.....	41
3.5 Die Verlagerung des Schwerpunktes.....	46
3.6 Prekäres Gleichgewicht – Tanz der Oppositionen.....	55
3.7 Blick des Weisen und des Kriegers	61
3.8 Die Wirbelsäule.....	65
3.9 Koloraturen mittels Gelenken und Hals.....	69
3.10 Der Bruch mit dem Rhythmus.....	72
3.11 Die drei Höhenniveaus im Handlungsradius.....	73
3.12 El Despertar - Laboratorium bei Contraelviento Teatro.....	74
3.13 Die letzte Etappe: Das Wort.....	76

4 Ritual und rituelle Handlungen im Theaterlaboratorium Contraelviento Teatros..	78
4.1 Das Ritual anhand des Stückes La Flor de la Chukirawa.....	78
4.2 Ritual, rituelle Handlungen oder Ritualisierungen.....	79
4.3 La Flor de la Chukirawa.....	81
4.4 Die Blume der Chukirawa.....	90
4.5 Handgeschlagener Schotter und Gletschereiswürfel.....	98
4.6 Der barocke Ethos als Vorschlag für die Eingliederung von Aspekten verschiedener Kulturen.....	101
4.7 Mise en crise, puesta en crisis.....	108
5 Resümee.....	112
6 Bibliographie.....	114
6.1 Interviews des Autors und nicht publizierte Notizen.....	114
6.2 Abbildungen und Audiovisuelle Quellen.....	114
6.3 Literatur.....	115
6.4 Internetquellen.....	118
7 Anhang.....	119
7.1 Kurzfilm: Teatro Al Margen (DVD, 30min).....	119
7.2 Zusammenfassung.....	119
7.3 Lebenslauf.....	121

Vorwort

Wenn man in der sogenannten Feldforschung den direkten Kontakt mit dem „Untersuchungsgegenstand“ sucht und so frei wie möglich von Vorurteilen auftreten will, dann bedarf dies ohne Zweifel einer Vorbereitung. In erster Linie wird man die Ergebnisse und Erlebnisberichte von Kolleginnen zu Rate ziehen um bereits begangene Fehler oder unnötige Missverständnisse zu vermeiden. Wenn man die Feldforschung in einem fremdsprachigen Land durchführt, wird man um eine Beschäftigung mit der lokalen Sprache nicht umhin kommen, auch wenn dies ganz von der Situation und dem besuchten Land abhängt. Optimal wäre es bestimmt, wenn man im Theaterbereich forscht, auch Einblick in den kreativen Probenprozess zu bekommen. Unumgänglich scheint dies, wenn es sich, wie in diesem Fall, um eine an Körperarbeit orientierte Theatergruppierung handelt. Zweifellos werden die angestrebten Aufschlüsse, die man sich im Vorhinein erwartet, um ein Vielfaches übertroffen, wenn man Gesehenes und Erlebtes auch noch in aktiver Form wiederholen und daran experimentieren kann. So können die Ansprüche der Vorbereitung in diesem speziellen Falle nicht mit einer rein textgebundenen, theoretischen Haltung befriedigt werden. Woraus zu schließen ist, dass auch eine leibliche Auseinandersetzung anzustreben ist, um ein körperliches Verständnis, eine leibliche Logik zu sensibilisieren.

Das Training des Verhältnisses von Körper und Intellekt wird auch in akademischen Kreisen immer notwendiger, vor allem wenn es sich um Szenische Künste handelt. So ist es erstrebenswert auch die praktische Komponente, das Experimentieren mit szenischen Zuständen, nicht auf die Arbeit von Schauspielern zu reduzieren, sondern sie auch in der Theaterwissenschaft zu verstärken. Im Falle der Theateranthropologie und Theaterethnologie wird dies schon teilweise berücksichtigt und zeigt es sich in diesen Bereichen auch als unverzichtbar. Man stelle sich zum Beispiel die ISTA (International School of Theateranthropology) ohne die berühmten Arbeitsdemonstrationen vor. Für den Gründer der ISTA, Eugenio Barba, ist die Theateranthropologie auch eine Wissenschaft, die ihre Rechtfertigung aus dem Nutzen für die SchauspielerInnen bezieht. Am Eindrucksvollsten wird diese Verbindung von theoretischer, historischer Forschung und gezielter Anwendung, in unabhängigen Theatergruppen realisiert, die sich nicht auf eine klare Trennung von einander

stützenden Elementen versteifen. Ein körperliche Auseinandersetzung mit dem Theater wird daher auf vielen Schauspielschulen und Theaterwissenschaftsinstituten immer stärker gesucht. Dieses Ausbildung darf aber nicht nur als Anhäufung von akrobatischen Ressourcen verstanden werden, die nach Belieben abgerufen werden können, vielmehr sollte auf Reibungspunkte und widersprüchliche Entwicklungen im menschlichen Körper Rücksicht genommen werden, um die Ursprünge des Theatralen und mögliche nötige Erneuerungen in Schauspieltechniken erkennen zu können.

Ein Verständnis vom Akademiker, vom Forscher, der nicht nur von außen betrachtet, sondern von innen heraus Zusammenhänge zu verstehen beginnt.

So können Prinzipien und Methoden nicht nur allein vom Schauspieler angewandt werden, sondern in jeglicher Auseinandersetzung mit Theater berücksichtigt werden, in die natürlich auch die Theaterwissenschaft einzubeziehen ist, denn ist sie eine wichtige Stütze und kein Gegenpol. Elemente des Theatermachens, die in vielen Fällen nie getrennt wurden, wie im Nô, in alten indischen Theaterformen, in unabhängigen Gruppen, die in der Aktualität agieren, deren Theater immer eine intensive Forschung vorausgeht. Somit ein Schauspieler ohne jeglichen Interessenkonflikt auch Theaterwissenschaftler und kreativer Teil des Prozesses sein kann, oder muss.

1 Einleitung

1.1 Auswahl der Theatergruppen

Im Laufe der Feldforschung, die ich gezielt für diese Arbeit realisierte¹, arbeitete ich von Juli bis Oktober 2011 mit sechs Theatergruppen zusammen. Jeweils zweien in Kolumbien, Ecuador und Perú. Bei *Vendimia Teatro*, *Contraelviento Teatro* und *Cuatrotablas* belief sich diese Zusammenarbeit auf eine aktive Teilnahme bei den Trainingsprozessen und eine dokumentierende in den Probenabläufen und weiteren Bereichen wie Organisation, Produktion und Festivalteilnahmen. Bei den übrigen Gruppierungen, *yuyachkani*, *Teatro Occidente* und *Teatro del Cronopio*, führte ich gut vorbereitete Gespräche mit den SchauspielerInnen und anderen Mitgliedern, besuchte so weit es möglich war deren Aufführungen, bediente mich der Bibliotheken und Archive und suchte die Werkstätten für Masken und Kostüme und Proberäume auf, um mir ein Bild von deren Arbeitsweisen zu machen. Aufgrund der Ergebnisse im Laufe der Beobachtungen und dem Rat mehrerer KollegInnen folgend, werde ich mich in dieser Arbeit auf die Gruppe konzentrieren, mit welcher ich die längste und intensivste Zusammenarbeit erfahren durfte. Die Gruppe ist *Contraelviento Teatro* und die ihr angehörende Forschungs- bzw. Förderungseinrichtung heißt CAIPAE (*Centro Andino de Investigación y Producción de Artes Escénicas*). Ihren Sitz hat die Gruppe in der ecuadorianischen Hauptstadt Quito, weitere Proberäume sowie einen großen Teil der Bibliothek haben sie in der ländlich gelegenen Ortschaft La Merced südöstlich von Quito. Dass die anderen Theatergruppen nicht explizit bearbeitet werden ändert nichts daran, dass sie für die Arbeit von wesentlicher Bedeutung sind. Allemal da *Contraelviento Teatro* mit rund zwanzig Jahren eine der jüngeren Zusammenschlüsse bedeutet und viele der anderen Gruppen enorme Einflüsse auf die ecuadorianische Gruppe haben und wichtige Orientierungspunkte für die Schauspielerinnen, Regisseusen und Regisseure *Contraelvientos* bedeuten. Die international wohl bekanntesten Theater der Gruppe aus Perú, *yuyachkani* und *cuatrotablas*, feierten beide 2011 ihr vierzig jähriges Bestehen. Da diese Gruppen auch in unseren Breiten sich einer recht großen Bekanntheit erfreuen,

¹ Der Kontakt zu den beschriebenen Gruppen begann sich rund zwei Jahre vorher zu etablieren (2009-10) bei einem zwei jährigen Aufenthalt in Ecuador, wo ich die Gruppe *Contraelviento Teatro* als Schauspieler im Theaterlaboratorium ein Jahr lang begleitete.

vor allem in Deutschland und Italien, erschien es in dieser Hinsicht auch notwendiger, die Techniken der weniger bekannten Theatermacher zu untersuchen, um daraus gewisse Tendenzen feststellen zu können und auch noch weniger verbreitete Vorgehensweisen zu durchleuchten.

Während die GründerInnen *yuyachkanis* und *cuatrotablas* noch aktiver Teil des ersten richtungsweisenden Treffens in *Ayacucho* 1978 waren, dieses auch organisierten, waren viele der heute existierenden Gruppen noch nicht ins Leben gerufen. Die Auswirkungen des internationalen Theaterereignisses von '78, in welchem auch die Konfrontation mit dem *Odin Teatret* wichtige Lernprozesse für beide Seiten bewirkte, sind aber in vielen der experimentell arbeitenden Theatergruppen deutlich sichtbar. Wie dies auch bei *Vendimia Teatro* aus Bogotá der Fall ist, mit denen ich auch mehrere Wochen zusammenarbeitete. Carlos Araque Osorio, einer der Gründer *Vendimia Teatros*, der auch als Professor an der ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá) meinen direktesten Kontakt zu akademischen Kreisen bedeutete, betreute mich auch nach meiner Rückkehr lange Zeit noch bei vielen Fragestellungen.

Die starke Präsenz des *Odin Teatret* führt nach wie vor auch zu unproduktiven Nachahmungsversuchen vieler junger Akteure. Wie der große Einfluss international wirkender Bewegungen und Theaterrevolutionen auch das ecuadorianische Theater modelliert, wird in dieser Arbeit recht schnell erkennbar gemacht. Es soll aber vor allem deutlich gemacht werden, dass trotz vieler Entwicklungen, die aus aller Welt auf das südamerikanische Theatergeschehen wirken, die Orientierung an traditionellen theatralen Erscheinungen nicht abgebrochen wird. Ganz im Gegenteil, vielmehr werden die zahlreichen vorhandenen Methoden kritisch behandelt und dienen in erster Linie dazu, die Zugänge zur eigenen Geschichte und zu klassischen Theaterformen wieder erkennbar zu machen und beschreiten zu können, indem man von anderen Erfahrungen profitiert. Unübersehbar verlaufen die Verbindungen zur eigenen Kultur nicht nur über Dokumente, sondern auch durch die getätigte Aktion. Um diese in geschütztem Rahmen und auf Forschungsbasis durchführen zu können, bedarf es eines Theaterlaboratoriums. Im Laboratorium nähert sich die SchauspielerIn mittels Sequenzen von Aktionen dem andinen Leib, indem sie die zeitgenössische Beobachtung, die im Körper gespeicherte Information und die historische Forschung mit verschiedenen theatralen Elementen aufeinandertreffen lässt und daraus plausible Reaktionen und

Muster am Körper feststellen kann.

Wer an einer Vertiefung im Bereich des lateinamerikanischen *Theater der Gruppe* interessiert ist, sollte neben einer Beschäftigung mit dem *teatro independiente* in Argentinien und Uruguay auch die Arbeiten des *Teatro de la Candelaria*, mit Santiago García, des *Teatro Experimental de Cali*, mit Enrique Buenaventura, des *El Galpón* mit Atahualpa del Cioppo oder des *Buen Día Teatro* aus Cuba, mit Flora Lauten und Raquel Carrió, wie auch zum *Teatro do Oprimido* von Augusto Boal und vieler anderer, berücksichtigen. Aus diesen Entwicklungen ist sehr schnell erkennbar, dass das Experimentieren im lateinamerikanischen Theater nicht mit Jerzy Grotowski, noch mit Eugenio Barba beginnt, sich die Theaterleute aber durchaus dankbar Zeigen für den intensiven Dialog, der sich aus den Konfrontationen mit diesen und anderen Theaterrevolutionären ergab.

2 Vorbereitende Überlegungen

2.1 Methoden der Annäherung

Der Antrieb für die nun folgende Vertiefung und Auseinandersetzung mit den Herangehensweisen ist wohl nicht im Erlangen einer unumstößlichen Lösung für die Annäherung an diese Art der wissenschaftlichen Arbeit zu finden. Viel mehr sollen durch das Erkennen einiger der vielzähligen Konflikte und Unklarheiten, in einer Art *via negativa*, Potenziale und Quellen erkannt und genützt werden. Kollisionen, die nach deren Prüfung verdeutlichen sollen, welche der Methoden nicht konstruktiven, sondern eher schadhaften Charakters sind und daher ermöglichen könnten, fruchtbare Elemente zu erkennen, die rücksichtsvollere Wege und Sichtweisen eröffnen sollten. Lateinamerika erweist sich in diesem Zusammenhang als äußerst raffiniert verschachteltes Konstrukt, da auf den ersten Blick, die Ursachen vieler Probleme sich freundlich, mit selbstbewusster Logik untermauert, der Außenwelt präsentieren. Denn die lateinamerikanischen Völker wurden in ihren Entwicklungen gewaltsam unterdrückt und einer blühenden Zivilisation wurde eine fremde, deren Impulse einschränkende und umleitende Art des sozialen Verhaltens aufgedrängt.

Selbstverständlich sollen diese schrecklichen Tatsachen in keinsten Weise verneint oder verharmlost werden, doch soll klar gemacht werden, dass die innerlichen Widersprüchlichkeiten und Konflikte der heute in Lateinamerika lebenden Völker, die in ihrem Sinne auch kreative Impulse für das Theater darstellen, sich nicht auf ausschließlich diesen Abschnitt ihrer Geschichte reduzieren lassen. Dass dieser Teil der Vergangenheit noch immer stark präsent ist, und auch immer zu gewalttätigen Zwischenfällen führt, ist eine traurige Gewissheit. Nur muss bedacht werden, dass die Bewohner Süd- und Zentralamerikas im *mestizaje* eine sich selbst und ihre Vergangenheit schätzende Kultur erkannt haben, die ein Resultat vielzähliger Einflüsse und Einschnitte bedeutet, deren Beweggründe und Ethik aus der Vielzahl ihrer geschichtlichen Handlungen wurzeln, die teilweise jahrtausendealten Ursprungs oder in neuzeitlichen Ereignissen zu finden sind. So sprechen wir hier von Völkern, die keineswegs ohnmächtig und handlungsunfähig einem sehr tiefen Schmerz gegenüberstehen, sondern von welchen, die gewusst haben, sogar die nicht leicht sichtbaren Qualitäten eines ihnen gewaltantunenden Menschen auf würdige Weise einzuverleiben. Vielleicht sehr wohl ahnend, dass der die verschiedenen Erscheinungen des Menschen verbindende, lebensbegründende Konflikt ein direkt verwandter ist und mit dem Ignorieren eines im Wesen ähnlichen Impulses keinerlei zufriedenstellendes Ergebnis erzielt werden kann, auch wenn dieses zu erzielen keine bewusste Absicht war, da es sich ja um ein lebendiges, sich ständig herausforderndes Agieren handelt, das nicht nur einem Ziel folgen kann.

Das Überleben der rebellischen Eigenschaften mancher südamerikanischer Volksgruppen demonstriert sich nach wie vor auf unterschiedlichste Weise. Auffallend ist die Art, in der es manchen Bewohnern Lateinamerikas gelungen ist, eigene und aufgezwungene Religionen zu kombinieren und damit den Wirkungsgrad und die Stärke ihrer Rituale teilweise ungehemmt aufrecht zu erhalten. Auch wenn manche Komponenten der religiösen Handlungen nicht mehr erfüllt werden können, teils durch gesetzliche Bestimmungen², teils durch die Einschränkung katholischer Vorstellungen. Ein aufschlussreiches Beispiel ist im Abschnitt zu den Ritualen (Kap. Die Blume der Chukirawa) zu finden.

Das Bemühen, den eigenen Glauben, der eng mit der Natur verbunden ist, mit Elementen des

2 Wie das Überreichen von Kokablättern untereinander als Zeichen der Anerkennung, das in vielen peruanischen oder bolivianischen Ritualen noch durchgeführt wird, da der Konsum von Kokablättern nur in Ecuador verboten ist.

christlichen Glaubens zu verbinden (siehe dazu das Kapitel zum barocken Ethos) stoß bei den meisten Geistlichen nur auf Verständnislosigkeit und ihr Verhalten wurde damit als unzivilisiert abgestempelt. Daraus entstand auch der falsche Eindruck, der nach wie vor in vielen Fällen auch bei Mestizen zu vernehmen ist, dass die katholischen Priester und die europäischen Eroberer ein verlorenes Volk auf den richtigen Pfad bringen und die Unterdrückung der Kolonialmächte nicht den Untergang lateinamerikanischer Kulturen bedeutete, sondern deren Errettung.

„Der Indianer hat jede Idee von menschlicher Würde verloren: wird er sie je wieder erlangen? Wenn ein Vertreter Gottes ihn behandle, wie man ein wildes Biest behandeln würde?“³

Trotz eines enormen Einfallsreichtums von Seiten der Südamerikaner vollzogen sich die *mestizajes* auf religiöser Ebene nicht willkürlich und ohne gewisse Grenzen. Als zum Beispiel ein katholischer Priester den Einwohnern des ecuadorianischen Ortes Salasaca vorschlug aus einem angebeteten Baum eine verloren gegangene Statue zu ersetzen, wurde dieser Vorschlag abgelehnt, weil es zur Zerstörung eines heiligen Wesen gekommen wäre. Obwohl die Indigenen auch das verschwundene christliche Heiligenbild verehrten und zurückbekommen wollten. Salasacas „[...] saw no conflict between their Catholic saint and the adoration of the sacred tree.“⁴

Wenn jetzt eine südamerikanische Theatergruppe traditionelle Lieder oder Tänze in ihre Theaterarbeit aufnimmt, dann wird sie auf verschiedenartige Schwierigkeiten stoßen müssen. Alleine mit der Kopie der Kostüme und Instrumente, wie es in manchen realistisch orientierten Tendenzen der Fall ist, wird es wohl nicht getan sein, nicht einmal wenn man sich im Besitz der Partituren und Noten weiß. Dies würde sehr schnell in einer Interpretation und damit im Folklore enden, der die Bedürfnisse und treibenden Kräfte außer Acht lässt und „ein Volk [vorführt], das >>seinen Ursprüngen treu<< ist und treu bleibt und das nicht schon seit alters für eine bessere Zukunft kämpfte.“⁵

3 De la Torre, Carlos María: Informe detallado sobre la parroquia de Pelileo. Legajos IV, ACA, 1907. Zit. nach: Corr, Rachel: Ritual and Remembrance in the Ecuadorian Andes. First Peoples: New Directions in Indigenous Studies. The University of Arizona Press: Tucson, 2010. S 32.

4 Corr, Rachel: Corr, Rachel: a.a.O. S 33.

5 Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten; Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler.

Denn das bloße Wiedergeben von erprobten Formen kann nur in den seltensten Fällen zu den schaffenden Impulsen führen.

Es wird der Versuch unternommen die aktuellen Formen des Mestizentums zu würdigen, indem man sie im Theater weiter verhandelt und gewisse Gründe für Konflikte und gesellschaftliche und innermenschliche Vorgänge aufzuspüren. Nicht im Sinne einer Wiedergutmachung, sondern eher um sich mit dem Menschen an sich und der Funktion der SchauspielerIn auseinander zu setzen.

Doch welches konkrete, fassbare Ergebnis verspricht man sich, wenn es nicht in erster Linie darum geht irgendwelche Wunden zu heilen? Eventuell die Neuverhandlung, damit Stärkung, der so viel diskutierten und so vieldeutigen Identität? Aber von welcher Art der Identität kann in diesem Falle die Rede sein? Womit werden die Handelnden konfrontiert, was haben sie zu erwarten? Und auch wenn jenes bewusste Agieren nicht auf bestimmt zu nennende Ziele reduziert werden kann, so wird sich mit großer Wahrscheinlichkeit der Versuch einer Deutung als hilfreich erweisen, auch wenn er vermutlich im Prozesse der Auseinandersetzung wieder verworfen oder neu aufgebaut werden muss.

Nichts desto trotz soll über den Begriff der Identität reflektiert werden, da er doch zu gern als Aushängeschild oder Lückenbüßer dient, oft aber eine tiefgehende Beschäftigung fehlt. Oder es zu einem andern Extrem kommt, das sich in einer Abwendung vom Gebrauch dieses Begriffes demonstriert. Teilweise passiert dies als Reaktion auf die zuvor erwähnten Falschinterpretationen oder aber auf Grund des Fehlens einer Auseinandersetzung mit den Wurzeln und Zusammenhängen. In diesem Sinne möchte ich die Definitionen Eugenio Barbas bezüglich dieses Themas beachten und für erwähnten Bereich seine Definition für die „Kulturelle Identität“⁶ als Stütze und Leitfaden gebrauchen.

Barba sieht die Vertreter des Handwerks Schauspiel, über alle Nationen hinweg, in einer Heimat vereint. Erwähnte Heimat ist nicht als geografisch fassbares Land zu verstehen, sondern bezieht sich Barba dabei auf die Verbindungen zwischen den Angehörigen einer Profession, die, egal wo

Herausgegeben und übersetzt von Marina Spinu und Henry Thorau. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1979 & 1989. S 23.

6 Barba, Eugenio. Kulturelle Identität und Professionelle Identität. IN: Flamboyant. Schriften zum Theater. Das Lernen zu lernen. ISTA. Internationale Schule für Theateranthropologie. Heft 3. Frühjahr 1996. S 8-14. hier S 8.

sie sich auf der Welt treffen, durch den gleichen Beruf eine Zugehörigkeit erfahren, wie es auch bei einem Volk der Fall ist. Diese von allen ihrer Profession nachgehenden Handelnden bewohnte Heimat ist deren „Professionelle Identität“.⁷ Die *Kulturelle Identität* dagegen beweist sich, ungeachtet vom ausgeübten Beruf, als entweder klar und stark präsenter oder brüchiger und unterdrückter Bestandteil. Je nach dem, wie die Repräsentanten einer Kultur der Entwicklung dieser begegnen und sich daran erinnern können.⁸ Werden eine oder mehrere Kulturen (wie im Falle Amerikas) nun gewaltsam gezwungen gewisse Verbindungen aufzulösen oder sie nur noch aus distanzierterem Winkel zu betrachten, etwa als Ausstellungsgegenstand, geht die Möglichkeit der Verkörperung verloren. Das Bekenntnis zur eigenen Kultur wird damit illegal und die Identität, das fest Verankerte, wird lose und verschwommen und oft zwangsläufig zum Feindbild, da es sich um ein Unruhe stiftendes Element handelt.

Umso stärker erweisen sich Theatergruppierung kritischer und experimenteller Gesinnung als Brücken der Annäherung an erwähnten Konflikt von Identitäten und eröffnen uns, wie ein Rückzug oder die Flucht hinter die Grenzen der *Professionellen Identität* eine Distanzierung ermöglicht, die wiederum eine Stärkung bzw. Rückeroberung der *Kulturellen Identität* bewirken kann, indem sie zulässt, dass den Entwicklungen und Hintergründen der verschütteten, verstreuten Kultur ohne Ressentiments begegnet werden kann und diese auch wieder neu strukturiert als Teil des Leibes, nicht nur des professionellen, erlernt wird.

Eine bewusste marginale Positionierung ist vermutlich nicht in erster Linie der Antrieb zu solchen Handlungen, die Marginalisierung ist vielmehr eine Begleiterscheinung, die bei der Vergegenwärtigung der einzelnen Vorgänge eines Systems, eines Landes, und deren kritischer Betrachtung, Aktionen erwarten, die meist gegen die Gewohnheiten einer breiten Masse wirken. Auf die Probe gestellt werden die selbständig Denkenden wahrscheinlich dann am meisten, wenn Lücken in der *Kulturellen Identität* Gefahr laufen mit Nationalgefühl oder von Gewalt geprägten Ideologien geschlossen zu werden. Und mit Sicherheit ist diese unsichere Lage eine Herausforderung in vielen Sinnen und kann ein zu radikaler Bruch bei erwähntem Rückzug auch zu gegenteiligem Phänomen führen. Wenn nämlich bei angeführtem Heraustreten gewisse

7 Ebenda. S 8.

8 Zur näheren Beschäftigung mit den Begriffen sollten die von der ISTA publizierten Texte herangezogen werden.

Haltungen und Vorurteile abgelegt werden sollen, um Impulse und Handlungen in möglichst unbeeinflusster Form gegenwärtig zu machen, dann kann mit dem Widerstand zur Herkunft des Agierenden, dies zu noch größeren Unsicherheiten führen und somit auch dessen Festigung der *Kulturellen Identität* in weite ferne rücken. Wenn die Betrachtung und Verhandlung in dieser Fügung, Ereignisse aus deren aktuellem und sozialem Kontext bricht, dann werden auch viele Kräfte und Beweggründe, zwar von außen nun in einem positivistischen Sinne eventuell gut erkennbar und sichtbar, nicht aber in ihrer natürlichen Widersprüchlichkeit und chaotischen Logik erlernbar sein und dabei Gefahr laufen interpretiert zu werden.

So werde ich von der Ansicht gelenkt, dass die Akteure, teils bewusst, teils unbewusst, es wagen einen Schritt weiter zu gehen und durch jenes Ablegen von Blockaden und Routine-Masken einen Urzustand anstreben, der unbeeindruckt von der kulturellen Zugehörigkeit, den Menschen vor den Reaktionen und Aktionen zeigt, die er im Momente des Konfliktes tätigen musste und deren Wirkungen Nährboden für Auseinandersetzungen und jegliche Form kultureller Entwicklung bedeuten.

Wenn Jerzy Grotowski vom körperlichen Zustand des Menschen vor der Erbauung des Turmes von Babel⁹ spricht, dann meint er damit ziemlich sicher jenen Zustand des menschlichen Leibes, bevor er durch das Erleben des „Urschauders“¹⁰ aus seiner Natürlichen Fügung hinausgetrieben wurde und sich in der Konstellation Tier, Mensch und Spirituellem wiederfand. Ein Schock aber auch ein fruchtbares Moment, das den Menschen in seiner Verschiedenheit und Widersprüchlichkeit ausmacht. Dies sind Überlegungen, die sich nicht nur Grotowski für seine Arbeit zunutze machte, sondern auch in Theaterlaboratorien Südamerikas für die Schauspielkunst von enormer Bedeutung sind.

Dadurch werden mit einer anderen Art der Verknüpfung zum unmittelbaren Ursprung der Schauspielerinnen eine neue Art Schauspielerin, vor allem aber eine neue Art von Theatergruppe ins Leben gerufen. Eine Wandlung, die Eugenio Barba als „anthropologische Mutation“¹¹ bezeichnet, die die ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts „erschüttert“¹². Und damit will ich auch

9 Vgl.: Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. Hg. v. Eugenio Barba. Odin Teatrets Forlag: Holstebro, 1968.

10 Schubart, Walter: *Religion und Eros*. Hrsg. von Friedrich Seifert -22.-26. Tsd. - Beck: München, 1989. S 10.

11 Barba, Eugenio: *La Conquista de la Diferencia*. Editorial San Marcos: Lima, 2008. S 51.

12 Ebenda.

deutlich machen, dass es in diesem Unterfangen in keiner Weise darum geht ein schlicht südamerikanisches Phänomen zu untersuchen und zu schildern, sondern, dass die Arbeitswesen einiger weniger Theatergruppierungen des Andenraumes herangezogen werden um eine Bewegung gegenwärtig zu machen, die weltweit zu vernehmen ist.

Ein gewisses Hinaustreten aus dem gewohnten Raum ist allemal dabei behilflich dieses Feld auch glaubwürdig und nachvollziehbar bearbeiten zu können. Nichts desto trotz ist es von Bedeutung die Besonderheiten des lateinamerikanischen Theaters nicht außer Acht zu lassen, die ja teilweise manche Entwicklung erst möglich machten und viele beeinflussten.

So kann aber auch nicht behauptet werden, dass diese Theatergruppen völlig außerhalb der industrialisierten Welt agieren, vielmehr sind sie eine Reaktion darauf, aber auch ein Teil dieser. Ein Teil, der den technischen Fortschritt nicht für rein negativ erklärt (Vgl Walter Benjamin¹³), sondern vielmehr an einen emanzipierten Umgang mit diesem appelliert und Traditionen am Leben erhält, die durch eine bloße distanzierte Betrachtung nicht mehr existieren könnten. Wichtig ist hier vor allem die Erfahrung und das immer wieder neue Erleben der Traditionen, die erlauben, dass jene Traditionen zum Handelnden selbst werden, oder besser gesagt, der Handelnde zur Tradition wird. Ohne dessen Agieren könnte sie nicht mehr weiter bestehen. Auch könnte man so weit gehen wie Eugenio Barba, der behauptet: „Die Tradition existiert nicht. Ich bin die Tradition, eine lebendige Tradition.“¹⁴ Die Tradition ist somit keine Erinnerung, keine vage Erzählung oder Überlieferung, sondern entsteht in jeder Ausführung von Neuem und stirbt mit der Unterlassung seiner in Aktion Setzung. Denn „Diese materialisiert sich und reicht über meine eigene Erfahrung und die der Vorfahren, die ich einäscherte, hinaus.“¹⁵

2.2 Methoden der wissenschaftlichen Arbeit

13 Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19. Hrsg. von Gérard Raulet. Suhrkamp, Berlin 2010.

14 Barba, Eugenio: *La Conquista de la Diferencia*. a.a.O. S 56.

15 Ebenda. S 56-57.

Für die Arbeit mit den *Theatern der Gruppe* und das Verfassen der Schrift waren einige Aspekte zu berücksichtigen, die ich im Folgenden erläutern werde und die gewisse Methoden zu Forschungszwecken verlangten.

Zu aller erst ist da die eurozentrische Prägung meinerseits zu berücksichtigen, die auch nicht damit verschwindet, dass man ein paar Jahren außerhalb Europas verbringt. Aber ist es durchaus möglich sich dahingehend vorzubereiten und zu sensibilisieren, um Vorurteile nicht aufkommen zu lassen und sein eigenes Handeln stetig zu reflektieren. Bei einer Beschäftigung mit der teils sehr blutigen Eroberungsgeschichte Lateinamerikas wird eher ein gegenteiliges Phänomen zum Problem. Nämlich nicht die Verehrung des „eigenen“ Kontinents, sondern vielmehr die Verachtung desselben und ein Unverständnis für das Handeln der *conquistadores* und die Überheblichkeit mancher europäischer Touristen. Erst nach längeren selbstreflektiven Prozessen konnte ich größtenteils auch diese Voreingenommenheit ablegen. Denn war es nicht zielführend jeden Gegenstand europäischer Herkunft mit übertriebenem Misstrauen zu begegnen.

Viel der Forschungszeit verbrachte ich die Geschehnisse mitfilmend oder den Gesprächen der Künstler lauschend. Was an manchen Punkten sehr sinnvoll war, da man ab einem gewissen Grad die Akteure nicht mehr ablenkt und so an sehr viel authentisches Material kommt, das wenig durch meine Gegenwart beeinflusst war. Manchmal war die bloße Beobachtung aber unbefriedigend und so half die aktive Teilnahme am Schauspieltraining, und der damit einhergehende konkretere Austausch, einige Barrieren zu überwinden und manche theoretische Ausführungen der Regisseure/Regisseusen besser nachvollziehen zu können. Denn erschienen oft einfache Bewegungsabläufe und Anweisungen aus der Beobachtung heraus als kaum aufschlussreich, die in der Ausführung aber sofort Sinn ergaben.

Mit vielen Mitgliedern der Gruppe führte ich auch Einzelgespräche, die ich für spätere Zwecke aufzeichnete, aus denen ich auch sehr viele philosophische Überlegungen und interessante selbstkritische Betrachtungen erhielt.

Fast alle der besuchten Gruppen verfügen über vorbildliche Archive und Bibliotheken, die mir sehr viel Recherchearbeit erleichterten. So gab es von fast allen Stücken Fotos und zumindest einen Presseartikel. Da die theoretische Vertiefung der Theaterleute auch in Lateinamerika sich stark mit

europäischen und asiatischen Entwicklungen auseinandersetzt, sind in den Bibliotheken viele Bücher aus Europa und Asien zu finden. Von Konstantin Stanislavski bis hin zu Tadeusz Kantor oder Michel Foucault, sowie Fachliteratur zum traditionellen indischen Theater oder Werke Zeamis. Nichts desto trotz sind ihnen die Schriften lateinamerikanischer Autoren von enormer Wichtigkeit und werden denen anderer Herkunft nicht untergeordnet.

Alle in spanischer Sprache verfassten Zitate, die ich in der Arbeit verwende, wurden von mir selbst übersetzt, so wie auch die Interviews, die ich aufzeichnete und die Notizen, die ich von SchauspielerInnen erhielt. In manchen Fällen füge ich die Originalzitate hinzu, da die Übersetzungen nicht immer hundertprozentig zufriedenstellend sind, vor allem wenn es sich um Ausschnitte aus dramatischen Texten handelt sind meist die Originale angeführt und die Übersetzung in der Fußnote zu finden. Da einige der Werke, die ich verwende in Europa schwer zu erhalten sind, können diese bei mir gerne eingesehen werden.

2.3 Braucht Lateinamerika Anleitungen zum Bau von Identitäten?

In der Erarbeitung, oder Annäherung an eine von Blockaden befreite SchauspielerIn, die zu einem aufnahmefähigen Gefäß wird, wie Ariane Mnouchkine diesen Zustand benennt¹⁶, muss sich die SchauspielerIn mit all ihren Eigenschaften konfrontieren. Die persönlichen Eigenheiten ihres Körpers, die Förderungen und Unterdrückungen von kultureller Seite, auch die körperliche Prägung dieser, und die Entwicklungen und Beschäftigungen auf dem professionellen Gebiet. Solch eine Entleerung verhilft dann andere Erfahrungen und Erlebnisse in sich ein zu verleiben, sich eigen zu machen und erfahren zu werden. Denn nur als Teil des Leibes können sie auch in ihrer ursprünglichen Wahrhaftigkeit gegenwärtig gemacht werden, wiedergegeben werden, da ansonsten in der Interpretation dieser ihr Antrieb im Keim erstickt würde.

Wenn jetzt aber von der Schaffung oder Neuordnung von Identitäten die Rede ist, sollte vielleicht auch die Frage nach deren Notwendigkeit und Natur gestellt werden.

16 Vgl: Mnouchkine, Ariane: Die zweite Haut des Schauspielers Ariane Mnouchkine im Gespräch mit Josette Féral. In: Engelhardt, Barbara u.a. [Hg.]: TheaterFrauenTheater. Theater der Zeit & Literaturforum im Brecht-Haus: Berlin, 2001. S 182-196. Hier S 190.

Elke Mader schreibt in ihrer Einführung in die Kultur- und Sozialanthropologie Lateinamerikas, dass „Klassifikationen und Zuordnungen [...] das Spannungsverhältnis von Fremdzuschreibung und Selbstdefinition von (ethnischen) Gruppen zum Ausdruck [bringen], ein Phänomen das auch in Zusammenhang mit der Konstruktion von Identität(en) von zentraler Bedeutung ist.“¹⁷

So handelt es sich bei den Identitäten um teils fragile und pulsierende Zustände die mitnichten an die scheinbare Unveränderlichkeit von geschichtlichen Fakten gebunden sind und obwohl sie die Verbindung zu jenen Fakten nicht trennen müssen, bedeuten die Verhältnisse, die Art der Verbindungen, zu ihnen einen sich ständig erneuernden Prozess. Sind auch die historischen Handlungen andere oder ohne direkte Zusammenhänge, dann heißt das aber nicht, dass die Methoden des Verbindungsaufbaus über den Globus verteilt, unter verschiedenen Gruppen von Menschen, nicht übertragbar, nicht in unterschiedlichen Kulturen anwendbar wären. In ihrer komplexen und widersprüchlichen Natur eignen sich zu diesem Austausch von Anleitungen zweifellos die theatralen Formen, die in ihrem Kern Ontologisches verhandeln. Auch wenn manche von ihnen äußerlich zur Festigung religiöser Zusammenhänge und Ordnungen dienen, lauert in deren Wesen meist ein Impuls, der den Menschen in der Fügung in die Natur und Herausgliederung aus ihr und seinem Verhältnis zum Spirituellen hinterfragt. Doch scheint es sinnvoll den Terminus Konstruktion in diesem Zusammenhang zu vermeiden, denn ist davon auszugehen, dass eine Konstruktion oder Bildung der *Kulturellen Identität* in dieser Form nicht möglich ist, denn, wie vorher erwähnt, reden wir von lebendigen Teilen des Menschen, die ständig gegenwärtig sind, in welcher Form auch immer. Sie können in diesem Sinne auch nicht gewaltsam umgelenkt oder ersetzt werden, wenn sie in ihrer Kraft nicht eingeschränkt werden sollen. Jedoch können wir von einer Anerkennung oder Stärkung reden, die ein Verneinen oder Brechen mit der Verbindung zur kulturellen Verankerung hinterfragt und eventuell verhindern kann.

