

Jacques Lecoq, *Der poetische Körper*



Jacques Lecoq

DER POETISCHE KÖRPER

Eine Lehre vom Theaterschaffen

In Zusammenarbeit mit Jean-Gabriel Carasso
und Jean-Claude Lallias

Aus dem Französischen
von Katja Douvier

Mit einem Nachwort
von Dietmar Sachser

Alexander Verlag Berlin | Köln

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des französischen Außenministeriums, vertreten durch die Französische Botschaft in Berlin.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères, représenté par le Service culturel de l'Ambassade de France à Berlin.

Bildnachweis

Michelle Laurent S. 14, 56; Alain Chambaretaud 42, 81, 131, 177, 207, 214;
Patrick Lecoq 26, 82, 85, 153; Richard Lecoq 136 und die Bilder des Farbteils;
D. R. 165, 201

Die Zeichnungen sind von Jacques Lecoq.

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel

LE CORPS POÉTIQUE. UN ENSEIGNEMENT DE LA CRÉATION THÉÂTRALE.

Die Übersetzung wurde von Barbara Engelhardt redigiert und im Auftrag von Fay Lecoq von Thomas Prattki durchgesehen und autorisiert.

Dritte, korrigierte und erweiterte Auflage 2012

© Actes Sud, 1997

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin, 2000

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung Interpress/Budapest

ISBN 978-3-89581-260-6

Printed in Hungary (October) 2012

INHALT

Ein Fixpunkt in Bewegung 9

Vorwort von Jean-Gabriel Carasso und Jean-Claude Lallias

I. DIE PERSÖNLICHE REISE

Vom Sport zum Theater 15

Das italienische Abenteuer 18

Zurück nach Paris! 21

Eine Schule in Bewegung 22

Seinen Ort finden 24

Die Reise der Schule 27

Für ein junges kreatives Theater 29

Die Suche nach dem Überzeitlichen 35

II. DIE WELT UND IHRE BEWEGUNGEN

Ein unbeschriebenes Blatt 43

1. Improvisation

Die Stille vor der Sprache 45

Spiele und Nachspielen 45

Die Strukturen des Spiels 51

Die neutrale Maske 55

Die Neutralität 55

Die elementare Reise 61

Identifikation mit der Natur 64

Transfer 66

Annäherung an die Künste	69
Der gemeinsame poetische Grund	69
Die Farben des Regenbogens	71
Der Körper der Worte	73
Die Musik als Partner	77
Masken und Gegenmasken	79
Die Spielebenen	79
In die Form eindringen	84
Die Figuren	89
Zustände, Leidenschaften, Gefühle	89
Ort und Milieu	91
Einschränkungen durch Stilvorgaben	94

2. Die Technik der Bewegungen

Körperliche und stimmliche Vorbereitung	96
Der Bewegung Sinn verleihen	96
Dramatische Akrobatik	102
An den Grenzen des Körpers	102
Analyse der Bewegungen	104
Die natürlichen Bewegungen des Lebens	104
Haltungen entstehen lassen	110
Die Ökonomie der körperlichen Tätigkeiten	115
Analyse der Dynamiken der Natur	119
Die Tiere studieren	125
Die Grundgesetze der Bewegung	128

3. Das Theater der Schüler

Auto-cours und Recherche	130
--------------------------	-----

III. WEGE DES SCHAFFENS

Geodramatik 137

1. Sprachen der Gestik

Von der Pantomime zur bande mimée 141

2. Die großen Bereiche des Dramatischen

Das Melodrama 147

Die großen Gefühle 147

Die Commedia dell'arte 152

Menschliche Komödie 152

Gerüst und Taktik des Spiels 157

Die Bouffons 163

Mysterium, Groteske und das Phantastische 163

Der andere Körper 170

Die Tragödie 176

Chor und Held 176

Das Gleichgewicht der Bühne 184

Die Notwendigkeit der Texte 191

Die Clowns 199

Auf der Suche nach dem eigenen Clown 199

Burlesken, Absurdes und komische Varietés 210

3. Das »Laboratoire d'Étude du Mouvement« (LEM) 213

IV. AUSBLICKE 225

Anmerkungen 231

»*Tout bouge*« – Eine Suchbewegung 233

Nachwort von Dietmar Sachser

Meiner Frau Fay Lecoq

Vorwort

Ein Fixpunkt in Bewegung

Auf dem Feld der Theaterpädagogik ist Jacques Lecoq ein Meister im wahren Sinne des Wortes. Als Pädagoge steht er den Bewegungen der Welt und der universellen Wahrheit des Theaters mit einer klaren Haltung gegenüber. Seit vierzig Jahren ist er der Fixpunkt, von dem aus viele Schüler ihren eigenen Standpunkt gefunden, sich entdeckt und »erzogen« haben, und er verstand es, ihre Verschiedenheit in Kultur, Geschichte, Mitteln und Talenten dabei immer zu respektieren.

Von Philippe Avron bis Ariane Mnouchkine, von Luc Bondy bis Steven Berkoff, von Yasmina Reza bis Michel Azama und Alain Gautré, von William Kentridge bis Geoffrey Rush oder Christoph Marthaler, vom Footsbarn Travelling Theatre zum Théâtre de la Jacquerie, vom Mummenschanz zum Nada Théâtre oder dem Théâtre de la Complicité ... – eine vollständige Liste ist unmöglich zu erstellen, sie wäre allerdings überraschend. Die Vielfalt der Theaterformen und Theaterabenteuer, die auf seinen Unterricht zurückgehen, zeugt von der kreativen Dimension seiner Pädagogik abseits erstarrter Modelle und Techniken.

