

Sebastiao Milaré

ERKUNDUNG DER UNBEKANNTEN NÄHE

In Brasilien ist man vertraut mit der beschworenen *Atmosphäre*, wenn von Afrika die Rede ist. Das erklärt sich nicht nur daraus, daß ein hoher Prozentsatz der Bevölkerung von Afrikanern abstammt, sondern auch dadurch, daß dieser Kreis die nationale Kultur beeinflusste. Die beschworene Atmosphäre ist jedoch die eines mythischen, vom heutigen Afrika recht andersgearteten Afrika. Im allgemeinen unterscheidet die Vorstellung, die man sich von Afrika macht, nicht die vielen Grenzen und zahlreichen Wirklichkeiten des afrikanischen Kontinents; folglich unterscheidet sie nicht die dortigen Länder, deren offizielle Sprache dasselbe Portugiesisch ist, das wir sprechen, schreiben, in dem wir uns mitteilen.

Mit Portugal wird die Sache anders, aber nicht viel. Wenn es in Brasilien eine angemessene Kenntnis der zeitgenössischen Wirklichkeit Portugals gibt, ist unsere Einbildung jedoch noch immer von einem mythischen Portugal geprägt, das auf dem historischen Gedächtnis beruht, aber in die Legende abgeleitet.

Und sicherlich pflegt man in den afrikanischen Ländern der offiziellen portugiesischen Sprache – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Mocambique und S. Tomé e Príncipe - , so wie in Portugal eine idealisierte, weder konkrete noch realistische Vorstellung vom heutigen Brasilien. Man könnte sagen: wir sind zwar „intim“, kennen uns aber keineswegs.

Die CENA LUSÓFONA – die „Lusofone Bühne“ – eine von Theaterleuten in Portugal ins Leben gerufene und bereits von den Regierungen der Länder portugiesischer Sprache offiziell anerkannte Einrichtung – arbeitet seit 1995 darauf hin, die Unterschiede und kulturellen Entfernungen zwischen diesen Völkern mit Hilfe des Theaters zu verringern. Sie verwirklicht große Veranstaltungen, Kongresse, Koproduktionen, Schauspielkurse, Veröffentlichungen, stets mit dem Ziel, Kanäle zu schaffen, die den Durchfluß der Kulturen und das gegenseitige Kennenlernen der lusofonen Völker ermöglichen.

Ende 1998 begann die REISE ZUM MITTELPUNKT DES KREISES – das bisher anspruchsvollste Projekt der Cena Lusófona, produziert in Zusammenarbeit mit dem TEATRO CIRCO - BRAGA, dem Theater ESCOLA DA NOITE - COIMBRA und dem TEATRO VILAVELHA – SALVADOR, BAHIA (BRASILIEN).

Nach der Idee und unter der künstlerischen Leitung des deutschen Regisseurs Stephan Stroux zielt die REISE ZUM MITTELPUNKT DES KREISES auf die Erforschung der über drei Kontinente verteilten lusofonen Kultur – als die „Reise“ begann, war Timor Leste noch keine souveräne Nation, daher bezog man diesen Kontinent, den die neuen Projekte der Cena Lusófona berücksichtigen, nicht mehr mit ein.

Das ursprüngliche Projekt unterteilte sich in **drei Phasen**. In der **ersten** sollten – wie es dann auch geschah – **WORKSHOPS** in den verschiedenen Ländern mit dem Ziel durchgeführt werden, Elemente der lokalen Kultur aufzuspüren und gleichzeitig Schauspieler auszuwählen, um ein internationales Ensemble aus all diesen Ländern zu formen. In der **zweiten Phase** sollte diese internationale Schauspieltruppe dieselben Länder bereisen, im Dialog mit den jeweiligen lokalen Truppen der workshops gezielt über vorher festgelegte Themen in den unterschiedlichen Länder arbeiten und in diesem künstlerischen Dialog konkreten KULTURAUUSTAUSCH aus der Theaterpraxis heraus verwirklichen. Endlich, in der **dritten Phase** sollte aus dem in diesem Dialog gewonnenen Material eine Schauspielaufführung geschaffen werden, das in sich die Vielfalt und Widersprüche der lusofonen Welt spiegelt – immer auf der Basis des konkreten Materials, das aus dem Blickwinkel der jeweiligen Menschen und Länder gewonnen und sinnlich übersetzt wurde.

Der Titel des Schauspiels – **QUEM COME QUEM – WER FRISST WEN**, hat sich von der wichtigsten Strömung des **Modernismo Brasileiro** anregen lassen: der **Anthropophagie**, dem ‚geistigen Kannibalismus‘, und steigert in dem rituellen Verschlingen fremder Kulturen in der gesamten lusofonen Welt ihre grundsätzliche, antikolonialistische Bedeutung.