Auch wenn hier von der Anerkennung einer Identität eines ganzen Volkes oder zumindest von Volksgruppen die Rede ist, realisiert sich die Auseinandersetzung mit dieser zu einem großen Teil über Handlungen in kleinerem Kreis, die dann im Austausch mit anderen *comunidades* zu etwas

17 Mader, Elke: Kultur- und Sozialanthropologie: Eine Einführung. Verfügbar unter: <http://www.lateinamerikastudien.at/content/kultur/ethnologie/ethnologie-235.html> Zugriff: 13.5.2012. S 12.

Weitreichenderem zusammenwachsen. Aus kleineren rituellen Aktionen, die persönliche Probleme lösen sollen, können sich auch Rituale entwickeln, die eine kollektive Erinnerung verstärken. Und so möchte ich in dieser Arbeit möglichst beide Teile beachten: „how indigenous people make use of intertextuality, narrative, and ritual movement both to solve personal problems (related to illness, love, or being a productive person) and to maintain a sense of collective memory and identity.“¹⁸ In diesem Falle aber nicht nur auf das Alltagsleben der Andenbevölkerung bezogen, sondern im Speziellen der Außeralltägliche Umgang mit erwähnten Aspekten im Theaterlaboratorium *Contrael viento Teatros*.

2.4 Götter und Menschen von Huarochirí

Die Art und Weise, wie die Gegenwart einer anderen und in diesem Falle aufgezwungene Kultur nicht unmittelbar den Bezug zur eigenen verhindert, aber stark an dieser Verbindung sägt, zeigt das Werk „*Dioses y hombres de Huarochirí*“¹⁹, welches von José María Arguedas 1966 aus dem Quechua ins Spanische übersetzt wurde und eines der wenigen schriftlichen Dokumente der indigenen Kultur des Andenraumes ist, die aus den ersten Jahrhunderten nach der Eroberung stammt und die ersten Versuche waren in Quechua zu schreiben. Es wurde im Übergang des 16. auf das 17. Jahrhundert von einem oder mehreren unbekannten Autoren verfasst und vom Geistlichen Francisco de Ávila in Auftrag gegeben, um das Wissen über die Kulte der peruanischen Provinz nutzen zu können. Wichtig ist dieses Manuskript auch seiner profanen Natur wegen, das „[...] mit der suggerierenden Stärke der nicht perfektionierten, nicht rhetorisch reinen Sprache, die komplette Konzeption [demonstriert], die der antike Mensch von seinem Ursprung, der Welt, den Beziehungen des Menschen mit dem Universum und den Beziehungen der Menschen unter sich hatte.“²⁰ Sich das Werkzeug der Kolonisierenden, der Schrift, aneignend war es der indigenen Bevölkerung möglich, wenn zwar nicht in großem Rahmen, aber doch über den einen oder anderen

18 Corr, Rachel: a.a.O. S 20.

19 Huarochirí ist eine peruanische Provinz westlich von Lima. Der Titel „*Dioses y Hombres de Huarochirí*“ wurde vom Übersetzer gewählt. Das originale Manuskript in Quechua verfügte über keinen Titel.

20 Arguedas, José María: Introducción a *Dioses y Hombres de Huarochirí*. In: *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Traducción y prólogo de J.M.Arguedas. Siglo veintiuno editores: (1. Auflage 1966) 2. Auflage: México, Argentinien, Spanien, 1975. S 9.

Kanal, ihre Mythen und Traditionen zu verbreiten, ihre Götter und Toten auf Eroberungsreisen zu schicken. Da die Sprache Quechua über keine Schrift verfügte, waren und sind „Die Musik und die orale Literatur [...] die bevorzugten Ausdrucksmedien des Andenbewohners.“, wurden auch Legenden und Bräuche mit theatralen Elementen überliefert und man feierte und vollzog „[...] Feste und Rituale [...], wie auch jetzt noch, mit Tänzen und Gesängen.“²¹

Einige dieser Feste fielen mit religiösen Feierlichkeiten der Katholiken zusammen, was von den Eroberern nicht selten ausgenutzt wurde, um die Alleingültigkeit ihres Gottes zu demonstrieren. Was für viele „Eroberte“ keinen größeren Konflikt bedeutete, da eine Anerkennung von Göttern anderer Kulturen in keinem Widerspruch mit ihrem Glauben stand. Was auch heute noch gut sichtbar ist, wenn zum Beispiel ein Schamane auf seinem Altar, der mit Gegenständen, die aus der Naturreligion herrühren geschmückt ist, auch einen Rosenkranz oder eine Marienstatue stellt. Problematisch wird es dann wenn der *Gott der Europäer*, alle anderen Traditionen und Götter auszulöschen versucht.

„Diesen Kult, diese Anbetung, so wie wir sie erzählt haben, machen die *yuncas* [Leute] jetzt nicht mehr; aber sie alle, im Geheimen, erfüllen die Zeremonien; denn wenn sie fehlen, sagen sie, dass sie abgestumpft werden, und das sagen sie über die, die traditionell (*montaraces*)²² leben: 'Sie leben unser antikes Leben, und weil sie so sind vermehren sie sich, sind sie fruchtbar.'“²³

Der Mensch aus den Anden muss gegen eine Unterdrückung von Seiten der *huiracochas*, wie die Spanier, die *conquistadores* in Quechua genannt werden, ankämpfen. Wenn dieser traditionsbewusste Mensch daran gehindert wird seine Rituale und Festkultur auszuleben, versucht er es heimlich zu tun, da er sonst steril und unsensibel wird. Eine Abstumpfung, die im Folgenden untersuchte Theaterformen aufgreifen und mit dem Versuch die Tradition in eine Krise zu bringen, verhindert werden soll, dass es zu einer auf äußerliche Merkmale reduzierte Aufarbeitung kommt. So, dass die Widersprüchlichkeit und Konflikthaftigkeit, die jedem Volke innewohnt, präsent bleibt.

21 Ebenda. S 12.

22 montaraces: urprüngliche, antike Form. „[...] a esos antiguos, los llamamos hombres montaraces, silvestres.“
Dioses y hombres de Huarochirí. a.a.O. S 35.

23 Dioses y Hombres de Huarochirí. Übersetzung und Einleitung von J.M.Arguedas. Siglo ventiuono editores: (1. Auflage 1966) 2. Auflage: México, Argentinien, Spanien, 1975. S 61.

Eine Widersprüchlichkeit, die auch die Eingliederung eines Eingottglaubens in einen Polytheismus sein kann.

„Und mit dem Tod der Sonne wurde es Nacht fünf Tage lang. Die Steine, also, schlugen sich gegenseitig, die einen gegen die anderen; [...] die Lamas der Hügel fingen an die Menschen zu verfolgen. Und dies, jetzt als Christen, preisen wir in dem wir sagen: „Vielleicht brach die Nacht über die Welt herein auf Grund des Todes unseres mächtigen Herrn Jesus Christus.“. Und es ist möglich, das es so gewesen ist.“²⁴

Der mächtige Herr *jesucristo* musste zur Genüge hinhalten zu Einschüchterungszwecken. So wurden architektonische Meisterwerke von den Europäern niedergerissen, um auf den Ruinen katholische Kirchenbauten zu errichten und, sich der antiken Techniken bedienend, Wunder geschehen zu lassen. So wie die Sonne durch ein Kuppelfenster einer Kirche Quitos an bestimmten Tagen im Jahr genau auf das Haupt der Heiligen Jungfrau Maria leuchtet. Berechnungen, die die Europäer zu dieser Zeit viel ungenauer nur realisieren konnten, viele Völker Amerikas aber schon seit Jahrhunderten durchführten. Wie auch die Fehlmarkierung der Äquatorlinie in Ecuador durch einen französischen Wissenschaftler, auf der immer noch das bekannte Monument steht, das jährliche von tausenden Touristen besucht wird. Während das vor rund tausend Jahren errichtete Denkmal eines indigenen Stammes, das genau durch den Äquator läuft, nahezu unbekannt ist. Doch vielfach ließ man den Glauben an die Übermacht und scheinbare Genialität der *conquistadores* am Leben, um dieser Konfrontation aus dem Weg zu gehen und Folterungen und Ermordungen zu vermeiden. Aber geht es hier um Bedürfnisse, die auch von jenen empfunden werden, die sich in mehr Sicherheit wiegen und so wird in *Dioses y Hombres de Huarochirí* in direkter Form beschrieben, wie diesen Bedürfnissen versucht wurde nachzugehen ohne die religiösen Beweggründe zu offenbaren.

„Den Bürgermeister und andere Klassen von Personen unterbrechen sie [die Priester] nicht diesen Gewohnheiten nach zu gehen; sie sagen ihnen nicht: „Ohne jeden Grund bewundert ihr.“ Weiter feiern sie die Reinigung des Wasserbeckens, denn es bezwingt sie der Wunsch zu singen und zu trinken mit

24 Ebenda. S 34.

den anderen, bis zum Rausche. „Ich habe das Wasserbecken geputzt, nur deshalb werde ich trinken, werde ich singen“, sagen sie und belügen den Pfarrer.“²⁵

Seitens der Kirche begegnete man den Ritualen abwertend, die Termini „primitiv“ und „Naturvölker“ als Zeichen fehlender oder schwacher Entwicklung deutend. Dabei wird die Komplexität dieser Zusammenspiele, mit der Berufung auf instinktive Schutzmechanismen, gekonnt ignoriert.

„Denn wer sieht nicht die große Blindheit dieses miserablen Volkes und wen schmerzt nicht die geringe Ernte, welche unter ihnen die katholische Predigt und Wahrheit auslöste...“²⁶

Dies ist die Meinung Francisco de Ávilas. Jenes Priesters, der das Manuskript aufbewahrte und auf sehr an die spanischen und katholischen Vorstellungen angepasste Weise als Erster übersetzte. Ein Aspekt, der aber trotz aller Engstirnigkeit auffällt, ist das sich viele der Geistlichen doch die Geschichten und Sprachen der „miserablen“ Völker aneigneten, um sie im Endeffekt wirkungsvoller aufbrechen und umlenken zu können. Nämlich von dessen empfindlichster Stelle, ihrem Kern aus. Was von böswilliger Absicht zeigt, die auf eine viel grausamere Unterdrückung sich ausrichtet, als die von Gier nach Schätzen und Länderein getriebene Form, die „Eroberer“ wie Hernán Cortés²⁷ betrieben.

Nur wenig Positives konnten die Bewohner der Amerikas den Vorhaben der *huiracochas* abgewinnen und sogar die Götter, im andinen Peru *huacas* genannt, zogen sich zurück, verließen diese Welt, was die Andenbewohner schon vor der Ankunft der Europäer aus den Eingeweiden der Lamas lasen.

„Sie ist nicht in Ordnung die Welt, die Eingeweide, Brüder. Es wird nicht viel Zeit vergehen und unser

25 Ebenda. S 50.

26 Ávila, Francisco de. Zitiert nach: Arguedas, José María: Introducción a Dioses y Hombres de Huarochirí. In: Dioses y Hombres de Huarochirí. a.a.O. S 13.

27 Hernán Cortés drang mit seiner Armee 1519 in die Azteken-Stadt Tenochtitlán ein und ließ den Großteil der wertvollen Bauten niederreißen. Tenochtitlán war auf Inseln im Texcoco-See erbaut, dessen heute ausgetrocknete Becken das Fundament México-Citys bilden.

Vater *Pariacaca*²⁸ wird sich in Stille verwandeln, in Unberührtheit (*purun*).“²⁹

2.5 Innere und äußere Identität

In den 1960iger Jahren definierte Richard Adams einige Entdeckungen auf den Gebieten der Kultur- & Sozialanthropologie. Bei seiner Feldforschung in Guatemala beobachtete er das Verhalten in verschiedenen Konstellationen von Gruppen der Maya und *mestizos*. Er kam zu der Erkenntnis, „[...] dass Merkmale und Inhalte ethnischer Identität unterschiedlich definiert werden, je nachdem, ob die Definition von einem Gruppenmitglied selbst gemacht wird, oder von einem Nicht-Gruppenmitglied.“³⁰ So formen sich jegliche Identitäten aus eigenen, „inneren“ Impulsen und „äußeren“ Reaktionen auf das Verhalten und die Präsenz eines Individuums oder einer Gruppe. Damit können solche Umstände auch gezielt eingesetzt und gelenkt werden, um zum Beispiel unterdrückte Völker im Glauben ihrer Minderwertigkeit zu behalten.

Logischerweise kreiert auch jede Theatergruppierung ihre Achse, ihren „Kern von Werten“³¹, welche nicht automatisch ihre Zugehörigkeiten zu anderen sozialen oder kulturellen Einheiten unterbinden oder verbieten, aber durchaus die Verhältnisse zu diesen neu prägen und bilden. Dabei wiederum einen „äußeren“ Impuls geben auf die Identitäten, die außerhalb dieser Theatergruppierung existieren. Gleichzeitig können diese aber aus einem „inneren“ Einfluss wurzeln, sofern sie als eigenständige Identität eine Komponente einer Kultur oder Gruppe ausmachen, die als Bestandteil dieser sich für deren Gestaltung mitverantwortet.

Hier werden theoretische Verhandlungen betrieben, die in ihrer Grenzen ziehenden Art nur schwer in der Leibhaftigkeit eines Volkes oder einer Gruppe von Menschen auffindbar sind, denn handelt

28 *Pariacaca: eine der höchsten Gottheiten der indigenen Bevölkerung Perus. Sohn von Hananmaclla und der Sonne (Villca), auf die Welt gekommen aus fünf Falkeneiern entschlüpfend. Ein blitzeschleudernder Gott, der in den Anden Perus hauste.*

29 Dioses y Hombres de Huarochirí. Übersetzung und Einleitung von J.M.Arguedas. Siglo ventiuono editores: (1. Auflage 1966) 2. Auflage: México, Argentinien, Spanien, 1975. S 85.

30 Mader, Elke: Kultur- und Sozialanthropologie: Eine Einführung. Verfügbar unter: <http://www.lateinamerikastudien.at/content/kultur/ethnologie/ethnologie-235.html> Zugriff: 13.5.2012. S 12.

31 Barba, Eugenio. Kulturelle Identität und Professionelle Identität. IN: Flamboyant. Schriften zum Theater. Das Lernen zu lernen. ISTA. Internationale Schule für Theateranthropologie. Heft 3. Frühjahr 1996. S 8-14. hier S 8.

es sich bei den Reibungspunkten, den Konfliktzonen, den Grenzen um Bereiche, die einem ständigen Austausch, Dialog mit dem „Anderen“, auf es Stoßenden, unterworfen sind und somit die Identität niemals aufhört sich zu bilden und die Grenze, der lebendigste aller Bereiche, nie gezogen ist.

Bei der Entstehung einer theatralen Sprache, die die Hintergründe und Realitäten der Theatergruppe vermitteln sollen und sie zum Diskurs preisgibt, spielen erwähnte Aspekte dennoch eine wichtige Rolle. Natürlich auch insofern in welcher Form und welchem Ausmaß die Einflüsse erkennbar sein sollen. In etwa um einen gewissen Grad an Glaubwürdigkeit zu bewahren oder eine Mystifizierung zu bewirken, die aus Oppositionen, indirekten aber auch unvollständigen Aussagen und Handlungen wachsen kann.

Doch ist es wirklich diese Stärkung von Identitäten, welche die Arbeit der Gruppen von anderen Theaterformen unterscheidet und deren Potenzial ausmacht? Ist dies dessen erneuerndes, erwähnenswertes Moment?

Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit immer wieder auftauchen werden, und deren Beantwortung nicht von einziger Relevanz ist, die Richtungen, in die die Fragestellungen zeigen, versprechen aber auf verwertbares Material zu stoßen.

2.6 Der Leib als Überbringer von Geschichte

Viele Schauspielerinnen, Regisseurinnen oder Wissenschaftlerinnen des südamerikanischen Raumes gehen davon aus, dass eine Annäherung an ihre oder auch fremde Kulturen nicht allein durch Sichtung von Dokumenten und die Analyse von archäologischen Funden möglich ist, sondern dass eine Konfrontation mit dem im Körper gespeicherten Wissen, der verankerten Erfahrungen vonnöten ist, um einen umfassenderen Einblick zu erhalten, der es ermöglicht die Verbindungen zu stärken und Vorbehalten entgegenzuwirken. Wie in etwa der ecuadorianische Philosoph Bolívar Echeverría, der da meint:

„Ein Fakt, der ungemein vielschichtig und vieldeutig zu vernehmen ist in der Weite unseres Planeten

und in der Ausdehnung der Zeit, und dessen buntes Ereignis nennen wir, im Einordnen und Organisieren dessen in die Erzählung, die wir von ihm aus irgendeiner der Perspektiven machen, ausgerechnet „Geschichte“.“³²

Eine Erkenntnis, die keinesfalls nur dem amerikanischen Raum zuzuschreiben ist. Das Attis Theater aus Griechenland, geleitet von Theodoros Terzopolous, arbeitet mit seinen Techniken an einer Freilegung der in jeder einzelnen Zelle gespeicherten Informationen, um einen möglichst nicht rationell kontrollierten Zustand des Leibes zu bewirken, der eine Form der Erfahrung der Geschichte erlaubt, die sich von etablierten Formen stark unterscheidet und Irreführungen durch Interpretation vermeiden möchte.³³ Interessant scheinen in diesem Zusammenhang, einer alternativen Behandlung von Geschichte, auch gewisse Auslegungen von Michel Foucault, sehr stark präsent in der „Analyse“ oder „Diagnose“ von Archiven.

„Aber sie nimmt uns unsere Kontinuitäten; sie löst diese zeitliche Identität auf, worin wir uns gerne selbst betrachten, um die Brüche der Geschichte zu bannen; sie zerreißt den Faden der transzendentalen Teleogien; und da, wo das anthropologische Denken nach dem Sein des Menschen oder seiner Subjektivität fragte, läßt sie das Andere und das Außen aufbrechen. Die so verstandene Diagnose erreicht nicht die Feststellung unserer Identität durch das Spiel der Unterscheidung. Sie stellt fest, dass wir Unterschiede sind, daß unsere Vernunft der Unterschied der Diskurse, unsere Geschichte der Unterschied der Zeiten, unser Ich der Unterschied der Masken ist. Daß der Unterschied, weit davon entfernt, vergessener und wiedererlangter Ursprung zu sein, jene Verstreuung ist, die wir sind und die wir vornehmen.“³⁴

Der menschliche Leib soll jetzt nicht mit einem Archiv verglichen werden, auf dessen Informationen nach Belieben zugegriffen werden kann. Aber doch möchte ich auf ein Instrument hinweisen, das in einem respektvollen Umgang ungeahnte Potenziale freilassen kann und dabei eine geschichtliche Auseinandersetzung nicht bloß auf Texte oder Urkunden beschränkt bleibt.

Beatriz Rizk, kolumbianische Forscherin, die in den USA lebend das Theater Lateinamerikas und

32 Echeverría, Bolívar: *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era: México D.F., 1998. S 136.

33 Siehe: Raddatz Frank M. [Hg]: *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos*. Berlin, Theater der Zeit, 2006.

34 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1981. S 190.

die Präsenz des lateinamerikanischen Theaters in den USA erforscht, stellt diese Neuorientierung als eine postmoderne Begleiterscheinung dar, da viele Menschen kaum mehr in den gewohnten Kategorien denken und arbeiten konnten.

„Das Konzept der Geschichte als kontinuierlichen Prozess der Anhäufung wichtiger Ereignisse für die Bildung einer nationalen Identität, vor einer Hochblüte der aktuellen postmodernen Bedingungen stehend, begann an Wert zu verlieren, als dessen subjektiver und perspektivischer Charakter offensichtlich wurde.“³⁵

Angelehnt an den New Historicism, der in den 80igern entstand, geprägt von Stephen Greenblatt, wo es auch stark um die Vergegenwärtigung von Gruppen, „die zuvor ausgegrenzt wurden wie die Frauen, die schwarzen Minderheiten, die hispánicas, die Ureinwohner, etc.“³⁶ geht, sieht Beatriz Rizk diese Entwicklung auch im postmodernen Theater Lateinamerikas, das vor allem mit einer Emanzipierung der Frauen, der Anerkennung der Vielschichtigkeit und der Präsenz vieler Völker mit reicher Geschichte einhergeht. Theatergruppierungen wie *El Galpón* aus Uruguay und *Teatro de los Andes* aus Bolivien, sind nur einige wenige Beispiele für unzählige *Theater der Gruppe*, die sich in Lateinamerika mit dem Umkrempeln von Hierarchien und Ausgrenzungsmechanismen beschäftigen. KünstlerInnen, TheatermacherInnen, die von den verschiedensten „Heimaten“ aus sich in einer selbst gegründeten Heimat, dem Theater, wiederfinden und sich für einige der größten Entwicklungen im Bereich der szenischen Künste verantwortlich zeigen. Der erleichternde Schritt in Richtung einer Überbrückung der Furcht vor der Vergangenheit, den Toten, der Tradition als lebendiges, nicht abgeschlossenes Moment, mitgestaltendes Element, befähigt die Theatermacher dazu die Begriffe Herkunft und Ursprung weitreichender und vielschichtiger zu erfahren und nicht auf einen Punkt oder eine Kultur beschränkt zu erkennen. Schon zielt dies auch auf ein kollektives Unterbewusstsein, in welchem auch immer die Toten einer Gesellschaft zu finden sind und Unterdrücktes und nicht Realisiertes weiterhin das Verhalten der Lebenden mitlenkt, und was

35 Rizk, Beatriz J.: *Posmodernismo y Teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el Umbral del Siglo XXI*. 2ª edición a cargo de Luis A. Ramos García. The State of Iberoamerican Studies Series y Universidad Nacional de San Marcos: Lima-Minnesota, 2007. S 61. „El concepto de la historia como proceso continuo acumulativo de eventos importantes para la formación de una identidad nacional, a la par con el auge de las vigentes premisas posmodernistas, empezó a desvirtuarse al ponerse en evidencia su carácter subjetivo y perspectivista.“

36 Ebenda. S 62.

schlussendlich diese Impulse modelliert, ist die persönliche Verbindung jeder einzelnen Akteurin mit der Spannung zwischen resultierender Form und treibendem Impuls.

So ist es umso verständlicher, dass einige Theatergruppen Lateinamerikas sich durchaus mit im europäischen Raum auftretenden Techniken und Methoden anfreunden können. Denn schließen die Arbeitsweisen, die in der Einbeziehung von Ritualen, Tänzen, Liedern und Elementen aus Festen der Ureinwohner der Amerikas (Nord-, Zentral- und Südamerika) mitnichten die Durchbrüche eines polnischen Regisseurs wie Jerzy Grotowski, in etwa, aus.

Klar sichtbar wenn es um das Ablegen von Masken oder Blockaden geht, auf der Suche nach einem Schauspieler, der „released from his daily resistances, profoundly reveals himself through a gesture.“³⁷ Aber natürlich auch in dessen Orientierung an theatralen Praktiken anderer Völker oder seiner Suche nach dem „holy actor“³⁸, wie Grotowski in einer seiner ersten Phasen den angestrebten Zustand der Schauspielerin beschreibt.

Wichtige Brücke in der Beziehung zwischen Lateinamerika und dem „alten Kontinent“ Europa bedeutet zweifellos das in Dänemark residierende *Odin Teatret*, das zwischen 1976 und 78³⁹ die ersten wegweisenden Aufeinandertreffen mit dem Theater Südamerikas erfährt.

Miguel Rubio, Regisseur der Gruppe *yuyachkani* aus Perú, beschreibt das Verhältnis mit Eugenio Barba und dem *Odin Teatret* als anfangs sehr „polemisch und schwierig“,⁴⁰ weist aber auf den daraus resultierenden fruchtbaren Prozess hin.

„Aber das, was ich am meisten aus dieser ganzen Erfahrung behalte, ist die Annäherung an uns selbst. Denn es kommt irgendjemand von außen, der dich bewegt, der dich überrascht und das, was in dir passiert ist, dass sich deine Kultur verteidigt. Und in der Verteidigung fragst du dich: Wer bin ich, was habe ich, welche sind meine Fehler?“⁴¹

Wesentlich scheint hier auch zu erwähnen, dass diese Treffen auch eine Veränderung im *Odin Teatret* bewirkten, die dessen Arbeit in vielen Aspekt neu orientieren ließ.

37 Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. Hg. v. Eugenio Barba. Odin Teatrets Forlag: Holstebro, 1968. S 98.

38 Ebenda. S 34-39.

39 Ein berühmtes Beispiel ist das Treffen von Ayacucho 1978, das von *cuatrotablas* organisiert wurde.

40 Rubio Zapata, Miguel. Interview mit dem Autor in Lima 09/2011. Transkription der spanischen Version beim Autor. S 6.

41 Ebenda. S 6.

„[...] ich hörte Eugenio Barba viele Male sagen, dass sein Lernprozess im Theater sich als einer für Lateinamerika erwies und er geschah auch, in vieler Hinsicht, durch Lateinamerika.“⁴²

Im Falle dieser Arbeit werden vor allem die Erforschung der Prinzipien der Schauspielkunst wichtig sein, die von der ISTA (International School of Theatre Antropology) erarbeitet werden, die wiederum vom *Odin Teatret* gegründet wurde. Da diese auch auf die Arbeitsweisen der Theatergruppen Lateinamerikas große Auswirkungen haben und die Behandlung dieser oft in die Techniken der Gruppen aufgenommen werden.

2.7 Das Ablegen der Identität

Ein weiterer Aspekt in Relation mit jeglicher Auslegung der Identität, vor allem in Bezug auf traditionelle theatrale Formen, Tänze, Rituale und Feste ist der Zustand, in dem die Identität aufgelöst wird und, so wie es in vielen rituellen Praktiken indigener Völker der Fall ist, ein Trancezustand eintritt, in dem Geister oder Götter die Steuerung über den Leib des Akteurs übernehmen und dessen persönliche Impulse in den Hintergrund treten.

Wenn in einigen Formen der Arbeit des Schauspielers, die im Rahmen dieser Arbeit noch behandelt werden, der intime ungeschminkte innere Impuls verstärkt und modelliert wird und sich in dieser Spannung die Kunst der Schauspielerin abzeichnet, so ist das in erwähnter Trance nicht der Fall.

„Hier geschieht etwas, das eine Art Regel im Gebrauch der Masken sein könnte, wenn der maskierte Tänzer plötzlich seine Identität verliert, man könnte sagen, dass er sich entpersonalisiert, weshalb er Dinge machen kann, die ihm ohne Maske nicht erlaubt wären. Daher die Notwendigkeit nichts zu zeigen, das ihn identifizieren könnte.“⁴³

Das Ablegen der Identität bedeutet damit auch einen Verlust der Kontrolle, der Partitur, eine Ekstase. Doch keinesfalls kann dieser Zustand willkürlich herbeigeführt werden sondern bedarf

42 Ebenda. S 6.

43 Jimenez Borja, Arturo. In: Máscaras Peruanas. Fundación Banco Continental: Lima, Perú, 1996. S 91. zitiert nach: Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011. S 229.

einer jahrelangen und rigorosen Vorbereitung, sowie dem verinnerlichten Wissen um jedes einzelne Detail, jedes Codes der Aufführungspraxis. Wie der *Shite* im japanischen *Nô*, der mit dem Auflegen der Maske, welche nicht nur die Maskierung des Gesichts beinhaltet, sondern auch eine Neukomposition des Leibes, die Geister auf sich wirken lässt, und das alles vor den Augen der Götter, die in der Pinie auf der *kagami-ita* wohnen. Auch Trance-Tänzerinnen auf Bali oder Vertreter mancher traditioneller indischer Präsentationsformen müssen alle das Prozedere einer disziplinären Ausbildung, Vorbereitung durchlaufen und sich in den Aufführung strikt an alle Vorgaben halten, da auch die Zuschauer, die Teilnehmenden, aufmerksam die Ausführungen verfolgen.

Was die *conquistadores* oft als wilde und unkontrollierte Praktiken abtaten, ist meist in Wirklichkeit eine jahrhunderte- oder sogar jahrtausendealte Reflexion über die eigene Kultur, Herkunft, den Glauben und der Dialog mit der Geschichte, den Vorfahren, der Erinnerung eines Volkes, deren Praktiken über Generationen in minutiöser Art und Weise weitergegeben wurden und werden, und auch teilweise bildlich und schriftlich festgehalten wurden.

Arturo Jiménez Borja führt uns hier auch zu einem weiteren wichtigen Punkt hin, nämlich den Austausch von Erinnerung und Identität zwischen Maske und Leib der Handelnden.

2.8 *Teatro de Grupo* oder *Grupo de Teatro*

Die Benennungen sind unzählige, von Theaterkollektiv über Theatergruppe oder Vereinigung reichend. Doch gilt immer die kollektive Herausarbeitung eines Vorschlags, einer Sichtweise, eines Verständnisses von Theater als Basis. Zweifellos ist die Freiheit in der Kreation, die einen Abbau von Autoritäten bedeutet, die aber Spezialisierungen nicht ausschließt, ein Merkmal des Theaters an sich, werden aber sehr oft im Dienste des Nutzens limitiert. Der Kolumbianer Enrique Buenaventura, Gründer des *TEC (Teatro Experimental de Calí)*, prägte den Begriff des Kollektiven, wobei er immer wieder darauf bestand, dass nicht er oder seine Kollegen als Erfinder dieser Begrifflichkeit gehandelt werden, da es das Theater an sich ist, das dies aufwirft.

„[...] die kollektive Struktur und die kollektive Arbeit eliminieren nicht die Aufteilung der Arbeit,

sondern das was sie eliminieren ist die Autorität und die ausgrenzende Spezialisierung. Die Autorität in dem Sinne, dass es in der Kunst oder in der Wissenschaft keine Autorität gibt die zählt. Der Regisseur kann keine künstlerische Autorität sein, wie auch der Leiter einer wissenschaftlichen Gruppe keine wissenschaftliche Autorität ist. Was ich sagen will ist, dass sie nichts mittels Autorität aufdrängen können [...]"⁴⁴

Im südamerikanischen Raum eröffnen diese Begrifflichkeiten ein noch größeres Spektrum an Interpretationen, da das Spanische und das Portugiesische mehr oder andere Konstellationen zulassen:

- *Teatro de Grupo*, Theater der Gruppe: Terminus, der auf eine Art Genre schließen lässt, in der die gruppale und kollektive Kreation das Zentrum bildet.
- *Un Grupo de Teatro*: eine Theatergruppe kann wiederum jede Art von Ansammlung verschiedener Akteure bedeuten, gibt aber keinerlei Ausschluss auf deren Arbeitsweise, da hier eine Herausbildung von Autoritäten nicht im Widerspruch steht.

Seinem Wesen nach erweist sich jede Art von Theater als eine gruppale Angelegenheit, da immer mehrere Menschen in einem Zusammenspiel agieren. Dies ist eine Binsenweisheit, die uns nicht weit bringen wird. Aber was wohl doch wichtig erscheint, ist in wie fern die *Kollektive Kreation* eingeschränkt wird sobald gewisse Hierarchien auftreten. Und dabei spielt der Begriff *Gruppe* doch eine wichtige Rolle, da, sehr stark in lateinamerikanischen Kreisen, dieser von einer freien *Kollektiven Kreation* begleitet wird. Und daher

„[...] so weit gehend, dass wirkliche Arbeit kollektiver Kreation ausschließlich von einer Gruppe angegangen werden kann; denn eine Kompanie, im Sinne einer Theaterkompanie, in der, zum Beispiel, Schauspieler engagiert werden für eine Inszenierung und später werden andere Schauspieler engagiert für eine weitere Inszenierung, oder sie haben eine Serie von Verträgen kommerziellen Charakters, kann sich klarerweise keiner kollektiven Kreation stellen. Nein, weil sie keinen Probenzeitraum von mehr als zwei oder drei Monaten festlegen kann, und ein wirklicher Prozess kollektiver Kreation kann sechs

44 Buenaventura, Enrique: El verdadero texto teatral es el texto del espectáculo. In: Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas; Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima-Perú, 2011. S42.

Monate andauern oder ein Jahr.“⁴⁵

Das Experimentieren der Schauspielerinnen, die Laborsituation sind elementare Bestandteile eines *Theaters der Gruppe*, aber ist eine Definition, nach gewissen Kriterien schwierig oder kaum möglich, da sich diese Aspekte je nach Kontext und Austausch mit der Gesellschaft verschieden manifestieren. So handelt es sich um eine „[...] Kategorie, die sich mit der Vorgabe einiger Regeln oder Methoden nicht einordnen lässt, in dem man einfach sagt: “eine Gruppe wird folgendermaßen gebildet“, „erhält sich folgendermaßen“, das ist unmöglich, dies hängt von einer Serie spezifischer Charakteristika ab. Nicht nur vom Kontext, in dem sich die Gruppe herausbildet und bewegt, sondern auch von den Personen, dem Alter, der sozialpolitischen Situation, der momentanen Lage.“⁴⁶

Nichts desto trotz kommen gewisse Charakteristika ins Spiel, die sich als hilfreich erweisen in einer Beschäftigung mit Zusammenschlüssen theatraler Natur, auf die im Folgenden eingegangen wird. Miguel Rubio Zapata, Regisseur und Mitbegründer von *yuyachkani* aus Lima, nennt drei Charakteristika, die für ihn ausschlaggebend sind und die sich in den meisten Gruppierungen auch auffinden lassen:

- **Ein Zusammenschluss langen Atems**

Zwar wäre es in jedem Sinne absurd eine Mindestdauer festzulegen, die eine Gruppe erfüllen muss, um Gültigkeit zu erlangen, aber ist es unausweichlich, dass jeglicher Prozess, jegliche Entwicklung einer gewissen Ausdauer bedarf, die erst nach Überwindung einiger Hindernisse erkennbar wird. Die Beweggründe sind viele auf Grund dessen man eine Gruppe bildet, „[...] eine gemeinsame Denkweise oder das Verlangen, das Bedürfnis gewisse Themen zu erforschen [...]“⁴⁷, aber sie sind nicht auf das *In-Szene-Setzen* eines Stückes beschränkt.

45 Ebenda. S 49.

46 Ebenda. S 49.

47 Rubio Zapata, Miguel. Interview mit dem Autor in Lima 09/2011. Transkription der spanischen Version beim Autor. S 3.

- **Die Dramaturgie entwickelt sich aus dem Kern**

Um diese Art der kollektiven Dramaturgie richtig zu verstehen, muss von dem Verständnis von Dramaturgie Abstand genommen werden, der sie auf das bloße Adäquieren des dramatischen Textes für dessen Umsetzung auf die Bühne reduziert. Vielmehr wird hier darunter eine Verknüpfung verschiedener Details und Elemente verstanden, die von den gleichberechtigten Individuen, die ihre Einflüsse bearbeiten, perfektionieren und ihnen eine gewisse Form geben, die aus langwierigen Prozessen herausgehen. Wie auch schon zuvor erwähnt (FN 36), bedeutet die gemeinsame Arbeit nicht, dass individuelle Erarbeitungen ausgeschlossen werden. Im Gegenteil, diese Form des emanzipierten Theater ist nur möglich, wenn jeder Teil der Gruppe auch den eigenen, persönlichen Impulsen und Bedürfnissen nachgeht und sich diesen stellt. Erst wenn die Triebkräfte angenommen werden können, sie modelliert werden und dann in der kollektiven Bearbeitung zu einer dramaturgisch schlüssigen und „sinnvollen“ Kreation werden. Sinnvoll, verstanden nicht in Form einer rationalen Logik, sondern eines archaischen Verständnisses innermenschlicher, interkultureller Beziehungen. Dabei ist die Arbeit mit dem Autor eines zuvor außerhalb der Gruppe entstandenen Textes nicht von diesem Prozess ausgeschlossen, denn nicht jeder Text muss direkt in der Gruppe entstehen. Dieser Text kann aber nicht ohne ihn in Frage zu stellen, ihn in eine Krise zu bringen, reproduziert werden. Somit ist es auch undenkbar, dass das Publikum als Autor ausgeschlossen wird.

