

ULF BIRBAUMER

Zum „Gedächtnis des Körpers“ (Jan Kott): *Tracing Roads Across*

Ein guter Titel für ein fast revolutionäres Projekt, Gedächtnis mit gegenwärtiger und künftiger Arbeit zu verbinden, Kopfarbeit mit Handwerk, indem man neue Laboratorien schafft und so von der Multikulturalität fortschreitet zum intrakulturellen Austausch. Wie ist *Tracing Roads Across* zu interpretieren? Als das Vorhaben der Aufzeichnung, der Dokumentation von Querverbindungen. Wohl auch als Spurensuche kreuz und quer. Diese Wege führten in der Vergangenheit vom Ritual zum Theater (bei Peter Brook) und vom Theater (zurück?) zum Ritual (bei Jerzy Grotowski – dazu später etwas mehr. Als Theaterhistoriker und Analyst von „spectacle vivant“, von Theaterproduktionen, als Kritiker wie als Mitproduzent von Spektakelkunst (in diversen Lebensphasen) interessiert mich vor allem das Verbindende (und nicht das Trennende) von Kulturen, von Gedächtnis und Kontemporaneität, von Kunst und Leben. Im Konkreten von der Arbeit im Workcenter (*Action*) – also dem „Theater ohne Zuschauer“(Gatti) mit der Produktion für Zuschauer (*One Breath Left*). Die Verbindung von Ritual und Theater, das Verhältnis beider zueinander.

Dazu schrieb Jan Kott in Santa Monica 1989 in seinem immer wieder faszinierenden Text über *Grotowski oder die Grenze*:

„Wie kein anderer verwandelte er (Brook) das Ritual in Theater. Grotowski versuchte lange hartnäckig, das Theater ins Ritual zurückzuverwandeln. Bis er zu der Überzeugung kam, daß die Schändung eines Heiligen für die Gläubigen ein Sakrileg und für die Ungläubigen Heuchelei ist und daß das Opfer sogar beim Auspeitschen des Schauspielers Cieslak nur Schauspielerei ist.“(Kott, *Das Gedächtnis des Körpers*, S. 232)

Kott beschreibt da eine Fotografie, die Brook und Grotowski auf einer Art Wartesaal-Bank zeigt, Grotowski in Sandalen und einen Rucksack vor sich auf dem Boden.

Grotowski spricht, Brook lauscht konzentriert. Beide Herren waren viel auf Reisen, in Persien und in Afrika der eine, in Indien und fast überall anderswo der andere. Brook immer auf der Suche nach Unbekanntem oder Vergessenem, nach Gesten, Instrumenten, Melodien, die sein Theater bereichern könnten.

Und die er dann anwandte: Bänder aus dem Kabuki, die seine Liebenden im *Sommernachtstraum* umschlangen, Pfeile in *Mahabharata*, die im Flug stehenblieben,

das Fragment eines Wagenrads, das eine Schlacht symbolisierte. Oder er bediente sich der Elemente Feuer, Wasser und Erde (roter Sand vom Ganges). In *Carmen* entzündet eine alte Frau kleine Feuer rund um die Liebenden.

Auf Kotts Foto „hält Brook seine Hände auf den Knien, seine Augen sind halb geschlossen, und er hört zu...Er ist dann wachsam wie eine Katze. Wie eine hungrige Katze.“(ebd.)

Strehler (mit ihm arbeitete Kott an Shakespeares *Sturm*) stellte Fragen, die er sich ausgiebig selbst beantwortete. Mit Brook wiederum ist das Gespräch schwierig, weil es sich stets in den eigenen Monolog verwandelt. „Von den dreien ist nur Grotowski ein Gesprächspartner. Und vielleicht deshalb ist das, was er vom Theater bewahren möchte, die Begegnung. Die beidseitige.“(ebd.) Das betrifft, wie das Foto, die siebziger Jahre. Ende der Achtziger, in Irvine (Kalifornien), hatte Grotowski eine Jurte errichtet, aus harzreichem Holz, mit gebohnertem Boden wie im Nô-Theater. Einer der acht Schauspieler (7 Männer und ein japanisches Mädchen), der Mexikaner, eröffnete mit Gesang, monoton, immer in der gleichen Tonart, einmal erlöschend, dann wiederkehrend. Dazu ein sich wiederholender Tanzschritt.

