

Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater*



Jerzy Grotowski (1933–1999) war ein polnischer Theaterregisseur und -theoretiker. Nach einem Schauspielstudium in Kraków ging er nach Moskau, wo er sich mit den russischen Avantgardisten, Stanislawskis Schauspielmethode, Meyerholds Biomechanik und Wachtangows Synthese sowie mit den Ideen Bertolt Brechts und Artauds beschäftigte. Bei einer Reise nach Asien lernte er zudem die Peking-Oper, das Nō-Theater und das indische Kathakali kennen. Von 1956 bis 1960 studierte er in Kraków Regie und schloss das Studium mit dem Regie-Diplom ab.

Grotowski wurde weltweit bekannt durch seine Trainings- und Inszenierungsarbeit am 1959 in Opole gegründeten Theater der 13 Reihen (Teatr 13 Rzędów) und dem 1965 bis 1984 in Wrocław arbeitenden Theaterlaboratorium (Teatr Laboratorium).

Grotowski fordert die hundertprozentige physische und psychische Hingabe des Schauspielers. Alles hat im und durch den Körper seinen Ursprung: Der Schauspieler muss mit dem Körper denken, reagieren und agieren. Mit seinen Arbeitsmethoden für ein Armes Theater (arm an Ausstattung und Dekor) wollte Grotowski auf den Urgrund der Schauspielkunst zurückkommen. Seit 1986 lebte und arbeitete er in Pontedera, Italien, wo er das »Workcenter« (Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale) leitete. Grotowski starb im Alter von 65 Jahren in Italien.

Jerzy Grotowski

Für ein Armes Theater

Mit einem Vorwort
von Peter Brook



Alexander Verlag Berlin

Dieses Buch enthält Texte von Jerzy Grotowski, Interviews mit ihm und weiteres Material, das seine Methode und sein Training erläutert. Einige dieser Texte sind bereits in verschiedenen Ländern veröffentlicht worden.

Der Herausgeber übernimmt die volle Verantwortung für die Ausgabe und die Übersetzung im Falle etwaiger Ungenauigkeiten oder Missverständnisse. *Eugenio Barba*

Aus dem Englischen von Frank Heibert.

Titel der englischen Originalausgabe: *Towards a Poor Theatre*.

Lektorat: Michael Merschmeier.

Die Abbildungen in diesem Buch sind der ersten englischsprachigen Ausgabe von 1968 entnommen.

Copyright © 2021 Mario Biagini and Thomas Richards (Italy) and Instytut im. Jerzego Grotowskiego (Poland)

Durchgesehene Neuauflage 2022

© 1968 Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag

© für die 1. deutschsprachige Ausgabe: Friedrich Verlag Velber 1969

© für die 2. deutschsprachige und neuübersetzte Ausgabe Orell

Füssli Verlag Zürich und Schwäbisch Hall 1986

© für die 3. deutschsprachige Ausgabe Alexander Verlag Berlin 1994

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-923854-577-5

Printed in the E.U. (January) 2022

Inhalt

- 7 Information
- 9 Vorwort
von Peter Brook
- 13 Für ein Armes Theater
von Jerzy Grotowski
- 26 Das Neue Testament des Theaters
Ein Interview mit Jerzy Grotowski von Eugenio Barba
- 57 Theater ist eine Begegnung
Ein Interview mit Jerzy Grotowski von Naïm Kattan
- 63 *Akropolis*: Umgang mit dem Text
von Ludwik Flaszen
- 82 *Dr. Faustus*: Eine Textmontage
von Eugenio Barba
- 101 *Der standhafte Prinz*
von Ludwik Flaszen
- 120 Er war nicht ganz er selbst
von Jerzy Grotowski
- 131 Methodische Erforschung
von Jerzy Grotowski

- 138 Das Training des Schauspielers (1959–1962)
von Eugenio Barba
- 185 Das Training des Schauspielers (1966)
dokumentiert von Franz Marijnen
- 224 Die Technik des Schauspielers
Ein Interview mit Jerzy Grotowski von Denis Bablet
- 245 Rede in der »Skara Skolscen«
von Jerzy Grotowski
- 266 Amerikanische Begegnung
Ein Interview mit Jerzy Grotowski von
Richard Schechner und Theodore Hoffman
- 280 Aufstellung der Grundprinzipien
von Jerzy Grotowski
- 292 *Nachwort*
von Barbara Gräfin Schwerin von Krosigk

Information

Jerzy Grotowski schuf das Theaterlaboratorium (Teatr Laboratorium)* 1959 in Opole, einer Stadt von 60 000 Einwohnern im Südwesten Polens. Mitbegründer war sein enger Mitarbeiter, der bekannte Literatur- und Theaterkritiker Ludwik Flaszen. Im Januar 1965 zog das Theaterlaboratorium um in die Universitätsstadt Wrocław, die mit einer halben Million Einwohnern die kulturelle Hauptstadt des polnischen Westens darstellt. Hier erlangte es auch seinen bis August 1984 währenden Status als Institut zur Erforschung der Schauspielkunst. Die Aktivitäten des Theaterlaboratoriums sind bis dahin kontinuierlich vom Staat, vertreten durch die Stadtverwaltungen von Opole und Wrocław, subventioniert worden.

Der Name offenbart bereits die Natur des Unternehmens. Es handelt sich nicht um ein Theater im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern vielmehr um ein Institut, das der Erforschung des Gebiets der Theaterkunst und der Kunst des Schauspielers im Besonderen gewidmet ist. Die Produktionen des Theaterlaboratoriums stellen eine Art Arbeitsmodell dar, wo der laufende Forschungsstand der Schauspielkunst in die Praxis umgesetzt werden kann. Innerhalb des Theatermilieus ist es als die Grotowski-Methode bekannt. Neben seiner methodischen Forschungsarbeit und Aufführungen vor Publikum unternahm das Theaterlaboratorium auch die Ausbildung von Schauspielern, Regisseuren und Menschen aus anderen mit Theater in Beziehung stehenden Bereichen.

* Zunächst Theater der 13 Reihen (Teatr 13 Rzędów), Anm. d. Red.

