



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Ang Gey Pin – Theater nach Grotowski und Richards?

Verfasserin

Cornelia Adam

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ. Ass. Mag.^a Dr.ⁱⁿ Gabriele C. Pfeiffer

Danksagung

Mein Dank gilt Ang Gey Pin, Carola Adam, Ina Mettjes, Doris Posch, Lia Gülker, Johanna Delago, Monika Kreil, Cláudia Tatinge Nascimento, Marta Steiner, Paul Allain, Marian Araújo, Fernanda Branco, Sonia Pastrovicchio, Dario Valtancoli, Eirini Kartsaki und meiner Betreuerin Gabriele C. Pfeiffer.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Jerzy Grotowski.....	13
2.1. Die Entwicklungsphasen	14
2.2. Die Arbeit im zeitlichen Kontext	26
2.3. Theater – „mehr“ als Kunst	29
3. Ang Gey Pins Schauspieltraining.....	31
3.1. Tai Chi Ch’uan	35
3.2. Körperarbeit und Training.....	40
3.3. Szenenarbeit	46
3. 4. Singen.....	54
3.5. Eigenverantwortung	57
3.6. Theater – Suche nach Lebendigkeit	60
4. Ang Gey Pins künstlerische Entwicklung.....	62
4.1. Theater “nach” Grotowski.....	64
4.1.1. One breath left – die Zeit am Workcenter	71
4.2. Zwischen den Kulturen	83
4.2.1. Die fernöstliche Philosophie – kulturelle Einflüsse	89
4.2.2. Das interkulturelle Theater – sozial-politischer Kontext	103
4.2.3. Feast of You Shen – Suche nach “Heimat”.....	114
4.3. Die SchauspielerIn heute	124
4.4. Theater – inneres Bedürfnis	127
5. Schluss.....	131
Literaturverzeichnis.....	137
Abbildungsverzeichnis	146
Anhang	148

1. Einleitung

Im Dezember 2005 hatte die SchauspielerIn Ang Gey Pin einen Auftritt in Wien im Theater des Augenblicks. Gezeigt wurde die Performance *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show*, entwickelt mit und innerhalb des *Workcenter of Jerzy Grotowski und Thomas Richards* (im Folgenden kurz: Workcenter) im Rahmen des EU-Projekts *Tracing Roads Across*.¹ Die beeindruckende Performance Ang Gey Pins war im Endeffekt das Schlüsselerlebnis für die intensive Beschäftigung mit der KünstlerIn in der vorliegenden Arbeit. Nach eigener praktischer Erfahrung im schauspielerischen Bereich in den letzten Jahren, drängte sich unweigerlich die Frage auf, wie SchauspielerInnen arbeiten, lernen, trainieren und suchen, um gleichermaßen besondere Momente wie Ang Gey Pin zu kreieren. Die Performance von Ang Gey Pin war so einprägsam, da die SchauspielerIn aus Singapur sich in die zu verkörpernden Charaktere gänzlich zu verwandeln schien, so als würde sie die inszenierten Momente wirklich leben. Jedes kleinste Detail ihres Ausdrucks, ihres Körpers war abgestimmt auf die jeweilige Situation – auf einmal befand sich der/die ZuschauerIn inmitten der von ihr kreierten Szenerie. Ihre Bewegungen, die Mimik, die Gesänge zeugten von unbekannter Präzision. Nicht nur Ang Gey Pins Auftritt, sondern das Spiel aller Darstellenden war sehr präzise und elaboriert. Die Performance war ein „work in progress“ und nicht zwangsläufig auf Zusehende ausgerichtet, das heißt die narrative Struktur war nicht immer nachvollziehbar, es war demnach an den Zusehenden aus dem Dargebotenen das Eigene, das was, sie persönlich anregte oder bewegte, zu filtern. Nach einem Workshop mit der KünstlerIn im April 2009² stand der Beschluss fest, im Rahmen dieser vorliegenden Forschung der Erkenntnisfrage nachzugehen, wie die schauspielerische Recherche von Ang Gey Pin konkret aussieht, was sie in ihrer Laufbahn prägt/e und woraus sie Inspiration für die kreative Arbeit schöpft.

Ang Gey Pin wurde vor allem durch ihre Auftritte im Rahmen ihrer Arbeit am Workcenter, an dem sie insgesamt neun Jahre zu unterschiedlichen Zeitpunkten verbrachte, bekannt – ihr Name wird somit meist in Zusammenhang mit Grotowski, Richards und dem Workcenter genannt. Da sie jedoch seit 2006 als autonome KünstlerIn tätig ist, konzentriert sich diese

¹ *Tracing Roads Across* war ein dreijähriges Austauschprojekt mit Kunstorganisationen, Kulturinstituten und Universitäten. WissenschaftlerInnen und andere Interessierte hatten in dieser Zeit die Möglichkeit, die sonst sehr verborgenen Prozesse der DarstellerInnen und die Entwicklung von Performances mit zu verfolgen und zu dokumentieren. Eine der HauptinitiatorInnen war Gülsen Güres, ehemalige Leiterin des Theater des Augenblicks in Wien.

² *Sourcing within 2009*. Workshop in Italien vom 25. – 30.04.09.

Forschung speziell auf ihre künstlerische Recherche *nach* dem *Workcenter*, das heißt, nach der von Grotowski geprägten Arbeit. So ergibt sich auch die Kernfrage dieser Arbeit: Ang Gey Pin – Theater nach Grotowski und Richards?

Hierbei wird davon ausgegangen, dass Grotowskis Erkenntnisse bereits zum allgemeinen Theatererbe gehören. Somit ist „nach“ auf zwei Ebenen zu verstehen. Einerseits wird die zeitliche Ebene untersucht, das heißt, es wird konkret Ang Gey Pins Arbeitszeit nach der Erfahrung mit dem *Workcenter* betrachtet – der Fokus liegt also auf ihrem heutigen Schaffen, auf ihrer unabhängigen und eigenständigen kreativen Forschung, der Entwicklung ihrer eigenen Schauspieltechniken sowie ihrem Weg dorthin. Auf der andern Seite impliziert „nach“ die theatrale Tradition, also die Linie, innerhalb der sie lernte. Das bedeutet neben dem zeitlichen Aspekt wird der Frage nachgegangen, inwieweit sie die Prinzipien der Arbeit mit Grotowski und Richards beeinflussten und beeinflussen. Ihre Erwähnung vorrangig in dem theatralen Kontext im Bezug auf die beiden Theatermacher oder ihre Nennung als Repräsentantin der grotowskischen Theaterarbeit provoziert die Frage ob, ihre heutige Arbeit unweigerlich als das Resultat der Kooperation mit dem *Workcenter* gesehen wird und inwieweit dies noch gerechtfertigt und ausreichend ist. Ang Gey Pins Schaffen wird gleichsam als konkretes Beispiel auch repräsentativ für das künstlerische Werken anderer SchauspielerInnen auf diese zwei Hauptfragen des „nach“ Grotowski untersucht.

Diese Leitfragen im Bezug auf Ang Gey Pin entsprangen auch aus dem Interesse, was *nach* Grotowski und dem *Workcenter* folgt und entsteht, in gegenwärtiger Zeit, in der die Erkenntnisse des Theatermachers bereits Geschichte geschrieben haben. Die vorliegende wissenschaftliche Forschungsarbeit gibt Einblicke in den kreativen Prozess von heutigen KünstlerInnen mit dem und durch den Fokus auf die Arbeit von Ang Gey Pin. Anhand der Tiefenanalyse des Schaffens einer renommierten Künstlerin werden somit beispielhaft Prozesse der Methodenentwicklung nachvollzogen und begleitet. Es wird beleuchtet, wie Ang Gey Pin ihren individuellen künstlerischen Weg bestritt und bestreitet und wie sie ihre eigene kreative Suche „nährt“ und vorantreibt. Hauptaugenmerk der Forschung gilt bewusst einer Frau, einer Schauspielerin, denn meist sind es gerade in diesem Theaterbereich die männlichen Theatermacher, denen große Errungenschaften zugeschrieben werden, da hauptsächlich von diesen Texte, Bücher, sowie Vorträge existieren oder als Quellen anerkannt sind. Die bemerkenswerten Arbeiten von Darstellerinnen allerdings finden meist nur im „Glanz“ dieser „Meister“ Erwähnung. Die vorliegende Forschungsarbeit soll somit – neben

der theaterwissenschaftlichen Analyse – auch dazu beitragen, einer praktizierenden Frau in theateranthropologischem Kontext Raum zu gewähren und ihre zentrale Arbeit und Entwicklungen hervorzuheben.

Grundlegend für diese Forschungsarbeit ist die Konzentration auf eine Person, da dieser Ansatz es ermöglicht, mehr in die Tiefe zu gehen und nicht nur eine oberflächliche Beschreibung oder einen allgemeinen Vergleich durchzuführen. Um eine Tiefenanalyse und profunde Auseinandersetzung mit der Schauspielpraxis durchführen zu können, war eine intensive Recherche sowie der direkte Kontakt und Austausch mit der Künstlerin unumgänglich: Noch vor Beginn der theoretischen Recherche wurden speziell für diese Forschungsarbeit mehrere Reisen zu Workshops von Ang Gey Pin in Italien und Polen durchgeführt. Zudem fand immer wieder ein Austausch mit Ang Gey Pin und anderen mit ihr in Kontakt stehenden KünstlerInnen über Email oder Telefon während der gesamten Forschungsarbeit statt. Gerade durch die Konzentration auf eine einzige Person, das wiederholte Training vor Ort und den fortlaufenden Kontakt mit der Künstlerin konnte auch dem kontinuierlichen Prozess der Entwicklung und dem längerfristigen Charakter der Schauspielarbeit der Darstellerin Raum gegeben werden. Diese empirischen Untersuchungen trugen maßgeblich zum Ziel der Forschung bei, ein möglichst umfassendes Bild der Arbeit von Ang Gey Pin zu erstellen, um so zu neuen Anstößen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Theaterprozessen beizutragen.

Die ausschlaggebende Forschungsmethodik dieser Arbeit stellt demnach die teilnehmende Beobachtung am Arbeitsprozess und den Performances dar. Anhand dieser war es möglich, einen fundierten Blick für die Trainingsmethoden und den intimen Schauspielprozess, für das geschützte und vor der Öffentlichkeit verborgene Schaffen zu entwickeln. Da kaum Quellen über die Künstlerin außerhalb des grotowskischen Kontextes und vor allem nicht bezogen auf den konkreten Schauspielprozess und Weg der Künstlerin existieren, sind in wissenschaftlichen Kontext gesetzte Eigenerfahrungswerte, Interviews und Gespräche mit Ang Gey Pin und mit ihr arbeitenden SchauspielerInnen, sowie die Teilnahme an Veranstaltungen, Gruppendiskussionen und Vorträgen im Rahmen des Grotowski Jahres 2009 Kernquellen der Forschung. Die Grundidee der Arbeit ist – ergänzend zur Literaturrecherche – mit Methoden, Ansätzen und Materialien zu arbeiten, welche möglichst nah an die Theaterpraxis gebunden sind, da rein theoretische Konzepte oft andere Praktiken suggerieren und andere Schwerpunkte setzen. Zudem stellt dieser praktisch und empirisch orientierte

Zugang eine Möglichkeit dar, eine Brücke zu schlagen zwischen theoretischen und praktischen Arbeitsansätzen, die sich oft in sehr unterschiedliche Richtungen zu bewegen scheinen.

Allgemein besteht die Arbeit aus drei großen Hauptkapiteln. Grundlegenden literarischen Ausgangspunkt für die gesamte Forschung stellt das Buch *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge* von Cláudia Tatinge Nascimento dar. Nascimento hat mit dieser erst vor kurzem erschienenen Publikation (2009) einen Schritt gemacht in Richtung einer reflektierten Praxis und somit Grundsteine für neue wissenschaftliche Diskussionen gelegt. Mittelpunkt ihrer Forschung sind zwei Frauen: Ang Gey Pin und die *Odin Theater*-Darstellerin Roberta Carrieri. Ihre Schwerpunkte sind allerdings die inter- und intrakulturellen Kontexte der Darstellerinnen und deren neue „professionelle Identitäten“ durch die angelernte Theaterpraxis. Die vorliegende Arbeit hingegen bezieht sich nun davon ausgehend primär auf den kreativen Prozess, die individuelle Inspiration sowie die kreative Suche in Ang Gey Pins Theaterarbeit.

Im ersten Kapitel wird ein Überblick gegeben über Grotowskis Schaffensphasen, sowie der kunst- und theaterhistorische Kontext seines Wirkens aufgeschlüsselt, um so ein besseres Verständnis für Ang Gey Pins Hintergrund zu entwickeln und es zu ermöglichen ihre Arbeit in diesen Kontext einzuordnen. Dies bezieht sich vor allem auf Informationen und Erfahrungsberichte der am grotowskischen Theatergeschehen Beteiligten. Es fließen Erfahrungswerte ein, die während eines einmonatigen Aufenthalts am Grotowski Institut in Wroclaw und den Trainingsräumen in Brzezinka, im Rahmen des *Creative Research Laboratory Remarkable Women*³ gesammelt werden konnten. Workshops in diesem Rahmen und Gruppendiskussionen mit Grotowski WegbegleiterInnen ermöglichten es, tiefere Einblicke zu erlangen in dessen Arbeit. Außerdem kommen in diesem Kapitel Vorträge zweier Veranstaltungen, die im Rahmen des Grotowskis Jahres stattfanden, zum Tragen: *Awakening Practice-Grotowski Year in Berlin*⁴ und *Jerzy Grotowski und seine Schauspieltechnik in Geschichte und Gegenwart*.⁵ Ergänzend wird hauptsächlich aus *The Grotowski Sourcebook* von Lisa Wolford und Richard Schechner zitiert, das verschiedenste Artikel über Grotowski in sämtlichen Arbeitsphasen versammelt. Diese Kombination aus

³ *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Wroclaw, Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09. Detailliertere Informationen siehe Literaturverzeichnis.

⁴ *Awakening Practice – Grotowski Year in Berlin. Vorträge und Filme zum Thema. Berlin: 08. – 11.10.09. Mitschriften vom 09.10.09.* Detailliertere Informationen siehe Literaturverzeichnis.

⁵ *Jerzy Grotowski und seine Schauspieltechnik in Geschichte und Gegenwart*. Konferenz. Reduta-Berlin, Theater und Filmschule. Berlin: 11.11 – 12.11.09. Detailliertere Informationen siehe Literaturverzeichnis.

privaten Erfahrungsberichten und ergänzender Literatur ermöglicht es ein facettenreiches Bild von Grotowski wiederzugeben.

Dadurch können die Ausführungen des Folgekapitels besser nachvollzogen werden. Denn im zweiten Part wird auf Ang Gey Pins Schauspielerarbeit eingegangen. Ihre Theaterarbeit enthält sowohl fernöstliche Prinzipien als auch grotowskische Elemente; anhand des Vorwissens und der Analyse des theatralen Hintergrundes ist es möglich diese Elemente deutlicher herauszukristallisieren. Über Ang Gey Pin zu schreiben ergab sich einerseits aus der miterlebten Performance, andererseits aus dem Interesse an ihrer speziellen und passionierten Herangehensweise an Lehrsituationen und an die kreativen Prozesse sowie die Verwendung asiatischer Prinzipien oder Elemente. Genau jene Elemente werden in vorliegender Arbeit ebenso beleuchtet, da sie zum Verständnis ihrer Arbeitsweise grundlegend beitragen. So beziehen sich die Erkenntnisse einerseits auf Fachliteratur, sowohl über Tai Chi, mit welchem sie arbeitet, als auch auf Werke anderer SchauspielerInnen, die im grotowskischen Gedanken arbeiten, wie zum Beispiel Stephan Wanghs *An Acrobat of the heart*. An dieser Stelle sind jedoch vor allem die Erfahrungswerte der teilnehmenden Beobachtung von Bedeutung. Ausschlaggebend sind drei Trainingssituationen mit Ang Gey Pin: der Workshop *Sourcing within 2009*⁶ in Italien im April 09, die zehntägige *Vallenera-Worksession*⁷ im Juni 09 und ihre Workshop im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women* im Juli 09.⁸ Diese ermöglichten es, genaue Einblicke in die strukturelle sowie prozessuale Vorgehensweise von Ang Gey Pin zu erhalten. Vereinzelt werden diese Beobachtungen zudem untermauert anhand von Erfahrungsberichten von TeilnehmerInnen der Workshops.⁹

Das dritte und letzte Kapitel ist das umfangreichste, denn hier wird sowohl die Bedeutung des „nach“ Grotowski diskutiert und Ang Gey Pins Zeit am Workcenter, als auch ihre kulturellen Hintergründe und der sozio-politische Theaterkontext und somit das Umfeld, in dem sie sich bewegt. Dies sind Grundstrukturen, die sie prägten und aus welchen sie schöpft. Abschließend werden ihre neuste Performance *Feast of You Shen* besprochen und auf ihr aktuelles Schaffen eingegangen. Die Auseinandersetzungen im Bezug auf „nach“ Grotowski bezieht sich vor allem auf Artikel, ZeugInnenberichte und Texte einiger Mitglieder des Dokumentationsteams

⁶ Ang Gey Pin: *Sourcing within 2009. Workshop in Italien vom 25. – 30.04.09. Notizen.*

⁷ Ang Gey Pin: *Vallenera-Worksession in Italien vom 01. – 11.06.09.*

⁸ Ang Gey Pin: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women. Workshop in Wrocław – Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09.*

⁹ Vgl. Texte der KünstlerInnen Marian Araújo und Eirini Kartsaki. (Unveröffentlicht).

Tracing Roads Across Projekts.¹⁰ Drei Jahre (2003 bis 2006) verfolgten diese die aktuellen Entwicklungen am Workcenter mit und wurden so ZeugInnen der Arbeitsphase Ang Gey Pins. Der zweite Teil des letzten Kapitels legt die Hintergründe und Kontexte der persönlichen Prägung der Künstlerin dar: die fernöstliche Philosophie und das interkulturelle Theater. Hierbei sollen vor allem die Werke und Schriften fernöstlicher DenkerInnen zitiert werden,¹¹ als auch taoistische Originalwerke wie Lao Tzus *Tao Te King* oder Chuang Tzus *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Für die darauffolgende Untersuchung des interkulturellen Theaters wurden lediglich ein paar Werke herausgegriffen, um einen Eindruck der Diskussionen um dieses zu erhalten: Nascimento bereits erwähntes *Crossing Cultural Bordes Through The Actors Work*, Gabriele C. Pfeiffers *Der Mohr im Mor*, in welchem sie Unterscheidungsmodelle der unterschiedlichen Erscheinungsformen des interkulturellen Theaters entwickelt, als auch Bharuchas *The politics of cultural practice*, in dem er grundsätzliche Kritik am interkulturellen Theater übt. Die Angaben zur Besprechung der Performance *Feast of You Shen* beruhen auf den miterlebten Performances vom Juni und August 2009. Die aktuelle Situation der Künstlerin ergibt sich vor allem aus Interviews und Gesprächen der mit ihr arbeitenden KünstlerInnen¹² sowie Ang Gey Pins eigenen Aussagen.

Zum Schluss werden konkrete Forschungsergebnisse zusammengefasst und sich daraus ergebende neue und anregende Fragen aufgeworfen. Genau diese sind als zukunftsweisende Anregungen für die neuesten Theaterentwicklungen junger KünstlerInnen zu verstehen und eröffnen den Raum eines Ausgangspunktes für neue wissenschaftliche Auseinandersetzungen.

¹⁰ Texte von Claudia Tatinge Nascimento, Gabriele C. Pfeiffer und Paul Allain.

¹¹ Byung-Chul Han: *Abwesen*. Berlin: Merve Verlag, 2007.

Yuasa Yasuo: *The Body, Self-cultivation & Ki-Energy*. Albany. State University of New York Press, 1993.

¹² Von der Autorin dieser Arbeit geführte Gespräche mit Marian Araújo am 30.07.09, Fernanda Branco am 03.08.09, Sonia Pastrovicchio am 05.08.09, Dario Valtancoli am 06.08.09 und 17.02.09.

2. Jerzy Grotowski

Der Name Jerzy Grotowski kursiert heute in verschiedenen Kontexten. Oft ist jedoch kaum greifbar, wer dieser Theaterneuerer wirklich war und was er gemacht hat. Verwirrend ist vor allem die Komplexität seiner Arbeit, die nicht auf einen Punkt reduziert werden kann. Sein Schaffen war ein Prozess, der sich beständig weiterentwickelte, keine Methode und kein Rezept sondern eine andauernde Forschung. So gibt es viele Missverständnisse rund um den Polen und dessen Arbeit, genauso wie um seinen Nachfolger Thomas Richards, der heute den von Grotowski kreierte Theaterort, das Workcenter¹³ in Italien, leitet und die Ideen des Theatermakers fortführt.

Das folgende Kapitel soll einen kurzen Überblick geben über Grotowskis Theaterforschung, die Struktur seiner Arbeit nachvollziehbar machen und essentielle Punkte und Kritiken nochmal aufgreifen. Der Anspruch ist nicht, neue Erkenntnisse zu erlangen, sondern eine kurze Einführung zu geben in die grotowskische Theaterarbeit. Hierbei werden Quellen herangezogen, aus der Zeit des Geschehens vor allem aus *The Grotowski Sourcebook* von Lisa Wolford und Richard Schechner, das verschiedenste Artikel zu allen Phasen enthält, andererseits werden aktuelle Zeitzeugenberichte, die innerhalb diverser Veranstaltungen¹⁴ im Rahmen des UNESCO Grotowski-Jahres 2009 stattfanden, verwendet. Die Erläuterungen über Grotowski und seine Arbeit sollen es zudem ermöglichen, einen umfassenderen Eindruck zu gewinnen über den Hintergrund und die Einflüsse der Künstlerin Ang Gey Pin, welche insgesamt neun Jahre mit dem Workcenter kooperierte. Die Schauspielerin aus Singapur wurde und wird heute meist im Zusammenhang mit dem grotowskischen Schaffen gesehen, darum scheint es essentiell für das Verständnis ihrer Arbeit, auch Grotowski genauer zu beleuchten. Es stellt sich die Frage, inwiefern ihr die Bezeichnung Künstlerin „nach“ Grotowski gerecht wird. Da in den weiteren Kapiteln immer wieder ein Bezug zu Grotowskis Ansätzen, dem Workcenter und Richards hergestellt wird, sollen folgende Erläuterungen es dem/der LeserIn erleichtern, einen Eindruck zu bekommen für die Verbindungen, Beeinflussungen, Zusammenhänge oder Nicht-Verbindungen, von Ang Gey Pins Suche und den grotowskischen Arbeitsbereichen.

¹³ Ab 1996 wurde das *Workcenter of Jerzy Grotowski* umbenannt in das *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Die Kurzbezeichnung Workcenter bezieht sich im Folgenden vor allem auf die zweite Phase, da in Ang Gey Pin in dieser präsent war.

¹⁴ Detaillierte Informationen zu den angesprochenen Veranstaltungen enthält das Literaturverzeichnis.

2.1. Die Entwicklungsphasen

Where are the candles flickering on a low table, moving shadows on his concentrated and inspired face when he teaches, preaches, prophesies? Where is the fire flaring up high on the mountain, behind his head, as an aureole, while he sits looking at the sacred dance of the tribe? Where are the words about brotherhood? About (the) elements? About the mystery?¹⁵

Dieses Bild von Grotowski zeichnet der Regisseur Kazimierz Braun 1986 in seinem Essay *Where is Grotowski?*. Braun behauptet darin, Grotowski hätte keine Spuren hinterlassen im kollektiven Gedächtnis der heutigen Theaterwelt.

Über zwei Jahrzehnte später, 10 Jahre nach dem Tod von Grotowski, wurde das Jahr 2009 von der UNESCO dem polnischen Theatermacher gewidmet, da er als einer der „einflussreichsten kulturellen Innovatoren seiner Zeit“¹⁶ gilt. Grotowski entwickelte eine völlig neue Form des Theaters, sehr auf den Körper bezogen und auf den Schauspielprozess fokussiert. Diese Art Theater zu machen – ein intimer Forschungsprozess des/der SchauspielerIn mit sich selbst und dem/der Regisseur, der das transformative und kreative Potential des/der AkteurIn auszuschöpfen sucht – bleibt lange vor der Öffentlichkeit verborgen. Gerade dies fand jedoch Anstoß im Theaterumfeld, ging es sogar soweit, dass Grotowski sich aus der aktiv schaffenden, aufführungsproduzierenden Bühnenwelt gänzlich zurückzog und sich vorwiegend der Forschung der Prozesse widmete. Kein Wunder, dass diese „avantgardistische“ Arbeit auf Widerstand stieß und ständig von Kritik und Zweifel begleitet war. Grotowskis interessierte sich für Ansätze, die dem/der SchauspielerIn helfen konnten, über sich selber hinauszuwachsen und eine höhere Bewusstseinsstufe zu erlangen. Da diese Suche auch spirituelle Elemente enthielt, ein Grundelement in asiatischen Theaterkünsten, sorgte die Arbeit des Polen für Unverständnis, wie Brauns provokanter Aussage zu entnehmen ist. Auch heute entstehen hier noch viele Missverständnisse. Häufig wird mit Grotowski eine Bühnenästhetik der Kerzen und nackten Körper gleichgesetzt oder er wird zum „Guru“ stilisiert. Als Guru wird und wurde der Pole oft gesehen, auf Grund seiner Beschäftigung mit unterschiedlichsten religiösen und kulturellen Praktiken und Philosophien, der „geheimen“ Theaterarbeit oder auch seiner unkonventionellen Wegen wegen. Seine Arbeit ist jedoch so komplex, dass sie nicht nur auf diese Aspekte reduziert werden kann: die

¹⁵ Kazimierz Braun zit.n. Halina Filipowicz: *Where is Grotowski?* In: Lisa Wolford, Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.402.

¹⁶ Point. Der Deutsch-Polnische Kalender. Auf: <http://www.de-pl.info/de/event.php/event/2723>. Letzter Zugriff: 26.11.09.

Ästhetik entsprach einer Phase und die Spiritualität ist ein Teil des Ganzen, notwendig für bestimmte Seiten der Suche. „Right from the first moment when one begins to explore the possibilities of the human being, one must face up squarely to the fact that this investigation is a spiritual search,“¹⁷ bemerkt der Theatermacher Peter Brook über Grotowskis Weg. Etymologisch betrachtet, impliziert der von Brook benutzte Begriff *explore*, das Untersuchen oder Erforschen, einen Prozess des Fragens, etwas, das ständig in Bewegung ist, kein Fixum. Sehr bezeichnend für den Weg Grotowskis, der auch viele Widersprüche in sich birgt.

In den 1960ern, der sogenannten theatralen Phase Grotowskis, das heißt als er mit seiner Gruppe in Polen noch Stücke produzierte (*Theater of Production*), die öffentlich zugänglich waren, war das Ergebnis der Arbeit ungewohnt und neu, gleichzeitig beeindruckend durch seine Qualität und die Ästhetik seines Schaffens prägend. 1961 übernimmt Grotowski gemeinsam mit Ludwig Flaszen die Direktion des *Theaters der 13 Reihen* in Opole, welches sie 1962 in *Laboratory Theater* umbenennen. Es war vor allem in dieser Zeit und in Wrocław, dass auf der Bühne Kerzen und schummrige Licht verwendet wurden. Im *13 Row – Laboratory Theater* entstand die erste Version von *Acropolis* (1964) sowie *The tragic fate of Dr. Faust* (1963) und *A study of Hamlet* (1964). *Acropolis*, *The Constant Prince* (1965 in Wrocław) und *Apocalypsis cum figuris* (1968 in Wrocław), das Zitate aus der Bibel und den Werken von Fjodor M. Dostojewski, Thomas S. Eliot und Simone Weil enthält, sind die wohl bekanntesten Werke dieser Zeit. Die Stücke beeindruckten einerseits durch die ungewohnt karge Bühnengestaltung. Das Publikum war durch die Sitzanordnung direkt ins Geschehen eingebunden, in das Bühnenbild integriert. Andererseits erstaunten die Aufführungen vor allem durch die absolute Präsenz der SchauspielerInnen und deren Verwandlungsfähigkeit – es war kein „den Charakter spielen“, wie im herkömmlichen Theater, sondern „die Figur sein“.

The Wrocław actors did productions which created a shock around the world because of their quality. So they clearly belonged to theatre their performances were like a lamp, a lighthouse, demonstrating that in any theatre it is possible to reach a higher standard, a deeper and more intense one, on condition that the actors reach a level of dedication, sincerity, seriousness, and understanding of their own means, which doesn't exist at the mediocre level of normal productions.¹⁸

¹⁷ Peter Brook: *Grotowski. Art as vehicle*. In: Lisa Wolford; Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.381.

¹⁸ Ebd. S.377.

Gerade diese Hingabe für das Theater war absolut neu. Die „sakrale“ Ästhetik und die Thematik der Stücke waren und sind für Außenstehende oft nicht einfach zu verstehen – insbesondere auf Grund des wiederholten Bezugs zu christlichen Thematiken, sowohl im Text als auch durch die verwendete Symbolik. Es ist verständlich, dass solche Vorstellungen gespaltene Meinungen hervorbrachten und noch heute hervorbringen. Vor allem während des Sozialismus unter Wladyslaw Gomulka, während dem das Verhältnis zwischen Staat und Kirche in dem katholisch geprägten Polen zwiespältig war, kam es zu vielen Schwierigkeiten, sowohl was Zensur als auch Förderungen für das Theaterschaffen betrafen. Irena Flaszynska, die damals mit Grotowski und Ludwig Flaszynski gemeinsam um das Überleben des Theaters kämpfte, berichtet von den Vorwürfen der Partei, die Stücke seien zu katholisch. Auch in Wrocław war es ab 1965 nicht einfach für das kleine Ensemble. Laut Irena Flaszynska mussten sie einerseits Wege finden, sich mit dem Staatsicherheitsdienst gutzustellen, andererseits stießen sie gerade von Seiten der lokalen Theaterleute auf Kritik – die grotowskische Gruppe wurde von diesen mit einem Klosterorden verglichen.¹⁹ Auch im Ausland stießen Ästhetik und „klösterliche“ Disziplin teilweise auf Befremden darüber, dass „the greatest artistic success of a country which considered itself ‘socialist’ was the mystic theatre of obscure religious experience.”²⁰ Grotowskis Arbeit war für viele KritikerInnen sowie TheatermacherInnen nicht einzuordnen, da sie keinem herkömmlichen Theaterverständnis entsprach und gegen jegliche Konventionen verstieß: “Grotowski’s work has always resisted domestication or integration into the artistic and intellectual mainstream, it is precisely, because he is not an avant-gardist but an innovator.”²¹ Grotowskis Neuerungen und innovative Ideen, wurden 1968, gegen Ende des *Laboratory Theaters*, in dem Buch *Towards a Poor Theatre*²² in Interviews, Texten und Artikeln mit und von Grotowski selbst zusammengefasst: das Werk versammelte essentielle Gedanken auch für spätere Projekte.

Innovativ war vor allem auch die Zeit der paratheatralen Projekte (1969-1978), mit deren Beginn sich Grotowski zurückzog aus dem aktiven Theatergeschehen – es gab in diesem Sinne keine Aufführungen mehr, der Schwerpunkt lag auf der Erforschung der Wahrnehmungskapazität des/der Schauspielers/In. Die Projekte fanden viel in der Natur und unter Schweigen statt – weder „ZuschauerInnen“, in diesem Fall TeilnehmerInnen, da jeder

¹⁹ Irena Flaszynska: Treffen mit Irena Flaszynska. Vortrag 09.10.09 in Berlin im Rahmen von *Awakening Practice – Grotowski Year in Berlin*. Berlin: 08. – 11.10.09. Mitschriften vom 09.10.09.

²⁰ Jan Kott: *Why should I take part in the sacred dance?* In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.133.

²¹ Filipowicz: *Where is Grotowski?* In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.404.

²² Vgl. Jerzy Grotowski: *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 1994.

in das Geschehen gleichermaßen involviert war, noch SchauspielerInnen, das heißt diejenigen, die die Projekte anleiteten, wussten vorher was, genau passieren würde. Es war eine sehr experimentelle Phase, in der Grenzen ausgetestet wurden. Die SchauspielerInnen entwickelten eigene Projekte mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Allgemein ging es vor allem um non-verbale Kommunikation und den Kontakt mit anderen. Teilnehmen konnten sowohl SchauspielerInnen als auch andere Interessierte. In der späteren Phase der paratheatralen Projekte fand die ‚Pilgerreise‘²³ um einen Vulkan herum, schweigend mit minimaler Ausrüstung, Jacek Zymkowski’s sogenanntes *Mountain Project (The Mountain of Flame) 1977*, statt, sowie *Vigil (1967-77)* und *The tree of people (1979)*, welche die wohl namentlich Bekanntesten sind. Während diesen verschob sich der Fokus Grotowskis und seiner SchauspielerInnen bereits – Hauptaugenmerk war nicht mehr der Kontakt, das Treffen, sondern die Suche nach dem Ursprung, den Wurzeln der Performativität. Der Theaterwelt allerdings gab diese zweite Phase auch wieder einige Rätsel auf – der Zusammenhang zum Theater war nicht evident:

The second stage of Grotowski’s work became more mysterious and more complex. Grotowski stopped giving public performances and, while following a pathway which was still simple, logical and direct, he gave the impression of making an extraordinary change of direction. A question began to be asked: if there are no longer any productions, what has this new work got to do with the theatre?²⁴

Diese Phase war für alle Beteiligten eine Suche, ein Austesten, eine Recherche nach einer weiteren Wahrnehmungsebene. Es ging darum Alltagsmasken abzulegen, sich verletzlich zu machen. Der Fokus lag auf dem Prozess, nicht auf dem Produkt, dem Ergebnis. Katharina Seyferth, die selbst am *Mountain Project* teilnahm und Mitglied der Gruppe war, die *Vigil (1967-77)* leitete, sagt dass die Arbeit vielleicht nicht direkt im Zusammenhang mit dem Theater stand, es ihr persönlich für die Arbeit als Schauspielerin jedoch sehr viel gebracht habe.²⁵ Es ging um Profundität und darum, Verbindungen mit Menschen zu finden. Es war ein Versuch etwas zu schaffen, an dem jede/r teilnehmen kann:

Hier lösten sich die Grenzen zwischen den Schauspielern und Zuschauern auf und schafften einen gemeinsamen Raum für eine aktive Kultur. Die Hauptprämisse dieser Phase lag in der Suche nach den Bedingungen, in denen der Mensch wahrhaftig und mit

²³ Vgl. Ronald Grimes: *Route to the mountain. A prose meditation on Grotowski as pilgrim*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.246.

²⁴ Brook: *Grotowski, Art as vehicle*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.380.

²⁵ Katharina Seyferth: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Wrocław – Brzezinka: 03.05 – 05.08.09. Mitschriften vom 21.07.09.

seinem ganzen Selbst handeln kann – indem er/sie sein/ihr individuelles, kreatives Potential vollkommen ausschöpft.²⁶

Diese Suche nach den Bedingungen erklärt die gewählte Zurückgezogenheit, das Schweigen über die Arbeit, da es ein intimer sehr fragiler Prozess der Recherche war, der geschützt werden mussten: „This is the price a new research has to pay. It is fragile, it must be protected. It cannot be both, a research in depth and yet something which is open to all.“²⁷ Kein einfacher Preis, bedenkt der/die Außenstehende, dass selbst die Familien oder die PartnerInnen der Mitwirkenden kaum etwas erfuhren über das Geschehen in dieser Zeit. Der Prozess war derart geschützt, dass es kaum Dokumentationen oder Quellen gibt. Diese Tatsachen machten es nicht leicht für die SchauspielerInnen. Katharina Seyfert und Marek Musial²⁸, welcher unter anderem auch in der paratheatralen Phase beteiligt war, berichten, dass die Suche nach Anstellungen im Schauspielbereich sich nach der Arbeit mit Grotowski als nicht einfach erwies. Was in Polen geschah wurde mit Skepsis betrachtet, da niemand genau wusste was dort passierte. Zudem galt es, das Gefundene und die durch die Arbeit erlangte Offenheit in der „normalen Alltagswelt“ zu schützen.²⁹ Die Arbeit war revolutionär, so etwas hatte es noch nicht gegeben, sie war auf die inneren Prozesse orientiert und brachte den Individuen Veränderungen, die es zu integrieren galt, denn:

Each revolution in our personal or social lives to some extent increases our insights, makes it impossible for us to return to our previous imprisonment, not through physical means but through emotional and spiritual.³⁰

Mit der Zeit beteiligten sich immer mehr Leute am Paratheater. 1974 fand in Polen die einmonatige *University of Research* statt, an der 4500 Leute teilnahmen. Das Projekt hatte ganz andere Ausmaße erreicht als noch während der Zeit des Theater-Laboratoriums, als teilweise kaum ein Dutzend Leute zu den Aufführungen kamen.³¹ Es war zu einem offenen

²⁶ Point. Der Deutsch-Polnische Kalender. Auf: <http://www.de-pl.info/de/event.php/event/2723>. Letzter Zugriff: 26.11.09.

²⁷ Brook: *Grotowski. Art as vehicle*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.380.

²⁸ Marek Musial arbeite heute als Instrumente-Renovierer in Berlin. Katharina Seyferth hat ein Theaterzentrum in Südfrankreich gegründet.

²⁹ Marek Musial: *Theatre of Sources*. Vortrag am 09.10.09 im Rahmen von *Awakening Practice – Grotowski Year in Berlin*. Notizen vom 09.10.2009; sowie Katharina Seyferth: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Wrocław – Brzezinka. 07.07. – 05.08.09. Notizen 21.07.09.

³⁰ Gordon McDougall: *Revolution and Recreation*. In: Lizbeth Goodman; Jane de Gay (Hrsg.): *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge, 1998. S.125.

³¹ Vgl. Kott: *Why should I take part in the sacred dance?* In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.132.

Ereignis geworden, an dem eine Vielzahl von verschiedenen Leuten mitwirkten – eine kreative Revolution mit Woodstock-Ausmaßen, wie André Gregory es beschreibt:

What has been done in Wroclaw has the dimension of Woodstock – but I hope this will not perish [...] It seems to me, that this is a kind of revolution – not political, but creative. A kind of revolution because it says “yes” to live and “no” to death.³²

Als sich das Theaterlaboratorium nach außen öffnete, tauchte zur gleichen Zeit in einigen Projekten die Frage nach den Ursprüngen, den Grundlagen der Schauspielkunst auf. Grotowski selbst sagt, dass ihn diese Themen schon lange begleiteten und er bereits in verschiedenen rituellen Praktiken, Schamanismus, Yoga und Sufi-Praktiken nach Zusammenhängen und Grundlagen geforscht hatte. Erst 1977 ergab sich jedoch die finanzielle und zeitliche Möglichkeit diese Suche publik zu machen und zu verwirklichen – durch internationale Organisationen und Förderungen konnte der Theaterneuerer ein internationales Programm schaffen, *Theater of sources (1967-82)* entstand. Es bildete sich eine transkulturelle Gruppe. Der Fokus der Arbeit lag auf der Tradition. Grotowski ging hierbei davon aus, dass das Wissen schon vorhanden sei und nur wiederentdeckt werden müsse, unter den Schichten der sozialen und kulturellen Masken oder in vergessenen Traditionen:

There is a word which in many languages, has a double meaning: the word discover/uncover. To discover oneself means to find oneself and at the same time uncover what has been covered: to unveil. If we want to discover ourselves (like the hitherto unknown earth), we have to uncover ourselves (unveil, reveal ourselves). ‘Find out – unveil.’³³

Grotowskis Suche war in Traditionen verwurzelt, da er davon überzeugt war, dass es galt schon vorhandenes Wissen „freizulegen“, wieder zu finden;

As you can remark, the key word is “tradition.” Sometimes it is difficult to define whether it is cultural tradition or religious tradition, because in some milieus this kind of differentiation doesn’t exist.³⁴

Die transkulturelle Arbeit sollte dazu beitragen, auf den Ursprung der Dinge zu kommen und sich von angeeigneten Perzeptions- oder Verhaltensweisen zu lösen. In der Arbeit ging es nicht darum Techniken zu teilen, sondern Grundlagen bestimmter Prinzipien zu finden,

³² André Gregory. In: Richard Schechner: *Introduction to Part II*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.210.

³³ Jerzy Grotowski: *Holiday*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.217.

³⁴ Jerzy Grotowski: *Theater of sources*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.255.

Aktionen zu kreieren, die unabhängig von den unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und Konditionierungen funktionierten, das heißt eine Wirkung hatten auf die Nicht-Zugehörigen der jeweiligen Kultur. Es gab eine Zusammenarbeit von indischen Bauls, einer Gruppe aus Haiti, amerikanischen UreinwohnerInnen sowie RepräsentantInnen aus verschiedenen asiatischen, jüdischen und europäischen Kulturkreisen. Grotowski vergleicht dies mit einem Zustand vor dem Turmbau von Babel – trotz sprachlicher Hürden gab es ein gemeinsames Verständnis. Teilweise bestand die Arbeit aus Imitation, um körperlich und nicht analytisch-rational heraus zu finden welche Aktionen „funktionierten“. Das heißt Schritte und Tänze wurden zum Beispiel lange wiederholt – was „meditatives Potential“³⁵ in sich trug wie Ronald Grimes, der mit der haitianischen Gruppe *Saint Solei* arbeitete, es beschreibt. Die Suche nach Grundprinzipien war jedoch keine nur „rückschrittlich“ gerichtete Arbeit, es ging um die Qualität in der Tradition verhaftet zu sein und sich trotzdem bewusst zu sein über das aktuelle Geschehen, in der Zeit im hier und jetzt. Ein wichtiger Aspekt des Projekts war das Zusammentreffen von alt und jung, von RepräsentantInnen die in der modernen Zivilisation verhaftet waren und solchen, die Wissen aus alten Traditionen wahrten. Darüber hinaus war der Fokus nicht auf Techniken gerichtet, die ausschließlich nach innen gerichtet waren, sondern auf solche die öffneten. „Some of the most important ritual gestures are unintentional and receptive, rather than active in tone.“³⁶ – dies ist auch Grotowskis Ansicht über Schauspiel. Es geht darum, offen zu sein um etwas wahr- und aufzunehmen. Ein wichtiger Aspekt und eine Gemeinsamkeit, die er in den Traditionen sieht, ist: „Movement which is repose.“³⁷ Wie Lisa Wolford schreibt, betonte er immer wieder: „Acting is reacting. The most fundamental actions are watching and listening. Really listening- actively, honestly, fully – not ‚showing‘ listening.“³⁸ Grimes berichtet, dass sich während der langen Fußmärsche durch den nächtlichen Wald, bei welchen ein Teil der Arbeit aus Krabbeln, Bäume umarmen, Fische beobachten oder auf der Erde liegen bestand, verschiedenste Emotionen von Einsamkeit, Angst, Peinlichkeit bis hin zu Langweile, Abscheu und Staunen abwechselten. Durch diese Schilderung wird verständlich, was Grotowski meint, wenn er sagt: „Theater of sources is an investigation about what human being can do with his own solitude (next to the other, or to others).“³⁹ In den von Grimes beschriebenen Situationen

³⁵ Grimes: *Route to the mountain*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.277.

³⁶ Ebd. S.277.

³⁷ Grotowski: *Theater of sources*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.261.

³⁸ Lisa Wolford: *Grotowskis vision of the actor. The search for contact*. In: Alison Hodge: *Twentieth century Actor Training*. London: Routledge, 2000. S.206.

³⁹ Grotowski: *Theater of sources*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.259.

funktioniert kein soziales Spiel, kann sich der/die Suchende nicht verstecken hinter Alltagsgesten, nicht vor den eigenen Gefühlen und auch nicht flüchten in Illusionen, die Einsamkeit überdecken. In der Zeit der *Theater of Sources* Projekte fielen auch verschiedene Reisen innerhalb Polens, aber auch nach Haiti, in die Reservate der Huichols in Mexiko, die Yoruba Territorien in Nigeria, nach Indien und in weitere Länder. In dieser Zeit entstand eine lange Zusammenarbeit mit Maud Robart, einer der Leiterinnen der haitianischen Gruppe – haitianischen Lieder, sowie verschiedene Schritte oder Tänze spielten seither immer wieder eine wichtige Rolle in der grotowskischen Arbeit, beispielsweise auch in Irvine, Kalifornien, als Tiga (Jean-Claude Garoute) und Maud Robart den Tanzschritt *yanvalou* und traditionelle haitianische Lieder unterrichteten. Die LeiterInnen der Gruppe *Sans Soleil* waren jedoch nicht die einzigen ausländischen GästInnen in der Zeit des sogenannten *Objective Drama Projects* (1983-1986) – unter anderem waren Jairo Cuesta aus Kolumbien, I Wayan Lendra aus Bali, Du Yee Chang aus Korea und Wie Cheng Chen aus Taiwan beteiligt. Nach seiner Emigration nach Amerika 1982 erhielt Grotowski 1983 einen Lehrstuhl an der Universität in Irvine. Zu dieser Zeit erforschte er vor allem die Verbindung von Ritualen zum Theater. Es ging darum, Elemente aus verschiedenen Ritualen herauszukristallisieren und deren objektiven Einfluss auf TeilnehmerInnen anderer Kulturen zu untersuchen. So arbeitete Grotowski in Kalifornien neben körperlichen Elementen zum Beispiel mit alten Liedern, die in Verbindung mit der Kindheit der SchauspielerInnen standen, und so Assoziationen und Erinnerungen hervorriefen. Anhand dieser Lieder wurde ausprobiert ob, sie eine Wirkung hatten auf andere TeilnehmerInnen, die zunächst nichts mit den Melodien verbanden. Die Zeit in Amerika war allerdings für Grotowski nicht einfach, es war schwierig, Geld für die Theaterforschungsprojekte außerhalb der universitären Tätigkeiten zu finden, eine ungewohnte Situation für den Polen. Zudem blieben die meisten TeilnehmerInnen meist nur für ein Jahr oder ein paar Monate, solange das Geld reichte. Häufig waren die TeilnehmerInnen auch StudentInnen der Universität und so änderten sich die Gruppen ständig. Bis 1986 blieb der polnische Regisseur in Irvine und eröffnete dann mit Hilfe von Roberto Bacci und Carla Pollastrelli, den LeiterInnen des *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale of Pontedera* (heute: *Fondazione Pontedera Teatro*) das Workcenter in Pontedera, Italien, wo eine neue Arbeitsphase begann. Das Projekt in den USA lief weiter bis 1992, der Fokus lag jedoch mehr auf den Fertigkeiten der SchauspielerInnen und der Arbeit des/der RegisseurIn mit den DarstellerInnen.

Grotowskis Anwesenheit war selten, er kam nur ab und zu für wenige Wochen und analysierte die Arbeit der jungen DarstellerInnen und RegisseurInnen. Grotowski merkte an, dass die Projekte dieser Zeit nicht direkt mit dem Konzept des offiziellen *Objective Drama Program* oder der neuen Arbeit in Italien in Verbindung zu bringen wären, sondern eigens für sich stünden. Es war auch in dieser Zeit, dass die SchauspielerIn Ang Gey Pin den ersten direkten Kontakt zur grotowskischen Arbeit fand. 1992 trainierte sie ein Jahr lang hauptsächlich unter der Leitung von Jairo Cuesta und Massoud Saidpour in Kalifornien – dies sollte jedoch nur der Beginn einer späteren langjährigen Kooperation mit dem Workcenter in Pontedera sein. Bereits 1994 verbrachte sie ein Jahr am Workcenter in Italien und kehrte schließlich 1998 mit ihrer Gruppe *Theater OX* wieder dorthin zurück, um diesmal bis 2006 zu bleiben. Ihr Weg ist also verflochten mit dem Workcenter, vor allem in den letzten Entwicklungsphasen.

Parallel zu der Arbeit in Irvine entwickelten sich am *Workcenter of Jerzy Grotowski* in Pontedera, Italien, zwei Gruppen, die aufgrund der Anordnung der Arbeitsräume als *Downstairs* und *Upstairs* bezeichnet wurden. Eine Gruppe wurde geleitet von Thomas Richards, die andere von Maud Robart. Laut Lisa Wolford beschäftigte sich die *Downstairs Group* unter der Leitung von Richards neben dem körperlichen Training mit Performance-Strukturen in Zusammenhang mit Liedern afrikanischer und afro-karibischer Traditionen. Die *Upstairs Group* arbeitete an *actions* in Verbindung mit haitianischen Liedern.⁴⁰ Schwerpunkt dieser Arbeitsphase waren physische Handlungen, inspiriert oder verbunden mit alten Liedern, die aus Ritualen entstammten und durch Vibration „Etwas“ auslösten in den SchauspielerInnen. Es war also nicht die Melodie oder der Text, die im Mittelpunkt standen, sondern die Vibrationen und die Impulse, die diese im Körper auslösten. Im Workcenter in Italien fanden verschiedene Aktivitäten statt. Der Fokus lag auf der Transformation der Energien der SchauspielerInnen mit dem Ziel eine andere Perzeptionsebene zu erlangen – Grotowski bezeichnete dies als *Art as Vehicle*. Die Kunst dient dabei als Fahrzeug, die den/die AkteurIn transportiert:

It seems that Grotowski is showing us something which existed in the past but has been forgotten over the centuries. That is that one of the vehicles which allow man to have access to another level of perception is to be found in the art of performance.⁴¹

⁴⁰ Vgl. Lisa Wolford: *Introduction of Part IV*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.365.

⁴¹ Brook: *Grotowski, art as vehicle*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.381.