„Ich würde sagen, dass der letzte Autor der Theaterstücke in *Contraelviento* der Zuschauer ist. [...] Die Akteure sind Schaffende, die Dramaturgen sind Schaffende, der Regisseur ist Schaffender, der Musiker ist Schaffender und der Zuseher ist auch ein Schaffender.“⁴⁸

Auch Santiago García, der berühmte Regisseur und Schauspieler des Theaters *La Calendaria* aus Bogotá, Kolumbien sieht im Austausch mit den Zusehern die Essenz der kreativen Ereignisse.

„Die Seele der Kollektiven Kreation ist es die Möglichkeit einer Kollektiven Kreation mit dem

48 Vallejo Aristizábal, Patricio: Interview mit dem Autor. S 1.

Publikum zu finden, sich mit einem Publikum zu treffen, das zu Lesen weiß, auszukosten weiß, und dass das, was im Stück passiert durchdrungen wird. Soll heißen, dass man das Faktum durchdringt; nicht zu arbeiten um Aktionen zu erfinden, sondern zu arbeiten um Aktionen zu erfinden, die eine zweite und dritte fundamentale Lektüre erlauben [...]“⁴⁹

Bei der Gruppe *Contraelviento Teatro*, die die Zuschauerin als Co-Autorin bezeichnet, beinhaltet diese Art der Dramaturgie eine Neuordnung des Sinnes der Weltordnung, die die Zuseherin zu hinterfragen im Stande sein sollte.

„Alles was im Szenarium vorgeht, die Bilder, die Aktionen, die Poetik, die Ästhetik, das was sie zum Ziel haben ist das Verlangen im Zuschauer zu provozieren einen Sinn zu produzieren. Diese Produktion von Sinn kann nicht mehr aus der Ordnung heraus entstehen, aus der er kommt: der Lebenswelt. Er muss sich aus der Leere produzieren. Aus, [...], einer Art Ehrlichkeit des Zuschauers. Es ist als ob es mit dem Aufeinandertreffen mit dem Theater gelänge dem Zuschauer die Masken und Kostüme des großen Trugbildes *Leben* zu entreißen und ihn nackt zurück zu lassen. Und dann, in dieser Nacktheit, welche eine semiotische, sinnhaftige Nacktheit ist, ist der Zuseher gezwungen den Sinn der Vision zu bilden dessen er Zeuge ist, welches das theatrale Spektakel ist.“⁵⁰

- **Die Kultur der Schauspielerin**

Es wird vorausgesetzt, dass ein professionell Schauspielender einer gewissen Formation bedarf, diese von sich selbst fordert, um glaubhaft dieser Berufung entgegentreten zu können. Ob sie nun autodidakter Natur ist oder sich an institutionelle Rahmenbedingungen knüpft, ist für die meisten freien Theatergruppen nicht ausschlaggebend, sehr wohl ihre respektvolle und rigorose Umsetzung. Durchaus ist aber zu vernehmen, dass der größere Teil der Schauspielerinnen unabhängiger Gruppierungen die Systematisierung ihrer Ausbildungssegmente aus eigener Verantwortung heraus vornimmt, da die Vorgaben der meisten Schauspiel vermittelnden Einrichtungen für ihre Ziele

49 Garcia, Santiago: El arte no se puede enseñar. IN: Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas. a.a.O. S 79.

50 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S .

unausreichend oder oftmals sogar völlig kontraproduktiv sind.

Die Kultur des Schauspielers, von der Miguel Rubio spricht, geht aber weit über das Erlernen des *Handwerks* hinaus und verlangt eine Beschäftigung mit dem Kontext in der sich die Theaterkreierenden realisieren und eine Reflexion über das Offizium der Aktrize, was auch meist eine Auseinandersetzung mit anderen Bereichen der Kunst, wie der Musik, mit sich bringt.

Die Schauspielerin, die diesen Anforderungen gerecht wird, kann daher kaum eine sein, die die kritischen und kreativen Prozesse der Regie oder dem Dramatiker überlässt. Im Idealfall beginnt die Regisseuse erst dann mit der Feinabstimmung und dem Verweben der Einzelnen Konstrukte, wenn die Schaffenden des Laboratoriums ihre kreativen Impulse modelliert haben, die ihrem eigenen Niveau zufolge Gestalt annehmen. Keinesfalls sollte es aber der Regisseur sein, der die ihm folge leistenden Akteure wie Dekorationsgegenstände im Raum platziert und durch technische Effekte verstärkt.

2.9 Ursprünge des Theater der Gruppe in Lateinamerika

Eine Abhandlung über die Geschichte der unabhängigen Theater ist jetzt nicht das Ziel. Dazu gibt es Werke wie in etwa 'Teatro Latinoamericano del Siglo XX' von Magaly Muguercia⁵¹., die sich einschlägig mit diesen Themen beschäftigen. Trotzdem sollten die *Teatros Independientes* aus Argentinien und Uruguay kurz erwähnt werden, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausbildeten. Da wäre zum Beispiel das *Teatro Libre* (1926) aus Buenos Aires gegründet durch den Impuls Octavio Palazzolos, das *Teatro del Pueblo*, das 1930 unter der Leitung von Leonidas Barletta entsteht oder das *Teatro de Ulises*.

Alles Gruppierungen, die sich gegen den laufenden Theaterbetrieb und die politische Situation auflehnten und in diesen Formationen eine neue Form des gleichberechtigten Theaterschaffens suchten und damit enorme Richtungsweisen in der Art des Schauspiels und der *Mise en Scène* bedeuten, die heute noch auf ganz Amerika Auswirkungen haben.

51 Muguercia, Magaly: Teatro Latinoamericano del Siglo XX; Primera Modernidad (1900-1950). RiL editores: Santiago de Chile, 2010.

3 Techniken und Prinzipien der Schauspielkunst bei *Contraelviento Teatro*

3.1 *Contraelviento Teatro*

Contraelviento Teatro wurde 1991 in der ecuadorianischen Hauptstadt Quito gegründet. Unter seinen Gründern Patricio Vallejo Aristizábal, jetziger künstlerischer Leiter der Gruppe.

„Cuentan que la tierra, agradecida, se adorna de colores y el arco iris se presenta majestuoso detrás de los nevados. Es entonces cuando las gentes de los páramos, los valles y ciudades sienten ese suave viento mimoso. Así nacimos, testigos del amor, en el tiempo del renacer, apostando por la vida, transeúntes sonrientes con el rostro contra el viento.“⁵²

Steht in ihrem Manifest geschrieben und verspricht, dass die Schauspielerin gebunden in Mythen und Natur den Mittelpunkt ihrer Arbeit ausmacht. Die meisten Mitglieder wohnen in den ländlichen Zonen um die Hauptstadt, ihren Raum zum Proben haben sie in Quito, auf den ungenutzt zurückgelassenen Terrassenausbuchtungen des *Teatro Nacional* der *Casa de la Cultura*, dem Haus der Kultur. Mehre Gruppen von Theaterschaffenden mussten diese Räumlichkeiten besetzen, damit sie auch teilhaben konnten an einem öffentlichen Bau, der fälschlicher Weise versprach nationales Theater zu bieten. Obschon die Gruppierungen, die es besetzen mussten, jene sind, die in Ecuador und im Ausland dafür sorgen, dass dieses ecuadorianische Theater präsent ist und sich weiter entwickelt.

Mit der Hoffnung in der ländlichen Provinz ein Kulturzentrum zu errichten, nehmen die Schauspielerinnen immer noch fast täglich die eineinhalb Stunden Fahrt in die von Smog bedeckte Metropole auf 2800m Seehöhe auf sich. An wolkenlosen Tagen sieht man die umliegenden teilweise von Schnee bedeckten, durchaus aktiven, Vulkane. Der größte heißt *Cotopaxi*, 5890m. Der höchste aktive Vulkan der Welt, aber dieser bricht angeblich nur alle 140 Jahre aus, also schon bald wieder. Der Hausberg *Pichincha* spuckte vor rund 6 Jahren das letzte Mal. Eine Stadt eingekesselt von Bergen, die auch oft zur Protagonistin in Stücken von *Contraelviento Teatro* wird.

⁵² Vallejo A., Patricio: Manifiesto. *Contraelviento Teatro*: La Merced-Quito, 2011. S1.

Die Beziehung zu dieser Stadt bezeichnet Patricio Vallejo Aristizábal als paradox und sie wird deshalb auch zum Lieferanten vieler kreativer Impulse, die aus ihrer Konfliktivität wurzeln.

„Aber Quito ist nichts Klares oder Fassbares. Quito bedeutet Spannung. Quito bedeutet Konflikt. Quito ist nicht bewältigbar. In Quito führen alle Wege zusammen und in Quito verwirren sich alle Formen und leben miteinander auf sehr eigenartige Art und Weise.“⁵³

Die umliegenden Berge wurden fast alle nach ihren Bezeichnungen im Quichua⁵⁴ benannt. Wie in etwa der *Cotopaxi*, was übersetzt Hals des Mondes bedeutet oder *Rumiñau*, das Gesicht aus Stein. Trotz dieser scheinbaren Anerkennung der Wurzeln gibt es in Ecuador einen starken Rassismus, der in einer Verachtung sich selbst gegenüber mündet. Die bereits angeschnittene Würdigung von Verschiedenartigkeiten wird tatsächlich nicht von allen Seiten dementsprechend anvisiert. Es wird in manchen Fällen versucht sich klar von den indigenen Wurzeln abzugrenzen und dies kann so ein Extrem annehmen, dass viele Mestizen vehement darauf bestehen, dass sie „reine Weiße“ sind und nichts mit den Indianern am Hut haben. Ein tiefer innerer Konflikt, dem man sich im Theater-Laboratorium von *Contraelviento Teatro* behutsam nähert. Der Arbeitsraum, die *Sala Negra* trägt den Namen Maria Escudero, einer argentinischen Theaterschaffenden, die wie auch Arístides Vargas⁵⁵ vor der Diktatur in Argentinien fliehend sich in Ecuador niederließ und das Experimentelle Theater Ecuadors und die Arbeit *Contraelvientos* prägte. Der *Black Room*, wie auch einer der Säle im Odin Teatret in Holstebro genannt wird, soll nicht nur, so Patricio Vallejo, an diesem einen Platz präsent sein, sondern immer dort wo die Schauspielerinnen der Gruppe trainieren, proben und die Kunst des Schauspiels in produktivem Sinne hinterfragen, egal in welcher Farbe die Wände gestrichen sind oder ob das Grün der Wiese unter ihren Füßen leuchtet.

53 Vallejo Aristizábal, Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O S 10.

54 Die indigene Sprache Quechua, eine der meist verbreiteten indigenen Sprachen im Andenraum, ist in ihrem Verbreitungsraum verschiedenen Eigenheiten und Wandlungen unterworfen. So wird sie im ecuadorianischen und süd-kolumbianischen Raum Quichua (Kichwa) genannt und weist Abänderungen in Aussprache wie Grammatik auf. Es treten zwar teilweise starke Dialekte und verschiedene Schreibweisen auf, können sich die ecuadorianischen mit den peruanischen quechuasprechenden Einwohnern doch weitgehend unterhalten.

55 Arístides Vargas ist ein aus Argentinien stammender Regisseur und Dramatiker, der in den 1980igern das Theater Malayerba gründete, das wohl die bekannteste Theatergruppierung Ecuadors ist, die auch in Spanien einen hohen Bekanntheitsgrad genießt.

3.2 Die Technik

Dass in der Arbeit mit der SchauspielerIn, in welcher Konstellation auch immer sich diese realisieren möge, die Erarbeitung von Techniken vonnöten ist, darüber sind sich viele Regisseure wie Schauspieler einig. Noch viel wichtiger erscheint jene Vorgangsweise, die einen Austausch mit den eigenen Limits bedeutet, in der Konsolidierung eines *Theaters der Gruppe*. Denn wenn die Reaktion auf experimentelles, hinterfragendes und zweifelndes Theater meist jene ist, dass in diesen Theaterformen hauptsächlich mit Willkür agiert wird, so behauptet sich dabei genau das Gegenteil als Fundament des Überlebens: nämlich Rigorosität, Disziplin und die Erarbeitung und ständige Infragestellung der schauspielerischen Techniken. In diesem Sinne erlaubt die angestrebte Freiheit keine einschränkende und unanfechtbare Autorität, sehr wohl bedarf sie aber einer Klarheit, im Sinne einer Bereitschaft zur Unvoreingenommenheit, die somit einen Rahmen gibt, den es zwar gilt ständig neu zu konstruieren, der es aber ermöglicht impulsives Agieren zu modellieren, ohne es in seiner impulsiven Stärke zu beschneiden.

Dies gilt genauso für die Improvisation. Improvisation in einem sehr verbreiteten Verständnis gilt als Aktion, die mit geringen Vorgaben, kaum Verwendung von Techniken, meist Klischees bedienend in undefiniertem Rahmen realisiert wird. Doch ist dieses Verständnis irreführend und verhindert meist eine Entwicklung des Schauspielenden in seiner Fähigkeit des Formens seiner Impeti, da es eine Aneignung von Rekursen anregt, die sich häufig als sehr behaftet erweisen mit Gewohnheiten und Alltagsreaktionen und eine persönlich gestaltete Vielfalt verhindern können. Dieser Auffassung war auch Enrique Buenaventura wenn er meinte:

„Man improvisiert nicht auf irgendeine Art und Weise, das Fehlen von Grenzen und Gesetzen ist fatal in der künstlerischen Arbeit, speziell im Theater, denn dieses ist eine Arbeit oder, wenn man so will, ein Spiel im Kollektiv. Deshalb ist im TEC (Teatro Experimental de Cali) die Improvisation reglementiert.“⁵⁶

Eine Einstellung, die auch von TheatermacherInnen aus Europa vertreten wird. Hauptsächlich von

⁵⁶ Buenaventura, Enrique: Revista teatral Paso de Gato. März/April 2003. S 37-39. zitiert nach Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011. S 27.

jenen, die auf eine stark leibliche Arbeitsweise der SchauspielerIn setzen, in der diese nicht dem dramatischen Text untergeordnet werden. Wie auch Ariane Mnouchkine, die darum weiß, dass ein nicht Beachten dieser Gesetze, eine Gruppe oder das Theater an sich gefährdet wird durch jene, „[...] die faul sind und auf die Nase fallen. Die letzteren können alle in Schwierigkeiten bringen, weil sie nicht getan haben, was zu tun war.“⁵⁷

Auch im *Attis-Theater* werden Begriffe wie Improvisation oder Experimentation in ihrer Bedeutung hinterfragt und nicht leichtfertig verwendet.

„Die Auffassung der Attis-Gruppe von Improvisation hat allerdings nichts gemein mit dem typischen Improvisationsprozess des realistischen Theaters.“⁵⁸ Beharrt darauf Savvas Stroumpos, Schauspieler des Attis-Theater und sieht in der Improvisation einen mit einer Technik provozierten Zustand des Leibes, der die Freiheit erst durch gewisse Vorgaben erlangen kann um „[...] in dem Prozess ihre körperlichen Grenzen zu erweitern und die Barrieren ihres Ego einzureißen. Der Körper wird fortwährend in seiner Gesamtheit gefordert; er wird zu einem Energiekanal umgeformt, der das strukturelle Material des Schauspielers freisetzt, so dass es Ausdruck in vielfältigen Komplexen psycho-sozialer Codes finden kann.“⁵⁹

Bei der Erforschung von Schauspieltechniken, sowie beim Erlernen oder Erarbeiten einer solchen, kommt man nicht an gewissen Prinzipien vorbei, die den im Szenarium präsenten Menschen ständig begleiten. Vor allem ist eine Vertrautheit mit diesen, um nicht das Wort Beherrschung zu verwenden, bestimmt essentiell für die Verfeinerung und Vertiefung einer Technik, die im späteren Verlaufe sich zu einem Merkmal, einer Identität und Besonderheit jeder einzelnen Gruppierung oder Theaterform etablieren kann. Etablieren nicht im Sinne einer institutionalisierten Unumstößlichkeit sondern einer lebendigen Vorgabe, die nach deren Aneignung auch kritisierbar

57 Mnouchkine, Ariane: Die zweite Haut des Schauspielers. Ariane Mnouchkine im Gespräch mit Josette Féral. In: Engelhardt, Barbara u.a. [Hg.]: TheaterFrauenTheater. Theater der Zeit & Literaturforum im Brecht-Haus: Berlin, 2001. S 182-196. Hier S 189.

58 Stroumpos, Savvas: Eine Annäherung an die Arbeitsmethode des ATTIS-Theaters IN: Raddatz, Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin, Theater der Zeit, 2006. S 230-233. Hier S 230.

59 Ebenda.

bleiben muss.

So befindet sich *Contraelviento Teatro* seit seiner Gründung vor rund 21 Jahren nach wie vor in der Verfeinerung seiner Techniken. Zwar konnten gewisse Fortschritte erzielt werden und weisen diese auch ein zweifellos hohes Niveau aus, finden sie sich aber, nicht nur auf Grund von Wechsel von Mitgliedern, in einer permanenten Laborsituation. Manche der eben erwähnten „Fortschritte“ sind auch nur dann im Stande aufrecht zu bleiben, wenn diese Gradwanderung, die ein tägliches Training und Laboratorium bedeuten, aktiv stimuliert wird. Ein Training, das über die körperliche Herausforderung und die Handhabung von Prinzipien hinaus geht.

„Alle haben einen Schwerpunkt, alle haben ein Gleichgewicht, müssen das Gleichgewicht führen können, müssen die Gestik einzusetzen wissen. Aber es gibt etwas, das zu etwas Besonderem wird, das sind die Details des Ausdrucks, die Details der Präsenz im Szenarium. Genau hier gibt es eine Technik, die zu etwas Persönlichem wird. Ich weiß, dass ich den Rhythmus meiner Präsenz im Szenarium modellieren muss, sogar dass ich die Ausdehnung meiner Präsenz im Szenarium modellieren muss.“⁶⁰

Diese Vertiefungen müssen auf psychischer Ebene genauso trainiert werden, wie „rein körperlich“. Also besser gesagt, das Zusammenspiel beider Bereiche, die auch einen kulturellen Austausch bewirken und kulturgebundene Eigenheiten in ein neues Licht stellen oder abgebaut werden sollen, um gehemmte Potenziale freizulegen.

Jerzy Grotowski bedient sich bei seinem berühmten Vergleich der Performerin mit einer Kriegerin, der Begriffe Körper und Wesen.

„Bei einem Krieger im Vollbesitz des Organischen können Körper und Wesen eine Osmose eingehen: Sie zu trennen erscheint unmöglich. Aber es ist kein dauerhafter Zustand; er hält nicht lange an.“⁶¹

Der von Jerzy Grotowski angestrebte Zustand verdeutlicht wohl am besten, was im Theaterlaboratorium von *Contraelviento* provoziert wird: „[...] vom Körper und Wesen

60 Vallejo Aristizábal, Patricio: Interview mit dem Autor. La Merced, Ecuador, 2011. Transkript S 10.

61 Grotowski, Jerzy: Der Performer. IN: Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie. hg. v. Walter Pfaff, Erika Keil, Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich, Alexander Verlag Berlin; S 43-45. Hier S 44.

überzugehen zum Körper des Wesens.“⁶²

3.3 Die Prinzipien der Schauspielkunst

Dem nun folgende Versuch einer Skizzierung der Ausgangspunkte für die Festigung der Technik *Contraelviento Teatros* liegen Notizen der Schauspielerinnen, des Autors und Interviews mit dem künstlerischen Direktor zugrunde. Immer wieder werden Thesen und Zitate anderer Theaterschaffender und Theaterwissenschaftlerinnen genützt, nicht um zu zeigen woran sich die Arbeit im Theaterlaboratorium *Contraelvientos* anlehnt, sondern vielmehr um andere Zugänge und Umschreibungen von oft schwer erklärbaren Kompositionen des Leibes zu liefern und die Verwandtschaft der szenischen Prinzipien zu demonstrieren. Die Etablierung der Theateranthropologie als respektierte Wissenschaft im südamerikanischen Raum führt oft dazu, dass unerfahrene Gruppierungen sich dazu gedrängt sehen ihre Form als theateranthropologische Richtung zu behaupten. Vielfach beschränkt sich die Arbeit der Schauspielerinnen aber doch auf allein der Vorführung eines Stückes dienlich und ausgerichtet, findet aber keine Erforschung der Ursprünge und Similaritäten des Leibes in theatralen Fügungen statt. Damit entstehen vielerorts Missverständnisse bezüglich der Termini Laboratorium, Prinzipien und Theateranthropologie bzw. -ethnologie, wie auch recht unterschiedliche Definitionen für diese. *Contraelviento Teatro* bezeichnet sich weder als theateranthropologische Theaterform, noch als der Theateranthropologie dienliches Theater. Vielmehr bedient sich *Contraelviento Teatro* der Theateranthropologie, um der Schauspielerin als kreativen Teil des Theaters zu begegnen und die Möglichkeiten, die damit verbunden sind besser ausschöpfen zu können. Bei ihren Konzepten und Annäherungen an die Formierung einer Schauspielerin kann man von einer Laborsituation sprechen. In erster Linie deshalb weil eine permanente Arbeit und ein tägliches Training der Schauspielerin als Notwendigkeit verstanden wird, ungebunden von eventuellen Proben zu präsentierfähigen Inszenierungen. Das bedeutet, dass das Training, die aufmerksame perfekte Durchführung der Übung, des *ejercicio*, als ein Ziel verstanden wird und eine Voraussetzung für die Weiterentwicklung und Entfaltung der Schauspielerin ist. Eine Art von *ejercicios* die Konstantin

62 Ebenda.

Stanislawski und Vsevolod Meyerhold als Teil der Ausbildung der Schauspielerinnen wohl als erste in Europa einführen und die für die Emanzipierung der Schauspielerinnen bedeutend sind. Bedeutend nicht als Vorlage für die exakte Kopie dieser, in einem bestimmten Kontext essentiellen, Übung, sondern vielmehr ihr Ausgangspotenzial und Fragen provozierendes Moment, die eine ständige Neuentdeckung der Verhältnisse 'Schauspielerin und lebendige Erinnerung' bewirken. „Eine Übung [esercizio] wird zu Erinnerung, die durch den gesamten Körper agiert.“⁶³, beschreibt dies Eugenio Barba und bezeichnet die Übungen weiters als „pure Form“⁶⁴, die im Gegensatz zur Tragödie, Komödie oder Farce über keinen Inhalt verfügt. Im Sinne der Gruppe kann sich ihr Verständnis von Theater nicht auf die perfektionierte Realisierung der Formen beschränken. So co-existieren mit Prinzipien und weitreichend gültigen Techniken auch die individuellen, persönlichen Vertiefungen und Techniken, die teilweise auch die ersteren in Frage stellen können.

„Der Schauspieler muss die allgemeine Technik hinterfragen, um zu seiner eigenen persönlichen Technik zu gelangen. Die Lösungen zeigen sich auf persönlicher Ebene.“⁶⁵

Letztere lassen sich somit auch nicht systematisieren und direkt an Schüler weitergeben und verhindern auch ein ausgrenzendes Verhalten, wie es auf Schauspielschulen nach wie vor Gang und Gebe ist, nämlich dem, sich auf „Talente“ zu berufen. Das körperliche Training bleibt damit nicht auf ein äußerliches Entwickeln von attraktiven Vorzügen beschränkt, die ein Erstaunen bewirken.

„Ich kann über eine Körpertechnik verfügen und großartige Geschicklichkeit vorweisen, aber wenn ich einen Schauspieler sehe, der drei Saltos schlägt, weil er eine gymnastische Technik erlernte, sage ich, „Der ist verrückt. Was geschieht mit ihm?“ [...] Aber wenn das Gleiche aus einem realen Impuls wächst sage ich, dass es dieser Reaktion bedurfte, diese Figur musste drei Saltos schlagen, denn sie erfuhr von etwas, das passierte... Wenn es eine Wahrheit gibt, wenn es einen Impuls gibt, dann wird die Welt durcheinander geworfen [...]“⁶⁶

63 Barba, Eugenio. Un Amuleto hecho de Memoria. IN: La Conquista de la Diferencia. San Marcos & Yuyachkani: Lima-Perú, 2008. S 106.

64 Ebenda. S 105.

65 Vallejo Aristizábal, Patricio: Interview mit dem Autor. S 6.

66 Ebenda. S 12.

Dieser innere Impuls beschließt sich nicht nur auf direkte persönliche Erfahrungen, sondern behauptet seine Realität in seiner Ungehemmtheit im Ausgangspotenzial und der Formgebung durch die präzise Aktion. „Die Übungen lehren eine reale Handlung durchzuführen (nicht „realistisch“, sondern real).“⁶⁷

Wenn aber sich die Schauspielerin mit der reinen Form begnügt scheitert sie, wenn die „organische Handlung [...] am Ende nicht von einer innerlichen Dimension bewohnt wird, [...] wird sie leer bleiben und der Schauspieler erscheint vorgefertigt durch die Form seiner Partitur.“⁶⁸

Patricio Vallejo beschreibt diesen Übergang, jenen Schritt über die Erfüllung der Anforderung einer Technik hinaus, als Transit zum Paradoxen und besteht auf die Provokation einer prekären, kritischen Position.

„Es ist sehr wichtig, dass der Schauspieler weiß, [...] dass die Technik [...] völlig nutzlos ist, wenn es ihm nicht gelingt diese Übung des Transits zum Paradoxen zu vollziehen, eine andere Welt zu bewohnen, in eine Situation persönlicher und psychischer Natur einzutreten, die sich von der Ordnung des Lebens unterscheidet.“⁶⁹

Aufmerksam und sich der minimalen Nuancen ihrer Handlungen bewusst, benötigt die Schauspielerin einer basisverleihenden Technik und dem Zusammenspiel dieser mit ihren intimen Beweggründen. Und diese intimen Impulse stehen ohne Zweifel in Verbindung zu im Leibe verankerten Konfliktzonen, die unterdrückter Schmerz sein können, wie auch ungebremsste Freude oder ekstatische Zustände. Zumal diese nicht auf die Biografie der Akteurin beschränkt bleiben, sondern das in den Zellen gespeicherte Material schon über Generationen weitergegeben wird und es auch hier einer täglichen Sensibilisierung, eines Trainings bedarf, um die Zustände der erhöhten Aufmerksamkeit auch zu ermöglichen.

Das psychische Training, wie auch das körperliche, beinhalten natürlich auch die Arbeit an der Stimme der Schauspielerin. Ein Aspekt, der oft als des Leibes extern behandelt wird und damit Gefahr läuft vom Leibe ausgesondert bearbeitet zu werden. Aber wie dies Ariane Mnouchkine

67 Barba, Eugenio. *Un Amuleto hecho de Memoria*. a.a.O. S 106.

68 Ebenda. S 105.

69 Vallejo, Patricio: Interview mit dem Autor. S 12.

fordert, wird hier die Stimme zum Teil des Leibes, zum „Rotz“⁷⁰.

„Die Arbeit mit der Stimme, wie die Arbeit mit dem Körper, komplettiert sich mit diesem psychischen Training, aber es ist ein Training, das von den persönlichen Bedürfnissen ausgeht.“⁷¹

In folgenden Kapiteln werden nun im Schauspiel generell geltende Prinzipien herangezogen und ihre konkrete Umsetzung beim Training im Rahmen des Theaterlaboratoriums und in der Schauspielschule *Contraelvientos* analysiert. An manchen Stellen wird auch der Versuch unternommen, bis zu einem gewissen Grade, zu verfolgen wie aus determinierten Ausgangspunkten sich eine spezielle, persönliche Technik entwickelt. An keinem Punkt verneint *Contraelviento* seine Orientierung an den Entwicklungen anderer Theatermacher oder Theoretiker. So werden immer wieder, mehr oder weniger stark, Berührungspunkte mit Texten oder Techniken Konstantin Stanislavskis, Vsevolod Meyerholds, Antonin Artauds, Jerzy Grotowskis, Zeami, Tadeusz Kantors und vielen anderen erkennbar werden, die auch auf das Niveau der Auseinandersetzung mit dem Theater hinweisen und auch die Nähe zu europäischen Entwicklungen zeigen. Andererseits fehlt es nicht an der Beschäftigung mit den amerikanischen Bewegungen in den Szenischen Künsten, weder in der Neuzeit noch in der Vergangenheit, wie die Verweise auf Antunes Filho, María Escudero oder Miguel Rubio zeigen werden. All diese Aspekte werden in den späteren Kapiteln zur Beziehung und Behandlung des Rituals und ritueller Aktionen auch von großer Bedeutung sein, wo wir uns den Werkzeugen zur Auseinandersetzung mit rituellen Praktiken zu nähern versuchen.

3.4 Der ausgedehnte Körper

„Die Luft aufsaugen bis sie in den Knochen steckt. Den Körper zur einzigen Wohnung, zum einzigen Grab machen, dass er dort verweilt für „immer“ obwohl das „für immer“ auch nur Sekunden andauert. Ein Körper voll mit Sauerstoff. Es wachsen die Augen und der Mund, es wachsen die Hände und die Schultern; jeder Finger, jeder Fuß; der Bauch und der Rücken wachsen; die Seele wächst. Ein Körper so ausgedehnt, dass er schwebt, aber verfügt, gleichzeitig, über das Gesamtgewicht der Welt. Die Spitze

70 Mnouchkine, Ariane: Die zweite Haut des Schauspielers. a.a.O. S 194.

71 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. S 13.

meines Kopfes bewohnt das Ende des Universums. Meine Hände; die eine berührt das Ende des Nichts, und die andere Hand berührt das Ende des anderen Nichts. Meine Füße berühren das Ende des Endes. Ich bin enorm. Ich lasse keinen Platz für niemanden, nicht mal für die Luft, nicht mal für das Licht, nicht für den kleinsten Partikel. Nur ich und das Universum. Alles umzingle ich mit meinem Körper und mit meinem Hauch.“⁷²

Beschreibt die Schauspielerin von *Contraelviento Teatro* und Direktorin der *Escuela El Arte del Actor*, Verónica Falconí, die Eindrücke, die die Arbeit mit diesen *ejercicios* hervorrufen können. Vorrausgesetzt, dass man Interpretation nicht regelnd wirken lässt, sondern mit erweiterter, sensibler Intelligenz agiert. Eine Sensibilität, die es zu schulen gilt in der konstanten Erprobung der Grenzen des vom Leibe realisierbaren. Antunes Filho, brasilianischer Regisseur, der auch auf viele Theatergruppen des nördlichen Andenraumes großen Einfluss hat, wie auch auf *Contraelviento Teatro* oder *yuyachkani* aus Perú, unterstreicht in der Arbeit der Schauspielerin die „Selbstkenntnis“⁷³ (autoconocimiento), die es auszubauen gilt und verweist im Folgenden auf die unterschiedlichen Deutungsweisen der im theatralen Rahmen verwendeten Begriffe:

„Ein Schauspieler kann nicht jemand sein, der nur spricht und spricht, er muss seinen Körper kennen aber nicht um Sklave seiner Muskeln zu sein; die Muskeln sind da, um ihm zu dienen. Seine Spiritualität muss kultiviert werden. Ich suche ein poetisches Theater, welches sich nicht über den Vers realisiert. Ein poetisches Theater arbeitet mit der Sensibilität und nicht mit den Gefühlen, [...]“⁷⁴

Auch wenn die Berührungspunkte vom Training und der Beschreibungen der daraus emittierten Erfahrungen oft sehr schwer fassbar und abstrakt erscheinen, werden die Übungen mit klaren Beispielen und Anweisungen weitergegeben und durchgeführt. Und mitnichten handelt es sich dabei um akrobatische Meisterleistungen, sondern vielmehr um einfache oft unscheinbare Ausführungen, die in der Wiederholung und Perfektionierung ihr überforderndes und damit wachsendes Moment suchen. Die Überforderung scheint notwendig im Brechen mit der zur Fügung

72 Falconí, Verónica: Notizen der Schauspielerin. Liegen beim Autor auf (spanisch). S 1.

73 Filho, Antunes: No te ocupes del teatro sino de la vida. Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011. S109-155. Hier S111.

74 Ebenda.

zwingenden Ratio und wehrt sich „[...] gegen mentale Konstrukte im Theater, die nur bedeuten sollen, aber keine szenische und zumal physische Glaubwürdigkeit gewinnen.“⁷⁵ Im Optimalfall vollzieht sich dann der von Erika Fischer-Lichte gesuchte Übergang vom phänomenalen zum semiotischen Leib⁷⁶ oder die springende Bewegung vom einen zum anderen, die einen Bruch⁷⁷ beinhaltet, der die auch von Patricio Vallejo angestrebte Neuordnung des Sinns bewirken soll.

„Es entsteht eine Art von Leere und die Sinnhaftigkeit muss sich in diesem Augenblick neu erfinden.“⁷⁸

Ein durchaus spannungsreiches Unterfangen, das in der Präsenz des Leibes angereichert mit Konflikten und Zweifeln wurzelt. Doch wenn jetzt von der Überwindung des Rationellen die Rede war, muss klargestellt werden, dass es nicht um eine prinzipielle und wahllose Ausschaltungen dieses geht, sondern um eine Verhinderung der eindeutigen Erklärung, Zuordnung oder Interpretation polemischer Vorgänge, die konfliktiven und ständig sich neuordnenden Charakters sind. So gilt es bewusste Handlungen zu setzen, die gewissen Abhandlungen Rahmen vorgeben und Energien kontrollieren und Resultate abschätzen lassen, nicht aber die kreative Kraft der Impulse eindämmen.

Und so spielt sich genau in der Aufrechterhaltung dieser permanenten Unsicherheit und dem ständigen gegenseitigen Abtasten beider Pole die Herausforderung ab, die ein regelmäßiges Training notwendig macht.

„Den Körper ausgedehnt zu halten; das Universum zu umzingeln, ist keine leichte Aufgabe. Es bedarf enormer Aufmerksamkeit, man muss sie auf jeden Teil des Körpers richten. Der Verstand und der Körper werden zu Komplizen. Ein Körper und sein Zentrum, stark, extrem stark um nicht zu fallen. 'Wenn mir das Universum zu groß erscheint, kann ich keine Schauspielerin sein'.“⁷⁹

75 Lehmann, Hans-Thies: Terzopoulos' Müller-Eine Skizze. IN: Raddatz, Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin, Theater der Zeit, 2006. S 176-185. Hier S 177.

76 Siehe: Fischer-Lichte, Erika: Verkörperung/embodiment“. In: dies., Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004. S.130-160.

77 „Im Augenblick des Umspringens erfolgte [...] eine Diskontinuität. Die bisherige Ordnung der Wahrnehmung wurde gestört und aufgegeben, eine neue etabliert.“: Fischer-Lichte, Erika: Transformationen – Theatralität und Ritualität in den Bakchen. In: Raddatz, Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: a.a.O. S 104-117. Hier S 114.

78 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. S 1.

79 Falconí, Verónica. a.a.O. S 1.

Eine jede dieser Übungen kann damit auch niemals ausgeschöpft werden und ihr muss nach Jahren der Gegenwart im Laboratorium mit der gleichen Konzentration und Unvoreingenommenheit begegnet werden, um sie nicht zu einer routinemäßigen Gymnastikeinlage verkommen zu lassen, die die Aufmerksamkeit in völlige andere Ebenen abgleiten ließe und auch keine emanzipierte Auseinandersetzung mit dieser bewirke sondern auf die bloße Beherrschung der Übung ziele. Dabei entstünde zwar eine körperliche Ermüdung und zweifellos auch eine Formung und Ausbildung der Muskeln, es verliere sich aber vollkommen die prekäre Lage der Schauspielerin, die natürlich, um dem regelmäßigen Training auch standzuhalten, eine Verbesserung der Kondition durchleben wird. Die körperliche Kondition muss sich aber zwangsläufig in den Dienste der Schauspielerin stellen und eine Sensibilisierung erfahren, die hilft Bewegungsmuster aufzubrechen und die Zusammenstellung des Leibes neu aufzubauen unterstützt. „Die Gymnastik ist eine Illusion, du machst nichts und hast Zeit liegen lassen.“⁸⁰ Sie bewirkt nämlich, dass man sich von den eigenen Körperbesonderheiten löst, indem man sich ein erprobtes System eines anderen aneignet. Oder wie es Jerzy Grotowski beschreibt, wenn er von der Verbesserung in der Arbeitsweise mit den Schauspielerinnen spricht „[...] wo alle Elemente des Typs Gymnastik eliminiert werden (was heißt, jene welche Gefahr laufen im Perfektionismus zu enden durch die mechanische Wiederholung).“⁸¹ Man entfernt sich dabei unentwegt von den unklaren Bereichen der Verbindungen von Körper und Verstand. Schutzmechanismen, die im Theater entweder aufgelöst werden wollen oder deren Spannungen wichtige Impulse und Richtungen geben und vorgeben. Die Gymnastik erweist sich eher als „[...] Form der Flucht vor der Selbstkenntnis.“⁸²

Um eine Vertrautheit mit den Eigenheiten des Körpers der Schauspielerin zu erhalten, muss jede Übung auch an die Aktrize angepasst werden und nicht umgekehrt. Und so behalten die Techniken ihren persönlichen Aspekt, der sich in der akribischen Realisierung der Übungen herauskristallisiert.

