

*Tadeusz Kornas*

**Grotowski, "Gardzienice", Kantor**

Über die metaphysische Linie der polnischen Theatergeschichte

Einer der bekanntesten polnischen Theaterwissenschaftler, Zbigniew Osinski, schrieb Ende der 70er Jahre, dass die Theaterkritiker jetzt ihr Metier von Grund auf verändern müssten. Es reiche nicht mehr aus, bei den Premieren der repräsentativsten Theaterbühnen anwesend zu sein, man müsse nun seinen Rucksack packen und sich, im wahrsten Sinne des Wortes, auf eine Reise begeben, die schon mal anstrengend und unbequem werden könne. Man müsse, wieder wörtlich, den Raum durchschreiten. Während dieser Reise sollte man auf Bequemlichkeiten und einen regelmäßigen Tagesablauf möglichst verzichten. Nur so könnte man erfahren und verstehen, welche wichtigen Dinge im modernen polnischen Theaterleben im Gange seien. Und tatsächlich, als er dies schrieb, spielten sich viele wesentliche Entwicklungen unterwegs ab, weit weg von den großen Städten.

Die Theaterwissenschaftler oder -kritiker müssten also angesichts solcher Phänomene, die am Rande des konventionellen Theaters entstanden, eine ganz neue Sprache der Beschreibung finden. Wer zum Beispiel die aktive Kunst von Grotowski und seinem "Teatr Źródła" (Theater der Quellen) erleben oder an den Expeditionen von "Gardzienice" teilnehmen wollte, hatte keine andere Möglichkeit, als aktiv an diesen Vorstellungen teilzunehmen, also in einem gewissen Sinn Mitglied des Ensembles zu werden. Gleichzeitig muss aber der Wissenschaftler, von Natur aus und seiner Bestimmung nach, daneben stehen, die Arbeit einer Gruppe von außen beobachten und darf sich nicht mit ihr identifizieren. Die ästhetischen Experimente der genannten Theaterkünstler, die voneinander sehr unterschiedlich waren, forderten unter anderem, dass das Theater auf die eine oder andere Art ein Ritual werden durfte und musste. Es kam zu einer gewaltigen Öffnung des Theaters, es breitete sich auch in Bereiche aus, die einst für andere Institutionen reserviert waren, beispielsweise für die Religion oder das öffentliche Leben.

Jerzy Grotowski wandte sich in den 70er Jahren konsequent von einem traditionell verstandenen Theater ab. Er erklärte, dass er keine Schauspiele mehr aufführen werde. Er hob die Aufteilung in Bühne und Zuschauerraum auf. Alle Anwesenden wurden verantwortlich dafür, dass ein Werk entstand. Am Anfang arbeitete er in nicht urbanisierten Räumen, im Wald, auf der Strasse, später reichten ihm ein Raum und die darin versammelten Menschen aus. Wichtig war das Zusammensein, die gemeinsame Kreativität, der Aufbau von Beziehungen zu anderen Menschen und zur Natur, oder weiter gefasst: zur Welt. Die "Schauspieler" des Theaters "Laboratorium" erfüllten in diesen Vorgängen, die manchmal ganze Tage andauern konnten, die Funktion von Geburtshelfern, sie sorgten dafür, dass sich etwas aus der gemeinsamen Anstrengung entwickeln und weiterwachsen konnte. Diskret gaben sie die Richtung vor. Aber die Zeit der aktiven Kultur brachte, neben vielen neuen Entdeckungen, die Grotowski später weiter entwickelte, auch viele Enttäuschungen. Oft zerfielen diese paratheatralen Aktivitäten zu einer, wie er selbst es nach Jahren bezeichnete, "Gefühlsduselei".