Die Suche während *Art as Vehicle* geht über die rein theatrale Ebene hinaus und doch nähert sie sich auf der anderen Seite auch wieder *Art as Presentation*⁴² an – es geht jedoch nicht um den/die ZuschauerIn und den Effekt, den eine Performance auf diese/n hat, sondern um den/die SchauspielerIn, dem die Kunst dazu dient ein anderes Energielevel zu erreichen und daran zu wachsen. Grotowski spricht von einer Transformation von “heavy but organic energies (linked to the forces of life, to instincts, to sensuality) [...] to a level of energy more subtle.”⁴³ Nach Richards ist das Ziel, von einem „coarse level [...] everyday level” zu einem “level of energy more subtle or even towards the higher connection“⁴⁴ zu gelangen. Ein einfacheres Bild ist der Vergleich mit einem Fahrstuhl, den er in seinem Buch: *At work with Grotowski on physical actions* anführt, um den Unterschied von *Art as Presentation* und *Art as Vehicle* zu erklären:

The performance is like a big elevator of which the actor is the operator. The spectators are in this elevator, the performance transports them from one form of event to another. If this elevator functions for the spectators, it means that the montage is well done. Art as vehicle is like a very primitive elevator: it's some kind of basket pulled by a cord, with which the doer⁴⁵ lifts himself toward a more subtle energy, to descend with it to the instinctual body. This is the objectivity of the ritual. If Art as Vehicle functions, this objectivity exists and the basket moves for those who do the Action.⁴⁶

Action war die Bezeichnung der Arbeit die Richards mit seiner Gruppe entwarf. 1993 wurden aufgrund einer Finanzkrise in Italien die Fördergelder für das Projekt drastisch reduziert und die Gelder reichten lediglich für Richards' Gruppe. Seit 1994 arbeiteten Richards und seine KollegInnen kontinuierlich an der Performancestruktur *Action*, ab 2000 gab es den Drang ein neues Werk zu schaffen, woraus sich schließlich *The Twin. An Action in Creation* (ab 2003), ergab, 2005 wurde es nach diversen Veränderungen zu *An Action in Creation* umbenannt. Obwohl *Art as vehicle* nicht primär auf die performative Seite des Theaters gerichtet war, forderte es doch eine Öffnung nach Außen und es kam zu einem Austausch mit verschiedenen Theatergruppen und Individuen. Grotowskis Fokus lag auf der Weitergabe seines Wissens an Richards. Auf Grund seiner Krankheit – Grotowski litt an Darmkrebs – war er oft selber nicht anwesend bei den Prozessen. Während dieser Zeit in Italien verschob sich die

⁴² *Art as Presentation* steht im Gegensatz zu *Art as Vehicle* und meint Kunst, die für die Präsentation gedacht ist, deren Sinn also die öffentliche Präsentation ist.

⁴³ Vgl. Wolford: *Introduction to Part IV*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.366.

⁴⁴ Thomas Richards: *At work with Grotowski on physical actions*. London, u.a.: Routledge, 1995. S.125.

⁴⁵ Grotowski legte großen Wert auf die Neubenennung der Begriffe. *Doer* ist der/die Ausführende, der/die AkteurIn, siehe dazu Jerzy Grotowski: *Performer*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.374-378.

⁴⁶ Richards (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. S.124f.

Leitung der Projekte immer mehr in die Hände von Richards und Biagini – 1996 benannte der polnische Theatermacher das Workcenter um in *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (vorher: *Workcenter of Jerzy Grotowski*). Es war ab 1998, dass die Künstlerin Ang Gey Pin mit ihrer Gruppe *Theater OX* am Workcenter tätig war. Mit der Ankunft der Gruppe aus Singapur entwickelte sich das Projekt *The Bridge: Developing Theatre Arts*. Aus einem bereits bestehenden Vorschlag der vier Frauen⁴⁷ entstanden unter der Leitung von Richards und Biagini: *One more breath left* (1998), *One breath left* (1999-2002), *One breath left: Dies Irae* (2003), *Dies Irae* (2004), *Dies Irae: My Impossible Theatrum Interioris Show* (2005), sowie *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show* (2005-2006). Das Projekt sollte Theater und *Art as Vehicle* verbinden:

Conceptualized as ‘a bridge stretching from the world of the theatre to the investigations on Art as Vehicle’⁴⁸, the research conducted within the project the Bridge explores the possibilities of combining two disparate vectors of intention within a single performative structure, one directed toward the observer and the other toward the doing person.⁴⁹

Nach dem Tod Grotowskis 1999 kommt es zu einer vermehrten Öffnung der Arbeit des Workcenters nach außen – 2003 bis 2006 findet mit *Tracing Roads Across* ein Austauschprojekt mit Kunstorganisationen, Kulturinstituten und Universitäten in 11 Nationen statt. In diesem Rahmen werden unter anderem Aktivitäten des Workcenters vorgestellt und gezeigt, Workshops gegeben und Filme vorgeführt.⁵⁰ Initiatorin und administrative Leiterin war Gülsen Güres vom Theater des Augenblicks in Wien. Das aktuellste Projekt des Workcenters heute ist eine Kooperation mit dem *Grotowski Institut* in Polen bis 2009, bei dem das Workcenter jeweils drei Monate im Jahr in Wroclaw residierte, um Workshops zu leiten und einen generellen Austausch zu ermöglichen.

Die lebenslange Suche von Grotowski wird also fortgeführt, in welche Richtung ist jedoch noch unklar. Rückblickend betrachtet sind im Bezug auf die Komplexität der Recherche, die unterschiedlichen Phasen, das Nicht-Öffentliche und vor allem die energetische Arbeit, sowie die kultur- und religionsübergreifenden Elemente Missverständnisse und Skepsis verständlich.

⁴⁷ Die Gruppe *Theater OX* hatte sich kurz zuvor temporär aufgelöst. Sie wollten eine Zeit ihren jeweils eigenen künstlerischen Recherchen und Interessen nachgehen. Als Ang Gey Pin, Koh Leng Leng, Low Yuen Wei und Tan Pei Hwee sich individuell bewerben, bekommen sie daraufhin das Angebot in Pontedera, als Gruppe weiterzuarbeiten.

⁴⁸ Vgl. *Tracing Roads Across*. Siehe: <http://www.tracingroadsacross.info/cgi-bin/page.pl?id=61;lang=en>. Letzter Zugriff: 25.02.10.

⁴⁹ Lisa Wolford Wylam: *Living Tradition. Continuity at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. In: TDR 52:2 (T198), Sommer 2008.

⁵⁰ Für detailliertere Informationen siehe: www.tracingroadsacross.com. Letzter Zugriff: 21.03.10.

Gerade Begrifflichkeiten wie Energie, Selbsthingabe oder Trance und jegliche spirituelle Suche sind in der westlichen Welt häufig mit Vorurteilen und Stereotypen behaftet, die Bilder wie Brauns überzeichnete Guru-Darstellung nur unterstützen. Lisa Wolford schreibt über *Art as Vehicle*:

I maintain that this mature research is far too important to be minimized in deference to postmodern skepticism or to accommodate discomfort with energetic processes for which western discourse lacks both conceptual and linguistic precision.⁵¹

Fehlendes Vokabular und Konzepte, sowie die Komplexität der Arbeit sind also die eine Seite, die andere sind die die mystisch erscheinende Selbstdarstellung des Polen und die Kontrolle über sein Wirken. Der Theaterwissenschaftler und Grotowski-Forscher Kolankiewicz kritisiert in einem Interview:

Darüber hinaus verband sich bei Grotowski der Gnostiker mit dem Künstler – jemandem, der leicht einer Inflation des Ich unterliegt. Im Ergebnis behauptete er gegen Ende seines Lebens, über die Geschichte triumphiert zu haben.[...] Grotowski hat beispielsweise eine Periodisierung seines künstlerischen Werdegangs vorgegeben, eine Einteilung in vier ex post unterschiedene Phasen, von denen die jeweils folgende eine logische und unvermeidliche Konsequenz der vorangegangenen ist. So etwas kommt in der Realität doch nicht vor. Wie jeder von uns kannte Grotowski seinen Weg nicht im Voraus, er war auf der Suche nach ihm und verirrte sich dabei auf verschiedenen Seitenpfaden. Aber diese – von den Historikern übernommene – Periodisierung ist gerade ein Ausdruck seines Sieges über die Geschichte.⁵²

Wer Grotowski wirklich war oder welche Darstellung ihm am nächsten kommt, ist schwer zu greifen, allerdings wird deutlich, dass seine Arbeit, sowohl Zuspruch fand, als auch auf Ablehnung traf und verschiedenste Meinungen hervorrief und -ruft. Seine Forschung mit verschieden religiösen, spirituellen oder rituellen Praktiken stieß also einerseits auf vehemente Gegenstimmen, fand auf der anderen Seite viel Zuspruch und Interesse – Grotowskis Schaffen entsprach den Bedürfnissen der Zeit. Wie Kolankiewicz sagt stellt die Einteilung und Periodisierung von Grotowskis Arbeit auch eine Art Verfälschung der eigentlichen Geschehnisse dar, jedoch vereinfacht es die Beschreibung erheblich, es ermöglicht die unterschiedlichen Schritte, fortlaufenden Ideen und Entwicklungen besser herauszukristallisieren und zu strukturieren. Deshalb wurde auch in der vorliegenden Arbeit diese „Struktur“ übernommen und wiedergegeben – dies erschien wichtig, um zu

⁵¹ Wolford Wylam (2008): *Living Tradition*. S.135.

⁵² Leszek Kolankiewicz: *Interview von Aneta Kyzioł: Der Meister und Lügner*. In: *Polityka* Nr. 26/2009 vom 24.06.09. Siehe: <http://www.de-pl.info/de/page.php/article/1633>. Letzter Zugriff: 28.11.09.

unterstreichen und zu verdeutlichen, in welcher Zeit und Arbeitsphase Ang Gey Pin, die Hauptperson dieser Forschung, am grotowskischen Werken beteiligt war.

2.2. Die Arbeit im zeitlichen Kontext

Im Folgenden soll der historische und kulturelle Kontext der grotowskischen Zeit herausgearbeitet werden, um so den „Guru“ Grotowski ein wenig zu de-mystifizieren. Den Berichten der Zeitzeugen nach war Grotowski eine sehr spezielle und faszinierende Person, mit einer fesselnden Art, die es verstand Ideen in Worte zu fassen und zu bündeln, welche die Bedürfnisse vieler vereinten. Das, was er auf theatraler und posttheatraler Ebene ständig weiterentwickelt hat, war und ist sicher in dieser Form beziehungsweise diesen Formen einzigartig. Gerade wegen seiner reaktionären Innovationen ist er auch in den Zeitkontext zu setzen. Wie Biagini sagt: „Surely the only ‚Grotowski Method‘ consists of looking for your own way, in your own time, and with your colleagues of the moment.“⁵³ Gerade mit der eigenen Zeit und dem Zeitgeist zu gehen, scheint eine Qualität Grotowski gewesen zu sein.

Während sich in dem Theater Laboratorium in Polen etwas völlig Neues entwickelte, war in der bildenden Kunst ein ähnlicher Trend zu vermerken: die Performance. Besonders am grotowskischen Theater war, dass die Grenze zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen aufgehoben wurde – der/die ZuschauerIn beziehungsweise ZeugIn war durch das Bühnenbild eingebunden in das Geschehen. Außerdem forderte das Theater eine völlige Selbsthingabe und Aufopferung für die Kunst, das heißt eingeschränktes Privatleben, sowie die Suche nach der „Offenbarung der wirklichen Substanz: eine Totalität der physischen und geistigen Reaktionen,“⁵⁴ ein aus sich Hinaustreten und Öffnen, den *totale Akt*. Diese Entwicklung ist durchaus vergleichbar mit der Performance – sie stellte und stellt die Trennbarkeit von KünstlerIn und Werk in Frage. Grundlegende Element sind Zeit, Raum, der Körper des/der KünstlerIn und das Verhältnis zum/zur ZuschauerIn. Es findet eine Konzentration auf den Körper, den/die KünstlerIn statt, der/die KünstlerIn ist das Werk. Auch bei Grotowski rückt der/die SchauspielerIn in den Mittelpunkt und die Körperlichkeit, die Aufhebung der Trennung von Körper und Seele sind bezeichnende Grundelemente, sowie die Umorientierung von klassischen ZuseherInnen/DarstellerInnen – Konzepten. Die Performance drückt eine einmalige künstlerische Lebenssituation aus und ist nicht wiederholbar, Körper-Grenzen und Extreme werden ausgetestet zum Teil unter Einsatz des

⁵³ Woford Wylam (2008): *Living Tradition*. S.143.

⁵⁴ Grotowski (1994): *Für ein armes Theater*. S.285f.

eigenen Lebens. Die Idee Grotowskis war in dem Sinne weitgreifender, denn es ging ihm um eine dauerhafte Weiterentwicklung, das Ablegen von Widerständen, Grenzen und gesellschaftlichen Körperinschreibungen, um zur Essenz vorzudringen, wohingegen die Performance zumindest anfänglich primär ein Aufschrei, ein Aufbegehren war, ein Aufrütteln und Schockieren, um gesellschaftliche Strukturen aufzubrechen und zu kritisieren. Hintergrund waren also je nach Kontext oft gesellschaftspolitische Ansätze. Diese Kunstform entstand einerseits aus *Happening* und *Action Painting*, die sich auf den Prozess konzentrieren, auf der andern Seite besteht es eine klare Verbindung zum Ritual, als Grundelement menschlicher Kultur:

Auch ein Aktionskünstler schöpft z.T. aus vorhandenen Quellen. Ritual und Prozess sind Vorgänge, die vom Menschen immer wieder mit neuen Inhalten belebt wurden. Die Künstler setzten sie auf ihre Art für ihre Zwecke ein, haben sie sozusagen zu ihrem Werkzeug gemacht.⁵⁵

Es kam zu einer expliziten Auseinandersetzung mit Ritualen verschiedener Ethnien, schamanischen Elementen und Spiritualität, am Bekanntesten sind hierzu zum Beispiel Marina Abramovics Arbeiten, oder auch Joseph Beuys: *Coyote. I like America and America likes me*, als er drei Tage und drei Nächte mit einem Coyoten – heilig verehrtes Wesen bei der amerikanischen Urbevölkerung – in einem Raum verbringt und mit der Zeit eine innige Beziehung mit dem Tier aufbaut. Vielleicht weniger bekannt aber nichtsdestotrotz erwähnenswert ist die Künstlerin Ana Mendieta und ihre *Siluetta* Serie, in der die gebürtige Kubanerin ihre Körperabdrücke in Schlamm oder Sand modellierte oder sie auf Mauern malte, um so nach einer spirituellen und körperlichen Verbindung mit der Natur zu suchen. Die Naturverbundenheit und Körperbetontheit, verwurzelt in der 1968er Bewegung, sowie der damit einhergehende Anspruch auf die Selbstbestimmtheit des Körpers, die Befreiung aus gesellschaftlichen Korsetten und die Suche nach dem Natürlichen, weg vom elitären Denken, ist auch in der paratheatralen Phase Grotowskis wiederzuerkennen. Grotowski schaffte einen Raum in der Natur, der offen war, für all diejenigen, die das Bedürfnis verspüren, sich zu öffnen und weiterzuentwickeln. Auch *Theater of Sources*, kann ganz im Zeitkontext gesehen werden:

Possibly Grotowski was reinforced in moving in this direction by his reading and meeting with Carlos Castaneda. Certainly there was a growing interest among inhabitants of the

⁵⁵ Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München, New York. Prestel-Verlag: 1993. S.10.

‘new age’ in the wisdom of ‘native people’. This must have resonated with Grotowski’s longstanding research into various rituals, shamanic, Sufic and yogic practices.⁵⁶

Ähnlich verhält es sich auch mit Grotowskis Suche nach der Essenz. Diese war inspiriert von dem russischen Mystiker Gurdjieff, der davon ausging, dass wir das Wichtige schon in uns tragen. Er unterschied zwischen Persönlichkeit, dem sozial Erlernten und der Essenz, der Wahrheit. Außerdem legte er Wert auf einen mehr körperlichen Zugang. Diese Idee liegt Grotowskis Konzept der *via negativa* zugrunde. Für ihn ist das Theater ein Ort der Wahrheit – das heißt der/die SchauspielerIn sucht nach der Essenz, indem er/sie Gewohnheiten ablegt und versucht psycho-physische Hindernisse zu überwinden. Also „keine Ansammlung von Fertigkeiten, sondern die Zerstörung von Blockierungen.“⁵⁷ Dies soll durch eine „passive Bereitschaft“ erreicht werden.⁵⁸ In dieselbe Richtung gingen auch die neurobiologischen Erkenntnisse Paul MacLeans, dessen Forschungsergebnisse in den 1970er Jahren sehr modern waren, heute jedoch wissenschaftlich widerlegt sind. MacLean ging davon aus, dass das Gehirn aus drei Teilen besteht, dem Reptilienhirn, dem Säugetierhirn und dem menschlichen Hirn. Grotowski bezieht dies auf die Arbeit mit uralten Gesängen in *Action*, bei der dieser Teil des Gehirns den/die *PerformerIn* unterstützen sollte, die Essenz und die Impulse zu finden.⁵⁹

Grotowskis Inspirationsquellen waren vielfältig; sie reichten von fernöstlichen Philosophien, über Neurobiologie und Psychologie. Er verstand es, die verschiedenen Disziplinen und Strömungen zu verschränken, sowie Zeitphänomene zu nutzen. Mittelpunkt seiner Forschung war allerdings immer der Körper, körperliche Prozesse. Die Wissenschaftlerin Marta Steiner bezeichnet den Theatermacher in ihrem Vortrag *Grotowski Humanist*, als den letzten Humanisten in der europäischen Theatertradition und den ersten Theateranthropologen. Grotowskis Forschungen fielen zwischen die Epochen, als die Wissenschaft sich vom Humanismus zur Anthropologie⁶⁰ bewegte, er initiierte eine neue Forschungsrichtung: die Theateranthropologie. Mit Grotowskis Lehrtätigkeit am *Collège de France*, an dem er den

⁵⁶ Richard Schechner: *Introduction to Part II*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.211.

⁵⁷ Grotowski (1994): *Für ein armes Theater*. S.15.

⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.3. Szenenarbeit.

⁵⁹ Vgl. Marta Steiner: *Grotowski-Humanist*. Vortrag am 09.10.09 in Berlin im Rahmen von *Awakening Practice – Grotowski Year in Berlin*. Berlin: 08.-11.10.09. Mitschriften vom 14.11.09.

⁶⁰ Humanismus beschäftigt sich mit dem Wesen des Menschen. Humanus (lateinisch) = Mensch und humanitas = Menschlichkeit. Dem zu Grunde liegt eine „abendländische“ Weltanschauung und die damit verbundenen Werte. Anthropologie ist Erforschung des Menschen, wobei der Fokus mehr auf physischer und naturwissenschaftlicher Ebene liegt. Anthropos (griechisch) = Mensch; logos = Wort, Lehre, Sinn, Vernunft. Mit der zunehmenden gesellschaftlichen Körperorientierung ab den 1960ern und der dahingehenden Forschung in den 1980ern etablierte sich mehr und mehr der Begriff der Anthropologie und löste so den Humanismus ab.

„Chaire d'anthropologie théâtrale“⁶¹ inne hatte, wurde diese neue Forschungsdisziplin und Bezeichnung offiziell anerkannt.⁶²

2.3. Theater – „mehr“ als Kunst

Zusammenfassend sind die Neuerungen Grotowskis im Theaterbereich zunächst die Neudefinition der ZuschauerInnen/SchauspielerInnenrolle, die Öffnung der Schauorte – weg vom konventionellen Theatergebäude, es wurden zum Beispiel Kirchen oder öffentliche Plätze genutzt. Der Fokus richtete sich mehr auf den/die SchauspielerIn und den Prozess, mehr auf den Körper, als auf das Produkt. Der Körper und der körperliche Ausdruck rückten in den Mittelpunkt – weg vom sprach- und textorientierten Theater. Das Theater bei Grotowski hatte einen neuen Stellenwert – es war nicht reine Unterhaltungsinstitution, sondern vielmehr Ort der Forschung, der Selbsterkundung. Ausdruck fand dies zunehmend in seiner post-theatralen Suche. Der Pole schaffte einen neuen Raum für eine spirituell-körperlich ganzheitliche Investigation. Seine Suche ging weit über das Theater hinaus, in einer Tiefe, die so in unserer schnelllebigen Gesellschaft Ausnahme ist. Im Laufe der Zeit, maß er dem Theater einen höheren Wert bei – die Kunst diene als Mittel und Weg in andere ungeahnte Bereiche vorzudringen, um zu Transformation und Wandel zu gelangen – dies schaffte eine völlig neue Position von Theater und Kunst. Ein weiterer Punkt war Grotowskis Beschäftigung mit Philosophien und Wissenschaften, die über den Theaterbereich hinausgingen – es kam zu einer Verschränkung von Wissenschaft und Praxis, einer neuen Forschungsdisziplin, die den Körper in den Mittelpunkt stellt: Theateranthropologie. Heute weitergeführt vor allem durch Eugenio Barba, der in verschiedensten Theatertraditionen forschte und mit der ISTA (*International School of Theatre Arts*) wissenschaftliche und praktische Forschung explizit vereint. Die Figur Grotowski bewegte sich zwischen mehreren Bereichen und sein „Erbe“ ist vielfältig, denn er hinterließ keine konkrete Methode, nach der sich der/die Interessierte richten kann, es gibt keine Konzepte, in die sich die grotowskische Arbeit einteilen ließe. Er hinterließ verschiedene Anknüpfungspunkte, an denen die Forschung weitergehen kann, er selbst sagt:

That which will remain after me cannot be on the order of imitation, but of surpassing. In the same way, I did not imitate Stanislavsky, I searched for what was possible after. A research cannot be limited to a single life. It is a matter of several generations.⁶³

⁶¹ Vgl. Collège de France: Chaire européenne – Professeurs disparus. Siehe: http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/ins_dis/jerzy_grotowski.htm. Letzter Zugriff: 09.03.10.

⁶² Vgl. Steiner: *Grotowski-Humanist*. Vortrag 09.10.09. Mitschriften vom 14.11.09.

Heute sind es zwei Praktiker, zwei Schauspieler, nicht wie Grotowski selber in der Theorie verankert, die offiziell seinen Pfad weitergehen: Richards und Biagini. Die Suche ist jedoch sehr Personenabhängig und so war ein nachhaltiges Wirken des Polen Veränderungen in Individuen hervorzurufen:

Grotowski's effect on theatre will not be through the establishment of a method of actor training, an approach to mise-en-scène, or an insistence on a dramaturgy of political purpose. Grotowski will affect theatre through the effect of theatre he had on the people with whom he interacted on a personal, even intimate level. Such an encounter might extend over years or it might last only a scintillation of time. Relating face-to-face with Grotowski could change the way a person experienced and understood the ground from which theatre grows. In other words, Grotowski changed live and therefore changed the theatre.⁶⁴

Diese Menschen schreiten nun auf multiplen eigenen Wegen – klar ist, dass eine Arbeit wie jene mit Grotowski, so nie wieder stattfinden wird. Aber wie Seyferth es formuliert, gäbe die Erfahrung Mut weiterzumachen, um jungen Leuten eine kleine Tür zu öffnen, ihre „Sehnsucht zu leben und sich selber zu sein.“⁶⁵ Auch wenn der offizielle Nachfolger Richards ist, so hat die Bewegung „nach“ Grotowski längst eine eigene Dynamik angenommen, was sehr oft zu Verwirrungen führt – jedoch unvermeidlich ist, da die Arbeit die Menschen beeinflusste und prägte. Es ist die Frage, was nach den Erkenntnissen von Grotowski folgt – was passiert mit dem Theater heute, wohin führt es? Es sind Individuen, die es weitertragen, es gibt keine stringente Gruppe, die Grotowkisches gemeinsam fortführt im linearen Sinne, es sind unterschiedlichste Menschen aus verschiedenen Kulturen und Kontexten. Anhand des Weges und des Theatertrainings von Ang Gey Pin, die in der Übergangszeit von Grotowski zu Richards und der neuen Generation⁶⁶ über mehrere Jahre hinweg am Workcenter in Italien war, soll im Folgenden diesen Fragen nachgegangen werden.

⁶³ Jerzy Grotowski zit.n. Wolford Wylam (2008): *Living Tradition*. S.141.

⁶⁴ Richard Schechner zit.n. Wolford Wylam (2008): *Living Tradition. Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. S.129.

⁶⁵ Katharina Seyferth: *Jerzy Grotowski und seine Schauspieltechnik in Geschichte und Gegenwart*. Konferenz. Podiumsdiskussion. Reduta –Berlin, Theater und Filmschule. Berlin: 11.11 – 12.11.09 . Mitschriften 12.11.09.

⁶⁶ Ang Gey Pin war von 1998 bis 2006 Mitglied des Workcenters. Zu dieser Zeit war Grotowski schon sehr krank und viel Verantwortung lag bei Richards. Grotowski starb 1999.

3. Ang Gey Pins Schauspieltraining

Ang Gey Pin [...] guide[s] participants [of her workshops] towards developing an awareness to the creative process that integrates performer's physical and vocal capacity. [...] Ang [...] investigate[s] along with the artists into how a creative work engages, lives and flows within our vital life, in a liberating way; leading us nearer to „creativity“, in its original sense of the word.⁶⁷

Der Arbeitsprozess der SchauspielerInnen allgemein ist normalerweise etwas, das verborgen bleibt. Meist bekommt keinE AußenstehendEr Einblicke. In der grotowskischen Arbeit liegt der Fokus auf diesem Prozess. Es ist eine Suche in einem Raum, abseits der Normalität; es sind intime und verletzliche Momente, die nicht für andere Augen bestimmt sind. Auch Ang Gey Pin's Theatertraining basiert auf dieser Idee. Obwohl an dieser Stelle nicht Ang Gey Pin's eigene Probenarbeit untersucht wird,⁶⁸ sondern ihre Lehrtätigkeit mit jungen SchauspielerInnen, ist auch diese ein sehr intimer Moment und spiegelt ihre eigene Suche wieder. Es ist ein Raum, um zu wachsen und sich zu öffnen. Die folgenden Analysen basieren vor allem auf den Erfahrungswerten der teilnehmenden Beobachtung – die daraus erlangten Erkenntnisse wurden ergänzt durch Gespräche mit der Künstlerin und den bei ihr „Lernenden“⁶⁹ sowie das Heranziehen einschlägiger Fachliteratur. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie sie vorgeht, um bei den mit ihr arbeitenden KünstlerInnen ein Bewusstsein für den kreativen Prozess zu schaffen und einen Zugang zu der Lebendigkeit des Schauspielens und eben der „creativity“, in its original sense of the word“⁷⁰ zu vermitteln. Anhand der Beschreibungen ihrer kreativen Arbeit soll zudem ein Einblick gegeben werden, wie Ang Gey Pin lernt und trainiert, um ihren schauspielerischen Auftritten, diese ihr eigene Verwandlungsqualität zu verleihen. Deutlich ist, dass nur ein Eindruck der Arbeit gegeben werden kann, die Künstlerin jedoch nicht nur auf die beschriebenen Prinzipien

⁶⁷ *Sourcing within 2010*. Ankündigungsflyer, 23. – 28.03.10. Siehe:

<http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=11>. Letzter Zugriff: 18.03.10.

⁶⁸ Es wird die Lehrsituation repräsentativ für die Probenarbeit der Künstlerin untersucht, einerseits, weil diese nicht zugänglich ist, andererseits aus dem Grund, dass eine reine Beobachtung ihres Prozesses nicht dieselben Erkenntnisse ermöglichen würde, wie die Eigenerfahrungswerte der teilnehmenden Beobachtung.

⁶⁹ Ang Gey Pin unterstützt die Arbeit individueller KünstlerInnen, jedoch stellt die Beziehung kein Lehrverhältnis im klassischen Sinne dar. Sie regt die SchauspielerInnen an, motiviert und inspiriert sie für deren eigene Suche.

⁷⁰ *Sourcing within 2010*. Ankündigungsflyer, 23. – 28.03.10. Siehe:

<http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=11>. Letzter Zugriff: 18.03.10.

reduziert werden sollte, denn “[t]he danger is that we limit, reduce, and cage that person [who’s work we study], seeing only what we wish to, or are able to see.”⁷¹

Ang Gey Pins Training und die kreative Suche basieren großen Teils auf körperlichen Prozessen – das Wesentliche passiert im Inneren und ist nur mit dem Verstand nicht zu greifen. Es sind innere Bewegungen, emotionale und körperliche Vorgänge, die in den Individuen, zum Beispiel durch das Brechen von Verhaltensmustern und das Lernen von und mit dem Körper ausgelöst werden. Ang Gey Pin versteht diese voranzutreiben. Was beschrieben werden kann, ist die äußere Form, das Gerüst. Die Elemente der Arbeit sind wie ein Skelett, das erst durch Erfahrung und kontinuierliche Arbeit mit Fleisch gefüllt und zum Leben erweckt werden kann. Eugenio Barba spricht 2007 auf einer Konferenz an der *University of Malta* davon, dass das *Odin Teatret* nicht daran interessiert sei, eine Schule oder Ausbildung für junge SchauspielerInnen zu gestalten, da nur das Ergebnis weitergegeben werden könne, nicht aber die Erfahrungen, die die Arbeit ausmachen.⁷² So kann auch der Zugang von Ang Gey Pin gesehen werden. Sie vermittelt Werkzeuge und Anwendungsmöglichkeiten – was die/der jeweilige/r KünstlerIn daraus macht, ist jedoch an ihm/ihr. Ang Gey Pin reicht die Hand und unterstützt die individuellen Prozesse und fördert sie – wie weit der/die Einzelne damit gehen kann, bleibt jedoch in der eigenen Verantwortung. In dem Workcenter Text zu *Art as Vehicle* (1988) heißt es: „However, this is in no way a school. Rather it is a creative institute for continuous education aimed at self-responsible, adult-artists.”⁷³ Dies kann ebenso angewendet werden auf das Training von Ang Gey Pin. Sie animiert die KünstlerInnen sich mit ihren eigenen Bedürfnissen im Moment des Spielens auseinander zu setzen, mit dem was sie brauchen, um die Figur in sich lebendig werden zu lassen. Sie regt sie dazu an, den eigenen Raum abzustecken, den eigenen Weg zu gehen, Ang Gey Pin’s Arbeit ist somit eine Begleitung und stellt keine Ausbildung dar. Grundlage ihrer und der grotowskischen Arbeit ist auf der einen Seite die absolute Disziplin, auf der anderen Seite die Eigenverantwortung und Selbstbestimmtheit, das Vertreten und Einstehen für die eigene Kreation, fernab von Konzepten in denen der/die SchauspielerIn als rein ausführendes Element fungiert.

⁷¹ Richards (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. S.5f.

⁷² Eugenio Barba: *Malta Arts Festival und Summer University of Performing Arts*. Vortrag an der University of Malta. Malta: 06.08.09. Mitschriften.

⁷³ Zbigniew Osinski: *Grotowski blazes the trails. From objective Drama to Art as an Vehicle*. In: Wolford, Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.392.

Zudem ist die Arbeit von Ang Gey Pin keine Technik, die nach Rezept angewendet werden kann. Das Wesentliche ist ihr Sinn für den Moment, die Wachheit und Aufmerksamkeit mit der sie erkennt, wo der/die SchauspielerIn nicht präsent ist; die Arbeit an den Details und der Suche nach Lebendigkeit auch in der Wiederholung. Es ist diese Kunst, die sie anderen in die Hände legt, sie darin schult – allerdings basiert dies auf Erfahrungen. Es ist nicht fixiert, welche Übung für welchen Zweck gedacht ist – es stecken bestimmte Grundideen dahinter, jedoch funktionieren diese für jede Person in jedem Moment anders und neu. Es ist die ständige Suche, wie das *training* bei Grotowski, das auch individuell weiterentwickelt und je nach Bedürfnissen benutzt werden kann. Wie Katharina Seyferth es beschreibt, ist das *training*, abhängig von den eigenen Zielen und je nach diesen gestaltbar und wandelbar. Es kann dazu genutzt werden akrobatisch oder gelenkig zu werden, genauso aber für die Körperkontrolle oder den Energiefluss.⁷⁴

Ang Gey Pins Schauspielerarbeit setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen, die sie regelmäßig anwendet. Das sind *Tai Chi Chu'an*, unterschiedliches Körpertraining, Singen und die kreative Szenearbeit. Dabei verfolgt sie ein Prinzip, der Prozess ist allerdings nie der gleiche, vielmehr erspürt sie den Moment und was er braucht. Es gibt eine Struktur in der Arbeit, jedoch ist diese kein Fixum und wird jedes Mal neu auf die jeweiligen Bedürfnisse und Stimmungen der Gruppe angepasst. Die Lehre der Künstlerin konzentriert sich auf feine körperliche und energetische Prozesse, so verwendet sie auch in ihrem Sprachgebrauch häufig Bilder, die wie das Vokabular von Grotowski vielleicht abstrakt klingen, sich aber auf konkrete Prinzipien beziehen.

Daniel Mroz, a director who has made a prolonged study of Asian meditative and martial disciplines [...] comprehends instantly that Grotowski's articulation of a transformation in quality of energy from dense to light, *tamasic* to *sattvic*, is neither metaphoric nor nebulous, but rather refers to concrete processes that can be activated by means of embodied practice,...⁷⁵

... ist in Lisa Wolfords Artikel *Living Tradition* zu lesen. Der zitierte Regisseur benutzt hier Begrifflichkeiten, die sich auf den indischen Kulturraum⁷⁶ beziehen, ähnliche Prinzipien sind jedoch auch in anderen asiatischen Künsten oder Kampfsportarten zu finden. Die

⁷⁴ Katharina Seyferth: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Wrocław – Brzezinka: 07.07. – 05.08.09. Mitschriften vom 22.07.09.

⁷⁵ Welford Wylam (2008): *Living Tradition*. S.135f.

⁷⁶ Die Begriffe *tamasic* und *sattvic*, abgeleitet von *tama* und *sattva* haben ihren Ursprung in der indischen Philosophie.

Begrifflichkeiten nähren sich aus diesen. So scheinen zum Beispiel Ideen des „Sinkens, Wurzeln, Nachgebens“⁷⁷ Grundlagen des *Tai Chi*, mit dem auch Ang Gey Pin arbeitet, in logozentrischen Denkansätzen diffus oder abstrakt. Im Chinesischen sind dies jedoch Grundprinzipien der Philosophie und des Denkens. Diese Grundideen stellen eine Basis von Ang Gey Pins kreativer Arbeit da. Die Künstlerin aus Singapur schöpft vor allem aus ihrer persönlichen Suche innerhalb und mit den Traditionen ihrer kulturellen Herkunft, den fernöstlichen philosophischen Ansätzen und dem damit einhergehenden Körperverständnis. In diesem Kontext sind demnach auch Ang Gey Pin's bildliche Anweisungen wie, „feel the roots in the earth“, „don't block“ „go with the flow“ oder „take a bigger wave“⁷⁸ zu verstehen.

Grundlegend ist also Ang Gey Pins Fokus auf den Prozess, die körperliche Herangehensweise und das damit einhergehende Vokabular, sowie die Eigenverantwortung der/des Schauspielers/in. Ihre Arbeit setzt sich, wie erwähnt, aus verschiedensten Elementen zusammen, die sich gegenseitig ergänzen. Das Praktizieren von Tai Chi beispielweise schafft beim Schauspieler/bei der Schauspielerin ein Bewusstsein für die Energieflüsse im Körper. Gleichzeitig lehrt es Bewegungsabläufe mit großer Sorgfalt und Ruhe durchzuführen, ohne dass dabei die Lebendigkeit der Bewegung verloren geht. Das körperliche Training schärft unter anderem die Aufmerksamkeit für den Raum, die Umgebung, sowie die Reaktionsfähigkeit. Diese Voraussetzungen wiederum helfen dem/der SchauspielerIn in der Szenearbeit oder beim Singen, die Impulse können direkter umgesetzt werden und das durch das Tai Chi erlangte Gespür für den Moment des Energiefluss trägt dazu bei den Augenblick der Lebendigkeit zu erkennen und zu nutzen. Die Basis für Ang Gey Pins kreative Arbeit stellen die Prinzipien des Tai Chi dar: „Singaporean theatre artiste Ang Gey Pin has been searching through her own theatre practice in parallel to Tai Chi, finding a creative way of non-effort and flow.“⁷⁹ Fernöstliche Grundprinzipien, Ideen und Ansätze, wie im Tai Chi präsent, finden sich in jeglichen Aspekten ihres kreativen Schaffens. Deshalb wird im Folgenden zunächst auf das Tai Chi und dessen Ideen eingegangen, um so in der weiteren Analyse der anderen Trainingselemente den Bezug zu diesen Denkansätzen deutlicher herausarbeiten zu können. Sowohl die fernöstlichen Prinzipien und Ansätze, als auch grotowskische Elemente, Ähnlichkeiten oder Abwandlungen zu diesen, sind fortlaufend in die Beschreibung der Elemente eingeflochten und werden im Bezug auf Ang Gey Pins Arbeit diskutiert. Dies

⁷⁷ Vgl. Toyo u. Petra Kobayashi: *Tai chi Chu'an. Einswerdem mit dem Tao*. München: Irisiana, 1994. S.22.

⁷⁸ Ang Gey Pin: *Sourcing within 2009*. Notizen vom 25. – 30.04.09.

⁷⁹ *Sourcing within 2010, Ankündigungsflyer*, 23.- 28.03.10. Siehe:

<http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=11>. Letzter Zugriff: 18.03.10.

soll dazu beitragen, einen differenzierten Blick und ein breiteres Verständnis für Ang Gey Pins Schauspieltraining, die ausschlaggebenden Einflüsse und Grundlagen zu entwickeln.



Abbildung 1: Tai Chi Chu'an mit Ang Gey Pin. Workshop im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women* am Grotowski Institut in Wrocław/Polen., Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

3.1. Tai Chi Ch'uan

Taichi Chuan ist ein inneres System (der Kampfkunst): Wenn die Bewegungen richtig ausgeführt und die inneren Prinzipien verstanden werden, dann ist dies Taichi Chuan. Werden die Bewegungen nicht richtig ausgeführt und die inneren Prinzipien nicht verstanden, dann besteht kein Unterschied zu den äußeren Kampfkünsten, selbst wenn die Bewegungen so aussehen wie Taichi Chuan.⁸⁰

Eines der zentralen Elemente in Ang Gey Pins Arbeit ist das *Tai Chi Ch'uan*. *Tai Chi*, wie es oft abgekürzt wird, ist eine alte chinesische Kampfkunst, auch als Schattenboxen bekannt, da sie alleine und nicht mit einem Partner ausgeübt wird. *Taichi* ist im chinesischen der

⁸⁰ Ying-Chieh Tung zit. n. Frieder Anders: *Taichi. Chinas lebendige Weisheit. Grundlage der fernöstlichen Bewegungskunst*. München: Irisana, 1980. S.139.

Urzustand, vor Himmel und Erde, das „Urgegebene,“ „Unbedingte,“ „Eigenschaftslose.“⁸¹
Chuan ist die Abfolge der Bewegungen, die das tägliche Üben darstellt.

Tai Chi Chuan üben heißt, die Polarität und den steten Wandel im Leben zu erkennen suchen, beides zu akzeptieren und sein Handeln oder Nicht-Handeln danach einzustellen, um sich so der Erfahrung des taichi, der Einheit allen Seins, anzunähern.⁸²

Die Bewegungskunst ist tief im taoistischen Gedankengut verwurzelt und geht mit philosophischen Denkansätzen einher. Da es im Gegensatz zu andern Kampfsportarten, wie zum Beispiel Karate, eher sanfte Bewegungsabläufe hat und sich auf meditative und energetische Vorgänge konzentriert, wird es auch den inneren Kampfkünsten zugeschrieben und als Bewegungs- oder Gesundheitslehre bezeichnet. Der Begriff der inneren Kampfkünste ist allgemein umstritten. Gemeint ist damit, dass in diesen Künsten nicht so sehr die Muskelkraft oder Geschicklichkeit des Körpers trainiert werden soll, sondern eher der Geist. Im Idealfall wird der/die GegnerIn schon vor dem Kampf eingeschüchtert durch die absolute Präsenz des/der *Tai Chi* – MeisterIn. Im Taoismus wird Hartes durch Weiches besiegt, weil es diesem keinen direkten Widerstand entgegensetzt – jedes Ding in seinem Extrem verwandelt sich in sein Gegenteil.

In der praktischen Arbeit sind es fließende Bewegungen, die sehr bewusst und entspannt, natürlich und belebt, in einer bestimmten Geschwindigkeit ausgeführt werden, genaue Körperwahrnehmung, ein aufmerksamer Geist und eine natürliche Reaktion, die nicht auf eine konkrete Handlung versteift ist. Vielmehr steht das Folgen, Nicht-Handeln und Loslassen im Mittelpunkt. Prinzipien die auch Ang Gey Pin immer wieder betont. Grundlegend ist dabei die Arbeit mit dem *Chi*. Als *Chi*, wird eine kosmische oder innere Energie bezeichnet, ein Energiefluss im Inneren des Körpers – es geht darum, im Augenblick zu sein, im Fluss, im hier und jetzt, in dem Moment. In dem Ankündigungsflyer für Ang Gey Pins Workshop *Sourcing within 2009* (25.- 30. April 09) ist zu lesen:

Tai Chi is an ancient Chinese body technique, vital energy within our body, “little universe”. Through sequences of soft exercises, “chi” re-circulates and re-lives within the “little universe” of the person practicing it if done with precision and attention.⁸³

⁸¹ Ebd. S.10.

⁸² Ebd. S.10.

⁸³ *Sourcing within 2009*: Ankündigungsflyer, 25. – 30.04.09. Siehe: <http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=9>. Letzter Zugriff: 10.12.09.

Die Betonung des *Chi* ist in den verschiedensten asiatischen Künsten elementar,⁸⁴ die Körperregion, die meist damit in Verbindung gebracht wird ist das Zentrum, die Mitte, der Bereich im Bauch circa drei Finger breit unterhalb des Nabels. Wird die *Chi*-Energie aktiviert kommt es zu einer tiefen Präsenz, die zu einer bewussten Verbindung mit der Außenwelt und deren Einflüsse führt. Ang Gey Pin spricht selten direkt über das *Chi*, es geht ihr eher um das Gefühl, die Bewegung, den spürbaren Fluss, um das Finden dieser Qualitäten, als darum, es zu verbalisieren. Für sie bedeutet das intellektuelle Verstehen ein Blockieren, sobald über die Abfolge nachgedacht wird, kann die Bewegung nicht mehr „fließen“, sie wird zum „Staccato.“⁸⁵ Die Künstlerin selbst arbeitet seit 1993 mit dem *Tai Chi Ch'uan*. Mit ihrer Gruppe *Theater OX* erprobte sie verschiedene Techniken, wie Hatha Yoga oder Meditation, die sie für das Training nutzten. Die Gruppe trainierte *Tai Chi* mit Yang Zhi Qun in einer

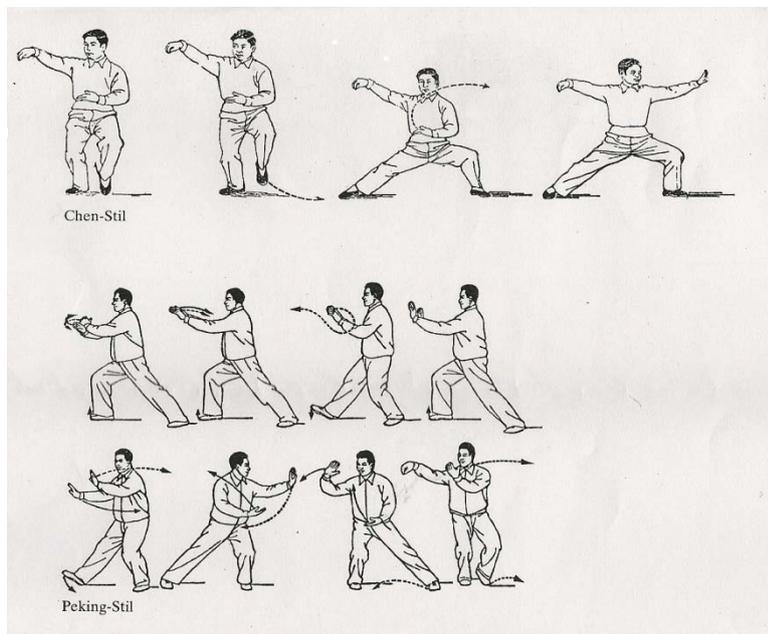


Abbildung 2 Tai Chi. Chen und Peking Stil im Vergleich. (zitiert nach: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.20)

strengen Tradition, die Mitglieder lernten jeden Schritt sehr exakt und korrekt. Zudem unterwies der alte Meister sie auch in der Philosophie, auf der die Körperlehre beruht. Was Ang Gey Pin heute lehrt basiert auf der Lehrzeit mit Yang Zhi Qun, jedoch freier und verändert, auch durch ihr Leben und Arbeiten im westlichen Kontext und die damit einhergehenden

Körper- und Bewegungsveränderungen.⁸⁶ Grundelemente ihrer Arbeit sind zwei Formen, der Chen und der Wu Stil, die eine strenger und härter in den Bewegungen, die andere weicher.

⁸⁴ Weiterführende Literatur dazu: Eugenio Barba; Nicola Savarese; Richard Fowler: *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. 2nd Edition. New York: Routledge, 2006.

⁸⁵ Ang Gey Pin: Vallenera-Worksession, 01. – 11.06.09. Mitschriften vom 01. – 11.06.09.

⁸⁶ Laut Ang Gey Pin sind die Veränderungen auch auf die Entwicklung ihrer eigenen Trainingspraxis und die für sie sinnvolle Form zurückzuführen. Bei wiederholter Arbeit mit Yang Zhi Qun hätte dieser ihre Ungenauigkeit der Form, das heißt der genauen Schrittposition etc. kritisiert. Dies scheint gewöhnlich im Training fernab des Ursprungsmeisters. Inwiefern die verschiedenen unterschiedlichen Lebensstile und die differente Körperlichkeit in „Ost“ und „West“ zu dem veränderten Stil beitragen, ist nicht exakt festlegbar. Anregend zu diesem Thema generell ist der Text: Walter Pfaff: *Die Lehre des Chackyar*. In: W. Pfaff, E. Keil, B. Schläpfer (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Berlin: Alexander,

Der Chen Stil gilt als einer der ältesten Stile und enthält auch Sprünge oder Stöße und somit härtere, weniger fließende Bewegungen. Zudem ist der Chen Stil physisch fordernder, wie auf folgender Abbildung zu sehen ist. Der Peking-Stil ist der wohl heute geläufigste, dieser kann oft in Parks oder öffentlichen Räumen in China beobachtet werden.

Obwohl die Künstlerin sehr präzise ist in der Ausführung, liegt ihr Fokus nicht so sehr auf der Form, sondern auf der Bewegung an sich, der Art und Weise. Zentrale Frage ist das wie – es geht nicht um forcierte Abläufe sondern um das Fließen, die Leichtigkeit in der Bewegung: “Singaporean theatre artist Ang Gey Pin has been searching through her own theatre practice in parallel to Tai Chi, finding a creative way of non-effort and flow.”⁸⁷ Das *Tai Chi*-Training stellt die Grundlage des „non-effort“ und „flow“⁸⁸ dar. Oftmals sind es die Vorübungen, die besonders wichtig sind, das sich in die Bewegung hinein lassen, von ihr führen lassen. Es geht darum, den Unterschied spüren, ob der/die Praktizierende den Armen befiehlt hoch zu gehen, oder ob er/sie es von alleine geschehen lässt, keine Kraft anwendet. Ang Gey Pin, benutzt hierzu oft Assoziationen, die sie aus der jeweiligen Situation schöpft – diese können zum Beispiel sein, im Wasser zu stehen, Erde aufzuheben, einen Ball zu führen und so weiter. Wie erwähnt ist ihre Sprache in dem Kontext meist auf diese Assoziationen bezogen und so eher abstrakt. Aussagen wie: „Dive into it“⁸⁹ oder „Take a bigger wave“⁹⁰ unterstützen die Art von Körperverständnis, welche die Künstlerin vermittelt. Interessant sind an dieser Stelle Ang Gey Pins wiederkehrenden Wasser-Bezüge, beziehungsweise Metaphern – Wasser ist ein häufig verwendetes Element im Fernen Osten: „Die Figur des Wassers [kehrt] im fernöstlichen Denken ständig wieder [...]“⁹¹ Das Wasser enthält die Qualität des Fließens, des sich Anpassens und des Nicht-Widerstandes, der Nachgiebigkeit, es kann sich ohne Mühe in jede Form begeben – es steht im Gegensatz zu Hartem, welches leicht bricht, da es Widerstand provoziert. In der Arbeit mit Ang Gey Pin geht es darum ganz in diese fließende Qualität einzutauchen. Natürlich stellt sich die Frage, wie oder wo genau hinein tauchen oder welche Welle, dies kann allerdings nur durch das Experimentieren herausgefunden werden, dafür gibt es keine Erklärung. Es gibt nur ein Gefühl und um das geht es. Ang Gey Pins

1996. S.142-172. Pfaff geht hier u.a. auf den unterschiedlichen Gebrauch des Körpers im Alltag, im indischen und im europäischen Kulturraum, ein.

⁸⁷ *Sourcing within 2009*: Ankündigungsflyer, 25. – 30.04.09. Siehe: <http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=9>. Letzter Zugriff: 10.12.09.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ang Gey Pin: *Vallenera-Worksession*. Notizen v. 01. – 11.06.09.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Byung-Chul Han: *Abwesen*. Berlin: Merve Verlag, 2007. S.109.

Lehrweise der Kampfkunst entspricht eher einer „traditionell asiatischen“. Gemeint ist hiermit, dass sie absolute Präzision in der Körperstellung und Disziplin in der Ausführung erfordert, es aber wenig konkrete verbale Erklärungen gibt, der Weg des Lernens geht über das Beobachten, Nachahmen, Fühlen, das Wahrnehmen und Aufnehmen, also über das Körpergedächtnis. Dabei ist es essentiell, Leben in die Bewegung zu bringen und nicht eine „leere“ Form nachzuahmen – das heißt eine innere Bewegung und Aufmerksamkeit zu finden, die alle Körperteile gleichermaßen aktiviert.