„Dieses Bewohnen der Details macht, dass ich meine eigenen Techniken produziere. Ich weiß, dass ich

80 Filho, Antunes: No te ocupes de la vida sino del teatro. a.a.O. S 115.

81 Grotowski, Jerzy: Querido Kim; 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. IN: Eugenio Barba: Obras Escogidas. Volumen I. Edición revisada por el autor. Ediciones Alarcos, La Habana, 2003. S 133-187. Hier S 166.

82 Ebenda.

generelle Prinzipien habe, die ich aufgreife, aber wenn ich die generellen Prinzipien gemeistert habe, dann komm ich zu den kleinen Details.“⁸³

Eine Technik verlangt nach der Stellung in eine Krise und nicht nach einer ideologisch bewegten Aneignung und so spielen immer die Erfahrungen und Vergangenheiten einer Schauspielerin eine wichtige Rolle. Es soll nicht zu einer gewalttätigen Anmutung kommen, wie das unter anderen Jerzy Grotowski an den meisten Schauspielschulen kritisierte, was er an folgendem Beispiel der Atmungstechniken verdeutlicht.

„This is wrong. Abdominal respiration, for instance, cannot be mastered by everyone. People adapt their respiration according to their human activities. Their activities conditions their breathing. Be careful only to suggest an improved method of respiration to someone who has genuine difficulties with his breathing. It is foolish to impose a specific type of respiration or a certain technique on a person who has no problems in this respect.“⁸⁴

Ihren Schauspielschülerinnen gibt Verónica Falconí den Rat mindestens eine Stunde an dieser Übung zu arbeiten, um den Zustand der leiblichen Ausdehnung auch facettenreich zu gestalten und so lang als möglich hinauszuzögern. Ausschlaggebend ist hier die Atmung.

„Diese Übung der Imagination hilft uns den Körper auszudehnen. Die Atmung ist sehr wichtig, die langsame, behutsame Arbeit ist vital.“⁸⁵

Sie erwähnt die Imagination, die als Teil des Leibes verstanden wird, und von diesem auch beeinflusst wird. Es handelt sich dabei ihrer Ansicht nach also nicht um ein externes Element, das man besitzt oder nicht, sondern einen Bereich des Leiblichen, der auch genauso trainiert werden muss, um nicht zu verkümmern. Ein Bereich, der aber wie die Impulse nicht kontrolliert sondern nur modelliert werden kann, dessen Freiheit unangetastet bleiben muss. So besteht auch Antunes Filho darauf, dass die Imagination nicht außerhalb der Schauspielerin liegt wenn er meint: „[...]

83 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. S 6.

84 Grotowski, Jerzy: Actor's Training (1966). In: Towards a poor Theatre. a.a.O. S 143-172. Hier S 151.

85 Falconí, Verónica. a.a.O. S 1.

respektiert die Freiheit eurer Gedanken, die Freiheit die Imagination fließen zu lassen, die sich stark von der Fantasie unterscheidet; die Fantasie führt zu gar nichts, [...]“⁸⁶ da sie die Bedürfnisse auf etwas Anderes, auf einen anderen Ort projiziert, wo die Handlungsfähigkeit der Akteurin ohne Einfluss bleibt.

Unmittelbar sichtbar sind die Ausdehnungen des Körpers in den Ellbogen und Knien, die den Ausdruck verstärken. Je höher die Ausdehnung desto größer sind die Luftpolster zwischen Ellbogen und Rumpf, desto markanter die Richtung der Knie, die gebeugt sind und nach den Seiten zeigen. Nur in Ausnahmefällen liegen die Ellbogen am Körper an oder berühren einander die Knie. Dies wird versucht zu verhindern, da es dabei zu Erschlaffungserscheinungen kommt, die auch die Zuschauer schnell vernehmen. Der Einsatz der Ellbogen und Knie für den Ausdruck kann sich sehr vielseitig gestalten und kann zum Beispiel eine schützende Gebärde ausdrücken, in dem ein Ellbogen stärker abgewinkelt nach vor gedrückt wird. Er kann aber auch Offenheit demonstrieren, wenn die Ellbogen nach hinten weisen und die Schultern diesem Weg folgen.

3.5 Die Verlagerung des Schwerpunktes

„An jedem Teil meines Körpers, jeder Pore, jedem der Gelenke, hängt ein Faden, und jeder dieser Fäden ist eingehakt an einem Teil des Universums: einem Berg, am Meer, an der Sonne, an einem Stern, an einem Weg, an einem Baum, etc. Wenn ein Faden sich bewegt, bewegen sich alle Fäden mit, das heißt, wenn ein Faden bewegt wird, bewegt sich das Universum. So lüge ich nicht wenn ich also sage, dass ich um meinen Finger zu heben einen Berg bewegen muss, und es vibriert das gesamte Universum. Ich lüge auch nicht, wenn ich sage, dass ich um einen Fuß zu senken das Meer mitziehe. Ich bin getaut ans Universum. Ausgesetzt im Weltraum wie der Vollmond. Um sich zu bewegen bedarf es an Zeit, Platz, einer gewaltigen Kraft um das Universum zu bewegen und eines enormen Feingefühls um die Fäden nicht zu zerreißen. Diese sind fragil, als wären sie aus Seide.“⁸⁷

Die Poetik in der Art der Beschreibung der international prämierten Schauspielerin zeugt vom

⁸⁶ Filho, Antunes: No te ocupes del teatro sino de la vida. a.a.O. S 115.

⁸⁷ Falconí, Verónica. a.a.O. S 2.

Respekt, welcher untrennbar an die Prozesse des Laboratoriums gebunden ist, und die Vielschichtigkeit, der die Schauspielerinnen ausgesetzt sind. Verónica Falconí beschreibt hier die Umsetzung der Impulse und die Feinarbeit, die gebraucht wird um ein reale Aktion durchzuführen. Wenn eine Schauspielerin, egal ob in der Laborsituation, im Probenprozess oder in jeglicher Form und Auslegung eines Szenariums, ihren Schwerpunkt verlagert, dann provoziert dies das volle Mitwirken des gesamten Leibes. Keine Fingerspitze, keine Augenbraue, keine der Extremitäten kann sich davon unbeeindruckt zeigen und führt diese Handlung mit der gleichen Affinität aus. Unscheinbare Tätigkeiten, die in einer Alltagssituation ohne größeren Aufwand realisiert werden, können so nicht im Theater⁸⁸ passieren. Eugenio Barba, im Sinne der theateranthropologischen Forschungen der ISTA (International School of Theateranthropology) auf den Gebieten der *wiederkehrenden Prinzipien* in der Arbeit der Schauspielenden, gebraucht zur Erklärung dieser Vorgänge die Termini „Alltagstechnik“ und „Ausnahmetechnik“⁸⁹. Diese Begriffe veranschaulichen den Umstand, „[...] daß die alltäglichen Körpertechniken durch Ausnahmetechniken ersetzt werden können, die die gewohnheitsmäßige Konditionierung im Gebrauch des Körpers nicht respektieren.“⁹⁰ Es wird hier nachvollziehbar gemacht, warum es einer sehr intensiven Körperarbeit verlangt, die über die Fecht-, Ballett- und Gesangstunden, des vielerorts etablierten Pensums des Schauspielstudiums, weit hinausgeht und warum es unbedingt einer Expansion des Unscheinbaren bedarf, um ein reales Handeln der Schauspielerinnen zu erlauben. Eugenio Barba sieht im Theatralen eine Umkehrung der alltäglichen Vorgehensweisen, einen Abbau von Effektivität.

„Alltägliche Körpertechniken folgen im allgemeinen dem Prinzip der minimalen Anstrengung, das heißt, mit einer minimalen Verausgabung von Energie ein maximales Ziel zu erreichen. Im Gegensatz dazu beruhen Ausnahmetechniken auf der Verschwendung von Energie. Manchmal scheint es sogar so, als funktionieren sie nach genau dem umgekehrten Prinzip wie die Alltagstechniken: ein Maximum an

88 Klarerweise versteht sich der Ort Theater nicht auf das Gebäude beschränkt, in dem es zu Vorstellungen kommt, sondern meint die vielen Begegnungen, in denen gewissen Impulsen mit theatralen Elementen, unter bestimmten Rahmenbedingungen und einem Austausch mit den vielen möglichen Arten von Publikum, Form verliehen wird.

89 Barba, Eugenio: *Wiederkehrende Prinzipien*. In: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Hrsg. v. Walter Pfaff, Erika Keil, Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich, Berlin 1996/1997, S. 77-98. Hier S 80. oder in ders.: *Ein Kanu aus Papier. Abhandlungen über Theateranthropologie*. Köln 1998.

90 Ebenda.

Energieverausgabung, um ein minimales Ziel zu erreichen.“⁹¹

Wenn bei *Contraelviento* vom Zentrum des Leibes gesprochen wird, dann beziehen sie sich auf eine Zone in der unteren Bauchgegend, die die Quelle jeglicher Impulse sei, von der aus die Energie der Bewegung kommt und an den ganzen Körper verteilt wird. Jede noch ach so kleine Aktion muss dieses Zentrum passieren, will sie nicht als leblose, unmotivierte Handlung enden. Auch die Atmung wird an diesen Punkt des Körpers gerichtet um ihn mit „Nahrung“ zu versorgen. Diese Zentrum umschließt einen Bereich, dem von verschiedenen Theatergruppen auf unterschiedlichste Weise begegnet wird und zwar könnte man eventuelle prinzipielle Verwandtschaften in den anschließenden Beispielen herauslesen, möchte ich eigentlich nicht so weit gehen sie zu vergleichen, sondern mehr ein vorsichtiges Herantasten an komplexe Techniken versuchen, das durch ein möglicherweise plumpes Nebeneinanderstellen doch aufschlussreiche Resultate bringen kann.

Savvas Stroumpos, Schauspieler des Attis Theater, zum Beispiel, deutet im Folgenden auf die Wichtigkeit des freien Fließen von Energien im Beckenbereich.

„Dieser „Abstieg“ in das Becken durch die Atmung lässt jenes Dreieck entstehen, in dem die drei fundamentalen Energiezonen (die Anusbasis des Rückgrats, der Genitalbereich und das untere Diaphragma) sich unabhängig voneinander bewegen. Die Energie zirkuliert dann ungehindert durch den ganzen Körper und den Darsteller überkommt ein Gefühl von körperlicher Freiheit und Glück.“⁹²

Sichtbar wird bei dieser Technik der griechischen Theatermacher, dass auch hier die Unumgänglichkeit dieser Zone einen tragenden Bestandteil der Technik für eine Befreiung der Aktion von einschränkenden Mechanismen ausmacht, wenn auch in klarerweise anderer Form und Definition. Der Schlüssel zu einer ungehinderten Zirkulation der Energien liegt also in der Aktivierung oder Verbesserung dieser im *Zentrum*. Die Technik von *Contraelviento Teatro* fördert

⁹¹ Ebenda.

⁹² Stroumpos, Savvas: Eine Annäherung an die Arbeitsmethode des ATTIS-Theaters In: Raddatz Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin, Theater der Zeit, 2006. S 231.

eine Sensibilisierung der Schauspielerin dahingehend, dass sich ein Bewusstsein über jede Regung und eine Verbindung zum Zentrum dieser bestärken.

„Deshalb ist sich zu bewegen, nicht simpel, nicht einfach, es verlangt nach großer Verantwortung.“⁹³

Dies muss die Akteurin in ihrer Arbeit befolgen. Sie muss aber ebenso beachten, dass sich dieses Wissen nicht als ein extern steuerndes Geschöpf vernehmbar zeigt, so dass ein jeder ihre bewusste Lenkung durch die angelernte Technik durchschaut. Die Technik muss durch regelmäßiges Training verinnerlicht werden, zu nachvollziehbar fließenden Bewegungsabläufen werden. Wiederum darf es aber nicht so weit kommen, dass die Erscheinung „[...] je unbewusster die Alltagstechnik ist, um so zweckdienlicher ist sie [...]“⁹⁴ auftritt. Die Handlungen dürfen nicht automatisiert, nicht zur Routine werden, das würde die Übungen zum Fitnesstraining werden lassen. Sie sollen aber auch nicht offensichtlich vorgeführt werden oder erzwungen wirken, um nicht an ihrer Authentizität zu rütteln.

„Eine reale Aktion produziert eine Veränderung der Spannungen in deinem ganzen Körper, und als Konsequenz eine Veränderung in der Erfahrung des Zuschauers. Mit anderen Worten: sie hat ihren Ursprung im Rumpf, in der Wirbelsäule. Es ist nicht der Ellbogen, der die Hand bewegt, es ist nicht die Schulter, die den Arm bewegt, sondern es ist im Torso wo sich die Wurzeln jedes dynamischen Impulses einnisten.“⁹⁵

Demnach ist das *Zentrum*, für Eugenio Barba, im Torsobereich zu finden, in jeder einzelnen Wirbel der Wirbelsäule, wo die Anregungen zur Bewegung wurzeln. Zieht man den Mundwinkel zum Auge hoch, wird als direkte Auswirkung, hier in seiner oppositionellen Kraft, der Kopf sich leicht drehen und das Kinn sich, diagonal zum Mundwinkel, zum Boden richten, um auf die Wechsel in den Spannungen zu reagieren. Aber nicht nur im Bereich des *cranium* wird diese Bewegung ihre Wirkung zeigen, sondern über die Schultern, Wirbelsäule, Hüfte bis zur Zehenspitze hin ziehend, wird dieses leichte Spannen der Gesichtsmuskel Abdrücke hinterlassen. Und ausgegangen ist dies

93 Falconí, Verónica: a.a.O. S 2.

94 Barba, Eugenio. Wiederkehrende Prinzipien. a.a.O. S 80.

95 Barba, Eugenio. Un Amuleto hecho de Memoria. a.a.O. S 105.

alles vom Anstoß aus dem *Zentrum*, ein Impetus das agiert bevor der Verstand reagiert, der dann gestalterisch eingreift um ästhetisch zu formen.

Ein Begriff, der auf Verwandtes hindeutet worauf sich das *Zentrum* bei *Contraelviento* versteht, ist das japanische Wort *koshi*.

„Im japanischen ist *koshi* kein abstrakter Begriff, sondern ein genau definierter Körperteil, nämlich die Hüften. >>Du hast *koshi*, du hast kein *koshi*<< heißt: >>Du hast Hüften, du hast keine Hüften.<<“⁹⁶

Der Hüftbereich wird im Theater nicht eins zu eins dem alltäglichen Usus eingesetzt, vielmehr wirkt er zurückhaltend für das, was normalerweise ausweichend, schlängelnd reagiert hätte, um die Impulskraft mit szenischem Bewusstsein durch den Raum zu manövrieren und eine Perzeption entstehen lässt, die der Akteurin erlaubt einen Bereitschaftszustand zu erreichen, der ihr alle existierenden Richtungen als möglichen Aktionsradius offen lässt. Ähnlich der Jägerstellung, die bei Thomas Richards und Jerzy Grotowski als Grundhaltung Gepflogenheit fand.

„Um die Hüften beim Gehen zu blockieren, ist es notwendig, die Knie etwas zu beugen und – indem der Rumpf als Einheit genommen wird – die Wirbelsäule in Anspruch zu nehmen, die nach unten drückt. Auf diese Weise werden im oberen und unteren Teil des Körpers jeweils verschiedene Spannungen geschaffen, die einen neuen Gleichgewichtspunkt erforderlich machen.“⁹⁷

Offensichtlich liegt es nicht in meiner Absicht Termini oder Bereiche einer Technik mit Ergebnissen bzw. Ausdrücken anderer Theaterschaffender oder -kulturen, als genau gleiche gegenüberzustellen, dies scheint hier ohnedies unmöglich, da es in manchen Auslegungen zu Aufgliederungen kommt, wo bei anderen oft mehrere Elemente in einem Begriff zusammengefügt werden und damit in mehreren Prinzipien anderer Techniken zu finden sind. Somit können hier angeführte Beispiele je nach Betrachtungspunkt auch für andere Prinzipien gültig sein. Auch in der Anwendung eines der Prinzipien sollten die übrigen nicht außer acht gelassen werden, es herrscht

⁹⁶ Barba, Eugenio. *Wiederkehrende Prinzipien*. a.a.O. S 82.

⁹⁷ Ebenda. S 82.

keine Hierarchie, die einen Teil der Technik über einen andern stellt, ihn bedeutender macht.

„Das Zentrum zu mobilisieren heißt das Gewicht meines Körpers an einen anderen Ort des Raumes zu verlagern. Jeder Teil meines Körpers bewegt sich, wenn sich mein Zentrum bewegt und hält inne, wenn das Zentrum zum Stillstand kommt.“⁹⁸

Bei der Bewegung des Schwerpunktes durch den Raum und dem großen Aufwand, der damit verbunden ist, nähern wir uns auch den Unterschieden in den technischen Lösungen verschiedener Theaterpraktiken. Das in Europa, sehr stark ebenfalls an den etablierten Bühnen, sehr weit verbreitete *Theater der Interpretation* oder *Theater der Ressourcen*⁹⁹ begegnet der Veränderungen von Positionen gewöhnlich mit einer raschen, stampfenden Einlage oder lautstark von ihnen ablenkend in kaum kniegebeugter Haltung. Hauptsächlich geht es aber darum den Weg, der den Punkt A vom Punkt B trennt zu überbrücken, das *Wie?* steht meist an zweiter Stelle. Den anstimmenden Impuls besorgt man sich gerne mit einem beidhändigen Schenkelklopfen oder einem Zappeln mit übereinandergeschlagenen Beinen und einem kurzen Blick in die gegenüberliegende Ecke des Bühnenraumes.

Verteidigend beruft sich die SchauspielerIn des *Theaters der Ressourcen* dann auf der einen Seite auf die kurze Probenzeit, die keine andere Form der Auseinandersetzung zuließe und auf der anderen Seite auf die klare Trennung von Sprechtheater, Tanz und Oper und den damit eingehenden Spezialisierungen.

98 Falconí, Verónica: a.a.O. S 2.

99 Es sollen hier Begriffe wie *kommerzielles* oder *konventionelles* Theater nicht gebraucht werden, da diese oft als Abwertung benutzt werden um auf den Umstand fehlender Erneuerung und Wiederholung des Immergleichen, für einen effizienten Nutzen wegen, hinzuweisen, aber kaum wirkliche Anhaltspunkte für deren Methoden und Techniken liefern. Theater der Interpretation, der Ressourcen scheint in diesem Zusammenhang aufschlussreicher, da es auf eine Schauspielschule hinweist, die den Schülerinnen eine möglichst breite Aneignung von fertigen Ausdrucksformen mitzugeben versucht, die an einem vom Regisseur oder vom dramatischen Text geforderten Punkt hervorgeholt werden sollen und in mehr oder weniger an das Stück angepasster Weise reproduziert werden, je nachdem wie es die logische Interpretation fordert oder eine oppositionelle Einstellung des Regisseurs diese ins Gegenteil lenkt.



© Alexi Pelekanos/ Wenn die Kinder Steine ins Wasser werfen – Schauspielhaus Wien 2012¹⁰⁰

Betrachtet man zum Beispiel eine der aktuellen Produktionen des Schauspielhauses in Wien '*Wenn die Kinder Steine ins Wasser werfen*' von Xaver Bayer, in Koproduktion mit dem Tanzquartier Wien, ist sofort erkenntlich, dass die Tänzerinnen ihre Schwerpunkte tief halten und mit Hilfe vom Körper konstruierter Oppositionen, Energien möglichst großer Handlungsspielraum gegeben wird und einem Stocken und Blockieren von Bewegungen entgegengewirkt wird. Während Thimo Strutzenberger, Schauspieler des Ensembles des Schauspielhauses Wien, in einer möglichst bequemen Haltung verharrt, die kräfteschonenden eingesetzt wird, um leiblichen Konflikten nicht zu begegnen und auch Platz lassen für ein Hinausgleiten aus dem Wirkungsfeld der Beziehung zwischen Akteur und Zuseher. Dabei findet ein auf äußere Vorteile bedachtes Dekorieren und Hervorheben statt, welches auf ein optisches Resultat zielt, das eine Erfahrung im Ergebnis findet, auf welches die TänzerInnen sich nur einlassen könnten wenn ihre Bewegungen zu sehr automatisiert würden, die Handlungen nicht mehr in Verbindung zu inneren Impulsen stehen und nur noch der Form wegen passieren würden. Ein kein neu aufgedecktes Phänomen, aber insofern

¹⁰⁰Foto: http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/resources/dbcon_def/uploads/spielzeit_11-12/downloads/wenn_die_kinder_steine_vorab/WenndieKinder3_Zott_Prokopova_Ochvat_Strutzenberger.jpg
Zugriff: 12.03.2012

problematisch, als in diesen Fügungen ein Moment der Grenzüberwindung und Toleranz geheuchelt wird, wie es auch folgendes Zitat aus der Zeitschrift des renommierten Radiosenders Ö1 verdeutlicht.

„Neue Texte und die ungewöhnliche Auseinandersetzung damit sind die Markenzeichen des Schauspielhauses Wien. Zu einer Begegnung von Tanz und Schauspiel kommt es in der März-Produktion, mit der ein neues Gebiet im Umgang mit einem Text beschriftet wird.“¹⁰¹

Natürlich muss bedacht werden, dass der/die VerfasserIn dieser Kritik sich nicht weit über bekanntes Terrain hinauswagt, oder verschiedene Proportionen ein und derselben Vorgehensweise als sich herausfordernde Elemente verwechselt. Aber solch ernüchterndes Beispiel vergegenwärtigt die Fruchtlosigkeit der gewaltsamen Trennung von theatralen Elementen und deren Gliederung in Genres. Wenn es dann zu einer Begegnung zweier, als wesensfremd präsentierter, Grundpfeiler des Theatralen kommt, zeigt man sich überrascht ob des produktiven Potenziales dieses Aufeinandertreffens und man behauptet sich dreist als Zeuge einer Theaterreform.

In so gut wie allen traditionellen, wenn man so will, archaischen, Theaterformen werden diese Trennungen nicht vollzogen, obwohl es durchaus Spezialisierungen gibt. Ob es nun ostasiatische Formen, wie das *Kabuki*, *Nô* oder *Bugaku* sind oder indische, wie das *Kuttiyattam* oder *Kathakali* oder die im peruanischen und ecuadorianischen Andenraum theatralen Präsentationen im Zuge der Feste des *inti raymi*, es wird in all diesen Entwicklungen so gearbeitet, dass dem entgegengewirkt wird, dass eine Spezialisierung eines Bereiches dazu führt andere verkümmern zu lassen oder ausgegrenzt werden. In erster Linie, um die spannungsschaffende Wirkungen aller Teile aufeinander zu forcieren, die erst ein konfliktreiches und damit gleichberechtigtes Theater entstehen lassen und am Leben erhalten. Wobei es in der gerade erwähnten Richtung zu einem Ausbau und Hinauszögern des widersprüchlichen Erfahrens kommt und hingegen im Theater interpretativen Charakters dieses unterwandert wird, um Zweifel nicht zuzulassen, indem Impulsives von Abschätzbarem klar differenziert wird.

¹⁰¹Im Brennpunkt: Theater; Kleine Bühnen, große Erlebnisse. AutorIn nicht angegeben. gehört; Das Ö1 Magazin. 3/2012. S 50.



Der balinesische Schauspieler I Wayan Bawa bei einer Demonstration im Rahmen der 14. internationalen Sitzung der ISTA in Polen, 2005.¹⁰²

Schön erkennbar sind beim Foto von I Wayan Bawa der tiefe Schwerpunkt, die Koloraturen der Handgelenke wie die des Halses, der Einsatz von Oppositionen: der Ellbogen des rechten Armes zeigt nach unten und das Handgelenk nach oben, was darauf hinweist, dass die rechte Seite des Körpers sich nach oben richtet. Der Ellbogen des linken Armes ist leicht nach oben gebeugt und zwingt somit das Handgelenk nach unten, was wiederum die gesamte linke Hälfte zu Boden zeigen lässt. Weiters bilden Füße und Beine in geöffneter Form eine Linie, was sich auf die Wirbelsäule auswirkt und damit auf die ganze Körperhaltung und auch die Atmung, die im Bauch zirkuliert. Was hier am Bild nicht zu sehen ist, sind die Verwendung eines stark codifizierten Gesangs in dieser balinesischen Kunstform, wie auch der Gebrauch aufwendig gestalteter Gesichtsmasken und Gewänder.

¹⁰²Foto: <http://odinteatret.dk/media/283779/PHISWRO05-195.jpg>, Foto: Francesco Galli. Zugriff: 12.03.2012



Schauspielerin Verónica Falconí im Stück *Al final de la noche otra vez* von Patricio Vallejo A. ¹⁰³

Hier am dritten photographischen Beispiel provoziert Verónica Falconí, mit der starken Drehung eines ihrer Beine nach innen, ein prekäres Gleichgewicht und erhöht damit die Aufmerksamkeit ihres Leibes auf sich selbst, was auch direkt im Publikum spürbar ist. Das Körpergewicht zieht nach unten, Umstand der einer Gegenkraft benötigt, die sich im nach oben weisenden Arm erkennbar zeigt, welcher aber nicht ganz ausgestreckt wird um nicht die ausgleichende Wirkung abzutöten, die Fäden abzureißen, wie es die Schauspielerin von *Contraelviento* beschreiben würde. Auf die nach vorne gerichtete Extremität, die dem Weg der Augen folgt, reagiert der nach hinten geneigte Kopf und erlaubt ein Ausdehnen des unsicheren Moments.

3.6 Prekäres Gleichgewicht – Tanz der Oppositionen

Gern bedient sich Patricio Vallejo des Beispiels eines barocken Gemäldes, um die Wirkung von

¹⁰³Foto aus dem Archiv der Gruppe.

Oppositionen im Leibe der Schauspielerin zu verbildlichen. Jeder Körperteil reagiert auf den anderen und alle liefern sie sich gegenseitig ein Gegenüber. Auch wie im Zusammenspiel von Statuen in barocken Kirchen oder anderen Bauwerken, basiert dies auf einer Reaktion jeder der Statuen auf die anderen: In der Art der Gegenüberstellung, der Positionierung wird eine Geschichte erzählt oder Anspielungen gemacht. Barocke Herrscher umgaben sich auch gerne mit Missbildungen und Seltsamkeiten der Natur um ein Gegensatzbild zu evozieren und die Ästhetik des Missgebildeten hervorzuheben. Wie manche Habsburger von Zwergen begleitet wurden oder verformte Perlen ganz im Geschmack des Barocken waren¹⁰⁴.

„Wie kann man überall gleichzeitig sein? Wie kann ich einen Teil von mir an einem Ort lassen, an dem ich nicht mehr bin? Wie kann man überall sein?“¹⁰⁵

Fragen dieser Natur nimmt sich *Contraelviento Teatro* als Ausgangspunkt für die Erforschungen der Techniken und Infragestellung dieser. Von primärer Wichtigkeit erweist sich bei diesem Beispiel nicht die religiöse Note, sondern vielmehr die Neustrukturierung der Denkweise im Theaterlaboratorium und die sich damit offenlegenden Szenarien und Untersuchungsräume. Das Übernatürliche, Übermenschliche ist aber ohne Zweifel wichtiger Bestandteil des Laboratoriums. Das Anstreben perfekter, paradiesischer Zustände oder extremer Situation liefert Antriebe für kreatives Schaffen, indem es nach Zuständen sucht, die den menschlichen Leib dazu bringen sich über die vom Alltag gesetzten Grenzen hinwegzusetzen. Aber alles in einer nicht die Existenz bedrohenden, einer liminoiden Weise, die durch ihre spielerische Natur, ihre Laborsituation, die Essenz des Theatralen anpeilt und sich mit dieser auseinandersetzt. Nicht können, weder wollen, hier die von Axel Michaels (Kap. Ritual, rituelle Handlung oder Ritualisierung) untersuchten Komponenten des Rituals eingehalten werden, aber nichts desto trotz ist das Ritual unablässig für die Arbeit der Schauspielerin eines experimentellen Theaters dieser Art. Dem Ritual und rituellen Handlungen widmen wir uns aber in einem späteren Kapitel genauer.

Der Problemstellung der Omnipräsenz nähert sich die Aktrize, indem sie in ihrem Kosmos Abdrücke ihrer leiblichen Präsenz zurücklässt und diese in der Oppositionierung sich ausdehnen

104 Vgl. Greissenegger, Wolfgang: Vorlesung zum Barock WS 2010/11. Mitschrift des Autors.

105 Falconí, Verónica. a.a.O. S 3.

lässt.

„[...] ich gehe nach vorne, aber meinen Blick richte ich hinter mich, ich gehe nach links, aber ich lasse meine Handfläche auf der rechten Seite. Ich verkompliziere meine Existenz: ich berühre den Himmel und gleichzeitig die Erde, ich sehe nach links und mein Fuß wandert nach rechts. Ich bin oben und unten, vorne und hinten, links und rechts. [...] Ich befinde mich überall.“¹⁰⁶



Andrea Díaz und Verónica Falconí in *La Flor de la Chukirawa*¹⁰⁷

Auf der linken Hälfte des Bildes richtet Verónica Falconí, als indigene Bäuerin auf einem Schemel sitzend, ihre rechte Hand nach oben während ihre Füße und Beine in die diagonal liegende Extreme zeigen und das tiefe Gesäß im leicht gedrehten Torso, der mit der rechten Schulter nach oben zeigt, sein Gegenüber findet, wie auch der in die Ferne schweifende Blick es im zurückgeneigten Kopf hat. Auch die Schauspielerinnen Andrea Díaz bildet diagonal zur Skulptur, die Falconí konstruiert, eine Opposition da sie sich im Hintergrund, auf der unteren Ebene bewegt und bewirkt damit, dass durch die Symbiose mit dem Zwischenraum ein Körper entsteht, der den gleichen Gesetzen wie die Schauspielerinnen unterworfen ist, somit auch der Spannung bedarf, die auf ihn hinweist.

¹⁰⁶Ebenda. S 3.

¹⁰⁷ © Luis Sandoval, Ciudad de México

In direktem Zusammenhang steht der *Tanz der Oppositionen* mit dem *prekären Gleichgewicht*, das die Schauspielerinnen aller Genres in ihrer Gegenwart auf der Bühne produzieren, welches mit Hilfe der Oppositionen hervorgerufen und ausgedehnt werden kann. Das was Antunes Filho als „Ungleichgewicht (desequilibrio)“¹⁰⁸, als „Schlüssel zu allen Türen“¹⁰⁹ bezeichnet, nennt Eugenio Barba „Luxus-Gleichgewicht“¹¹⁰. Darunter ist jene Komposition des Leibes zu verstehen, die der SchauspielerIn ermöglicht im ständigen und dynamischen Verlust des Gleichgewichts und dem immer wieder daraus resultierenden darauffolgenden Aufbau dieses, eine Grunddynamik zu entwickeln, die ihr erlaubt, ohne große Bewegungen oder Laute, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und gleichermaßen ihre Sensibilität zu erhöhen mit der die Aktionen ihren Partituren folgend realisiert werden, ohne mechanisch oder leblos zu erscheinen. Diese Bereitschaft sich jedes Mal wieder von Neuem der Unsicherheit zu stellen, die Bewegung auch durchführen zu können, ebnet den Weg für eine Mitautorschaft und Wahrnehmung der Zuseherin, die mit ihrer Aufmerksamkeit das Ausmaß des Risikomoments mitbestimmt. Und so wiederholt sich auch keine Geste oder Betonung in der genau gleichen Form, auch wenn es sich um eine Aktion handelt, die immer wieder auftaucht. Da es sich aber bei Aufführungen eines kommunikativen Theaters handelt, zeigt sich jeder Teil von Veränderungen beeinflusst.

„Du siehst in Stücken von *Contraelviento*, zB, dass das Gewand abgestaubt wird. Das ist eine Aktion, die die Schauspieler *Contraelvientos* öfters durchführen, aber niemals wirst du sagen können, dass sie diese Aktion auf die gleiche Art und Weise zweimal behandeln. Nicht einmal im gleichen Stück in zwei verschiedenen Aufführungen werden sie die gleiche Lösung finden.“¹¹¹

Dies kann aber nur so geschehen, wenn das *Luxus-Gleichgewicht* nicht übergangen wird sondern immer wieder aufs neue aufgebaut und der Verlust der Balance ein realer und nicht nur angedeuteter ist. In etwa so wie ihn Vsevolod Meyerhold, ihm zufolge, erlebte, als er auf einer Eisplatte ausrutschend an sich selbst die oppositionellen Reaktionen des Körpers vernahm.¹¹²

108Filho, Antunes. No te ocupes del teatro sino de la vida. a.a.O. S 115.

109Vgl.: Ebenda.

110Barba, Eugenio: Wiederkehrende Prinzipien. a.a.O. S 83.

111Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 6.

112Meyerhold, Vsevolod: Ecrit sur le Théâtre, Tome II, 1917-1929. Lausanne, 1975. S 116.

Die Verringerung der Reibung und die Schwerkraft lassen die Beine in eine Richtung abgleiten während das Becken zu Boden gezogen wird. Der Oberkörper (Schultern, Arme und Rumpf) eilen diagonal nach oben, wie auch der zu Boden starrende Kopf, der die Distanz zur Erde abschätzt. Von der Unmittelbarkeit und Intensität der gegen Himmel wirkenden Kräfte hängt es ab, ob das Gleichgewicht wiedererlangt wird oder es zum Sturz kommt. Das Erlebnis Vsevolod Meyerholds macht auch darauf aufmerksam, woraus die Notwendigkeit des permanenten Ausgleichs zwischen, Wirbelsäule, Becken und Hüfte wurzelt, nämlich aus dem Kontakt mit dem Boden und der Art und Weise, wie der Mensch den aufrechten Gang etablierte. In unzähligen klassischen Theatertraditionen sind die nackten Füße wichtige Bestandteile der Aufführungspraxis, da sie viele semiotische Elemente transportieren und Codes vermitteln. Viele Theatergruppen körperorientierten Charakters machen in ihrer Methodik das barfuß Training als unumgänglich klar. Die Erklärungen, die die Theaterleute geben sind von einander abweichend, wie der direktere Kontakt zu den Energien der Erde oder die optimale Nutzung der Resonanzkörper, die bis in die Zehenspitzen vibrieren sollen, wie dies in etwa beim *Workcenter of Jerzy Grotowski & Thomas Richards* der Fall ist. Antunes Filho gibt eine Erläuterung, die wohl für die meisten zutreffend ist und auch die Auslieferung des Menschen in die Unsicherheit des Zweibeiners verdeutlicht, die die Schauspieler:in im Szenarium in ausgeweiteter Form sich zu Nutze macht.

„Ich frage Samanta [Schauspieler:in der Gruppe von Antunes Filho], warum sie ohne Schuhe arbeite und sie sagt mir, dass Antunes seine Charaktere immer bloßfüßig vorgibt, um das Prekäre der menschlichen Kondition zu veranschaulichen.“¹¹³

Ob er über einen wurzelreichen Waldboden läuft, ein Flussbett von Stein zu Stein springend überquert oder brennend heißem Wüstensand ausgesetzt ist, der Barfüßler wird mit jedem Schritt an die Beschaffenheit des Bodens erinnert und schätzt daraus ab ob der nächste Schritt ein fester, mit tiefem ausbalanciertem Schwerpunkt oder ein tänzelnder mit prekärem Gleichgewicht ist. In der indigenen Kultur des ecuadorianischen Andengebirges ist die Beziehung zur Erde, zur *pacha mama*, essenziell. Bei den zahlreichen Festen und Ritualen ist die Haltung oft eine zum Boden hin

113 Rubio Zapata, Miguel: Raices y Semillas. a.a.O. S 125.

ausgerichtete und treten die Tänzer und Musiker hauptsächlich mit der gesamten Fußfläche auf, denn „[...] ohne der Ferse auf dem Boden, kann man dem Charakter keine Menschlichkeit verleihen.“¹¹⁴

Aber auch der tägliche Fußweg im unwegsamen, schroffen Gebirge wirkt sich auf die Beziehung zum Boden aus und dient *Contraelviento Teatro* als Impuls für Improvisationen mit rituellen Handlungen aus den indigenen Religionen Ecuadors. Der Körper befindet sich in einem ständigen Kampf mit den Schwer- und Fliehkräften der Natur und deshalb treten die entgegengewirkenden Kräfte immer wieder neu komponiert auf.

„Alle möglichen Oppositionen bewohnen meinen Körper. [...] Ein Körper im Kampf, jeden Teil meines Körpers zieht es in eine andere Richtung. Es gibt keine Angst, das Zentrum nimmt alles auf und gibt ihm einen Ausgangspunkt. Jeder Körperteil, jedes Gelenk, jede Pore will zu einem anderen Punkt, [...] Ohne Oppositionen werde ich wieder zu einer gewöhnlichen Sterblichen.“¹¹⁵

Einen weiteren enorm wichtigen Punkt verdeutlicht Jerzy Grotowski, auf weniger romantische Weise, indem er auf das Organische der Asymmetrie hinweist.