Jacques Lecoq hat allerdings einen paradoxen Platz. Schauspieler, Autoren, Regisseure, Bühnenbildner, aber auch Architekten, Erzieher, Psychologen, Schriftsteller, sogar Mönche ..., ob nun direkt als Schüler der Schule oder indirekt als Schüler seiner Schüler, die Zahl derer, die sich auf seine Arbeit berufen, ist sehr groß. Wieder andere lassen sich inspirieren, ohne recht zu wissen, woher diese Ideen kommen. In der ganzen Welt ist er als Lehrer berühmt, in seinem eigenen Land jedoch verhältnismäßig unbekannt. Wer kennt seine Pädagogik? Wer kennt

die Wurzeln seines Unterrichts? Seine Entwicklungen? Seine Prinzipien? Seine Zweifel und seine Suche? Wer kennt den Weg dieses Mannes und seine Gedanken zur Theaterpädagogik? Wer weiß wirklich, was in der Schule seit vierzig Jahren jeden Tag in der Woche gespielt wird, wenn sich die Schüler zu zehnt daran begeben, die Gesetze der Bewegung, des Raumes, des Spiels und der Form zu ergründen? Diese Unkenntnis rührt vermutlich von der Schwierigkeit, die lebendige Erfahrung einer Theaterpädagogik in Worte zu übersetzen. Nur der Körper, der sich der Arbeit verpflichtet, kann die Richtigkeit einer Bewegung verspüren, die Genauigkeit einer Geste, die Selbstverständlichkeit eines Raumes. Nur der spielende Schauspieler kann die Abweichung erkennen, das Zögern und den Irrtum, die sich im aufmerksamen Auge des Pädagogen spiegeln. Nur die vollständig in das Abenteuer eingebundenen Schüler können den ganzen Vorgang oder Teile davon wirklich »verstehen«. Denn das Theater und seine Körperspiele bedürfen der gelebten Erfahrung, der mündlichen Überlieferung und der Dauerhaftigkeit, all dessen also, was für eine Einweihung unverzichtbar ist. Pädagogisches Denken schriftlich festzuhalten, das auf direkter Praxis der Anschauung und des Austauschs beruht, beinhaltet das Risiko, seinen Sinn zu reduzieren, seine Dynamik aus den Augen zu verlieren. Und dennoch!

Dieses Buch soll den Leser zu einer ausführlichen und fundierten Reise ins Innere der zwei Schuljahre einladen. Im Laufe vieler Gespräche hat dieses Buch Monat um Monat Gestalt angenommen. Es hat sich an den Prinzipien, die eine aus Erfahrungen entwickelte Theaterpädagogik strukturieren, *verwe-sentlicht*. Jacques Lecoq führt uns mit seinen bilderreichen und prägnanten Formulierungen Schritt für Schritt zum Ziel seiner eigenen Suche: zu den teilbaren Quellen jeden Schaffens. Er

erklärt mit der ihm eigenen Geduld und Großzügigkeit, streift auf Umwegen die möglichen Hindernisse, Abwege und Sackgassen ... Er liegt auf der Lauer, fasziniert von den Geheimnissen zwischen Mensch und Kosmos, aus denen das Theater-spiel hervorgeht.

In jedem Moment leuchtet hinter einem fast wissenschaftlichen Interesse an der Beobachtung des Lebens und seiner Bewegungen der Blick des Poeten auf, das Jubeln einer wieder entdeckten Selbstverständlichkeit, das Vergnügen am Formulieren eines Gesetzes, durch das alles klarer und einfacher wird. Wie oft hat er uns aber auch damit überrascht, daß er mit einem Lächeln etwas sagt oder Partei ergreift und dann ein Schweigen folgen läßt, in dem ein fragendes »Nein?« vibriert. Als müßte jede Gewißheit sich permanent mit einer instabilen Zone, mit einer Bewegung des Denkens umgeben! Auch der Fixpunkt ist seinerseits in Bewegung! Die Reise führt mit Humor und Feingefühl in die höchsten Höhen des Theaters und durch sich permanent erweiternde Horizonte zur Weisheit des *poetischen Körpers*.

Mögen diese Seiten fruchtbarer Schlamm für das zu schaffende Theater sein.

Jean Gabriel Carasso und Jean-Claude Lallias

Jean Gabriel Carasso, ehemaliger Schüler von Jacques Lecoq, leitet in Paris die Association nationale de recherche et d'action théâtrale (ANRAT).

Jean-Claude Lallias ist Literaturprofessor am Institut universitaire de formation des maîtres in Créteil.

I.

DIE PERSÖNLICHE REISE



Jacques Lecoq

VOM SPORT ZUM THEATER

Ich kam durch den Sport zum Theater. Im Turnverein ›En avant‹ entdeckte ich bereits mit siebzehn Jahren die Geometrie der Bewegung am Barren und am Reck. Bei einer ›allemande‹ oder einem Flankensprung ist die Bewegung des Körpers im Raum ein geradezu abstrakter Vorgang. Dabei offenbarte sich mir ein außerordentlicher Empfindungsreichtum, den ich ins alltägliche Leben übertrug. In der Metro vollzog ich einen Bewegungsablauf innerlich nach und spürte viel deutlicher als in der Realität den genauen Ablauf der Übung. Ich trainierte im Roland-Garros-Stadion, setzte zum Hochsprung an, aber ich sprang ›als ob‹, mit dem Gefühl, zwei Meter hoch zu springen. Ich lief gerne. Was mich berührte, war jedoch vor allem die Poesie des Sports, wenn die von der Sonne länger oder kürzer werdenden Schatten der Läufer über die Aschenbahn gleiten, wenn sich beim Laufen ein Rhythmus einstellt. Diese Poetik des Sports habe ich sehr intensiv erlebt.