Das Theaterlaboratorium hatte seine eigene feste Truppe, deren Mitglieder auch als Lehrer arbeiteten. Schüler, viele von ihnen aus dem Ausland, wurden auch auf kurzfristiger Basis angenommen. Es bestand enger Kontakt zu Spezialisten aus anderen Disziplinen wie Psychologie, Phonologie, Kulturanthropologie usw.

Das Theaterlaboratorium stellte die ausgewählten Stücke seines Repertoires in einen Zusammenhang. Sie basierten auf den großen polnischen und internationalen Klassikern, deren Funktion dem Mythos im kollektiven Bewusstsein nahesteht. Folgende Produktionen zeugen von den Fortschritten in Grotowskis methodischer und künstlerischer Forschung: *Kain* von Byron, *Shakuntala* von Kalidasa, *Die Ahnenfeier* von Mickiewicz, *Kordian* von Słowacki, *Akropolis* von Wyspiański, *Hamlet* von Shakespeare, *Dr. Faustus* von Marlowe und *Der standhafte Prinz* von Calderón in der polnischen Übertragung von Słowacki. Die letzte Produktion, *Apocalypsis cum figuris*, ist vom Theaterlaboratorium während der Proben, ohne jeglichen literarischen Text als Ausgangsgrundlage, erarbeitet worden; während der letzten Arbeitsphase dieser Produktion sind als Materialien für die gesprochene Sprache Zitate aus dem Evangelium, von Dostojewski, T. S. Eliot und Simone Weil zusammengestellt worden. Das Theaterlaboratorium machte auch Auslandstourneen. Jerzy Grotowski besucht regelmäßig Theaterzentren in verschiedenen Ländern, wobei er theoretische und praktische Kurse in seiner Methode veranstaltet.

Grotowskis engster Mitarbeiter in seiner Forschung ist Ryszard Cieślak, der, wie ein Kritiker der französischen Zeitschrift *L'Express* meinte, in seiner Rolle als standhafter Prinz das lebende Bild dieser Methode ist.

(1968)

Vorwort

Der folgende Text wurde erstmals in *Flourish*, der Zeitschrift des Royal Shakespeare Theatre Club, im Winter 1967 veröffentlicht.

Grotowski ist einzigartig.

Warum?

Weil meines Wissens niemand sonst auf der Welt, niemand seit Stanislawski, die Natur des Schauspielens, seine Erscheinungsformen, seine Bedeutung, Wesen und Wissenschaft seiner geistig-körperlich-emotionalen Vorgänge so tiefgreifend und vollständig untersucht hat wie Grotowski.

Er nennt sein Theater ein Laboratorium. Das ist es. Es ist ein Forschungszentrum. Es ist vielleicht das einzige Avantgarde-Theater, dessen Armut keine Beeinträchtigung darstellt, wo Geldknappheit nicht als Entschuldigung benutzt wird für unzulängliche Mittel, die automatisch die Experimente beeinträchtigen würden. In Grotowskis Theater sind die Experimente, wie in allen wirklichen Laboratorien, wissenschaftlich gültig, weil die wesentlichen Bedingungen eingehalten werden. In seinem Theater herrscht absolute Konzentration in einer kleinen Gruppe, und es gibt keine zeitliche Begrenzung. Wer sich für seine Entdeckungen interessiert, muss nach Polen fahren.

Oder aber das tun, was wir getan haben. Grotowski herholen. Er hat zwei Wochen lang mit unserer Gruppe gearbeitet. Ich werde diese Arbeit nicht beschreiben. Warum nicht? Zunächst, weil eine solche Arbeit nur dann frei ist, wenn sie im Vertrauen stattfindet, und Vertrauen hängt davon ab, dass Vertrauliches nicht preisgegeben wird. Zweitens ist diese Arbeitsweise im Kern

nonverbal. Sie in Worte fassen, heißt Übungen verkomplizieren und sogar zerstören, die klar und einfach sind, wenn sie durch eine Geste angewiesen werden und durch Geist und Körper als Einheit ausgeführt werden.

Was geschah bei dieser Arbeit?

Sie versetzte jedem Schauspieler eine Reihe von Schocks. Den Schock, sich selbst gegenüberzutreten angesichts einfacher, unwiderleglicher Herausforderungen.

Den Schock, die eigenen Ausflüchte, Tricks und Klischees zu erkennen.

Den Schock, etwas von den eigenen ungeheuren und noch unberührten Ressourcen zu spüren.

Den Schock, zur Frage gezwungen zu werden, warum man überhaupt Schauspieler ist.

Den Schock, zur Erkenntnis gezwungen zu werden, dass solche Fragen wirklich existieren und dass – trotz einer alten englischen Tradition, Ernsthaftigkeit in der Theaterkunst zu vermeiden – der Zeitpunkt kommt, da man sich ihnen stellen muss.

Und den Schock herauszufinden, dass man sich ihnen stellen will. Den Schock zu sehen, dass irgendwo auf der Welt Schauspielen eine Kunst ist, der man sich absolut hingibt, mönchisch und total. Dass Artauds inzwischen abgedroschener Satz »Grausam gegen sich selbst« wahrhaftig eine umfassende Lebensweise darstellt – irgendwo – für weniger als ein Dutzend Menschen.

Mit einem Vorbehalt. Diese Hingabe zum Spielen macht es nicht zu einem Selbstzweck, im Gegenteil. Für Grotowski hat das Spielen Vermittlungsfunktion. Wie soll ich es ausdrücken? Das Theater ist keine Flucht, keine Zuflucht. Ein Weg zu leben ist ein Weg zum Leben. Das klingt wie ein religiöser Wahlspruch? Das soll es auch. Und das ist auch schon ungefähr alles, was sich darüber sagen lässt. Nicht mehr und nicht weniger. Ergebnisse? Unwahrscheinlich. Sind unsere Schauspieler jetzt besser? Sind sie bessere Menschen

geworden? Nicht dadurch, soweit ich sehen kann, niemand hat diesen Anspruch erhoben. (Und natürlich gerieten nicht alle in Ekstase über ihre Erfahrung. Einige waren gelangweilt.)

Aber, wie Arden sagt:

*Denn der Apfel, der trägt einen Samen im Kern,
Der keimen und wachsen mag,
Und aus dem wird ein blühender Obstbaum einst,
An einem künftigen Tag...*

Grotowskis Arbeit und unsere haben Parallelen und Berührungspunkte. Darüber und über Sympathie und Respekt kamen wir zusammen.