„Symmetry is a concept of gymnastics, not of physical education for the theatre. The theatre requires organic movements.“¹¹⁶

Die Oppositionen bewirken neben der Erhöhung der Spannung auch eine asymmetrische Komposition des Leibes, die oft auch sehr gut sichtbar für das Publikum ist und die Bewegungen der Akteure auch folgerichtiger und organischer erscheinen lässt. Die symmetrischen Bewegungsabläufe und Haltungen finden eher im Sport oder der Akrobatik Anwendung, aber auch nur bis zu einem gewissen Grad. Bedenkt man nämlich einen Turner oder Akrobaten im Augenblick der Landung nach dem Kunststück, in der er sich dem Publikum oder der Jury möglichst ohne zu Wackeln präsentiert, so vollzieht er auch dies mit einem gestreckten und einem gebeugten Bein. Auch der Schispringer beim Telemark oder der Diskuswerfer beim Abwurf, bedienen sich der Asymmetrie und der Oppositionen, um den Körper teils ausstellend, teils

114 Filho, Antunes: No te ocupes del teatro sino de la vida. a.a.O. S 114.

115 Falconí, Verónica. a.a.O. S 3.

116 Grotowski, Jerzy: Actors Training (1966). Aufgezeichnet von Franz Marjinen. In: Towards a Poor Theatre. a.a.O. S 143-172. Hier S 162.

zweckgebunden zu positionieren.

3.7 Blick des Weisen und des Kriegers

Dass man bei einer Zerpflückung des Blickes in die einzelnen Teile seiner Zusammenfügung unweigerlich auf die Augen stößt, scheint durchaus plausibel, behaupten sie sich ja als Zentrum des sehenden Ausdrucks. Auch nennt man die Augen die Spiegel der Seele, die Fenster zum Innenleben. Doch wäre da nicht all die An- und Entspannung um dieses vermeintliche Zentrum des Blickes, gäben die Augäpfel mit ihrer Vergrößerung oder Verkleinerung der Pupillen nur unzufriedenstellend den Zustand einer Person preis. Und so werden im Schauspieltraining, neben der Gelenkigkeit und Agilität der Augäpfel, vor allem die Muskel der Gesichtspartien trainiert, die oft im Alltag kaum genutzt werden und wenn dann nur selten bewusst. Sehr stark zu vernehmen ist dies zum Beispiel bei indischen Theaterformen wie dem *Kutiyattam*, dem *Kathakali* und in traditionellen balinesischen Formen, aber sind diese durchaus nicht die einzigen.

Kulturell bedingte Unterschiede, die zum Beispiel Walter Pfaff, schweizer Regisseur, auf schmerzliche Weise zu erfahren bereit war, als er und ein paar seiner Kollegen mehrere Monate in Indien die Kunst des Kutiyattam erlernten. Im Zentraleuropa verkommt die Schulung des Blickes und der Mimik in vielen Fällen, obwohl sie keinesfalls ungeachtet bleiben, denkt man an die *Commedia dell'Arte* oder aktueller an die Arbeiten von Jacques Le Coq oder Étienne Decroux, die zwar in völliger anderer Form arbeiteten, als das im traditionellen indischen Theater der Fall ist, ihre Disziplin und Detailarbeit aber außerordentlich hoch war.

Sind die Techniken und Methoden zwar glücklicherweise zahlreich und sich unterscheidend, ähneln sich die Ausgangspunkte und Grundgedanken vielfach und ist in fast allen zu entdecken, dass ohne inneren Impuls, ohne Verankerung in der widersprüchlichen Lebendigkeit, nur eine leere Hülle bliebe. Und diese Verankerung mit komplexen mehrdeutigen Formen von Erinnerungen könne auch nicht auf positivistische Weise an die Oberfläche gelangen, sondern müssen in ihrem Konfliktreichtum erhalten bleiben, um nicht in verniedlichter Gestalt gegenwärtig zu werden, sondern in ihrer paradoxen Natur.

„Die paradoxe Form ist eine sehr antike Art die Welt zu verstehen, eine duale Form die Welt zu verstehen, und bedeutet, dass all das, das schon eine Antwort hat sich plötzlich zweiteilt, auf einmal zwei Antworten hat.“¹¹⁷

Den direktesten Kontakt mit der Außenwelt erfährt die Innenwelt über die Augen. So vermitteln es die Meister des *Kutiyattam* seit Jahrhunderten und so greifen es auch experimentelle Theatergruppen wie *Contraelviento Teatro*, *yuyachkani* oder *Vendimia Teatro* in Südamerika auf.

„[die alte] Regel des Natyasastra:

Wo die Hand geht, da folgen die Augen,

wo die Augen gehen, da folgt der Geist,

wo der Geist geht, da folgt das Gefühl,

und wo das Gefühl ist, da entsteht Rasa.“¹¹⁸

Für die Schauspielerinnen von *Contraelviento Teatro* zieht sich das Spektrum des Blickes vom Blick des Weisen bis hin zum Blick des Kriegers, und zwischen diesen beiden Extremen spielt sich die Vielfalt der Varianten ab, die in jeder nur erdenklichen Gestalt modelliert werden können, wie etwa der Blick eines hungrigen Jungen oder der einer entsetzten Frau. Ausgangspunkt für diese Rahmgebung, dieses Stellen von Referenzpunkten ist, dass kein Blick so frei und unbeeinflusst nach Innen gehe wie der einer Weisen und kaum ein Blick so aufmerksam auf Äußeres, Umliegendes gezielt ist wie der des Kriegers. Die Komposition des Leibes, unter Beachtung aller Teile der Technik, sieht sich unmittelbar beeinflusst von der Art des Blickes. Direkt anliegend sind es die Muskeln des Gesichts, die sich straffen oder ohne Spannung präsentieren, aber reagiert auch der restliche Körper in signifikantem Ausmaße ob es grobe Veränderungen sind wie die Art der Positur oder kleinere wie das Versteifen oder Ausstrecken der Finger.

In der Ausübung der *Motions* ist für die Mitglieder des *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas*

117 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 7.

118 Pfaff, Walter: Die Lehre des Chackyar. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie, Hg. Walter Pfaff/Erika Keil/Beat Schläpfer, Berlin: Alexander Verlag 1996, S. 142-172. Hier S 160.

Richard der sogenannte *Panoramablick* sehr wichtig. Beim *Panoramablick* öffnet sich der Sichtraum so weit als mögliche in alle Richtungen gleichzeitig, um ein großes Sichtfeld zu ergeben. In dieser verstreuten Ausbreitung wird aber kein Punkt direkt anvisiert. Zum Tragen kommt er zum Beispiel in der *Jägerstellung*, die der aufmerksamen Jägerin erlaubt in einem unabsehbarem Augenblick adäquat zu reagieren, je nach Art der Begegnung mit Flucht oder Angriff. Da die Beute aber noch nicht zu sehen ist, kann diese hinter jedem Gebüsch lauern, muss die Aufmerksamkeit sich überall hin richten und der Körper sich in der Spannung befinden, in der er jederzeit in alle Himmelsrichtungen agieren kann. Die Achtsamkeit der Jägerin beläuft sich auf einer gleichen Ebene wie die der Kriegerin: Auch bei der vollen Konzentration auf einen Aktion (Angriff, Verteidigung, Flucht) darf die Umgebung nie außer acht gelassen werden, denn könnte in jedem Moment ein Schlag in den Rücken passieren oder ein Raubtier erscheinen.

Die Schärfe des anvisierten Punktes kann der Mensch wie mit der Linse einer Kamera variieren. Dass die Schärfe bzw. Unschärfe sich auf das auswirkt, das als *fiktiver Körper* von der Schauspielerin konstruiert wird und auf ihre physische Dynamik wirkt, ohne dass sie psychisch eingreifen muss¹¹⁹, wie es Eugenio Barba beschreibt, dies muss in der Arbeit der Schauspielerin sensibilisiert werden, um das Ergebnis auch in seiner nicht routinemäßigen Logik schlüssig zu erhalten.

„Das Bewußtsein ist das Hauptelement, das hinter den Augen arbeitet. Weil es die hauptsächliche Antriebskraft hinter den Augen ist, kann nichts zu einem Hindernis werden. Das seht ihr, wenn ihr den Augenfokus bewußt einstellt, von ganz nahe zu einem vorgestellten Objekt - einer Bergspitze oder einem Fischerboot am Horizont – und wieder zurück zu der Linie an der Wand. Aber es ist besser, die ferne Distanz ohne ein vorgestelltes Objekt zu erreichen, denn die Sonne oder die Sterne sind jenseits vorstellbarer Distanzen – sind im unbestimmt Unendlichen.“¹²⁰

So vermittelt Madhava Chackyar seinen Schülern die Auswirkungen des Gebrauchs der Augen auf die Schauspielerin und unterstreicht dabei einen wichtigen Aspekt, der in stark codifizierten Theatersprachen wirkungsvoll genutzt wird, nämlich der bewusste Einsatz von Schärfen oder

119 Barba, Eugenio: Wiederkehrende Prinzipien. a.a.O. S 97.

120 Chackyar, Madhava. zitiert nach. Pfaff, Walter: Die Lehre des Chackyar. a.a.O. S 152.

Modifikationen der Augenwinkeln. Wie bereits erwähnt reagiert die Positur des Körpers auf die Aktionen der Augen und kann durch sie auch das Ausmaß des prekären Gleichgewichts erhöht werden.

„Normalerweise blicken wir geradeaus, in einem Winkel von etwa dreißig Grad unterhalb der Waagrechten. Wenn wir den Kopf in der gleichen Stellung halten und die Augen um dreißig Grad heben, entsteht im Hals und in der oberen Hälfte des Torsos eine Muskelspannung, die sich wiederum auf unser Gleichgewicht auswirkt.“¹²¹

Je nachdem, wie intensiv der Blick nach Innen oder Außen gelenkt wird, verhält sich auch die Spannung des Leibes und verändert sich die Natur der entstehenden Energie, die sanfter, zierlicher oder brüsker und schroffer Art sein kann. Auch in diesem Fall kommt der Tanz der Gegensätze zum Tragen: Ein angstvoller Blick, der zuerst rückziehend erscheint, bewirkt eine Schutzhaltung der Arme, die im Gegensatz zur Wirbelsäule nicht nach hinten, sondern sich nach vorne stemmen.

Das Verhältnis zwischen Augen und Händen spielt im Laboratorium *Contraelvientos* eine wichtige Rolle. Die Augen folgen den Händen, wie wir das zuvor in der Regel des *Natyasastras* sahen oder es im *Kathakali* zu erfahren ist. Auch wenn sie oft scheinbar in unterschiedliche Richtungen streben, bleiben sie immer auf eine untrennbare Weise verbunden, sogar wenn die Hand aus dem Sichtfeld des Auges verschwinden sollte, zeigt es sich nie unbeeindruckt von den Bewegungen der Hand, die das Auge dazu gebraucht, um eine wiederholbare Partitur zu zeichnen.

„[...] Wenn der Blick zeichnet, hält die Welt still, auch der letzte Seufzer hält sich zurück. Würde ich atmen verwische sich alles. Ich halte die Luft an und ich male [...] vom Profil, das ich folge abhängig, vom Geräusch, vom Geruch, von der Farbe, etc.“¹²²

Verónica Falconí erwähnt abermals die Atmung, weist diesmal aber auf das Innehalten, das Zurückhalten des Atmens hin. Der bewusste Umgang mit der Atmung ist in erster Linie notwendig,

121 Barba, Eugenio: Wiederkehrende Prinzipien. a.a.O. S 92.

122 Falconí, Verónica. a.a.O. S 3.

um die szenisch genutzte von der täglich gebrauchten Atmung zu unterscheiden, um auf sie als wesentlichen Teil des szenischen Zustandes zu deuten, indem man den gleichmäßigen Rhythmus dieser unterbricht, die automatisierten selten wahrgenommenen Wege des Sauerstoffs aufmerksam mitlenkt. Darüber hinaus gibt dieses Innehalten, am Ende einer realen Aktion, wo sie sich als am stärksten entpuppt, den Impuls für die darauf folgende Aktion. Es wird damit verhindert, dass der Körper erschlafft und die erreichte Spannung verliert. Dehnt die Schauspielerin am Ende einer Aktion den Moment des, scheinbaren, Stillstands, unter Einbeziehung ihres Atems aus, wird erstens, die Bewegung in ihrer Präsenz vergrößert und zweitens, kann die nächste Handlung aus dieser expandierten Spannung schöpfen, ohne diese neu aufbauen zu müssen. Bräche die Weitergabe des Impulses ab, verlöre sich ebenfalls die Verbindung der einzelnen Aktionen untereinander und die ende dann in einer fatalen leblosen Reproduktion von Bewegungen. So wie die Aktion, expandiert auch der Blick, der in diesem Moment an Unschärfe gewinnt. In dieser Unschärfe kann man den Kontakt vermuten, der die Schauspielerin mit dem konfliktgeladenen Ursprüngen ihres Berufes in Berührung bringt, und sie aus dem Erkennen von klaren Strukturen in unklares, zweifelhaftes Gewässer abtreiben lässt.

3.8 Die Wirbelsäule

Die Wirbelsäule an sich als eigenständiges Prinzip zu nennen wäre ziemlich fragwürdig, wenn hier nicht deren Gebrauch in jeder der Bewegungen der Akteure gemeint wäre. Das Training der Wirbelsäule, also die Stärkung der einzelnen Muskeln um ihre Knochen ist in der Arbeit von *Contraelviento* von solcher Bedeutung, dass ein Großteil der Aufmerksamkeit auf diesen Bereich des Körpers gerichtet ist. Wenn eine Schauspielerin bei *Contraelviento* mit dem Rücken zu den Zuschauern spielt, wird so daran gearbeitet, dass die Signale und Gesten, die von der Rückenmuskulatur zum Publikum gelangen, in ihrer expressiven Stärke denen, die vom Gesicht oder den Händen ausgehen um nichts nachstehen. In vielen Fällen richtet sich die negative Kritik von Schauspielern aus traditionsreichen Schulen, aus Indien oder Japan zum Beispiel, gegen den Umgang moderner Schauspieler mit ihren Wirbelsäulen im szenischen Prozess. Die Ergebnisse der Arbeit an der Flexibilität der Wirbelsäule, die nicht nur deren Dehnbarkeit betrifft, sondern auch die

Erhöhung der Unabhängigkeit einzelner Bereiche, sind nicht direkt in umliegenden Abschnitten sichtbar, sondern meist erst in den Extremitäten, den Schultern und dem Kopf. Im Kapitel zum Körperschwerpunkt bzw. -zentrum wurde anhand eines Zitats von Eugenio Barba die Wirbelsäule als eine Art Impulsschleuder dargestellt und würde ich dem zumindest für die unteren Bandscheiben zustimmen, die sich in der Hüftgegend befinden. Dort zeichnet sich auch ein anderer Ansatz der theateranthropologischen Untersuchung ab, die auf die Evolution des menschlichen Körpers ausgerichtet ist. Diese geht davon aus, dass viele in zurückgebildeter Form noch sichtbare Merkmale auf die Entwicklung aus Reptilien oder Fischen zurück zu führen sind, die auf das Gleichgewicht und die Sensorik Auswirkungen haben könnten. Das Steißbein wäre damit der verkümmerte Fortsatz eines bei den reptilen Vorfahren noch vorhandenen Schwanzes. Interessant scheint diese Richtung vor allem, da schon Victor Turner eine These Paul McLeans aufgriff, die besagt, dass ein Teil des menschlichen Hirn von einem Reptilhirn abstammt. Dieser ist demnach

„[...] eine Verlängerung des Rückenmarks und der primitivste Teil des Gehirns, den wir mit allen Wirbeltieren teilen und der während der unzähligen Jahre der Evolution bemerkenswert unverändert geblieben ist. [...] MacLean zeigte allerdings, daß [...] das Reptilienhirn, ob in Reptilien, Vögeln oder Säugetieren, nicht nur mit der Steuerung der Bewegung beschäftigt ist, sondern auch mit der Speicherung und Kontrolle des sogenannten 'instinktiven Verhaltens' – fixierte Handlungsmuster und angeborene Entspannungsmechanismen, über die so oft von Ehtologen geschrieben wird, die genetisch vorprogrammierten perzeptiv-motorischen Sequenzen, wie emotionales Zurschaustellen, territoriales Verteidigungsverhalten, und Nestbauen.“¹²³

So ging Turner davon aus, dass das Ritualverhalten unmittelbar mit dem Reptilienhirn in Verbindung zu setzen ist, auch wenn heute viele Neurologen diesen Theorien widersprechen.¹²⁴ Ungeachtet der neuro-wissenschaftlichen Tragfähigkeit scheint der Berührungspunkt mit den *Motions* Jerzy Grotowskis von Belangen. Die aus der Phase des *theater of sources* (1977-82) entstandenen *Motions* waren Grundübungen, die auch in den späteren Phasen *objectiv drama* und

123 Turner, Victor: Body, brain & culture. In: Zygon, Vol. 18, Nr. 3, 1983. S 221-245. Hier S 226. zit. nach: Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. IN: Hüttler, Michael [Hg.]: AUFBRUCH ZU NEUEN WELTEN. Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt am Main, IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S 229-278. Hier S 257-258.

124 Vgl.: Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. a.a.O. S 259.

art as vehicle von den Schauspielern täglich durchgeführt wurden. Die interkulturelle Akzeptanz der Bewegungsabläufe in rituellen oder szenischen Bereichen wurde über ein Verfahren evaluiert an dem Gruppen aus fast allen Teilen der Welt beteiligt waren. In der Durchführung der *Motions* sind auch die von der ISTA untersuchten Prinzipien der Schauspielkunst zu finden.

Die Basis der *Motions* bildet das Anstreben eines sehr hohen Bewusstseinszustandes, der es ermöglichen soll die Sensibilität auf den eigenen Leib und die Umgebung im gleichen Maße zu steigern. Gelingen soll dies dadurch, dass fordernde und prekäre Positionen die Wachsamkeit des Körpers erhöhen.

„Lendra behauptet, daß die *Motions* die „schlafende Energie“ (kundalini in Sanskrit) erwecken, die Schlange an der Basis der Wirbelsäule: die Haitianer, die mit Grotowski arbeiten, nennen die Schlange Damballah, deren Tanz heißt Yanvalou.“¹²⁵

Der Tanz *Yanvalou* der karibischen Insel Haiti ist für zahlreiche Theatermacher, die körperorientiert arbeiten, ein besonders hilfreiches Lehrmittel, da in den rhythmischen, schlängelnden Bewegungen manche ihrer Anforderungen bzw. Bestrebungen perfektioniert werden und anschaulich gemacht wird, welche Ergebnisse mit dem Abbau von Blockaden erzielt werden können. Auf Haiti ist der Einfluss des afrikanischen Kontinents sehr stark und damit auch eine Vielzahl unterschiedlichster ritueller und szenischer Entwicklungen, wie dies auch der Fall in Brasilien, der Karibikküste Kolumbiens oder der nördlichen Pazifikküste Ecuadors (Esmeraldas) ist. Viele Schwarzafrikaner wurden im Zuge der Versklavungen nach der „Entdeckung“ Amerikas in die Neue Welt verschifft, aber wird auf Grund von teils Jahrtausende alten Keramikfunden davon ausgegangen, dass schon zu den ersten Bewohnern Amerikas auch dunkelhäutige Gruppen aus Afrika zählten.¹²⁶ Der enorme Reichtum, der mit den afrikanischen Kulturen einhergeht, hat auch im experimentellen Theater großen Anklang gefunden, vor allem da er eindeutig Teil des *mestizaje* ist und somit auch von der Vergangenheit des Kontinents und den Kulturkonfrontationen im amerikanischen Gebiet nicht zu trennen ist.

¹²⁵ Ebenda. S 257.

¹²⁶ Vgl.: Von Wuthenau, Alexander: Altamerikanische Tonplastik; Das Menschenbild der Neuen Welt. Zuerst veröffentlicht 1965. Holle Verlag: Baden-Baden, (unveränderter Nachdruck) 1980. S 41-42 u. S53.

„Es gibt auch eine afro-lateinamerikanische Welt, die auch Teil des Mestizentums ist, deren kulturelle Präsenz sehr ausgeprägt ist, sehr stark in den Melodien, sehr stark in den Tänzen, sehr stark in der Poetik.“¹²⁷

Tänze wie der *Yanvalou* finden in der Theaterpädagogik erfolgreichen Einsatz, da sie auf ein Brechen mit gewohnten Körperhaltungen zielen und eine übermäßige Kontrolle verhindern sollen, die oft einen unvorteilhaften Einsatz der Wirbelsäule mit sich bringt. Der für viele unentbehrliche Sichtkontakt zu den Gliedmaßen wirkt sich beklemmend auf die Dynamik der Bewegung aus, da der Kopf den Extremitäten folgt und die aufrechte Haltung behindert, die Voraussetzung für eine optimale Atmungstechnik und flüssige Aktionen sind.

An vielen Schauspielschulen werden, um die Haltung zu verbessern, Fecht- und Ballettstunden gegeben, was ohne Zweifel auch zu einer aufrechten Haltung führt. Weiters werden von vielen Schauspielerinnen oder Tänzerinnen Yoga- oder Feldenkraiskurse besucht, um die Wirbelsäule zu trainieren. Insofern ist diese extrakontextuale Orientierung nicht problematisch, da die Ergebnisse auf muskulärer Ebene schnell sichtbar sind und die Dehnbarkeit und Leistungsfähigkeit des Körpers unweigerlich erhöht werden. Problematisch wird es erst dann, wenn das Erlernte auf äußere Merkmale beschränkt bleibt und nicht im szenischen Kontext hinterfragt und von den Beweggründen der Figuren im theatralen Umfeld motiviert ist. Da würden wir wieder bei der Gymnastik ankommen, die wir in einem anderen Kapitel bereits erwähnten. Die Frage nach dem Ursprung und der Notwendigkeit technischer Bestandteile ist essentiell für die Arbeit im Laboratorium und hält die natürliche Spannung aufrecht. Diese Spannung ist zweifellos verwandt mit dem Verhältnis des Apollinischen zum Dionysischen, welches Friedrich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*¹²⁸ wohl am treffendsten interpretiert. Uns dieser Auslegung bedienend würde das Ballett oder Yoga das Apollinische ausmachen, das ohne den ekstatischen Beigeschmack fern

127 Vallejo: Interview mit dem Autor. S 4. („Hay un mundo afrolatinoamericano cuya presencia cultural es muy fuerte. Muy fuerte en las melodías, muy fuerte en las danzas, muy fuerte en la poética que también es parte de este mestizaje.“)

128 Nietzsche, Friedrich; *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen*. Kritische Studienausgabe hg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuchverlag de Gruyter: Berlin/New York 1967; Neuausgabe 1999.

der tragischen Macht bliebe. Ich beziehe mich hier auf das Yoga oder Ballett als „Schnupperkurse“ und nicht auf sie als Philosophie oder Kunstgattung, die diese Gegensätze sehr wohl in sich haben.

Unweigerlich stellt die Arbeit mit der Wirbelsäule eine enorme Herausforderung dar, da sich nicht nur persönliche und professionelle Tätigkeiten auf die Form dieser auswirken, sondern auch kulturelle Merkmale sehr stark aus dem Umgang mit der Wirbelsäule ersichtlich werden. Zum Beispiel hat der indigene Bauer aus den ecuadorianischen Anden eine intensive Bindung zum Boden, der sich außerhalb der Arbeit am Feld auch in den Festen und Ritualen zeigt. Dieses Merkmal hält bei *Contraelviento* in zwei Beziehungen Einzug im Laboratorium: Erstens, da sich die Mitglieder der Gruppe sehr intensiv mit den Leben der Völker der Anden beschäftigen, damit auch die Ursprünge der Haltung eine wichtige Rolle spielen und zweitens, da manche Mitglieder auch aktiver Teil dieser Andenkultur, eben genau diese Bauern, sind, die noch stärkere indigene Wesenszüge aufweisen als andere Mestizen.

3.9 Koloraturen mittels Gelenken und Hals

Während der Begriff der Koloratur im Deutschen hauptsächlich für Ausschmückungen im Gesang gebraucht wird, ist die etymologische Bezeichnung weitreichender und bedeutet Verzierung und Ausmalung, was sich aus dem italienischen (im Spanischen gleich) *coloratura* ableitet. Die Koloraturen im Schauspiel beinhalten, wie in den bildenden Künsten, eine facettenreichere Gestaltung der Körperskulpturen. Die Verzierungen spielen sich am deutlichsten sichtbar in den Hand- und Fußgelenken, so wie in der Verlagerung des Kopfes ab. Die Koloraturen sind nichts anderes als kleine Verdrehungen der Gelenke sowie ein Beugen und Drehen der Halswirbel. Für die Veranschaulichung dieser eignen sich hervorragend Beispiele aus traditionellen asiatischen Tänzen oder Theaterformen wie auch barocke Gemälde oder Skulpturen. In diesem Fall verwende ich aber Fotografien *olmekischer* Tonfiguren, die in Mexiko ausgegraben wurden, um zu zeigen, dass diese Elemente auch in altamerikanischen Kunstwerken zu finden sind und die Forschung der Theatergruppe, die sich auch an okzidental, ostasiatischen und afrikanischen Kunstformen

orientiert, ebenso mit den vielen Hochkulturen des amerikanischen Kontinents beschäftigt.



Olmekische Tonplastiken aus dem mexikanischen Puebla.¹²⁹

Die *olmekischen* Keramiker, die die zwischen 12 und 8,5 cm kleinen Skulpturen anfertigten, bedachten bei ihren naturgetreuen Werken die schlüssigen Kompositionen des menschlichen Körpers. Bei der oberen, sich anlehnenden Figur verleiht der gestützte Kopf ihr einen edlen bis erhabenen Unterton, der auf das Ansehen schließen lässt, das die Person genoss, die hier nachempfunden wurde. Die Hände und Füße, auch wenn sie teilweise abbrachen, verlaufen nicht in einer Linie mit den Armen bzw. Füßen sondern sind abgewinkelt, was zu einer Modellierung des Ausdrucks führt. Der Ausdruck vermittelt im ersten Beispiel Ruhe, Wohlbefinden und Gelassenheit. Aus der Körperkonstellation der rechten unteren Figur ist im Gegensatz dazu, eher Sorge, Nachdenklichkeit und Unsicherheit zu vernehmen. Erstens durch den gekrümmten Rücken und

¹²⁹ Fotografie aus: Von Wuthenau, A.: Altamerikanische Tonplastik. a.a.O. S 110.

zweitens aus dem vom Arm gestützten Kopf, der auf gänzlich andere Weise, als im ersten Abbild gehalten wird. Der sichtlich schwere Kopf fällt nahezu lustlos auf die hochgestellte Faust. Der abgewinkelte Ellbogen des stützenden Armes drückt auf die Hand des anderen Armes und verstärkt so das Signal der Melancholie, da explizit darauf hingewiesen wird, dass keine kräftige Expressivität zu erwarten ist, die Koloraturen benötigt.



Verónica Falconí als Eva in *Al final de la noche otra vez*.¹³⁰

In der Sequenz, in der Eva im Stück *Al final de la noche otra vez* geschminkt und neu gekleidet aus dem Bad, also durch den Spiegel auf die Straße tritt, tut sie das mit einem furchteinflößenden Blick. Die straff gewinkelten Handgelenke und die locker gehobenen Finger erhöhen die Spannung in den Schultern und Armen und demonstrieren die Kampf- und Konfrontationsbereitschaft. Der ansonsten frontal vorgestreckte Körper erhält durch die gebeugten und nach innen gedrehten Knie mehr Agilität und erlaubt Reaktionen in mehrere Richtungen. Die durch die gewinkelten Beine vorbereitete Opposition erhöht die Körperspannung im kurzen Innehalten der geschaffenen Skulptur und verstärkt den Anfangsimpuls der nächsten Aktion. Ohne den Einsatz der Koloraturen wäre die

¹³⁰ Foto: Archiv der Gruppe.

Intensität des Ausdrucks und der Konzentration um ein Vielfaches geringer.

3.10 Der Bruch mit dem Rhythmus

Das Brechen mit den Rhythmen, die man aus dem Alltag in szenische Verfahren mitgebracht werden, hat direkt mit der dialektischen Beziehung von Alltags- und Ausnahmetechniken zu tun, die bereits mehrmals erwähnt wurden. Deshalb ist auch zu beachten, dass sich der ungewohnte Rhythmus, der sich in der Verwandlung vom bekannten, ergebnisorientierten Tempo zu einem Rhythmus mit anderer Folgerichtigkeit, nicht gänzlich vom im Alltag nützlichen distanziert. Es ist wesentlich die Nachvollziehbarkeit und Glaubwürdigkeit zu erhalten, auch wenn für die Handlung ein höheres Maß an Energie aufgewendet werden muss. Würden mehr als ungewohnte Pausen oder Höhenverschiebungen in den Veränderungen angewandt, die nur noch ein Erstaunen am Virtuosität bewirken, wäre bloß die Unerreichbarkeit der spezialisierten Akrobaten oder Koryphäen ausgestellt. Dies gäbe dann dem Zuschauer keinen Einblick mehr in seine eigenen Verhaltensabläufe. Der Dialog und Austausch zwischen Akteurin und Publikum existiere nicht und die Erschöpfung der Agierenden beruhe auf einer völlig konträren Wirkung und Absicht.

Will man diese Brüche erfolgreich anwenden, kommt ein ein gewisser „Absorptionsprozess“¹³¹ zum Tragen. Bei diesem Vorgang werden die Informationen und Anregungen der aus dem Alltag stammenden Handlungen zwar von der Schauspielerin und deren Leib aufgenommen, aber nicht direkt wieder so umgesetzt. Ein Zurückhalten und Hinauszögern des Impulses erhöht dabei die Spannung und kann die Gestalt, in der er wieder sichtbar wird, innerhalb eines gewissen Spektrums verformen.

„Die Folge des Absorptionsprozesses der Aktion ist eine Intensivierung der Spannungen, die den Darsteller belebt und vom Zuschauer wahrgenommen wird, unabhängig davon, wie groß die Aktion

131 Barba, Eugenio: Wiederkehrende Prinzipien. a.a.O. S 93.

ist.“¹³²

Die Andersgestaltung von Rhythmen versteht sich nicht nur in der Veränderung der Rhythmik und Abfolge, sondern verlangt an vielen Stellen ein Weglassen. Diese unvermeidbare Vorgangsweise vermindert aber in keiner Weise die Stärke der Relation zum Original. Im Gegenteil, der Verzicht auf naturalistischen Detailfanatismus macht Platz für indirekte Beziehungen zum Gegenstandes, der Aktion, die auf dessen Herkunft und nicht primären Wirkungen schließen lässt, die in einer direkten Wiederholung nicht zu sehen wären. Natürlich ist die Ästhetik des Werkes auch unmittelbar mit Reduktion und Auslassung verbunden.

„Für den Darsteller auf der Bühne heißt Auslassung vielmehr, das, was die Bühnenpräsenz ausmacht, >>zurückhalten<< und es nicht in einem Übermaß von Ausdruckskraft und Vitalität vergeuden.“¹³³

Was mitnichten mit schwacher Expressivität oder fehlender Motivation zu verwechseln ist.

3.11 Die drei Höhenniveaus im Handlungsradius

Die unterschiedlichen Höhen werden im Aufwärmtraining, dem *despertar*, sehr häufig gewechselt, um das Verharren in einer Ebene zu verhindern. Da jede Schauspielerin in jeder der Höhen mit anderen Körpereigenheiten konfrontiert wird, bleibt die Agilität aufrecht und wird die Routine solange wie möglich verhindert. Auf allen Niveaus, welche nämlich das obere, das mittlere und das untere Höhenniveau sind, werden die Schauspielerinnen wieder mit den einzelnen Prinzipien konfrontiert und müssen sich jeweils in gänzlich anderer Form darauf einstellen. Wenn der Schwerpunkt extrem tief liegt, dann wird die Bewegung durch den Raum auch logischer Weise eine völlig andere sein, als wenn die Akteurin auf Zehenspitzen läuft. Auch der Blick und die Koloraturen werden an die neue Umgebung oder veränderte Wahrnehmung dieser angepasst.

Die mehreren Ebenen in den Höhen haben nicht unmittelbar mit sozialen Stellungen oder Positionen in gewissen Hierarchien zu tun, auch wenn sie dies in manchen Fällen verdeutlichen

¹³² Ebenda.

¹³³ Ebenda.

können. Eher zeigen sie Entwicklungen in der Psyche oder im Lebensverlauf einer Figur, was daher am Schlüssigsten ist, da verschiedene Charaktere in den Stücken *Contraelvientos* oft persönliche Eigenschaften ein und derselben Person verkörpern. Die Konflikte, die sich zwischen mehreren Figuren abspielen, können deshalb oft als innere Konflikte einer einzelnen Person verstanden werden. Da die Charaktere untereinander auf sich reagieren, meist oppositionell, verändern sich auch vielfach die Ebenen gegensätzlich. Das heißt, wenn eine der Schauspielerinnen sich aufrecht präsentiert, befindet sich eine andere im mittleren oder untersten Bereich. Aufschlussreich und interessant ist es für den Beobachter, wenn die Schauspielerin einen Impuls bzw. eine Aktion über mehrere Ebenen trägt, ohne die Grundmaske, -struktur zu verleugnen, diese aber mit jeder Höhenveränderung in die neuen Bedingungen eingliedert. Da sich die Schauspielerin aber nur einer Ebene mit voller Aufmerksamkeit widmen kann, diese Aufmerksamkeit bedeutet hauptsächlich die Gegenwart des Kopfes in dem Niveau auf das sie sich konzentriert, benötigt sie andere Performer, die für sie die „Gefahren“ der Umgebung anzeigen. Dieser Einwurf bezieht sich auf das berühmte Zitat, das Jerzy Grotowski im Text „Der Performer“ verwendet: „Wir sind zwei. Der Vogel, der aufpickt, und der Vogel, der zuschaut.“¹³⁴ Es existiert auf der einen Seite die intensive Konzentration auf das Gelebte und auf der anderen Seite das Gewissen, das auch aus der Fixierung heraus zu zoomen im Stande ist.

3.12 *El Despertar* - Laboratorium bei *Contraelviento Teatro*

Im Bereich der direkten Umsetzung der Technik, unter Berücksichtigung der zuvor behandelten Prinzipien, die den Grundstock der weiteren Verfeinerung bedeuten, wird die Aufmerksamkeit des Leibes erhöht. Um dies kurz in Erinnerung zu rufen, zählt zum Leibe auch der Verstand und jeglicher Teil des Körpers, der Einflüsse jeder Natur zu perzipieren vermag. Erwähnte Einflüsse entspringen oft der Erinnerung der Akteurin, müssen aber nicht eines tatsächlichen Ursprungs sein, um einen realen Impuls zu liefern. Durch die Sensibilisierung auf jene Impulse können sie auch durch eine Technik modelliert und die daraus entstehenden Aktionen auch memorisiert und in einer Art Partitur gegliedert werden. Die Darstellerin „[...] schafft ein Netzwerk externer Stimuli, auf die

¹³⁴ Grotowski, Jerzy: Der Performer. a.a.O. S 45.

[sie] mit physischen Aktionen reagieren kann.“¹³⁵ Da die physischen Aktionen zuvor einen Prozess durchlaufen, der sie mit den persönlichen Erfahrungen der SchauspielerIn, sowie der Regulierungen des Regisseurs, wie der des Textes in Berührung bringen, wird verhindert, dass eine von Klischees geladene Bewegung bzw. Handlung entsteht, die durch gewohnte Realisierungen in der Welt des Alltags vom Verstand, so unkompliziert durchführbar wie nur möglich, gespeichert werden und in vielen Theatern interpretativen Charakters, hochgelobt, ihrer Natürlichkeit wegen, gelebt werden.

Das Wort 'erwachen', welches durch gewisse religiöse Bewegungen durchaus behaftet ist, ist in diesem Kontext keineswegs ideologisch zu verstehen, sondern rein sachlich und dem Training der SchauspielerInnen von praktischer Bedeutung in der Ausübung der *ejercicios* im Laboratorium.

Wie bei auch schon erwähnten Theatergruppierungen wie dem *Attis Theater*, *Théâtre de Soleil* oder dem *Workcenter von Jerzy Grotowski und Thomas Richards*, wird der Leib der im Laboratorium Agierenden zu verstärkter Wahrnehmung trainiert, die dann zu einer erhöhten Spannung und szenischen Präsenz führt. In diesem Zustand soll es möglich sein sich auf alle Details des sich in der Aktion befindlichen Leibes gleichzeitig zu konzentrieren und die systematisierten Bestandteile der theoretischen Auseinanderpflückung ganzkörperlich anzuwenden.