Die **workshops** begannen in Salvador, Bahia, im Dezember 1998 und endeten in Braga, im Juni 1999. Sie wurden außerdem in Maputo (Mocambique), Luanda (Angola), Mindelo (Cabo Verde), Sao Paulo (Brasilien) durchgeführt. Danach wurde das Projekt wegen fehlender finanzieller Mittel zeitweise unterbrochen; im Augenblick konkretisiert sich die Weiterarbeit: dabei wird die dritte Phase vorgezogen, d.h. das internationale Ensemble wird auf Grund der Materialien der ersten Phase und gezielter Themensetzungen für die jeweiligen Länder eine Aufführung entwerfen, die in den sich anschließenden Gastspiele, in den verschiedenen Ländern in einem kontinuierlichen Prozeß im Dialog mit den lokalen Gruppen der ersten Phase weiterentwickelt wird. Probenbeginn am 28. April 2000, Premiere am 5. Juli 2000 in Coimbra.

In jedem Fall erwies sich das Verfahren der ersten Phase als äußerst ergiebig, zeitigte reiches Forschungsmaterial und erhellte die soziokulturelle Vielfalt der lusofonen Welt. Darüber gilt es nachzudenken, nicht nur dank der gewonnenen Ergebnisse, sondern auch dank der angewandten Methode, die sich für die

geplante Erforschung dieses UNBEKANNTEN INTIMEN als äußerst wirkungsvoll erwies.

LANDSCHAFTEN DER EMPFINDSAMKEIT

Die Idee der REISE ZUM MITTELPUNKT DES KREISES wird von der Absicht bestimmt, die Kenntnis der lusofonen Kulturen nicht durch Auswertung von Büchern der Soziologie, der Geschichte, der Anthropologie und so weiter zu erreichen, sondern ihre Charaktereigenschaften, Zeichen, Laute mit Hilfe der Augen, des Körpers, der Empfindsamkeit der Schauspieler aus den verschiedenen Ländern verstehen zu lernen und künstlerisch umzusetzen.

Die WORKSHOPS lockten aus der Erinnerung, der Gestik und dem Gesang Momente der lebendigen Kultur, ihren Pulsschlag und ihre Lebenskraft hervor. Mit diesem weit ausschweifenden, „impressionistischen“, bruchstückhaften, zwischen Wirklichkeit und Phantasie schwankendem Material begann die Erforschung des Geländes, in dem die von der nationalen Geschichte und den nationalen Wundmalen bedingten menschlichen Träume entspringen.

Es lohnt sich zu bedenken, man möge die Landkarte nicht mit der Landschaft selbst verwechseln, schon deshalb nicht, weil die für die Aufzeichnung der inneren Landschaft verwendeten Methoden von der Emotion ausgehen und von dem Akt der Umwandlung der Wirklichkeit in ästhetische Materie. Die Emotion und die ästhetische Umsetzung liefern unerbittliche, doch sehr ungenaue Werkzeuge. Der Versuch, mit ihrer Hilfe die Genauigkeit der Linien im kartesischen Sinn zu erreichen, wird mangels Atem scheitern müssen.

Im Verlauf der WORKSHOPS wurden die Auswirkungen des von Stephan Stroux erarbeiteten kreativen Systems spürbar. Die immer deutlicher werdende Tatsache war beeindruckend, wie die Schauspieler das Gesicht ihrer Stadt zunehmend dichter, bisweilen dramatischer sichtbar machten.

Eindrucksvoll waren auch die echten *Happenings*, in die sich Teile des *workshops* verwandelten, mit Performern, die das Unsichtbare und das Unbegreifbare mit Hilfe der Erinnerung und der Emotion abtasteten. Es waren Flüsse und Stromschnellen von Sinnbildern, die das Wirkliche und das Eingebildete vermischten, die aus den „Räumen der Kindheit“ und den gefühlsbedingten Erinnerungen flossen – die Methode spornte die Schauspieler an, in diese Strömungen zu tauchen, um aus dem persönlichen Erlebnis die kollektive Erinnerung zu befreien.

Der Prozeß der Arbeit greift zurück in die Erinnerung und sucht das Wiederauffinden. Dank des Zurückgreifens und des Wiederholens zeigen die

beobachteten Kulturen untereinander Gegensätze und Widersprüche. Gegensätze und Widersprüche, die andererseits intern an jedem Ort der Suche wirken. Der Eindruck ist der eines Spiegelspiels, welches das Öffentliche und das Private, das Augenblickliche und das Archaische, das Heilige und das Profane einbezieht.