Ich war Schüler an der Sportschule von Bagatelle, als ich 1941 Jean-Marie Conty begegnete. Primus der Ecole Polytechnique, Mitglied der Basketballnationalmannschaft, gemeinsam mit St. Exupéry Pilot bei der Luftpost, war er zu dieser Zeit für die Leibeserziehung in Frankreich zuständig. Ihn interessierte das Verhältnis zwischen Sport und Theater, er war mit Antonin Artaud und Jean-Louis Barrault befreundet, und ihm habe ich es zu verdanken, daß ich in der Besatzungszeit das Theater entdeckte. Bei einer Vorführung sah ich Jean-Louis Barrault, wie er ›Das Pferd‹ spielte, und war tief bewegt. Jean-Marie Conty war einer der Väter der ›Education par le jeu dramatique‹ (EPJD)², einer auf unkonventionellen Methoden basierenden

Schule, die Jean-Louis Barrault zusammen mit Roger Blin, André Clavé, Marie-Hélène Dasté und Claude Martin gründete. 1947 sollte ich dort Lehrer für Körpersprache werden.

Meinen ersten Schauspielunterricht erhielt ich beim Verein ›Travail et Culture‹ (TEC)³, mimische Improvisationen mit Claude Martin, einem Schüler von Charles Dullin, und Tanzimprovisationen über *L'Hymne au soleil* oder *La Danse du feu* mit Jean Séry, einem ehemaligen Tänzer der Oper, der sich dem freien Tanz verschrieben hatte. Da wir Sportler waren (einer meiner Kameraden, der Dichter und Dramatiker Gabriel Cousin, war ein herrlicher Läufer) drückten wir uns immer zuerst in den Gesten des Sports aus: Ich schwamm, er lief! Sport, Bewegung und Theater gehörten für mich bereits zusammen.

Nach der Befreiung gründeten wir, an unsere Erfahrungen beim TEC anknüpfend, die Gruppe ›Aurochs‹. Später taten wir uns mit Luigi Ciccione, unserem Sportlehrer an der Schule von Bagatelle, Gabriel Cousin und Jean Séry zusammen und nannten uns ›Compagnons de la Saint-Jean‹. Während dieser aufregenden Zeit der Rückkehr in die Freiheit inszenierten wir große Veranstaltungen, wie zum Beispiel den ersten Pilgerzug der Pfadfinder der Organisation »Scout de France« nach Puy-en-Velay unter der Leitung von Douking oder in Chartres die Rückkehr der Gefangenen. Wir stellten die Ankunft eines Gefangenenzuges nach: Auf der Stadtmauer, vor Tausenden von Menschen, die sich auf der Wiese versammelt hatten, sangen, tanzten und mimten wir Chansons von Charles Trenet.

Zu einer Vorstellung in Grenoble kam Jean Dasté, um die ›Compagnons de la Saint-Jean‹ zu sehen. Er war im Begriff, die ›Compagnie des Comédiens de Grenoble‹ zu gründen, und lud einige von uns ein, sich anzuschließen. Das war der Beginn meiner professionellen Theaterarbeit.

Ich übernahm das Training der Truppe. Allerdings waren es jetzt nicht mehr Athleten, die ich trainieren sollte, sondern – in natürlicher Fortsetzung meines Studiums der sportlichen Gebärde – ein König, eine Königin, Theaterfiguren. Der Übergang war mir nicht bewußt.

Durch Jean Dasté entdeckte ich zwei Quellen, die mich sehr stark prägen sollten: das Maskenspiel und das japanische Noh-Theater. In *Exodus*, einer ›mimischen Aufführung mit Masken‹ von Marie-Hélène und Jean Dasté, trugen alle Schauspieler eine Maske, die sogenannte ›masque noble‹, die wir heute die ›neutrale Maske‹ nennen. Unvergessen bleibt auch *Was der Fluß Sumida erzählt*, ein japanisches Noh-Theaterstück, in dem wir mimisch die Bewegungen einer Barke darstellten, während wir mit unseren Stimmen das Rauschen des Flusses nachahmten.

Wir spielten sowohl in Grenoble als auch in der Umgebung und griffen damit zum Teil die Ansätze Jacques Copeaus wieder auf, dessen Schüler Dasté gewesen war. Ich lernte die Geisteshaltung der ›Copianer‹ kennen, ihr Anliegen, einfaches, direktes Theater für ein volkstümliches Publikum zu machen.

Neben Copeau war auch – aus derselben Theaterfamilie kommend – Charles Dullin für mich richtungweisend. Unsere Jugend erkannte sich im Geist der Schule wieder, die er in Paris gegründet hatte.

Ende 1947 verließ ich Grenoble, unterrichtete zunächst an der EPJD und ging dann als Schauspielpädagoge im Rahmen der deutsch-französischen Jugendbegegnungen nach Koblenz. An Schulen im ganzen Rheinland hielt ich sechs Monate lang meine ersten Vorträge, die zugleich Vorführungen waren. Dabei benutzte ich die ›masque noble‹, um Lehrern und Schülern dramatische Bewegung und dramatischen Ausdruck nahezubringen. Ich hoffe, sagen zu können, daß ich auf meine Weise dazu beigetra-

gen habe, Deutschland ein wenig zu »entnazifizieren«: Ich bot einen Bewegungs-Entspannungs-Versuch an, der darin bestand, einen Arm zu heben und ihn dann loszulassen. Mir fiel auf, daß sie diese Geste ein kleines bißchen anders machten als wir. Ich habe ihnen daraufhin beigebracht, wie man den Arm locker läßt.