Allerdings braucht der Körper eine bestimmte Regelmäßigkeit, um die jeweiligen Formen und Übungen integrieren zu können. Ang Gey Pin selbst praktiziert *Tai Chi* heute immer wieder in kurzen intensiven Einheiten, abhängig von der Gelegenheit und der Situation. Wie sie sagt, würde der/die KünstlerIn die Pause nutzen, um viele Dinge zu verstehen und zu verdauen, der Körper erinnere sich im Moment des Tuns.⁹² Sie betont jedoch, dass es in den Anfangsjahren notwendig sei, regelmäßig zu trainieren, um eine Basis zu schaffen: “Everything you learn you need to keep a little longer regularity, than you are free, otherwise you will never be able to fly.”⁹³

⁹² Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09 in Wrocław/Polen. Audioaufnahme und Transkript.

⁹³ Gespräch mit Ang Gey Pin: 24.07.09.



Abbildung 3: Von Ang Gey Pin geleitetes Training im Rahmen von Meetings with Remarkable Women am Grotowski Institut in Wroclaw/Polen, Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei: Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

3.2. Körperarbeit und Training

Auch für das Körpertraining ist die Arbeit des Tai Chi sehr hilfreich – grundlegend sind die Assoziationen, sie können helfen einen anderen körperlichen Ausdruck oder eine andere Präsenz zu finden. Ist die Imagination deutlich, nimmt der Körper automatisch eine andere Form an, reagiert beispielsweise mit Resistenz in der Bewegung oder mit mehr Leichtigkeit. Die Aufmerksamkeit und Konzentration, welche im Tai Chi erarbeitet wird, ist ebenso notwendig für das körperliche Training – ohne diese mentale und körperliche Präsenz der DarstellerInnen kann sich das Training nicht weiterentwickeln. Wichtig sind Ang Gey Pin bei vor allem die eigenen Bewegungen und Reaktionen. Ihr Training mit der Gruppe variiert allerdings und nimmt verschiedene Formen an. So zum Beispiel bei Bewegung durch den Raum, beim Grotowski inspirierten *leading*: Eine Person aus der Gruppe gibt die Bewegungsform vor, den Rhythmus, die Bewegungsenergie und Qualität, die anderen folgen. Jedoch ahmen sie nicht die führende Person nach, sondern suchen die Qualität der Bewegung, um ihre eigene Art der Fortbewegung in derselben Energie zu finden. Das *leading* ist ein Austausch, das heißt der Kontakt und die Aufmerksamkeit spielen eine große Rolle. Sowohl das Geben von Impulsen an den „Leader“ oder die Anderen, als auch die Reaktion, sowie das

Wahrnehmen und Umsetzen von Veränderungen sind grundlegend. Allerdings geht es um Reaktionen, die von einem selbst kommen, die natürlich aus dem „Fluss“ entstehen, sie sollten nicht gespielt, übertrieben oder einer Form entsprechend sein. Das heißt den Prinzipien des Tai Chi entsprechend geht es auch hier darum dem Augenblick zu folgen, nicht zielgerichtet zu handeln, eine entspannte Aktivitäts- und Handlungsbereitschaft zu finden, sich auf die natürliche Reaktion zu verlassen. Gibt eine Person Bewegungen vor, können die anderen ihre Assoziationen dazu benutzen, um zu ihrer eigenen Fortbewegungsart zu finden. Kommt es dann zu einer Begegnung, einem Kontakt, gilt es zu reagieren, die erhaltenen Impulse umzusetzen. Dieses Training ist eine Suche nach neuen Arten des Körpereinsatzes, unbekanntem Fortbewegungs- und Begegnungsmöglichkeiten im Raum: „Go to the unknown places,“⁹⁴ wie Ang Gey Pin in solchen Momenten kommentiert. Das heißt es sollte keine Abfolge der immer gleichen Bewegungsmuster sein, sondern eine Suche nach etwas Unbekanntem – es ist wichtig Risiken einzugehen, nicht Altbekanntes zu benutzen, Formen körperlich zu „studieren“, die über die eigenen Körperprägungen hinaus gehen. So haben TänzerInnen oder ausgebildete SchauspielerInnen beispielsweise ein Repertoire an angelernten Sprüngen, Drehungen, Schritten, Bühnenverhaltensweisen. Es gilt jedoch diese Muster abzulegen und etwas zu finden, was mehr der inneren natürlichen Ausdruckskraft, den authentischen Impulsen entspricht und nicht einer Technik oder Form: „[To] follow something inside“⁹⁵ – die DarstellerInnen sollten einem Bedürfnis nachgehen und dem natürlichen Bewegungsfluss folgen. Dies funktioniert jedoch nicht mit dem Verstand, nicht kalkuliert, sondern nur mit dem Körper; der Körper, ausgehend von den Impulsen meist im unteren Rücken, ist im Idealfall die führende Instanz. In dem Moment, in dem der/die SchauspielerIn den Impulsen und Reflexen vertraut, kann sie/er sich in unsichere und neue Gebiete vorwagen. Es ist ein Spiel, bei dem Geist und Körper gefordert sind, bei dem die Aufmerksamkeit und die Konzentration, als auch die körperliche Reaktionsfähigkeit und die Raumwahrnehmung geschult werden. Während dieser Bewegungen durch den Raum, spielt auch die Verteilung in diesem eine große Rolle. Es geht darum, die Lücken, die Leerräume, das Gleichgewicht im Raum zu finden und gleichzeitig im Kontakt zu sein mit allen Beteiligten. Oft geht das sogenannte *leading* über in eine Art *training*. Übungen, wie Grotowskis *Katze*, Bauchmuskelübungen, Stretching, Hüftdrehungen, Kicks oder andere individuelle Trainingsfiguren, können eingebaut werden. Das Training ist sehr exakt, die

⁹⁴ Ang Gey Pin: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Workshop in Wrocław – Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09. Notizen.

⁹⁵ Ang Gey Pin: *Meetings with Remarkable Women*. Notizen v. 7. – 11.07.09.

Positionen genau. Ang Gey Pin fordert absolute Präzision, wichtig sind Körperspannung, Blick, Position der Wirbelsäule und *tempo-rhythm*. Es geht darum, in einen Bewegungsfluss hineinzukommen, den Körper zu trainieren, gleichzeitig aber die Raumwahrnehmung, das im Kontakt sein mit den Anderen, mit Sich und dem Außen, die Reaktions- und Abstraktionsfähigkeit zu schulen. Anhand von Assoziation kann der/die Künstlerin etwas finden, was über die rein physische Ebene hinaus geht. „It was instructed that an association should be as specific as possible, never something ‚in general‘“⁹⁶, schreibt Wolford über das grotowskische Training. Ähnliches fordert Ang Gey Pin, je spezifischer die Assoziation, umso klarer die Aktion, die Handlung. Die Form bleibt gleich, nur die Intention, der „innere Film“ ändert sich. Es erfordert viel Übung Leichtigkeit in einem körperlich anspruchsvollen Prozess zu finden. Ang Gey Pin berichtet von einem Schlüsselerlebnis in ihrer Anfangszeit am Workcenter:

When Mario watched the training and saw something he said: “You can follow this thread.” For the first time training became something more than merely physical to me. Something unknown in me, not from my discursive mind, was conducting my body. I had never thought that training could be done in that way, completely different from what I knew up to that point. The exercises took on a level beyond their external form. For example when I did abdominal exercises, beyond making physical effort I would have specific associations. The position suggested that I was floating.⁹⁷

Um bei derartigen Übungen mit Assoziationen arbeiten zu können, muss der/die DarstellerIn den Körper trainieren, das heißt sowohl die Muskelkraft, als auch die Dehnbarkeit. Dies liegt in der individuellen Verantwortung, je nachdem, wo die eigenen „Schwächen“ beziehungsweise ungenutzten Potentiale liegen – der Grundgedanke ist aber niemals, leere Formen oder Gymnastikübung zu reproduzieren, sondern jeweils die Leichtigkeit und die eigene Freude darin zu finden, das heißt einen individuellen Zugang zu suchen, trotz physischer oder mentaler Grenzen. Können physische Anstrengungen überwunden werden, kann die Bewegung fließen. Ang Gey Pin erinnert sich an einen Augenblick zu Beginn ihrer schauspielerischen Laufbahn, der für sie viel verändert hat. Während des Trainings mit der taiwanesischen Regisseurin Liu Ching Min läuft Ang Gey Pin sehr schnell im Kreis. An einem Punkt hat sie auf einmal das Gefühl, jemand würde sie schieben und es ginge plötzlich

⁹⁶ Lisa Wolford: *Grotowski's vision of the actor*. Hodge (2000): *Twentieth Century Actors Training*. S.202.

⁹⁷ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Cláudia Tatinge Nascimento: *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*. New York: Routledge, 2009. S.145.

von alleine.⁹⁸ Vergleichbar ist diese Erfahrung etwa mit der Ausschüttung von Glückshormonen bei sportlicher Betätigung, dem sogenannten „läuferischen Hoch“. Der Wissenschaftler Mihaly Csikszentmihalyi bezeichnet diesen Zustand als „flow“⁹⁹ – laut Csikszentmihalyi kann dieser ausgelöst werden durch jegliche herausfordernde oder konzentrationserfordernde Tätigkeit, beim Bergsteigen und Klettern, beim Lesen oder Schachspielen oder auch beim Tanzen.¹⁰⁰ Indikatoren des „flow“ seien unter anderem eine veränderte Zeitwahrnehmung und Selbstvergessenheit. In diesen Momenten sei der Übergang von Handlung und Bewusstsein fließend,¹⁰¹ was sehr spannend ist für das Schauspiel – denn der/die SchauspielerIn scheint über sich selbst hinaus zu wachsen und kann so ungeahnte Potentiale aktivieren.¹⁰² Der Wissenschaftler Yuasa Yasuo, beschreibt diesen Punkt des sogenannten „no-mind“,¹⁰³ den es in japanischen Performance- und Kampfkünsten zu erreichen gilt, als einen Moment des „Eins-Sein“ mit der Welt und dem Universum: „The self ascends to the height at which it is no longer one’s self, but it is the self which harmonizes and accomodates others; it becomes one with the world and with the universe.“¹⁰⁴ Auch Ang Gey Pin sucht in ihrem Training und in ihrem künstlerischem Gesamtkonzept diese Art von Leichtigkeit und Verbundenheit, diese fliegende und fließende Qualität, jedoch sehr subtil und nicht durch die körperliche Überanstrengung, sondern in einfachen und kleinen Handlungen, im Tai Chi, im Singen und auch in der Szenenarbeit. Ihr Fokus liegt auf der künstlerischen Kreation. Ihr körperliches Training gibt eine Ahnung von den Dimensionen, in die es gehen kann, jedoch ist es verglichen mit anderen von Grotowski geprägten KünstlerInnen eher kurz. Dauert es bei Ang Gey Pin meist ein bis zwei Stunden, so nimmt es bei der Künstlerin Dora Arreola, die auch in Irvine gearbeitet hatte, bis zu drei Stunden und länger ein und bei Katharina Seyferth, die in der paratheatralen Phase mitgewirkt hatte, kann es sich über den ganzen Tag ausdehnen.¹⁰⁵ Das Training von Ang Gey Pin variiert je nach Moment und Bedürfnissen, so kann es manchmal ausgedehnter, kürzer, technisch oder physisch fordernd

⁹⁸ Gespräch mit Ang Gey Pin am 24.07.09.

⁹⁹ Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi: *Flow. Das Geheimnis des Glücks*. Dt. v. Annette Charpentier. (13. Aufl.) Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S.75-79.

¹⁰¹ Ebd. S.79ff.

¹⁰² Ergänzend hierzu Jerzy Grotowski: *Theatre of Sources*. VI. In: Lisa Wolford; Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.250-268.

¹⁰³ Yuasa Yasuo: *The Body, Self-Cultivation & Ki-Energy*. Albany. State University of New York Press, 1993. S.27.

¹⁰⁴ Ebd. S.27.

¹⁰⁵ Dies bezieht sich vor allem auf die Workshops der drei KünstlerInnen im Rahmen der Veranstaltung: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women* in Wroclaw, Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09.

sein. Auch kann es direkt in das Singen übergehen, wenn die Körper warm sind und das Denken zweitrangig ist. Nach Aussagen der KünstlerInnen, mit welchen sie seit 2008 regelmäßig arbeitet, ist dies allerdings neuer in Ang Gey Pins Arbeitsweise. Früher legte sie mehr Wert auf die „grotowskischen Formalien,“¹⁰⁶ wie das Singen in dunklen Hosen und langen Röcken.¹⁰⁷

Ang Gey Pins Training kann aber auch ganz andere Formen haben, eher direkt aus dem *Tai Chi* abgeleitet. So zum Beispiel die Arbeit mit Waffen oder Fächern; hierbei bewegt sich der/die KünstlerIn sehr vorsichtig mit einem Objekt. Ang Gey Pin benutzt Säbel, Schwerter oder Stöcke – der Körper stellt sich auf die Waffen oder das Ausweichen ein. Wichtig ist dabei, den Raum einzunehmen, die Bewegungen in Gänze auszuführen, jedoch aufmerksam und achtsam zu sein für das Geschehen der Umgebung. Grundprinzip ist die Präsenz. Was für Bewegungen können mit dem Objekt gefunden werden? Es bietet Möglichkeiten sich auszuprobieren und Körperstellungen wahrzunehmen. Ang Gey Pin selbst trainiert immer wieder für eigene Zwecke mit den Waffen, eine Kunst, die sie mit *Tai Chi* Meister Yang Zhi Qun erlernt hat. Eine ungefährlichere Variante ist die Arbeit mit einem leichten aufblasbaren Papierball, der die DarstellerInnen zur Verspieltheit anregt. Es ist eine Suche nach unterschiedlichen Möglichkeiten den Ball in der Luft zu halten, zu jonglieren, am Körper entlang zu rollen und ihn sich gegenseitig zu zuspieren, durch den Raum zu pusten oder zu stoßen, ohne, dass er kaputt geht oder fällt. Wichtig ist hierbei, wie bei allen anderen körperlichen Gruppenübungen, die Aufmerksamkeit und die Achtsamkeit. Dieses „Spiel“ fördert die Reaktionsbereitschaft in jedem Augenblick, Gefühl für die Raumverteilung, die Anderen und die eigene Körperbeherrschung. Leises Auftreten oder abgefederte Sprünge, die Stille der Bewegungen sind Grundprinzipien. Nach dem Spiel mit dem Ball, gilt es dessen Leichtigkeit ohne das Objekt im Körper wiederzufinden. Eirini Kartsaki, Teilnehmerin an

¹⁰⁶ Am Workcenter, sowie auch schon in früheren Arbeitsphasen Grotowskis wurde Wert darauf gelegt, dass das Singen eine andere Komponente und Ernsthaftigkeit bekommt. Die Schauspielerinnen trugen bzw. tragen lange Röcke, Männer dunkle Hosen. Es hat eine ähnlich unterstützende Wirkung wie das Tragen eines Kostüms in der individuellen Szene. Ein anderes „Markenzeichen“ der nach Grotowski Arbeitenden stellt das Trainieren in schwarzer Schwimmbekleidung dar. Es soll ein freieres Bewegen und eine bessere Kontrollierbarkeit der exakten Trainingspositionen möglich machen. Ang Gey Pin verwendet dies sporadisch, je nach Gegebenheit.

¹⁰⁷ Gespräch mit Marian Araújo, geführt am 30.07.09.

einem Workshop von Ang Gey Pin in Polen 2009 im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women*,¹⁰⁸ schreibt:

Those magic balls blow them blow we are in two groups we play with the balls trying not to make sounds we pass it from one hand to the other [s]moothly from one group to another then without the ball the ball sticks underneath my arm, my armpit, my wrist, my leg, it lifts my arm it lifts me. [sic]¹⁰⁹

Es kommt also zu einer veränderten Körperwahrnehmung. Wie im *Tai Chi* gefordert, ergeben sich die Bewegungen, werden sie nicht bewusst ausgeführt, sondern funktionieren wie von selbst. Sinn der körperlichen Übungen ist es die künstlerischen Fähigkeiten zu fördern. Das Training schult die Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit, das Raumgefühl, fördert die körperliche Präsenz, die Kontaktbereitschaft und Reaktionsfähigkeit sowie die Selbstüberwindung. Es kann jedoch sehr individuell gestaltet werden, je nach den Bedürfnissen. Die genannten Beispiele sind Vorschläge Ang Gey Pins, gestalten sich aber immer wieder neu und verändern sich, die KünstlerInnen können selber entscheiden was sie brauchen.

¹⁰⁸ Das *Creative Research Laboratory: Meetings with Remarkable Women*, war eine Veranstaltung im Rahmen des Grotowski-Jahres 2009 in Polen, Wrocław und Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09. Fünf Frauen, die zu unterschiedlichen Zeiten in Kontakt mit Grotowski und/oder dem Workcenter standen, leiteten dort Workshops. Workshopleiterinnen waren: Ang Gey Pin, Dora Arreola, Katharina Seyferth, Rene Mirecka und Iben Nagel Rasmussen.

¹⁰⁹ Text von Eirini Kartsaki: *An experience: Goodbye*. (unveröffentlicht – freundlicherweise von der Autorin zur Verfügung gestellt).



Abbildung 4: Ang Gey Pin beim Schauspieltraining mit einer Workshopteilnehmerin im Rahmen von Meetings with Remarkable Women am Grotowski Institut in Wroclaw/Polen, Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei: Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

3.3. Szenenarbeit

Wu Wei, eins der wesentlichen Prinzipien des Taoismus, bedeutet wörtlich Nicht-Handeln, aber nicht in dem Sinn, dass man den ganzen Tag herumsitzt, wie ein toter Baumstumpf oder ein Steinblock. Es bedeute vielmehr jedes nicht spontane handeln zu vermeiden, in jedem Fall gradlinig und geschickt zu agieren, aber immer nur in Übereinstimmung mit der momentanen Notwendigkeit: lebhaft, wenn erforderlich, aber nie übereifrig und stets ohne Anspannung, ohne Vorteilsdenken und ohne Berechnung. Eine Pflanze, die Licht braucht, wächst intuitiv auf die Sonne zu, mühelos, in ihren Bewegungen und dennoch erfolgreich.“¹¹⁰

Tai Chi und das körperliche Training tragen dazu bei auch innerhalb des kreativen Prozess, der Szenenarbeit, die Lebendigkeit in jedem Moment zu finden. Die Idee des *Wu Wei* ist in Ang Gey Pins gesamter Arbeit präsent, auch wenn sie dieses Prinzip nicht direkt erwähnt, stellt es einen Grundstock ihrer Ansätze dar. Der „richtige“ Weg sollte mit Leichtigkeitdem „flow“¹¹¹ gefunden werden – leere Handlungen sollten vermieden werden, die lebhaften gesucht werden. Dies gilt vor allem auch für die Szenenarbeit.

¹¹⁰ John Blofeld: *Das Tao und sein Wirken*. In: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S. 24.

¹¹¹ *Sourcing within 2009*. Ankündigungsflyer, 25. – 30.04.09. Siehe: <http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=9>. Letzter Zugriff: 10.12.09.

Basis der Szenearbeit ist eine Grundstruktur. Die Struktur kann eine Szene, abstrakt oder realistisch, ein *Score*, das heißt etwas wie ein erster „draft“, eine erste „Skizze“ der physischen Handlungsabläufe, aber auch ein Lied mit Instrument oder ein Tanz sein. Der Ansatz von Ang Gey Pin ist nicht auf eine Theaterform, -stil festgelegt. Grundlage ist die Präsenz in der jeweiligen Aktion – es geht nicht darum etwas zu zeigen, sondern etwas in sich zu finden, jede Geste oder Bewegung mit Leben auszufüllen. Es ist eine Suche der/des SchauspielerIn auf das zu reagieren, was in dem Moment vorhanden ist, was kommt, es zuzulassen. „Surprise yourself,“¹¹² wie Ang Gey Pins es formuliert. Das heißt nicht frei zu improvisieren, sondern der vorhandenen Struktur eine neue Richtung oder Note zu geben, ein neues Detail einzufügen, offen zu sein für das, was der/die KünstlerIn selbst in dem Moment braucht. Ang Gey Pin sagt: „Since early on I was guided to look for the thread that connected me to my body, to what it really needs. To “the need.”¹¹³ Diese Aussage steht in Zusammenhang mit ihrer eigenen Suche mit traditionellen Liedern und dem Hokkien-Dialekt, wozu sie die taiwanische Theatermacherin Liu Ching Min animierte.¹¹⁴ Gemeint ist, dass der/die Künstlerin nach den eigenen Bedürfnissen sucht, in jedem Augenblick. Es bedeutet auf das zu hören, was da ist, was ausgedrückt werden möchte, den Stimmen und Bedürfnissen in sich selbst einen Raum zu geben; Verletzlichkeit oder Unsicherheit sollten nicht verborgen werden, die Darsteller sind eingeladen, nicht etwas zu über-spielen, sondern wirklich etwas zu tun, aus dem Innersten heraus. Wobei „Tun“ an dieser Stelle missverständlich ist, denn es ist eher ein „Tun-lassen“, ein Zulassen von Emotionen, Bewegungen und Impulsen. Dieser Ansatz geht in die Richtung von Grotowskis Idee, etwas zu entblättern, freizulegen, was schon vorhanden ist, Blockaden abzubauen. Trotzdem ist es nicht gänzlich vergleichbar, denn der Rahmen ist ein anderer. Grotowski sucht nach grundlegenden inneren Wahrheiten und allgemeinen Prinzipien. Ang Gey Pin hingegen sucht eher das Kleine, das Subtile. Sie sucht das Feine, das Raum braucht um sich ausdrücken zu können und unter den Alltagsschichten und Masken hervorzukommen, nicht durch aktives Handeln oder Trancezustände, sondern einfach dadurch, dass ihm Gehör geschenkt wird. Das wiederum macht die Szene des/der SchauspielerIn lebendiger. Der Ansatz des aktiven Nicht-Handelns liegt auch den fernöstlichen Philosophien zugrunde, es ist ein „re-aktives, re-agierendes Denken,“¹¹⁵ im

¹¹² Ang Gey Pin: *Meetings with Remarkable Women*. Notizen v. 07. -11.07.09.

¹¹³ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.145.

¹¹⁴ Detaillierte Informationen dazu in Kapitel 4.1. Theater „nach“ Grotowski.

¹¹⁵ Han (2007): *Abwesen*. S.113.

Gegensatz zum abendländischen „aktiven, agierenden Denken.“¹¹⁶ So wird deutlicher, wie die im ersten Kapitel zitierte Aussage Grotowskis, der sich intensiv mit fernöstlichem Denkansätzen auseinandersetzte, gemeint ist: „Acting is reacting. The most fundamental actions are watching and listening. Really listening – actively, honestly, fully – not ‚showing‘ listening.“¹¹⁷ Die Bezugnahme hierbei auf Grotowski, heißt in dem Fall nicht, dass Ang Gey Pin die Ideen und Ansätze des Theatermakers ausführt und weitergibt. Sie hat ihre individuelle Vorgehensweise entwickelt, geprägt durch die grotowskische „Schule“ wie auch durch die taoistischen Denkansätze. Sie zieht und hat daraus jedoch jeweils ihre eigenen Erkenntnisse gezogen und nutzt beides ausgehend von ihren Anregungen. Bei Ang Gey Pin geht es um die kleinen Regungen, die Details und Kolorierungen.

In der konkreten Arbeit an der Szene kann dies durch „[t]hinking through movement“¹¹⁸ erreicht werden. Jede gedankliche Regung findet ihren körperlichen Ausdruck, nur so gelingt es, den/die ZuschauerIn mitzunehmen auf die „Reise“. Die Theatermacherin und Wissenschaftlerin Claudia Tatinge Nascimento schreibt: „The actions [the actor] develops in training or on the stage are actually the externalization of her way of thinking.“¹¹⁹ Das heißt, es ist in jedem Moment notwendig, dass der/die SchauspielerIn eine konkrete Vorstellung hat, ein Bild, eine klare emotionale Regung. Ohne diese kann sich kein externer Ausdruck manifestieren und der/die ZuschauerIn kann der Handlung nicht folgen. Es ist diese präzise Arbeit mit dem Körper in Verbindung mit dem Geist, worauf auch das Training abzielt, es ist sozusagen die Übung für die Bereitschaft in der Szenearbeit. Auch in den asiatischen Künsten, ist die Verbindung von Geist und Körper eines der höchsten Ideale:

It is freedom of dancing without consciousness about its performance. In other words, it is a state of “body-mind oneness” where the movement of body and mind become indistinguishable.¹²⁰

Je konkreter der Gedanke und somit die körperliche Reaktion des/der Schauspielers/In, desto leichter nachvollziehbar ist die Handlung für jemanden von außen. Es ist eine minutiöse Arbeit, die absolute Präzision erfordert. Ang Gey Pin beschreibt in einem Interview, wie sie

¹¹⁶ Han (2007): *Abwesen.* S.113.

¹¹⁷ Wolford: *Grotowskis vision of the actor.* In: Hodge (2000): *Twentieth century Actor Training.* S.206.

¹¹⁸ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work.* S.87.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Yasuo (1993): *The Body, Self-cultivation & Ki-Energy.* S.27.

selbst die Wichtigkeit der Wiederholung verstehen lernte, als sie in Irvine mit Massoud Saidpour arbeitete, der minimale Änderungen verlangte:

Massoud helped me understand this kind of work by being demanding and asking me to repeat my score several times. Until then I thought that this kind of working was going to block me and I was afraid to follow his propositions. Now, after many years working in this vein, I can see how that approach was necessary. At that time I had many misunderstandings about the nature of creative work and how to keep the structure alive.¹²¹

Auch Ang Gey Pin selbst arbeitet heute viel mit der Wiederholung. Sie sieht kleinste Details und Momente der Nichtpräsenz, des Unkonkretem und hält daraufhin den/die SchauspielerIn an, solche Augenblicke zu wiederholen und neu zu finden. Zum Beispiel ist ein Weg zu einer Tür nicht nur der Weg dorthin. Im Kopf des/der KünstlerIn spielen sich kleinste Fragen ab, wie: Was bedeutet diese Tür, wohin führt sie, kenne ich sie, was löst es in mir aus, dorthin zu gehen, erinnert mich der Weg an etwas, ist es mir unangenehm, möchte ich umkehren, bin ich neugierig? Durch die Fragen und das „thinking“¹²² können die Emotionen und Impulse in den Körper übertragen werden. Ist es in der Vorstellung und Erinnerung des/der KünstlerIn unangenehm zu dieser Tür zu gehen, spiegelt sich das zum Beispiel durch körperliche Kontraktionen, ruckartige oder zögerliche Bewegungen. Das meint jedoch nicht die Angst zu zeigen, sondern, den Impuls zu verspüren, auszugraben, dann ist es keine profane Handlung mehr, da bereits mehr darin liegt. „I saw that they were not „acting” at all, they were just doing certain tasks. The key lay in truthfully doing. Don’t act, do,“¹²³ schreibt Thomas Richards über die Arbeit von Jairo Cuesta und Pablo Jimenz in Irvine. So ist es auch mit dem Umsetzen von Vorstellungen, sobald diese gespielt werden, ist es meist zu viel oder übertrieben, nicht mehr „echt“. Werden nur die Impulse, die diesen Gedanken folgen ausgeführt, so ist es eine authentische Reaktion. Der Moment kann minimal sein, wie der Gang zur Tür, verrät aber im Ganzen viel über die konkrete Situation.¹²⁴ Mittel hierzu sind die eigenen Bilder, Assoziationen und Erinnerungen. Ruft der/die SchauspielerIn diese in ihr/sein Gedächtnis zurück, kann sich der Körper erinnern. Grotowski sagt: „The body does not have

¹²¹ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work*. S.143f.

¹²² Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work*. S.87.

¹²³ Richards (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. S.67.

¹²⁴ Interessant hierzu ist auch der Artikel von Grotowski *Around Theatre: The Orient-The Occident*. *Asian Theatre Journal* (Vol 6), Nr. 1, Frühling 1989. S.1-11. Er vergleicht hier die unterschiedlichen Herangehensweisen von westlichen und asiatischen SchauspielerInnen in Bezug auf minimale Bühnenhandlungen, wie zum Beispiel den Gang zur einer Tür.

memory, it is memory. What you must do is unblock the body-memory.”¹²⁵ So zum Beispiel Kindheitserinnerungen – Ang Gey Pin arbeitet viel mit diesen. Sie benutzt zum Beispiel immer wieder Bilder, wie sie als kleines Mädchen durch das große Haus der Tante lief oder bei der Nachbarin scharfe Gerichte aß. Teil davon ist auch, dass sie ihren Familiendialekt Hokkien benutzt, der sie durch den Sprachklang an vergangene Situationen erinnert. Sie ruft diese Momente in ihr Gedächtnis zurück, die Details, wie Gerüche, Geräusche, Gefühle – dies kann helfen, das Körpergefühl des kleinen Mädchens wiederzufinden. Dies ist ein Prinzip, das schon Konstantin Stanislawski angewandt hat und von Michail Cechov und von Lee Strasberg¹²⁶ in jeweils unterschiedlicher Form weitergeführt wurde. Heute ist das Prinzip der Verkörperung, des Körpergedächtnisses wissenschaftlich erwiesen und wird auch in der Psychologie eingesetzt. *Embodiment*, so die Bezeichnung der KognitionswissenschaftlerInnen bezieht sich auf die Wechselwirkung von Körper und Psyche. Psychologisch wird es dazu genutzt, um einen gewünschten emotionalen Zustand zu erreichen und neue Handlungsfähigkeit zu erlangen:

Moreno, der Erfinder der psychotherapeutischen Methode des Psychodrama spricht davon, dass die neue Rolle einem Menschen, “ ins Fleisch dringen und sein Handeln von innen heraus bestimmen“ muss. Nur dann wenn dieser Vorgang selbst gestaltet wurde, existiert ein echt individuelles neuronales Netzwerk, denn es wurden persönliche bereits vorhandene Gedächtnisinhalte gekoppelt. Und nur dann wirkt das neue Handeln authentisch und nicht antrainiert.¹²⁷

Allerdings ist diese psychologische Vorgehensweise, bei der der/die PatientIn sich zunächst den zu erlangenden Zustand genau vorstellt, ein langwieriger Prozess, der viel Präzision erfordert. Genauso verhält es sich mit der Schauspielkunst: Verknüpfungen müssen hergestellt und Blockaden aufgelöst werden und erst mit der Wiederholung können Details integriert werden. Durch die Präzision und neue Assoziationen kann der Moment komplexer werden. Das heißt nicht, dass sich der Ablauf, die Struktur verändert, sondern, dass eine schon gefundene Szene vertieft wird, bunter wird. Auch Nascimento, die zeitgleich mit Ang Gey Pin in Irvine war, betont die Wichtigkeit der Wiederholung:

¹²⁵ Grotowski zit. n. Wolford: *Grotowskis vision of the actor*. In: Hodge (2000): *Twentieth Century Actors Training*. S. 203.

¹²⁶ Vgl. hierzu: Konstantin S. Stanislavskij: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*. Berlin: Henschel, 1961; Michail A. Cechov: *Die Kunst des Schauspielers*. (Moskauer Ausgabe) Stuttgart: Urachhaus Verlag, 1990; Lee Strasberg: *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur „Method“*. (5.Auflage.) Wermelskirch, Wolfgang (Hrsg.). Berlin: Alexander-Verlag, 2001.

¹²⁷ Maja Storch; Benita Cantieni; Gerald Hüther; Wolfgang Tschacher: *Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen*. Bern: Huber Verlag, 2006. S.67.

Actor training is often based on repetition – and it is repetition that leads the ingraining of the particular, specialised ways in which an actor uses the body, the voice and – maybe most importantly – thinks the performance.¹²⁸

Es ist also die Wiederholung, die Präzision, die Integration der Bewegungen, der Handlungen, der Stimme, durch welche eine Szene lebendiger wird. Allerdings ist die Arbeit mit Assoziationen oder die Idee der Fragen kein fixes Prinzip, es sind Hilfselemente, die den Prozess unterstützen können, sie sollen aber auf keinen Fall dazu führen, dass der/die SchauspielerIn, nach innen gekehrt mit ihren/seinen eigenen Gedanken beschäftigt auf der Bühne steht. Es gilt in jedem Moment aufmerksam und offen zu sein. Bewegung und Stimme in den Raum zu „graben, schneiden,“¹²⁹ die Lücke zu finden, den Moment wahrzunehmen, die Umwelt und das Außen. „Carve the sound, let things unfold,“¹³⁰ wie Ang Gey Pin sagt. Spielt die Szene im Freien, können die Bäume angesprochen werden, muss die Stimme über den Wind hörbar sein, kann das fallende Blatt einen Impuls auslösen. Im Raum ist es vielleicht die Lampe, die als „Ansprechperson“ dient oder ein Geräusch von außen, das eine Reaktion hervorruft. Die Aktion wird angepasst an die jeweilige Situation. Der/die Ausführende bleibt flexibel und hält sich doch an die Struktur. Es verhält sich ähnlich wie die Parabel des taoistischen Meisters Chuang Tzu¹³¹ über den Koch. Wie Chuang Tzu schreibt, zerteilte der Koch ein Rind mit absoluter Leichtigkeit. Dazu brauchte er einerseits die Übung und die Erfahrung, andererseits folgte er dem natürlichen Körperbau, der vorgegebenen Struktur und nutzte somit die Zwischenräume der Gelenke, Muskeln und Sehnen, trotz allem hielt er immer die Gefahren und Schwierigkeiten vor Augen und machte an solchen Stellen langsamer, bis das Rind sozusagen fast von selbst auseinander fiel.¹³² Das heißt auf das Schauspiel angewendet, dass es darum geht mit Exaktheit genau diesen natürlichen Strukturen, dem Körper zu folgen, die Zwischenräume zu erkennen und mit diesen zu gehen, aber auch die Schwierigkeiten zu berücksichtigen. Diese Herangehensweise betont wiederum das nicht forcierte Handeln.

¹²⁸ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.79.

¹²⁹ Vgl. Ang Gey Pin: Sourcing within 2009. Notizen v. 25. – 30.04.09.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Die Schreibweisen der Namen der taoistischen Philosophen variieren je nach Umschrift, die sich aus der Übertragung in das lateinische Alphabet ergeben. Heute am gebräuchlichsten ist die Pinyin- Lautschrift, in dieser wird Lao Tzu zu Laozi, Tao Te King zu Daodejing, und Chuang Tzu zu Zhuangzi. Die Autorin dieser Arbeit verwendet die ältere Wade-Gilles Umschrift, da auch Ang Gey Pin diese verwendet.

¹³² Vgl. Dschuang Dsi: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Üb. v. Richard Wilhelm. Köln/Düsseldorf: Diederichs Verlag, 1969. S.66.

Dazu kommen andere Elemente wie *tempo-rhythm* oder die Bewegung im Raum, die Ang Gey Pin immer wieder erwähnt. *Tempo-rhythm* heißt, den Rhythmus ändern, die Art der Bewegungen zu ändern, von plötzlichen zu ausgedehnten Bewegungen überzugehen oder auch die Bewegungsgeschwindigkeit zu wechseln. Dabei folgt der/die KreatorIn keinem festgelegten Rhythmus, sondern seiner/ihrer eigenen Logik. Ang Gey Pin versucht ein Gefühl in den SchauspielerInnen zu kreieren für den Umgang mit dem Text, wie Impulse verarbeitet werden können, wie die Stimme einen Platz im Raum findet. Auch für das „Timing“ soll der/die KreatorIn ein Gespür bekommen. Oft können Millisekunden die Glaubwürdigkeit einer Handlung verändern – es ist wichtig sich selbst zu fragen, woher Bewegungen oder Impulse kommen und genau in dem Moment des Impulses zu reagieren. Von außen ist die Handlung sonst nicht schlüssig. Vergleichbar ist dies mit realen Situationen aus dem Alltag, stellt ein/e Liebende/r etwa die Frage an seinen Partner, ob er/sie ihn/sie liebt, spielt es eine bedeutende Rolle, ob die Antwort, sofort, verzögert oder erst nach einer Woche erfolgt. Die Zeitspanne und der Rhythmus können somit die Aussage einer Szene komplett verändern. So ist es für den/die DarstellerIn von Bedeutung die Reaktionsfähigkeit zu schulen, um so nicht den „richtigen“ Moment zu verpassen. Ein weiterer bedeutender Faktor ist die Positionierung im Raum, es gilt diese festzulegen mitsamt der Bewegungsebenen, Drehungen, Richtungen, den Wegen der Szene, um sich so an konkreten Anhaltspunkten orientieren zu können und den Raum zu gestalten. Erst durch das Festlegen der Richtungen und Orte kann eine Szenerie entstehen. Essentiell ist dabei die Fragen: wo befinde ich mich? Und wie sieht dieser Raum aus? Nur so kann der/die Darstellerin sich frei darin bewegen und der die ZuseherIn die Szene nachvollziehen. Das heißt auch, dass der/die Darstellerin nach den eigenen Vorstellungen den Raum des Publikums bestimmen sollte, wo es sitzt und aus welcher Perspektive es beobachtet. Damit ein *score* zur *physical action* werden kann, muss diese Rohfassung im Detail erarbeitet werden. Es gilt die Struktur des Stückes zu fixieren und verschiedene Möglichkeiten der Darstellungs und Ausdrucksmöglichkeiten auszuprobieren. Es gilt dies auszutesten, um daraufhin die Grundstrukturen zu fixieren und festzulegen welchen Weg und welche Richtung die eigene Szene einschlagen könnte. Das "Festlegen" ist bedeutsam, denn wie der Schauspiellehrer Stephen Wangh schreibt: „[...] if you always try to keep all your options open, never setting anything, you will find it hard to move on.“¹³³ Und auch Grotowski betont:

¹³³ Stephen Wangh: *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy*

Without the presence of some type of established structure [...] the actors work quickly descend into chaos; it is impossible for the actor to be truly creative if he lacks discipline and the capacity of precision.¹³⁴

Ang Gey Pin erwähnt immer wieder die nötige Disziplin und Präzision in jedem Moment und die Notwendigkeit der Handlungsstruktur. Die gewählte Handlung muss jedoch keine realistische sein, sie kann zum Beispiel auch das Spiel auf einem Instrument sein – wichtig sind die Präsenz und die Klarheit der DarstellerIn.

Hilfestellungen in der Szenenarbeit von Ang Gey Pin sind also Fragen und Assoziationen, *tempo-rhythm* und Bewegung im Raum, das Nutzen vom Außen, der Umgebung, die Reaktionsbereitschaft. Grundprinzipien sind die Präsenz und Aufmerksamkeit, die Genauigkeit, die Wiederholung und die Offenheit. Diese Punkte sind vereinfacht und zeigen einige wichtige Grundsätze auf, die kreative Arbeit ist jedoch sehr komplex und detailreich. Die kreative Arbeit von Ang Gey Pin ist kein Fixum, keine absolute Anweisung, sondern auf den jeweiligen Moment bezogen. Ang Gey Pin versucht ihren „SchülerInnen“ die Eigenverantwortung in die Hand zu geben, ihre eigenen Bühnenhandlungen zu vertreten und klare Entscheidungen, je nach den eigenen Bedürfnissen zu treffen. Sie kritisiert, dass die AkteurInnen selbst nicht wissen, was sie brauchen und ihre Kunst nicht ernst nehmen – ihrer Meinung nach sollten die DarstellerInnen Respekt für ihre eigene Arbeit haben: „Its your [the actors] own work and the respect you should have for it and for you.“¹³⁵

Grotowski. New York, Toronto: Vintage Books, 2000. S.199.

¹³⁴ Grotowski. Zit. n. Wolford: *Grotowskis vision of the actor*. In: Hodge (2000): *Twentieth Century Actor Training*. S.204.

¹³⁵ Ang Gey Pin: *Sourcing within 2009*. Notizen v. 25. – 30.04.09.



Abbildung 5: Ang Gey Pin mit Dora Arreola und Dario Valtancoli beim Schauspieltraining im Rahmen von Meetings with Remarkable Women am Grotowski Institut in Wrocław/Polen, Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

3. 4. Singen

Beobachtet der/die Außenstehende Ang Gey Pin beim Singen, scheint sie eins zu sein mit dem Lied, mit der Emotion – ihr Körper verwandelt sich. Stephen Wangh beschreibt, dass bei Kindern Körper und Stimme eins sind, sie diese Qualität mit der Zeit, durch soziale Erziehung jedoch verlieren: „When an infant begins to make sounds, her voice and her body are one. [...] Every strong emotion she experiences engages her voice and her body together.“ Er behauptet weiter, dass zu dem Zeitpunkt, an dem wir bereit sind uns wirklich der Schauspielerei zu widmen „we have often thoroughly divorced our bodies and our emotions from our voices and words.“¹³⁶ Was Wangh beschreibt scheint in Ang Gey Pins Suche vorhanden, es ist ein Zurück zu dem Zustand der Einheit von Emotion, Körper und Stimme. Ihr Zugang zu der Arbeit mit Liedern ist eigen. Es muss sich nicht um traditionelle Rituallieder handeln, wie in Richards *Action*, jedoch ist es von Vorteil mit alten Liedern zu

¹³⁶ Wangh (2000): *An Acrobat of the Heart*. S.150f.

arbeiten – es ist einfacher, da es scheint, dass ältere Lieder Geschichten der Ahnen und Vorfahren, das heißt Erinnerungen in sich wahren oder wie ein getragenes Kleidungsstück bereits einen Charakter und ein Eigenleben entwickelt haben. Ang Gey Pin sucht nach einer anderen Qualität des Singens, nach einer Wahrnehmung oder einem Gehör für den individuellen Untertext oder eine andere Schwingung oder Ebene eines Liedes. In ihrer Zeit im Workcenter in Pontedera arbeitet Ang Gey Pin mit Mario Biagini an chinesischen Liedern. Biagini erklärt dazu:

This line [of research] isn't strictly to do with the scope of theatre. It's connected rather to what we do in our work on traditional songs. We approach ancient songs, selected not to create a structure as spectacle, but to see what is possible for the human being who sings, to discover a new possibility of experience, of perception.¹³⁷

Dieser Ansatz ist auch in ihrem individuellen Zugang wieder zu finden. Sie fordert kein technisches Singen, es geht nicht um Stimm- oder Atemtechniken. Ihr Zugang geht über das Lied, die Melodie hinaus. Vergleichbar mit dem *Tai Chi* oder dem Prinzip des *Wu Wei*, ist die Aktion passiv empfangend, jedoch aktiv in der Aufmerksamkeit und der Umsetzung. Das Lied nimmt die Person ein und diese setzt die Impulse um, lässt sich tragen von dem, was es auslöst. Ang Gey Pin spricht davon, dass das Lied, beziehungsweise dessen Vibration schon im Raum hörbar und spürbar sei, bevor es zu dem/der SchauspielerIn kommt.¹³⁸ Nicht er/sie findet das Lied, sondern das Lied findet die Person. Das Lied überträgt sich auch auf den Körper, das heißt dieser bewegt sich mit, der/die KünstlerIn folgt den Impulsen, folgt der Lebendigkeit. Repetitiv die Melodie zu singen reicht nicht aus, es geht um mehr, die Melodie bleibt gleich, jedoch kann sich der Impuls oder die Emotion ändern, verstärken oder in eine andere Richtung wandeln. Der/die Singende folgt immer dem lebendigen Moment.

When we begin to catch the vibratory qualities, this finds its rooting in the impulses and the actions. And then all of a sudden, that song begins to sing us. That ancient song sings me; I don't know anymore, if I am finding that song or if I am that song....¹³⁹

...schreibt Thomas Richards über seine Suche nach „vibratory qualities“¹⁴⁰ in rituellen Liedern. Er stellt klar, dass diese Arbeit nicht Improvisation bedeutet. Laut Richards muss die Melodie präzise beherrscht werden um an den Schwingungsqualitäten zu forschen. Diesen

¹³⁷ Mario Biagini. In: Wolford Wylam (2008): *Living Tradition. Continuity at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. S.143.

¹³⁸ Ang Gey Pin: *Vallenera-Worksession*. Notizen v. 01. – 11.06.09.

¹³⁹ Richards (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. S.127.

¹⁴⁰ Ebd.

von Richards beschriebenen Zustand, das Lied, das uns singt, versucht Ang Gey Pin zu vermitteln, wenn sie von „receive the song“ oder „listen to it“¹⁴¹ spricht. Sie regt die Singenden dazu an sich selber zuzuhören und dem Lied zuzuhören. Für sie ist es wichtig das Leben, die Lebendigkeit des Liedes zu suchen. Dies geschieht durch das Zuhören, durch die Präsenz des/derjenigen, der/die singt, durch die Assoziationen oder auch den Kontakt. Der Kontakt kann mit den anderen Beteiligten oder auch mit dem Raum, der Umgebung, dem Gewitter draußen oder einer blinkenden Lampe im Raum sein; mit Allem, was Einfluss hat auf die Impulse und Emotionen des/der SchauspielerIn. So ist auch das Zuhören zu verstehen. Es meint offen zu sein für das, was im Außen geschieht. Hier sind auch die Assoziationen von Bedeutung, das Bild, das vor dem inneren Auge entsteht, welches den Klang der Stimme und den Körper beeinflusst. Dies betont auch Stephen Wangh: „But if we allow ourselves to experience the images and emotions we encounter as we expand our vocal range, we can begin to truly unlock our vocal blockages.“¹⁴² Oft kann es dem/der KünstlerIn helfen den Text innerlich zu sprechen, mit dem Lied zu sprechen, etwas zu sagen, um nicht in ein automatisiertes Wiedergeben der Melodie hinein zu fallen. Ang Gey Pin betont immer wieder „speak the text inside.“¹⁴³

Ang Gey Pin ist offen für mehrstimmige Improvisation, jedoch ist es meist eine Person, die singt, die Anderen unterstützen lediglich. Auch sie versuchen das Leben zu finden, greifen die Schwingungen auf und stimmen leise mit ein. Sie können ihre eigenen Impulse haben und diese geben und somit der Person die singt Anregungen und Impulse geben. Ang Gey Pin betont an dieser Stelle, dass es keine Formationen gibt, keinen standardisierten Ablauf, sowohl die Person die singt, als auch die anderen folgen dem Fluss des Moments.¹⁴⁴ Oft gibt es die Tendenz sich im Kreis um die den/die Singende zu gruppieren, dies ist aber nicht erforderlich und selten förderlich. Ang Gey Pin fordert dazu auf, den Raum zu nutzen und somit neue Wege zu finden. Die Gruppe kann Impulse und Unterstützung geben, nicht nur über die Stimme sondern auch über die Bewegung, beispielsweise können die anderen Beteiligten durch einen Tanz einen Rhythmus vorgeben. Ang Gey Pin gibt Anweisungen wie „go even deeper“ oder auch, wie bei der Textarbeit in der Szene: „carve the sound.“¹⁴⁵ Damit gemeint ist einerseits das Zulassen, in den Zustand oder die Emotion hineinzugehen und

¹⁴¹ Ang Gey Pin: *Sourcing within 2009*. Notizen v. 25. – 30.04.09.

¹⁴² Wangh (2000): *An Acrobat of the Heart*. S.157.

¹⁴³ Ang Gey Pin: *Vallenera-Worksession*. Notizen v. 01. – 11.06.09.

¹⁴⁴ Ang Gey Pin: *Meetings with Remarkable Women*. Notizen v. 07. – 12.07.09.

