

Handbuch

der deutsch-polnischen Kommunikation

Teilband 4

SMK

Band 1,4

Harrassowitz

Handbuch der deutsch-polnischen Kommunikation 4

Studien zur Multikulturalität

Herausgegeben von Ljubov Bugaeva (Sankt-Peterburg),
Alfred Gall (Mainz), Arkadiusz Lewicki (Wrocław),
Petr Szczepanik (Praha), Izabela Surynt (Wrocław)
und Marek Zybura (Wrocław)

Band 1, Teilband 4

2024

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Von THEATER bis WISSENSCHAFT

Handbuch der deutsch-polnischen Kommunikation
Teilband 4

Herausgegeben von
Sylwia Dec-Pustelnik, Arkadiusz Lewicki,
Christer Petersen und Izabela Surynt

2024

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Mit freundlicher Unterstützung von



Brandenburgische
Technische Universität
Cottbus - Senftenberg



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

Abbildung auf dem Umschlag: © Beata Krzyszczka

Gutachterin: Prof. Dr. Magdalena Saryusz-Wolska

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet
at <https://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISSN 2749-7879
eISSN 2749-7887

ISBN 978-3-447-12107-1
eISBN 978-3-447-39460-4

Inhalt

Vorwort	VII
<i>Mirosława Zielińska</i> Das neue THEATER in Polen nach 1989, der Theater-Mikrokosmos Berlins und das Theater des deutschsprachigen Kulturraums	1
<i>Paulina Żelazowska-Müller</i> TOURISMUS und die deutsch-polnischen Beziehungen	43
<i>Annette Siemes</i> UMWELTSCHUTZ /ochrona środowiska als eine Kategorie der deutsch-polnischen Kommunikation	57
<i>Rudolf Urban</i> Aktion Sühnezeichen als Beitrag zur deutsch-polnischen VERSÖHNUNG	81
<i>Sylvia Dec-Pustelnik</i> Der Brief der Bischöfe als Beitrag zur deutsch-polnischen VERSÖHNUNG	89
<i>Sylvia Dec-Pustelnik</i> Willy Brandts Kniefall vor dem Ehrenmal für die Helden des Warschauer Ghettos als Beitrag zur deutsch-polnischen VERSÖHNUNG	101
<i>Jędrzej Morawiecki</i> Von Briefen und Krallen – Die besondere Rolle der römisch-katholischen Kirche in den deutsch-polnischen Beziehungen 1945–2022 und ihr Beitrag zur VERSÖHNUNG	109
<i>Stanisław Beres</i> Dialog in einer Zeit der Verachtung. Polnische Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen im Dritten Reich (VERSÖHNUNG)	131
<i>Maren Röger</i> Flucht und VERTREIBUNG in deutschen und polnischen Medien	147
<i>Katarzyna Śliwińska</i> Heimatverlust und VERTREIBUNG in der deutschen und der polnischen Literatur .	171
<i>Lars Jockbeck</i> Flucht und VERTREIBUNG in deutschen Kino- und Fernsehspielfilmen	189

<i>Jacek Grębowiec</i> „WIEDERGEWONNENE GEBIETE“	203
<i>Jacek Grębowiec</i> Die Rezeption von Inschriften und anderen kleinen Spuren des alten Presslaw/Breslau in Wrocław nach 1945 (WIEDERGEWONNENE GEBIETE)	217
<i>Andrzej Zawada</i> Das Postdeutsche – Poniemieckość (WIEDERGEWONNENE GEBIETE)	233
<i>Bartosz Dziewanowski-Stefańczyk</i> Die deutsch-polnischen WIRTSCHAFTSBEZIEHUNGEN	243
<i>Maciej Górny</i> Ostdeutsch-polnische Historikerbegegnungen: Die Grenzen der Verständigung (WISSENSCHAFT)	267
<i>Bartosz Dziewanowski-Stefańczyk</i> Die Zusammenarbeit zwischen polnischen und (west-)deutschen Historikern und Historikerinnen nach dem Zweiten Weltkrieg (WISSENSCHAFT)	279
<i>Kornelia Kończal</i> Deutsch-polnische WISSENSCHAFTSkooperation nach 1945 am Beispiel der Geisteswissenschaften	297
<i>Dominik Pick</i> Der deutsch-polnische Geschichtsdialog. Die Entwicklung der Schulbuch- kommission zwischen Politik und Zivilgesellschaft (WISSENSCHAFT)	319
AutorInnen und HerausgeberInnen	343