Das italienische Abenteuer

1948 ging ich auf Einladung von Gianfranco DeBosio und Lieta Papafava, die als Schüler ans EPJD nach Paris gekommen waren, für zunächst drei Monate nach Italien ... und blieb acht Jahre. Ich hatte das Glück, zu Beginn am Universitätstheater in Padua zu arbeiten, mit der Möglichkeit, Lehre und künstlerisches Schaffen zu verbinden. Dort entdeckte ich die Commedia dell'arte. Weil wir Masken brauchten, führte DeBosio mich zu dem Bildhauer Amleto Sartori, der uns sein Atelier zur Verfügung stellte. Ich formte die ersten Masken aus Pappe nach der Technik Dastés, bis zu dem Tag, da Sartori mir anbot, die Arbeit zu übernehmen. Eine glückliche Initiative! Er war der erste, der die in Vergessenheit geratene Herstellung lederner Masken für die Commedia dell'arte wieder aufnahm. In Padua ging ich auf den Viehmarkt, sah den Bauern zu, wie sie ihre Ochsen verkauften, Sartori ging mit mir in die Spielhöhlen am Rande der Stadt, wir aßen geräuchertes Pferdefleisch mit denen, die er die »Pferdediebe« nannte. In diesen Stadtvierteln spürte ich, was authentische Commedia dell'arte sein könnte, nämlich eine, deren Figuren in permanenter Existenznot leben. Das war keine Bilderbuch-Commedia dell'arte, sondern die eines Ruzzante, verwurzelt im bäuerlichen Leben, nah an den Ursprüngen.

Wir haben diesen Autor in der Folge wieder zu Ehren gebracht, indem wir eines seiner in Vergessenheit geratenen Stük-

ke spielten: *La Moschetta*. Carlo Ludovici, der Arlecchino der berühmten Mundart-Theatertruppe von Cesco Baseggio aus Venedig, lehrte mich die Grundhaltungen der Figur, wie er sie selbst von einem alten Arlecchino gelernt hatte. Ausgehend von diesen Bewegungen stellte ich eine Arlecchino-Gymnastik zusammen, die ich nun meinerseits weitergeben konnte. Alle diese Entdeckungen waren von größter Bedeutung für meine weitere Arbeit.

Auf Einladung von Giorgio Strehler und Paolo Grassi kam ich dann zum Piccolo Teatro in Mailand, um mit ihnen die Schule am Piccolo zu gründen. Mit der Einrichtung einer Schule in einem Theater stellt sich auf Anhieb die Frage: Wie kann es gelingen, sie zur Schule nicht nur eines Theaters, sondern aller zu machen? Die Schule eines Theaters ist immer eine zweischneidige Sache, denn der Regisseur will die Schüler nach seinen Vorstellungen bilden und die besten für seine eigene Truppe verpflichten. Ich bin kein Anhänger dieser Vorgehensweise, weil sie das Risiko birgt, auf einen vereinheitlichten Stil hinauszulaufen. Glücklicherweise gab es im Piccolo keine kleinen Rollen mit Schülern zur besetzen, denn sehr gute Schauspieler spielten diese schon seit zehn Jahren. In dieser Zeit machte ich Strehler mit Sartori bekannt. Der begann daraufhin, Ledermasken für das Piccolo Teatro anzufertigen.

Als man mich bat, die Choreographie des Chors in *Elektra* von Sophokles zu übernehmen, war mir nicht klar, daß ich am Piccolo eine weitere große Entdeckung machen würde: die griechische Tragödie und den Chor. Ich setzte diese Studien in Syracus fort, indem ich viele weitere Chöre choreographierte: *Ion*, *Hekuba*, *Sieben gegen Theben*, *Herakles*. Damals wurde der Chor in expressionistischem Stil von Tänzern und Tänzerinnen dargestellt. Ich mußte neue Gesten erfinden, um die Bewegungen des antiken

Chors, der formal erstarrt war, zu erneuern. Ich ahnte damals nicht, wie sehr diese Arbeit meine Pädagogik beeinflussen würde.

Meine Zeit in Italien verging mit verschiedenen weiteren Abenteuern. Franco Parenti, Schauspieler am Piccolo, wandte sich an Dario Fo (der gerade von der Kunsthochschule Mailand kam), Giustino Durano, einen Schauspieler und Sänger, Fiorenzo Carpi, den Musiker des Piccolo Teatro, und an mich, um eine polemische Politrevue über die aktuelle italienische Gegenwart herauszubringen: *Der Finger im Auge*, und eine weitere in der darauffolgenden Saison: *Bindet die Heiligen!* Diese Unternehmung erneuerte radikal den Geist der italienischen Revue, sowohl durch ihre neue Art des Engagements wie durch die Art der Körpersprache. Die Aufführungen waren sehr erfolgreich.

Mit Parenti gründeten wir die Truppe Parenti-Lecoq und machten es uns zur Aufgabe, neue Autoren zu spielen. Ein schwieriges Vorhaben: Das ganze Geld, das wir mit den satirischen Revuen verdient hatten, verloren wir wieder, als wir *Die Stühle* und *Die kahle Sängerin* von Eugène Ionesco (1951–52) und *Die Sintflut* von Ugo Betti zur Aufführung brachten.