¹⁴⁵ Ang Gey Pin: *Sourcing within 2009*. Workshop, 25. – 30.04.09. Notizen v. 25. – 30.04.09.

hinein zu spüren. Andererseits meint es den Klang in den Raum hinein zu transportieren; die Stimme dem Moment anzupassen, unter oder über anderen Geräuschen und Stimmen. Es heißt einen Raum oder Weg für die Schwingungen zu finden, offen und bereit zu sein, um auf Einflüsse von außen reagieren zu können. So kann Vogelgezwitscher oder die Bewegung der anderen wahrgenommen werden, es kann ein Dialog mit dem Außen entstehen. Es ist wichtig die Melodie zu kennen. Der/die DarstellerIn muss ihr aber nicht gehorchen sondern soll dem Leben des Liedes im gegenwärtigen Moment folgen. Die Melodie ist wie die Struktur der Szene, innerhalb dieser kann experimentiert, hinzugefügt oder weggelassen werden. So können Wege ausgetestet werden. Das Singen und die Stimmarbeit im Allgemeinen sind sehr heikel. Es sind fragile und verletzbare Momente, da etwas von innen außen sichtbar beziehungsweise hörbar wird. Der/die KünstlerIn öffnet sich, legt etwas bloß. Es gibt die Tendenz während der Arbeit die Augen zu schließen, Ang Gey Pin lässt dies jedoch nicht zu. Es soll keine Arbeit nach innen sein, sondern sich nach außen transportieren. Die Augen zu schließen, oder auch besonders tief, hoch oder laut zu singen, kann eine Flucht sein, ein Weg das zu verbergen, was das Lied auslöst. Es ist eine sehr feinfühlig, sensible Arbeit, die beängstigend sein kann durch ihre Intimität. Gerade die Stimmarbeit birgt große Faszination für diejenigen, die mit Ang Gey Pin arbeiten.¹⁴⁶

3.5. Eigenverantwortung

Ang Gey Pin stößt die SchauspielerInnen an, sich nicht in altbekannte Muster zu flüchten oder sich zu verstecken. Zwar ist ihr körperliches Training weniger radikal als jenes anderer KünstlerInnen der grotowskischen Theatertradition, ihre Arbeit ist jedoch nichtsdestotrotz sehr fordernd. Sie verlangt viel von denjenigen, die bei ihr lernen. Es ist ein extremer Prozess der Verunsicherung, ein Weg in unbekannte Gebiete, ein Weg der Grenzgänge, er kann als Entblößung oder Befreiung oder als beides zugleich erlebt werden. Verzweiflung und Selbstüberwindung liegen nah beieinander. Es gibt dabei aber kein Rezept, es ist sehr individuell, was jemanden in der Suche unterstützt, ihm/ihr hilft sich zu öffnen. Was für eine Person „befreiend“ ist kann bei einer anderen genau das Gegenteil bewirken. Die Schriftstellerin und Regisseurin Marianne Ahrne, die lange sehr gut mit Grotowski befreundet war, erzählt von einer Szene die, die grotowskische Arbeit in dieser Hinsicht widerspiegelt. Laut Ahrne zwang Grotowski einen Schauspieler der einen Monolog unnatürlich langsam

¹⁴⁶ Die Aussage bezieht sich auf Gespräche mit Marian Araújo, Fernanda Branco und Sonia Pastovicchio. Detaillierte Informationen dazu siehe Literaturverzeichnis.

vortrag, diesen auf dem Kopf stehend in der gleichen Geschwindigkeit wiederzugeben. Gepeinigt durch die beobachtenden Blicke aller, als ihn die physischen Kräfte verlassen, wäre er zunächst in Wut ausgebrochen, doch nach dem anfänglichen Ärger hätte sich etwas geändert, es sei etwas passiert. Laut Ahrne stieß der Darsteller auf eine neue Tiefe, eine neue Seite des Textes und seinem Verhältnis dazu, er konnte sich öffnen.¹⁴⁷ Ahrne sagt: „Grotowski opens the heart of the actors“.¹⁴⁸ Die beschriebene Szene hinterlässt jedoch Fragen denn sie hat etwas Brutales an sich, auch wenn sie sich am Ende zu Gunsten des Darstellers auswirkt. Nicht, dass Grotowski den Darsteller in solch einem Moment willkürlich peinigen wollte, vielmehr versuchte er ihn zu etwas bewegen. Dies ist sicherlich ein extremes Beispiel, jedoch sind auch die SchauspielerInnen bei Ang Gey Pin sehr gefordert und auch sie provoziert diese immer wieder, um Widerstände zu brechen und um sie zu ihren Möglichkeiten hin zu führen. Keinen Falls auf eine solche Art und Weise wie von Ahrne beschrieben, allerdings lässt sie absolut keine Faulheit oder einfachen Wege zu und reagiert mitunter mit Strenge oder Härte. Es ist eine Entscheidung mit Ang Gey Pin zu arbeiten, sie behandelt ihre Lehrweise nicht als die einzig mögliche, sondern als eine Art. Sie animiert die KünstlerInnen ihr Eigenes zu suchen und hilft ihnen sowohl die Sinne, als auch die Wahrnehmung zu schulen, um in der eigenen Suche weiter gehen zu können. Durch die sensible und sehr genaue Arbeit hat Ang Gey Pin ein feines Gespür, sie sieht viel, kann den Moment des Lebens festmachen und weiß den/die SchauspielerIn in diesem Moment den richtigen Anstoß zu geben. Sie sucht danach den DarstellerInnen den Weg zu zeigen, in das Innere, zu „unknown places“,¹⁴⁹ zum eigenen Ausdruck, welcher nur durch eigene Assoziationen und das eigene Gespür entstehen kann. Sie möchte keine Gruppe von Leuten formen, die ihren Schauspielstil nachahmen, die diesen übernehmen, sondern sie zu Eigenem anregen. Die Grenze ist allerdings sehr fein, gerade in einer Arbeit, in der der/die SchauspielerIn nie genau weiß, was von ihm/ihr in einem Moment erwartet wird. So scheint sich doch ein bestimmter Stil unweigerlich auf diejenigen, die mit ihr trainieren, abzufärben und so deren eigene Stimme zu verbergen. Problematisch wird dies dann, wenn sich daraus ein Schauspielstil entwickelt, der nicht dem eigenen entspricht – es ist eine Gratwanderung, wie viel der/die KünstlerIn von sich selber preisgeben kann/will und wie weit es in so einer intimen Arbeit möglich ist, ganz bei dem Eigenem zu bleiben. Es geht nicht darum, den/die

¹⁴⁷ Marian Ahrne: Vortrag: *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Wrocław – Brzezinka: 07.07. – 05.08.09. Mitschriften v. 05.08.09.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ang Gey Pin: *Sourcing within 2009*. Notizen v. 25. – 30.04.09.

LehrerIn zufrieden zu stellen, sondern etwas in sich selbst zu befreien. Marian Araújo die seit Ende 2007 intensiver mit Ang Gey Pin zusammenarbeitete, spricht von einem Wendepunkt ihrer persönlichen Arbeit nach der Erfahrung der einmonatigen *Remarkable Women Worksession* und in diesem Zusammenhang über die Selbstverantwortung der DarstellerInnen:

Through my previous work with Gey Pin Ang I had understood how important personal responsibility is for an actor. [...] My personal reflection since the work ended is related to the need some artists have for masters and how that relationship can bring creative development, but also can hide your own voice. There is a fine line between the two. During my experience in Poland though, my own voice became stronger. [...] The need I have now is that of working away from masters, nurturing my own creative voice with my own impulses and intuition. Collaborating with artist I respect but in a form of a dialogue, not prescribing to any form or any names but listening to my own needs and those of the people I work with.¹⁵⁰

Theaterarbeit, wie sie Ang Gey Pin lehrt, erfordert einen langen Prozess, ein profundes Engagement und große Willenskraft, es ist kein Theater der Masse. Sich auf einen solchen Prozess einzulassen ist in der heutigen Zeit nicht unbedingt geläufig. Die Theaterarbeit von Ang Gey Pin ist eine tiefe Recherche, die mitunter Verborgenes aufrüttelt – sie erfordert das volle „Sich-Einlassen“. Ein solcher Schaffensprozess birgt eine im aufführungsorientiertem Theater unbekannt Qualität. Gerade deshalb muss dieser auch geschützt werden, er bleibt lange vor der Öffentlichkeit verborgen, da es nicht einfache intime und heikle Momente für die SchauspielerInnen sind, die den nötigen Respekt im Umgang damit erfordern. Ang Gey Pin ist hierbei das Auge von außen, sie fördert, fordert, unterstützt wo nötig, hilft den KünstlerInnen weitere Schritte zu gehen. Sie ist sehr offen für Angebote oder Vorschläge, animiert die bei sich Lernenden, sich auf ihre eigenen Wege zu begeben und die eigenen Bedürfnisse zu verfolgen. Sie hat also keine Vorbild-Funktion sondern ist Begleiterin auf dem Weg junger KünstlerInnen. Trotz all dem und wie das Zitat von Araújo zeigt, ist dies oft eine prekäre Situation zwischen Eigenverantwortung, Abhängigkeit und eingespielten Rollenverhältnissen. Die Zusammenarbeit ist eine immer wieder neue Suche auf kreativer und sozialer Ebene. Es ist eine Arbeit, die auf den Augenblick gerichtet ist und nicht auf das Ziel. Bemerkenswert ist an dieser Stelle Barbas Aussage zu den „Wanderjahren.“¹⁵¹ Er erklärt dazu, wir würden in einer Zeit leben, in der die neue Generation vom KünstlerInnen sich ihr

¹⁵⁰ Text von Marian Araújo: *A Reflection*. (unveröffentlicht – freundlicherweise von der Autorin zur Verfügung gestellt).

¹⁵¹ Siehe hierzu auch Peter Brook: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987*. Berlin: Alexanderverlag. 1989.

Wissen zusammensuchen müssten, von verschiedenen Quellen und Erfahrungen.¹⁵² Der Theatermacher benutzt bewusst das deutsche Wort, das sich auf eine frühere Tradition beruft. Bis zur Industrialisierung war es in Deutschland Brauch, dass die GesellInnen nach der Lehrzeit einige Jahre auf Wanderschaft gingen. Sie sollten Lebenserfahrung sammeln, neue Arbeitspraktiken kennen lernen und fremde Orte, Länder und Regionen besuchen, um so MeisterInnen ihres Handwerks zu werden. Wie der Begriff „Wanderjahre“ im Bezug auf das Theater deutlich macht, ist es eine sehr individuelle Suche – die Erkenntnis, die kreative Kraft kann sich nur aus dem Inneren, aus dem Eigenen herausbilden – Training, Lehrzeiten mit anderen Personen und Erfahrungen tragen zu dem Prozess des Findens bei. Im Theater, wie in allen Lebensbereichen kann nur durch die eigene Suche die eigene Wahrheit und Schönheit gefunden werden, weder Formen, Methoden noch MeisterInnen können diese vermitteln, sie können lediglich dazu anregen, sich auf die Suche zu begeben:

Jene, die es für möglich halten, Inspiration und Genius zu lehren, Schönheit, Wahrheit und Tugend in Formen einzuschließen, das von außen aufzudrängen, was nur aus dem Inneren geboren werden kann, sind blind. [...] Jeder Mensch muss sich selbst, seine eigene Wahrheit finden, seine eigene Schönheit, seine eigene Tugend.¹⁵³

3.6. Theater – Suche nach Lebendigkeit

“It’s a gift to work for oneself,”¹⁵⁴ sagt Ang Gey Pin. Auch wenn die Suche nicht immer leicht ist und von vielen Zweifeln begleitet wird, ist es grundlegend, die eigene Arbeit und den Prozess zu schätzen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es für Ang Gey Pins Arbeit kein Rezept oder fixierte Anweisungen gibt, es ist eine ständige immer neue sich bewegende Selbstrecherche, die auf der Eigenverantwortung beruht und bei der jeder Moment neue Richtungen weisen kann. Ein durchgehendes Prinzip von Ang Gey Pins künstlerischem Werken ist die Suche nach der Lebendigkeit in jedem Moment, in den Übungen, innerhalb der Struktur, in der Szene, im *Tai Chi* und beim Singen. Insgesamt ergänzen sich alle verschiedenen Elemente ihres Schauspieltrainings, sie bauen aufeinander auf und inspirieren sich gegenseitig – die körperliche Bereitschaft und Wachheit sind grundlegend. Diese Aufmerksamkeit erfordert das andauernde Erspüren der eigenen Bedürfnisse und Anregungen. Es geht nicht darum, etwas Besonderes zu zeigen, sondern mit dem zu arbeiten,

¹⁵² Eugenio Barba: *Malta Arts Festival und Summer University of Performing Arts*. Vortrag an der University of Malta. Malta: 06.08.09. Mitschriften.

¹⁵³ E. Hovelaque zit. n. J.C. Cooper: *Was ist Taoismus. Der Weg des Tao – eine Einführung in die uralte Weisheitslehre Chinas*. Bern, München, Wien: Otto Wilhelm Barth Verlag. 1993. S.16.

¹⁵⁴ Ang Gey Pin: *Meetings with Remarkable Women*. Workshop. Notizen v. 07. – 12.07.09.

was vorhanden ist. Es ist einerseits wichtig, eine Struktur zu schaffen, beziehungsweise einer Struktur wie dem *training*, der Melodie oder einem *Score* zu folgen, andererseits ist es unerlässlich, in dieser den eigenen Ausdruck zu finden, nach eigenen Assoziationen und Details zu suchen. Bemerkenswert ist Ang Gey Pins ganzheitlicher Körperansatz, inspiriert vom *Tai Chi* und der taoistischen Philosophie. Generell ist ihre Arbeit mit der Leichtigkeit und dem Fluss der Bewegungen sehr speziell, anknüpfend sowohl an grotowskische Ideen als auch insbesondere an asiatische Prinzipien wie das *Wu Wei*, die Aktivität in der Nicht-Handlung. Ihre Ansätze führen jedoch in eine eigene Richtung, geprägt und beeinflusst von ihrem eigenen künstlerischen Lebensweg. Es gilt Körperprinzipien zu verstehen und Kapazitäten zu nutzen und dies möglichst mit Leichtigkeit. Ihr Umgang mit dem Körper ist zudem weniger radikal als derjenige anderer SchauspielerInnen aus derselben Theatertradition. Das heißt das körperliche Training ist kürzer und schonender, der Fokus liegt auf dem kreativen Prozess, auf dem „Sich-Öffnen“. Dies kann unterschiedlich erreicht werden, wichtig ist es, aufmerksam zu sein für die inneren Gefühle und die Impulse von außen. Allgemein ist es vor allem das Zulassen, das sich Berühren lassen von körperlichen Erinnerungen oder damit verbundenen Emotionen. Dies bringt sehr fragile und verletzliche Momente mit sich und erfordert die Bereitschaft und Offenheit der SchauspielerInnen sich auf diese einzulassen. Grundlegend ist diese Suche und Selbsterforschung, als „Geschenk“ anzunehmen, auch wenn sie manchmal anstrengend und schmerzhaft sein kann. Das entdecken von Mustern, Blockaden, Ängsten oder das Freilegen von Emotionen macht den/die SchauspielerIn „schutzlos.“ Doch so ungewohnt und unangenehm dieser Moment erscheinen mag, umso mehr Potential liegt darin. Diese Art von persönlicher Weiterentwicklung durch, in und mit der kreativen Arbeit, bedeutet Hochs und Tiefs – sie verdichtet sozusagen alltägliche persönliche Prozesse und gibt Raum an solchen zu arbeiten und einer Selbstrecherche nachzugehen. Die Theaterkunst wird so zum Ausdruck innerer Entwicklungen und Prozesse – sie ist somit verflochten mit dem alltäglichen Leben. Das heißt eine Kreation muss keine großartige Szene sein, sondern einfach lebendig, mit den Emotionen oder den Einflüssen von außen verbunden

4. Ang Gey Pins künstlerische Entwicklung

Ang Gey Pins Performances und eigene Arbeiten sind beeindruckend in ihrer Dynamik und Detail-Genauigkeit, jede Faser ihres Körpers scheint involviert. Ihr künstlerischer Lebenslauf enthält viele Stationen, deren Betrachtung ihre Arbeitsweise und ausdrucksstarken Resultate nachvollziehbar machen. Angefangen mit einem unkonventionellen Beginn der schauspielerischen Karriere in der Administration eines kleinen Theaters, über ein fundiertes Studium asiatischer Theaterkünste in Hawaii bis hin zur Arbeit im Objective Drama in Irvine und dem Workcenter in Pontedera über ihre Suche mit der eigenen Gruppe Theater OX in Singapur, bis hin zu ihrer individuellen Recherche heute, zeugt der Weg der Schauspielerin von einer Bandbreite an Einflüssen und Inspirationen. Wie sie arbeitet und in ihrer individuellen Suche vorgeht wurde im vorherigen Kapitel beschrieben, welches aber die Erfahrungen waren, die diese Arbeit ausmachen, welche Rolle eben diese Arbeits- und Schaffensphasen spielten, soll im Folgenden beleuchtet werden.

Beim Studium ihres Lebenslaufs wird deutlich, dass sowohl ihr kultureller Hintergrund in ihrer heutigen Kunst eine entscheidende Rolle spielt, als auch die grotowskische Arbeit. Ihr Weg scheint verflochten mit den Aktivitäten um Grotowski und Richards und inspiriert von Personen, die in Kontakt mit diesen waren. Außerdem prägte sie sowohl ihre intensive Beschäftigung mit taoistischen Werken als auch mit den Werken von Carlos Castaneda, in welchen dieser seine Erfahrungen mit dem Peyote-Kaktus beschreibt. Der Peyote-Kaktus gilt bei indigenen Völkern Amerikas als spirituelle und medizinische Pflanze. Er wird eingesetzt um tiefere Bewusstseinszustände zu erlangen und eine erweiterte Kommunikation mit sich selbst und der Natur zu finden. Es waren vor allem die Suche des Autors nach „Unbekanntem“ und der eigene, oft einsame Weg dorthin, der Ang Gey Pin inspirierte. Auch taoistische KünstlerInnen verließen Erzählungen zufolge das „bürgerliche“ Leben, um in Einfachheit und Einsamkeit eine Art Erleuchtung zu finden.¹⁵⁵

Taoistische Kunst ist sichtbar gemachte Mystik. Ihre transparente Qualität wirkt wie ein Fenster zu Welten, die dem weltlichen Auge verborgen bleiben. Sie ist mehr der Genius der Ahnung als ein genau definierter äußerer Ausdruck, eine Ahnung, die das Tor zur Unendlichkeit öffnet.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Cooper (1993): Was ist Taoismus. S.125f.

¹⁵⁶ Ebd. S.126.

Die Beschäftigung mit der Lektüre von Castanedas Werken und den taoistischen Ideen eröffneten und zeigten Ang Gey Pin neue Wege; sie stieß auf Themen und Ansätze, die auch Grotowski in seiner Arbeit aufgriff und weiterentwickelte. Ang Gey Pin erklärt, Spiritualität sei ein persönliches Bedürfnis, das für andere Menschen nicht wichtig sein müsse. Für sie sei es wie Nahrung.¹⁵⁷ Die spirituelle Persönlichkeitsentwicklung zog sie nach den ersten Erfahrungen in diese Richtung immer wieder an, nicht weil andere Menschen sie aufforderten, sich damit auseinander zusetzen, sondern weil sie das Bedürfnis danach verspürte: „Lacking it, maybe I was looking for it.“¹⁵⁸ Für sie war es wichtig, einen abgeschlossenen, geschützten Raum und Rahmen für diese Suche am Selbst zu schaffen. Die Schauspielerin führt weiter aus, die Menschen seien „very social animals,“¹⁵⁹ umso wichtiger sei es deshalb, diesen Raum zu kreieren; „to create a shell,“¹⁶⁰ wie sie es selbst beschreibt. Es waren diese Ansatzpunkte, die die Künstlerin in der grotowskischen Arbeit wieder finden konnte und die sie fortan anzogen.

Im Folgenden soll den Fragen nachgegangen werden, was „nach“ Grotowski bedeutet, wie der Kontakt mit dem Workcenter sie beeinflusste, sowie der Frage, welche Rolle ihr kultureller Hintergrund in ihrer Arbeit und in ihrer künstlerischen Laufbahn spielt und spielte, welche Einflüsse sie daraus ergebend in ihrem Schaffen prägten und bis heute prägen. Anhand dieser Auseinandersetzung soll ein Eindruck gegeben werden, aus welchen Mitteln und Inspirationen Ang Gey Pin schöpft, welche Erfahrungen, Methoden, WegbegleiterInnen und Bezugspunkte zu ihrer beeindruckenden Bühnenpräsenz, schauspielerischen und körperlichen Exaktheit und Verwandlungsfähigkeit beitrugen.

¹⁵⁷ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 19.01.10.

¹⁵⁸ Ebd. am 24.07.09.

¹⁵⁹ Ebd. am 19.01.10.

¹⁶⁰ Ebd. am 19.01.10.

4.1. Theater “nach” Grotowski

Grotowski never reappeared after his retreat from “art as presentation”, but he consciously and assiduously passed on his mantle to Richards and others, aware of the need to sustain traditions and enable their continuation. The search for traditions was at the core of his investigation. Yet it seems now that things are speeding up and that, as the actual presence of Grotowski recedes, the path of self-discovery and exploration for his followers becomes more exiting and open-ended.¹⁶¹

Ang Gey Pin steht eindeutig im direkten Erbe von Grotowski, ihre Arbeit ist unweigerlich geprägt von der Zeit am Workcenter, jedoch ist zu betonen, dass sie ihren ganz eigenen Pfad von Entdeckung und Erforschung des Schauspiels „nach“ Grotowski geht. Ihr erster Kontakt mit einer Arbeit dieser Art begann schon viel früher als erst am Workcenter Italien. 1986, macht sie die ersten Schauspielerfahrungen. Sie war zuvor im Administrationssektor in einem kleinen Theater in Singapur tätig. Als es an SchauspielerInnen mangelte, sprang sie, ohne Erfahrung in diesem Bereich zu haben, ein. Im folgenden Projekt kam sie dann in Berührung mit einer Theaterarbeit „außerhalb der Norm.“¹⁶² Ein Jahr trainierte sie mit der Regisseurin Liu Ching Min, die, geprägt durch ihre eigene Erfahrung, Trainingselemente und Ansätze der Theaterarbeit Grotowskis anwendete und vermittelte. Liu Ching Min, eine der anerkanntesten taiwanesischen Bühnenschauspielerinnen, hatte 1984 eine Förderung gewonnen für ein Jahr Arbeit mit Grotowski. Ihre Suche konzentrierte sich auf taiwanesishe Volkstraditionen und Theaterformen. Für Ang Gey Pin war die Arbeit mit Liu Ching Min maßgebend richtungweisend, denn damals wurde ihr Interesse sowohl an taoistischen Werken als auch an Texten und Liedern in Hokkien, ihrem Familiendialekt geweckt. Sowohl in der Arbeit mit ihrer Gruppe *Theater OX*, mit der sie ab 1998 in Pontedera residierte, als auch in ihrer neuesten Performance *Feast of You Shen* (ab 2008) bezieht sie sich immer wieder auf ihre kulturellen Wurzeln. Sie verwendet Texte und Lieder aus ihrer Tradition oder stellt, wie in ihrer aktuellsten Performance, Bezüge zwischen fernöstlichen und abendländischen Theatertraditionen her.

Während ihrer Studienzeit an der Universität Hawai'i-Manoa suchte sie immer wieder den Kontakt mit KünstlerInnen, die mit Grotowski gearbeitet hatten. Sie traf dort unter anderem auch I Wayan Lendra, der Mitglied des *Objective Drama Project* in Irvine war.¹⁶³ Gegen Ende ihres Studiums besuchte sie im Rahmen eines *International Dance Meeting* einen

¹⁶¹ Allain (2002): *After Grotowski – The Next Generation*. S.59-65.

¹⁶² Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

¹⁶³ Vgl. Ebd. am 24.07.09.

Kurzworkshop mit Wie Cheng Chen aus Taiwan, der, auf Grund seines Tanzhintergrundes wie auch dank seiner *Tai Chi* Kenntnisse, von Grotowski als Spezialist ausgesucht worden war. Als Ang Gey Pin die Performance Wie Cheng Chens sah war sie beeindruckt von seiner Präsenz und dem körperlichen Einsatz.¹⁶⁴ Auf Empfehlung von Liu Ching Min reiste sie nach Taiwan, um dort an einem Workshop mit Jairo Cuesta teilzunehmen. Sie verbrachten zwei Wochen in einem verlassenen Tempel, ohne Strom und Wasser, ein Extrem- und Ausnahmezustand, welcher Spuren in ihrer Erinnerung hinterließ.¹⁶⁵ Ausschlaggebend für ihr Interesse an dieser Art von Arbeit war der frühe Kontakt mit Liu Ching Min. Die darauffolgenden kreativen Treffen mit den unterschiedlichen SchauspielerInnen und TrainerInnen und deren Workshops während ihrer Studienzeit eröffneten ihr neue Einblicke in verschiedene theatrale Arbeiten. Jedoch blieben die Erfahrungen vorerst vereinzelt, da oft angekündigte Workshops aus verschiedensten Gründen, wie zum Beispiel zu wenige InteressentInnen, nicht stattfinden konnten.¹⁶⁶ Nur in ihrem letzten Studienjahr in Hawaii nahm sie an einer Performancearbeit von Aaron Levine teil, welcher beeinflusst war von interkulturellem Theaterraustausch durch seinen Kontakt und der Zusammenarbeit mit Richard Schechner.¹⁶⁷ Ang Gey Pins Interesse an theateranthropologisch ausgerichtetem Training wuchs. Nach ihrem Studium im Jahr 1992 fuhr sie zu einer Auswahl für das *Objective Drama Project* an der *University of California* in Irvine. Gemeinsam mit Aaron Levine wurde sie aufgenommen. Alle angenommenen TeilnehmerInnen des Workshops, sowie die anderen StudentInnen wurden in zwei Gruppen mit jeweils 15-20 Teilnehmenden aufgeteilt.¹⁶⁸ Körperlich trainierte Ang Gey Pin dort mit Jairo Cuesta, die kreative Arbeit leitete der iranische Regisseur Massoud Saidpour. Saidpours Gruppe arbeitete an *Recital of the Birds*, einer persischen Sufi Saga, die aus Texten von Avicenna, Fragmenten aus dem Koran und aus Mawlana Jalaluddin Rumi's *Masnawi* – Lehren zusammengesetzt war. Der Fokus des Regisseurs lag darauf, die verschiedenen Traditionen in einem narrativen Rahmen gegenüberzustellen.¹⁶⁹ Wolford beschreibt die Arbeit folgendermaßen: „Saidpour's work heavily foregrounds sacred material and themes, seeking to address the intersection of artistic and transformational process.“¹⁷⁰ Ang Gey Pin hatte in diesem Werk eine der Hauptrollen

¹⁶⁴ Vgl. Gespräch mit Ang Gey, geführt am 24.07.09.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd. am 19.01.10.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd. 19.01.10.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. 19.01.10.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. 19.01.10.

¹⁶⁹ Wolford (1994): *Re/membering Home and Heritage*. S.145.

¹⁷⁰ Ebd. S.147.

zugeteilt bekommen und stellte „the bird“¹⁷¹ dar. An den Wochenenden arbeitete sie zusätzlich zu den regulären Trainings auch alleine mit Saidpour. Eine andere Rolle, die sie auch in dieser Zeit spielte, war Nina in Tschechow's *Die Möwe* unter der Leitung von James Slowiak. Für Ang Gey Pin war diese Arbeit eine Herausforderung, da sie sich zuvor kaum mit westlichen Theaterstücken auseinander gesetzt hatte. Es war ein neuer Zugang für sie, und sie konnte nicht aus ihrem eigenen kulturellen Hintergrund oder den Erfahrungen der Universität schöpfen, um sich dem Thema zu stellen.¹⁷²

Die nächste Berührung mit der grotowskischen Theaterforschung fand 1994 statt, als sie nach Pontedera, Italien, ging, um dort ihre kreativ persönlichkeitsentwickelnde Suche am Workcenter Grotowskis zu vertiefen. Dies war eine Zeit des intensiven Trainings fernab der Heimat und ihr erster Aufenthalt in Europa. Laut Ang Gey Pins eigener Aussage, war dies eine recht anstrengende Zeit für sie.¹⁷³ Sie blieb ein Jahr lang in Italien, bis sie für eigene Projekte nach Singapur ging, um schließlich 1998 mit den Mitgliedern von *Theater OX*, Koh Leng Leng, Low Yuen Wei und Tan Pei Hwee,¹⁷⁴ nach Pontedera zurückzukehren. Zunächst hatten die vier Schauspielerinnen geplant, sich individuell am Workcenter zu bewerben, sie nahmen aber dann den Vorschlag an, als Gruppe dort zu bleiben. In der ersten Zeit entstanden die Grundlagen zu dem Werk *One breath left*, das innerhalb des Projekts *The Bridge: Developing Theatre Arts* weiterentwickelt wurde. Mit der Zeit waren mehr Leute, als auch wechselnd andere Mitglieder von *Theater OX*, sowie westliche SchauspielerInnen, involviert. Ab 2003 entstanden die *Dies Irae*-Versionen. Zudem wurde ab April 2003 bis April 2006 der Entwicklungsprozess von einem Dokumentationsteam begleitet – in diesem Rahmen kam es zu verschiedenen Treffen, offenen Veranstaltungen und einem Austausch, sowohl auf praktischer als auch auf theoretischer Ebene. Es sollten neue Informations- und Einflusswege gebahnt werden, von Innen (von der Gruppe und dem Workcenter) nach Außen und vice versa. Das dreijährige Projekt lief unter dem Namen *Tracing Roads Across*.¹⁷⁵ Gleichzeitig

¹⁷¹ Vgl. Gespräch mit Ang Gey, geführt am 19.01.10.

¹⁷² Vgl. Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.143.

¹⁷³ Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

¹⁷⁴ Gründungsmitglieder von *Theater OX* waren: Ang Gey Pin, Tan Pei Hwee, Koh Leng Leng, Low Yuen Wei, Lee Chee Keng, Foo Julius Soon Jong und Chong Tan Sim. 1998 kamen die vier Frauen der Gruppe zum Workcenter. Im zweiten Jahr gingen Koh und Low und Foo Julius Soon Jong und Chong Tan Sim kamen stattdessen ans Workcenter. Im dritten Jahr ging Chong und Yap Sun Sun übernahm eine Rolle in *One breath left*.

¹⁷⁵ Informationen dazu siehe: <http://www.tracingroadsacross.info/infos/>. Letzter Zugriff: 03.04.10.

war diese Öffnung eine Möglichkeit, die „material questions,“¹⁷⁶ die Finanzierung des Workcenters zu gewährleisten – *Tracing Roads Across* erhielt eine EU-Kulturförderung.¹⁷⁷ Viele Elemente der ursprünglichen Performance, wie zum Beispiel die traditionellen Lieder, wurden in den *Dies Irae*-Versionen übernommen, die grundlegende Geschichte wandelte sich jedoch während der Entwicklung. 2006 verließ Ang Gey Pin das Workcenter. Ein Jahr später, 2007, löste sich die Gruppe *Theater OX* offiziell auf, da alle Mitglieder autonom weiterarbeiteten.¹⁷⁸

Bei der Betrachtung des immer wiederkehrenden Kontaktes von Ang Gey Pin mit Grotowskis kreativer Herangehensweise wird deutlich, dass es kein temporäres Schwarz-Weiß-Denken gibt, im Sinne von „nach“ und „vor“ Grotowski, denn es handelt sich eher um eine wechselseitige Zusammenarbeit. Sowohl die langfristige Kooperation von *Theater OX* mit dem Workcenter, als auch die einjährigen Aufenthalte Ang Gey Pins in Irvine und Pontedera zuvor entstanden jeweils nach Ang Gey Pins Bedürfnissen und nach ihrer Lebenssituation. Es war eine kontinuierliche Suche, die sich organisch aus ihrem „inneren Drang“ ergab. Die grotowskische Arbeit war und ist verflochten mit dem Lebenslauf von Ang Gey Pin.

Selbstverständlich hatten die Arbeitsphasen am Workcenter Auswirkungen und Folgen auf ihre künstlerische Recherche, jedoch kann der Einfluss eher als Wechselverhältnis bezeichnet werden. Die grotowskische Arbeit generell öffnet Türen und Möglichkeiten kreativer Ressourcen – SchauspielerInnen werden angehalten, über ihre physischen und psychologischen Blockaden hinauszugehen, Was aber hinter der jeweiligen Tür liegt, ist sehr individuell und unterschiedlich, genauso, wie das, was der/die KünstlerIn jeweils aus den entfalten Potentialen macht. Ang Gey Pin selbst beschreibt die grotowskische Forschung am eigenen Selbst als eine Suche, innerhalb der die LehrerInnen nur unterstützen können Der/die SchauspielerIn schöpft jedoch aus seinem/ihrem eigenen Erfahrungsschatz, aus den eigenen Erinnerungen und Körperprägungen:

You have to dive back to your own life. [...] Even we arrived there, there is already something that each person is taking, from when we are young... everything that

¹⁷⁶ Vgl. <http://www.tracingroadsacross.info/infos/>. Letzter Zugriff: 03.04.10.

¹⁷⁷ Es war die EU- Förderung „Kultur 2000“.

¹⁷⁸ Informationen des gesamten Textes sind hauptsächlich aus den Gesprächen mit Ang Gey Pin entnommen sowie aus: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*.

influences until that point. [...] Somebody can work there, but it is like the seed or the nature of the person is already before, meaning it's something before we arrive there.¹⁷⁹

Es ist nicht verwunderlich, dass es Ang Gey Pin immer wieder zur grotowskischen Arbeit hinzog, etwas von ihr antwortete auf diese Art von Arbeit. Sie beschreibt, dass sie in den Jahren in Hawaii immer wieder nach einem vergleichbaren Schlüsselerlebnis suchte, wie jenes, was sie mit Liu Ching Min verspürt hatte.¹⁸⁰ Der Körper vergisst nicht, die ersten Samen wurden gesät. Die schon vorher erwähnte Beschäftigung mit der eigenen Kultur, die sich durch Ang Gey Pins gesamte Biografie zieht, aber auch die ersten körperlichen Erlebnisse, prägten sich ein. Sie verstand, was es heißt, sich selbst zu überwinden im theatralen Kontext, wie zum Beispiel in den *plastic exercises*.¹⁸¹ Die Arbeit mit diesen Übungen lehrte sie, bis zur völligen Erschöpfung weiterzumachen und immer wieder eine neue Motivation, eine neue Energie zu finden, außerhalb des Denkens.¹⁸² Prozesse und Erfahrungen dieser Art gehen an Grenzen, eröffnen aber gleichzeitig neue Welten und Perspektiven und bleiben unvergesslich. So ist Ang Gey Pins individuelle Arbeit untrennbar verwoben mit der Grotowskischen. Die Grenzen der Elemente, die aus der Zeit am Workcenter stammen und jene, die sie selbst entwickelte, benutzte, abwandelte, sind fließend.

Es stellt sich nun die Frage, welche Bedeutung die Formulierung „nach“ Grotowski hat, denn KünstlerInnen, die in dieser Tradition arbeiteten, sind geprägt von dem „Mythos“, jedoch sind sie sehr unterschiedlich in ihrem persönlichen Weg, in ihrer kulturellen Herkunft, ihrem Hintergrund und in dem, was sie sich aus den Theatererfahrungen mitnahmen und was sie daraus machten. Die grotowskische Art des Schauspiels ist eine höchst individuell orientierte Arbeit. Vergleicht der/die Theaterinteressierte zum Beispiel Performances der Künstlerinnen Ang Gey Pin, Nhandan Chirco, Katharina Seyferth oder Dora Arreola,¹⁸³ die alle zu unterschiedlichen oder teils überschneidenden Zeiten in Kontakt mit dem Workcenter und/oder Grotowski standen, so sind diese komplett verschieden in ihrer Ästhetik, Form und Thematik. Der gemeinsame Nenner sind die Körperlichkeit und die Basis des Trainings,

¹⁷⁹ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ *Plastics* – siehe Wolford: *Grotowski's vision of the actor. Plastiques*. In: Hodge (2000): *Twentieth Century Actor Training*. S.203.

¹⁸² Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

¹⁸³ Im Juli 2009 nahm die Autorin dieser Arbeit an dem Projekt *Creative Laboratory Meetings with Remarkable Women* teil (Workshopleiterinnen: Ang Gey Pin, Dora Arreola, Katharina Seyferth, Rena Mirecka und Iben Nagel Rasmussen). Dort konnte ein direkter Vergleich der Trainingspraxis und der Aufführungspraxis gezogen werden. Nhandan Chirco wird erwähnt, da sie zeitüberschneidend mit Ang Gey Pin in Pontedera tätig war, sich ihre Aufführungspraxis jedoch komplett von Ang Gey Pins Performances unterscheidet.

welches die Aufmerksamkeit, die Wahrnehmung, Assoziationsarbeit und den Körper schult. Die Arbeit einer KünstlerIn kann jedoch nicht reduziert werden auf eine bestimmte Phase, denn diese ist etwas Allumfassendes, ein ganz persönlicher Weg. Die Arbeit nach Grotowski scheint als eine Art Begleitung zu verstehen zu sein. Aufgrund dieser Eigenschaften bewegt sich „das Erbe“ des polnischen Theatermakers zwangsläufig in verschiedenste Richtungen und kann nicht auf eine Person oder einen Weg reduziert werden. Zwar ist Thomas Richards der offizielle Erbe, jedoch hat die weit gefächerte kreative Forschung bereits eine Eigendynamik entwickelt, abseits der Kontrolle seiner InitiatorInnen:

Grotowski's emphasis on professionalism, on craft, and on transmission according to traditional models, means that there are many individuals who have learnt a great deal from him and who now carry that work forward. [...] Even if the actual, direct transmission is carried through Richards, the inheritors are plural not singular and the theatre richer for that. In such a broad context, how can we talk about a single legacy? [...] Even his ghosts take on myriad forms, inspired by different phases of his work in multiple locations, in this global project that moved well beyond Polish borders over three decades ago.¹⁸⁴

In einem geschützten Raum ist eine Theaterarbeit entstanden, die heute nicht mehr in den Händen des Erfinders liegt, sondern die eigenständig und vielfältig in heutigem Zeitkontext wächst. Es war diese Idee, die auch Grotowskis Ansatz zu Grunde lag. Seine Intention war es nicht, eine abgeschlossene Methode zu entwickeln, sondern mit dem Lauf der Zeit zu gehen und eine kontinuierliche Suche zu gestalten. „Nach“ Grotowski bezeichnet nicht die Person Grotowskis per se, gemeint ist damit eher die Idee, die von dem polnischen Regisseur ausgehend weitergetragen wurde. Mit ihm und seinen engen MitarbeiterInnen, wie Mario Biagini und Thomas Richards, waren viele unterschiedliche KünstlerInnen aus verschiedenster Herkunft verbunden. Durch die zahlreichen Reisen und die Zentren in Wrocław, Brzezinka, Pontedera und Irvine entstand ein großes Netzwerk individueller DarstellerInnen, die durch bestimmte Muster und Vorgehensweisen zwar miteinander verbunden waren – in derselben Tradition stehend sozusagen – jedoch die Arbeit auf sehr vielfältige Art und Weise ausgeführt/ten und weiterentwickelt/ten. So besteht heute viel Verwirrung um den Namen Grotowski. Verschiedenste Gruppen bezeichnen sich als RepräsentantInnen seiner Arbeit und oft wird er voreilig mit „dem“ Körpertheater oder einer bestimmten Ästhetik gleichgesetzt:

¹⁸⁴ Allain (2005): *Grotowski's Ghosts*. S.58.

While it is perhaps not surprising that in current parlance the term „Grotowskian“ (when not thrown out quasi-generically as a descriptor for any touring Polish ensemble) has come to be used most frequently as a synonym for physical theatre or minimalist approaches to staging [...].¹⁸⁵

Die grotowskische Arbeit entwickelte sich ständig weiter. Der Theatermacher Grotowski, welcher die Theaterlandschaft nachhaltig prägte und prägt, steht also mit seinen Ideen, Theorien, Vorstellungen und seinem Interesse an anderen Theaterkulturen als der Initiator und Ausgangspunkt für eine bestimmte Tradition. „Nach“ Grotowski bezeichnet in erster Linie die theatralen Arbeiten, die von ihm ausgehend stattgefunden haben. Der Gedanke seines Schaffens war eine ständige Entwicklung, immer in Bewegung, sie konnte und kann noch heute nicht fixiert oder gebrandmarkt werden. Grotowskis Theaterbewegung einzig und allein auf Körperlichkeit zu reduzieren wäre genauso falsch, wie in nur die ästhetische Elemente zu betrachten. Ebenso fatal wäre es, die Arbeit der NachfolgerInnen, die von ihm geprägt wurden, nicht mit einzubeziehen.

Gerade im Fall von Ang Gey Pin, wäre es paradox, von „nach“ Grotowski im Sinne der Person Grotowskis zu sprechen, denn Grotowski war für sie fast wie eine „Figur in der Ferne.“¹⁸⁶ In Irvine, Kalifornien, begegnete Ang Gey Pin dem Theatermacher nur in den letzten drei Tagen ihrer Arbeit, als er dazu stieß, um sich das Ergebnis anzusehen. In ihrer Zeit in Pontedera konnte der polnische Regisseur aufgrund seiner Krankheit kaum mehr selber anleiten. Die meiste Arbeit mit den SchauspielerInnen lief über seine Assistenten Richards und Biagini. Selbst den persönlicheren Kontakt vermittelte meist Richards. Trotz der andauernden „Abwesenheit“ Grotowskis ergab sich eine kurze individuelle Zusammenarbeit zwischen ihm und Ang Gey Pin an einem eigenen Szenenvorschlag der Schauspielerin. Während ihres einjährigen Aufenthalts 1994 stellte ihr Grotowski die Aufgabe, an einer eigenen Kreation zu arbeiten. Zu Beginn der Arbeit fand ein langes Treffen statt, daraufhin probte die Darstellerin für sich alleine, bis Grotowski drei Monate später die Entwicklung betrachtete, um dann neue Anweisungen und Anmerkungen zu geben. Ang Gey Pin arbeitete an einer Parabel aus dem Werk Chuang Tzus, der davon träumt, ein Schmetterling zu sein. Die Künstlerin erzählt, dass sie für die Darstellung des Schmetterlings die Leichtigkeit eines jungen Mädchens suchte, sich für die Rolle der Madame Butterfly, für Chuang Tzu, hingegen

¹⁸⁵ Wolford Wylam (2008): *Living Tradition*. S.129.

¹⁸⁶ Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

eine alte, sehr schwere und erfahrene Frau vorstellte.¹⁸⁷ Dabei benutzte sie teils Erinnerungen, teils Assoziationen. Jahre später griff Ang Gey Pin ihren Ansatz in *One breath left* wieder auf, als sich „many very interesting dream-based fragments around the story of a dying women“¹⁸⁸ entwickelten. Eine andere Aufgabe, die Grotowski ihr in dieser Zeit stellte, bestand darin, irgendeine Handlung oder Momentaufnahme ihres Großvaters wieder zu finden.¹⁸⁹ Ihr Körper sollte sich an jedes kleine Detail dieses Augenblickes erinnern.

Auch wenn es zu dieser kurzen Zusammenarbeit mit dem polnischen Regisseur kam, war Ang Gey Pins Arbeit „nach“ Grotowski jedoch hauptsächlich geprägt von den Strukturen um eben seine Person herum. Die längste und prägendste Arbeitsphase von Ang Gey Pin mit dem Workcenter war zwischen 1998 und 2006, als sie und ihre Gruppe *Theater OX* verschiedenste Versionen von *One breath left* entwickelten und in Folge das Projekt *The Bridge* entstand. Aber auch innerhalb dieses Arbeitsprozesses war es ein Wechselverhältnis, eine gegenseitige Beeinflussung des Workcenters und der Künstlerin. Die Arbeit am Workcenter hat also nachweislich tiefe Spuren auf dem Weg der Künstlerin hinterlassen, jedoch war und ist die Suche innerhalb dieses Rahmens als Unterstützung zu verstehen, die ihre eigenen kreativen Potentiale freizulegen vermochte. „Nach“ Grotowski meint also, dass sehr wohl eine Prägung stattgefunden hat, Ang Gey Pin jedoch ihrem ganz persönlichen Weg folgt.

4.1.1. One breath left – die Zeit am Workcenter

A women lies in her agony bed, only one more breath left; the family gathers around (and who else is there: the death ones? The not yet born?) In a flash, images from her memories and unfulfilled wishes reawaken, visions reappear: her childhood dreams and fears, her remembrances of people, her search for knowledge and her nightmares... is it just the leftovers of gone by life, emerging again for a second, or an unexplored chance too late, an instant of recognition, too lately glimpsed? Is it all a dream? If so, who is the dreamer?¹⁹⁰

So die Beschreibung in den Programmnotizen zu *One breath left* 2001. *One breath left*, in seinen verschiedensten Variationen, stellte die Grundlage des Projekts *The Bridge: Developing Theater Arts* (1998 – 2006) dar. *The Bridge* sollte *Art as Vehicle* und die Performancearbeit verbinden. Während des Projektes kam es zu einer Öffnung nach außen,

¹⁸⁷ Vgl. Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.146.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd. S.146.

¹⁸⁹ Ebd. S.146.

¹⁹⁰ Programmnotizen zu *One breath left*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.43.

die Präsentation bekam ein neues Gewicht und das Workcenter gewährte schrittweise größere Einblicke in seine bis dahin „verborgene“ Arbeit. *The Bridge* entwickelte sich mit der Ankunft von *Theatre OX*. Es wurde ins Leben gerufen zu einem Zeitpunkt, als Grotowski's Erbe endgültig in Richards und Biaginis Hände wechselte. Grotowski, der 1998 bereits sehr krank war, unterstützte die Entwicklung einer neuen Forschung neben *Art as Vehicle*. Ang Gey Pin, die die Hauptrolle in allen Variationen von *One Breath left* spielte, war so in einer Übergangszeit auf mehreren Ebenen innerhalb des grotowskischen Theaterkontextes präsent.

Die Idee des Projekts führte mit der Zeit zu dem Gedanken, Performance für ein Publikum zu kreieren und dies mit *Art as Vehicle* zu verbinden:

The history of *One breath left*, the Workcenter's first theatre performance ever, is truly fascinating. After more than a decade of semisecluded work on *Art as Vehicle*, the Workcenter had become interested in investigating its own vein of public performance.¹⁹¹

Es war Ang Gey Pins Gruppe *Theatre OX*, aus deren Beiträgen *One Breath left* und daraufhin das Projekt *The Bridge* entstanden – durch die Kooperation ergab sich die Möglichkeit einer Konzentration auf die Performancearbeit. 1998 bekam *Theatre OX* die Zusage, für ein Jahr als Gruppe am Workcenter zu forschen. Die Aufgabe der Mitglieder war es, aus dem Material, mit dem sie experimentiert hatten, eine Performance zu kreieren. Sie entwickelten *One more breath left*, die erste Grundstruktur der Geschichte der alten Frau auf dem Sterbebett. Traumartige Momente und Erinnerungsfragmente an die Kindheit tauchen vor dem inneren Auge dieser Frau auf. Auf der Bühne äußert sich dies durch die Verwandlung der Protagonistin (Ang Gey Pin) in die visualisierten Figuren der Erinnerung, von der alten Frau zum Baby, oder in das Kind; aber auch durch Blicke, die zum Beispiel imaginierten Schmetterlingen folgen. Ang Gey Pin schöpfte hierbei aus ihrer individuellen Arbeit mit Grotowski. So basierten zum Beispiel Momente, in denen die Figur um den letzten Atem ringt, auf Ang's Erinnerungen an den Tod ihres Großvaters.¹⁹² Die Performancebasis stellte eine Collage dar von alten taoistischen Texten Lao Tzus und Chuang Tzus¹⁹³ und von traditionellen chinesischen Liedern. *Theatre OX* arbeitete selbständig und unabhängig von den restlichen Strukturen des Workcenters, unter der Direktion von Mario Biagini und Thomas Richards. Während des ersten Jahres kam es zu einer immer engeren Zusammenarbeit mit

¹⁹¹ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.42.

¹⁹² Vgl. Ebd.S.118.

¹⁹³ Anmerkung zur Schreibweise der chinesischen Namen von Chuang Tzu und Lao Tzu, siehe in Kapitel 3.3. Szenenarbeit.

Biagini und Richards und nach dem zweiten Jahr wurde das Projekt *The Bridge* ins Leben gerufen. Das Stück entwickelte sich weiter und *One breath left* (1999-2000) entstand. Nascimento beschreibt, dass die ersten Versionen von *One breath left* „exklusiv chinesisch“ waren. Gemeint ist nicht die Form oder der Schauspielhintergrund, denn keine der DarstellerInnen hatte eine Ausbildung in einer traditionell asiatischen Bühnenkunst genossen. Nascimento betont so die Tatsache, dass die Aufführung zu diesem Zeitpunkt in den Händen der Gruppe aus Singapur lag.¹⁹⁴ Sprachen waren Mandarin, die verschiedenen Dialekte¹⁹⁵ der SchauspielerInnen und Englisch. Da sie keine Ausbildung in einer Performancetradition hatten, das heißt nicht über Jahre hinweg in einer bestimmten traditionellen Kunststruktur gelernt hatten, waren sie, als sie in Pontedera ankamen „[...] in precisely the same situation as young European actors at the beginning of their careers.“¹⁹⁶ Nichtsdestotrotz wurde dem Stück ein gewisser Grundcharakter chinesischer Theater Techniken zugeschrieben. Der Grund hierfür war, dass sie sich, wie Biagini sagt, an asiatischen Performancetechniken orientierten. Auf diese Weise suchte *Theatre OX* mit Hilfe von Richards und Biagini Kompositionsmöglichkeiten, die den kreativen Akt der SchauspielerInnen unterstützen und kanalisieren sollten.¹⁹⁷ Die Arbeit stand insofern im Gegensatz zu traditionellem asiatischen Tanztheater, als der Fokus auf individuellen Beiträgen der DarstellerInnen lag, auf der persönlichen Verbindung jedes/r Einzelnen mit dem Material. Sie folgten keiner spezifischen Choreographie, sondern schöpften aus ihren eigenen Erinnerungen. Aus ihren Vorschlägen entstanden die festgelegten und wiederholbaren *scores*.¹⁹⁸ Die Erarbeitung des Stückes war eng verknüpft mit dem persönlichen Prozess der DarstellerInnen:

The work on oneself happened as a natural wave; Thomas [Richards] and Mario [Biagini] were only riding its life to see what life the work itself proposed. It was a work that went beyond creating a performance.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Ausführliche Beschreibung einer der Versionen von 2000 siehe Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S. 44ff.

¹⁹⁵ Die Dialekte variierten je nach Hintergrund der SchauspielerInnen. Detaillierte Informationen zu den Dialekten, siehe in: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. (Chapter 2 und Notes to Chapter 2).

¹⁹⁶ Biagini (2008): *Meeting at La Sapienza or on the Cultivation of Onions*. S.162.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.117.

¹⁹⁹ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.145.



Abbildung 6: Ang Gey Pin in *One breath left*. Rechte beim Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. (Zitiert nach: <http://www.tracingroadsacross.info/press/>).



Abbildung 7: Ang Gey Pin in *One breath left*. Rechte beim Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. (Zitiert nach: <http://www.tracingroadsacross.info/press/>).