In dem Zurückgreifen und der Wiederholung kristallisieren sich zahllose Teile komplexer Systeme über die erlebten Ansichten der szenischen Künstler, die ihren Körper zum Medium machen, damit sich in der individuellen Seele die kollektive Seele ausdrückt. Auf diesem Weg werden sie durch die Arbeitsmethode gefordert, „die ersten eigenen Räume“ zu entdecken. Die auf der Bühne durch die Erinnerung eines jede Schauspielers wiedergefundenen Räume lösen bei den Mitwirkenden die Öffnung geistiger und transzendenter Räume aus, die für ihren Beruf unerlässlich sind.

Vorbereitungen der Reise

„Der Boden der Bühne ist unsere Erde, die Erde des Theaters“, sagt Stephan Stroux als die Arbeit beginnt.

Alle sitzen im Kreis, jeder Schauspieler wird aufgefordert, den Boden mit den Händen zu berühren, auf ihm im Rhythmus zu trommeln. Er versucht, dabei eine Beziehung zu einer imaginären Person herzustellen mit dem inneren Satz, daß er sie liebt oder sie soll ihn in Ruhe lassen. Der Schauspieler beendet diese Art der „Kommunikation“, ein anderer ist aufgefordert, die rhythmischen Schläge als Aufforderung oder Zurückweisung zu interpretieren. Es ist der Beginn des Dialogs zwischen den Schauspielern, die anschließend durch die eigene Aktion und ihre Weiterentwicklung darauf antworten. Der Regisseur löst die konventionelle Haltung seiner Position auf: von jetzt an ist er nur noch Anstifter.

In der Folge wechselt das Trommeln auf den Boden mit dem auf dem eigenen Körper ab, der damit als „Resonanzkasten“ fungiert. Der Rhythmus steigert sich, die Schauspieler stehen auf und beginnen zu tanzen. In allen *workshops* steigerte es sich zu einem Crescendo des Trommeln und der Bewegung der Körper. Schließlich bilden die tanzenden Schauspielern ein Kreis. Immer wieder drängen zwei Personen in die Mitte des Kreises, tanzen und ziehen sich wieder zurück, steigern dabei, angetrieben von der Musik der Gruppe, ihren emotionalen Ausdruck.

Nach diesem „Heiß-Machen“ gibt es eine Pause; danach setzen sich die Schauspieler wieder in den Kreis. Jeder singt sein Lieblingslied, denkt dabei an eine der anwesenden Personen mit demselben Vorschlag der Anbetung oder Zurückweisung, wobei seine Absicht wiederum von einem anderen Schauspieler

interpretiert wird. Es ist der gleiche Vorgang wie bei der vorausgegangenen Aktion. Zum Schluß singen alle gemeinsam, erzeugen dabei den Rhythmus durch das Klatschen mit den Händen und die tanzenden Füße.

Auf diese Weise wird versucht, den Schauspielern Wege auf der Suche nach einem eigenen Ausdruck aufzuzeigen, die vom sinnlichen und affektiven Gedächtnis bestimmt sind. Die Themen, die sich von diesem Augenblick an entwickeln, beschreiben einen Kreis, der die Kindheit berührt, die individuellen und kollektiven Utopien, die Spiritualität, die Beschwörung der Ahnen, die Beziehung der Menschen zu den vier Elementen der Natur. Diese Vorgehensweise als Ausgangspunkt ist wichtig, weil der Verlauf des Prozesses bedeutungsvolle Gedanken über die Wirklichkeit und ihre Illustration so weit wie möglich ausschließt, indem er den Schauspieler dazu veranlaßt, in sich selbst eine Vision für jedes der Themen zu suchen, die sich in die tägliche Reise einfügen:

1. TAG: ERINNERUNG AN DIE KINDHEIT;
2. TAG: ERDE: SEHNSUCHT NACH IDENTITÄT;
3. TAG: WASSER: TAG DER MÄNNER UND FRAUEN;
4. TAG : FEUER: TAG DES KRIEGS UND DES ÜBERLEBENS;
5. TAG: LUFT: TAG DER RELIGION UND DER AHNEN;
6. TAG: TAG DER ANTHROPOPHAGIE: WER FRISST WEN?