In derselben Zeit inszenierte ich *Mime Music N°2* von Luciano Berio, ich war sein erster Choreograph. Dann bat mich Anna Magnani, einige Szenen der Revue *Wer steht auf der Bühne?* einzurichten, die nach einer langen Filmkarriere ihre Rückkehr ins Theater einläutete. Es war eine unvergeßliche Erfahrung, dieser großen Dame des Theaters dabei zu helfen, wieder zu ihrem Publikum zu finden. Des weiteren war ich als Schauspieler an der ersten Varieté-Sendung im italienischen Fernsehen mit vielen komischen Pantomimen beteiligt. Außerdem drehte ich ein bißchen bei ›Warner‹. Meine morgendlichen Trainingsläufe durch die Cinecittà, von einer Filmkulisse in die nächste, gehören zu meinen schönsten Erinnerungen!

Zurück nach Paris!

1956 kehrte ich mit den beiden fundamentalen Entdeckungen, die ich in Italien gemacht hatte, nach Paris zurück: zum einen die wiederentdeckte italienische Komödie, zum anderen die griechische Tragödie und ihr Chor. Amleto Sartori schenkte mir zum Abschied alle Ledermasken der Commedia dell'arte, was mir ermöglichte, sie in Frankreich und der ganzen Welt bekannt zu machen. Mit einer kleinen Gruppe von Schülern eröffnete ich sehr bald die Schule und setzte gleichzeitig die künstlerische Arbeit fort.

Meine erste französische Erfahrung war die Einführung des Maskenspiels in *Die Harlekin-Familie*, einem Stück von Jacques Fabbri und Claude Santelli, mit einer Truppe junger, kaum bekannter Schauspieler: Raymond Devos, Rosy Varte, Claude Piéplu, André Gilles, Charles Charras. Auch Philippe Tiry war an diesem Abenteuer beteiligt.

Danach ging ich auf Einladung Jean Vilars für drei Jahre an das Théâtre National Populaire. Er bat mich, die Bewegungsszenen in den Aufführungen zu arrangieren. Als er mich engagierte, sagte Vilar: »Mach vor allem keine Pantomime!« Er verstand allerdings sehr schnell, daß, wenn ich von »Mime« sprach, es sich um etwas vollkommen anderes als die bestehende konventionelle Pantomime handelte. Außerdem inszenierte ich das Stück *Ausruferin und Automat* von Gabriel Cousin im Théâtre Quotidien in Marseille (TQM). Zur gleichen Zeit kam ich durch Marcel Bluwal in die Jugendsendungen des französischen Fernsehens. Ich war Urheber einer Serie von sechsundzwanzig komischen Stummfilmen, mit dem Titel *La Belle Equipe*, die Ange Casta mit Schauspielern aus der Schule verfilmte.

Die Schule entwickelte sich schnell, und ich mußte mich entscheiden. Ich beschloß, mich ganz der Pädagogik zu wid-

men: nicht um gewöhnliche Kurse zu geben, sondern um eine wirklich große Schule zu gründen. Im Grunde hatte ich das Unterrichten immer gewollt und geliebt. Ein Unterrichten, das mir selbst zur Erkenntnis verhilft: Indem ich unterrichte, bin ich auf der Suche nach dem Verständnis der Bewegung. Indem ich unterrichte, begreife ich besser, wie »es sich bewegt«. Indem ich unterrichte, entdecke ich, daß der Körper Dinge weiß, die der Kopf noch nicht weiß! Diese Suche fasziniert mich, und ich wünsche mir auch heute noch, sie mit anderen zu teilen.

Eine Schule in Bewegung

Die Schule wurde am 5. Dezember 1956 in Paris, 94 rue d'Amsterdam, gegründet und einen Monat später in die Räume eines Tanzstudios, 83 rue du Bac, verlegt, ihre Adresse für die nächsten elf Jahre. Der Unterricht begann mit der neutralen Maske sowie Körperausdruck, Commedia dell'arte, Chor und griechischer Tragödie, weißer Pantomime, Mimodrama, expressiven Masken, Musik und, als technische Grundlage, dramatischer Akrobatik und Handlungspantomime. Bald arbeitete ich auch mit verbaler Improvisation und dem Schreiben. Wir bewegten uns vom Schweigen zur Sprache, indem wir den Weg beschritten, der das große Thema der Schule werden sollte: *Die Reise*.

Nach drei Jahren bildete ich 1959 mit einigen ausgewählten Schülern eine Truppe: Lilianne de Kermadec, Hélène Chatelain, Nicole de Surmont, Philippe Avron, Claude Evrard, Isaac Alvarez, Yves Kerboul, Elie Presmann, Edouardo Manet. Mit ihnen erarbeitete ich eine Aufführung über das Mimenspiel mit dem Titel *Reisetagebücher*, die die verschiedenen Richtungen des Mimenspiels so zeigte, wie ich sie auffaßte: offen für Theater und Tanz. Zu dieser Aufführung gehörte ein maskierter Chor mit konkre-

ter Musik, eine *figuration mimée*⁴, eine weiße Pantomime, eine komische Nummer, ein Gemeinschaftsmelodrama und eine Commedia dell'arte.