Vorwort

Seit langem ist bekannt, dass erfolgreiche interkulturelle Kommunikation der Kenntnis der Geschichte, der Mentalität, der kulturellen Normen und Höflichkeitsformen und nicht zuletzt der jeweils spezifischen Codes bedarf. Andernfalls kann es leicht zu Missverständnissen oder Konflikten kommen. ÜbersetzerInnen, JournalistInnen, PolitikerInnen, MigrantInnen und selbst TouristInnen wissen das aus eigener Erfahrung. Räumliche Nähe, kulturelle Affinitäten und historische Bindungen führen dabei nicht zwangsweise zur Kenntnis des Nachbarlandes, was sich insbesondere hinsichtlich des deutsch-polnischen Verhältnisses zeigt: Trotz stetig zunehmender wirtschaftlicher, kultureller und sozialer Kontakte ist die Kenntnis des jeweiligen Nachbarn und Partners nach wie vor ein Desiderat geblieben. Interkulturelle Begegnungen – ob unmittelbar oder aber medial vermittelt – sind jedoch nicht nur eine Quelle von Spannungen und Missverständnissen, sondern bieten auch und vor allem die Chance, die eigene Perspektive zu wechseln, das eigene Wissen zu erweitern und neue Kompetenzen zu erwerben. Solche Begegnungen mit Anderen führen zudem nicht nur zu neuen Erkenntnissen über das „Andere“, sondern auch über das „Eigene“.

Seit mehr als zehn Jahren bemühen wir uns daher an der Universität Wrocław (Breslau), unseren Studierenden einen möglichst umfassenden Überblick über jene Sachverhalte zu bieten, die für das Verständnis des Besonderen deutsch-polnischer Interaktionen entscheidend sind. So haben Izabela Surynt, Justyna Kalicińska, Alfred Gall, Kornelia Kończal und Jacek Grębowiec (sowie Christian Pletzing beratend) in einem zwischen 2010 und 2015 realisierten Projekt der Universitäten Wrocław und Mainz, finanziell unterstützt durch die Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit (SdpZ), ein zweibändiges, polnischsprachiges Handbuch bzw. Lexikon im ATUT-Verlag nebst einer Website (polska-niemcy-interakcje.pl) herausgegeben. Die dort versammelten Texte befassen sich mit der historischen und gegenwärtigen Dimension der deutsch-polnischen Interaktionen, der gegenseitigen Wahrnehmung und den kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen, die den Charakter und die Intensität des gegenseitigen Interesses beeinflussen. Unsere Hoffnung war es, die wichtigsten deutsch-polnischen Unterschiede, Gemeinsamkeiten, Parallelen und gegenseitigen Einflüsse zu erfassen. Der Erfolg dieses Projekts und jener des zweibändigen Kompendiums sowie der Website hat uns dazu veranlasst, diese Inhalte auch einem deutschen Publikum ohne entsprechende Polnischkenntnisse zur Verfügung zu stellen. Für dieses Unterfangen konnte der Harrassowitz Verlag gewonnen werden, der eine aktualisierte, an das deutsche Lesepublikum angepasste Version als vierbändiges Handbuch veröffentlicht.

Unser deutschsprachiges Handbuch richtet sich an alle, die sich aus beruflichen oder privaten Gründen für deutsch-polnische oder polnische Themen interessieren: nicht nur an Fachleute und Kulturinteressierte, sondern an alle, die deutsch-polnische Spannungen und Missverständnisse, Formen der Zusammenarbeit und deutsch-polnische Interaktionen verstehen wollen. Das Bestreben, einen möglichst umfassenden Blick auf die interkulturelle Kommunikation beider Länder zu werfen, machte eine Auswahl notwendig. Dabei haben wir, die AutorInnen und HerausgeberInnen, uns hinsichtlich der Themenauswahl an drei Kriterien orientiert: (1) Es sollten sowohl jene Themen einbezogen werden, die die polnische Öffentlichkeit nach 1989 intensiv beschäftigt haben, als auch jene, die in den Medien weniger präsent waren. (2) Wir haben uns nicht in den akademischen Elfenbeinturm zu flüchten versucht, indem wir neben Einträgen, die den akademischen Diskurs dominieren, auch Themen aus der Populärkultur und dem Alltagsleben einbezogen haben. (3) Ereignisse und Prozesse der letzten 30 Jahre sollten in einem breiteren kulturellen und historischen Kontext präsentiert werden.