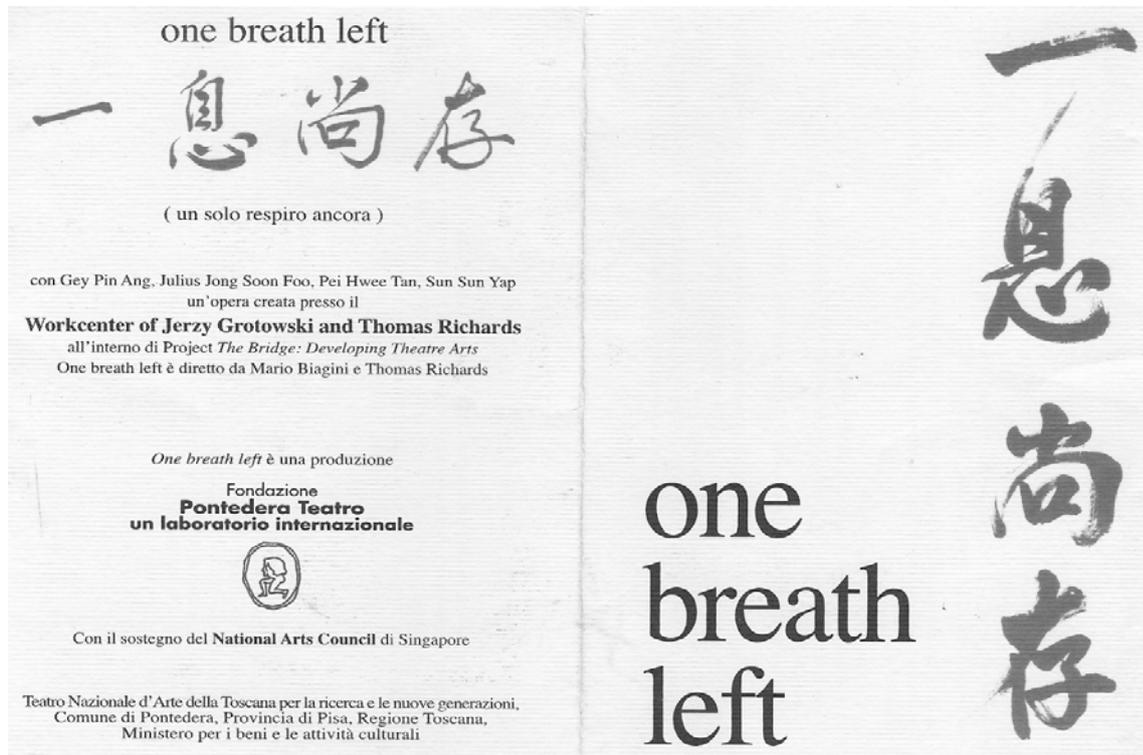


Abbildung 8: Programmbooklet zu *One breath left*, 2000 oder 2001 im Workcenter in Pontedera, Italien) Kalligraphie von Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Dario Valtancoli zur Verfügung gestellt).



Abbildung 9: Ang Gey Pin in *One breath left*. Rechte beim Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. (Zitiert nach: <http://www.tracingroadsacross.info/press/>).

So auch die Intention des Projekts *The Bridge*, etwas zu schaffen, was über die Performance hinausgeht und trotzdem deren Grundzüge trägt. 2001 wurde ein Chor westlicher SchauspielerInnen, die in *Action* teilnahmen, in das Stück *One breath left* integriert. Die „six watchers“²⁰⁰ hatten hauptsächlich eine begleitende Funktion. Die in dunkle Kleider gehüllten Gestalten unterstützen das Szenario der sterbenden Frau mit Stampfen und Tönen.²⁰¹ Paul Allain, der die Performance 2001 in einem alten Supermarkt in Pontedera mitverfolgt hatte, beschreibt die Rolle des Chores wie folgt:

These ghostly, monk-like figures, the 'death chorus', acted as foils, support and provocateurs. [...] They provided a rich layer of action and enigmatic hooded presence of death-bed witnesses who interjected vocally as well as physically.²⁰²

Mit der Beteiligung der westlichen DarstellerInnen kam es nach und nach zu umfangreichen Veränderungen. Ang Gey Pins Schaffen zu diesem Zeitpunkt war bezeichnend für das Resultat der Performance. Dies zeichnet sich auch auf den zu dieser Zeit entstandenen Bildern ab – die meisten Fotos zu *One breath left*, die auf der Seite des Workcenters zu finden sind, zeigen Ang Gey Pin im Vordergrund (Abd.6, Abd.7, Abd.9) und selbst den Programmfolder schmückt ihre Kalligraphie (Abd.8). Sie arbeitete zusätzlich mit Richards an traditionellen Liedern, was in die Performancestruktur einfluss:

During this period, the group leader Ang Gey Pin also worked with Richards on ancient songs. In this, the art as vehicle vocal processes – the work on the self through the 'tools' of the ancient vibratory songs – occasionally interrupted the performance and temporarily halted the logic and flow of the narrative, as Gey Pin sang in mandarin and other languages.²⁰³

Es war Biagini, der die Gruppe viel in der Performancearbeit unterstützte. Mit Richards kam für Ang Gey Pin zusätzlich die Arbeit an den Liedern hinzu, welche zu Beginn nicht für die Performance gedacht war. Laut Ang Gey Pin war Richards manchmal sehr hart, manchmal aber sehr feinfühlig, ein anders Mal gab er ihr nur einen Richtungshinweis oder kommentierte etwas mit wenig Worten.²⁰⁴ Sie beschreibt, dass Richards ihr in der Arbeit mit traditionellen Liedern verständlich machte, dass DarstellerInnen ein Bedürfnis, eine Verbindung zu

²⁰⁰ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.46.

²⁰¹ Allain: *Waking with One breath left*. Veröffentlicht in Italienisch in *Opere e sentieri III- Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Hrsg.) Rom: Bulzoni Editore, 2008. Englische Version unveröffentlicht (freundlicherweise vom Autor zur Verfügung gestellt).

²⁰² Ebd.

²⁰³ Allain (2005): *Grotowski's Ghosts*. S.51.

²⁰⁴ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.150.

Traditionen finden können, die sich von ihren eigenen unterscheiden.²⁰⁵ So hatte zum Beispiel Biagini Lao Tzus und Chuang Tzsu Schriften studiert und sprach mehrere Sprachen. Ang Gey Pin erzählt, dass er der Erste war, der die chinesischen Namen richtig aussprechen konnte. Er konnte die verschiedenen Artikulationen ihrer Lieder wahrnehmen und so die Betonungen korrekt setzen, wenn er diese sang.²⁰⁶ Für Ang Gey Pin öffnete diese Arbeit Türen: „Although Mario Biagini and Thomas Richards are not Chinese, they have opened some doors that put me in contact with my culture.“²⁰⁷ Die kreative Suche basierte auf einer Kombination aus persönlichen und traditionellen Elementen. Wichtig war der persönliche Zugang zu traditionellen Elementen, der eigenen Rechercheansatz, das eigene Bedürfnis:

In numerous sequences in this piece [Ang's] performance effectively combined the personal research with traditional elements, a main characteristic of *Art as vehicle*, with the need to keep a narrative through line for the spectator, the drive behind the theatrical endeavor.²⁰⁸

Die Performance war eine Mischung, aus Einflüssen der Gruppe aus Singapur sowie aus *Art as Vehicle*, der Arbeit des Workcenters. Zwischen Performance und non-Performance, wie das Workcenter diese bezeichnete. Mario Biagini spricht in einer Rede an der *Università degli Studi di Roma* (November 2000) von der Aufgabe des Regisseurs, durch die Direktion des Stückes die Aufmerksamkeit und Assoziationen des Publikums zu leiten, zu unterstützen, zu kanalisieren. Diese Technik wurde allerdings an einigen Stellen von *One breath left* fallengelassen: „It is an experiment: to let go and see what will happen.“²⁰⁹ Laut Allain waren es wohl vor allem Momente der Lieder Ang Gey Pins, welche die non-Performance widerspiegeln. Diese waren mehr auf die inneren Prozesse der Schauspielerin gerichtet, auf eine Studie im Sinne von *Art as Vehicle*. In einem Text auf der *Tracing Roads Across*-Homepage verbildlicht das Workcenter diese Studie – es vergleicht die inneren intimeren Momente, die auf das Selbst gerichtet sind, und die Augenblicke, die eine Verbindung zum „Außen“ erzeugen, die eine Ahnung des Inneren an die Oberfläche tragen, mit den verschiedenen Schichten der Haut:

It's like with the different layers of skin. There are many layers. There are inner layers – a layer which is deeper, intimate, and this is the work on "art as vehicle". It's in contact with the blood, with circulation, with what is deeply nourishing you. But there is also a

²⁰⁵ Ebd. S.150.

²⁰⁶ Ebd. S.149f.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.43f.

²⁰⁹ Biagini (2008): *Meeting at La Sapienza or on the Cultivation of Onions*. S.163.

layer which touches the world, and which the world also touches, with which the world enters into contact. It keeps an affinity and a dialog, an exchange of substances, with the life of the innermost layers.²¹⁰

Die Intention des Projects *The Bridge*, innerhalb dessen Rahmen die *One breath left* Variationen entstanden, war es, eine feine Verbindungslinie zwischen diesen Schichten zu schaffen. Diese Art der Performancearbeit sollte es ermöglichen, die innere und äußere Selbstforschung zu vereinen und zu transportieren. Anfänglich war dies wohl in einer sich selbst unterbrechenden collageartigen Erzählstruktur der Fall. Momente der Innenschau waren meist getrennt oder unabhängig von der restlichen Form, sie unterbrachen die narrative Struktur, das „Spektakel“, für eine Weile. Die ZuseherInnen wurden in diesen Minuten ZeugInnen einer Reise der DarstellerInnen über die Performance hinaus; solange, bis sie wieder in die Geschichte zurückgeholt wurden. Allain beschreibt die Übergänge als „[...] bumpy, but explicitly so, and interesting for that, as the audience were rapidly shifted from one mode of viewing and experience to another.“²¹¹ Nascimento sieht gerade die scharfen Übergänge zwischen den verschiedenen Fragmenten als Aufmerksamkeitsfänger für das Publikum:

In my view, as a theatre piece *One breath left* used a certain kind of violence that is difficult to find in most performances. Not that the content of the scene was violent per se: the piece shocked the spectator by how it applied tempo-rhythm and sharp transitions from one fragment to the next. In this sense the audience was never at ease but in a state of acute attention.²¹²

2003 änderten sich Struktur und Name der Performance erneut: *One breath left – Dies Irae*. Traditionell westliche Lieder, gregorianische Gesänge aus dem siebten Jahrhundert, wurden Chinesischen gegenüber gestellt. Die Performancestruktur gewann an Komplexität und Mehrschichtigkeit, westliche DarstellerInnen brachten zusätzlich neue Rollen ein, die Geschichte wandelte sich. Außerdem wurde das Stück mit Lao Tzus Epigrammen eingerahmt durch eine Art Prolog, ein Text aus Kafkas Tagebüchern und aus *Amerika*.²¹³ Die Übergänge von Performance und non-Performance waren fließender, die Dramaturgie elaborierter. Ang Gey Pins Solo-Lieder und Handlungen waren eingewoben in die Sequenz der Gruppe. Die Arbeit im Sinne von *Art as Vehicle* war nach außen nicht mehr direkt ersichtlich, weniger

²¹⁰ Vgl. Workcentertext zu *The Bridge*. *Developing Theatre Arts*. Siehe: <http://www.tracingroadsacross.info/infos/>. Letzter Zugriff: 21.03.10.

²¹¹ Allain (2008): *Waking with One breath left*.

²¹² Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.43f.

²¹³ Vgl. Allain (2005): *Grotowski's Ghosts*. S.52.

getrennt. Die Szenen bewegten sich mehr anhand der narrativen Struktur. *One breath left – Dies Irae* wurde in der Istanbuler Kirche *Aya İrini Kilisesi* im Juli 2003 uraufgeführt. Wie schon erwähnt, gab es ab April 2003 mit dem Projekt *Tracing Roads Across* für ein Dokumentationsteam die Möglichkeit, über drei Jahre hinweg die Arbeit des Workcenters und die Entwicklung der Performance/non-Performance mitzuverfolgen. Zu *The Bridge*, dem Projekt, das *Art as Vehicle* und Performance als Präsentation verbinden sollte, heißt es in einem Informationstext des Workcenters (2004):

We are searching for efficacious ways of dialog in two seemingly opposite directions. [...] in the pieces in the Project *The Bridge* we have consciously created both an arrow of intention that stretches toward those present, watching, and the other essential vector of intention related to those doing, to their intention in doing.²¹⁴

Zu bedenken ist, dass die Arbeit des Workcenters nicht strukturiert ist, in dem Sinne, dass Projekte im Vorhinein geplant und verbalisiert werden, sondern, dass diese oft erst im Nachhinein Bezeichnungen bekommen, je nachdem, in welche Richtung sich etwas entwickelt. So wurde die Bezeichnung *The Bridge* erst Ende 1999/2000 eingeführt und es gibt leicht unterschiedliche Erklärungsversionen. Auch die Arbeit von *Theater OX* während der ersten zwei Jahre am Workcenter wurde mit einbezogen und unter diesem Namen geführt, obwohl der Name für das Projekt erst später entstand. Die Arbeit des Workcenters ist nicht unbedingt in Kategorien ein teilbar, da sie dem Fluss der Dinge und deren natürlichen Entwicklung folgt. Dies wäre nicht möglich, wenn der Ablauf vorher festgelegt werden würde. Die Variationen der Performance/non-Performance waren vielfältig, sie entwickelten sich aus den jeweils vorherigen, borgten aus dem bereits vorhandenen Material:

Though always not without setbacks, this research-based approach to creating performances has proven fruitful, resulting in striking works, particularly for those interested in Grotowski's legacy.²¹⁵

Das Workcenter beschreibt die Wandlung von *One breath left* zu *Dies Irae* wie folgt:

What appeared for us in Project *The Bridge* around the beginning of 2003, however, was a door towards another possibility, a further possibility. A certain stage had been reached, yes, but something unknown was starting to tempt us, and we had to go with this

²¹⁴ Workcentertext zu *The Bridge: Developing Theatre Arts*. Siehe: <http://www.tracingroadsacross.info/infos/>.
Letzter Zugriff: 21.03.10.

²¹⁵ Nascimento (2005): *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show*. S.499ff.

temptation. We entered into a transitional period in which we were looking to dive deeper towards our intended objective.²¹⁶

Die dramaturgisch elaboriertere Struktur war laut Workcenter eine Antwort auf die sich abzeichnenden neuen Bedürfnisse. Es ging darum, die „lines of actions“²¹⁷ zu vertiefen. Die Versionen ab 2003 waren *Dies Irae* (2004), *Dies Irae: My Impossible Theatrum Interioris Show* (2005) und *Dies Irae: My Preposterious Theatrum Interioris Show* (2005-2006). In diesen Stücken war Ang Gey Pin nicht mehr alleinige Hauptakteurin. Die Geschichte verschob sich von der einer alten Frau zu jener eines Mannes und Zauberers (Mario Biagini) und dessen Innenleben:

And even if some of the strongest moments were created by Ang Gey Pin, the former old women agony, the former chosen one and then the Man's Soul, she (or better the aspect she might embody) was not any longer the centre of the presentation. She had two important partners on stage during the first two years: Tan Pei Hwee as the sister and later as Soul's Mocking bird and Mario Biagini to whom she was also kind of counterpart.²¹⁸

Richards beschreibt, dass Biagini vor der Ankunft der Gruppe aus Singapur an einer *Macroversion* arbeitete, in der er sich unter der Leitung Grotowskis mit einer narrativen Struktur auf einen alten Text gestützt, beschäftigte. Biagini war Protagonist und Regisseur zugleich. In der Kooperation mit *Theater OX* ergab sich die Möglichkeit, dass Biagini diese Linie weiterverfolgte. Er half der Gruppe als eine Art Regisseur, während Richards mehr im Hintergrund agierte und Ang Gey Pin in ihrer individuellen Erkundung der Lieder unterstützte.²¹⁹ Im Zuge der *Dies Irae* Varianten war Biagini zunehmend auch als Darsteller involviert. War Biagini anfänglich der Mann, der seine Seele sucht, wandelte sich parallel dazu – vor allem in den späteren *Dies Irae* Varianten²²⁰ – seine Rolle auch innerhalb des Stücks zu der des Schauspieler-Regisseurs; die Geschichte enthielt mehrere Erzählstränge gleichzeitig. Ein bezeichnendes Element war wohl die humorvolle und ironische Selbstspiegelung. Laut Beschreibung der DokumentaristInnen nahm das Stück in seiner letzten Version mit einem Art Augenzwinkern Bezug auf theatergruppeninterne Situationen

²¹⁶ Workcenter Text zu *One breath left*. Siehe: <http://www.tracingroadsacross.info/infos/>. Letzter Zugriff: 21.03.10.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Gabriele C. Pfeiffer: *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards's Way (Back) to Storytelling*. In: *Formes du narrative dans le theatre hier, aujourd'hui, demain. Tiyatroda Anlatibicmleri. Dün Bugün Yarin. Colloque 26-27 Mai, 2006 Istanbul*. Istanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2008. S.88.

²¹⁹ Vgl. Thomas Richards: *Dies Irae. The Why and the How. A Conversation with Thomas Richards and Mario Biagini*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.162 (Notes).

²²⁰ Gemeint sind die Versionen *Dies Irae: My Impossible Theatrum Interioris Show* (2005) und *Dies Irae: My Preposterious Theatrum Interioris Show* (2005-2006).

und Konflikte.²²¹ So beschreibt Gabriele C. Pfeiffer, Mitglied des Dokumentationsteams, zum Beispiel die große Aufregung von Mario Biagini in der Rolle des Theaterdirektors, als Ang Gey Pin eine Teilsequenz wiederholen muss.²²² Allerdings war eine gewisse Selbstironie wohl auch schon in den allerersten Varianten zu finden, wie zum Beispiel in Momenten, in denen das chinesische Team eine bekannte philosophische Parabel von Chuang Tzu in so genanntem „pidgin-english“ vortrug:

Once Zhuang Zhou dreamt be butterfly, doing as it likes, not know of Zhuang Zou. Then woke up; now he is Zhuang Zou. Yes, not known if Zhuang Zou dreamt be butterfly or butterfly dreamt be Zhuangh Zou. Butterfly? Zhuang Zou. Must be some difference, it is know that things change.²²³

Der humoristische Aspekt der letzten Version *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show*, dessen Titel schon das Groteske, die Lächerlichkeit dieser theatralischen Innenschau indiziert, zeigt sich noch dazu in den Namen der Figuren beziehungsweise der personifizierten seelischen Komponenten. So gibt es den „Soul Mocking Bird“ (Tan Pei Hwee), das „Severe Judgement“ (Johanna Porkola), die „Impotent Nostalgia“ (Elisa Pogelli), den „Stubborn Enthusiasm“ (Jorn Riegeles Wimpel) die „Cheated Innocence“ (Francesca Torrront Gironella), das „Lost Desire“ (Cécile Berthe) und den „Unsatisfied Doubt“ (Souphène Amiar).²²⁴ Im Vorwort beschreibt der Mann (Mario Biagini) dieses Innenleben als seine „innere Bühne.“²²⁵ Die Performance stellte eine sehr komplexe und selbst referentielle Geschichte des Mannes und der Theatergruppe dar. Nascimento kritisiert, dass diese Version im Gegensatz zu den vorherigen dem/der ZuschauerIn keinen Raum lässt, die eigene Vorstellungskraft zu benutzen:

²²¹ Vgl. Pfeiffer (2008): *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards' way (back) to storytelling*. S.88f.

²²² Pfeiffer (2008): *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards' way (back) to storytelling*. S.89

²²³ Vgl. Allain: *Waking with One breath left*.

²²⁴ Diese Auflistung und die Rollenbezeichnung der beteiligten DarstellerInnen bezieht sich auf die Aufführung in Torino, Italien, im März 2005, wie sie Claudia Tatinge Nascimento in folgendem Artikel beschreibt: *My Preposterous Theatrum Interioris Show*. In: *Theatre Journal* (Oktober 2005). In der Performance im selben Jahr im Dezember in Wien war zudem Marina Gregory involviert.

²²⁵ Vgl. Nascimento (2005): *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show*. S.499ff.

The flaw in this new performance stemmed from its dramaturgy: it spoon-fed its context to the audience. [...] The current dramaturgical frame is weakened by its exceedingly pseudo-autobiographical nature that refers too narrowly to this particular Man.²²⁶

Nichtsdestotrotz betont Nascimento den hohen künstlerischen Wert der Performance, die wichtige Rolle des Direktors und die Qualität der im Rahmen von *The Bridge* entstandenen Aufführungen. Eindrückliche Momente waren unter anderem vor allem Ang Gey Pins Verwandlungen, von der alten Frau, der Gebärenden zum Baby. Sie schien jeweils die Figur zu sein, nichts verbergend oder überspielend.²²⁷ „She played without mask. She was completely „naked.“²²⁸ Faszinierend war in der Aufführung allgemein wohl die absolute Präzision aller DarstellerInnen, die im Raum kreierte Konzentration, sowie die Verwandlungsfähigkeit, die „Entblößung,“ als auch die Einfachheit der Bühnenmittel: „There were not many items as Biagini already had announced at the beginning, in fact it resembled a lot Grotowski’s ideas and demands in his early days.“²²⁹ So wurde beispielweise die Tischdecke zum Bett, zum Vorhang, oder zum Leichentuch. Und obwohl die Übergänge in dieser letzten Version von *One breath left – Dies Irae* sanfter zu sein schienen, waren auch in dieser Spuren der Ursprungsidee vorhanden. Die Intention war immer noch, den Bogen zwischen *Art as Vehicle*, einer Kunst, die dem/der DarstellerIn dient, und *Art as Presentation*, Kunst, die für den/die ZuseherIn gedacht ist, zu spannen. Die Grenzen von Innen und Außen waren fließender.

Dieses achtjährige Projekt war prägend und wegweisend für das Workcenter und die KünstlerInnen. Innerhalb dieses Rahmens konnten auf der Bühne genauso viele Fragen wie intern gestellt werden, was eine kritische Auseinandersetzung mit dem Selbst und dem Projekt bedeutete und eine enorme Selbsterfahrung für alle Beteiligten war. Wird die ausschlaggebende Rolle von Ang Gey Pin berücksichtigt, so wird deutlich, dass diese intensive Arbeit sie auf ihrem Weg beeinflusste und beeinflussen wird, genauso wie sie und die anderen Mitglieder von *Theater OX* von der Suche des Workcenters geprägt wurden. Der Erfahrungswert einem derart lang andauernden und profunden Engagement ist tief greifend

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Pfeiffer (2008): *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards’ way (back) to storytelling*. S.89.

²²⁸ Pfeiffer (2008): *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards’ way (back) to storytelling*. S.89.

²²⁹ Gabriele C. Pfeiffer (2005): *Ausschnitt aus ‘Seeing Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show, entering the inside of a theatre’s body’, Dec. 2005*. Text entstanden im Rahmen der wiss. Arbeiten der Autorin im Rahmen des Documentation-Teams des EU Projekts "Tracing Roads Across" vom Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera 2003-2006. Manus. (freundlicherweise von der Autorin zu Verfügung gestellt).

und hinterlässt Spuren in der eigenen Herangehensweise an das Schauspiel. Die Komplexität und Dauer Ang Gey Pins Schaffens am Workcenter illustriert, dass dies ein Teil von ihr geworden ist, ein Baustein, der aus ihrer künstlerischen Laufbahn nicht mehr wegzudenken ist.

4.2. Zwischen den Kulturen

Ang Gey Pins bewegt sich auf ihrem Weg innerhalb der verschiedensten kulturellen Kontexte. Nach der Schule studiert sie asiatisches Theater in Hawaii und später, ab 1998, arbeitet sie unter anderem mit traditionellen Hokkien-Liedern am Workcenter in Italien mit Richards und Biagini. Erst fernab der Heimat findet sie durch die Theaterarbeit zu ihren Wurzeln. Angeregt von der Arbeit mit Liu Ching Min begann Ang Gey Pin eine fortlaufende „Forschung“ nach Liedern in ihrem alten Familiendialekt Hokkien und beschäftigte sich intensiv mit den taoistischen Texten.

Mit der Sprachenpolitik in Singapur ab Mitte der 1960er wurden offiziell nur noch Englisch, Chinesisch (Mandarin), Malaysisch und Tamil unterrichtet. Diese Maßnahme sollte dazu führen, das Land besser an die westliche Wirtschaft anzupassen und eine Einheit zu schaffen. Das gesamte Schulbildungs-System wurde auf Zweisprachigkeit umgestellt. Obwohl die bilinguale Politik als Grundstein des wirtschaftlichen, politischen und nationalen Erfolges genannt wird, erzeugte sie auch viele Schwierigkeiten.²³⁰ Die erzwungene Einheitssprachlichkeit führte zu „ineffective bilingualism,“²³¹ da die Grundkenntnisse weder in Englisch noch in der jeweils anderen Sprache gefestigt werden konnten. Ab 1979 wurde der Gebrauch von Hokkien in allen öffentlichen Einrichtungen wie Krankenhäusern, Schulen, dem öffentlichen Nahverkehr und auch in Geschäften verboten.²³² Dieser Schritt verursachte eine sprachliche Lücke und somit eine kulturelle Trennung und Entfremdung zwischen den Generationen.²³³ In der Schulzeit lernten Ang Gey Pin und ihre Geschwister nur Mandarin, was zu Verständigungsdifferenzen in der Familie führte:

²³⁰ Vgl. Manfred Wu Man-Fat: *A Critical Evaluation of Singapore's Language Policy and its Implications for English Teaching*. In: *Karen's linguistic issues*. Januar, 2005 . Siehe: <http://www3.telus.net/linguisticsissues/singapore.html>. Letzter Zugriff: 25.01.10.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. John Platt: *Bilingual policies in a multilingual society. Reflections on the Singapor Mandarin campaign in the English language press*. Siehe: <http://sealang.net/sala/archives/pdf4/platt1985bilingual.pdf>. Letzter Zugriff: 25.01.10.

²³³ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.67.

In Singapur, the ban of the dialects was very strict, especially in school, government offices, and public places. Though now it is more acceptable to use them, for twenty years between my mother's and my generation no one spoke in dialect. The ban mostly affected my generation and that of my grandparents'. My grandmother did not learn English or Mandarin in school, so after the ban she could only speak to those from her generation.²³⁴

Mit der Zeit war Hokkien immer weniger präsent in Ang Gey Pins Umgebung. So hat sie nur wenige Erinnerungen an die traditionellen Lieder in Hokkien, die sie heute singt. Teilweise eignete sie sich ihr gänzlich unbekannte Lieder an. In der Zeit der Einschränkungen im Zuge der Sprachenpolitik beschäftigten sich mehrere KünstlerInnen mit ihrer eigenen Kultur und alten Traditionen. Das Kulturgut und die Traditionen, die in Singapur zu dieser Zeit wenig Beachtung fanden, stießen im Ausland auf umso mehr Resonanz. Während die meisten Aufführungen in traditioneller Theaterkunst in Singapur laut Ang Gey Pin meist auf Profit ausgerichtet waren und oft mit wenig Achtsamkeit ausgeführt wurden²³⁵ – sie erinnert sich zum Beispiel an Performances in Singapur auf improvisierten temporären Bühnen, bei denen die DarstellerInnen während der Vorführung ihre Armbanduhren anbehielten²³⁶ – traf die Künstlerin bei ihren „westlichen“ LehrerInnen auf eine für sie ungewohnt profunde und ernsthafte Recherche und Umsetzung. Als sie nach dem Training mit Liu Ching Min in die USA ging, hatte sie zunächst nicht die Intention Theater zu studieren. Die Arbeit mit der eigenen Kultur hatte jedoch Spuren hinterlassen und sie entschied sich an die Universität Hawai'i Manoa (UHM) zu gehen.²³⁷ Dort wurde ein auf asiatisches Theater spezialisiertes Programm angeboten. Es wurden zum Beispiel ins Englische übersetzte Kabuki oder Peking Oper Stücke vorgeführt und so einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Dabei wurde sehr genau darauf geachtet, die ursprünglichen Melodiemuster und Schauspieltechniken beizubehalten. Ang Gey Pin berichtet, dass sie die Lieder zunächst in der Originalsprache lernten. Zuerst die Melodie und dann den Text in der traditionellen Sprache. Erst dann bekamen die StudentInnen den englischen Text, wobei sie beim Singen die gleiche Melodiestructur benutzen.²³⁸ Die ProfessorInnen waren alle „amerikanisch und weiß,“²³⁹ wie Ang Gey Pin sagt. Das Programm wurde ursprünglich vor allem von Frauen, insbesondere von Elisabeth Wichmann-Walczak, initiiert; die Unterrichtenden hatten Ausbildungen in den

²³⁴ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.141.

²³⁵ Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

²³⁶ Vgl. Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.142.

²³⁷ Vgl. Ebd.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

jeweiligen Ländern und/oder mit zum Beispiel professionellen Kabuki oder Peking Oper SchauspielerInnen erhalten.

[...] Ang enrolled in the University of Hawai'i Manoa's theatre programm and studied with North American professors who were proficient in Asian Languages such as Mandarin (in the case of Elisabeth Wichmann-Walczak) and/or knowledgeable of Asian performance traditions (such as Roger Long).²⁴⁰

Das Programm in Hawaii bot Kurse in chinesischen, japanischen, südostasiatischen und indischen Theater- und Musiktechniken. Jedes Semester wurden die StudentInnen in einer anderen Tanz-, Musik- und Theaterform unterrichtet, dazu wurden MeisterInnen aus den verschiedenen Ländern eingeladen. Dies war unter anderem auf Grund der multikulturellen und vor allem asiatischen Einflüsse in Hawaii möglich. Geprägt durch die Geschichte und den Zuzug von Arbeitskräften ist der Großteil der Bevölkerung in Hawaii asiatischer Herkunft, vorwiegend japanischer, philippinischer und chinesischer Abstammung. Ang Gey Pin war beeindruckt von den Sprach-, Kultur- und Performancekenntnissen der ProfessorInnen an der UHM. Für Ang Gey Pin, war die Ausbildung an der hawaiianischen Universität „something very precious“²⁴¹ – die Studienjahre eröffneten ihr neue Möglichkeiten und andere Zugänge zu ihrer eigenen Kultur. In diesem Zusammenhang erinnert sich die Künstlerin, wie sie als Kind das Theatergeschehen auf Bambusbühnen verstehen konnte, allein auf Grund der Zeichen und Kostüme²⁴² Sie verstand durch das Beobachten. Theorien, Erklärungen oder gute Kurse dazu konnte sie in Singapur allerdings kaum finden. Erst mit dem sehr systematisch aufgebauten Studium an der UHM begann sie die Hintergründe zu verstehen: „[I] re-understood something from my home.“²⁴³ Es waren die Erfahrungen im Ausland, die Ang Gey Pin zu der Kultur zurück brachten, in der sie aufgewachsen war:

It was through theatre practice that Ang's cultural identity came to embody certain elements from her heritage that, though always part of her ethnicity, were not entirely present in her upbringing.²⁴⁴

Durch ihre persönliche Suche und Investigation konnte Ang Gey Pin Traditionen ihrer Ursprungskultur wieder entdecken und beleben: “Ang's contact with cultural materials from the Chinese tradition is the result of an active search (or return) to her cultural heritage

²⁴⁰ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.64f.

²⁴¹ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 19.01.10.

²⁴² Ebd., am 24.07.09.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.65.

through her work in theatre.”²⁴⁵ Am Ende ihres Studiums kreiert sie ein komplettes Solo in Hokkien, das sie bezeichnenderweise Echos keep coming back²⁴⁶ nannte. Die Suche nach der eigenen Tradition war vielleicht auch einer der Gründe, warum sie sich nach der dreijährigen Ausbildung an der UHM an der UC Irvine für das Objective Drama Project bewarb, schließlich war die Grotowski inspirierte Arbeit von Liu Ching Min wegweisend für Ang Gey Pins kreative Recherche gewesen. Auch der Kontakt, den sie immer wieder zu grotowskischen TheatermacherInnen während ihrer Studienzeit gesucht hatte, entfachte weiter ihre Neugierde für diese Arbeit. Nach einem Jahr in Irvine ging Ang Gey Pin 1993 zurück nach Singapur, um dort mit dem Theater weiterzuarbeiten, an dem sie vor ihrem Studium ihre ersten Theatererfahrungen gemacht hatte. Während dieser Zeit wurde für sie jedoch bald klar, dass sie sich nach einer unkonventionelleren Theaterarbeit sehnte.²⁴⁷ Der Drang nach „etwas anderem“ wuchs in diesem Jahr und sie bewarb sich am Workcenter in Pontedera. Das Jahr 1994 verbrachte sie dort – für sie war die Arbeit nicht vergleichbar mit irgendetwas, dass sie zuvor gemacht hatte.²⁴⁸ Auch hier war die Suche innerhalb der traditionellen Lieder zentral. Am Ende des Jahres entschied sie sich zurückzugehen, trotz des Angebots des Workcenters länger zu bleiben. Einerseits musste sie ihren Verpflichtungen am Theater in Singapur nachkommen, andererseits vermisste sie die Heimat. Mit Tan Pei Hwee und anderen TheaterkollegInnen²⁴⁹ gründete Ang Gey Pin im selben Jahr, 1995, Theater OX. Ausgangspunkt der theatralen Recherche der Gruppe waren die eigenen Dialekte und traditionelle Lieder:

The point of departure for all in the group was to research their own dialects. I would ask each one of them: ‘Do you remember any songs? [...] We were looking for an individual work that could begin inner contact, a personal dialogue with ourselves. Our work was to ask questions to our memories, to look for what we remembered. ‘Do you remember? If you don’t remember, than who remembers?’ We approached songs by going to their sources, seeking for the song’s life, and the relationship between the song and ourselves.²⁵⁰

Drei Jahre lang war Ang Gruppenleiterin und Performerin. In dieser Zeit reiste Theater OX auch nach Europa. Sie verbrachten zehn Wochen in Polen und tauschten sich mit

²⁴⁵ Ebd. S.64.

²⁴⁶ So der Titel, wie Ang Gey Pin sich erinnert. Die Künstlerin selber ist sich allerdings nicht mehr sicher, eine andere Bezeichnung der Performance ist jedoch auch nach Recherchen nicht auffindbar.

²⁴⁷ Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Details zu den Gründungsmitgliedern siehe in Fußnotenankündigung in Kapitel 4.1. Theater „nach“ Grotowski.

²⁵⁰ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work*. S.141.

verschiedenen Theatergruppen aus, unter anderem mit Gardzienice, Włodzimierz Staniewski's Gruppe. Inspiriert von der Polenerfahrung begab sich Theater OX, zurück in Singapur, auf die Suche nach einem Ort, an dem sie in Ruhe etwas kreieren und sich auf den Prozess konzentrieren konnten. Allerdings erwies sich dies als nicht einfach – sie hatten kaum Geld und fanden wenig Zustimmung und Unterstützung in ihrer Umgebung. Nachdem sie ein altes renovierungsbedürftiges Haus auf einer kleinen Insel gefunden hatten, arbeiteten sie dort unter Extrembedingungen, ohne Strom und ohne fließendes Wasser. Die Idee, einen eigenen Theaterraum zu schaffen, stieß im Außen auf Unverständnis.²⁵¹ Nach all diesen Schwierigkeiten entschieden sich die KünstlerInnen, zunächst ihren eigenen Projekten nachzugehen. Als sie jedoch von der nächsten Selektion des Workcenters für 1998 erfuhren, beschlossen die Frauen von Theater OX, sich als Individuen zu bewerben – sie wurden als Gruppe aufgenommen. Wieder war es die Arbeit mit Nicht-Asiaten die Ang Gey Pin ihrer Kultur näher brachte. Richards und Biagini halfen ihr und den anderen Gruppenmitgliedern, weitere Qualitäten in ihren Texten und Liedern zu finden. Wie Ang Gey Pin sagt, zeigte Biagini ihnen einen humorvollen und spielerischen Ansatz im Umgang mit den Lao Tzu's und Chuang Tzu's Texten. Er lehrte sie, Fragen an den Text stellen und die Aussagen besser zu verstehen.²⁵² Sein Ansatz „seems so Chinese“,²⁵³ wie Ang Gey Pin sagt. Die Arbeit des Workcenters, welche auf traditionellen Liedern und Texten beruht, war ein weiterer Schritt, um tiefer in die eigene „verlorene“ Kultur einzutauchen, sie neu zu lernen.

Ang Gey Pins Weg zu ihren Ursprüngen ist also geprägt von Erfahrungen im Ausland und der Arbeit mit Nicht-Chinesen. Die profunde Recherche in ihre heimatlichen Kulturgüter fand großen Teils außerhalb von Singapur und erst als Erwachsene statt:

[...] a closer look shows how her process of rediscovering her family's heritage depended on her leaving home and being in contact with professionals who did not share her Chinese roots. [...] Many elements that could initially be seen as part of her heritage were in fact greatly foreign to her and only became part of her culture after Ang reached adulthood and gained professional competence.²⁵⁴

Es wird deutlich, was sie an der grotowskischen Arbeit anzog. Der Zugang in Hawaii war grundlegend für das Verständnis und die Professionalität der Theaterformen, durch die Arbeit

²⁵¹ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

²⁵² Vgl. Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.149.

²⁵³ Ang Gey Pin: *Forgotten memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.149.

²⁵⁴ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.65.

am Workcenter fand sie den individuellen Zugang zu dem traditionellen Material. Die Begegnungen mit ausländischen KünstlerInnen brachten sie immer weiter zu den Traditionen ihrer Kultur: “[...] Ang always clearly indicated that intercultural professional relationships stimulated her understanding of her own tradition, and for this reason she had actively pursued them.”²⁵⁵

Ihre LehrmeisterInnen und Theatererfahrungen waren international – all diese Begegnungen öffneten ihr Türen bei der Suche nach ihrem Familienerbe.²⁵⁶ Heute unterrichtet und performt sie in verschiedenen Ländern und Kontinenten, in Europa, Amerika und Singapur und kooperiert mit KünstlerInnen unterschiedlichster kultureller Hintergründe. Die Frage nach den ursprünglichen Theaterformen und der Heimat tauchen in ihrer Kunst immer wieder auf.²⁵⁷ Sie benutzt vielfach alte Lieder und traditionelle Kostüm- und Ästhetik-Elemente oder Spuren aus alten Stücken. Ang Gey Pin hat sich gewissermaßen eine eigene Kultur geschaffen und angelernt innerhalb der Theaterarbeit. Heute lebt sie in Italien und reist von dort für Projekte und Aufführungen in viele Teile der Welt. Die „neue“ Kultur ist genauso ihre eigene geworden wie die neu angelernte „alte“ Kultur. Ihr Weg ist sehr individuell und wechselnd – er zeichnet viele Stationen und eine immer wieder neue Suche. Deutlich wird, dass sie in der aus ihrem eigenen Impuls etwas in der grotowskischen Arbeit finden konnte. Die grotowskische Herangehensweise ermöglichte es ihr einer Suche nachzugehen, die ihr selbst entsprach und entspricht – die Recherche nach den eigenen Wurzeln und Traditionen, nach der „Heimat“.

²⁵⁵ Ebd. S.41.

²⁵⁶ Ebd. S.65.

²⁵⁷ Vgl. Kapitel 4.2.3. Feast of You Shen – Suche nach Heimat

4.2.1. Die fernöstliche Philosophie – kulturelle Einflüsse

In den Zivilisationen des Altertums, von denen sich im Fernen Osten lebendige Zeugnisse erhalten haben mündeten die traditionellen Künste in den Weg, auf dem der Mensch in einer langen und schwierigen Lehrzeit tiefe Erfahrungen mit der Wahrheit und mit sich selbst machen kann. Nach und nach entdeckt der Lernende die Gesetze der feinstofflichen Kräfte, aus denen das Leben gewoben ist. Er lernt, dass die Qualität seiner Werke von der Entfaltung seiner eigenen Qualitäten abhängt. Seine äußerliche Arbeit wird zum Ausdruck seiner inneren Wandlung.²⁵⁸

Dies gilt auch für Ang Gey Pins Weg – die altchinesischen Weisheiten und Lehren prägten sie grundlegend. Besonders die Texte von Lao Tzu und Chuang Tzu²⁵⁹ begleiteten sie fortlaufend. Die bewegenden Worte des Anfangszitats sind gleichzeitig sehr weitreichend und groß. Um jedoch ein Gefühl dafür zu bekommen, welches wirklich die Prinzipien waren, die Ang Gey Pin auf ihrem Weg begleiten, und wie die Situation der aktuellen Stand der Verbreitung der Lehren heute ist, sollen in diesem Kapitel grundlegende Ansätze und Ideen, anhand von Kunst, Poesie und alltäglichen Gewohnheiten, welche die fernöstliche Philosophie widerspiegeln, gezeigt werden. Gleichzeitig soll immer wieder eine Gegenüberstellung der fernöstlichen und der westlichen Denkweise stattfinden, da Ang Gey Pin zwischen diesen Kulturen lernte und lebt und weil der Ausgangspunkt dieser Arbeit in einem westlichen Kontext steht und von diesem Weltverständnis ausgeht. Vor allem durch Zitate sollen hierbei immer wieder die Sichtweisen der fernöstlichen DenkerInnen zu Wort kommen; im Fortlauf des Textes sollen zudem Verbindungen geschaffen werden zu Ang Gey Pins sowie zur grotowskischen Theaterarbeit.

Allgemein kann gesagt werden, dass die taoistischen Denkansätze heute in der chinesischen beziehungsweise chinesisch-singapurischen Kultur vorhanden sind, jedoch nicht mehr explizit gelehrt oder weitergegeben werden. Ein Faktor für diese Aussparung war einerseits sicher der Bann der Dialekte und die damit einhergehende Generationenkluft. Alte Werte und Traditionen konnten nunmehr schwer vermittelt werden. Andererseits wurde und wird in der Schule hauptsächlich der Konfuzianismus besprochen, da dieser konkreter auf politische oder staatliche Fragen Bezug nimmt. Der Taoismus hingegen gilt oft als weltfremd. Gerade in dem wirtschaftlich aufstrebenden Singapur und China hat und hatte diese Philosophie mit Werten, die das Zurück zum Ursprung oder die Einfachheit des Lebens proklamiert, keinen hohen

²⁵⁸ Pascal Fauliot: *Die Kunst zu Siegen ohne zu Kämpfen. Geheimnisse und Geschichten über die Kampfkünste*. München: Goldman, 2003. S.16.

²⁵⁹ Siehe Kommentar zur Schreibweise der Namen in Kapitel 3.3. Szenenarbeit (Fußnoten).

Stellenwert. Der Konfuzianismus und der Buddhismus entstammen der gleichen Wurzel wie der Taoismus, das heißt die drei Hauptlehren des Fernen Ostens sind miteinander verbunden und verwoben. Alle drei sind prägend für die Ausrichtung und Lebensweise in fernöstlichen Ländern, sozusagen Basis der Denkweise, auch wenn sich deren Ausgestaltung je nach Prägung, unterscheidet. In allen dieser Hauptphilosophien, selbst im „importierten Buddhismus“²⁶⁰ ist der Begriff des Tao zu finden.²⁶¹ Dies rührt wohl daher, dass die Grundlage der chinesischen Philosophie das I Ging – Buch der Wandlungen ist. In diesem werden sowohl das Tao, als auch die Prinzipien von Ying und Yang thematisiert. Ying und Yang, die für Erde und Himmel, passiv und aktiv, dunkel und hell, weiblich und männlich stehen, sind ineinander übergreifend, fließend miteinander verbunden. Sie bilden somit ein komplementäres Kräfteverhältnis. Diese drei Hauptreligionen Konfuzianismus, Buddhismus und Taoismus beziehungsweise Philosophien und deren Lehren sind in der chinesischen Kultur alltäglich präsent – es ist jedoch zu berücksichtigen, dass dies nicht heißt, dass die Bevölkerung diese Lehren genau kennt, geschweige denn befolgt, wie es manchmal scheint oder proklamiert wird. Wie im vorherigen Kapitel deutlich wurde, fand Ang Gey Pin erst durch ihre erneute Beschäftigung mit den taoistischen Werken innerhalb des Theaters und meist außerhalb Singapurs zu den altphilosophischen Texten zurück. Ein ähnliches Beispiel beschreibt Malika Sarabhai, Schauspielerinnen in Peter Brooks Mahabharata – Aufführung. In Indien scheint das Epos Mahabharata omnipräsent und allem zu Grunde liegend, jedoch haben nur wenige profunde Kenntnisse darüber:

Unfortunately, because of the all-pervasive quality of the Mahabharata in India, most of us take it for granted. Unless one is scholar of Sanskrit or Hinduism, a scholar in fact working on the The Mahabharata, one rarely sits down and actually reads it.²⁶²

Erst durch die Theaterarbeit war Sarabhai gezwungen sich intensiv mit dem Werk auseinander zu setzen: „I was forced to study it as I had never done before.“²⁶³ Es ist also ein Irrtum zu glauben, „that race and cultural knowledge are necessarily and inherently linked.“²⁶⁴ Ähnlich oder noch ausgeprägter als mit dem Volksepos in Indien verhält es sich mit den philosophischen Werken in Singapur. Singapurs Politik war und ist darauf

²⁶⁰ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.9.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Malika Sarabhai zit. n. Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*. S.38.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*. S.38.

ausgerichtet den Ansprüchen des westlichen Marktes nachzukommen, was auch die singapurische Gesellschaft nachhaltig beeinflusst. Die Leistungsprinzipien der modernen Wirtschaft scheinen konträr zu den chinesisch-philosophischen Ansätzen des Nicht-Handelns, der Stille und Langsamkeit. Trotz all dem oder gerade deshalb zogen die Texte von Lao Tzu und Chuang Tzu Ang Gey Pin an. Es waren Ideen, die in ihr widerhallten. Einerseits sind taoistische Lehren Grundlagen der Bewegungslehre Tai Chi, welches eine Basis der kreativen Suche von Ang Gey Pin darstellt, andererseits fließen taoistische Analogien und Ansätze in ihre Schauspielerarbeit ein. Prinzipien wie das Wu Wei, das „aktive“ Nicht-Handeln, oder die „aktionslose Aktivität“²⁶⁵, sowie auch die grundlegende Arbeit an dem Selbst, sind präsent in ihrem Training.²⁶⁶ Ihre eigene neu erlernte Kultur beeinflusste und prägte sie genauso wie die Erfahrungen im Westen und die Auseinandersetzung mit dessen Werten. Sowohl in *One Breath left* als auch in ihrer aktuellen Performance *Feast of You Shen* sind Fragmente taoistischer Texte zu finden.

Einst träumte Dschuang Dschou, dass er ein Schmetterling sei, ein flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich fühlte und nichts wusste von Dschuang Dschou. Plötzlich wachte er auf: da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dschou. Nun weiß ich nicht, ob Dschuang Dschou geträumt hat, dass er ein Schmetterling sei, oder ob der Schmetterling geträumt hat, dass er Dschuang Dschou sei, obwohl doch zwischen Dschuang Dschou und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge.²⁶⁷

Auf dieser Parabel aus dem zweiten Buch von Chuang Tzu basiert die Szene, die Ang Gey Pin in der Arbeit mit Grotowski entwarf und die später in *One breath left* eingeflochten wurde. Der Kern der Geschichte des taoistischen Werks weist bereits auf Grundprinzipien der „anderen“ Denkweise hin. Die Geschichte thematisiert das Nicht-Wesen der Dinge, sowie den ständigen Wandel. Es ist nicht wichtig, ob Chuang Tzu der Schmetterling ist oder nicht, grundlegend ist, dass sich die Perspektive ändern kann. Alles bewegt sich ständig, ist immer im Übergang, im Wandel. Nichts ist fixiert oder beständig. Das Tao oder das „Namenlose“,²⁶⁸ meist mit Weg übersetzt, ist die allumfassende Urkraft und selbst nicht definierbar, ohne Anfang und Ende.²⁶⁹

²⁶⁵ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.101.

²⁶⁶ Vgl. Kapitel 3. Ang Gey Pins Schauspieltraining.

²⁶⁷ Dsi (1969): *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. S.65.

²⁶⁸ Vgl. Blofeld: *Das Tao und sein Wirken*. In: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.19.

²⁶⁹ Vgl. Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.15.

Von keinem Sein, ist [das Tao] Ursprung allen Seins. Keiner Aktivität bewusst, ohne Absicht ohne Zweck, weder Belohnung noch Lob erstrebend, erfüllt es doch alle Dinge mit Vollkommenheit. [...] Nichts kann von ihm gesagt werden ohne seine Fülle zu schmälern. Zu sagen, dass es existiert, heißt auszuschließen, was nicht existiert – des tao ureigenste Wesen jedoch ist die Leere.²⁷⁰

Die Erklärungen des Tao zeigen, dass das fernöstliche Denken sich grundlegend unterscheidet vom abendländischen. Scheinen die beschriebenen Prinzipien – nach unserer Auffassung – auf den ersten Blick an sich gegensätzlich zu sein, so ist dies Grundlage der chinesischen Philosophie. Die taoistischen Lehren können nicht mit dualistischen Denkweisen verstanden werden. Es ist eine Lehre der Übergänge, der Wandlung und vor allem der Leere. „[T]ao ist konstant und bleibt mit sich selbst identisch, obwohl sich die zehntausend Dinge, alle Entitäten, im Fluss befinden,“²⁷¹ es ist beständig in seiner Unbeständigkeit. Das Tao entspricht nicht einer theistischen Vorstellung von Gott als Schöpfer. Für Theisten sind „Gott und die Kreaturen seiner Schöpfung auf ewig zwei und voneinander getrennt.“²⁷² Das Tao geht über Gott hinaus, Nichts ist getrennt vom ihm. Das Tao ist in Allem, Alles scheint eins mit dem Kosmos. Gerade die Wandlung ist das Wundersame, die Schönheit, nicht das Festgelegte, nicht das Sein. Diese Ideen manifestieren sich nicht nur in den Texten des Tao Te King oder von Chuang Tzu sondern gerade auch in alltäglichen Ansichten. So zum Beispiel beschreibt der Wissenschaftler Byung-Chul Han, dass ein Kabuki Schauspieler eine Pfingstrose aufgrund ihrer Vergänglichkeit liebt: „Schön ist nicht ihre volle Pracht, ihr üppiger Glanz allein. Schön ist vor allem der schmerzhaft Charmé ihrer Vergänglichkeit.“²⁷³ Der Schauspieler scheint zu bewundern, wie die Blume ihre Blätter abwirft und sich dem Verschwinden hingibt. Im Gegensatz zu westlichen Ansätzen, in denen das Vollständige und Ganze, das hell Glänzende als schön angesehen wird, sind es im fernöstlichen die Momente der Unvollständigkeit, die Raum zur Assoziation und Weiterführung geben. Die fernöstliche Faszination der Vergänglichkeit scheint jedoch nicht einer romantisch-melancholischen zu entsprechen, wie sie in einer westlichen Auffassung zu finden wäre, sie beschreibt eher die Freude am Wesen der Momenthaftigkeit. Sicher ist dies nicht allgemeingültig, denn melancholisch-sehnsüchtige Tendenzen sind sehr wohl auch in Texten von fernöstlichen Gelehrten oder Mönchen zu finden, allerdings ist die Grundidee eine andere. Generell kann gesagt werden, dass das Unvollständige und das Übergehende, das sich Transformierende im

²⁷⁰ Blofeld. In: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.19.