Im Idealfall, so die Bestrebung Patricio Vallejos, wird, wenn man die Elemente der *Mise en Scène* und des Textes wegnimmt, darunter auch in der Aufführung das *Despertar* sichtbar, das einem Tanz gleicht, in dem Laute den Leib verlassen, die auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, aber in einer determinierten Logik einer *Folgerichtigkeit* unterlegen sind, die in dieser Weise ein Netz spinnen, das die einzelnen Handlungen verbindet.

Im Theaterlaboratorium *Contraelvientos* soll nichts verboten werden, aber es herrscht rege Disziplin, die bei der Einhaltung der Probenzeiten beginnt und auch die Reinigung der Arbeitsräume und das Betreten ohne Schuhwerk beinhaltet. Die wichtigsten Aspekte dabei sind aber die Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber und die Überwindung der eigenen Grenzen, die nicht immer von außen nachvollziehbar sind und nur bis zu einem gewissen Grad vom Regisseur stimuliert werden können.

135 Barba, Eugenio. Wiederkehrende Prinzipien. a.a.O. S 97.

3.13 Die letzte Etappe: Das Wort

Ein Ansatz, der in den Methoden der von mir besuchten Theatergruppen in Ecuador, Perú und Kolumbien, in sehr verwandter Form auftritt, ist das Hinauszögern, das Zurückhalten des Textes als Teil des Ausdruckes. Zuerst werden alle anderen Elemente der szenischen Werkzeuge geschult und stimuliert bis dann auch der dramatische Text in Form von verständlichen Sätzen an die Oberfläche gelangt. Jede Silbe soll den ganzen Leib durchlaufen, um dann unter extremen Anstrengungen als Teil der Schauspieler*in geboren zu werden. Zwar werden die Worte und Bilder, die der Text evoziert durchaus schon in der vorangehenden Arbeit berücksichtigt, aber nicht in der Sinnhaftigkeit des selben. Sondern wird dieser Sinn gekippt und geopfert, damit die Schauspieler*in sich nicht in den Dienste des geschriebenen Stückes stellt, sondern es zu einer Umkehrung dieser *Prostitution* kommt, wie Jerzy Grotowski das Verhalten des „*courtesan actor*“¹³⁶ bezeichnete.

„Der Kontakt zum Körper und das Verständnis dieses, ist das erste, das er [Schauspieler] entwickelt, das Wort ist die letzte Etappe der Begegnung mit seinem Körper. Seine erste Sprache war geprägt von Gesten und Lauten. Das Wort entsteht durch den ersten Prozess des Verständnisses.“¹³⁷

Hier wird ein Zitat Mario Delgados, Gründer der auch international sehr bekannten Gruppe *cuatrotablas*, herangezogen, da es vor allem in der Orientierung dieser Gruppe an anderen Vertretern des Theaters sehr starke Parallelen gibt, die sich auf die Methodik auswirken, auch wenn die *AIA Cuatrotablas* ziemlich genau zwanzig Jahre vor *Contrael viento Teatro* ins Leben gerufen wurde. Sehr prägend war in diesem Zusammenhang bestimmt die argentinische Schauspieler*in María Escudero und das *Libre Teatro Libre*¹³⁸, in dem sie aktiv war. Viele der noch heute von den Gruppen verwendeten Methoden und Techniken sehen sich stark beeinflusst von der Arbeitsweise des LTL und dessen Annäherung an die *Kollektive Kreation*. Das LTL und andere argentinische

136 Grotowski, Jerzy: Towards a Poor Theatre. a.a.O. S 34-35.

137 Delgado Vásquez, Mario Alejandro: A propósito de revisión. Entrevista de S. Adrianzén (1979). IN: ders.: La Nave de la Memoria; Cuatrotablas, 30 años de teatro peruano. Hrsg. v. Luis Ramos García. AIA Cuatrotablas & University of Minnesota, Lima-Minnesota, 2004. S 19-24. Hier S 21.

138 Ein anderer Vertreter des *Libre Teatro Libre*, Pepe Robledo, beeinflusste sehr stark die Geschichte des Italiensers Pippo Delbono, mit dem er gemeinsam in Dänemark in der Gruppe Farfa arbeitete, die von Iben Nagel Rasmussen geleitet wurde, die wiederum im *Odin Teatret* aktiv ist.

Theatererscheinungen wirkten somit auf den gesamten amerikanischen Kontinent und sehr stark auch auf das europäische Theater, wie in etwa auf Pippo Delbono und Iben Nagel Rasmussen.

„Es ist einfach zu reden, vor allem wenn eine Person daran gewöhnt ist es in der Öffentlichkeit zu machen, seine Meinungen zu verkünden, aber sensible Menschen damit zu unterdrücken, [...] Wenn man eine Konfrontation will, kann diese nicht auf einem verbalen Niveau passieren, wenn es sich um eine Situation konkreter Arbeit handelt. Wenn du etwas als Schauspieler sagen möchtest, musst du wissen, dass die Herausforderung darin besteht mit deinem ganzen Wesen präsent zu sein.“¹³⁹

So äußerte sich Mario Delgado schon 1978 dazu und verweist dabei auch auf die politische Komponente, die in jeder kritischen Form des Theaters nicht wegzudenken ist.

Im Umgang mit dem Drama ist auch der bereits mehrfach erwähnte Jerzy Grotowski von nicht unwesentlicher Bedeutung. Zumal Patricio Vallejo wie auch Mario Delgado direkt mit dem polnischen Regisseur arbeiteten. Natürlich soll hier nicht versucht werden, die Fortschritte der Theatermacher auf deren *maestros* zu reduzieren. Es ist aber im Sinne der Theatergruppen, gewisse Einflüsse auch hoch zu halten. Auf der einen Seite zur Imagepflege, auf der anderen, um gewisse Entwicklungen am Leben zu erhalten.

Jerzy Grotowski trieb die Beziehung zum dramatischen Text dann eine Stufe höher indem er Ende der 70iger Jahre die Inszenierung dieser völlig ablehnte. Was bei den meisten seiner Schüler und Weggefährten sich nicht vollzog, auch nicht bei Eugenio Barba.

¹³⁹ Delgado V., Mario A.: Teatro y Política. Entrevista de A. M. Portugal (1978). IN: La Nave de la Memoria. a.a.O. S 11-18. Hier S 18.

4 Ritual und rituelle Handlungen im Theaterlaboratorium

Contraelviento Teatros

4.1 Das Ritual anhand des Stückes *La Flor de la Chukirawa*

Auch wenn einige der Mitglieder *Contraelviento Teatros* oft aktiver Teil ritueller Prozesse in ihrer Umgebung sind und liminale Erfahrungen am eigenen Leib erleben können, wie bei einem *temazcal*¹⁴⁰ oder als Musiker bei einem der zahlreichen Feste im ecuadorianischen Andengebiet, können sie sich dies nur bedingt auch im Laboratorium zu Nutze machen. Natürlich sind die Recherche oder die Erfahrung am eigenen, außertheatralischen Leib wichtige Orientierungspunkte im Aufbau einer Beziehung zur Ritualität, muss das erlebte Material aber in solchem Maße pervertiert werden, dass der Versuch einer direkten Übernahme auf den szenischen Raum nicht vollzogen werden kann. Die Feldforschung der Schauspielerinnen beläuft sich daher nicht auf die Arbeit eines Souvenirjägers, um das Gefundene dann in einem völlig anderen Kontext, leblos zu präsentieren¹⁴¹, sondern muss sie ihren persönlichen Zugang zur Tradition bilden und das Ritual oder die rituelle Handlung auf die Probe stellen, um heraus zu finden ob diese Elemente, die daraus wachsenden Impulse, überhaupt im Laboratorium bearbeitet werden können.

Dieses Auf-die-Probe-Stellen realisiert sich bei *Contraelviento Teatro* oft mit einer Suche in anderen Extremen, anderen Kulturen oder stark Gegensätzlichem.

„Wir bedienen uns vieler Hintergründe, zapfen zahlreiche Quellen an, die unsere theatrale Praxis stimulieren. Der Großteil dieser Quellen kommt aus der Tradition aber auch aus der persönlichen Erfahrung, der Beobachtung im Zeitgenössischen. Aber immer wenn wir die Traditionen anzapfen oder wenn wir uns der persönlichen Erfahrung bedienen, lautet die Aufgabe auf der Bühne sie in einen kritischen Zustand zu bringen.“¹⁴²

140 *Temazcal*: Schwitzhütte, die von den Azteken zur körperlichen und geistigen Reinigung gebaut wurde und auch heute in Mittelamerika und im Norden Südamerikas stark verbreitet ist. Oft werden Halluzinogene gebraucht um mit den Geistern in Kontakt zu treten, die dann auf Krankheiten und Problemstellen im Körper hinweisen sollen.

141 Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Der Weg der Masken. (La Voie des masques, 1975)* dt. v. Eva Moldenhauer. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

142 Vallejo A., P.: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 2.

Das Experimentieren mit traditionellen Elementen in einer Laborsituation bedeutet aber niemals sie ins Lächerliche zu ziehen oder gar abzuwerten. Der respektvolle Umgang mit jeder der behandelten Kulturen steht an erster Stelle, unterbindet aber nicht die Herausforderungen, die die Akteure an sie stellen um sie zu hinterfragen.

4.2 Ritual, rituelle Handlungen oder Ritualisierungen

Wenn wir uns jetzt Begriffen wie Ritual, rituelle Handlungen, Tradition oder Folklor widmen, sollte vielleicht ganz kurz abgeklärt werden, wie die Termini in dieser Arbeit sich verwendet wissen wollen und welche Literatur dazu herangezogen wurde.

Auch wenn ebenso klar ist, „[...] daß Rituale keine einbruchsicheren Aufbewahrungsorte für akzeptierte Ideen sind, sondern oftmals dynamische performative Systeme, die neues Material generieren und traditionelle Handlungen auf neue Weise rekombinieren.“¹⁴³

Richard Schechner kündigt hier die Schwierigkeit an die Begrifflichkeiten einzuordnen und die Vermischungen, die in den zahlreichen gesellschaftlichen Strukturen und theatralen Formen entstehen. Die Grenzen können nur schwer gezogen werden wo Theatralität und religiöse wie soziale Praktiken aufeinander treffen.

Die „Funktion des Rituals ist es, die Gewalt zu >reinigen<; d.h. sie zu >täuschen< und an Opfern auszulassen, die mit Sicherheit nicht gerächt werden.“¹⁴⁴, schreibt René Girard in *Das Heilige und die Gewalt* und Richard Schechner reagiert darauf mit:

„All das klingt sehr stark nach Theater – speziell nach einem Theater, dessen Funktion die Katharsis ist, oder zumindest einem Theater, das gewaltsame und erotische Energien „umleitet“.“¹⁴⁵

Und so sehr sich theatrale Praktiken und Rituale auch ähneln, gelang es doch gewisse Definitionen

143 Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. Übers. M. Hüttler. In: Aufbruch zu Neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende. Michael Hüttler (Hg.). Frankfurt am Main, IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S 229-278. Hier S 229.

144 Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Fischer-Verlag: Frankfurt a.M., 1992. S 57.

145 Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. a.a.O. S 237.

zu formulieren, die in der Theaterwissenschaft und Theateranthropologie auch Anwendung finden. Ich halte mich hier meist an die *5 Komponenten*, die vom Indologen Axel Michaels entwickelt wurden, da sie unweigerlich eine der nachvollziehbarsten Abhandlungen bedeuten, die viele wichtige Punkte renommierter Wissenschaftler, wie Arnold van Gennep oder Victor Turner, einbeziehen. Diese Komponenten hier aufzulisten macht wenig Sinn, da sie leicht in Michaels 1999 verfassten Aufsatz „Le rituel pour le rituel“¹⁴⁶ nachgelesen werden können.

Wichtig ist hier aber die Bemühung klar zu machen, dass nicht jede Gewohnheit oder soziale Verhaltensform auch gleich ein Ritual bedeuten, sondern es doch der Erfüllung gewisser Kriterien bedarf. Andere, die nur bestimmte Komponenten beinhalten, werden als *Rituelle Handlungen* oder *Ritualisierungen* bezeichnet.

Die Gefahr, dass es in folgenden Abschnitten zu verschiedenen Auffassungen erwähnter Termini kommt, ist aber selten gegeben, da die beschriebenen Theatergruppierungen nicht behaupten Rituale auf der Bühne durchzuführen, sondern dass ihre Forschung sich damit beschäftigt und Aspekte und Elemente einiger Rituale oder traditioneller Feste im Laboratorium behandelt werden.

Die Problematik stellt sich eher für die Riten ausführende Bevölkerung, die das *mestizaje* auch in der Ausübung ihrer Traditionen nicht ausschließen kann und manche Zeremonien durch den Einfluss anderer religiöser Richtlinien, bzw. Moralvorstellungen, nur noch in „verniedlichter“ Form ausgeführt werden und daher manchen formalen und modalen Kriterien, die Axel Michaels fordert, nicht mehr genüge getan werden. Dies scheint hier von Bedeutung, da genau jene ambivalenten Zustände für das Theater von enormer Wichtigkeit sind. Dabei kann dies in vielen Fällen schizophrene bis existenzbedrohende Ausmaße annehmen, die sich in einer Art Depression unweigerlich der Ontologie nähern, die dem experimentellen Theater von enormer Bedeutung ist.

146 Michaels, Axel: "Le rituel pour le rituel" oder wie sinnlos sind Rituale. In: Caduff, Corina/Pfaff-Czarnecka, Joanna (Hg.): Rituale heute. Theorien - Kontroversen – Entwürfe: Berlin, 1999. S 23-47.

4.3 *La Flor de la Chukirawa*

Die Blume der *Chukirawa*, ist wohl das international bekannteste Stück aus der Feder Patricio Vallejos, das vor allem in den Vereinigten Staaten Nordamerikas auf reges Interesse stößt.

Eine indigene Bäuerin aus den ecuadorianischen Anden verliert ihren einzigen Sohn im Krieg, den die USA gegen das irakische Regime führt. Der naive Sohn, von der Illusion geleitet, er erhielte die *Green Card*, wenn er sich für die Dienste Nordamerikas rekrutieren ließe, fällt bereits nach zwei Tagen auf dem Schlachtfeld. Und durch den so kurzen Einsatz hat er sich nicht genug Geld erarbeitet, um seinen Leichnam in seine Heimat zu transportieren, worauf er an Ort und Stelle beigesetzt wurde.

Tatsächlich ist der Anteil der lateinamerikanischen Rekruten in den Kriegen im Irak und Afghanistan erheblich gestiegen, wo er auch schon im Vietnamkrieg 19% ausmachte, zu einer Zeit, in der in den USA der Bevölkerungsanteil der *latinos* nur 4,5%¹⁴⁷ betrug. Heute sind es mindestens 50 Millionen Bewohner lateinamerikanischen Ursprungs in Nordamerika und da ein großer Teil auch in Armut lebt, erweisen sich viele *latinos* als gefundenes Fressen für die Rekrutierungsbüros des Pentagon.

„Sie versichern, dass die *latinos* einen <<natürlichen Hang zum Militärischen>> haben, und gaben für eine Propagandakampagne – extra für *latinos* konzipiert – um die elf Millionen Dollar in nur drei Jahren aus.“¹⁴⁸

Die sehr hohe Auswanderungsrate in Ecuador und auch der Rassismus und die Gewalt denen die Ecuadorianer in Spanien oder Nordamerika erfahren müssen sind Fakten, die an der Identität des kleinen Landes am Äquator nagen und dadurch auch die Theaterschaffenden stark beschäftigen. Und wenn es nun auch scheint, dass Patricio Vallejo soziale Missstände und das Ignorieren von

147 Vgl.: Ramos Garcia, Luis A.: La flor de la chukirawa: P. Vallejo. A. y el teatro político ecuatoriano. In: A TEATRO Revista: Publicación de Atræ y Ande Colombia. N° 17 Enero – Noviembre 2010. Fondo Editorial A TEATRO – ATRAE: Medellín, Colombia, 2010. S 128-133.

148 Ebenda. Hier S 133 FN 5.

Menschenrechten offensichtlich anklagt, woran ja nichts auszusetzen ist, so geht er und seine Gruppe *Contrael viento Teatro* doch noch einen Schritt weiter, um sich den Ursachen und den Mechanismen in der Gesellschaft zu nähern, die Reaktionen gewaltsamer Natur hervorrufen.

Dieses Unterfangen, in welchem auch der Zuseher an einem Punkt am „*Rande der Welt*“¹⁴⁹ sich wiederfinden soll, wie das Patricio Vallejo beschreibt, soll zeigen wie der Dialektik des stetig voranschreitenden Mestizentums begegnet werden kann, ohne einen Teil davon auszuklammern und auf einen Zwiespalt hinweist, nämlich auf „[...] das Thema der Tradition, das vor allem konfliktive Thema einer Kultur, die sehr verwurzelt ist mit ihren Traditionen, aber einer Gegenwart gegenüber steht, die sich anstellt diese Traditionen zu annullieren.“¹⁵⁰

Und jenes Annullieren versteht sich aus einer Mischung von Ignoranz und Furcht über das Schicksal, das den Emigranten widerfährt, wie es, so Luis Ramos García, die Mutter Heimat (Ecuador) selbst zu spüren bekommt, die die Mutter des Jungen Soldaten zusätzlich verkörpert.

„[...] Wie stolz ich doch bin, dass sie ihn in dieser Armee aufnehmen.

Und welch Held er doch sei, in diesem Land, ich weiß nicht mal welches.

Wie heißt die Heimat der *gringos*? Ich weiß nicht recht, aber was ich sehr wohl weiß ist, dass sie anders reden als unser eins.“¹⁵¹

So resigniert mit gewisser Ironie, die ecuadorianische Bäuerin, über den Verlust ihres Kindes und „[...] dekonstruiert intuitiv den militärischen Diskurs, der eine Terminologie erfindet um das Unerbittliche des Todes zu beschwichtigen.“¹⁵²

Durchaus bewegt sich die dramatische Behandlung auch auf einer zynischen Ebene, die durch die wenig umständlich wirkenden Reaktionen, jene Blase platzen lässt, die sich ideologisch veranlagte Vorgehensweisen zu nutzen machen, in diesem Falle jene des Marketing für die Rekrutierungen im Auftrage der Vereinigten Staaten Amerikas. Jene offensichtliche Naivität, die sich als Reaktion auf

149 Vallejo A., P. Interview mit dem Autor. a.a.O. S 1.

150 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S1.

151 Vallejo A., Patricio: La flor de la chukirawa. In: Proaño Gómez, Lola und Geirola, Gustavo (Hg.): Antología de teatro latinoamericano; tomo 2 (1950-2007). Inst. Nacional del Teatro: Buenos Aires, Argentina, 2010. S 533-548. Hier S 538.

152 Ramos Garcia, Luis A.: La flor de la chukirawa. a.a.O. S 129.

eine Unterdrückung versteht, in der sich ein Teil der mestizischen Bevölkerung mittlerweile sehr behände zu Bewegungen gelernt hat. Nichts desto trotz muss er sich doch wieder vor so unfassbar Unmenschlichem befinden, dem nur mit ohnmächtigem Zynismus zu begegnen ist, wenn man daran nicht zu Grunde gehen will und das die Einschränkungen in geografischen Beziehungen weit übertrifft.

„Für Vallejo geht die Debatte über das Recht hinaus sich an Orte begeben zu können von wo aus der Weiterbestand der Sippe verhandelt werden kann; und er akzeptiert eine spielerische Unterwerfung unter den impetus, den die sozio-personalen Umstände des lateinamerikanischen Bürgers und sein Widerstand gegen die Unterdrückung und Willkürlichkeit der politischen Kräfte loslösen.“¹⁵³

Und doch, oder genau auf Grund der offensichtlich präsenten Ungerechtigkeiten, werden die Anspielungen in den Stücken *Contraelvientos* kaum in direkter Form an die Oberfläche gelangen. Vielmehr wird den Fakten, Umständen, Ereignissen und sogar den Ritualen mit Gegensätzlichem begegnet, werden andere Zonen ihrer Quellen anvisiert und ihre Widersprüchlichkeit offengelegt.

„Fragen zu stellen an den Gesang, an das traditionelle Lied, an den traditionellen Tanz, das Ritual, das Fest oder Fragen zu stellen an die eigene Erfahrung, die zeitgenössische Beobachtung, beinhaltet den Versuch den Sinn, mit dem uns etwas überliefert wird, zu hinterfragen.“¹⁵⁴

So beschreibt Patricio Vallejo den ersten Teil der Annäherung an das Arbeitsmaterial im Laboratorium, in welchem auch durchaus „unschuldige“ Fragestellungen zum Ziel führen können. In etwa, um ein Beispiel zu liefern, wenn ein kleines Mädchen danach fragt, wie denn der katholische Priester Wasser zu Wein werden ließe.

Voraussetzung dafür ist die Unvoreingenommenheit, die das Ausstellen einzelner Objekte, die in codierten Zusammenhängen anderen Akzeptanzen unterlegen sind, anregt. Der Gegenstand oder die Thematik können dabei ihre geläufige Bestimmung aufgeben und auf ihre einzelnen Teile reduziert werden oder einem anderen Kontext dienlich sein. Darin beläuft sich auch der experimentelle Charakter, den solch „riskante“ Unterfangen bewirken, in denen Zusammenhänge ganzer

153 Ramos Garcia, Luis A.: La flor de la chukirawa. a.a.O. S 129.

154 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 3.

Gesellschaftssysteme, Wertvorstellungen und Glaubensfragen herausgefordert werden. Dies ermöglicht der Wissenschaftlerin auch in solch einem Falle von einem Laboratorium zu sprechen, da an konkreten Problemstellungen gearbeitet wird, und die Ergebnisse in späterer Folge auch eine Diffusion erfahren.

Der folgende Punkt beläuft sich im Aufspüren des dem Gegenstande innewohnende Spannungsmoments, aus dem ein Impuls gewonnen werden kann, der durchaus mit anderen *Impeti* völlig anderen Ursprungs, aber einer gewissen Verwandtschaft auf nicht vorgegebener Ebene, in Verbindung gebracht werden können.

„Die zweite [Aufgabe] ist es, jene Stücke zu finden, die wir Spannungselemente nennen, die in diesen Traditionen oder Beobachtungen verankert sind.“¹⁵⁵

Meist unterstützen auch Gegenüberstellungen mit Gebräuchen weit entfernter Kulturen eine Hervorhebung erwähnter Spannungen. Ein Aspekt, der auch die Kontemporanität der Aktionen der Gruppe unterstreicht, die in einer vernetzten Welt agiert und reagiert und trotz der Auseinandersetzung mit traditionellen Vorgängen in spezifisch gewählten Gebieten ihres Heimatlandes, diese Globalisierung nicht leugnet oder gar bewertet. Was nicht bedeutet, dass nicht ein jeder der einzelnen Mitglieder eine Meinung dazu hätte, ist diese aber in der experimentellen Phase nicht von Bedeutung, sondern begrenzend.

„[...] wenn ich an *La Flor de la Chukirawa* denke, erinnere ich mich, dass wir bestimmte japanische Tänze in Dialog mit einem sehr traditionellen Tanz der Andenwelt brachten, dem *San Juanito*. [...] Wir versuchten die Spannung zu finden, die es geben könnte, die Opposition, die es geben könnte. Wir versuchten uns so weit wie möglich vom *San Juanito* zu entfernen. Und das am weitesten Entfernte, das wir fanden für *La Flor*, war Japan.“¹⁵⁶

Auch hätte dieser Tanz verwendet werden können, gänzlich so wie man dessen Aufführungen noch in Ecuador zu sehen bekommt, sich die Tanzschritte aneignen, die Kostüme an den Originalen

155 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 3.

156 Vallejo A., Patricio: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 3.

orientieren und in der Inszenierung, mit kleinen Variationen, wiedergeben können. Aber es wäre vom Publikum sofort als lebloses Objekt, eine Kopie die völlig zweckentfremdet eingesetzt wurde, entpuppt worden. Formen von Festen, die im Sinne eines Folklores, in etwa für touristische Zwecke, doch in einen gewissen Kontext eingebettet werden und denen eine akribische Studie vorausgeht, sowie der Anspruch auf eine möglichst genau Originaltreue, würden dem experimentellen Theater nicht dienlich sein. Es ende in einer „Angeberei“¹⁵⁷, da bewusst vorgehalten würde, dass man sich mit der eigenen Kultur beschäftige, keineswegs aber eine kritische Behandlung stattfand, die die Schauspielerinnen herausfordert eigene Hürden zu überwinden und eine Erfahrung der Konfliktbereiche stimuliert.

Die gegensätzlich wirkenden Einflüsse aus anderen Kulturen oder auch Bereichen in sozialen Strukturen, haben die Wirkung von Indikatoren und Reizgebern, die anzeigen wo Widersprüchlichkeiten zu Impulsen werden und die Impulse abermals aktivieren können.

Durch den Tanz des *San Juanito* bringt sich die Mutter in eine Position, aus der sie im Schutze der rituellen Handlung eine direkte Unterhaltung mit der Gottheit führen kann. Diese realisiert sie aber nicht auf verbaler Ebene, denn in dieser wird auf indirektem Wege verhandelt, sondern durch Gesten und Aktionen. Handlungen wie die Peitschenschläge auf die Erde und der herausfordernde Blick gen Himmel, der durch die nach oben zeigenden Handflächen verstärkt wird. Der gesungene Text wirkt als Gegenpol dieser Aktionen und bezieht sich auf die Sehnsüchte der Mutter, die durch eine Art Trance ihr Zugang zu den Ursprüngen ihre Situation verschaffen wollen.

„Aquí adentro, bien adentro

Donde palpita el corazón

Baila libre como el viento

La mariposa de mi canción

Diles pequeña lo que siento

El taiticu manda a decir

Que se anden bien atentos

157 Ebenda.

El mal tiempo se va a morir“¹⁵⁸

Interessant erweist sich hier auch der Aspekt, dass sie ihre Gefühle nicht direkt mitteilt sondern, dies über eine Boten, den Schmetterling, erledigen muss, da die unmittelbare Weise ihren Körper vermutlich völlig überfordern würde.

All die Beschreibungen dieser Prozesse können zwar als romantisch rezipiert werden, haben sie aber eine enorm wichtige Bedeutung in ihren Funktionen als Richtlinien für die regelmäßige Arbeit der Schauspielerinnen, die ihr ermöglicht Ziele zu setzen und auch Fortschritte in der Formation auszumachen. Es sind damit greifbare Definitionen, die den Berufe der Schauspielerinnen, dessen kreativer Inhalt oft auf inspirative Augenblicke reduziert wird, als Handwerk verhandelbar macht und zu verteidigen erlaubt.

Dies ist ein Aspekt, der das Theater der Gruppe im Generellen und auch speziell in Lateinamerika ausmacht, der eine Begegnung mit den Ritualen der eigenen Kultur ermöglicht, indem die Akteurinnen sich von den eigenen Maskeraden befreit.

„Wir brauchten eine Methode und eine Technik, die uns unabhängig von uns selbst machte, von unserer Freiwilligkeit, unseren guten Absichten. [...] Eine Disziplin, die verhindert, dass wir uns von Passionen leiten lassen.“¹⁵⁹

Auch ein wichtiger Schritt dahingehend, dass das Theater in Lateinamerika wieder aus dem Gefüge der an Europa orientierten Tendenzen genommen werden konnte, um nicht ein nur für Eliten erreichbares Gut zu bleiben. Somit wurden die die marginalisierten Schichten betreffenden Themen auch wieder im Theater gegenwärtig und nicht mehr nur als Clichéfiguren und Lachnummern hervorgeholt. Unter diesen marginal lebenden Gruppen befinden sich auch die indigenen Bauern oder ehemalige Sklaven afrikanischen Ursprungs, die teilweise nicht einmal als Motive für die Dekoration der großen Theaterbauten dienen durften, wie es im *Teatro de Colón* in Bogotá der Fall war.¹⁶⁰

158 Vallejo A., Patricio: La Flor de la Chukirawa. a.a.O. S 543. „Hier drinnen, ganz tief drinnen/ Wo das Herz pulsiert/ Tanz frei wie der Wind/ Du Schmetterling meines Liedes/ /Sag ihnen kleiner, was ich fühle/ Gott lässt verkünden/ Dass alle aufmerksam seien/ Die schlechten Zeiten werden sterben“

159 Delgado V., Mario A.: La Nave de la Memoria. a.a.O. S XXV.

160 „1899 gab es ein grässliches Missverständnis im Zusammenhang mit diesem Theater. Frei nach seiner Inspiration, malte der florentiner Maler Anibale Gatti auf einen fabulösen Bühnenvorhang des Theaters 36 Berühmtheiten der

Die Arbeitsweise *Contrael viento Teatros* streift hier abermals das Feld der Theateranthropologie wenn sie, zwar unter dem primären Vorsatz sich der umgehenden Kultur zu nähern, theatrale Praktiken vergleicht, realisiert sie jenes das diese Wissenschaft in ihrer eigentlichen Definition anstrebt: „Die Theateranthropologie ist das Studium des Verhaltens des Menschen auf biologischer und soziokultureller Ebene in einer Situation der Darstellung.“¹⁶¹

Durch die in den vorhergehenden Absätzen beschriebene Pervertierung werden die den Handlungen und Bewegungen innewohnenden Codes und Informationsträger zwar beeinflusst, aber nicht völlig umgedeutet. Eher werden sie auf essentielle Aussagen reduziert. Unübersehbar demonstriert sich beim Andentanz *San Juanito* das Pendeln zwischen Erde (*pacha mama*) und dem Himmel, dem Gottwesen (*taiticu*). Demonstrativ öffnet die Mutter beim Blick nach oben die Hände und streckt die Handflächen als Zeichen ihrer Auslieferung und Schwäche vor dem Gott himmelwärts, um ihn herauszufordern. Der Blick, in der Ausrichtung des Kopfes ist leicht gebeugt und gibt Einblick auf den inneren Kampf des Charakters. Rasch findet sie aber wieder zu ihrer zu Boden geneigten Haltung, um ihre rebellische, erfahrene Natur hervorzukehren. Die Peitschenschläge auf die Erde sollen die schlecht gestimmten Geister vertreiben und die ihr positiv gestimmten aktivieren. Als Bestandteil der *Mise en Scène* verwendet Patricio Vallejo bei dieser Szene eine amberfarbene bis rote Beleuchtung und lässt die Schauspielerin innerhalb eines Kreises dieser Farbe agieren. Recht wahrscheinlich ist dies eine Anspielung auf die *prueba de sangre* (Blutprobe) und die Brutalität im alten Tanz *Taki Onqoy* (*enfermedad del canto-baile*¹⁶²), der sich im 16. Jahrhundert entwickelte als Reaktion auf die systematisch durchgeführte Evangelisierung, die keine Rücksicht auf Traditionen der indigenen Bevölkerung Südamerikas nahm. Auf Grund dieses und anderer Ausdrücke der Ablehnung der „neuen Religion“ wurde *Felipe II* (Philipp II) angesucht die Inquisition in

Operngeschichte verflochten mit ein paar Palmen und einigen Gruppen von Bauern. Der Präsident Rafael Núñez lässt darauf den Künstler wissen, dass die Nation dies als Beleidigung auffasse, dass auf einem Vorhang sich die höchsten Ideale der menschlichen Zivilisation sich mit Figuren der wilden Peripherie vermischten. Gatti löscht darauf seine Bauern wieder.“ Muguercia, Magaly: *Teatro Latinoamericano del Siglo XX; Primera Modernidad* (1900-1950). RiL editores: Santiago de Chile, 2010. S 26.

161 Barba, Eugenio. Zitiert nach Delgado, Mario: *Una Mirada desde la Oscuridad*. In: *La Nave de la Memoria*. a.a.O. S 33-43. Hier S 36. „La antropología teatral es el estudio del comportamiento del hombre al nivel biológico y sociocultural en una situación de representación.“

162 „Krankheit des Gesang und Tanzes“ Vilcapoma, José Carlos: *La danza a través del tiempo; en el mundo y en los Andes*. Asamblea Nacional de Rectores & Universidad Nacional Agraria La Molina: Lima, 2008. S 265, FN 212.

Südamerika zu erlauben, um die Indianer von ihren teuflischen Bräuchen zu befreien.¹⁶³ Bei diesem ekstatischen Tanz bleiben die Ausführenden, sich selbst mit Gesängen begleitend, tagelang auf den Beinen ohne Nahrung zu sich zu nehmen. Nur um Notdürfte zu verrichten, verlassen sie den „Backofen des Dämons“¹⁶⁴ in denen viele, *coca*-kauend und Alkohol trinkend, nach Tagen des Tanzes zu Grunde gehen und damit einen ehrenvollen Tod erleiden, der sie vom Gott der Europäer befreit und den *haucas* wieder näher bringt.

Fragwürdigere Beweggründe für sein oder irgendein „Vaterland“ zu sterben durchleuchtet Patricio Vallejo in diesem Stück unter anderen mit der Thematisierung der Nationalhymne. Die andine Bäuerin beschäftigt dieses Thema zutiefst und versucht der Reporterin eine Antwort auf ihre Frage heraus zu locken.

„**La Madre:** Wie machen sie das wohl dort? Wenn die in der Armee von dort drüben nicht von da drüben sind, sondern von hier und anderen Ecken von hier, aber eben nicht von dort. Wie machen sie das dann mit der Nationalhymne? Wenn sie ja nicht mal deren Sprache sprechen, werden sie ja kaum deren Hymne kennen. Lassen sie sie singen? Oder schicken sie sie einfach in den Krieg und das war's?“¹⁶⁵

Mit etwas Selbstmitleid versucht sie die Pointe der Frage noch zu verschärfen, um die Reporterin zu provozieren.

„**La Madre:** Sachen, die unser eins nicht versteht, wie Sie ja schon gesehen haben bin ich arm und ich bin unwissend.“¹⁶⁶

Die Antwort, besser gesagt der Rückzug der Reporterin sieht folgender Maßen aus:

163 Vgl. : Vilcapoma, José Carlos (2008). a.a.O. S 261.

164 Martín Rubio, María del Carmen [Hg.]: De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial al Felipe II. 1588. zitiert nach: Vilcapoma, José Carlos (2008). a.a.O. S 262.

165 Vallejo A., P.: La Flor de la Chukirawa. a.a.O. S 542. „¿Cómo también harán allá? Si los del ejército de allá no son de allá, son de acá y de otras partes de por acá, pero no son de allá. ¿Cómo harán con eso del himno nacional? Si ni saben hablar ese idioma menos se han de saber ese himno. ¿Les harán cantar? ¿O les mandan no más a la guerra y ya?“

166 Ebenda. „Cosas que una no entiende, como ya viera soy pobre y soy ignorante.“

„**CORO.** Patria, tierra sagrada

De honor y de hidalguía

Que fecundó la sangre

Y enalteció el dolor

Cómo me enorgullece

Poder llamarte mía

Mía, como a mi madre

Con infinito amor“¹⁶⁷

Wie viele „Heimattreue“ empfindet diese Reporterin die Identität erst als eine würdige, wenn sie blutüberströmt und schmerzgeladen sich aus der „Barbarei“ herausbildete.

Das verbindende, berausende Gefühl der Gemeinschaft und Zugehörigkeit zu einer Nation findet beim Gesang der nationalen Hymne einen beinahe furchteinflößenden Höhepunkt. Bei diesem Punkt erfüllt sich das *societas* Kriterium, das Axel Michaels für die Definition von Ritualen anwendet, wenn der gesellschaftliche Druck dazu führt, dass die Angst und Vorbehalte gemindert werden und die Lust zum Spiel oder Kampf geweckt wird. Die in ihrer Natur neutrale *comunitas* Erfahrung bekommt so einen negativen Charakter, da sie durch den subjektiven Druck auf die Einzelperson, diese zu Taten bewegt, zu denen sie unter anderen Umständen nicht im Stande wäre. Trotzdem möchte ich die National- oder Bundeshymne nicht als Ritual bezeichnen, dazu ist sie zu ersetzbar und berührt nur manche der zuvor erwähnten Komponenten. Bestimmt beweist sie sich aber als ausgezeichnetes Mittel zur Überwindung von Zweifeln, die in der Berufung auf den Fortbestand des Heimatlandes auch so manchen Unschlüssigen das gerechtfertigte Unbehagen nimmt.

