



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das „Theater Węgajty“ auf den Spuren Grotowskis

Verfasserin

Sara Tiefenbacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Ass. Mag.a Dr.in Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Einleitung.....	7
Die Vorgeschichte.....	11
1. Das alternative Theater in Polen.....	13
1.1 Klassifizierung des Begriffs „alternatives Theater“ in Polen.....	13
1.2 Die Kennzeichen des alternativen Theaters in Polen.....	17
1.3 Der Initiator Jerzy Grotowski und die Phase des „Paratheaters“.....	20
1.3.1 Die „aktive Kultur“.....	21
1.3.2 Die Resonanz Jerzy Grotowskis in der alternativen Theaterszene Polens.....	24
1.4 Die weitervererbten Elemente des „Paratheatergedankens“ in der „Pracownia Olsztynska“ („Olsztynner Werkstatt“).....	26
Die Geschichte.....	31
2. Das „Teatr Wiejski Węgajty“ („Dorftheater Węgajty“).....	33
2.1 Die Gründung des Theaters.....	33
2.2. Die Entstehung der Idee „Węgajty“.....	35
2.2.1 Politik.....	35
2.2.2 Familie.....	36
2.2.3 Region Warmia.....	37
2.2.4. Vorliebe.....	38
2.3 Die Mitglieder.....	38
2.4 Das Theatergebäude.....	40
2.4.1 Der Ort Węgajty und die Lage des Theaters.....	40
2.4.2 Der Theaterbau.....	42
2.5 Die Theaterarbeit des „Teatr Wiejski Węgajty“.....	45
2.5.1 Ihre Theaterpraxis	46
2.6 Die Theaterleiter.....	50
2.6.1 Johann Wolfgang Niklaus.....	51
2.6.1.1 „Schola Teatru Węgajty“.....	53
2.6.2 Wacław Sobaczek	53
2.6.2.1 „Projekt terenowy“ („Feldforschungsprojekt“).....	55
2.6.2.2 „Inna szkoła teatralna“ („andere Theaterschule“).....	57
Die Spuren.....	61
3. Die Werkstätten der „Inna szkoła teatralna“ („andere Theaterschule“).....	63
3. 1. Die Arbeit an traditionellen Festen	63
3.1.1 Die „lebendige Tradition“ als Leitmotiv.....	63
3.1.2 Fünf philosophische Ansätze zum Begriff „Tradition“.....	66
3.1.3 Die drei traditionellen Feste und ihre Wurzeln.....	70
3.1.4 Die traditionellen Szenen: „Szemel“, „Storch“ und „Ziege“.....	71
3.1.5 Exkurs: Die Bezeichnungen „Ostatki“ und „Zapusty“.....	76

3.2 Expeditionen.....	77
3.2.1 Expedition als Vorbereitung.....	78
3.2.2 Expedition als Ausübung	85
3.3 Das Workshop-Programm und seine Funktion.....	90
3.3.1 Arbeit an traditionellen Tänzen, Musik und Liedern.....	92
3.3.2 Die Körperübungen.....	99
3.3.3 Die Arbeit mit den Masken.....	106
3.3.4 Die Selbsterfahrung der Teilnehmer.....	115
3.3.4.1 Die Grundvoraussetzungen.....	116
3.3.4.2 Öffnung und Transformation	119
Resümee.....	125
Quellen- und Literaturangaben.....	129
Abbildungsverzeichnis.....	134
Anhang.....	135
Liedertexte aus dem Workshop „Alilujka 2009“	135
Abstract.....	139
Lebenslauf.....	141

Vorwort

Jerzy Grotowski, dessen Todestag sich heuer zum zehnten Mal jährt, gilt als einer der Theatererneuerer in der europäischen Theaterlandschaft des 20. Jahrhunderts. Mit seiner Methode, die er in seinem Werk „Das arme Theater“ (1969) beschreibt, hat er eine neue Richtung für die Theaterarbeit und die Arbeit mit dem Schauspieler vorgegeben und Theatergruppen in und außerhalb Polens beeinflusst. Wie bereits Paweł Goźliński sechs Jahre nach J. Grotowskis Ableben schreibt, „*lohnt es, sich die Frage zu stellen, wie Grotowski im polnischen Theater präsent ist.*“¹ Anlässlich des diesjährigen Jubiläums möchte ich die Spuren, die J. Grotowski im polnischen Theater hinterlassen hat, freilegen und untersuchen, inwieweit seine Arbeit in der heutigen alternativen Theaterszene noch lebendig ist.

Wien, Dezember 2009

¹ Tomasz Plata. Öffentliche Strategien, private Strategien. S. 157.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit resultiert aus der Beobachtung, dass im alternativen Theater Polens ein spezifischer Zweig existiert, in dem sich Spuren J. Grotowskis finden. In welchem Ausmaß sein Wirken das polnische Theater beeinflusst hat, ist Gegenstand der Untersuchung, an deren Beginn ein eineinhalbjähriges Praktikum am Grotowski Institut in Wrocław/ Breslau gestanden ist. Über diese Tätigkeit und den Kontakt zur polnischen Theaterszene während dieser Zeit hat sich die Wichtigkeit J. Grotowskis für Polens alternative Theaterszene deutlich manifestiert. Viel dazu beigetragen hat die Teilnahme am vom „Theater Węgajty“ organisierten Sommerfestival „Wioska teatralna 2006“ („Theaterdorf 2006“) in Węgajty. Hier ist es zu ersten Berührungen mit dieser spezifischen Form des polnischen Theaters gekommen, die zur Einsicht geführt haben, dass in einer bestimmten Sparte von Theaterensembles Kennzeichen zu sehen sind, in denen die „grotowskische Aura“ weiterlebt.

Die Kenntnis der Schaffensperioden und Arbeitsschwerpunkte J. Grotowskis (im Besonderen über die Arbeitsphasen „Paratheatre“, „Theatre of Sources“ und „Objective Drama“) wird in dieser Diplomarbeit vorausgesetzt und daher auf eine ausführliche Beschreibung der Methode und Tätigkeit seines Theaterlaboratoriums verzichtet. Außerdem ist rund um dieses Thema bereits eine reiche Auswahl an Literatur entstanden, auf die zurückgegriffen werden kann.² Eine weitere Betrachtung würde kaum zu neuen Ergebnissen führen. So folgt diese Arbeit der Ansicht, dass ein Zweig des polnischen Theaters existiert, der Werte und Ziele vertritt, die an J. Grotowski erinnern; ein Zweig, der einer Strömung angehört, die gegen die Zeit schwimmt, sich auf das Land zurück zieht und den Kontakt zur Erde, zum Ursprung sucht. Dass das „Theater Węgajty“ zu diesen alternativen Theaterensembles in Polen zählt, welche die Stadt verlassen, um auf dem Land (im konkreten Fall ist es im Dorf Węgajty im Ermland) neue Wirkungsstätten zu errichten, soll nachgewiesen werden. Über die Beschreibung der Arbeitsweise des „Theaters Węgajty“ sollen Bedeutung und Stellenwert J. Grotowskis für dieses Theater erfasst werden. Inwieweit sich das „Theater Węgajty“ auf den Spuren J. Grotowskis bewegt, ist die zentrale Frage. Weitere Aspekte, die sich aus diesem Kontext ergeben, sind einerseits die Frage, wodurch der Einfluss J. Grotowskis auf die Theaterpraxis des „Theaters Węgajty“ sichtbar wird und andererseits die Frage, welche seiner Ansätze in der Arbeit der „Inna szkoła teatralna“ („andere Theaterschule“)³ evident

² Um einige Autoren und Autorinnen zu nennen: Thomas Richards, Richard Schechner, Lisa Wolford, Zbigniew Ośinski, Jennifer Kumiega und Barbara Schwerin von Krosigk.

³ Die „andere Theaterschule“ ist ein Workshop-Zyklus, den die Untergruppe des „Theaters Węgajty“, das „Projekt terenowy“ („Feldforschungsprojekt“), organisiert.

sind. Zur Beantwortung dieser Fragestellungen wird zuerst ein kurzer theatergeschichtlicher Einblick in die alternative Theaterszene Polens gegeben, auf dessen Basis die Herausarbeitung der Kennzeichen von Grotowskis Spur erfolgt. Im weiteren Verlauf werden die Merkmale dieses Zweiges am Beispiel des „Theaters Węgajty“ deskriptiv dargestellt. Über eine systematische Analyse der Arbeit von J. Grotowski und der Theaterpraxis des „Projekt terenowy“ werden Berührungspunkte herausgefiltert, auf deren Grundlage eine Gegenüberstellung der Arbeit von J. Grotowski und der Workshop-Tätigkeit der „anderen Theaterschule“ erfolgt. Der Erarbeitung dieser Punkte liegen einerseits die theoretische Kenntnis des „grotowskischen Schaffens“ und andererseits die Erfahrung aus den teilnehmenden Beobachtungen in den beiden Workshops „Zapusty und Alilujka 2009“ der „anderen Theaterschule“ zugrunde.

So ergibt sich folgende Struktur: im ersten Kapitel findet eine nähere Auseinandersetzung mit dem alternativen Theater in Polen statt. Es widmet sich vor allem den Definitionsversuchen des „alternativen Theaters“ in Polen sowie der Darstellung der Kennzeichen dieser Bewegung. Auf diesen Erkenntnissen baut die Darstellung des „Dorftheaters Węgajty“ auf. Im zweiten Kapitel erfolgt daher die Beschreibung des „Theaters Węgajty“, welche zum eigentlichen Thema führt und deren Einbettung in den historischen Kontext unabdingbar erscheint, um die Gründungsgeschichte des „Theaters Węgajty“ sowie die Spuren J. Grotowski zu verdeutlichen. In den aktuellen deutschsprachigen Forschungen kommt der Name „Theater Węgajty“ kaum vor. Auch hat eine wissenschaftliche Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum nur marginal stattgefunden. Es kann daher nicht auf Vorwissen zurückgegriffen werden. So versteht sich diese Diplomarbeit unter anderem als Dokumentation des „Theaters Węgajty“ und seiner Geschichte. Bei der Beschreibung wird vor allem auf polnischsprachige Literatur (Artikel aus Zeitungen und wissenschaftlichen Zeitschriften, das Arbeitsbuch „Teatr Węgajty/projekt terenowy. Inna szkoła teatralna“ und eine wissenschaftliche Arbeit von Monika Blige) zurückgegriffen. Sofern nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen aus dem Polnischen ins Deutsche durch die Verfasserin dieser Diplomarbeit erfolgt. Weiteres Material, das für diese Arbeit benutzt worden ist, sind Video- und DVD-Aufnahmen, die vom „Theater Węgajty“ zur Verfügung gestellt worden sind. Im Rahmen der Rechercharbeiten haben auch Gespräche mit den Theaterleitern Waław Sobaczek und Johann Wolfgang Niklaus stattgefunden. All diese Dokumente bilden die Grundlage für die Erstellung der Geschichte eines Theaters, das 1986 in der Nähe von Olsztyn (Allenstein) gegründet worden ist. Die Beschreibung des Theaters im zweiten Kapitel hebt hervor, dass die Entstehungsgeschichte, die ländliche Umgebung

und die Gestaltung des Theatergebäudes dieses alternative Theater im Wesentlichen mitgestaltet haben. Im Wissen um diese spezifischen Verhältnisse lässt sich das „Theater Węgajty“ und seine Arbeitsweise besser verstehen. Dieses zweite Kapitel gibt auch einen Überblick über die Produktionen des „Teatr Wiejski Węgajty“ („Dorftheater Węgajty“). Im Mittelpunkt steht das „Projekt terenowy“. Durch die Betrachtung der Stücke des „Dorftheaters Węgajty“, besonders des letzten, wird eine entscheidende Interessenverschiebung innerhalb der Gruppe deutlich. Die ursprüngliche Gruppierung des „Teatr Wiejski Węgajty“ spaltet sich in zwei Arbeitszweige auf, in das „Projekt terenowy“ und die „Schola“.

Es folgt die Darlegung der Arbeitsweise der Gruppe des „Projekt terenowy“ und ihres Repertoires. Im Anschluss daran wird auch auf den Theaterleiter W. Sobaczek eingegangen. Die Ausführungen zu den zwei Gruppen „Schola“ und „Projekt terenowy“ sind in das Unterkapitel „Theaterleiter“ eingebettet, das sich neben dem Werdegang der beiden Theaterleiter W. Sobaczek und J. W. Niklaus auch mit den Kontakten beschäftigt, die die beiden vor ihrer Tätigkeit im „Teatr Wiejski Węgajty“ mit J. Grotowski gehabt haben. Über diese Verbindungen wird der Einfluss von Grotowskis Schaffen auf die Arbeitsweise der beiden Direktoren festgemacht. Hinsichtlich der Thematik der Arbeit kommt dem „Projekt terenowy“ dabei mehr Gewichtung zu.

Das dritte Kapitel setzt sich dann ausschließlich mit der Arbeit dieser Gruppe auseinander, welche sie im Rahmen der „anderen Theaterschule“ ausführt. Das Hauptaugenmerk dieses Teiles, der den Kernpunkt der Ausführungen bildet, ist gerichtet auf die Gegenüberstellung der Arbeit des „Projekt terenowy“ und der Grotowskis in Bezug auf folgende Themen: die Arbeit an traditionellen Festen, die Expedition, das Workshop-Programm. Die im letzten Punkt behandelten Themen, das sind die Arbeit mit Tänzen, Musik und Liedern, die Körperübungen, die Arbeit an Masken und die Selbsterfahrung der Teilnehmer, beruhen auf eigenen Erfahrungen. Die einzelnen Unterkapitel sind in eine chronologische Reihenfolge gesetzt. Die Referenzpunkte gehen einer aus dem anderen hervor. Ihre Auflistung steht unter einem aufeinander aufbauenden Gesichtspunkt. Folglich werden die ersten beiden Punkte, das Interesse an traditionellen Festen und die Expedition, als Voraussetzung für das Workshop-Programm der „anderen Theaterschule“ gesehen. Und nachdem die Arbeit an den traditionellen Festen den Schwerpunkt der Tätigkeit der „anderen Theaterschule“ ausmacht, kommt diesem Punkt große Bewandnis zu. Relevant ist daher auch, wie die Leitung des Theaters den Begriff „Tradition“ interpretiert und wie daher die Hintergründe der traditionellen Feste aussehen; hat sich gerade dieses polnische Theater in besonderer Weise

mit volkstümlichen Bräuchen und traditionellen Werten und Riten auseinandergesetzt. Diese Beschäftigung des „Theaters Węgajty“ hat nichts mit überkommenen Vorstellungen zu tun, wie sie bei einem vom Katholizismus geprägten Land wie Polen schnell assoziiert sind. Sowohl das polnische Theater wie auch das Land selbst werden unabhängig von derart schubladisierenden Gedankengängen begriffen. Was dabei aufgespürt wird, führt über eingrenzende Stigmata weit hinaus.

Die Vorgeschichte

1. Das alternative Theater in Polen

In Polen hat die Bewegung des studentischen Theaters im Kontext der Entstehungsgeschichte des alternativen Theaters eine außergewöhnliche Position. Bedeutend deswegen, da in ihr der Beginn dieser Theaterbewegung gesehen wird; einer Bewegung, die als Alternative zum bestehenden, eingegrenzten intellektuellen Leben während der Epoche der Volksrepublik Polen entstanden ist. Ihre Geburt fällt mit der Gründung von Theatern, wie „Studenckie Teatr Satyrykow“ („Studentisches Theater der Satyriker“), „Bim-Bom“ und „Pstrąg i Cytryna“ („Forelle und Zitrone“) im Jahre 1954 zusammen. Alle nachfolgenden Stränge, die sich ab dem Entstehungsjahr herauskristallisieren, sind somit im studentischen Theater verwurzelt. Dieser Ursprung ist ein wesentliches Charakteristikum dieser Szene. Nennenswert ist, dass der Name „alternatives Theater“ erst seit der Wende der 1970er und 1980er Jahre in Umlauf ist.⁴ So wird diese Bezeichnung im Nachhinein als Oberbegriff für eine Bewegung eingesetzt, die bereits 15 Jahre zuvor begonnen hat. Er steht für ein Theater, das nicht als solches bezeichnet werden könnte, würde es sich in seinen künstlerischen und alltäglichen Aktivitäten nicht bemühen, die Wunschvorstellung von einer idealen Welt zu realisieren.⁵

1.1 Klassifizierung des Begriffs „alternatives Theater“ in Polen

Die Theaterbewegung in Polen zwischen den zwei einschneidenden politischen Ereignissen, dem Tod Stalins und dem Fall des Sozialrealismus, verlangt nach einer genaueren Klassifizierung und nach Bezeichnungen. Der Begriff des „alternativen Theaters“ bestimmt in Polen eine lange Liste unterschiedlicher Erscheinungsformen: studentisches, junges, offenes, inoffizielles, unabhängiges, freies, neues, suchendes Theater, Theater der Gegenkultur, der jungen Intelligenz bzw. das Paratheater.⁶ Er versucht die Tätigkeit der Theaterkünstler⁷ und -gruppen, die sich gegen die dominierende Form und Institution des Theaterlebens stellen und eine andere Ästhetik, Arbeitsmethode und Organisation der Gruppe vorschlagen, einzuordnen. Die Bezeichnung beschreibt nicht ein gemeinsames Programm oder eine gemeinsame Ästhetik der Gruppen, sondern vielmehr eine ähnliche

⁴ Vgl. Joanna Ostrowska. *Szkice o teatrze alternatywnym*. S. 7.

⁵ Vgl. Ebenda. S. 8/9.

⁶ Vgl. Wojciech Dudzik. „Alternatives Theater in Polen“. S. 52.

⁷ In dieser Diplomarbeit wird auf eine gendergerechte Sprache verzichtet. Diese Entscheidung wurde jedoch keineswegs aus einem unkritischen Standpunkt heraus getroffen. Vielmehr soll mit dem Ausschluss der weiblichen Formen die Tatsache verdeutlicht werden, dass die Arbeit im polnischen Theater eine sehr männerbetonte ist.

Strategie gegen einen bestimmten Typ von Institution. Der Terminus ist in Polen als sehr unpräzise deklariert und auch als solcher kritisiert worden.⁸ Andererseits bezeugt sein Gebrauch bis heute eine Notwendigkeit und gilt für Erscheinungen von Theatergruppen, die sich von institutionalisierten dramatischen Theatern unterscheiden. Mit der Gründung neuer Gruppen und dem Entstehen neuer Richtungen sind Versuche unternommen worden, den Begriff enger zu fassen und die alternative Theaterszene zu klassifizieren. Es werden daher zwei Aufgliederungsvorschläge gemacht, um die Bewegungen erstens näher zu beschreiben und um sie zweitens: a.) zeitlich und b.) thematisch zu unterteilen.

a.) Um die Anzahl der neu entstandenen alternativen Theatergruppen und ihrer Interessenspunkte einzuteilen, hat es immer wieder Versuche einer Namensgebung gegeben. Anfang der 1970er Jahre sind Bezeichnungen, wie „Theater der jungen Intelligenz“, „offenes Theater“, „junges Theater“ oder „alternatives Theater“ aufgetreten, deren Impetus es gewesen ist, sich von dem bestehenden Begriff des „studentischen Theaters“ abzugrenzen. Diese Suche nach anderen Namen hat nach den politischen Ereignissen im März 1968 begonnen und ist entstanden aus der Diskrepanz zwischen der bestehenden Theaterkunst und der herrschenden Realität. Das studentische Theater Mitte der 1960er Jahre hat sich auf ästhetische und formale Experimente konzentriert und sich mit der Inszenierung von Dramen und poetischen Zusammenstellungen beschäftigt. Die neu entstandenen Gruppen Anfang der 1970er Jahre haben sich eher mit der politischen Situation während dieser Zeit auseinandergesetzt und sie thematisch in ihre Theaterarbeiten aufgenommen. Aus dieser Schwerpunktverlagerung hat sich die neue Richtung in der alternativen Theaterbewegung ergeben. Aber die „neuen“ Theater, die entstanden sind, haben jedoch keineswegs die Tradition des studentischen Theaters abgebrochen, sondern sie in eine künstlerische und gesellschaftliche Konzeption von Kunst verändert.

Da sich das Theater der 1960er Jahre sehr von dem in den 1970ern unterscheidet, kann auch nicht mehr der Begriff des „studentischen Theaters“ verwendet werden. Aldona Jawłowska benutzt aus diesem Grund nur für den Zeitraum davor (also ab dem Gründungsjahr 1954 bis circa 1975) die Bezeichnung „studentisches Theater“. Für den Zeitraum danach verwendet sie „junges Theater“.⁹

Ein weiterer Name, der in Polen für das sich entfaltende Theater in den 1970er Jahren verwendet wird, ist: „stara Alternatywa“ („alte Alternative“) oder „pierwsza

⁸ Die Existenz der verschiedenen Ausdrücke für die alternative Theaterszene ist laut Z. Dworakowska ein Problem der Onomatologie. Vgl. Gespräch mit Z. Dworakowska am 26.03.09 in Warschau.

⁹ Vgl. Aldona Jawłowska. Więcej niż teatr. S.11.

generacja“ (die „erste Generation“). Als Beispiele gelten das „Teatr Ósmego Dnia“ („Theater des Achten Tages“), das „Teatr Stu“ („Theater Hundert“), das nicht mehr existierende „Teatr 77“ („Theater 77“) und die bekannte Gruppe „Akademia Ruchu“ („Akademie der Bewegung“). Zur „nowa Alternatywa“ („neuen Alternative“) zählen all jene Gruppen, die in den 1980er Jahren gegründet worden sind.

Der Grund für diese chronologische Unterteilung liegt vor allem in der Abschwächung der studentischen Theaterbewegung, die sich ab 1980 vollzogen hat.¹⁰

b.) Tadeusz Kornaś schlägt eine zweite mögliche, aber sicherlich nicht endgültige Einteilung vor, wie man die Arbeit der polnischen Künstler der führenden alternativen Gruppen veranschaulichen kann. Er teilt das alternative Theater Polens thematisch in zwei Zweige ein: in den „anthropologischen“ und den „politischen“ Zweig¹¹. Der erste Strang folgt der Arbeit Grotowskis und beinhaltet all jene Gruppen, die entweder mit ihm gearbeitet haben oder mit seiner Arbeit verbunden sind. Die Route von J. Grotowski lässt T. Kornaś zuerst zum Theater „Gardzienice“¹² führen. Sie läuft über dieses weiter hinaus und rahmt Gruppen, wie „Studium Teatralne“ („Theaterstudium“)¹³, „Teatr Pieśń Kozła“ („Theater der Lieder der Ziege“)¹⁴, „Stowarzyszenie Teatralne Chorea“ („Theaterverein Chorea“)¹⁵ und das, in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehende, „Teatr Węajty“ („Theater Węajty“) ein.¹⁶

Zur anderen Linie gehört jene Sparte, für die der politische Inhalt essentiell ist und die T. Kornaś mit „The University Theatre Strand“¹⁷ bezeichnet und deren Wurzeln vermehrt im studentischen Theater liegen. Kennzeichnend für diesen Zweig sind die

¹⁰ Vgl. Gespräch mit Z. Dworakowska am 26.03.09 in Warschau.

¹¹ Vgl. Tadeusz Kornaś. *Between Anthropology and Politics*. S. 4.

¹² „Gardzienice“ ist ein 1977 in einem kleinen Dorf in der Nähe von Lublin gegründetes, experimentelles Theater. Leiter und Gründer der Gruppe ist Grotowskischüler W. Staniewski. Bekannt wurde „Gardzienice“ über ihre Expeditionen und bedeutenden Stimmtechniken. Wesentlicher Teil ihrer Arbeit ist der Gesang und die Musik.

¹³ „Studium teatralne“ wurde 1995 von Piotr Borowski gegründet. P. Borowski trat in Kontakt mit J. Grotowskis paratheatralen Projekten, arbeitete mit W. Staniewski und später mit J. Grotowski in Pontedera zusammen. Die Räumlichkeiten des Theaters befinden sich in einem Wohnblock im Warschauer Arbeiterviertel Praga.

¹⁴ „Teatr Pieśń Kozła“ wurde 1996 von zwei ehemaligen „Gardzienice“ Mitgliedern, von Anna Zubrzcka und Grzegorz Bral, in Wrocław gegründet. Ihre Produktionen zeichnen sich durch ihren physischen und musikalischen Charakter aus. Das Theater bietet seit 2004 den Studiengang „Master of Art in Acting“ gemeinsam mit der Manchester Metropolitan University an und organisiert seit 2005 das Theaterfestivals „Brave Festival“.

¹⁵ „Stowarzyszenie Teatralne Chorea“ ist seit 2004 eine eigenständige Gruppierung, die sich von der Gruppe „Gardzienice“ abgespaltete. Sie wird von Tomasz Rodowicz, dem Ko-Gründer von „Gardzienice“, geleitet. Ihre Zentrale befindet sich in Łódź.

¹⁶ Vgl. Tadeusz Kornaś. *Between Anthropology and Politics*. S.19.

¹⁷ Ebenda. S.48.

Kommentare über die soziale Situation des Landes in den 1970er und 1980er Jahren, die Anklage der politischen Unterdrückung der Gesellschaft während dieser Zeit, sowie der Ausdruck ihrer Frustration über das Fehlen an demokratischer Freiheit. Das Umfeld, welches jene Künstler vereint, ist die Verwerfung der kommunistischen Maxime. Diese Gruppen, wie „Theater des Achten Tages“, „Theater 77“, „Akademie der Bewegung“ und „Kalambur“ klagen die unbeteiligte Haltung der Theatergruppen des anthropologischen Zweiges an. Wie folgendes Zitat zeigen wird, hinterfragen sie die Sinnhaftigkeit der paratheatralen Beschäftigungen während dieser krisenhaften Situation in Polen: „*How can one run about in fields and meadows?*“¹⁸. Diese Kritik aus den 1970er und 1980er Jahren gilt J. Grotowski und „Gardzienice“, denn sie verlegen ihre Tätigkeiten in die Natur und in die Wälder, anstatt sich mit den wichtigen Gegebenheiten in Polen zu beschäftigen.¹⁹ Um die Position J. Grotowskis und seinen Zugang hinsichtlich der politischen Streitfrage zu beschreiben, wird folgendes Zitat von Jan Kott angeführt, der diese Sachlage prägnant erläutert.

Grotowski's theatre developed at a historical moment of prolonged political unrest. [...] In conditions of arbitrary and unlimited political repression every public activity is a compromise. In the theatre a political compromise is always ultimately an artistic compromise. Grotowski made the heroic decision to be uncompromising. But under the conditions of repression, such a decision exacts the price of supplanting politics with metaphysics.“²⁰

J. Grotowski, den T. Kornaś als den Repräsentanten und Startpunkt des anthropologischen Zweiges ansieht, verzichtet auf politische Statements und startet den Versuch, das Theater zu revolutionieren.²¹ Er legt seinen Schwerpunkt auf die Suche nach einer neuen Theatersprache, auf die Körpererfahrung und die „Meisterhaftigkeit“, die Untersuchung des Rituals und traditionellen Materials. Die unter „Grotowski and Gardzienice Strand“ zusammengeführten Gruppen charakterisiert (T. Kornaś zufolge) die Überschreitung der Theatergrenzen, die Arbeit außerhalb des Theaters und in der Natur, die wichtige Rolle von Musik und Liedern in ihren Aufführungen, die Verbindung mit einer bäuerlichen Kultur und die

¹⁸ Tadeusz Kornaś. *Between Anthropology and Politics*. S.48.

¹⁹ Lech Raczak, Leiter der Gruppe „Theater des Achten Tages“, kritisierte J. Grotowski öffentlich. Er sah die Phase des Paratheaters von J. Grotowski als eine Form an der Realität entfliehen zu können. Siehe dazu: Lech Raczak. „Para-ra-ra“. In: *Dialog*. Nr. /. S. 132-137.

²⁰ Kathleen Cioffi. *Alternative Theatre*. S. 83.

²¹ Vgl. Ebenda. S. 83.

Versuche, den Bezug zur Vergangenheit wieder aufzubauen.²² Diese Bezeichnung vereint neben J. Grotowski und „Gardzienice“ all jene Gruppen, die sich in diesen Themenhintergrund einbetten lassen und bietet daher einen thematischen Unterteilungsversuch der alternative Theaterszene in Polen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass besonders die Herausarbeitung des zweiten Einteilungsversuches die Zuordnung des „Theaters Węgajty“ in das alternative Theater Polens erleichtert. Beide Klassifizierungsversuche sehen zwar das studentische Theater als den Beginn dessen an, was zur alternativen Theaterbewegung Polens geführt hat, für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist jedoch die Aufteilung von T. Kornaś von besonderer Relevanz. Sie beinhaltet einen wichtigen Hinweis auf die genaue Einbettung des „Theaters Węgajty“. T. Kornaś rechnet dasselbe nämlich dem „anthropologischen Zweig“ zu und weist auf die Spuren von J. Grotowski hin. Darüber hinaus stellt Zofia Dworakowska fest, dass alles, was wir heute „Alternative“ in Polen nennen, zwei Quellen hat: Einerseits ist es das studentische Theater und andererseits die Inspiration von Grotowski.²³

Das „Theater Węgajty“ entstammt dem zweiten Inspirationsbereich. Das Phänomen des studentischen Theaters ist im Kontext von „Węgajty“ nur dahingehend von Bedeutung, wenn davon ausgegangen wird, dass es in Polen keine Bewegung einzelner, voneinander unabhängiger Gruppen gegeben hat.²⁴ J. Grotowski aber, wie T. Kornaś Einteilungsversuch und Z. Dworakowskas Feststellung zeigen, ist die Inspiration eines eigenständigen Zweiges.

1.2 Die Kennzeichen des alternativen Theaters in Polen

Der Begriff „alternatives Theater“ birgt, wie im vorangegangenen Kapitel umrissen, Schwierigkeiten in sich. Auf die Problematik der eindeutigen Definition des Begriffs „alternatives Theater“ weist auch folgendes Zitat hin: *„Die alternativen Theater werden von so vielen unbestimmbaren Gruppen erschaffen, dass eine eindeutige Definition schwer möglich ist.[...] Jede Probe den Bereich des alternativen Theaters zu kennzeichnen, wird unvermeidlich willkürlich sein“.*²⁵

²² Vgl. Tadeusz Kornaś. Between Anthropology and Politics. S.44- 46.

²³ Vgl. Gespräch mit Z. Dworakowska am 26.03.09 in Warschau

²⁴ Die durchgehende Linie in der Bewegung des alternativen Theaters in Polen verdeutlicht im besonderen die Konzeption von Lech Śliwonik. Er sieht die Jahre 1960 bis 1989 als eine gesamte Bewegung an. Für ihn ist es eine Bewegung des studentischen Theaters mit verschiedenen Wandlungen. Vgl. Gespräch mit Z. Dworakowska am 26.03.09 in Warschau

²⁵ Zitat im Original: „Teatry 'alternatywne' tworzą grupę tyleż nieokreśloną, co trudną do jednoznacznego zdefiniowania. [...] Każda próba wyznaczenia zakresu teatralnej 'alternatywy' będzie więc nieuchronnie

Zu einem ähnlichen Ergebnis der Unbestimmtheit der zeitgenössischen alternativen Theater kommt auch T. Kornaś. Er bezeichnet das alternative Theater als „*Sack, in den heute alles geschmissen werden kann.*“²⁶

Die Problematik den Bereich nicht klar definieren zu können, entsteht einerseits durch die verschiedenen Einteilungsversuche und Namensgebungen der Erscheinungsformen dieses Theaters in Polen²⁷, andererseits durch den offenen Begriff „alternativ“. Der Hinweis auf die verschiedenen Bedeutungsansätze des Terminus „alternativ“ erscheint für diese Arbeit jedoch nur begrenzt sinnvoll. Dennoch ist es ungeachtet der Problematik relevant, eine allgemeingültige Definition für das alternative Theater in Polen zu suchen und auf eine mögliche Definition hinzuweisen. Der Charakterisierungsversuch von W. Dudzik hebt jene Punkte hervor, die als Grundzüge für dieses Theater gelten können und verdeutlicht das Verständnis, in dem der Begriff im weiteren Verlauf der Arbeit verwendet wird.

Für ihn handelt es sich um ein alternatives Theater, wenn aus den folgenden Beweggründen Theater gemacht wird:

- aus dem Bedürfnis heraus sich selbst zu verwirklichen
- aus Freude an der Begegnung mit Menschen
- aus dem Bewusstsein einer „Mission“ (ideologischer, sozialer oder religiöser Art)
- aus Protest gegen die herrschenden Verhältnisse und Konventionen
- in Opposition unzulänglicher traditioneller Ausdrucksmittel²⁸

Um eine genauere Erläuterung zu geben, in welcher Form sich die fünf Gründe bemerkbar machen, werden zusätzlich Kennzeichen aufgelistet. Diese Kennzeichen sind grundlegende Merkmale, über die sich das alternative Theater in Polen charakterisiert und diese Theaterlandschaft beschreiben lässt. Dazu zählt die vom institutionellen Theater abweichende Form der Organisation und Relation der Mitarbeiter untereinander, zu ihren Zuschauern und während der Vorbereitung einer Vorstellung. Bei der organisatorischen Zusammenstellung einer Präsentation spielt sicherlich auch das große Ausmaß an Zeit mit, das die alternativen Gruppen auf Grund ihrer unterschiedlichen Organisation beanspruchen. Laut den Aussagen einer der Theatergründer des „Theaters Węajty“ hat man „*die Zeit, sich wirklich mit etwas zu beschäftigen, richtig tief zu beschäftigen. Die Arbeit ohne Zeitdruck ermöglicht ein tiefes Eingehen in die Thematik.*“²⁹

arbitralna”. Joanna Ostrowska. Szkice o teatrze alternatywnym. S. 65.

²⁶ Zitat im Original: „Teatr alternatywny to worek, do którego dzisiaj można wrzucić wszystko”. Ebenda. S. 65.

²⁷ Siehe 1.1 „Klassifizierung des Begriffs 'alternatives Theater' in Polen“.

²⁸ Vgl. Joanna Ostrowska. Szkice o teatrze alternatywnym. S. 68.

²⁹ Vgl. Gespräch mit J. W. Niklaus am 3.02.09 in Olsztyn.

Prägend für die Gestalt der Theatergruppe ist auch, dass in Polen ein „Leader“ in ihrem Mittelpunkt steht, um den sich die Mitglieder scharen.³⁰ Die Mitglieder arbeiten nicht für ihren Ruhm, sondern für das Theater und die Gruppe. Dementsprechend ist das private Leben dem Leben im Theater untergeordnet. Der enge Zusammenhalt der Theatergruppe wird zusätzlich untermauert durch eine bestimmte Ideologie, die von allen Mitgliedern getragen wird, sei es politisch, sozial, gesellschaftlich oder ökologisch. Über diese Auseinandersetzungen wird eine bestimmte Zuschauerschaft angesprochen, die sich zudem häufig aus Freunden, Kollegen und Mitarbeitern zusammensetzt. So ist nach W. Dudzik ein Merkmal des alternativen Theaters sein „Milieutheater“-Charakter.³¹ Eng mit seinem Wesen verbunden sind auch Formen eines neuen schauspielerischen Ausdrucks und die Suche nach einer anderen Sprache.³² Diese fließt, wie die Gestalt und Lage des Theatergebäudes, in die Inszenierung ihrer Stücke mit ein. Viele alternative Theater haben als Arbeitsstätte Gebäude gewählt, die zuvor eine andere Funktion hatten. So sind manche von ihnen Fabriken, Schlösser oder Scheunen gewesen, bevor sie zu Theaterhäusern umfunktioniert wurden.³³ Ihre Lage im ländlichen Raum lässt einerseits auf für das alternative Theater charakteristische Möglichkeiten des Ausdrucks, als auch auf eine erweiterte Theatertätigkeit schließen.

Die aufgelisteten Kennzeichen fungieren als Einfassung des Begriffs für die Verwendung in der vorliegenden Arbeit, darüber hinaus aber auch als Hinweis auf die Bedeutung des polnischen alternativen Theaters als Kulturbewegung. Das alternative Theater in Polen ist *„eine theatrale-gesellschaftliche Bewegung“*³⁴. In diesem Zitat steckt der Unterschied zu anderen Ländern. Denn während sich alternatives Theater in den USA und Westeuropa nicht als jugendliche Bewegung versteht, kommt ihm in Polen eine andere Bedeutung zu:

*„In fact, unlike in North America and Western Europe where alternative theatre was only a marginal manifestation of youth counterculture, in Poland alternative theatre was one of only a few manifestations of youth counterculture and hence took on a relatively greater importance in the country's cultural life.“*³⁵

³⁰ Im „Theaterlaboratorium“- J. Grotowski, „Theater des Achten Tages“- L. Raczak, „Gardzienice“- W. Staniewski, „Akademie der Bewegung“- W. Krukowski, Theater „Węajty“- W. Sobaczek. Vgl. Wojciech Dudzik. „Alternatives Theater in Polen“. S. 52.

³¹ Vgl. Ebenda. S. 52.

³² In diesem Kontext wird auf die mögliche Bezeichnung des „suchenden Theaters“ verwiesen, die unbestreitbar mit der Person J. Grotowskis verbunden und symptomatisch für die Mehrzahl alternativer Ensembles ist. Vgl. Ebenda. S. 53.

³³ Vgl. Zofia Dworakowska. CZ/PL: In diesem Buch werden zahlreiche Wirkungsstätten von Theatergruppen in Polen und Tschechien aufgelistet, die ursprünglich nicht als Theatergebäude konzipiert worden sind und erst durch einen Umbau als Theaterstätten genutzt werden konnten.

³⁴ Zitat im Original: „ruch teatralno-społeczny“. Joanna Ostrowska. Szkice o teatrze alternatywnym. S. 66.

³⁵ Kathleen Cioffi. Alternative Theatre. S.135-136.

Der Hauptunterschied besteht für K. Cioffi darin, dass die Gegenkultur und der mit ihr verbundene Lebensstil in Polen auf die alternativen Theater beschränkt ist. Das Wesen des alternativen Theaters ist durch diesen Hintergrund stark charakterisiert³⁶, verfolgt doch dieser Bereich in Polen gesellschaftliche Ziele und die Konzeption der Weltverbesserung.³⁷ Joanna Ostrowska meint dazu: „*Das alternative Theater ist eines, dem an etwas mehr liegt als an der Kunst.*“³⁸

Mit seiner anderen Arbeitsweise, die ungewohnte Wege künstlerischer Antworten bestreitet und neue Formen der Wirkung auf den Zuschauer sucht, hebt sich das alternative Theater in Polen deutlich von der Methodik des institutionalisierten Theaters ab, auch gerade weil es die bestehende Theaterkultur und Welt negiert und Alternativen zu den Ideen, der Organisation und den Workshops des professionellen Theaters bietet.³⁹ Ein besonders Kennzeichen ist darüber hinaus das Gedankengut der Gegenkulturbewegung. Eine große Bedeutung für die Konzeption dieser alternativen Kultur hatte das Wirken von J. Grotowski und seines Theaterlaboratoriums vor allem in den 1970er Jahren, während seines Interesses am Paratheater.⁴⁰

1.3 Der Initiator Jerzy Grotowski und die Phase des „Paratheaters“

Bei den „Beeinflussten“ von J. Grotowski bilden sich nach Z. Dworakowska zwei Kategorien von Gruppen heraus: Erstens jene, die bis 1970 und während der Aufführungsphase⁴¹ mit ihm in Kontakt getreten sind und zweitens die, welche ihre Inspiration hauptsächlich in der Zeit erlangt haben, als J. Grotowski sich weg vom Theater bewegt hat.⁴² Die zwei Gruppen haben einen anderen Charakter, betreffen andere Leute und lassen sich durch die unterschiedliche Zeit der Inspiration kennzeichnen.

Zur zweiten Gruppe gehören etwa jene Personen, deren Beweggründe hauptsächlich aus ihrer Teilnahme an den Praktika des Theaterlaboratoriums erwachsen. Zwischen 1973 und 1976 hat das Laboratorium seine Türen für mehrere tausend Teilnehmer geöffnet. Viele von

³⁶ Vgl. Joanna Ostrowska. Szkice o teatrze alternatywnym. S. 54f.

³⁷ Vgl. Ebenda. S. 80.

³⁸ Zitat im Original: „teatr alternatywny to taki, któremu należy na czymś więcej niż sztuka.” Vgl. Ebenda. S. 89.

³⁹ Vgl. Ebenda. S. 68.

⁴⁰ Vgl. Aldona Jawłowska. Więcej niż teatr. S.34.

⁴¹ J. Grotowskis Schaffen kann in fünf Perioden eingeteilt werden. Jede Phase resultiert aus der vorherigen. Ihre Übergänge sind teilweise übergreifend, dennoch lassen sich Anfangs und Endzeitpunkte festlegen, sodass folgende Einteilung entsteht: 1. „Theatre of Production” (1959-69); 2. „Paratheatre” (1969-78); 3. „Theatre of Sources” (1976-1982); 4. „Objective Drama” (1983-86), 5. „Art as a vehicle” (ab 1986).

⁴² Leszek Kolankiewicz legt J. Grotowskis Überschreitung der Grenzen des Theaters mit den Zeitraum 1969-70 fest. Vgl. Lisa Wolford. The Grotowski Sourcebook. S.208.

ihnen haben auch einer der Aufführungen der letzten Präsentation J. Grotowskis beigewohnt. „Apocalypsis Cum Figuris“ (erste Fassung Feb.1969)⁴³ ist für einige die Inspiration, um ihren künstlerischen Weg zu beginnen, dessen Spur die Inspirierten bis in Bereiche, außerhalb der Grenzen des Theaters führt. Sie kommen in Berührung mit der „Aktiven Kultur“-Bewegung J. Grotowskis. Einige von ihnen gelten als Erben dieser paratheatralen Idee.

1.3.1 Die „aktive Kultur“

Die Bezeichnung „aktive Kultur“ ist in Polen stark von J. Grotowski geprägt worden. Ihr Ursprung wird fast ausschließlich mit seiner Person und den paratheatralen Tätigkeiten in Verbindung gebracht.⁴⁴ Zu Beginn des „exits from the theatre“ sind (K. Cioffi zufolge) die Aktivitäten des Laboratoriums unter „paratheatre“ und „active culture“⁴⁵ bekannt.

Das Wirken während der Zeit des Paratheaters soll der Schaffung einer „aktiven Kultur“ dienen. Mit seiner Version einer alternativen Kultur beeinflusst J. Grotowski in bedeutender Weise die Entstehung neuer Konzepte, sei es theatral oder kulturell. Denn diese Bewegung ist nicht nur-genauso wie das alternative Theater- eine Strömung im Theater, sondern auch eine gesellschaftliche Bewegung. Sie hat die Arbeitsthematik, sich gegen die Barrieren zwischen Menschen, gegen das Erstarren und gegen unreflektierte, wiederholte Verhaltensschemata zu richten.⁴⁶ Diese alternative Bewegung J. Grotowskis regt Reflexion und kulturelle Aktivität in ihrer Umwelt an. J. Grotowski sieht die gesellschaftliche Entwicklung kritisch und verweist auf die „Krise des Vertrauens“ und die „Reprivatisierung des Lebens“. Er beginnt eine kulturellen Erforschung und beobachtet soziale und gesellschaftliche Entwicklungen, *„die- gelinde gesagt- beunruhigend [...] [und] einem wichtigen kulturellen Durchbruch nicht förderlich sind.“*⁴⁷ Die „aktive Kultur“ bietet eine Alternative, um die Vitalität der Kultur zu garantieren. Denn *„wir [J. Grotowski und das Ensemble des Theaterlaboratoriums] nehmen an, daß die Kultur-will sie fruchtbar bleiben-differenziert sein muß und daß eine homogene Kultur tot ist.“*⁴⁸

Die „aktive Kultur“ lässt sich als eine Art des „Schöpfens“ beschreiben, welche die Trennung in Schauspieler und Zuschauer nicht anerkennt, nicht erzählend ist und nicht die

⁴³ Näheres zu „Apocalypsis cum figuris“ siehe Kathleen Cioffi. Alternative Theatre. S. 87. und Jennifer Kumiega. The Theatre of Grotowski. S. 90.

⁴⁴ Vgl. Gespräch mit Z. Dworakowska am 26.03.09 in Warschau

⁴⁵ Kathleen Cioffi. Alternative Theatre. S. 89.

⁴⁶ Vgl. Aldona Jawłowska. Wiecej niż teatr. S.36

⁴⁷ Jerzy Grotowski. „Theater Laboratorium nach 20 Jahren“. S.37.

⁴⁸ Ebenda. S.46.

Absicht hat, künstlerische Zeichen zu kreieren. Aber vor allem ist sie als Schaffen zu verstehen, welches nicht die Herstellung von Theatervorstellungen in den Vordergrund rückt.

⁴⁹ Dieser Zugang zum künstlerischen Werk ist in den 1970er Jahren entstanden, als J.Grotowski begonnen hat den Bereich des Theaters zu verlassen und „eine radikale

Erweiterung der Grenzen des Theaters eingetreten ist, welches nun Erscheinungen umfasst, die mit dem Theater im herkömmlichen Sinne des Wortes, nur aktives Handeln und den zwischenmenschlichen Kontakt im Raum gemein haben.“⁵⁰

Die Veränderungen ziehen einen anderen Blickwinkel auf das künstlerische Wirken mit sich. In der Periode des Paratheaters vollzieht sich eine Akzentverschiebung von dem Erschaffen eines Werkes als Produkt auf den Prozess des Erschaffens. Das Werk wird von der negativen Konnotation, die das Wort „Produktion“ enthält, befreit und nicht mehr als kulturelles „Konsummittel“ betrachtet.

J. Grotowskis Proposition, weder Schöpfer als „Produzenten“ noch Zuschauer als „Konsumenten“ zu bezeichnen, wirkt der Degradierung des künstlerischen Werks als „kulturelle Konsumtion“ entgegen. Dies zieht die Aufhebung der beteiligten Personen in Handelnde und Beobachtende mit sich. „Bei den paratheatralischen Aktivitäten gibt es keine Einteilung in Handelnde und Beobachtende: alle Anwesenden sind [...] aktive Teilnehmer.“⁵¹

Darüber hinaus nimmt während der Phase des Paratheaters der Probenprozess eine wichtige Position ein. Das bereits angesprochene Spektakel „Apocalypsis cum figuris“ weist bereits auf diese Rolle hin und ist Beginn der Schwerpunktverlegung in der Theaterarbeit J.Grotowskis. „Parathetare emerged almost seamlessly from Apocalypsis cum figuris“.⁵²

J.Grotowski beginnt mit „Apocalypsis cum figuris“ die Grenzen des Theaters zu verlassen. Um diesen Weg fortzusetzen, hat er nach diesem Stück nicht mehr Theaterproduktionen wie zuvor zur Aufführung bringen können. „Apocalypsis cum figuris“ wird während eines Zeitraumes von 12 Jahren kontinuierlich verändert und behält dadurch seine Vitalität. Die Unterteilung in Probezeit und Aufführungszeit wird in diesem Stück verwischt. Es gewinnt bei jeder neuen Aufführung durch die Entdeckungen der Schauspieler an sich selbst und durch ihrer Vorschläge immer wieder anderes hinzu. Die Neuerung im Probenprozess verändert die Sichtweise auf das Training und die Theaterarbeit, denn das „Produkt“ ist nicht mehr der Mittelpunkt. Das Training wandelt sich und ist nun ein Weg, um sich selbst kennenzulernen. Speziell die Übungen dienen der Körpererfahrung. Die schöpferische

⁴⁹ Vgl. Zofia Dworakowska. Wolność w systemie zniewolenia. S. 151.