In all diesen Stadien des Prozesses steht die Frage nach dem Theater im Vordergrund. Es handelt sich nicht um einen „Kurs in Theater“ oder um Unterricht in Interpretationstechniken, sondern um einen szenischen Vorschlag, der für sich beansprucht, den verschiedenen Arten, Theater zu verstehen und aufzuführen, einen inneren Zusammenhang zu geben. Jedes Land hat seine dramatische Kultur. Vom europäischen Standpunkt aus betrachtet wird es sich um eine mehr oder weniger entwickelte Kultur handeln. Genau dieser Standpunkt wird am Ende durch den Prozeß widerlegt. Es gilt, die verschiedenen Kulturen zu respektieren und sie nicht nach voreingenommenen Kriterien zu etikettieren. Aber wie werden sie als Vertreter dieser verschiedenen Kulturen in ein und demselben Schauspiel zueinander in Beziehung treten können? Auf welche Weise könnte die beabsichtigte Einheit erreicht werden, wenn nicht dadurch, daß sich alle wieder auf einen grundlegenden Begriff der dramatischen Handlung verständigen, der sich als „das Sich Ausdrücken des Menschen“ (Mensch offensichtlich im Sinne der Gattung) beschreiben läßt?

Unter dieser Perspektive lenkte Stephan Stroux die Arbeiten. Er forderte die Schauspieler auf, in die persönlichen Erinnerungen ab zu tauchen und von dort bereits aufgegebene Hoffnungen, Träume und widersprüchliche Wirklichkeiten wiederzugewinnen. Beim Eintauchen in die eigene Geschichte bringt der Schauspieler bezeichnende Spuren seiner Gesellschaft an die Oberfläche (der Mensch ist Produkt seiner Welt und spiegelt sie). Die gefühlsbetonte Beziehung

des Individuums zum Element Erde ist zum Beispiel in Maputo, wo der Mensch die Übereinstimmung mit der Erde bewahrt, ganz anders als im Gegensatz dazu in Luanda, wo die Frage nach dem Überleben jede Minute bestimmt und die Natur sich mit Abfall vermischt oder von Cabo Verde, wo der vulkanische Ursprung ein Duett mit nicht enden wollenden Trockenzeiten anstimmt, oder von Sao Paulo, wo die Natur vom Beton verschlungen wurde. So daß der Traum des Menschen von der der Geschichte und den soziopolitischen Bedingungen untergeordneten Wirklichkeit abhängt, in der er lebt.

Eine furchtbare Verzerrung würde entstehen, wenn dieser Raum mit abstrakten Gedankengängen gefüllt würde. Darauf achtete der Regisseur besonders. Die Anspielungen mußten sich stets auf greifbare Dinge beziehen, die auf der Bühne verwendeten Gegenstände mußten echt sein. Die Zusammenhänge verweisen alle Dinge, Berichte der Erinnerung wie Gegenstände, auf die poetische Welt. „Alle Dinge haben ihr Leben“, nennt Stephan es in einem echten Glaubensbekenntnis, „sie verändern sich im Laufe der Aufführung. Sie verändern sich je nach ihrer Konnotation, ohne ihre wesentlichen Werte zu verlieren. Jeder Gegenstand hat seine Geschichte und wird ihr innerhalb der Aufführung gerecht“ (natürlich auf dem Weg über die Bezugspunkte).

DAS GEDÄCHTNIS DURCHKÄMMEN

Die Themen erfuhren von einem *workshop* zum nächsten Veränderungen, indem sie den verschiedenen soziokulturellen Wirklichkeiten der Orte des Suchens entsprachen. Es blieb bei allen jedoch eine spekulative Haltung, die so die thematische Welt entfaltete.

Erinnerung an die Kindheit: Der Vorschlag ist, sich an den ersten eigenen Raum der Kindheit zu erinnern, einen Ort, an den der Schauspieler als Kind floh, um für sich zu sein und zu träumen. Er muß in dem für die Arbeit zur Verfügung stehenden Gelände einen Raum finden, der dem gleichen Pulsschlag folgt wie der der Kindheit. In diesem Raum versucht er, sich selbst prüfend die Gedanken, die kindlichen Utopien, ein Lied, das diese Zeit bezeichnet, und sein bevorzugtes Kinderspiel wiederzufinden. Es beginnt mit einer Zeit der Stille und der Besinnung, in der sich jeder Schauspieler an dem ausgewählten Ort in die eigene Erinnerung zu versenken sucht. Nach Ablauf der Zeit besucht die ganze Gruppe jeden einzelnen der Teilnehmer an seinem betreffenden Raum und hört sich die – teilweise gespielte - Erzählung jener besonderen, persönlichen Erfahrung an. Es entsteht ein Phänomen, das zu den Anfängen des Theaters zurückführt, zum Erzähler und zum Chor. Beim Singen des Liedes seiner Kindheit begleiten ihn die Zuhörenden, sofern sie es kennen. Schließlich setzt der Schauspieler unter Beteiligung der übrigen ein Kinderspiel in Szene, das ihm gefällt. (im Projekt wurde mit professionellem Videomitschnitt eine

Dokumentation von mehr als einhundert Kinderspielen aus allen diesen Ländern gesammelt).