Die Beobachtung, die im Stück provokant präsentiert wird, spielt auf den Effekt an, dem die ungefestigte Identität in ihrer unsteten Befangenheit fast ungeschützt ausgeliefert ist. Denn hat die enthemmende Wirkung im Unentschlossenen den fruchtbarsten Nährboden. Hier bemängelt Vallejo

¹⁶⁷ Ebenda. „Heimat, heiliges Land/ Voll Ehre und Rittersum/ Das das Blut befruchtete/ Und der Schmerz lobpreiste/ / Wie stolz ich doch bin/ Dich Mein zu nennen/ Mein, wie meine Mutter/ In unendlicher Liebe“

die Verpflichtung zu einer Identität, als den Anspruch auf die Beherrschung und den Besitz eines Landstriches und die Berufung auf die Abstammung von einem idealisierten Typ Mensch, der in dieser Form nie existierte. Die Verlegenheit der eindeutigen Zuordnung erlaubt zwar ein systematisches Verfolgen von eigennützigen Objektiven, erweist sich die Sehnsucht nach Ausgrenzung und Konfliktilgung aber immer als Fass ohne Boden, da die extremen Ansprüche unproportional zu vernunftbehafteten Erklärung wachsen und sich unausweichlich irgendwann gegen die Ausübenden selbst richtet. Auch wenn die Vernunft, wie bei einem Drogenabhängigen, der seinen Handlungen auch mit Vernunft rechtfertigt, anfangs noch dienlich ist, wird nach kurzer Zeit ein Limit erreicht, das die Anforderungen unerreichbar hoch ansetzt.

4.4 Die Blume der *Chukirawa*

Orange bis rötlich, wie die Beleuchtung des *Suan Juanito*, ist ebenfalls die Blütenfarbe der *chuquiraga insignis*, die in den ecuadorianischen und peruanischen Anden auf einer Seehöhe von bis zu 5000 Metern zu finden ist.



La Madre mit einem Bündel der Chukirawa. Auffallend der Hut, der in der ecuadorianischen Sierra von Frauen, Männern und Kindern getragen wird, wie auch der typische Poncho.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Foto aus dem Archiv der Gruppe Contrael viento Teatro.

Sie gehört zur Familie der *Asteracea*, der Korbblütler, zu der auch die Sonnenblume zählt und ist in ihrer robusten und stacheligen Struktur eine durchwegs unbequeme Mahlzeit für Lamas oder andere pflanzenfressende Andenbewohner. Dies bestätigt auch die Mutter aus dem Stück *Contraelvientos* wenn sie sich von den Erinnerungen an ihren Sohn oder ihr eigenes Leben gebeutelt sieht und im Romantischen der ihr umgebenden Natur Schutz vor der unfassbaren Realität sucht.

„**La Madre:** (Schreit) Hören Sie! (Als ob sie ein Geheimnis verrate) Die Blume der *Chukirawa* ist wunderschön und attraktiv, aber man kann sie nicht berühren, denn sie ist hart und hat Stacheln. (Abermals schreit sie) Aber das Interview ist doch gut gelaufen, oder?“¹⁶⁹

Diese brüchige und ungehemmte Weise der Mutter sich mitzuteilen zeigt, wie nahe sie sich bereits am Wahnsinn befindet und eröffnet, im Gespräch mit der Reporterin, den innerlichen Kampf, den sie durchläuft, der von Hoffnung auf Trost bis zur Überwältigung durch die unbegreifbare Trauer reicht, der sie oft nur mit satirischem Humor begegnen kann, die sie aber trotz eiserner Disziplin, die sie sich auferlegt, immer wieder einholt.

In der Naturmedizin nimmt die *Flor de la Chukirawa* aufgrund ihrer vielseitig wirksamen Heilkräfte einen sehr hohen Stellenwert ein und ist daher auch auf den meisten Märkten zu gesalzenen Preisen zu bekommen. Die *chuquiragua* oder in der modernisierten Schreibweise *chukirawa*, ist so etwas wie die Nationalpflanze Ecuadors. Zumindest ist es so in manchen Reiseführern oder Touristeninformationen zu lesen. Ihrer Widerstandsfähigkeit und unaufdringlichen Schönheit wegen, behauptet sie sich durchaus geschickt als Symbol für das Durchhaltevermögen der Minoritäten Ecuadors gegenüber einer Vielzahl von gesellschaftlichen Unterdrückungen, sowie der Gnadenlosigkeit der Natur.

„**La Madre:** Sehen Sie es? Es ist die Haut des Berges, die in die Schlucht gleitet. (Pause) Wenn es in der

169 Vallejo A., Patricio: *La Flor de la Chukirawa*. a.a.O. S 548. „(Grita) Oiga. (Como si dijera un secreto) La flor de la Chukirawa es hermosa y atractiva pero no se la puede tocar porque es dura y tiene espinas. (Otra vez grita) Pero sí salió bien la entrevista ¿no? (Vuelve a su labor con las piedras).“

Einöde regnet, wird alles gereinigt, alles pur. (Pause) Mit etwas Glück, ausgerissen von einer Mure, kommt eine Chukirawa von da oben herunter.“¹⁷⁰

Nach Luis Corderos Wörterbuch des *Quichua* bedeutet *chuqui* Lanze oder Speer¹⁷¹. Als *chuqui* werden ihm zufolge aber auch gewisse indianische Tänzer genannt, über welche mir leider nicht mehr herauszufinden gelang. In den vielen Dörfern der Anden gibt es eine Vielzahl von Übersetzungen für *chuquirahua* (*chukirawa*, *chuquiragua*), von 'Blume des Feuers' bis 'Wandernde Blume' reichend, die teilweise auf ihre fiebersenkende Eigenschaft, die Flammenfarbigkeit ihrer Blüten oder ihr hartes und spitzes Blätterkleid zurückzuführen sind.

Da es hier aber nicht um die Aufschlüsselung der Bezeichnung dieser Pflanze geht, scheint eine Vertiefung nicht vonnöten. Viel eher scheint die Bedeutung von Heilpflanzen für rituelle Praktiken und der Umgang damit in Inszenierungen und Training der SchauspielerInnen, als sinnvoller.

José María Arguedas, dessen Bedeutung für die Etablierung des Quechuas in akademischen wie in künstlerischen Kreisen, unumstritten ist, wie auch sein prägender Einfluss auf die experimentellen Theatergruppen *yuyachkani* und *cuatrotablas*, beschreibt in seinen Werken immer wieder sehr detailreich die Fauna des Andengebirges und deren Wirkung auf die Gebräuche der Bevölkerung. In folgendem Beispiel ist auch das Mestizische in der Sprache und der Sprache selbst gut erkennbar, sowie die Widersprüchlichkeit der Charaktere und das Übereinkommen dieser mit jener Ungereimtheit.

„Padre Santo – continuó hablando don Aparicio – Padrecito: yo le traeré las flores de la gran cordillera. ¡Si ahora su mejilla está como la hoja del achank'aray¹⁷² rojo y alba! ¿Yo no dije? Si el achank'aray y el

170 Ebenda. S 538. „Lo ve. Es la piel de la montaña que se deslava por la quebrada. (Pausa) Cuando llueve en el páramo se purifica todo, se limpia todo. (Pausa) Con suerte arrastrada por el lodazal baja una flor de la Chukirawa.“

171 Cordero, Luis: Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua. Corporación Editora Nacional: Quito, 2006. S 32.

172 „Achank'aray: Kräuterpflanze der Hochsteppe. Ihr rohrförmiger Stamm wird bis zu 40cm hoch und aus diesem wachsen große einfache Blätter. Ihre Blüten, paarweise aufgereiht am Ende der Zweige, sind groß und ansehnlich, sie werden zur Dekoration bei Geburten verwendet. In Sträußen an die Tür gehängt verkünden sie die Geburt eines Kindes. Ihre Wurzelstöcke werden von den *indios* als Lebensmittel gebraucht.“ Aus: Arguedas, José María: Diamantes y Pedernales. Editorial Horizonte: Lima, 2011. S 34. FN 18.

phalcha¹⁷³ parecen como el rostro mismo de las criaturas inocentes. ¡Hermosura para la eterna gloria!
¡Mi caballo, mi caballo, k'ellas (ociosos), y a saltos llegaré a los nevados!“¹⁷⁴

Pflanzen dienten der indigenen Bevölkerung auch immer wieder als *pontifex* zwischen ihren Religionen und dem christlichen Glauben, denn war es über sie möglich ein *mestizaje* des Glaubens zu realisieren.

Wie sich solche Entwicklungen vollziehen und in welchem Ausmaß, darüber gibt folgender Brief eines Pfarrers aus der Gemeinde Salasaca in den ecuadorianischen Anden aufschluss.

„An Eure Exzellenz Doktor D. Federico González S.,
Ehrwürdiger Erzbischof von Quito.

Eure Heilige Exzellenz,

Mit demütigen Grüßen an Euer Gnaden: jene in deren Auftrag ich schreibe, die Salasacas, erbitten von Euer Gnaden das Präsent einer Statue, von der Höhe eines *vara*, der allerheiligsten Jungfrau, da die Weißen ihnen erzählten, dass Euer Gnaden mehrere Heiligenobjekte an die Gemeinde Rosario geliehen hatte, kommen diese armen Leute zu Euch, um besagte Figur zu erhalten, weil sie in ihrer Kapelle über nichts verfügen. Ich nütze die Gelegenheit, um von Euer Gnaden zwei Kruzifixe für die Heilige Messe und zwei Altarsteine zu erfragen.

Zusätzlich, lasse ich Euer Gnaden wissen, dass diese armen Indianer einen Baum anbeten, da sie glauben, dass ein Kruzifix aus besagtem Baum geboren werde und die die hingehen sind die Besitzer des besagten Baumes. So erwarte ich Eure Befehle für diese Angelegenheit und ich hoffe, dass Euer Gnaden erfüllt, was die wollen, und was ich erfragte. Euren Ring demütig küssend, Euer demütiger Sohn Unseres Herrn,

Luis Octavio Barreno.“¹⁷⁵

173 „Phalcha: Pflanze mit blauen und grauen Blüten, mit magischen Eigenschaften.“ Aus: Ebenda, FN19.

174 Arguedas, José María: Diamantes y Pedernales. a.a.O. S 35. „Heiliger Vater – fuhr Herr Aparicio fort – Väterchen: ich werde ihr Blumen von der großen Bergkette bringen. Wenn sich jetzt ihre Wange wie das Blatt des achank'aray färbt, rot und weiß! Sagte ich es nicht? Wenn doch der achank'aray und der phalcha aussehen wie die Gesichter unschuldiger Kinder. Schönheit für die unendliche Freude! Mein Pferd, mein Pferd, k'ellas (untätig), und in Sprüngen erreiche ich die schneebedeckten Gipfel!“

175 Barreno, Luis Octavio an den Erzbischof Quitos F. González Suárez, 1907. In: Corr, Rachel: Ritual and Remembrance in the Ecuadorian Andes. First Peoples: New Directions in Indigenous Studies. The University of Arizona Press: Tucson, 2010. S 30.

Das Abhandenkommen einer Heiligenfigur, des *San Buenaventura* führte in der Ortschaft Salasaca dazu, dass die Bürger den kirchlichen Vertreter anhielten sich an die Erzdiozöse zu wenden, um einen Ersatz zu erhalten. Das von den Katholiken eingesetzte Heiligenabbild war für die indigenen Bewohner des Dorfes von so großer Bedeutung, da sie sich ohne deren Präsenz den Launen des Wetters hilflos ausgeliefert sahen. Sie verehrten die Figur und gliederten sie in ihre Rituale ein.

„Denn sie sind so davon überzeugt, dass ihr Heiliger lebte, dass wenn sie Regen wollten, ihn badeten und wenn sie Sonne wollten, ihn mit Sand bedeckten. Sie haben das wirklich getan und andere solcher Dinge.“¹⁷⁶

Die Ecuadorianer wurden für solches Verhalten als unkultivierte und unglückliche Wilde abgetan, vor allem wenn sie in ihren Kulturen Pflanzen, Tiere oder Berge anbeteten, so wie dies im Brief Barrenos geschildert wird. Bei dem Baum, der erwähnt wird, handelt es sich recht wahrscheinlich um den als mächtig geltenden Quishuar Baum, der auch in vielen Überlieferungen und Mythen als 'gebärender Baum' auftritt. Interessant ist hierbei, dass der Quishuar Baum des Öfteren christliche Symbole, wie das vorhin erwähnte Kreuz oder Heiligenbilder gebiert. Eine Überlieferung erzählt auch von der Geburt Jesu aus dem Quishuar Baum.

„Das Jesuskind wurde im Quishuar Baum geboren. Sie hätten nicht gefällt und weggeworfen werden sollen. Erst nach dem die Quishuar Bäume gefällt wurden kehrte der Frost ein.“¹⁷⁷

Die Achtung der Natur und ihre Verehrung sind untrennbar mit dem Leben der ursprünglichen Andenbevölkerung verbunden. Ein Aspekt, der in den christlichen Vertretern Europas höchsten abwertendes Mitleid hervorrief, aber nur selten eine respektvolle Würdigung.

Wie auch im Stück *Contraelvientos* erfährt man aus der Beziehung, aus dem Verhältnis zu den Blumen und Pflanzen bedeutend viel über die Religiosität der betroffenen Personen. Pflanzen, die

¹⁷⁶ Melo, Vicente an den Vicario General der Erzdiozöse Quito, 1885. In: Corr, Rachel. a.a.O S 28.

¹⁷⁷ Zitiert nach: Corr, Rachel: a.a.O S 34.

noch auf extremer Höhe es schaffen ihre Schönheit entgegen der lebensfeindlichen Witterung preis zu geben, wird eine noch stärkere Spiritualität zugesprochen, weil sie den *nevados* (Gletschern) am nächsten sind und ihnen Freude bringen. Die *nevados* sind für die Mestizen mit indigener Tendenz sehr heilige Orte, da in ihnen Geister und Götter wohnen oder sie selbst diese Geister oder Götter sind, die in die Schicksale der *ayllus* (Menschen, Dörfer) eingreifen.

„**La Madre:** Spüren Sie es, (Pause) das sind die Toten, die unsere Schritte leiten. Wenn man auch keinen mehr hat, der einem eine schenkt, bringen sie dir eine Blume der Chukirawa.“¹⁷⁸

Für den gläubigen Andenbewohner sind die Toten und Geister im kollektiven wie im “individuellen” Unterbewusstsein ständig gegenwärtig und greifen von dort aus auch ins Leben ein. Trotz ihrer übernatürlichen Kräfte sehen sich viele Ecuadorianer besorgt um deren Freiraum, denn bedrängt der Mensch, ihnen zufolge, zusehends die auch auf der Erde existierenden Toten. In Ritualen und in rituellen Handlungen auf theatraler Ebene wird daher angestrebt diese Barrieren der Wahrnehmung zu überwinden, um auch Zustände, die man sonst nur in Träumen erfährt zu erreichen. Möglich ist dies durch eine Annäherung an grenzwertige Bereiche des menschlichen Bewusstseins.

„Der Schauspieler muss mit seiner Psyche arbeiten. Er muss lernen seine Psyche zu öffnen und in einen besonderen Zustand des Lebens eintreten, welcher nicht der des alltäglichen Lebens ist. Ich muss mich zu Bereichen meiner Psyche vorarbeiten, an die ich sonst nur gelange, wenn ich schlafe, zum Beispiel, an die nicht bewussten, an die unterbewussten [...]. Ich muss lernen an mein Unterbewusstsein zu gelangen, ohne schlafen zu müssen.“¹⁷⁹

Des Öfteren wird der Glaube auch vom Aberglaube begleitet. In dem Falle des Stückes *La Flor de la Chukirawa* erwidert die Bäuerin ihrem eigenen Aberglauben aber meist nur Zynismus. Aber doch ist ihre Verankerung mit ihrer Kultur und Natur, trotz vieler widersprüchlicher Aspekte, so stark,

178 Vallejo A., Patricio: *La Flor de la Chukirawa*. a.a.O. S 546. „Lo siente, (pausa) son los muertos que mueven nuestros pasos. Cuando ya no se tiene a nadie que nos regale una, ellos te traen una flor de la Chukirawa.“

179 Vallejo A., P.: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 7.

dass sie nicht ganz umhin kommt wieder die traurige Gefasstheit in ihrer Tonlage zuzulassen.

„*La Madre*: Und ich sage nur, was soll's. (Pause) Wussten Sie, dass wenn Ihnen jemand eine Blume der Chukirawa schenkt, will er Ihnen Glück wünschen?“¹⁸⁰

Im Theaterlaboratorium erfahren Pflanzen, wie im zeremoniellen Gebrauch, oft einen vielseitigen Usus. So liefern in erster Linie deren rituelle Verwendungen hilfreiche, wiederholbare Bewegungsabläufe, die in ihren Rhythmen, Ausdehnungen und Energien beobachtet und untersucht werden. Zwar nehmen jene im Prozess, den sie durch die Anwendung der Methoden auf sie durchlaufen, meist andere Formen an, ist ihre schon vorher anhaftende Außeralltäglichkeit enorm aufschlussreich für die Schauspielerinnen. In weiterer Form werden Pflanzen nicht nur in ihrer Funktion in gesellschaftlichen Ereignissen oder Gebräuchlichkeiten im Theater genutzt, sondern durchaus auch in ihren primären Eigenschaften. So dienen einige Samen, Schalen oder Blüten als Farbstoff für Bemalungen und Schminke oder als Verzierungen und Schmuck, um gewisse Ambiente zu schaffen und Stimmungen zu produzieren.

Eine bestimmte Gewinnung aus den Zellen der vielseitig nutzbaren Pflanzen hat aber, den Theatergruppen zu folge, nichts im Laboratorium zu suchen, nämlich die der berauschend wirkenden Stoffe. Halluzinogene wie, die aus dem San Pedro Kaktus gewonnene, oder aufputschende Mittel, wie das kauen von Cocablättern, finden in den mir bekannten und besuchten *Theatern der Gruppe* keinerlei Anwendung auf professioneller Ebene, in der Auseinandersetzung mit der Kunst des Schauspiels. Was nicht ausschließt, dass sie in Ritualen oder privaten Bereichen präsent sein können.

Es wird davon ausgegangen, dass die Impulse für Grenzerfahrungen aus dem körperlichen Training und der Beschäftigung mit der eigenen „inneren Welt“ entstehen und es keiner bewusstseinsbeeinflussender Stoffe bedarf, die der Leib nicht selbst mit Hilfe der gewöhnlichen Nahrungsaufnahme herstellen kann.

180 Vallejo A., P.: La Flor de la Chukirawa. a.a.O. S 546. „Y, yo le digo no más, total. (Pausa) ¿Sabía que cuando alguien le regala una flor de la Chukirawa, quiere desearle suerte?“

4.5 Handgeschlagener Schotter und Gletschereiswürfel

In Ecuador, wie in vielen der sogenannten Entwicklungsländer, kann man des Öfteren auf einige kuriose Berufsfelder treffen, die mit steigender Industrialisierung immer rarer werden. Wie zum Beispiel Baltasar Ushca, der die Eisbrocken, die er in Stroh und Sägespäne verpackt am Markt von *Riobamba* verkauft, von naheliegenden Gletscher *Chimborazo* holt. Dessen eisige Zungen berührt man aber erst ab einer Seehöhe von gut 5000 Metern, was das Unterfangen durchaus gefährlich und kraftraubend macht. So ist das Verschwinden einiger dieser Berufe in manchen Fällen unablässig, da sie große gesundheitliche Risiken mit sich bringen. Auf der anderen Seite bedeutet die fortschreitende Technisierung aber auch einen Verlust von Handwerken und Kunstfertigkeiten, die sich über Jahrhunderte entwickelten und den Reichtum vieler Kulturen ausmachen. Meist wird diesen Entwicklungen mit Nostalgie und schwärmerischer Sehnsucht begegnet. Dieses Verhalten kennt man von Touristen, die auf der einen Seite das „Unvermischte, Pure“ entdecken wollen und auf der anderen Seite sich der Notwendigkeit des Fortschritts rühmen. Von diesem Touristen, der auch aus dem gleichen Land kommen kann, erfährt der Mestize Verachtung, wenn er sich nicht mit Folklore nach einer nie dagewesenen Idylle sehnt. Die Forderung nach Naturalismus und Originaltreue ist auch im Theater nach wie vor sehr stark präsent und oft wird jede Herangehensweise mehrdeutiger Natur als Faulheit verpönt. Erfolgreich auf oberflächliche Merkmale reduziert, können die Inszenierenden somit auf Affekte und Gefühle zielen, die von den gewaltigen Unterschieden zwischen arm und reich gekonnt ablenken und damit große Teile der Bevölkerung in einer aussichtslosen Situation festhalten. Der moderne Mensch sucht das Exotische auf, um sich erleichtert des Grades seiner Entwicklung zu erinnern, dem zufolge müsste der postmoderne sich diesem bedienen um den Fortschritt zu hinterfragen und zu verbessern. Im Stück *La Flor de la Chukirawa* ist die ecuadorianische Theatergruppierung versucht sich diesen Problematiken ohne urteilende Nostalgie zu stellen. Der Erfolg auf politischer Ebene bleibt schwer messbar, jedoch können gewisse Resultate bei Aufführungen in peripheren Zonen des Landes ausgemacht werden, bei Teilen der ländlichen Bevölkerungen, die diese nicht intellektuelle aber spannungsreiche Behandlung der Thematik als nachvollziehbar und schlüssiger erfahren. Vor allem daher, da eine distanzierte Betrachtung versucht wird, welche die *indios* nicht als unantastbar und

unfehlbar demonstriert, sondern ihre partikulären und auch fragwürdigen Lösungen für ihr Mestizentum darstellen. Ein Hervorheben der indigenen Bevölkerung als nicht kritisierbares Element ist eine genau so extreme Form des Rassismus wie deren gewalttätige Unterdrückung. Diese Art der Unterdrückung behauptet die schon marginalisierten Gruppen als der Gesellschaft externe Teile und erklärt sie damit für tot. Patricio Vallejo spricht in diesem Falle von einer „Invisibilisierung“¹⁸¹, die Bestandteile der Gesellschaft bzw. der eigenen Vergangenheit bewusst negiert. Weiters führt die unkritische Inszenierung traditioneller Tänze oder Gesänge dazu, dass das selbstkritische Publikum Vorstellungen meidet, die das Thema des Indigenen streifen, da es in ihnen schon eine mitleidige Lobeshymne erwartet und der professionelle oder selbstreflexive Diskurs ihnen nicht zugesprochen wird. All dies aber aus dem Grund, da die Marginalisierung der *indios* und die Beschränkung auf äußere Merkmale schon seit der Kolonialisierung stattfinden, ohne je wirklich unterbrochen worden zu sein. Deshalb erfordert die Untersuchung und Auseinandersetzung mit den noch gegenwärtigen Merkmalen der Ureinwohner andere Methoden als die der *conquistadores* oder der Folkloristen.

„Als wir *La Flor de la Chukirawa* inszenierten, inszenierten wir nicht, was die Leute in Ecuador sehen wollten, nämlich eine Laudatio an das Indianische. Im Gegenteil. Das was wir realisierten war eine *Mise en Crise* der Beziehung des rationalen zeitgenössisch Okzidentalen und des traditionellen Andischen. Uns dessen im Klaren, dass die indigene andine Welt auch eine mestizische ist.“¹⁸²

Für die Figur der Mutter fanden Schauspielerinnen und Regisseure eine Arbeit, der zumindest vor gut fünfzehn Jahren noch eine Frau in der Nähe *Cuencas*, im Süden Ecuadors, nachging. Diese Arbeit bestand im Zertrümmern von größeren Steinen zu kleinerem Schotter mittels eines Hammers. Den daraus gewonnenen Schotter verkaufte sie für tausend *Sucre* (Währung Ecuadors bis 2000), dem Äquivalent von etwa 3 Dollar, pro gefüllter Scheibtruhe. Nach einem zwölf Stunden Tag hatte die 1995 noch 77jährige Rosa Hurtado¹⁸³ meist eine Scheibtruhe gefüllt. Um einen kleinen Laster zu

181 Vallejo A., P.: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 10.

182 Ebenda.

183 Artikel zum Thema: Tello Espinosa, Rolando: Doña Rosa, la picapedrera. Revista avance: Cuenca, Ecuador, 1995. Zugänglich: <http://www.revistavance.com/palabras-y-piedras-sueltas/806-dona-rosa-la-picapedrera.html> Zugriff: 20.06.2012

füllen benötigt man ungefähr 36 Schubkarren, das heißt etwas länger als einen Monat. Begonnen hatte sie mit diesem, im wahrsten Sinne des Wortes, Handwerk, nachdem ein über die Ufer tretende See ihr Haus, wie auch den gesamten Grund überschwemmte und sie dabei all ihr Hab und Gut verlor. Aus Trauer über diesen Verlust fing sie an in den präzisen und körperprägenden Bewegungen des Steinezerschlagens Trost zu suchen. Ein Aspekt, der die Aufmerksamkeit *Contraelvientos* erweckte und schon bald im Theaterlaboratorium behandelt wurde. Und so ist das Erste, das man aus dem Stück vernimmt, während auf der Bühne noch kein Licht angeht, die rhythmischen Schläge auf die am Boden verteilten Steine, bevor die Mutter sich an einen Schemel lehnt und ein altes ecuadorianisches Lied etwas trübsinnig zu singen beginnt.

Im Lauf des Stückes tauchen Steine, in verschiedenster Form, immer wieder unaufdringlich auf, bilden eine Art Fundament, den Boden auf dem sich das Stück realisiert. Auch der tote Sohn der Bäuerin, der in Form einer Erinnerung auf der Bühne präsent ist, wirft in einer Schlüsselszene, in der es zu einer Rückblende kommt, in der er entscheidet das Land zu verlassen, gewollt unbedacht, einen Stein ins Meer. Die Mutter bedient sich der Steine, in erster Linie, um an den leblosen Brocken ihre Verzweiflung zu kanalisieren und um sich vor dem Kontakt mit der Reporterin bzw. dem Botenengel (ein Teil der gleichen Figur, der den Kanon der Gesellschaft repräsentiert) zu schützen. Immer wieder kommt es zu Brüchen, die durch subtile Aktionen und Gesten an die Oberfläche gelangen und sich oft durch ein Festklammern an oder Loslassen von Steinen bemerkbar macht. Dies aber immer ganz in der Manier der Gruppe, nämlich niemals offensichtlich oder plump ausstellend, sondern immer durchdacht und prekär in der Ausführung. Auch als der Mutter der Kragen platzt und sie alle zum Teufel schick, holt sie sich den Anstoß und die Kraft aus der Schwere des Jutesacks, der mit Schotter gefüllt ist und den sie sich auf den Rücken hievt. Bedächtig nähert sie sich der hinteren Bühnenwand und Augenblicke bevor sie ihren Frust preis gibt, lässt sie den Sack zu Boden fallen. Das Ergebnis ihres Ausdrucks ist damit um ein vielfaches verstärkt, da das Gewicht des Sacks in die Gegenrichtung drückte und das Aufbäumen danach noch befreiender wirkt.

Unübersehbar bedeutet der Stein oder Fels, ein Stück der im vorigen Kapitel erwähnten Berge, die

für viele *serranos* (Bewohner der *Sierra*, dem Hochland Südamerikas) sakrale Orte sind. Durch den symbolischen Akt des Zerklopfens von Steinen möchte man zu den darin verborgenen Geistern vordringen und diese Freilassen. Dadurch treffen Ambitionen, die den Bergbau fördern wollen meist auf Widerstand, vor allem wenn sie auch noch in der Nähe von Kult- oder Ausgrabungsstätten liegen.



Baltasar Ushca Tenesaca holt das Eis, das er in *Riobamba* verkauft vom höchsten Gletscher Ecuadors, dem *Chimborazo*.¹⁸⁴

4.6 Der barocke Ethos als Vorschlag für die Eingliederung von Aspekten verschiedener Kulturen

Schon die ersten Funde von präkolumbianischen Keramiken in Ecuador (Esmeraldas) oder an der Pazifikküste Mexikos (Puerto Marques) verschafften den Archäologen eine unerwartete, ernüchternde Kenntnis. Die, das nämlich die ersten Bewohner der *Neuen Welt*, die diese über die Beringstraße erreichten und Süd- und Mesoamerika vor rund 13000 Jahren zu besiedeln begannen, mit ihren Vorfahren auch nach tausenden Jahren viele Spezifika nach wie vor teilten.

¹⁸⁴ Photo: Pete Oxford & René Bish: Ecuador. Quito, 2005. S 67.

„[...] ich suchte eigentlich in erster Linie typische >>Indianer<<-Köpfe, merkte aber bald, daß es in den früheren und tieferen Schichten eigentlich keine wirklichen Indianer gab. Da fand man – natürlich in erster Linie – Mongolen, aber auch richtige Chinesen und urjapanische Ringkämpfer, Tataren, Weiße verschiedenster Gattungen, [...]“¹⁸⁵

Das Argument der Verteidigung vor einer fremden undurchschaubaren Rasse für die Vernichtung und Unterwerfung ganzer Völker hatte damit nie Gültigkeit. Womit nicht gesagt sein will, dass irgendein Argument für die Unterdrückung von Menschen geduldet werden darf.

Abermals erkennen wir hier die sich entwickelnde und auf äußere Veränderungen reagierende Eigenschaft der kulturellen Identität, die nicht auf einen Ausgangspunkt fixiert ist. Umso härter trifft es daher ein Volk, wenn ein Merkmal seiner Wesensart gewaltsam und abrupt an seiner Existenz gehindert wird. Wie im Falle der Grenzziehungen der Europäer, die Aufteilungen bedeuteten, die aus keinem Prozess entstanden, an dem die im Land wohnenden Völker teilhatten, sondern die von außerhalb entschieden wurden. Geschehnisse, die in allen ehemaligen Kolonien, wie Afrika, Australien oder Indien, nach wie vor für extrem Unruhen sorgen.

Von schwer nachweisbarer, aber nachvollziehbarer Wirkung muss dies zum Beispiel auf die Besiedler Mexicos gehabt haben, deren kulturelles Spezifikum das des permanenten Ortswechsels war.

„Auch die außerordentlichen klimatischen Unterschiede haben nicht verhindert, daß viele Menschengruppen von den warmen und heißen Küstengebieten der pazifischen und atlantischen Küste in subtropische und schließlich auch in die kühlen Gegenden der Hochplateaus hinübergewechselt sind und umgekehrt. Es muß ein dauerndes Kommen und Gehen gewesen sein in dieser eigenartigen und uns noch unbekannten Zeit, ganz zu schweigen von Handelsbeziehungen, die auch schon frühzeitig und in beachtlichem Umfang bestanden haben müssen.“¹⁸⁶

Die vielen Handelsbeziehungen und Völkerwanderungen bewirkten somit ein Aufeinandertreffen einiger Völker und Typen von Menschen. Dass diese nicht immer friedlich abgelaufen sind, will

185 Von Wuthenau, Alexander: Altamerikanische Tonplastik; Das Menschenbild der Neuen Welt. Zuerst veröffentlicht 1965. Holle Verlag: Baden-Baden, (unveränderter Nachdruck) 1980. S 39-40.

186 Ebenda. S 22.

wohl bemerkt sein, denn sollen die ersten Bewohner Amerikas keinesfalls als rein friedliche Wesen präsentiert werden. Ob friedliche Begegnungen oder auch gewalttätige, auf jeden Fall kam es bei Ihnen auch zum Austausch von DNA, indem sie sich untereinander fortpflanzten. Vielen wissenschaftlichen Untersuchungen zufolge ist es sehr wahrscheinlich, „[...] daß schon sehr frühe Bevölkerungsteile im mesoamerikanischen Raum dem Einfluß einer recht intensiven Rassenmischung ausgesetzt waren.“¹⁸⁷

So waren die Menschen Lateinamerikas in frühester Zeit an den Austausch mit Menschen, beinahe des gesamten Planeten, bestens gewöhnt und beginnt das Mestizentum somit nicht erst mit dem Einfall der *conquistadores* sondern schon einige tausend Jahre zuvor.

Nichts desto trotz wird jedes neue Aufeinandertreffen wieder von anderen Aspekten beeinflusst und erscheinen mir deshalb die Gedankengänge Bolívar Echeverría als Thesen, die eine Beschäftigung verdienen. Vor allem, da seine Publikationen zum *ethos barroco* viele Motive der Handlungsweisen des Andenbewohners preisgeben, seine Schriften für die Arbeit *Contrael viento Teatros* von enormer Bedeutung sind und bezüglich der Berücksichtigung einer Vielzahl von Elementen unterschiedlicher Kulturen für diese wissenschaftliche Arbeit sehr relevant sind.

Um die Ansätze, die Echeverría verfolgt, auch nachvollziehbar zu demonstrieren, sollte vielleicht einmal dessen Ausgangspunkt geklärt werden. Dieser beläuft sich „[...] in einem nicht wieder gut zu machendem Ereignis: das Konzept des Barocken hat sich aus der Kunstgeschichte und der Literatur im Speziellen gelöst und es hat sich als Kategorie der Kulturgeschichte im Generellen bestätigt.“¹⁸⁸

Es beinhaltet das Barocke also viel mehr als die Schwierigkeit der Markierung einer eindeutigen Epoche, nämlich ist dieses durch seine Übergriffe in Zeit und Richtung regelrechten Metamorphosen unterworfen. Echeverría bindet das Barocke Moment dahergehend ins Kulturgeschichtliche ein, da es sich seiner Meinung nach um ein Phänomen handelt, bei welchem verschiedenste, auch sich widersprechende, Aspekte von Kulturen, unter dem barocken Mantel zu

187 Ebenda. S 41.

188 Echeverría, Bolívar: La modernidad de lo barroco. a.a.O. S 32.

einer Verbindung verschmelzen. Ein durchaus überlebensfähiges Beispiel stellt der aus Riobamba stammende Philosoph mit dem *mestizaje* in den Anden vor. Das Mestizentum ist auch keineswegs auf die dörfliche Festkultur beschränkt, sondern zeigt sich sogar in der Architektur der religiösen Bauwerke. Das bekannteste dieser Bauwerke in Ecuador ist zweifellos die *Compañía de Jesús*, eine von den Jesuiten in Quito erbaute Kirche, in der das Aufeinandertreffen mehrere religiöser Anschauungen sich in einem konstruktiven Ausmaße manifestiert. Auch wenn die Jesuiten, die zwar Quichua sprachen, sich der eigenen Unerreichbarkeit ihrer architektonischen Gewandheit sicher waren, der unübersehbare Einfluss des amerikanischen Kontinents doch in enormem Ausmaß an die Oberfläche gelang. Ein recht kuriose Beispiel ist im peruanischen *Cuzco* zu bestaunen. In der *Catedral*, der auf 3400 Meter liegende Stadt, befindet sich *Das Letzte Abendmahl* von Marcos Zapata, einem barocken Maler, der die mestizische Kunst im 18. Jahrhundert prägte. Auf dem Teller in der Mitte der Tafel liegt ein enthäutetes *Cuy* (Meerschweinchen), das als kulinarische Spezialität in Perú und Ecuador gilt und oft entlang der Straßen von Kleinstädten und Vororten der Metropolen aufgespießt auf ein metallenes Rad gebraten und zum Verzehr angeboten wird. Sehr oft verwenden Schamanen (vor allem in der Regenwaldzone) die *Cuys* um Heilungen und Rituale zu vollziehen, bei denen aus den Eingeweiden der Tiere Krankheitsursachen oder Hinweise auf die Zukunft gelesen werden. Eine weitere Anspielung im Gemälde Zapatas erkennt man im Gesicht des Judas, der eindeutige Züge Francisco Pizarros trägt, der im 16. Jahrhundert die Stadt eroberte.