Grotowski baute gegen Ende der 70er Jahre sein Projekt "Theater der Quellen" auf. Mit einer internationalen Truppe untersuchte er die Funktionsprinzipien von "Quellentechniken" aus verschiedenen traditionellen Kulturen, die oft Bestandteile eines noch lebendigen Rituals bildeten. Alle diese Techniken waren verbunden mit einer besonderen Art der Bewegung, manchmal einer sehr elementaren, beispielsweise der Art des Gehens. Es waren aber ausnahmslos aktive Techniken, keine kontemplativen. Darin bestand der Prolog eines Weges, den Grotowski bis zum Ende seines Lebens gehen sollte. Während des Kriegsrechts verließ er Polen, arbeitete zuerst in den USA, später gründete er in der Nähe von Pontedera in Italien das "Workcenter of Jerzy Grotowski". Die Früchte dieser Etappe konnten nur wenige Leute wirklich miterleben. Die

Performer, wie Grotowski seine Mitarbeiter nannte, schufen eine Aktion. Das war ein strukturalisiertes Werk, ähnlich wie ein Schauspiel, aber mit einem grundlegenden Unterschied: Es wurde nicht für die Zuschauer aufgeführt. Das Stück war ein Vehikel für die Schauspieler. Jeden Abend wurde die Aktion neu gestaltet. Grotowski sagte einmal, seine Arbeit sei so etwas wie die Konstruktion einer biblischen Jakobsleiter, über deren Sprossen die Engel auf die Erde herabsteigen können. Er war überzeugt, dass die präzise ausgeführte Bewegung eines Schauspielers einen präzisen (energetischen) Effekt nach sich ziehe: Wenn der Künstler das Werkzeug findet, das ihm erlaubt, die grobe, materielle Ebene zu verlassen, dann wird er eine leuchtende Ebene erreichen und sie für die Dauer der Aktion verkörpern. Diese etwas hermetische Terminologie fand einen ganz konkreten Ausdruck. Das tagtägliche präzise Wiederholen der Partitur formte alle Details ungewöhnlich meisterhaft. Jede Bewegung musste perfekt ausgeführt werden. Nach und nach ließ Grotowski einzelne Zuschauer zu den Aktionen zu. Die zweite in Pontedera entstandene Aktion konnten wenige namentlich eingeladene Personen auch in Polen erleben, während der Auftritte in Breslau. Die präzise komponierte Struktur erinnerte stark an eine Zeremonie, das war kein erzähltes Werk, sondern eine Kette von poetischen Assoziationen. Die Grundlage bildeten Obertongesänge, die vor allem aus der Karibik stammten. Die Aktion beschrieb den Kreis des Lebens: Geburt, Jugend, Alter; genauer: die Möglichkeiten der Erlösung, Gott im Menschen. Nicht zufällig fielen die Worte aus dem apokryphen Evangelium nach Thomas: "Selig, der am Anfang stand, das Ende kennt und nicht den Tod erfahren hat." Die Aktion war eine Bejahung der Welt. Für die Zuschauer, die jahrelang Grotowskis sehr dramatischen, scharfen, vor körperlichen Erniedrigungen nicht zurückscheuenden Aufführungen besucht hatten, musste das in Pontedera entstandene Opus eine große Überraschung sein. Grotowskis Interessengebiet war das gleiche geblieben, aber die Form seiner Aussage hatte sich vollkommen verändert.

Ende der 70er Jahre wurde in einem kleinen Dorf in der Nähe von Lublin, in Ostpolen, eines der interessantesten polnischen Theater gegründet, das "Zentrum für Theaterpraktiken - Gardzienice". Die Gruppe, geleitet von Włodzimierz Staniewski, führte ihre Schauspiele in den ersten Jahren ausschließlich in verlassenen Dörfern, fern ab vom Zentrum auf. Staniewski zeigte den einfachen Leuten, die zuvor vielleicht noch nie eine Theatervorstellung gesehen hatten, seine von der Form her modernen Stücke. Er schuf auch die ungewöhnliche Formel der Expedition. Das Theaterstück wuchs über das Theatergebäude hinaus. Obwohl das Schauspiel einen konkreten Anfang und ein konkretes Ende hatte, wurde es in die weite Struktur einer mehrtägigen Wanderschaft und der Begegnungen mit den Dorfbewohnern integriert. Diese Exkursionen, die zunächst nur in Ostpolen stattfanden, dann in Europa und schließlich in der ganzen Welt, inspirierten auch direkt das zur Aufführung gelangende Stück. Mit der Zeit hörten diese Exkursionen jedoch auf, die grundlegende Lebensart der Gruppe zu bilden. Ihr prinzipieller Teil, die Versammlung, das heißt eine unförmige und doch gestaltete Begegnung mit dem Zuschauer in der Art einer Theaterinszenierung, als Musik, Tanz, Spiel, ist aber bis heute ein Element der künstlerischen Arbeit von "Gardzienice".