Das Kinderlied wird später in Improvisationen eingesetzt, als Schutzwaffe des Kindes, wenn es sich bedroht fühlt. Die Eltern streiten aus der Unmöglichkeit gegenseitiger Kommunikation heraus, die aus der Ohnmacht angesichts irgendeines Aspekts des gemeinsamen Lebens entstanden ist – und das Kind verteidigt sich mit seinem Lied. Das führt zu einer wesentlichen Veränderung der Erzählweise, der Naturalismus der häuslichen Episode verwandelt sich in poetische Verdichtung.

Erde - Sehnsucht nach Identität: Am Ende der Arbeiten des ersten Tages werden die Schauspieler gebeten, am nächsten Tag einen Kochtopf aus Metall voll Erde mitzubringen (natürlich einen gebrauchten, mit Geschichte). Nicht irgendwelche Erde, sondern eine Art Erde, zu der der Schauspieler tiefe emotionale Bindungen hat. Die Töpfe werden am hinteren Rand der Bühne in einer Linie aufgestellt. An diesem Tag sprechen die Schauspieler über Lieblingstiere und Lieblingspflanzen und improvisieren über unterschiedliche Arten der Gewalt gegenüber der Natur oder den Menschen. Danach besucht die Gruppe jeden Topf, damit der Schauspieler, der ihn mitgebracht hat, über seine Beziehung zu dieser Erde redet. Häufig enthält die Erklärung wichtige Vergegenwärtigungen von Erfahrungen des persönlichen und kollektiven Lebens. Danach bildet sich ein Kreis und die Schauspieler singen ein Lied über Erde. Zu zweit oder zu dritt begeben sich die Schauspieler tanzend in die Mitte des Kreises, während die übrigen Erde aus den Töpfen zwischen ihre Füße werfen. Die Töpfe bleiben in einer Linie im Hintergrund der Bühne bis zum vorletzten Tag des *workshops*, sie stellen durch ihre Bedeutung ein konkretes und machtvolles Element dar und verwandeln sich so in eine wichtige Voraussetzung innerhalb der Entwicklung der Arbeit.

Wasser – Tag von Männern und Frauen: Es wäre auch der Tag der Helden und der Fruchtbarkeit. Die Schauspieler suchen im Bühnenraum einen Platz, der für sie einen aus ihrer Wirklichkeit heraus fröhlichen Ort darstellt. Wenn die Gruppe ihn besucht, erzählt er, warum diese Stelle auf der Bühne für ihn diese Qualität hat. Daraus entwickelt sich ein Ritual über die Fruchtbarkeit der Erde. Der Schauspieler spricht über eine Begebenheit seines Lebens, bei der Wasser eine zentrale Rolle spielte. Er läßt Wasser über seine Hand laufen und trinkt damit die Erde im Topf. - Anfangs wurden an diesem Tag in Verbindung mit dem Thema der Fruchtbarkeit Einweihungsriten für die Vorbereitung einer Hochzeit szenisch umgesetzt. Dieses Unterthema wurde jedoch während der letzten *workshops* ausgelassen. - Schließlich kündigt Stephan das „Wunder der Befruchtung“ an: in jedem Topf wird eine Pflanze wachsen. Die Schauspieler legen sich ausgestreckt mit dem Gesicht zum Boden hin, den Topf bei ihren Füßen. In dieser Stellung summen sie eine Melodie. Wie in einem theatralischen

Spiel legt Stephan in jeden Topf einen Fotoapparat: die „Pflanze“, die die Schauspieler beim Öffnen der Augen entdecken.

Feuer – Tag des Krieges und des Überlebens: Bevor die Arbeit beginnt schreiben die Schauspieler auf eine auf dem Boden ausgebreitete weiße Fahne den Namen von Dingen, die sie verabscheuen (Krieg, Gewalt, Lüge, Verrat, Heuchelei zum Beispiel). Die an einer Stange befestigte Fahne wird an einer Stelle des Bühnenraumes gehißt und bleibt dort bis zum Ende der Arbeit. Zum Programm dieses Tages gehört es, einen poetischen Text eines Autors des betreffenden Landes zu lesen, um darin thematische Elemente für weitere Improvisationen aufzuspüren.

Über den wortlosen Rhythmus am Beginn der Arbeitswoche, die Erinnerung an die Lieder, über die improvisierten Texte entsteht jetzt die Auseinandersetzung mit einem geformten, in der Dichtung komprimierten Text und die Herausforderung an die Schauspieler, wie man sich an so einen Text lesend herantastet. Lesen als szenische Arbeit, um der eigenen Vorstellungskraft nach zu spüren.