Aber das Leben unseres Theaters unterscheidet sich in jeder Hinsicht von dem Grotowskis. Er leitet ein Laboratorium. Er braucht Publikum nur gelegentlich, in kleiner Zahl. Er steht in einer katholischen Tradition – oder in einer antikatholischen; in diesem Falle treffen sich die beiden Extreme. Er schafft eine Form des Gottesdienstes. Wir arbeiten in verschiedenen Ländern, verschiedenen Sprachen, verschiedenen Traditionen. Unser Ziel ist nicht eine neue Messe, sondern eine Verbindung im elisabethanischen Sinne – wir wollen das Private und das Öffentliche verknüpfen, den Bereich des Intimen mit dem der Masse, das Verborgene und das Offenkundige, das Gewöhnliche und das Magische. Dazu bedürfen wir einer Menge auf der Bühne und einer Menge, die zuschaut – und mitten auf dieser Bühne voll von Menschen bieten Einzelne ihre intimsten Wahrheiten Einzelnen im Zuschauerraum voll von Menschen dar und teilen so mit ihnen eine gemeinsame Erfahrung.

Wir haben ein großes Stück Wegs zurückgelegt bei der Entwicklung einer allumfassenden Methode – der Idee einer Gruppe, eines Ensembles.

Aber unsere Arbeit ist immer zu eilig, immer zu hart für die Entwicklung der Auswahl individueller Einzelner, aus denen sie sich zusammensetzt.

Wir wissen theoretisch, dass jeder Schauspieler seine Kunst täglich in Frage stellen muss – genau wie Pianisten, Tänzer, Maler – und dass er sonst fast sicher stagnieren, Klischees entwickeln und irgendwann einen Niedergang erleben wird. Wir sind uns dessen bewusst und können doch nur so wenig daran ändern; so sind wir unaufhörlich auf der Jagd nach jungem Blut, nach jugendlicher Vitalität – außer bei einigen der begabtesten Ausnahmen, die natürlich die besten Möglichkeiten erhalten und das meiste der verfügbaren Zeit verbrauchen.

Das Stratford Studio entstand aus der Erkenntnis dieses Problems, aber es hatte stets mit dem Stress eines Repertoires, einer überarbeiteten Truppe und simpler Erschöpfung zu kämpfen.

Grotowskis Arbeit hier war eine Erinnerung daran, dass jeder Einzelne in unseren beiden riesigen Truppen in zwei 90 Meilen voneinander entfernten Theatern das, was er fast wie ein Wunder mit einer Handvoll Schauspielern erreicht, in gleichem Maße braucht.

Die Intensität, die Ehrlichkeit und die Präzision seiner Arbeit kann nur eines zurücklassen. Eine Herausforderung. Aber nicht nur vierzehn Tage lang, nicht nur einmal im Leben: täglich.

Peter Brook

Für ein Armes Theater

Dieser Artikel wurde veröffentlicht in: *Odra* (Wrocław, 9/1965); *Kungliga Dramatiska Teaterns Program* (Stockholm, 1965); *Scena* (Novi Sad, 5/1965); *Cahiers Renaud-Barrault* (Paris, 55/1966); *Tulane Drama Review* (New Orleans, T 35, 1967).

Ich werde etwas ungeduldig, wenn ich gefragt werde: »Wo liegt der Ursprung Ihrer experimentellen Theaterproduktionen?« Man scheint anzunehmen, dass »experimentelle« Arbeit regellos sei (als werde da jedes Mal mit irgendeiner »neuen« Technik herumgespielt), ein bloßer Zulieferant. Das Resultat soll dann ein Beitrag zum modernen Inszenieren sein – wobei die Bühnenausstattung aktuelle plastische oder elektronische Einfälle verwendet, zeitgenössische Musik, Schauspieler, die unabhängig voneinander clowneske oder Kabarett-Stereotypen vorführen. Ich kenne diese Szene: Ich habe selbst einmal dazugehört. Die Produktionen unseres Theaterlaboratoriums gehen in eine andere Richtung. In erster Linie versuchen wir, Eklektizismus zu vermeiden und dem Gedanken zu widerstehen, Theater sei eine Zusammensetzung aus mehreren Disziplinen. Wir versuchen zu definieren, was Theater kennzeichnet, was diese Tätigkeit von anderen Kategorien der Aufführung und Darstellung trennt. Zweitens sind unsere Produktionen detaillierte Untersuchungen der Beziehung Schauspieler – Publikum. Das heißt, *wir betrachten die persönliche und szenische Technik des Schauspielers als den Kern der Theaterkunst.*

Es ist schwierig, die genauen Quellen dieses Ansatzes auszumachen, aber ich kann etwas zu seiner Tradition sagen. Ich wurde nach Stanislawski ausgebildet; seine beharrlichen Studien, seine

systematische Erneuerung der Beobachtungsmethoden und sein dialektisches Verhältnis zu seiner eigenen früheren Arbeit machen ihn zu einem persönlichen Vorbild. Stanislawski hat die methodologischen Schlüsselfragen gestellt. Unsere Lösungen sind jedoch von seinen weit entfernt – manchmal kommen wir zu entgegengesetzten Schlussfolgerungen.