Echeverría nähert sich aber in erster Linie nicht dem Barocken selbst, sondern genauer gesagt „[...] dem barocken Verhalten der Moderne“¹⁸⁹. Einer utopischen Moderne, die aus dem Versuch der Katholischen Kirche entstand „[...] eine eigene, religiöse Moderne zu konstruieren, die sich um die Revitalisierung des Glaubens dreht [...]“¹⁹⁰. Auch wenn dieser Versuch fehlschlug, überlebte die Tendenz des barocken Ethos, dessen Anwendung für die indigene Bevölkerung nicht aus freiwilligen Entschlüssen entstand, sondern für sie eine Option bedeutete, die trotz einer ständig gegenwärtigen Unterdrückung, das Verfolgen gewisser Objektiv mit dieser Bindung möglich bleibt. Diese Erscheinung, auch wenn sie nicht ausschließlich in nur einer Epoche auftritt, bedarf

189 Ebenda. S 49.

190 Ebenda. S 49.

gewisser spezieller Umstände, die sich kaum in gleicher Form wiederholen. Umstände, die ein Wesensmerkmal aufweisen hervorgerufen durch „[...] ein Stadium des Gleichstandes und der Unabhängigkeit zwischen zweier antagonistischer Vorschläge für ein gemeinsames Objekt: der eine, fortschrittlich und offensiv, der den anderen dominiert, der konservativ und defensiv agiert, den er aber trotzdem nicht eliminieren oder austauschen kann und dessen Hilfe er benötigt auf Grund der Anforderungen des Objektes, die ihn überfordern.“¹⁹¹

Ein ausgezeichnetes Beispiel ist daher ohne Zweifel Lateinamerika, auch wenn es extreme Unterschiede auf lokaler Ebene gibt, die sich schon innerhalb sehr weniger Kilometer abzeichnen können und ein reiches Spektrum an „Lösungen“ für die Berührungen, sehr oft unvorstellbar blutige, liefern. Dies gibt auch die amerikanische Anthropologin Rachel Corr zu bedenken, die die Rituale einer Provinz Ecuadors über Jahre untersuchte, indem sie meint:

„Indigenous culture today is the result of cultural encounters and historical processes, but the trajectory of those processes must be understood locally.“¹⁹²

Uns dessen bewusst, hindert es nicht daran die Mechanismen des *ethos barroco* aufzuschlüsseln, die es ermöglichen die Einzigartigkeit einer Gesellschaft als gleichzeitig absolut und flüchtig zu konsolidieren ohne sich als Kern irgendeiner Identität zu behaupten „[...] wenn man solche als Beharrungsvermögen der Verhaltensweise einer Gemeinschaft versteht“.¹⁹³

Mit gewisser Klarheit lässt sich ein Merkmal ausmachen, das die Natur des Barocken in all seinen Wandlungen betrifft und zwar das des Dranges jeglichen Stoff, egal welchen Ursprungs, bestimmten Ansprüchen nach zu organisieren. So kann er „[...] nichts anderes sein, als ein Prinzip der Ordnung der Lebenswelt (*mundo de la vida*).“¹⁹⁴ Damit kann das barocke Moment auch als Kapitulation oder letzter Ausweg und insofern sogar als unfeiner Schachzug einer herrschenden Schicht oder Kultur verstanden werden ein Ziel zu verfolgen. Vielleicht macht folgende Strategie und Neuordnung in den Vorstellungen und Anschauungen der Andenbevölkerung die Thesen

191 Ebenda. S 47.

192 Corr, Rachel: *Ritual and Remembrance in the Ecuadorian Andes. First Peoples: New Directions in Indigenous Studies*. The University of Arizona Press: Tucson, 2010. S 25.

193 Echeverría, Bolívar: *La modernidad de lo barroco*. a.a.O. S 48

194 Ebenda.

verständlich.

„In unserem Fall wird der Figur des Inka [Atahualpa bzw. Huayna Capác] eine radikale Bedeutung innerhalb dieser Bewegung [der komplexen Neuordnung in der sozialen Einbildungskraft] zugeschrieben [...]. Eine der politischen Strategien, um sich die Dominanz zu sichern, war sich ausgerechnet die Macht der lokalen Gebräuche zu nutze zu machen. [...] Deshalb entwickelten die Krone [spanischen *conquistadores*] wie die indigenen Instanzen eine Strategie, die demonstrierte, dass die neue Führung ein legitimer Nachfolger der alten Herrschaft wäre [...].“¹⁹⁵

Die aus Europa stammenden Eroberer oder „Entdecker“, wie sie auch gerne genannt werden, bedienten sich des Bildes der letzten herrschenden Inka, um die Argumentation zum Widerstand gar nicht erst entstehen zu lassen, indem sie sich als Vertraute des *Inga* (sp. Schreibweise zu Beginn der Kolonialisierung) präsentierten. Auch setzten sie bereits wirkende, aber bestens manipulierte, Administratoren auf lokaler Ebene ein, um sofort erkennbare Veränderungen zu vermeiden und Aufstände zu unterbinden. Eine Vorgehensweise, die auf keinen Fall von den Spaniern für Lateinamerika neu entwickelt wurde, sondern schon von den Inkas erfolgreich gepflegt wurde. Das inkaische Imperium wandte dieses Konzept vor allem in der Zeit seiner größten Ausbreitung, vor 1500, also unmittelbar vor der Eroberung an. Dabei kam es auch häufig zu Umsiedlungen von ganzen Dörfern in die Hochburgen des Inkareiches, um Rebellen oder schwer überzeugbare Untertanen in der Umgebung einer Überzahl von treuen Anhängern zu wissen. Umgekehrt wurden diese *mitimaes*¹⁹⁶ auch in der Form durchgeführt, dass Inka aus Hauptstädten wie Cuzco in den neu angeschlossenen Norden (Ecuador, Kolumbien) geschickt worden, um für Ruhe zu sorgen.

Daraus ist zu schließen, dass es sich als recht schwieriges Unterfangen erweist, diesen barocken Ethos als positive Entwicklung zu deklarieren, in vielerlei Hinsicht bedeutet er aber eine unausweichliche. Und wenn er wie im vorhergehenden Beispiel als letzte Instanz für eine gewaltsame Einordnung gebraucht, dessen Ergebnis durchaus langlebiger Natur sein kann, dann

195 Vallejo Aristizábal, Patricio: *La Niebla y la Montaña; Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*.

Banco Central del Ecuador; San Francisco de Quito, 2011. S 120-121.

196 Corr, Rachel: a.a.O. S 3.

markiert es doch auch den Niedergang einer vorausgehenden Epoche, wie dies der bekannte argentinische Autor Jorge Luis Borges im Prolog zu *Historia universal de la infamia* definiert.

„Ich würde sagen, das der Barock jener Stil ist, der mit Absicht seine Möglichkeiten aufbraucht (oder aufbrauchen möchte) und der mit seiner eigenen Karikatur liebäugelt. [...] ich würde sagen, dass als barock sich die finale Etappe jeder Kunst erweist, in der diese ihre Medien ausstellt und verschleudert.“¹⁹⁷

Da eine Beurteilung solch komplexer Vorgänge nicht von Interesse ist, möchte ich auf die Aspekte zurückkommen, die für die Arbeit im experimentellen Theater, im Speziellen für *Contraelviento Teatro*, von Bedeutung sind, die dann sind:

- die Provokation einer Neuordnung eines existierenden Sinnes oder Verständnisses von gewissen Begebenheiten und gesellschaftlichen Konstrukten
- die Möglichkeit einer Koexistenz verschiedener kultureller Elemente für eine gemeinsame Absicht, auch wenn deren Naturelle sich unvereinbar widersprechen

Und so besteht Patricio Vallejo darauf, dass der Tradition nur über das Zeitgenössische begegnet werden kann und das Ritual nicht um des Rituals Willen im Theater präsent ist, sondern eröffnet sich die Beziehung der Andenwelt zur Natur und Religion in spannungsträchtiger Form auf anderen Verhandlungsebenen.

„In den Aufführungen *Contraelvientos* wirst du immer Ritualisierungen mit dem Wasser, Ritualisierungen mit dem Feuer, [...] mit der Erde sehen. In allen. Aber, trotzdem, wirst du nicht sagen können, dass es sich dabei um Rituale handelt, die du in einem Dorf, einer Gemeinschaft, in den *páramos* der Berge gesehen hast.“¹⁹⁸

Vallejo klärt hier, dass das Ritual mit dem Ursprung des Theaters und dessen Auffassung bei vielen

197 Borges, Jorge Luis: *Prólogo a la edición de 1954*. In: *Historia universal de la infamia*. Erstveröffentlichung 1935.

Biblioteca Borges; Alianza Editorial: Madrid, 1997 (Neudruck 2005). S 9.

198 Vallejo A., P.: Interview mit dem Autor. a.a.O. S 4.

Theaterschaffenden untrennbar verbunden ist und keine realistischen Abbildungen existierender Praktiken vonnöten sind um dies zu vergegenwärtigen.

Vielfach wurde nun geschildert, dass sich die indigenen Stämme in vielen Bereichen den europäischen Kulturen öffneten oder öffnen mussten und daraus ein neues Gebilde entstand. Dass sie aber in allen Situationen wehrlos ausgeliefert waren und keinerlei aktive Handlung setzen konnten, ist schlichtweg falsch. Auch empfand man vielerorts große Verachtung den Einwanderern gegenüber und auch den „Produkten“ der Vermischungen, den Mestizen an sich und jeglicher Form des *mestizajes* auf kultureller Ebene.

„[...] the indigenous people didn't want mestizos to take their water, so they covered the spring with rocks, and it dried up. Others [ältere Einwohner des Dorfes Salasaca] say that a menstruating *soltera* (unmarried young woman) bathed in the spring and caused it to dry up.“¹⁹⁹

So bekämpften manche *indios* die Einflüsse der alten Welt Europa mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln. Für viele war auch der Freitod eine verlockendere Lösung als die Vermischung mit den Europäern oder die Gefangenschaft unter ihnen. Wie auch das Herrscherpaar *Guayas* und *Quil*, nach dem die größte Stadt Ecuadors, Guayaquil, benannt wurde.

4.7 Mise en crise, puesta en crisis

Das Verfahren determinierte Substanzen im theatralen Rahmen auf die Probe zu stellen ist von je her Teil der szenischen Künste gewesen und niemand, der sich intensiv mit dem Theater beschäftigt, würde behaupten, dass dieser Umstand eine neuartige Erscheinung ist. Die Art der Verfahren, also die Methoden und Techniken, müssen sich aber ständig erneuern, anpassen und entwickeln. Wie ein Antibiotikum, gegen das Viren irgendwann immun werden. Was sich daher nicht ändert ist die Notwendigkeit der Infragestellung bekannter Praktiken, gesellschaftlicher Vorgänge und traditioneller Bräuche und Riten. Patricio Vallejo gebraucht dafür den durchaus

199 Corr, Rachel: a.a.O. S 34.

geeigneten Begriff der *puesta en crisis*, der *Mise en Crise*, welcher in dieser Verwendung auch natürlich mit den Terminus *Mise en Scène* liebäugelt. Die *puesta in crisis* geht der In-Szene-Setzung damit im gesamten kreativen Prozess voraus, da sie die Elemente, die im späteren Verlauf inszeniert werden, durchleuchtet und in allen Belangen kritisch vorbereitet für die folgenden Etappen der Dramatisierung. In diesem Verfahren kommen nun all die Punkte zum Einsatz, die bisher in Kapiteln zum Ritual erwähnt wurden, wie das Aufsuchen der Reibungspunkte und der oppositionellen Kräfte, die auf einen Gegenstand wirken.

Da in den theatralen Gruppierungen, wie schon des öfteren angedeutet, sehr stark gegenwärtige Konflikte und aktuelle politische Themen behandelt werden, wird von fast allen die benötigte Verankerung mit der Vergangenheit, mythischen Komponenten und Traditionen versucht. Nicht um einen klaren Lösungsansatz in verwandten Konflikten zu finden, eher um aus unterschiedlichen Perspektiven sich dem Geschehen zu nähern und Konfrontationen zu bewirken, wie dies Jerzy Grotowski für die einzig Möglichkeit einer getreuen Darstellung traditioneller Werte voraussetzt.

„A confrontation is a “trying out“, a testing of whatever is a traditional value. A performance which, like an electrical transformer, adjusts our experience to those of past generations (and vice versa), a performance conceived as a combat against traditional and contemporary values (whence “transgression”) - this seems to me the only real chance for myth to work in the theatre. An honest renewal can only be found in this double game of values, this attachment and rejection, this revolt and submissiveness.“²⁰⁰

Die Unterwerfung und das gleichzeitige Auflehnen nehmen das größte Ausmaß dann an, wenn es sich um Bereiche handelt, die die Schauspielerinnen persönlich betreffen und die Beziehung eine stark zugeneigte oder eine verachtende ist. Umso wichtiger ist es daher diese Erfahrung oder die Ereignisse, die solche Verknüpfungen auslösten, neu zu betrachten, wenn sie ins Laboratorium mitgenommen werden. Diese Problematik betrifft auch das Verhältnis zum Schauspiel selbst, die Vorstellungen von Theater. Unweigerlich präexistiert den meisten angehenden Akteuren ein Bild vom Schauspiel, dass dem des Interpretativen Theaters entspricht und meist weit von dem entfernt

200 Grotowski, Jerzy: He wasn't entirely himself. In: ders.: Towards a poor theatre. a.a.O. S 90.

ist, das in experimentierenden Theatern angestrebt und gelebt wird. Um dem entgegen zu wirken fordert Vallejo seine Studenten auf nicht Schau zu spielen (*actuar*), damit sie nicht unmittelbar auf ein Ergebnis drängen und das wiedergeben, was ihnen im ersten Moment in den Sinn kommt, sondern, dass die komplexen Gebilde einer Figur eines Prozesses bedürfen und alle Möglichkeiten der Schauspielerin zuerst ausgeschöpft werden müssen. Durchaus ist es möglich, dass für das präsentierfähige Ergebnis, dann wieder das verwendet wird, was in den ersten Augenblicken zum Vorschein kam, aber eben erst nach einer Suche in anderen Extremen und einer Sensibilisierung auf die Vielschichtigkeit von Verhältnissen. Die Vorgehensweise der Auslotung von persönlichen Beziehungen und Potenzialen die in einer vertiefenden nicht rationalen Analyse liegen ist daher auf alles anzuwenden, das von der Gruppe bearbeitet wird, auch auf klassische Texte, Mythen oder neue Dramen.

„Ich fordere den Schauspieler nicht auf etwas zu spielen, das schon vorgefertigt bereit liegt, einen Hamlet zu machen, den es schon gibt. Es soll ihm nichts vorexistieren.“²⁰¹

Das bedeutet aber keinesfalls, dass die persönliche Erfahrung und das Einbinden des persönlichen Kontextes nicht erwünscht oder nicht von Bedeutung wäre. Ganz im Gegenteil, der persönliche Impetus und die Verankerung in der individuellen Motivation verhindern, dass die Arbeit der Schauspielerinnen sich auf die Form und gängige Emotionen beschränken. Enorm wichtig ist es daher, dass die Schauspielerin sich ihren eigenen Impulsen so gut es geht nähert. Natürlich sind diese eigenen Impulse auch immer gewissen Einflüssen unterworfen, aber ist das Ziel jenes, dass eine möglichst reale, ehrliche Reaktion bewirkt wird. Nicht zu verwechseln mit einer realistischen, man will diese auf Äußerlichkeiten beschränkte Distanz aufheben. Es erscheint ihnen unnütz dieses Vorurteil aufrecht zu erhalten, dass ein Schauspieler nur so tue „als ob“.

„We can „act it“ in the bad sense, calculating a move, a look, and thoughts. This is simply pumping.“²⁰²

So führen die Schauspieltechniken *Contraelvientos*, die, wie hier ersichtlich, stark den Richtungen

201 Vallejo A., P.: Interview. a.a.O. S 2.

202 Grotowski, Jerzy: American Encounter. In: Towards a Poor Theatre. a.a.O. S 199 – 210. Hier S 205.

Grotowskis gleichen oder sich von ihm beeinflusst zeigen, dazu, dass die Schauspieler die Formen organisieren und modellieren um eine Expression im Leib und in der Stimme zu bewirken, die ein bestimmtes Opfer ihrerseits verlangt. Dieses Opfer beläuft sich in erster Linie darin die Vorherrschaft des Textes oder des Regisseurs nicht zu erlauben, es „[...] ist die Vorbedingung für seine geheimnisvolle, unerklärliche Verwandlung in Theater.“²⁰³

„If the actor wants to play the text, he is doing what's easiest. The text has been written, he says it with feeling and he frees himself from the obligation of doing anything himself.“²⁰⁴

Der in Stücke zerlegte Text und alle anderen importierten Elemente werden einverleibt und provozieren eine Offenlegung der eigenen Aktionen bzw. Reaktionen.

203 Fischer-Lichte, Erika: Transformationen. a.a.O. S 117.

204 Grotowski, Jerzy: American Encounter. a.a.O. S 205-206.

5 Resümee

Beachtlich erweist sich allen falls das Wachstum des *teatro de grupo* in Lateinamerika und dessen Wirkungsbereich. Dieser geht weit über die konkreten Einladungen an Mario Delgado, Miguel Rubio, Enrique Buenaventura, und an viele andere, hinaus, in Europa, Nordamerika und Asien an renommierten Bühnen Regie zu führen und Workshops zu leiten. Eine der Schlüsselfiguren des freien Theatergeschehens Südamerikas, Santiago Garcia, Gründer des *Teatro de la Candelaria*, wurde sogar 2012 von der Unesco zum Weltbotschafter des Theaters ernannt. Der Wirkungsbereich ragt insofern über die Präsenz im etablierten Theaterbereich, welche von vielen unabhängigen Gruppen nicht verschmäht wird, hinaus da die Umsetzung einer Vorgehensweise auch für neu entstehende Zusammenschlüsse im theatralen Bereich nicht bloß an glückliche Umstände gebunden ist, sondern mit konkreten Vorschlägen verbunden ist. Dabei ist die Reduktion auf Wesentliches und die Konzentration auf das Ausschöpfen der schauspielerischen Möglichkeiten nicht bloß auf die prekäre finanzielle Situation oder politische Bedrohung, in der viele der Theaterschaffenden sich befinden, zurückzuführen, sondern entsteht sie aus einer eigenständigen Theaterlandschaft, die in sich auch Elemente hochblühender Kulturen kollidieren lässt. Trotzdem ist die erwähnte Theaterlandschaft nicht nur auf deren Abstammungen zu reduzieren, sie erweist sich nämlich als Theatersprache, die sich in den gegenwärtigen Konstellationen als selbstständig behauptet. Sehr gewichtig ist aber allemal ihr respektvoller Umgang mit allen auf sie einwirkenden Kulturelementen, auch von europäischer Seite. Auch will erwähnt werden, dass angesprochene respektvolle Haltung gegenüber anderen Entwicklungen einen Optimalfall darstellt, der von vielen Gruppen anvisiert wird, aber ein durchwegs verfahrenes Unterfangen bedeutet, das nicht immer zufriedenstellend bewältigt wird. Wie dies Augusto Boal auch sehr eindringlich schildert ist Lateinamerika ein Kontinent, der unter vielen Formen der Repression leidet und einer unvorstellbaren Gewalt gegenübersteht.

„Ein Mann wurde auf dem Dorfplatz kastriert. Das geschah in Otusco, Peru. Einem Komponisten wurden im Nationalstadion von Chile beide Hände abgehackt. Einem Bauern wurden am ganzen Körper Messerstiche zugefügt, dann wurde er mit Honig beschmiert und auf einen Ameisenhaufen gelegt. Das

geschah in Pernambuco, Brasilien.“²⁰⁵

So ist es tragischer Weise nach wie vor der Fall, dass in vielen Staaten Lateinamerikas jede Art des politischen Widerstands auf brutalste Methoden von Seiten der Regierung, des Militärs und der Polizei stößt, auch wenn sich dies vielerorts teilweise gebessert hat. Da das experimentelle Theater, wenn auch nicht immer offensichtlich, stark politisch ist, muss es immer mit Beschränkungen der Freiheit rechnen. Diese können sich auch in Form eines Verwehrens des Zugangs zu öffentlichen Fördertöpfen manifestieren. Und trotzdem ist amerikanisches Theater vielmehr als die bloße Reaktion auf die Gewalt und Repression und verweist auf eine blühende Theaterlandschaft, die in ihrer Vielfältigkeit und Originalität der anderer Kontinente um nichts nachsteht.

205 Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. a.a.O. S 67.

6 Bibliographie

6.1 Interviews des Autors und nicht publizierte Notizen

Araque Osorio, Carlos. Interview mit dem Autor in Bogotá, Kolumbien 07/2011.

Delgado Vasquéz, Mario Alejandro. Interview mit dem Autor in Lima, Perú 09/2011.

Falconí, Verónica: Notizen der Schauspielerin. Liegen beim Autor auf (spanisch).

Rubio Zapata, Miguel. Interview mit dem Autor in Lima 09/2011.

Vallejo Aristizábal, Patricio: Interview mit dem Autor in La Merced, Ecuador 10/2011.

Alle angeführten Interviews liegen auch in Form von Audiodateien beim Autor auf.

6.2 Abbildungen und Audiovisuelle Quellen

Alle Abbildungen von *Contraelviento Teatro* stammen aus dem Archiv der Gruppe und wurden dem Autor zur Verfügung gestellt. Jegliche weitere Verwendung muss mit *Contraelviento Teatro* vereinbart werden unter: info@contraelvientoteatro.com oder contraelvientot@yahoo.es.

Foto Baltasar Ushca Tenesaca: Pete Oxford & René Bish: Ecuador. Quito, 2005. S 67.

Foto I Wayan Bawa : <http://odinteatret.dk/media/283779/PHISWRO05-195.jpg>, Foto: Francesco Galli. Zugriff: 12.03.2012

Foto Schauspielhaus Wien:

http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/resources/dbcon_def/uploads/spielzeit_11-12/downloads/wenn_die_kinder_steine_vorab/WenndieKinder3_Zott_Prokopova_Ochvat_Strutzenberger.jpg Zugriff: 12.03.2012

Dokumentarfilm: Teatro Al Margen. Regie: Florian Zambrano. Ecuador, Österreich, 2011-2012.
(Im Anhang)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

6.3 Literatur

Arguedas, José María: Diamantes y Pedernales. Editorial Horizonte: Lima, 2011.

- Introducción a Dioses y Hombres de Huarochirí. In: Dioses y Hombres de Huarochirí. Traducción y prólogo de J.M.Arguedas. Siglo ventiuono editores: (1. Auflage 1966) 2. Auflage: México, Argentinien, Spanien, 1975. S 9.

Autor unbekannt: Dioses y Hombres de Huarochirí. Übersetzung und Einleitung von J.M.Arguedas. Siglo ventiuono editores: (1. Auflage 1966) 2. Auflage: México, Argentinien, Spanien, 1975.

Barba, Eugenio: Kulturelle Identität und Professionelle Identität. IN: Flamboyant. Schriften zum Theater. Das Lernen zu lernen. ISTA. Internationale Schule für Theateranthropologie. Heft 3. Frühjahr 1996. S 8-14.

- La Conquista de la Diferencia. Editorial San Marcos: Lima, 2008.

- Obras Escogidas. Volumen I. Edición revisada por el autor. Ediciones Alarcos, La Habana, 2003.

- Un Amuleto hecho de Memoria. IN: La Conquista de la Diferencia. San Marcos & Yuyachkani: Lima-Perú, 2008. S 106.

- Wiederkehrende Prinzipien. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Hrsg. v. Walter Pfaff, Erika Keil, Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich, Berlin 1996/1997, S. 77-98. oder in ders.: Ein Kanu aus Papier. Abhandlungen über Theateranthropologie. Köln 1998.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19. Hrsg. von Gérard Raulet. Suhrkamp, Berlin 2010.

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten; Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Herausgegeben und übersetzt von Marina Spinu und Henry Thorau. Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1979 & 1989.

Borges, Jorge Luis: Prólogo a la edición de 1954. In: Historia universal de la infamia. Erstveröffentlichung 1935. Biblioteca Borges; Alianza Editorial: Madrid, 1997 (Neudruck 2005).

Buenaventura, Enrique: El verdadero texto teatral es el texto del espectáculo. In: Rubio Zapata, Miguel: Raices y Semillas; Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima-Perú, 2011.

- Revista teatral Paso de Gato. März/April 2003. S 37-39. zitiert nach Rubio Zapata, Miguel: Raices y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011. S 27.

Cordero, Luis: Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua. Corporación Editora Nacional: Quito, 2006.

Corr, Rachel: Ritual and Remembrance in the Ecuadorian Andes. First Peoples: New Directions in Indigenous Studies. The University of Arizona Press: Tucson, 2010.

De la Torre, Carlos María: Informe detallado sobre la parroquia de Pelileo. Legajos IV, ACA, 1907. Zit. nach: Corr, Rachel: Ritual and Remembrance in the Ecuadorian Andes. First Peoples: New Directions in Indigenous Studies. The University of Arizona Press: Tucson, 2010. S 32.

Delgado Vásquez, Mario Alejandro: A propósito de revisión. Entrevista de S. Adrianzén (1979). IN: ders.: La Nave de la Memoria; Cuatro tablas, 30 años de teatro peruano. Hrsg. v. Luis Ramos García. AIA Cuatro tablas & University of Minnesota, Lima-Minnesota, 2004. S 19-24.

- La Nave de la Memoria; Cuatro tablas, 30 años de teatro peruano. Hrsg. v. Luis Ramos García. AIA Cuatro tablas & University of Minnesota, Lima-Minnesota, 2004.

- Teatro y Política. Entrevista de A. M. Portugal (1978). IN: La Nave de la Memoria. a.a.O. S 11-18.

- Una Mirada desde la Oscuridad. In: La Nave de la Memoria. a.a.O. S 33-43.

Echeverría, Bolívar: La modernidad de lo barroco. Ediciones Era: México D.F., 1998.

- Las ilusiones de la modernidad. Tramascal Ediciones: Quito, 2001.

Filho, Antunes: No te ocupes del teatro sino de la vida. Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011. S109-155.

Fischer-Lichte, Erika: Transformationen – Theatralität und Ritualität in den Bakchen. In: Raddatz, Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: a.a.O. S 104-117.

- Verkörperung/embodiment“. In: dies., Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004. S.130-160.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übers. v. Ulrich Köppen. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1981.

García, Santiago: El arte no se puede enseñar. IN: Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011. S 79

Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Fischer-Verlag: Frankfurt a.M., 1992.

Greissenegger, Wolfgang: Vorlesung zum Barock WS 2010/11. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. Mitschrift des Autors.

Grotowski, Jerzy: Actor's Training (1966). In: Towards a Poor Theatre. Hg. v. Eugenio Barba. Odin Teatrets Forlag: Holstebro, 1968. S 143-172.

- American Encounter. In: Towards a Poor Theatre. Hg. v. Eugenio Barba. Odin Teatrets Forlag: Holstebro, 1968. S 199 – 210.

- Der Performer. IN: Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie. hg. v. Walter Pfaff, Erika

Keil, Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich, Alexander Verlag Berlin; S 43-45.

- He wasn't entirely himself. In: ders.: Towards a Poor Theatre. Hg. v. Eugenio Barba. Odin Teatrets Forlag: Holstebro, 1968.
- Querido Kim; 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. IN: Eugenio Barba: Obras Escogidas. Volumen I. Edición revisada por el autor. Ediciones Alarcos, La Habana, 2003. S 133-187.
- Towards a Poor Theatre. Hg. v. Eugenio Barba. Odin Teatrets Forlag: Holstebro, 1968.

Hüttler, Michael [Hg.]: AUFBRUCH ZU NEUEN WELTEN. Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt am Main, IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2000.

Jimenez Borja, Arturo. In: Máscaras Peruanas. Fundación Banco Continental: Lima, Perú, 1996. S 91.
zitiert nach: Rubio Zapata, Miguel: Raíces y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. Yuyachkani: Lima, 2011.

Lehmann, Hans-Thies: Terzopoulos' Müller-Eine Skizze. IN: Raddatz, Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin, Theater der Zeit, 2006. S 176-185.

Lévi-Strauss, Claude: Der Weg der Masken. (*La Voie des masques*, 1975) dt. v. Eva Moldenhauer. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

Meyerhold, Vsevolod: Ecrit sur le Théâtre, Tome II, 1917-1929. Lausanne, 1975.

Michaels, Axel: "Le rituel pour le rituel" oder wie sinnlos sind Rituale. In: Caduff, Corina/Pfaff-Czarnecka, Joanna (Hg.): Rituale heute. Theorien - Kontroversen – Entwürfe: Berlin, 1999. S 23-47.

Mnouchkine, Ariane: Die zweite Haut des Schauspielers Ariane Mnouchkine im Gespräch mit Josette Féral. In: Engelhardt, Barbara u.a. [Hg.]: TheaterFrauenTheater. Theater der Zeit & Literaturforum im Brecht-Haus: Berlin, 2001. S 182-196.

Muguercia, Magaly: Teatro Latinoamericano del Siglo XX; Primera Modernidad (1900-1950). RiL editores: Santiago de Chile, 2010.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen. Kritische Studienausgabe hg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuchverlag de Gruyter: Berlin/New York 1967; Neuausgabe 1999.

ohne Angabe: Im Brennpunkt: Theater; Kleine Bühnen, große Erlebnisse. gehört; Das Ö1 Magazin. 3/2012. S 50.

Pfaff, Walter: Die Lehre des Chackyar. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie, Hg. Walter Pfaff/Erika Keil/Beat Schläpfer, Berlin: Alexander Verlag 1996, S. 142-172.

Proaño Gómez, Lola und Geirola, Gustavo [Hg.]: Antología de teatro latinoamericano; tomo 2 (1950-2007). Inst. Nacional del Teatro: Buenos Aires, Argentina, 2010.

- Raddatz Frank M. [Hg]:** Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin, Theater der Zeit, 2006.
- Ramos Garcia, Luis A.:** La flor de la chukirawa: P. Vallejo. A. y el teatro político ecuatoriano. In: A TEATRO Revista: Publicación de Atræ y Ande Colombia. N^a 17 Enero – Noviembre 2010. Fondo Editorial A TEATRO – ATRAE: Medellín, Colombia, 2010. S 128-133.
- Rizk, Beatriz J.:** Posmodernismo y Teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el Umbral del Siglo XXI. 2^a edición a cargo de Luis A. Ramos García. The State of Iberoamerican Studies Series y Universidad Nacional de San Marcos: Lima-Minnesota, 2007.
- Schechner, Richard:** Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael [Hg.]: AUFBRUCH ZU NEUEN WELTEN. Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt am Main, IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S 229-278.
- Schubart, Walter:** Religion und Eros. Hrsg. von Friedrich Seifert -22.-26. Tsd. - Beck: München, 1989.
- Stroumpos, Savvas:** Eine Annäherung an die Arbeitsmethode des ATTIS-Theaters IN: Raddatz, Frank M. [Hg]: Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin, Theater der Zeit, 2006. S 230-233.
- Turner, Victor:** Body, brain & culture. In: Zygon, Vol. 18, Nr. 3, 1983. S 221-245.
- Vallejo A., Patricio:** La flor de la chukirawa. In: Proaño Gómez, Lola und Geirola, Gustavo (Hg.): Antología de teatro latinoamericano; tomo 2 (1950-2007). Inst. Nacional del Teatro: Buenos Aires, Argentina, 2010. S 533-548.
- La Niebla y la Montaña; Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes. Banco Central del Ecuador; San Francisco de Quito, 2011.
- Manifiesto. Contrael viento Teatro: La Merced-Quito, 2011.
- Vilcapoma, José Carlos:** La danza a través del tiempo; en el mundo y en los Andes. Asamblea Nacional de Rectores & Universidad Nacional Agraria La Molina: Lima, 2008.
- Von Wuthenau, Alexander:** Altamerikanische Tonplastik; Das Menschenbild der Neuen Welt. Zuerst veröffentlicht 1965. Holle Verlag: Baden-Baden, (unveränderter Nachdruck) 1980.

6.4 Internetquellen

Homepage der Gruppe *Contrael viento Teatro*: <http://contraelvientoteatro.com>

Mader, Elke: Kultur- und Sozialanthropologie: Eine Einführung. Verfügbar unter: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/kultur/ethnologie/ethnologie-235.html> Zugriff: 13.5.2012.

Tello Espinosa, Rolando: Doña Rosa, la picapedrera. Revista avance: Cuenca, Ecuador, 1995. Zugänglich: <http://www.revistavance.com/palabras-y-piedras-sueltas/806-dona-rosa-la-picapedrera.html> Zugriff: 20.06.2012

7 Anhang

7.1 Kurzfilm: *Teatro Al Margen* (DVD, 30min)

Dokumentarfilm über die Arbeit *Contraelviento Teatros* (2011/12), Spanisch mit englischen Untertiteln

Konzept & Realisierung: Florian Zambrano

7.2 Zusammenfassung

Die ecuadorianische Gruppierung *Contraelviento Teatro* arbeitet seit 1991 an der Konsolidierung des Schauspiels als Kunstgattung, in der die Arbeit der SchauspielerInnen sich als kreatives und kritisches Zentrum des Theaters etabliert. Beeinflusst von Bestrebungen der *teatro independiente*, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Südamerika (hauptsächlich Argentinien und Uruguay) entstanden, und von Entwicklungen des experimentellen Theaters Europas und Asiens (K. Stanislavski, V. Meyerhold, A. Mnouchkine, J. Grotowski, uva.), versucht das *teatro de grupo* Lateinamerikas eine Annäherung an die Konflikte der eigenen Kulturen und eine nicht interpretative Auseinandersetzung mit traditionellen theatralen Formen ihrer Völker. In vielen Fällen geht diese Annäherung über die Anknüpfungen an regionale Besonderheiten hinaus und es wird im Sinne der Theateranthropologie eine Untersuchung von Verwandtschaften von global existierenden Schauspielpraktiken durchgeführt. So werden in deren Theaterlaboratorien auch allgemeingültige Prinzipien der Schauspielkunst, wie sie von der ISTA (International School of Theateranthropology) intensiv erforscht werden, berücksichtigt und baut die Technik *Contraelviento Teatros* auf einem Training mit den Prinzipien auf, wie dies im dritten Teil dieser Arbeit untersucht wird. Dieses Training und die Arbeit im Theaterlaboratorium bedürfen einer intensiven körperlichen Arbeit der SchauspielerInnen und zielen neben einer Sensibilisierung der leiblichen Bereiche auch auf eine Verstärkung der Psyche der Akteure, da die Impulse, die im weiteren Verlauf für die Stücke modelliert werden, in vielen Fällen eine enorme psychische und

physische Belastung für die SchauspielerInnen bedeuten.

Wie die konkrete Umsetzung der Techniken sich mit der vorausgehenden intensiven Forschung und den reflexiven Überlegungen zur politischen Situation, zu einem Stück verbinden, zeigt der vierte Teil der Arbeit. In jenen Kapiteln werden auch Besonderheiten des ecuadorianischen Mestizentumes behandelt, die auf die Methoden der Gruppe *Contraelviento Teatro* wirken und auch für die Beziehung zu Ritualen und Traditionen der Andenbevölkerung von großer Bedeutung sind.

Wichtiger Bereich dieser wissenschaftlichen Arbeit sind in jedem Falle die selbst-reflexiven Überlegungen zur Feldforschung und Auseinandersetzung mit den künstlerischen und wissenschaftlichen Tendenzen eines Kontinents, der in vielen Beziehungen unter den Vorurteilen eurozentrischer Methoden leidet. Deshalb werden in den einführenden Kapiteln, Punkte wie *Kulturelle Identität* und alternative Auffassungen von Geschichte behandelt, um aus diesen Überlegungen eventuelle Ressentiments zu erkennen und zu vermeiden. Um auch einen kleinen Einblick in die Arbeitsweise *Contraelviento Teatros* zu vermitteln, ist der Arbeit eine DVD mit englischen Untertiteln beigelegt, die einen vom Autor realisierten Dokumentarfilm enthält, in dem das Training der SchauspielerInnen zu sehen ist und ein Gespräch mit dem künstlerischen Leiter gezeigt wird.

7.3 Lebenslauf

- Florian Zambrano Moreno
- Geburtsdatum: 12.10.1985
- florian@teatrozumbayllu.net

06/2005 Abschluss der Handelsakademie Klagenfurt mit der Reifeprüfung

Studienverlauf

ab	10/2005	Studium der Theater, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
03/2008-03/2009		Zivilersatzdienst im Projekt der Entwicklungszusammenarbeit „Pedro Carbo“ in Ecuador
03/2009-12/2009		Freiwilliges Soziales Jahr in Ecuador
05/2009-12/2009		Praktikum bei der Theatergruppe Contraelviento Teatro in Ecuador
	02/2010	Weiterführung des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien
	02/2011	Genehmigung des Diplomarbeitsthemas zum <i>teatro de grupo</i> Ecuadors
	06/2011	Förderstipendium der Universität Wien zur Feldforschung für die Diplomarbeit in Ecuador, Perú und Kolumbien
	07/2011-10/2011	Feldforschung zur Diplomarbeit in Ecuador, Perú und Kolumbien bei den <i>teatros de grupo: Contraelviento Teatro, Teatro del Cronopio, cuatro tablas, yuyachkani, Vendimia Teatro und Teatro Occidente</i>
seit	01/2012	Mitbegründung des Theaterlaboratoriums <i>teatro zumbayllu</i> in Kärnten
	07/2012	Fertigstellung der Diplomarbeit

Weitere Auseinandersetzungen mit Theater und Film Lateinamerikas

Aufenthalt in Ecuador:

zweijähriger Aufenthalt in Ecuador, intensive Auseinandersetzung mit dem süd- und zentralamerikanischen Theater, Mitarbeit an internationalen Theaterfestivals und Treffen zB: FITEQ 2009, ausgezeichnete Kontakte zu international renommierten Theatergruppen und TheaterwissenschaftlerInnen aus Kuba, Argentinien, Ecuador, Perú, Kolumbien, Bolivien und Brasilien

Arbeiten zu Lateinamerika in Österreich:

-Übersetzungen, Recherche und Untertitelung von Filmen aus Zentralamerika für den Verein *kinoki* und Tina Leisch. 2010/11

Laufende Theater- & Performanceprojekte

-Arbeiten des *teatro zumbayllu* (<http://teatrozumbayllu.net>), Kooperationen mit *VADA* (<http://vada.cc>) und *ARTenvielfalt: Verein zur Förderung hybrider Kunstformen*