⁵⁰ Jerzy Grotowski. „Theater Laboratorium nach 20 Jahren“. S.40.

⁵¹ Ebenda. S.41.

⁵² Lisa Wolford. The Grotowski Sourcebook. S.205.

Tätigkeit in der Zeit des Paratheaters wirkt in einem breiteren Rahmen. Das Wirkungsfeld wird ausgedehnt. Und das nicht nur, weil durch die Öffnung des Theaterlabors auch jungen Leuten über die Workshops Zugang gewährt wird und das Labor die Grenze des Theaters überschreitet, sondern auch durch seine Intention das gesellschaftliche Umfeld miteinzubeziehen. Denn „aktive Kultur“ nimmt Einfluss auf die umgebende Realität und ruft Engagement und Aktivität hervor. Die Bewegung fungiert als Sinngeber und als Möglichkeit, die Wirklichkeit mit den Bedürfnissen des Körpers, des Verstandes und der Vorstellungskraft zu gestalten.⁵³ Die breitere Ausrichtung des Arbeitsschwerpunktes bezieht sich auch auf das Wiedererlangen der Verbindung mit der Natur und der umgebenden Landschaft. In den 1970er Jahren hat sich das Verlassen des Theaters und der angestrebte Kontakt mit der Natur auch auf praktischer Weise im Theaterlaboratorium vollzogen: Als zweite Zentrale des Theaterlabors wird Brzezinka, ein kleiner Ort im Umkreis von Wrocław, gewählt.

Ende der 1970er Jahre hat J. Grotowski mit der Zusammenstellung einer Gruppe begonnen, die mit den ursprünglichen Theaterlaboratoriumsmitgliedern zusammenarbeitete und sich in dem Gebäude der alten Scheune niederließ. Einige der Beteiligten sind über das Stück „Apocalypsis cum figuris“ zur Gruppe hinzugestoßen, darunter auch der spätere Gründer des Theaters „Gardzienice“ Włodzimierz Staniewski. Er gehört zu den sieben Personen, die 1971 von 300 Interessenten übrig geblieben sind. Diese von der Regierung finanzierte Außenstelle des Laboratoriums hat die notwendigen Bedingungen für den eingeschlagenen Weg J. Grotowskis in Richtung „aktiver Kultur“ erfüllt. Der Platz in Brzezinka hat die Möglichkeit geboten, sich freier zu bewegen und sich vom hemmenden Leben in der Stadt fernzuhalten. Des Weiteren haben auch gute Voraussetzungen für die paratheatralen Projekte in der Natur geherrscht, die hauptsächlich im Wald stattgefunden haben. Die paratheatralen Aktivitäten, das Konzept der „aktiven Kultur“, ist primär unter dem Gesichtspunkt realisiert worden, die Verbindungen mit der Natur zu erneuern, was durch das Einschreiben des Trainings und des alltäglichen Lebens in den Rhythmus und Wechsel der Natur erfolgt ist.⁵⁴

⁵³ Vgl. Aldona Jawłowska. *Wiecej niż teatr*. S.35.

⁵⁴ Vgl. Zofia Dworakowska. *Wolność w systemie zniewolenia*. S.154.

1.3.2 Die Resonanz Jerzy Grotowskis in der alternativen Theaterszene Polens

„Grotowski's influence on the alternative theatre movement, both in the West and in Poland, was enormous.“⁵⁵ Das Ausmaß von J. Grotowskis Wirken auf die alternative Theaterszene Polens zeigt sich daran, dass auch Personen inspiriert worden sind, die keinen oder nur einmaligen in Kontakt mit ihm gehabt haben. Grzegorz Bral berichtet über eine flüchtige Begegnung mit J. Grotowski in New York und seine tiefe Erfahrung, die er durch J. Grotowskis Stück „Apocalypsis cum figuris“ erlangt hat. Anna Zubrzycka erzählt von einem entscheidenden Aufeinandertreffen bei einem Workshop in Wrocław.⁵⁶

Die Effekte auf die Theaterszene, die Gruppen und die Individuen sind so unterschiedlich wie der Umstand, unter dem der Kontakt zu J. Grotowski stattgefunden hat. Die zu Beginn des Unterkapitels angeführte Unterteilung der beeinflussten Personen, bietet daher eine effiziente Möglichkeit, die Inspirationsquellen abhängig von den Perioden J. Grotowskis zu betrachten. Diese Sichtweise ist wichtig, um die zutreffende Art der Auswirkung herauszuarbeiten. Im Kontext dieser Arbeit ist es J. Grotowskis paratheatrale Phase. Über diese notwendige Begrenzung auf einen Zeitraum wird gleichzeitig deutlich, welche Intensität das grotowskische Wirken in Polen hat. Die Skepsis der Theatergruppen in den 1960er Jahren wandelt sich in den 1970ern in eine Mode um die Person „Grotowski“ um. Während dieser Zeit sind die Einflüsse J. Grotowskis (trotz der ideologischen Unterschiede seiner Kritiker des „politischen Zweiges“, wie das „Theater des Achten Tages“) fast in jeder Theatergruppe zu finden. „It was possible in the 70ies to trace Grotowski's theatrical

*influence, whether beneficial or malign, in the work of virtually every student/alternative theatre.“*⁵⁷

Der Trend „Grotowski“ zeigt sich in einer Nachahmung eines bestimmten Trainings und der unbedachten Inszenierungen von stereotypischen Elementen des Theaterlaboratoriums, wie das barfußige Ausüben der Körperübungen oder das Spiel innerhalb der Zuschauermenge. Es entsteht ein regelrechter Prototyp, sei es als Modell einer „perfekten“ Aufführung, eines „wahrhaften“ Schauspielers oder inszeniererischer Elemente, wie der charakteristischen Schauspieler-Zuschauer- Beziehung. J. Grotowski hat die Position des Meisters geradezu genossen. Doch seine Persönlichkeit lastet auf der Theaterbewegung dieser Zeit wie eine Plage.⁵⁸ Denn nicht für alle Gruppen erweist sich sein Einfluss als förderlich. Aus dem

⁵⁵ Kathleen Cioffi. Alternative Theatre. S. 89

⁵⁶ Grzegorz Bral und Anna Zubrzycka sind die Leiter des „Teatr Pieśń Kozła“/ „Theater Lieder der Ziege“. Die Informationen entstammen der Diskussion am 21.02.2009 mit den Gründern des Theaters anlässlich der Ausstellung „Performer“ in der Nationalgalerie „Zachęta“ in Warschau.

⁵⁷ Kathleen Cioffi. Alternative Theatre. S.92.

⁵⁸ Vgl. Aldona Jawłowska. Więcej niż teatr. S. 37.

Zwang heraus unterliegen viele der Versuchung, J. Grotowski zu imitieren. Sie eifern seiner Methode⁵⁹ in Richtung Körperlichkeit nach und schaffen vage, vorgetäuschte Produktionen. Andere hingegen profitieren von der Teilnahme an den Sessions des Theaterlaboratoriums und setzen die Inspirationen auf eigene Weise um.

Eine Person, die der Position von J. Grotowski überaus kritisch gegenüber steht, ist der Regisseur Krystian Lupa. Seine sehr subjektiven Kommentare über den „Hippi-Guru“⁶⁰ J. Grotowski betreffen größtenteils die Thematik der Einflüsse. K. Lupa äußert sich in einem Interview, dass auch J. Grotowski, der sehr feinfühlig dafür gewesen ist, wer was von ihm gestohlen hat, von seinem Gegenspieler T. Kantor „geraubt“ hat.⁶¹ Es bestehen theoretische Aussagen, in T. Kantor einen möglichen Lehrer von J. Grotowski zu sehen, sind doch nach K. Cioffi einige von J. Grotowskis Ideen, wie „[...] *there is nothing sacred about a dramatic text and [...] what is important about theatre is the process rather than the product*“⁶², zuerst von T. Kantor praktiziert worden. Demnach besteht nicht nur bei den Nachfolgern J. Grotowskis der Drang gewisse Elemente zu kopieren, sondern auch auf Seiten des „maître“. Vielleicht eine Selbstverständlichkeit und etwas ganz Natürliches. Jedenfalls sagt G. I. Gurdjiew, dass jeder Lehrer vor allem auch ein Dieb sei.⁶³

So wie J. Grotowski unter anderem durch „Raub“, seinen Weg beschritten hat, tun dies vermehrt auch von ihm inspirierte „Schüler“. Die „*neue Generation von Ensembles und Theaterschaffenden* [in Polen nimmt] *von Grotowski [...] das Gute [...], um dann ihren eigenen Weg zu gehen.*“⁶⁴ Sie lernen von ihrem Vorgänger eine Aufführungssprache an der Grenze zur Aufführbarkeit und setzen die Suche nach einer Ausdrucksweise im Theater fort.⁶⁵

⁵⁹ Der Begriff „Methode“ ist im Zusammenhang mit J. Grotowski nicht als ein endgültiges Rezept zu verstehen. J. Grotowski betont, dass seine Methode keine ultimative, ideale, allgemeingültige Lösung für die Schauspieler und die Schauspielkunst und keinesfalls deduktiv ist. Dem Schauspieler soll darüber kein festgelegtes, fertiges Wissen angeeignet werden, sondern nach J. Grotowski ist alles in ihr auf das „Reifen“ des Schauspielers und das Hervorrufen seiner extremsten Möglichkeiten ausgerichtet. Vor allem ist seine Methode, eine offene Methode, die individuell verschieden angewandt werden muss. Vgl. Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 14, S. 199f, S. 207.

⁶⁰ Vgl. Łukasz Drewniak „Falszywy prorok teatru”. S.11.

⁶¹ Ebenda. S.11.

⁶² Kathleen.Cioffi. Alternative Theatre. S. 46.

⁶³ Vgl. Łukasz Drewniak. „Falszywy prorok teatru”. S.12.

⁶⁴ Tomasz Plata. Öffentliche Strategien, private Strategien. S. 168.

⁶⁵ Ebenda. S. 168

1.4 Die weitervererbten Elemente des „Paratheatergedankens“ in der „Pracownia Olsztynska“ („Olsztynener Werkstatt“)

Einige in den 1970er Jahren in Polen gegründete Gruppen nehmen die Idee der „aktiven Kultur“ auf und erweitern sie auf interessante Weise. Zu einer dieser Formierungen zählt die 1977 von Absolventen der Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte (Ryszard Michalski, Waław und Erdmute Sobaczek) gegründete „Pracownia Olsztynska“⁶⁶ („Olsztynener Werkstatt“). Ihre Mitglieder haben sich entschieden, das städtischen Umfeld zu verlassen, um in einer kleinen Stadt im nordöstlichen Teil Polens zu arbeiten. In Olsztyn (Allenstein) wird ihr *„geschickt ausformuliertes alternatives Programm unter der kommunistischen Regierung in Polen angenommen“*⁶⁷ und auch tatsächlich unter der öffentlichen Aufsicht der Stadt bis zur Verhängung des Kriegsrechtes vollzogen.⁶⁸ Der Schlossturm der Stadt wird der Gruppe als Arbeitsplatz zugewiesen und die Finanzierung durch die regionale sozial-kulturelle Vereinigung zugesprochen.

Die ersten Zeilen ihrer Gründungsschrift werden einleitend angeführt. Sie weisen auf eine erweiterte Theatertätigkeit hin und heben ein Kennzeichen der Periode der „aktiven Kultur“ J. Grotowskis hervor. Sie unterstreichen, dass der Fokus der Gruppe auf dem Prozess und nicht auf dem Produkt liegt:

*„Uns interessieren Erscheinungen, die über die Kunst hinaus gehen, Erscheinungen des Schöpfens und unter ihnen im Besonderen diese, deren Bedingungen die mannigfaltige Rezeption, die aktive Teilnahme, die Anerkennung von Werten, die Kollektivität und der Mut sind. [...] Uns interessiert weder die traditionelle Form der Popularisierung der Kunst, das Vergnügen, der Konsum, die Entspannung, der Konformismus und der Komfort.[...] Die „Pracownia“ wird Ort eines neuen, aktiven Kreises sein, der sich für die Veränderung unserer Wirklichkeit engagiert. [...] Die „Pracownia“ wird den Charakter einer experimentellen, schöpferischen Werkstatt haben. Wir werden uns eher dem schöpferischen Prozess als der Erlangung eines fertigen Produkts widmen.“*⁶⁹

⁶⁶ vollständiger Name: „Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza Pracownia Klub“/ „Die interdisziplinäre Filiale: der schöpferisch-untersuchende Werkstättenklub“.

⁶⁷ Vgl. Gespräch mit Erdmute Sobaczek am 9.04.09 in Węajty.

⁶⁸ Vgl. Aldona Jawłowska. Wiecej niż teatr. S. 37.

⁶⁹ Zitat im Original: Interesują nas zjawiska szersze niż sztuka, zjawiska twórczości, a wśród nich szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność i odwaga [...]. Nie interesuje nas tradycyjna forma popularyzacji sztuki, rozrywka, konsumpcja, relaks, konformizm i poczucie komfortu [...]. Pracownia będzie miejscem skupienia nowego, aktywnego środowiska zaangażowanego w przemiany naszej rzeczywistości [...]. Pracownia będzie miała charakter eksperymentalnego warsztatu twórczego [...]. Koncentrować się będziemy bardziej na samej twórczości niż na dążeniu do uzyskania gotowego produktu. Ebenda. S. 37-38.

Diese Einführung in das Arbeitskonzept lässt auf einen sehr umfassenden Handlungsbereich und nicht nur auf eine „theatrale“ Tätigkeit der Gruppe schließen. Wie bereits angedeutet, hat die „Pracownia“ der „aktiven Kultur“ die Idee der Erweiterung des künstlerischen Theaterbereiches, in dem geschaffen wird, entnommen. In diesem Sinne werden theatrale Werkzeuge in Bereichen genutzt, in denen Theater ansonsten nicht vorherrscht.⁷⁰

Die „Pracownia“ hat Kurse und Theatertreffen organisiert, Workshops und Seminare angeboten, die Bereiche wie Stimme, Körper, non-verbale Kommunikation und Musik betroffen haben. Sie hat damit hauptsächlich junge Leute angesprochen. Neben diesen Tätigkeiten und den Aufführungen ihrer Straßentheatergruppe ist die „Pracownia“ auch im Bereich der Ökologie engagiert gewesen und hat um die Wertschätzung der Natur gekämpft. Die Veranstaltungen der „Pracownia“ haben darauf abgezielt, das festgefahrene kulturelle Verhalten in Frage zu stellen, die Problematiken von Künstlern zu diskutieren und anderen polnischen sowie ausländischen alternativen Gruppen zum Durchbruch zu verhelfen. Die Workshops sind darauf ausgerichtet gewesen, den Körper und die Stimme weiterzuentwickeln, spontane Kreativität zu ermöglichen, sowie eine gute Reaktionsfähigkeit der Sinnesorgane hervorzurufen. Die Methoden und Schwerpunkte ihrer Arbeit und das Training sind aufgrund der Teilnahme der Mitglieder der „Pracownia“ an den von J. Grotowski durchgeführten Trainingssessions deutlich an der körperlichen Arbeit und der Freisetzung von Kreativität interessiert. Neben der inhaltlichen Verbindung zu J. Grotowski besteht auch eine direkte. Die Mitglieder der „Pracownia“ sind über Jahre hinweg in sehr engem Kontakt mit J. Grotowski gestanden, ist er doch der Namensgeber der Gruppe, die er „Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza Pracownia Klub“ („Die interdisziplinäre Filiale eines schöpferisch-untersuchenden Werkstättenklub“), kurz „Pracownia“ genannt hat. Die Beschreibung der „Pracownia“ zeigt Kennzeichen des paratheatralen Zeitraums J. Grotowskis, die die Gruppe- wie andere inspirierte alternative Theatergruppen- in ihrer Tätigkeit festgehalten hat.

Abschließend werden noch einmal die Auswirkungen auf die alternative Theaterszene unterstrichen, denen in den Aufführungen zur „Pracownia“ Gruppe nur kurz Aufmerksamkeit geschenkt worden ist und die vermehrt auch in anderen Gruppen enthalten sind. Dies wären: die Ortswahl, das Körpertraining und die Idee der Workshops.

Die Wahl des Ortes hat für viele Beeinflusste die Wurzel in J. Grotowskis paratheatraler Zeit. Ähnlich wie er haben sie die Stadt verlassen, das aber (im Unterschied zu J. Grotowski) auf Dauer. Diese Stadtflucht ist besonders kennzeichnend für die Szene Ende der 1970er und

⁷⁰ Zofia Dworakowska. *Wolność w systemie zniewolenia*. S. 159.

Anfang der 1980er Jahre in Polen und wird durch nachfolgendes Zitat verdeutlicht:

„Einer der bekanntesten polnischen Theaterwissenschaftler, Zbigniew Osiński, 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. [...] 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.“⁷¹

Es zeigt sich damit, dass sich ab den 1970er Jahren eine Bewegung zu etablieren beginnt, die ihren Standpunkt auf die ländliche Umgebung legt und ihre „theatrale“ Tätigkeit nicht nur innerhalb des Theatergebäude ausrichtet. Es kann auch ein Hinweis darauf sein, dass dieses angesprochene Theaterleben von dem Bedürfnis, Vorstellungen produzieren zu müssen, absieht und den Schöpfungsbereich erweitert.

Zu den Gruppen, die den Städten fern bleiben und ihre Theaterarbeit ausdehnen, zählt insbesondere das Theater „Gardzienice“ aus Gardzienice bei Lublin. Es bezieht die Expedition in ihr Theaterwerk mit ein, für die der im Zitat angesprochene „Rucksack“ benötigt wird. Auch Theater wie „Fundacja Pogranicze“ („Grenzland Stiftung“) aus Sejny bei Suwałki, das „Theater Wierszalin“ bei Białystok und das „Theater Węajty“ bei Olsztyn, welches sich weigert, *„in den 'verdorbenen' Städten zu spielen“⁷²*, haben sich auf dem Land niedergelassen. Ein charakteristischer Punkt, der mit der ländlichen Umgebung und der paratheatralen Suche nach den Wurzeln der Kultur einhergeht, ist die Rückkehr zur traditionellen Kultur. „Gardzienice“ und „Węajty“, greifen auf diesen Kernpunkt des „Aktiven Kultur“-Konzepts von J. Grotowski zurück und verwenden die traditionelle Kultur als Modell, um gesellschaftliche Bindungen zu verknüpfen und um kulturelle Aktivität hervorzurufen.⁷³ Aus der Zeit des Paratheaters hat sich in diesen beiden Gruppen auch die signifikante Körperarbeit erhalten. Das Konzept dieser Körperarbeit ist verbunden mit der Suche nach der natürlichen Organizität der Bewegung und der Stimme. Es ist jenes Bestimmte, welches auf das gemeinsame Wirken mit dem Partner gestützt und in die

⁷¹ Tadeusz Kornaś „Grotowski, Gardzienice und Kantor“. S. 21.

⁷² Arnd Wesemann. „Zurück zu den Wurzeln einer „Grünen Kunst“. S.47.

⁷³ Zofia Dworakowska. Wolność w systemie zniewolenia. S. 154.

natürliche Landschaft eingeschrieben ist. In „Gardzienice“ und „Węajty“ haben sich konkrete Übungen festgesetzt, wie z.B. der spezifische „Nachtlau“⁷⁴. Die „grotowskischen“ Übungen kennzeichnen nicht nur die Trainingsmethoden der Schauspieler, sie finden ihren Einsatz vor allem auch in den Workshops. Gruppen, wie „Chorea“⁷⁵, „Theater Lieder der Ziege“ und das „Theater Węajty“ betreiben Workshops, in denen die „Schüler“ mit physischen Aufgaben konfrontiert werden.⁷⁶

Der Punkt „Workshop“ ist der letzte mit dem ich in meiner Aufzählung auf die Auswirkungen der paratheatralen Phase J. Grotowskis verweise, denn laut Aussage von G.Bral hat die Idee der Theaterwerkstätten in Polen mit J. Grotowski begonnen.⁷⁷

Das erste Kapitel zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Kennzeichen der „paratheatralen Phase“ J. Grotowskis in einer bestimmten Gruppe des alternativen Theaters in Polen besonders ausgeprägt sind. Diese Sachlage ist anhand der Skizzierung der alternativen Theaterszene, durch den Eingrenzungsversuch von W. Dudzik mit der Einteilung in den „anthropologischen Strang“ und mit dem Vorschlag von Z. Dworakowska verdeutlicht worden. Darüber hinaus listet dieses Kapitel auf, über welche Elemente sich dieser Zweig charakterisieren lässt.

⁷⁴ Nähere Ausführung des „Nachtlau“ siehe 3.3.2 „Körperübungen“.

⁷⁵ Leiter Tomasz Rodowicz wirkte gemeinsam mit W. Staniewski im Theater „Gardzienice“ bis er sich abspaltete und seine eigene Gruppe „Chorea“ gründete.

⁷⁶ Das Theater „Lieder der Ziege“ bietet zusätzlich zu Workshops ein Masterstudium in Zusammenarbeit mit der Universität in Manchester an.

⁷⁷ Vgl. Diskussion mit Grzegorz Bral und Anna Zubrzycka am 21.09.2009.

Die Geschichte

2. Das „Teatr Wiejski Węgajty“ („Dorftheater Węgajty“)

Das „Dorftheater Węgajty“ ist „ein Theater, welches die Tradition des alternativen Theaters (J. Grotowski, W. Staniewski) mit Arbeiten für die Bewahrung ritueller, musikalischer und theatraler Elementen der traditionellen Volkskultur verbindet“.⁷⁸

„[It is] a company that sourced Grotowski and Staniewski as a model, but aimed in it's own direction“.⁷⁹

Das Hauptaugenmerk des zweiten Kapitels liegt auf der Darstellung dieses Theaters. Es beinhaltet die Entstehungsgeschichte, die Beschreibung des Theatergebäudes, des Ortes, an dem sich das „Theater Węgajty“ befindet, und seiner konkreten Theaterarbeit. Die Darstellung beruht auf Kritiken der Stücke in der polnischen Presse, auf Artikeln polnischer Theaterkritiker und Wissenschaftler und auf Gesprächen mit den zwei Theaterleitern. Die Arbeit des Theaters ist stark durch die Vorgeschichte, die Zusammensetzung der Gruppe, aber vor allem durch die ländliche Umgebung, in der das Theater eingebettet ist, geprägt und beeinflusst worden. So ist das „Teatr Wiejski Węgajty“ eng mit dem Dorfleben verbundenen. Es hat eine große Anzahl von künstlerisch-forschenden Expeditionen veranstaltet, die nach der Aufspaltung des „Teatr Wiejski Węgajty“ von einer der zwei Gruppen weitergeführt worden sind.⁸⁰

2.1 Die Gründung des Theaters

Der Theaterverein „Teatr Wiejski Węgajty“ (Zentrum für Forschung und Theaterausbildung) ist 1986 von den Ehepaaren Erdmute und Waław Sobaczek und Małgorzata Dzygadło-Niklaus und Johann Wolfgang Niklaus gegründet worden und funktioniert im Rahmen des „Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych“ („Zentrum für Bildung und kulturelle Initiative“).⁸¹ Der Dreh- und Angelpunkt des Theatervereins ist eine Scheune und liegt

⁷⁸ Zitat im Original: „Łączy tradycje teatru alternatywnego (J. Grotowski, W. Staniewski) z pracami nad zachowaniem obrzędowych, teatralnych i muzycznych elementów tradycyjnej kultury ludowej.“ Dariusz Kosiński. Słownik Teatru. S 199.

⁷⁹ Tadeusz Kornaś. „Between Anthropology and Politics“. S. 29.

⁸⁰ Die Aufspaltung des „Teatr Wiejski Węgajty“ in die zwei Gruppen, in das „Projekt terenowy“ und die „Schola“, findet 1996 statt. Um diese Veränderung in der Geschichte des Theaters zu verdeutlichen, werden in dieser Arbeit zwei Namen für das Theater benutzt. Für die Anfangsphase bis 1996 wird „Teatr Wiejski Węgajty“ („Dorftheater Węgajty“) und ab 1996 „Theater Węgajty“ verwendet. Diese zwei Bezeichnungen werden eingeführt, da sich keine Trennung, sondern nur eine Aufspaltung des Theaters ergeben hat. Beide Gruppe gehören immer noch dem gleichen Theaterverein an. Dieses Ereignis wird im Kapitel 2.5.1 „Ihre Theaterpraxis“ nochmals thematisiert.

⁸¹ Dieses Zentrum hat seinen Sitz in Olsztyn und ist eine kommunale kulturelle Institution dessen

zwischen den Dörfern Pupki und Węgajty im Ermland, am Rande der Masuren im nordöstlichen Polen. Aus dem Gespräch am 8.02.2009 mit W. Sobaczek geht hervor, dass er schon Jahre vor der Gründung des Theatervereins (bereits Anfang der 1980er Jahre, mit der Suche nach einem geeigneten Ort und Gebäude in der Umgebung von Olsztyn begonnen hat. Die Region um Węgajty ist damals ziemlich unbewohnt gewesen, wie W. Sobaczek erklärt, weil alle, die gekonnt haben, weggegangen sind. Ende der 1970er Jahre haben die letzten deutschstämmigen Bewohner, ihre Häuser Richtung BRD verlassen, was sich in Form von leer stehenden Bauerhöfen, niedergerissenen Zäunen und verwilderten Gärten deutlich in der Landschaft manifestiert hat. 1982 ist W. Sobaczek zum ersten Mal nach Węgajty gekommen und hat dort den Bauernhof des in die BRD ausgewanderten Ehepaars Szatryński entdeckt⁸², den er erwirbt und den er im Anschluss daran umzubauen beginnt.

Einige Jahre später ist das zweite Gründungsehepaar Niklaus hinzugestoßen. M. Dzygadlo-Niklaus und J.W.Niklaus sind 1986 über das Theater „Gardzienice“ nach Węgajty gelangt. Sie haben sich im sechs Kilometer entfernten Nowe Kawkowo angesiedelt, kennengelernt haben sich die beiden Ehepaare allerdings schon 1984, als W. und E. Sobaczek Theatertreffen veranstaltet und verschiedene, alternativ tätige Theatergruppen mit ihren Stücken in die Umgebung von Olsztyn geholt haben, darunter auch eine der ersten Produktionen von Gardzienice, das Stück „Awwakum“, (1983), in dem Wolfgang als auch Małgorzata mitwirkten. Nach einer neuerlichen Einladung im Sommer 1986 (diesmal kam Wolfgang mit seinem eigenen Stück „Das Tor des Mondwanderers“⁸³) ist das Interesse an einer Kooperation entstanden. Waclaw und Erdmute haben das große Bedürfnis gehabt mit ihrer Arbeit in Richtung Musik und Gesang zu gehen und während der Vorbereitungszeit im Sommer 1986 erkannt, dass J. W. Niklaus, der durch die Tätigkeit in „Gardzienice“ seine musikalischen Fähigkeiten verfeinert hat, ihnen auf diesem Gebiet behilflich sein könnte.

Anders zu leben und ein anderes Theater zu machen ist für Johann Wolfgang und Małgorzata Motivation genug gewesen, um nach Węgajty zu gehen. Und die Überlappung der Interessenschwerpunkte zwischen den beiden Ehepaaren Sobaczek und Niklaus hat schließlich auch zur Gründung des „Dorftheaters Węgajty“ im Jahre 1986 geführt.⁸⁴

Gründungsorgan die Selbstverwaltung der Wojewodschaft „Warminsko- Mazurskie“ ist. Es verfolgt die Animation, Inspiration und Unterstützung von kultureller Aktivität in der Wojewodschaft „Warminsko- Mazurskie“. Vgl. o. V. „CEiK“. Online im Internet:<http://www.ceik.pl/Historia.85.0.html>. (2009-06-22).

⁸² Vgl. *Gazeta* vom 15.-16.05.1993. S. 15-16

⁸³ In Zusammenarbeit mit Mieczysław Litwiński.

⁸⁴ Vgl. Gespräch mit J. W. Niklaus am 3.02.2009 in Olsztyn.

2.2. Die Entstehung der Idee „Węajty“

Es lassen sich vier Aspekte herausarbeiten, die zur Entstehung der Idee „Węajty“ beitrugen: Politik, Familie, die Region, eine Vorliebe.

2.2.1 Politik

W. Sobaczeks Entscheidung, ein eigenes Theater in Węajty zu gründen, ist durch die politischen Veränderungen und den Kriegszustand⁸⁵, der die Situation der künstlerischen Szene stark beeinträchtigt hat, initiiert worden.⁸⁶ Wie viele andere alternative Gruppen hat man auch die Gruppe, in der E. und W. Sobaczek tätig gewesen sind und die sie mitbegründet haben, die „Pracownia“⁸⁷, an ihrem Weiterbestehen behindert. Sie hat mit 13.12.1981 ihre Pforten schließen müssen, auch weil sie, wie W. Sobaczek anmerkt, in diesen „*schwachen und lumpigen Zeiten*“⁸⁸ nicht viele Freunde gehabt hat. Der Parteiapparat hat alle Aktivitäten der Mitglieder eingedämmt und sie ihres Platzes beraubt. Der Theater- und Probesaal der Theatergruppe (einer städtischen Wander- Straßentheatergruppe) im Schlossturm in Olsztyn, hat aufgegeben werden müssen. Die Gruppe ist vor der Entscheidung gestanden, sich entweder auf das Land zurückzuziehen oder ihre kulturelle Tätigkeit zu beenden. Geld für kulturelles Wirken würde vonseiten der Stadt Olsztyn nur dann bereitgestellt, wenn man dieselbe verließ. Laut E. Sobaczek sind die städtischen Verantwortlichen über die Einwilligung, sich aus dem städtischen, offiziellen Umfeld zu entfernen froh gewesen.⁸⁹ Unter dieser Voraussetzung hat man weiterhin Geld für kulturelle Tätigkeit beziehen können (interessanterweise ohne die Verpflichtung Stücke zur Aufführung zu bringen) und zusätzlich hat der Umzug auf das Land mehr Freiheit in der Arbeit zugelassen. Nicht jeder aber hat sich den Direktiven der politisch Verantwortlichen anzupassen vermocht und ist bereit gewesen, die Stadt zu verlassen. Einer der wenigen aus der „Pracownia“, die eingewilligt haben, ist W. Sobaczek. So sind ihm weiterhin finanzielle Mittel zur Verfügung gestanden.

⁸⁵ Verhängung des Kriegszustand in Polen am 13.12.1981 durch General Wojciech Jaruzelski. Die zur Zeit des Kriegszustandes herrschenden Vorschriften führten dazu, dass die Bevölkerung ihre Menschenrechte verlor. Die Bewegungsfreiheit wurde eingegrenzt. Die Bildung von Menschenversammlungen als auch von Streiks wurde verboten, genauso der Vertrieb jeglicher Presse. Der Staatsrat der Volksrepublik Polen hatte am 31. Dezember 1982 den Kriegszustand vorläufig eingestellt und am 22. Juli 1983 endgültig aufgehoben.

⁸⁶ Vgl. Waław Sobaczek. „Seminartexte“. S.2

⁸⁷ „Pracownia Olsztynska“ („Olsztynyer Werkstatt“) ist ein Kulturzentrum inklusive Theater im Stile der „Commedia dell arte“, das von einer Gruppe Kunstgeschichtsstudenten und Kulturwissenschaftlern (W. und E. Sobaczek und Ryszard Michalski, 1977 in Olsztyn gegründet wurde. Die nähere Beschreibung der Gruppe erfolgte bereits im ersten Kapitel unter „Die weitervererbten Elemente des 'Paratheatergedankens'“.

⁸⁸ Gespräch mit Waław Sobaczek am 15.04.09 in Węajty.

⁸⁹ Vgl. Gespräch mit Erdmute Sobaczek am 9.04.2009 in Węajty.

Nach der erzwungenen Flucht aus den Räumlichkeiten (dem Probesaal) in Olsztyn hat man einen neuen Ort finden müssen. Er sollte anfangs zum Unterbringen der Requisiten dienen, hat aber schon bald eine andere Funktion erhalten, ist er doch Theatersaal des „Teatr Wiejski Węgajty“ geworden. W. Sobaczek kommentiert diese Zeit so: *„Es musste etwas entschieden werden, um ein eigenes Leben führen zu können“*⁹⁰ Dieses eigene Leben hat mit der Suche nach einem eigenen Ort für ein eigenes Theater begonnen. Natürlich ist es, wie W. Sobaczek meint, nach all der Zeit schwer, die genaue Entstehungsgeschichte der Idee wiederzugeben.⁹¹ Doch ist der Plan, in Węgajty ein Theater zu gründen, nicht ausschließlich aufgrund der politischen Turbulenzen gefasst worden, sondern es haben auch die Herkunft der Sobaczeks und die Region Warmia dabei eine große Rolle gespielt.

2.2.2 Familie

Eine weiterer Beweggrund, sich mit einem eigenen Theater in Węgajty niederzulassen, liegt in der Verbundenheit von Waław und Erdmute mit der Umgebung um Olsztyn. Die familiären Wurzeln des Ehepaares gehen auf diese Region zurück. Die Wahl des Ortes Węgajty ist keinesfalls willkürlich, hat doch hier bereits ein Verwandter des Theatergründers W. Sobaczek gewohnt. Heinrich ist der einzige der Familie gewesen, der nach der Niederlage der Polen bei der Volksabstimmung⁹² nicht wie die anderen die Flucht an die Ostsee angetreten hat. Unter den Geflüchteten ist auch Waław Großvater gewesen, der bis zur Volksabstimmung künstlerisch in Olsztyn tätig war. Er hat *„sich schon vor dem ersten Weltkrieg der Fotografie, dem Geigenspiel, der Politik und dem Schreiben für die Gazeta Olsztyńska“*⁹³ gewidmet und sozusagen den Beginn der künstlerischen Tätigkeit der Familie in Olsztyn gesetzt; eine Tradition, die W. Sobaczek durch sein Wirken in der „Pracownia-Gruppe“ fortführt. Nach deren Auflösung kehrt er in die Umgebung seiner Vorfahren zurück, nach Węgajty; einen Ort, wo es *„schön, gesund und trocken ist“*⁹⁴.

Die familiäre Verbundenheit mit der Gegend ist auch auf Seiten seiner Frau Erdmute vorhanden. Auch ihre Familie ist hier im Ermland heimisch. Ihr Vater ist in Tilsit an der Memel⁹⁵ geboren und hat seine Jugendzeit im Ermland, dem damaligen Ostpreußen,

⁹⁰ Zitat im Original: „Trzeba było coś postanowić, żeby żyć własnym życiem“. In: *Gazeta*. 15-16.05.1993. S. 15.

⁹¹ Vgl. Jacek Poprzeczko. „Węgajty: śpiewy, tańce i łamańce“. S. 9

⁹² In Ostpreußen fanden am 11. Juli 1920 Volksabstimmungen über die Zugehörigkeit zu Deutschland oder Polen statt.

⁹³ Zitat im Original: „jeszcze przed pierwszą wojną światową pasjonował się fotografią, grą na skrzypcach, polityką i pisaniami do *Gazety Olsztyńskiej*“. Maryna Okęcka-Bromkowa. „Po kółdzie kto tu będzie“. S. 182.

⁹⁴ Zitat im Original: „Tam gdzie jest ładnie, zdrowo i sucho“. In: *Gazeta*. 15-16.05.1993. S. 15-16.

⁹⁵ heute russisch- Sowjeck, nordöstlich von Königsberg gelegen.

verbracht. Er ist später oft in die Umgebung Olsztyns gereist, um sich an seine Jugenderlebnisse zu erinnern und hat sich über die Entscheidung seiner Tochter gefreut, sich wieder ihrem Vaterland anzunähern⁹⁶. Auch Erdmute ist schon vor ihrem Endschluss, 1977 nach Polen umzusiedeln, nach Warschau gefahren, das zu dieser Zeit die Stadt des „Polski Jazz“ war.

2.2.3 Region Warmia

Ausschlaggebend dafür, sich in dieser Gegend niederzulassen, ist für W. und E. Sobaczek nicht nur ihre Familiengeschichte gewesen, sondern auch die Geschichte der Region Warmia. *„Es ist die Erde, der verdamnten Völker/Nationen, der großen Kriege und der untergegangenen Staaten“*⁹⁷.

Dieses Gebiet verbindet keine einheitliche Kultur, denn es leben Polen als auch angesiedelte Ukrainer hier. Es herrscht der katholische, als auch der russisch-orthodoxe Glaube vor. Es lassen sich aber auch viele Elemente aus dem Protestantismus, die diese Gegend der Masuren beeinflusst haben, auffinden. Das ehemalige Ostpreußen ist aufgrund der Umsiedlungsaktionen gekennzeichnet von sich überkreuzenden, vermischten kulturellen Wurzeln.

Gerade auf dieser Erde eigene kulturelle Wurzeln zu erhalten, so W. Sobaczek, ist ziemlich problematisch gewesen. Doch die Abspaltung vom Vaterland, der Prozess der Germanisierung im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, haben dazu geführt, dass sich hier eine archaische Kulturform (archaische und folkloristische Formen von Kulturen) aufrechterhalten hat.

Anna Szyfer stellt fest, dass im Ermland und in den Masuren *„eine gewisse Art von*

*Rückkoppelung erfolgt: gut erhalten gebliebene folkloristische Formen sind Merkmal dieser Gegend und durch ihre Aufrechterhaltung kultivieren sich traditionelle Formen.“*⁹⁸

Diese Gegend mit dieser Geschichte hat sich für W. Sobaczek als besonders reizvoll erwiesen. Denn hier war der richtige Ort, um sich näher mit verschiedenen Kulturen und Bräuchen und ihrer Aufrechterhaltung auseinanderzusetzen.

⁹⁶ Vgl. *Gazeta*. 15-16.05. 1993. S.15

⁹⁷ Zitat im Original: „zatraconych narodów, wielkich wojen, upadłych państw”. Tomasz Łubieński. „Dalszy ciąg”. S. 37.

⁹⁸ Zitat im Original: „nastąpiło pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne: dobrze zachowane formy folkloru stanowiły o odrębności, natomiast podtrzymując odrębność starano się kultywować tradycyjne formy”. Anna Szyfer. „Ludowe zwyczaje, obrzędy, wierzenia i wiedza.”. S. 408.

2.2.4. Vorliebe

Abgesehen von politischen und familiären Gründen ist der letzte Beweggrund ihrer Niederlassung der Vorliebe für das Wandertheater erwachsen. W. und E. Sobaczek sind dieser Vorliebe bereits während ihrer Zeit in Olsztyn in der „Pracownia“ nachgekommen. Im städtischen Umfeld hat ihr Wirken jedoch etwas an Ursprünglichkeit verloren. Sie haben dort ein „städtisches Wander- Straßentheater“ geleitet. So hat sich der erzwungene Umzug auf das Land dazu angeboten, sich ab jetzt ausgiebiger der gemeinsamen Passion widmen zu können. Auch aus diesem Umstand hat sich die Idee „Węgajty“ entwickelt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass jeder dieser unter 2.2 angeführten Aspekte, dazu beigetragen hat, dass sich gerade hier in Węgajty ein Theater niedergelassen hat, dessen Ambition die Erforschung von traditionellen Formen von Kulturen und die Wiederbelebung in Vergessenheit geratenen Bräuche ist.

2.3 Die Mitglieder

Die Mitglieder der Theatergruppe kommen aus unterschiedlichen Ländern. Zum ältesten Kern der Gruppe gehören die zwei bereits genannten Ehepaare: Erdmute Sobaczek aus Deutschland, Waław Sobaczek und Małogorzata Dzygadło-Niklaus aus Polen und der in Südtirol aufgewachsene Johann Wolfgang Niklaus. Dazu kommen noch der Schotte Trev Hill und die Ukrainerin Marijka Brzezińska⁹⁹.

Nachdem Witold Broda und Katarzyna Krupka, die neben den Gründern die ersten Mitglieder des „Theater Węgajty“ waren, die Gruppe 1996 wieder verlassen haben, sind kurz danach Grzegorz Podbiegłowski, Monika Paśnik, Katarzyna Bartoszewicz, sowie Joanna Wichowska aus Krakau zur bestehenden Sechsergruppe hinzugestoßen. Aber nur der enge und ursprüngliche Kern der Mitglieder hat sich dauerhaft in der Nähe des Theaters angesiedelt. Zu ihm gehört das Ehepaar Sobaczek aus Węgajty und die Familie Niklaus aus Nowe Kawkowo.

Besonders in der Anfangszeit ist das Kommen und Gehen der Mitglieder, also die wechselnde Zusammensetzung, für das „Theater Węgajty“ charakteristisch.

Einige frühere Mitwirkende sind nach der Zeit in Węgajty ihren eigenen Weg gegangen und haben, wie Krzysztof Czyżewski und Jan Bernard, eigene Kultur- und Theatervereine

⁹⁹ damals noch Marijka Lubyantseva. M. Lubyantseva kam zusammen mit Sergij Petryczenko, beide ehemalige Mitglied der Gruppe „Wydybaj“ von Kiew nach Węgajty. Ihre Kooperation mit dem Theater Węgajty begann 1993 über ein gemeinsames Projekt mit J. W. Niklaus.

gegründet. Dazu gehört auch Witek Broda, der seit 1996 die „Bractwo Ubogich“ („die arme Bruderschaft“), eine Musikgruppe, spezialisiert auf archaische Klänge, leitet und in Węgajty sesshaft geblieben ist. Gerade in den Anfängen ist dieses kulturelle Netzwerk an Kulturinteressenten wichtig gewesen, um neue Kontakte knüpfen zu können. Über K.Czyżewski, heute Leiter der „fundacja poranicze“ („Borderland archipelago“) ¹⁰⁰, hat das Ensemble die Gruppe „Gardzienice“ kennengelernt, der auch J. W. Niklaus lange angehört und deren Arbeit sich einflussreich auf die Auseinandersetzung des „Theater Węgajty“ mit Tradition und Gesang ausgewirkt hat.

Auch weiterhin profitieren die Mitglieder des „Theaters Węgajty“ von den neu eingehenden Inspirationen, die so mancher Mitarbeiter und Workshopteilnehmer hinterlässt. Jedoch zieht jedes Mitglied bzw. jedes Gründungsehepaar auf seine Weise Profit daraus. Denn seit 1994 hat sich die Struktur des Theaters geändert. Diese Veränderungen führen dazu, dass sich das „Theater Węgajty“ ab dem Zeitraum 1994-96 durch die Gründung der Untergruppen „Schola Teatru Węgajty“ und „Projekt terenowy“ in zwei Zweige aufteilt.

Darüber hinaus kann in diesem Kontext auf die Worte von J. Grotowski verwiesen werden, dass „nach den Naturgesetzen das schöpferische Schaffen einer Gruppe nicht lange anhält,

zehn oder 14 Jahre, länger nicht. Ab dann vertrocknet die Gruppe. Wenn sie sich nicht umorganisiert und neue Kräfte hinzukommen, stirbt sie.“ ¹⁰¹

In diesem Sinne findet sich die Anmerkung J. Grotowskis in der Gestaltung der Theatergruppe des „Theater Węgajty“ bestätigt. Die häufige Umstrukturierung hat die Arbeit der Gruppe hinsichtlich ihrer Frische und Kraft vor dem Austrocknen bewahrt und positiv bereichert.

¹⁰⁰ „fundacja pogranicze“ wurde im Januar 1991 ins Leben gerufen. Das Kulturzentrum ist eine unabhängige Organisation, die ihre Zentrale in Sejny im Grenzgebiet Polen/ Litauen und Weißrussland hat. Sie beschäftigt sich in ihren verschiedensten Tätigkeiten mit der künstlerischen Wiederentdeckung des multikulturellen Erbes dieser Region.

¹⁰¹ Zitat im Original: „Według praw naturalnych życie twórcze zespołu nie trwa długo, dziesięć albo czternaście lat, nie więcej. Później zespół zasycha, o ile się nie przeorganizuje i nie wprowadzi nowych sił, inaczej umrze”. Jerzy Grotowski. „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu”. S. 32.

2.4 Das Theatergebäude

Die folgende detaillierte Beschreibung der Umgebung des Theaters, des Theatergebäudes und der Umgestaltung des ursprünglichen Baus ist notwendig, um eine genaue Vorstellung von dem Milieu zu haben, das das Wesen des „Theaters Węgajty“ mitgestaltet. Die in diesem Unterkapitel dargelegten Erläuterungen versuchen, das spezifische Ambiente wiederzugeben. Die Relevanz dieser vorgenommenen Beschreibung für diese Arbeit besteht darin, dass diese genannten Gegebenheiten schon einen wichtigen Hinweis auf den Grundzug des Theaters beinhalten und dazu verhelfen sollen, sich ein genaueres Bild von dem ländlichen, familiären und für das „Theater Węgajty“ charakteristischen Umfeld machen zu können.

2.4.1 Der Ort Węgajty und die Lage des Theaters

Der Theatersaal befindet sich in einem großen, renovierten, bäuerlichen Anwesen in der Dorfkolonie Węgajty (Gemeinde Jonkowo) im Ermland. Das Dorf Węgajty mit seinen 160 Einwohnern und 40 Bauernhöfen ist 1366 unter dem Namen Hoenberg/Wengaiten gegründet worden¹⁰² und liegt 20 km von der nächstgelegenen, größeren Stadt Olsztyn entfernt.



Bild 1: Das Theatergebäude des „Theater Węgajty“ (Foto: Sara Tiefenbacher)

¹⁰² Daten stammen von der Geschichtstafel in der Ortsmitte Węgajtys

In dieser Region, in der Gemeinde Jonkowo, hat sich Ende der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre eine alternative Gruppe (eine Gruppe von „Aussteigern“) niedergelassen, die ihr Interesse auf ökologische, soziale und kulturelle Tätigkeiten ausgerichtet hat. Neben dem Ehepaar Sobaczek und Niklaus leben hier auch Krzysztof und Dorota Łepkowski, ehemalige Studienkollegen von W. Sobaczek aus Warschau. Sie haben im Nachbarort Godki ein agrotouristisches Zentrum gegründet; eine „grüne Schule“, die mehrtägige Lehraufenthalte für Schulklassen organisiert. Das „Theater Węgajty“ umgibt sozusagen eine aktive und dörfliche Gemeinschaft aus Bekannten und Studienkollegen. Und genau dieses „Dörfliche“ zeichnet auch das „Theater Węgajty“ aus, wird doch „Theater“ im Allgemeinen hauptsächlich mit Stadt und städtischer Infrastruktur in Verbindung gebracht.