Der hier vorliegende, vierte Band des Handbuchs umfasst 19 mal kürzere, mal längere Beiträge. Einige von ihnen stellen Überblicke dar, bei anderen handelt es sich um Fallstudien. Geordnet sind die Beiträge alphabetisch nach Schlagworten, die in den Titeln in Kapitälchen erscheinen. Der Grund hierfür liegt darin, dass das polnische Pendant als Lexikon angelegt ist. Diese Ordnung hat sich als so funktional erwiesen, dass wir sie auch im hier vorliegenden Handbuch beibehalten wollen – umso mehr, als der thematische Kontext stets durch Querverweise in den einzelnen Beiträgen garantiert ist. Nicht zuletzt kann so kein Vorrang eines einzelnen Themas oder eines bestimmten Sachverhalts unterstellt werden, alle Beiträge sind, wenn auch nicht gleich, so doch gleich wichtig.

Sämtliche Beiträge beschäftigen sich mit deutsch-polnischen Vergleichen und Transfers, kollektiven Wahrnehmungen und konkreten Interaktionen, Medien und Kommunikationsmitteln, Erfolgen und Misserfolgen, Barrieren und Perspektiven der deutsch-polnischen Kommunikation. Methodisch orientieren sie sich dabei grob an den Konzepten der Rich Points und Hotspots, der Interaktionsanalyse, der Xenologie, des Komparatismus und des Kulturtransfers.

Die Begriffe „Rich Points“, „Hotspots“ und „Keys“ beziehen sich auf Wörter, Phrasen und Verhaltensweisen, die ein starkes kulturelles und damit identitäts- und gruppenbildendes Potenzial haben, die zu Brennpunkten werden und die die Kommunikation stören oder sogar verhindern. Sie sind zugleich auch der Ort, an dem sich kommunikative und kulturelle Unterschiede aufbauen und damit nicht zuletzt auch der Schlüssel zum Verständnis einer bestimmten Kultur und Mentalität. Wir haben versucht, die wichtigsten polnischen, deutschen und polnisch-deutschen Phänomene dieser Art zu erfassen.

Die Interaktionsanalyse umfasst zwei Bereiche: (1) Kulturkomparatismus und darin den Vergleich kultureller Systeme, um Ähnlichkeiten und Unterschiede in kulturellen Dimensionen und Standards, Kommunikationsstilen und Verhaltensweisen zu erkennen, was die Diagnose und Vorhersage von Kommunikationsproblemen oder sogar Konflikten zwischen Vertretern verschiedener Kulturen ermöglicht; und (2) Interaktionsaktivitäten,