1962 tauchten zum ersten Mal die Clowns auf. Den Bereich des Lächerlichen und des Komischen erforschend, entdeckte ich »die Suche nach dem eigenen Clown«, welche dem Schauspieler eine große Freiheit sich selbst gegenüber geben würde. Hier eröffnete sich ein weites dramatisches Feld, das in vielen Aufführungen seinen Raum einnahm. Zur selben Zeit begann ich, mit den noch unbemalten Masken des Basler Karnevals (Larven) zu arbeiten und mich mit dramatischen Texten zu beschäftigen.

1968 hatte die Schule so an Umfang gewonnen, daß es in den Tanzstudios eng wurde. Sie zog in eine stillgelegte Ballonfabrik und vormalige bretonische Missionsstation in die rue de la Quintinie. In diesen neuen Räumlichkeiten entfaltete die Schule ihre wahren Dimensionen. Die Clowns entwickelten sich innerhalb großer Gruppen. Die Schüler des ersten Jahres erhielten zum ersten Mal *Aufträge*, sie wurden zu *Recherchen* in verschiedene Alltagsbereiche geschickt, um Stoff für die abendlichen Vorstellungen zu sammeln. Die Ereignisse im Mai 1968 bestätigten den Unterricht der Schule und die Lust der Schüler, an ihr zu arbeiten ... Wir waren wohl eine der wenigen Schulen, die in dieser Zeit nicht geschlossen wurden. Die Jugend befand sich im Aufbruch, während wir Gesten und Texte aufbrachen, auf der Suche nach einer Sprache, die ihnen wieder Sinn verleihen würde. Auf Anfrage von Jacques Bosson, einem phantasievollen Architekten und Lehrer, wurde ich in demselben Jahr Dozent an der Ecole nationale supérieure des beaux-arts (UP6)⁵ in Paris. Ich begann meine Studien über konstruierte Räume und die Übertragung der Bewegungspädagogik auf die Aus-

bildung der Architekten, eine Erfahrung, die sich über zwanzig Jahre erstreckte und viel zu meiner Theaterpädagogik beitrug, insbesondere was den *Spiel-Raum* betrifft. Diese Arbeit sollte zur Einrichtung einer Abteilung für Bühnenbild innerhalb der Ecole nationale supérieure führen: dem LEM (Laboratoire d'étude du mouvement).⁶

Seinen Ort finden

Von 1972 bis 1976 zogen wir von einem Ort zum anderen: vom Théâtre de la Ville ins Amerikanische Zentrum (einem großen Raum ohne Heizung, in dem wir in Decken gehüllt unterrichteten!), dann für kurze Zeit zurück in die bretonische Missionsstation. Unter diesen besonders erschwerten Bedingungen eröffneten sich mir neue dramatische Bereiche, die das Feld meiner Pädagogik erweitern und zahlreiche Inszenierungen hervorbringen sollten: das Melodrama und die Bouffons, die *bande mimée*, die Erzähler-Mimen. Die Pantomime der Bilder ersetzte die der Worte. Das Melodrama mußte von seinen schwülstigen Klischees befreit werden und offenbarte die verborgenen großen Gefühle. Die Bouffons bemächtigten sich aller Parodien und ließen gleichzeitig eine neue heilige Dimension erstehen. Die Erzähler entdeckten neue Sprachen der Gestik. 1976 schließlich fanden wir unseren wahren Raum in der 57 rue du Faubourg-Saint-Denis: ein hundert Jahre zuvor erbautes Box-Zentrum und frühere Turnhalle, in der Gymnastik nach Amoros (einem Pionier der Leibeserziehung in Frankreich) betrieben wurde. Ein wahres Symbol! Dort schwangen sich die aus dem 68er-Protest geborenen Massen und Tribunen empor und vermenschlichten den tragischen Chor, ebenso wie das Melodrama den Helden vermenschlichte, indem es ihn wieder in alltägliche Situationen

versetzte. Die Commedia dell'arte, in ihren Formen etwas erstarrt, machte einen Purzelbaum und eine Kehrtwendung. Sie gab die »menschliche Komödie« frei, aus der sie entstanden war, die sie aber nach und nach vergessen hatte. Die Clowns verloren in den Vorstellungen ihre rote Nase, behielten sie jedoch im Rahmen der Pädagogik. Mit der Neubelebung von Kabarett und Varieté weitete sich das Komische ins Burleske und Absurde aus. Die Bouffons schufen andere Bereiche: das Mysterium, das Phantastische, die Groteske. Dann folgte die Zeit der Vermischungen und der großen dramatischen Chemie: Melodrama und Chor (*der Melochor*), Clowns und Grotesken, *bande-mimée* und Drama, Bouffons und Mysterium, das *mélomime*⁸ ...

Unsere horizontale pädagogische Reise durch die geodramatischen Breiten wurde nach und nach durch eine zweite Reise auf den großen Vertikalen erweitert: die Errichtung der Spiel-ebenen und parallel dazu das Ausloten der poetischen Tiefen. Die Dynamik der Wörter, der Farben, der Leidenschaften und die abstrakte *Verwesentlichung* der Phänomene des Lebens führten zur Suche nach einem gemeinsamen Nenner. Diese Suche setzt aber eine Wahrung der Distanz und wenn möglich den nötigen Humor voraus: Niemals vergessen, daß das Ziel der Reise ... die Reise selbst ist! Noch heute ist die Schule in ständiger Bewegung, die Entwicklung geht weiter. Der Unterricht ist jeden Tag anders, schreitet aber nach einem sehr präzise ausgearbeiteten System voran. Die Schüler können uns dazu bringen, gewisse Aspekte in Frage zu stellen, aber es gibt eine Konstanz, und der pädagogische Kurs ist sehr präzise aufgebaut. Man sagt mir manchmal: »Es ist konstruiert, also sind wir nicht frei.« Ganz im Gegenteil! Selbst wenn wir nach außen hin den Eindruck vermitteln mögen, immer das Gleiche zu tun, so bewegt sich im Grunde doch alles ... allerdings langsam! Wir