Obwohl manche Städter den Ort des Theaters mit „hinter dem Mond“ beschreiben, ist das „Theater Węgajty“ keineswegs von der Außenwelt abgeschnitten. Denn dafür finden zu viele Besucher den Weg hierher. Für die Umgebung ist der Theaterverein die Hauptattraktion. Er zieht neben den Gemeindemitgliedern und den Kleinstädtern aus Olsztyn vor allem ein viel weiter angereichertes Publikum an. Viele Zuschauer kommen extra aus Warschau, Krakau, Poznań, aber auch aus Deutschland und anderen europäischen Ländern, um den Aufführungen von Węgajty beizuwohnen. Um den Theaterverein herum hat sich ein Kreis von Liebhabern von „Węgajty“ gebildet. *„Die Besucher sind Leute, die das Fernsehen nicht mögen, einen eigenen Lebensstil suchen und den Kontakt mit Live Musik schätzen.“*¹⁰³

Über die Zuschauer des Theaters äußert sich das Mitglied M. Brzezińska folgendermaßen: *„Die Zuschauer bekommen etwas von uns und nach dem Fest haben sie ihren eigenen Auftritt. Sie werden aktiv“*¹⁰⁴. Diese Aussage wird von den Zuschauern selbst bestätigt. Denn bei den anschließenden Tänzen, die jeden Theaterabend in Węgajty abschließen, mobilisiert sich das Publikum und tanzt gemeinsam mit der musizierenden Theatergruppe.

„Wer einmal bei einer Aufführung in Węgajty dabei war, ist nicht bei seiner Zuschauerrolle geblieben. Das beginnt schon in der Eingangshalle am offenen Kamin, wo viele erst mal ihre nassen Schuhe und Strümpfe trocknen. Und geht weiter beim heißen Tee, der im nächsten Raum wartet. Spätestens im zweiten Akt – der erste ist das eigentliche Stück – wenn die Gruppe zum Tanz aufspielt, schwingen Alt und Jung gemeinsam das Tanzbein. Hausschuhe mit Wanderstiefeln, jede mit jedem. Polkas, Walzer, Tangos, russische tschestuschkas, klezmersche Tanzschlangen... Meilenweit vom westlichen Theaterbetrieb entfernt, ist es eine bestimmte Ethik, die

¹⁰³ Vgl. *Die verrückte Theaterscheune*. (D 2002).

¹⁰⁴ Vgl. *Węgajty- nie kończąca się wędrówka*. (PL 2008)

die Theaterarbeit trägt, die Ernsthaftigkeit, mit der man auf jeden Gast eingeht, die Art des Umgangs miteinander.“¹⁰⁵

Und gerade deshalb machen sich die Zuschauer, die Gäste und die Freunde des Theaters fast zu jedem Auftritt des Theaters extra auf den langen Weg ins Ermland. Die Zuschauerschaft setzt sich zusammen aus ehemaligen Mitwirkenden, Kultur- und Theaterwissenschaftlern, Publizisten, Anthropologen und aus all den „Theater Wegajty Faszinierten“, die durch ihre begeisterten Erzählungen immer mehr und mehr Leute nach Wegajty bringen. Da Wegajty nicht nur die Attraktion der umliegenden Dörfer und Olsztyns ist, sondern der Zuschauerkreis mehrere 100 km weiter reicht, ist es auch auf dem improvisierten Parkplatz enger geworden. Es ist oft schon so, dass sich auf den Feldwegen Staus bilden. Das lässt die erschwerten Anfänge des Theaters, wo man die Akzeptanz, ein Dorftheater zu sein, erst erreichen musste, natürlich gern vergessen.

Die Anreise mit dem Auto ist eine der bequemsten und schnellsten Möglichkeiten, es sei denn es ist Winter. Ohne Auto bleibt den Gästen die Variante Bus oder Bahn mit anschließend längerem Fußweg von den jeweiligen Stationen durch die hügeligen Felder und Wälder der Kolonie Wegajty. Viele halten diese Anfahrt für die einzig wahre, um die Scheune, das Symbol des Theaters, zu erreichen. Die Lage des Theatergebäudes mitten im Wald und fern der städtischen Zivilisation lässt „Theater“ schon am Weg beginnen und die Anreise, sei es mit Bus oder Bahn, fürwahr zu einer Odyssee werden. Hier trifft die Ideologie von „Reduta“ (Juliusz Osterwa und Mieczysław Limanowski), dass das Theater bereits am Bahnhof beginnt, zu.

Auf dem längeren Spaziergang durch die Dunkelheit, begleitet von einem Führer mit Petroleumlampe, können sich die Besucher, Zuschauer und Workshopteilnehmer auf das Spektakel einstimmen. Denn der Ausflug in eine andere Welt, in die Oase Wegajty¹⁰⁶, beginnt nämlich früher als gedacht.

2.4.2 Der Theaterbau

Das Theatergebäude (die Theaterscheune) liegt neben dem Wohnhaus der Familie Sobaczek. Es ist Teil eines umfunktionierten Bauernhofes und besteht aus zwei Teilen, dem aus roten Ziegeln gemauerten rechten und dem aus Holz gebauten linken Teil. Im gemauerten Bereich befindet sich ein Eingangsraum, in dem ein Tisch, Bänke, eine hölzerne

¹⁰⁵ o. V. „Dorftheater Wegajty“. Online im Internet: www.dpg-mainz.de/veranstaltungen/diverse/wegajty.html. (2009-06-21).

¹⁰⁶ Vgl. o. V. „Die verrückte Theaterscheune“. Online im Internet: [http://theater.de/fernsehen/monat/08/dieveruumlckte-theaterscheunefilm-von-andrzej-klamt/](http://theater.de/fernsehen/monat/08/dieverruemlckte-theaterscheunefilm-von-andrzej-klamt/). (2009-08-29).



Bild 2: Der Theatersaal (Foto: Masoud Najafi)

Kommode und ein Kamin stehen. Er erfüllt die Funktion eines Aufenthaltsraumes für die Besucher und Teilnehmer der Workshops, in dem die ankommenden Reisenden immer herzlich empfangen werden, im Winter mit heißem Tee und loderndem Feuer im Kamin.¹⁰⁷ Geht man durch diesen Vorraum (nach Angaben von E. Sobaczek ist dies früher der Schweinestall gewesen), kommt man in den Theatersaal. Ein hölzerner, heller Fußboden und niedrige Wände, auf denen eine pyramidenförmige Holzdeckenkonstruktion lastet, die eine Eigenkonstruktion der Theaterleiter ist, machen den für „Wegajty“ charakteristischen Stil aus. Der linke Teil des Gebäudes (die eigentliche Scheune) ist zwar überdacht, wird aber im Winter selten für Theatervorstellungen genutzt. Während der kalten Jahreszeit finden lediglich nur einzelne, kurze Szenen, z.B während der „Zapusty“¹⁰⁸-Aufführungen, statt. Im Sommer, während dem Festival „Wioska teatralna“, ist dieser Platz der Hauptaufenthaltort und Treffpunkt aller Beteiligten. Dieser Teil dient auch für Ausstellungszwecke und Unterbringung der angesammelten Requisiten. Mit dem größten Teil der Renovierung der Theaterscheune bzw. der Umfunktionierung des bäuerlichen Anwesens in ein Theater ist Mitte der 1980er Jahre begonnen worden. Für die Durchführung waren die zwei Gründerehepaare zuständig. Das meiste Material hat man durch Subventionen finanziert. Die Arbeit haben E. und W. Sobaczek und M. und J. W. Niklaus selbst erledigt. Den Umbau, so W. Sobaczek, „führten wir solide durch. Denn in uns steckte ein starker jugendlicher Glaube und genügend viel Enthusiasmus.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Inspiracje i afirmacje“. S.1.

¹⁰⁸ Zur Karnevalszeit stattfindender Workshop. Näheres zu „Zapusty“ siehe Unterkapitel „Die traditionellen Feste und ihre Wurzeln“ und „Exkurs“.

¹⁰⁹ Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09.

Das Anwesen hat trotz der Umbauarbeiten seine ursprüngliche Gestalt des Bauernhofes beibehalten. Für die architektonische Gestaltung des Theatergebäudes ist unter anderem M.Dźygadło-Niklaus verantwortlich gewesen. Sie hat Architektur und an der Akademie für Bildende Künste bei Józef Szajna studiert und ist mit diesen Voraussetzungen besonders gut für die Arbeit geeignet gewesen. W. Sobaczek, der nach seinem Kauf des Anwesens 1982 bereits kleine Arbeiten mit Hilfe der „Pracownia-Gruppe“ verrichtet hat, ist von M.Dźygadło-Niklaus bei der Gestaltung des Theaters professionell unterstützt worden.

Die damalige Lage und das Leben am Land haben die Möglichkeit geboten ohne große finanzielle Unterstützung das stark in Mitleidenschaft gezogene Bauernhofgebäude zu renovieren, dort ein eigenes Theater zu gründen und damit den Lebensunterhalt zu bestreiten. Über diese speziellen Gegebenheiten in den Anfangsjahren in Węgajty, ohne großartige finanzielle Unterstützung ein Theater zu gründen, äußert sich J. W. Niklaus folgendermaßen: „*Man hat nichts gebraucht, denn dazumal hat das Leben hier noch nichts*

gekostet. Es war hier eine ideale Zeit für so eine Arbeit. Man brauchte fast keine Subventionen, minimal, nur um die Materialkosten abzudecken, um den Saal auszubauen, aber die Arbeit taten wir mit eigenen Händen.“¹¹⁰

Gerade die damalige Zeit hat es ermöglicht mit wenig etwas zu schaffen, nämlich die Gründung eines eigenen Theaters und eines neuen Lebensmittelpunktes.



Bild 3: Der Theatersaal (Foto: Magda Bartnik)

¹¹⁰ Gespräch mit J. W. Niklaus am 3.02.2009 in Olsztyn

2.5 Die Theaterarbeit des „Teatr Wiejski Węgajty“

Aus den Ausführungen im Unterkapitel „Das Theatergebäude“ geht hervor, dass das Zusammenspiel aus Örtlichkeit, Theatergebäude und Renovierung die spezielle Umgebung des Theaters entstehen lassen hat. Diese Punkte heben die Natürlichkeit, Gemeinsamkeit und Ursprünglichkeit, die das Ambiente des Theaters auszeichnet, hervor. Bereits der Name „Teatr Wiejski Węgajty“ ist schon ein Hinweis auf Grundzüge ihrer Theaterarbeit. „Wiejski“ bedeutet im Deutschen „ländlich“. Das Adjektiv bezeichnet nicht nur den Ort des Theaters, sondern unterstreicht auch den Schwerpunkt ihrer Theaterarbeit. Ihr Interesse geht zurück auf ein breiteres Verständnis von ländlicher Kultur.¹¹¹ Breit im Sinne von nicht auf eine ländliche Kultur beschränkt. Dieses Verständnis liegt darin zugrunde, dass die Mitglieder des Theaters, wie bereits angegeben, aus unterschiedlichen europäischen Ländern stammen. Die Mitwirkenden legen daher ihren Fokus auch auf ein breiteres geografisches, kulturelles Feld. Vor allem bringt die Arbeit mit Tradition und Brauchtum diesen Punkt zum Ausdruck. Die Gruppe beschäftigt sich nicht mit denen eines Landes, sondern sie bezieht traditionelle Elemente aus mehreren Ländern in ihre Theaterarbeit mit ein.¹¹²

Das Theater praktiziert eine Art von dörflicher „Lebenskunst“, in der sich „Theater“ und Leben vermischen. Es widmet sich dem Aufdecken von alten Melodien, Geschichten, Liedern; dem Aufdecken von etwas, was nur mehr zur „verschriftlichten Welt“ gehört. In ihrer Arbeit wird daher besonders auf den lebendigen Kontakt mit volkstümlichen Kulturen und zwischenmenschlichen Begegnungen wert gelegt. Ihre Arbeitsphilosophie steht sehr stark in Verbindung mit ökologischem Denken, welches mit der Beschäftigung mit volkstümlicher Kultur einhergeht. Ihr Ensemble versucht die Beziehung zur Natur wieder aufzugreifen. Hierzu ein Zitat des künstlerischen Leiters des Dorftheaters W. Sobaczek :

*„Auf der ganzen Welt scheint eine Tendenz zu überwiegen: die übermächtige Neigung, unsere Relationen immer noch komplizierter zu machen und uns von der Erde abzulösen. Eine riesige Unklarheit kommt auf uns zu. Die einzige Hoffnung besteht in der Fähigkeit des Lebens, sich immer wieder selbst zu verteidigen. Dieses Ringen wird verschiedenartige Prozesse freisetzen. Vieles deutet darauf hin, dass besonders der Entstehung ökologischer Nischen immer mehr Bedeutung beigemessen werden muss. Und das Theater wird wohl eine von ihnen sein“.*¹¹³

¹¹¹ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Wędrowcy z Rachmańskiej krainy“. S. 20.

¹¹² Die Beschäftigung mit unterschiedlichen traditionellen Festen verlagert sich weiter auf die Arbeit von W. Sobaczek und seinem „Projekt terenowy“.

¹¹³ o.V. „Dorftheater Węgajty“. Online im Internet: www.dpg-mainz.de/veranstaltungen/diverse/wegajty.html. (2009-06-21).

Dieser Aspekt des „Zurückkommens zur Erde“, den der Theaterleiter W. Sobaczek in den am 8.02. und 15.04.09 geführten Gesprächen mehrmals wiederholt, ist einer der Kernpunkte der Philosophie des Theaters. Diesem Gedanken ist eine gesamte Arbeitsphase gewidmet.¹¹⁴

Ein weiterer Kernpunkt in ihrem Theaterkonzept ist die Arbeit an Traditionen und Bräuchen. Ihre Arbeit ist charakterisiert durch Expeditionen in Regionen mit teilweise noch lebendigen, also noch praktizierten Bräuchen. Die Gruppe nutzt die Expeditionen zum Auf sammeln von Material, auf welches sie unter anderem durch die Begegnung mit Zeitzeugen stoßen. Diese aufgefundenen alten Liedertexte, Melodien und Geschichten sind Hinweise auf fast vergessene Bräuche und werden in die Aufführungen des „Dorftheaters Węgajty“ miteinbezogen. In der Aufnahme der Elemente steckt ein Vorhaben des Reanimierens bzw. des „Lebendigmachens“ dieser alten Bräuche. Eine die spätere Theaterarbeit stark prägende Expedition ist jene nach Działdówku/ Suwałczyzna¹¹⁵ 1990.

Über eine ihnen bekannte wissenschaftliche Mitarbeiterin der Gemeinde in Olsztyn hat die Gruppe vom Osterbrauch „Alilujka“ erfahren, der in diesem Dorf noch bis Ende der 1970er Jahre praktiziert worden ist. 1990 ist die Theatergruppe zum ersten Mal mit eingeladenen Gästen nach Działdówku gefahren, musizierend von Haus zu Haus gezogen und hat so das einzigartige Osterritual „Alilujka“ wiederbelebt.¹¹⁶ Zwar hat es in der Arbeit der „Pracownia“ schon das Interesse an der traditionellen Volkskultur gegeben und sie ist dort „in statu nascendi“ auch präsent, seine volle Gestalt hat es aber erst in der Theaterarbeit des „Dorftheaters Węgajty“, insbesondere in der Arbeit des „Projekt terenowy“, angenommen. So bezeichnet T. Kornaś das „Theater Węgajty“ als Apostel der Volkstümlichkeit.¹¹⁷

2.5.1 Ihre Theaterpraxis

Die ersten Arbeiten des „Teatr Wiejski Węgajty“ sind besonders durch die Umstände in den 1980er Jahren und die Kultur reanimierenden Schritte, die jetzt notwendig waren, gestaltet. Die ersten Stücke sind als Ankündigungen gedacht, das gesellschaftliche Leben und die demokratische Reform wieder zu aktivieren. Gerade in der Zeit nach dem Kriegszustand, sind solch vorbereitenden Arbeiten für den Wiederbeginn kultureller Arbeiten von großer Bedeutung. „*Es war Zeit für Kultur*“¹¹⁸.

¹¹⁴ Die nähere Ausarbeitung des Bezugs zur Erde und der Natur wird in dem Unterkapitel 2.5.1 „Ihre Theaterpraxis“ angeführt. Vor allem aber wird dieser Aspekt in Bezug auf die Gruppe des „Projekt terenowy“ unter der Leitung W. Sobaczeks genauer untersucht werden. Siehe dazu Unterkapitel 2.6.2.1 „Projekt terenowy“.

¹¹⁵ Name der Gegend um Suwałki im Nord-Osten Polens; nahe der Grenze zu Litauen.

¹¹⁶ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Wędrowcy z Rachmańskiej krainy“. S. 21.

¹¹⁷ Ebenda. S. 21.

¹¹⁸ Zitat im Original: „Był to czas kultury“. o.V. „O teatrze“. Online im Internet:

Die erste Produktion „Historie Vincenza- Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźnie... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie“ („Die Geschichten des Stanislaw Vincenz vom wahren Juden, vom Antichristen und vom hocharlauchten Metropoliten“, UA 26.03.1988), sowie die zweite „Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi“ („Das Gasthaus zum ewigen Frieden“, 1992)¹¹⁹ haben besonders die junge Generation und jene Leute angesprochen, die Interesse an der Gründung kultureller Institutionen in der Region Warmia zeigten. Es sind auch diese zwei Stücke gewesen, durch die das Theater auf den internationalen und nationalen Festivals großes Aufsehen erregt hat und in denen Elemente einer neuen ländlichen Strömung im polnischen Theater gesehen worden sind. Besonders „Die Geschichten des Stanislaw Vincenz“ hat zum Aufstieg verholfen. Es ist auf dem internationalen Theaterfestival in Cieszyń mit dem „Grand prix“ ausgezeichnet worden und, den Aussagen des Theaterleiters zufolge, jenes Stück gewesen, das Ende der 1980er Jahre gesehen werden musste und das Furore machte. Das Stück basiert auf den Erzählungen des Humanisten Stanisław Vincenz aus seinem schriftstellerischem Hauptwerk „Na wysokiej połoninie“ („Auf der hohen Alm“).

Nach Waldemar Czechowski¹²⁰ ist „Węajty“ das einzige und erste Theater, welches Werke von Vincenz aufgegriffen hat. Er bezeichnet S. Vincenz als einen „guten Lehrer“, von dem das „Theater Węajty“ das Entschlüsseln von alten Kulturen lernen konnte. S. Vincenz ist auch ihre Inspiration für die Gründung eines Theaterseminars gewesen.¹²¹ Die Auseinandersetzung mit den „vincenzischen“ Überlegungen zur volkstümlichen Kultur kennzeichnet bereits von Beginn an den Eintritt des „Theater Węajty“ in die Welt des Volkstums. „Węajty“ hat sich in seiner Theaterarbeit ähnliche Ziele wie S. Vincenz gesetzt: mit vollem Bewusstsein die schon verloren gegangene Welt des Volkstums zu durchschreiten, sie kennen zu lernen, in ihr Inneres zu gelangen, um sie dann in eine künstlerische Struktur eines Theaterstücks oder eines Liedes einzufangen. „Die Geschichten des Stanislaw Vincenz“ enthält, wie die darauf folgenden Stücke, musikalische Live-Elemente. Es sind jüdische, huzulische Melodien, ukrainische und polnische Lieder und ein chassidischer Gesang ohne Worte zu hören. Die Musik stammt zum größten Teil aus der Gegend der Huzulen. Das Spektakel ist eine einheitliche musikalisch-theatrale Komposition.

<http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=2>. (2009-11-12).

¹¹⁹ Die Übersetzungen der beiden Titel entstammen dem Artikel von Viola Hasselberg. „heater als 'ökologische Nische'?“. S. 32.

¹²⁰ Regisseur und Freund der Sobaczeks; Autor zahlreicher Filme über das „Theater Węajty“.

¹²¹ Das 1990 begonnene internationale Theaterseminar beschäftigt sich auf eine sehr individuelle Weise mit den Gemeinsamkeiten verschiedener Traditionen. Dieses Seminar wird auf der nächsten Seite nochmals näher erläutert.

Alles im Stück zerfließt: die verschiedenen Sprachen, Melodien und Lieder.

Auch in ihrem zweiten Stück zeigt sich der Einfluss von S. Vincenz. „Das Gasthaus zum ewigen Frieden“, nach „Doliny Issy“ („Issas Hügel“) von Czesław Miłosz, ist *„eine Probe, eine der Welt von Vincenz äquivalente, mit der gleichen Wirkungskraft, aber im Bereich der eigenen, vertrauten Tradition, zu finden“*.¹²² Thematisch lässt sich das Stück in ein sehr umweltbezogenes, gesellschaftsinteressiertes Milieu einbetten. Neben dem Text von C. Miłosz bildet die Poesie von Johannes Bobrowski den literarischen Hintergrund. Es finden sich auch Fragmente der Expedition „Alilujka“ in die Gegend um Suwałki wieder und lassen somit ein Echo der Reise erschallen. Einfache, von den Leuten dort abgeschauten Gesten oder Verhaltensweisen bis hin zu den dort gesungenen Liedern und herangezogenen Assoziationen der Expedition machen sich bemerkbar. Besonders für die Personen im Publikum, die damals an der Expedition teilgenommen haben, bewirken diese Elemente ein erneutes Durchleben des Ausflugs in die Welt der Volkskultur der Suwałczyzna.

Es wird deutlich, dass sich die Aufführungen des Dorftheaters aus verschiedenen Komponenten zusammensetzen: aus musikalischen und literarischen Elementen, als auch aus Materialien, die der Erforschung traditioneller Bräuche während ihrer Reisen entspringen.

Darüber hinaus begleitet das Stück „Das Gasthaus zum ewigen Frieden“ ein thematisches Programm, das im Rahmen des bereits angeführten Seminarzyklus stattfindet. Die Theaterarbeit des „Teatr Wiejski Wegajty“ beschränkt sich demnach nicht nur auf die Produktion von Stücken, sondern bezieht begleitende Tätigkeiten, wie z. B. die Organisation von Seminaren und Theatertreffen, in ihre Theaterarbeit mit ein. Dieser Seminarzyklus beinhaltet den Impuls, die Verbindung mit der Natur und der natürlichen Umgebung wieder aufzunehmen und geht einher mit dem Kernpunkt der Philosophie von W. Sobaczek „Zurück zur Erde“. Mit dem Zyklus wird eine neue Art der Bildung und des Regionalismus vorgeschlagen.

Das Programm des Theaterseminars ist in vier Etappen unterteilt. „Bliższe ojczyzny“ („Nahes Vaterland“, 1990-93) ist die erste Arbeitsperiode und umrahmt das Spektakel „Das Gasthaus zum ewigen Frieden“. Auf die zweite Etappe „Ścieżek tradycji“ („Traditionspfad“, 1994) folgt „W stronę tradycji żywej“ („In Richtung lebender Tradition“, 1995-96). Die vierte Phase bleibt ohne Titel und beginnt 1997. In den „Seminartexten“ von W. Sobaczek wird deutlich, dass der Grundgedanke und die Schwerpunktverlegung in den Perioden auf die „aktive Kultur“ zurückzuführen ist, die J. Grotowski in seiner paratheatralen Phase

¹²² Zitat im Original: „próbą znalezienia odpowiednika dla vincenzowskiego świata, o tej samej sile oddziaływania, ale w obrębie swojej tradycji”. Magdalena Grudzińska. „To trochę donkiszoteria”. S. 31.

initiiert hat.¹²³ Dieser Seminarzyklus verdeutlicht, dass das Interesse der Theatergruppe nicht nur darin besteht, Stücke zu produzieren, sondern er unterstreicht eine Tätigkeit, die die Bevölkerung und das kulturelle Umfeld aktivieren soll. In diesem Zusammenhang lässt sich ein guter Pfad erkennen, der sich von J. Grotowskis Phase der „aktiven Kultur“ über die Arbeit der „Pracownia“, der Theaterpraxis des „Teatr Wiejski Węgajty“ bis hin zur Tätigkeit des „Projekt terenowy“ zieht.¹²⁴

Das dritte Stück „Opowieściach Kanterberyjskie“ („Die Canterbury Geschichten“, 1996) wird in der neuen Zusammenstellung der Theatergruppe realisiert und bezieht sich auf den gleichnamigen Text von Geoffrey Chaucer. Mit diesem Stück öffnet sich das Theater in Richtung der europäischen Kultur. Es ist zugleich auch Ausdruck der sich abzeichnenden neuen Entwicklung in der Geschichte des „Teatr Wiejski Węgajty“. In diesem Stück taucht ein volkstümliches Element auf, das direkt aus Węgajty stammt. Der „Szemel“, ein Holzpferd, welcher auf dem Dachboden eines Nachbarhauses gefunden wurde, hat in der Region um Węgajty zu dem Brauch des Weihnachtssingens „Kolęda“ gehört. Dieser Fund hat die weitere Arbeit des Theaters beeinflusst. Denn ab 1995 hat W. Sobaczek zusammen mit den Einwohnern aus Węgajty den Brauch wieder zu reaktivieren begonnen. „Kolęda“ ist neben „Zapusty“ und „Alilujka“ eine der zyklischen Veranstaltungen, die das 1996 gegründete „Projekt terenowy“ unter der Leitung von W. Sobaczek organisiert. Diese Arbeiten stellen den Versuch eines rituellen Theaters dar.¹²⁵

Mit dem dritten und letzten gemeinsamen Stück des „Teatr Wiejski Węgajty“ zeigt sich, dass sich die Interessenschwerpunkte der beiden Theaterleiter nicht mehr wie zuvor vereinen lassen. Nicht nur der „Szemel“ ist Symbol für die Abspaltung, sondern es ist besonders die Zusammenstellung der Musik dieses Stückes, welche eine Veränderung zu den früheren Stücken aufweist. J. W. Niklaus hat seine aktuelle Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik und seine Vorliebe für den liturgischen Gesang in diese Aufführung mit eingebracht. In „Die Canterbury Geschichten“ sind Musik aus dem 13. Jahrhundert von Walter von der Vogelweide sowie mittelalterliche Klänge aus „Carmina Burana“ zu hören.¹²⁶ Zwar hat J. W. Niklaus Teile seiner aktuellen Arbeit in diesem Stück verwirklichen können, die 1994 von ihm gegründete „Schola Teatru Węgajty“ wird aber dennoch seine neue künstlerische

¹²³ Vgl. Waław Sobaczek „Seminartexte“. S. 2ff

¹²⁴ Denn die Arbeit von W. Sobaczek im „Projekt terenowy“ baut auf den Theaterseminarzyklus auf. W. Sobaczek ist der Verfasser von „Seminartexten“ zu diesem Seminarzyklus, auf die im Verlauf der Arbeit schon verwiesen wurde und werden wird. W. Sobaczek stellt als Ideengeber und Repräsentant dieses Zyklus sein Konzept anlässlich eines Treffens an der Universität Warschau am 22.03.1996 vor. Die schriftliche Fassung dieser „Seminartexte“ liegt bei der Verfasserin in Form einer Kopie vor.

¹²⁵ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 9.

¹²⁶ Vgl. Monika Blige. „Wiecej niz teatr“. S. 17-18.

Aufgabe. In ihr widmet er sich seiner Leidenschaft, dem Gesang.

Die „Schola“ ist die zweite Strömung, die sich- neben dem „Projekt terenowy“- Mitte der 1990er Jahre im Theaterverein herauskristallisiert. So verweist mitunter die Herkunft der Musik des dritten Stückes auf die fortgeschrittene Diskrepanz in den Tendenzen der beiden Theaterleiter und kann als Indiz für den Wendepunkt ihrer gemeinsamen Theaterarbeit gesehen werden. Nach 1996 endet die Zusammenarbeit der beiden Theatergründer W.Sobaczek und J. W. Niklaus. Beide gehen ihren Hauptinteressen nach: J. W. Niklaus dem sakralen Gesang und der Arbeit an der Rekonstruktion des liturgischen Dramas, W. Sobaczek der Arbeit an der Wiederentdeckung von Bräuchen.

Aufgrund der eingetretenen Spaltung wird in den weiteren Anführungen der Name „Teatr Wiejski Wegajty“ nicht mehr verwendet. Denn dieser bezieht sich immer nur auf die gemeinsame Arbeitsphase von J. W. Niklaus und W. Sobaczek. Nach der Aufteilung in die zwei Strömungen „Schola Teatru Wegajty“ und „Projekt terenowy“ ist die Sprache nun mehr von „Teatr Wegajty“ bzw. „Theater Wegajty“. Die „Schola“ als auch das „Projekt terenowy“ gehören aber dem selben, 1986 gegründeten Theaterverein an und werden daher immer mit dem Schlagwort „Wegajty“ verbunden.

2.6 Die Theaterleiter

Das Ende der gemeinsamen Theaterarbeit von W. Sobaczek und J. W. Niklaus durch ihre eigenen Gruppen ist keineswegs eine Abkehr von der gemeinsamen, vorherrschenden Schiene und eine Ablehnung der Interessensgebiete des anderen, sondern vielmehr eine tiefere und genauere Ausarbeitung der persönlichen künstlerischen Vorlieben. Und vor allem bezieht jeder Leiter die erlangten Impulse aus ihrer langjährigen Zusammenarbeit in die aktuelle Arbeit mit ein. So sind bei W. Sobaczek musikalische Elemente weiterhin ein fester Bestandteil seiner Theaterpraxis. Denn die in Vergessenheit geratenen traditionellen Feste, Bräuche, Lieder und Tänze werden durch die bemerkenswerte Musikkapelle des „Projekt terenowy“ musikalisch begleitet. Bei J. W. Niklaus findet sich die Beschäftigung mit Tradition (der Tradition des Gesangs und vor allem auch die Neigung zu zyklischen Aufführungen) wieder. Bei beiden Gruppen stößt man auf ein großes Interesse an Kulturanthropologie und an zyklischen Stücken.

2.6.1 Johann Wolfgang Niklaus

J. W. Niklaus hat Ende der 1970er Jahre Theaterwissenschaft, Ethnologie und Romanistik an der Universität Wien studiert. Parallel zu seinem Studium hat er an verschiedenen Workshops, Kursen und Projekten am „Dramatischen Zentrum“¹²⁷ in Wien teilgenommen. Er ist in Verbindung zu Herbert Adamec gestanden, der zu dieser Zeit mit J. Grotowski in Kontakt gewesen ist und durch den er zum ersten Mal von J. Grotowski gehört hat. Auch an der Universität Wien sind die Arbeiten von J. Grotowski durchgedrungen und J.W. Niklaus ist einer derjenigen, die sich (und das datiert er genau auf das Jahr 1978) im Rahmen ihres Studiums in Gruppenarbeiten mit J. Grotowskis „Das arme Theater“ (1969) und seiner Methode beschäftigt haben. „Grotowski“ ist auch Thema seiner Abschlussarbeit. Ab dem Zeitpunkt seiner Anknüpfung an das „Dramatische Zentrum“ hat eine Bekanntschaft, ein Workshop, ein Treffen zum anderen geführt und seinen Weg gepflastert. Denn J.W. Niklaus erwähnt, über H. Adamec auch den Kontakt zu Pontedera geknüpft zu haben, wo er angeblich 1980 Regieassistent gewesen ist.¹²⁸ Seine Tätigkeit in Pontedera hat ihn zu seinen ersten Workshops mit Irena Mirecka und Zygmunt Molik nach Polen gebracht; eine Erfahrung, die seine weitere Arbeit stark beeinflusst hat. *„Durch Molik ist mir klargeworden, dass meine Stärke der Gesang ist,“*¹²⁹ so J.W. Niklaus. Durch die Arbeit mit Z.Molik hat er sein wahres Interesse am Musikalischen erkannt, das durch den familiären Hintergrund (sein Vater ist Opernsänger gewesen) für ihn fast vorgeschrieben gewesen zu sein schien. Der Gesang ist zu einem für seine Theaterarbeit charakteristischen Merkmal geworden. Auch die Zusammenarbeit mit W. Sobaczek ist über sie erfolgt. Vor allem ist es J.W. Niklaus' musikalische Vorliebe, welche für die Arbeit von W.Sobaczek im „Projekt terenowy“ wegweisend gewesen ist.

Über einen Workshopteilnehmer hat J. W. Niklaus im Frühjahr 1981 von einer Gruppe gehört, *„die mit einem Wagen durch die polnischen Wälder und Felder zog und in den Dörfern verschiedene Geschichten machte“*¹³⁰. Dies sind die Anfänge der Gruppe „Gardzienice“. Als er ihre Uraufführung von „Gusla“ (1981) in Italien gesehen hat, hat er

¹²⁷ Das „Dramatische Zentrum“ (Leitung und Gründung: Horst Forester) wurde 1972 gegründet, um einen Kontakt zwischen dem österreichischen Theater und den Erneuerungsbestrebungen der Theater anderer Länder zu schaffen, mit der Intention sich dem sogenannten „anderen Theater“ zu widmen. Es war eine Plattform des Austausches und der Kommunikation für Dramatiker, Schauspieler, Dramaturgen, Soziologen, Bühnenbildnern, Pädagogen und Theaterwissenschaftler. Das „Dramatische Zentrum“ stellte sich vielfältige Aufgaben, wie z.B die Durchführung von Workshops, die Arbeit mit Schulklassen und die Leitung einer Theaterschule. Die Darlegung all der Tätigkeitsbereiche, sowie die Dokumentation ihrer Arbeit findet sich in der von ihr herausgegebenen Schriftenreihe „Texte zur Theaterarbeit“.

¹²⁸ Die Informationen der Darstellung stammen aus dem am 3.02.2009 geführten Gespräch mit J.W. Niklaus in Olsztyn.

¹²⁹ Gespräch mit J. W. Niklaus am 3.02.09 in Olsztyn.

¹³⁰ Ebenda.

gewusst, dass er dort sein entbranntes gesangliches Interesse verwirklichen kann. Er hat erkannt, dass „Gardzienice“ eine gute Station und eine gute Lehrzeit für ihn sein würde. Es hat ihm das geboten, was er gesucht hat: Musik, Gesang, Volkskultur und ein junges Theater, das nicht, wie jenes von J. Grotowski, fertig zu sein schien. Denn nach J. W. Niklaus sind

*„die Grotowski-Leute fantastische Leute, fantastische Pädagogen. Aber es war klar, dass sie Pädagogen waren und ihr Theater fertig war. Sie gaben ihr Wissen weiter. Vor allem machte Grotowski seine 'anderen Sachen' und es war klar, dass das über das Theater hinausging.“*¹³¹

Aber J. W. Niklaus' Vorhaben ist ein anderes gewesen. Nach seiner dreijährigen Lehrzeit in Gardzienice (1982-85) hat es ihn und seine Frau M. Dzygałło-Niklaus 1986 ins Ermland gezogen. Das Interesse, nach Węajty zu gehen, hat nicht nur auf dem Umstand beruht fern der Stadt zu sein, denn bereits in „Gardzienice“ hat er sich in einem ländlichen Umfeld befunden. Doch laut seiner Aussagen hat „Gardzienice“ eher einen städtischen Rhythmus auf das Land gebracht. Der Rhythmus, der in Węajty vorherrscht, ist ein ganz anderer. Genauere Angaben über die Art des Rhythmus macht J. W. Niklaus in dem Gespräch allerdings nicht. Es ist aber festzustellen, dass zwar die Mitglieder des Ensembles aus einem städtischen Umfeld kommen, dieses aber von sich abgeschüttelt haben. Zudem ist der Rhythmus in Węajty keinesfalls ein städtischer. Denn die Zeit hat dort eine ganz andere Bedeutung und ihre Existenz ist fast nicht wahrnehmbar. Davon abgesehen, ist seiner Meinung nach Węajty mehr dörflich als „Gardzienice“.¹³²

Folgendes Zitat von J. W. Niklaus beschreibt zwar nicht näher den Rhythmus von „Węajty“, es geht aber genauer auf die Umgebung ein, in der sich das Theater befindet: *„Vor allem sind wir nicht nur auf dem Land, sondern befinden uns in der Landschaft, in der Landschaft der Kulturen, in einer Kulturlandschaft.“*¹³³

1985 gehen die Jahre in Gardzienice für ihn zu Ende. Zu dieser Entscheidung, „Gardzienice“ zu verlassen, hat auch beigetragen, dass dies kein guter Platz für Kinder, kein guter Ort für eine neugegründete Familie gewesen ist. Primär jedoch ist es der Drang, eigenes Theater zu machen, der ihn nach Węajty geführt hat.

¹³¹ Gespräch mit J. W. Niklaus am 3.02.09 in Olsztyn.

¹³² Vgl Ebenda.

¹³³ Zitat im Original: „[...] Nie jesteśmy na wsi, jesteśmy w krajobrazie, krajobrazie kultury“ Jacek Poprzeczko. „Węajty: śpiewy, tańce i łamańce“ S. 9.

2.6.1.1 „Schola Teatru Węgajty”

Die Gruppe funktioniert im Rahmen des Vereins „Theater Węgajty“ und dem „Zentrum für Bildung und kulturelle Initiative“ in Olsztyn. Sie besteht aus einer großen Gruppe professioneller Sänger, Schauspieler, Musiker sowie Theater- und Musikwissenschaftler aus sechs europäischen Ländern. Hauptanliegen der „Schola“ ist die Bearbeitung und Aufführung des lateinischen mittelalterlichen liturgischen Dramas im liturgischen Jahreskreis sowie dessen Zusammenfügung in einen ganzjährigen Zyklus von moderner Liturgie. Genauer bedeutet dies, eine Beschäftigung mit gregorianischen Kirchengesängen und eine Konfrontation mit lebendiger Tradition von sakralem Gesang. Die betriebenen Forschungen zur Gesangstradition und zum Paraliturgischen haben die Wiederherstellung des verlorenen Elements „Sacer Ludus“ für die gegenwärtige Kunst zum Ziel. Diese erfolgt über die Reproduktion des liturgischen Lateindramas aus der Zeit zwischen 9. und 15. Jahrhundert und bedeutet ein Gedenken und Vergegenwärtigen der mit Leben, Leiden, Tod und Auferstehung Christi verbundenen Ereignisse in Dramenform.¹³⁴

Die „Schola“ berührt zwei Traditionen: die der Benediktiner und die der Dominikaner. So sind auch die Veranstaltungsorte der Aufführungen Benediktiner- bzw. Dominikanerklosterkirchen, welche die notwendigen akustischen Bedingungen für die Aufführungen schaffen. Die Gruppe von ca. 30 Mitgliedern präsentiert ihre Rekonstruktionen liturgischer Dramen in Polen und ganz Europa, oft auch in Griechenland. Ihre aktuellste Arbeit „O Crux Ave“ (ein Konzert aus Passionsliedern) haben sie eingebettet in das Festival „Gorzkie Zale 2009“- am Palmsonntag in der Benediktinerkirche Służew in Warschau gezeigt. Zu ihrem Repertoire gehören die liturgischen Dramen: „Ordo Stellae“ zur Weihnachtszeit, das fastenzeitliche „Planctus Mariae“ und „Ludus Passionis“, das „Ludus Paschalis“ zu Ostern und das „Ludus Danielis“ aus dem alten Testament.

2.6.2 Wacław Sobaczek

Während seines Studiums der Kunstgeschichte in Warschau hat der 1953 in Ożarów, in der süd-östlichen Region Polens geborene W. Sobaczek an öffentlichen Treffen des Theaterlaboratoriums von J. Grotowski in Wrocław teilgenommen. Natürlich ist W. Sobaczek mit seiner Frau Erdmute auch zu einer der Aufführungen von „Apocalypsis Cum Figuris“ nach Wrocław gepilgert. Er bezeichnet dieses Stück, welches als Einleitung der paratheatralen Phase J. Grotowskis angesehen werden kann¹³⁵, als einen wichtigen Input für seine Arbeit.

¹³⁴ Vgl. Johann W. Niklaus. „Antropologia teatru“. S. 5.

¹³⁵ Vgl. Lisa Wolford. The Grotowski Sourcebook. S. 205.

Die öffentlichen Treffen, „Apocalypsis Cum Figuris“, wie auch seine Teilnahme an der paratheatralen Unternehmung, dem „Special Project“ (1974), unter der Leitung von Ryszard Cieślak haben großen Einfluss auf sein weiteres Schaffen gehabt. J.Grotowski hat eine eindrucksvolle Erinnerung bei ihm hinterlassen.¹³⁶ 1981 sind W.Sobaczek und J. Grotowski erneut in der Nähe Olsztyns zusammengetroffen. Dort hat J.Grotowski während seiner Phase „Theatre of Sources“ eine Session vorbereitet, über die W.Sobaczek schreibt, dass sie „*kein gewöhnliches Theaterspektakel sein sollte. Denn dieses 'etwas' fand im Wald statt*“. ¹³⁷ Die Begegnung hat zu einem Zeitpunkt stattgefunden, als er bereits selbst in Olsztyn kulturell tätig gewesen ist. W. Sobaczek hat nach seinem Abschluss 1977 gemeinsam mit einer Gruppe von Studienkollegen, die alle in engem Kontakt zu J.Grotowski gestanden sind und so wie er an den Projekten teilgenommen haben, ein Arbeitskonzept für eine, von der Stadt Olsztyn gesuchte, kulturelle Organisation erstellt. Das ausformulierte Programm, welches vorerst schon einmal J. Grotowski präsentiert wurde, hat man seitens der Stadt akzeptiert. Der Gruppe ist in Olsztyn ein Platz und finanzielle Unterstützung gewährt worden.



Bild 4: Waclaw Sobaczek (Foto: Magda Bartnik)

¹³⁶ Vgl. Waclaw Sobaczek. „Święte góry“. In: *Borussia*. S. 176.

¹³⁷ Zitat im Original: „Nie miał to być zwyczajny teatr spektakl. Coś ponad. To „coś“ odbywało się w lesie“. Vgl. Ebenda. S. 176.

Bei dieser Arbeitsstätte handelt es sich um die bereits mehrmals angeführte „Pracownia“, die von 1978-81 in Olsztyn aktiv gewesen und deren Namensgebung auf J. Grotowski zurückzuführen ist.¹³⁸ Die „Pracownia“ ist nach Z. Dworakowska aus der Erfahrung der „aktiven Kultur“ heraus entstanden.¹³⁹ W. Sobaczek ist einer ihrer Gründer. Nach Ende seiner Schaffenszeit im seit 1986 gegründeten Theaterverein „Teatr Wiejski Węgajty“ geht W. Sobaczek im Rahmen seines 1996 gegründeten „Projekt terenowy“ einer edukativen Tätigkeit nach. Seit 2000 ist er Leiter der „Inna szkoła teatralna“ („anderen Theaterschule“) und sieht seine Aufgabe dort unter anderem als Lehrer schauspielerischer Techniken.¹⁴⁰

2.6.2.1 „Projekt terenowy“ („Feldforschungsprojekt“)

Nach Hannah Harvester charakterisiert sich die Gruppe durch ihr Interesse am Sozialen, Menschlichen und Ökologischen. Das „Projekt terenowy“ des „Theaters Węgajty“ hat in ihrer Untersuchung des polnischen Theaters an Bedeutung gewonnen und steht für sie als Beispiel einer „*holistic theatre organization, which works to enrich connections among*

physical, spiritual and intellectual health of individuals and communities and fosters ecological and cultural awareness.“¹⁴¹

Die Mitglieder des „Projekt terenowy“ Wacław und Erdmute Sobaczek, Marijka Brzezińska, Mieczysław Litwiński und Trev Hill suchen im Bereich der lebendigen rituellen Formen nach Inspirationen für das Theater. Zu diesem Team gehören auch Mitarbeiter, die von Zeit zu Zeit oder während eines bestimmten Zeitraumes Unterstützung leisten: Justyna Wielgus, Monika Blige, Daniel Brzeziński und Jan Sobaczek, der Sohn des Ehepaares.

Nach dem Leiter des Projekts W. Sobaczek ist es nicht Ziel der Gruppe, Aufführungen zu produzieren, sondern die Gruppe ist, wie schon der Name „Feldforschungsprojekt“ zeigt, vielmehr aus Gründen heraus entstanden, das ländliche Milieu zu beleuchten. Das „Projekt terenowy“ leistet Traditionsarbeit. Diese Gruppe nimmt die Tradition der volkstümlichen Feiern auf und führt eine Weihnachts- und Frühlingsbräuche reaktivierende Tätigkeit aus.¹⁴² Sie widmet sich der Wiederentdeckung traditioneller Bräuche und beschäftigt sich mit einem neuen Zugang zur Welt der polnischen Tradition. Wichtig ist dabei, anzumerken, dass sich ihre Arbeit nicht nur auf die ländliche polnische Kultur bezieht, sondern seitens der

¹³⁸ Vgl. Gespräch mit Z. Dworakowska am 26.03.09 in Warschau.

¹³⁹ Zofia Dworakowska. *Wolność w systemie zniewolenia*. S. 153.

¹⁴⁰ Weitere Angaben zur Biografie W. Sobaczeks sind bereits in den Unterkapiteln 2.1 „Die Gründung des Theaters“ und 2.2 „Entstehung der Idee 'Węgajty'“ enthalten. Hier wurden lediglich die wichtigsten Punkte, die sich speziell auf den Kontakt von W. Sobaczek mit J. Grotowski beziehen, hinzugefügt.

¹⁴¹ Hannah Harvester „Festival theatre village 2007“. Online im Internet: <http://free.art.pl/teajty/pliki/english/etresc.php?go=19>. (2009-07-09).

¹⁴² Dariusz Kosiński. *Słownik Teatru*. S. 199.

Mitglieder ein großes Interesse an anderen Kulturen besteht. In ihren Arbeiten finden sich ukrainische, litauische, und weißrussische, sowie Elemente aus der jüdischen Tradition. Die Zusammensetzung der Gruppe bestätigt diese internationale Ebene ihrer Arbeit. Zur Gruppe des „Projekt terenowy“ gehören Deutsche, Polen, eine Ukrainerin und ein Schotte. Auch ihr Repertoire reflektiert einen internationalen Charakter. So findet sich unter anderem das finnische Epos „Kalevala- fragmenty niepisany“ („Kalevala- ungeschriebene Fragmente“, 2000) darin. Es sind aber auch historisch-polnische Stücke zu finden, wie „Upiorny całun“ („Der mürbe Schleier“, 2001), nach Adam Mickiewicz „Die Ahnenfeier“, und „Synczyzna“ („Sohnesland“, 2004), auf der Grundlage der Werke „Hochzeit“ und „Transatlantik“ von Witold Gombrowicz. W. Gombrowicz's Ansichten in diesen beiden Werken bzw. sein Wunsch, sich mit der traditionellen Kultur auseinander zu setzen, gehen einher mit dem eingeschlagenen Weg des „Projekt terenowy“, das eine dauernde Notwendigkeit der Untersuchung und Rekonstruktion von Tradition für sich beansprucht. So ist auf ihrer Homepage zu lesen, dass es die Tradition einerseits als Quelle der Inspiration und andererseits als Problematik, Gefährdung und Konflikt wahrnimmt.¹⁴³

Ein weiteres Stück aus ihrem Repertoire ist die, „*durch Sümpfe und Holzwege führende, Freiluftaufführung 'Missa pagana'*“¹⁴⁴ (2003). Sie basiert auf den Gedichten von Edward Stachura und ist mit Musik untermalt. Die musikalische Zusammenstellung hat Mieczysław Litwiński besorgt. „Missa pagana“ ist zur Eröffnung des Festivals „Wioska teatralna“ („Theaterdorf“) 2003 gezeigt worden. Mit diesem Stück beginnt nicht nur ein preisgekröntes Festival, sondern auch die Arbeit an Formen von theatralen Freilichtaufführungen, die die Rezeption von Theater erweitern und den gegenseitigen Kontakt von Menschen intensivieren sollen.¹⁴⁵ Genau in diesem Bereich wirkt auch das jährlich stattfindende Sommer-Festival. Es schafft ein neues Theaterpublikum: eine schöpferische Mischung aus Einheimischen und aus städtischen Besuchern. Im Rahmen des Festivals werden Workshops zu archaischen Liedern, Körperarbeit, traditionellen Tänzen und Improvisationen veranstaltet. Begleitet werden diese praktischen Arbeiten von einem Programm aus Vorträgen, Buch- und Filmpräsentationen, sowie von Auftritten der eingeladenen Gastschauspieler aus verschiedenen Ländern, unter anderem aus Weißrussland, Deutschland, Frankreich, Litauen und Georgien.

Neben ihrem Repertoire und dem Theaterfestival betreibt die Gruppe des „Projekt terenowy“

¹⁴³ o.V. „O teatrze“. Online im Internet: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?2>. (2009-11-12).

¹⁴⁴ Zitat im Original: „Missa Pagana“, widowisko wędrowne po łąkach, leśnych drogach“. Magda Bartnik. „Cronicae scolytidae vel eicer cum caule - czyli kronika festiwalu wioska teatralna“. Online im Internet: <http://www.free.art.pl/teajty/wioska/index.php?teksty,38>. (2009-05-18).

¹⁴⁵ o. V. „Archiwum festiwalowe“. Online im Internet: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=19>. (2009-05-18).

seit 2000 die „Inna szkoła teatralna“ („andere Theaterschule“).

2.6.2.2 „Inna szkoła teatralna“ („andere Theaterschule“)

Die von W. und E. Sobaczek gegründete „andere Theaterschule“ ist ein Zyklus von Werkstätten und Expeditionen. Diese Schule nimmt mit ihren Tätigkeiten einen lebendigen Kontakt mit volkstümlichen Kulturen auf. Sie bewegt sich im Bereich der traditionellen Vorstellungen, die sich in das ländliche Kalenderjahr einschreiben und daher nur zu einer bestimmten Zeit, Weihnachten, Karneval und Ostern, stattfinden. Zu ihrem Zyklus gehören das Sternsingen „Kolęda“ zur Weihnachtszeit, die Fastnacht „Zapusty“ zur Karnevalszeit und das Ostersingen „Aliujka“ zur Osterzeit. Diese drei Workshops finden seit der Gründung der Schule jedes Jahr statt und erstrecken sich vom Beginn des Winters bis zum Beginn des Frühlings. Während der Workshoparbeit lernt der Teilnehmer die Formen und Motive des lemisch-polnischen Neujahrsternsingens, des ermländischen „Zapustys“ und des Ostersingens aus der Suwalszczyzna¹⁴⁶ kennen. Die Arbeit in den Workshops erfolgt nicht nur in Węgajty. Während „Kolęda“ und „Aliujka“ finden, nach drei bis viertägiger Vorbereitungszeit auch Expeditionen in die Gebietestadt, in denen die traditionellen Feste aufgefunden worden sind. Zur Weihnachtszeit fährt die Workshopgruppe in das lemisch-polnische, zu Ostern in das polnisch-litauisch-weissrussische Grenzgebiet. Das „Projekt terenowy“ spricht im Zuge dieser Expeditionen den zwischenmenschlichen Begegnungen, dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturkreise (erstens durch den Kontakt der Teilnehmer mit der einheimischen Bevölkerung der besuchten Regionen und zweitens durch die Zusammenarbeit der internationalen Workshopteilnehmer) große Bedeutung zu. Neben diesem Schwerpunkt bestehen für W. Sobaczek die Ziele der Workshops in der Wiederbelebung von alten Bräuchen, in der Suche nach einem neuen Konzept der Aufführung, in dem Wiederaufbau der Verbindung mit der Erde und im Kennenlernen der Sprache des Theaters, die erste Aufgabe der Teilnehmer sein soll.¹⁴⁷ Die Theaterschule mit ihren Workshops stellt laut W. Sobaczek einen komplexen Weg des Lernens dar:

„Die Schule bietet die Möglichkeit einer fokussierten, konzentrierten handwerklichen Arbeit mit einem neuen Zugang. Sie ermöglicht einer sich ständig verändernden Gruppe mit einem großen Reservoir an Energie und Sensibilität, eine unvoreingenommene, natürliche und kritische Haltung einzunehmen.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Name der Gegend um Suwałki im nord-östlichen Polen.

¹⁴⁷ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 11.

¹⁴⁸ Zitat im Original: „Szkoła daje możliwość skupionej, rzetelnej pracy, podejścia na świeżo, z ciągle odnawiającym się młodym zespołem znacznym zapasem sił wrażliwości, postawą nieuprzedzoną naturalnie

Durch den immer neuen und frischen Zulauf an Mitwirkenden und ihren unterschiedlichen Veranlagungen und Eigenschaften haben die Workshops einen wandelbaren Charakter. Ihre Arbeit setzt sich aus den Ideen und dem künstlerischem Vermögen der teilnehmenden Personen zusammen, wodurch sie jedes Mal eine einzigartige und einmalige Note erhält. Der Workshop gibt fortgeschrittenen Schauspielern neue Inspirationen und für Anfänger ist er erster Schritt in Richtung schauspielerischer Tätigkeit. Auf das Einbeziehen und Wahren der individuellen Begabung und Kreativität jedes Anwesenden wird seitens der Organisatoren großer Wert gelegt. Besonderes Augenmerk legt W. Sobaczek hierbei auf die eigenständige und unabhängige Arbeit: „*The instructors take care that the participants work independently.*“¹⁴⁹

Die Teilnehmer der Workshops der „anderen Theaterschule“ kommen aus unterschiedlichen Arbeitsgebieten. Es sind Schauspieler, Musiker, Kunst-, Kultur- und Theaterwissenschaftsstudenten, freischaffende Künstler oder auch Personen, die ihr Leben in eine andere Richtung bewegen wollen und Anreiz für eine neue künstlerische Arbeit suchen, welchen sie in der Workshopgruppe zu finden trachten. Deren Anzahl ist begrenzt und liegt bei circa zwölf Teilnehmer pro Session. Auffällig ist auch, dass nicht alle Teilnehmer aus Polen stammen. An den Workshops „Zapusty 2009“ und „Alilujka 2009“ sind Nationalitäten wie Israel, Iran, Tschechien, Deutschland und Österreich vertreten gewesen. Um während des Workshops miteinander kommunizieren zu können, wird fast ausschließlich Englisch gesprochen. Einige der Beteiligten haben bereits an dem einen oder anderen, oder auch am gesamten Durchlauf (an den Workshops „Koleđy“, „Zapusty“ und „Alilujka“) teilgenommen, andere sind ganz neu dazugestoßen.

Bei der Zusammenstellung der Workshopgruppe geben die Leiter darauf acht, Teilnehmer auszuwählen, die sich dafür interessieren, an dem gesamten Zyklus der Arbeit mitzuwirken.¹⁵⁰ Die Gruppe wird auch mit der Absicht gebildet, dass immer ein bis zwei fortgeschrittene Teilnehmer in die Arbeit miteinbezogen werden, die den neuen bei der Einübung der Tänze, Lieder und Szenen, die Gegenstand des Workshops sind, behilflich sein können. Mindestens die Hälfte der Teilnehmer ist aber immer neu. Grund dafür ist laut W.Sobaczek die intensive, individuelle, einzigartige und neue Erfahrung, die die Schüler in den Workshops und besonders in der Expedition machen und die beim ersten Mal am stärksten ist.

Abgesehen von der lehrenden Intention des Leiters fungiert die „Inna szkoła teatralna“ als

otwartą i krytyczną“. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgałty/projekt terenowy. S. 9.

¹⁴⁹ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgałty/projekt terenowy S. 58.

¹⁵⁰ Ebenda. S. 16.

ein Mittel zur Beantwortung von Fragen, die mit den Arbeitsschwerpunkten des „Projekt terenowy“ zusammenhängen. Im Zuge der „anderen Theaterschule“ soll Fragen, die den Umgang mit Bräuchen fokussieren, nachgegangen werden. Es sind Fragen wie : Welche Traditionen können wie und in welcher Richtung adaptiert werden? Welche Bedeutung haben heute Tätigkeiten für das Theater, die die Rekonstruktion und die Kontinuität von Tradition bezwecken? Gibt es überhaupt noch lebendige polnische Bräuche? W. Sobaczek sucht aber auch in diesem Rahmen nach Antworten auf Fragen, die das gesamte Theaterhandwerk betreffen, z.B.: Aus welchen Teilen besteht die so genannte Gesamtheit des Theaters? Welche Rolle spielen das Wort und die Musik in ihm? Und inwiefern können traditionelle Kulturen das zeitgenössische Theater inspirieren?¹⁵¹

Die „andere Theaterschule“ arbeitet an der praktische Antwort dieser Fragen. Die Leiter gehen demnach mit ihrer Theaterschule nicht nur einer edukativen Tätigkeit nach, sondern ihr Handlungsfeld streckt sich in andere Bereiche. Ihre Arbeit bezieht theater- und kulturwissenschaftliche, ökologische, soziale und anthropologische Wissensgebiete mit ein. Sie enthält Schwerpunkte, wie die kulturelle Animation, die Inspiration der Teilnehmer, die Aufrechterhaltung von Bräuchen und die zwischenmenschliche Begegnung. Darüber hinaus sind die Workshops der „anderen Theaterschule“ ein Beweis dafür, dass „Theater“ auch außerhalb des Gebäudes und ohne technische Gegebenheiten bestehen kann. Weil in ihren Theaterarbeiten allein die Teilnehmer, die Musik und die Begegnung mit anderen Menschen ausreichen, um Theater entstehen zu lassen, ist die „andere Theaterschule“ im Verständnis von J. Grotowski allerdings ein „armes Theater“.

¹⁵¹ Magdalena Kotlewska. Teatr Węajty/projekt terenowy. S. 58.

Die Spuren

3. Die Werkstätten der „Inna szkoła teatralna („anderen Theaterschule“)

3. 1. Die Arbeit an traditionellen Festen

„The work [of the „other theater school“] is about the traditional performances and rituals connected with the yearly cycle“.¹⁵²

Das Workshop-Programm der „anderen Theaterschule“ setzt sich aus drei traditionellen Festen zusammen: aus dem winterlichen Sternsingen „Kolęda“ in der lemisch-polnischen Region, aus dem ermländischen karnevalesken „Zapusty“ und aus dem Ostersingen „Alilujka“ im polnischen-litauischen-weissrussischen Grenzdreieck. Diese Bräuche werden von den Leitern der „anderen Theaterschule“ in Zusammenarbeit mit den Teilnehmern der Werkstätten praktiziert, aufrechterhalten und wieder bekanntgemacht.

Der Arbeitsgegenstand in der „anderen Theaterschule“ ist einerseits die Ausführung der drei ausgewählten, traditionellen Feste, andererseits das Erlernen von schauspielerischen Fähigkeiten, denn die Workshops haben eine edukative Bedeutung. Sie sind auch als Schule zu verstehen und bringen den Teilnehmern über die traditionellen Feste grundlegende Elemente der Theatersprache bei. Hierbei stellt sich die Frage nach dem Schwerpunkt der Tätigkeit der Schule: Kommt dem lehrenden oder dem bewahrenden Aspekt in ihrer Theaterpraxis mehr Gewichtung zu? In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass der Einbezug des Themas Tradition in „Węajty“ bereits in den Anfängen des Theaters (im „Teatr Wiejski Węajty“) enthalten gewesen ist und daher von Beginn an einen besonderen Stellenwert gehabt hat. Aber auch dem edukativen Aspekt kann große Relevanz zugesprochen werden, denn die Gruppe befasst sich mit der Bedeutung der traditionellen Festen als Quelle eines neuen Lehrmaterials. Sie sucht daher im Bereich der traditionellen Kultur nach Elementen, die eine Bereicherung und Ergänzung des Theaterhandwerks sein können.

3.1.1 Die „lebendige Tradition“ als Leitmotiv

Der Startpunkt der Beschäftigung von W. Sobaczek mit dem Thema „Tradition“ liegt in den Theaterseminarzyklen der 1990er Jahre. Während dieser Zeit hat er seinen Zugang zur Welt des Volkstums und der Bräuche gefunden. In den Seminaren ist die Gruppe um W. Sobaczek mit Nachforschungen zu verschiedenen volkstümlichen Festen befasst gewesen, auf die sie

¹⁵² Magdalena Kotlewska. Teatr Węajty/projekt terenowy. S 58.

in ihren zahlreichen Expeditionen gestoßen sind.¹⁵³ Besonders in der dritten Etappe des Seminarzyklus, während „In Richtung der lebendigen Tradition“ (1995-1996), wird der Stoff „Tradition“ erstmals als Hauptgegenstand behandelt. W. Sobaczeks Text über das Seminarprogramm gibt Einblick in seine grundlegenden Überlegungen zu diesem Thema. In den „Seminartexten“ wird dargelegt, dass sich die Gruppe in dieser Etappe den Motiven widmet, die unerlässlich für das Theater sind, eine eigene „Prima materia“ ausmachen und in denen eine „lebendige Tradition“¹⁵⁴ (orale Tradition) zum Ausdruck kommt.¹⁵⁵ W. Sobaczek unterstreicht, dass in der dritten Periode des Seminarzyklus auf die „lebendige Tradition“ und nicht auf die „verschriftlichte“ verwiesen wird. Über diesen Punkt wird eine Komponente hervorgehoben, auf die W. Sobaczek sein Hauptaugenmerk legt und bei der Verschriftlichung entschwindet. Das ist die Dynamik, die nur in der praktischen Umsetzung der traditionellen Feste, nämlich nur durch das Praktizieren der Bräuche, entsteht. Über das Ausüben bleibt dieses gewisse „Etwas“ erhalten, was die Schrift, das heißt die Reproduktion volkstümlicher Elemente in Lehrbüchern und Aufnahmen, nicht berücksichtigen kann.

W. Sobaczek legt von Beginn an die Absicht auf die Übermittlung der traditionellen Feste mit ihrer Dynamik und hebt dies durch seine Bezeichnung „lebendige Tradition“ hervor. Die Begründung seiner Beschäftigung mit „lebendiger Tradition“ steckt in folgendem Zitat:

*„Das lebendige, das nicht niedergeschriebene Wort erzählt nicht anders, sondern auch etwas anderes, eine andere Geschichte. Die Geschichte des menschlichen Lebens, Krieg und Frieden, kommt so als andere Geschichte zum Vorschein,“*¹⁵⁶ schreibt W. Sobaczek.

Demnach hat die Art und Weise, wie man an die Arbeit mit traditionellen Festen herangeht, Auswirkungen auf den übermittelten Inhalt: „Wie“ etwas erzählt wird, hat Einfluss auf das „was“ erzählt wird.

Eine ähnliche Beobachtung hinsichtlich der Thematik „Übermittlung“ ist in J. Grotowskis Stipendiumantrag für die „Rockefeller Foundation“ anlässlich der Gründung des „Objective Drama Projects“ zu lesen.¹⁵⁷ J. Grotowski weist darauf hin, dass die neuen technologischen

¹⁵³ Siehe dazu auch Kapitel „Die Expedition“. Hier wird das Thema „Tradition“ im Zusammenhang mit den 1990er Jahren nochmals aufgegriffen. Denn das Interesse von W. Sobaczek an Bräuchen und traditionellen Festen wurde während seiner Forschungsreisen verstärkt. Die Reisen sind Basis und Informationsquelle für die Arbeit an den traditionellen Festen.

¹⁵⁴ Der von W. Sobaczek im Polnischen verwendete Begriff „tradycja żywa“ ist eine Anlehnung an Adam Mickiewicz. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 57

¹⁵⁵ Vgl. Waclaw Sobaczek. „Seminartexte“. S. 3-4.

¹⁵⁶ Zitat im Original: „Słowo niepisane, żywe, nie tylko inaczej odpowiada, ale prostu co innego opowiada. Inną historię. I historia życia ludzkiego- wojen i pokojów- jawi się wtedy jako inna historia“. Ebenda. S. 5.

¹⁵⁷ Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 115.

Möglichkeiten, Wissen aufzunehmen und weiterzugeben, die traditionelle Übermittlung des kulturellen Erbes durch mündliche und zwischenmenschliche Überlieferung von einer Generation zur nächsten ersetzt haben.¹⁵⁸ Es bleibt jedoch nicht nur bei dem Hinweis, sondern J. Grotowski schließt dabei auf das Aussterben dieses bestimmten Gutes, dass nur über die direkte Interaktion aufrechterhalten bleiben kann. Es kann festgehalten werden, dass J. Grotowski als auch W. Sobaczek für die Beibehaltung der Gestalt und Funktion dieses „Vermächtnisses“ die traditionelle und direkte Weitergabe für notwendig angesehen haben. Um mit der Problematik, die eine reine Verschriftlichung mitschlingt, adäquat umzugehen, hat W. Sobaczek das benötigte Material (Berichte, Liedertexte, Melodien, Gegenstände und Tänze) für die Durchführung der traditionellen Feste hauptsächlich aus den Begegnungen mit Zeitzeugen bezogen. Die erhaltenen Informationen setzt er praktisch um. Die Bräuche werden ausgeübt, anstatt niedergeschrieben.¹⁵⁹

Dieser Ansatz von W. Sobaczek verdeutlicht die erste Eingrenzung, die die Bezeichnung „lebendige Tradition“ in sich trägt. Er grenzt den Begriff aber noch deutlicher ab, da von der Instrumentalisierung traditioneller Feste als Zeichen einer Separierung von anderen Kulturen abgesehen wird. Die Eliminierung dieses Aspekts liegt teilweise in der Geschichte der Region des Ermlandes zugrunde. Denn auf diesem Gebiet, das von den Umsiedlungsaktionen der Preußen und Polen geprägt ist, kommt dieser Gesichtspunkt besonders zum Ausdruck. Auf diesem Boden haben traditionelle Feste dazu geführt, dass das Volk versucht hat, sich darüber selbst zu definieren. Denn Bräuche können sehr wohl ein Mittel der Abgrenzung und der Kennzeichnung einer Kultur sein. Über sie kann betont werden, was „seines“ ist. Damit geht jedoch eine negative Auswirkung einher: Indem der Fokus ganz auf der eigenen Tradition liegt, werden Interesse und Toleranz anderen Kulturen gegenüber ausgeblendet wird. Diesen Umstand, der aufgrund der politischen und geschichtlichen Ereignisse, der Umsiedlungs- und Homogenisierungsaktionen im osteuropäischen Raum vorherrscht, verdeutlicht folgendes Zitat: „*In den osteuropäischen*

Staaten gibt es vor dem Hintergrund der Nationalstaatsbildung und den entsprechenden Homogenisierungsversuchen auf kulturellem Gebiet wenig Bereitschaft zur konstruktiven Reflexion [über das Vorhandensein verschiedener

¹⁵⁸ Für J. Grotowski machen dieses Erbe die performativen Techniken aus, auf die er in der Phase des „Objective Dramas“ sein Augenmerk gelegt hat.

¹⁵⁹ Eine Niederschrift der Liedertexte und Erzählungen ist aber nicht ganz auszuschließen. Die Gruppe besitzt eine große Ansammlung von Noten, Liedertexten und Anekdoten. Jedoch werden diese nur auf Papier verfasst, um mit ihnen aktiv arbeiten zu können und nicht um sie lediglich zu dokumentieren und festzuhalten.

kultureller Wurzeln bzw. Bräuche]“.¹⁶⁰

W. Sobaczek sieht den Bedarf, diesen Mangel an Reflexion aufzuarbeiten und das Vorhandensein der unterschiedlichen kulturellen Zweige, sei es im Ermland oder in anderen Gebieten wie dem Grenzdreieck Polen-Weißrussland-Litauen, zu thematisieren. Denn hier besteht Aufholbedarf.

So ist auch der Fund des „Szemels“¹⁶¹, eines traditionellen Gegenstandes des Sternsingens aus dem Ermland, als bedeutendes Ereignis zu werten. Das 1995 wiederentdeckte weiße Holzpferd in Węajty, ist wie ein Tabubruch, sagt W. Sobaczek. Schließlich sind infolgedessen Lieder in deutscher Sprache aus der Vergangenheit zum Vorschein gekommen, als die Gegend noch preußisch gewesen ist.¹⁶² Der Fund hat deutlich gemacht, dass dieses traditionelle Objekt nicht nur zur Kultur eines Volkes gehört, sondern sehr wohl auch mit einer zweiten verbunden sein kann und eher mit dem Boden verwurzelt ist, auf dem man es gefunden hat. W. Sobaczek greift diesen traditionellen Gegenstand auf, dem nichts Abgrenzendes immanent ist, sondern der an die Geschichte dieses Gebiets, an die preußische und die polnische, erinnert. Der „Szemel“ ist daher das Beispiel für die zweite Eingrenzung des Begriffs „lebendige Tradition“ und unterstreicht, dass W. Sobaczek die Arbeit mit traditionellen Festen nicht auf die negative Konnotation von Tradition, als Schranke zwischen Ländern, ausrichtet. W. Sobaczeks Gebrauch dieses traditionellen Gegenstandes beinhaltet kein abgrenzendes, Unabhängigkeitdeklarierendes Vorhaben. Es wird nicht dazu verwendet „*Geister der Vergangenheit*“ herauf zu beschwören und auch nicht, um ihm „*Schlachtparolen*“¹⁶³ zu entlehnen. Denn wie am Beispiel „Szemel“ verdeutlicht, hat dieser Gegenstand und das traditionelle Fest für W. Sobaczek eine positive, erinnernde und verbindende Wirkung. So impliziert der Ausdruck „lebendige Tradition“ für W. Sobaczek einen Geist von Toleranz für andere.¹⁶⁴

3.1.2 Fünf philosophische Ansätze zum Begriff „Tradition“

Der Begriff der „lebendigen Tradition“ weist auf einen individuellen Umgang hin. Dementsprechend werden vier Ansätze näher herausgearbeitet, über die die Gründe der Beschäftigung mit traditioneller Kultur der „anderen Theaterschule“ dargelegt werden.

1. Für W. Sobaczek liegt die Qualität von „Tradition“ in ihrer Verbindung mit der

¹⁶⁰ Ingrid Oswald. *Migrationssozioologie*. S. 106.

¹⁶¹ Der Name stammt vom deutschen Wort „Schimmel“ ab. „Schimmel“ heißt auf Polnisch „siwek“.

¹⁶² Vgl. Magdalena Kotlewska. *Teatr Węajty/projekt terenowy*. S. 57.

¹⁶³ Beide Begriffe stammen von Karl Marx. Zu finden sind diese Erklärungen unter dem Begriff „Tradition“. In: Joachim Ritter. *„Historisches Wörterbuch der Philosophie“*. S. 1321.

¹⁶⁴ Vgl. Magdalena Kotlewska. *Teatr Węajty/projekt terenowy*. S. 57.

Vergangenheit und der daraus hervorgehenden lehrenden Wirkung. Er gebraucht den Begriff im Sinne von: „*Tradition ist, was die Folge der Geschlechter verbindet und die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufrecht erhält*“¹⁶⁵. In dieser Hinsicht ist gerade die Beziehung zur traditionellen Kultur für W. Sobaczek von besonderer Bewandnis für die Zukunft. So erklärt er in seiner Erläuterung des internationalen Seminarzyklus, dass sich ihr Theater mit dem Problem, dass sich der Bereich der traditionellen Kultur in letzter Zeit verkleinert habe, praktisch auseinandersetzen und das Verhältnis zur traditionellen Kultur verstärken würde.¹⁶⁶ Denn in dieser Verbindung steckt etwas lehrreiches.

Dieser Ansatz ist auch in folgender Aussage des Philosophen F. Schlegel zu finden: Bildung ist „*nichts anderes, als daß sie [die ganze Nation] durch [...] Tradition an den ältesten ursprünglichen Offenbarungen und Dichtungen Anteil hat.*“¹⁶⁷ Die Aufrechterhaltung der Beziehung zur traditionellen Kultur und die Arbeit mit traditionellen Festen kann auch im Verständnis von W. Sobaczek als soziale, bildende und daher auch als eine Gewalt und Aggressionen eindämmende Arbeit gesehen werden. Vor allem wird diese gerade in den Regionen gebraucht, in denen die „andere Theaterschule“ tätig ist, wie z. B. in der Region um Suwalki. Sie gehört zu einer der ärmsten Regionen Polens, in der die Verbindung mit der Vergangenheit aufgehoben worden ist und nur mehr das „Neue“, das Moderne geschätzt wird. Das „Alte“, wie das dort verwurzelte traditionelle Fest „Alilujka“, hat an Wert verloren. Vielleicht hat dieser Verlust auch dazu beigetragen, dass in dieser Region mangelhaftes Bildungswesen, dürftige Erziehung, Alkoholismus, Arbeitslosigkeit und Fremdenfeindlichkeit vorherrschen. W. Sobaczek versucht dieser Entwicklung entgegen zu wirken. Mit dem von ihm wiedererweckten Brauch „Alilujka“ in der Suwalszczyzna verweist er auf die Wichtigkeit des Aufrechterhaltens und Erinnerns. „*There is an aim of reminding in my work*“.¹⁶⁸ Er nimmt mit der „anderen Theaterschule“ Einfluss auf das Vergessen der traditionellen Kultur und wirkt der Instabilität, die durch den Wegfall von Tradition entsteht, mit der Arbeit der „anderen Theaterschule“ entgegen. In dieser Hinsicht trifft die Aussage Arnold Gehlens zu. „*Wenn die äußeren Sicherungen und Stabilisierungen, die in den festen Traditionen liegen, entfallen, [...] dann wird unser Verhalten entformt, affektbestimmt, triebhaft,*

¹⁶⁵ Joachim Ritter. „Historisches Wörterbuch der Philosophie“. S. 1315.

¹⁶⁶ Vgl. Waław Sobaczek. „Seminartexte“. S. 6.

¹⁶⁷ Joachim Ritter. „Historisches Wörterbuch der Philosophie“. S. 1319.

¹⁶⁸ Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09 in Węajty.

- unberechenbar, unzuverlässig*“¹⁶⁹. Dieses Zitat unterstreicht die positive, stabilisierende Auswirkung und leitet gleichzeitig die zweite Bedeutung, die die Beschäftigung mit traditionellen Festen für den Theaterleiter hat, ein.
2. W. Sobaczek sieht Tradition als Halt, als Verbindung mit der Erde an, die eben diese Stabilität ausmacht. Über die Relevanz dieses Kontakts schreibt er: *„Traditionelle Kulturen werden für etwas benötigt. Sie versichern die Verbindung mit der Erde. Das ist eine Sache von großer Bedeutung.“*¹⁷⁰ So folgert W. Sobaczek weiter: *„loosing connection with ground will let evil things appear.“*¹⁷¹ Als Beispiel für dieses „Übel“ können die entstandenen Missstände in der Region Suwałki gelten.
 3. Ein weiteres Motiv ist die Entdeckung seines „Inneren“. Die Beschäftigung mit Tradition und Bräuchen in den Werkstätten seiner „anderen Theaterschule“ hat neben dem Aufrechterhalten auch Bewandnis für die Teilnehmer. Das Kennenlernen von „lebendiger Tradition“ kann nach W. Sobaczek ein Impuls zum Entdecken der eigenen Sensibilität, des eigenen Hörens sein.¹⁷² Das Geheimnis der Werke der traditionellen Kultur, z.B. der traditionellen, volkstümlichen Liedern, sieht Sobaczek in ihrer Wirkung auf die Emotionen und das Bewusstsein der Teilnehmer. Traditionelle Lieder berühren uns, sie wirken sich positiv und emotional auf unsere Gefühle und unser Wesen aus.¹⁷³ In den Erklärungen des Begriffs „Tradition“ im Historischen Wörterbuch von Ritter ist die Aussage von A. Gehlen zu finden, der darauf verweist, dass *„in dem Element 'Tradition' etwas für unsere innere Gesundheit Unverzichtbares“*¹⁷⁴ steckt. Dieses Zitat unterstreicht die „heilende“ Wirkung, die die Arbeit mit den Elementen aus der traditionellen Kultur innerhalb der „anderen Theaterschule“ auf die Beteiligten haben kann. So ist die „innere Gesundheit“, das allgemeine Wohlbefinden einer der Gründe für W. Sobaczeks „Traditionsarbeit“.
 4. Tradition als „verbindendes Element“ ist der vierte Ansatz, der herausgearbeitet wird und der schon im Zusammenhang mit W. Sobaczeks Leitmotiv der „lebendigen Tradition“ erwähnt worden ist. Der Gründer der „anderen Theaterschule“ hebt das Vorhandensein eines ethnischen Mosaiks und des Synkretismus in seiner Arbeit mit

¹⁶⁹ Joachim Ritter. „Historisches Wörterbuch der Philosophie“. S. 1324.

¹⁷⁰ Im Original: „Są one [kultury tradycyjne] do czegoś potrzebne. Zapewniają związek z ziemią. To sprawa z dużej wagi.“ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 57.

¹⁷¹ Vgl Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09 in Węgajty.

¹⁷² Vgl. Waclaw Sobaczek. „Seminartexte“. S. 5.

¹⁷³ Vgl. Ebenda. S. 6.

¹⁷⁴ Joachim Ritter. „Historisches Wörterbuch der Philosophie“. S. 1323.

Tradition, hervor, besonders in der Beschäftigung mit dem Kalendersingen und der Fastnacht. Laut W. Sobaczek gibt es nicht einmal ein Fleckchen Erde, auf dem sich in der Vergangenheit nicht unterschiedliche Einflüsse (religiöse, kulturelle und ethnische) gekreuzt haben.¹⁷⁵ Eine Vermischung verschiedener Elemente lässt sich, seiner Meinung nach, im Arbeitsfeld der traditionellen Feste nicht ausschließen. Die Gruppe des „Projekt terenowy“ sucht innerhalb der „anderen Theaterschule“ nach traditionellen Elementen und fügt diese, die in unterschiedlichen Kulturen zu finden sind, in ihre Workshopsarbeit ein. W. Sobaczek arbeitet daher nicht nur mit den traditionellen Festen eines Landes und einer Kultur, sondern bezieht ihre verschiedenen Ausprägungen mit ein. W. Sobaczek zielt dabei auf eine Menschen und Kulturen verbindende Wirkung ab. Einer gewissen Art von Verhaftetsein in der Tradition, einem voneinander Abgrenzen durch sie soll entgegen gewirkt werden. Die Arbeitsgruppe veranschaulicht dahin gehend, dass sich gewisse traditionelle Elemente aus verschiedenen Kulturen vereinen lassen und es vergleichbare Elemente in unterschiedlichen Ländern gibt.¹⁷⁶ Des weiteren folgert W. Sobaczek, dass traditionelle Feste eines Landes auch in anderen Ländern außerhalb ihres ursprünglichen Umfeldes funktionieren. Im Falle „Kolęda“ wurde dies schon bestätigt. Denn „Kolęda“ wird in den USA, in Massachusetts, von der ehemaligen Workshopteilnehmer und Theaterwissenschaftlerin Hannah Harvester, als „caroling“ praktiziert.

5. Um diese Ausführung abzuschließen, wird die Bedeutung von „Tradition“ als „Übergeben, Weiterleiten, Übertragen“¹⁷⁷ angesprochen. Denn dieser fünfte Ansatz trifft auf beide Aspekte der „anderen Theaterschule“ zu. So wird in diesem Verständnis einerseits der Charakter der Schauspielschule, nämlich die Übergabe schauspielerischer und sozialer Fähigkeiten, und andererseits damit die Weitergabe des Volksgutes, die Übermittlung der traditionellen Feste hervorgehoben.

¹⁷⁵ Vgl. Waław Sobaczek. „Seminartexte“ S 3.

¹⁷⁶ Beispiel hierfür sind die traditionellen Szenen des Workshops „Zapusty“: „Szemel mit Prinz Zapust“ und „Ziege“. Sie sind unter 3.1.4 „Die traditionellen Szenen“ näher beschrieben

¹⁷⁷ Joachim Ritter. „Historisches Wörterbuch der Philosophie“. S. 1315.

3.1.3 Die drei traditionellen Feste und ihre Wurzeln

Der erste der drei Workshops, „Kolęda“ ist mit dem Brauch des Sternsingens aus den Karpaten verknüpft. Es werden aber auch traditionelle Elemente aus anderen Regionen miteinbezogen, wie z.B der „Szemel“ aus dem Ermland.

„Zapusty“ ist die zweite Werkstätte. Es ist ein Fest, welches fastnächtliche, karnevaleske Züge aufweist und mit dem Wunsch eines ertragreichen Erntejahres und der Fruchtbarkeit des Bodens zusammenhängt. Dieses traditionelle Fest ist mit magischen, landwirtschaftlichen Praktiken verbunden.

*„It is a tradition connected with magical agrarian practices. The places visited by „Zapusty Prince“ and his companions, the Goat and the Stork, were said to be happy, safe and fertile“.*¹⁷⁸

Auch der dritte Workshop „Alilujka“, „das Gehen mit „Aliluja““¹⁷⁹, ist den Untersuchungen Piotr Caramans zufolge in der Agrartradition verwurzelt: *„The origin of this caroling is an agrarian tradition connected with the beginning of the spring.“*¹⁸⁰ Dieses Fest ist mit den Frühlingsbräuchen des alten slawischen Kalender verbunden, wo man das neue Jahr mit dem Beginn des bäuerlichen Jahres gleichsetzt, das im Frühling, genau genommen zu Ostern beginnt. Dieser Brauch ist in Polen in verschiedenen Ausprägungen vorgekommen und in den Gebieten Zentralpolens, in Podlachien und in der Suwałszczyzna, geläufig.¹⁸¹ Im Ort Dziadówek, wo nun schon seit 15 Jahren die „Alilujka“ durch das „Theater Węgajty“ praktiziert wird, haben die Einwohnern den Brauch unter „das Gehen mit „Aliluja““ noch gekannt.¹⁸² Man hat sich an diese Tradition erinnern können. *„The local community still remembers this type of caroling“.*¹⁸³

Bis in die 1970er Jahre ist die „Alilujka“ von den Einwohnern noch vollzogen worden. Es hat sozusagen eine fast direkte Übernahme des Brauches durch das Theater stattgefunden. Der Bruch zwischen Ende und erneutem Beginn ist noch nicht zu weit fortgeschritten gewesen. Dementsprechend positiv ist auch der Wiederaufgriff der „Alilujka“ durch die „fremde“ Gruppe (das „Theater Węgajty“) von den Einwohnern und ehemaligen „Ostersängern“ aufgenommen worden. Seit Anfang der 1990er Jahre begleiten eine Anzahl von Dorfbewohnern, darunter größtenteils Kinder, das Theater auf dem Weg von Haus zu

¹⁷⁸ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 59.

¹⁷⁹ In polnischer Sprache: „chodzenie z alijują“

¹⁸⁰ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 61.

¹⁸¹ Vgl Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09 in Węgajty

¹⁸² Bereits vor der Gründung der „anderen Theaterschule“ fuhr W. Sobaczek nach Dziadówek und lernte diesen dort unter dem Namen „das Gehen mit „Aliluja““ auftretenden Brauch kennen.

¹⁸³ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 61.

Haus durch den Ort Dziadówek. Auf ihrem Weg macht die Gruppe Halt bei jedem Haus des Ortes, sagt Sprüche auf, singt, tanzt und lädt die Hausbewohner zum gemeinsamen Vergnügen ein. Als Dank für ihren Besuch werden die Ostersänger mit Naturalien beschenkt. Oft sind es Eier, Käse und Wurst, die schon für die „Gäste“ bereitstehen. Denn viele Einwohner erwarten dieses Spektakel sehnlichst herbei und geben das, was sie geben können, auch wenn es nur ein Stück zerdrückter Kuchen auf einem Pappkarton ist. Aber für den Auftritt muss der Tradition nach bezahlt werden.

Die Workshops „Kolędy“, „Zapusty“ und „Alilujka“ finden jeweils in dem für sie durch ihren traditionellen Hintergrund vorgeschriebenen Zeitraum statt und reihen sich in einen rituellen Kalender ein. Sie basieren, wie dargelegt, auf ländlichen und agrarischen Festen und können sich durch ihre rituelle Eigenschaft nur innerhalb eines begrenzten Zeitraums und an bestimmten Orten ereignen.¹⁸⁴ Am Beispiel des Ostersingens „Alilujka“ ist dies besonders gut zu verdeutlichen. Denn das Fest erhält und hat seine Funktion nur an den zwei Osterfeiertagen, Ostersonntag und -montag, auf dem Weg von Haus zu Haus. „Kolęda“ ist die winterliche Variante und begrenzt sich auf die ersten Tage des neuen Jahres. Der Zeitraum des Workshops „Zapusty“ ist unter den drei Festen der flexibelste, flexibel im Sinne von nicht genau auf zwei Tage festgelegt. Dennoch kann auch er nur innerhalb der Karnevalszeit bzw. im Übergang von Winter und Frühling stattfinden.

Die zeitlichen Fixpunkte sind wesentliches Charakteristikum der Workshops der „anderen Theaterschule“ und geben den Rahmen der Aufführungen vor. Besonders lässt sich durch diese, den Workshops vorgeschriebene Zeit der Zusammenhang der Workshops mit den ländlichen Feierlichkeiten aufzeigen und hervorheben, dass die Werkstätten eine Verbindung mit dem Ablauf des bäuerlichen Jahres haben. So tragen einige der verwendeten traditionellen Szenen die Motivation inne, ein ertragreiches Jahr zu sichern.

3.1.4 Die traditionellen Szenen: „Szemel“, „Storch“ und „Ziege“

In der Aufführung am Ende jedes Workshops werden drei bis vier von den Teilnehmern eingeprobte traditionelle Szenen vorgeführt. Sie sind jeweils meist circa fünf Minuten lang und gehen einer Maskerade bevor. In den Szenen des „Zapusty, Ostatki“ Workshops treten die Gestalten: der „Szemel“ (ein Holzpferd mit Prinz „Zapust“¹⁸⁵ als Reiter), die Ziege und der Storch auf. Jede Szene ist musikalisch untermalt mit Musik von Akkordeon, Geige, Trommel, Klarinette und Gesang. Die gesungenen Lieder stehen jeweils charakteristisch für

¹⁸⁴ Siehe dazu : Richard Schechner. Performance Theory. S. 103

¹⁸⁵ „Prinz-Zapusty“ personifiziert den Karneval. Der „Zapust“ zieht um die Häuser. Sein Umhergehen ist verbunden mit magischen Agrarpraktiken.

eine Szene, da der Text die Handlung erzählt.

Die traditionellen Feste geben den zeitlichen Rahmen der Werkstätten vor. Ihre traditionellen Charaktere werden aber davon unabhängig in den Szenen verwendet und finden somit ihren Einsatz nicht nur in einer Jahreszeit wie auch nicht nur in einem Workshop. So ist der „Szemel“ bereits aus dem Workshop „Kolęda“ bekannt, wo er auch seine ursprüngliche Verwendung hat. Denn eigentlich handelt es sich bei dem Holzpferd um ein traditionelles, ermländisches Element des Weihnachtssingens. Der „Szemel“ sowie die Ziege stammen direkt aus der Region und sind bis Mitte der 1970er Jahre Teil des Sternsingens in Węgajty.¹⁸⁶ Beide begleiten auch jetzt, in der Ausübung des Festes „Kolęda“ die sternsingenden Teilnehmer auf ihrem Zug von Haus zu Haus. Der Grund, warum der „Szemel“ und auch die Gestalt der „Ziege“ seit geraumer Zeit ihren Platz in „Zapusty“ finden, ist auf das Konzept von W. Sobaczek zurückzuführen. Der Leiter des „Projekt terenowy“ sieht innerhalb der „anderen Theaterschule“ von einer Rekonstruktion traditioneller Elemente ab. Um sie am Leben zu erhalten, dekonstruiert und adaptiert er sie. Die Gruppe des „Projekt terenowy“ passt die traditionellen Feste an die heutige Zeit und Situation an.

*„Es kam ein neues Interesse: die Adaption von Tradition, denn [...] die Beschränkung auf die Rekonstruktion schien uns gefährlich zu sein. Es besteht die Gefahr der Rekonstruktion der Vergangenheit. Für heute und morgen wird Adaption als Prozess gebraucht, nicht mechanisch, sondern schöpferisch und gleichzeitig kognitiv.“*¹⁸⁷

Laut W. Sobaczek gehört die Rekonstruktion der Vergangenheit an. Für die Gegenwart wird seiner Meinung nach deshalb eine Art von Dekonstruktion, also eine kreative, nicht mechanische Adaption gebraucht. In dieser Notwendigkeit steckt die Feststellung, dass eine Rekonstruktion in einem rituellen, traditionellen Arbeitsfeld nicht stattfinden kann. Sein Vorhaben ist daher keineswegs die Umsetzung des authentischen traditionellen Festes.

Eine vergleichbare Erklärung und Klassifizierung seiner Arbeit gibt J. Grotowski ab. Er verkündet: *„It is impossible to reconstruct authentic ritual“*.¹⁸⁸ Und stellt dahin gehend klar, dass seine Arbeit während der Zeit des „Objective Dramas“ kein Versuch gewesen ist, rituelle Strukturen zusammenzutragen. Das Ritual charakterisiert nach J. Grotowski eine enge Beziehung zu einer bestimmten Gesellschaft und einem präzisen Umstand: *„Ritual [...] is a product of very long gestation and precise circumstances, developed in relation to a*

¹⁸⁶ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S.16.

¹⁸⁷ Zitat im Original: „[...] ale przyszło zainteresowanie inne: adaptacją tradycji, [...] ograniczanie się do niej [do rekonstrukcji] wydawało się czymś zagrażać, rekonstruowaniem przeszłości. Na dziś i jutro potrzebna jest adaptacja, jako proces nie mechaniczny a twórczy i również poznawczy“. Vgl. Ebenda. S. 29.

¹⁸⁸ Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S.116.

specific community“.¹⁸⁹ Es kann demnach nicht in einer anderen Zusammenstellung und unter veränderten Verhältnissen als Ritual dargelegt werden. So hat J. Grotowski, wie Lisa Wolford folgert, in der Phase des „Objective Dramas“ mit traditionellem Material gearbeitet. Sie äußert sich: „[The] *material with which we worked would be better classified as 'traditional material' than as 'ritual'*“.¹⁹⁰ Aufgrund seines oben angeführten Verständnisses von Ritual ist die Arbeit J. Grotowskis in der Periode des „Objective Dramas“ keineswegs als ein Versuch anzusehen, authentische Formen von Bräuchen, wie z. B. des „Shaker service“, zu rekonstruieren.¹⁹¹

In W. Sobaczeks Zugang zu den traditionellen Feierlichkeiten innerhalb der „anderen Theaterschule“ wird eine ähnliche Betrachtungsweise wie die von J. Grotowski deutlich. W. Sobaczek ist sich im Klaren darüber, dass sich innerhalb der Workshops und Expeditionen die Feste unter veränderten Umständen vollziehen, weshalb sie in der „anderen Theaterschule“ nicht als authentische Nachbildungen dieser rituellen Feste verstanden werden. W. Sobaczeks Umgang kann infolgedessen in gleicher Weise gesehen werden wie jener J. Grotowskis. Aus diesem Gesichtspunkt heraus wählt W. Sobaczek deshalb die Adaption als Handhabung für die Bearbeitung der volkstümlichen Feierlichkeiten. Er geht jedoch noch einen Schritt weiter. Denn in seiner Realisierung des Festes „Zapusty“ kommt es durch die Verschiebung des „Pferdes“ und der „Ziege“ von der Winter in die Karnevalszeit anstelle einer Rekonstruktion vielmehr zu einer „Paraphrase des Rituals“.¹⁹² Die Motive der beiden Szenen werden verändert. Ihr Sinngehalt wird aber durch den offenen und komischen Charakter des Karnevals, der diesen Transport erlaubt, beibehalten.¹⁹³ So sitzt während „Zapusty“ „Prinz-Zapust“ im Sattel des Holzpferdes. Diese Szene verdeutlicht darüber hinaus einen zweiten charakteristischen Punkt für W. Sobaczeks Umsetzung der Feste. Denn nach W. Sobaczek ist „*der Synkretismus Quelle [seines] Theaters.*“¹⁹⁴ Der Aufzug „Szemel und Prinz-Zapust“ ist infolgedessen durch die Vermischung zweier traditioneller Feste unterschiedlicher Kulturen gekennzeichnet und verweist auf den Ansatz von Tradition als „verbindendes Element“.¹⁹⁵ Er zeigt, dass sich gewisse Elemente vereinen lassen. In der Szene trägt der Reiter des Pferdes die Maske des purimischen Königs. W. Sobaczek greift nicht nur die Tradition des Karnevals, der Fastnacht, der

¹⁸⁹ Lisa Wolford. Grotowskis's Objective Drama Research. S. 116.

¹⁹⁰ Ebenda. S. 114.

¹⁹¹ Ebenda. S. 114.

¹⁹² Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09 in Węgajty.

¹⁹³ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 29.

¹⁹⁴ Zitat im Original: „Synkretyzm jest źródłem teatru.“ Ebenda. S. 29.

¹⁹⁵ Siehe dazu Punkt 4 im Unterkapitel 3.1.2 „Fünf philosophische Ansätze“.

Fruchtbarkeitsfeste auf, sondern auch die des jüdischen Purimfestes. Der Charakter und die Zeit der beiden Feste sind ähnlich und gewähren die Zusammenfügung. Der Brauch „Purim“, der an der Wende der Monate Februar und März stattfindet, enthält, als eines der ältesten Elemente, das Tragen von Masken und Kostümen während der Maskerade. Aber auch das Schenken und Wünschen ist Teil des Feiertages „Purim“ und lässt sich mit dem Glück, Wohlstand und ertragreiche Ernte wünschenden „Prinz-Zapust“ in Bezug setzen. Zur Unterstreichnung seines Wesens erklingt bei seinem Auftritt das Lied des Prinzen, das diese Fruchtbarkeitswirkung auf die Natur thematisiert:

*Wo Zapust im Umlauf ist,
dort wird alles gedeihen.
Wo Zapust nicht im Umlauf ist,
wird nichts gedeihen.*

*Gdzie Zapust chodzi,
tam wszystko się urodzi.
Gdzie Zapust nie chodzi,
tam nic się nie urodzi.*

Ein weiterer Auftritt, der den Ansatz der Verbindung zwischen Kulturen unterstreicht, ist die bereits erwähnte „Ziege“ mit ihrem bärtigen alten Begleiter. In der Alpenregion findet man eine ähnliche Ziegengestalt vor. Dort wird die „Habergeis“ ausgetrieben. *„Die Habergeis bestand aus einem hölzernen Kopf mit Wollfell, der an einer langen Stange saß. [...] Ein Hirte besaß das Recht, die Habergeis durchs Dorf zu treiben. [...] Man versuchte sie einzufangen, zu melken.“*¹⁹⁶

Das Kostüm der Ziege in der „Zapusty“- Szene entspricht dem der „Habergeis“. Im Workshop wird mit einem „Stabziegenholzkopf“ mit hellem Fellüberzug und einem Mantel aus dunklem Fell gearbeitet. Ähnlich wie bei dem Brauch mit der „Habergeis“ machen das Melken und das Herumjagen der Ziege die Komik der Szene in der Umsetzung innerhalb der „anderen Theaterschule“ aus. Neben ihrem komischen Wert hat die Szene aber auch einen symbolischen. Das Melken der Ziege bedeutet ein Wiedererwecken der Natur nach der Winterzeit.¹⁹⁷ An die Magie der Fruchtbarkeit knüpft auch der „Storch“ an. In dieser Szene aus „Zapusty“ tritt ein tanzender Storch auf. Er trägt ein Kostüm aus weißem Überwurf, Stange mit hölzernem Storchenkopf und prägnantem rotem, klapperndem Schnabel. Das Klappern ist eine wichtige Hinzufügung und Komik zugleich. Es erklingt das Storchennlied:

*Storch, Storch, Heini,
Mit dini langi Beini,
Mit din Rote Knie,
'S ischt a Kipferl,
a Haberdi.*

¹⁹⁶ Sybil Gräfin Schönfeldt. Feste und Bräuche durch das Jahr. S. 46

¹⁹⁷ Vgl. Monika Blige. „Wiecej niz teatr“. S. 74.



Bild 5: Das Kostüm des Storchs und der Ziege (Foto: Masoud Najafi)

Nach zweimaliger Wiederholung dieses angeblich alten plattdeutschen Liedes wird dem Storch ein Stück Brot oder Kuchen gereicht. Dieses darf keinesfalls aus dem Schnabel fallen, ansonsten droht Unglück. Denn das Füttern des Storchs ist ein Symbol für das Absichern der ertragreichen Ernte der kommenden Zeit.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass alle drei Szenen des Zapusty Workshops die Fruchtbarkeit des Bodens versichern. Denn dort wo „Prinz-Zapust“, „Storch“ und „Ziege“ eintreffen, wird Glück, Gesundheit und guter Ertrag bei der Ernte prophezeit.¹⁹⁸ Darüber hinaus ziehen die Szenen (insbesondere „Szemel“, „Ziege“ und „Prinz-Zapust“) eine Verbindung zu Festen und traditionellen Gestalten anderer Kulturen und verdeutlichen damit, dass eine Vermischung dieser, aufgrund der ähnlichen Ausprägungen, funktioniert. Ferner verdeutlichen die Szenen, durch ihren zweifachen Einsatz im Winter und im Karneval, das Konzept W. Sobaczeks von der Dekonstruktion und Adaption von Tradition. Es ermöglicht es dem Leiter, auch an zeitgenössischen, modernen Ideen zu arbeiten. Denn im Verständnis von W. Sobaczek gehört die Zukunft sicher diesen traditionellen Kulturen, die sich adaptieren und an die gegenwärtigen Verhältnisse anpassen lassen.¹⁹⁹ W. Sobaczek wirkt damit dem entgegen, auf das Bruno Snell als Gefahr hinweist, „[Dass] Traditionen ohne beständige neue kulturelle Realisierung „geisteslos, tot und starr“ werden. [Dass] Traditionen, aus denen der Geist geschwunden ist, leer gewordene Hüllen [sind], die kein lebendiges Wesen mehr bergen.“²⁰⁰

¹⁹⁸ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węajty/projekt terenowy. S. 31.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda. S. 57.

²⁰⁰ Joachim Ritter. „Historisches Wörterbuch der Philosophie“. S. 1324.

So kann der zu Beginn des Unterkapitels angebrachten Sachlage, nach der Gewichtung des lehrenden und bewahrenden Aspekts in der „anderen Theaterschule“, hinzugefügt werden, dass im Mittelpunkt ihres Interesses, die Arbeit an den traditionellen Festen steht und erst dann der lehrende Gesichtspunkt der Schule anvisiert wird. Denn der Schwerpunkt von W.Sobaczek liegt auf der Verlebendigung der traditionellen Feste. Das nachfolgende Zitat der Leiterin E. Sobaczek bringt dies nochmals auf den Punkt: *„Der Kern unserer Arbeit ist die Beschäftigung mit Tradition. Hauptsache [ist, sie] wieder lebendig [zu machen].“*²⁰¹

3.1.5 Exkurs: Die Bezeichnungen „Ostatki“ und „Zapusty“

Dieser Diskurs bezieht sich auf die im vorhergehenden Teil verwendeten Begriffe „Karneval“, „Fastnacht“, „Zapusty“ und „Ostatki“.

„Karneval“, das seit dem 17. Jahrhundert bezeugte Wort, wird generell synonym für Fastnacht, Fasching und Fastnachtstreiben verwendet. Es stammt ebenso wie das französische „carnaval“ vom italienischen „carnevale“.²⁰² Der Begriff „Fastnacht“ ist jedoch viel älter und schon um 1200 im Mittelhochdeutschen unter „vastnacht“ belegt. Es wird auch nicht ausgeschlossen, dass der Begriff „Fastnacht“ durch den enthaltenen Stamm „fassen“ (gedeihen, fruchtbar sein) geprägt wurde. Vor dem 12. Jahrhundert feierte man die Fastnacht in ganz Deutschland als Vorfrühlings- und Fruchtbarkeitsfest.²⁰³

Nach Manfred Becker-Huberti gibt es *„keine umfassende Darstellung des Karnevals auf der Welt; er ist zu unterschiedlich; trotz gemeinsamer Elemente hat es jeweils lokale Prägungen gegeben, die ihn unverwechselbar gemacht und wandelbar erhalten haben.“*²⁰⁴

Dennoch ist nicht die Absicht dieser Ausführungen eine Beschreibung von Karneval oder Fastnacht zu geben. Es besteht jedoch aufgrund der verwendeten polnischen Begriffe „Zapusty“ und „Ostatki“ die Notwendigkeit, auf ihre Bedeutungen in Polen und in der polnischen Sprache einzugehen.

Nach W. Dudzik gehört Polen nicht wirklich zu den Ländern, in denen der Karneval eine große, allgemeine Feier mit spektakulären, sich jährlich wiederholenden Formen ist.²⁰⁵ Die Bezeichnung „Karneval“ wurde erst im 16. Jahrhundert in den polnischen Sprachgebrauch aufgenommen.²⁰⁶ Im Polnischen gibt es aber eine Unterscheidung zwischen den

²⁰¹ o. V. „Dorftheater Wegajty“. Online im Internet: www.dpg-mainz.de/veranstaltungen/diverse/wegajty.html. (2009-06-21).

²⁰² Vgl. Manfred Becker-Huberti. Lexikon der Bräuche und Feste. S. 188.

²⁰³ Vgl. Ebenda. S. 101.

²⁰⁴ Ebenda. S. 192.

²⁰⁵ Vgl. Wojciech Dudzik. „Karnawały w kulturze“. *Dialog* 3. 2001, S. 136.

²⁰⁶ Vgl. Monika Blige. „Wiecej niz teatr“. S. 65

Bezeichnungen, die auf dem Land und in der Stadt gebraucht werden. „Karneval“ wird im städtischen Umfeld, „Zapusty“ und „Ostatki“²⁰⁷ (die „verrückten Tage“) auf dem Land verwendet. Der Begriff „Zapusty“ bezieht sich darüber hinaus auf einen breiteren Zeitraum; auf die Zeit von den Heiligen drei Königen bis zum Aschermittwoch.²⁰⁸ „Ostatki“ bezeichnet dagegen die letzten Tage des Karnevals, also die Tage kurz vor dem großen Fasten.

Der Name des Workshops der „anderen Theaterschule“ ist auf diese zwei Namen zurückzuführen. Das Aufgreifen dieser beiden Begriffe als Titel des Workshops unterstreicht die Auseinandersetzung des „Projekt terenowy“ mit der Karnevalsfeier auf dem Land, die sich von jener der Stadt unterscheidet. Der zeitgenössische Karneval in der Stadt beschränkt sich auf Wohltätigkeitsbälle und Paraden und ist hauptsächlich ein Vergnügen für Kinder.²⁰⁹ Der ländliche Karneval hat bis heute einen ganz anderen Charakter. Diese volkstümlichen Tage können sich mit einem reichen Brauchtum und einer Vielfalt von Sitten rühmen. Sie haben Bedeutung für die Natur, die Fruchtbarkeit des Bodens und die Regeneration der Pflanzen im Lauf der Jahreszeiten.²¹⁰ Am Land lässt sich mit dem Feiern des Karnevals und der Fastnacht ein Zusammenhang mit dem Begrüßen und Einleiten des Frühlings ziehen. Denn *„lange vor dem 12. Jahrhundert ist Fastnacht als Vorfrühlings- und Fruchtbarkeitsfest gefeiert worden.“*²¹¹

3.2 Expeditionen

Die Durchführung von Expeditionen macht einen Bestandteil der Theaterpraxis des „Projekt terenowy“ aus. Für die Darstellung ihrer Expeditionen, die schon während der Zeit des „Teatr Wiejski Węgajty“ vollzogen worden sind, ist es notwendig, diese zu gliedern. Der Begriff „Expedition“ hat in der Arbeit des „Projekt terenowy“ zwei Bedeutungen: Er steht einerseits für die Vorbereitung, in der das Zusammensammeln des Materials für die Workshops der „anderen Theaterschule“ stattgefunden hat, und andererseits für die Ausübung der traditionellen Feste „Kolęda“ und „Alilujka“ in ihren Herkunftsregionen, die an die Workshopzeit in Węgajty anschließt. Im Arbeitsbereich der Expedition werden auch die zwei wichtige „Stützen“ von W. Sobaczek erkennbar. Dies sind W. Staniewski und J. Grotowski.²¹²

²⁰⁷ Das polnische Adjektiv „ostatni“ bedeutet auf Deutsche „letzte“.

²⁰⁸ Aleksander Brückner. Słownik etymologiczny języka polskiego. S. 448.

²⁰⁹ Vgl. Wojciech Dudzik. „Karnawały w kulturze“. *Dialog* 3. 2001 S. 136.

²¹⁰ Vgl. Monika Blige. „Wiecej niz teatr“. S. 67

²¹¹ Sybil Gräfin Schönfeld. Feste und Bräuche durch das Jahr. S. 42

²¹² Vgl. Tadeusz Kornaś. „W stronę tradycji żywej“. S.40.

3.2.1 Expedition als Vorbereitung

Unter diese Bedeutung von Expedition können all jene Reisen eingeordnet werden, die Ende der 1980er und in den 1990er Jahren von den Gründern des „Teatr Wiejski Węgajty“ (W.Sobaczek und J. W. Niklaus) durchgeführt worden sind. Denn bevor es zu den Arbeiten „Koleđa“, „Zapusty“ und „Alilujka“ gekommen ist, haben eigene Feldforschungen, eine Suche nach noch lebenden traditionellen Festen und Liedern stattgefunden. Ausschlaggebend dafür, sich mit Expeditionen zu beschäftigen, ist für W. Sobaczek die Theaterarbeit von W.Staniewski gewesen. Er hat W. Sobaczek auch animiert, in diese Richtung zu arbeiten.²¹³ Das Wirken von W. Staniewski hat insbesondere hinsichtlich der Einbeziehung von Expeditionen als Element der Theaterarbeit in Polen einen besonderen Status und wird direkt mit den Schlagwörtern „Theater und Expedition“ in Verbindung gebracht. Denn er gehört zu jenen Theaterleitern in Polen, die die Expedition im Bereich des Theaters geprägt haben. Laut T. Kornaś hat W. Staniewski mit den Reisen seiner Gruppe „Gardzienice“ eine ungewöhnliche Formel der Expedition im Theater geschaffen.²¹⁴ Für W. Sobaczek sind diese Expeditionen eine Anlehnung. Sie verdeutlichen auch die Gestalt, die seine Reisen annehmen.²¹⁵

Um die erste Bedeutung der Expedition (Expedition als Vorbereitung bzw. Materialsuche) bei W. Sobaczek zu erläutern, wird daher Bezug auf die Expeditionen von W. Staniewski und seiner Gruppe „Gardzienice“ genommen. Die Beschreibung erfolgt auf der Grundlage von Zitaten W. Staniewskis. Die Gruppe „Gardzienice“ hat Anfang der 1980er Jahre in entlegene Dörfer Ostpolens zu reisen begonnen. Über den Kontakt mit der dort ansässigen Bevölkerung ist man auf alte Sitten, Bräuche und vor allem archaische Lieder gestoßen. W.Staniewski schreibt darüber: *„We travelled by foot to the villages and met with the indigenous communities, hearing their songs and stories and their music.“*²¹⁶

Diese Reisen haben der Erforschung der natürlichen Volkskultur gedient. „Gardzienice“ leistet jedoch keine Arbeit von Wissenschaftlern bzw. Anthropologen. Sie haben weder Notizen gemacht, noch sind sie länger als eine Woche an den Orten geblieben. Die Gruppe ist, wie K. Cioffi schreibt, in die Dörfer gekommen, als ob sie Söhne und Töchter gewesen wären: *„They [Gardzienice] came to villages more like sons and daughters than like*

²¹³ Vgl. Tadeusz Kornaś. „W stronę tradycji żywej“. S.40.

²¹⁴ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Grotowski, Gardzienice, Kantor“. S. 22.

²¹⁵ K. Cioffi stellt fest, dass das „Teatr Węgajty“ stark von Gardzienice geprägt worden ist. *„In the years since its [Gardzienices] inception, several groups who consciously imitate Gardzienice have sprung up, such as Węgajty [...]“*. Kathleen Cioffi. Alternative Theater in Poland. S. 216.

²¹⁶ Włodzimierz Staniewski. Hidden territories. S.39.

scientists“.²¹⁷ Vor allem sind sie in ländliche Gegenden gefahren, um in Verbindung mit der Bevölkerung und den Quellen ihrer Tradition zu treten. Die Expeditionen von „Gardzienice“ gelten als außergewöhnlich, da in sie eine Aufführung eingebettet ist. Während den Expeditionen hat „eine unförmige und doch gestaltete Begegnung mit dem Zuschauer in der Art einer Theaterinszenierung, als Musik, Tanz, Spiel“²¹⁸ stattgefunden. Denn die „Besucher“ haben die erhaltenen Geschenke (Lieder, Volkssagen und Geschichten der Bewohner) theatral umgesetzt und den Einwohnern der besuchten Dörfer, die zuvor vielleicht noch nie Kontakt mit einer Theatervorstellung gehabt haben, auf diese Weise das gesammelte Material.²¹⁹ Demnach stehen, wie folgendes Zitat von W. Staniewski unterstreicht, die Expeditionen bei „Gardzienice“ unter dem Gesichtspunkt, eine Vorbereitung und ein Ausgangsmaterial für ihre musikalisch-szenischen Darbietungen zu sein. „[Expeditions are a] way of acquiring material for performances“.²²⁰ Für W. Staniewski ist die Expedition ein Prozess, der den Produktionen vorausgeht und den er als „pre performativ process“²²¹ bezeichnet. Aus diesem Prozess treten bei „Gardzienice“ Stücke hervor, wie „Gusla“ (1981) und „Das Leben des Protopopen Awwakum“ (1983).²²²

Im Fall des „Projekt terenowy“ sind es die drei Workshops „Kolęda“, „Zapusty“ und „Alilujka“, die sie aus ihrem Vorbereitungsprozess heraus entwickelt haben. Der Gründung der „anderen Theaterschule“ sind demnach mehrmalige Aufenthalte und Feldforschungen in verschiedenen Ecken Polens mit interessantem geschichtlichem Hintergrund vorausgegangen. Die Regionen ihrer Expeditionen sind vor allem Grenzgebiete, in denen sich unterschiedliche Kulturen und Bräuche miteinander vermischen. Seine Expeditionen haben W. Sobaczeks in die polnischen Orte Dziadówiek in der Suwałszczyzna und Nowica in den niedrigen Beskiden sowie nach Mazedonien und in die Schweiz geführt. Denn nur fertiges Wissen aus Büchern, Aufnahmen und Filmen als Informationsquelle für die Workshops und die Arbeit an den traditionellen Festen zu benutzen, ist für W. Sobaczek nicht in Frage gekommen. Seiner Ansicht nach sollen diese „indirekten“ Materialien zwar genutzt werden, aber nur beschränkt. Für ihn ist die Expedition wichtig, da sie einen Zugang zu direkten Quellen eröffnet. W. Sobaczek unternimmt Forschungsfahrten in andere ländliche Gebiete vor allem deshalb, um mit der Natur und dem Land in Beziehung treten zu

²¹⁷ Kathleen Cioffi. *Alternative Theater in Poland*. S. 208.

²¹⁸ Tadeusz Kornaś. „Grotowski, Gardzienice, Kantor“. S.22.

²¹⁹ Vgl. Eugenio Barba und sein „Tauschhandel“. Eugenio Barba. *Jenseits der schwimmenden Inseln*. S.301ff.

²²⁰ Paul Allain. *Gardzienice*. S. 36.

²²¹ Włodzimierz Staniewski. *Hidden territories*. S.39.

²²² Die deutschen Titel stammen von Sabine Stekel, Übersetzerin des Textes: Tadeusz Kornaś. „Göttliche Fragen am Ende der Welt“.

können. Auf diesen Besuchen von weit entfernten Orten und schwer zu erreichenden Gegenden stößt W. Sobaczek auf eine andere Ebene,²²³ hat man dort doch direkten Kontakt mit Bräuchen, noch lebenden Stern- und Ostersängern und mit einer lokalen Bevölkerung, die in den von der Expeditionsgruppe organisierten Zusammenkünften längst vergangene Geschichten erzählt, traditionelle alte Lieder singt und gemeinsam mit den „Gästen“ musiziert. Diese Treffen mit Einheimischen und Musikern sind ein entscheidendes Element ihrer Expeditionen. Denn sie eröffnen der Gruppe den Zugang zu ihrem Ausgangsmaterial. Das „gathering“²²⁴, wie es W. Staniewski bezeichnet, fungiert als Werkzeug, um an die direkten Quellen zu kommen. W. Staniewski definiert diese Zusammentreffen folgendermaßen: „[The „gathering“] *calls together a certain number of people to a chosen place so that, in that place, they can reveal, „give from themselves“ the truth of the cultural and human existence of their society. [...] [It is] also an awaking of the cultural undercurrents of a given social enclave*“.²²⁵

Der Zweck dieser meist am Abend stattfindenden Runden liegt darin, über die Bewohner der besuchten Dörfer an Informationen bzw. Materialien heran zu kommen. Denn über diese im Zitat angesprochene Aktivierung und Animation der Bewohner können lokale, traditionelle, archaische Lieder, Geschichten, Erzählungen und Bräuche entdeckt werden. In die „gatherings“ von „Gardzienice“ als auch in jene von W. Sobaczek sind die Einwohner des Dorfes (darunter einige Sänger und Geschichtenerzähler) involviert.²²⁶ Jedes „gathering“ ist daher ein kreatives Zusammenspiel am Ort, das (obwohl die Teilnehmer oft noch nie miteinander „gewirkt“ haben) ohne Instruktionen funktioniert.²²⁷ Der Kontakt zu direkten Quellen in diesen Zusammentreffen macht zum größten Teil das Ausgangsmaterial für die Arbeit der „anderen Theaterschule“ aus. Es setzt sich neben den aus den Feldforschungen und den „gatherings“ bezogenen Liedern, Geschichten und Erinnerungen der Einwohner, aber auch aus Informationen aus ethnografischen Arbeiten, Kirchengesangsbüchern und der Sammlung von Oskar Kolberg²²⁸ zusammen.²²⁹

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, dass in der Bedeutung der Expedition als Vorbereitung der Aspekte der Materialsuche zu sehen ist. Wie bei W. Staniewski haben die

²²³ Vgl. Waław Sobaczek. „Seminartexte“. S. 6.

²²⁴ Vgl. Włodzimierz Staniewski. Hidden territories. S. 40

²²⁵ Ebenda. S. 58.

²²⁶ Vgl. Ebenda. S. 41.

²²⁷ Nach W. Staniewski gründen diese Art von Treffen in der Tradition, der Natur und Kultur der Einwohner und funktionieren deshalb ohne Anweisungen. „They [the inhabitants] have an instinctive knowledge, which doesn't demand any [...] instruction [...], because „gathering“ is fundamentally connected to their tradition, their nature and their culture.“. Vgl. Ebenda. S. 43.

²²⁸ Oskar Kolberg (1814-1890) polnischer Ethnograf, Folklorist und Musiker.

²²⁹ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węajty/projekt terenowy. S.14.

von W. Sobaczek geplanten Fahrten Ende der 1980er und in den 1990er Jahren der Ansammlung von Material gedient. Einerseits als Material für die Produktionen des „Teatr Wiejski Węgajty“²³⁰, aber auch (und hauptsächlich) für die Arbeit der „anderen Theaterschule“. Der Beginn der Vorbereitung der traditionellen Feste (der Workshops der „anderen Theaterschule“) fällt bis in das Jahr 1988 zurück. Damals haben W. Sobaczek und J. W. Niklaus durchaus inspiriert von der Expeditionsidee „Gardzienices“ die erste Expedition in die Region Huculszczyzna gestartet.²³¹ Auf dieser Reise hat er Hinweise auf den Brauch des Sternsingens, der „Kolęda“, gefunden und fing an diesen nachzugehen. Zwei Jahre später hat die gleiche Gruppenkonstellation auf Anraten einer befreundeten Kollegin die Suwalszczyzna besucht. Dort ist man auf den einzigartigen Brauch der „Alilujka“ gestoßen. Diese zweite Expedition ist eine ganz andere und „neue“²³² Expedition für W. Sobaczek gewesen. Denn der Ort Dziadówek und sein traditionelles Fest „Alilujka“ wird zum Anlass einer in Zukunft jährlich während der Osterzeit dorthin durchgeführten Expedition. Die besondere Position dieser Reise lässt sich auch daran erkennen, dass in ihr das Potential einer Inspiration steckt. So ist ein zweiter Aspekt, der mit der Bedeutung der Expedition als Vorbereitung einhergeht, der der Inspiration. Dieser Gesichtspunkt zeigt sich am deutlichsten an der Reise in den Ort Dziadówek.

Der Prozess des Reisens (die „pilgrimage“²³³, wie ihn Staniewski nennt) ist bekanntermaßen reich und hat wahrhaftig eine anregende Wirkung. Denn viele Momente, Vorfälle, zufällige Ereignisse, die innerhalb einer Expedition stattfinden, bereichern den künstlerischen Prozess und zwar so, dass schon eine einzige Reise großen Einfluss hat und eine lange Geschichte erzählen kann.²³⁴ Denn diese Zeit schärft nach W. Staniewski das Bewusstsein und die Sinne und beinhaltet ein großes Potential an Inspiration.²³⁵ Demnach können die Expeditionen neben der Materialansammlung einen weiteren Zweck erfüllen. Aus ihnen lassen sich neue

²³⁰ Die Expeditionen haben nicht nur im Hinblick auf die „andere Theaterschule“ die Bedeutung einer Vorbereitung und Materialsuche. Denn bereits die vorangegangene und im zweiten Kapitel beschriebene Theaterarbeit des „Teatr Wiejski Węgajty“, bzw. auch das Repertoire des „Projekt terenowy“, schöpfte und schöpft aus dieser Quelle.

²³¹ Region im westlichen Teil der Ukraine auf dem Gebiet der östlichen Karpaten.

²³² „neu“ in zweifacher Bedeutung, denn „Alilujka“ macht für W. Sobaczek etwas Neues in der Geschichte seiner Expeditionen aus. Es kann als Beispiel für den Unterschied zu den Expeditionen der Gruppe „Gardzienice“ stehen, da sich „Alilujka“ auf eine ganz neue Entdeckung einer Ostertradition bezieht und sich gerade durch das Auffinden dieses einzigartigen traditionellen Festes laut W. Sobaczek von Anfang an etwas ganz Originelles erschaffen ließ. In dieser Unterstreichung der Abweichung steckt aber meines Erachtens auch eine gewisse Tendenz, unabhängig von den anfänglichen Inspirationen der Expeditionen „Gardzienices“ sein zu wollen. W. Sobaczek spricht am 15.04.09 selbst von einem „struggle to do something else as 'Gardzienice'“. Dieses Bestreben war Grund dafür an dem Fest „Alilujka“ zu arbeiten.

²³³ Diesen Begriff benutzt Staniewski synonym für Expedition. Włodzimierz Staniewski. Hidden territories. S 39.

²³⁴ Vgl. Ebenda. S. 40.

²³⁵ Ebenda. S 39.

Ideen, neue Energien und Eingebungen schöpfen. W. Staniewski meint: „*Diese Reisen, unsere „Expeditionen“ brachten uns ein Gefühl großen Glücks, großer Freiheit und neuer Energien.*“²³⁶

Neue Energien sind auch bei W. Sobaczek aus der Expedition „Alilujka“ zu Beginn der 1990er Jahre hervorgetreten. Diese Forschungsreise hat in vielerlei Hinsicht gewirkt. W. Sobaczek findet, dass die Schöpfungskraft aus Dziadówek von allen Expeditionen die stärkste gewesen ist. In der Produktion des „Teatr Wiejski Węgajty“ „Das Gasthaus zum ewigen Frieden“ (1992) klingt das Echo dieser Reise. Andererseits wird in ihr der Ursprung der „anderen Theaterschule“ gesehen. Denn an diesem Ort ist die Idee einer „Schule im Gelände“ entsprungen, die zehn Jahre später in Gestalt der „anderen Theaterschule“ gegründet worden ist.²³⁷ Wie in diesem Unterkapitel dargelegt, ist der Gründung ein Prozess vorausgegangen. Erst auf der Grundlage der erlangten Quellen, Inspirationen und den eigenen Feldforschungen, sprich nach der Abfolge der Expeditionen mit der ersten Bedeutung, haben die Workshops „Koleđa“, „Zapusty“ und „Alilujka“ und ihre „Hausspektakel“²³⁸ entstehen können. Die Expeditionen, welche die benötigten Materialien gebracht haben, sind als Ausgangspunkt für die Workshops anzusehen. Sie können als „Missionen“ betrachtet werden, um Fakten zu finden und um bestimmte traditionelle Feste einer Gemeinschaft aufzuspüren und kennen zu lernen. W. Sobaczek hat in diesen „Missionen“ regelrecht die Rolle eines Forschers ausgeübt.

Die Rolle eines Forschenden kann laut Tadeusz Burzyński ebenso J. Grotowski zugesprochen werden, der sich nur auf unberührten und unerforschten Wegen bewegt, sich also fern der Zentren kulturellen Lebens aufgehalten hat. J. Grotowski hat seine Expeditionen als Wanderschaften in abgelegene Gebiete, als „Spaziergänge“ durch Kontinente gesehen, die ihm zu direktem Kontakt mit Menschen und Orten verholfen haben.²³⁹ J. Grotowski hat bereits 1956 begonnen sich auf Expeditionen zu begeben und in den 1970er Jahren mehrere Reisen nach Asien, vor allem nach Indien und Kurdistan unternommen. Gerade diesen Indienexpeditionen ist, wie auch W. Sobaczeks Reise nach Dziadówek, der Aspekt der Inspiration immanent. J. Grotowski hat diese Reisen allein durchgeführt und sie nicht nur als Forschung und Vorbereitung für seine Arbeitsphasen genutzt, sondern auch als eine Art individuelle Inspiration und Transformation. Nach seiner

²³⁶ Tadeusz Kornaś. „Göttliche Fragen am Ende der Welt“.

²³⁷ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 43.

²³⁸ Im Original: „spektakl domowy“. Es sind die Präsentationen der Workshopgruppe, die während den Expeditionen „Koleđa“ und „Alilujka“ in oder vor den Häusern gezeigt werden, bzw. die Endaufführungen des Workshops „Zapusty“ in Alters- und Behindertenheim.

²³⁹ Vgl. Lisa Wolford. The Grotowski Sourcebook. S. 206.

dritten Indienfahrt im Sommer 1970 ist er in einen derartigen Wandel geraten, dass ihn nach seiner Rückkehr kaum einer seiner Freunde und Mitarbeiter wieder erkannt hat. Er hat diese Fahrt auch für seine Selbstfindung genutzt und ist von ihr, wie Richard Schechner formuliert, als jemand irgendwo zwischen „*Hippy and Guru*“²⁴⁰ zurückgekehrt. R. Schechner meint, dass J. Grotowskis Indienfahrt gleichzeitig Exkursion und Transformation und wahrhaftig eine Reise gewesen ist, die weg vom Theater und hin zu den Wurzeln der Kultur geführt hat.²⁴¹

Hinsichtlich der dargelegten Bedeutung von Expedition als Vorbereitung werden besonders die von J. Grotowski organisierten Reisen während der Arbeitsphase des „*Theatre of Sources*“ angesprochen. Denn diese haben vor allem die Bedeutung einer Arbeitsvorbereitung. Darüber hinaus fallen sie in einen ähnlichen Zeitraum wie die von W. Sobaczek durchgeführten Touren. Die Expeditionen, die in J. Grotowskis Arbeitsphase „*Theatre of Sources*“ fallen, haben im Zeitraum 1977 und 1980 stattgefunden und sind unter dem Tenor einer Suche nach Funktionsprinzipien von spezifischen „*Quellentechniken*“²⁴² aus verschiedenen traditionellen Kulturen gestanden. J. Grotowski hat in dieser Zeit mit einer internationalen Gruppe von 36 Leuten zusammen gearbeitet und sich mit den Teilnehmer nach der ersten Etappe in Wrocław auf Reisen nach Haiti, Nigeria, Mexiko und Indien begeben, um Techniken des Voodoo sowie Techniken der Huichol Indianer und der Yogis kennenzulernen und zu erforschen.²⁴³ Ziel dieser Erkundungen ist die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der „*Quellentechniken*“ gewesen, die den Schwerpunkt dieser dritten Arbeitsphase J. Grotowskis darstellen: „*Theatre of Sources will deal with the phenomenon of source techniques [...]*“.²⁴⁴

Während dieser Zeit ist es um die Untersuchung der Gemeinsamkeiten von Bewegungsabläufen gegangen, die all diese Techniken verbinden. J. Grotowski hat die Absicht verfolgt über das aufgefundene Material eine Bewegungsabfolge zu kreieren, die auf alle Menschen zutrifft und Gültigkeit hat.²⁴⁵ Ziel ist es gewesen eine Regung zu finden, die unterschiedliche Techniken an unterschiedlichen Orten und Zeiten gemeinsam haben.²⁴⁶ In seinen

²⁴⁰ Lisa Wolford. *The Grotowski Sourcebook*. S. 206.

²⁴¹ Vgl. Ebenda. S. 206.

²⁴² Tadeusz Kornaś „Grotowski, Gardzienice und Kantor“. S. 21.

²⁴³ Vgl. Lisa Wolford. *The Grotowski Sourcebook*. S. 211.

²⁴⁴ Ebenda. S. 212.

²⁴⁵ Regina M. Jonach. Annotationen. S101f.

²⁴⁶ Dieser Ansatzpunkt weist Grundlagen der Theateranthropologie auf. R. Schechner sieht die erste Aufgabe der Theateranthropologie im Aufzeigen dieser überall auftretenden Grundprinzipien der schauspielerischen Techniken, der „*recurrent principles*“, die auch in seinem Verständnis allen Schauspielern zu Grunde liegen. Sie können als gute Ratschläge und Informationen für theatrale Praktiken dienen. Vgl. Richard Schechner. *Between Theater and Anthropology*. S. 28.

Forschungsreisen ist J. Grotowski auf verschiedene Schauspieltechniken gestoßen und hat Bekanntschaft mit „Meistern“ von vorerst noch unbekannten Praktiken gemacht. Diese Kontakte haben ihm dazu verholfen, während der Periode des „Theatre of Sources“ mit einer Anzahl von Teilnehmern aus diversen Kulturen an den „'sources' of performativity“²⁴⁷ zu arbeiten und dieses „Etwas“ aufzudecken, was archetypisch und alt ist.²⁴⁸ Seine Reisen haben eine große Auswirkung auf sein fortlaufendes Schaffen gehabt und Grundpfeiler für die Arbeit an Schauspieltechniken gelegt, welche in seiner vierten Phase, dem „Objective Drama“, kontiniert worden ist. Um sich mit den objektiven Techniken des Schauspiels zu beschäftigen, hat er an der „University of California“ 1983 das „Objective Drama Institute“ gegründet.

*„The work of the laboratory is designed to facilitate the transmission of specific, objective techniques of performance. [...] Grotowski's work is intercultural, drawing on techniques whose performative/psychological basis is shared among many, if not all, cultures.“*²⁴⁹

Dieser Arbeitsschwerpunkt zieht eine Untersuchung von verschiedenen liturgischen Aufführungen des gesamten Globus mit sich. Denn laut J. Grotowski sind diese Elemente des „Objective Dramas“ hauptsächlich darin konserviert worden. Demnach sind die Forschungsfahrten in die unterschiedlichsten Ecken der Welt Grundvoraussetzung und Vorarbeit für seine Beschäftigung mit „Quellentechniken“ und gleichzeitig weiterführende Arbeit in seiner Periode des „Objective Dramas“. Ohne die „Trips“ hätte niemals eine Lehre und eine derartige Tätigkeit mit einer internationalen Gruppe von Schauspielern, Schülern und Meistern während der Phase des „Theatre of Sources“ und des „Objective Drama Projekts“ stattfinden können.

J. Grotowskis Reisen lassen sich in dem selben Kontext betrachten, in dem auch die Expeditionen von W. Sobaczek Ende der 1980er und in den 90er Jahren zu sehen sind. Denn beide Personen haben die für sie notwendigen Informationen, Inspirationen und Quellen auf ihren Fahrten in direkter Zusammenarbeit mit der ansässigen Bevölkerung erlangt und eine vorbereitende Arbeit für ihre nachfolgenden Projekte geleistet.

²⁴⁷ Lisa Welford. The Grotowski Sourcebook. S. 210.

²⁴⁸ Vgl. Ebenda. S. 210.

²⁴⁹ Richard Schechner. Between Theater and Anthropology. S.256.

3.2.2 Expedition als Ausübung

Wie bereits angemerkt, ist W. Sobaczeks Interesse einerseits Material zu sammeln, Erscheinungen von Bräuchen zu observieren und Vorarbeit zu leisten, andererseits führt er Expeditionen durch, um die rituellen, traditionellen Feste im Workshop-Programm der „anderen Theaterschule“ umzusetzen. Denn seit der Gründung der Schule liegt der Schwerpunkt der Exkursionen vor allem auf dem Aufrechterhalten und Wiederbeleben der in ihr Programm aufgenommenen Feierlichkeiten. Diese Fahrten stehen daher unter einem ganz anderen Gesichtspunkt, wie die vorher beschriebenen. Sie finden im Zuge der Workshops „Kolęda“ und „Alilujka“ nach der Workshoptätigkeit in Węgajty“ statt. Die Teilnehmer reisen nach diesen Tagen gemeinsam mit E. und W. Sobaczek für das Sternsingen („Kolęda“) im Winter in die Beskiden und für das Ostersingen („Alilujka“) in die Gegend um Suwałki. Die Planung und Organisation der Fahrten übernimmt das Ehepaar Sobaczek. Sie strukturieren den Ablauf der Expedition und verteilen die Aufgabenbereiche. Denn für eine gelungene Reise ist erstens ein „Leiter“, der die Expedition dirigiert, Entscheidungen trifft und die Verantwortung für alle Beteiligten übernimmt und zweitens ein Programm notwendig.

Zur Verdeutlichung wird als Beispiel die Reise des Workshops „Alilujka“ gewählt. In dieser Expedition ist durch die dem Brauch immanente traditionelle, musikalisch-theatrale Form schon eine Struktur bzw. ein Programmablauf vorhanden. Denn die musizierende Gruppe auf Wanderschaft, das Ankommen bei den Häusern, die Begrüßung durch die Besitzer, das Vorsingen der Lieder, Aufsagen der Sprüche und die abschließenden Tänze machen jene Struktur aus.



Bild 6: Auf Wanderschaft (Foto: Magda Bartnik)

Der Leiter W. Sobaczek ist dafür zuständig, diesen Aufbau aufrechtzuerhalten. Er hat die Funktion eines Zeremonienmeisters. Diese Rolle wird auf dem Osterzug von Haus zu Haus und insbesondere für das Treffen der Entscheidung benötigt. Neben W. Sobaczek leitet auch seine Frau Erdmute den Zug, der in der hügeligen Landschaft der Suwalszczyzna ein sehr außergewöhnliches, malerisches Bild ausmacht. Dieses Bild ist eine nur dem Anschein nach irreale Komposition: eine musizierende Truppe mit großer Trommel, Rassel, Geige, Akkordeon, Klarinette und 2 Meter langem Hirtenhorn. Die Gruppe geht umher, hält bei jeder Familie des Dorfes an und bereitet ihr in der Form eines Hausspektakels einen „Dienst“: Die Mitglieder singen festliche Lieder, tragen alte und lustige Sprüche mit ungemeinem Wortwitz vor, bitten um Gaben und aktivieren die Bewohner zum Abschluss mit ihren Tänzen. W. Sobaczek ist es, der dabei die Auswahl trifft, welches Lied, welcher Spruch und welcher Tanz richtig ist und passt. Es gibt zwar eine grobe Struktur aber keinen konkreten und festgelegten Spielplan während des Zuges. So wird je nach Situation aus einer Anzahl von „Puzzlestücken“ aus Liedern, Tänzen und Sprüchen das passende Stück für die vorhandene Atmosphäre gewählt. E. Sobaczek beschreibt die Zusammenstellung der adäquaten Bestandteile für die Stimmung vor und in den Häusern als ständige Suche:

„The meetings in the houses are always based on a kind of searching, searching for "the spirit of the moment": Which song will be the right one for this moment? Which dance to dance? Is there a space for a silence? In what mood we'll find the people? Enter a house is like diving. No way to plan, you can only jump ... It's a long journey.“²⁵⁰

Das Ostersingen und die Tänze tragen sich entweder vor den Häusern oder in der Stube zu. Dies hängt ganz von der Situation und den Besitzern ab und ist mit einer feinfühligsten zwischenmenschlichen Verständigung verbunden. Kehren die musizierenden Gruppenmitglieder in das Haus ein, übertreten sie damit eine Schwelle.²⁵¹ Alle Beteiligten des Hausspektakels treten in einen Dialog, legen jegliche Barrieren ab und tauschen sich über Neuigkeiten und die Geschichten des vergangenen Jahres aus. Die Bewohner begegnen den Ostersängern mit Herzlichkeit und Offenheit, sind doch gegenseitige Hausbesuche und gemeinsames Beisammensein Grundlage vieler Kalenderbräuche auf dem Land.

²⁵⁰ Erdmute Sobaczek. „Email- Runda internetowa. Alilujka“ (bei der Verfasserin).

²⁵¹ Das „Hausspektakel“ hat einen schwellenüberschreitenden Aspekt. Die Theatergruppe tritt oftmals in das Haus ein, gelangt in einen sehr intimen, familiären Raum, in dem nun auch die Reaktionen der Bewohner die Aufführung mitgestalten, da die genauen Szenarien nicht richtig festgelegt sind. Das Öffnen der Tür des Besitzers ist nach W. Sobaczek ein Einschreiten in den inneren sakralen Raum. Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S.51.



Bild 7: Die Ostersänger mit ihren Instrumenten (Foto: Magda Bartnik)

Die Wanderschaft ist nicht nur mit großer physischer Anstrengung, sondern auch mit einer großen Verantwortung verbunden. Denn auch wenn sich diese Expedition in erster Linie als Dienst und Gefälligkeit den Einwohnern gegenüber begreift, könnte dieses Wirken einer fremden Gruppe in ländlicher Gesellschaft und im Bereich ihrer traditionellen Feste auch als Provokation verstanden werden. So fällt dem ständigen Kontakt mit den Einwohnern und den richtigen situationsbedingten und dramaturgischen Entscheidungen des Zeremonienmeisters große Bedeutung zu, gerade weil sie die gegenseitige Achtung und Hochschätzung versichern.²⁵² Auch W. Staniewski äußert sich dahin gehend, dass ein genaues Spiel und der Einsatz des gesamten Potenzials auf ländlichem Boden weit aus mehr Gewichtung haben muss als in einem städtischen bzw. in einem professionellen Theater:

„Such an intervention into the body of a given society demands a high level of seriousness in the presentaion of your skills. [...] You treat [these people] more seriously than the audiences in professional theatres.“²⁵³

Deshalb ist das Ehepaar Sobaczek im Zuge des Pilgerns bei „Alilujka“ darauf fokussiert, einen ständig gleich bleibenden Level an Engagement und Energie innerhalb der Gruppe aufrechtzuerhalten. Keinesfalls soll ein Eindruck von Oberflächlichkeit und Belanglosigkeit bei den besuchten Familien hinterlassen werden. Die Aktivität der Sänger ist die Voraussetzung, denn nur so kann sie auch auf andere übergehen.

²⁵² Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S.18.

²⁵³ Włodzimierz Staniewski. Hidden territories. S. 53.



Bild 8: Das „Hausspektakel“- die abschließenden Tänze (Foto: Magda Bartnik)

Die Aufgabe der Teilnehmer ist es, den Ablauf der Reise von Haus zu Haus aktiv mitzugestalten und dem Zug durch die verschiedenen „Welten“, die in den zwei Orten Dziadówek und Stabieńszczyzna vorherrschen, zu folgen. Es gilt feinfühlig auf die Entscheidungen des Zeremonienmeisters zu reagieren und sich an die jeweiligen, immer unterschiedlichen Stimmungen in den Häusern anzupassen. Auf diesen äußerst sensiblen Umgang während der Treffen mit den Bewohnern werden die Teilnehmer in der Workshoparbeit in Węgajty geschult. Denn die bei den Zusammenkünften stattfindenden Begegnungen mit ihren zwischenmenschlichen Kontakten sind für W. Sobaczek von großer Bedeutung. Es ist daher wichtig, sich der vorgefundenen Situation hinzugeben, sie aufzunehmen und- wie in dem vorher angeführten Zitat von E. Sobaczek: „*enter a house is like diving*“²⁵⁴ angesprochen wird- in sie einzutauchen.

Die Expedition „Alilujka“ endet nach zwei Tagen in dem Ort Stabieńszczyzna. Sie kulminiert dort in einem abschließenden Abend. Dieser Gipfelpunkt der Expedition setzt sich aus ähnlichen Elementen zusammen wie die abendlichen Treffen, welche im Verständnis von W. Staniewski beschrieben worden sind. Der Abschlussabend kann als eine Art von „gathering“ angesehen werden. Er findet nach dem zwei Tage dauernden Zug im Ort Stabieńszczyzna am Abend des Ostermontags statt. Im Dorftheater²⁵⁵ treffen die Bewohner,

²⁵⁴ Erdmute Sobaczek. „Email- Runda internetowa. Alilujka“ (bei der Verfasserin).

²⁵⁵ Das „Teatr Wiejski“/ das „Dorftheater“ in Stabieńszczyzna ist eine einfache Holzscheune und wird hauptsächlich für die Endpräsentation des Workshops „Alilujka“ benutzt. Die Beleuchtung und Sitzgelegenheiten für die Gäste werden provisorisch am Tag der Aufführung arrangiert. Der Zuständige für dieses Theater ist Waldemar Czechowski. Er ist ein Bekannter von E. und W. Sobaczek und wurde bereits in

befreundete Musiker des „Projekt terenowy“, eine Gruppe von Sängern aus Suwałki, eingeladene Gäste sowie die Workshopgruppe aufeinander.²⁵⁶ Die Idee überhaupt eine Endaufführung am Abend zu gestalten, ist laut W. Sobaczek durch die zahlreichen Anfragen und auf Wunsch der Einwohner, Mitwirkenden und Involvierten initiiert worden.²⁵⁷ Der Abschluss des Workshops bzw. der Expedition mit einem Fest bietet die Möglichkeit eines „gatherings“ und eines Durchdenkens der erlebten Ereignisse. Nach der Präsentation der traditionellen Szenen, der von den Teilnehmern im Workshop erarbeiteten Maskenshow und den volkstümlichen Tänzen entsteht ein künstlerisch-inspirierender Austausch. Jeder der Anwesenden bringt sich in die Runde mit ein. Die Tänze machen wieder den Anfang der Begegnung, erleichtern die Kontaktaufnahme und ermöglichen, dass Barrieren zwischen den Einwohnern, den anderen Gästen und der Workshopgruppe fallen.

Bei dieser Endaufführung geht es W. Sobaczek aber nicht nur um die Gestaltung einer Aufführung, sondern viel mehr um den Prozess, um die „Live-Interferenzen“, die durch die Aktivität jedes Einzelnen, am Abend Anwesenden zustande kommen.²⁵⁸ So ist die Abschlussveranstaltung unter anderem auch Ausdruck der Theaterpraxis des Projekt terenowy und verweist auf ihre kulturelle Initiative, nämlich die Förderung von kultureller, aber auch sozialer Selbsttätigkeit, also auf die Animation von Menschen. Denn das Fest regt an und belebt. Es bewirkt eine Gruppendynamik und unterstreicht das Bewusstsein der Personen, Teil einer Gruppe zu sein.²⁵⁹ Somit kann auf zwei bedeutende Aspekte des gemeinsamen Abends verwiesen werden: Dass er erstens den Einwohnern wieder das Vermögen verdeutlicht, eine Gemeinschaft bilden zu können, die etwas verbindet, und zweitens, dass er das Gut der Volkskultur offenbart.²⁶⁰ So kann neben der Aktivierung der Personen bei diesem abschließenden Fest der Expedition noch eine zusätzliche Bedeutung abgewonnen werden. Durch die Beschäftigung einer „fremden“ Gruppe mit diesem lokalen Brauch zeigt sich, dass die „Alilujka“ nicht, wie viele Dorfbewohner früher geglaubt haben, aus der Mode gekommen ist. Ihnen wird durch die Bearbeitung jener fremden Gruppe nahe gelegt, ihre eigene Volkskultur wieder zu schätzen. W. Sobaczek stellt fest, dass eine eigentümliche Situation vorherrscht: Die Intellektuellen propagieren die Volkskultur, das

dieser Arbeit erwähnt.

²⁵⁶ Hier muss jedoch angemerkt werden, dass die Anzahl der Dorfbewohner sehr gering ist. Der diesjährigen Veranstaltung „Alilujka 2009“ wohnten lediglich fünf Einwohner bei. Die Zuschauerzahl machte insgesamt circa 30 Personen aus.

²⁵⁷ Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09 in Węgajty.

²⁵⁸ Vgl. Ebenda.

²⁵⁹ „Animazione teatrale“ bedeutet Bewusstwerdung seiner selbst als Teil einer Gruppe. Vgl. Barbara Büscher. Wirklichkeitstheater, Straßentheater, freies Theater. S. 377.

²⁶⁰ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Wędrowcy z Rachmańskiej krainy“. S. 3.

Volk aber schätzt, um sich der „hohen Kultur“²⁶¹ anzunähern, die eigene gering und lässt sie in Vergessenheit geraten.²⁶² Bei diesem Aspekt setzt das „Projekt terenowy“ an, denn es hält diese Volkskultur in der Ausübung traditioneller Feste wie „Alilujka“ am Bestehen.

Vergleicht man die Expeditionen der „anderen Theaterschule“ mit denen J. Grotowskis (die unter „Expedition als Vorbereitung“ angeführt worden sind), wird deutlich, dass sich eine Differenz bemerkbar macht. Denn W. Sobaczek bewegt sich mit seiner Gruppe auf europäischen, hauptsächlich auf polnischen Gebieten, während J. Grotowskis Reisen in Asien, Afrika und Amerika stattgefunden haben. Auch das Interesse und der Umgang mit dem aufgefundenen Material ist bei beiden ein anderer. R. Schechner meint, dass J. Grotowski die aufgefundenen Elemente aus ihrem Kontext entfernt: *„Grotowski wants to [...] isolate [...] these elements separate from their religious/ideological content.“*²⁶³ Das „Projekt terenowy“ hingegen belässt die Elemente in ihrem Bezugsrahmen. E. und W. Sobaczek nehmen die aufgespürten traditionellen Feste nicht aus ihrem Zusammenhang. Sie belassen die Feste an ihren ursprünglichen Orten und pilgern deshalb jährlich in die Gegenden dieser Bräuche, in die niedrigen Beskiden und in die Suwalszczyzna, nach Dziadowek und Stabieńszczyzna.

3.3 Das Workshop-Programm und seine Funktion

*„During the workshops the participants get to know the form and motifs of the new year carol performances on the Lemko-Polish boundary, Warmia „Zapusty“, and Easter carol performances on the Polish-Lithuanian-Belorussian boundary. [...] The participant has to learn the language of theatre, to choose a character and a mask, to improvise, to be accurate, to get initiated in playing music (singing and playing instruments.) He has to learn to interact with the audience and the visited people, who also take part in the performance.“*²⁶⁴

Die im Zitat angeführten Arbeitsinhalte beschreiben und strukturieren die drei Workshops der „anderen Theaterschule“. Die Workshops „Kolęda“, „Zapusty“ und „Alilujka“ unterliegen einem festen Ablauf. Unter anderem sind auch die fixen Richtlinien, wie die vier bis fünftägige Workshopdauer, der Start mit einem Tanzabend und das Beenden der Arbeit

²⁶¹ Kathleen Cioffi benutzt diesen Begriff im Kontext von „Gardzienice“ und Grotowski. Sie spricht von einer Bewegung, die „hohe“ und „niedrige“ Kulturen verbindet; *„[a] move to unite high and low culture“*. Vgl. Kathleen Cioffi. *Alternative Theater in Poland*. S. 216.

²⁶² Vgl. Tadeusz. Kornaś. *„Wędrowcy z Rachmańskiej krainy“*. S. 2.

²⁶³ Richard Schechner. *Between Theater and Anthropology*. S.256.

²⁶⁴ Magdalena Kotlewska. *Teatr Węgałty/projekt terenowy*. S. 58.

mit einer Endaufführung für dieses sehr ähnlich aufgebaute Workshop-Programm maßgeblich. Vor allem wird diese Struktur gebraucht, damit die Organisatoren die variablen Elemente, die durch die unterschiedlichen Teilnehmer und ihren schauspielerischen und musikalischen Kenntnissen entstehen, als einen Prozess in die Arbeit der Workshopgruppe miteinbeziehen können. Diese Gliederung der Arbeitstage lässt dennoch genug Freiraum für Veränderungen und auch Platz für Improvisation. Denn auf die Improvisation wird in den Workshops Wert gelegt. Die Betonung liegt dabei auf dem „Im-Fluss-Sein“, wie W.Sobaczek erklärt. Den Mitwirkenden wird die Möglichkeit einer individuellen freien Arbeit geboten, in die nur selten Anweisungen des Leiters einfließen. Seine Anmerkungen beschränken sich auf das Korrigieren von Fehlern bei der Einübung der traditionellen Szenen, versichern den richtigen Gebrauch der Utensilien (wie die Verkleidung der Gestalten Storch, Ziege und Pferd) oder zielen auf eine adäquate Präsentation der Maske im Licht ab.²⁶⁵ Neben der Handlungsfreiheit der Teilnehmer besteht also eine feste Struktur: Die Organisatoren beziehen sich innerhalb ihres Workshop-Programm auf einen standhaften Aufbau und auf gleichbleibende Arbeitselemente. Wie folgendes Zitat unterstreicht sind alle drei Workshops in ihrer Form ähnlich: „[The workshop sessions] *are similar in form and involve learning*

the traditional dances and songs (Polish, Ukrainian, Belorussian, Russian, German and English), voice exercises, basic stage skills.“²⁶⁶

Dem Zitat hinzuzufügen ist die Beschäftigung mit Masken in den Workshopsessions. Das Workshop-Programm kann daher im Wesentlichen in drei kennzeichnende Inhalte aufgeteilt und zusammengefasst werden. Die drei Punkte sind:

1. die Arbeit an traditionellen Tänzen, Musik und Liedern
2. die Körperübungen
3. die Arbeit an Masken

Diese Arbeitsthemen haben sich in Węgajty manifestiert, sodass Teilnehmer, die bereits an einer oder an mehreren Werkstätten der „anderen Theaterschule“ teilgenommen haben, den Aufbau im Vorhinein kennen. Jeder dieser Arbeitsschritte baut auf den vorherigen auf und geht aus ihm hervor. Ihre Auflistung bezieht sich daher auf die chronologische Reihenfolge, in der sie in den Workshops erfolgen.

²⁶⁵ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 11.

²⁶⁶ Vgl. Ebenda. S. 58.

3.3.1 Arbeit an traditionellen Tänzen, Musik und Liedern

Die drei Workshops beginnen jeweils um 19 Uhr, da die Reise in den etwas abgelegenen Ort im Ermland sehr langwierig ist und oft weite Strecken, bei aus dem Ausland Anreisenden auch Grenzen, überwunden werden müssen. Den Beginn der Arbeit bestimmt ein Abend mit Tänzen. Er dient der ersten Kontaktaufnahme der Teilnehmer. Gleichzeitig funktioniert er als Einführung in die Beschäftigung mit Tänzen und Liedern, die jeweils charakteristisch für die Zeit des Workshops sind. Zum Beispiel werden während des Osterworkshops verschiedene traditionelle Lieder wie „Wesoły nam dzień dziś nastał“ („Heute ist der fröhliche Tag eingetreten“) und „Chrystus zmartwychstał“ („Die Auferstehung Christis“) aufgegriffen.²⁶⁷ Bei den traditionellen Tänzen, die während des Workshops eingeprobt werden, unterscheidet sich die Auswahl in den jeweiligen Werkstätten nur geringfügig. Es werden in allen Workshops ähnliche Tänze getanzt, da sie nicht einer bestimmten Jahreszeit zugeschrieben sind. Die Tänze fungieren als eine Form der Kommunikation. Zu Beginn des Workshops verhelfen sie der Gruppe zu einem guten Einstieg in die gemeinsame Arbeit. Denn die Tänze erwecken ein Gemeinschaftsgefühl, das die Basis für die nachfolgenden Programmpunkte bildet. Für die Organisatoren geht es auch um eine erste „Bestandsaufnahme“ der Qualitäten der Teilnehmer. Insbesondere haben die Tänze die Funktion einer Aufwärmübung. Sie ermöglichen aber auch ein Kennenlernen des Körpers, ein Auffinden von passiven, steifen Stellen. Die Tänze lehren den Teilnehmern die Koordination von Bewegungsabläufen und schulen die Fertigkeit des Körpergedächtnisses, sich diese zu merken: „*It [dance] is a kind of 'warm-up' but also it helps to know the body*“.²⁶⁸ Diese Funktion haben die Tänze nicht nur am ersten Abend des Workshops. An den folgenden Tagen werden die Tänze weiter eingeprobt und sind zwischen den Körperübungen als Rhythmusübungen zu finden. Sie dienen oft auch als Ausklang des Tages. Bis zur abschließenden Aufführung haben die Teilnehmer die Fertigkeit erlangt, die Tänze zusammen mit den Zuschauern und den Hausbesitzern durchführen zu können. So fordern die Teilnehmer während dem Ausüben der traditionellen Feste und während dem Endspektakel das Publikum zum Tanz auf, bringen es aus seiner sitzenden Position und auf die Bühne.

Die Tänze werden auch als ein Kennenlernen des Theaterpublikums mit dem Hauptziel der Interaktion verstanden. Sie sind unterschiedlicher Herkunft: jüdischer, huzulischer, litauischer, ermländischer, schottischer und französischer. Im Tanzrepertoire finden sich eine

²⁶⁷ Die Texte dieser Lieder, sowie weitere Liedertexte aus dem Workshop „Alilujka 2009“ sind im Anhang zu finden.

²⁶⁸ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgayty/projekt terenowy. S. 60.

geklatschte Polonaise aus Litauen, ein weißrussischer „Kranich“, eine bretonische Masurka und jüdische Kreistänze. Alle Tänze sind Paartänze oder Kreistänze und bieten sich daher gut an, um eine Verbindung herzustellen, einerseits zwischen den Teilnehmern und andererseits auch zwischen den Teilnehmern und dem Publikum. Auf diese Weise ist der Beginn, genauso wie der Abschluss des Workshops mit der Endaufführung, eine interaktive Tanzveranstaltung.

Eine zweite grundlegende Form der Kontaktaufnahme erfolgt über die Musik. Die zwei Leiter der „anderen Theaterschule“ (E. und W. Sobaczek) achten bei ihrer Auswahl der Teilnehmer auf deren musikalische Neigungen, um Unterstützung für ihre Musikkapelle zu bekommen. Die Kapelle aus Geige, Trompete, Klarinette, Flöte, Akkordeon und Trommeln wird für die Tänze, für die musikalische Untermalung der traditionellen Szenen und im Besonderen für die Ausübung des Brauches „Alilujka“ benötigt. Auf dem Zug der Ostersinger von Haus zu Haus bildet die Musikkapelle das Rückgrat der Gruppe. Sie ist der Ausgangspunkt, um einen Bezug zu den Bewohnern herstellen zu können. Gleichzeitig ist sie die Daseinsberechtigung für die Reise in eine fremde dörfliche Gesellschaft. Denn über die Musik wird versucht auf den Kern des Volkstums zu stoßen und die aus ihm hervorgehende archaisch-religiöse Offenheit für Menschen, Natur und das Universum zu wecken.²⁶⁹ Darüber hinaus soll sie das verschwindende traditionelle Fest „Alilujka“ in ihrem Bestehen stärken. Die Musik malt den Brauch aus. Durch sie bekommt der Wanderweg einen Rhythmus und macht auf die Wanderer aufmerksam. Der Arbeit an den Liedern und ihre genaue Ausführung kommt daher große Bedeutung zu. Wenn man an der Musik arbeitet, soll alles andere vergessen werden, wie W. Sobaczek erklärt. Nur so kann die wahre Qualität der Musik erreicht werden.²⁷⁰

Die Gründe für die Genauigkeit bei der Arbeit mit Liedern unterstreicht folgendes Zitat:

*„In working on the songs, the accuracy in performing them is a very important thing, so that they may become a clear and distinctive form of expression.“*²⁷¹ Die Lieder übermitteln eine klare Aussage und üben eine Funktion aus. Einerseits berichten sie in ihren Texten von alten regionalen Sagen und Geschichten und untermauern das Geschehen der traditionellen Szenen. Andererseits wirken sie nicht nur durch die Worte, sondern durch die Melodie und ihre Resonanz bzw. Vibration. Damit die Lieder für die Realisierung dieser künstlerischen Idee von W. Sobaczek als eigenständige Elemente funktionieren können, haben sie zuvor

²⁶⁹ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Wędrowcy z Rachmańskiej krainy“. S. 20.

²⁷⁰ Vgl. Tadeusz Kornaś. „W stronę tradycji żywej“. S.40.

²⁷¹ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 58.

gesammelt und genau erarbeitet werden müssen.²⁷² Die Leiter haben alle traditionellen volkstümlichen Lieder, auf die sie während ihren Recherchen gestoßen sind, festgehalten. Erstens um sie als Zeugnis für bereits verschwundene Feste zu dokumentieren und zweitens, um mit ihnen präzise in den Workshops arbeiten zu können. Es wird darauf geachtet, dass die Lieder nur in einem bestimmten Umfeld gesungen und in einem konkreten Kontext benutzt werden. Denn nur in diesem Rahmen haben sie Bedeutung und Wirkung.

Vokale Übungen und die präzise Ausarbeitung von Liedern machen auch einen Schwerpunkt in der Arbeit des Theaterlaboratoriums von J. Grotowski aus. J. Grotowski schenkt der Stimme und der Atmung große Aufmerksamkeit. Wie die Körperübungen basieren sie auf dem Konzept der „via negativa“. J. Grotowski unterstreicht in den Stimmübungen die Aufdeckung der Blockaden und die Entdeckung der „natürlichen Stimme“.²⁷³ Traditionellen Liedern widmet er sich insbesondere während seiner Arbeitsphase des „Objective Drama“. Kennzeichnend für diese Phase ist die genaue Ausarbeitung der Melodie, des Rhythmus und des Klanges der Lieder. Sie fungieren für ihn als genaue Instrumente. Er beschreibt diese folgendermaßen: „*As precise as a surgeon's scalpel, which at the same time can connect you to the laws of the universe, of nature [...]*“²⁷⁴ Für J. Grotowski können die Lieder erst diese Funktion erfüllen, wenn sie genau ausgearbeitet sind. Erst dann funktionieren sie und bringen ihre Wirkung hervor, die unabhängig vom Text in Erscheinung tritt:

„In other words, the song becomes the meaning itself through the vibratory qualities; even if one doesn't understand the words, reception alone of the vibratory qualities is enough“.²⁷⁵

J. Grotowski erwähnt, dass traditionelle Lieder aus verschiedenen Kulturen ein Potenzial haben, welches sich auf den physischen und energetischen Zustand des Ausübenden auswirkt. Dieser Effekt entsteht durch die vibrierenden Qualitäten des Liedes.²⁷⁶ Er kann jedoch nur hervorgerufen werden, wenn die Technik korrekt und genau ausgeführt wird. Des Weiteren fällt nach J. Grotowski den „songs of quality“²⁷⁷ eine besondere Funktion zu, da sie eine Verbindung mit Vergangenen, mit der Person und der Zeit, in der diese verwurzelt ist, herstellen.²⁷⁸

²⁷² Vgl. Tadeusz Kornaś. „W stronę tradycji żywej“. S.40.

²⁷³ Jennifer Kumiega. The Theatre of Grotowski. S. 123.

²⁷⁴ Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 40.

²⁷⁵ Ebenda. S.118.

²⁷⁶ Ebenda. S. 123.

²⁷⁷ Eine Bezeichnung, die von J. Grotowski benutzt wird, um eine Abgrenzung zu populären, auf Text und Melodie bezogenen Liedern zu machen. „Songs of quality“ sind in einer ethnischen oder religiösen Tradition einer Kultur verwurzelt. Vgl. Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 40.

²⁷⁸ Die Thematik der Verbindung mit der Quelle und der Möglichkeit über traditionelles Material einen aktiven Prozess des Erinnerns herzustellen, erläutert J. Grotowski in seinen Texten „Performer“ und „Tu es le fils de

In der „anderen Theaterschule“ beginnt die Stimmarbeit zuerst mit dem Erlernen des Liedtextes. Da es sich bei den Liedern meist um polnische volkstümliche Lieder handelt, wird zuerst „trocken“ am Inhalt gearbeitet. Dies ist für das Verständnis der fremdsprachigen Teilnehmer notwendig. Jedoch steht nicht der Text im Mittelpunkt des Arbeitsinteresses. In den Liedern des Osterworkshops steckt aus der Konstellation des traditionellen Liedes heraus mehr. So stellen sie erstens eine Verbindung mit Vergangenen dar, schaffen einen Bezug zur Vorgeschichte, zu unseren Ahnen und sind zweitens im Stande, eine tief gehende Wirkung auf das Innere des Singenden auszuüben. Traditionelles Material wie Lieder bietet eine Möglichkeit, sich seiner Wurzeln bewusst zu werden. Ein traditionelles Lied kann als codierter Text angesehen werden, der Informationen über Werte, Glauben und Erfahrungen aus seiner Entstehungszeit aufgenommen hat und darüber Inhalte zugänglich macht, die ein anderes Medium nicht ermöglichen kann.²⁷⁹ Ein aktiver Versuch, eine lebendige Tradition zu erschaffen, kann darüber erfolgen. Dieser erste Aspekt hat für W. Sobaczek in der Arbeit an traditionellen Liedern einen wichtigen Stellenwert, denn er verdeutlicht seinen Beweggrund, sich mit traditionellen Festen zu befassen.²⁸⁰ Neben dieser eingegangenen Beziehung besteht die zweite Qualität dieser Lieder in ihrem Effekt auf den Sänger. Dieser entspringt, wie bereits aus den Erläuterungen zu J. Grotowski hervorgegangen ist, aus dem Klang des Liedes. In dieser Hinsicht kommt besonders den folgenden Schritten bei der Einübung der Lieder im Workshop der „anderen Theaterschule“ Bedeutung zu: Auf die Textarbeit folgt die Arbeit an gewählten Textfragmenten mit Bewegungs- und Reaktionsübungen, zur Verfeinerung der Intonation. Daran schließt die Arbeit an den Resonanzräumen bzw. die Arbeit an der Vibration an.

Die folgende Beschreibung von zwei Stimmübungen des Workshops „Alilujka 2009“ in Węajty verdeutlicht eine vergleichbare Arbeitsweise an Liedern und an der Stimme wie bei J. Grotowski. Über sie wird ein Bezug zu diesen grotowskischen Ansätzen geschaffen.

In der ersten Übung, die auf das Erlernen des Liedertextes folgt, stehen zwei Teilnehmer mit jeweils einem Stock in der Hand auf einer langen Bank. Dort tragen sie ihre gewählte Liederzeile vor. Nach Beendigung der Zeile werfen beide den Stock einer anderen Person zu, denn die übrigen Teilnehmer umkreisen diese Bank im Lauf und sind stets wachsam und

quel qu'un“. Siehe Lisa Wolford. The Grotowski Sourcebook. S. 374ff und S. 292ff.

²⁷⁹ Vgl. Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 123.

²⁸⁰ Siehe dazu Unterkapitel 3.1 „Arbeit an traditionellen Festen“ im Speziellen 3.1.1 „Die 'lebendige Tradition' als Leitmotiv“ und 3.1.2 „Fünf philosophische Ansätze“, in denen die Bedeutung, Gründe und Auswirkungen des traditionellen und „lebendigen“ Materials für den Theaterleiter W. Sobaczek erläutert werden. In diesen beiden Unterkapiteln werden die Beweggründe und Schwerpunkte in der Arbeit an den traditionellen Festen dargelegt.

bereit. Die nächsten zwei begeben sich auf die Bank und sprechen nacheinander ihre Passage. Der Vorgang wird wiederholt. Das Augenmerk liegt dabei auf dem fließenden Übergang der Bewegungsabläufe und der Strophen. Wenn der Teilnehmer in einer Aktion wach und engagiert ist, verliert er die Hemmungen und Widerstände, die ihn daran hindern in natürlicher Atmung Sprache und Stimme zu benutzen.²⁸¹

Diese Kombination von Bewegungs- und Stimmübung in der beschriebenen Übung ist aus den Stimmübungen des Theaterlaboratoriums bekannt. J. Grotowski sagt: „*Erst kommt die Bewegung und dann die Sprache.*“²⁸² In dem Kapitel „Training des Schauspielers (1966)“²⁸³ verdeutlicht er, dass im Theaterlaboratorium Bewegung und Atmung dem Stimmeneinsatz vorausgehen. Aus diesen Anführungen wird ersichtlich, dass durch den Zusammenhang von Bewegungsrhythmus und Atemrhythmus die Ausatmung mehr betont wird und es so zur Entfaltung der Stimme kommen kann. Denn es ist vor allem die Ausatmung, die die Stimme trägt: „*Undoubtedly the outbreath carries the voice.*“²⁸⁴ Diese Erkenntnis ist Grundlage für den Ablauf der beschriebenen Übung. Über die Verbindung von Atmung und Bewegung, die durch das Laufen, also das aktive Übergeben des Stabes, und das Artikulieren der Liedpassage erfolgt, tritt die natürliche Stimme des Teilnehmers hervor. Die Übung lehrt, wie man seine wahren stimmlichen Möglichkeiten spontan und ganz ausschöpfen kann. Fast jede Singübung ist daher im Workshop der „anderen Theaterschule“ mit einer einfachen Bewegungsstruktur verbunden. Diese Bewegungen sind, wie jene von L. Wolford beschriebenen aus den Sessions des „Objective Dramas“, nicht als eigenständige Choreographie zu verstehen. Sie stehen im Dienste des Liedes.²⁸⁵

In Węajty sind es meist Geh- oder Laufsequenzen oder bestimmte rhythmische Schritte, die das Singen begleiten. Sie verhelfen dem Sänger dazu, die Töne freier klingen zu lassen. Wenn der Text und die Betonung bekannt sind, macht neben dem Einproben der Melodie der Lieder die Arbeit an den Resonanzräumen den Abschluss.²⁸⁶ Zur harmonischen und genauen Umsetzung der Lieder wird daher lange an den im Körper erzeugten Vibrationen gearbeitet. Die folgende Beschreibung der zweiten Übung birgt das mit dem Namen „Grotowski“ in Verbindung gebrachte Schlagwort „Vibration-Schwingung“ in sich. So müssen nach J.Grotowski: „*alle Teile des Körpers [...] beim Sprechvorgang in Schwingung geraten. Es ist*

²⁸¹ Barbara Schwerin von Krosigk, Der nackte Schauspieler. S. 74.

²⁸² Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 169.

²⁸³ Ebenda. S. 161-188.

²⁸⁴ Jennifer Kumiega. The Theatre of Grotowski. S. 124.

²⁸⁵ Vgl. Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 43.

²⁸⁶ Ein Resonanzraum ist die Körperpartie, die bei der Entstehung des Tones zum Schwingen gebracht wird. Dabei wird eine spürbare Vibration erzeugt. Vgl. Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 75.

von allergrößter Wichtigkeit [...], daß wir zuerst mit dem Körper und dann mit der Stimme sprechen.“²⁸⁷

In jener Übung aus den Workshop „Alilujka 2009“ steht die ganze Gruppe nahe beisammen. Die zwei Leiter W. und E. Sobaczek beginnen einen Ton vorzugeben. Die Gruppe steigt ein. Immer wieder werden neue Töne eingebracht, die in einer Art Improvisation jeweils nur von einigen Personen mitgesungen werden. Der Rest der Gruppe hält den vorherigen Ton. Durch das enge Beieinanderstehen nimmt jeder die Vibrationen auf, die beim Singen entstehen. Der Druck der eingeatmeten Luft im Brustraum, der zum Resonanzraum wird, führt nach außen hin zu einer Vibration.²⁸⁸ Die Erfahrung des resonierenden Körperbereichs gibt den Mitwirkenden in dieser Übung eine neue Möglichkeit, die Stimme wahrzunehmen. Vor allem kann die Arbeit an Resonanzräumen die Tragfähigkeit der Stimme verändern. Eine Bestätigung und Verdeutlichung dieses Ansatzes liefert J. Grotowski: Es ist „eine Tatsache,

daß dieser subjektiv bedingte Druck, zusammen mit seinem offensichtlichen Symptom (Vibration), die Stimme und ihre Tragfähigkeit modifiziert.“²⁸⁹

Dem Teilnehmer des Workshops wird aus dieser Übung ersichtlich, dass die Klänge im gesamten Körper erscheinen und dass dabei organische Vorgänge ablaufen wie die Atmung oder die Bildung einer Stimmbasis und eines Resonanzraumes. Darüber hinaus entsteht über das fast hypnotisierende und vibrierende Erklängen der Töne im Kreis mit den anderen im Ausübenden ein lustvolles und freudiges Gefühl. Das Lied zeigt die Wirkung, die in seiner klanglichen Umsetzung steckt. Natürlich sind diese Wirkungen sehr subjektiver und assoziativer Natur. Jedoch bleibt festzustellen, dass diese Effekte, die traditionelle Lieder auf den Sänger haben, bestehen und nicht durch den Text hervorgerufen werden, denn sie treten auch bei Sängern auf, die der Sprache des Liedtextes nicht mächtig sind. Diesem Sachverhalt fällt aber nicht, wie in J. Grotowskis Phase „Art as a vehicle“ eine nähere Auseinandersetzung zu, denn die Arbeit an der Resonanz hat in Węajty einen niedrigeren Stellenwert. Doch hat die beschriebene Übung eine weitere Funktion, die sich unterstützend auf die Stimmqualität auswirkt. Der Singende legt in dieser gemeinsamen Stimmübung die rationale Kontrolle über seine Stimme ab. Er schenkt den Klängen seiner Nachbarn mehr Aufmerksamkeit und fokussiert nicht mehr nur seine Stimme. Dadurch gelingt es, Blockaden, die sein Stimmvermögen behindern, zu übernehmen.

Die Betonung des „Äußeren“ durch die spürbaren Vibrationen der anderen Körper in dieser Übung geht zwar nicht näher auf den energetischen Aspekt ein, unterstreicht dafür aber eine

²⁸⁷ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 169.

²⁸⁸ Für nähere Informationen zu „Resonanz“ und Resonanzräumen siehe dazu: Ebenda. S.142ff.

²⁸⁹ Ebenda. S.142.

weitere Gemeinsamkeit mit J. Grotowski, der auf die Problematik bei Stimm- und Atemübungen hinweist, die sich zu sehr auf manipulierende Informationen berufen und eine konkrete „künstliche“ Technik vorgeben. Er folgert daraus, dass darin die Ursache für das Entstehen von Blockaden liegt, zumal hier die Gefahr besteht, sich zu sehr auf sich und seinen Stimmapparat zu fixieren. Denn es ist genau dieser Fokus auf sich selbst, der sich nach W. Sobaczek als auch nach J. Grotowski negativ auf die Stimmqualität auswirkt. J.Grotowski spricht diese Gefahr, die eine „ich-bezogene“ Technik mit sich bringt, an:

„The initial danger has arisen again, that the actor repeating this exercise [working on opening and closing the larynx, a chinese vocal training technique] begins to observe himself and to manipulate his own vocal apparatus. [...] his voice will not be organic.“²⁹⁰

Aus diesem Grund verlegt J. Grotowski (ähnlich wie in der Übung von W. Sobaczek) den Fokus auf das „Außen“. Bei ihm erfolgt die Übung jedoch durch die Arbeit mit „physical echoes“²⁹¹. Über die Echos wird von der Tendenz abgegangen, sich selbst zu fokussieren und zu blockieren: *„The whole attention is directed towards the outside: an echo is heard [...]*

Because the actor cannot avoid the tendency to listen closely to himself, he can therefore listen to his echo. And in this case the process can be organic.“

Diese Übung bringt J. Grotowski freie und natürliche Stimmergebnisse. Die Übung der „anderen Theaterschule“ erreicht dieses Ergebnis in einer anderen Umsetzung, aber mit dem gleichen Kerngedanken. Es geht um die Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Umfeld, auf das Äußere, um den Hemmungen im Sprechvorgang entgegen zu wirken und das ungehinderte Ausströmen der Stimme zu ermöglichen.

Eine weitere Gemeinsamkeit bei den Stimmübungen ist die Arbeit an Tierlauten. Mit der Produktion ungewöhnlicher Laute, wie z.B. dem Zwitschern von Vögeln kann laut J.Grotowski die stimmliche Fähigkeit erweitert werden.²⁹² In „Węgajty“ taucht in einer Übung das „Mähen“ der Ziege auf. Es wird aber auch mit anderen Tierlauten, und das insbesondere in freier Umgebung, geübt. So ist ein wichtiger Punkt des „Nachtlafs“ das Nachahmen von Affenlauten. J. Grotowski weist in diesem Zusammenhang auf die Gefahr hin, *„nur die äußere Form eines Tieres nachzuahmen, statt natürliche Impulse zu suchen.“²⁹³*

Bei den Teilnehmern des Nachtlafs ist dies nicht der Fall. Sie befinden sich im Dickicht des Waldes, hocken gebückt unter Bäumen und Sträuchern, wälzen sich auf dem Waldboden und

²⁹⁰ Jerzy Grotowski. „Ćwiczenia“. S. 127-137.

²⁹¹ Jennifer Kumiega. The Theatre of Grotowski. S. 125.

²⁹² Vgl. Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S.155.

²⁹³ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 73.

berühren Erde und Laub. Sie sind dem Boden ganz nahe und kommen auf übertragener Weise auch wieder auf ihn zurück. Es ist eine eigentümliche und transformative Situation, in der sich die Beteiligten befinden. Vor allem wirkt diese natürliche Umgebung auf sie ein, bis sie regelrecht zu Tieren werden und die Laute ganz natürlich und ungehemmt aus ihnen hervortreten. Den ersten Impuls dazu gibt der Leiter Sobaczek.

Bei den dargelegten Punkten lässt sich festhalten, dass J. Grotowski als auch W. Sobaczek der Arbeit an der Stimme und den Liedern große Aufmerksamkeit schenken. Bei der genauen Einübung traditioneller Lieder verwenden die beiden eine vergleichbare Arbeitsmethode. Ihr Standpunkt ist es, dass nur eine präzise praktische Technik die Lieder zu einem eigenständigen Element und Instrument machen und nur über die genaue Ausübung die wahren Qualitäten der Lieder erscheinen. Darüber hinaus unterstreichen J. Grotowski als auch W. Sobaczek, dass andere Versuche, wie die Verschriftlichung und die Aufnahme der traditionellen Lieder, den Effekt auf den Ausübenden nicht übertragen können. Für beide liegt der Schwerpunkt daher auf der mündlichen und lebendigen Weitergabe, denn die Essenz der Lieder, das Gefühl, welches durch die Klänge und Schwingungen entsteht, lässt sich nicht in Worten wiedergeben.

Dieser Sachverhalt lässt auch die Tatsache nachvollziehen, dass der Effekt, welcher hier ungenau mit „lustvolles und freudiges Gefühl“ beschrieben worden ist auch in anderen schriftlichen theoretischen Arbeiten nur kurz angeführt wird. Denn er ist schwer zu beschreiben. Die Verdeutlichung erfolgt nur in der Praxis. Ähnlich wie bei den physischen Übungen ist jede Probe, die Wirkungen von traditionellen Liedern nieder zu schreiben, ungenau und verkompliziert. Unterstreichen wird diese Problematik eine Äußerung von Peter Brook. Sein Ausspruch, *„die Übungen in Worte zu fassen, hieße, sie [zu] verkomplizieren, ja [zu] zerstören, denn sie sind klar und einfach, wenn sie [...] gezeigt werden“*,²⁹⁴ ist zwar hauptsächlich auf die Körperübungen bezogen, trifft aber sehr wohl auch auf diesen Sachverhalt zu, auf die Stimmübungen.

3.3.2 Die Körperübungen

Einerseits stellt, wie das vorhergehende Zitat erläutert, die Verschriftlichung von Übungen eine Problematik dar, andererseits existieren mehrere Versuche, Körperübungen zu dokumentieren.²⁹⁵ Daher kann man sich bei den Körperübungen, die J. Grotowski in seinem

²⁹⁴ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 67.

²⁹⁵ Bei der Dokumentation von Körperübungen ist jedoch darauf hinzuweisen, dass diese sicherlich nicht aus einem ganz objektiven Standpunkt heraus entstehen kann und wie P. Brook schreibt, eher verkompliziert als vereinfacht. Dennoch sind niedergeschriebene Übungsanweisungen hilfreich, um eine Vorstellung zu haben

Theaterlaboratorium entwickelt hat, auf eine Anzahl von Notizen berufen.²⁹⁶ Auf diese festgehaltenen Übungen wird in der folgenden Gegenüberstellung der Körperübungen J.Grotowskis und der der „anderen Theaterschule“ zurückgegriffen. Denn die Spuren J.Grotowskis lassen sich in den Workshops der „anderen Theaterschule“ auch im Bereich der Körperübungen erkennen. Nach J. Kumiega ist gerade im Bereich des körperlichen Trainings dieser spezielle Stil zu erkennen, der sich auf die grotowskische Methodik zurückführen lässt und der zum gängigen Merkmal von Theatergruppen der letzten 30 Jahre wurde.²⁹⁷

In der „anderen Theaterschule“ kann wie im Theaterlaboratorium die Annahme J.Grotowskis, dass sich ein ideales System von Körperübungen lähmend auswirkt und von einer Methode kein Rezept für jede Gelegenheit verlangt werden kann, als Überschrift für die Beschäftigung mit Körperübungen stehen.²⁹⁸ Für J. Grotowski hat *„jede Formel, die allgemein und für jedermann gültig ist, [...] ihren Sinn verfehlt.“*²⁹⁹ Seine Übungen beruhen aus diesem Grund nicht auf einem erstarrten System, sondern auf einer Methode, die von einem Prozesscharakter gekennzeichnet ist. Dieser Charakter ist auch typisch für die Körperübungen der Workshops in Węajty. Das Training ist in beiden Fällen eines, dass kein Ausruhen auf Erreichtem, also keine Routine kennt; das ständig veränderbar und, anstatt zu verallgemeinern, individuell ist.

Bevor die Beschreibung der Spuren im Bereich der Körperarbeit erfolgt, bleibt noch anzumerken, dass die verwendeten Begriffe bei dem Konzept der Körperarbeit J.Grotowskis, wie Abbau der Hemmungen, Bloßlegung, Mobilisierung aller physischen und psychischen Kräfte und Selbsterfahrung, sehr offene und nicht greifbar Begriffe sind. Sie haben zum Teil einen etwas oberflächlich anmutenden Charakter. Jedoch bezeichnen sie konkrete Vorgänge und Tatsachen und sind- wie das Training selbst- sehr individuell zu verstehen.

In Węajty beginnt die Arbeit mit physischen Übungen am ersten Workshoptag. Nach einer kurzen, fast durchgetanzten Nacht und einem langen morgendlichen Marsch von den Unterkünften der Teilnehmer zum Theater startet der Workshoptag um 10 Uhr im Theatersaal. Hier wird zusammen im Kreis erst noch Tee getrunken und der Ablauf des Workshops besprochen. Danach kann die Arbeit mit dem Körper beginnen. Die Vorgehensweise in den Übungen ist ein Hinweis auf die Betonung der Individualität der

wie sie z.B. im Theaterlaboratorium abgelaufen sind oder aus was für Elementen sie bestanden haben.

²⁹⁶ Es sind Notizen, wie „Das Training des Schauspielers (1966) von Franz Marjnen“. In: Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 161-196; die Ausführungen von Barbara Schwerin von Krosigk. In: Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler; die Workshopbeschreibung von Renata M. Molinari. In: Renata M. Molinari. Dziennik Teatru Żródeł.

²⁹⁷ Jennifer Kumiega. The Theatre of Grotowski. S. 109.

²⁹⁸ Vgl. Jerzy. Grotowski. Das arme Theater. S. 207.

²⁹⁹ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S.40.

Teilnehmer. Das Augenmerk des Leiters W. Sobaczek liegt darauf, aus jedem Teilnehmer seine persönlichen individuellen Qualitäten hervorzubringen. Dieser Zugang setzt Bewegungsfreiheit und Entscheidungsfreiheit jedes einzelnen voraus. Der Teilnehmer wird zum einen nicht mit einem steifen, systembehaftenden Training konfrontiert, zum anderen hat er freie Wahl, welche Schwerpunkte er für sich in den Übungen herausarbeitet. Denn es geht bei diesen Übungen um das Erkennen seiner eigenen steifen Stellen, seiner Grenzen, Bewegungseinschränkungen und Hürden. Die ersten beiden Vormittage sind ausgefüllt mit Übungen zum Loslassen und Freimachen des Körpers. Es sind Aufwärmübungen, wie Lauf- und Rennsequenzen oder Tanzbewegungen, Lockerungsübungen mit Elementen des Taijchis sowie Dehnungsübungen für die Geschmeidigkeit der Wirbelsäule darunter. Dieser Start in den Tag weckt auf und macht die Teilnehmer bereit für die darauf folgenden Punkte des Workshops. Diese beinhalten das Einüben der traditionellen Szenen, das Erlernen der Liedertexte, den Umgang und die Anfertigung der Masken und das weitere Trainieren der Tänze. Doch vor und zwischen diesen Beschäftigungen gilt es, Vertrauen in den eigenen Körper und in andere zu finden, sich seiner Kräfte und seines Körpers bewusst zu werden. Die Übungen sind Grundlage für Spontaneität, für Improvisation, für das Körperbewusstsein und geben Sicherheit. Sie können, wie J. Grotowski meint, als „*das Gebet vor der Tat*“³⁰⁰ angesehen werden.

Die Übungen in Węajty sind, wie jene J. Grotowskis, mit einer Methode eines physischen Trainings verbunden. Nach Z. Dworakowska hat in ihrem Training seine Konzeption der Arbeit mit dem Körper aus der paratheatralen Zeit überlebt.³⁰¹ Die Grundlage der Übungen des Workshops ist demzufolge in der Schauspielmethode des Theaterlaboratoriums zu suchen.³⁰² Hervorzuheben ist hierbei, dass die Übungen bei J. Grotowski und demnach jene in Węajty keinesfalls als körperliche Fitness gedacht sind. Denn der Körper soll frei und lebendig werden, anstatt „dressiert“. Die Körperübungen dienen dazu, psychische Sperren, Schwerfälligkeit, Widerstände und Trägheit zu überwinden. Vor allem sind sie auch auf Kontakt ausgerichtet. Die Barriere und das Schutzschild zu anderen Personen wird darüber abgelegt. J. Grotowski sucht eine Begegnung, in der der Teilnehmer gleichzeitig über sich hinausgeht und sich wiederfinden kann; in der es kein Abgrenzen von anderen gibt, sondern in der der Schauspieler aus seiner Einsamkeit herauskommt und sich „nackt“ im Sinne völliger Ehrlichkeit zeigt.³⁰³ In den Körperübungen der „anderen Theaterschule“ äußert sich

³⁰⁰ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 61.

³⁰¹ Vgl. Zofia Dworakowska. Wolność w systemie zniewolenia. S. 154.

³⁰² Vgl. Monika Blige. „Wiecej niz teatr“. S. 130.

³⁰³ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 45.

dies vorwiegend in den auf Körperkontakt basierenden Paarübungen. Sie sollen die Offenheit zu anderen im Teilnehmer hervorlocken, ihm dazu verhelfen, dass er Vertrauen schöpft und seine Hemmungen ablegt. So wird er frei und lässt sich fallen.

Die Übungen bestehen aus Aufwärm- und Massageelementen in der Gruppe, in denen sich der Teilnehmer seiner angespannten Stellen bewusst wird; des Weiteren aus Übungen, in denen die Teilnehmer mit verbundenen Augen den Raum und andere wahrnehmen. Sie entwickeln darüber ein Gefühl für ihre Umgebung, die sie nicht mit dem Verstand, sondern mit dem Körper erfahren. Charakteristisch für das im Theatersaal ausgeübte Training ist das Berühren des Bodens mit bloßen Füßen. Dies ist das prägnanteste Kennzeichen der Arbeit J.Grotowskis. Denn die Einführung, das Training „barfuß“ auszuüben, wird in Polen direkt mit seiner Person in Verbindung gebracht.³⁰⁴ In „Das Training des Schauspielers (1966)“ heißt es dazu: *„Auf keinen Fall dürfen Schuhe getragen werden, weil sie die Sensibilität der Füße abtöten, sie in der Bewegung behindern. Unsere Füße müssen mit dem Boden in Berührung stehen. In diesem Kontakt werden sie lebendig“*.³⁰⁵

Dieses Merkmal hat sich auch in den Workshops der „anderen Theaterschule“ bewährt und verweist auf das Markenzeichen von J. Grotowski. Es soll in den Übungen aber nicht nur ein Kontakt zum Boden hergestellt werden; der Bezug zur Umwelt, der Kontakt zu den anderen Menschen ist für W. Sobaczek wichtiger. Vor allem wird dieser in den schnellen Bewegungs- und Gehübungen deutlich. Gerade bei dem rasanten Bewegen auf engem Raum ist Aufmerksamkeit geboten und die Verbindung zu den Personen essentiell. Die Teilnehmer sind in ständigem Augenkontakt. Sie rennen mit leisem Schritt ohne sich zu berühren hin und her. Über bestimmte Gestiken, wie Zwinkern, Grimassen oder Bewegungen, treten sie in einen nonverbalen Kontakt. Die leisen, schleichenden, fast tänzerischen Laufsequenzen bzw. das „*silent stepping*“³⁰⁶, wie es Paul Allain nennt, sind kennzeichnend für die Körperarbeit J.Grotowskis. L. Wolford beschreibt sie folgendermaßen: „[In] group activities, such as a

walking/running sequence [...] [we] were instructed to adjust to the movement and tempo-rhythm of other participants [...], as well to engage in nonverbal 'dialogue'“.³⁰⁷

L. Wolford zufolge sind dies Übungen, die das Bewusstsein und die Verantwortung für andere im Raum unterstreichen.³⁰⁸ Zwar sind ihre Anführungen dem Training des „Objective

³⁰⁴ Dieses Kennzeichen wurde bereits im ersten Kapitel unter 1.2 „Die Kennzeichen des alternativen Theaters“ erwähnt.

³⁰⁵ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 178.

³⁰⁶ Paul Allain. „After Grotowski- The Next Generation“. S 63.

³⁰⁷ Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 38.

³⁰⁸ Vgl. Ebenda. S. 38.

Dramas“ entnommen, jedoch hebt sie hervor, dass diese, wie viele andere Elemente, auf dem Training des Schauspielers des Theaterlaboratoriums basieren. So erklärt J. Grotowski in „Das arme Theater“(1968): „Eine Bewegung [...] muß immer als spontane Aktion mit Bezug auf die Umwelt, auf andere Personen oder Objekte ausgeführt werden.“³⁰⁹

Die Grundelemente der körperlichen Übungen des Theaterlaboratoriums sind in den späteren Arbeitsperioden J. Grotowskis beibehalten worden. Die Kontaktsuche im Training ist besonders ab 1965 für J. Grotowskis körperliche und stimmliche Übungen signifikant und funktioniert nach dem Prinzip des „Nehmens und Gebens“, nach welchem die Reize der Außenwelt aufgenommen werden und auf sie reagiert wird.³¹⁰

Eine weitere Übung aus den Workshops der „anderen Theaterschule“, die ein Element J.Grotowskis enthält, ist das „Erstarren“ bzw. „freeze“.³¹¹ Während den Lauf- und Gehaufgaben im Theatersaal in Węajty wird die Bewegung durch ein Stop, etwa ein Klatschen oder Pfeifen, angehalten. Man hält dabei an einer Geste oder Position fest und setzt dadurch einen Akzent, der die Ausdruckskraft der Bewegungsabläufe steigert. Das Stop-and-Go soll aber keinesfalls als Unterbrechung wahrgenommen werden. Es ist daher wichtig, dass sich der Ausübende der Weiterfolge seiner Bewegung bewusst ist. Vor allem wird in dieser Übung der Bewegungsfluss bzw. „flow“ sichtbar, der ein wesentliches Element des grotowskischen Konzepts ausmacht. Abgehackte Abläufe lassen sich laut J.Grotowskis vermeiden, da eine Bewegung niemals nur auf ein Körperteil beschränkt ist, sondern seinen Ursprung im unteren Bereich der Wirbelsäule hat und den gesamten Körper durchläuft.³¹² Diese flüssigen Abläufe zu verinnerlichen und die Verbindung mit den anderen aufzubauen, soll die Laufübung lehren.

Die Laufübungen finden in den Workshops der „anderen Theaterschule“ aber nicht nur in Innenräumen statt. Ein immer wiederkehrender fester Bestandteil der Körperübungen ist der „Nachtlauf“. Er führt die Teilnehmer im Dunkeln durch das Dickicht des Waldes, der die Theaterscheune umgibt. Der „Nachtlauf“ wird jeweils nur einmal in jedem Workshop abgehalten und erfolgt immer nach einem gleichen Schema: Die Teilnehmer werden im Theatersaal mit Aufwärm- und Dehnungsübungen auf den Lauf vorbereitet. Die Übungen werden paarweise ausgeführt und dienen der Streckung der Wirbelsäule. Sie werden in den kurzen Pausen während des Laufs werden sie erst eingesetzt.

Zu Beginn des Laufs, der den Höhepunkt der Körperübungen jedes Workshops ausmacht,

³⁰⁹ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 207.

³¹⁰ Vgl. Ebenda. S. 125.

³¹¹ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S.64.

³¹² Ebenda. S. 57.

sammelt sich die Gruppe auf dem Platz vor dem Theater. Dort startet der Leiter als erster. Die Teilnehmer folgen ihm nacheinander durch den Wald. Der Lauf findet auf den ermländischen Feldern, zwischen den Bäumen des Waldes und auf belaubten weichen Boden statt. Während des Laufens liegt die ganze Konzentration auf der Atmung sowie dem Lauschen der Schritte und Geräusche des Waldes. Die Läufer mobilisieren in der Übung alle Kräfte und setzen sie ein, um dem Führer zu folgen und nicht zurückzubleiben. Denn im Dunkeln und durch die Vorgabe, den Anschluss nicht zu verlieren, ist der Orientierungssinn der Läufer beeinträchtigt. Doch keiner verliert die Gruppe, weil die Teilnehmer während des Laufs eine gemeinsame Energie entwickeln. Sie tauschen gegenseitig Kraft aus. Keiner rennt auf sich fokussiert und ohne Kontakt zur Außenwelt zu haben durch den Wald. So spürt der Teilnehmer an manchen Abschnitten die helfende Hand eines anderen oder leistet selbst Hilfe. Die Läufer motivieren sich gegenseitig und treiben sich an. Sie geben nicht auf, sondern laufen schneller und immer weiter. Auf freien Flächen wartet der Leiter W.Sobaczek im Wald, um die Gruppe zusammenzuhalten. Bei diesen Pausen bleiben die Teilnehmer ständig in Bewegung und erwarten die anderen. An den übrigen Stationen, die den Lauf kurzfristig unterbrechen, werden die im Theatersaal eingeprobten Dehnungsübungen gemacht. Des Weiteren initiiert W. Sobaczek in den Übergängen Aktionen, wo sich die Gruppe unter Sträucher hockt, aufmerksam die Geräusche des Waldes verfolgt und feinfühlig auf die Anreize des Leiters reagiert. Die Beteiligten beginnen durch die Anregungen des Leiters sich mit Laub und Erde zu bewerfen, auf dem Boden herumzurollen und zu kriechen. Sie tauchen ein in den Wald und seine Bewohner und geben, wie bereits angemerkt, Tierlaute von sich. Die eigentümliche Situation schult die Teilnehmer, auf ihre Umgebung einzugehen und einzuwirken. Vor allem ist die Beschreibung dieser Szenerie auch darauf ausgerichtet, einen Vergleich zu den Orten der paratheatralen Projekte J.Grotowskis zu ziehen. Denn die Arbeit in diesen Projekten hat, trotz Regen und Kälte, meistens draußen stattgefunden, im Einklang mit der Natur.³¹³ Durch Kombination der von W. Sobaczek eingeleiteten Aktionen in dieser Umgebung und des Rennens erreichen die Teilnehmer einen Zustand, in dem jeder Impuls in Aktion umgewandelt wird. Der Erschöpfungszustand macht die Teilnehmer bereit, auf die Reize der Umgebung bzw. des Leiters zu reagieren. In dieser Situation tritt besonders das Geheimnis J. Grotowskis in Kraft: „*Irgendetwas reizt sie, und sie reagieren darauf: das ist das Geheimnis. Reiz, Impuls, Reaktion*“.³¹⁴ Insbesondere werden die Teilnehmer durch die Verausgabung während des

³¹³ Vgl. Renata M.Molinari. Dziennik Teatru Źródeł. S. 67 und Richard Schechner. Between Theatre and Anthropology. S. 253.

³¹⁴ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S.207.

Nachtlaufs dadurch befähigt, „*durch Laute und Bewegungen [...] jene Impulse auszudrücken, die unsicher auf der Grenze von Traum und Wirklichkeit schwanken*“³¹⁵, wie J. Grotowski meint.

Sucht man nach einem vorrangigem Beweggrund für die nächtliche Betätigung im Workshop, so ist dies sicherlich die „Befreiung“. Über den Nachtlauf gelingt es dem Teilnehmer, seine sich auferlegten körperlichen Einschränkungen abzulegen und seine Energiekapazitäten kennenzulernen. Durch das Rennen wird der Teilnehmer frei, frei wie ein Tier.³¹⁶ Der Lauf ist demnach darauf ausgerichtet eine gewisse körperliche Barrierelosigkeit zu erhalten. Dieser Aspekt schafft die Bedingungen, unter denen dem Übungskonzept J.Grotowskis Folge geleistet werden kann. Denn J. Grotowskis Konzeption ist es, dem Schauspieler die inneren Hemmungen zu nehmen und das übrig zu lassen, was schöpft.³¹⁷ Denn erst über diese Eliminierung der Hindernisse kann die dem Konzept Grotowskis zu Grunde liegende Veräußerlichung vollzogen werden. Für ihn ist „*das Wesentliche [...], dass alles aus dem Körper und durch den Körper geschieht*.“³¹⁸ Auf dieses Nach-außen-Treten zielt zum größten Teil der Nachtlauf ab.

Um einen abschließenden Vergleich zu schaffen und zu verdeutlichen, wie eine ähnliche Aktion im Wald (vergleichbar dem Nachtlauf in Węgajty) in den Workshops J. Grotowskis abgelaufen ist, wird nachfolgend eine Beschreibung von Ronald Grimes angeführt.

*„One action consisted of long walks, during which we paused at transitions in terrain or foliage, honored the sounds of animals, clung to trees, lay on the earth, crawled under dense pines, watched fishes, ran through thickly entangled forest at night, and walked under waterfalls. The ethics of participation required silence, lightfootness, non-pollution, careful imitation of the guide, and no movements disruptive of forest life or the group.“*³¹⁹

Ein weiterer Hinweis auf eine derartige Übung in der paratheatralen Arbeit J. Grotowskis, die aus Läufen durch die Natur bestanden hat, findet sich in dem Tagebuch von Renata M. Molinari.³²⁰

Der Nachtlauf in Węgajty ist Quelle für neue Energien und ermöglicht, Qualitäten der Beteiligten ans Tageslicht zu bringen, die zuvor von inneren Grenzen verhindert worden

³¹⁵ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 32.

³¹⁶ Vgl. Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 38.

³¹⁷ Siehe dazu: Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 31ff und Lisa Wolford. Grotowski's Objective Drama Research. S. 39.

³¹⁸ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S.188.

³¹⁹ Richard Schechner. Between Theater and Anthropology. S. 253.

³²⁰ Vgl. Renata M. Molinari. Dziennik Teatru Źródeł. S. 75.

sind. Diese Wirkung des Nachlaufs macht sich vor allem in der anschließenden Arbeit an den Maskenszenen bemerkbar. W. Sobaczek nutzt die mobilisierte Energie in den Läufern und lässt den Improvisationen und Einfällen in dieser offenen Maskenprobe freien Lauf. Die Ergebnisse der Körperübung werden sofort praktisch umgesetzt.

Blickt man auf die anfänglichen Körperübungen des Workshops zurück, macht sich in der Gestaltung der Übungen eine aufbauende Struktur kenntlich. Über eine Reihe von physischen Grundübungen der ersten Workshopvormittage bis hin zur Kulmination des Trainings im Nachlauf überwindet der Teilnehmer Widerstände und erschließt neue Möglichkeiten, sich über seinen Körper auszudrücken. Er erlangt ein neues Körperbewusstsein und lernt den Mechanismus seiner Muskeln, seiner Atmung und Bewegung kennen. Dem Ende zu (und besonders bei der Arbeit mit den Masken) erkennt der Teilnehmer, welche Bewandnis die morgendlichen, körperlichen Übungselemente gehabt haben. Denn diese lehren, den ganzen Körper zu verwenden, jeden Muskel und jedes Gelenk zum Einsatz zu bringen. Es sollen, ähnlich wie in den „plastischen“ und „physischen“³²¹ Übungen des Theaterlaboratorium J. Grotowskis, Bewegungen ohne Schwerfälligkeit und psychischer oder physischer Sperren ausgeführt und jedweder Widerstand im Körper der Teilnehmer abgelegt werden.

3.3.3 Die Arbeit mit den Masken



Bild 9: Eine „rohe“ Gesichtsmaske (Foto: Masoud Najafi)

³²¹ Die Ausdrücke „plastische“ und „physische“ Übungen bezeichnen zwei grundlegende Übungstypen, die von den Schauspielern des Theaterlaboratoriums durchgeführt wurden. In den „plastischen“ Übungen findet eine Arbeit an Details, an der Mobilisierung aller Gelenke der Gliedmaßen, an drehenden Bewegungen statt. Die „physischen“ Übungen basieren zum größten Teils auf Hatha Yoga. In ihnen arbeiten die Schauspieler am Konkreten. Die Wichtigkeit dieser Übungen macht nicht die Form oder die Reihenfolge aus, sondern bedeutend ist die Stimmung, die erzeugt wird. Vgl. Training at the „Teatr Laboratorium“ in Wrocław (DK 1972)

Die praktische Maskenarbeit beginnt unmittelbar nach dem Nachlauf und füllt die zweite Hälfte des Workshop-Programms aus. Der Start der Beschäftigung ist von Direktor W. Sobaczek im Hinblick auf die durch den Lauf freigesetzten Energien gezielt gewählt. Der Teilnehmer arbeitet in diesem ersten Maskenauftritt mit dem, was durch die Freisetzung des Laufes aus ihm hervortritt. Dieser Arbeitsteil besteht aus einer Improvisation, in der die Teilnehmer im fliegenden Wechsel Maskenszenen kreieren. Hinter einem schwarzen Paravent treten sie abwechselnd mit einer Gesichtsmaske und Bekleidung hervor. Die erschaffenen Gestalten lassen eine erste improvisierte zusammenhängende Präsentation entstehen, auf der die weitere Ausarbeitung der Maskenszenen aufbaut. Sie bilden die Grundlage für die Szenenmontage. Die ersten Ideen der Teilnehmer werden im Verlauf vom Regisseur W. Sobaczek zu einer „Maskenshow“ zusammengestellt, die Bestandteil der Endaufführung des Workshops ist. Zwar wird in jedem Workshop mit Masken gearbeitet, es kommt ihnen aber gerade im Workshop „Zapusty“ (im Kontext des Karnevals) große Bedeutung zu. Wie in „Alilujka“ die Lieder, sind hier die Masken Schwerpunkt der Werkstätte. So ist „Zapusty“ der einzige Workshop, in dem Masken selbst angefertigt werden. Zu Beginn dieses Workshops stellt jeder Teilnehmer seine eigene Maske her, um später mit ihr und an sich zu arbeiten. Jedes Jahr wächst daher die Maskensammlung der „anderen Theaterschule“ an. Sie beträgt schon eine geraume Anzahl an Exponaten. Ihr Bestand beinhaltet darüber hinaus sehr kostbare und museale Stücke³²². Die erste Verwendung der eigenen, selbst gestalteten Maske erfolgt bei der Maskenszenen-Improvisation. Nach diesem Auftritt kann im Laufe des Improvisationszuges auch mit anderen, etwa den „alten“ Masken aus den vorherigen Workshops, gearbeitet werden. Der mehrmalige Einsatz bestimmter Masken ist dabei nicht ausgeschlossen.

Mit dem Anfertigen der Maske wird im Workshop „Zapusty“ bereits am ersten Abend begonnen. Der erste Schritt erfolgt über das Auflegen der Gipsbandagen auf die Gesichter der Teilnehmer. Die Maske ist auf das jeweilige Gesicht des Trägers zugeschnitten und beinhaltet seine charakteristischen Züge. Sie bekommt dadurch einen ganz persönlichen Stil. „*Die Maske ist unsere Maske. Sie ist Teil unserer Persönlichkeit,*“³²³ erklärt W. Sobaczek.. Er sieht es als kritisch an, wenn Veränderungen an der Form durch Kaschieren vorgenommen werden. Teilweise wandeln die Teilnehmer ihr Rohmaterial um, so dass ihre Gesichtszüge nicht mehr vollständig zu erkennen sind. In dieser Etappe verwirklichen die

³²² Dies sind Masken, die die Gruppe während ihren Expeditionen erlangte. Laut Angaben des Leiters W. Sobaczek stießen sie dort auf rituelle Masken. Auf diese Exponate wird jedoch während des Maskendurchlaufs nicht zurückgegriffen.

³²³ Gespräch mit W. Sobaczek am 8.02.09 in Wegajty.

Teilnehmer ihre Ideen und Eingebungen. Sie kreieren teilweise Masken, die nicht konkret einer Gestalt zugeschrieben und daher vielseitig einsetzbar, weil offen, sind. Andererseits entstehen Masken, die sich auf einen bestimmten Typus beschränken und sehr ausdrucksstark sind. Diesen fertigen Masken gilt die Kritik des Leiters. Denn er legt Wert auf rohe einfache Masken, auf Masken mit neutralem Ausdruck. Nach W. Sobaczek sollte es im Spiel mit der Maske eine möglichst breite Palette an unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten geben. Trotz der Vorliebe des Leiters für „unfertige“ Masken ist eine individuelle Arbeit während der Herstellung der Masken möglich. Die Masken und Etüden unterliegen keinem konkreten übergeordneten Thema. Jedem Teilnehmer ist die Entscheidung zur Konzeption seiner Maske überlassen. Die Möglichkeiten der Inspiration sind vielseitig. Dank dieser Umstände entstehen unterschiedliche Masken und szenische Erscheinungen. Die Gestalten, die durch die Teilnehmer geschaffen werden, sind Antworten auf die sie umgebende Realität und die Geschehnisse des vergangenen Jahres.

Im Workshop zu „Zapusty 2009“ sind Gestalten verschiedener gesellschaftlicher Schichten aufgetreten, wie der Alkoholiker, die Prostituierte, die Putzfrau, der Geschäftsmann, die wiederauferstandene Braut und der Narr, aber auch Gestalten mit Tiermasken, darunter Vogel und Fliege, oder poetische Masken, sehr merkwürdige, die schwer zu beschreiben sind.



Bild 10: Maskenszene mit Vogelgestalt (Foto: Masoud Najafi)



Bild 11: Maskenszene mit zwei alten Frauen (Foto: Masoud Najafi)

Die Gestalten erscheinen in den ausgearbeiteten Szenen (je nach Montage des Regisseurs Sobaczeks) allein, zu zwei oder in einer Kombination zu dritt auf der Bühne. Ihre fixe Zusammenstellung steht aber meistens erst kurz vor der Endaufführung fest. In dieser Aufführung wird die Maskenshow nach den traditionellen Szenen und durch eine Veränderung des Motivs in der Musik eingeleitet.

An dieser Stelle ist es hinsichtlich der weiteren Ausführungen zur Funktion und Verwendung der selbst erstellten Masken und in Abgrenzung dieser Masken von den in den traditionellen Szenen auftretenden verkleideten Gestalten wichtig, den Maskenbegriff näher zu durchleuchten. In Anbetracht der Komplexität, die das Phänomen „Maske“ mit sich bringt, wird dies nur eine kurze Erläuterung sein. Es wird lediglich eine für diese Arbeit relevante Einteilung des Begriffs vorgenommen, um aus diesem Verständnis heraus die nachfolgende Beschreibung der Maskenarbeit vornehmen zu können. Als Grundlage dient Gerda Baumbachs Abhandlung „Seid begrüßt, Maske!“³²⁴, in der die Maskenproblematik der Neuzeit thematisiert wird.³²⁵ Baumbach unterteilt den Maskenbegriff in offensiv (reale,

³²⁴ Gerda Baumbach. „Seid begrüßt, Maske!“. In: Birbaumer/ Hüttler/ Di Palma. Corps du théâtre. Il corpo del teatro. Wien: Lehner. Voraussichtlich 2010 (in Druck).

³²⁵ Die Problematik des Einsatzes der Maske geht laut G. Baumbach mit den Veränderungen der Lebensrealität im Verlauf der Jahrhunderte einher. Im Laufe der Geschichte haben Vorgänge stattgefunden, die den Gebrauch der Maske mitgeprägt haben. So wurde im Zuge des Angleichungsprozesses von Leib und Körper an Geist, Vernunft und Verstand (der Angleichung des Äußeren an das Innere) davon auch die Bedeutung der Maske gekennzeichnet. Sie erfuhr einerseits Ablehnung, andererseits gewann sie wiederum

materielle Masken) und in defensiv (ideelle, metaphorische Masken). Letzterer trifft auf europäische und nordamerikanische Kulturen zu und setzt die Maske in Beziehung zur Identität ihres Trägers. Nach diesem Verständnis ist die Maske mit der Identität der Person des Maskenträgers verbunden und wird immer in Relation mit dieser verstanden. So wird nach G. Baumbach die „Maske in der Neuzeit [...] [als] eine wie auch immer motivierte

*Verstellung [...] dem Träger zugerechnet; als Subjekt verfügt er über das angelegte Fremde, um etwas von sich zu verbergen oder sich selbst hinzuzufügen. [...] Maske bezieht sich [...] auf das Verhältnis eines als Individuum begriffenen Menschen zu seinem Selbstbild“.*³²⁶

In Gegensatz dazu stellt G. Baumbach die offensiven Masken, die als materielle Masken auf das Reale (auf das Objekt „Maske“) verweisen. Der metaphorische, defensive und identitätsbezogene Maskenbegriff hingegen unterstreicht nicht das Objekt, sondern dessen Wirkungsweise.³²⁷ Nach dieser Definition von G. Baumbach wird der Maskenbegriff hier verwendet und liegt den weiteren Ausführung der Arbeit mit den selbst erstellten Masken zugrunde. Die angeführte Anmerkung W. Sobaczeks, in der er die Maske als Teil unserer Persönlichkeit bezeichnet, ist daher mit diesem Verständnis von Maske gleichzusetzen, da in dem Ausspruch die Maske mit dem Träger in Bezug gesetzt wird. Auf Grundlage der Darlegung des für die Maskenarbeit der „anderen Theaterschule“ geltenden Maskenbegriffs können im folgenden die Ziele und Gründe des Einsatzes der Masken im Workshop beschrieben werden. Insbesondere sei noch darauf hingewiesen, dass die Arbeit mit den verkleideten Gestalten aus den traditionellen Szenen (wie Storch, Ziege und Pferd) nicht in die Ausführung einbezogen werden. Der nach G. Baumbach verwendete Maskenbegriff schließt diese maskierten Gestalten aus oder würde am Ehesten zu den offensiven zu rechnen sein.³²⁸

Wie unter „Körperübungen“ erkennbar, zielt der Workshop auf die Anwendung des Körpers ab. Der Aufbau der Werkstätte arbeitet strukturiert auf die bewusste Nutzung seiner körperlichen Möglichkeiten hin. Der erste Grund W. Sobaczeks geht mit dieser Konzeption einher. In den auf die Improvisation folgenden Maskenproben liegt das Augenmerk daher auf

Anerkennung. Die Maske wird nach Baumbach im neuzeitlichen Europa als Objekt der Täuschung und als Verdeckung des Inneren verstanden und negativ belichtet. Unvermeidlich jedoch werden erneute Maskierungen herbeigebracht. Denn die Maske wirkt ihrerseits auch an der Konstruktion von Selbstidentität mit. Vgl. Gerda Baumbach. „Seid begrüßt, Maske!“. S.2.

³²⁶ Ebenda. S.2.

³²⁷ Wendungen wie „eine Maske fallen lassen“, „eine Maske tragen“ weisen laut Richard Weihe auf die Absetzung von der Bedeutung der Maske als Objekt hin. Vgl. Richard Weihe. Die Paradoxie der Maske. S.25.

³²⁸ Vgl. Gerda Baumbach. „Seid begrüßt, Maske!“. S. 1f.

der gezielten Verwendung des Körpers in der Verwirklichung seiner Szene.

So wirkt sich in der Maskenarbeit die Beschäftigung mit den Körperübungen positiv aus. Denn das Spiel mit der Maske geht einher mit einer Betonung des Körpers. Über das Verdecken des Gesichts ist die Mimik des „Tragenden“ ausgeschaltet. Der Ausdruck erfolgt nur über den Leib, der darüber in den Vordergrund der Aktivität gestellt wird. R. Weihe unterstreicht dies im folgenden Zitat: „*Die Maske schaltet die Mimik aus [...] [und] zwingt den Schauspieler dazu, die optischen Vorgaben seiner Maske durch betontes Körperspiel umzusetzen.*“³²⁹ Der Umgang mit der Maske im Workshop setzt das neu erlangte Körperbewusstsein, die Kenntnis über die Spannung der Muskeln, die Flexibilität seiner Glieder und Wirbelsäule ein. Im Maskendurchlauf nach dem Nachtlaf wird der Teilnehmer aufgefordert seine Maske im Bühnenlicht durch ein „einfaches“ Erscheinen und Abgehen von der Bühne zu präsentieren. Er wird sich beim Auftreten klar darüber, welche Bedeutung seinem Körper dabei zukommt. Auf diesen Auftritt folgen an den nächsten zwei Tagen noch weitere Durchläufe. Die Schwierigkeit in diesen Wiederholungen besteht jedoch darin, diese ersten spontanen und improvisierten Körperbewegungen detailreich wiederzugeben; die Maskenszene in ihrer Spannung, ihrem Rhythmus und ihrem Zusammenspiel mit anderen Charakteren dementsprechend umzusetzen, denn meistens sind nach dem Nachtlaf die Arbeiten am intensivsten und kraftvollsten, da sie nicht durch Erwartungshaltungen und Vorgaben blockiert werden. Beim vermehrten Wiederholen erblassen die vitalen Improvisationen.

In dieser Vorgehensweise wohnt zum Teil ein Antagonismus inne, der sich mit W. Sobaczeks Grundsätzen einer freien und individuellen Arbeitsmethodik spießt. Denn teilweise werden seinerseits konkrete Verbesserungen zur Verwirklichung der vorgeschlagenen Szenen angebracht. Doch diese Proben und Anmerkungen sind für das Einüben des Gebrauchs der Masken auf der Bühne, das Zusammenspiel im Paar, das Ausarbeiten eines gewissen dramaturgischen Verlaufs, aber insbesondere eben für die Körperhaltung und Bewegung des Teilnehmers mit Maske vonnöten. In diesen mehrmaligen Durchläufen liegt der Schwerpunkt auf der entschlossenen Darbietung der Gestalt, auf der gezielten Verwirklichung seiner Konzeption. Der Regisseur W. Sobaczek verweist dabei auf die Relevanz der bewusst und von Anfang bis Ende ausgeführten Bewegungsabläufe. Denn schon J. Grotowski hat gemeint: „*Wenn man etwas anfängt, muß man vollkommen engagiert sein.*“³³⁰

³²⁹ Richard Weihe. Die Paradoxie der Maske. S. 24.

Dieser Ansatz, die Aufmerksamkeit durch die Maske auf den Körperausdruck zu verlegen, ist auch bei Edward G. Craig zu finden. So spricht dieser „*it [the mask] compels him to pay attention to his movements, to rely on his physical means of expression*“. David Griffiths. Acting through mask. S.37.

³³⁰ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 188.

Ein zweiter Grund, Masken in den Workshop einzubeziehen, entspringt aus der Produktionsperspektive. Wie früher schon erwähnt, schließt jeder Workshop mit einem „Fest“ ab. Die Maskenshow ist darauf ausgerichtet, Teil dieses Abschlusses zu sein. Die Arbeit an den Masken bietet eine gute Möglichkeit, ein Element dieser kurzen Aufführung zu sein. Insbesondere schafft sie eine gemeinsame Ebene für eine doch sehr unterschiedliche Workshopgruppe. In der Maskenarbeit steckt den Erfahrungen W. Sobaczeks nach das Potential, Anfänger wie Fortgeschrittene in einer kollektiven Tätigkeit zusammenzuführen.³³¹ Das Spiel mit Masken ist meistens für beide Seiten ein neues Gebiet. Und gerade für Schauspielanfänger ist die Maskenarbeit ein guter Einstieg, denn die Maske bietet Schutz, weil sie verdeckt. Als eine Art „zweite Haut“ erleichtert sie den Schritt hin zum Publikum. Die Teilnehmer finden im Maskenspiel einen gemeinsamen Nenner und erschaffen ein szenisches Zusammenspiel. Dieses basiert auf ihren Masken, ihren szenischen Einfällen und kommt ohne Textvorlage aus. Die Maskenshow wirkt über die Erscheinungen der Körper und der Masken auf der Bühne. Das Geschehen braucht weder üppiges Bühnenbild noch Requisiten. Es herrscht, abgesehen von den Masken, eine gewisse Einfachheit vor. Folgt man dem Vokabular J. Grotowskis muss in diesem Zusammenhang von „arm“ gesprochen werden. Diese Ärmlichkeit ist besonders für die technischen Möglichkeiten der Endaufführungen an verschiedenen Orten Grundlage für ihr Funktionieren. Besonders ist diese Situation in den drei Abschlussfesten des Workshops „Zapusty“ von Bedeutung. Es sind auch jene Feste, in denen die Masken eine zusätzliche Bedeutung bekommen, wenn die Gruppe in ihnen die Tradition des Karnevals aufgreift. An diesen drei Aufführungsorten dürfen alle Utensilien das Fassungsvermögen von zwei Koffern nicht überschreiten, um transportabel zu sein und das Fest an den vorgesehenen Plätzen stattfinden zu lassen.³³² Der Gebrauch von Masken, besonders im Workshop „Zapusty“, bietet sich für diese Art von Unternehmung und anlässlich der karnevalesken Festivität an.

Der letzte Grund, der die Verwendung der Maske im Workshop erläutert, wird zusätzlich eine Referenz zu J. Grotowski bringen. Nach W. Sobaczek besteht der Kern der Workshoparbeit „*im-Ins Tiefe-Vordringen, im Hervorbringen*“³³³. Wie aus den Anführungen zu den Körperübungen hervorgeht, handelt es sich dabei um im Körper Verborgenes:

³³¹ Diese unterschiedliche Gruppe entsteht deshalb, weil die Auswahl der Teilnehmer nicht auf deren schauspielerisches Vermögen ausgerichtet ist, sondern ihre Motivation, am Workshop teilzunehmen, für wichtig erachtet.

³³² In „Zapusty“ werden Endaufführungen an mindestens drei verschiedenen Orten (wie Altersheim, Behindertenheim, Gefängnis) und zum Abschluss immer im Dorftheater in Węgajty gezeigt.

³³³ Zitat im Original: „na docieraniu w głęb, na wydobywaniu“. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 37.

Energien, Qualitäten, Charakterzüge. Um dieses Ziel herbeizuführen, spricht W. Sobaczek der Arbeit an Masken Bewandnis zu. Für ihn liegt der Grund, sich mit Masken zu beschäftigen, in ihrer Auswirkung, etwas tief Inneres zum Vorschein zu bringen; im Entdecken seines Selbst, seiner Basis. Die Arbeit mit ihr ist ihm zufolge *„ein Schock; man entdeckt Energie- und Emotionsebenen, die im alltäglichen Leben nicht verfügbar sind.“*³³⁴ Über die Arbeit an der Maske treten Eigenschaften ans Tageslicht, die uns nicht bekannt sind. Darüber hinaus findet ein Treffen mit dem „in uns wohnenden Anderen“ statt.³³⁵ W. Sobaczek spricht allein schon der Herstellung der eigenen Gipsmaske eine wichtige Funktion zu. So wird erstens dadurch verhindert, die Maske als Exponat bzw. Objekt zu behandeln, und zweitens steckt darin ein Akt des sich selbst Kennenlernens.³³⁶ Diesem Vorgang wird, in der folgenden Arbeit, weiterhin Aufmerksamkeit geschenkt, wenn der Teilnehmer die Verbindung zu seiner Maske und der Gestalt, die sie vorstellt, entdeckt. Aus den Abschlussberichten der Workshopteilnehmer geht hervor, dass diese erst durch das Anlegen der Maske eine Beziehung aufbauen und erkennen, dass sie ein Teil von ihnen ist. Über diesen Schritt des Anprobierens wird die Maskengestalt erst geboren. Eine Teilnehmerin des Workshops „Zapusty“ beschreibt, dass aus dem Inneren und durch die Maske der Rhythmus und die Bewegung der Gestalt vorgegeben werden. Vor allem veräußern die entstehenden Gestalten individuelle intime, meist kaschierte Eigenschaften der Teilnehmer.³³⁷ W. Sobaczek beruft sich gerade bei dieser Sachlage, bei dieser Funktion der Maske auf Äußerungen Karl Kerényis.³³⁸ Denn Kerényi spricht der Maske die Eigenart zu, etwas Verborgenes erscheinen zu lassen.³³⁹ Dieser Punkt unterstreicht die Einbindung der Masken in die Workshoparbeit der „anderen Theaterschule“. Über ihn Zugriff auf „versteckte“ physische, wie psychische Möglichkeiten zu haben und Barrieren abzulegen, ist ja auch der Schwerpunkt von W. Sobaczeks Workshop. Denn obwohl die Maske etwas verdeckt, deckt sie gleichzeitig auf und trägt dadurch zusätzlich Mauern ab. Auf diese Wirkung der Maske auf den Träger verweist auch Thomas Köller. Für ihn bedeutet die Tatsache, sich ein anderes Gesicht zu geben, dass man über die Grenzen seiner eigenen

³³⁴ Zitat im Original: „wstrząsem, odkrywa się pokłady energii i emocji na co dzień nie dostępne.“. Ewa Jarzębowska. „Magia masek w Węgajtach“. o.S.

³³⁵ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 60.

³³⁶ Vgl. Ebenda. S. 35 und S. 38.

³³⁷ Ewa Jarzębowska. „Magia masek w Węgajtach“. o.S.

³³⁸ Näheres siehe Karl Kerényis Essay „Człowiek i Maska“/ „Mensch und Maske“, in dem er die Maske als „Gerät der vereinigenden Wandlung“ definiert. Kerényi behauptet, dass die Erscheinung des Verdeckten, Vergessenen oder gering Geschätzten, eine Identifikation mit dem „Maskierten“ in uns erlaubt. Vgl. Karl Kerényi. „Człowiek i Maska“. In: Leszek Kolankiewicz [Hrsg.]. Antropologia widowisk.

³³⁹ Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 35.

Person hinausgehen, über sich selbst hinausschreiten will.³⁴⁰ Er schreibt, „*dadurch, daß der Schauspielschüler sich eine Maske aufsetzt, [...] besteht die Möglichkeit, daß er verborgene Teile seines Ichs zeigt. [...] Indem er sich maskiert, hat er die Möglichkeit, sich selbst zu demaskieren*“.³⁴¹

Die Eigenheit der Maske hat also einen offenbarenden und entblößenden Effekt auf den Träger. Dieser Kontext, auch die Wortwahl „Offenbarung“ und Entblößung“, verweist auf Kennzeichen der grotowskischen Methode, auch wenn J. Grotowskis Konzeption des „armen Theaters“ reiche Elemente, wie die Maske eigentlich ausschließt. Er kritisiert, dass die von einem Maskenbildner präparierte Maske nur Vortäuschung sei.³⁴² J. Grotowski widmet sich deshalb den Gesichtsmasken. Diese entstehen durch gezielte Kontraktionen der Gesichtsmuskeln und setzen ein bestimmtes Training voraus.³⁴³ Die Gesichtsmasken ersetzen nicht nur die „reichen“ Masken, sondern übertreffen diese durch die verblüffenden, vielseitigen, sehr intensiven Ausdrucksmittel in Gesicht und Körper und wirken durch ihre persönliche Ausstrahlung.³⁴⁴

Dieser Standpunkt zieht einen gegensätzlichen Einsatz der Maske bei J. Grotowski und W. Sobaczek nach sich. Kehrt man andererseits zu J. Grotowskis Grundpfeilern seiner Methode zurück, die sich wie oben angeführt über das Vordringen ins Innere, über einen Akt der Offenbarung und der Nacktheit des Schauspielers kennzeichnet, kann eine gemeinsame Ebene gezogen werden. Denn die Funktion der Maske in den Workshops der „anderen Theaterschule“ visiert diese Grundgedanken an. Die angefertigte Maske bringt die Teilnehmer dazu, auf ihren inneren Kern zurückzugreifen und diesen mit dem von ihr gebotenen Schutz nach außen zu führen. Abschließend und um die gemeinsame Ebene zwischen W. Sobaczek und J. Grotowskis zu unterstreichen, wird eine Aussage von J. Grotowski angeführt. Sie entspringt einem von W. Sobaczek und J. Grotowski geführten Gespräch über das Thema Masken, welches nach einer Session des „Theatre of Sources“ Anfang der 1980er Jahre stattgefunden hat. J. Grotowski äußert sich darin so: „*Sie [die*

Maske] ist so inspirierend, wie sie leitfähig ist. Leitfähig, wie ein Leiter, im Sinne eines 'elektrischen Leiters'“.³⁴⁵

³⁴⁰ Vgl. Thomas Köller. Die Schauspielpädagogik Jacques Lecoqs. S. 34.

³⁴¹ Ebenda. S. 34.

³⁴² Vgl. Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 19.

³⁴³ Die Übungen des Trainings orientieren sich an Desartes Einteilung der Gesichtsreaktionen in introvertierte und extravertierte Impulse, beziehen sich aber auch auf das indische Kathakali. Der Schauspieler erlangt über sie ein Vermögen jeden Muskel einzeln und in verschiedenen Rhythmen zu bewegen, um keinesfalls ein stereotypes Mienenspiel wiederzugeben. Bekannt sind die Gesichtsmasken aus J. Grotowskis Stück „Akropolis“. Vgl. Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 136f.

³⁴⁴ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 102.

³⁴⁵ Zitat im Original: „[maska] jest o tyle inspirująca, o ile jest przewodową, jak przewodnik, w sensie

Der Maske wird hier die Funktion eines „Hilfsmittels“ zugesprochen, mit dem das Innerliche veräußert werden kann. Es wird an die Oberfläche geleitet. J. Grotowskis Gebrauch von Masken ist zwar ein anderer, jedoch unterstreicht er in diesem Verständnis von Maske die Funktion, die ihr in den Workshops der „anderen Theaterschule“ zukommt.

Der gemeinsame Ansatz von W. Sobaczek und J. Grotowski wird darüber hinaus durch die Eigenschaft bekräftigt, die beide Theaterleiter der Kunst zu kommen lassen. Für J. Grotowski liegt der Grund, sich mit Kunst zu beschäftigen, darin, „um unsere Grenzen zu

überschreiten, um über uns selbst hinauszuwachsen [...], um die eigene Wahrheit [zu finden und um] sich die Lebensmaske abzureißen“.³⁴⁶

Diese Punkte machen im Wesentlichen W. Sobaczeks Beweggründe aus, die Maske in die Workshoparbeit einzubeziehen, sieht er doch in dieser künstlerischen Tätigkeit das Mittel, um Barrieren abzubauen, Hürden zu überwinden, sich zu offenbaren und zu entblößen. Denn schon Jean Genet hat erklärt, „Mit nichts entblößt man sich so, wie mit Masken [...]“.³⁴⁷

3.3.4 Die Selbsterfahrung der Teilnehmer

Die „andere Theaterschule“ ist keine Schauspielschule, die den Teilnehmern mit ihrem Workshop-Programm eine umfangreiche Schauspielausbildung bietet und die mit einem Zertifikat abschließt. Dies wäre aufgrund des Aufeinandertreffens von erfahrenen Schauspielern mit musikalisch talentierten Hobbyschauspielern, sowie Neueinsteigern schwer möglich, da die Teilnehmer ungeachtet ihrer Kompetenzen und ihres Könnens an dem selben Training teilnehmen. Der Schwerpunkt der Workshops der „anderen Theaterschule“ liegt daher nicht nur auf dem Erlernen grundlegender schauspielerischer Fertigkeiten, sondern auf einer Art von Training, das die Teilnehmer in Bereiche vorstoßen lässt, zu denen sie in ihrem alltäglichen Leben keinen Zugang haben. Die Workshops der „anderen Theaterschule“ können als lehrreiche Phase angesehen werden, in der die Teilnehmer ihre Grenzen kennenlernen, physische wie psychische, und die sie im besten Fall während der Workshops auch zu überschreiten wagen. Sie lernen – salopp formuliert – für das Leben.

So mit ist es im wahrsten Sinn des Wortes eine „andere Theaterschule“; also keine, die eine Ausbildung von Schauspielern mit Abschluss verfolgt. Über die Beschäftigung mit Bräuchen, über die Arbeit mit Masken, Tänzern, Instrumenten und den szenischen Darbietungen der traditionellen Szenen können die „Schüler“ neue Ideen und neue künstlerische Fertigkeiten erwerben. Denn die Rekonstruktion der Bräuche ist nicht

„przewodnik elektryczny“. Vgl. Magdalena Kotlewska. Teatr Węajty/projekt terenowy. S. 60.

³⁴⁶ Jerzy Grotowski. Das arme Theater. S. 19f.

³⁴⁷ Zitiert nach Christoph Riemer. Maskenbau und Maskenspiel. S.5.



Bild 12: Die Workshopgruppe „Alilujka 2009“ vor ihrer Bleibe (Foto: Magda Bartnik)

ausschließlich das Hauptaugenmerk von W. und E. Sobaczek und auch nicht die einzige Aufgabe der Workshops. Wichtiger für die Leitung ist die Inspiration, die jeweils aus diesen Bräuchen geschöpft werden kann, die künstlerische Freiheit und die Möglichkeit, dass das Theater außerhalb des Gebäudes und der technischen Gegebenheiten bestehen kann.³⁴⁸ In den Workshops der „anderen Theaterschule“ (wie schon in der „Arbeit mit Liedern“, den „Körperübungen“ und der „Arbeit mit Masken“ angesprochen) erfahren die Teilnehmer etwas über sich selbst. Im Rahmen der Workshopgruppe erlangen sie Kenntnis über zuvor verdeckte Eigenschaften. Um diesen Aspekt in den Werkstätten zu gewähren, sind jedoch Grundvoraussetzungen nötig. Diese Vorbedingungen werden im folgenden Abschnitt ausgeführt, bevor der Punkt der Selbsterfahrung des Teilnehmers im Workshop erläutert wird.

3.3.4.1 Die Grundvoraussetzungen

Die Erfordernisse für die Arbeit in den Workshops sind die Existenz einer Gruppe, einer geschützten Umgebung und eines gegenseitigen Respekts der Beteiligten untereinander. Es ist ein Arbeitsumfeld notwendig, in dem ein „anderes“, nicht alltägliches Verhalten der Teilnehmer möglich sein kann. Ein gefahrloser Raum muss geschaffen werden, in dem die Kursmitglieder frei handeln und sich frei bewegen können. Um diese Voraussetzungen im Workshop zu schaffen, sollte die folgende Definition eines Workshops zutreffen:

„The workshop is a protected time/ space where intragroup relationships may thrive without

³⁴⁸ Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04. 09 in Wegajty.

being threatened by intragroup aggression“.³⁴⁹ Nach R. Schechner muss es auch Ziel des Workshops sein, „*to construct an environment where rational, arational, and irrational behavior exist in balance.*“³⁵⁰ Erst in diesem sicheren Kreis, in dieser Arbeitsatmosphäre, ist es möglich, ein bestimmtes Verhalten auszuleben, gemeinsam und insbesondere an sich zu arbeiten und dieses versteckte „Etwas“ ans Licht zu bringen. Denn der Teilnehmer eines Workshops muss sich in der Gruppe erst sicher fühlen können, um in sich zu kehren und auch loslassen zu können. Auf diese Annahme stützt sich auch W. Sobaczek. In den Workshops der „anderen Theaterschule“ ist daher die Bildung einer harmonischen und Halt gebenden Gruppe und die Vermittlung einer sicheren Umgebung Basis für die Leistungen in den Workshops und die Selbsterfahrung der Teilnehmer. Die Versicherung des gegenseitigen Vertrauens und Schutzes in der Gruppe ist für die Organisatoren so bedeutend, da sie den Arbeitsprozess und die Ergebnisse wesentlich beeinflussen. Laut den Leitern der „anderen Theaterschule“ ist für das sichere Gefühl und den Zusammenhalt der Teilnehmer das Einteilen des Tages in einen geregelten Ablauf von großer Bedeutung. Der Workshoptag ist strukturiert in ein Vormittagsprogramm bis 14 Uhr, ein gemeinsames Mittagessen, in eine Mittagspause bis 17 Uhr und ein Abendprogramm bis 22 oder 23 Uhr mit abschließendem Abendessen. Die Teilnehmer können sich durch diese vorgegebene, geregelte Struktur während der Zeit mit der Gruppe fallen lassen. In der täglichen Nachmittagspause haben sie auch die Zeit den Arbeitsprozess und die Übungen Revue passieren zu lassen und die Gelegenheit, dieselben zu verinnerlichen. Der Arbeitsrhythmus ist keineswegs hektisch und die Pausen gut gewählt.

Dieser Tagesablauf bietet den Teilnehmern den Rahmen, den sie für ihr Sicherheitsgefühl und Wohlbefinden brauchen. Sie können daher ganz in die Gruppe eintauchen. Sicherlich ist besonders das Essen mit der Gruppe ein Faktor, um in allen Teilnehmern das Gefühl von Unsicherheit und Einsamkeit zu eliminieren. Keiner der Teilnehmer muss sich eigenständig um seine Verpflegung kümmern, er befindet sich in einer wohl umsorgten Umgebung. Das Notwendigste, sei es Essen, Trinken oder warme Kleidung, ist immer vorhanden. Das tägliche kollektive und verbindende Speisen nimmt Einfluss auf die gemeinsame Arbeit der Workshopgruppe. Einerseits hat es Auswirkung auf die Gruppenbildung, andererseits besteht in dieser Zeit zusätzlich eine Möglichkeit, miteinander zu arbeiten. Denn das Treffen am Tisch, das gemeinsame Sitzen und Essen ist eine Gelegenheit, die Gruppe zu versammeln, um Lieder und weitere Programmpunkte zu besprechen.

³⁴⁹ Richard Schechner. Performance Theory. S.104.

³⁵⁰ Ebenda. S.104.



Bild 13: Die Essensrunde (Foto: Masoud Najafi)

Nimmt man Bezug zu einer Äußerung von W. Staniewski, kann das Essen, das Frühstück, schon eine Probe an sich sein.³⁵¹ Die Teilnehmer der Workshops der „anderen Theater-schule“ nutzen die Mittagszeit zur Textvertiefung und Besprechung.

Auch in den Workshops von J. Grotowski findet sich dieses gemeinsame Beisammensitzen. Aus den Aufzeichnungen von Renata M. Molinari geht hervor, dass auch dort die Versorgung der Workshopgruppe von der Leitung organisiert worden ist. In ihrem Tagebuch „Dziennik Teatru Źródeł. Polska 1980“ („Tagebuch des Theaters der Quellen. Polen 1980“) beschreibt sie sehr ausführlich den Tagesablauf eines praktischen Seminars, an dem sie im Sommer 1980 in Brzezinka teilgenommen hat. Es ist ein Workshop aus einer Seminarreihe in der Phase des „Theatre of Sources“ gewesen. Er hat von Anfang Juni bis Ende August 1980 in Polen stattgefunden und ist von Teilnehmern aus Italien, Mexiko und Indien besucht worden. R. M. Molinari berichtet, dass fertiges Essen und Tee immer bereitgestanden sind und auch sonst für die Mitwirkenden ausreichend Vorräte vorhanden gewesen sind, die von jedem genutzt werden konnten. In Brzezinka hat der Arbeitstag mit einem Frühstück in der Gruppe begonnen: *„Wir kamen nach unten. Auf dem Tisch das vorbereitete Frühstück, es fehlt an nichts“*.³⁵² Genauso wie in Węajty haben sich nicht die Teilnehmer um die Verpflegung kümmern müssen. Wie R. M. Molinari weiter ausführt, gehören auch gemeinsame Teerunden in geschlossenem Rahmen zum Tagesablaufs.³⁵³ Überhaupt geht aus

³⁵¹ Vgl. Włodzimierz Staniewski. Hidden territories. S 41.

³⁵² Zitat im Original: „Schodzimy na dół. Na stole przygotowane śniadanie, niczego nie brakuje“. Renata M. Molinari. Dziennik Teatru Źródeł. S. 65.

³⁵³ Vgl. Ebenda. S. 50.

den Anführungen von R. M. Molinari hervor, dass in diesem Workshop und in denen der „anderen Theaterschule“ bis zu einem gewissen Grad eine ähnliche Grundsituation existiert. In beiden Fällen finden sich die Teilnehmer in einem doch sehr familiären und umsorgten Umfeld auf. Für W. Sobaczek hat das Vorhandensein einer ausgewogenen Gruppe Priorität. So gibt es neben dem täglichen gemeinsamen Essen in Węgajty ein weiteres Element, welches zur Gruppenbildung beiträgt. Es ist das Ritual des Reinigens des Theatersaals nach getaner Arbeit. Das allabendliche Saubermachen des Fußbodens gibt dem Tag einen zusätzlichen Rhythmus, es schließt ihn ab und trägt dazu bei, dass ein Gruppendasein entsteht oder verstärkt wird.³⁵⁴ Denn diese Aufgabe verbindet und unterstützt darüber hinaus auch das Verantwortungsgefühl der Teilnehmer.

Sind die in diesem Abschnitt beschriebenen Grundvoraussetzungen, wie der Zusammenhalt der Gruppe und die Existenz eines behüteten, geschützten Umfeldes geschaffen, treten nach W. Sobaczek die wahren Qualitäten des Workshops hervor.

3.3.4.2 Öffnung und Transformation

Die neuen Erfahrungen, die der Teilnehmer in der Gruppe macht, stellen für den Leiter der „anderen Theaterschule“ die Qualitäten des Workshops dar. Nach W. Sobaczek erlaubt die Werkstätte dem Teilnehmer, sich in der Gruppe neu zu erfahren. Denn die Aktion in der Werkstätte hat eine Wirkung auf ihn, die ihm erlaubt Angst, Scham und Zweifel anderen Menschen gegenüber fallen zu lassen.³⁵⁵ Hinsichtlich dieses Punktes kommt der Expedition (wie bei der Werkstätte „Alilujka“) und den Tanzveranstaltungen wesentliche Bedeutung zu. Von den Körperübungen abgesehen, leisten diese Tanzabende einen grundlegenden Beitrag zur „Öffnung“ der Workshopteilnehmer. R. Schechner sieht den gängigen Gebrauch eines Workshops folgendermaßen: „*Probably the most prevalent kind of workshop is used to*

„open people up“ to new experiences, helping them recognize and develop their own possibilities.“³⁵⁶

Genau dieser Aspekt ist auch in der „anderen Theaterschule“ zu finden. Denn die Teilnehmer gehen während der Tage in sich, öffnen sich gegenüber den anderen Teilnehmern und sind auch gegenüber den neuen Ideen und Praktiken des Leiters offen. Denn es, so W. Sobaczek, für die Erfahrung der Teilnehmer wichtig, dass sie sich öffnen und empfänglich für die neuen

³⁵⁴ Für R. Schechner ist das tägliche Säubern des Fußbodens in seinen Workshops erstens dazu da, das tägliche Leben hinter sich zu lassen, da diese Arbeit die Teilnehmer mental und emotional an einen anderen Ort bringt. Und zweitens helfen solche ritualisierten Prozeduren bei, ein Gefühl einer „comunitas“ entstehen zu lassen. Vgl. Richard Schechner. *Performance Studies*. S. 63

³⁵⁵ Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04. 09 in Węgajty.

³⁵⁶ Vgl. Richard Schechner. *Performance Studies*. S. 198-199.

Vorschläge und Methoden sind.³⁵⁷ Er ist auch davon überzeugt, dass sich die Workshopstätigkeit auf die Entwicklung der Teilnehmer in bedeutender Weise auswirkt. Wie die Feststellung einer Mitwirkenden während „Zapusty 2007“ verdeutlicht, kann in dieser Zeit neues Wissen über die eigenen Grenzen erlangt werden: „*It was a time to seek our own limits*“.³⁵⁸

Den Aussagen der Workshopteilnehmer der „anderen Theaterschule“ zufolge machen sie in den Werkstätten regelrecht eine Transformation durch.³⁵⁹ Der Teilnehmer entdeckt neue Stärken oder er vertieft sein musikalisches Talent. Es gelingt, die schauspielerischen wie musikalischen Qualitäten in den einzelnen Teilnehmern zu stärken und auszubauen. Der eine entdeckt seine Stimme, die Freude am trommeln; der andere seine Vorliebe für die Gestalt des Storches.³⁶⁰ Durch die während der mehrtägigen Zusammenarbeit neu entdeckten Fähigkeiten und deren Entfaltung geht der Teilnehmer verändert aus dem Workshop hervor. Dass diese Entwicklung nicht nur für die Werkstätten der „anderen Theaterschule“ charakteristisch ist, sondern als eine Eigenschaft von Workshops gesehen werden kann, untermauert folgendes Zitat von R. Schechner: „*Workshops are relatively brief, intense, and suddenly transformative.*“³⁶¹ Wenn also der Workshop erfolgreich ist, tauchen die Teilnehmer als neue Personen wieder auf.³⁶² Diese transformativen Vorgänge ereignen sich, wie bereits erwähnt, genauso bei den Teilnehmern der Workshops in Węgajty. Dadurch, dass sie aus ihrem alltäglichen Leben herausgenommen werden, legen sie alte Gewohnheiten ab und gewinnen durch den Workshopprozess neue Erfahrungen hinzu.

Diese Entwicklung unterstreicht folgendes Zitat einer Workshopteilnehmerin: „*For [me the workshop and the expedition] was an experience of metamorphosis, initiation, crossing the boundaries*“.³⁶³ Hier deutet sich auch das besonders im Workshop „Alilujka“ steckende Potential einer Erneuerung an, ist doch dieser Workshop „*a powerful source of inspiration.*

A call to action, creativity, beginning and continuation, a strengthening of interpersonal bonds, a search, a shaping of different surfaces. It's also a font of

³⁵⁷ Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04. 09 in Węgajty.

³⁵⁸ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 60.

³⁵⁹ Diese Aussagen sind den Diskussionsrunden der Teilnehmer am Ende der Workshops zu „Zapusty 2009“ und „Alilujka 2009“ in Węgajty entnommen, sowie den Emailrunden, die jeweils nach jedem Workshop erfolgen. In diesen Runden werden Eindrücke und gemeinsam Erlebtes ausgetauscht. Sie sind ein Anhaltspunkt zu den Inhalten der bisherigen Workshops und enthalten aufschlussreiche Informationen, wie die Werkstätte und auch die Expedition individuell durchlebt wurden. Einige verfasste Anmerkungen sind in dem Buch von Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy enthalten oder in Form von Emailldokumenten bei der Verfasserin nachzulesen.

³⁶⁰ Der Storch ist eine Figur mit traditionellem Wert. Er ist eine verkleidete Gestalt, die in einer der traditionellen Szenen in der Endaufführung des Workshops, wie in „Kolędy“ und „Zapusty“, vorkommt.

³⁶¹ Vgl. Richard Schechner. Performance Studies. S. 201.

³⁶² Vgl. Ebenda. S. 201.

³⁶³ Magdalena Kotlewska. Teatr Węgajty/projekt terenowy. S. 59.

*energy, a bomb radiating with the figure of strength, renewal. [...] „It is [a] discovery [...] you just need to pay attention to every movement, of all the little things you don't think of in your everyday life.“*³⁶⁴

Die Arbeit während der Workshops hat (und die Kommentare können als Beleg dafür stehen) Auswirkung auf die Teilnehmer. Sie werden inspiriert, streben nach Offenheit, legen ihre „Alltagsmaske“ ab und bringen in der Gruppe etwas von sich in Erfahrung. Die Workshops können als eine Art Reise verstanden werden, was E. Sobaczek mit ihrer Formulierung *„Am Ende einer Zapusty-Reise.“*³⁶⁵ unterstreicht. Sie bezieht sich vor allem auf die Entwicklung der Workshopsteilnehmer in den Werkstätten, die sie ständig in Bewegung lässt. Von Anfang bis Ende des Workshops durchlaufen die Beteiligten einen persönlichen und kreativen Prozess und werden durch die Übungen im Workshop zur Reflexion über sich selbst angeregt.

Die Workshops der „anderen Theaterschule“ setzen an mehreren Ebene an. Keinesfalls treffen hier Menschen zusammen, um unreflektiert bestimmte Übungen durchzuführen. Die Verneinung dieser Situation geht ebenfalls aus den Beschreibungen von R. M. Molinari hervor. Sie erwähnt, dass in dem von J. Grotowski organisierten Workshop über die Übungen „In-Sich- Erfahrungen“ gemacht worden sind. Denn während des Workshop in Brzezinka ist eine Intimität mit dem eigenen Selbst entstanden und ein In-Kontakt-Treten mit seinen eigenen sowie mit theatralen Ambitionen geschehen.³⁶⁶ Darüber hinaus, entdeckten die Teilnehmer dank des Workshops, laut R. M. Molinari *„eine ihnen unbekannt Kraft, an die sie zuvor nie geglaubt hatten“*.³⁶⁷ Aus ihren Tagebuchberichten kann geschlossen werden, dass dieser Workshop von J. Grotowski und die Workshops der „anderen Theaterschule“ einen ähnlichen Ansatz haben. Bei beiden liegt der Schwerpunkt auf den Selbsterfahrungen der Teilnehmer.

In der Gegenüberstellung der Workshops der „anderen Theaterschule“ mit denen J. Grotowskis wird noch ein zusätzlicher gemeinsamer Punkt deutlich.³⁶⁸ Sowohl bei J. Grotowski als auch bei „Projekt terenowy“ wurde bzw. wird keiner der Teilnehmer in das Theater integriert. W. Sobaczek sieht sein Ziel vielmehr darin, Inspiration zu geben, anstatt Nachfolger und Mitglieder für sein Theater heranzubilden. Im Gespräch mit ihm ist

³⁶⁴ Magda Bartnik „Email- Runda internetowa. Alilujka“(bei der Verfasserin).

³⁶⁵ Siehe Arbeitsbuch der Verfasserin.

³⁶⁶ Vgl. Renata M. Molinari. Dziennik Teatru Żródeł. S. 10.

³⁶⁷ Zitat im Original: „odkrywaliśmy nieznaną nam siłę, w którą wcześniej nigdy nie wierzyliśmy“. Ebenda. S. 12.

³⁶⁸ In die Gegenüberstellung fließen seitens J. Grotowskis, die Beschreibungen aus Renata M. Molinaris Tagebuch und die Textstellen aus Richard Schechners Buch: *Between Theater and Anthropology*. ein.

herauszuhören gewesen, dass er in seinen Workshops keine klare Schauspiellehre vorgeben und niemanden anlernen möchte, der seine Arbeit fortsetzt. Und doch geht aus seinen Äußerungen hervor, etwaige Vorkehrungen treffen zu wollen, um den Platz in Węajty nach ihm für jemand anderen vorzubereiten.³⁶⁹

Bei J. Grotowski stellt Thomas Richards die Ausnahme dar, dem es im Zuge der Übermittlungen gelungen ist, „*das praktische und genaue Wissen einer anderen Person, seines Lehrers*“³⁷⁰ zu erwerben und im Verlauf seiner Lehre aus der Funktion des Handelnden in die des Lehrenden überzutreten, denn er ist schließlich Lehrer einer der Gruppen des Workcenters geworden. Bei der Mehrzahl der Teilnehmer der Workshops J.Grotowskis kann aber nicht die Rede von einer Eingliederung in sein Theater sein. Auch hat eine viel zu große Anzahl von Leuten an den Workshops teilgenommen. Im Juni bis Juli 1974 haben sogar über 4500 Leute der „University of Research“ von J. Grotowski in Wrocław beigewohnt. Außerdem kommt bei den Teilnehmern der Workshops von J.Grotowski vielmehr der Aspekt von der Vorbereitung auf das Leben ins Spiel, wie folgendes Zitat verdeutlicht: „*They [the graduates of J. Grotowski's University of*

Explorations (as a 1975 project was called)] have not been integrated into the theatre of Grotowski; they have been "prepared for living", but not in any specific way. [...] It is a brave vision of human capabilities that supposes Individuals to reconstruct themselves.“³⁷¹

Zu diesem Aspekt des „Lebenstrainings“, der, wie schon erläutert, auch den Workshops der „anderen Theaterschule“ immanent ist, führt R. Schechner weiter aus: „*Grotowski's 'road to*

active culture' is a road away from theatre of works performed for an audience, of training meant to develop the skills of a professional, toward a kind of whole- life training focused through specific face-to-face encounters. [...] Through 'active culture' he wants to assist many non professional people in achieving the kind of 'penetration of self'.“³⁷²

Zwar kann in den Workshops der „anderen Theaterschule“ nicht direkt von einer Penetration des Selbst gesprochen werden, sie stellen aber dennoch eine Herausforderung für den Teilnehmer dar. Vor allem beinhalten sie den Aspekt des „whole life trainings“ und der Selbsterfahrung. Eine Teilnehmerin spricht diesen Punkt im Film: „*Die verrückte Theaterscheune*“ an und macht dadurch noch einmal auf die Selbsterfahrung, die in der Arbeit mit

³⁶⁹ Vgl. Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04. 09 in Węajty.

³⁷⁰ Thomas Richards. Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. S. 10.

³⁷¹ Richard Schechner. Between Theater and Anthropology. S. 255.

³⁷² Ebenda. S. 255

dem „Projekt terenowy“ passiert, aufmerksam: „[Wir] können so sein, wie [wir] sind. Man verändert sich, man erfährt viel über sich selbst, denn es ist eine Herausforderung, ohne viel Material etwas zu machen. Es führt einen dazu, selber zu spielen.“³⁷³

Beide Perspektiven zeigen, dass der Fokus nicht so sehr auf einer fachlich orientierten schauspielerischen Ausbildung liegt, sondern mehr auf dem Ansatz, Beiträge für die Körper- und Lebenserfahrung liefern zu wollen. Aus der Sichtweise der Teilnehmer der Workshops J. Grotowskis, wie auch aus jener des „Projekt terenowys“, lässt sich vielleicht sogar von Lebensstationen sprechen, die sie auf ihrem Weg erreichen und wo sie etwas über ihr Selbst in Erfahrung bringen können.

Obwohl die Situation in den Workshops und die Übungen der „anderen Theaterschule“ laut Monika Blige nicht an paratheatrale Projekte, wie jene von J. Grotowski, erinnern³⁷⁴, treffen auf sie Sachverhalte zu, die R. M. Molinari in ihren Workshopberichten darstellt. Das Umsorgt-Sein, die gemeinsamen Essens- und Teerunden, die internationalen und sich fremden Teilnehmer, das Eintauchen in das eigene Selbst und der Aufenthalt fern der städtischen Infrastruktur finden sich- wie in diesem Unterkapitel aufgezeigt worden ist- auch in den Werkstätten der „anderen Theaterschule“ wieder. Darüber hinaus erfüllen sie die Eigenschaften von paratheatralen Projekten, die aus der Definition von Leszek Kolodziejczyk hervorgehen. Diese Treffen kennzeichnen sich durch „*a common isolation by a group of people in a place far removed from the outside world, and an attempt to built a kind of genuine meeting among human beings. [...] It [a paratheatrical project] is [...] a cycle of meetings between people who do not know one another at first, but gradually upon getting accustomed to one another, rid themselves of mutual fears and distrust; this, in the course of time, causes them to release in themselves the simplest, most elementary inter-human expressions.*“³⁷⁵

Auch T. Kornaś unterstreicht mit seiner Benennung des „Theaters Węajty“ als einen der Erben der paratheatralen Idee diese Merkmale. Er hebt jedoch hervor, dass in Polen keiner eine rein paratheatrale Arbeit im Verständnis von J. Grotowski durchführt. Sehr wohl sind laut ihm aber einige Elemente aus dieser Periode (zwar umgeformt und anders verarbeitet) in vielen jetzt noch tätigen Institutionen enthalten.³⁷⁶

³⁷³ Vgl. Andrzej Klamt. „Die verrückte Theaterscheune“.

³⁷⁴ Vgl. Monika Blige „Wiecej niz teatr”. S. 128.

³⁷⁵ Lisa Wolford. The Grotowski Sourcebook. S. 208.

³⁷⁶ Vgl. Tadeusz Kornaś. „Paradoks kultury czynnej“. S. 17.

Resümee

Im Blickpunkt dieser Diplomarbeit stehen die Dokumentation der Theaterarbeit des „Theaters Węgajty“ und die Suche nach den Spuren J. Grotowskis darin. Zuerst wird darauf Bezug genommen, dass sich innerhalb der Bewegung des alternativen Theaters in Polen eine Richtung etabliert hat, die auf Grotowskis Phase des Paratheaters zurückgeht. Dass diese Art des alternativen Theaters die Quelle des behandelten „Theaters Węgajty“ ist, wird sukzessive klar und findet anschließend in der Herausarbeitung dieses „grotowskischen Zweiges“, dessen Gewicht auf der Arbeit außerhalb des Theaters und in der Natur liegt, auf der wichtigen Rolle von Musik und Liedern für die Theaterarbeit und auf Verbindungen zu volkstümlichen Kultur, deutlich Ausdruck. In der Darstellung der Entstehungsgeschichte des Theaters und ihrer Arbeit wird dieser Zusammenhang zwischen J. Grotowski und dem „Theater Węgajty“ signifikant und über die Werdegänge der beiden Direktoren des Theaters (W. Sobaczek und J. W. Niklaus) exemplifiziert. In der Auseinandersetzung mit der Arbeit der Gruppe des „Projekt terenowy“ stellt sich heraus, dass die Gruppe an traditionellen Festen, an Expeditionen, an volkstümlichen Liedern, an der Begegnung von Menschen interessiert ist und ihre Theaterpraxis mit der des „suchenden Theaters“, wie es J. Grotowski repräsentiert, zusammenhängt. Über eine systematische Analyse, die sich Themen wie der Arbeit an traditionellen Festen, der Expedition, dem Workshop-Programm unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit mit Liedern, Körperübungen und Masken und der Selbsterfahrung der Teilnehmer widmet, erfolgt die Verdeutlichung der Präsenz J. Grotowskis in der Arbeit der „anderen Theaterschule“. Es zeigt sich, dass W. Sobaczeks Zugang zu traditionellem Material mit dem J. Grotowskis übereinstimmt und beide in ihren Arbeiten nicht den Versuch unternehmen, rituelle Formen zu rekonstruieren. Der Punkt „Expedition“ macht dann allerdings die ersten Unterschiede deutlich. W. Staniewskis Expeditionscharakter zeigt Wirkung. In der „Expedition als Ausübung“ tauchen die Unterschiede zu J. Grotowski auf. Die Arbeit des „Projekt terenowy“ bekommt einen eigenständigen Charakter und hebt sich von der Inspirationsquelle J. Grotowski ab. Ein Zeichen hierfür ist der ökologische Ansatz, den W. Sobaczeks Arbeitskonzept enthält. W. Sobaczek gelangt dadurch in eine naturverbundenere Richtung: er verschreibt sich der Huldigung der „grünen Kunst“³⁷⁷ und reiht sich in die neue Bewegung des alternativen Theaters in Polen ein.

Und doch ist, wie das „Workshop-Programm“ deutlich macht, in den Körperübungen eine starke Präsenz der „grotowskischen“ Methode der Körperarbeit erkennbar. Die Übungen in

³⁷⁷ Arnd Wesemann, „Zurück zu den Wurzeln einer „Grünen Kunst“. S. 47.

den Workshops dienen dem Lockern des Körpers und dem Ablegen physischer Blockaden. In ihnen überlebt J. Grotowskis Trainingskonzept, findet sich doch in diesen Übungen sein Wunsch erfüllt, die Schauspieler bzw. Workshopteilnehmer von dem zu befreien, was sie behindert.³⁷⁸ Auch die Wertigkeit und die Ausarbeitung der Stimmübung in der Werkstatttätigkeit und der Einsatz von Gesichtsmasken als Werkzeug, um ins Innere vorzudringen, was fast einem Akt der Offenbarung gleichkommt, bilden Hinweise auf J. Grotowski. Sie werden im letzten Referenzpunkt weiter ausgeführt und bringen den Aspekt des Workshops als Lebenstraining zum Vorschein, der wesentlicher Bestandteil der paratheatralen Projekte J. Grotowskis gewesen ist.

Aus den dargelegten Ergebnissen der Referenzpunkte, die auf den Beobachtungen der praktischen Arbeit durch die Teilnahme an den Workshops, auf theoretischen Schriften, sowie auf Dokumentationen beruhen, kann das Fazit gezogen werden, dass sich das „Theater Węgajty“ sehr wohl auf eigenen Wegen bewegt, aber auch jenen folgt, die von J. Grotowski eingeschlagen worden sind. Dementsprechend soll (mit der Motivation, eine argumentative Klammer in diese Arbeit zu bringen) abschließend noch einmal auf ein prägnantes Kennzeichen seiner Spur verwiesen werden: So ist anfangs erläutert worden, dass für die Theatergruppen des „anthropologischen Zweiges“ nach T. Kornaś der Rückzug auf das Land bezeichnend ist. Aber die „Flucht“ aus der Stadt ins Ermland entpuppt sich nicht als Einzelfall. Das Bestreben nach Węgajty“ zu gehen, lässt sich in eine gesamte Bewegung einreihen; eine Bewegung, in der ohne Zweifel eine gemeinsame Ebene mit J. Grotowskis Absicht nach Brzezinka zu gehen, gesehen werden kann.

Die Beweggründe J. Grotowskis, wie auch des „Theaters Węgajty“, sich während der 1970er und 80er Jahre (während der krisenhaften Verhältnisse in Polen) außerhalb der Städte der Theaterarbeit zu widmen, gehen von dem Wunsch nach mehr Individualität aus. Folgt man W. Staniewski, gewährt *„gerade das Dorf [...] das Recht auf [...] Individualismus.“*³⁷⁹ Die Verlegung der „Arbeitszentrale“ auf das Land führt nicht nur zu freierer Auseinandersetzung, es erlaubt auch ein Arbeiten, das nicht ständig unter Aufsicht der Öffentlichkeit, Behörden und der Parteiorgane steht. Wie im zweiten Kapitel erläutert, hat W. Sobaczek Anfang der 1980er Jahre die Stadt verlassen, um weiterhin mit einer Theatergruppe wirken zu können und um weniger im Brennpunkt der Öffentlichkeit zu sein. Ausschlaggebend für seinen Weggang aus Olsztyn sind die politischen Umstände gewesen. Die Theaterproduktionen des „Teatr Wiejski Węgajty“ und des „Theaters Węgajty“ thematisieren diese jedoch nicht.

³⁷⁸ Vgl. Jerzy Grotowski. Teksty z lat 1965-69. S. 54.

³⁷⁹ Tadeusz Kornaś. „Göttliche Fragen am Ende der Welt“.

Es mag sein, dass in den Ausführungen zur Entstehungsgeschichte des „Teatr Wiejski Węgajty“, seiner Theaterpraxis und dem Lebensstil der Leiter eine Leichtigkeit des Lebens auf dem Land und die Flucht vor der politischen Realität spürbar wird; Umstände, welche die Theaterensembles des „politischen Zweiges“ während der krisenhaften Situation in Polen stärker hinterfragt haben. Es lässt sich aber auch am „Theater Węgajty“, das eigentlich dem „anthropologischen Zweig“ zugerechnet werden kann, eine politisch motivierte Vorgehensweise erkennen. So ist in ihrem Bestreben die Stadt zu verlassen, indirekt auch ein Widersetzen gegen die damals vorherrschenden, kommunistischen Maxime zu sehen. Über den Rückzug auf das Land, der gerade in den 1970er und 80er Jahren für einige Theatergruppen symptomatisch gewesen ist, haben die Mitglieder dieser Theatergruppe versucht, ihren Widerstand zum Ausdruck zu bringen. Diese Betrachtungsweise fügt sich nahtlos in die Vorstellung eines dem „anthropologischen Zweig“ zugeordneten Theaterleiters ein, nämlich W. Staniewski, dessen „*Weggang und Rückzug einem tiefen, instinktiven*

Bedürfnis [folgt] [...], sich allem zu widersetzen, womit [sie] in dieser Zeit zu tun hatten. Es war ein Geistes- und Herzensdrang gegen die damalige Situation der Ungerechtigkeit, Aggression, Unterdrückung, Verlogenheit, Demütigung und Erniedrigung.[...]“³⁸⁰

Dieser „Herzensdrang“, wie er bei W. Staniewski zum Ausdruck kommt, wird im „politischen Strang“ viel direkter und offensiver artikuliert, während er sich bei W. Sobaczek hauptsächlich in Form von Kompromissen zeigt. Seine Entscheidung, auf das Land zu gehen, ist ähnlich motiviert, wie der künstlerische Kompromiss J. Grotowskis, das Thema „Politik“ durch „Metaphysik“ zu ersetzen.³⁸¹ W. Sobaczeks Beschäftigung mit traditionellen Festen und Liedern kann aber sehr wohl auch ein politisch-kritischer Gesichtspunkt abgewonnen werden. Wenn man die Arbeit an traditionellen Festen in einen politischen Zusammenhang stellt, tut sich ein neues Bearbeitungsfeld auf, welches schon bei W. Sobaczek wahrnehmbar ist, der über die Arbeit mit traditionellem Material die Missstände des Kommunismus während der Zeit der Volksrepublik Polen anzuprangern und durch den Kommunismus vernachlässigtes Brauchtum wiederzubeleben versucht. Die Arbeit an traditionellen Festen kann daher als Auslöschung der Vergehen der kommunistischen Partei am polnischen Volksgut angesehen werden. So ist das Zurückkommen auf die Volkskultur ein Vergessenlassen der (wie es W. Sobaczek formuliert) „*lumpigen Zeiten*“³⁸². Obwohl die Theaterpraxis des „Theaters Węgajty“/„Projekt terenowy“, nicht auf einen

³⁸⁰ Tadeusz Kornaś. „Göttliche Fragen am Ende der Welt“.

³⁸¹ Vgl. Kathleen Cioffi. *Alternative Theatre*. S. 83.

³⁸² Gespräch mit W. Sobaczek am 15.04.09. in Węgajty.

aktiven und direkten Ausdruck politischer Statements ausgelegt ist, lässt die Atmosphäre in ihren Workshops keine Passivität zu. Der Schwerpunkt liegt auf der Aktivierung der Individuen, auf der Ablegung der Scham und des Misstrauens anderen gegenüber. Die Workshops versuchen das kulturelle, soziale und gesellschaftliche Engagement ihrer Teilnehmer zu stärken, ihr kritisches Denken zu fördern und sie dahin gehend zu motivieren, dass sie einen entscheidenden Weg in Richtung Selbsterfahrung gehen. In der Workshoptätigkeit der „anderen Theaterschule“ stecken neben den teilweise idealistischen Ansätzen des Leiters W.Sobaczek realistische und ernste Ziele. Ihnen ist eine Qualität immanent, die zwar keinen aktiv-politischen, dafür aber einen gesellschaftspolitischen Aspekt verfolgt. Die Arbeit in den Werkstätten unterstützt die Reflexion der Teilnehmer über sich selbst und ihre Umwelt. Sie ruft ein Zusammenhörigkeitsgefühl hervor. Gerade in den Körperübungen steckt Potential, Kontakt und Vertrauen zu anderen Menschen aufzubauen und zu stärken.

Wie aus der Dokumentation des „Theaters Węgajty“ und den Werkstätten der „anderen Theaterschule“ hervorgeht, weist ihr Wirkungsbereich über das Theater hinaus. In dem, wie sie Theater verstehen, wird der Ausspruch J. Grotowskis *„I am talking about a way of life, a kind of existence, rather than about theatre [...]“*³⁸³ und die Aura seiner Phase der „aktiven Kultur“ am Leben gehalten. Es liegt in der Wesensart dieses Theaters, das die Grenzen des Theatergebäudes verlässt, sich auf Expeditionen begibt und die Begegnung der Menschen untereinander fördert, wahrhaftig mehr zu sein als bloß „Theater“. Sein Leiter W. Sobaczek sieht J. Grotowski als Quelle seiner Inspiration, drückt aber Grotowskis Schaffen seinen eigenen Stempel auf. Wie Paul Allain feststellt, ist eines sicher: *„What is certain [...] is that the work of Grotowski is, two and a half years after his death, very much alive“*.³⁸⁴ Das dies auch zehn Jahre nach J. Grotowskis Tod noch so ist, hat sich im Rahmen dieser Arbeit herausgestellt.

³⁸³ Barbara Schwerin von Krosigk. Der nackte Schauspieler. S. 86.

³⁸⁴ Paul Allain. „After Grotowski- The Next Generation. S. 65.

Quellen- und Literaturangaben

Literaturangaben

Allain, Paul. *Gardzienice. Polish Theatre in Transition*. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers. 1997.

Allain, Paul. „After Grotowski- The Next Generation“. In: *New Theatre Quarterly*. 18.01.2002. S. 59- 65.

Bartnik, Magda. „Cronicae scolytidae vel cicer cum caule- czyli kronika festiwalu wioska teatralna 12.-25.07. 2004“. Online im Internet:
[http://www.free.art.pl/teajty/wioska/index.php?teksty,38.\(2009-05-18\)](http://www.free.art.pl/teajty/wioska/index.php?teksty,38.(2009-05-18)).

Baumbach, Gerda. „Seid begrüßt, Maske!“ . In: Birbaumer/ Hüttler/ Di Palma. *Corps du théâtre. Il corpo del teatro*. Wien: Lehner. Voraussichtlich 2010. (In Druck)

Becker-Huberti, Manfred. *Lexikon der Bräuche und Feste*. Freiburg: Herder. 2000.

Blige, Monika. „Wiecej niz teatr. Teatr Wiejski Wegajty-fenomen kulturowy i artystyczny“. Dipl. phil. Adam Mickiewicz Universität Poznan. 2001.

Brückner, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: WP. 1989

Büschner, Barbara. *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76*. Frankfurt a. Main: Lang. 1987.

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

Cioffi, Kathleen M. *Alternative Theatre 1954-1989 in Poland*. Harwood Academic Publishers: Amsterdam. 1996.

Csató, Edward. *Polnisches Theater unserer Zeit*. Rheinfelden: Schäumen Verlag. 1974.

Darski, Wojciech Marek. „Na pograniczu światów“. In: *Tygodnik Solidarność*. 24.07.1998 (1908). Nr. 30. o. S.

Drewniak, Łukasz . „Falszywy prorok teatru“. In: *Magazyn Dziennika*. 4.-5.04.2009. S. 11-12.

Dudzik, Wojciech. „Alternatives Theater in Polen“. In: *Theater der Zeit*. Juli/ August 1996. H4. S.51-53.

Dudzik, Wojciech. „Karnawały w kulturze“. In: *Dialog*. 2001. Nr. 3. S. 136.

Dworakowska, Zofia; Jawłowska, Aldona. *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*. Warschau: Efekt. 2008.

Dworakowska, Zofia. *CZ/ PL. Divadlo po Rekonstrukci. Teatr po przebudowie. The Theatre after the reconstruction*. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW. 2008.

Filler, Witold. *Zeitgenössisches polnisches Theater*. Warszawa.: Interpress. 1977.

Godlewski, Joanna. *Najnowsza historia teatru polskiego-wprowadzenie*. Wrocław: Siedmioróg: 2001.

Gräfin Schönfeldt, Sybil. *Feste und Bräuche durch das Jahr*. Berlin: Urania. 1999.

Griffiths, David. *Acting through Mask*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. 1998.

Grotowski, Jerzy. „Theater Laboratorium nach 20 Jahren“. In: *Polnische Perspektiven* 5. Jg. 10. S.46.

Grotowski, Jerzy. *Das arme Theater*. Hannover: Friedrich Verlag. 1969.

Grotowski, Jerzy. *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*. Wrocław: Wiedza o Kulturze. 1990.

Grotowski, Jerzy. „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu“. In: *Notatnik Teatralny*. H4. 1992. S. 32.

Grotowski, Jerzy. „Ćwiczenia“. In: *Dialog*. 1979. Nr. 12. S. 127-137.

Grudzińska, Magdalena. „To trochę donkiszoteria... z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magdalena Grudzińska“. In: *Didaskalia*. 1997. Nr.17. S. 31-34.

Harvester, Hannah. „Festival theatre village 2007“. Online im Internet: <http://free.art.pl/teajty/pliki/english/etresc.php?go=19>.(2009-07-02).

Hasselberg, Viola. „Theater als 'ökologische Nische'? Ein Wochenende beim Dorftheater Węgajty in Masuren.“ In: *Theater der Zeit*. Januar /Februar 1995. H1. S. 32-33.

Jarzębowska, Ewa. „Ostatki, Zapusty! Magia masek w Węgajtach“. In: *Gazeta Wyborcza Olsztyn*. 14.02.2006. o. S.

Jawłowska, Aldona. *Więcej niż teatr*. Warschau: PIW. 1988.

Jonach, Regina M. „*Annotationen*“. Dipl. phil. Universität Wien. 1995

Jonach, Regina M. „*Jerzy Grotowski. Interviews. Vorträge. Montage. Dokumentationsmaterial. Teil 3*“. Dipl. phil. Universität Wien. 1995.

Kerényi, Karl. „Człowiek i Maska“. In: Kolankiewicz, Leszek. [Hrsg.]. *Antropologia widowisk*. Warschau: WUW. 2005.

Köller, Thomas. *Die Schauspielpädagogik Jacques Lecoqs*. Frankfurt a. Main: Peter Lang. 1993.

- Kornaś, Tadeusz. *Between Anthropology and Politics. Two strands of Polish alternative theatre*. Warszawa: The Zbigniew Raszewski Theatre Institute. 2007.
- Kornaś, Tadeusz (1998). „Göttliche Fragen am Ende der Welt. 20 Jahre Theaterarchäologie in Gardzienice. Ein Gespräch mit Włodzimierz Staniewski“. Online im Internet: <http://tadeuszkornas.republika.pl/germ02.html>. (2009-07-04).
- Kornaś, Tadeusz. „Grotowski, Gardzienice, Kantor. Über die metaphysische Linie der polnischen Theatergeschichte“. In: *Theater der Zeit*. September. 2000. H9. S. 21-23.
- Kornaś, Tadeusz. „Inspiracje i afirmacje“. In: *Dramaturgia Polska*. 1996. Nr.4/5. S. 85-90.
- Kornaś, Tadeusz. „Paradoks kultury czynnej“. In: *Teatr*. 1997. Nr.2. S. 17.
- Kornaś, Tadeusz. „Wędrowcy z Rachmańskiej krainy“. In: *Teatr*. 1991. Nr.2. S. 20-22.
- Kornaś, Tadeusz. „W stronę tradycji żywej. Rozmowa z Wacławem Sobaszkiem“. In: *Teatr*. 1997. Nr.1. S. 40-43.
- Kosiński, Dariusz. *Słownik Teatru*. [Hrsg.] Arkadiusz Latusek. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa. 2006
- Kotłowska, Magdalena; Sobaczek, Wacław und Erdmute. *Teatr Węgajty/projekt terenowy. Inna szkoła teatralna. Kolęda-Zapusty-Alilujki*. Olsztyn: FIO. 2007.
- Kott, Jan. *Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Literatur und Theater*. Berlin: Alexander Verlag. 1990.
- Kumiega, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. London: Methuen. 1985.
- Lecoq, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: Routledge. 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren. 2008.
- Łopatowska, Anna. „Poszukiwania Gestu- Moje spotkanie z zespołem Scholi Teatru Węgajty“. In: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty* 2007. Nr.2. S. 141-147.
- Łubieński, Tomasz. „Dalszy ciąg (Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi w Teatrze w Węgajtach)“. In: *Teatr*. Nr.7/8. 1992. S. 37.
- Molinari, Renata M. *Dziennik Teatru Źródeł. Polska 1980*. Instytut Jerzego Grotowskiego: Wrocław. 2008.
- Niklaus, Johann Wolfgang. „Antropologia teatru i rekonstrukcja średniowiecznego dramatu liturgicznego“. In: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*. 2007. Nr.2. S. 4-9.
- Okęcka-Bromkova, Maryna. „Po kolędzie kto tu będzie“. In: *Borussia*. 1994. Nr.9. S.182.
- Ostrowska, Joanna; Tyszką, Juliusz. *Szkice o teatrze alternatywnym*. Poznań: UAM. 2008.

- Oswald, Ingrid. *Migrationssozologie*. Konstanz.: UTB. UVK. 2007.
- Ościński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warschau: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1980.
- Paśnik-Petryczenko, Monika. „Schola Teatru Węgajty“. In: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*. Nr.2.2007. S.167-168.
- Plata, Tomasz [Hrsg.]. *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990- 2005*. Berlin: Theater der Zeit Verlag. 2006.
- Poprzeczko, Jacek. „Węgajty: śpiewy, tańce i łamańce. Czarowna noc“. In: *Polityka*. 27.09.1993. Nr. 48. S. 9
- Raczak, Lech. „Para-ra-ra“. In: *Dialog*. 1980. Nr.7. S. 132-137.
- Richards, Thomas. *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin: Alexander Verlag. 2006.
- Riemer, Christoph. *Maskenbau und Maskenspiel*. Kiel: Moby Dick. 1986.
- Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 10. Basel: Schwabe. 1998.
- Schwerin von Krosigk, Barbara. *Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Theatertheorie von Jerzy Grotowski*. Berlin: publica. 1986.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge. 1988.
- Sobaczek, Waław. „Święte góry“. In: *Borussia*. 2001. Nr.23. S. 176.
- Staniewski, Włodzimierz; Hodge, Alison. *Hidden territories. The theatre of Gardzienice*. London: Routledge. 2004.
- Szyfer, Anna. „Ludowe zwyczaje, obrzędy, wierzenia i wiedza“. In: *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków*. 1976. S. 407- 470.
- Weihe, Richard. *Die Paradoxie der Maske. Die Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2004.
- Wesemann, Arnd. „Zurück zu den Wurzeln einer Grünen Kunst“. In: *Theater der Zeit*. H4. 1996. S. 46-47.
- Wolford, Lisa, Schechner, Richards. *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge. 1997.
- Ziółkowski, Grzegorz. *Guślarz i eremita*. Instytut im. Jerzy Grotowski: Wrocław. 2007
- o. V. „Archiwum festiwalowe. Lipiec 2003. Homepage des Theaters 'Węgajty' “. Online im

Internet:<http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=19>.(2009-05-18).

o. V. „CEiIK- Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie“. Online im Internet: <http://www.ceik.pl/Historia.85.0.html>.(2009-06-22).

o. V. „Die verrückte Theaterscheune“. Online im Internet: <http://theater.de/fernsehen/monat/08/dieveruumlckte-theaterscheunefilm-von-andrzej-klamt/>. (2009-08-29).

o. V. „Dorftheater Węgajty“. Online im Internet: <http://www.dpg-mainz.de/veranstaltungen/diverse/wegajty.html>.(2009-06-21).

o. V. „Historia Vincenza“. In: *Gazeta*. 15-16.05.1993. S. 15-16

o.V. „O teatrze. Homepage des „Theaters Węgajty“. Online im Internet: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=2>.(2009-11-12).

Filmdokumente

CH- Goeshennen Alp 2005. Maski materiały. Regie: Waldemar Czechowski. Polen 2005. (13 min).

Die verrückte Theaterscheune. Regie: Andrzej Klamt. Deutschland 2002. (44 min.).

Teatr Wiejski w Dziadówku. Regie: Waldemar Czechowski. Polen 2000. (17 min).

Training at the „Teatr Laboratorium“ in Wrocław. Regie: Torgeir Wethal. Dänemark. 1972. (90min).

Węgajty. Regie: Waldemar Czechowski. Polen 2008.

Unveröffentlichte Dokumente und Unterlagen (bei der Verfasserin)

Arbeitsbuch der Verfasserin

Bartnik, Magda (2009) „Email-Runda internetowa. Alilujka“. magducha7@gmail.com. (2009-04-25).

Gespräch mit Erdmute Sobaczek am 9.04.2009 in Węgajty.

Gespräch mit Johann Wolfgang Niklaus am 3.02.09 in Olsztyn. (in Audio)

Gespräche mit Wacław Sobaczek am 8.02.09 und 15.04.09. in Węgajty. (in Audio)

Gespräch mit Zofia Dworakowska am 26.03.09 in Warschau. (in Audio)

Öffentliche Diskussion mit Grzegorz Bral und Anna Zubrzycka am 21.09.2009 anlässlich der Ausstellung „Performer“ in der Nationalgalerie „Zachęta“ in Warschau.

Sobaczek, Erdmute (2009). „Email-Runda internetowa. Alilujka“. teajty@free.art.pl. (2009-04-20).

Sobaczek, Waław. „Seminartexte der Jahre 1993-1996: zusammengestellt und überarbeitet anlässlich des Treffens im Institut für polnische Kultur an der Fakultät für polnische Philologie an der Universität Warschau am 22.03.1996“. S. 1-7.

Abbildungsverzeichnis

Bild 1: Das Theatergebäude des „Theaters Węajty“ (Foto: Sara Tiefenbacher). S. 40.

Bild 2: Der Theatersaal (Foto: Masoud Najafi). S. 43.

Bild 3: Der Theatersaal (Foto: Magda Bartnik). S. 44.

Bild 4: Waław Sobaczek (Foto: Magda Bartnik). S. 54.

Bild 5: Das Kostüm des Storchs und der Ziege (Foto: Masoud Najafi). S. 75.

Bild 6: Auf Wanderschaft (Foto: Magda Bartnik). S. 85.

Bild 7: Die Ostersänger mit ihren Instrumenten (Foto: Magda Bartnik). S. 87.

Bild 8: Das Hausspektakel- die abschließenden Tänze (Foto: Magda Bartnik). S. 88.

Bild 9: Eine „rohe“ Gesichtsmaske (Foto: Masoud Najafi). S. 106.

Bild 10: Maskenszene mit Vogelgestalt (Foto: Masoud Najafi). S. 108.

Bild 11: Maskenszene mit zwei alten Frauen (Foto: Masoud Najafi). S. 109.

Bild 12: Workshopgruppe „Alilujka 2009“ vor ihrer Bleibe (Foto: Magda Bartnik). S. 116.

Bild 13: Die Essensrunde (Foto: Masoud Najafi). S. 118.

Anhang

Liedertexte aus dem Workshop „Alilujka 2009“

Oj, czy w domu pan gospodarz

Oj, czy w domu pan gospodarz,
Hej, ołym daj, oj, czy w domu pan gospodarz.

A on siedzi na róg stoła,
Hej, ołym daj, a on siedzi na róg stoła.

Na nim suknia sobolowa,
Hej, ołym daj, na nim suknia sobolowa.

I czapeczka atłasowa,
Hej, ołym daj, i czapeczka atłasowa.

Siedzi listy rozpisuje,
Hej, ołym daj, siedzi listy rozpisuje.

Synom po koniu daruje,
Hej, ołym daj, synom po koniu daruje.

A na siódmym sam wyjeżdża,
Hej, ołym daj, a na siódmym sam wyjeżdża.

I wyjechał w czyste pole,
Hej, ołym daj, i wyjechał w czyste pole.

Na podolu rataj orze,
Hej, ołym daj, na podolu rataj orze.

Bóg dopomóż ratajoju,
Hej, ołym daj, Bóg dopomóż ratajoju.

Bóg zapłać gospodarzowi,
Hej, ołym daj, Bóg zapłać gospodarzowi.

Święty Jerzy pole mierzy,
Hej, ołym daj, święty Jerzy pole mierzy.

Święta Anna zboże sypa,
Hej, ołym daj, święta Anna zboże sypa.

Święty Jakub kopy stawia,
Hej, ołym daj, święty Jakub kopy stawia.

I nastawił ze dwa rzędy,
Hej, ołym daj i nastawił ze dwa rzędy.

A rząd pierwszy na dzień dobry,
Hej, ołym daj, a rząd pierwszy na dzień dobry.

A rząd drugi na nasienie,
Hej, ołym daj, a drugi rząd na nasienie.

Przepióreczkę ustroili,
Hej, ołym daj, przepióreczkę ustroili.

I chlebusia położyli,
Hej, ołym daj, i chlebusia położyli.

Gospodarza obdarzyli,
Hej, ołym daj.

Siwa raba, zieziuleńka

Siwa raba zieziuleńka, hej, łolem łolem, zieziuleńka.
Wszystkie lasy okowała, hej, łolem łolem, okowała.
Tylko w jednym nie bywała, hej, łolem łolem, nie bywała.
A w tym lesie jeleni stoi, hej, łolem łolem, jeleni stoi.
A u jelenia dziewięć rogi, hej, łolem łolem, dziewięć rogi.
Na dziesiątym kuźnia stoi, hej, łolem łolem, kuźnia stoi.
A w tej kuźni kowal kuje, hej, łolem łolem, kowal kuje.
Wykujże mi złoty pierścień, hej, łolem łolem, złoty pierścień.
Złoty pierścień, złoty wieniec, hej, łolem łolem, złoty wieniec.
Złoty wieniec, złoty kubek, hej, łolem, złoty kubek.
A w tym wieńcu zaruczaćca, hej, łolem łolem, zaruczaćca.
A w pierścieniu ślubowaćca, hej, łolem łolem, ślubowaćca.
A w tym kubku miód, wino pici, hej, łolem łolem, miód, wino pici.
Ty gosposiu bądź wesola, bądź wesola, hej, łolem łolem, bądź
wesola.
Weź kluczyki, skocz do stoła, hej, łolem łolem, skocz do stoła.
A od stoła do szafeczki, hej, łolem łolem, do szafeczki.
Przynieś dla nas flaszkę gorzałeczki, hej, łolem łolem, flaszkę
gorzałeczki.
My gorzałkę wypijemy, hej, łolem łolem, wypijemy.
Tobie pani dziękujemy, hej, łolem łolem, dziękujemy.

Chrystus zmartwychwstaje

Chrystus zmartwychwstaje,
Ludu przykład daje,
Eż nam zmartwychwstaci,
Z Bogiem Krolewaci,
Kyrie eleison.

Trzy Maryje poszły,
Drogie maści niesły,
Chciały Krysta pomazać,
Jemu cześć i chwałę dać.

Alleluja.

Gdy na drodze były,
Współek mówiły,
Kto nam kamień odłoży,
Za którym jest grób Boży.

Gdy z daleka stały,
Rzekł im anioł biały,
Nie bójcie się siostrzyce,
Powie wam tajemnice.

Jezusa szukacie,
Tu Go nie znajdziecie,
Wstał ci z martwych, tu Go nie.
Tylko Jego odzienie.

Lukasz z Kleofasem,
Oba jednym czasem,
Szli do miasteczka Emaus,
Spotkał ci ich Pan Jezus.

Bądźmy więc weseli,
Jako w niebie anieli,
Czegośmy pożąдали,
Tegośmy doczekali.

Chwała Bogu Ojcu,
Siedzi kura w kojcu,
Jajeczek nam naniesie,
Dzieweczka nam przyniesie.

U jeziora, u białego

U jeziora, u białego, klęczy królewna u niego,
Alleluja, alleluja.
Ty, królewno, czego klęczysz, czemu bystrą wodę smęcisz,
A ja klęczę to dlatego, czekam smoka ogromnego,
Słońce zaszło, miesiąc wyszedł, smok ogromny z wody wyszedł,
Trzysta armat nabijajcie, tego smoka zabijajcie,
Trzysta armat wystrzelili, nic smokowi nie zrobili,
Święty Jerzy z łuku swego zabił smoka ogromnego,
Sto par koni zakładajcie, tego smoka wyciągajcie.
Sto par koni założyli, smoka z miejsca nie ruszyli.
Święty Jerzy zaprzął swego, wywiózł smoka ogromnego.
Wywiózł jego niedaleczko, cztery mile za miasteczko.
Jak się ptactwo dowiedziało, cztery lata żywność miało.

Wesoły nam dzień dziś nastał

Wesoły nam dzień dziś nastał,
Którego z nas każdy żądał,
Tego dnia Chrystus zmartwychwstał.

Alleluja, alleluja.

Król niebieski k'nam zawitał,
Jako śliczny kwiat zakwitał,
Po śmierci się nam pokazał.

Alleluja, alleluja

Piekielne moce zwojował,
Nieprzyjaciela podeptał,
Nad biednymi się zmiłował.

Alleluja, alleluja

Do trzeciego dnia tam mieszkał,
Ojce święte tam pocieszał,
Potem iść za sobą kazał.

Alleluja, alleluja

Którzy w otchłaniach mieszkali,
Płaczliwie tam zawołali,
Gdy Zbawiciela ujrzeli.

Alleluja, alleluja

Zawitaj przybywający,
Boży Synu wszechmogący,
Wybaw nas z piekielnej mocy.

Alleluja, alleluja

Wielkie tam wesele mieli,
Gdy Zbawiciela ujrzeli,
Którego z dawna żądali.

Alleluja, alleluja

Abstract

Anlässlich des 10. Jahrestages des Todes von Jerzy Grotowski, eines der größten Theaterreformer Europas des 20. Jahrhunderts, ist mit Unterstützung der Unesco 2009 zum „Jerzy Grotowski-Jahr“ ausgerufen worden. In zahlreichen Vorträgen, Präsentationen und Theaterspektakeln ist dieses herausragenden polnischen Theaterregisseurs gedacht worden, der im In- wie im Ausland vielfältige Spuren hinterlassen und dessen Bedeutung für das Arbeitsfeld Theater ein beachtliches Ausmaß erreicht hat. Wieviel von seinen Ansätzen, Werten und Zielen im alternativen Theater Polens der Gegenwart noch existiert, diese Frage ist im Zuge der Feierlichkeiten zum Gedenkjahr aufgeworfen und zum Anlass genommen worden, Status und Präsenz der Person Grotowski in der aktuellen alternativen Theaterszene Polens neu zu beleuchten.

Diese Diplomarbeit knüpft genau hier an und untersucht, in welchem Ausmaß J. Grotowskis Wirken das alternative Theater Polens beeinflusst hat. Im Mittelpunkt steht dabei das ermländische „Theater Węgajty“. Inwieweit sich dieses Theater auf den Spuren J. Grotowskis bewegt, ja wo überall genau sein Einfluss in der Theaterpraxis von „Węgajty“ zu spüren ist, das bildet den Gegenstand der Untersuchung. Zu Beginn wird ein kurzer theatergeschichtlicher Einblick in die alternative Theaterszene Polens gegeben und auf die Existenz des „grotowskischen Zweiges“, der sich in der alternativen Theaterbewegung in Polen herauskristallisiert hat, hingewiesen. Das „Theater Węgajty“ ist dieser spezifischen Richtung zuzuordnen. Es gehört einer Strömung an, die gegen die Zeit schwimmt, sich auf das Land zurückzieht und den Kontakt zu Erde und Ursprung sucht.

Die Dokumentation dieses im deutschsprachigen Raum nur marginal präsenten „Theaters Węgajty“ samt Darstellung seiner Arbeits- und Wirkungsweise erfolgt im Hauptteil der Arbeit. Den Kern bilden die deutlich gemachten Berührungspunkte zum Wirken J. Grotowskis. Wesentlich dabei sind Themen wie die Arbeit an traditionellen Festen, die Expedition und das Workshop-Programm. Über sie werden die „grotowskischen“ Spuren in diesem Theater freigelegt. Dabei zeigt sich, dass auch zehn Jahre nach J. Grotowskis Tod seine Ideen noch überaus lebendig sind.

Abstract

Z okazji 10-rocznicy śmierci Jerzego Grotowskiego, jednego z największych reformatorów teatru europejskiego XX wieku, rok 2009 został ogłoszony przy współpracy Unesco Rokiem Jerzego Grotowskiego. W licznych wykładach, prezentacjach oraz spektaklach teatralnych wspominano tego znanego polskiego reżysera teatralnego, który zarówno w kraju jak i zagranicą pozostawił znaczące dla teatru ślady swej działalności. Tematem obchodów był stopień przeniknięcia wizji Grotowskiego do teatru polskiego dzisiaj, jak również stworzenie nowego oblicza jego osobowości na współczesnej polskiej scenie teatralnej.

Niniejsza praca dyplomowa nawiązując do obchodów roku Grotowskiego stawia sobie za cel analizę wpływu działalności reżysera na rozwój alternatywnego teatru polskiego. W centrum analizy znajduje się warmiński „Teatr Węgajty”, a w szczególności jego powiązania z Grotowskim. Przedmiotem pracy są badania wpływu Jerzego Grotowskiego na działalność teatralną Węgajty.

Wprowadzeniem do pracy będzie krótki zarys tła historycznego polskiego teatru alternatywnego oraz ukazanie „nurtu Grotowskiego”, jaki wykształcił się na polskiej scenie teatralnej. Teatr „Węgajty” przynależy do owego charakterystycznego nurtu ponadczasowego i sięgającego do tradycji, zaszywanego się gdzieś głęboko poza miastem, poszukującego kontaktu z ziemią i swoimi korzeniami.

W głównej części pracy zostanie przedstawiony ten mało znany krajom niemieckojęzycznym teatr „Węgajty“ wraz z dokumentacją jego działalności, ze szczególnym uwzględnieniem cech wspólnych z pracą Grotowskiego. Pod uwagę brana będzie głównie taka działalność jak przygotowania świąteczne, wyjazdy oraz warsztaty, dzięki którym najwyraźniej zarysowują się ślady Grotowskiego w owym teatrze. Są one najlepszym dowodem na to, iż nawet 10 lat po śmierci Jerzego Grotowskiego jego pomysły i idee są nadal żywe.

Lebenslauf

Sara Tiefenbacher,

geboren am 18.05.1982 in Wien.

Ausbildung:

1988-1991 Volksschule Bad Goisern

1991-2001 „Willy-Brandt-Schule“/ Deutsche Schule Warschau

2001 Abschluss der 13. Schulstufe mit der Reifeprüfung

WS 2001- SS 2003 Studium der Polonistik an der Humboldt Universität zu Berlin

SS 2003 Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

WS 2004- SS 2006 Auslandsstipendium am Institut für Kulturwissenschaft an der Universität in Wrocław/ Breslau