Feuer steht nicht nur für Zerstörung, sondern auch für Wärme, Freundlichkeit und Schutz. Das wurde in verschiedenen afrikanischen Ländern mit einem angolischen Lied gefeiert, in dem es heißt: „die Jungen rund ums Lagerfeuer lernen Dinge von Träumen und Freiheit, entdecken, wie man eine Fahne gewinnt und lernen den Preis der Freiheit verstehen.“ und beschwören so die gegenwärtigen Kämpfe für die Befreiung ihrer Länder. Der Arbeitstag endet mit einem Festzug, zum Klang der Musik, die das Feuer beschwört; vorneweg weht die Fahne der „Verwünschungen“. Zum Schluß wird diese Fahne in großer gemeinsamer Ausgelassenheit singend und tanzend verbrannt.

Luft – Tag der Religion und der Verbindung mit den Ahnen: Die Improvisationen werden von Themen bestimmt, die in den Schauspielern die Erinnerung an den Mythos wachrufen. Die Argumentation und die Art, die Arbeit zu lenken, verändern sich deshalb stark von einem Land zum anderen. Man geht mit dem Material der Erinnerung und den poetischen Texten der dramatischen Improvisationen um, die man in den Tagen vorher gesammelt hat. - Die Arbeit beginnt mit den Trommelschlägen der Atabaque, zunächst ruhig wie ein Windhauch, steigern sie sich dann zum wütenden Sturm, Chaos und Panik auslösend. - Aber der Tag der Luft ist gleichzeitig an den Karneval gebunden, wenn der Mensch in satirischer Überschreitung der Macht selbst zum König werden kann. Die phantastischen Kostüme der Schauspieler zeigen die Sehnsüchte der verschiedenen Charaktere. Zum Schluß des *workshops* bekommen sie 30 Sekunden Zeit, den von ihnen gewählten Charakter vorzuführen, ein verzweifelter Moment der Freiheit vor dem Rückfall in die Resignation der etablierten Ordnung.

Tag der Anthropophagie – Wer frißt Wen? Am zweiten oder dritten Tag des *workshops* fand die Verlosung zum „amigo secreto“, dem „geheimen Freund“, statt. Die Namen aller Teilnehmer werden auf Zettel geschrieben, zusammengefaltet und verlost. Jeder zieht sich den Namen seines „geheimen Freundes“. Dieser Name muß bis zum Tag der Anthropophagie, dem Tag des Essens, dem letzten Tag des *workshops*, der ihn mit dem Wahlspruch der Menschenfresserei verbindet, streng geheim gehalten werden.

Für diesen Tag bereitet jeder Schauspieler eine Mahlzeit vor – nach Möglichkeit im selben Topf, in dem er vorher die Erde mitgebracht hatte – um sie seinem „geheimen Freund“ anzubieten. Während der Vorbereitung muß er sich eine Szene ausdenken, den Charakter einer Person annehmen und dem geheimen Freund in dem Augenblick, in dem er ihm die Mahlzeit anbietet, einen Ort auf der Bühne, einen Raum und ein dramatisches Spiel vorschlagen. So ist die angebotene Mahlzeit mit einer Absicht verbunden – sei es, um zu gefallen, zu verführen, sei es, um zu verschmähen oder anzugreifen. Das Spiel fordert von dem Schauspieler schnelle Reflexe. Der eingeladene Gast hat die Aufgabe, rasch zu begreifen, was ihm vorgeschlagen wird. Der zufällige Gastgeber beobachtet aufmerksam die Reaktionen des anderen. So entsteht ein Klima dramatischer Spannungen, das nicht selten zu reichen Darstellungen führt, die oft die bloße Schilderung einer Wirklichkeit übertreffen, um sich ihre eigene poetische Wirklichkeit zu schaffen.

DAS GROSSE THEATER DER WELT

Die Welt ist immer eine „Darstellung“, wir leben in unserem Alltag ein großes Theaterstück. Diese Wahrheit entgeht fast immer den Theatermachern, die ihre Zuflucht zu Abstraktionen nehmen, zu „konventionellen Gemütsbewegungen“, zum Rezeptbuch der Gefühle und der Ästhetik. Das echte, ritualisierte Drama, das die menschliche Befindlichkeit in der von materialistischen Göttern beherrschten heutigen Welt bloßlegt, findet sich in der Aussage der Schauspielerin von Mocambique, die, obwohl so jung doch schon alt genug war, um ein Massaker auf einem Bahnhof mit zu erleben; oder in der Aussage eines Schauspielers von Cabo Verde – einem Land, in dem die Menschen in die Verbannung gezwungen werden, um ihre Familien zu ernähren – der in seinen Topf zwischen anderer die Erde vom Grabe seines Vaters mitbrachte, der mit ihm nur kurze Zeit zusammenlebte, da er gezwungen war, den Unterhalt seiner Familie in anderen Ländern zu verdienen; oder die Schauspieler aus Angola, die ihre Träume, ihre persönlichen Wünsche unterdrückten, weil immer eine „Gefahr an der Straßenecke“ lauert und niemand kann das außer acht lassen oder verträumen in einem Land, wo der Traum verboten ist; oder von Schauspielern aus Sao Paulo, die den täglichen Wettkampf in einen beängstigenden Disput um