In der Schule, 57 rue du Faubourg-Saint-Denis in Paris

machen keine abrupten Bewegungen, sondern ähneln ein wenig dem Meer: Die Bewegungen der Wellen an der Oberfläche sind sichtbarer als die in der Tiefe. Und doch bewegt sich etwas am Grund. In der Schule existiert immer der Untersee-Gedanke. Auch wenn wir dann und wann den Kopf aus den Wassern strecken, tauchen wir doch meist schnell wieder zurück in die tiefen Gewässer des Unveränderlichen.

Im Dezember 1996 feierte die Schule ihren vierzigsten Geburtstag.

DIE REISE DER SCHULE

Die Ausbildung an der Schule erstreckt sich über zwei Jahre und verfolgt einen doppelten Weg: auf der einen Seite das Spiel und die *Improvisation* mit ihren Regeln, auf der anderen Seite die *Technik der Bewegung* und ihre Analyse. Diese beiden Stränge werden durch die *auto-cours*⁹ ergänzt, in denen das Theater der Schüler erarbeitet wird.

Am Anfang des Unterrichts steht das stille psychologische Spiel. Von einem *neutralen Zustand* aus, einem Zustand der Ruhe und Neugier, beginnt dann die eigentliche pädagogische Reise mit der Entdeckung der Dynamiken der Natur. Die Elemente, Materien, Tiere, Farben und das Licht, die Klänge und Worte werden vom *mimenden Körper* erkannt und dienen dem Spiel der Figuren. Die verschiedenen Ebenen des Spiels werden vom Nachspielen bis zur expressiven Maske, von der Charaktermaske bis hin zur abstrakten Maske zu Formen und Strukturen entwickelt. Einschränkungen durch Stilvorgaben helfen, die Wirklichkeit anders aufzubauen. Der technische Teil der Arbeit basiert auf der Analyse der Bewegungen und folgt der Improvisationsthematik. Übungen bereiten den menschlichen Körper darauf vor, besser zu empfangen und auszudrücken (körperliche und stimmliche Vorbereitung, dramatische Akrobatik, Analyse der physischen Aktionen). Dieser erste Teil der Reise wird von Annäherungen an Poesie, Malerei und Musik begleitet.

Der zweite Teil der Reise beginnt mit einem Studium der Sprache der Gesten, sowohl als Vorbereitung auf die Erforschung der verschiedenen dramatischen Bereiche, ihrer Ausdehnung, ihrer Beziehungen und ihrer Verbindungen mit dem *gemeinsamen poetischen Grund*, als auch auf die Errichtung der

Ebenen des Spiels. Diese *geodramatische* Reise ist dreidimensional: Ausdehnung in die Breite, Erhebung, Vertiefung. Sie basiert auf fünf Hauptbereichen, aus denen sich wieder andere ableiten, die in der Theatergeschichte ihren Platz haben und heute anerkannt sind: das Melodrama (die großen Gefühle), die Commedia dell'arte (Comédie humaine), die Bouffons (vom Grotesken zum Mysterium), die Tragödie (der Chor und der Held), der Clown (das Burleske und das Absurde), denen die verschiedenen Formen des Komischen hinzuzufügen sind ...

Eine den verschiedenen Bereichen *angepaßte Technik* modelliert das Spiel, und die Hinzunahme dramatischer Texte bereichert das Schaffen in jedem der Bereiche.

Jeder Abschnitt wird in unterschiedlichen Übungen bearbeitet:

- die Entwicklungsmethode, die vom Einfachsten zum Komplexen geht;
- die *Transfer*methode, die von der körperlichen Technik zum dramatischen Ausdruck führt (dramatische *Begründung* der physischen Aktion, *Transfer* von Bewegung aus der Natur in Figuren und Situationen);
- die Vergrößerung und Verkleinerung der Geste, vom Gleichgewicht zur Atmung;
- die *Skalen* und Ebenen des Spiels;
- die Verbindung von Geste und Stimme;
- die Ökonomie der Bewegungen, Zufälle und Abweichungen;
- der Übergang vom Realen zum Imaginären;
- die Entdeckung des Spiels und seiner Regeln (die Regeln entstehen aus dem Spiel selbst);
- die Methode der Einschränkungen (des Raums, der Zeit, der Anzahl).

In Aufführungen realisierte *Recherchen* und eine Technik-Prüfung (die Abfolge von zwanzig Bewegungen) bilden den Abschluß des ersten Jahres. *Aufträge* an die Schüler schließen das zweite Jahr ab.

Während des ganzen zweiten Jahres werden Aufführungen auf die Bühne gebracht, die in Verbindung zu den untersuchten Themen stehen: Arbeiten der Schüler, die in öffentlichen Abendvorstellungen dreimal pro Saison gezeigt werden.

Die vom menschlichen Körper getragene Bewegung ist unser ständiger Wegweiser auf dieser Reise vom Leben zum Theater.