²⁷¹ Laozi: *Daodejing. Das Buch vom Weg und seiner Wirkung*. Rainald Simon (Hrsg.) Stuttgart: Reclamjun., 2009. S.302.

²⁷² Blofeld. In: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.19

²⁷³ Han (2007): *Abwesen*. S.57.

fernöstlichen Denken von besonderem Interesse sind. Ein weiteres Beispiel hierzu sind die Gedanken des buddhistische Mönches Yoshida Kenkô (1283-1352), der in Betrachtungen aus der Stille schreibt:

Bewundert man die Kirschblüten nur in ihrer vollen Pracht, den Mond nur an einem wolkenlosen Himmel? [...] gerade ein Zweig, dessen Knospen erst aufgehen, und ein Garten, in dem die Blüten schon abgefallen sind, gibt besonders viel zu betrachten. [...] Natürlich ist es schön, zum Vollmond auf zusehen, der hell über tausend Meilen hin strahlt, aber es berührt die Seele noch tiefer, auf den Tagesanbruch zu warten, bis der Mond langsam hervortritt und gründlich schimmernd tief in den Bergen über den Kryptomerien leuchtet, dann plötzlich ein leichter Regen niedergeht und der Mond sich für eine Weile hinter den Wolken verbirgt.²⁷⁴

Ähnliches ist bei Tu Fu (712 – 770), einem der bedeutendsten Dichter der Tang Dynastie, zu finden. Der Lyrik seiner Zeit entsprechend, betrieb er in seinen Gedichten „Landschaftsmalerei in Worten.“²⁷⁵ In diesem Beispiel betont er besonders die Schönheit der Übergänge und des Sich-Auflösenden:

Im klaren Herbst verdunkelt Nichts meine Sicht.
Am Horizont steigt heller Dunst herauf.
Ein ferner Fluss verschmilzt mit dem Himmel.
Ein abgelegenes Dorf sinkt in den milchigen Dunst.
[...]²⁷⁶

Es ist also das Wachsende und Vergängliche, das Diffuse, das Ineinanderfließende, alles, was auf die Leere verweist, ohne Beginn und Ende, was dem Anblick seine Schönheit gibt. Diese Prinzipien scheinen sich in allen Bereichen des fernöstlichen Lebens widerzuspiegeln. Auch chinesische oder japanische Tuschezeichnungen sind fließend ohne klare Konturen, sie legen Nichts fest, ein Baum scheint gleichsam Wiese zu sein oder wie in folgendem Beispielbild (Abd.10) geht Wasser in Berge und Luft über.

²⁷⁴ Yoshida Kenkô: *Betrachtungen aus der Stille*. Oscar Benl. (Hrsg.) Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1963, S. 94f.

²⁷⁵ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.140.

²⁷⁶ Tu Fu zit n. Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.140.



Abbildung 10: Chinesische Kunst: Auf Besuch bei einem Freund mit Zither. Dai Jin, 1446. Tinte auf Papier. Museum für Ostasiatische Kunst, SMBPK, Berlin. (zitiert nach: Gabriele Fahr Becker (2000): *Arte asiático*. S.184)

Die Konturen verschwimmen, alles ist aus einer einzigen Substanz; das Unvollständige ist Basis der Kunst: „Der taoistische Künstler lässt sein Werk absichtlich unvollendet, denn so kann der Betrachter es mittels eigener Intuition vervollständigen.“²⁷⁷ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Text: Hinter der Leinwand²⁷⁸ des Filmemachers Sergej Eisenstein, in dem er seine Faszination für die chinesische und japanische „natürliche“ Montage beschreibt – die chinesische Schriftsprache, die einst aus kleinen Bildern entstand und mit der Zeit immer abstrakter wurde, funktioniert über das Zusammenfügen der einzelnen Idiogramme. So ergeben die Zeichen für Hund und Mund gemeinsam das Bellen, die Zeichen für Hund und Kind das Schreien, Wasser und Auge zusammen das Weinen. Für Eisenstein symbolisiert dies das Grundprinzip der Montage, zwei Bilder zusammengefügt ergeben ein Drittes, was aber nicht direkt zu sehen ist, sondern sich nur aus der Kombination der anderen ergibt, eine Assoziation hervorruft. Eisenstein nennt als weiteres Beispiel, dieser „Monatgekunst“ auch die japanischen Haikus, die kleinen japanischen Gedichte, die rein deskriptiv sind, in ihrer Einfachheit jedoch ein Ganzes ergeben. Auch diese sind wie Teilfragmente, die erst mit der Vorstellung des/der LeserIn ein Ganzes ergeben.

From our point of view, these are montage phrases. Shot lists. The simple combination of two or three details of a material kind yields a perfectly finished representation of another kind – psychological.²⁷⁹

Es ist also diese Kunst des Unausgefüllten, des Freiraums, der Leere welche sich durch die gesamte chinesische und japanische Kunst und sämtliche andere Lebensaspekte zieht, denn

²⁷⁷ Blofeld. In: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.22.

²⁷⁸ Serge Eisenstein: *Hinter der Leinwand*. In: Hesse, Eva: *No – vom Genius Japans*. Zürich: Peter Schifferli Verlags AG, 1963. S.264ff.

²⁷⁹ Sergei Eisenstein: *From Film Form. Essays in Film Theory*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949. S.130.

das Nicht-Ausgesprochene, Nicht-Gezeichnete lässt nach Ansicht chinesischer KünstlerInnen Raum für den Geist:

Der leere Raum, der so wirkungsvoll eingesetzt wird, symbolisiert die innere Erfahrung, und sein Gebrauch verlangt nach der Ansicht chinesischer Künstler mehr Überlegung und Sorgfalt als alle Pinselstriche, so dass die Mediation wesentlicher Bestandteil aller Malerei, aller Kunst ist. Diese Leere ist zugleich Offenheit des Geistes:²⁸⁰



Abbildung 11: Ikebana der Shoghetsu Schule. (Zitiert nach Barba; Savarese, Fowler (2006): *A Dictionary of Theatre Anthropology*. S.15.)

Dies ist eine faszinierende und ganz andere Denkweise, ein anderer Ausgangspunkt als im Westen, wo meist „aus dem Vollen geschöpft“ wird. Vergleichbar hierzu ist auch die japanische Blumenkunst Ikebana, die so ganz anders scheint, als unsere westliche Auffassung. Wenige Blumen werden kunstvoll nach genauen Regeln zusammengesteckt. Es geht um die Leerräume, um das Nichts, auf das Verweisen der Blumen auf ihre Vergänglichkeit, sowie ihre bestimmte Anordnung, die den leeren Raum hervorhebt. Deutlich zu sehen ist diese Betonung der Leerräume in der Abbildung (Abd.11). In der richtigen Kombination deutet das Gesteck auf die Flüchtigkeit des Moments und gleichzeitig auf das Wachstum hin:

One can bring together – compare – one flower in bud with another already in full bloom. With two branches, one thrusting upwards and the other pointing downwards, one can draw attention to the direction in which the plant is developing. One force bind it to the earth, another force pushes it away from the earth.²⁸¹

Das Ikebana steht im Gegensatz zum westlichen vollen Blumenstrauß, je mehr die Blütenpracht, umso größer der Strauß, umso eindrücklicher ist dieser. Im Ikebana sind es

²⁸⁰ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.127.

²⁸¹ Eugenio Barba; Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The secret Art of the Performer*. 2nd Edition. Oxon, New York: Routledge, 2006. S.14.

lediglich ein paar Blumenstängel, die zart aber haargenau nach detaillierten Regeln angeordnet in unterschiedliche Richtungen weisen. „Mitten in einer radikalen Vergänglichkeit strahlt die Blume eine Lebendigkeit aus, die un- oder widernatürlich ist, eine Dauer, die nicht andauert.“²⁸²

Genauso stilistisch exakt festgelegt ist auch die traditionelle asiatische Theaterkunst. Auch diese überlässt dem Zuschauer Raum für weitere Vorstellungen und Assoziationen. In der Peking Oper zum Beispiel verweist eine stilisierte Geste auf eine konkrete Handlung. Der Tisch kann sich wandeln zum Boot, Bett oder Stuhl allein durch eine kodifizierte Geste der/des SchauspielerIn. Die Geste verweist auf die Umgebung oder die Aktion, sie markiert symbolisch die konkrete Handlung. Im Aufsatz *The Orient – The Occident* verweist auch Grotowski auf eben diese Unterschiede zwischen den Theaterkulturen. Wie er behauptet, würde der/die „okzidentale“ SchauspielerIn bei der Anweisung des Schwimmens entweder dieses spielen, also zum Beispiel Kraul-Bewegungen machen oder „etwas psychologisch Abstraktes“²⁸³ entwerfen, wie das Schwimmen im Mutterleib. Hingegen würde der/die „orientalische“ DarstellerIn nach einer Geste suchen, die das Schwimmen indiziert. Ausgehend von den Bewegungen oder Gesten, die wie eine Rahmenstruktur funktionieren, würde der/die „orientalische“ SchauspielerIn weitere „Stopps“, mehr Details und Rhythmen, eine weitere Komplexität finden, damit die Formen als Kanal für den Energiefluss fungieren können.²⁸⁴ Die Geste ist also Grundstruktur und weist auf Weiteres hin. Sie ist Andeutung einer komplexen Handlung, die aber nicht in Gänze sichtbar sein muss. Jedoch ist die Konzentration und Intention der/des SchauspielerIn voll auf die Handlung gerichtet – ist sie das nicht, kann die entsprechende Energie nicht fließen und die Geste an sich ist „leer“, ohne Leben. In diesem Sinne dient die Einfachheit der Geste dazu, Raum zu geben für den Energiefluss, für den Verweis, wie beim Ikebana, bei dem der verweisende Charakter – der ange deutete Lebens- und Verlebens-Fluss – nicht durch die Fülle der Blumen, sondern durch die leeren Zwischenräume entstehen kann:

Stylized movements onstage can be linked to [the strokes that produce] the black-inked dragon in [traditional chinese] painting: parts of the dragon are hidden behind the clouds,

²⁸² Han (2007): *Abwesen.* S.73.

²⁸³ Vgl. Grotowski (1989): *Around Theatre: The Orient-The Occident.* S.1-11.

²⁸⁴ Ebd.

while parts of it are clearly shown, some scales here and a few claws there, together it is a complete picture of the dragon.²⁸⁵

Der Theaterkritiker A Jai erklärt das fernöstliche dramatische Prinzip bildlich: “The acting in traditional theater has that quality of showing the head and not the tail of the celestial dragon.”²⁸⁶ Der Drache ist nicht nur generell beliebtes Symbol in China, sondern vor allem auch der Taoisten. Er steht unter anderem für die Naturkräfte, denen gegenüber Respekt zu erbringen ist. Das beschriebene Bild zeigt wieder, dass nicht alles offensichtlich sein muss, der Kopf, verweist auf den nicht-sichtbaren Schwanz. Es verhält sich sozusagen wie mit der Spitze des Eisberges, die nur einen kleinen Teil des tatsächlichen Eisbrockens ausmacht. Ähnliches beschreibt Han bei den asiatischen Essgewohnheiten. Nach seiner Ansicht sind in den fernöstlichen Ländern die Speisen zusammengesetzt aus vielen einzelnen kleinen Gerichten, ohne Mitte. Der farblose und fast geschmacksneutrale Reis deutet laut Han auf die Leere hin. Die Speisenfolge enthält kein Hauptgericht und ein in sich geschlossenes Menü gibt es nicht. Han fasst zusammen:

[E]in westlicher Besucher wird sich kaum des Gefühls erwehren, dass der fernöstlichen Küche trotz der Vielzahl von kleinen Köstlichkeiten etwas fehlt, ohne es direkt benennen zu können.²⁸⁷

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Anekdote Ang Gey Pins, in welcher Theater OX für Grotowski kochen sollte. Das Ergebnis konnte niemals zufriedenstellend sein, da allein die Arten den Reis zu kochen in Singapur und Italien so grundverschieden sind, dass es schwierig ist, hier einen Konsens zu finden. Auch der Akt des Essens vollzieht sich laut Han wie die Denkweisen: Während im asiatischen Raum die Dinge mit Hilfe der Stäbchen zusammengeführt würden, würde im Westen mit Messer und Gabel gestochen und zerlegt, so wie das Denken, das im Westen analytisch zerlegend sei:²⁸⁸

[...] [M]an kann aber nicht sagen, dass man im Fernen Osten dagegen synthetisch denkt und isst. Analyse und Synthese gehören in dieselbe Ordnung. So ist das fernöstliche Denken weder analytisch noch synthetisch.²⁸⁹

²⁸⁵ Liu zit.n. Jai A. In: *Truth in life and truth in art*. In: Richard Schechner; Faye Chungfang Fei: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ann Arbor: The University of Michigan. S.152.

²⁸⁶ Jai A: *Truth in life and truth in art*. In: Schechner; Chungfang Fei (2002): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. S.152.

²⁸⁷ Han (2007): *Abwesen*. S.71.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

Hans Vergleich der Essgewohnheiten trifft nicht immer ganz zu, denn allein im europäischen Raum unterscheiden sich die Gerichte und Arten des Essens von Land zu Land erheblich, essentiell sind jedoch die von ihm mit diesem Beispiel beschriebenen Denkmuster und damit einhergehenden Weltanschauungen, die in der Tat sehr unterschiedlich zu sein scheinen. Nicht, dass es im Fernen Osten keine dualistischen Prinzipien geben würde, jedoch scheint die Betrachtungsweise eine andere – die Prinzipien werden immer im Zusammenhang gesehen, sie beeinflussen sich gegenseitig und gehen ineinander über, wie Ying und Yang – ein Teil des Einen ist auch immer in dem Anderen; dies ist wohl die Idee, die Han zu der Aussage führte, das fernöstliche Denken, sei weder analytisch, noch synthetisch. Hans Beobachtung, dass im Westen hingegen Dinge getrennt voneinander betrachtet werden, bestätigt sich im Körper-Geist-Konzept – während im westlichen Denken eine Dualität von Körper und Geist verankert ist, werden Körper und Geist im Fernen Osten als Eins gedacht. Die westlich „biologische“ Medizin betrachten Krankheit oder Dysfunktion des Körpers beziehungsweise der Organe getrennt von der Psyche, abgespalten vom Geist, wie Yasuo bemerkt.²⁹⁰ So werden in der westlichen Schulmedizin Medikamente eingesetzt, die Schmerzen überdecken und/oder körperliche Symptome bekämpfen, selten jedoch die geistigen Leiden mit einbezogen. Fernöstliche Medizin und Gesundheitslehren basieren auf einem ganzheitlicheren Ansatz; laut Yasuo wird davon ausgegangen, dass alle Organe mit dem Geist verbunden sind und psychische Zustände wieder spiegeln.²⁹¹ Wie der Wissenschaftler beschreibt trainieren Athleten in Europa oder Amerika den Körper auf eine Weise, bei der es um Muskelkraft und Spannung, um die motorische Aktivität des Körpers geht. In östlichen Trainingsansätzen hingegen sei das Trainieren des Körpers gleichzeitig auch Übung für den „Geist“, somit sei das Training auch auf spirituelles Wachstum und die damit einhergehende Entwicklung der Persönlichkeit ausgerichtet.²⁹² Dies rührt daher, dass die asiatischen Kampfsportarten großen Teils von spirituellen Meistern entwickelt wurden – die jeweilige Philosophie liegt ihnen demnach zu Grunde. Diese Kampfkünste sind unvorstellbar ohne die philosophischen Hintergründe, die Idee. Dies trifft auch auf das Tai Chi zu – es geht nicht um das reine Ausführen der Bewegungen sondern um das „Eins-Sein“ von Körper und Geist und darum, mit jeder Faser des Körpers zu denken. Es ist gleichzeitig spirituelle Disziplin und Persönlichkeitsentwicklung:

²⁹⁰ Vgl. Yasuo (1993): *The Body, Self-cultivation & Ki-Energy*. S.8f.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

Als wahrhafter Weg der [t]aoistischen Alchemie bietet das Tai Chi Chuan dem geduldig Suchenden einen Schlüssel zum Wissen um die Energien. Von daher also eine gewisse Unüberwindbarkeit... unter der Bedingung, dass man sich stets an die Botschaft eines weiteren Namens erinnert, den man dieser Kunst gegeben hat: „Kampf gegen den eigenen Schatten.“²⁹³

In diese Richtung geht auch der Ansatz Grotowskis; die Arbeit mit Energien und die Überwindung des Selbst sind zentrale Themen des Theatermakers. Grotowski war einer der ersten westlichen Theatermacher, der von einem holistischen Ansatz ausging. Seit dem 20. Jahrhundert rückte der Körper wieder in das Betrachtungsfeld des westlichen Theaterkontextes, wie bei Gordon Craig, Antonin Artaud oder Wsewolod E. Meyerhold oder auch bei Konstantin Stanislawski²⁹⁴ – die „Wiederentdeckung des Körpers“²⁹⁵ steht allerdings erst mit der postdramatischen Theaterpraxis „im Zenit.“²⁹⁶ Oder wie es Steiner im Allgemeinen formuliert: „Erst in diesem Jahrhundert haben wir [im Westen] verstanden, dass der Körper ein Schlüssel ist, mit dem man transzendente Welten öffnen kann.“²⁹⁷ Grotowski experimentierte in diesem Zusammenhang mit der Körper-Geist-Einheit. Für ihn war Theater – ähnlich wie im Fernen Osten – mehr als reine Kunst, es war Kanal zu etwas anderem. Körperliche Übungen bei Grotowski dienten nicht nur dazu, athletische Körper zu erhalten, sondern primär um geistig zu wachsen, Ängste zu überwinden, Neues zu spüren, sich auf Unbekanntes einzulassen. Seine Herangehensweise ähnelt derjenigen der traditionellen asiatischen Künste. Wie im Anfangszitat deutlich wurde beinhaltet die asiatische Kunst eine tief greifende Veränderung des Selbst, sie ist sozusagen Ausdruck dessen: die/der KünstlerIn und sein/ihr Werk oder die Bewegungsweise, die körperliche Expression in Tanz, Theater oder Kampfkunst sind nicht voneinander zu trennen – der Pfad der Kunst ist gleichzeitig Wandlung und Erweiterung des Selbst. Dies sind Ideen, die auch der grotowskischen Arbeit zu Grunde liegen – für Grotowski war Theater eine ganzheitliche Investigation, persönliche und spirituelle Weiterentwicklung. Seine Auffassung der Kunst kommt der traditionellen Kunstbetrachtung in China sehr nahe: „Die Kunst ist in China auch nie ein Beruf gewesen – sie war Leben.“²⁹⁸

²⁹³ Fauliot (2003): *Die Kunst zu Siegen ohne zu Kämpfen*. S.23.

²⁹⁴ Siehe dazu: Edward Gordon Craig: *On the art of the theatre*. London: Heinemann, 1968; Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*. Frankfurt am Main: Fischer, 1964; Jörg Bochow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin: Alexander Verlag, 2005; Vasilij Toporkov: *Stanislavskij bei der Probe*. Berlin Parthas Verlag, 1997.

²⁹⁵ Dietmar Sachser: *Theaterspielflow*. Berlin: Alexander Verlag, 2009. S.172

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Gespräch mit Marta Steiner, geführt am 14.11.09. Mitschriften.

²⁹⁸ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.126.

Es wird deutlich, dass das analytische Denken und die logozentrische Theaterkultur im Westen – mit der Trennung von Geist und Körper – dem „mind-body“-Konzept²⁹⁹ im Fernen Osten gegenüber stehen. Die Einheit von Geist und Körper und deren Training sind grundlegende Ideen, die schon in der indischen Schauspiellehre, der *Natyasastra*³⁰⁰ oder auch in dem Traktat über Nô-Theaterkunst des japanischen Dramatikers und Schauspielers Zeami Motokiyo (1363-1443) enthalten sind.³⁰¹ Die Rolle des/der SchauspielerInnen ist im Fernen Osten vergleichsweise ausgeprägter. Dabei geht es aber nicht um die Person, nicht um das „Ego“ des/der DarstellerIn, sondern um dessen/deren Kunst, die über den/die KünstlerIn hinaus geht. Auch hier entspricht der grotowskische Ansatz in Vielem mehr den Ideen der asiatischen Theaterkunst als seiner eigenen westlichen Theaterkultur. Was er geschaffen hat geht allerdings über Ost und West hinaus, denn er vermengte die unterschiedlichen Ansätze und Philosophien, er zog sozusagen aus allen verschiedenen Lehren, das für ihn essentiell anmutende heraus. Der Theatermacher strebte danach, diese Grundideen ineinander fließen zu lassen, ohne dass ihre Eigenheiten oder Essenzen verloren gehen. Grotowski war schon seit seiner frühen Kindheit von fernöstlichen Philosophien beeinflusst. So schreibt er in seinem Text *Theatre of Sources*,³⁰² darüber, wie ihm seine Mutter neben christlichen Werken, Bücher über indische Lehren mitbrachte. Die Geist-Körper-Einheit ist auch hier Grundlage und Voraussetzung. Ähnlich wie in der taoistischen Lehre werden zum Beispiel in den Upanishaden die Gewaltlosigkeit und der schöpferische Zug des Lachens und der Freude betont:

Die Upanishaden lehren, dass Anstrengung nur durch Freude zu ihrer Wirkung kommt. Freude ist eine Kraft, die alle Krankheiten des Egoismus, der Angst, der Trennung verbannt – lauter Dinge, die den Menschen lähmen.³⁰³

Auch die taoistische Lehre ist durchzogen von verstecktem Witz. Laut Legende standen die Gründer der drei großen Religionen Chinas um einen Krug voll Essig – Symbol des Lebens selbst – herum. Alle drei kosteten den Inhalt. Konfuzius nannte ihn sauer, Buddha bitter, nur

²⁹⁹ Vgl. Yasuo (1993): *The Body, Self-cultivation & Ki-Energy. Chapter 1: Eastern Mind-Body Theory*. S.7ff.

³⁰⁰ Die *Natyasastra* (entstanden zwischen 300 v.Chr. und 500 n.Chr.) ist ein komplettes Werk über die Theaterkunst und enthält alle unterschiedlichen Aspekte von Poesie und Text, über Bühne und Kostüm, bis hin zur Kunst des Schauspielens.

³⁰¹ Vgl. hierzu Oscar Benl: *Seami Motokiyo un der Geist des Nô- Schauspielers. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert*. Wiesbaden: Steiner, 1953. Sowie: Yasuo (1993): *The Body, Self-cultivation & Ki-Energy*. S.25.

³⁰² Grotowski: *Theatre of sources* In: Wolford; Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.250-268.

³⁰³ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.18.

Lao Tzu empfand ihn als süß.³⁰⁴ Ang Gey Pin berichtet, dass sie beim Übersetzen der chinesischen Texte mit Mario Biaginis Hilfe den Witz und die versteckten Botschaften der taoistischen Texte verstehen lernte:

Biagini guided us in the translation process. Sometimes I can see how a text is very funny or interesting. This kind of relationship comes from Biaginis kind of working, a way of approaching ancient texts that is not stiff. [...] There is life in the texts and with Biagini we can create a very playful work. [...] He helps us asking questions to the texts and in return these texts ask something from us. This seems so Chinese. It is the whole of Lao Tzu's and Chuang Tzu's texts. I can now find playfulness in the Chinese texts, a kind of playfulness that is major to Chinese culture.³⁰⁵

Gerade dieser humoristische Zugang war für Ang Gey Pin befreiend für die Theaterarbeit. Es ging darum einen Mittelweg zu finden, die Texte wert zu schätzen, aber nicht zu ehrfürchtig zu behandeln. Ang Gey Pins Weg zu eben diesem Theater war nicht zufällig, denn sie fand hier Prinzipien wieder, die den ursprünglichen Philosophien ihres Kulturkreises entsprachen. So konnte die Arbeit mit dem grotowskischen Theater ihre eigene Suche unterstützen. Die Weisheit des chinesischen Denkens ist langsam, es geht nicht um das schnelle, aktive Hineingehen und Handeln: „Die Weisheit ist ein zögerndes Wissen. Die Langsamkeit und die Freundlichkeit sind die Gangart des fernöstlichen Denkers.“³⁰⁶ Dass die grotowskische Arbeit, – die nicht ziel- und aufführungsorientiert ist, die den Prozess, den Weg, die Veränderung und die Entwicklung betont – aus eben diesem Grund anziehend für die Künstlerin aus Singapur war erscheint daher plausibel. Im Gegensatz zur westlichen Kultur bedeutet der Weg der Taoisten kein aktives, forciertes Handeln, sondern er sucht mit dem Fluss und der Wandlung der Dinge zu gehen. Die taoistische Lehre betont nicht die Härte der Dinge, sondern streicht vielmehr die weiche Anpasstheit des Wassers heraus, das sich nachgiebig an alle Gegebenheiten anschmiegt, sowie wandelbar ist in seiner Form. Die Natur ist somit Vorbild und Lehrerin der Taoisten:

Mühelos mit der Natur gehen heißt, wie ein Fisch mit der Strömung schwimmen oder gleich einem geübten Holzschnitzer das Messer entlang der Struktur zu führen. Betrachte man die Natur als Führer, als Freund, so wird das Leben mühelos, ruhig und gelassen: voll der Freude also. Die Sorge verschwindet, heitere Ruhe tritt an ihre Stelle.³⁰⁷

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ang Gey Pin: *Forgotten Memories in Action: An Interview with Ang Gey Pin*. In: Nascimento (2009) *Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.149.

³⁰⁶ Han (2007): *Abwesen*. S.113.

³⁰⁷ Blofeld: *Das Tao und sein Wirken*. In: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.24.

Im westlichen Kontext ist so ein Verhalten negativ konnotiert, denn es bedeutet, scheinbar konform zu sein. Jedoch meint die taoistische Lehre nicht, sich zu verleugnen, sondern sich beweglich einen Weg zu suchen, etwas annehmen zu können, wie ein Baum, der seine Wurzeln um den harten Stein schlingt. Es geht nicht um übereiltes Handeln, sondern um das Abwarten. Auch in ihrer Theaterkunst lehrt Ang Gey Pin das Abwarten des Augenblicks, also nicht etwas zu tun, was leer ist, sondern auf die Lebendigkeit dessen zu warten. Wobei das Warten auch lebendig ist, und zwar der Moment des „receiving“,³⁰⁸ des Erhaltens, es ist ein aktives und handlungsbereites Warten. Parallelen zu taoistischen Ideen findet Ang Gey Pin auch bei Carlos Castaneda. Für sie war die Verbindung zwischen Castanedas Erfahrungen und den taoistischen Werten die Arbeit an dem Selbst, welche auch Erfahrungen erfordert, die in Verbindung stehen mit der eigenen Einsamkeit und Zurückgezogenheit. Die innere Ruhe und Stille bedeuten im Taoismus die „Rückkehr zu den Wurzeln“,³⁰⁹ die „Rückkehr zum Leben“,³¹⁰ Es geht darum, diesen Raum zu schaffen, einen Raum der Innenschau, welchen auch Castaneda in seinen Selbstexperimenten mit und in der Natur schafft. Er geht zurück zu alten Weisheiten – etwas was auch die Taoisten taten – und in die Einfachheit und Ruhe. Natürlich liegen den Schriften andere Ideen zugrunde, doch fand Ang Gey Pin in Castanedas Lehren genauso eine geistige „Nahrungsquelle“ wie in den Taoistischen – sie ergänzten sich.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Grundideen der fernöstlichen Philosophien auf der Idee der Wandlung basieren. Alles geht ineinander über und gerade die Übergänge und Veränderungen sind von Bedeutung. Auch die Leere, im Sinne vom „frei sein“ von Nicht-Sein und Freiraum für den Geist der Kombination spielt eine zentrale Rolle. Diese Leere und Abwesenheit spiegelt sich in Kunst und Theater wieder. Das traditionelle asiatische Theater enthält Gesten, die auf etwas verweisen an Stelle von realistischen Darstellungen. Auch in den Tuschezeichnungen und den „Landschaftsmalereien in Worten“³¹¹ liegt der Fokus auf dem Nichts, genauso wie in der japanischen Blumenkunst Ikebana. Nicht alles wird verbildlicht, das Gespielte im Theater weist auf das Fehlende hin. Weitere Grundlage des fernöstlichen Denkens ist die Körper-Geist-Einheit. Körper und Geist werden nicht getrennt voneinander betrachtet weder in der Medizin, im Kampfsport noch im Theater. So enthalten diese Disziplinen philosophische Grundsätze und sind auf das Wachstum des Geistes, der

³⁰⁸ Ang Gey Pin: Vallenera- Worksession (01. – 11.06.09.). Notizen vom 01. – 11.06.09.

³⁰⁹ Florian C. Reiter: *Lao-tzu. Eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama Verlag. S.108.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Cooper (1993): *Was ist Taoismus*. S.140.

Persönlichkeit ausgelegt, was auch als spirituelles Wachstum, im nicht religiösen Sinne bezeichnet werden kann. Grotowskis Arbeit liegen viele dieser Ansätze zugrunde, er suchte nach „mehr“, nach individuellem Wachstum und gesteigerten Wahrnehmungsqualitäten, angelehnt an fernöstliche Ansätze. Die grotowskische Arbeit an dem Selbst zog Ang Gey Pin an. Sie beschäftigte sich intensiv mit asiatischem Schauspiel sowie mit dem Taoismus. Auch heute noch verwendet sie in ihrer Performance traditionelle chinesische Theaterelemente und Texte von taoistischen Meistern – sie ist unweigerlich mit diesen Ansätzen verbunden, hat sie mit der Zeit zu ihren Eigenen gemacht.

4.2.2. Das interkulturelle Theater – sozial-politischer Kontext

Im Westen war das Fremde lange Gegenstand gewaltsamer Ausschließung oder Vereinnahmung. Es war nicht präsent im Inneren des Eigenen. Und heute? Gibt es noch das Fremde? Derzeit gibt man sich dem Glauben hin, alle glichen irgendwie einander. So verschwindet das Fremde wieder aus dem Inneren des Eigenen. [...] Es ist heilsam, einen Raum für das Fremde bei sich freizuhalten. Das wäre ein Ausdruck der Freundlichkeit, die es auch möglich macht, dass man *sich anders* wird.³¹²

Ang Gey Pins Weg ist eindeutig verwurzelt in den interkulturellen Theaterkontext. Im Folgenden soll das interkulturelle Theater als Bezugsrahmen der Künstlerin kritisch beleuchtet und eingeführt werden. Die Kontextualisierung an dieser Stelle ist von Bedeutung, da das interkulturelle Theater, gerade aus gegenwärtiger Beobachtung der immer schneller wachsenden Ein- und Ausschließungen des „Fremden“, durchaus als Spiegel der globalen Mechanismen fungiert. Grundlegend bei der Beschäftigung mit diesem Thema ist also, ein Bewusstsein zu erlangen über dessen Schwierigkeiten oder Gefahren sowie die Potentiale.

Zunächst stellt sich die Frage, was „interkulturelles Theater“ bedeutet. Genauso wie Grotowskis Name offensichtlich als allgemeines Synonym für Körpertheater eingesetzt wird,³¹³ so scheint der Term „interkulturelles Theater“ gleichsam wie ein Schlagwort oder Logo benutzt zu werden für alle Theaterformen, die in irgendeiner Weise mehrere oder „fremde“ Kulturen vereinen, vereinnahmen, benutzen, ausstellen, austauschen oder in Kontakt mit einem „fremden“ Kulturrahmen treten. Im Allgemeinen ist die explizite Thematisierung der Interkulturalität im Theater eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Zwar scheint die

³¹² Han (2007): *Abwesen.* S.7.

³¹³ Vgl. Kapitel 4.1. Theater „nach“ Grotowski

Inspiration anhand „fremder“ Theaterformen bis in die Antike zurückzureichen,³¹⁴ jedoch kam es erst im vergangenen Jahrhundert zu einer bewussten theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit dem Thema. Antonin Artaud ist als einer der Initiatoren der konkreten Diskussion und der bewussten praktischen Verarbeitung „fremder“ Theaterkomponenten, sozusagen als „Vater des interkulturellen Theaters“³¹⁵ zu nennen. Auch wenn kritische Stimmen bereits Edward Gordon Craig als Vorreiter sehen,³¹⁶ wie Pfeiffer in *Der Mohr im Mohr*, beschreibt, war Artaud doch eine der ausschlaggebenden Figuren in diesem Bereich – auch heute berufen sich immer wieder TheatermacherInnen aus dem interkulturellen Feld auf den französischen Theatermacher.

Bei ihm sind erste Anklänge in Richtung einer neuen, bewusst auf Interkulturalität gerichtete Theaterpraxis zu finden. Inspiriert von einer balinesischen Aufführung, untersuchte und studierte er akribisch diese „fremde“ Theatertradition und webte dies in seine Ideen der Theaterpraxis ein³¹⁷ und „[w]enn auch noch kein interkultureller Austausch stattfindet, so scheint doch eine erste Intention eines solchen durch.“³¹⁸ Das heißt, interkulturelles Theater impliziert einen Austausch und somit „Begegnungsmöglichkeiten.“³¹⁹ Interkulturalität bedeutet laut dem Künstler und Kritiker Daryl Chin, dass ein Bewusstsein für die Weltkulturen besteht.³²⁰ An dieser Stelle ist anzumerken, dass der sogenannte „Austausch“ jedoch gerade von nordamerikanisch – europäischer Seite häufig zu einer unreflektierten Ausstellung des „Fremden“ führte, das heißt zu einer Degradierung und Wertung, einem Voyeurismus im Sinne machtpolitischer Wertvorstellungen. Nichtsdestotrotz bot die Bewegung der Interkulturalität im Theaterbereich auch neue und ungeahnte Möglichkeiten für TheatermacherInnen, sowohl aus dem Westen als auch aus dem Osten. Allerdings ist...

...mit der bloßen Feststellung, dass auf dem Welttheater der Gegenwart interkulturelle Tendenzen vorherrschen [...] über ihre jeweilige Funktion, sowie eine mögliche Vergleichbarkeit noch nichts ausgesagt.³²¹

³¹⁴ Vgl. Gabriele C. Pfeiffer: *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Lang, 1999. S.22.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Vgl. hierzu Antonin Artaud: *Balinesisches Theater*. In: Ders.: *Das Theater und sein Double. Das Theater de Séraphin*. Dt. v. Gerard Henninger. Frankfurt am Main: Fischer, 1969.

³¹⁸ Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.25.

³¹⁹ Renato Christin zit.n. Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.21.

³²⁰ Vgl. Daryl Chin zit.n. Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.21.

³²¹ Erika Fischer-Lichte: *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen, Basel : Francke, 1999. S.109.

Grundvoraussetzung und Merkmal jeglicher interkultureller Theaterpraxis ist laut Pfeiffer zunächst „das Interesse am anderen.“³²² Pfeiffer setzt hierbei einen Mangel von etwas im Eigenen voraus, der so Motivation für die Suche im „Anderen“ und Neuen ist. Des Weiteren nennt sie die Sprache als entscheidenden Faktor. Da interkulturelles Theater über sprachliche Grenzen hinaus agiert, benötigt die Theaterpraxis eine Abwendung von der Textorientiertheit und ein „nicht sprachlich fixiertes Publikum.“³²³ Die Suche nach einer gemeinsamen Sprache³²⁴ scheint notwendig, um eine „Kommunikation zwischen Mitgliedern der verschiedenen Kulturen zu ermöglichen.“³²⁵ Ein weiterer Aspekt nach Pfeiffers Auffassung ist die Prozesshaftigkeit. Da das interkulturelle Theater aus seinem „interkulturellen Umfeld“³²⁶ besteht und dessen ständige Entwicklung reflektiert, befindet sich auch dieses selbst im andauernden Wandel und Prozess: „Es ist ein sich ständig paraphrasierendes Medium in einem working progress.“³²⁷ Dies bestätigt sich durch die prozessorientierten Praktiken interkultureller Theaterformen, sowie die ständig neuen Auseinandersetzungen und Diskussionen seitens KritikerInnen und PraktikerInnen in diesem Bereich.

Um der Komplexität des interkulturellen Theaterbereichs gerecht zu werden, teilt Pfeiffer die Theaterpraxis in acht Modelle und jeweilige Untermodelle ein. Diese Einteilung in Modelle ermöglicht es, eine differenziertere Wahrnehmung hinsichtlich des Themas zu erhalten. Pfeiffer unterscheidet beispielsweise zwischen Formen, in denen es zu einem wirklichen Austausch zwischen kulturellen Gruppen kommt und solchen, in denen das Publikum die bestimmende Instanz ist, wie es bei Theateraufführungen der Fall ist, die an touristische Bedürfnisse angepasst werden.³²⁸ Mit dieser differenzierten Unterscheidung bestätigt es sich wiederum, dass interkulturelles Theater nicht gleich interkulturelles Theater bedeutet. Dieser Terminus kann nicht unter einer Phrase gehandhabt werden, es gibt divergierende und variierende Notationen, Färbungen, Beweggründe, Vorgehensweisen und Ansätze.

Das interkulturelle Theater in seinen unterschiedlichsten Erscheinungsformen ruft gerechtfertigter Weise immer wieder kritische Stimmen hervor. Der Regisseur und

³²² Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.23.

³²³ Ebd. S.27.

³²⁴ Vgl. dazu Brooks Suche nach einer „Universalsprache des Theaters“ in: Brook (1994): *Wanderjahre*.

³²⁵ Fischer-Lichte (1999): *Das eigene und das fremde Theater*. S.117.

³²⁶ Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.27.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Für detailliertere Informationen zu den Modellen, siehe: Pfeiffer: Kapitel 1: *Beschreibung theoretischer Modelle von Verhältnissen zwischen eigenen und fremden Theaterformen des interkulturellen Theaters*. In: Ders. (1999). *Der Mohr im Mor*. S.31-50.

Schriftsteller Rustom Bharucha, einer der bekanntesten Kritiker im Bereich der interkulturellen Theaterpraxis, bemängelt zum Beispiel, die westliche gewaltsame Vereinnahmung des Fremden oder die Vereinheitlichung der Kulturen, die Gleichmachung im Zuge der Globalisierung und zwangsläufig innerhalb des interkulturellen Theaterkontexts. Bharucha kritisiert vor allem die Theatermacher Brook, Grotowski oder Barba. Nach seiner Auffassung tendieren diese dazu, auf ihrer Suche nach einer universellen Theatersprache und nach dem Kern des Ausdrucks oder ähnlichen Theaterprinzipien, alles einander gleich zu machen und dabei politische und soziale Realitäten zu übergehen:

These seeming discriminations between the ‘transcultural’, the ‘ultracultural’ and the ‘pre-cultural’ share a common ground in their distance from, if not resistance to, the realities of history, political struggle and above all, nationalism. There is no point in reiterating here my intense discomfort with the apolitical/asocial and subtly orientalist premises underlying these established examples of Euro-American intercultural theatre practice.³²⁹

Bharucha bemängelt die Ungleichstellung der Kulturen ebenso wie die westlichen, finanziellen und machtpolitischen Möglichkeiten, das „Exotische“³³⁰ zu vereinnahmen oder auszustellen. Dies führt, dazu, dass auch die Erwartungen an westliche und fernöstliche SchauspielerInnen oder TheatermacherInnen unterschiedlich sind. Westliche Theatermacher könnten, laut Bharucha, ein „orientalisches“ Thema „westlich“ umsetzen oder ein „westliches“ Thema mit fremden Elementen „orientalisch“ realisieren. Die Erwartungen an TheatermacherInnen aus dem fernen Osten oder anderen Traditionen seien wiederum anders. Sollten diese ein westliches Stück adaptieren, dann stehen sie dem Anspruch gegenüber, dies mit traditionellen Elementen „ihrer Kultur“ zu verknüpfen.³³¹ „Black artists are never allowed to be ordinary but have to visibly embody a prescribed difference,“³³² stellt der Schriftsteller und Kritiker Kobena Mercer fest. Bharucha fügt hinzu, dass diese Ansicht eine Verengung sei, von der keine Gesellschaft frei sei. Er sagt nicht nur, von „Schwarzen“ und „AsiatInnen“ werde erwartet, dass sie mit „schwarzen“ und „asiatischen“ Dingen und Themen arbeiten, sondern die Erwartungen auch an „Weiße“ sei, dass sie nicht die Grenze ihrer „privileged

³²⁹ Rustom Bharucha: *The politics of cultural practice. Thinking through theatre in an age of globalization*. Hanover: Wesleyan Univ. Press, 2000. S.27.

³³⁰ Detailliertere Untersuchungen zu Begriffen des Fremdverständnisses siehe in: Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.28ff.

³³¹ Vgl. Bharucha (2000): *The politics of cultural practice*. S.40f.

³³² Kobena Mercer: *Interculturality is ordinary*. In: *Intercultural Arts Education and Municipal policy*. Ria Lavrijsen (Hrsg.). Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1997. S.37.

whitness“³³³ übertreten. Deutlich wird, dass jede Art von Erwartungshaltung zur Reproduktion politisch kritischer Muster führt. Auch die Wissenschaftlerin und Theaterpraktikerin Nascimento kritisiert dies diskriminierenden Erwartungshaltungen:

For example, more often than not audiences expect the actor's ethnic traits or her race to naturally inform her cultural behavior on the stage; and when these two elements are not laminated as an undistinguishable entity, the spectator is taken by surprise. This assumption that an actor's ethnicity and performance behavior must coincide reveals the spectators' lack of awareness – or unwillingness to accept – that a trained actor embodies behavior that is all but natural.³³⁴

Während Bharucha den „kulturellen Tourismus“³³⁵ der interkulturellen Theaterszene kritisiert, betont Nascimento den ernsthaften Charakter dieser. Bharucha argumentiert, dass die DarstellerInnen aus verschiedensten Gründen, wie dem Drang nach „spiritueller Verjüngung“ oder „exotischer Vielfalt,“ Interesse an der Arbeit mit fremden Kulturen haben, dabei aber eben nicht mehr als „kulturellen Tourismus“³³⁶ betreiben, beziehungsweise diesen bestärken. Nascimento vertritt den Standpunkt, interkulturelles Training sei eine profunde Auseinandersetzung mit fremden Kulturen. Eine „fremde“ Kultur muss jedoch nicht im Sinne geographischer Ferne, unterschiedlicher Religion oder Politik fremd sein, es kann auch Traditionen oder Bräuche innerhalb eines kulturellen Kontexts geben, die nicht unbedingt in der Erziehung oder im gesellschaftlichen Alltag eines Individuums präsent und somit fremd sind. Ang Gey Pin ist für diesen Fall ein Paradebeispiel; die chinesischen Traditionen und Texte wurden während ihrer Kindheit und Jugend in Singapur wenig an sie herangetragen, erst später lernte sie diese schätzen. Ein anderes Exempel ist die *Odin Teatret*-Schauspielerin Roberta Carrieri, denn auch sie war nicht automatisch mit der *Commedia dell'Arte* vertraut, obwohl sie Italienerin ist. So bedeute auch die Arbeit mit diesen Traditionen, die dem eigenen Kulturkreis angehören, eine Annäherung an etwas Fremdes, an eine fremde Kultur.

Through training and performance, [the actor] actually understands that culture is not natural but rather a learned and embodied practice, cultural border crossing in acting is not any less authentic or natural than one's relation to her original culture.³³⁷

³³³ Bharucha (2000): *The politics of cultural practice*. S.40.

³³⁴ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.56.

³³⁵ Vgl. Bharucha (2000): *The politics of cultural practice*. S.31.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.59.

An dieser Stelle ist Bharuchas Kritik universalistischen Denkweisen zu nennen. Er behauptet, dass die Theaterarbeit an einem Nullpunkt anfängt und jegliche kulturelle Prägung oder Zugehörigkeit ignoriert wird:

In the empty space of the intercultural meeting ground, which assumes the 'point zero' of an authentic 'first contact' between 'essential human beings', there is a total erasure of the participants' ethnicities in favour of their universal human identities, creativities and potentialities.³³⁸

Bharucha generalisiert und vereinfacht diese Annahmen jedoch. Gerade in der interkulturellen Theaterszene wird von einem Eigenen ausgegangen. Zwar gibt diese Raum für Begegnungen, welche soziale, kulturelle und ethnische Hintergründe verschwinden beziehungsweise irrelevant werden lassen, und so andere Formen eines Aufeinandertreffens außerhalb stereotypen Denkens ermöglichen, jedoch schöpfen die DarstellerInnen in allen Theaterformen für den kreativen Prozess aus dem Eigenen. Das Eigene sind Erfahrungswerte, Erinnerungen, Assoziationen oder andere Inspirationsquellen, wie Kindheitslieder, Texte, Bilder etc., mit denen der/die DarstellerIn etwas Konkretes verbindet. So kann es auch eine neu angelesene Kultur sein. Genauso wie wir soziales Verhalten automatisch „antrainieren“, kann eine „fremde“ Kultur zur „eigenen“ werden. Nascimento schreibt: „Long-term training is deeply transformative and thus fosters the feeling of double belonging.“³³⁹ Sie argumentiert: “[Ang Gey Pin and Roberta Carrieri] acquired performative behavior that is so deeply embodied that it became their second nature.”³⁴⁰ Die Theaterarbeit macht es also möglich, angelesene Verhaltenscodes zu dekonstruieren, neue Formen zu finden, sowie fremden Kulturen zu begegnen. Diese Art des „Weiterlernens“, „Neulernens“ passiert immer wieder, ohne dass es im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert ist. Es ist paradox, von kulturellen Identitätssymbolen zu sprechen, denn meist sind genau diese aus anderen Kulturen entstanden oder zusammengesetzt und gelten trotzdem als kulturelle Eigenheit. So stellt der Künstler und Kritiker Kobena Mercer die Frage: „What could be more English than a cup of tea? Brewed with leaves from India and sweetened with sugar from the west Indies.“³⁴¹ Mercer betont die Existenz vieler solcher Beispiele, vor allem in der modernen Popkultur und kommt zu dem Schluss:

³³⁸ Bharucha (2000): *The politics of cultural practice*. S.35.

³³⁹ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. S.61.

³⁴⁰ Ebd. S.62.

³⁴¹ Mercer (1997): *Interculturality is ordinary*. In: *Intercultural Arts Education and Municipal policy*. Ria Lavrijsen (Hrsg.). S.42.

[...] [Y]et all of this is erased and denied in narratives that reproduce a monolithic concept of belonging whose values of purity, authenticity and homogeneity are all based on a negation of the dynamic exchanges that bring all cultures into being.³⁴²

Auch in der Theaterarbeit ist selten etwas „rein“ homogen oder nur einer Kultur zuzuschreiben. Kann ein dynamischer Austausch zugelassen und akzeptiert werden, so ermöglicht erst dies die Entschreibung von Stereotypen und Rollenmustern. Nur wenn eine wechselseitige produktive Beeinflussung als Grundidee angenommen wird, muss eine Performance nicht zwangsläufig der ethnischen Zugehörigkeit oder Herkunft der DarstellerIn entsprechen, damit sie als „authentisch“ gilt. Andere Elemente dürfen einfließen, der/die PerformerIn kann sich frei bewegen. Das heißt, durch Musterdenken werden die eigene und die jeweils andere Kultur zur Handlungsunfähigkeit gezwungen, da negative wie positive Erwartungshaltungen keinen Raum für Abweichungen zulassen. Festgelegte Muster oder stereotypes Denken sind jedoch nicht nur im Theater problematisch, es ist lediglich eine Form in welcher sich solche Denkansätze manifestieren. So bemerkt der Theoretiker Homi K. Bhabha im Rahmen des post-kolonialistischen Diskurses, dass „Festgelegtheit“ immer Angst beinhalten sowie Chaos und Starre zugleich bedeutet:

Festgestelltheit als Zeichen kultureller/historischer/ethnischer Differenz im Diskurs des Kolonialismus ist eine paradoxe Form der Repräsentation: sie bezeichnet Starre und eine unwandelbare Ordnung, zugleich aber auch Unordnung, Degeneriertheit und dämonische Wiederholung. Auch das Stereotyp als Hauptstrategie dieses Diskurses ist eine Form der Erkenntnis und Identifizierung, die zwischen dem, was immer ‚gültig‘ und bereits bekannt ist, und etwas was ängstlich immer von neuem wiederholt werden muss, oszilliert...³⁴³

Das Denken in Stereotypen beinhaltet meist eine Wertung, die von der eigenen Weltordnung ausgehend stattfindet. So war und ist zum Beispiel der „Orientalismus“ Grundlage von Kritik und Auseinandersetzung, da innerhalb der unterschiedlichen europäischen Diskurse der „Orient“, wie Bhabha die Worte des Literaturtheoretikers Edward Said zusammenfasst, als „eine einheitliche ethnische, geographische, politische und kulturelle Zone der Welt“³⁴⁴ definiert wurde. Gerade deshalb scheint eine nationale Differenzierung, jedoch nicht im Sinne einer Diskriminierung, grundlegend von Bedeutung. Erst eine differenzierte Wahrnehmung und nicht die Vereinheitlichung der Bezeichnungen ermöglichen eine individuelle Handlungsfähigkeit. Bezogen auf das interkulturelle Theater ist dies interessant, da in diesem

³⁴² Ebd.