„In dem Tanz-Schritt wurden die Knie aneinandergerieben, die Füße waren mit den Zehen nach innen gerichtet. In dieser Körperhaltung wurden Kopf und Oberkörper bei jedem Schritt zu Boden geneigt und wieder aufgerichtet. Es dauerte lange, langsam wuchs die Spannung. Als ob dieser merkwürdige Schritt jedem von uns im Halse steckenbleiben würde. Sie ähnelten einer Schlange, die sich entknäuelte. Doch mußte diese Schlange etwas Hypnotisierendes an sich haben, da sich ihr langsam auch die Gäste aus der Stadt anschlossen, den gleichen wiegenden Schritt und Singsang wiederholend.“(S.234)

Später wurden die Gäste in die Scheune geführt. Sie war dunkel, nur zwölf Kerzen flackerten auf einem niedrigen Tisch. Gestatten Sie mir noch ein letztes Stück der präzisen Beschreibung durch Jan Kott. „Die Schauspieler liefen die Wände entlang. Sie wechselten sich ab. Doch es waren immer nur zwei: der Verfolger und der Verfolgte. Mann und Frau oder zwei Männer. Am nackten Körper trugen sie weiße Leichentücher, auf denen mit dickem Strich die Linien der Rippen, des Beckens und der Wirbelsäule gezeichnet waren. Durch das Licht der Kerzen, deren Flammen sich neigten, als würden sie vom Wind der laufenden Körper abgemäht, huschten riesige Schatten über die Wände. Die sich wiederholende Sequenz war die Verfolgung. Sie endete mit einer Geste der Vergewaltigung, des Mordes oder der Verzeihung. Zweimal bedeckte der Verfolger sein menschliches Wild, nachdem er es eingeholt hatte, mit dem Leichentuch, und zweimal hob

dann der Erjagte oder die Vergewaltigte langsam den immer noch mit dem Leichentuch bedeckten Kopf und blieb regungslos. In einer halbsitzenden Position, wie die Figur des aus dem Grab auferstandenen Lazarus oder – in diesem Synkretismus der Mythen und Kulturen – wie eine ägyptische, weißbandagierte Mumie, die sich aus dem Sarkophag erhebt.“ (S.235 f.)

Warum gebe ich diese präzise Beschreibung wieder, die Sie ohnedies gut kennen dürften?

1. Weil sie erstaunliche Antworten auf die Frage nach dem Körpergedächtnis gibt und auch unzählige Bilder abrufft, die wir aus den Arbeiten des Workcenters Pontedera kennen.
2. Weil sie Antworten auf die Frage nach dem Verbindenden der Kulturen und nach dem Verhältnis von Ritual und Theater gibt.
3. Und weil die Kottsche Darstellung effizient aufzeigt, was *explorator* und *documentator*, wenn sie nur annähernd diese Einfühlungsgabe in Verbindung mit einer unbestechlichen Genauigkeit haben, leisten könnten – gerade auch für die Arbeit von Thomas Richards und Mario Biagini, wie wir sie in Pontedera und langsam auch weltweit von der Gruppe erfahren können.

Das ist wichtig, auch wenn Grotowski auf die Frage, ob er Dokumentationen der Arbeiten in Irvine oder Pontedera habe, antwortete: Wozu? Die wirkliche Spur bleibt nur im Gedächtnis. Ja, im Gedächtnis des Körpers.

In einem Vortrag in Florenz 1987 – *Grotowski, Art as Vehicle* – fragt Brook vom Standpunkt des Theaters aus: Wenn Grotowski keine Produktionen mehr macht, was hat dann seine neue Arbeit mit Theater zu tun? Um ihn dann mit den nächsten Worten gleich in Schutz zu nehmen. Man könne nicht beides haben, wenn man neue Ideen verwirklicht, nämlich Erkundung der Tiefe und allgemeine Öffentlichkeit. Theater brauche ein Vehikel, um konkret zu werden. Und das stärkste Vehikel ist der Mensch. Es braucht ein Laboratorium, in dem Experimente reifen können, die ohne diesen Laborbetrieb nicht durchgeführt werden könnten.

Auch ich stelle die Frage vom Theater ausgehend und von der Wissenschaft vom Theater her, wobei ich gar nicht entscheiden kann, welche Arbeitsmethode am zielführendsten anzuwenden wäre: die Anthropologie des Theaters (Giacchè), die Ethnoszenologie (Pradier), die Produktionsanalyse oder, wenn Sie so wollen, die genaue, quasi

positivistische Deskription der Aktionen. Wahrscheinlich ein Bündel der genannten Methoden.

4

Aber eines kann man nach dem Studium des Projektes *Tracing Roads Across* schon sagen. Richards und Biagini streben die genannte Beidseitigkeit an: die Beidseitigkeit der Begegnungen. Auch Erkundung der humanen Tiefe und (zumindest) Teilöffentlichkeit erscheinen durchaus vereinbar, gleichsam als die beiden Seiten derselben Medaille – “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards“ arbeitet in Pontedera, Caen, Wien, Istanbul, Tunis, Canterbury, Sofia und Nicosia. Oder wo immer.