Für ein junges kreatives Theater

Ziel der Schule ist die Verwirklichung eines jungen kreativen Theaters als Träger von Sprachen, in denen das physische Spiel des Schauspielers präsent ist. Der Akt der Kreation (*création*) wird permanent herausgefordert, in erster Linie durch die *Improvisation*, die erste Skizze jeder Handschrift. Die Schule zielt auf ein künstlerisches Theater, aber die Pädagogik des Theaters ist weitreichender als das Theater selbst. Tatsächlich habe ich meine Arbeit mit einem doppelten Ziel konzipiert: Ein Teil meines Interesses richtet sich aufs Theater, ein anderer auf das Leben. Ich habe immer versucht, Leute auszubilden, die in beidem gut sind. Vielleicht ist das eine Utopie, aber ich wünsche mir, daß der Schüler ein Lebendiger im Leben und ein Künstler auf der Bühne ist. Hinzu kommt, daß es nicht nur darum geht, Schauspieler auszubilden, sondern Theaterkünstler jeder Art: Autoren, Regisseure, Bühnenbildner und Schauspieler.

Es ist die Eigenart der Schule, Grundlagen mit dem Bewußtsein zu vermitteln, daß jeder mit diesen Elementen später seinen eigenen Weg wählen wird. Die Schüler, die unserem Weg

folgen, eignen sich eine Intelligenz des Spiels an und entwickeln ihre Vorstellungskraft. Das wird sie befähigen, ihr eigenes Theater zu entwickeln oder, wenn sie es wünschen, Texte zu interpretieren, allerdings auf neue Art und Weise. Interpretation ist die Verlängerung eines kreativen Aktes.

Innerhalb der pädagogischen Arbeit selbst wird die *Improvisation* manchmal mit dem *Ausdruck* verwechselt. Tatsächlich ist aber derjenige, der sich ausdrückt, nicht zwangsläufig in der Situation eines Schaffenden. Wohlgemerkt, es wäre der Idealzustand, wenn er im Schaffen sich zugleich auszudrücken vermöchte, das wäre das große Gleichgewicht. Viele drücken sich aus, »bersten« mit großem Vergnügen und vergessen dabei leider, daß nicht nur sie allein Vergnügen finden sollen, sondern auch das Publikum! Viele Lehrer verwechseln allzu häufig diese beiden Begriffe.

Ein Ausdrucksakt unterscheidet sich von einem Schaffensakt dadurch, daß das Spiel eher sich selbst als dem Publikum gilt. Ich achte immer darauf, ob der Schauspieler strahlt, ob er um sich her einen Raum schafft, in dem die Zuschauer gegenwärtig sind. Viele absorbieren diesen Raum, stülpen ihn sich selbst über, bleiben »privat«, und das Publikum ist ausgeschlossen. Wenn manch einer sich nach dem Unterricht besser fühlt, ist das ein zusätzlicher Gewinn, es ist aber nicht mein Ziel, die Leute durch das Theater zu heilen. In einem Schaffensprozeß gehört das geschaffene Objekt nicht mehr dem Schaffenden. Das Ziel ist der Schöpfungsakt: eine Frucht hervorzubringen, die sich vom Baum löst!

Ich habe in meiner Pädagogik immer die Außenwelt der Innenwelt vorgezogen. Die Suche nach sich selbst, nach den eigenen Seelenzuständen, ist in unserer Arbeit kaum von Interesse. Das »Ich« ist nebensächlich. Man muß herausfinden, wie die

Lebewesen und die Dinge sich bewegen und wie sie sich in uns spiegeln. Man muß der Horizontalen und der Vertikalen, all dem, was auf unantastbare Weise außerhalb von einem selbst existiert, den Vorzug geben. Im Verhältnis zu diesen Anhaltspunkten in der äußeren Welt wird die Person sich selbst offenbar. Ist der Schüler anders, so wird sich auch das in diesem Spiegelbild zeigen. Ich suche nicht nach einer Schaffensquelle in den tiefen Erinnerungen der Psyche, wo »der Schrei des Lebens sich mit dem Schrei der Illusion vermischen würde«. Ich bevorzuge zwischen mir und der Figur die Distanz des Spiels, die eine bessere Darstellung erlaubt. Schauspieler spielen diejenigen Texte schlecht, die sie zu sehr betreffen. Sie haben dann eine sozusagen weiße Stimme, weil sie einen Teil des Textes an sich nehmen, ohne ihn dem Publikum geben zu können. Glauben oder Identifikation reichen nicht, man muß spielen.

Angesichts einer Improvisation, einer Übung, mache ich *Feststellungen*, die man nicht mit *Meinungen* verwechseln darf. Daß ein Autoreifen platzt, ist keine Meinung, sondern es ist wahr! Ich stelle es fest. Erst später können im Bezug auf die Wirklichkeit Meinungen formuliert werden. Die Feststellung wird vom Lehrer im Kreis der Schüler gemacht. Wenn ich etwas feststelle, sind meine Worte das Echo der Schüler. Es ist meine Aufgabe, die Feststellung zu formulieren – entscheidend ist dabei, daß alle sie teilen. Daß ein Theaterlehrer nach einer Improvisation am liebsten sagen würde: »Das macht mir Spaß ...« – »Das hat mir sehr gefallen ...«, ist nicht von Interesse. Jeder kann mögen oder nicht mögen, was er gesehen hat, das ist etwas anderes. Die Feststellung ist der Blick auf eine lebendige Sache, wobei man versucht, so objektiv wie irgend möglich zu sein.

Die Kritik an der Arbeit ist keine Kritik über gut oder schlecht, sondern eine Kritik über *richtig, zu lang, zu kurz, interessant,*

Pädagogisches Schema

Erstes Jahr