³⁴³ Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2000. S.97.

³⁴⁴ Vgl. Ebd. S.103.

das nationale Bewusstsein eine Grundlage und einen Ausgangspunkt darstellt. Sowohl Ang Gey Pin als auch Roberta Carrieri sprechen von einem tieferen nationalen Bewusstsein durch ihr theatrales Schaffen. Es gilt, einen Bezug zur eigenen nationalen Auffassung herzustellen und davon ausgehend zu agieren. Handlungsboden sind das eigene Verständnis, der eigene Körper und die individuelle Sichtweise. So meint interkulturelle Theaterpraxis nicht das Nachahmen einer anderen Kultur beziehungsweise das Rauben oder Vereinnahmen ebendieser, wie aus (post-)kolonialem Erbe oft gehandelt wird, sondern das Eigene in ihr zu finden; das, was widerklingt. Nach Barbas Auffassung bedeutet es bedeutet gleichsam ein „Sich-Zeigen“:

Die Unterschiedlichkeit fasziniert, wir wollen sie entdecken, sie an unserer Erfahrung messen, an dem, was wir wissen, was uns sicher macht. Aber um das zu tun, müssen wir uns stellen, wir müssen uns zeigen, wir müssen uns darstellen.³⁴⁵

Für Ang Gey Pin waren die Traditionen der Kultur, in der sie aufgewachsen ist, fremd. Erst durch die Theaterarbeit hat sie Raum für Annäherung gefunden, also Raum für das fremde Eigene. Das hieße, wer vom Eigenen ausgeht, kann im Inneren einen Raum schaffen für das Fremde und so kann es passieren „dass man *sich anders* wird.“³⁴⁶ Im positiven Sinn gesehen „reproduziert [ein praktizierender Interkulturalismus] nicht bereits etablierte und politisch kodierte Unterschiede, sondern produziert die Erfahrung vom Unterschied.“³⁴⁷ Davon ausgehend, kann wiederum Neues entstehen. Die Bewusstwerdung des Eigenen durch die Konfrontation mit dem Fremden kann zu Reflexion und konstruktiver Kritik beitragen: „Kritik muss nicht gezwungenermaßen von innen heraus entstehen, sondern wird oft durch Vergleiche mit dem Anderen provoziert [...]“³⁴⁸ So ist die Betonung von Nationalität im interkulturellen Theaterkontext nicht als diskriminierend oder vereinheitlichend aufzufassen, sondern dient lediglich als Referenzpunkt und Ausgangsposition. Die kulturelle Eigenheit ist somit positiv konnotiert, jedoch nicht positiv oder negativ diskriminierend auf etwas festgelegt. Die „Globalisierung“ scheint nicht nur alles gleich zu machen, sondern auch keinen Platz für das Eigene zu lassen. Die/der interkulturelle SchauspielerIn bewegt sich zwischen Grenzen und Kulturen, er/sie konfrontiert sich somit fortlaufend aufs Neue mit einem Selbst und einem „Anderen“ – er/sie findet neue Ausgangspunkte zur Selbstreflexion

³⁴⁵ Eugenio Barba: *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Dt.v. Walter Ybema u. Christoph Falke. Reinbek,Hamburg: Rowohlt, 1985. S.195.

³⁴⁶ Han (2007): *Abwesen*. S.7.

³⁴⁷ Una Chaudhuri zit.n.Pfeiffer (1999): *Der Mohr im Mor*. S.60.

³⁴⁸ Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor*. S.24.

und Positionierung. Der Theaterraum schafft folglich eine neue professionelle Selbstwahrnehmung: „Be it intra or intercultural, traditional or experimental, actor training aims to forge the apprentice’s new, professional identity.“³⁴⁹ Der Theaterwissenschaftler Patrice Pavis betont die Suche nach einer neuen „professionellen Identität“³⁵⁰ insbesondere bei den in diesem Kontext viel kritisierten Theatermachern Grotowski, Barba und Brook.³⁵¹ In Bezug auf die interkulturelle Theaterpraxis geht Pavis dabei von einem Kulturbegriff aus, der auf geographische, nationale und ethische Lebensrealitäten abzielt. Er ist sich bewusst, dass bei der Betrachtung von interkultureller Theaterarbeit Vorsicht geboten ist: „And it is only too apparent that one must exercise caution in the theory and panegyric of intercultural theatre.“³⁵² In jedem Fall ist die interkulturelle Theaterarbeit eine nicht zu unterschätzende Gratwanderung, unter deren Namen fragwürdige Praktiken vollzogen wurden und werden, auch Grotowskis Schaffen ist nicht Kritik resistent. Gerade dieser scheint auf Theaterwegen Kulturen durch Erwartungshaltungen vereinheitlicht oder vereinnahmt zu haben. „So hat [das interkulturelle Theater] seine Funktion in der (neo-) kolonialistischen Kulturpolitik erfüllt und tut dies bis heute.“³⁵³ Zwar scheint mit dem 21. Jahrhundert und den neuesten politischen Diskussionen auch die interkulturelle Theaterpraxis bereits reflektierter und politischer,³⁵⁴ jedoch sind manche Diskurse und kritische Einwürfe dennoch heute aktuell. Für die/den interkulturelleN SchauspielerIn, – die/der AkteureIn des Austausches, der Praktik ist – heißt das, ihre/seine Arbeit immer wieder neu zu hinterfragen. Dies ist eine ständige Suche und Herausforderung, wie der individuelle Theaterweg von Ang Gey Pin zeigt. Diese Art der Theaterarbeit scheint jedoch eine „neue“ Instanz zu sein in einer globalen Gesellschaft, in der ethnische sowie kulturelle Hintergründe miteinander verschmelzen und eben nicht eine multikulturelle sondern eine neue „professionelle Identität“ zu schaffen. Multikulturalismus

³⁴⁹ Nascimento (2009): *Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work*. S.80.

³⁵⁰ Der Begriff der „professionellen Identität“ wird sowohl von Nascimento, als auch von Pavis benutzt. Gerade im Rahmen post-kolonialer Diskurse ist der Begriff Identität allerdings als problematisch zu sehen, da er in sich wieder die Gefahr der Sterotypisierung und Festschreibung birgt. Sowohl bei Pavis als auch bei Nascimento ist er wohl konkret im Bezug zur Profession zu sehen, sozusagen die vom/von dem/der SchauspielerIn selbst gewählte und kreierte Identität, unabhängig von kulturellen oder ethnischen Zuschreibungen. Allgemein verdeutlicht dies jedoch das Problem der Verwendung von Begrifflichkeiten, welches gerade im interkulturellen Theaterkontext aus politischer Sicht meist sehr heikel ist und ein Mitgrund der Kritik an Grotowski beispielsweise darstellt.

³⁵¹ Vgl. Patrice Pavis: *Intercultural Performance in Theory and Practice*. In: Lizbeth Goodman; Jane de Gay (2000): *The Routledge Reader in Politics and Performance*. S.103.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Christine Regus: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21.Jahrhunderts. Ästhetik-Politik-Postkolonialismus*. Bielefeld: Transcript, 2009. S.12.

³⁵⁴ Vgl. zum Beispiel Arbeiten von modernen Regisseuren wie Ong Keng Sen aus Singapur oder Claudio Valdes Kuri aus Mexiko. Ong Gey Sen setzt sich explizit mit kulturellen „Identitäten“ auseinandersetzt. Claudio Valdes Kuri arbeitet in seinen Inszenierungen mit Erzähltechniken aus verschiedenen Kulturkreisen.

meint die Vielfalt von Kulturen innerhalb einer Gesellschaft anzuerkennen.³⁵⁵ Gleichzeitig heißt dies nicht automatisch, dass sich diese Kulturen vermischen, sie können genauso nebeneinander existieren. So birgt auch der meist als positiv konnotierte Multikulturalismus neue Gefahren. Der Philosoph Slavoj Žižek kritisiert Folgendes:

Multiculturalism is a disavowed, inverted, self-referential form of racism, a “racism with a distance” – it respects the Other’s identity, conceiving the Other as self-enclosed “authentic” community towards which he, the multiculturalist, maintains a distance rendered possible by his privileged universal position. [...] The multiculturalists respect for the Other’s specificity is the very form of asserting one’s own superiority.³⁵⁶

Die Grenze von multikultureller Diskriminierung in Form von ethnozentrischen Blickweisen und einem ernsthaften und respektvoll geführten interkulturellen Dialog ist fließend. Deutlich wird, dass eurozentrische, ethnozentrische, imperialistische und orientalistische Diskurse auch im heutigen Zeitverständnis und folglich auch in der aktuellen interkulturellen Theaterpraxis omnipräsent sind. Sowohl privilegierte Positionen und versteckte Rassismen als auch das Ausnutzen anderer Kulturen sind Gefahren jeglicher kulturübergreifender Praktik und Forschung. Wichtig ist, dass durch Diskussionen und ständige Auseinandersetzung ein erweitertes kritisches Verständnis und ein andauernder Dialog kreiert werden. „Es geht nicht mehr darum, sich Fremdes anzueignen oder zur Schau zu stellen, sondern eine Diskussionsbasis zu schaffen, die offen ist für verschiedene Perspektiven [...]“³⁵⁷ Im Theater, einem Ort der Praxis, sind es die Handlungen, die „sprechen.“ Ein Austausch von WissenschaftlerInnen, KritikerInnen, PraktikerInnen und TheatermacherInnen, scheint für eine reflektierte Praxis grundlegend von Notwendigkeit.

Different people, in different parts of the world, experience the theatre as a bridge, constantly threatened, between the affirmation of their personal needs, and the necessity of extending them into surrounding reality [...] perhaps for them, the theatre is a means to find their own way of being present – which the critics would call “new expressive forms” – to seek more human relationships among men, with the purpose of creating a social cell inside which intentions, aspirations and personal needs begin to be transformed into actions.³⁵⁸

Diese „romantisierte“ Annahme Eugenio Barbas scheint in diesem Kontext wünschenswert und anzustreben. Das interkulturelle Theater würde sich demnach als eine Form manifestiert, in der persönliche Bedürfnisse eines/r jeden/jeder – egal welcher Herkunft, Hautfarbe oder

³⁵⁵ Vgl. Daryl Chin zit. n. Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor.* S.21.

³⁵⁶ Slavoj Žižek zit.n. Bharucha (2000): *The politics of cultural practice.* S.35.

³⁵⁷ Pfeiffer (1999). *Der Mohr im Mor.* S.18.

³⁵⁸ Eugenio Barba: *Beyond the floating Islands.* New York: P.A.J., 1986. S.194.

welchen Geschlechts – in Handlung umgesetzt werden könnten und so eine Stimme bekommen würde. Theater könnte so als Sprachrohr für Individuen zum Beispiel der unterschiedlichsten kulturellen Hintergründe fungieren. Dass dies jedoch in praktischer Umsetzung schwierig und für interkulturelle Theaterarbeit als konfliktreich herausstellt, beweisen die umfassenden Kritiken. Es scheint nicht um Lösungen zu gehen, dazu ist die Thematik zu komplex und zu tief verwurzelt in historischen Realitäten; wichtig erscheint es allen Beteiligten, das heißt DarstellerInnen, KritikernInnen, sowie TheatermacherInnen, eine Stimme zu geben, genauso wie selbst-kritisch zu bleiben, innerhalb eines länderübergreifenden Theaterschaffens. Grundlegend sind das Bewusstsein des komplexen globalen Kontextes, sowie das Einbeziehen unterschiedlicher Perspektiven. Nur so kann mit der kreativen Auseinandersetzung eine interkulturelle Brücke entstehen und ein neuer Raum für das Fremde, das Eigene sowie für das „Neue“ geschaffen werden. Für eine Weiterentwicklung der interkulturellen Theaterpraxis ist es folglich...

...nicht nur notwendig dem Anderen in einer offenen Diskussionshaltung gegenüberzustehen, sondern eine Bühne der Theaterpraxis und ein Forum der Theatertheorie zur Verfügung zu stellen. Sowohl auf dem einen als auch auf dem anderen muss ein Raum für unterschiede und die unterschiedlichen Erfahrungen mit diesen geschaffen werden.³⁵⁹

Nur durch die Weiterentwicklung und den fortlaufenden Prozess dieser Theaterpraxis mit dem Bewusstsein von aktuellen Diskursen kann ein „Verhaften in Mustern“ überwunden werden und können neue kulturübergreifende Welten, Kommunikationsformen und ein neues Verständnis eröffnet werden. Oft sind es vor allem die konkreten Begegnungen, das Lernen mit dem Handeln, die es ermöglichen gesellschaftlich eingeprägte Muster und Verhaltensweisen abzubauen beziehungsweise sich mit diesen auseinanderzusetzen. So scheint gerade eine interkulturelle Theaterpraxis zwar kritikwürdig, jedoch gleichzeitig auch Lehr- und Nährboden für die Dekonstruktion und konkrete Konfrontation mit machtpolitischen und gesellschaftlichen Normen. Abschließend sei aus der Erfahrung des Theatermachers Brook zitiert:

Nur durch die untrennbare Verbindung des Theaters mit dem Bedürfnis, neue Beziehungen zu unterschiedlichen Menschen herzustellen, ergab sich die Möglichkeit, neue kulturelle Verknüpfungen zu finden.³⁶⁰

³⁵⁹ Pfeiffer (1999): *Der Mohr im Mor.* S.110.

³⁶⁰ Brook (1989): *Wanderjahre.* S.322.



Abbildung 12: Ang Gey Pin in ihrer Performance *Feast of You Shen* im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women*. Performance in den Brzezinka/Polen im August 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

4.2.3. Feast of You Shen – Suche nach „Heimat“

...in the sixth month white snow is suddenly seen to fly.
 At the third watch the sun send out blinding rays...
 Wandering in sky, one eats the spirit of the Receptive.
 And the still deeper secret of the secret:
 The land that is nowhere, that is the true home...³⁶¹

Diese Zeilen aus *The Secret of the Golden Flower*, einem taoistischen Werk über Meditation, sind im Programm zu Ang Gey Pins Aufführung *Feast of You Shen* (August 2009) zu finden. Die „magischen“³⁶² Worte verweisen bereits auf das grundlegende Thema der Performance: Die Frage nach der „wahren“ Heimat. Ang Gey Pins eigene Geschichte scheint verwoben mit der Struktur des Stückes. Versteckt deutet dies auf die Künstlerin hin, die zwischen den Kulturen wandelt.

Hauptfigur des Stückes ist You Shen, was „Wandering Spirit“³⁶³ bedeutet. Es handelt von You Shen (Ang Gey Pin), die in ein Haus einbricht, um dort eine Art Festessen abzuhalten, während der Vorbereitungen lässt sie sich leiten von Gedanken- und Assoziationsströmen, von Erinnerungen an die Heimat. Die ZuseherInnen sind platziert auf langen Bänken an einem Tisch, sie sind die ZeugInnen, die „Spirits“ des Hauses. Zu Beginn ist der Saal dunkel,

³⁶¹ Feast of You Shen. Programmflyer zur Aufführung in Brzezinka, Polen. 04.08.09.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd.

das Publikum beobachtet den Einbruch der Hauptfigur, die mit einer Taschenlampe in den Raum leuchtet. Diese ruft die Geister des Hauses und sehr bald, nachdem sie das Licht gefunden hat, taucht der „Spirit of Music“ (Nickolai Nickolov) auf. Sie beschließt ein Mahl zu bereiten, um ihren Hunger zu stillen, demzufolge tritt ihr hungriger Geist, der „Hungry Spirit“ (Dario Valtancoli) auf, um sie während der gesamten Performance zu begleiten. Es kommt zu Zwiegesprächen zwischen diesem und You Shen, einer Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kulturen – sie und ihr „Hungry Spirit“ begeben sich auf eine gedankliche Reise in die „Fremde“, in You Shens Heimat. Der „Spirit of Music“ begleitet diese musikalisch. Rahmenhandlung ist die Zubereitung des Festmahls, welches allerdings aus allerhand unbekanntem Zutaten besteht: das Essen dient mehr dazu eine andere Ebene zu nähren, den Hunger nach Ausdruck und Heimat zu stillen, nicht dazu, einen knurrenden Magen zu füllen. In der Pfanne rührt Ang Gey Pin die Tinte, um den ZusehernInnen daraufhin übergroße Kalligraphien, die sie auf ein Blatt zeichnet, aufzutischen. Sie holt chinesische Lieder in den Raum, verbalisiert und verbildlicht asiatische Elemente durch Kostüme und durch Details wie Schüsseln mit Stäbchen.³⁶⁴ Unter anderem benutzt sie auch chinesisch traditionelle Theaterkostüme, wie die bezeichnenden langen Ärmel. Einen Eindruck der dynamischen Performance und der intensiven Bilder, die Ang Gey Pin in dieser kreierte geben die folgenden Bilder (Abd.12, Abd.13, Abd.14). Sie zeigen die signifikanten Kostüme und geben einen Einblick in Ang Gey Pins Expressivität.

Die Performance markiert keine stringente Geschichte, abstrakte und konkrete Momente wechseln sich ab. Die Rahmenhandlung ist der Einbruch und das Fest in dem unbekanntem Haus, innerhalb dieser kommt es zu einer Ansammlung von Ideen, Liedern, Erinnerungsfragmenten. Im Programm ist die Szenerie folgendermaßen beschrieben:

While preparing the feast, You Shen and her hungry spirit revisited her home, where feast is theatre, and where theatre is feast'. Through [You Shen's] streams of thoughts and far associations, rhythms from home and old hymns bring forth faraway echoes, the reminiscent of a spirit from far—Dou E, her conversation with her far ancestors, lost moment[s] on the journey, the open road ahead, the revelation of her instinct to home cooking and more.³⁶⁵

Ähnlich fragmentarisch wie diese Beschreibung ist auch der Verlauf des Stückes. Nicht immer sind die Gedankenströme der Protagonisten nachzuvollziehen – es finden sich viele

³⁶⁴ Dieser „Zeugenbericht“ beruht auf der Beobachtung der Autorin dieser Arbeit während Ang Gey Pins Performance in Brzezinka, Polen, 04.08.09, sowie der Beobachtung einer Probe.

³⁶⁵ Feast of You Shen. Programmflyer zur Aufführung in Brzezinka, Polen, 04.08.09.

Andeutungen, Anregungen, rätselhafte oder überraschende Momente. Die Darstellerin begibt sich auf eine Reise, der/die ZuseherIn ist sozusagen eingeladen mitzureisen oder auch auf eine eigene parallele Reise zu gehen. Die Lücken und Zwischenräume oder abrupten Wandel sind Momente, die etwas offen lassen, einen Eindruck geben, aber nichts festlegen. Der/die ZuseherIn begleitet die Gedankenströme, findet aber gleichzeitig einen eigenen Weg der Perzeption, einen eigenen Inhalt. Das Programm lädt regelrecht dazu ein, selbst auf eine Phantasiereise zu gehen und nach der eigenen Heimat zu suchen:

Like the speed of light and sound, the journey of You Shen unfolds as it is reenacted in the feast. Those watching may find themselves in parallel journeys: as if they were at times chasing after a horse, at others floating on still water, or perhaps immersing themselves in the unfamiliar territories or You Shen's journey, ranging along its landscapes. All of those experiences are but steps towards an awaiting Home afar....³⁶⁶

Das Publikum wird eingeladen, sich in unbekannte Gebiete vorzuwagen, Erfahrungen zu machen, einen Schritt in Richtung der Heimat zu machen, die man regelrecht „in sich“ trägt. Die Performance folgt keiner stringenten Narration, sie evoziert eine „Momenthaftigkeit“, ein Gefühl der Flüchtigkeit. Nichts bleibt, die Assoziationen kommen und gehen, genauso wie die drei Gestalten auf der Durchreise für einen Augenblick gemeinsam verweilen, ihre Sehnsüchte nach Ferne oder Heimat teilen und dann wieder ihres Weges ziehen. Schon die Benennung der Figuren als „Spirits“³⁶⁷ – in der Version, die 2009 in Brzezinka aufgeführt wurde – impliziert die Unbeständigkeit und das Nicht-Greifbare dieser. Die Sprachen sind Chinesisch und Englisch, die Töne ungewohnt und viele traditionell chinesische Elemente präsent. So markiert beispielsweise die Figur You Shens ihre kulturelle Zugehörigkeit vom ersten Moment an durch das chinesische Kostüm. In dem Kontext des europäischen Hauses³⁶⁸ impliziert es eine gewisse Fremdheit. Trotz allem ist der „Wandering Spirit“ vertraut mit dem fremden Haus. You Shen ist Gastgeberin in einer ihr fremden Umgebung, doch macht sie sich diese allmählich zu Eigen. Ähnlich wie in Ang Gey Pins Leben, in dem sie täglich mit fremden Kulturen und Orten konfrontiert wird, innerhalb welcher sie jedoch immer wieder ihren Platz findet.³⁶⁹

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Das Stück fand in einem „westlichen“ Rahmenkontext statt. Die Spielstätte in Brzezinka Polen, aber auch der Raum mit den Tischen und Sitzbänken indiziert ein europäisches Ambiente. Erst durch die „fremde“ Umgebung scheint es Ang Gey Pin alias You Shen möglich die Reise in die Heimat zu machen. Das Stück wurde somit kreiert für einen „westlichen“ Kontext.

³⁶⁹ Interessant in diesem Zusammenhang: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatische Körperbilder*. In: Ders.



Abbildung 13: Ang Gey Pin in ihrer Performance *Feast of You Shen* im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women*. Performance in den Brzezinka/Polen im August 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

Postdramatisches Theater. (Essay). Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. – Lehmann skizziert in diesem die Idee der Ausstellung des Körpers und die Sichtbarmachung des Anders-Sein, im Sinne von Abweichen von kulturell tradierten Norm oder „perfekten“ Körperbildern, als Phänomen des postmodernen Tanz, Tanztheater und Körpertheaters. – Weiterführend auch: Gesa Ziemer: *Verletzbare Orte*. Berlin, Zürich: Diaphanes, 2008.



Abbildung 14: Ang Gey Pin in ihrer Performance *Feast of You Shen* im Rahmen von Meetings with Remarkable Women. Performance in den Brzezinka/Polen im August 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin. (freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

Nicht nur die Geschichte ist getragen von Wandel und Veränderung, auch der Arbeitsprozess daran brachte fortlaufend Neues. Mitte 2008 begann Ang Gey Pin an der Performance zu arbeiten. Zunächst war es ein Solo-Stück, das sie im Sommer in Brzezinka wenigen Leuten vorgeführt hatte. Bereits Ende September 2008 war der Musiker Nickolai Nickolov involviert und schon im Juni 2009 probte sie zusätzlich mit dem Schauspieler Dario Valtancoli.³⁷⁰ Eine erste Fassung zu dritt entstand; sie war noch nicht für eine große Öffentlichkeit gedacht.³⁷¹ Die Aufführung in Brzezinka im August 2009 war eine weiter entwickelte Version der Ursprungsform. In der Probeversion im April 2009 war die Figur Valtancolis noch ein hungriger Wanderer, der an dem Haus vorbei kommt, in welches You Shen eingebrochen war. In Brzezinka wurde aus diesem Vagabunden schließlich You Shens hungriger Geist – dieser erschien im Kellner-Kostüm. Die neuste Interpretation führte Ang Gey Pin Ende Oktober 2009 mit Valtancoli und Nickolov in Bogota, Kolumbien, auf.³⁷² Es handelt sich also um eine Arbeit, die sich ständig weiterentwickelt. Grundlegend und unverändert bleiben lediglich die Themen Heimat, Tradition und Theater.

Die Texte, die Ang Gey Pin für diese Performance inspirierten, sind einerseits klassische chinesische Werke, andererseits Bücher, die über traditionelle Kulturen berichten. Zum Beispiel verweist Ang Gey Pin auf *Dou E* als „spirit from far.“³⁷³ Sie deutet mit dieser Benennung eine „andere“ Kultur an, denn *Dou E* ist die Hauptfigur des Stücks *Snow in Midsummer* von Guan Hanqing. Das Stück ist ein chinesischer Klassiker und ein Standardwerk der chinesischen Kultur, welches die Unterdrückung der chinesischen Bevölkerung und deren Bräuche unter der mongolischen Yuan-Dynastie thematisiert. Berühmt ist vor allem der Moment, in dem *Dou E*, die ungerechtfertigt hingerichtet wird, voraussagt, dass als Beweis dieser Ungerechtigkeit ihr Blut bis zu einem weißen Stofffetzen über ihr spritzen werde, es im Sommer zu Schneefall komme, sowie die Region in den folgenden drei Jahren unter Dürre leiden werde. Das Stück verdeutlicht so den Durchhaltewillen der chinesischen Bevölkerung, sich nicht der Unterdrückung der mongolischen Herrscher hinzugeben und nicht ihrer

³⁷⁰ Dario Valtancoli war bereits seit mehreren Jahren mit Ang Gey Pin im Kontakt – er war Teil der Gruppe C.I.R.T (von 2002-2004), welche Ang Gey Pin noch während ihrer Zeit am Workcenter immer wieder trainierte. Seit 2008 nahm er teil, an einer kreativen Arbeit inspiriert von dem Thema Vögel, welche Ang Gey Pin in den letzten Jahren leitete. In diesem Zusammenhang und aus seiner vorherigen Zusammenarbeit mit Ang Gey Pin ergab sich die Kooperation innerhalb der Performance *Feast of You Shen*.

³⁷¹ Diese allererste Prozessfassung gemeinsam mit Nickolov und Valtancoli, bekamen bis dahin nur die TeilnehmerInnen einer 10tägigen Worksession im Juni in Italien zu sehen, da parallel zu dieser die Proben stattfanden. Sie findet in dieser Arbeit Erwähnung, da auch die Autorin dieser an der Worksession teilnahm, also die Probeversion und die Entwicklung miterleben konnte.

³⁷² Die Autorin dieser Arbeit war bei dieser Aufführung nicht anwesend, deshalb werden in hier keine detaillierten Informationen darüber gegeben.

³⁷³ *Feast of You Shen*. Programmflyer zur Aufführung in Brzezinka, Polen, 04.08.09.

Bräuche berauben zu lassen. Ang Gey Pin bezeichnet *Dou E* als entfernte Vorfahrin, was auf ihre Identifizierung mit dem Kultur-historischen Kontext Chinas deutet, beziehungsweise das Anerkennen der Werte dessen. Sie bezieht diese berühmte Figur als Pendant zu westlich klassischer Theatertradition und als ein gebürtiges Gegenüber zu Shakespeares Figuren und anderen Theatermachern mit ein. Ähnlich wie Grotowski stellt sie sich so die Frage, woher sie kommt, wessen „Tochter“³⁷⁴ sie ist, in wessen Tradition und künstlerischem Erbe sie steht, an was und wen sie anknüpft.

Die unterdrückte Kultur, beziehungsweise das „Zerissen-Sein“ zwischen alten und neuen Werten, thematisieren auch zwei weitere Werke auf die Ang Gey Pin sich beruft: *Traumpfade* von Bruce Chatwin und *Life with a Brahim family* von Lizelle Reymond. Alle verwendeten Werke seien, wie Ang Gey Pin sagt, jedoch nur als Spuren in der Performance zu finden, es seien Anregungen gewesen, die ihr als Ideen oder Ausgangspunkt für Assoziationen gedient hätten.³⁷⁵ Trotzdem weisen die Inspirationsquellen eine Tendenz auf: Fragen, die in der Performance sowie im Leben der Künstlerin präsent sind. So ist das Hauptthema in Chatwins Buch die Diskrepanz der modernen australischen Gesellschaftsformen und den Traditionen der Aboriginies. Chatwins Augenmerk sind die magischen „Songlines“³⁷⁶ beziehungsweise die „Fußspuren der Ahnen“³⁷⁷, wie die Aborigines diese nennen³⁷⁸. Dies sind alte Lieder der australischen Ureinwohner, die ein unsichtbares Netz an Wegen und Landesbeschreibung über die australische Landschaft spannen – sozusagen gesungene Landkarten, die Erzählungen der Mythen und Naturbegegnungen der Ahnen transportieren. Diese „Traumpfade“³⁷⁹ dienten den Aborigines als Grundlage ihrer Wanderungen, heute jedoch sind diese inneren Landkarten durch moderne Baumaßnahmen verändert und zerstört worden. In den späteren Kapiteln von Chatwins Buch klingt als sein Schlussfazit an, dass die Menschen friedlicher und glücklicher wären, würden sie umher ziehen anstatt sesshaft zu werden und Besitz anzuhäufen, den sie daraufhin meist gewaltsam verteidigen müssen. Auch die Gestalten in Ang Gey Pins Performance sind nicht sesshaft. Der Grundcharakterzug von You Shen – Wandering Spirit ist das Wandern, das Umherziehen. Dies ist eine Lebensweise, die

³⁷⁴ Anspielung auf den Text von Grotowskis: *Tu es le fils de quelqu'un*. In: Wolford; Schechner (1997): *The Grotowski Sourcebook*. S.294–305.

³⁷⁵ Nach Ang Gey Pin (frei entnommen aus der Emailkorrespondenz zwischen Ang Gey Pin und der Autorin dieser Arbeit.)

³⁷⁶ Bruce Chatwin: *Traumpfade*. München, Wien: Karls Hanser Verlag. 1987. S.8.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

mit der Realität der Künstlerin einhergeht – sie pflegt einen fast „nomadischen“ Lebensstil, den die Verschreibung an das Theater gewissermaßen einfordert, denn das interkulturelle Theaterschaffen ist länderübergreifend. Durch internationale Kontakte und Festivals ergeben sich Aufführungs- und Arbeitsmöglichkeiten an unterschiedlichsten Orten. Ang Gey Pin sagt, sie könne überall zu Hause sein, aber natürlich stelle sich die Frage nach der „wahren“ Heimat bei dieser Art zu leben immer wieder; es ginge darum, Lücken und Raum für das Eigene zu schaffen und zwar unter den Leuten und an den unterschiedlichen Orten. Wichtig sei es, den inneren Wert zu finden, denn so könne der/die Reisende das Zuhause mitnehmen.³⁸⁰ Das Schöne ist dann das Vergängliche. Die Situation und das Leben des Wandertheateralltags beschreibt auch der Vagabund (Valtancoli) in der ersten Probeversion zu dritt von *Feast of You Shen*:

But how can I just sit down. When theatre arises, my heart is wandering about. It is so natural for us the caravan travelers. We travel from house to house, village to village. Each time we stop at a place, we play theatre.³⁸¹

Diese Aussage beschreibt den momenthaften Charakter des Wandertheaters, der dessen Charme ausmacht. Reise und Besitzlosigkeit wie bei Chatwin scheinen Freiheit zu versprechen und eine Existenz die sich nicht nach gesellschaftlichen Normen und Konzepten richtet – etwas, was den Aborigines durch die aufgezwungene Modernität genommen wurde. Dies ist der Konflikt zwischen moderner und traditioneller Kultur; ähnlich wie in Ang Gey Pins Geburtsstadt Singapur, wo alte Werte gegenüber einem neuen und modernen Gesellschaftskonzept stehen. Einen vergleichbaren Zustand thematisiert Lizelle Reymond in ihrem Buch *Life with a Brahim family*. Reymond beschreibt ihr Leben in einer brahmanischen Familie und anhand dessen die Auseinandersetzung der Inder mit den neuen Werten:

Die Republik Indien steht vor der Aufgabe, äußerste Gegensätze und auseinanderstrebende Tendenzen zu vereinen, damit die uralten Traditionen sich mit den von der neuen Verfassung diktierten gesetzten verbinden können. Eine Trennung beider Kräfte würde den Untergang Indiens bedeuten.³⁸²

Welche Momente in Ang Gey Pins Performance genau von Reymonds Buch inspiriert sind, ist schwierig herauszufiltern, doch ist die thematische Grundtendenz eng mit Ang Gey Pins

³⁸⁰ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 19.01.10.

³⁸¹ *Feast of You Shen*. Performancetext von Gey Pin Ang. (Freundlicherweise von Ang Gey Pin zur Verfügung gestellt).

³⁸² Lizelle Reymond: *Ich lebe bei Brahmanen. Geistige Erfahrungen im Osten*. Stuttgart: Hans E. Günther Verlag, 1958. S.7.

eigener Erfahrung verbunden. Die Beschäftigung mit alten Werten, die von Neuen überdeckt wurden und teilweise im Zuge der Sprachenpolitik der Regierung Singapurs verloren gingen, finden sich in ihrer gesamten künstlerischen Laufbahn wieder. Die Konfrontation von Traditionellem mit Modernem verlangt eine Suche nach der Lücke, der Nische für die kulturellen Werte, sowie eine Suche, nach einer emotionalen Heimatverbundenheit innerhalb der neuen modernen Gesellschaftsformen und Ansprüche. Ähnlich dazu ist in der Performance das Nischendasein von You Shen, die sich in fremde Häuser schleicht um dort einen Moment lang einen geschützten Ort zu kreieren, in dem sie ihren Bedürfnissen, dem Hunger nach Erinnerungen und geistiger Nahrung, nachgehen kann. Die Performance schöpft aus eben diesen persönlichen Erinnerungen der Künstlerin. Für Ang Gey Pins ist das Theater sozusagen die ersehnte Nische. So gibt zum Beispiel eine Konversation über die Bambusbühnen aus ihrer Heimat, die auf ihren Kindheitserinnerungen beruht, folgendes preis:

Hungry Spirit: Once I flew to a temple, where there was a bamboo stage. I saw hundred nights of performances. Very good food. I was full every night.

You Shen: My hunger was nourished!

Hungry Spirit: The actors, instead of speaking, they sing their emotions and thoughts. One word, they sing for very long time, or a phrase, they go very high and very low pitch. And hunger wanders with the music.

You Shen: My spirit grew up like this. Since I was little, I have often come near to this kind of bamboo stage, in the temple at the village of grandmother. I would stand among the crowds, waiting for my theatre idols to appear, to play all kinds of characters, to see the actor flying across the stage; in one hand gesture they open the door, going in a circle, many days of their journey passed, and what's more, is to see the actor with the water sleeves becoming the spirit.³⁸³

Die Grenzen der Performance zwischen fiktiven und realen Momenten und Erinnerungen sind fließend. Deutlich wird, dass das Geschehen der Bühne im engen Bezug steht zu Ang Gey Pins persönlichen Erfahrungswerten und ihrer eigenen Suche. Somit werden Themen künstlerisch verarbeitet, die aus dem Innersten der Schauspielerin sprechen. Ang Gey Pin bezeichnet die Performance als ihre Konversation mit der chinesischen Kultur.³⁸⁴ Ihre Performances, sowie auch die Schauspielerarbeit sind intime Momente, die kleine Einblicke gewähren in das Innenleben, die Emotionen, Erfahrungen und Inspirationsquellen der Künstlerin. Nicht immer ist dies offensichtlich, doch es ist die Basis für Ang Gey Pins Arbeit.

³⁸³ *Feast of You Shen*. Performancetext von Ang Gey Pin.

³⁸⁴ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

Sie sucht den künstlerischen Ausdruck aus einem inneren Bedürfnis heraus, dem Drang etwas in sich Ausdruck zu verschaffen. Das Theater ist sozusagen Plattform, den Stimmen, Gesichtern, Erinnerungen und Sehnsüchten Raum zu geben. Für sie ist Theater mehr als Kunst um der Schönheit willen, es ist eine Lebenseinstellung und gleichzeitig Zugang zu weiteren Ebenen – dies inspiriert sich großen Teils auch von den Ideen des asiatischen Theaters, wie auch folgender Performancetext von Dario Valtancoli als reisender Gast, über die asiatische Theatertradition in der Version von April 2009 zeigt:

From where I grew up, my theater ancestors they understood your theater which has metaphysical tendencies, where the forms do not produce vibrations in the spirit on a single plane, but at the same time on all possible planes. Authentic expression does not explain what it would reveal and provoke in us the idea of emptiness. A sunset is beautiful for all what is lost in it.³⁸⁵

Feast of You Shen ist ein Beispiel der kreativen Herangehensweise von Ang Gey Pin. Sie verflechtet Ideen inspirierender Werke mit ihren Geschichten und fiktiven Handlungen. Es muss dazu gesagt werden, dass die Arbeit in jedem Fall als „work in progress“ zu sehen ist, die in ihrer Struktur nicht „fertig“, nicht zu Ende sondern fortlaufend, ein andauerndes Experiment, oder eine Recherche ist, die nicht immer direkt auf den/die ZuseherIn gerichtet sein soll, sondern den inneren Bedürfnissen der Künstlerin folgt. Ang Gey Pin schöpft kontinuierlich aus ihrem emotionalen Körpergedächtnis³⁸⁶ sowie aus Elementen ihrer Kultur und Herkunft. Insgesamt ergibt sich somit eine Kreation, die in verschiedenste Richtungen wandelbar und offen für Interpretationen ist. Intention der Performance ist es also nicht, dem Publikum eine vorgefertigte Botschaft aufzudrängen, sondern den Bedürfnissen der ZuseherInnen Raum zu geben, den „Sinn“ offen zu lassen. Ob sie Ansatzpunkte emotionaler Berührtheit oder gedanklicher Verbundenheit finden, ist dem/der RezipientIn selbst überlassen.

³⁸⁵ *Feast of You Shen*. Performancetext von Ang Gey Pin. – Diese Worte sind Teil der Probeversion, die in Italien im April 2009 gezeigt wurde. In der Version in Polen (04.08.09), sowie in der neuesten Version (zu dem Zeitpunkt dieser Arbeit zuletzt aufgeführt in Kolumbien, Oktober 09) war dieser Text laut Ang Gey Pin so nicht mehr vorhanden.

³⁸⁶ Vgl. dazu Konstantin S. Stanislavskij: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*. Berlin: Henschel, 1961. Oder auch neue Forschungen wie zum Beispiel: Maja Storch; Benita Cantieni; Gerald Hüther; Wolfgang Tschacher: *Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen*. Bern: Huber Verlag, 2006.

4.3. Die Schauspielerin heute

Wie sich zeigt, ist Ang Gey Pins Lebensweg sehr bewegt zwischen den Kulturen und Ländern. Sie reist mehr, als beständig an einem Ort zu sein. Ihre Theaterkunst, die Performances und ihr eigenes Training, passt sie flexibel an die gegebenen Räumlichkeiten und an die jeweilige Umgebung an. Die Idee des Nomadentums, wie es in *Feast of You Shen* auftaucht, scheint Spiegel ihres Lebens zu sein. Seit der Zeit am Workcenter arbeitete sie in verschiedenen kleinen Kooperationen und unterrichtet an diversen Universitäten oder anderen öffentlichen Einrichtungen. Sie kollaboriert zum Beispiel mit der *Wesylan*, sowie der *Yale University* (USA), der *University of Kent* (England) oder auch der *Academy of Fine Arts of Nanyang* (Singapur) und anderen Institutionen.³⁸⁷ Zudem ist sie „artist in residence“³⁸⁸ und Pädagogin am Grotowski Institut in Wrocław Polen. Seit 2006 gab sie außerdem immer wieder Workshops, aus welchen sich Kooperationen mit KünstlerInnen oder Gruppen ergaben, zusätzlich ging sie ihrer persönlichen Performancearbeit und einer kreativen Recherche nach. Seit 2006 kreierte sie: *By the Way* (2006), *Winter came and spring already arrived* (2007) und *Feast of You Shen* (ab 2008).

Eines der aktuellsten Projekte, welches sie bis vor kurzem begleitete, war die Arbeit mit den „Birds“ – Seit Ende 2007, beziehungsweise Beginn 2008³⁸⁹ arbeitete sie mit einer Gruppe von KünstlerInnen, die aus den unterschiedlichsten Motivationen zu ihr fanden. Das Projekt *Bird's*, ergab sich aus dem Bedürfnis jeder und jedes Einzelnen nach einer längerfristigen kontinuierlichen Arbeit mit Ang Gey Pin. Die Anfragen, individuelle Treffen, sowie vorherige Kurzarbeiten der einzelnen KünstlerInnen mit Ang Gey Pin konnten miteinander verbunden werden, und es entwickelte sich eine gemeinsame kreative Recherche rund um das Thema Vögel. Aus Improvisationen, individuellen Szenevorschlägen und gemeinsamen Inspirationsquellen, wie Filmen oder Tonbandaufnahmen von Vogelstimmen entstand eine Art Stück. Die Idee war allerdings nicht, eine Performance zu kreieren, sondern eine Basis zu schaffen für eine gemeinsame Recherche, ein miteinander Lernen und Unterstützt-Werden im jeweils eigenen Prozess. Längerfristig beteiligt waren die KünstlerInnen Fernanda Branco,

³⁸⁷ Vgl. *Feast of You Shen*. Programmflyer zur Aufführung Kolumbien Bogota. Okt. 09.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ende 2007 findet eine gemeinsame Recherche von Daniela Altieri, Ricardo Brunetti und Marian Araújo statt, erst zu Beginn 2008 werden jedoch die Grundlagen zu der Idee der *Bird's* gelegt. Beteiligt sind zu diesem Zeitpunkt: Ricardo Brunetti, Marian Araújo, Daniela Altieri, Fernanda Branco und Dario Valtancoli.

Marian Araújo, Dario Valtancoli, Riccardo Brunetti und Sonia Pastrovicchio.³⁹⁰ *Bird's*, was ab April 2008 in *Bird's Inn* umbenannt wurde, bot den DarstellerInnen eine Möglichkeit, mit Ang Gey Pin an Grundlagen, an den künstlerischen „crafts“³⁹¹ zu arbeiten.

Die Geschichte des *Bird's Inn* handelt von drei Personen, die unbedingt lernen möchten zu fliegen und so jeden Tag vorbereitende Flugübungen machen. Eine der Flugschülerinnen (Fernanda Branco) entdeckt das Geheimnis der Leiterin: eine Brille mit deren Hilfe es möglich ist, mit den Vögeln zu kommunizieren. In dem Moment als Branco die Brille aufsetzt, verwandeln sich die DarstellerInnen, sie kreischen, singen und tanzen wie Vögel, es scheint, als ob sie die Vorübungen nicht mehr brauchen würden. Als die Leiterin der Flugschule (Marian Araújo) den Diebstahl der Brille entdeckt, ist sie entsetzt und enttäuscht, sie beschließt in Folge dessen die Schule zu verlassen. Just in diesem Moment stolpert ein unwissender Fremder (Ricardo Brunetti) in das Geschehen. Offensichtlich hält er *Bird's Inn* für ein Hotel – die Flugübungen hält er zunächst für einen Sicherheitsscheck, um dann von seinen Reisen in Flugzeugen zu berichten. Die Leiterin der Schule verschwindet und eine Vogelkreatur taucht auf. Die Narration des weiteren Geschehens ist/war in der Entwicklung zwar mit den gleichen schon elaborierten und wiederkehrenden Anhaltspunkten zu sehen, aber verändert sich immer wieder.

Das „Stück“ diente lediglich als Rechercheplattform und konkreter Ausgangspunkt für die kreative Suche. Es ging darum, die schauspielerischen Möglichkeiten und Potentiale zu erforschen; zu experimentieren, zu vertiefen, sich gänzlich einer tieferen kreativen Weiterentwicklung zu widmen.³⁹² Diese künstlerische Studie fand in einer freien Form statt, das heißt die fünf „Birds“, die in unterschiedlichen Kontexten lebten und arbeiteten,³⁹³ trafen sich in regelmäßigen Abständen mit Ang Gey Pin – von Anfang an legten sie fest, keine Gruppe zu sein.³⁹⁴ Die Suche basierte auf dem freiwilligen Engagement aller Beteiligten,

³⁹⁰ Zu Beginn des Projekts war auch Daniela Altieri involviert. Mitte 2008 verließ sie jedoch die Gruppe. Sonia Pastrovicchio war erst ab Dezember 2008 in die Arbeit an *Bird's* involviert, beziehungsweise zu diesem Zeitpunkt bereits in *Bird's In* eingebunden. Zuvor war sie jedoch schon beteiligt am *physical trainig*, der Arbeit an Liedern, sowie dem Tai Chi.

³⁹¹ Zu „crafts“ siehe: Constantin Stanislavski: *An Actor's Handbook*. Routledge. 1987.

³⁹² Vgl. Gespräch mit Dario Valtancoli, geführt am 17.02.10.

³⁹³ Fernanda Branco (Brasilien) arbeitet als individuelle Künstlerin in Norwegen. Sie ist Leiterin und Gründerin des MoA Project. Marian Araújo (Spanien) arbeite individuell und mit ihrer Gruppe *Nervous System*, in Dublin, Irland. Dario Valtancoli (Italien) ist seit Herbst 2009 Direktor des Theaterraumes: *Laboratorio Escenico di Valencia* in Spanien, Riccardo Brunetti (Italien) ist Leiter die Gruppe *Amaranta* in Rom, Italien. Sonia Pastrovicchio (Italien) ist in derselben Gruppe beteiligt.

³⁹⁴ Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

sowie ihrem Bedürfnis nach einem Theater, das „mehr“ ist. In dieser Zeit kooperierten die „Birds“ mit Ang Gey Pin auch innerhalb ihrer Workshops – sie unterstützen die Teilnehmenden als AssistentInnen und konnten so ihre Erfahrungswerte der Suche nach künstlerischem Handwerkszeug teilen und weitergeben. Die Kooperation mit den „Birds“ ist auch insofern bemerkenswert, als diese bereits eine weitere Generation verkörpern, das heißt KünstlerInnen, die nicht mehr in direktem Kontakt mit Grotowski stehen. Ang Gey Pin fungiert also als eine Art Brücke und Vermittlerin, sie gibt ihre persönlichen schauspielerischen Erfahrungswerte und ihr Wissen weiter.

Die Motivationen und Anhaltspunkte für die Treffen mit Ang Gey Pin entsprangen aus den unterschiedlichen Bedürfnissen: Araújo zum Beispiel suchte die Unterstützung von Ang Gey Pin hauptsächlich für eine eigene Recherche anhand eines individuellen Szenenvorschlags, mit welchem sie seit Beginn des *Bird's* Projekt kontinuierlich arbeitete und forschte. Es war eine Szene an der sie allein arbeitete. Die regelmäßigen Treffen mit Ang Gey Pin waren somit Möglichkeiten des Austauschs und der Unterstützung von außen – auch diese Szene war nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Laut Araújo's Aussagen eröffnete ihr aber auch das Singen mit Ang Gey Pin neue Möglichkeiten und legte eigene Potentiale frei.³⁹⁵ Das Singen sowie die Stimmarbeit in Bezug auf den Umgang mit dem Text war auch für die aus dem Tanzbereich kommende Pastrovicchio ausschlaggebender Anreiz. Für sie war es eine Möglichkeit, andere Ausdrucksmöglichkeiten zu finden als die körperlichen oder auch innerhalb dieser neue Nuancen und Freiheiten zu finden.³⁹⁶ Branco, die auch Workshops leitet und selbst sehr experimentell arbeitet, war unter anderem inspiriert von Ang Gey Pins Art und Weise zu lehren, sowie Ang Gey Pins sehr eigenen Zugang, mit der Lebendigkeit der körperlichen und mentalen Feinarbeit umzugehen.³⁹⁷ Dies sind allerdings nur einige der Gründe und Anreize, warum für diese KünstlerInnen gerade Ang Gey Pins Ansatz interessant war. Insgesamt ist es aber eine spezielle Konzentriertheit, der genaue Blick und das Gespür Ang Gey Pins, die eine Zusammenarbeit mit ihr reizvoll machen.

Die Grundlage der gemeinsamen Arbeit der „Birds“ war die Suche nach Ang Gey Pins professioneller Unterstützung, um in dem eigenen künstlerischen Entwicklungsprozess weitergehen zu können. Für Ang Gey Pin war grundlegend, dass die DarstellerInnen nach

³⁹⁵ Vgl. Gespräch mit Marian Araújo, geführt am 30.07.09.

³⁹⁶ Vgl. Gespräch mit Sonia Pastrovicchio, geführt am 05.08.09.

³⁹⁷ Vgl. Gespräch mit Fernanda Branco, geführt am 03.08.09.

ihren eigenen Bedürfnissen handeln, sie gab ihnen Werkzeuge und Kritik, jedoch stellte die Basis die Eigenverantwortung aller Beteiligten dar. *Bird's* wurde nur in kleinem Rahmen, vor kleinem Publikum aufgeführt, denn es ging um Recherche und nicht um Bühnenerfahrung. Seit August 2009 ist die Entwicklung des Projekts wieder offen. Aus persönlichen, sowie professionellen Gründen war eine Weiterarbeit in der bisherigen Form für einige der Birds nicht länger möglich. Nach zwischenzeitlichen Besprechungen und einer Phase, in der jeder/jede der KünstlerInnen, seinen/ihren Interessen und Projekten nachgehen konnte, ist ein erneutes offizielles Treffen aller bisher Beteiligten voraussichtlich im April 2010 geplant. Dort wird sich zeigen, welche neuen Möglichkeiten der Zusammenarbeit es gibt und was die persönlichen und professionellen Bedürfnisse eines/einer jeden sind – diese anderen und neuen Wege einer weiteren Zusammenarbeit sind allerdings noch unklar und sehr offen.