die von einem Teller Salat verkörperte Macht verwandeln. Das ist das große Theater der lusofonen Welt, das die *workshops* der *Reise zum Mittelpunkt des Kreises* aufzeigten. Es gibt nur in dem Verständnis seiner selbst Rettung für den Menschen, welches das Verständnis des Anderen erst möglich macht.

Von allen Punkten des Suchens und Sammeln war der *Tag des Essens-der Anthropophagie* theatralisch der reichste. Es gab Augenblicke, in denen sich das Abendessen in kleine Momente feinsten Poesie verwandelte. In dieser Beobachtung formuliert sich die Bewunderung für den Arbeitsprozess von Stephan Stroux. Am Ende einer Arbeitswoche erkannte man deutlich, wie stark die Schauspieler sich seine Vorschläge zu eigen gemacht hatten. Ja noch mehr, wie dank der Anregungen des Regisseurs die Schauspieler mythische Inhalte ihrer Wirklichkeit mit einfließen ließen. Die Vorschläge verwandelten sich in den improvisierten Auftritten, den intimen Erzählungen, der ständigen Befragung des persönlichen und kollektiven Gedächtnis in Haltungen.

Diese im eigenen Erleben des Schauspielers ermittelten thematischen Horizonte in Übereinstimmung mit der Beachtung szenischer Gesetze, dem den Räumen verliehenen Wert (alle denkbaren Räume sind auf der Bühne vorhanden), der Natürlichkeit des theatralischen (des poetischen und nicht realistischen) Ausdrucks ergaben das schöpferische Repertoire der Improvisationen des letzten Tages.

Im Verlauf des *workshops* offenbart das Theater seine transformatorische Kraft. Der Bühnenboden ist vom ersten bis zum letzten Tag nicht derselbe. Die auf den glatten Zement oder den Bretterboden gestreute Erde verwandelt den Boden. Er hört auf zu sein, was er materiell ist, um sich in eine Metapher zu verwandeln. Der Topf gewinnt von Tag zu Tag neue Bedeutungen. Die Wahrnehmung dieser Veränderung wirkt auf Körper und Seele der Schauspieler ein, die auf rationale und zugleich emotionale Weise ein Verständnis ihrer selbst und der Welt, in der sie leben, suchen; indem sie die Beziehung zum Anderen bewerten und in dieser anarchischen Anhäufung von Informationen den höheren Sinn dieses menschlichen Verhängnisses befragen, das Leben heißt.

Der in den Töpfen gelassene Fotoapparat, gleichsam eine Pflanze, enthält einen Film mit 27 Bildern. Der Schauspieler muß Dinge photographieren, die ihm in seinem Alltag wichtig sind, Dinge seiner Stadt, oder seines Viertels oder seines Hauses, so wie Menschen, Tiere und Pflanzen seines persönlichen Universums. Sobald der Film entwickelt ist, wählt er zehn von den 27 Photos aus und überläßt sie der Dokumentation des Projektes.

Die Bilder intimer Räume, persönlicher oder häuslicher Gegenstände, menschlicher Tätigkeiten, Landschaften und so weiter, die von Schauspielern und Schauspielerinnen des *workshops* aufgenommen wurden, schaffen im

Zusammenhang einen intimen Blick des Alltäglichen einer jeden Stadt – im weiteren Sinn eines jeden Landes. Sie kreuzen sich wie die Stränge eines Netzes, diese Bilder mit den auf Tonband festgehaltenen Tönen – gleichfalls von den Schauspielern eingebracht, die die Töne und Geräusche ihres Ortes aufdecken, die musikalischen Vorlieben und den gesamten Themenkreis, der die betreffende Gemeinschaft bewegt.

Beim Herstellen der Ton - und Bildaufzeichnungen ist der Schauspieler völlig von der Atmosphäre des *workshops* erfüllt, die sein emotionales Gedächtnis stimuliert. Auf diese Weise überschreiten die Recherchearbeiten den Rahmen des Proberaums und dringen in das Privatleben der Schauspieler ein. Die Grenzen zwischen dem Öffentlichen und Privaten brechen auf, und fast immer fangen die Schauspieler in ihren Improvisationen damit an, die eigene Einbildungskraft mit ihrer Lebenserfahrung zu nähren. Das Schamgefühl und Empfindlichkeiten werden entmystifiziert, und die Wahrheit eines jeden tritt wahrnehmbar zutage. Das Große Theater der Welt gewinnt an Kraft, leuchtet auf und verdichtet sich.