Staniewskis Aufführungen sind kurz, sie dauern etwa 40 Minuten. Dafür sind sie ungewöhnlich dynamisch, und es wird ununterbrochen gesungen. An jeder neuen Inszenierung arbeitet das Ensemble mehrere Jahre. Deshalb entstanden in etwa 25 Jahren nur 5 Schauspiele. Jedes davon bezieht sich auf eine ganz andere kulturelle Welt und schöpft radikal andere Gesangs- und Bewegungsarten aus. "Spektakl Wieczorny" (Abendvorstellung, 1977) nach Motiven von Rabelais' "Gargantua und Pantagruel" ist das einzige Stück von "Gardzienice", das im Freien gespielt wurde, es bestand aus Elementen des Karnevals. "Gusla" (Zauberei, 1981) bezog sich auf alte Zeremonien um den Totenkult, es bediente sich auch einiger Zitate aus "Dziady" (Die Totenfeier), dem größten Drama des polnischen Romantikers Adam Mickiewicz. "Awwakum" (1983) hatte die Orthodoxie zum Thema. "Carmina burana" (1990), das Lied der Liebe, wie Staniewski selbst diese Aufführung nannte, lehnte an den Mythos von Tristan und Isolde

und die Artussage an. Das letzte, noch immer gespielte Stück von "Gardzienice" sind die "Metamorfozy" (Metamorphosen, 1997). "Gardzienice" hat dafür Gesänge aus der Zeit vom 5. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. rekonstruiert. Diese ungewöhnlich schöne Aufführung berichtet vom größten Wandel unserer Welt, als nämlich die alten Götter abdankten und das Christentum ihren Platz einnahm. So verkörpern die Figuren Dionysos und Christus in den "Metamorphosen" den Gegensatz und die Einheit zugleich.

In der Terminologie vieler polnischer Theaterkünstler tauchen Formulierungen auf, die religiöse Assoziationen wecken. Grotowski sprach von Ritualstücken, vom Überschreiten der Ebenen mit Hilfe eines Vehikels, das Performance ist. Staniewski hingegen stellte fest, dass das Theater nicht nur in der Welt der Menschen Wirbel auslösen kann, sondern auch in der Welt der Gewalten, Götter und Geister.

Die Theaterwissenschaftler fürchten im allgemeinen solche Erklärungen wie der Teufel das Weihwasser, vor allem dann, wenn sie sie in ihre objektive Perspektive übernehmen sollen. In diesem Jahr erschien das kontroverse Buch von Leszek Kolankiewicz "Dziady. Teatr święta" (Dziady. Das Theater von Allerheiligen), mit dem der Autor eine neue radikale Art der Theaterwissenschaft in Polen begründet. Kolankiewicz bezieht sich aber nicht auf alle Gattungen der Bühnenkunst, sondern hält deutlich fest, dass ihn nur ein ganz spezifischer Teil des Theaters interessiere, der, normalerweise an den Rand gedrängt, kaum Beachtung finde, seiner Meinung nach aber in das Zentrum des polnischen Theaterlebens gehöre: nämlich Grotowski, "Gardzienice", Kantor und andere.