Auch während der Arbeit mit den Birds verfolgte Ang Gey Pin ihre eigenen kontinuierlichen Projekte, jedoch war diese Kooperation eine der regelmäßigsten und längsten Recherchen seit ihrer Zeit am Workcenter. Ihren momentanen Zustand beschreibt Ang Gey Pin als eine Art aktiven Wartezustand, eine interessante Phase, einen Augenblick dazwischen. Sie wisse noch nicht, was geschehen wird, welches Projekt als nächsten kommen werde. Laut Ang Gey Pin, ist gerade diese Situation ein Moment, der Möglichkeiten für Neues und Unbekanntes in sich berge.³⁹⁸ Ang Gey Pins Theaterarbeit ist dynamisch und unvorhersehbar, die Wege, die sich durch die Kooperationen und künstlerischen Aktivitäten ergeben, sind vorher nicht absehbar oder planbar. Durch ihre Lehrtätigkeiten an Universitäten oder als unterstützende Person für Gruppen oder Einzelpersonen ist ihre persönliche Recherche heute großen Teils bezogen auf die Beobachterinnen-Rolle, auf die Lehrposition. Diese Situationen, sowie ihre Selbst-Recherche geben ihr die Möglichkeit, eigene Strategien und Ansätze für die kreative Arbeit weiter zu entwickeln, ihrem Weg zu folgen. Wie der weitere Weg aussehen wird und sich entwickeln wird ist zum jetzigen Zeitpunkt noch offen.

4.4. Theater – inneres Bedürfnis

Ausgehend von der Frage, wie Ang Gey Pins individueller Weg ihre Schauspielerarbeit anregte, wurden in diesem Kapitel einzelne Stationen ihrer künstlerischen Laufbahn betrachtet, sowie die kulturellen und theatralen Kontexte beleuchtet, in welchen sie sich bewegt, um so ein Bewusstsein und Überblick zu schaffen für den Bezugsrahmen der Künstlerin und ihre

³⁹⁸ Vgl. Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 19.01.10.

Position. Insgesamt wurde deutlich, dass ihre Art Theater zu machen, über eine rein professionelle Investigation und Suche hinaus geht, denn ihre persönlichen Bedürfnisse und ihre individuelle Suche waren und sind Leitmotive ihrer Schauspielerarbeit. Ihr Theaterspiel ist ein Werkzeug, ein Zugang zu etwas anderem, zu tieferen Ebenen der Persönlichkeit. Das Theater ist für sie vielmehr eine Suche nach weiteren Facetten des Lebens.

Es wird ersichtlich, dass Ang Gey Pins ihre Präsenz und Bühnenfertigkeit erst durch einen langen und fortlaufenden Prozess entwickeln konnte. An unterschiedlichen Orten und mit verschiedenen Personen sammelte sie Erfahrungen und lernte immer weiter. Genau aus diesem Erfahrungsschatz, aus ihren Erinnerungen, schöpft sie; sie wurde und wird voran getrieben von dem Streben nach spiritueller, körperlicher und somit persönlicher Weiterentwicklung, sowie der Suche und der Frage nach der Heimat und der eigenen Kultur. Das Gefühl des „lack of something“³⁹⁹ war und ist ihre ausschlaggebende Motivation: das abwesende Heimatgefühl, die ungenügende Verbundenheit mit den kulturellen und traditionellen Werten dieser, das Fehlen der spirituell-philosophischen Elemente in ihrem Aufwachsen und Leben, sowie das zu Wenig an Tiefe und Experimentierfreudigkeit in den konventionellen singapurischen und europäischen Theaterszenen. Ihre künstlerische Entwicklung ist demzufolge wie ein Drang, ein inneres Streben, den Bedürfnissen und Fragen in sich selbst Raum zu geben und einer profunden kreativen und persönlichen Recherche nachzugehen, das heißt, einen Weg zu gehen, der individuell und wenig von außen bestimmt ist. Genau diese innere Suche, die Arbeit mit den persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen, das Einlassen auf diese, machen ihre Kunst aus – erst diese geben ihr die Fähigkeit, in diese Erinnerungen oder Sehnsüchte voll und ganz hinein zu tauchen, diese zu sein. Es sind also ihre persönlichen Wünsche und Erfahrungen, die ihre Verwandlungsfähigkeit, die Konzentration und Dynamik ihres schauspielerischen Auftretens ausmachen.

Der Kontext, in dem sie sich bewegt, die interkulturelle Theaterszene und ihr daraus resultierendes Leben zwischen den Kulturen, werfen viele Fragen auf, da diese Lebensart einen offenen und sich ständig transformierender Raum schafft. Dies spiegelt sich offensichtlich in ihrer Kunst, in ihren Performances wieder, wie in der Analyse zu *Feast of You Shen* zu sehen war. Die Flexibilität und die andauernde Auseinandersetzung mit dem

³⁹⁹ Gespräch mit Ang Gey Pin, geführt am 24.07.09.

Fremden und dem Eigenen, die dieser Lebensstil erfordert, sind Teil ihrer künstlerischen Laufbahn. Die Themen des Zurück zu taoistischen und allgemeinen chinesischen Werten und Traditionen, ziehen sich durch ihre gesamte schauspielerische Recherche. Somit beeinflussten die alte chinesische Kultur und deren Ansätze ihr Denken und Arbeiten, ihre persönliche Suche. Zudem führte sie genau dieser Drang zum Workcenter, da auch dort mit traditionellem Material gearbeitet wurde – sie konnte dort einen Raum für ihre Bedürfnisse finden. Es kann also nicht behauptet werden, dass sie eine Schauspielerin nach Grotowski oder Richards ist – ihre innere Suche korrespondierte lediglich mit der Recherche des Workcenters. Wie sich zeigt, bietet das Workcenter keine Ausbildung, sondern strebt danach, eine gemeinsame und tiefgreifende kreative Studie voranzutreiben, die auf der Eigenverantwortung und den Bedürfnissen aller Beteiligten basiert – so zumindest die Idee – Ang Gey Pin konnte so in diesem Rahmen ihre individuelle innere Suche einbringen und inspirieren und mit Hilfe von außen weiterverfolgen. Sie war am Workcenter in einer Übergangszeit tätig – es war sowohl der Übergang von Grotowskis in Richards Hände, als auch eine erstmalige Öffnung des Workcenters, der grotowskischen Arbeit nach außen seit Beginn der posttheatralen Recherche Grotowskis – das Workcenter kreierte seit langem wieder Performances für ein Publikum. Auch nach der Zeit am Workcenter scheint Ang Gey Pin, nach Ende des Projekts *The Bridge*, weiterhin als Brücke zu fungieren – sie vermittelt zwischen den Generationen, ihre Erfahrungswerte gibt sie heute in der Arbeit mit jungen Leuten weiter, wie zum Beispiel mit dem Projekt *Bird's* – eine Kooperation von ihr mit jungen KünstlerInnen. So spannt sie einen Bogen zwischen der grotowskischen Theaterstudie und ihrer eigenen Suche und derjenigen junger SchauspielerInnen. Außerdem verbindet sie chinesische und europäische Ansätze und Elemente, traditionelle und moderne Werte, durch ihre Suche innerhalb ihrer eigenen Kultur und das Leben und Arbeiten in der „westlichen“ Welt.

Ihr Weg ist daher vielfältig, für ihre schauspielerische Ausdruckskraft und die beeindruckende Präsenz gibt es kein Rezept, keine Methode. Grundlegend für ihre Arbeit ist das innere und eigene Bedürfnis, das auch ihren künstlerische Laufbahn und die sich daraus ergebenden Kontakte und Kooperationen bestimmte und bestimmt. Ihre Herangehensweise und ihre Einflüsse, können lediglich Inspiration für junge KünstlerInnen sein, jedoch keine Anleitung. Grundlegend deutlich wird, dass eines der essentiellsten Elemente, die Basis der kreativen Schöpfung, der eigene Erfahrungsschatz ist. Dieser kann von niemandem gelernt oder erarbeitet werden. Ang Gey Pins Ansatz beruht auf genau dieser Idee, wichtig ist ihr, die Eigenverantwortlichkeit, sowie die künstlerische Unabhängigkeit der Einzelnen – es geht

darum den eigenen innersten Bedürfnissen zu folgen. Ang Gey Pins eigener Weg, der sie immer wieder dorthin geführt hat, ist hierfür das beste Exempel. Ihre Suche ist andauernd und sich ständig verändernd, was der nächste Schritt sein wird ist noch offen.

5. Schluss

Insgesamt hat sich die Arbeit Ang Gey Pins im Laufe dieser Forschung als autonom erwiesen, sie steht im Erbe Grotowskis und des Workcenters, jedoch in keinem Fall in deren Schatten oder ausschließlich nur in dieser theatralen Linie und Tradition. Eindeutig ist, dass Ang Gey Pin als individuelle Künstlerin zu sehen ist. Die Kooperation mit dem Workcenter prägt zwar eine intensive Phase und Periode ihres Lebens, doch sie schreitet beständig weiter in ihrem persönlichen Suchprozess hinsichtlich eines neuen Theaterverständnisses. In Bezug auf Ang Gey Pins Kunstschaffen, erwies sich die Bezeichnung „nach“ Grotowski im Sinne von „in seinem Schatten stehend“ oder nur in dieser Tradition lehrend, durch die Analyse ihrer Einflüsse in der heutigen Arbeit und ihren künstlerischen Weg als nicht ausreichend und nicht gerechtfertigt. Ihr professioneller Weg und ihr Schaffen spiegeln explizit ihre individuelle Recherche wider und sind nicht Produkt oder Ergebnis des Wirkens von jemand anderem.

Zusammengefasst sei noch mal der methodische und strukturelle Ansatz verdeutlicht. Im ersten Kapitel wurden zunächst die Entwicklungsphasen der grotowskischen Arbeit aufgeschlüsselt und in einen zeitlichen Kontext gestellt. Deutlich stellte sich heraus, dass Grotowskis Arbeit entscheidende Wendungen in der europäischen Theatergeschichte eingeleitet hat und dass er als Innovator neue und bis dato unbekannte Aspekte und Ebenen erforscht hat. Genauso wurde durch das Heranziehen diverser Quellen sichtbar, dass seine Arbeit nicht als „heilig“ beziehungsweise unantastbar, das heißt ohne Widersprüche oder Angriffspunkte gesehen werden kann. Jeder Form des Neuen und Unbekannten steht automatisch Kritik gegenüber, Fehler werden nahezu herausgefordert. Aus einem kunst- und theaterhistorischen Kontext betrachtet, ergaben die Analysen im Bezug auf zeitliche Einflüsse, dass Grotowski mit den Entwicklungen der Zeit ging, Strömungen aufgriff und diese nutzte. Beispielweise konnte beobachtet werden, dass sein körperbetonter Zugang und die Suche nach kulturübergreifenden Praktiken ganz dem Zeitgeist entsprachen. Seine prägenden Ansätze und ausschlaggebende Erkundung der theateranthropologischen Forschungsrichtung läuteten offensichtlich bereits einen neuen Abschnitt der theaterwissenschaftlichen Forschung sowie der künstlerischen Betrachtung und Herangehensweise ein. Seine Entwicklung mit den Zeittrends erwies sich als relevant im Bezug auf die Generation nach Grotowski, es zeigte sich, dass seine Ideen einer ständigen Wandlung unterlagen und niemals ein Rezept darstellten, es somit für die ihm Nachfolgenden

keine absoluten Prinzipien gab. Dies war bedeutsam, um die folgende Betrachtung von Ang Gey Pins Schauspieltraining konkreter nachvollziehen zu können.

Die weiterführende Analyse des Schauspieltrainings Ang Gey Pins im zweiten Teil zeigte sowohl Parallelen zu grotowskischen Ansätzen und Zugängen in ihrem Training auf, als auch fernöstlich inspirierte Anhaltspunkte in der kreativen Suche – Komponenten, die jeweils ihre eigene Herangehensweise ausmachten und beeinflussten. Die Untersuchung unterschiedlicher Aspekte und Element ihres Zugangs zur kreativen Arbeit ergaben, dass das Entscheidende in ihrer Kunst für sie immer die Suche nach „Leben“ ist. Außerdem legt sie besonderen Wert auf die Eigenverantwortung der KünstlerInnen. Ang Gey Pins Lehrarbeit unterstützt somit die eigenen Prozesse der mit ihr lernenden DarstellerInnen. Wie sich in der Auswertung der Trainingssituationen und in Gesprächen mit Ang Gey Pin zeigte, geht es ihr nicht vorrangig um das Weitergeben von Prinzipien oder Elementen, diese dienen nur als Anregung oder Grundlage, vielmehr gibt sie den KünstlerInnen Werkzeuge in die Hand, um nach ihren eigenen Bedürfnissen zu handeln.

Im letzten Kapitel schließlich klärte sich die Ausgangsfrage dieser Arbeit. Sowohl das „nach“ Grotowski im Sinne seines Erbes konnte beantwortet werden, als auch „nach“ im zeitlichen Sinne, das heißt der zeitliche Aspekt und die heutige Suche der Künstlerin wurden erarbeitet. „Nach“ Grotowski erwies sich als fehlleitender Terminus, da auch die grotowskische Arbeit auf der Eigenverantwortung und auf der individuellen Recherche beruht. Wie sich herauskristallisierte, wurde Ang Gey Pin durchaus in ihrem Kunstschaffen durch die Zeit am Workcenter geprägt, jedoch wurde deutlich, dass ihre Entwicklung im Kontext des Workcenters in ihren eigenen Händen lag und sie darin lediglich einen Rahmen finden konnte, um ihren eigenen Bedürfnissen nachzugehen. Die Person Ang Gey Pin „nur“ als Künstlerin nach Grotowski oder Richards zu verstehen wäre somit ein Irrtum, denn die Arbeit am Workcenter stellt nur einen von vielen Teilen ihres gesamten Weges dar. Des Weiteren gelangte sie bereits mit einer Vorgeschichte und mit bestimmten Voraussetzungen zum Workcenter. Es stellte sich heraus, dass ihre Suche nach ihrer Ursprungskultur und nach den sogenannten „eigenen“ Wurzeln Grundelemente ihrer Arbeit sind. Wie in der Analyse ihrer künstlerischen Entwicklung sowie ihrer neusten Performance *Feast of Yous Shen* offensichtlich wurde, nutzte sie diese Hauptthemen, die sich durch ihre gesamte Suche zogen und ziehen, sowohl als Initiationspunkte der künstlerischen Forschung in eine unkonventionellere Richtung als die der herkömmlichen Theaterpraxis, als auch als

Inspirationsquellen für ihr Schauspieltraining sowie für ihre Performances. Ihre persönlichen Fragestellungen, ihre Suche nach einem Heimatsbegriff, scheinen ein Resultat des interkulturellen Theaterumfelds zu sein, welches hauptsächlich auf changierenden Identitäts- und Kulturverhältnissen baut. Das abschließende Beleuchten ihres momentanen Arbeitszustandes verdeutlichte, dass sie mittlerweile vor einem Neuanfang steht, sich verortet auf neuen unbekanntem und ungewissen Wegen. Das heißt, sie befindet sich in einer Umbruchphase, in der sie Workshops leitet, ihrer persönlichen Performancearbeit nachgeht, innerhalb von kurzfristigen Lehrverhältnissen an Universitäten oder mit EinzelkünstlerInnen arbeitet, sich jedoch noch kein fixer oder klarer neuer Schritt abzeichnet.

Interessant ist diese Ungewissheit insofern, als dass sie etliche Fragen offen lässt, nicht nur für die Künstlerin selbst, sondern auch im Rahmen der hier vorliegenden Forschung. Ang Gey Pin steht sozusagen als Repräsentantin einer Generation, der Generation „nach“ Grotowski – es drängt sich somit nicht nur im Bezug auf Ang Gey Pin, sondern auch ganz im Allgemeinen die Frage auf, was „nach“ Grotowski folgt. Es scheint höchst interessant, wie die zuvor im Workcenter oder anderweitig mit Grotowski in Kontakt stehenden SchauspielerInnen und TheatermacherInnen ihre Arbeit danach weiter entwickeln und wie mit dem bereits erlangten Wissen weitergearbeitet werden kann. Einen bemerkenswerten Einblick in diese Fragestellung gab das Arbeitsprojekt *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*, in Polen im Juli 2009.⁴⁰⁰ Anhand der Arbeit der WorkshopteilnehmerInnen mit fünf Schauspielerinnen,⁴⁰¹ die zu jeweils unterschiedlichen Zeiten mit Grotowski gearbeitet hatten, wurde deutlich, dass die Arbeit eine beeindruckende Eigendynamik und jeweils individuelle Prägungen annimmt. Kein Zugang gleich dem anderen, zwar waren eindeutig gleiche Grundelemente auszumachen, wie zum Beispiel das *training* oder die *Katze*, jedoch war der Fokus und Ausgangspunkt einer jeden Künstlerin ein anderer, bestimmt von den individuellen Erfahrungen, Hintergründen, Ideen und Interessen.

Abgesehen von diesen Beobachtung führte der Ansatz Grotowskis Forschungen bereits als allgemeines Erbe zu betrachten, zu dem Schluss, dass es sich nicht um *den* Weg handelt, der zu befolgen ist, um einer profunder theatralen Recherche nachzugehen, sondern es handelt

⁴⁰⁰ *Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women*. Wrocław, Brzezinka, vom 07.07. – 05.08.09.

⁴⁰¹ Die Schauspielerinnen waren: Ang Gey Pin und Dora Arreola (Objective Drama/Art as vehicle); Katharina Seyferth (Paratheatre/Theatre of Sources); Rena Mirecka (Laboratory Theatre); Iben Angel Rasmussen (Odin Teatret).

sich um *eine* bestehende Grundkomponente im Rahmen der vielen neuen Forschungen, Erkenntnisse und Praktiken heutzutage. Seine Forschungen und Praktiken sind grundlegend in einen neuen Forschungskorpus mit einzubeziehen. Diese stellen bereits eine Basis dar, jedoch erlaubt eine Öffnung für weitere gegenwärtige Erkenntnisse, Bewegungen und Trends ein breiteres Spektrum an Handlungs- und Experimentier-, sowie Forschungsmöglichkeiten.

Den Erkenntnissen dieser Arbeit folgend, stellt sich in weiteren Überlegungen heraus, dass Konzepte, welche sich auf „MeisterInnen“ berufen, überholt zu sein scheinen. Die Tendenz sollte in Anbetracht der aktuellen Diskussionen der Dekonstruktion von Macht und einem differenzierten Denken, zu einem ganzheitlichen und nicht hierarchischen Ansatz führen. Allerdings ist es im Generellen einfacher, in „komfortablen Zonen“ zu verhaften und Altes zu reproduzieren anstatt sich neuen Wegen zu öffnen. Sollte es in Zukunft jedoch einen neuen Weg des Theaters mit Forschungscharakter geben, würde dies ein Vorwagen bedeuten in unbekannte Gebiete und ein Lösen von dem Verhaften-Bleiben in bereits Erprobtem und aus bekannten Mustern. Aus den in dieser wissenschaftlichen Arbeit erarbeiteten Erkenntnissen haben sich nun auch neue Fragen aufgetan und Interessensfelder herauskristallisiert. Interessant für einen aktuellen theateranthropologischen Forschungsansatz sind besonders die Thematiken im Zusammenhang mit neuesten Körpertechniken und Erkenntnissen über Nervenbahnen, Embodiment, psychologische Studien wie zum Beispiel Trauma-Forschung, neue Körper- und Lehrmethoden und Ideen. Teilweise fließen derartige neue Erkenntnisse bereits in die Forschungen ein und auch eine Verschränkung von Praxis und Theorie erweist sich bereits durch die ISTA (*International School of Theatre Art*) als gewährleistet. Dies bedeutet aber auch ein Fortführen einer bestimmten bereits bestehenden Theatertradition, derjenigen des *Odin Teatret* und Eugenio Barbas. Um einen neuen Weg gehen zu können, braucht es allerdings grundlegend neue Fragestellungen oder/und Denkansätze, die sich vom Alten lösen, denn der Ausgangspunkt hat sich geändert. Weder die Themen der Nachkriegszeit sind heute dominierend, noch ist die fast brutale Befreiung des Körpers der 1960er aktuell. Andere und neue alltägliche Lebensrealitäten fließen in das Theater und in die Forschung ein, als es noch vor 50 oder auch vor 20 Jahren der Fall war. Es gilt nun Möglichkeiten zu finden, die neusten Ideen und Ansätze umzusetzen, Neues zu erproben und zu erforschen, Wege auszuprobieren abseits von Ziel- und Leistungsorientiertheit und von hierarchischen „MeisterInnen“ Vorstellungen, körperfreundliche und einschließende statt ausschließende Ansätze zu kreieren, Rollenmuster abzulegen, sich weiter auszutauschen zwischen praktischer und theoretischer Forschung, sowie zwischen unterschiedlichen

Disziplinen. Das heißt den Mut zu Unbekanntem und Neuem sowohl im wissenschaftlichen als auch im praktischen Kontext aufzubringen – der Frage nachzugehen, was wirklich *nach* dem grotowskischen Theaterschaffen sowie nach Thomas Richards Forschungen und dem Workcenter kommt und kommen kann. Untersuchens wert scheint vor allem, was sich in der nächsten jungen Theatergeneration, die nicht im direkten Kontakt mit Grotowski oder dem Workcenter stand, für Möglichkeiten und Trends abzeichnen. Auch wenn Thomas Richards und Mario Biagini heute am Workcenter aktuelle Forschungen betreiben, stellte sich sowohl durch die Sichtung aktueller Artikel, als auch den Treffen mit den unterschiedlichen KünstlerInnen und NachfolgerInnen heraus, das Grotowskis „Vermächtnis“ vielfältig ist und obwohl Richards und Biagini die offiziellen Erben sind, die Arbeit durch die verschiedenen ErbInnen bereits eine Eigendynamik unabhängig von deren Aktivitäten angenommen hat. Den Entwicklungen junger KünstlerInnen nachzugehen oder auszuloten, die im Bewusstsein der bereits errungenen Theaterpraxis trotzdem neuen Trends folgen und sich auf unbekannte Pfade begeben, wäre somit ein weitreichendes und bereicherndes Forschungsgebiet, das zu Erkenntnissen beitragen könnte, die vermutlich sowohl im theoretischen Diskurs als auch insbesondere in praktischen Experimentaltheaterkreisen umfassende Auswirkungen und Resonanzen haben könnte.

Literaturverzeichnis

Selbständige Veröffentlichungen:

ANG, Gey Pin: Feast of You Shen. Performancetext. Unveröffentlicht.

ANG, Gey Pin: Feast of You Shen Programm zur Aufführung . Brzezinka, Polen, 04.08.09.

ANG, Gey Pin: Feast of You Shen. Programm zur Aufführung. Bogota, Kolumbien, Okt.09.

ARTAUD, Antonin : Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt am Main : Fischer, 1964.

ARAÚJO, Marian: A Reflection. Sept.09. Unveröffentlicht.

ANDERS, Frieder: Taichi. Chinas lebendige Weisheit. Grundlage der fernöstlichen Bewegungskunst. München: Irisiana, 1980.

BARBA, Eugenio: The Floating Islands. Reflections with Odin Teatret. Holsterbro: Thomsens Bogtrykkeri 1979.

BARBA, Eugenio: Beyond the floating Islands. New York: P.A.J., 1986.

BARBA, Eugenio: Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Hamburg: Rowohlt, 1985.

BARBA, Eugenio; SAVARESE Nicola; FOWLER, Richard: A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. 2nd Edition. New York: Routledge, 2006.

BENL, Oscar: Seami Motokiyo und der Geist des Nô- Schauspielers. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15.Jahrhundert. Wiesbaden: Steiner, 1953.

BHABHA, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2000.

BHARUCHA, Rustom: The politics of cultural practice. Thinking through theatre in an age of globalization. Hanover: Wesleyan Univ. Press, 2000

BOCHOW, Jörg: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

BROOK: Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987. Berlin: Alexanderverlag. 1989

- CASTANEDA, Carlos: Die andere Realität. Die Lehren des Don Juan. Frankfurt am Main: März Verlag, 1972.
- CASTANEDA, Carlos: Journey to Ixtlan. The Lessons by Don Juan. New York: Simon and Schuster, 1972.
- ČECHOV, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. (Moskauer Ausgabe) Stuttgart: Urachhaus Verlag, 1990.
- CHATWIN, Bruce: Traumfaden. München, Wien: Karl Hanser Verlag. 1987.
- COOPER, J.C.: Was ist Taoismus. Der Weg des Tao – eine Einführung in die uralte Weisheitslehre Chinas. Bern, München, Wien: Otto Wilhelm Barth Verlag. 1993.
- CRAIG, Edward Gordon: On the art of the theatre. London: Heinemann, 1968.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi: Flow. Das Geheimnis des Glücks. (13. Aufl.). Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.
- DSI, Dschuang: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Köln/Düsseldorf: Diederichs Verlag, 1969.
- EISENSTEIN, Sergei: Film Form. Essays in Film Theory. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1949.
- FAULIOT, Pascal: Die Kunst zu Siegen ohne zu Kämpfen. Geheimnisse und Geschichten über die Kampfkünste. München: Goldman, 2003.
- FAHR-BECKER, Gabriele: Arte asiático. Maxéville: Könemann, 2000.
- FÉRAL, Josette: L'école de jeu. Former ou transmettre les chemins de l'enseignement théâtral. Saint Jean de Védas: L'Entretemps Éditions, 2003.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Das eigene und das fremde Theater. Tübingen, Basel : Francke, 1999.
- GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane: The Routledge reader in gender and performance. London: Routledge, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy: Für ein armes Theater. Berlin: Alexander Verlag, 1994.
- HAN, Byung-Chul: Abwesen. Berlin: Merve Verlag, 2007.
- HODGE, Alison: Twentieth century Actor Training. London: Routledge, 2000.

- JAPPE, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München, New York. Prestel-Verlag: 1993.
- KARTSAKI, Eirini: An Experimente Goodbye. Sept.09. Unveröffentlicht.
- KENKO, Yoshida: Betrachtungen aus der Stille. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1963
- KOBAYASHI, Toyo u. Petra: Tai Chi Chu'an. Einswerden mit dem Tao. München: Irisiana, 1994.
- LAOZI: Daodejing: Das Buch vom Weg und seiner Wirkung. Stuttgart: Reclamjun., 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. (Essay). Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999.
- NASCIMENTO, Cláudia Tatinge: Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge. New York: Routledge, 2009.
- PADMASAMBHAVA: The Tibetan Book of Dead. COLEMAN, Graham; JINPA, Thupten (Hrsg. Engl). New York: Viking Penguin, 2006.
- PFAFF, W.; KEIL, E.; SCHLÄPFER, B. (Hrsg.): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Berlin: Alexander, 1996.
- PFEIFFER, Gabriele C.: Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis. Frankfurt am Main: Lang, 1999.
- PFEIFFER, Gabriele C. (2005): Ausschnitt aus 'Seeing Dies Iræ: My Preposterous Theatrum Interioris Show, entering the inside of a theatre's body', Dec. 2005. Text entstanden im Rahmen der wiss. Arbeiten der Autorin im Rahmen des Documentation-Teams des EU Projekts "Tracing Roads Across" vom Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera 2003-2006. Manus.
- REITER, Florian C.: Lao-tzu. Eine Einführung. Wiesbaden: Panorama Verlag.
- REGUS, Christine: Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik-Politik-Postkolonialismus. Bielefeld: transcript, 2009
- REYMOND, Lizelle: Ich lebe bei Brahmanen. Geistige Erfahrungen im Osten. Stuttgart: Hans E. Günther Verlag, 1958.
- RICHARDS, Thomas: At work with Grotowski on physical actions. London, u.a.: Routledge, 1995.

- SACHSER, Dietmar: Theaterspielflow. Berlin: Alexander Verlag, 2009.
- SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa: By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual. Cambridge University Press, 1991.
- SCHECHNER, Richard; CHUNGFANG FEI, Faye: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Ann Arbor: The University of Michigan, 2002.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S. : Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragmente eines Buches. Berlin: Henschel Verlag, 1983.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Berlin: Henschel, 1961.
- STORCH, Maja; CANTIENI, Benita; HÜTHER, Gerald; TSCHACHER, Wolfgang: Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen. Bern: Huber Verlag, 2006.
- STRASBERG, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers: Beiträge zur „Method“. (5.Auflage) WERMELSKIRCH, Wolfgang (Hrsg.). Berlin: Alexander-Verlag, 2001.
- TOPORKOV, Vasilij: Stanislavskij bei der Probe. Berlin: Parthas Verlag, 1997.
- WANGH, Stephen: An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski. New York, Toronto: Vintage Books, 2000.
- WOLFORD, Lisa. SCHECHNER, Richard: The Grotowski Sourcebook. London: Routledge, 1997.
- YASUO, Yuasa: The Body, Self-cultivation & Ki-Energy. Albany. State University of New York Press, 1993.
- ZARILLI, Phillip: Asian Martial Arts in Actors Training. Madison: Center for South Asian Studies, 1993.
- ZIEMER, Gesa: Verletzbare Orte. Berlin-Zürich: Diaphanes, 2008.

Unselbständige Veröffentlichungen:

ALLAIN, Paul: After Grotowski – The Next Generation. In: *New Theatre Quarterly* 18.1, 2002. S.59-65.

ALLAIN, Paul: Waking with One breath left. Veröffentlicht in *Italienisch in Opere e sentieri III- Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Hrsg.) Rom: Bulzoni Editore, 2008. Englische Version unveröffentlicht.

ALLAIN, Paul: Grotowski's Ghosts. In: *Contemporary Theatre Review*, (Vol 15) Nr.1, 2005. S.46-58.

BIAGINI, Mario: Meeting at La Sapienza or on the Cultivation of Onions. In: *TDR 52:2 (T198)*, Sommer 2008. S.151-177.

BLOFELD, John: Das Tao und sein Wirken. In: ANDERS, Frieder: *Taichi. Chinas lebendige Weisheit. Grundlage der fernöstlichen Bewegungskunst*. München: Irisiana, 1980. S.18-29.

BROOK, Peter: Grotowski. Art as vehicle. In: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.397-382.

EISENSTEIN, Sergei: Hinter der Leinwand. In: HESSE, Eva: *No – vom Genius Japans*. Zürich: Peter Schifferli Verlags AG, 1963. S.264 ff.

FILIPOWICZ, Halina: Where is Grotowski? In: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.402-406.

GRIMES, Ronald: Route to the mountain. A prose meditation on Grotowski as pilgrim. In: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.246-149.

GROTOWSKI: Around Theatre: The Orient-The Occident. In: *Asian Theatre Journal* (Vol 6), Nr. 1, Frühling 1989. S.1-11.

GROTOWSKI, Jerzy: Holiday. In: WOLFORD, Lisa. SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.213-223.

GROTOWSKI, Jerzy: Theater of sources. In: WOLFORD, Lisa. SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.250-268.

JAI A: Truth in life and truth in art. In: SCHECHNER, Richard; CHUNGFANG FEI, Faye: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Paperback, 2002. S.146-153.

- KOTT, Jan: Why should I take part in the sacred dance? In: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. S.132-138.
- McDOUGALL, Gordon: Revolution and Recreation. In: GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane (Hrsg.): *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge, 1998. S.124ff.
- MERCER, Kobena: Interculturality is ordinary. In: *Intercultural Arts Education and Municipal policy*. LAVRIJSEN, Ria (Hrsg.) Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1997. S.33-44.
- NASCIMENTO, Claudia Tatinge: Dies Irae: My Preposterious Theatrum Interioris Show In: *Theatre Journal*, (Vol 57), Nr. 3, Oktober 2005. S.499-501.
- OSINKI, Zbigniew: Grotowski blazes the trails. From Objective Drama to Art as Vehicle. In: WOLFORD, Lisa. SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.383-401.
- PAVIS, Patrice: Intercultural Performance in Theory and Practice. In: GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane: *The Routledge reader in gender and performance*. London: Routledge, 1998. S.102-105.
- PFEIFFER, Gabriele C.: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards's Way (Back) to Storytelling. In: *Formes du narratif dans le theatre hier, aujourd'hui, demain. Tiyatroda Anlatibicmleri. Dün Bugün Yarın. Colloque 26-27 Mai, 2006 Istanbul*. [4. Formes du narar Uluslararası Tiyatro olimpiyatları Istanbul / 4th International Theatre Olympics]. Istanbul 2007. S.59-69; idem 2008. S.81-95.
- SCHECHNER, Richards: Introduction to Part II. In: WOLFORD, Lisa. SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.205-212.
- WOLFORD, Lisa: Grotowski's vision of the actor. The search for contact. In: HODGE, Allison: *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 2000. S.191-208.
- WOLFORD, Lisa: Introduction of Part IV. In: WOLFORD, Lisa. SCHECHNER, Richard: *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997. S.365-373.
- WOLFORD WYLAM, Lisa: Living Tradition. Continuity at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: *TDR* 52:2 (T198), Sommer 2008. S.126-149.

WOLFORD, Lisa: Re/membering Home and Heritage. The New World Performance Laboratory. TDR 38, (T143), Frühling 1994. S.128-151.

Internetquellen:

PLATT, John: Bilingual policies in a multilingual society. Reflections on the Singapore Mandarin campaign in the English language press. Siehe: <http://sealang.net/sala/archives/pdf4/platt1985bilingual.pdf> letzter Zugriff: 25.01.10.

WU MAN-FAT, Manfred: A Critical Evaluation of Singapore's Language Policy and its Implications for English Teaching. In: Karen's linguistic issues. Januar, 2005. Siehe: <http://www3.telus.net/linguisticsissues/singapore.html> letzter Zugriff: 25.01.10.

KOLANKIEWICZ, Leszek: Interview von Aneta Kyzioł: Der Meister und Lügner. In: Polityka Nr. 26/2009 vom 24.06.2009. Siehe: <http://www.de-pl.info/de/page.php/article/1633>. letzter Zugriff: 28.11.09.

Sourcing within 2009: Ankündigungsflyer, 25.- 30.04.09. Siehe.: <http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=9> letzter Zugriff: 10.12.09

Sourcing within 2010. Ankündigungsflyer, 23.- 28.03.10. Siehe: <http://www.ormafluens.it/vallenera/Scheda.asp?id=11> letzter Zugriff: 18.03.10.

Der Deutsch-Polnische Kalender. Siehe: <http://www.de-pl.info/de/event.php/event/2723>.
Letzter Zugriff: 26.11.09.

Tracing Roads Across: Siehe: <http://www.tracingroadsacross.info/infos/> letzter Zugriff: 21.10.10.

College de France: Chaine européenne – Professeurs disparus. Siehe: http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/ins_dis/jerzy_grotowski.htm Letzter Zugriff: 09.03.10.

Andere Quellen

Gespräche der Autorin mit:

(bei der Autorin)

ANG, Gey Pin: Gespräch geführt am 24.07.09 in Wroclaw/Polen. Audioaufnahme und Transkript.

ANG, Gey Pin: Gespräch geführt am 19.02.10 per Skype. Mitschriften.

ARAUJO, Marian: Gespräch geführt am 30.07.09 in Wroclaw/Polen. Audioaufnahme und Mitschriften.

BRANCO, Fernanda: Gespräch geführt am 03.08.09 in Wroclaw/Polen. Audioaufnahme und Mitschriften.

STEINER, Marta: Gespräch geführt am 14.11.09 in Berlin/Deutschland. Mitschriften.

PASTROVICCHIO, Sonia: Gespräch geführt am 05.08.09 in Wroclaw/Polen. Audioaufnahme und Mitschriften.

VALTANCOLI, Dario: Gespräche geführt am 06.08.09 und 17.02.09 in Wroclaw/Polen und in Valencia/Spanien. Mitschriften.

Vortragsmitschriften:

(bei der Autorin)

Awakening Practice- Grotowski Year in Berlin. Vorträge und Filme zum Thema. Mit: Mieczysław Janowski, Irena Flazen, Marek Musial, Marta Steiner, Peter Rose. Berlin: 08.-11.10.09. Mitschriften vom 09.10.09.

AHRNE, Marian. Vortrag: Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women. Wroclaw – Brzezinka: 07.07. – 05.08.09. Mitschriften vom 05.08.09.

BARBA, Eugenio: Malta Arts Festival und Summer University of Performing Arts. Vortrag an der University of Malta. Malta: 06.08.09. Mitschriften.

Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women. Sharing with invited guests. Mit: EWA Benez; Elisabeth Albahaca, Rena Mirecka; Maja Komorowska; Dana Ciechowicz, Marianne Ahrne; Inka Dowlasz; Barbara Schwerin von Krosigk; Stefania Gardecka; Wroclaw – Brzezinka: 03.05 – 05.08.09. Mitschriften.

FLAZEN, IRENA: Treffen mit Irena Flazen: Vortrag 09.10.09 in Berlin im Rahmen von Awakening Practice – Grotowski Year in Berlin. Berlin: 08.-11.10.09. Mitschriften vom 09.10.09.

Jerzy Grotowski und seine Schauspieltechnik in Geschichte und Gegenwart. Konferenz. Mit: Teresea Nawrot, Lesek Kolankiewicz, Marianne Ahrne, Andrzej Paluchiewicz, Barbara Schwerin von Krosigk, Darius Kosinski, Katharina Seyferth, Ewa Strozczynska-Wille, Zbigniew Kozlowski. Reduta – Berlin, Theater und Filmschule. Berlin: 11.11 – 12.11.09. Mitschriften und Audioaufnahmen.

MUSIAL, Marek: Theatre of Sources. Vortrag am 09.10.09 im Rahmen von Awakening Practice – Grotowski Year in Berlin. Berlin: 08.-11.10.09. Mitschriften vom 09.10.2009.

SEYFERTH, Katharina: Jerzy Grotowski und seine Schauspieltechnik in Geschichte und Gegenwart. Konferenz. Podiumsdiskussion. Reduta – Berlin, Theater und Filmschule. Berlin: 11.11 – 12.11.09 . Notizen vom 12.11.09.

STEINER, Marta: Grotowski-Humanist. Vortrag 09.10.09 in Berlin im Rahmen von Awakening Practice- Grotowski Year in Berlin. Berlin: 08.-11.10.09. Wiederholter Vortrag am 14.11.09. Mitschriften

Workshopnotizen:

(bei der Autorin)

ANG, Gey Pin: Vallenera-Worksession in Italien vom 01.-11.06.09. Notizen.

ANG, Gey Pin: Sourcing within 2009. Workshop in Italien vom 25.-30.04.09. Notizen

ANG, Gey Pin: Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women. Workshop in Wroclaw – Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09. Notizen vom 07.-12.07.09.

Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women. Mit: Ang Gey Pin, Dora Arreola; Katharina Seyferth; Rena Mirecka; Iben Angel Rasmussen. Wroclaw, Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09. Notizen vom 07.07.-05.08.09.

SEYFERTH, Katharina: Creative Research Laboratory Meetings with Remarkable Women. Wroclaw – Brzezinka vom 07.07. – 05.08.09. Notizen vom 21.07.09.

Abbildungsverzeichnis

„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.“

Abbildung 1: Tai Chi Chu’an mit Ang Gey Pin. Workshop im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women* am Grotowski Institut in Wrocław/Polen., Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei: Ang Gey Pin.

Abbildung 2 Tai Chi. Chen und Peking Stil im Vergleich. (zitiert nach: Anders (1980): *Taichi. Chinas lebendige Weisheit*. S.20).....

Abbildung 3: Von Ang Gey Pin geleitetes Training im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women* am Grotowski Institut in Wrocław/Polen, Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei: Ang Gey Pin.

Abbildung 4: Ang Gey Pin beim Schauspieltraining mit einer Workshopteilnehmerin im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women* am Grotowski Institut in Wrocław/Polen, Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin.

Abbildung 5: Ang Gey Pin mit Dora Arreola und Dario Valtancoli beim Schauspieltraining im Rahmen von *Meetings with Remarkable Women* am Grotowski Institut in Wrocław/Polen, Juli 2009. Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin.

Abbildung 7: Ang Gey Pin in *One breath left*. Rechte beim Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. (Zitiert nach: <http://www.tracingroadsacross.info/press/>).

Abbildung 6: Ang Gey Pin in *One breath left*. Rechte beim Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. (zitiert nach: <http://www.tracingroadsacross.info/press/>).....

Abbildung 8: Programmbooklet zu *One breath left*, 2000 oder 2001 im Workcenter in Pontedera, Italien) Kalligraphie von Ang Gey Pin.

Abbildung 9: Ang Gey Pin in *One breath left*.. Rechte beim Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. (Zitiert nach: <http://www.tracingroadsacross.info/press/>).....

Abbildung 10: Chinesische Kunst: Auf Besuch bei einem Freund mit Zither. Dai Jin, 1446. Tinte auf Papier. Museum für Ostasiatische Kunst, SMBPK, Berlin. (zitiert nach: Gabriele Fahr Becker (2000): *Arte asiático*. S.184).....

Abbildung 11: Ikebana der Shoghetsu Schule. (Zitiert nach Barba; Savarese, Fowler (2006):
A Dictionary of Theatre Anthropology. S.15.)

Abbildung 12: Ang Gey Pin in ihrer Performance *Feast of You Shen* im Rahmen von
Meetings with Remarkable Women. Performance in den Brzezinka/Polen im August 2009.
Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin.

Abbildung 13: Ang Gey Pin in ihrer Performance *Feast of You Shen* im Rahmen von
Meetings with Remarkable Women. Performance in den Brzezinka/Polen im August 2009.
Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin.....

Abbildung 14: Ang Gey Pin in ihrer Performance *Feast of You Shen* im Rahmen von
Meetings with Remarkable Women. Performance in den Brzezinka/Polen im August 2009.
Photograph: Maciej Zakrzewski. Rechte bei Ang Gey Pin.

Anhang

1. Abstract (deutsch)
2. Abstract (englisch)
3. Lebenslauf

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Forschungsarbeit *Ang Gey Pin – Theater nach Grotowski und Richards?* stellt eine Untersuchung der künstlerischen Entwicklung und kreativen Arbeit der Schauspielerin Ang Gey dar. Da Ang Gey Pin meist in Verbindung mit dem *Workcenter of Jerzy Grotowski und Thomas Richards* genannt wird, an dem sie insgesamt neun Jahre verbrachte, sie jedoch seit 2006 als autonome Künstlerin tätig ist, konzentriert sich diese Forschung speziell auf ihre künstlerische Recherche *nach* dem Workcenter. Das heißt sowohl zeitlich, als auch „nach“ im Sinne von „im Erbe von“ Grotowski und Richards: Untersucht wird in wieweit Ang Gey Pin in der Linie der beiden Theatermacher steht, das heißt, wie sehr sie beeinflusst ist von dieser Tradition; sowie ob ihre Nennung als „grotowskische“ Schauspielerin beziehungsweise ihre Erwähnung vorrangig in diesem theatralen Kontext heute noch gerechtfertigt und ausreichend ist.

Um diesen Fragen nachgehen zu können, unterteilt sich die Arbeit in drei Hauptkapitel. Im ersten Teil wird vor allem auf Grotowski, dessen Arbeit und die Entwicklungsetappen dieser eingegangen. Zudem wird Grotowskis Wirken in einen historischen Kontext gestellt. Dies dient der Kontextualisierung und dem besseren Verständnis von Ang Gey Pins Arbeit und deren Hintergründe. Somit wird herausgestellt in welcher kreativen und zeitlichen Phase Ang Gey Pin mit dem Workcenter kooperierte. Im Weiteren geht die vorliegende Forschungsarbeit genauer auf Ang Gey Pins Schauspielarbeit ein. Dabei werden immer wieder Bezüge hergestellt zu grotowskischen Ideen und fernöstlichen Prinzipien, da diese für ihre Arbeit Grundelemente darstellen. Der letzte Teil der Arbeit ist der Frage gewidmet, woher die Künstlerin kommt, also in welchen theatralen Traditionen sie steht. Sowohl ihre Prägung durch die Arbeit mit dem Workcenter und ihre dortige Entwicklung werden diskutiert, als auch ihre künstlerische Laufbahn unabhängig von der Zeit am Workcenter wird betrachtet – von Beginn ihrer persönlichen kreativen Recherche bis heute. Dabei werden Einflüsse, wie fernöstliche Philosophieansätze insbesondere der taoistische Zugang untersucht, welche auf der Suche der Künstlerin aus Singapur nach ihren „Wurzeln“ und heimatbezogenen Kulturgütern und Weisheiten basieren. Neben jener grundlegenden Thematik und Inspirationsquelle ihrer Arbeit werden ebenso Rahmenbezüge kritisch beleuchtet, wie etwa das interkulturelle Theater. Dies stellt sozusagen ihr Umfeld dar, welches ihre tägliche Arbeit in verschiedenen Ländern, Kulturen und Kontexten bestimmt.

Da Ang Gey Pin gleichzeitig repräsentativ für eine Generation *nach* der grotowskischen Theaterarbeit steht, schließt die Arbeit mit einem Forschungsausblick, welcher mit weiterführenden Fragen nach den neuesten Entwicklungen, Anregungen sowie Veränderungen sucht und Raum schafft für Evolutionsprozesse und Interpretationsmöglichkeiten. Gerade diese Fragestellungen sind im Hinblick auf die bereits erlangten Neuerungen Grotowskis aus gegenwärtiger Perspektive unumgänglich für eine ernsthafte theatrale Auseinandersetzung und kreative Forschung, sowie für weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen in diesem Bereich.

Abstract (englisch)

The present scientific research concentrates on the creative work and development of the theatre artist Ang Gey Pin. Her work is often cited in the context of *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, where she stayed altogether nine years. As Ang Gey Pin works as an autonomous artist since 2006, the present research mainly focuses on her work after that period. One of the two main topics of the analysis deals with her current work. This means the analysis is focusing on the artistic activities that she created and worked on after her grotowskian experiences. In this correlation the second main topic analyses her artistic creations from various cultural and biographical perspectives in order to reveal the evident link to and the influences on her work by the Workcenter. In addition this analysis demonstrates to which degree her artistic work today is influenced by this tradition and if it is still justified and adequate to mention her in the “grotowskian” context only.

For an accurate elaboration of the key questions the work is divided into three main chapters. The first chapter introduces and explains the work of Grotowski and all the different phases of his theatrical research as well as his work seen in a historical context. This helps to understand Ang Gey Pin’s work and her theatrical background. It illustrates in which creative and temporal phases of Grotowski and the Workcenter the artist Ang Gey Pin was actually present. Furthermore Ang Gey Pins acting work is studied in reference to “grotowskian” elements and philosophical and cultural Far Eastern principles, as these two aspects serve as an important base for her creative activities. The last chapter concentrates on Ang Gey Pin’s background in the light of theatrical heritage. Her working period and her personal evolution during the time at the Workcenter are discussed and her individual creative career from the beginning until today is explicated. Another intrinsic element contemplated in this chapter is her artistic influences. Especially Taoist ideas – part of far eastern philosophical concepts – are an evident source in her work. These ideas play an important role in the work of this artist from Singapore, as they are a manifest element within her personal creative search. This inner “need” to go back to her original traditions is an evident base in her creative research and performative work. This becomes apparent for example in her most recent performance *Feast of You Shen*, which is described in analytical detail in the last chapter. Furthermore the present research intends to provide a global overview of the socio-political context of her work in different countries, cultures and environments in the context of so called “intercultural

theatre”. The theatrical work of Ang Gey Pin is not only of interest because of her profound and significant creative input in the theatrical world but also because she can be seen as a representative figure for a generation “after Grotowski”.

This analysis ends with future prospects of the latest developments, changes and inspirations in today’s theatrical backgrounds after Grotowski. These aspects are essential for the possibility of a creative research, for a critical theatrical discourse and for further academic reviews based on the innovations Grotowski already realized.

Curriculum Vitae

Cornelia Adam geboren am 05.12.1983 in Köln/DE

Ausbildung

September 2007 – Juli 2008 ERASMUS- Aufenthalt an der Universität Nanterre-Paris X/FR
Seit Oktober 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien/AT
2003 Abitur am Rupprecht-Gymnasium, München/DE

Studienreisen/Aufenthalte

Juni-August 2009 KWA – geförderter Forschungsaufenthalt der Universität Wien/AT am Grotowskis Institut in Wroclaw, Brzezinka/PL
Jun i 2007 Studienreise „Erforschung des chinesischen Gegenwartstheaters“, Beijing/CN

Berufserfahrung Theater

Seit Februar 2010 Assistentin des Estudio am Laboratorio Escencio di Valencia/ES
April 2007 Theaterworkshopleitung an der Frauen Frühlings Universität Wien/AT
Juni 2005 bis Februar 2007 Mitglied des Theater der Unterdrückten Wien, dessen Gruppe TWIN VISION/AT
Oktober 2005-Mai 2006 Hospitantz im Bereich Theaterpädagogik am Theater der Jugend Wien/AT
August 2005-Januar 2006 Regieassistentin am Volkstheater Wien, Spielstätte Hundsturm, Wien/AT

Schauspielerfahrung (Auswahl)

2009 Worksession Meetings with Remarkable Women /PL
Worksession mit Ang Gey Pin/IT
Workshop mit Ang Gey Pin/IT
Worksession mit Tage Larsen, Odin Teatret/DK
2007/2008 Worksessions – Tanztheater mit Moreno Bernadi/IT
Worksession mit Leela Alanis, Compangnie Pas de Dieux/FR
Theaterkurs mit Alice Maffi, Compagnie de Trois Poids/FR
Worksessions mit dem Astragali Teatro/IT
Worksessions mit dem Astragali Teatro/IT
Workshop mit Torgeir Wethal, Odin Teatret/DK
2005/2006 Kathakali – Training mit Ettumanoor P. Kannon/IN
Workshops mit Sanjoy Ganguly, Jana Sanskriti/IN
Workshops mit Birgit Fritz, TDU Wien/AT
Workshop mit Fernanda Branco u. Christina Lederhaas, BR/AT

Aufführungen

August 2008	„Noi, Emigranti“ mit dem Astragali Teatro, Bahnhof Zollino/IT
Juni 2008	Les Perses“ mit dem Astragali Teatro, Paris-Nanterre/FR
September 2006	Aufführung mit der Gruppe TWIN VISION am Muktadhara Festival, Kalkutta/IN
Mai 2006	“Mit der Faust ins offene Messer” – mit der Gruppe TWIN VISION, Theater des Augenblicks, Wien/AT
2005	Performance mit Lia Sáile, Cabaret Rentz, Wien/AT