Ich habe alle wichtigeren Methoden der Schauspielerausbildung studiert, in Europa und darüber hinaus. Äußerst wichtig für meine Zwecke sind: Dullins Rhythmusübungen, Delsartes Untersuchungen extrovertierter und introvertierter Reaktionen, Stanislawskis Arbeit über »physische Handlungen«, Meyerholds biomechanisches Training, Wachtangows Synthese. Die Trainingstechniken des orientalischen Theaters finde ich ebenfalls ausgesprochen stimulierend – speziell die der Peking-Oper, des indischen Kathakali- und des japanischen Nō-Theaters. Ich könnte noch weitere theatralische Systeme anführen, aber die Methode, die wir entwickeln, ist nicht eine Kombination von Techniken, die wir diesen Quellen entnommen haben (obgleich wir manchmal Elemente für unseren Gebrauch adaptieren). Wir wollen dem Schauspieler nicht einen vorher aufgestellten Katalog von Fertigkeiten beibringen, ihm keine »Wundertüte voller Tricks« geben. Unsere Methode ist keine deduktive, keine Ansammlung von Fertigkeiten. Hier ist alles auf das »Reifen« des Schauspielers konzentriert, das sich durch eine Spannung hin zum Äußersten, durch eine vollständige Selbstenthüllung, durch eine Bloßlegung seiner eigenen Intimität ausdrückt – und dies alles ohne den leisesten Anflug von Egoismus oder Selbstgefälligkeit. Der Schauspieler gibt sich selbst als absolutes Geschenk hin. Dies ist eine Technik der »Trance« und der Einbeziehung aller psychischen und körperlichen Kräfte des Schauspielers, die aus den intimsten Schichten seines Seins und seiner Instinkte hervorgehen und in einer Art »Durchstrahlen« hervorsprudeln.

Bei der Ausbildung eines Schauspielers in unserem Theater geht es nicht darum, ihn irgendetwas zu lehren; wir arbeiten darauf hin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren. Das Ergebnis ist ein Befreitsein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion, so dass der Impuls schon eine äußere Reaktion ist. Impuls und Aktion fallen zusammen: Der Körper verschwindet, verbrennt, und der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse. Unser Weg ist mithin eine *via negativa* – keine Ansammlung von Fertigkeiten, sondern die Zerstörung von Blockierungen.

Jahrelange Arbeit und speziell aufgebaute Übungen (die mittels körperlichen Trainings, gestaltender und Stimm-Übungen den Schauspieler zur richtigen Art der Konzentration hinführen sollen) erlauben es zuweilen, den Anfang dieses Wegs zu entdecken. Dann ist es möglich, sorgsam zu kultivieren, was erweckt wurde. Der Vorgang selbst ist nicht der Willenskraft unterworfen, obwohl er bis zu einem gewissen Punkt von Konzentration, Vertrauen, Bloßlegung und beinahe völligem Aufgehen im Schauspielerhandwerk abhängt. Der erforderliche Bewusstseinszustand ist derjenige einer passiven Bereitschaft, eine aktive Rolle zu verwirklichen, ein Zustand, in dem man nicht »das und das tun will«, sondern vielmehr »darauf verzichtet, es nicht zu tun«. Die meisten der Schauspieler im Theaterlaboratorium fangen gerade erst damit an, auf die Möglichkeit einer Sichtbarmachung eines solchen Vorgangs hinzuarbeiten. In ihrer täglichen Arbeit konzentrieren sie sich nicht auf die geistige Technik, sondern auf die Gestaltung der Rolle, auf den Aufbau einer Form, auf den Ausdruck von Zeichen – das heißt auf Kunsthaftigkeit. Es besteht kein Widerspruch zwischen innerer Technik und Kunsthaftigkeit (Artikulation einer Rolle durch Zeichen). Wir glauben, dass ein nur auf die Person bezogener Prozess, der nicht unterstützt und ausgedrückt wird durch eine formale Artikulation und diszipli-

nierte Strukturierung der Rolle, keine Befreiung ist und formlos in sich zusammenbrechen wird.

Wir meinen, dass die kunsthafte Gestaltung das Geistige nicht nur nicht einschränkt, sondern tatsächlich zu ihm hinführt. (Die reizartige Spannung zwischen dem inneren Prozess und der Form stärkt beide. Die Form ist wie eine Falle mit einem Köder, auf die der geistige Prozess spontan anspricht und gegen die er sich wehrt.) Die Formen des gewöhnlichen »natürlichen« Verhaltens verdunkeln die Wahrheit; wir gestalten eine Rolle als ein System aus Zeichen, die zeigen, was sich hinter der Maske der gewöhnlichen Ansichten verbirgt: die Dialektik des menschlichen Verhaltens. In einem Augenblick des psychischen Schocks, des Schreckens, der Todesgefahr oder der ungeheuren Freude benimmt sich ein Mensch nicht »natürlich«. Ein Mensch, in einem gesteigerten geistigen Zustand befindlich, verwendet rhythmisch artikulierte Zeichen, beginnt zu tanzen, zu singen. Ein *Zeichen*, keine gewöhnliche Bewegung, stellt für uns die elementare Größe des Ausdrucks dar.

Im Bereich formaler Technik arbeiten wir nicht mit der Vermehrung von Zeichen oder der Akkumulation von Zeichen (wie in den Formwiederholungen des orientalischen Theaters). Wir subtrahieren eher, suchen Zeichen zu destillieren, indem wir jene Elemente des »natürlichen« Verhaltens herausfiltern, die den reinen Impuls verdunkeln. Eine weitere Technik, die die verborgene Struktur der Zeichen beleuchtet, ist der Widerspruch (zwischen Geste und Stimme, Stimme und Wort, Wort und Gedanke, Wille und Handlung usw.) – auch hier schlagen wir die *via negativa* ein.

Es ist schwer, genau zu sagen, welche Elemente in unseren Produktionen aus einem bewusst formulierten Programm hervorgehen und welche sich aus der Struktur unserer Vorstellungskraft herleiten. Ich werde immer wieder gefragt, ob gewisse »mittelal-

terliche« Effekte auf eine intentionale Rückwendung zu »rituellen Wurzeln« hindeuten. Eine einzige Antwort darauf gibt es nicht. Bei unserem derzeitigen Stand der künstlerischen Bewusstheit hat die Frage der mythischen »Wurzel«, der elementaren menschlichen Situation gewiss eine Bedeutung. Dies ist jedoch nicht das Produkt einer »Kunstphilosophie«, sondern kommt von der konkreten Entdeckung, der praktischen Anwendung der Gesetze des Theaters. Das heißt, die Produktionen entspringen nicht aus apriorischen ästhetischen Postulaten; vielmehr gilt, was Sartre gesagt hat: »Jede Technik führt zur Metaphysik.«

Einige Jahre lang schwankte ich zwischen aus der Praxis geborenen Impulsen und der Anwendung apriorischer Prinzipien, ohne den Widerspruch in der Verbindung beider zu erkennen. Mein Freund und Kollege Ludwik Flaszen war der Erste, der mich auf diese Verwirrung in meiner Arbeit hinwies: Material und Techniken, die spontan bei der Vorbereitung der Produktion, aus der Natur der Arbeit selbst, zustande kamen, waren vielsagend und vielversprechend; doch was ich für die Anwendung theoretischer Annahmen gehalten hatte, waren eigentlich mehr Funktionen meiner Persönlichkeit als Funktionen meines Intellekts. Ich erkannte, dass viel eher die Produktion zur Bewusstheit führt, als dass sie Produkt der Bewusstheit ist. Seit 1960 hat mein Hauptinteresse der Methodologie gegolten. Durch praktisches Experimentieren versuchte ich, die Fragen zu beantworten, von denen ich ausgegangen war: Was ist das Theater? Was ist einzigartig daran? Was kann es bewirken, das Film und Fernsehen nicht können? Zwei konkrete Konzeptionen kristallisieren sich heraus: das Arme Theater und die Aufführung als ein Akt der Grenzüberschreitung.

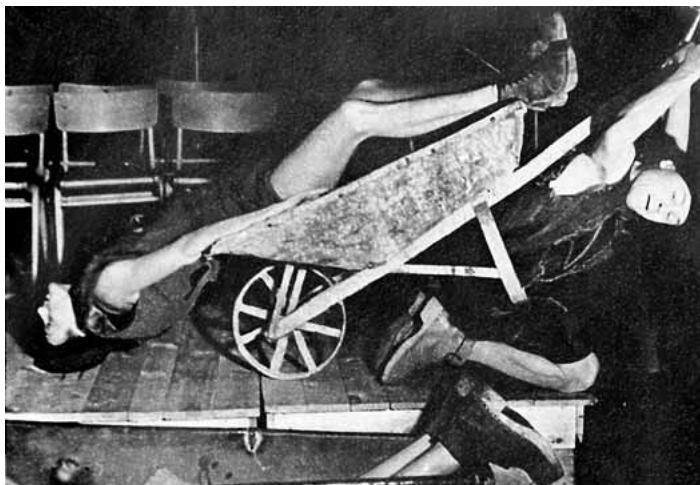
Indem wir schrittweise eliminierten, was sich als überflüssig erwies, fanden wir heraus, dass Theater ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme und Bühnenbild, ohne abgetrennten Aufführungsbereich (Bühne), ohne Beleuchtungs- und Tönef-



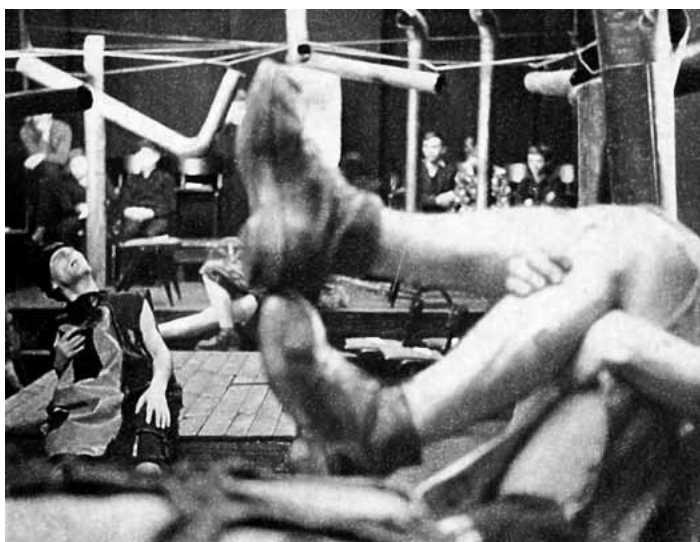
(1) *Akropolis*: Dialog zwischen zwei Denkmälern
(Rena Mirecka und Zbigniew Cyntus). (Alle Fotos: Teatr Laboratorium)



(2) *Akropolis*: Esau (Ryszard Cieślak) singt
das Lob der Freiheit des Jägerlebens.



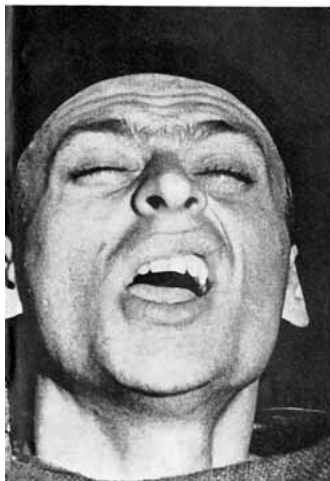
(3) *Akropolis*: Der Kampf zwischen Jakob und dem Engel
(Zbigniew Cynkutis und Zygmunt Molik).



(4) *Akropolis*: Die Gefangenen ruhen aus.



(5) *Akropolis*: Der Weg zur Arbeit, um die Akropolis unserer Zeit zu bauen:
ein Vernichtungslager (Zbigniew Cynkutis und Ryszard Cieślak).



(9–12) *Akropolis*: Masken, die nur durch die Gesichtsmuskeln geschaffen werden (Zygmunt Molik, Zbigniew Cyngutis, Rena Mirecka)



(13) *Akropolis*: Der Erlöser ist gekommen. Ein Leichnam ohne Kopf wird für Christus gehalten, und die Gefangenen, ekstatisch vor Freude, folgen ihm in ihre Erlösung.



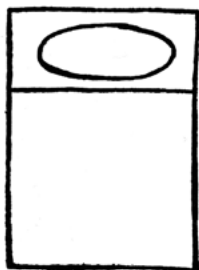
(14) *Akropolis*: Der Abstieg der Erlösung: das Krematorium.

- d) Unlogisches Einatmen, zum Beispiel an einer Stelle im Satz, wo das Atmen normalerweise nicht stattfände.

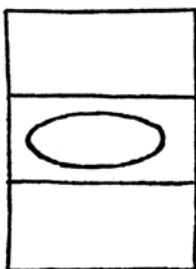
* * *

Jeder Schauspieler – selbst der technisch versierte – erleidet nach einer Periode von mehreren Jahren eine Stimmkrise. Das liegt am Alter, das die physische Struktur des Körpers verändert und eine neue Anpassung der Technik erforderlich macht. Der Schauspieler, der Stagnation vermeiden will, muss regelmäßig ganz von vorn beginnen, Atmen, Aussprache und den Gebrauch seiner Resonatoren lernen. Er muss seine Stimme wiederentdecken.

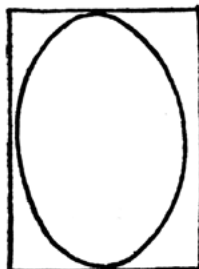
Räumliche Anordnungen im Theaterlaboratorium. In diesem Bereich hat der Architekt Jerzy Gurawski eine sehr wichtige Rolle gespielt, er ist auch für die meisten der hier vorgestellten Projekte verantwortlich.



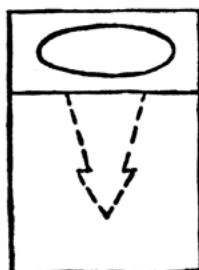
41



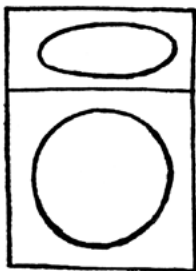
42



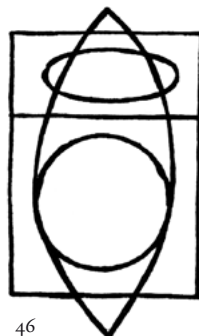
43



44



45



46

(41) Italienische Bühne. Die Schauspieler sind vom Publikum getrennt und spielen immer im gleichen, festgelegten Bereich.

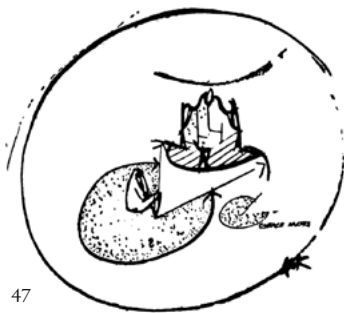
(42) Theater im Rund (zentrale Bühne). Obwohl die Position der Bühne wechselt, bleibt die Schranke zwischen Schauspieler und Zuschauer.

(43) Theaterlaboratorium. Schauspieler und Zuschauer sind nicht mehr voneinander getrennt. Der gesamte Raum wird zur Bühne und ist gleichzeitig der Ort für die Zuschauer.

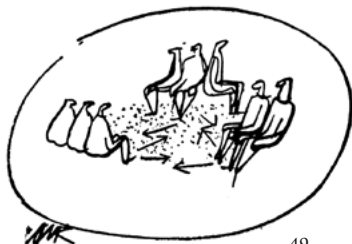
(44) Während der Periode der Theaterreform zu Beginn unseres Jahrhunderts wurden Anstrengungen unternommen (von Meyerhold, Piscator und anderen), die Schauspieler von Zeit zu Zeit von der Bühne herunter und unter die Zuschauer zu bringen. Die Bühne ist aber immer noch das Zentrum der Handlung.

(45) Die Zuschauer werden als eine Einheit potentieller Teilnehmer betrachtet. Die Schauspieler richten sich an sie oder können auch gelegentlich inmitten des Publikums platziert sein.

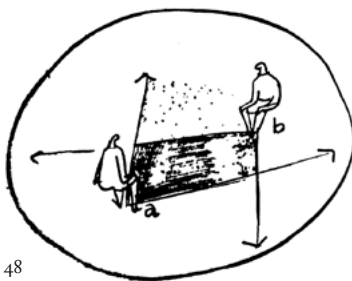
(46) Theaterlaboratorium. Hier behält der Regisseur stets im Kopf, dass er zwei »Ensembles« zu führen hat: die Schauspieler und die Zuschauer. Die Aufführung entsteht aus einer Integration dieser beiden »Ensembles«.



47



49



48

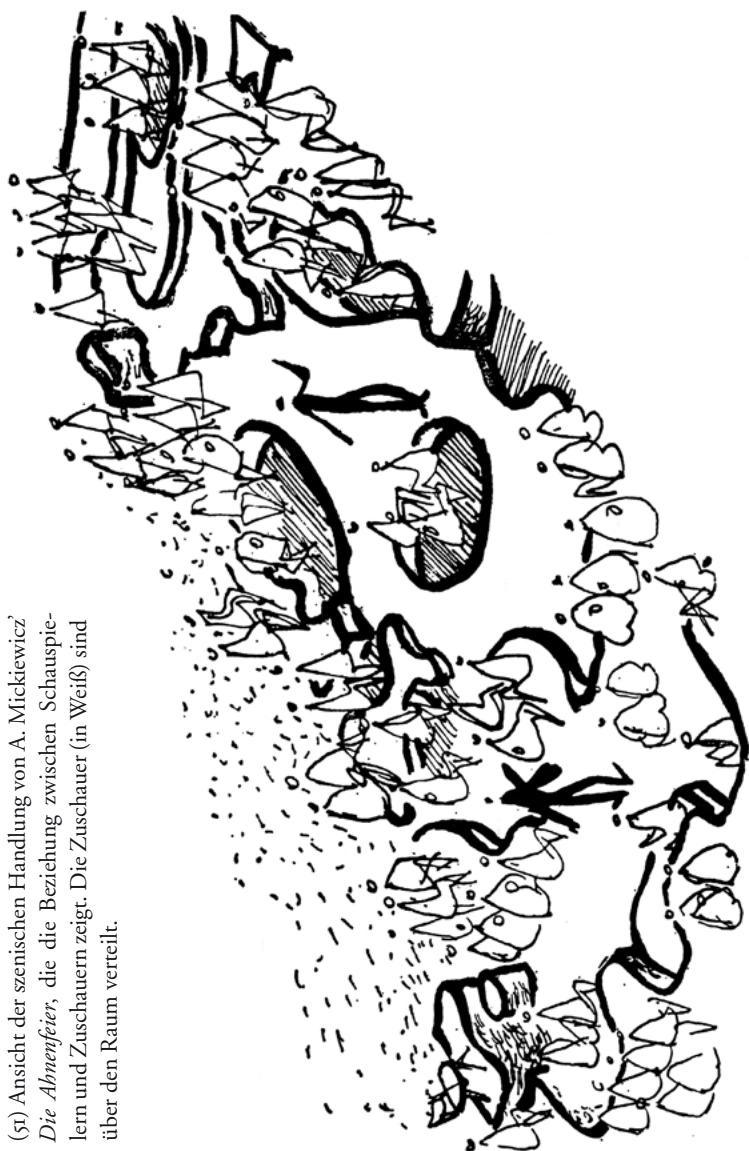
(47) Traditionelle italienische Bühne: Der Raum ist nur teilweise genutzt.
 (48–49) Die Osmose von Schauspielern und Zuschauern bringt die Zuschauer auch dazu, sich gegenseitig zu beobachten. Hier zwei Beispiele für die akustische und visuelle Beziehung zwischen ihnen.



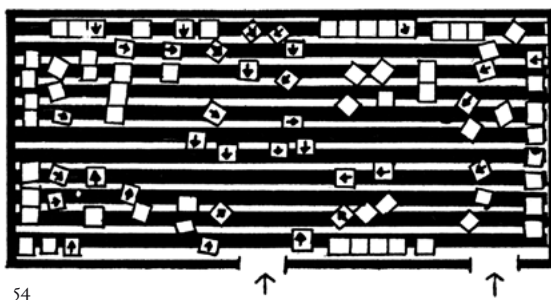
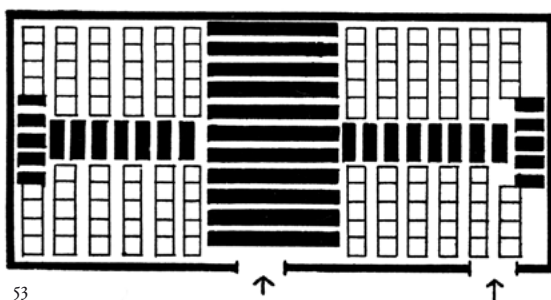
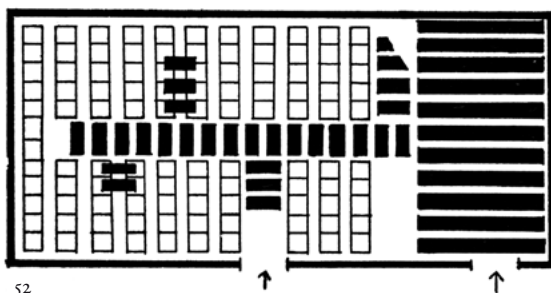
50

(50) Beziehung zwischen den Schauspielern (in Schwarz) und den Zuschauern. Diese letzteren werden in die szenische Handlung integriert und als spezifische Elemente der Aufführung betrachtet.

(51) Ansicht der szenischen Handlung von A. Mickiewicz' *Die Abnenfeier*, die die Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern zeigt. Die Zuschauer (in Weiß) sind über den Raum verteilt.



Die Eroberung des Raumes im Theaterlaboratorium, beginnend mit der italienischen Bühne und endend mit der vollen Ausnutzung des ganzen Raumes, auch unter den Zuschauern.



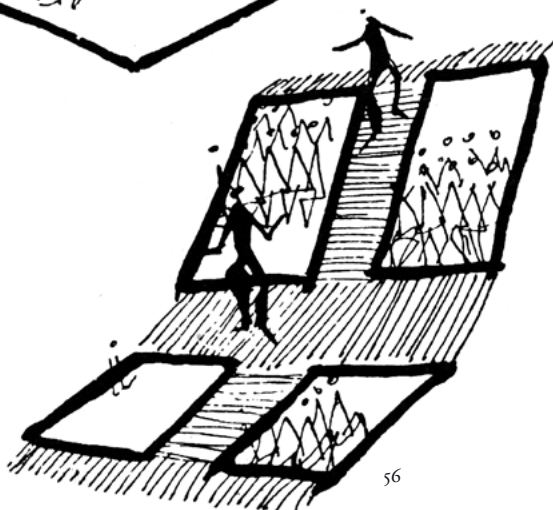
(52/55) *Kain*, nach dem Text Byrons.

(53/56) *Shakuntala*, nach dem Text Kalidasas.

(54/57) *Die Ahnenfeier*, nach dem Text Mickiewicz'.



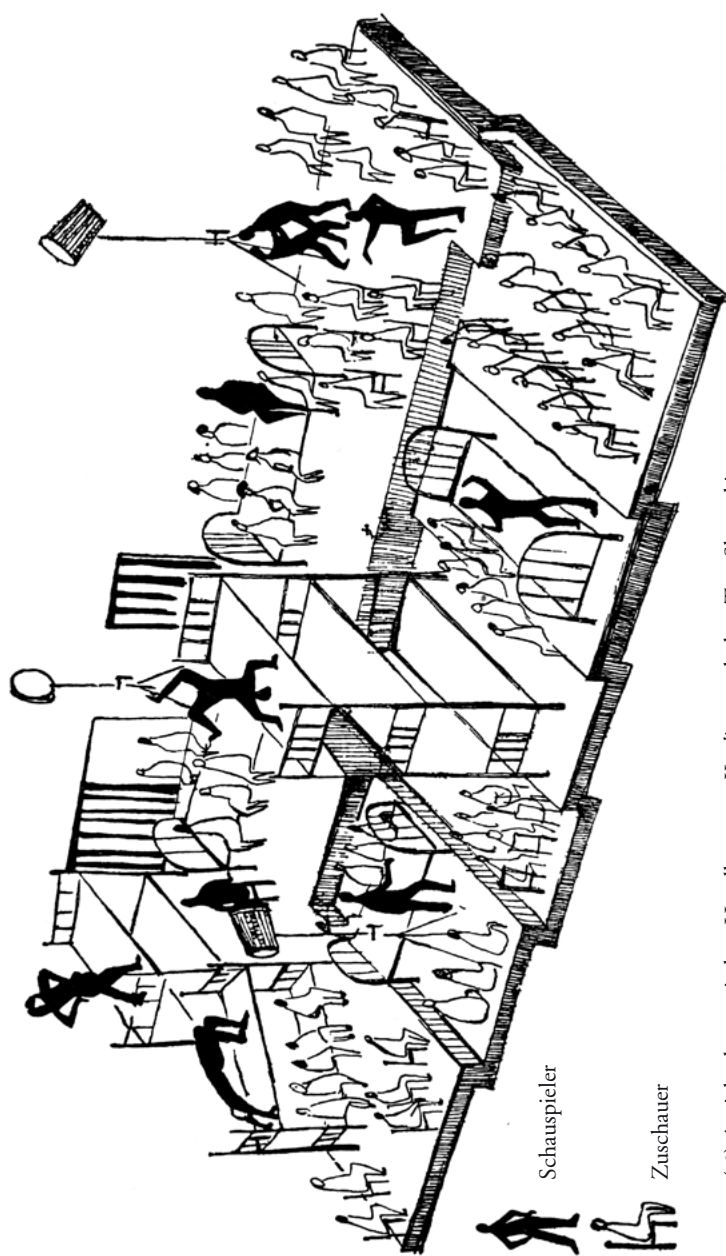
55



56



57



Schauspieler

Zuschauer

(58) Ansicht der szenischen Handlung von *Kordian*, nach dem Text Slowackis. Der ganze Raum ist so aufgebaut, dass er das Innere einer psychiatrischen Klinik suggeriert, und die Zuschauer sind als Patienten in die Struktur integriert.

Das Training des Schauspielers (1966)

Die folgenden Aufzeichnungen machte Franz Marijnen vom »Institut National Supérieur des Arts du Spectacle« (INSAS) in Brüssel während eines Kurses, den Jerzy Grotowski und sein Mitarbeiter Ryszard Cieślak 1966 veranstalteten. Wenn man diese Übungen mit denen der Periode 1959-1962 vergleicht, lässt sich definitiv feststellen, dass sich die Orientierung und der Gegenstand des Trainings als Ergebnis der Arbeit der letzten Jahre verändert haben. Die Grundprinzipien von Grotowskis gegenwärtiger *via negativa* in den Übungen sind in den Kapiteln »Für ein Armes Theater« (s. S. 13 ff.) und »Die Technik des Schauspielers« (s. S. 224 ff.) sowie in der Abschlussrede des Skara-Seminars (s. S. 245 ff.) dargelegt.

In seiner Einführung erwähnt Grotowski, dass der Kontakt zwischen dem Publikum und dem Schauspieler im Theater von grundlegender Wichtigkeit ist. Unter diesem Gesichtspunkt beginnt er seinen Unterricht mit dem Motto: »Die Essenz des Theaters ist der Schauspieler, seine Handlungen und was er erreichen kann.«

Sein Unterrichtsschema und die verschiedenen Übungen basieren auf vielen Jahren der Erfahrung und auf wissenschaftlicher und methodischer Erforschung der Technik des Schauspielers und seiner physischen Präsenz auf der Bühne.

Stimmübungen

Zu Anfang macht Grotowski einige Bemerkungen über die Haltung, die man zu seiner Arbeit einnehmen sollte. Er fordert absolutes Schweigen aller, die im Raum anwesend sind, sowohl der Schauspieler als auch des Publikums. Lachen muss unterdrückt

werden, auch wenn die Übungen zunächst an eine Zirkusvorstellung erinnern mögen. Wer nicht mit der Methode vertraut ist, kann diesen Eindruck bekommen, aber das vergeht schnell, sobald man einige Stunden anwesend war und die erzielten Ergebnisse gesehen hat. Die Zuschauer – in diesem Fall diejenigen, die nicht aktiv an den Übungen teilnehmen – müssen für die Schüler »unsichtbar und unhörbar« sein.

Stimulation der Stimme

Jeder Schüler sucht einen Text aus und kann ihn nach seinem Belieben vortragen, singen oder sogar heraus schreien. Diese Übung wird unisono durchgeführt. Währenddessen geht Grotowski zwischen den Schülern hin und her, befühlt manchmal ihre Brust, ihren Rücken, Kopf oder Unterleib, während sie sprechen. Nichts entgeht seiner Aufmerksamkeit.

Nach dieser Übung wählt er vier Schauspielschüler aus. Die anderen gehen in absolutem Schweigen zu ihren Plätzen zurück, von wo aus sie die Fortschritte ihrer Mitschüler beobachten sollen.

Grotowski stellt einen Schüler in die Mitte

- Der Schüler trägt einen beliebigen Text vor, wobei seine Stimme schrittweise lauter wird.
- Die Worte müssen von der Decke widerhallen, als ob der obere Teil des Schädels spräche. Der Kopf darf nicht zurückgelegt werden, weil das den Kehlkopf schließt. Durch das Echo wird die Decke zum Partner im Dialog, der die Form von Frage und Antwort annimmt. Während der Übung führt Grotowski den Schüler am Arm durch den Raum.

- Dann beginnt eine Unterhaltung mit der Wand, ebenfalls improvisiert. Hier wird ganz eindeutig, dass das Echo die Antwort ist. Der gesamte Körper muss auf das Echo antworten. Die Stimme entsteht in der Brust und tritt aus der Brust hervor.
- Als Nächstes wird die Stimme in den Bauch platziert. Auf diese Weise wird ein Gespräch mit dem Boden geführt. Position des Körpers: »Wie eine fette, schwere Kuh.«

Anmerkung: Grotowski weist darauf hin, dass während all dieser Übungen das Denken ausgeschaltet werden muss. Die Schüler sollen den Text sprechen, ohne zu denken und ohne Pausen zu machen. Deshalb unterbricht Grotowski die Übungen jedes Mal, wenn er bemerkt, dass ein Schüler während der Übungen denkt.

Der vollständige Zyklus von Übungen wird durchgeführt, wobei aufeinanderfolgend angewendet werden:

- die Kopfstimme (gegen die Decke)
- die Mundstimme (als ob man gegen die Luft vor sich spräche)
- die Hinterkopfstimme (gegen die Decke hinter dem Schauspieler)
- die Bruststimme (vor den Schauspieler projiziert)
- die Bauchstimme (gegen den Boden)

Die Stimme kommt:

- a) aus den Schulterblättern (gegen die Decke hinter dem Schauspieler)
- b) aus dem Kreuz (gegen die Wand hinter dem Schauspieler)
- c) aus der Lendengegend (gegen den Boden, die Wand und den Raum hinter ihm)

Grotowski macht es dem Schauspieler nicht leicht. Während dieser spricht, geht Grotowski um ihn herum, »knetet« und