DOKUMENTE DES LUSOPHONEN LEBENS

Die Gesamtheit der während der *workshops* gesammelten Dokumente erzählt von verschiedenen kulturellen Wirklichkeiten, die Punkte der Ähnlichkeit oder Gleichheit sowie Punkte tiefer Verschiedenheit zwischen ihnen bezeichnen. Selbst die Sprache, die sie vereint, besitzt nur eine relative Gültigkeit. Nicht nur dank der uneinheitlichen nationalen und regionalen Tonfälle/Akzente, sondern weil in einigen Ländern das Portugiesische mit so vielen Nationalsprachen zusammenlebt, wie es Ethnien im Lande gibt – in Mocambique zum Beispiel gibt es sechsenddreißig Nationalsprachen.

Unter Dokumenten sind nicht nur Fotos, auf Kassetten aufgenommene Töne und Texte zu verstehen, die die Schauspieler ebenfalls anbieten mußten (von ihnen selbst geschrieben oder ausgewählt), sondern die gesamte Aufzeichnung der Arbeit auf Video durch die Dokumentarfilmerin Beatrice Babin.

Mit mehr als 100 Stunden auf Video sind die Verhaltensweisen der an den *workshops* Beteiligten eines jeden Ortes aufgezeichnet, ihre Berichte, die Improvisationen, Gesänge, Tänze und Kinderspiele. Eine beredte Sammlung des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und emotionalen Lebens der besuchten Völker, und doch auch ein Paneel der verschiedenen schöpferischen Arbeitsweisen, welche die Eigenarten eines jeden Volkes beim Vermitteln seiner Wirklichkeit spiegeln.

Der Reichtum des in der „Reise zum Mittelpunkt des Kreises“ entwickelten Verfahrens überschreitet in der ersten Phase die besonderen Grenzen des Theaters und vermag andere Erkenntnisfelder zu befruchten. Für diese Arbeit jedoch interessiert ausschließlich das, was in unmittelbarer Beziehung zum Theater steht.

Die Schwierigkeit besteht in Wirklichkeit darin, zu bestimmen, welche die besonderen Grenzen des Theaters sind. Jede Kenntnis, gleich welchen Gebietes, ist für das Theater interessant. Eine gegen irgendein Gesamtgefüge gleichgültige dramatische Schöpfung ist undenkbar. Das Theater wird vom Leben und vom Wissen ernährt. Es gibt die Nahrung dem Leben zurück und erweitert das Wissen. Eine Kunst, die aus allen Quellen trinkt und jede Art von Information verschlingt, die sie vor sich findet. Daher ist Kunst stets mit der sozialen Wirklichkeit verknüpft. Folglich bindet sich die dramatisch - lebendige Schöpfung nicht an Abstraktionen, sondern an Wirklichkeiten.

Die Kenntnis der Wirklichkeit auf dem Theater stellt die Horizontalität des Werkes her; die Kunst beruht schließlich in der Fähigkeit des Künstlers, diese Kenntnis zu vertikalisieren.

Die Gesamtheit der gesammelten Dokumente drücken diese Wirklichkeit aus, und ihre Zielsetzung im Rahmen des Projektes ist es, den Dialog zwischen den beteiligten Gruppen zu erarbeiten. In der zweiten Phase werden diese Dokumente in den verschiedenen Ländern gezeigt werden, wenn das aus den *workshops* ausgewählte „internationale Ensemble“ mit den in den selben *workshops* ursprünglich aufgenommenen lokalen Schauspielern im Dialog arbeiten. Die Idee lautet: jeder Schauspieler des ausgewählten internationalen Ensembles soll sich von den konkreten Wirklichkeiten der lusofonen Welt anregen lassen und so das Entstehen einer Aufführung befördern, die diese in ihrer Vielfalt spiegelt.

Das Schicksal von all dem, die Art der Fortführung, die dem Projekt gesichert ist, ist noch unbekannt; trotzdem ist die erste Phase der „*Reise zum Mittelpunkt des Kreises*“ bereits Wirklichkeit. Ein Griff ist gelungen und stellt nicht nur soziologische und soziokulturelle Beobachtungen dar, sondern die Grundlagen und Utopien, die auf einem riesigen Teil dieses Planeten pulsieren, den wir hier lusofone Welt nennen.

Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason