



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Sprechtheater und Performance“

Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* und Jerzy Grotowskis *Armes*
Theater im Vergleich

Verfasserin

Désirée-Corinna Brand

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreuerin

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger für die fachliche Betreuung meiner Diplomarbeit bedanken.

Besonderer Dank gilt auch meiner Familie und Christian für die Unterstützung und den Rückhalt.

Eidesstattliche Erklärung:

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Gleichheitsgrundsatz:

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde in dieser Arbeit darauf verzichtet, geschlechtsspezifische Formulierungen zu verwenden. Ich möchte jedoch ausdrücklich festhalten, dass die bei Personen maskuline Form für beide Geschlechter zu verstehen ist.

Wien, Dezember 2011

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	Wissenschaftlicher Forschungsstand.....	5
1.2	Zielsetzung.....	8
2	Antonin Artaud und das <i>Theater der Grausamkeit</i>	11
2.1	Artauds Kritik an bestehenden Theaterstrukturen.....	14
2.1.1	Die Entliterarisierung des Theaters	14
2.2	Inspirationsquellen für Artauds Theaterkonzept.....	15
2.2.1	Das <i>Théâtre Alfred Jarry</i>	17
2.2.2	Exkurs: Grundbegriffe der Semiotik nach Peirce.....	22
2.2.3	Das balinesische Theater	24
2.3	Das <i>Theater der Grausamkeit</i>	27
2.3.1	Aufbau und Bedeutung der Bühnenelemente	28
2.3.1.1	Die Sprache	29
2.3.1.2	Der Bühnenraum.....	30
2.3.1.3	Artauds Neudefinition des Schauspielers	32
2.3.1.4	Der Zuschauer	36
2.3.1.5	Musik.....	37
2.3.1.6	Requisiten, Dekoration.....	38
2.3.1.7	Kostüme, Masken, Beleuchtung	39
2.4	Zusammenfassung: Innovationen im <i>Theater der Grausamkeit</i> ..	40
2.4.1	Abwendung vom mimetischen Theater	40

2.4.2	Öffnung des Raums.....	41
2.4.2.1	Exkurs: Vom Bühnenbild zum Bühnenraum im 20. Jhdt.	42
2.4.3	Von einer logisch-rationalen zu einer metaphysischen Bedeutungsebene	43
2.4.4	Der Schauspieler als lebendiges Zeichen	44
2.4.5	Artauds <i>Theater der Grausamkeit</i> als Kritik an der europäischen Kultur	46
3	Jerzy Grotowskis <i>Armes Theater</i>	49
3.1	Das <i>Theater Laboratorium</i> : Erforschung des Theatralischen	51
3.1.1	Vorläufer und Einflüsse	54
3.2	<i>Reiches Theater</i> versus <i>Armes Theater</i>	55
3.3	Die „Grotowski-Methode“	57
3.3.1	Bedeutung und Funktion der Bühnenelemente im <i>Armen Theater</i>	57
3.3.1.1	Grotowskis Umgang mit literarischen Texten	58
3.3.1.2	Der Bühnenraum.....	59
3.3.1.3	Kostüme, Masken	60
3.3.1.4	Requisiten, Licht und Dekoration	61
3.3.1.5	Musik.....	62
3.3.1.6	Der „heilige“ Schauspieler.....	62
3.3.1.7	Der Zuschauer	68
3.4	Zusammenfassung: Innovationen im <i>Armen Theater</i>	69
3.4.1	Theater als Ort der Grenzüberschreitung.....	69

3.4.1.1	Übergangsriten und Liminalität	70
3.4.2	Vom Schauspieler zum Performer.....	73
3.4.3	Reduktion der Bühnenelemente	75
3.5	Grotowskis Auseinandersetzung mit Artaud	76
4	Artauds und Grotowskis Theaterinnovationen im Vergleich	79
4.1	Theatrale Zeichensysteme.....	80
4.2	Der Zuschauer als notwendiger Faktor	81
4.3	Das Wachrütteln des Zuschauers und des Schauspielers.....	82
4.3.1	Artauds und Grotowskis konträre Sicht auf Schauspieler	83
4.4	Kritik am psychologischen Theater – Theater ohne Literatursprache.....	84
4.5	Theater als einzigartiges Erlebnis	85
5	Schlussbemerkung	89
	Bibliografie.....	93
	Anhang	101
	Abstract	103
	Curriculum Vitae	105

1 Einleitung

Die einzige Waffe des Theaters ist das Theatralische.¹

Im 20. Jahrhundert, als der Film zu einem Massenmedium avancierte und in einen Konkurrenzkampf mit einem „Theater der Unterhaltung“ trat, stellte sich zunächst für Antonin Artaud (1896-1948) und später für Jerzy Grotowski (1933-1999) die Frage nach einer spezifischen Ausdrucksform des Theaters, die es von anderen Kunstformen unterscheidet. Was ist das Spezifische am Theater? Und welchen Stellenwert kann Theater in einem Zeitalter, in dem Kunst – insbesondere der Film und die Fotografie – durch die fortschreitende Technisierung beliebig reproduzierbar wurde, in der Gesellschaft einnehmen?

Aufgrund dieser Fragestellungen bildet die Definition des Theatralischen einen zentralen Aspekt in der Beschäftigung mit Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* und dem *Armen Theater* Jerzy Grotowskis. Beide nahmen die Frage nach dem Wesen des Theaters zum Anlass, um sich intensiv damit auseinanderzusetzen und schließlich eigene Theatertheorien zu entwickeln, die in weiterer Folge für Kunstströmungen wie das Happening oder die Performance von maßgeblicher Bedeutung waren.

1.1 Wissenschaftlicher Forschungsstand

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Antonin Artauds Theorien ist ebenso vielschichtig wie umfangreich. So wird oft der Versuch

¹ Ludwik Flaszen, zit. nach Tadeusz Burzyński / Zbigniew Osiński, *Das Theater Laboratorium Grotowskis*, Warschau: Verlag Interpress *Laboratorium Grotowskis*, Warschau: Verlag Interpress o.J., S. 15.

unternommen, Artaud in eine gesellschaftskritische Strömung, wie etwa den Surrealismus oder im Allgemeinen die Avantgarde-Bewegung, einzuordnen, um seine Schriften zu kontextualisieren. Andererseits wird sein Werk oft mit seiner Biografie, seiner Krankheit und seinen Aufenthalten in psychiatrischen Einrichtungen in Verbindung gesetzt, obgleich dieser biografisch orientierte Ansatz zur Analyse seiner Texte durchaus als problematisch angesehen werden kann. Im Großen und Ganzen herrscht ob der hermetisch wirkenden und oftmals schwer zu erschließenden Sprache Artauds immer noch eine gewisse Unsicherheit im wissenschaftlichen Umgang mit seinem Œuvre.

Für die vorliegende Arbeit wurde der Fokus bei der Wahl der Sekundärliteratur weniger auf biografisch orientierte Werke, sondern auf wissenschaftliche Analysen, die explizit die theoretischen Schriften Artauds betreffen, gelegt. Die Romanistin und Theaterhistorikerin Helga Finter stellt in ihrer wissenschaftlichen Arbeit zu Antonin Artaud mit dem Titel *Der subjektive Raum. „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“. Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*² dessen Konzepte in den Kontext der Semiotik. Da Artaud den Schauspieler als Zeichen bzw. als Hieroglyphe bezeichnet, ist Finters semiotischer Ansatz ein wichtiger Beitrag zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Antonin Artaud. Die Semiotik ist ebenfalls für den Ethnologen Michael Prager evident, der in seinem Essay „'Lebendige Hieroglyphen': Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit“ den Einfluss der symbolischen Zeichensprache, den das Theater der Balinesen auf Artauds Überlegungen ausübte, deutlich macht.

Der Romanist Karl Blüher sowie der Theaterwissenschaftler Holger Fock stellen in ihren wissenschaftlichen Arbeiten Artauds Schaffen sowohl in einen zeitgeschichtlichen als auch in einen theaterhistorischen Kontext,

² Detaillierte bibliografische Angaben zu den hier angeführten Werken sind im Literaturverzeichnis zu finden.

indem sie Kunstströmungen wie den Symbolismus und den Surrealismus, mit denen sich Artaud in den 1920er Jahren intensiv auseinandersetzte, in ihre Betrachtungen miteinbeziehen. Darüber hinaus spannt Blüher den Bogen zu späteren Theatermachern wie Jerzy Grotowski und hebt Artauds Bedeutung für die Entwicklung der Performancekunst hervor.

In Bezug auf Jerzy Grotowskis Schaffen ist die Ausgangslage für wissenschaftliche Analysen einfacher, da er selbst seine Arbeit in den Kontext der Forschung stellte, die zwar nicht auf wissenschaftliche Methoden im klassischen Sinne zurückgriff, jedoch durch die Klarheit in Grotowskis Sprache und Werk greifbare Ansatzpunkte für die Rezeption lieferte. Hinzu kommt, dass Grotowskis Aufführungen im Gegensatz zu Artauds Projekten realisiert und auch dokumentiert wurden; zudem wird die theaterpraktische Arbeit im *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* im italienischen Pontedera weiter fortgesetzt. Die Wissenschaft befasst sich vorwiegend mit Grotowskis Einfluss auf die Performancekunst der Gegenwart, auch in Hinblick auf die von ihm entwickelten Körperübungen. Grotowskis theoretische Theaterkonzeptionen sind ebenso Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses. Barbara Schwerin von Krosigks Publikation *Der nackte Schauspieler* bietet beispielsweise einen Überblick über Grotowskis Theaterverständnis und legt den Fokus auf den Schauspieler und dessen Übungen. Der von Theaterregisseur Peter Brook herausgegebene Sammelband *Für ein Armes Theater* ist insbesondere für die Beschäftigung mit Grotowski im deutschsprachigen Raum von Bedeutung, da er Interviews, Manifeste und Kommentare in deutscher Übersetzung beinhaltet.

Da sich Grotowskis *Armes Theater* stark an Ritualen und dem Aspekt der Liminalität orientiert, sind die Schriften der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte und der Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick, die sich mit den Ritualtheorien von Victor Turner und Arnold van Gennep

befassen, ein brauchbarer Ausgangspunkt für die Analyse seines Schaffens. Für eine Kontextualisierung von Grotowskis Arbeit mit anderen Theaterschaffenden eignet sich Joachim Fiebachs Sammelband *Manifeste des europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*.

Was die praktische Theaterarbeit Grotowskis betrifft, ist Lisa Wolfords und Richard Schechners Sammelband *The Grotowski Sourcebook* erwähnenswert, der wissenschaftliche Essays zu seinen verschiedenen Arbeitsphasen enthält.

1.2 Zielsetzung

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt darauf, Antonin Artauds Theatertheorie des *Theaters der Grausamkeit* vergleichend mit Jerzy Grotowskis Konzept des *Armen Theaters* zu analysieren. Hierfür wird es notwendig sein, sowohl das *Theater der Grausamkeit* als auch das *Arme Theater* zu erläutern und deren Zielsetzungen, Parallelen sowie Unterschiede herauszuarbeiten.

Beide Konzepte sind insofern innovativ, dass sie die Grenzen des klassischen Sprechtheaters sprengen, indem sie den Fokus vom gesprochenen Text auf das Theaterereignis an sich verlagern und eine körperbetonte Sprache auf der Bühne bevorzugen. Der Zuschauer wird nicht mehr als passiver Betrachter gesehen, sondern der Schauspieler soll eine Verbindung mit ihm eingehen. Sowohl bei Artaud als auch bei Grotowski miment der Schauspieler keine Rolle mehr, sondern er löst sich und seinen Körper von inneren Widerständen und wird zum entfesselten Körper. Das Theater wird als ein lebendiger Ort begriffen, weshalb auch die klassische Guckkastenbühne durch ein offenes Raumkonzept ohne räumliche Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer ersetzt wird.

In diesem Zusammenhang wird die Frage im Vordergrund stehen, wie Artaud und Grotowski das Theater jeweils neu definieren und welche Konsequenzen deren neue Schauspielstile auf die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer nach sich ziehen.

Abschließend werden beide Theaterkonzepte einander vergleichend gegenübergestellt, um deren Überschneidungen und Differenzen zu analysieren.

Aufgrund der Tatsache, dass Artauds *Theater der Grausamkeit* nicht umgesetzt wurde, wohingegen Grotowski in seinem *Theater Laboratorium* sehr praxisorientiert arbeitete, ist ein Vergleich von Inszenierungen bzw. Inszenierungsentwürfen problematisch, weshalb der Fokus dieser Arbeit auf den theoretischen Ansätzen liegen wird.

2 Antonin Artaud und das *Theater der Grausamkeit*

*Alles muß
haargenau
in eine
tobende
Ordnung gebracht werden*³

Als Artaud in den 1920er Jahren nach Paris kommt, entwickeln sich verschiedene Strömungen des Avantgardetheaters, allen voran das symbolistische Theater mit Aurélien Lugné-Poë (1869-1940) und dem von ihm geleiteten *Théâtre de l'Œuvre* als wichtigen Vertreter. Parallel dazu existieren konventionelle Theaterformen, die sich im Frankreich des 19. Jahrhunderts etabliert hatten: das Boulevardtheater sowie das naturalistische Theater. Das Boulevardtheater entstand durch den Aufstieg des mittleren Bürgertums im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und hatte den Zweck, der Entspannung zu dienen.⁴ Es handelt sich hierbei also um Unterhaltungstheater, in dessen Inszenierungen Liebe oft das zentrale Thema ist. Das naturalistische Theater bricht mit dieser Form gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Wichtigster Vertreter des naturalistischen Dramas ist der Schriftsteller und Journalist Émile Zola, der anstelle moralischer Konventionen des Boulevardtheaters Wahrhaftigkeit (*vérité*) auf dem Theater fordert.⁵ In naturalistischen Theateraufführungen soll die soziale Wirklichkeit

³ Antonin Artaud, *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*, München: Matthes & Seitz 2002, S. 8.

⁴ Vgl. Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895–1930*, München: C.H. Beck 1982, S. 20.

⁵ Vgl. ebenda, S. 23.

realitätsgetreu abgebildet werden. Das symbolistische Theater, in dessen Tradition sich Artaud zu Beginn seiner praktischen Theaterarbeit noch stellt, setzt sich stark mit dem Naturalismus auseinander und kann als dessen Antithese verstanden werden, da das symbolistische Theater innere Prozesse auf der Bühne abbilden möchte.⁶

Artauds Theatertheorie entsteht also in einem Kontext des Umbruchs, als das Avantgardetheater in Frankreich beginnt, konventionelle Bühnenkonzepte in Frage zu stellen.

Konkrete Anfänge von Artauds Theaterkonzept lassen sich bereits im Jahr 1926 erkennen, als er gemeinsam mit Robert Aron (1898-1975) und Roger Vitrac (1899-1952) das *Théâtre Alfred Jarry* gründet, das jedoch nach nur vier Inszenierungen 1929 wieder aufgelöst wird.⁷ Um 1930 beginnt Artaud, sich mit einer neuen Theorie des Theaters, die an seine vorangegangenen Überlegungen und Theatertätigkeiten anknüpft, intensiver zu befassen: dem *Théâtre de la cruauté*.⁸ Das *Theater der Grausamkeit* trägt surrealistische Züge und ist inspiriert vom balinesischen Tanztheater, mit dem er 1931 bei einer Kolonialausstellung zum ersten Mal in Berührung kommt.⁹ Artaud verfasst daraufhin verschiedene Essays und Manifeste, die 1938 unter dem Titel *Le Théâtre et son Double* in Buchform veröffentlicht werden – darunter befinden sich auch das erste (1931) und das zweite Manifest (1933) des *Theaters der Grausamkeit*.¹⁰

⁶ Vgl. Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs*, S. 30.

⁷ Vgl. Antonin Artaud, Antonin, *Mexiko: Die Tarahumaras, Revolutionäre Botschaften, Briefe*, Hg. v. Bernd Mattheus, Batterien 47, München: Matthes & Seitz 1992, S. 350.

⁸ Vgl. Helga Finter, *Der subjektive Raum. „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“*. Antonin Artaud und die Utopie des Theaters, Bd. 2, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990, S. 104.

⁹ Vgl. Artaud, *Mexiko*, S. 350.

¹⁰ Artaud, *Mexiko*, S. 350.

Jedoch bleibt Artauds Theaterkonzept ein theoretisches: So kann zu seinen Lebzeiten lediglich eine einzige Produktion realisiert werden, nämlich das Stück *Les Cenci* nach Stendhal und Percy Bysshe Shelley, das 1935 im Théâtre Folies-Wagram mit Artaud selbst in der Rolle des Vaters Francesco Cenci aufgeführt wird.¹¹ Die Aufführung stößt jedoch kaum auf positiven Widerhall in der Öffentlichkeit: Der Theaterwissenschaftler Brauneck schreibt, dass

Artaud die Rolle des Vaters, des Francesco Cenci, ein Monster an Bösartigkeit und abgrundtiefem Menschenhass, mit so heftiger Ekstase und Raserei [spielte], dass er beim Publikum wie bei der Kritik auf Unverständnis stieß.¹²

Da nur eine einzige Produktion dokumentiert ist, möchte ich mich auf Artauds schriftliche Überlegungen zum Theater konzentrieren, dabei insbesondere auf die Manifeste zum *Theater der Grausamkeit*, die vor allem für spätere Theaterkonzepte ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, wie etwa jenes von Jerzy Grotowski, von Bedeutung sind.

¹¹ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 104.

¹² Manfred Brauneck, „Antonin Artaud: ‚Theater der Grausamkeit‘ oder: Grenzgängerei auf Leben und Tod“, in: ders., *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009, S. 469-479, hier S. 477.

2.1 Artauds Kritik an bestehenden Theaterstrukturen

Ein wesentlicher Ausgangspunkt für Artauds innovative Theaterkonzeption ist seine Kritik am bestehenden abendländischen Theater, das er in Paris, wo er in den 1920er Jahren als Schauspieler und Regisseur an diversen Theaterhäusern tätig war, intensiv kennenlernt.

Das Theater als Abbild der Realität und als Unterhaltungsmedium, wie es auf den herkömmlichen Bühnen gezeigt wird, lehnt Artaud entschieden ab. Stattdessen soll das Theater eine gesellschaftlich entscheidende Rolle einnehmen, indem es den Menschen und seine Kultur nachhaltig verändert.¹³ Dazu muss das Theater eine Sprache finden, die jenseits der verbalen Ausdruckskraft liegt.

2.1.1 Die Entliterarisierung des Theaters

Artaud empfindet das zeitgenössische Theater als zu stark eingeschränkt, da es sich rein auf den Text bzw. den Dialog stützt, die Funktion aller anderen Bühnenelemente ist lediglich auf die Illustration des Wortes reduziert.

„Der Dialog – etwas Geschriebenes und Gesprochenes – gehört nicht eigentlich zur Bühne, er gehört ins Buch.“¹⁴ Artaud spricht sich also gegen eine Literarisierung des Theaters aus und fordert eine spezifische Theatersprache: „Ich sage, daß die Bühne ein körperlicher, konkreter Ort

¹³ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 105.

¹⁴ Antonin Artaud, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 35-50, hier S. 39.

ist, der danach verlangt, daß man ihn ausfüllt und daß man ihn seine konkrete Sprache sprechen läßt.“¹⁵

Artaud möchte das Theater als eigenständige Kunstform etablieren, die nicht von der (Literatur-)Sprache abhängig ist. Stattdessen soll das Theater eine Sprache finden, die raumschaffend ist.¹⁶ Diese konkrete Sprache ist eine „Poesie der Sinne“, deren Bedeutung jene der artikulierten Sprache bei weitem übersteigt:

Ich sage, daß diese konkrete Sprache, die für die Sinne bestimmt und unabhängig vom Wort ist, zuerst einmal die Sinne befriedigen soll, daß es eine Poesie für die Sinne gibt wie eine für die Sprache, und daß diese körperliche, konkrete Sprache, auf die ich anspiele, nur dann und in dem Maße wirklich dem Theater eignet, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierten Sprache entziehen.¹⁷

Nicht unwesentlich in diesem Zusammenhang erscheinen seine Betrachtungen zum balinesischen Theater, die er in seinen Essays *Über das balinesische Theater* und *Orientalisches und abendländisches Theater* erläutert, da die Sprache im balinesischen Theater anders organisiert ist. Nach seiner intensiven Beschäftigung mit dieser Theaterform festigt sich Artauds Sprachkritik und er wendet sich vom Text als Ausgangsbasis für die Inszenierung eines Theaterstücks ab.

2.2 Inspirationsquellen für Artauds Theaterkonzept

Antonin Artauds erste intensivere Kontakte mit dem Theater kommen über seine Tätigkeit als Schauspieler zustande. Als er 1920 nach Paris

¹⁵ Artaud, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, S. 39.

¹⁶ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 107.

¹⁷ Artaud, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, S. 39.

übersiedelt, bekommt er im *Théâtre de l'Œuvre*, das von Aurélien Lugné-Poë geleitet wird, zunächst eine kleinere Rolle im Stück *Les scrupules de Sganarelle* des französischen Dramatikers Henri de Régnier. Artauds Tätigkeit am Theater Lugné-Poës ist zwar keine herausragende, dennoch ist sie von Bedeutung für sein späteres Theaterverständnis, da das *Théâtre de l'Œuvre* weg von der naturalistischen hin zu einer poetisch-symbolistischen Darstellungsweise tendiert – ein Aspekt, der sich in Artauds späteren Schriften zum Theater wiederfindet.¹⁸

Ein Jahr später, 1921, wird Artaud von Charles Dullin (1885-1949) am *Théâtre de l'Atelier* engagiert, wo er bis 1923 in ungefähr zwanzig Inszenierungen mitspielt.¹⁹

Der Schauspieler und Regisseur Charles Dullin bemüht sich darum, die Sichtweise auf den Schauspieler sowie dessen Aufgabengebiete auf dem Theater zu reformieren. So ist es ihm ein Anliegen, dass der Schauspieler nicht mehr als Star betrachtet wird, sondern die Figur in den Vordergrund rückt.²⁰ Um den Schauspieler für diese Art von Schauspiel zu sensibilisieren, kreiert er ein eigenes Training. Dieses orientiert sich einerseits an Improvisationskunst, andererseits nimmt es starke Anleihen am japanischen No-Theater.²¹ Die Schauspielkunst basiert für ihn auf drei Säulen, nämlich der Atmung, dem Sprechen und der Improvisation.²² Dullins Schauspielausbildung hat vermutlich Einfluss auf Artaud: Denn

¹⁸ Vgl. Danja Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds: Die Bedeutung des Schauspielers und dessen Funktion in den Theaterentwürfen „Théâtre Alfred Jarry“ und „Théâtre de la cruauté“, Dipl. Univ. Wien 2004, S. 8.

¹⁹ Vgl. Artaud, *Mexiko*, S. 349.

²⁰ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 15.

²¹ Vgl. ebenda.

²² Vgl. ebenda, S. 16.

auch er spricht sich in seinen späteren Schriften zum *Theater der Grausamkeit* für eine ähnliche Herangehensweise aus, was die Schauspieltechniken betrifft. In seinem Essay *Eine Gefühlsästhetik* entwickelt er beispielsweise eine eigene Atemlehre, die auf der Kabbala beruht.²³

1924 schließt sich Artaud den Surrealisten rund um André Bréton an, wird jedoch im Jahr 1926 aus der Gruppe ausgeschlossen, da seine Ideen nicht mehr mit jenen der Surrealisten, die sich zu dieser Zeit sehr stark am parteipolitischen Kommunismus orientieren, übereinstimmen.²⁴

2.2.1 Das *Théâtre Alfred Jarry*

Nach einigen Rollen in diversen Filmen widmet sich Antonin Artaud im Jahr 1926 einem neuen Theaterprojekt: Gemeinsam mit Roger Vitrac und Robert Aron gründet er das *Théâtre Alfred Jarry*, das von Juni 1927 bis Jänner 1929 lediglich vier Inszenierungen realisieren kann.²⁵ Unter den aufgeführten Inszenierungen finden sich Teile von Paul Claudels *Mittagswende* (1928), August Strindbergs *Traumspiel* (1928) sowie Roger Vitrac's *Victor oder Die Kinder an der Macht* (1928). Benannt ist das Theater nach dem Dramatiker sowie Vorläufer der Dadaisten und Surrealisten, Alfred Jarry (1873-1907), der durch sein Skandalstück *Ubu Roi* Bekanntheit erlangt hatte.²⁶

²³ Zu Artauds Sicht auf den Schauspieler siehe Kapitel 2.3.1.3.

²⁴ Vgl. Brauneck, „Antonin Artaud: ‚Theater der Grausamkeit‘ oder: Grenzgängerei auf Leben und Tod“, S. 475.

²⁵ Vgl. Artaud, *Mexiko*, S. 349.

²⁶ Vgl. C. Bernd Sucher, *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker*, Band 1, völlig neubearbeitete u. erweiterte 2. Aufl., München: dtv 1999, S. 339.

Das *Théâtre Alfred Jarry* kann als Vorstufe zu Artauds späterem Konzept des *Theaters der Grausamkeit* gesehen werden. In seiner Schrift *Das Alfred-Jarry-Theater* (1926) erklärt Artaud seine Absichten: Ihm geht es darum, eine Theateraufführung zu einer „absoluten Sache“²⁷, zu einem einzigartigen Ereignis zu machen, das über den Illusionscharakter hinausgeht:

Ein Schauspiel, das sich jeden Abend nach immer gleichen Riten, die immer dieselben bleiben, wiederholt, kann nicht mehr unsere Zustimmung bekommen. Für uns muß das Schauspiel, dem wir beiwohnen, einmalig sein, es muß uns den Eindruck vermitteln, daß es ebenso unvorhergesehen, ebenso außerstande ist, sich zu wiederholen, wie irgendein Akt des Lebens, irgendein von den Umständen verursachtes Ereignis. Kurz, mit diesem Theater knüpfen wir wieder an das Leben an, anstatt uns von ihm zu trennen.²⁸

Das *Théâtre Alfred Jarry* will davon Abstand nehmen, auf der Bühne realistische Handlungen zu zeigen, die sich mittels der Vernunft des Zuschauers rational erklären lassen, sondern das Theater soll an das Innerste des Zuschauers appellieren und diesen wachrütteln:

Von da an wird er [der Zuschauer] ins Theater wie zum Chirurgen oder zum Zahnarzt gehen. In der gleichen geistigen Verfassung, natürlich mit dem Gedanken, daß er daran nicht sterben wird, aber daß es ernst ist und er von dort nicht unversehrt herauskommen wird.²⁹

Artaud spricht dem Theater also eine wesentliche Bedeutung für die Gesellschaft zu, indem er es als dessen Aufgabe sieht, im Zuschauer eine Veränderung hervorzurufen, anstatt lediglich als Unterhaltungsmedium zu

²⁷ Antonin Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste, Bühnenstücke, Inszenierungspläne, Briefe*, Hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes & Seitz 2000, S. 15.

²⁸ Ebenda, S. 17.

²⁹ Ebenda.

dienen. Für den Zuschauer wird so das Theater – metaphorisch gesehen – zu einer gefährlichen, grausamen Angelegenheit, die eine Auseinandersetzung mit seinem eigenen Ich evoziert.

Um diesen Effekt beim Zuschauer zu erreichen, möchte Artaud die Verwendung von Bühnenmitteln, wie Beleuchtung, Bühnenbild etc., die er als „visuellen Plunder“³⁰ bezeichnet, drastisch reduzieren, da sie die Sicht auf das eigentliche Wesen des Theaters verstellen. Die Dekoration und die Requisiten sollen nicht zur Illustration des Theatertextes dienen, sondern sie „müssen in unmittelbarem Sinne, ohne Übertragung verstanden werden; sie sollen nicht für das gehalten werden, was sie darstellen, sondern was sie in Wirklichkeit sind.“³¹ Nach Artaud soll das Theater folglich mit seiner Tradition brechen, das Leben nachzuahmen, und sich als etwas begreifen, das dem Leben gleichgestellt ist. Die Rationalität des auf der Bühne Dargebotenen rückt dabei in den Hintergrund, vielmehr möchte Artaud in seinem Theater, das er als „magische Operation“ sieht, dass „alles, was es an Dunklem, an Verborgenen, an Unentdecktem im Geist gibt, durch eine Art materielle, wirkliche Projektion zum Ausdruck kommt“.³²

Die Inszenierung überlässt er dem Regisseur, der aber von keinem Konzept ausgehen, sondern sich vom Zufall inspirieren lassen soll.³³

Artaud setzt sich für die Abstraktion von Bühnenfiguren ein, die eher Typen als individuellen Personen entsprechen sollen.³⁴ Für den

³⁰ Vgl. Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S. 19.

³¹ Ebenda, S. 21.

³² Ebenda.

³³ Vgl. ebenda, S. 19.

³⁴ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 33.

Schauspieler bedeutet das, dass auch er als Person in den Hintergrund rückt; dieser soll durch Improvisation in Kontakt zu seinem eigenen Unbewussten treten und dadurch als Vermittler zwischen dem Unbewussten und der wahrnehmbaren Realität fungieren.³⁵

Das bedeutet, dass sich die Funktion des Schauspielers von Grund auf ändert: Er repräsentiert keine klassische Rolle, sondern der zu vermittelnde Inhalt soll durch seinen Körper hindurch zum Zuschauer dringen. Anstatt des gesprochenen Wortes werden nun mit Hilfe von Gestik Inhalte kommuniziert, was einen anderen Schauspielertypus erfordert.³⁶ Artauds idealer Schauspieler distanziert sich vom eigenen Ich, sein Körper wird zu einem Instrument für den Ausdruck unbewusster Inhalte.³⁷

Artaud, der sich in den 1920er Jahren den Surrealisten rund um André Breton anschloss, stellt sein Theater in den Kontext dieser Strömung. Das Theater wird zu einem Ort, an dem die reale Welt mit einer unbewussten, traumartigen Welt zusammenstößt.³⁸ Die Aufführung soll zu einem unwiederholbaren Ereignis werden, das sich zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer gleichermaßen abspielt und die Grenzen zwischen Bewusstem und Unbewusstem aufhebt. Der Zuschauer soll dabei kein passiver Betrachter einer künstlerischen Darbietung sein, sondern die Aufführung wird zu einem interaktiven Akt, an dem Schauspieler und Zuschauer teilhaben. Das Theater repräsentiert folglich nicht einen

³⁵ Vgl. Holger Fock, *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Über die Notwendigkeit des Theaters für die Poesie*, Band 2, Berlin: Verl. Klaus Bittermann 1988, S. 133.

³⁶ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 32.

³⁷ Vgl. ebenda, S. 33.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 38.

Zustand oder ein Ereignis, das sich im tatsächlichen Leben ereignet, sondern es ist das Leben an sich.³⁹

Durch die Unwiederholbarkeit einer Aufführung sowie die Hervorkehrung des Unbewussten durch die Improvisation des Schauspielers lassen sich starke surrealistische Züge im *Théâtre Alfred Jarry* festmachen.⁴⁰ Trotzdem stößt Artauds Theater bei den Surrealisten, insbesondere bei André Breton, auf Kritik: Dieser lehnt das Theater als gesellschaftliche Institution ab und unterstellt Artaud kommerzielle Interessen, weshalb Mitglieder der Surrealisten eine Aufführung der Inszenierung von Strindbergs *Traumspiel* im Jahr 1929 stören.⁴¹ Artaud hingegen wendet sich 1928 endgültig von den Surrealisten ab, da er deren Annäherungen an die Kommunisten ablehnt.⁴²

Im Jahr 1930 muss sich Artaud das Scheitern seines Theaters eingestehen. Zwischen 1927 und 1929 wurden insgesamt nur vier Vorstellungen gegeben.⁴³

In seinem Essay *Öffentliche Feindseligkeit* konstatiert er, dass er aus finanziellen und organisatorischen Gründen, die einerseits die Aufführungsorte, andererseits Schwierigkeiten mit der Polizei, der Zensur

³⁹ Vgl. Fock, *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff, Über die Notwendigkeit des Theaters für die Poesie*, S. 114.

⁴⁰ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 41.

⁴¹ Vgl. Brauneck, „Antonin Artaud: ‚Theater der Grausamkeit‘ oder: Grenzgängerei auf Leben und Tod“, S. 475.

⁴² Vgl. Gunther Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, Dipl. Univ. Wien 1990, S. 8.

⁴³ Vgl. Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S. 37.

oder mit den Schauspielern betreffen, gezwungen ist, das *Théâtre Alfred Jarry* zu schließen.⁴⁴

Frustriert vom Misserfolg seiner Theaterkonzeption, wendet sich Artaud zunächst vom Theater ab und wieder dem Film zu. Im Jahr 1931 sieht er eine Aufführung des balinesischen Theaters, die ihn tief beeindruckt und ihn dazu veranlasst, seine Theatertheorie zu überdenken und neu zu konzipieren.⁴⁵ Die Auseinandersetzung mit dem balinesischen Theater bildet einen wichtigen Anstoß zur Entwicklung seiner Theorie des *Theaters der Grausamkeit*, da im balinesischen Theater keine verbale Sprache, sondern eine auf Zeichen basierende vorherrschend ist. Aus diesem Grund wird es notwendig sein, im Folgenden einen kurzen Exkurs in das Feld der Semiotik zu machen.

2.2.2 Exkurs: Grundbegriffe der Semiotik nach Peirce

Als Semiotik wird die wissenschaftliche Lehre der Zeichen, des Sinns und der Kommunikation verstanden, deren Erforschung bereits in der Antike ihren Anfang nahm. Die moderne Semiotik jedoch wurde von dem amerikanischen Philosophen und Naturwissenschaftler Charles Sanders Peirce (1839-1914) an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begründet. Nach Peirce steht ein Zeichen (Signifikat) stellvertretend für das Bezeichnete (Signifikant) und stellt eine Abstraktion und wesentliche Vereinfachung dessen dar. Ein Zeichen ist

[...] aliquid pro aliquo, d.h. etwas, das von jemandem als ein Hinweis auf etwas anderes erkannt wird. Doch nicht das allein:

⁴⁴ Vgl. Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S. 38ff.

⁴⁵ Vgl. Artaud, *Mexiko*, S. 350.

Unter Zeichen versteht man allgemein das minimale Element, dem man eine solche Verweisbeziehung zuteilen kann.⁴⁶

Peirce unterteilt Zeichen in drei Gruppen, nämlich Ikone, Indizes und Symbole. Ikone zeichnen sich dadurch aus, dass ihr Ausdruck in gewisser Weise dem Inhalt ähnlich ist, d.h. sie stellen eine wirklichkeitsähnliche Abbildung der Realität dar, wie etwa ein im naturalistischen Stil angefertigtes Gemälde.⁴⁷

Im Gegensatz zu Ikonen sind Indizes Verweise auf real existierende Objekte und haben keinen Abbildungscharakter. Ihr Wesen beruht also

[...] auf physischer Nähe bzw. einer Spur oder einem Abdruck. Anders gesagt, ist der Hinweis (Index) ein physikalisch oder kausal mit dem eigentlichen Gegenstand verbundenes Zeichen und erhält seinen Sinn aus diesem Bezug zum Gegenstand.⁴⁸

Ein Beispiel hierfür wäre etwa der Rauch (Signifikant), der auf einen Brand (Signifikat) verweist, ohne diesen direkt abzubilden.

Symbole sind Zeichen, die willkürlich festgelegt wurden und auf Konventionen basieren. Um ein Symbol zu entschlüsseln, muss der Rezipient auch dessen Bedeutung kennen, da in diesem Fall keinerlei Ähnlichkeit zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat besteht.⁴⁹ Beispiele wären etwa das Kreuz im Christentum oder der Davidstern im Judentum als religiöse Symbole. Da die Bedeutung von Symbolen im Gegensatz zu Ikonen und Indizes jedoch willkürlich, d.h. arbiträr, festgelegt ist, können im Laufe der Zeit bzw. in unterschiedlichen kulturellen Kontexten Symbole verschiedene Bedeutungen haben.

⁴⁶ Ugo Volli, *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen: Francke 2002, S. 22.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S.33.

⁴⁸ Ebenda, S. 36.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 38.

Im Mittelpunkt der Peirce'schen Zeichenlehre steht nicht das Zeichen an sich, sondern die Semiose, der Zeichenprozess, der das Zusammenwirken des Zeichens, des Objekts und des Interpretanten umfasst.⁵⁰ Der Interpretant ist jedoch nicht gleichzusetzen mit dem Rezipienten, sondern beschreibt die Wirkung des Zeichens in seinem Denken oder Fühlen.⁵¹ Die Semiotik geht darüber hinaus von einem erweiterten Textbegriff aus, der „jede Form von Diskursen und kulturellen Botschaften umfasst“.⁵²

Im Zusammenhang mit dem balinesischen Theater und dem *Theater der Grausamkeit* sind vor allem die Begriffe des Symbols und der Semiose von Bedeutung.

2.2.3 Das balinesische Theater

In Bezug auf Artauds Überlegungen zur Sprache, auf die ich bereits eingegangen bin, ist seine Auseinandersetzung mit dem balinesischen Theater wesentlich, da diese im Theater der Balinesen anders eingesetzt wird als auf abendländischen Bühnen.⁵³ Im balinesischen Theater steht eine chiffrierte Zeichensprache, die auf Symbolen beruht, im Vordergrund. Im Gegensatz zum psychologischen Theater, das auf Imitation der Wirklichkeit basiert, unterscheidet sich das Theater der Balinesen dadurch, dass es auf religiöse Mythen zurückgreift, „[...] dessen

⁵⁰ Vgl. Gloria Withalm, „Zeichentheorien der Medien“, in: Stefan Weber (Hg.), *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*, Konstanz: UVK 2003, S. 132-147, hier S. 136f.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 137.

⁵² Vgl. ebenda, S. 139.

⁵³ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 105.

Botschaften mittels einer nicht-diskursiven körperlichen Zeichensprache zum Ausdruck gebracht werden“.⁵⁴

Die Romanistin und Theaterhistorikerin Helga Finter vergleicht das balinesische Tanztheater mit einer Oper, da auch dort die Stimme eine wesentliche Rolle spielt.⁵⁵ Dabei sind die Grenzen zwischen einer menschlichen und einer künstlichen Stimme (z.B. Instrumente) aufgehoben, ähnlich wie das im *Théâtre Alfred Jarry* bereits der Fall ist. Die Beschäftigung mit dem balinesischen Theater festigt Artauds Entschluss, eine Entliterarisierung des Theaters zu fordern und dieses mit Hilfe von sonoren und audiovisuellen Ausdrucksmitteln auf eine metaphysische Ebene zu heben.⁵⁶

[D]as Theater mit den Möglichkeiten des Ausdrucks durch Formen und alles, was Gebärde, Geräusch, Farbe, Plastik usw. ist, verbinden, heißt, es seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgeben, heißt, es wieder in seinen religiösen und metaphysischen Blickwinkel stellen, heißt, es mit dem Universum wieder versöhnen.⁵⁷

Eine Sprache, die nicht mehr auf bloßen Wörtern beruht, um einen Inhalt zu transportieren, sondern auf Zeichen, wie es bei den Balinesen der Fall ist, lässt den Schauspieler zu einem Symbolträger werden: „Diese Schauspieler mit ihren geometrischen Gewändern scheinen lebendige

⁵⁴ Vgl. Michael Prager, „'Lebendige Hieroglyphen': Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit“, in: *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hg. v. Klaus-Peter Köpping/Ursula Rao, Hamburg: LIT 2000, S. 192-207, hier S. 194.

⁵⁵ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 108.

⁵⁶ Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 10.

⁵⁷ Antonin Artaud, „Orientalisches und abendländisches Theater“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 73-78, hier S. 75.

Hieroglyphen zu sein.“⁵⁸ Die Bewegungen der Schauspieler im balinesischen Theater scheinen für Artaud einer „mathematischen Genauigkeit“ zu folgen – das heißt, dass die Aufführungen vom Regisseur genau durchdacht sind und nichts dem Zufall oder der persönlichen Initiative des Schauspielers überlassen ist, aber die Aufführung durch seine spirituelle Komponente einem „höheren Tanz“ gleicht.⁵⁹

Wichtig ist die Figur des Regisseurs, den Artaud als „Meister heiliger Zeremonien“⁶⁰ bezeichnet. Im balinesischen Theater wird der Autor verdrängt, an dessen Stelle tritt der Regisseur, dessen „Themen, die er zum Leben erweckt, nicht von ihm selbst [stammen], sondern von den Göttern. Sie stammen anscheinend von ursprünglichen Verbindungen der Natur ab, die ein zwiefacher Geist begünstigt hat.“⁶¹

Die metaphysische Komponente, die Artaud hier für seine spätere Theorie des *Theaters der Grausamkeit* entdeckt, tritt an die Stelle der surrealistischen Ausprägung seines *Théâtre Alfred Jarry*.⁶²

Artauds Auseinandersetzung mit dem balinesischen Theater bringt ihm nicht nur Anregungen für seine eigene Theatertheorie, sondern kann auch als eine Kulturkritik der Moderne betrachtet werden.⁶³ Den mythisch-rituellen Ansatz des balinesischen Theaters nimmt Artaud zum Anlass, um

⁵⁸ Antonin Artaud, „Über das balinesische Theater“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 57-72, hier S. 58.

⁵⁹ Vgl. Artaud, „Über das balinesische Theater“, S. 62.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 64.

⁶¹ Ebenda.

⁶² Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 10.

⁶³ Vgl. Prager, „'Lebendige Hieroglyphen'“, S. 197.

die Verfehlungen des damaligen europäischen Theaters sichtbar zu machen.⁶⁴

2.3 Das *Theater der Grausamkeit*

Die Bezeichnung für Artauds Theaterkonzept fällt erstmals in einem Brief an André Gide vom 20. August 1932.⁶⁵ Davor findet man in diversen Aufzeichnungen und Briefen die Begriffe *Théâtre Métaphysique*, *Théâtre Magique* oder *Théâtre Alchimique*.⁶⁶

In seinem Essay *Schluß mit den Meisterwerken*, der im Sammelband *Das Theater und sein Double* enthalten ist, erklärt Artaud die endgültige Titelwahl für sein neues Theaterkonzept folgendermaßen:

[...] Doch „Theater der Grausamkeit“ bedeutet zunächst einmal Theater, das für mich selbst schwierig und grausam ist. Und auf der Ebene der Vorführung handelt es sich nicht um jene Grausamkeit, die wir uns gegenseitig antun können, indem wir einander zerstückeln, in dem wir unsre persönlichen Anatomien mit der Säge bearbeiten [...], sondern um die sehr viel schrecklichere und notwendigere Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können. Wir sind nicht frei. Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen.⁶⁷

Der Begriff „Grausamkeit“ ist demzufolge also nicht in seiner klassischen Bedeutung zu sehen. Artaud hebt das Wort auf eine metaphysische Ebene. Er hält die Grausamkeit am Theater für notwendig, um eine

⁶⁴ Vgl. Prager, „'Lebendige Hieroglyphen'“, S. 197.

⁶⁵ Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 22.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 22.

⁶⁷ Antonin Artaud, „Schluß mit den Meisterwerken“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 79-88, hier S. 84f.

Bewusstwerdung beim Zuschauer – und das ist der eigentliche Zweck seines Theaters – zu erreichen:⁶⁸

Vor allem ist Grausamkeit luzid, sie ist eine Art unerbittliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit. Keine Grausamkeit ohne Bewußtsein, ohne eine Art von angewandtem Bewußtsein.⁶⁹

In seinen beiden Manifesten des *Theaters der Grausamkeit*⁷⁰, die gesammelt 1938 in Buchform erscheinen, erläutert er die Zielsetzungen seines Konzepts und stellt dessen Grundzüge vor, auf die ich in den folgenden Abschnitten eingehen werde.

2.3.1 Aufbau und Bedeutung der Bühnenelemente

Artaud wollte durch sein Konzept die Bedeutung und Funktion des Theaters in der Gesellschaft verändern bzw. auf ihren Ursprung zurückführen, d.h. das Theater sollte wesentlich dazu beitragen, die Gesellschaft und die Kultur nachhaltig zu verändern, um so in letzter Konsequenz einen „neuen Menschen“ zu schaffen.⁷¹ Bei der Lektüre seiner Schriften wird deutlich, dass er sich hierbei mehr mit dem Leben an sich als mit dem Theater befasst, da es Artaud letzten Endes darum geht, im Zuschauer etwas bewusst zu machen und diesem einen

⁶⁸ Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 24.

⁶⁹ Vgl. Antonin Artaud, „Briefe über die Grausamkeit“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 109-112, hier S. 110.

⁷⁰ Das erste Manifest zum Theater der Grausamkeit erschien bereits einige Jahre zuvor in der Zeitschrift „Nouvelle Revue Francaise“ vom 1.10.1932.

⁷¹ Finter, *Der subjektive Raum*, S. 105.

Erkenntniszuwachs zu ermöglichen. Artaud konstatiert, „[...] daß wir vor allem Theater brauchen, das uns wachrüttelt: Herz und Nerven“. ⁷²

Um das Theater von seinem Nimbus als Ort der Unterhaltung zu befreien, entwickelt Artaud ein innovatives Bühnenkonzept, in dem er die Funktionen der einzelnen Bühnenelemente neu definiert.

2.3.1.1 Die Sprache

Mit der Theorie des *Theaters der Grausamkeit* ist Artauds Ablehnung einer dichterischen Sprache, wofür er bereits im *Théâtre Alfred Jarry* ansatzweise Kritik anbrachte, definitiv:

Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederzufinden. ⁷³

Mit der Entliterarisierung des Theaters wird auch der Einfluss, den das balinesische Theater mit seiner auf Gestik und Mimik basierenden physischen Sprache auf Artauds Theaterkonzept ausübte, deutlich. ⁷⁴ Artaud sieht im Dialogtheater einen wesentlichen Grund für den eingebüßten Stellenwert des Theaters in der europäischen Gesellschaft und wendet sich daher explizit gegen ein auf artikulierter Sprache basierendes Schauspiel. ⁷⁵

⁷² Antonin Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 89-93, hier S. 89.

⁷³ Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 95-107, hier S. 95.

⁷⁴ Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 44f.

⁷⁵ Vgl. ebenda, S.45.

Im ersten Manifest zum *Theater der Grausamkeit* kritisiert er das geschriebene und gesprochene Wort zwar mehrfach, dennoch lehnt er die Sprache nicht gänzlich ab: „Es geht nicht um die Unterdrückung des artikulierten Wortes, sondern darum, den Wörtern etwa die Bedeutung zu geben, die sie im Traum haben.“⁷⁶

Die Sprache erhält demnach eine andere Funktion und die Dominanz der artikulierten Sprache fällt weg:

Es handelt sich bei Artauds Theatersprache demnach im wesentlichen um eine non-verbale Sprache, beziehungsweise die paralinguistischen Elemente der Sprache: Töne, Geräusche, Schreie, Laute, Onomatopoesien und Rhythmen, darunter auch artikulierte Worte sollen die neue Theatersprache vervollständigen.⁷⁷

Kaltenböck sieht in Artauds Sprachkritik auch einen Appell an die Gesellschaft, die ihre Kommunikation zur Gänze auf die gesprochene Sprache ausgerichtet und somit ihre Ausdrucksmöglichkeiten stark beschränkt hat.⁷⁸ Der Ansatz ist insofern nachvollziehbar, dass Artaud dem Theater eine gesellschaftsverändernde Funktion geben wollte und sich in seinem Konzept auch stark auf die Veränderung, die das Schauspiel im Zuschauer auslösen soll, bezieht.

2.3.1.2 Der Bühnenraum

Im *Theater der Grausamkeit* wird die Trennung zwischen Schauspieler und Publikum aufgehoben, d.h. Bühne und Zuschauerraum werden abgeschafft. Stattdessen erstreckt sich das Schauspiel ohne Barrieren über den gesamten Raum, um so eine direkte Verbindung zwischen

⁷⁶ Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 100.

⁷⁷ Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 49.

⁷⁸ Siehe ebenda, S. 45.

Schauspieler und Zuschauer zu erzielen: „Und wirklich wird das Fehlen einer Bühne im üblichen Sinne des Wortes zur Entfaltung der Handlung in allen vier Ecken des Zuschauerraums führen.“⁷⁹

Der Zuschauer ist in der Mitte platziert, rund um ihn findet das Schauspiel statt, gekoppelt mit beständiger Tonuntermalung, Lichteffekten und einer dynamischen Handlung.

Artauds Vorstellung von einem Theaterraum ist in den herkömmlichen Theaterhäusern nicht realisierbar⁸⁰, weil Artaud auch besondere Höhen- und Tiefenproportionen im Inneren des Theatergebäudes fordert, die in den klassischen Theaterhäusern zu seiner Zeit nicht gegeben waren.⁸¹ Er bevorzugt stattdessen kleinere Räume wie Scheunen oder Schuppen, die dem Stück gemäß umzubauen sind. Der Zuschauer sitzt auf drehbaren Stühlen und kann so das Schauspiel von jedem beliebigen Winkel aus beobachten, wobei es dem Zuschauer auf diese Weise möglich gemacht wird, sich zu entscheiden, auf welche der Handlungen – in vielen Stücken sollten nach Artaud mehrere parallel stattfinden – er sich einlassen möchte. Das Schauspiel soll sich zwar über den gesamten Raum erstrecken, jedoch gibt es in der Raummitte ein Zentrum, das dem Schauspieler vorbehalten bleibt.⁸² Artauds idealer Bühnenraum ist kleiner und die Aufteilung ist offener als in den regulären, großen Theaterhäusern seiner Zeit, was zeigt, dass Artaud eine Aufführung eher in einem intimeren und vor allem individuelleren Rahmen ansetzt, um die Nähe zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer zu intensivieren.

⁷⁹ Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 103.

⁸⁰ Siehe ebenda.

⁸¹ Vgl. ebenda, S. 103.

⁸² Vgl. ebenda, S. 102ff.

2.3.1.3 Artauds Neudefinition des Schauspielers

Der Schauspieler erhält in Artauds *Theater der Grausamkeit* im Vergleich zum mimetischen Theater eine völlig neue Funktion. Er ist nicht dazu da, auf der Bühne mit seiner Persönlichkeit eine Rolle auszufüllen und einen Text vorzutragen, sondern sein Körper wird zu einem Zeichen, einer Hieroglyphe. Der Schauspieler spielt keine Figur im klassischen Sinn, denn er verfügt weder über einen dramatischen Text noch über individuelle Ausdruckskraft. Er wird gleichsam zu einer Marionette, die als funktionales Bühnenelement des Regisseurs fungiert.⁸³

Artaud verändert nicht nur die Bedeutung des Schauspielers, sondern er klammert auch den Stückautor aus. Da er sich in seiner Theorie gegen das Rezitieren von Texten wendet, wird nun auch der Autor für das Theater unwichtig. Nach ihm bedarf es einer „aktiven Inszenierung“, die direkt und spontan auf der Bühne entsteht, weshalb die Funktion des Regisseurs für Artaud in den Vordergrund rückt, ähnlich wie im balinesischen Theater:

Dies Theater verdrängt den Autor zugunsten dessen, was wir in unserem abendländischen Theaterjargon den Regisseur nennen würden; dieser aber wird zu einer Art magischem Ordner, zu einem Meister heiliger Zeremonien.⁸⁴

Artaud spricht dem Regisseur eine mystische Komponente zu und macht ihn zur alleinigen schöpferischen Person in seinem Theater, in dem dieser als Vermittler zwischen dem Geschehen auf der Bühne und den Zuschauern fungiert.

⁸³ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 52.

⁸⁴ Artaud, „Über das balinesische Theater“, S. 64.

Der Schauspieler hingegen dient ihm als Requisit bzw. als „lebendiges Werkzeug“, dessen künstlerische Individualität bedeutungslos ist.⁸⁵

Artauds Verhältnis zum Schauspieler ist ein paradoxes. Zum einen wird er zu einer Art Marionette stilisiert, die über keinerlei Eigeninitiative verfügt, zum anderen erkennt er dennoch die Wichtigkeit des Schauspielers für die Inszenierung an und stellt große Anforderungen an ihn:

Der Schauspieler ist sowohl ein Element von überragender Bedeutung, denn der Erfolg des Schauspiels hängt ja davon ab, wie sein Spiel wirkt, als auch eine Art passives, neutrales Element, weil ihm jede persönliche Initiative aufs strengste versagt bleibt. Aber auf diesem Gebiet gibt es keine präzisen Regeln; und zwischen dem Schauspieler, von dem bloß verlangt wird, daß er gut seufzen kann, und dem, der eine Rede mit all seiner persönlichen Überzeugungskraft bestreiten muß, liegt die ganze Spanne zwischen Mensch und Instrument.⁸⁶

Der Schauspieler muss folglich als Person zurücktreten und sich dem Regisseur unterordnen.⁸⁷

Artaud stellt dem Schauspieler überdimensionale Puppen entgegen, die den Akteur „doublen“ sollen. Diese Puppen eignen sich in Artauds Auffassung von einer Poesie der Sinne bzw. einer körperbetonten Ausdrucksweise dazu, verdrängte Gefühle des Schauspielers darzustellen.⁸⁸ Marionetten sind demnach dem Schauspieler gleichgestellt, was wiederum betonen soll, dass dieser nur ein Teil aller anderen Bühnenelemente ist, deren Aufgabe es ist, die Vorstellungen des Regisseurs umzusetzen. Artauds Einsatz von Marionetten als Doubles ist

⁸⁵ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 55.

⁸⁶ Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 105.

⁸⁷ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 50.

⁸⁸ Vgl. Karl Alfred Blüher, *Antonin Artaud und das „Nouveau Théâtre“ in Frankreich*, Acta Romanica 3, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991, S. 70.

von Edward Gordon Craigs (1872-1966) Konzept des Schauspielers als Über-Marionette geprägt. Craig wandte sich gegen die Vorstellung, den Schauspieler als Individuum, als eigenständige Persönlichkeit wahrzunehmen. Stattdessen sprach er sich für eine Mechanisierung des Schauspielers aus, der gleichsam als leblose Marionette im Theater fungiert.⁸⁹ Craig schreibt in seinem Essay mit dem Titel *Der Schauspieler und die Über-Marionette*: „Der Schauspieler muß das Theater räumen, und seinen Platz wird die unbelebte Figur einnehmen.“⁹⁰ Craig war der Auffassung, dass der Schauspieler als Ausdrucksmittel für das Theater ungeeignet sei, da er dessen Individualität als hinderlich für den schöpferischen Prozess ansah, der sich seiner Ansicht nach über das Unpersönliche konstituiert.⁹¹ Craigs Sichtweise auf den Schauspieler hat vermutlich Einfluss auf Artauds Theaterverständnis, da auch er sich gegen die Persönlichkeit des Schauspielers auf der Bühne wehrt und den Schauspieler als Werkzeug betrachtet. Des Weiteren stellt er dem Schauspieler Marionetten gegenüber, die das „Material Schauspieler“ doubler sollen.

Was die Ausbildung des Schauspielers betrifft, so nennt Artaud den Atem als wichtigstes Element auf dem Theater: Dadurch, dass der Schauspieler den Atem mit dem Zuschauer teilt, ist eine Identifikation mit dem Schauspiel für Letzteren überhaupt möglich:

Damit die Kette wiederhergestellt werden kann, die Kette einer Zeit, da der Zuschauer im Schauspiel seine eigne Realität suchte, muß das Theater, [...] das den Atem zum Ausgangspunkt hat und das sich, nach dem Atem, auf den Laut oder den Schrei stützt, diesem

⁸⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag ²1999, S. 169.

⁹⁰ Zit. nach Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, S.169.

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 168f.

Zuschauer Atemzug für Atemzug und Takt für Takt die Identifikation mit dem Schauspiel ermöglichen.⁹²

Dafür muss der Schauspieler jedoch erst lernen, seinen Atem bewusst zu kontrollieren. Artaud zieht in seinem Essay *Eine Gefühlsästhetik* einen Vergleich zwischen einem Athleten, der lernen muss, seine Muskulatur zu kontrollieren und dem Schauspieler, der als „Athlet des Herzens“ Kontrolle über seine Gefühlsmuskulatur erlangen muss.⁹³

Bewusstsein über seine Gefühlswelt zu erlangen sowie die Seele als etwas Stoffliches zu begreifen, sind die wichtigsten Voraussetzungen für den Beruf des Schauspielers.⁹⁴

Der Atem steht dabei in einem bestimmten Verhältnis zum Schauspiel:

Je maßvoller und zurückgenommener das Spiel ist, desto weiter und dichter, substantieller und mehr mit Reflexen beladen ist der Atem. Während einem hitzigen, umfangreichen Spiel, das nach außen tritt, ein Atem mit kurzen, flachen Lamellen entspricht.⁹⁵

Artaud konstatiert, dass jedem Gefühlszustand eine Form des Atems entspricht. Die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, diese Form zu finden. Dafür bedarf es eines intensiven Atemtrainings, das teilweise auf der jüdischen Kabbala beruhen sollte.

Ziel des Schauspielers ist es, durch Übungen die verschiedenen Gefühlszustände abrufbereit zu machen, damit er sich im Schauspiel

⁹² Antonin Artaud, „Das Théâtre de Séraphin“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 157-162, hier S. 162.

⁹³ Vgl. Antonin Artaud, „Eine Gefühlsästhetik“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 139-147, hier S. 139.

⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 141.

⁹⁵ Ebenda, S. 140.

jederzeit in jede beliebige Gefühlslage versetzen kann.⁹⁶ Mit Hilfe dieser Übungen soll es dem Schauspieler gelingen, „den Zuschauer in magische Trance [zu] versetzen“.⁹⁷

Die Schauspieler – als „lebendige Hieroglyphen“ – evozieren, dass

durch ihr Labyrinth von Gebärden, Haltungen und Schreien in die Luft, durch Tanzschritte und Kurven hindurch, die keinen Teil des Bühnenraums ungenutzt lassen, der Sinn einer neuen körperlichen Sprache zur Geltung kommt, die auf Zeichen und nicht mehr auf Wörtern beruht.⁹⁸

Der Ersatz von Wörtern durch Zeichen, die miteinander korrespondieren und nahtlos ineinander übergehen, führt zu einer intuitiven Kommunikation mit dem Zuschauer, derer es keiner Übersetzung in eine diskursive, logische Sprache bedarf⁹⁹, da die kathartische Wirkung des *Theaters der Grausamkeit* auf einer metaphysischen, tranceähnlichen Ebene stattfindet.

2.3.1.4 Der Zuschauer

Artaud kritisiert am bestehenden psychologischen Theater die räumliche Trennung zwischen Publikum und Schauspieler massiv, da sie den Zuschauer zu einer Art Voyeur macht, was zur Folge hat, dass der Unterschied zwischen dem Kinofilm und dem Theater verschwimmt, was sich Artauds Meinung nach negativ auf den Stellenwert des Theaters auswirkt.¹⁰⁰ Artaud fordert ein Theater jenseits des Unterhaltungsfaktors,

⁹⁶ Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 68.

⁹⁷ Vgl. Artaud, „Eine Gefühlsästhetik“, S. 147.

⁹⁸ Artaud, „Über das balinesische Theater“, S. 58.

⁹⁹ Vgl. ebenda.

¹⁰⁰ Vgl. Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, S. 89.

das die Menschen wachrütteln soll, es müsse von einer derart heftigen Aktion geprägt sein, sodass die Sensibilität des Zuschauers beinahe zermalmt werde.¹⁰¹

Und weil wir die Sensibilität des Zuschauers von allen Seiten angehen möchten, propagieren wir ein Schauspiel, das sich dreht und das eine visuelle und akustische Pracht über die ganze Masse der Zuschauer ausgießt, anstatt aus Bühne und Parkett zwei abgeschlossene Welten ohne Kommunikationsmöglichkeit zu machen.¹⁰²

Interessant ist, dass Artaud in seinem Konzept dem Zuschauer eine große Bedeutung beimisst. Er hebt ihn vom passiven Betrachter zum aktiven Teilnehmer am Theatergeschehen hervor. So findet im *Theater der Grausamkeit* eine Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Zuschauer statt, der Zuschauer ist also nicht mehr der Betrachter des Gesamtkunstwerks, das ihm präsentiert wird, sondern er ist notwendig für die Entfaltung der Wirkung des Schauspiels. Schließlich geht es ja auch darum, den Zuschauer zu „heilen“¹⁰³ und ihn durch die Konfrontation mit „körperlichen, gewaltsamen Bildern“¹⁰⁴ auf einer unbewussten Ebene zu erreichen.

2.3.1.5 Musik

Artaud möchte auf alte, nicht mehr gebräuchliche Musikinstrumente zurückgreifen bzw. neue erschaffen, um durch ungewohnte Klänge den Zuschauer auf sonorer Ebene zu erreichen. Des Weiteren werden Töne durch bestimmte Metallobjekte erzeugt, die den Zuschauer „verrückt

¹⁰¹ Vgl. Artaud, „Schluß mit den Meisterwerken“, S. 88.

¹⁰² Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, S. 91.

¹⁰³ Vgl. Artaud, „Schluß mit den Meisterwerken“, S. 86.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 88.

machen sollen“.¹⁰⁵ Der Fokus des *Theaters der Grausamkeit* liegt stark auf der klanglichen Ebene. Dabei nimmt Artaud keine Unterscheidung zwischen künstlichen, d.h. instrumentellen Klängen bzw. Geräuschen, und der menschlichen Stimme vor:¹⁰⁶

Von einer Gebärde zu einem Schrei oder einem Ton gibt es keinerlei Übergang: alles korrespondiert wie durch bizarre Kanäle, die man durch den Geist selber gegraben hätte!¹⁰⁷

Musik wird nicht mehr als Untermalung der Handlung begriffen, sondern – wie alle anderen Bühnenelemente – als eigenständiges Ausdrucksmittel:

Überdies gibt es eine konkrete Auffassung der Musik, bei der die Töne eingreifen wie Figuren, bei der Harmonien entzweigeschnitten werden und im präzisen Eingreifen der Wörter aufgehen.

Von einem zum andern Ausdrucksmittel bilden sich Entsprechungen und Schichtungen; und selbst das Licht kann einen bestimmten geistigen Sinn annehmen.¹⁰⁸

Zwischen der Musik, den Gebärden, der Sprache und dem Licht findet eine permanente Wechselwirkung statt, die den Raum erfüllt und die Sensibilität des Zuschauers auf mehreren Ebenen gleichzeitig berührt.

2.3.1.6 *Requisiten, Dekoration*

Dekoration im klassischen Sinne lehnt Artaud ab. An deren Stelle treten „Hieroglyphen-Figuren, rituelle Kostüme, Puppen von zehn Meter [sic!] Höhe, die den Bart König Lears im Sturmwind darstellen, mannshohe

¹⁰⁵ Vgl. Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 101f.

¹⁰⁶ Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 53.

¹⁰⁷ Artaud, „Über das balinesische Theater“, S. 61.

¹⁰⁸ Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 101.

Musikinstrumente, Gegenstände unbekannter Form und Bestimmung“.¹⁰⁹ Die Gegenstände auf der Bühne haben – so wie die Musikinstrumente mit ihren ungewöhnlichen Klängen – außergewöhnliche Formen, die sie vor den Zuschauern rätselhaft erscheinen lassen. Durch diese Abstraktion der Gegenstände, die nichts darstellen sollen außer sich selbst und nicht einfach zur Dekoration gehören, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sie gelenkt. Der Zuschauer nimmt die Objekte auf der Bühne sowie die Musik bewusster wahr, da sie von diesem nicht in einen logisch-rationellen Kontext gesetzt werden können.

2.3.1.7 Kostüme, Masken, Beleuchtung

Kostüme sollen nicht der Moderne entsprechen, sondern eher traditionell gehalten werden. Artaud lehnt moderne Kostüme nicht generell ab, doch seiner Ansicht nach eignet sich traditionelle Kleidung besser, um den rituellen Charakter des Schauspiels herauszustreichen.¹¹⁰ Die Kostüme haben die Funktion eines „Doubles“ für den Schauspieler, indem sie dessen individuelle Persönlichkeit unterlaufen.¹¹¹

Ähnlich wie mit den Marionetten, die den Schauspieler „doubeln“ sollen, verhält es sich mit der Anwendung von Masken, deren Zweck es ist, den Schauspieler zu entpersonalisieren. Ein weiterer Ansatz in diese Richtung ist, dass der Schauspieler lernen soll, sein Gesicht wie eine Maske einzusetzen, um jegliche Subjektivität aus dem Spiel herauszunehmen.¹¹²

¹⁰⁹ Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 104.

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 102.

¹¹¹ Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 59.

¹¹² Vgl. Kaltenböck, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, S. 61.

Artaud misst der Beleuchtung eine besondere Bedeutung bei und sucht nach neuen, innovativen Anwendungsformen des Lichts, „damit man Hitze, Kälte, Zorn, Furcht usw. hervorrufen kann“. ¹¹³ Das Licht soll demnach dazu dienen, die Wirkung des Schauspiels zu verstärken und Emotionen im Zuschauer auszulösen.

Nachdem ich die wesentlichen Grundstrukturen von Artauds Theaterkonzept erläutert habe, folgt im nächsten Abschnitt eine Zusammenfassung der innovativen Elemente, die für einen späteren Vergleich mit Jerzy Grotowskis Theorie des *Armen Theaters* notwendig ist.

2.4 Zusammenfassung: Innovationen im *Theater der Grausamkeit*

Artauds Intention war es nicht, Reformen oder Verbesserungen in einzelnen Bereichen des Theaters zu erreichen, sondern er wollte das Theater in seiner Gesamtheit revolutionieren. Dazu definiert er das Wesen, den Aufbau und insbesondere auch die Bedeutung des Theaters neu. Im Folgenden werde ich kurz die meiner Ansicht nach wichtigsten innovatorischen Aspekte in Artauds *Theater der Grausamkeit* anführen:

2.4.1 Abwendung vom mimetischen Theater

Mit dem *Theater der Grausamkeit* verfolgt Artaud die Absicht, ein neues Theater zu schaffen, das sich von einer mimetischen Ausdrucksweise abgrenzt und die Aufführung zu einem intensiven und einzigartigen Erlebnis macht, das Schauspieler und Zuschauer gemeinsam erleben.

¹¹³ Vgl. Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, S. 102.

Artaud stellt sich gegen das aristotelische Theater, das die Dichtung als notwendige Voraussetzung für eine Inszenierung ansieht. Die Dichtkunst als Darstellung bzw. Nachahmung von Handlung soll nach Aristoteles dazu führen, dass sich der Zuschauer in die Handlung einfühlen kann und so – in einer Tragödie – durch das Empfinden von Furcht und Schrecken (éleos und phóbos) eine Katharsis vollzieht.¹¹⁴ Artaud tritt für ein spontanes Theater ein, weshalb er auch Aristoteles' Ansatz, eine Aufführung müsse einen Anfang, eine Mitte und ein Ende sowie eine in sich geschlossene Handlung haben, ablehnt. Mit seiner Abwendung von einem mimetischen Theater stellt sich Artaud auch gegen Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938) und einen naturalistischen Schauspielstil, der die Realität auf der Bühne detailgetreu nachahmen soll, da diese Art des Schauspielens seiner Vorstellung von einem spontanen Theater widerspricht und auch der Zuschauer hier weiterhin nur als passiver Beobachter fungiert.

Das Theater ist nach Artaud als eine lebendige, dynamische Aktion zu begreifen, die auf einer Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Zuschauer beruht. Das Theater soll nicht als Abbild einer Realität fungieren, sondern sich dessen bewusst werden, selbst das Leben zu sein. Alles, was in einer Aufführung geschieht, ist lebendig und daher dem Leben nicht unterzuordnen.

2.4.2 Öffnung des Raums

Um den Zuschauer von seiner passiven Rolle des Voyeurs zu befreien, fordert Artaud die Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Öffnung des Raums findet dabei nicht nur auf

¹¹⁴ Siehe Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, üb. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005.

der Schauspieler-Zuschauer-Ebene statt, sie umfasst auch die Requisiten oder die Musikinstrumente, die den Raum in seiner Gesamtheit durchdringen sollen.

2.4.2.1 Exkurs: Vom Bühnenbild zum Bühnenraum im 20. Jhdt.

Artaud stellt sich mit seiner Forderung nach einer Aufhebung der Trennung von Schauspieler und Zuschauer in die Tradition des Avantgarde-theaters. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts sprach sich der Theatertheoretiker Georg Fuchs (1868-1949) für die Aufhebung der Guckkastenbühne und des Logentheaters aus und postulierte die Einheit von Schauspieler und Zuschauer.¹¹⁵ Fuchs realisierte seine Vorstellungen schließlich gemeinsam mit Max Littmann (1862-1931) im Bau des Münchner Künstlertheaters, das im Jahr 1908 eröffnet wurde. Das Proszenium ist hierbei von besonderer Bedeutung, weil dadurch die Handlung von der Bühne aus weit in den Zuschauerraum hineingetragen werden kann.¹¹⁶ Einen Schritt weiter gingen 1927 Erwin Piscator (1893-1966) und Walter Gropius (1883-1969) mit dem Entwurf eines so genannten „Totaltheaters“, deren Bühne und Zuschauerraum komplett variabel sind. Ziel Piscators war es, durch die innovative Architektur das Publikum aus seinem passiven Zustand herauszuholen und es wachzurütteln. Der Entwurf wurde jedoch nicht umgesetzt.¹¹⁷

Max Reinhardt (1873-1943) wiederum verfolgte einen anderen Ansatz: Er verlegte sein Schauspiel von den Theatergebäuden an Orte, die einen alltäglichen Bezug zu den Zuschauern haben, wie etwa eine Kirche, ein

¹¹⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 1997, S. 15.

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 16.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 16ff.

Marktplatz oder Ähnliches. In den 1930er Jahren wählte Reinhardt oft Originalschauplätze für seine Inszenierungen aus:

Indem die Zuschauer sich am „Originalschauplatz“ versammelten, wurden sie gleichsam selbst zu Mitspielern des theatralen Geschehens. Die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit, die möglichst durchlässig zu machen, Reinhardts erklärtes Ziel war, verwischte sich zunehmend, fast bis zur Unkenntlichkeit.¹¹⁸

Die Vermischung von Realität und inszenierter Theaterrealität strebten auch die Dadaisten, wie beispielsweise Johannes Baader (1875-1955), an, indem sie theatrale Aktionen in der Öffentlichkeit, außerhalb von Theatergebäuden setzten, um so die Theatralität im alltäglichen Leben aufzuzeigen.¹¹⁹

Jeder dieser Ansätze verfolgt das Ziel, die Guckkastenbühne mit ihrer perspektivischen Wahrnehmung aufzubrechen. Das Bühnenbild, das auf der Guckkastenbühne das wesentliche visuelle Element ist, wird zum Bühnenraum¹²⁰, der die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer aufhebt, wodurch für den Zuschauer neue Möglichkeiten der Wahrnehmung entstehen.

2.4.3 Von einer logisch-rationalen zu einer metaphysischen Bedeutungsebene

Es geht Artaud nicht darum, das Zusammenspiel aller sinnlich wahrnehmbaren Elemente für den Zuschauer auf einer logisch-rationalen Ebene fassbar zu machen. Seiner Ansicht nach soll das Theater mithilfe seiner zahlreich vorhandener Ausdrucksformen, die bislang vom

¹¹⁸ Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S. 22.

¹¹⁹ Vgl. ebenda, S. 23f.

¹²⁰ Ebenda, S. 25.

artikulierten Wort, also dem Stücktext, unterdrückt wurden, zu einer metaphysischen, rein auf die Sinne abzielenden Kunst werden.

Aus diesem Grund ist für den Autor eines Theaterstücks in Artauds Konzept kein Platz mehr. Der Text stellt in diesem Zusammenhang ein Hindernis dar, da dieser den Zuschauer dazu verleitet, das Schauspiel mit seinem Verstand, seiner Ratio zu begreifen, was sich mit Artauds Auffassung eines metaphysischen Theaters spießt. An die Stelle des Autors tritt in Artauds *Theater der Grausamkeit* der Regisseur, der den wichtigsten Part in der Inszenierung trägt. Artaud spricht ihm – inspiriert vom balinesischen Theater – eine magisch-mystische Bedeutung zu, die es im Schauspiel umzusetzen gilt.

Die Sinne des Zuschauers sollen durch eine konkrete Sprache, die – in groben Zügen gesagt – auf Gestik und Mimik beruht, angesprochen werden, um im Zuschauer eine Erschütterung hervorzurufen. Das Schauspiel kehrt im Alltag nicht Wahrnehmbares hervor, ähnlich wie es im Traum der Fall ist. Dieses totale Theater, das sich über den gesamten Raum erstreckt, versetzt den Zuschauer in eine Art Trance und ermöglicht ihm – im Idealfall –, sich auf eine andere Bewusstseinsebene als der rationalen zu begeben.

2.4.4 Der Schauspieler als lebendiges Zeichen

Der Schauspieler erhält in Artauds *Theater der Grausamkeit* eine völlig neue Funktion: Dieser muss seine Persönlichkeit ausklammern und seinen Körper als lebendiges Zeichen begreifen. Er ist nicht mehr Darsteller einer Figur, deren Handlungen und Gefühle er ausführt und repräsentiert, sondern sein Körper soll zur Gänze vom Schauspiel durchdrungen werden. Um dem Schauspieler diese Art von Ausdruck zu

ermöglichen, entwickelt Artaud eine Theorie, die auf dem Atem basiert und dem Schauspieler dabei helfen soll, seine Seele als etwas Stoffliches, ergo Veränderbares, zu begreifen.

Artaud kreiert eine physische Zeichensprache, bei der die methodische Schaffung eines sonoren und visuellen Gestus mittels körperlicher Hieroglyphen im Zentrum steht.¹²¹ Der Schauspieler fungiert als symbolischer Zeichenträger, deren Signifikanten chiffrierte Botschaften vermitteln.¹²² Erika Fischer-Lichte unterscheidet schauspielerbezogene Zeichen in linguistische und paralinguistische, d.h. mimische und gestische, Zeichen. Zudem gibt es auf der Bühne auch Zeichen, die nicht unmittelbar in Zusammenhang mit dem Schauspieler stehen, wie etwa Requisiten, Beleuchtung, Musik oder Dekoration.¹²³ Der Schauspieler tritt auf der Bühne in eine Wechselbeziehung mit anderen Signifikantensystemen, wodurch sich eine spezifische Dynamik in Artauds *Theater der Grausamkeit* entfaltet.¹²⁴

Es geht Artaud in puncto Schauspieler um eine Reduktion auf das Wesentliche: Dieser muss durch Übungen Bewusstsein über seine Gefühlswelt erlangen und lernen, diese gezielt einzusetzen. Der Schauspieler ist demnach also nicht mehr Rezitator und Imitator wie im klassischen Sprechtheater, sondern er stellt seinen Körper zur Verfügung, um die Vorstellungen des Regisseurs umsetzbar zu machen. Der Schauspieler wird bei Artaud zu einem entfesselten Körper, er selbst darf

¹²¹ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 106.

¹²² Vgl. Lutz, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, S. 95.

¹²³ Erika Fischer-Lichte, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1990, S. 233-260, hier S. 239.

¹²⁴ Vgl. Finter, *Der subjektive Raum*, S. 100.

jedoch keine persönliche Initiative in Form einer Zurschaustellung zeigen, wie es im psychologischen Theater der Fall ist.

2.4.5 Artauds *Theater der Grausamkeit* als Kritik an der europäischen Kultur

Einer der wesentlichsten Aspekte in Artauds Theaterkonzept ist die Abwendung von der Literatursprache. Das *Theater der Grausamkeit* emanzipiert sich vom Stücktext und kann sogar vollkommen ohne Text in der von Artaud angestrebten Form von direkten Inszenierungen existieren. Direkte Inszenierungen entstehen spontan auf der Bühne, bilden einen Gegensatz zu werkgetreuen Aufführungen und haben zur Folge, dass die Dualität von Autor und Regisseur obsolet wird und an deren Stelle ein „alleiniger Schöpfer“ tritt.

Der Autor wird also bedeutungslos, der Text behindert Artauds Ansicht nach die Sicht auf die eigentliche Ausdruckskraft des Theaters, die in einer spezifischen Theatersprache, die die Sinne ansprechen soll, liegt. Diese Sprache beruht auf Zeichen, die mittels Gestik und Mimik ausgedrückt werden. Artaud ist in dieser Hinsicht stark beeinflusst vom balinesischen Theater. Generell lässt sich feststellen, dass Artauds Theaterkonzept einen radikalen Bruch mit der damaligen europäischen Theaterkultur bedeutet.¹²⁵ Stattdessen beschäftigt er sich mit ostasiatischer und mexikanischer Kultur, die ihm als Inspirationsquellen dienen.

Artauds Schriften zum Theater können als Kritik am damaligen europäischen Theater gelesen werden, das sich seiner Meinung nach zu

¹²⁵ Vgl. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, S. 412.

stark an Vernunft und an Aufklärungsdenken orientiert.¹²⁶ Darin liegt auch Artauds wichtigster Beitrag in der Theatergeschichte: Die Realisierbarkeit seiner Theorie gestaltet sich als schwieriges, schier unmögliches Unternehmen, Artaud selbst scheiterte an deren Umsetzung. Vielmehr hat Artaud einen Denkanstoß zu Bedeutung und Umgang mit dem Begriff Theater gegeben, der ab den 1960er Jahren Theatermacher wie Jerzy Grotowski, Eugenio Barba oder The Living Theatre inspirierte.

¹²⁶ Vgl. Brauneck, „Antonin Artaud: ‚Theater der Grausamkeit‘ oder: Grenzgängerei auf Leben und Tod“, S. 470.

3 Jerzy Grotowskis *Armes Theater*

*Der Schauspieler darf einen „Akt der Seele“ nicht illustrieren, er muß ihn mit den Mitteln seines Organismus vollziehen.*¹²⁷

Die Theaterlandschaft in Polen war nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion stark vom Kommunismus geprägt. Was im Jahr 1949 als „Offensive gegen das bürgerliche Theater“¹²⁸ entstand, entwickelte sich im Laufe der Zeit zur politischen Forderung nach einem sozialistischen Repertoire der Theaterhäuser.¹²⁹ In den 1950er Jahren sank die Zahl der westlichen Theaterstücke, die zur Aufführung gebracht wurden drastisch, die polnischen Dramatiker sollten sich an Maxim Gorki und Alexandr Nikolajewič Ostrowskij orientieren und in ihren Theaterstücken einen positiven und parteikonformen Helden darstellen.¹³⁰ Die Bühnenästhetik ordnete sich einem sozialistisch geprägten Realismus unter, der bühnentechnisch keine Experimente zuließ. Das Theater sollte im Allgemeinen als leichte Unterhaltung für das Volk dienen.¹³¹

Nach dem Tod Stalins im Jahr 1953 lockerten sich die kulturpolitischen Bedingungen ein wenig und es entstanden zahlreiche Experimentierbühnen, die anstelle eines „sozialistischen“ Dramas polnische und internationale Theaterstücke aus der Avantgardebewegung inszenierten.¹³² Die junge Theatergeneration, die sich im Zuge der

¹²⁷ Jerzy Grotowski, „Aufstellung der Grundprinzipien“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 285-295, hier S. 288.

¹²⁸ Vgl. Karl Hartmann, *Das polnische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg*, Marburg: N.G. Elwert Verlag 1964, S. 20.

¹²⁹ Vgl. ebenda, S. 26.

¹³⁰ Vgl. ebenda, S. 29.

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 34.

¹³² Vgl. Barbara Schwerin v. Krosigk, „Der nackte Schauspieler.“ *Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis*, Berlin: publica Verl. 1986, S. 19f.

politischen Veränderungen bildete, lehnte die Schule Stanislawskis, die die polnische Theaterlandschaft von 1949 bis 1955 dominiert hatte, ebenso ab wie andere traditionelle Schauspieltheorien, beispielsweise den Naturalismus oder den Psychologismus.¹³³ Im Zentrum des Interesses der Theaterschaffenden standen nun die Befreiung aus der ideologischen Gleichschaltung und die Autonomie der Inszenierung.¹³⁴

Im Zeitraum 1958/59 kam es jedoch erneut zu stärkeren politischen Eingriffen und es wurden wieder mehr Dramen im Sinne des Sozialismus aufgeführt. Der darauf folgende Widerstand von Seiten der polnischen Theatermacher beruhte aber nicht auf offener Provokation, sondern fand eher auf einer subtileren Ebene statt.¹³⁵

Als Jerzy Grotowski 1959 mit seiner praktischen Theaterarbeit begann, lehnte er sowohl ein „Theater der Unterhaltung“ als auch ein „politisches Theater“ ab. Stattdessen konzentrierte sich seine (Forschungs-)Arbeit ganz auf das Theatralische im Theater, hierbei vor allem auf die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer. Jerzy Grotowskis Theater fand kurz nach seiner Gründung nur wenig Beachtung und des Öfteren mussten Vorstellungen wegen Besuchermangels abgesagt werden.¹³⁶ Auch die kulturpolitischen Behörden erwogen die Schließung des Theaters, da Grotowskis Theaterarbeit und seine Auseinandersetzung mit mystischen Traditionen als nicht systemkonform galt. Aufgrund seiner wachsenden internationalen Bekanntheit blieb sein Theater jedoch bestehen und Grotowski wurde schließlich zu einem der wichtigsten modernen Theaterschaffenden Polens.¹³⁷

¹³³ Vgl. Schwerin v. Krosigk, *„Der nackte Schauspieler“*, S. 20.

¹³⁴ Vgl. ebenda.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 21.

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 37.

¹³⁷ Vgl. ebenda, S. 38.

3.1 Das *Theater Laboratorium*: Erforschung des Theatralischen

Jerzy Grotowskis intensive Arbeit am Theater beginnt im Jahr 1959, als er gemeinsam mit dem Dramaturgen und Theaterkritiker Ludwik Flaszen (geb. 1930) die Leitung eines Theaters in Opole übernimmt, das vorerst den Namen *Theater der 13 Reihen* trägt. Zuvor hatte er Schauspielkunst und Regie in Krakau und Moskau studiert sowie bei einzelnen Hörspielen und Theateraufführungen Regie geführt.¹³⁸

Mit dem *Theater der 13 Reihen* nimmt Grotowskis theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Theater, was später unter den Begriffen *Theater Laboratorium* und *Armes Theater* Bekanntheit erlangte, seinen Anfang. Grotowski wendet sich bereits Ende der 1950er Jahre gegen eine rein ästhetische Funktion des Theaters und konstatiert, dass es im Theater „im Grunde genommen doch einfach darum geht, die Wirklichkeit dynamisch, intensiv, sozusagen ‚integral‘ zu erleben“.¹³⁹

Grotowski sieht das Theater als einen Ort des Erlebens, der Wirklichkeit, nicht als einen Ort, der Illusionen erzeugt.

1962 rückt der Begriff des *Theater Laboratoriums* in den Vordergrund, als die erste Umbenennung des Theaters in *Theater Laboratorium der 13 Reihen* erfolgt. Der Begriff des Laboratoriums mag vielleicht in Zusammenhang mit Theater und Schauspielkunst auf den ersten Blick verwirrend anmuten, doch ist er für Grotowskis Arbeit durchaus zutreffend: Sein *Theater Laboratorium* dient dazu, den Schauspieler und die

¹³⁸ Siehe Tadeusz Burzyński / Zbigniew Osiński, *Das Theater Laboratorium Grotowskis*, Warschau: Verlag Interpress o.J., S. 9.

¹³⁹ Zitiert nach Burzyński, *Das Theater Laboratorium Grotowskis*, S. 9.

Schauspielkunst zu erforschen.¹⁴⁰ Es gilt nicht nur den Schauspieler neu zu definieren, sondern auch das Theater an sich:

In erster Linie versuchen wir, [...] dem Gedanken zu widerstehen, Theater sei eine Zusammensetzung aus mehreren Disziplinen. Wir versuchen zu definieren, was Theater kennzeichnet, was diese Tätigkeit von anderen Kategorien der Aufführung und Darstellung trennt. Zweitens sind unsere Produktionen detaillierte Untersuchungen der Beziehung Schauspieler-Publikum. Das heißt, wir betrachten die persönliche und szenische Technik des Schauspielers als den Kern der Theaterkunst.¹⁴¹

1965 verlegt Grotowski den Sitz des Theaters nach Wrocław, wo es ein Jahr später den offiziellen Status eines Instituts erlangt und den Titel *Theater Laboratorium der 13 Reihen, Forschungsinstitut für Schauspielerische Methode* trägt. Nach einigen weiteren Namensänderungen wird Grotowskis Forschungsinstitution ab 1975 vereinfacht als *Institut Laboratorium* bezeichnet.¹⁴²

Aufgrund der Bezeichnungen „Forschungsinstitut“ sowie „Laboratorium“ wird deutlich, dass es Grotowski in seiner Theaterarbeit tatsächlich um die Erforschung des Theatralischen geht.

Um einen besseren Überblick über die praktische Theaterarbeit Grotowskis zu erhalten, lässt sich sein Schaffensprozess grob in fünf Perioden einteilen:

¹⁴⁰ Vgl. Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 7.

¹⁴¹ Jerzy Grotowski, „Für ein Armes Theater“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 13-26, hier S. 13; (Orig. *Odra*, Wrocław 9/1965).

¹⁴² Siehe Burzyński, *Das Theater Laboratorium Grotowskis*, S. 10.

1. Die Aufführungsphase (1959-1969), in der die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer noch einen wesentlichen Bestandteil im Theaterschaffen Grotowskis darstellt.
2. In der Paratheatralischen Phase (1970-1975) spielt Partizipation eine große Rolle, d.h. dass sowohl Ensemblemitglieder als auch außenstehende Personen aktiv am Theaterprozess teilnehmen. Die Aufführung vor einem Publikum verliert an Bedeutung.
3. Das Theater der Quellen (1976-1982): In dieser Phase konzentriert sich Grotowski auf die Untersuchung theatraler Techniken aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Außerdem unternimmt er mehrere Forschungsreisen nach Asien, Amerika, Europa und Afrika.
4. Das Objektive Drama (1983-1985): In Workshops trennt Grotowski Elemente aus antiken Riten, wie etwa Tanz, Gesang oder Raumverständnis, aus ihren kulturellen Kontexten und untersucht deren Effekte auf die Beziehungen der Teilnehmer.
5. Rituelle Künste (ab 1985): Diese Phase findet im *Workcenter of Jerzy Grotowski* im italienischen Pontedera statt. Hierbei stehen die Perfektionierung und genaue Erarbeitung bestimmter Fertigkeiten, wie beispielsweise der Beherrschung der Stimme oder der Körperresonanz, im Vordergrund.¹⁴³

Die verschiedenen Schaffensphasen Grotowskis zeigen, dass sich im Laufe seiner Arbeit der Fokus verschiebt: Geht es in den 1960er Jahren

¹⁴³ Vgl. Michael Hüttler, „Der Körper als Ort der Erinnerungen. Vom Ritual über das Theater zum Bewußtsein – Theateranthropologie“, Dipl. Univ. Wien 1997, S. 45ff. Eine detaillierte Analyse der Schaffensphasen Grotowskis findet sich in Lisa Wolford / Richard Schechner (Hg.), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge 1997.

noch stark um die Beziehung zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, wendet sich Grotowski ab den 1970er Jahren immer mehr von Theateraufführungen ab, bis er sich schließlich für eine komplette Ausklammerung des Publikums und somit gegen öffentliche Aufführungen entscheidet. Stattdessen rückt die Arbeit an und mit dem Schauspieler ins Zentrum seines Interesses.

Da ich mich in meiner Diplomarbeit mit theoretischen Theaterkonzepten befasse, die ich einander vergleichend gegenüberstellen möchte, wird im Folgenden Grotowskis praktische Theaterarbeit nicht im Vordergrund stehen. An dieser Stelle wird jedoch darauf hingewiesen, dass Grotowskis Theaterkonzept, wie bereits oben erwähnt, im Laufe der Zeit wesentlich modifiziert wurde, indem sich Grotowski von einer Aufführungspraxis abwandte und sich zur Gänze auf die praktische Arbeit mit dem Performer konzentrierte.¹⁴⁴

3.1.1 Vorläufer und Einflüsse

In einem Artikel aus dem Jahr 1965, der in der Zeitschrift *Odra* in Wrocław erscheint¹⁴⁵, zählt Grotowski u.a. die Methoden von Stanislawski, Dullin, Meyerhold, der Peking-Oper sowie dem japanischen No-Theater als maßgeblich für die Entwicklung seiner Sichtweise auf das Theater auf. Grotowski orientiert sich einerseits an großen Theaterreformern des 20. Jahrhunderts, andererseits nimmt er – ähnlich wie Antonin Artaud –

¹⁴⁴ In Bezug auf Grotowskis spätere Arbeit verweise ich auf die beiden Aufsätze: Jerzy Grotowski, „Performer“, in: Lisa Wolford/Richard Schechner (Hg.), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge 1997, S. 374-378. sowie Peter Brook, „Art as a Vehicle“, in: Lisa Wolford/Richard Schechner (Hg.), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge 1997, S. 379-382.

¹⁴⁵ Ich beziehe mich auf die deutsche Übersetzung des Artikels „Für ein Armes Theater“ in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag³ 2006, S. 13-26.

Impulse aus dem ostasiatischem Theater auf. Grotowski möchte jedoch nicht ein Konglomerat aus all diesen Ansätzen bilden:

[...] [D]ie Methode, die wir entwickeln, ist nicht eine Kombination von Techniken, die wir diesen Quellen entnommen haben (obgleich wir manchmal Elemente für unseren Gebrauch adaptieren). Wir wollen dem Schauspieler nicht einen vorher aufgestellten Katalog von Fertigkeiten beibringen, ihm keine „Wundertüte voller Tricks“ geben. Unsere Methode ist keine deduktive, keine Ansammlung von Fertigkeiten.¹⁴⁶

Grotowski verfolgt nicht das Ziel, eine feststehende Theorie des Theaters aufzustellen, ihm geht es um den Prozess der Entwicklung. Der Schauspieler muss lernen, seinen Körper und Geist zu befreien, indem er innere Widerstände abbaut. Grotowski nennt diesen Prozess *via negativa*, weil es nicht darum geht, dem Schauspieler eine Fertigkeit beizubringen, sondern darum, Blockierungen zu zerstören.¹⁴⁷

Grotowskis Arbeit mit dem Schauspieler beinhaltet auch eine andere Definition des Theaters. Seine Sichtweise auf das Theater, die eine Kritik an damaligen westlichen Theaterauffassungen beinhaltet, fasst er unter dem Begriff *Armes Theater* zusammen, dessen Bedeutung ich im folgenden Abschnitt skizzieren werde.

3.2 Reiches Theater versus Armes Theater

Grotowski kritisiert am zeitgenössischen Theater, dass es in einen Konkurrenzkampf mit anderen Künsten bzw. Medien, wie etwa Film und Fernsehen, tritt:

¹⁴⁶ Grotowski, „Für ein Armes Theater“, S. 14.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 15.

Seit Film und Fernsehen auf dem Gebiet technischer Möglichkeiten glänzen (Montage, augenblickliche Ortswechsel usw.), kontert das Reiche Theater mit dem himmelschreiend kompensatorischen Ruf nach dem „totalen Theater“. [...] Ganz gleich, wie sehr das Theater expandiert und seine technischen Möglichkeiten ausnutzt, es wird Film und Fernsehen technologisch immer unterlegen bleiben. Folglich schlage ich Armut auf dem Theater vor.¹⁴⁸

Aufwändige technische Bühneneffekte lehnt Grotowski ab, da er der Meinung ist, das Theater könne in dieser Hinsicht im Vergleich mit Film und Fernsehen nur unterliegen. Stattdessen ist es ihm wichtig, dass sich das Theater als eigenständige Kunstform positioniert und sich von anderen Künsten mithilfe seiner eigenen Ausdrucksweise abgrenzt.

Das *Arme Theater* lehnt überflüssige Bühnenelemente ab und reduziert die Aufführung auf das Wesentliche.¹⁴⁹

Grotowski kritisiert am zeitgenössischen, intellektuellen Theater, dass es sich auf das Rezitieren und Illustrieren eines Stücktextes beschränkt, um den Zuschauer auf einer rationalen Ebene mit dessen Inhalt zu konfrontieren.¹⁵⁰ Er stellt fest, dass die Erwartungen, die Zuschauer, Schauspieler, Theaterkritiker und Regisseure an das Theater haben, seiner Ansicht nach dem eigentlichen Wesen des Theaters nicht gerecht werden und nennt dafür einige Beispiele: Der Schauspieler des zeitgenössischen Theaters sei zu stark auf seine eigene Person fixiert, das Publikum sehe Theater als Ort der Unterhaltung, gesellschaftlicher Verpflichtung oder moralische Institution. Viele Regisseure vertreten die Ansicht, Theater sei eine Synthese aus mehreren Künsten und

¹⁴⁸ Grotowski, „Für ein Armes Theater“, S. 18f.

¹⁴⁹ Zur Funktion der Bühnenelemente siehe Kapitel 3.3.1.

¹⁵⁰ Vgl. Jerzy Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 27-58, hier S. 28; (Orig. Eugenio Barba, *Alla Ricerca del Teatro Perduto (Auf der Suche nach dem verlorenen Theater)*, Padova: Marsilio Editore 1965).

Literaturprofessoren sehen es als eine szenische Darbietung des Textes.¹⁵¹

Aufgrund dieser Sichtweisen auf Theater in der Gesellschaft kommt Grotowski zu dem Schluss, dass Theater nicht weiter zu einem multimedialen Spektakel ausgebaut werden, sondern in seinen Mitteln reduzierter sein müsse.¹⁵² Er befasst sich in seiner Arbeit damit, herauszufinden, welche Elemente für das Theater unerlässlich sind.

3.3 Die „Grotowski-Methode“

3.3.1 Bedeutung und Funktion der Bühnenelemente im *Armen Theater*

Wie bereits erwähnt, tritt Grotowski für eine Reduktion auf die wesentlichen Elemente des Theaters ein, alles Überflüssige, was seiner Ansicht nach nicht in den Bereich der Bühne gehört, wie Spezialeffekte oder aufwändige Szenenwechsel, soll zugunsten der eigentlichen Ausdruckskraft des Theaters eliminiert werden. Darin besteht ein markanter Unterschied zu dem von Grotowski kritisierten *Reichen Theater*:

Indem wir schrittweise eliminierten, was sich als überflüssig erwies, fanden wir heraus, daß Theater ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme und Bühnenbild, ohne abgetrennten Aufführungsbereich (Bühne), ohne Beleuchtungs- und Toneffekte existieren kann. [...] Das Reiche Theater lebt von künstlerischer Kleptomanie, indem es aus anderen Disziplinen Substanz absaugt, größtenwahnsinnige Schaustücke, Konglomerate ohne Integrität,

¹⁵¹ Vgl. Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 28ff.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 32.

ohne Rückgrat auftrifft und diese dann als organisches Kunstwerk hinstellt.¹⁵³

3.3.1.1 Grotowskis Umgang mit literarischen Texten

Grotowskis Inszenierungen, die er in seinem *Theater Laboratorium* realisiert, sind großteils Klassiker der internationalen, vor allem aber der polnischen Literatur, wie beispielsweise *Akropolis* von Stanislaw Wyspianski (1962), *Doktor Faustus* von Christopher Marlowe (1963) oder *Der standhafte Prinz* von Pedro Calderón de la Barca (1965).¹⁵⁴

Die (Literatur-)Sprache ist für Grotowski eine Art offenes Materialangebot, d.h. er kürzt den Stücktext oder ändert die Reihenfolge drastisch, teilweise fließen auch Texte anderer Autoren oder seine eigenen in die Inszenierung mit ein.¹⁵⁵ Grotowskis Umgang mit Texten kann demnach als sehr frei bezeichnet werden. Für ihn geht es nicht um werkgetreue Inszenierungen, sondern er sieht den Text als eine Möglichkeit der Konfrontation. Aus diesem Grund bevorzugt Grotowski auch klassische Texte, da er in ihnen die Ursprünge europäischer Kultur wiederfindet, was eine Auseinandersetzung sowohl mit den eigenen Lebensweisen und Anschauungen als auch mit jenen früherer Generationen ermöglicht.¹⁵⁶

Wyspianskis Drama *Akropolis* beispielsweise, das in der Textversion in einer Kathedrale in Krakau angesiedelt ist, bearbeitet Grotowski drastisch:

¹⁵³ Grotowski, „Für ein Armes Theater“, S. 18.

¹⁵⁴ Siehe Grotowski, *Für ein Armes Theater*, S. 8. Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Aufführung der jeweiligen Inszenierung.

¹⁵⁵ Vgl. Joachim Fiebach, „Umbruch der Theaterlandschaft. Die 60er“, in: Joachim Fiebach (Hg.), *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 13-35, hier S. 13.

¹⁵⁶ Vgl. Jerzy Grotowski, „Theater ist eine Begegnung“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 59-64, hier S. 61ff; (Orig. *Arts et Lettres, Le Devoir*: 7/1967).

Er kürzt und adaptiert nicht nur den Text, sondern er verlegt auch den Ort des Geschehens nach Auschwitz, um das Stück so seiner eigenen zeitgenössischen Interpretation anzupassen.¹⁵⁷ Ludwik Flaszen schreibt, dass „[d]er poetische Stil das einzige [ist], was dem Autor zuzurechnen ist“.¹⁵⁸

Grotowski versteht den Text als Angebot, der im Theater dabei helfen kann, eine Beziehung zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer zu intensivieren, wobei es ihm aber wichtig ist, sich dem Text nicht verpflichtet zu fühlen:

Für mich, einen Theaterschaffenden, sind nicht die Wörter wichtig, sondern was wir mit diesen Wörtern tun, was den unbelebten Wörtern des Textes Leben einhaucht, was sie in „das Wort“ verwandelt.¹⁵⁹

Literarische Texte sind im *Armen Theater* zwar nicht obsolet, aber sie sind auch nicht zwingend notwendig, um eine Theatervorstellung zu geben. Vielmehr kommt es in diesem Zusammenhang auf den Schauspieler sowie den Zuschauer an, die beide für das Theater unerlässlich sind.

3.3.1.2 Der Bühnenraum

Um die traditionelle Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer, die bisher auf räumlicher Distanz beruhte, aufzubrechen, gibt Grotowski die ursprüngliche Aufteilung von Bühne und Zuschauerraum vollends auf. Dabei variiert die Anordnung von Schauspieler und Zuschauer je nach

¹⁵⁷ Vgl. Ludwik Flaszen, „Akropolis: Umgang mit dem Text“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 65-84, hier S. 65; (Orig. *Pamiętnik Teatralny*: Warschau 3/1964).

¹⁵⁸ Ebenda, S. 65.

¹⁵⁹ Grotowski, „Theater ist eine Begegnung“, S. 62.

Inszenierung. In dem Stück *Doktor Faustus* beispielsweise ist das Bühnenbild so arrangiert, dass die Zuschauer direkt in das Schauspiel integriert sind, indem sie gemeinsam mit der Figur Faust an einem Tisch Platz nehmen.¹⁶⁰

Dieser Umstand hat zur Folge, dass der Zuschauer selbst ins Bühnengeschehen eingegliedert wird, ergo seinen passiven Status als Beobachter aufgeben muss.

3.3.1.3 Kostüme, Masken

Masken und Kostüme, die zu einer vorgefertigten Figur gehören und die der Schauspieler vor seinem Auftritt in der Garderobe anlegt, gibt es im *Armen Theater* nicht. An die Stelle von Masken, die Grotowski lediglich als Trick der Maskenbildner bezeichnet, tritt die Mimik des Schauspielers, die eine Art organische Maske ist.¹⁶¹ Durch den gezielten Gebrauch von Gesichtsmuskeln und durch innere Impulse entsteht eine direktere, unverfälschtere Wirkung auf den Zuschauer, die essenziell ist: Geht es doch in Grotowskis *Armen Theater* im Wesentlichen um eine direkte Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauer, wobei der Gebrauch von Masken diese nur unterlaufen würde.

Der trainierte Schauspieler ist dazu in der Lage, allein durch seine Mimik derart große Impulse an den Zuschauer zu senden, sodass der Gebrauch von Masken obsolet wird. Ein weiterer Effekt ist, dass durch den Verzicht auf Masken und dem Einsatz von Gesichtszügen eine größere Nähe zum Zuschauer geschaffen wird.

¹⁶⁰ Siehe Flaszen, „Akropolis: Umgang mit dem Text“, S. 85.

¹⁶¹ Vgl. ebenda, S. 83.

Der Einsatz aufwändiger Kostüme ist ebenfalls obsolet. Was der Schauspieler trägt, verfügt über keinen eigenständigen Wert und kann daher auch vor dem Publikum gewechselt werden anstatt in der Garderobe. Da auch die bildnerischen Elemente wie Requisiten und Dekoration auf ein Minimum beschränkt bzw. gänzlich entfernt werden, kreiert der Schauspieler mittels seiner Gestik verschiedene Gegenstände: „Durch seine kontrollierte Gestik verwandelt der Schauspieler den Boden in ein Meer, einen Tisch in einen Beichtstuhl, ein Stück Eisen in einen belebten Partner usw.“¹⁶²

3.3.1.4 *Requisiten, Licht und Dekoration*

Das Schauspiel soll unabhängig von Requisiten sein. Die Dekoration bzw. das Bühnenbild sind auf das Mindeste beschränkt und nur insofern einzusetzen, dass sie für die Handlung unerlässlich sind. Gegenstände finden auf vielfache Weise Verwendung. Grotowski bringt das Beispiel einer Badewanne auf der Bühne, die zum einen tatsächlich als solche wahrgenommen wird, andererseits eine symbolische Bedeutung hat. So kann diese als Schubkarren, aber auch als Altar verwendet werden.¹⁶³

Weiters wird auf Lichteffekte gänzlich verzichtet. Die natürlichen Licht- und Schattenverhältnisse eröffnen dem Schauspieler mehr Möglichkeiten, damit umzugehen, als festgesetzte, auf Knopfdruck erzeugbare Lichtstimmungen. Für den Zuschauer erhält ebenso der Einsatz des Lichtes eine andere Bedeutung: Wenn dieser in einer erhellten Zone sitzt und dadurch sichtbar wird, dann nimmt auch er eine aktive Rolle innerhalb der Aufführung ein. Außerdem strebt Grotowski an, den Schauspieler von

¹⁶² Grotowski, „Für ein Armes Theater“, S. 21.

¹⁶³ Vgl. Flaszen, „Akropolis: Umgang mit dem Text“, S. 81f.

innen heraus zum Leuchten zu bringen, er soll eine „Quelle geistigen Lichtes“ werden können.¹⁶⁴

Grotowski tritt in seinen Aufführungen für Mimik statt Maske und Gestik statt Kostüm bzw. Requisiten ein.

3.3.1.5 Musik

Musik, die nicht vom Schauspieler erzeugt wird, sei es live gespielte oder aufgenommene Musik, wird von der Bühne verbannt. Das Abschaffen der Musik „erlaubt es der Aufführung, selbst zu Musik zu werden durch die Orchestrierung von Stimmen und aneinanderschlagenden Gegenständen“.¹⁶⁵

3.3.1.6 Der „heilige“ Schauspieler

Eine klassische Schauspielerausbildung wird für Grotowskis *Armes Theater* obsolet, da diese nicht dazu führt, den Schauspieler an seine wahren Grenzen zu führen. In seinem *Theater Laboratorium*

[...] ist alles auf das „Reifen“ des Schauspielers konzentriert, das sich durch eine Spannung hin zum Äußersten, durch eine vollständige Selbstenthüllung, durch eine Bloßlegung seiner eigenen Intimität ausdrückt – und dies ohne den leisesten Anflug von Egoismus und Selbstgefälligkeit.¹⁶⁶

Egoismus und Selbstgefälligkeit – Grotowski definiert die Tätigkeit des herkömmlichen Schauspielers, dessen Schauspiel auf Mimesis begrenzt ist, als *Prostitution*¹⁶⁷. Das heißt, dieser stellt sich zur Schau, um die

¹⁶⁴ Vgl. Grotowski, „Für ein Armes Theater“, S. 20.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 21.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 14.

¹⁶⁷ Vgl. Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 34.

Gunst des Publikums zu erlangen, handelt demnach also aus egoistischen Motiven. Grotowski gebraucht den Begriff des „Huren-Schauspielers“, der sich eine Ansammlung von Kunstfertigkeiten aufbaut und diese dann auf die jeweilige Rolle anwendet. Ihm gegenüber stellt er den „heiligen Schauspieler“, der nicht deduktiv, sondern induktiv vorgeht. Das heißt, dass er Widerstände in seinem Körper und seiner Seele während seiner Arbeit schrittweise eliminiert und so seinen Körper in eine Nicht-Existenz führt. Der ideale Schauspieler in Grotowskis Konzept ist dazu bereit, sich zur Gänze hinzugeben, sich gewissermaßen zu opfern, um eine Inszenierung für sich und das Publikum zu einem Akt der Grenzüberschreitung werden zu lassen.¹⁶⁸

Folglich möchte Grotowski den Egoismus des in seiner Ichhaftigkeit verhafteten Schauspielers aufbrechen, was nicht bedeutet, dass der Schauspieler unwichtig ist für die Aufführung, im Gegenteil. Der Schauspieler wird zum wichtigsten Faktor auf der Bühne. Aus diesem Grund definiert Grotowski die Berufung des Schauspielers neu:

Wenn er seinen Körper nicht exhibitionistisch ausstellt, sondern ihn annulliert, verzehrt, befreit von jeglichem Widerstand gegen alle psychischen Impulse, dann verkauft er seinen Körper nicht, er opfert ihn. Er wiederholt die Buße; er ist der Heiligkeit nahe.¹⁶⁹

Schauspieler zu sein ist also nach Grotowski viel mehr als ein Beruf – es ist ein Opfer, das ihm physisch und psychisch totale Hingabe an das Theater abverlangt. Denn nur, indem er sich dem Theater gänzlich hingibt, seine eigene Maske abnimmt und sich dadurch einer breiteren

¹⁶⁸ Vgl. Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 36.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 35.

Öffentlichkeit offenbart, ist es möglich, ebendiese Reaktion der Selbstdurchdringung auch beim Zuschauer hervorzurufen.¹⁷⁰

Das *Theater Laboratorium* ist nicht nur ein Forschungsinstitut für Schauspielkunst, es ist auch ein Ort der Seinsfindung und gleichzeitig der Selbstaufgabe, der Elimination, v.a. der des Körpers.¹⁷¹

Der Schauspieler soll lernen, „seine eigene psychoanalytische Sprache aus Lauten und Gesten aufzubauen“. ¹⁷² Um dies zu erreichen, bedarf es einer speziellen Ausbildung des Atem- und Stimmapparats und insbesondere einer intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit.

Die Grotowski-Methode zielt jedoch nicht darauf ab, das Körperbewusstsein zu erhöhen, sondern auf dessen Gegenteil: Der Schauspieler muss physisch „eigentlich aufhören zu existieren“¹⁷³, er muss seine Körperfunktionen, wie beispielsweise das Öffnen und Schließen des Kehlkopfes, unbewusst steuern können; Grotowski subsumiert das unter dem Begriff „Prozess der psychischen Durchdringung“.

Grotowski schlägt in seinem *Theater Laboratorium* eine *via negativa* ein, d.h. einen „Prozess der Eliminierung“¹⁷⁴ körperlicher Hemmnisse des Schauspielers. Dieser soll anhand spezifischer Übungen herausfinden, welche persönlichen Widerstände ihn während des Spielens

¹⁷⁰ Vgl. Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 35.

¹⁷¹ Vgl. ebenda, S. 36.

¹⁷² Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 36.

¹⁷³ Vgl. ebenda, S. 38.

¹⁷⁴ Vgl. Jerzy Grotowski, „Das Training des Schauspielers (1959-1962)“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 142-188, hier S. 142.

beeinträchtigen und lernen, diese in weiterer Folge zu überwinden. Diese von Grotowski und seinem Ensemble entwickelten Übungen beziehen sich hauptsächlich auf den Körper, die Stimme, die Atmung sowie Gestik und Mimik.

Grotowskis Definition der Schauspielkunst trägt nicht nur Züge von Charles Dullins rhythmischen Übungen¹⁷⁵, sondern auch von Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds (1874-1940) Konzept der Biomechanik. Dieser wandte sich als ehemaliger Schüler Stanislawskis gegen dessen naturalistischen und psychologisierten Theaterstil und postulierte ein „stilisiertes“ Theater. In dessen Zentrum steht eine Mechanisierung des Schauspielers mithilfe der Biomechanik, in der sich „das Spiel des Schauspielers dem Rhythmus der Diktion und der körperlichen Bewegung unterordnet“. ¹⁷⁶ Er rezipierte die theoretischen Schriften von Edward Gordon Craig, der sich ebenfalls für die Mechanisierung des Schauspielers aussprach und den er als Pionier der modernen Bühnenästhetik betrachtete.¹⁷⁷

Meyerhold reduzierte die Schauspielkunst auf die Formel $N = A^1 + A^2$, wobei N für den Schauspieler, A^1 für den Konstrukteur und A^2 für den Körper des Schauspielers steht, der die Anweisungen des Konstrukteurs umsetzt. ¹⁷⁸ Die Mechanisierung des Schauspielers, die Meyerhold anstrebt, steht im Kontext der Taylorisierung, die er auf das Theater überträgt:

¹⁷⁵ Zu Charles Dullin siehe Kapitel 2.2.

¹⁷⁶ Vgl. Wsewolod Meyerhold, „Das stilisierte Theater (1907)“, in: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009, S. 163-165, hier S. 165.

¹⁷⁷ Vgl. Manfred Brauneck, „Vsevolod E. Meyerhold: ‚In der Kunst geht es immer um die Organisation des Materials‘“, in: ders., *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl., S. 231-243, hier S. 232.

¹⁷⁸ Vgl. Wsewolod Meyerhold, „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik (1922)“, in: Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, S. 166-169, hier S. 166.

Da das Spiel des Schauspielers die Realisierung eines bestimmten Auftrages zur Aufgabe hat, wird von ihm ein ökonomischer Einsatz seiner Ausdrucksmittel gefordert, was die *Genauigkeit der Bewegungen garantiert, die zur schnellstmöglichen Realisierung der Aufgabe beiträgt*.¹⁷⁹

In diesem Zusammenhang erachtet es Meyerhold für notwendig, dass der Schauspieler die Mechanik seines Körpers mittels bestimmter Übungen genau studiert, sodass er Bewegungsabläufe schnell und genau umsetzen kann: „Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seines Materials, d.h. in der Fähigkeit, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig auszunutzen.“¹⁸⁰ Die Rhythmisierung von Bewegung und die Sichtweise auf den Schauspieler als Akrobaten stärkt die Verbindung zwischen Theater und Tanz.¹⁸¹ Auch der Regisseur trägt teilweise Züge eines Choreografen, da er den Schauspieler in seinen Bewegungsabläufen unterstützt und führt.¹⁸² Der Regisseur dient als Vermittler zwischen dem Autor und dem Schauspieler, wobei auch in Meyerholds Konzept der Umgang mit dem Text eines Theaterstücks als sehr frei bezeichnet werden kann.¹⁸³ Der Text ist ähnlich wie bei Grotowski als offenes Materialangebot zu verstehen.

Meyerhold reduziert die Bühnenelemente auf das Wesentliche: Da er sich gegen Illusionismus auf der Bühne ausspricht, fällt die Dekoration zur Gänze zugunsten eines dreidimensionalen Raumes weg, ähnlich verhält es sich mit der Rampe, die er ebenfalls aus dem Theater verbannt. Somit wird eine Begegnung zwischen Schauspieler und Zuschauer auf Augenhöhe möglich. Dieser Aspekt ist wichtig für Meyerholds

¹⁷⁹ Ebenda, S. 166.

¹⁸⁰ Meyerhold, „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik (1922)“, S. 166.

¹⁸¹ Vgl. Brauneck, „Vsevolod E. Meyerhold: ‚In der Kunst geht es immer um die Organisation des Materials‘“, S. 234.

¹⁸² Vgl. ebenda, S. 231.

¹⁸³ Vgl. Meyerhold „Das stilisierte Theater (1907)“, S. 164.

Theaterverständnis, da er den Zuschauer – neben dem Autor, dem Regisseur und dem Schauspieler – als „vierten Schöpfer“ bezeichnet, der „mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch beendet, was die Bühne nur andeutet“.¹⁸⁴

Meyerhold übt Kritik an Stanislawski und dem naturalistischen Theater seiner Zeit, die er in seinem Buch *Naturalistisches Theater und atmosphärisches Theater* aus dem Jahr 1906 festhält.¹⁸⁵ Dem stellt er eine Rückbesinnung auf antike Theatertraditionen in Form einer neuen Bühnenästhetik entgegen, die zu einer Theatralisierung des Lebens führen sollte, was in den 1920er Jahren in Massentheateraufführungen zum Ausdruck kam, die als „proletarische Dionysien“ zum politischen Instrument der Sowjetunion mutierten.¹⁸⁶

Grotowskis *Armes Theater* weist zwar grundlegende Unterschiede zu Meyerholds stilisiertem Theater auf, jedoch lassen sich auch Parallelen festmachen. Etwa der Ansatz, Übungen, die der Schauspieler absolviert, um seinen Körper zu beherrschen, als wichtiges Element der Schauspielerausbildung zu betrachten, findet sich bei beiden wieder. Im Gegensatz zu Meyerhold strebt Grotowski jedoch keine Mechanisierung des Schauspielers an, sondern die Erforschung seines Inneren steht im Zentrum des Interesses. Auch die Reduktion der Bühnenmittel, die Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen Schauspieler und Publikum sowie die Notwendigkeit des Zuschauers für eine Theateraufführung sind gemeinsame Ansatzpunkte, weshalb Meyerhold sicherlich als wichtiger Vorläufer für Grotowskis Theaterkonzeption erachtet werden kann.

¹⁸⁴ Vgl. Meyerhold „Das stilisierte Theater (1907)“, S. 164f.

¹⁸⁵ Vgl. Brauneck, „Vsevolod E. Meyerhold: ‚In der Kunst geht es immer um die Organisation des Materials‘“, S. 233.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 235f.

3.3.1.7 Der Zuschauer

Grotowski deckt mit seinem Theaterkonzept nicht mehr das Verlangen nach Unterhaltung oder gewisse kulturelle Bedürfnisse des Publikums ab, sondern fordert einen Zuschauer,

[...] der echte geistige Bedürfnisse hat und sich durch Konfrontation mit der Aufführung wirklich ergründen möchte. Uns interessiert der Zuschauer, der nicht bei einem elementaren Stadium der psychischen Integration haltmacht, der nicht zufrieden ist mit seiner eigenen banalen, geometrischen geistigen Stabilität, der nicht genau weiß, was richtig und was falsch ist, der nicht niemals Zweifel hegt.¹⁸⁷

Grotowskis Sicht auf den Zuschauer deutet aber nicht auf ein „Theater der Elite“ hin, im Sinne von ökonomischem und kulturellem Kapital, sondern öffnet durch die Direktheit, die in seinem Theater herrscht, das von jeglichen Ablenkungen befreit ist, das Theater für Menschen aller Schichten. Diese Direktheit markiert auch den großen Unterschied zwischen Theater und Film, wobei sich der Film durch Illusionismus charakterisieren lässt, der in die reale Welt des Zuschauers nicht einzudringen vermag, wohingegen das Theater gerade durch räumliche Einheit von Akteur und Zuschauer lebendig und real ist:

Aus diesem Grunde wird jede Herausforderung durch den Schauspieler, jeden seiner magischen Akte [...] zu etwas Großem, Außergewöhnlichem, zu etwas, das sich der Ekstase annähert. Deshalb muß die Distanz zwischen dem Schauspieler und dem Publikum abgeschafft werden, indem die Bühne eliminiert wird, alle Grenzschränken abgebaut werden. Die drastischen Szenen sollen Auge in Auge mit dem Zuschauer stattfinden, so daß er auf Armeslänge vom Schauspieler entfernt ist, seinen Atem spüren kann, seinen Schweiß riecht.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 42f.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 44.

Das *Arme Theater* als Raum der Wirklichkeit, in dem sich Schauspieler und Zuschauer gegenseitig als notwendige Elemente des Theaters erkennen, zeichnet Grotowskis Theaterarbeit bis in die Mitte der 1970er Jahre aus, als er sich zur Gänze auf die Arbeit mit dem Schauspieler konzentriert. In der Phase, in der Grotowski seine Inszenierungen noch für ein Publikum macht, ist dieser Aspekt für die Entfaltung der Aufführung unverzichtbar.

3.4 Zusammenfassung: Innovationen im *Armen Theater*

Nach Grotowski ist Theater ohne zusätzliche Bühneneffekte, die zur Illustrierung des Dargestellten dienen, und sogar ohne jeglichen Text denk- und realisierbar. Das einzige Element, das unabdingbar ist, ist der Schauspieler sowie dessen Beziehung zum Zuschauer. „Deshalb können wir Theater definieren als das, ‚was zwischen Zuschauer und Schauspieler stattfindet‘.“¹⁸⁹

3.4.1 Theater als Ort der Grenzüberschreitung

Grotowskis Theaterkonzept ist stark auf die Entwicklung des individuellen Menschen und dessen Beziehungen zu anderen fixiert. Der Theaterwissenschaftler Joachim Fiebach kommt zu dem Schluss, dass Grotowskis Theater zu einem „Akt der Selbst-Entdeckung“ wird.¹⁹⁰ Das heißt, dass Grotowski nicht die Intention verfolgt, moralische Vorstellungen oder bestimmte Inhalte zu vermitteln, sondern das *Arme*

¹⁸⁹ Grotowski, „Das Neue Testament des Theaters“, S. 33.

¹⁹⁰ Vgl. Fiebach, *Manifeste europäischen Theaters*, S. 26.

Theater soll ein Ort der Begegnung bzw. Konfrontation sein, mit sich selbst und anderen. Da Theater für Grotowski einen Ort der Grenzüberschreitung darstellt, wird es notwendig sein, im Folgenden kurz die Begriffe Übergangsriten und Liminalität, wie sie Arnold van Gennep (1873-1957) und Victor Turner (1920-1983) definiert haben, vorzustellen.

3.4.1.1 *Übergangsriten und Liminalität*

Ein Ritual kann zwar aufgrund seiner unterschiedlichen Erscheinungsformen nicht eindeutig definiert werden, aber im Allgemeinen wird unter Ritual eine transformative Handlung verstanden. Das Wort selbst leitet sich vom lateinischen „Ritus“ ab, was so viel wie Gebrauch, Sitte oder Gewohnheit bedeutet.¹⁹¹

Der französische Ethnologe Arnold van Gennep entwickelte in seinem Werk *Les Rites de Passage* (dt. *Übergangsriten*) aus dem Jahr 1909 ein Dreiphasenmodell, das den Wechsel eines Individuums oder einer Gruppe von einer sozialen Kategorie in eine andere verdeutlicht. Nach van Gennep kann ein solcher Wechsel nicht ohne eine Art Zwischenstufe vollzogen werden, in der das Individuum einen symbolischen Tod stirbt, um sich so endgültig von seinem bzw. ihrem alten Status zu lösen. Nach dieser Zwischenphase erfolgt eine Art Wiedergeburt und eine erneute Eingliederung in ein soziales Umfeld. Van Genneps Modell gliedert sich in Trennungsriten, Übergangs- und Schwellenriten sowie in Angliederungsriten.¹⁹² In der Übergangsphase befindet sich das Individuum in einem Schwebezustand, der so genannten Liminalität.¹⁹³

¹⁹¹ Vgl. Matthias Warstat, „Ritual“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 274-278, hier S. 247.

¹⁹² Vgl. Doris Bachmann-Medick, „Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung“, in: dies., *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt: Fischer 1996, S. 98-121, hier S. 102.

¹⁹³ Vgl. ebenda.

Die Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick beschreibt diese Phase folgendermaßen:

Kennzeichnend für solche Liminalitätserfahrung ist die Konfrontation mit übermenschlichen Kräften, mit Mythen, Dämonen, Göttern, mit Hexerei, Magie, Wiederkunft der Toten, Geistererscheinungen. [...] Sie zwingt den Novizen/Initianden auch zur Auseinandersetzung mit seiner kulturspezifischen Symbolwelt.¹⁹⁴

Der schottische Kulturanthropologe Victor Turner stützte sich weitgehend auf das Modell van Genneps und führt dieses weiter aus, indem er die Begriffe „Liminalität“ und „Communitas“ prägte. Liminalität entspricht dem Schwellenzustand bei van Gennep, Communitas umfasst alle Individuen, die sich im Zustand der Liminalität befinden. Unter ihnen gibt es keine hierarchische Gliederung und es besteht eine Verbundenheit zwischen ihnen, die durch den Aspekt des Schwellenzustands gegeben ist. Da es innerhalb dieser Gruppe weder Normen noch Regeln gibt, wird es für die Individuen möglich, Neues auszuprobieren und zu experimentieren; es entwickeln sich kulturelle Spielräume.¹⁹⁵

Außerdem prägte Turner den Begriff des *sozialen Dramas*, das sich in vier Stufen gliedert:

1. Bruch mit der sozialen Norm
2. Krise und Konflikt
3. Versuch der Konfliktlösung durch ein Ritual
4. Wiedereingliederung in die Gesellschaft oder Abspaltung von derselben¹⁹⁶

¹⁹⁴ Bachmann-Medick, „Kulturelle Spielräume“, S. 103.

¹⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 104.

¹⁹⁶ Vgl. Nora Markt, „Ritualtheoretische Ansätze zum Theater. Am Beispiel der Grenzüberschreitung im Theater Grotowskis“, Dipl. Univ. Wien 2006, S. 11.

In Bezug auf das Theater hat das *soziale Drama* eine sozialkritische Funktion, die besonders in naturalistischen Dramen des 19. Jahrhunderts ihren Ausdruck fand. Für Grotowskis Arbeit stehen jedoch mehr die Begriffe des ritualisierten Theaters und der Liminalität im Vordergrund.

Theater und Ritual können nur schwer voneinander getrennt werden, da beides „kulturelle Aufführungen [sind], die der Inszenierung bedürfen, leibliche Ko-Präsenz erfordern und transformative Wirkungen (wie Heilung, Katharsis oder Aktivierung) entfalten können“.¹⁹⁷

Jerzy Grotowski setzt sich in seiner Theaterarbeit stark mit Ritualen auseinander, was auch durch seine Studienreisen in archaische Kulturen, wo er sich mit Stammesritualen und Zeremonien befasst, deutlich wird. Für ihn verfügt das Theater über liminale Eigenschaften.¹⁹⁸ Der Schauspieler muss im *Armen Theater* dazu bereit sein, sich zu opfern, um eine Theateraufführung für sich selbst, aber auch für den Zuschauer zu einem Akt der Grenzüberschreitung werden zu lassen. Ziel Grotowskis war es, den Schauspieler in einen Schwellenzustand zu versetzen, in dem er lernt, die Maske, die er im Alltag trägt und ihm die Sicht auf sein wahres Ich verstellt, abzulegen und stattdessen sich selbst zu entdecken.¹⁹⁹ Nur durch die authentische Selbstentblößung des Schauspielers wird es auch für den Zuschauer möglich, im Theater eine kathartische Erfahrung machen.

Grotowski wendet sich einem ritualisierten Theater zu, da er in seiner Arbeit immer wieder nach dem Ursprung des Theaters sucht. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, die räumliche Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer aufzuheben, um so die Impulse und

¹⁹⁷ Warstat, „Ritual“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 274-278, hier S. 274. Zit. nach Markt, „Ritualtheoretische Ansätze zum Theater“, S. 22.

¹⁹⁸ Vgl. Markt, „Ritualtheoretische Ansätze zum Theater“, S. 73.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 65.

freigesetzten Energien des Schauspielers unmittelbar auf den Zuschauer übertragen zu können.²⁰⁰

3.4.2 Vom Schauspieler zum Performer

Während seines Schaffens rückt Grotowski allmählich weg vom Begriff des Schauspielers hin zu jenem des Performers. Der sich in den 1970er Jahren konstituierende Begriff der *Performance* bezeichnet die Verkörperung von Handlungen und deren Wahrnehmung.²⁰¹ Die Performance weist Parallelen zum Schauspielkonzept von Grotowski auf: Zum einen ist die Performance durch ihre Unwiederholbarkeit charakterisiert, zum anderen erfordert sie einen Zuschauer, einen Rezipienten, der in Interaktion mit dem Performer tritt:

Sie [Performances] sind einzigartige Geschehnisse, denen stets eine gewisse Kontingenz und Unplanbarkeit eignet. Ihre zeitliche Entfaltung erfolgt in einem Prozess, in dem Produktion und Rezeption synchron aufeinander bezogen sind, in dem also Zuschauer und Akteure in leiblicher Ko-Präsenz interagieren.²⁰²

Der Schauspieler verkörpert in der Regel eine Rolle, er stellt etwas dar. Wie der Begriff bereits andeutet, *spielt* der Schauspieler, d.h. der Vorgang hat einen künstlichen Charakter. Für Grotowski verkörpert allerdings der Performer nicht eine andere Person, sondern ist selbst präsent, sein eigenes Handeln steht dabei im Vordergrund, weshalb er diese Bezeichnung für seine Arbeit bevorzugt.²⁰³

²⁰⁰ Vgl. Markt, „Ritualtheoretische Ansätze zum Theater“, S. 66.

²⁰¹ Vgl. Warstat, „Ritual“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 274-278, hier S. 274. Zit. nach Markt, „Ritualtheoretische Ansätze zum Theater“, S. 232.

²⁰² Ebenda, S. 232.

²⁰³ Vgl. Jerzy Grotowski, „Der Performer“, in: Walter Pfaff u.a. (Hg.), *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin: Alexander Verlag 1996, S. 43-47, hier S. 43.

Grotowski wendet sich von der Tradition, die Ausdrucksweise des Schauspielers auf Mimesis zu beschränken, entschieden ab. Er entwickelt dabei jedoch kein bestimmtes Instrumentarium, mit dessen Hilfe sich der Schauspieler auf andere Weise ausdrücken kann, sondern es geht ihm um die Entwicklung, um das Reifen des Schauspielers. Im *Theater Laboratorium* und später auch im *Workcenter of Jerzy Grotowski* in Italien werden zwar bestimmte Übungen, die sich unter dem Begriff „Grotowski-Methode“ subsumieren lassen, angewendet, wie etwa, Atem- und Stimmübungen, diese dienen aber eher dazu, das Gespür für die eigene Körperlichkeit zu intensivieren und Blockaden abzubauen. Diese Reduktion von Fertigkeiten und Mitteln im Theater, anstatt diese weiter auszubauen, wie es oft im modernen Theater mit multimedialen Effekten der Fall ist, nennt Grotowski eine *via negativa*. Durch Reduktion möchte er das Wesentliche im Theater wieder hervorkehren, was dazu führen soll, das Verhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer zu erneuern.

In der Phase, in der sich Grotowski noch zu einem großen Teil mit der Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer befasst, fungiert der Schauspieler als eine Art Brückenbauer zwischen dem Zuschauer und dem, was auf der Bühne zum Ausdruck kommt, dessen Beschreibung auch bei Grotowski selbst eher vage bleibt:

Das Ritual ist eine Zeit großer Intensität; provozierte Intensität; das Leben wird da rhythmisch. Der Performer versteht es, Körperimpulse mit dem Lied zu verbinden. [...] Die Zeugen kommen dabei in intensive Zustände, weil sie sozusagen eine Anwesenheit fühlen. Und dies dank dem Performer, der eine Brücke ist zwischen dem Zeugen und diesem Etwas.²⁰⁴

Die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer ist im Vergleich zum gegenwärtigen Sprechtheater, in dem der Zuschauer als passiver

²⁰⁴ Grotowski, „Der Performer“, S. 44.

Beobachter fungiert, eine besonders intensive. Das Theater entwickelt sich in diesem Zusammenhang zu einem spirituellen Ort, in dem es um Begegnungen zwischen Menschen geht und nicht die Rationalität im Vordergrund steht.

3.4.3 Reduktion der Bühnenelemente

Im *Armen Theater* liegt der Fokus auf dem Menschen, sowohl auf dem Schauspieler als auch auf dem Zuschauer. Dabei trennt sich Grotowski von allen überflüssigen Bühnenmitteln, weil er der Ansicht ist, das Theater wäre zu überladen und seine tatsächliche Ausdruckskraft gehe durch den Konkurrenzkampf mit Film und Fernsehen verloren. Wesentlich für das Theater ist laut Grotowski, dass es im Vergleich zum Film nicht statisch ist. Theater ist Ort der Bewegung und der aktiven Begegnung. Eine derart große Involvierung in eine Handlung ist im Film nicht möglich, da der Zuschauer die Bilder nur passiv betrachten kann. Grotowski möchte den Zuschauer ins Geschehen miteinbinden, ihn zu einer Art aktivem Betrachter machen und ihm das Gefühl vermitteln, dass er ein wesentliches Element für das Zustandekommen der Aufführung ist. (Später wendet sich Grotowski von diesem Ansatz ab und befasst sich ausschließlich mit der Entwicklung des Schauspielers.)

Um den Vorteil der Lebendigkeit, den das Theater gegenüber anderen Medien hat, hervorzuheben, entscheidet sich Grotowski dafür, nur die allernotwendigsten Bühnenmittel einzusetzen. Dabei verwendet er Gegenstände auf vielfache Weise, sodass sie in einer Aufführung mehrere Bedeutungen erhalten können. Weiters setzt er auf natürliche Lichtverhältnisse, ersetzt Masken und aufwändige Kostüme durch Mimik und Gestik und schafft unnatürliche Klangeffekte ab. Musik ist auf der Bühne nur präsent, wenn sie vom Schauspieler selber erzeugt wird.

3.5 Grotowskis Auseinandersetzung mit Artaud

Jerzy Grotowski beschäftigte sich während seiner Ausbildung und seiner praktischen Theaterarbeit mit zahlreichen Theatertheorien, darunter auch mit Artauds *Theater der Grausamkeit*.

Seine Sichtweise auf Artauds Theateransatz fasst er im Artikel *Er war nicht ganz er selbst* in der Zeitschrift *Les Temps Modernes* aus dem Frühjahr 1967 wie folgt zusammen:

Artaud sprach von der Magie des Theaters, und die Art, wie er es heraufbeschwor, hinterläßt Bilder, die uns auf eine bestimmte Weise berühren. Vielleicht verstehen wir sie nicht ganz, aber wir erkennen, daß es ihm um ein Theater ging, das den diskursiven Verstand und die Psychologie überschritt. Und wenn wir eines schönen Tages entdecken, daß die Essenz des Theaters weder im Erzählen einer Begebenheit noch in der Diskussion einer Hypothese mit dem Publikum, noch in der Darstellung des Lebens, wie es von außen gesehen erscheint, noch gar in einer Vision zu finden ist, sondern daß Theater ein Akt ist, der hier und jetzt in den Organismen der Schauspieler ausgeführt wird, vor anderen Menschen, wenn wir entdecken, daß die theatralische Wirklichkeit unmittelbar ist, nicht eine Illustration des Lebens, sondern etwas, das nur durch Analogie mit dem Leben verbunden ist, wenn wir all das erkennen, dann fragen wir uns: Hat Artaud nicht genau das gemeint und sonst nichts?²⁰⁵

Grotowskis Haltung gegenüber Artauds Theorie ist eine ambivalente, da er diese nicht ausformuliert und vor allem nicht ins Praktische umgesetzt sieht:

Sobald er [*Anm.* Artaud] jedoch von der Beschreibung zur Theorie übergeht, beginnt er Magisches mit Magischem, kosmische Trance

²⁰⁵ Jerzy Grotowski, „Er war nicht ganz er selbst“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater*. Mit einem Vorwort von Peter Brook, Berlin: Alexander Verlag ³1986, S. 123-134, hier S. 124f; (Orig. *Les Temps Modernes*, Paris: 4/1967).

mit kosmischer Trance zu erklären. Es ist eine Theorie, die alles bedeuten kann, was man will.²⁰⁶

Die Bedeutungsoffenheit, die sich in Artauds Schriften findet, lässt die unterschiedlichsten Interpretationsansätze zu. Grotowski kritisiert, dass aus diesem Grund das *Theater der Grausamkeit* von gegenwärtigen Theaterschaffenden oft missverstanden und daher trivialisiert wird. In diesem Zusammenhang erwähnt er einzelne Formen der Theateravantgarde oder Happenings, die aufgrund mangelnder Professionalität an ihrem Ansatz scheitern. Seiner Ansicht nach stellen Happenings oft nur eine oberflächliche Gewalt dar, die aber den Zuschauer nicht berührt und deshalb der eigentlichen Intention Artauds widerspricht.²⁰⁷

Grotowski vertritt jedoch die Ansicht, dass es fast unmöglich ist, Artauds Theorie in die Praxis umzusetzen, da er keine Methode ausformuliert hat und in seiner Sprache auf einer poetischen Ebene bleibt.

Grotowski hebt hervor, dass Artaud sich gegen ein auf Literatur und Sprache basierendes Theater wandte, das sich der Literatur unterordnet und nur zur Illustration des Textes dient. In diesem Punkt stimmen beide miteinander überein, da auch Grotowski seine Bühnentexte als offenes Materialangebot betrachtet. Grotowski räumt allerdings ein, dass viele Überlegungen Artaud zugeschrieben werden, die eigentlich bereits vor seiner Zeit von anderen angestellt wurden, wie er im *Artikel Er war nicht ganz er selbst* anhand von Meyerhold feststellt: „Die Idee des autonomen Theaters drang jedoch viel früher zu uns, sie kam von Meyerhold aus Rußland.“²⁰⁸

²⁰⁶ Grotowski, „Er war nicht ganz er selbst“, S. 128.

²⁰⁷ Siehe ebenda, S. 124.

²⁰⁸ Ebenda, S. 126.

Scharfe Kritik übt Grotowski auch an Artauds Definition des Schauspielstils. Er wirft Artaud vor, das orientalische Theater missverstanden zu haben und den Schauspieler zu mechanisieren. Diese stereotypisierte und steif wirkende Art zu spielen, empfindet Grotowski als hinderlich für den „totalen Akt“, den ein Schauspieler in Verbindung mit dem Zuschauer im Theater vollziehen soll. Des Weiteren ist Grotowski der Ansicht, dass Artaud die Trennung zwischen Schauspieler und Publikum nicht propagiert habe, sondern lediglich eine andere Raumaufteilung, die für jedes Stück gleich bleibe und es nicht möglich mache, den Raum individuell zu nutzen.

Dennoch sieht Grotowski Artaud als einen Visionär, als eine Art Propheten, der notwendige Entwicklungen im Theater voraussah und in seinen Schriften artikulierte.²⁰⁹ Für den Theatermacher und Regisseur Grotowski sind diese Überlegungen jedoch zu unpräzise, um in die Realität umgesetzt zu werden. Außerdem fehle es Artaud seiner Ansicht nach an praktischer Forschungsarbeit, durch die er seine Ansätze erproben hätte können.

²⁰⁹ Vgl. Grotowski, „Für ein Armes Theater“, S. 24.

4 Artauds und Grotowskis Theaterinnovationen im Vergleich

Nachdem ich Artauds und Grotowskis Theaterkonzepte vorgestellt habe, hat sich bereits gezeigt, dass es teils starke Überschneidungen zwischen beiden Ansätzen gibt, jedoch aber auch gravierende Unterschiede, Letzteres vor allem in Bezug auf theatrale Zeichensysteme und die Funktion des Schauspielers.

Bevor einzelne Aspekte einer Analyse unterzogen werden, sollen hier zunächst tabellarisch die wichtigsten Unterschiede und Parallelen zwischen Antonin Artauds und Jerzy Grotowskis Theaterverständnis einander gegenübergestellt werden:

	Artaud	Grotowski
Schauspieler	Schauspieler als „lebendiges Werkzeug“, als symbolischer Zeichenträger	Schauspieler wird zum Performer und zum wichtigsten Element im Theater
Umgang mit Literatursprache	Abwendung von einem Theater, das auf einem vorgefertigten Text basiert; Verdrängung des Autors vom Theater	Text als offenes Materialangebot, keine werkgetreuen Inszenierungen; Regisseur pflegt freien Umgang mit Texten
Zuschauer	Zuschauer wird vom passiven Betrachter zum aktiven Teilnehmer, er soll durch das Schauspiel eine Katharsis erleben	aktiver Zuschauer als notwendiger Faktor für eine Theateraufführung

	Artaud	Grotowski
Regisseur	„Meister heiliger Zeremonien“ – Regisseur als Schöpfer einer Aufführung, der Schauspieler dient ihm als Werkzeug	Regisseur als Lehrer des Schauspielers, der ihm dabei hilft, sich selbst zu finden
Bühnenraum	weg von der Guckkastenbühne hin zu einem offenen Raumkonzept, das keine Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum vornimmt	keine Guckkastenbühne, sondern offener Theaterraum, in dem es keine Trennung zwischen Schauspielern und Zuschauern gibt
Bühnenelemente (Licht, Requisiten, Musik etc.)	Totaltheater, das Bühnenmittel auf experimentelle Weise nutzt: Abstraktion von Gegenständen, ungewohnte musikalische Klänge	minimalistisches Theaterkonzept: alle überflüssigen Bühnenelemente werden weggelassen, unbedingt notwendig sind nur Schauspieler und Zuschauer

4.1 Theatrale Zeichensysteme

Antonin Artaud fordert ein metaphysisches Theater, das die herkömmlichen Wahrnehmungsebenen sprengt und seine Ressourcen vollständig ausnützt, um zu einer Art totalem Theater zu gelangen. Hierfür bedient er sich zahlreicher Licht- und Toneffekte und experimentiert mit visuellen und akustischen Eindrücken in einem offenen Raumkonzept.

Jerzy Grotowski verfolgt zwar eine ähnliche Idee, nämlich das Theater als Ort der Auseinandersetzung mit dem Innersten auf einer transzendentalen Ebene zu machen, aber er propagiert ein *armes Theater*, das ohne Bühnenbild, Masken sowie Licht und Musik existiert. Für ihn steht der

Schauspieler im Zentrum, der diese Zeichensysteme durch seine spezifische Art, sich auszudrücken, in sich vereint.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Konzepten besteht in diesem Bereich darin, dass Grotowski eher einen minimalistischen Ansatz verfolgt, um den Menschen (Schauspieler und Zuschauer) in den Vordergrund zu rücken. Bei Artaud ist der Schauspieler nur ein Vehikel des Regisseurs, der zwar wesentlich für die Aufführung, jedoch für Artauds Konzept eines totalen Theaters nicht ausreichend ist.

4.2 Der Zuschauer als notwendiger Faktor

Wesentlich ist sowohl für Artaud als auch für Grotowski zunächst die Notwendigkeit des Zuschauers – auch wenn Grotowski diesen Ansatz in seinem späteren Schaffen aufgibt – beide sind der Ansicht, dass eine Aufführung ohne Zuschauer nicht stattfinden kann.

Für Artaud und Grotowski ist es essenziell, die Nähe zum Zuschauer wiederzufinden, die vierte Wand aufzubrechen und den Zuschauer ins Geschehen zu integrieren, um so Theater kommunizierbar zu machen. Aus diesem Grund sind Bühne und Zuschauerraum bei Artaud und Grotowski nicht mehr räumlich voneinander getrennt, sondern bilden eine Einheit.

Artaud und Grotowski stellen jedoch auch Forderungen an den Zuschauer: Dieser soll das Theater als Ort der Seinsfindung begreifen und es nicht als Unterhaltung wahrnehmen. Eine Aufführung soll eine Art Katharsis erwirken und den Zuschauer nachhaltig beeindrucken und auch beeinflussen. Das Theater soll also nicht mehr eine Geschichte mit Anfang, Hauptteil und Schluss erzählen, sondern die Diegese durchbrechen, um das Publikum wachzurütteln.

Bei Artaud spielt der Aspekt der Grausamkeit hier eine wesentliche Rolle, die Zeichensysteme lässt er daher anarchisch auf der Bühne wirken, um eine maximale Wirkung beim Zuschauer hervorzurufen, wohingegen Grotowskis Theaterkonzept eher als ein minimalistisches gesehen werden kann, das sich ohne zusätzliche Bühneneffekte auf die Nähe zwischen Schauspieler und Zuschauer konzentriert.

4.3 Das Wachrütteln des Zuschauers und des Schauspielers

Das Wachrütteln des Zuschauers gilt gleichermaßen für den Schauspieler – beide definieren die Schauspielkunst in ihren Theaterkonzepten neu. In diesem Zusammenhang sind sich Artaud und Grotowski einig, dass der herkömmliche Status des Schauspielers, dessen Ego im Mittelpunkt einer Aufführung steht, aufgehoben werden müsse. Artaud begreift den Schauspieler als Werkzeug, seine Persönlichkeit ist für die Inszenierung vollkommen unwichtig. Dieser Ansatz bildet einen starken Kontrast zur Tradition im Sprechtheater, wo der Schauspieler eine Rolle interpretiert und durch sein Ego prägt. Grotowski lehnt sich ebenfalls gegen diese Tradition auf, verfolgt damit aber einen anderen Zweck: Das Ego des Schauspielers steht bei ihm nicht im Vordergrund, wohl aber dessen Persönlichkeit, geht es ihm doch um die Entwicklung, das Reifen des Schauspielers, was eine sehr individuelle Angelegenheit ist.

Mittels spezieller Übungen soll der Schauspieler bzw. Performer lernen, seinen Körper und seinen Geist zu vereinen, wesentlich ist dabei der Atem als verbindendes Element mit dem Zuschauer. Bei Artaud arbeitet der Schauspieler auf einer metaphysischen Ebene, nachdem er gelernt hat, seinen Körper zu kontrollieren, das Schauspiel findet vergleichsweise auf einer Tranceebene statt. Grotowski schlägt mit seiner Arbeitsweise

einen ähnlichen Weg wie Artaud ein, nur geht es bei ihm nicht so sehr um die Beherrschung des Körpers und der Gefühlszustände, es ist eher ein Erforschen des Innersten.

Sowohl im *Armen Theater* als auch im *Theater der Grausamkeit* findet eine Rückbesinnung auf das Mystische und Religiöse im Theater statt, was zu einer Sprache führt, die sich dem geschriebenen bzw. dem gesprochenen Wort entzieht und somit für jeden erfahrbar wird. Das Theater soll nicht einer elitären Schicht vorbehalten sein, sondern durch den Fokus auf die sinnliche Wahrnehmung für jeden gleichermaßen erfahrbar gemacht werden, das Theater wird also auch zu einem Ort ohne (gesellschaftliche) Schranken.

4.3.1 Artauds und Grotowskis konträre Sicht auf Schauspieler

Artaud und Grotowski haben, was die Ausbildung des Schauspielers betrifft, recht ähnliche Ansichten und Vorstellungen. Die Übungen, die der Schauspieler macht, um seine inneren Widerstände abzubauen und seinen Körper besser kontrollieren zu können, gleichen sich in ihren Grundzügen. Gänzlich verschieden ist jedoch der Fokus: Artaud sieht den Schauspieler als Werkzeug des Regisseurs und seine Individualität steht dabei nicht im Vordergrund. Bei Grotowski ist das anders: Die Übungen zielen auf ein Reifen des Schauspielers ab, der zur wichtigsten Person im Theater wird. Auch der Zweck der Übungen ist jeweils verschieden: Bei Artaud sollen sie dazu führen, dass der Schauspieler seine Bewegungen und Emotionen automatisiert einsetzen, d.h. sie in jeder beliebigen Situation abrufen kann. Grotowski sieht die Übungen als Hilfestellungen für den Schauspieler, um sich selbst besser zu erforschen, es geht bei

ihm nicht darum, ein Bewegungs- und Emotionsrepertoire aufzubauen, das nicht authentisch ist.

4.4 Kritik am psychologischen Theater – Theater ohne Literatursprache

Artaud und Grotowski gelten aufgrund ihrer Auffassungen von Theater als massive Kritiker des psychologischen Theaters, das das Theater nicht als konkreten, körperlichen Ort begreift, sondern stattdessen auf der Ebene des Textes verhaftet bleibt. Das psychologische Theater spricht in erster Linie den Zuschauer auf einer rationalen Ebene an, die Kommunikation erfolgt über die Sprache bzw. einen rezitierten Text.

Das literarisierte Theater empfinden Artaud und Grotowski als zu eingeschränkt, da es die eigentlichen Möglichkeiten im Theater, wie beispielsweise auf einer körperlich-sinnlichen Ebene Inhalte zu vermitteln, in den Hintergrund drängt.

Die Dominanz des Stücktextes in einer Inszenierung soll aufgebrochen werden. Stattdessen ist eine neue Sprache gefordert, die bei Artaud, aber auch bei Grotowski größtenteils auf nonverbalen Elementen, wie etwa Gebärden oder Mimik, basiert.

Durch die Loslösung einer Inszenierung von der Notwendigkeit eines Textes ist das Theater bei Artaud erst in der Lage, sich von der Literatur zu emanzipieren und sich als eigenständige Kunstform zu etablieren.

Direkte Inszenierungen sollen im *Theater der Grausamkeit* die Sinne ansprechen, wofür eine neue, spezifische Theatersprache, die auf Körperlichkeit beruht, gefordert ist. Der Schauspieler wendet sich zur Gänze von dem Ansatz eines mimetischen Sprechtheaters ab und wird

selbst zum Zeichenträger, der mittels seines Körpers Inhalte kommuniziert.

Jerzy Grotowski betrachtet den Text als offenes Materialangebot, er vertritt die Ansicht, dass das Theater keinerlei Verpflichtung gegenüber einem literarischen Text haben sollte und lehnt daher werkgetreue Inszenierungen ab. Dabei wendet er sich weniger radikal gegen Autoren und ihre Stücke, als Artaud das tut. Bei Grotowski tritt die Literatursprache vorwiegend in den Hintergrund, weil sie für die intensive Arbeit mit dem Schauspieler nicht notwendig ist. In diesem Kontext geht es vielmehr um eine körperliche Sprache, in der sich der Schauspieler dem Zuschauer mitteilt. Ein weiterer Aspekt ist, dass Grotowski ein *Armes Theater* propagiert, das sich von anderen Kunstrichtungen emanzipiert und sich auf seine eigene, körperliche Ausdruckskraft besinnt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sowohl Artaud als auch Grotowski einen literarischen Text für eine Inszenierung als nicht notwendig erachten, da für beide Theater nicht zwingend an andere Kunstrichtungen gebunden ist. Das *Theater der Grausamkeit* und das *Arme Theater* entwickeln eine eigenständige Sprache, die mehr auf Zeichen beruht als auf Worten und über den Körper des Schauspielers, der in Wechselwirkung mit anderen Zeichensystemen auf der Bühne tritt, ihren Ausdruck findet.

4.5 Theater als einzigartiges Erlebnis

Wesentlich ist für beide Theatermacher, dass das Theater seinen Charakter als unwiederholbares Ereignis wieder zurückgewinnt. Theater ist eine Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum, Letzteres ist nicht bei jeder Aufführung dasselbe, wodurch sich zwangsläufig andere Interaktionen ergeben, die eine Aufführung individuell prägen. Zudem ist

die Ausdruckskraft des Schauspielers aufgrund seiner Spielweise, die nicht auf Mimesis beruht, sondern auf einer tranceähnlichen bzw. metaphysischen Ebene stattfindet, ebenfalls nicht konstant und daher auch nicht beliebig reproduzierbar. In diesen Punkten können sowohl Artaud als auch Grotowski als wichtige Wegbereiter für die in den 1970er Jahren aufkommende Performancekunst gesehen werden.

Die Unwiederholbarkeit einer Aufführung betonen Artaud und Grotowski auch deshalb, weil sie dafür eintreten, Theater als etwas Dynamisches, Lebendiges zu begreifen. Die Aufgabe von Theater ist es nicht, etwas abzubilden, darzustellen oder nachzuahmen, das in der realen Welt vorhanden ist. Vielmehr steht bei beiden im Vordergrund, dem Publikum etwas Lebendiges zu zeigen, das in der alltäglichen, rational geprägten Welt nicht wahrgenommen wird. Bewusstwerdung beim Zuschauer, das ist das erklärte Ziel in Artauds *Theater der Grausamkeit*. Artaud wollte eine nachhaltige Änderung, eine Art Katharsis, im Zuschauer hervorrufen, Theater sollte eine wesentliche Position in der Gesellschaft einnehmen und diese beeinflussen. Grotowski siedelt sein Theater auch eher im spirituellen Bereich an – auf seinen Studienreisen befasste er sich stark mit archaischen Riten –, jedoch ist sein Ziel nicht so hoch gesteckt wie jenes von Artaud. Im *Armen Theater* stehen das theatrale Ereignis an sich stärker im Vordergrund sowie die Kommunikation und Interaktion zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer.

Fest steht für beide, dass es ein Theater abseits der Unterhaltung geben muss. Deshalb distanzieren sie das Theater vom Film, der zwar moderne Technik benutzen kann, aber den – in diesem Fall – passiven Zuschauer nie in einer derartigen Intensität erreichen kann, wie es im Theater der Fall ist.

Theater hat sowohl für Artaud als auch für Grotowski einen fixen Platz in der Gesellschaft, es soll ein Ort der Auseinandersetzung, des Austauschs und der Begegnung sein.

5 Schlussbemerkung

Antonin Artauds und Jerzy Grotowskis experimentelle Theaterkonzepte sind im Kontext mit einer Vielzahl an bedeutenden Theaterinnovatoren zu sehen, die für die Entwicklung der neueren europäischen Theatergeschichte wesentlich sind. Konstantin Stanislawski setzte an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit der Abwendung von klassischen Rollenfächern hin zu einer individualisierten Auslegung einer Figur und einem naturalistischen Schauspielstil einen ersten Meilenstein. Sein Theaterkonzept brachte Theaterschaffende wie Wsewolod Meyerhold hervor, der sich jedoch von Stanislawskis Naturalismus auf dem Theater distanzierte und sich stattdessen einer Mechanisierung des Schauspielers – ähnlich wie Edward Gordon Craig – und einem antirealistischen Theater zuwandte. Auch Bertolt Brechts episches Theater bildet mit dem Verfremdungseffekt einen Kontrast zu Stanislawskis Theater der Einfühlung.

Diese Beispiele zeigen, dass sich im 20. Jahrhundert die Frage nach dem eigentlichen Wesen des Theaters stellte und neue Konzepte entworfen wurden, die nicht nur die Schauspielkunst, sondern sämtliche Aspekte des Theaters betrafen. Auffallend ist, dass die Innovationen nicht nur das Geschehen auf der Bühne betreffen und deren Darstellungsweise, sondern auch den Zuschauer. Der Zuschauer wird als wichtiges Element einer Inszenierung begriffen und entwickelt sich im Laufe der Zeit vom passiven Beobachter zum aktiven Teilnehmer. Die „Entdeckung des Zuschauers“ steht mit Sicherheit auch in Zusammenhang mit dem Aufkommen des Films als Massenmedium. Der Film ist dem Theater in seinen technischen Möglichkeiten überlegen und tritt in Konkurrenz mit einem Theater der Unterhaltung, was ein Umdenken in Bezug auf die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters evoziert.

Dieser Umbruch zeigt sich in der Entwicklung innovativer Theaterkonzepte. Dabei sind die verschiedenen Theorien nicht isoliert zu betrachten, sondern stehen in einem zeitgeschichtlichen und theaterhistorischen Kontext, was beispielsweise in dem hier vorgelegten Vergleich zwischen Antonin Artaud und Jerzy Grotowski deutlich wird.

Auch wenn Artauds Theorie von einem *Theater der Grausamkeit* nicht seinen Vorstellungen entsprechend in die Praxis umgesetzt werden konnte, ist sein Konzept durchaus als eine bedeutende Theaterinnovation zu begreifen, da es das Denken über Theater nachhaltig geprägt hat, wie man am Beispiel von Jerzy Grotowskis Theaterverständnis erkennen kann.

Artaud bricht mit der aristotelischen Theatertradition, die auf Mimesis basiert, und stellt dieser ein semiotisch angelegtes, mythisches Theater entgegen.²¹⁰ Mit seiner Forderung nach einem spontanen Theater, einem einmaligen Erlebnis von Schauspieler und Zuschauer, stellt er sich gegen die Praxis der werkgetreuen Inszenierung und konzentriert sich auf den Prozess einer Theateraufführung anstatt auf deren genaue Planung. Mit diesem Ansatz kann Artaud sicherlich als einer der wichtigsten Vorläufer für die späteren Kunstströmungen des Happenings und der Performance gesehen werden, was ebenfalls durch die Tatsache, dass Artaud sich für die Miteinbeziehung des Zuschauers ausspricht, deutlich wird.²¹¹

Einer der markantesten Aspekte in Artauds Schaffen ist jedoch sein radikaler Bruch mit dem Text. Artauds kritischer Umgang mit Sprache äußert sich dahingehend, dass er als Erster die Notwendigkeit eines Textes als Grundlage einer Theateraufführung in Frage stellt.²¹² Der Text

²¹⁰ Vgl. Fock, *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Über die Notwendigkeit des Theaters für die Poesie*, S. 10.

²¹¹ Vgl. ebenda, S. 47.

²¹² Vgl. ebenda, S. 118.

und somit auch der Autor werden obsolet, stattdessen rückt die Bedeutung des Regisseurs in den Vordergrund, der eine Aufführung als spontane und aktive Angelegenheit versteht und diesen Prozess begleitet.

Artauds Theaterkonzept basiert auf einer körperorientierten, physischen Sprache, die über die Grenzen der Literatursprache hinausgeht und im Zuschauer eine tiefe Erschütterung hervorruft, wodurch er sich deutlich von einem Theater der Unterhaltung abgrenzt.

Grotowski wurde zwar nach Stanislawski ausgebildet und nahm durch intensive Studien und Reisen in andere Kulturen verschiedene Ansätze in seine Arbeit auf, dennoch ist Artaud auch für sein Konzept des *Armen Theaters* von Bedeutung. Sein Theaterschaffen legt den Fokus ebenfalls auf eine körperbetonte Ausdrucksweise, die schließlich den Schauspieler in den Mittelpunkt des Theaters rückt. Grotowski entwickelt in seiner Arbeit eine neue Performance-Theatralität:²¹³ Der Körper – und somit der Mensch – bildet das Zentrum des Theaters, das nicht darauf abzielt, die Außenwelt abzubilden, sondern als eigenständige Realität erfahrbar gemacht werden soll. Der Text bzw. die verbale Sprache weichen zugunsten einer Ausdrucksform, die der Schauspieler mithilfe seines gesamten Körpers artikuliert. Der Schauspieler, der noch im *Theater der Grausamkeit* von Artaud als Vehikel bezeichnet wird, entwickelt sich bei Grotowski zum heiligen Schauspieler, zum Märtyrer, der sich durch seinen offenen und intensiven Schauspielstil der Aufführung opfert.

Sowohl Artaud als auch Grotowski gingen in ihrer Arbeit der Frage nach dem Wesen des Theaters nach und entwarfen im Zuge dessen Konzepte, mit deren Hilfe sie den Kern des Theaters zu erforschen versuchten.

²¹³ Vgl. Blüher, *Antonin Artaud und das „Nouveau Théâtre“ in Frankreich*, S. 255.

Grotowskis Einschätzung, Artauds Theorie wäre nicht umsetzbar, ist nachvollziehbar, da Artaud eine Idee der Erlösung durch das Theater entwirft, die so vermutlich nicht stattfinden kann. Dennoch sind Artauds Überlegungen zum Theater von äußerster Wichtigkeit für das postdramatische Theater, da er mit seiner unkonventionellen Vorstellung von einem „totalen Theater“ als Vorläufer für spätere Theatermacher wie Jerzy Grotowski fungiert hat

Bibliografie

Primärliteratur:

Artaud, Antonin, *Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste, Bühnenstücke, Inszenierungspläne, Briefe*, Hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes & Seitz 2000.

Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969.

Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 35-50.

Artaud, Antonin, „Orientalisches und abendländisches Theater“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 73-78.

Artaud, Antonin, „Das balinesische Theater“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 57-72.

Artaud, Antonin, „Schluß mit den Meisterwerken“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 79-88.

Artaud, Antonin, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 89-93.

Artaud, Antonin, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 95-107.

Artaud, Antonin, „Briefe über die Grausamkeit“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 109-112.

Artaud, Antonin, „Eine Gefühlsästhetik“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 139-147.

Artaud, Antonin, „Das Théâtre Séraphin“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 157-162.

Artaud, Antonin, *Mexiko: Die Tarahumaras, Revolutionäre Botschaften, Briefe*, Hg. v. Bernd Mattheus, Batterien 47, München: Matthes & Seitz 1992.

Artaud, Antonin, *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*, München: Matthes & Seitz 2002.

Grotowski, Jerzy, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³1986.

Grotowski, Jerzy, „Für ein Armes Theater“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 13-26; (Orig. Odra, Wrocław 9/1965).

Grotowski, Jerzy, „Das Neue Testament des Theaters“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter*

Brook, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 27-58; (Orig. Eugenio Barba, *Alla Ricerca del Teatro Perduto (Auf der Suche nach dem verlorenen Theater)*, Padova: Marsilio Editore 1965).

Grotowski, Jerzy, „Theater ist eine Begegnung“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 59-64; (Orig. *Arts et Lettres, Le Devoir*: 7/1967).

Grotowski, Jerzy, „Er war nicht ganz er selbst“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³1986, S. 123-134; (Orig. *Les Temps Modernes*, Paris: 4/1967).

Grotowski, Jerzy, „Das Training des Schauspielers (1959-1962)“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 142-188.

Grotowski, Jerzy, „Aufstellung der Grundprinzipien“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 285-295.

Sekundärliteratur:

Aristoteles, *Poetik, Griechisch/Deutsch*, üb. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005.

Bachmann-Medick, Doris, *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt: Fischer 1996.

- Bachmann-Medick, Doris, „Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung“, in: dies., *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt: Fischer 1996, S. 98-121.
- Blüher, Karl Alfred, *Antonin Artaud und das „Nouveau Théâtre“ in Frankreich*, Acta Romanica 3, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991.
- Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009.
- Brauneck, Manfred, „Antonin Artaud: ‚Theater der Grausamkeit‘ oder: Grenzgängerei auf Leben und Tod“, in: ders., *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009, S. 469-479.
- Burzyński, Tadeusz / Zbigniew Osiński, *Das Theater Laboratorium Grotowskis*, Warschau: Verlag Interpress o.J.
- Fiebach, Joachim (Hg.), *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2003.
- Finter, Helga, *Der subjektive Raum. „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“*. *Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Bd. 2, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990.
- Fischer-Lichte, Erika, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 1997.

Fischer-Lichte, Erika, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1990, S. 233-260.

Fischer-Lichte, Erika, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag ²1999.

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005.

Flaszen, Ludwik, „Akropolis: Umgang mit dem Text“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 65-84; (Orig. Pamiętnik Teatralny: Warschau 3/1964).

Fock, Holger, *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Über die Notwendigkeit des Theaters für die Poesie*, Band 2, Berlin: Verl. Klaus Bittermann 1988.

Grimm, Jürgen, *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895–1930*, München: C.H. Beck 1982.

Hartmann, Karl, *Das polnische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg*, Marburg: N.G. Elwert Verlag 1964.

Hocke, Thomas, „Artaud und Weiss. Untersuchung zur theoretischen Konzeption des ‚Theaters der Grausamkeit‘ und ihrer praktischen Wirksamkeit in Peter Weiss’ ‚Marat/Sade‘“, Diss. FU Berlin 1977.

- Hüttler, Michael, „Der Körper als Ort der Erinnerungen. Vom Ritual über das Theater zum Bewußtsein – Theateranthropologie“, Dipl. Univ. Wien 1997.
- Kaltenböck, Gunther, „Artauds Vision vom künftigen Theater“, Dipl. Univ. Wien 1990.
- Köpping, Klaus-Peter / Ursula Rao, *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg: LIT 2000.
- Lutz, Danja, „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds: Die Bedeutung des Schauspielers und dessen Funktion in den Theaterentwürfen ‚Théâtre Alfred Jarry‘ und ‚Théâtre de la cruauté‘“, Dipl. Univ. Wien 2004.
- Markt, Nora, „Ritualtheoretische Ansätze zum Theater. Am Beispiel der Grenzüberschreitung im Theater Grotowskis“, Dipl. Univ. Wien 2006.
- Meyerhold, Wsewolod, „Das stilisierte Theater (1907)“, in: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009, S. 163-165.
- Meyerhold, Wsewolod, „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik (1922)“, in: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009, S. 166-169.
- Möhrmann, Renate (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1990.

- Pfaff, Walter u.a. (Hg.), *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin: Alexander Verlag 1996.
- Prager, Michael, „'Lebendige Hieroglyphen': Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit“, in: *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hg. v. Klaus-Peter Köpping/Ursula Rao, Hamburg: LIT 2000, S. 192-207.
- Schwerin v. Krosigk, Barbara, *„Der nackte Schauspieler.“ Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis*, Berlin: publica Verl. 1986.
- Sucher, C. Bernd, *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, Band 1*, völlig neubearbeitete u. erweiterte 2. Aufl., München: dtv 1999.
- Volli, Ugo, *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen: Francke 2002.
- Warstat, Matthias, „Ritual“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 274-278.
- Weber, Stefan (Hg.), *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*, Konstanz: UVK 2003.
- Withalm, Gloria, „Zeichentheorien der Medien“, in: Stefan Weber (Hg.), *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*, Konstanz: UVK 2003, S. 132-147.
- Wolford, Lisa / Richard Schechner (Hg.), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge 1997.

Anhang

Abstract

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist die vergleichende Gegenüberstellung zweier innovativer Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts, nämlich Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* und Jerzy Grotowskis *Armes Theater*. Aufgrund der Tatsache, dass Artauds Vorstellungen eines „totalen Theaters“ nicht realisiert werden konnten und daher ein Ungleichgewicht zu Grotowskis sehr praktisch orientierter Theaterarbeit entsteht, liegt der Fokus auf deren theoretischen Ansätzen, die in den ersten beiden Abschnitten der Arbeit vorgestellt werden. Die Entwicklung der Konzepte, die sich in verschiedene Schaffensperioden einteilen lassen, sowie Artauds bzw. Grotowskis Vorläufer und Einflüsse werden vorgestellt und analysiert. Im Vordergrund beider Theorien steht die Loslösung des Theaters von der Literatursprache, die sowohl im *Theater der Grausamkeit* als auch im *Armen Theater* zu einer neuen, körperorientierten Ausdrucksweise führt, die später Einfluss auf das Happening und die Performance nimmt. In diesem Kontext stehen folglich auch die Funktion des Schauspielers und dessen Abwendung von einem mimetischen Schauspielstil sowie der Einsatz der Bühnenelemente und die Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer als wichtige innovatorische Aspekte im Zentrum dieser Arbeit.

Um vergleichbare Punkte zu konstruieren, findet sich am Ende jedes Abschnitts eine Zusammenfassung der wichtigsten innovativen Aspekte in den jeweiligen Theaterkonzepten.

Im letzten Abschnitt der Arbeit werden das *Theater der Grausamkeit* und das *Arme Theater* einander vergleichend gegenübergestellt und deren Überschneidungen und Unterschiede analysiert.

Curriculum Vitae

Désirée-Corinna Brand

geb. am 23.02.1988 in Wien

Matura am Bundesgymnasium Horn im Jahr 2006

ab WS 2006/2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
sowie der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

ab WS 2007/2008 Studium der Judaistik an der Universität Wien

SS 2008 Auslandssemester am Institut für Theaterwissenschaft und am
Institut für Germanistik in Bern, CH