Kolankiewicz lässt in seinem Buch auch die Geschichte des polnischen Theaters Revue passieren. Von seinem methodologischen Standpunkt aus ist das unumgänglich. Denn wenn sich heute die Grenzen des Theaters öffnen, und die Grenzen zum Ritual wenigstens zum Teil fallen, dann müssen viele Aufführungen, die früher am Rand des Theaters oder sogar außerhalb seiner angesiedelt waren, jetzt in seine Geschichte integriert werden. Im Lehrbuch "Krótka historia teatru polskiego" (Eine kurze Geschichte des polnischen Theaters) von Zbigniew Raszewski werden die ersten dokumentierten Theaterereignisse, das lateinische liturgische Theater, auf das 13. Jahrhundert datiert. Kolankiewicz beweist anhand von Hinweisen in alten Chroniken und Aufzeichnungen, dass Prototypen eines rituellen (heidnischen) Theaterschauspiels schon seit dem 10. Jahrhundert existierten. Er versucht gleichzeitig zu ergründen, welcher Art diese Schauspiele waren, wie sie aussahen und an welche Götter oder Kräfte die alten Polen ihre rituellen Zeremonien richteten. Im Gegensatz zu vielen europäischen Völkern gibt es in Polen keine überlieferten vorchristlichen Mythen, über heidnische Götter weiß man kaum etwas, man kann nicht einmal mehr feststellen, ob mit einzelnen Namen nur lokale Götter oder allgemeinpolnische Götter gemeint waren. Kolankiewicz sammelte alle möglichen Quellen über Prototypen des Theaterschauspiels (meist sehr lakonische, irgendwo am Rand aufgeschriebene, von der interpretatio christiana vergällte) und stellte die These auf, dass sich die wichtigsten Aufführungen mit der Welt der Toten beschäftigten. Sie beriefen sich sowohl auf die Welt der Lebenden wie der Toten (hier ergibt sich ein starker Bezug zur griechischen Antike, und, noch weitgreifender, zu afrikanischen und afrokaribischen Kulturen).

Kolankiewicz konzentriert sich aber nicht auf die Vergangenheit. Die neuesten Aufführungen des modernen polnischen Theaters betrachtend, kommt der Autor zu erstaunlichen Parallelen. Das Theater, das ihn am meisten interessiert, wiederholt in einem gewissen Maße, obwohl auf einer ganz anderen Ebene, diese prototypische theatrale Matrize: Es bezieht sich sowohl auf die Welt der Lebenden wie auf die der Toten, es ist eine Art Umgang mit den Heiligen, aber nicht nur im christlichen, sondern auch im heidnischen Sinne. Dieses Merkmal des polnischen Theaters bezeichnet Kolankiewicz als Dziady-Projektion, in Anlehnung an den Titel des wichtigsten Dramas von Adam Mickiewicz, aber auch in Bezug auf die Bezeichnung für den volkstümlichen Feiertag, an dem die Geister beschworen wurden. In dieser Projektion finden so

vollkommen unterschiedliche, ja gegensätzliche Theaterwerke wie "Umarla Klasa" (Die tote Klasse) von Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowskis Aktionen oder die "Metamorphosen" von "Gardzienice" ohne Schwierigkeiten einen gemeinsamen Nenner. Es sind Werke, die zwischen den Welten existieren: zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Vorfahren bzw. der, wie wir sie in Polen gerne nennen, Dziady. Derart mystifizierte Deklarationen sind oft verhängnisvoll, zeugen sie doch von einer krankhaften, dogmatischen oder bekennnerischen Rezeption des Werkes. Die von Kolankiewicz aufgezählten Inszenierungen beherrschen jedoch das Handwerk des Theaters als Grundlage ihrer Arbeit hervorragend und perfekt. Ihr Wert ist also objektiv. Sie brauchen keine weitere Unterstützung. Und die metaphysischen Flügel? Vielleicht sind sie einfach ein Geschenk, eine Brücke, die die Welten zusammenführt.

Tadeusz Kornaś - Kritiker und Redakteur der Theatrezeitschrift "Didaskalia", Krakau

Alle Texte aus dem Polnischen übersetzt von Dr. Judith Arlt, Berlin

"Theater der Zeit" September 2000 - Heft Nr.9

<http://tadeuszkornas.republika.pl/germor.html>