die Analyse der Dynamik und des Verlaufs von Interaktionssituationen. Der erste Bereich betrifft die unterschiedlichen Werte- und Symbolsysteme, die Prozesse der Herausbildung unterschiedlicher kultureller Semantiken, Rituale und Verhaltensmuster, während der zweite Bereich die Dynamik der Bewältigung der Situation einer interkulturellen Begegnung umfasst. Dieser Bereich zielt auf die Einstellungen der Gesprächspartner, ihre Art, Botschaften zu empfangen, ihre Bereitschaft, sich zu verändern und sich an eine andere Form der Kommunikation anzupassen, nicht zuletzt adressiert er auch die Besonderheiten bestimmter Aktionen und Reaktionen sowie Verhaltensweisen, die zur Schaffung eines Raumes der Verständigung führen: „Interkultur“, auch „Dritte Kultur“ genannt. Die Xenologie als die Untersuchung der Wahrnehmung des Anderen, einschließlich der Untersuchung von Stereotypen, offenbart die Beziehung zwischen der Wahrnehmung der Andersartigkeit und dem Selbstbild. Deshalb findet man im Handbuch Texte, die sich sowohl mit der Selbst- als auch mit der Fremdwahrnehmung befassen. Viele davon betreffen die sogenannten „Stereotype der langen Dauer“ (nach Hubert Orłowski), also Bilder und Deutungen, die oft seit vielen Jahrhunderten bestehen und sich trotz wechselnder Umstände durch erstaunliche Stabilität auszeichnen. Die von JournalistInnen und PolitikerInnen, manchmal auch von WissenschaftlerInnen formulierte These bezüglich des Verschwindens negativer und des Aufkommens neuer, positiver deutsch-polnischer Stereotype wird durch verlässliche Analysen nicht bestätigt: Hinter den medial erzeugten Bildern oder politisch korrekten Aussagen verbergen sich meist tiefere Traditionsschichten; und die darin enthaltenen Stereotype sind erstaunlich langlebig. Einige der Beiträge nehmen eine komparatistische Perspektive ein, die es ermöglicht, die polnisch-deutschen Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Kultur- und Mediengeschichte, der Politik oder der Wirtschaft zu erfassen. Dabei ist es unmöglich, den Verlauf von Konflikten und die Auswirkungen dieser auf die deutsch-polnische Zusammenarbeit zu verstehen, ohne die grundlegenden Faktoren zu kennen, die die Spezifika der polnischen und deutschen politischen Kultur, der Mediensysteme oder der religiösen Strukturen in beiden Gesellschaften bestimmen.

Während Vergleiche es uns erlauben, kulturelle Unterschiede und Analogien zu erfassen, insbesondere im Falle von Gesellschaften, die durch eine gemeinsame Geschichte miteinander verbunden sind, ist es notwendig, ihre gegenseitigen Interaktionen durch den Blickwinkel des (inter-)kulturellen Transfers zu ergänzen. Nicht selten nimmt die Analyse des Kulturtransfers dabei die Form eines Nachspürens oder einer Suche nach verlorenen Spuren an, weil Texte, Artefakte und Praktiken in der Zielkultur so stark adaptiert wurden und in ihrer Funktionen erfüllen, die sich so sehr von ihren ursprünglichen unterscheiden, dass das Erkennen ihres ursprünglichen Charakters erhebliche Anstrengungen erfordert. Dieser methodische Unterbau macht das vorliegende Handbuch – so hoffen wir – nicht nur zu einer interessanten Lektüre für LeserInnen, die sich für deutsch-polnische Themen interessieren, sondern auch für diejenigen, die Interesse an interkultureller Kommunikation im Allgemeinen haben.

Das vorliegende Handbuch wäre ohne das Engagement vieler Menschen und Institutionen nicht möglich gewesen. Zunächst einmal möchten wir uns bei unseren AutorInnen bedanken. Unter den mehr als 70 Mitwirkenden befinden sich Polen, Deutsche und Österreicher einerseits, Vertreter verschiedener Disziplinen und Forschungstraditionen andererseits, darunter sowohl etablierte WissenschaftlerInnen als auch NachwuchswissenschaftlerInnen. Die am stärksten vertretene Gruppe sind polnische GermanistInnen, daneben finden sich unter den AutorInnen FilmwissenschaftlerInnen, HistorikerInnen, KulturwissenschaftlerInnen, PolitologInnen, JuristInnen, SoziologInnen und SlawistInnen. Ohne ihre Begeisterung und ihr Engagement wäre dieses Projekt nicht zustande gekommen. Außerdem möchten wir uns ganz besonders bei Peter Klimczak für seine Unterstützung bedanken, der uns bei den ersten drei Teilen des Handbuchs tatkräftig zur Seite gestanden hat. Wir haben ihn bei der Vorbereitung des aktuellen Bandes sehr vermisst. Und nicht zuletzt danken wir der Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit, dem Institut für Journalismus und soziale Kommunikation der Universität Wrocław, der Universität Wrocław sowie der Brandenburgischen Technischen Universität für die personelle und finanzielle Unterstützung.

Wrocław und Cottbus im September 2023

Sylwia Dec-Pustelnik, Arkadiusz Lewicki, Christer Petersen, Izabela Surynt

Das neue THEATER in Polen nach 1989, der Theater-Mikrokosmos Berlins und das Theater des deutschsprachigen Kulturraums

Mirosława Zielińska

Einleitung: Kulturtransfer und kulturelles Gedächtnis als Phänomen der langen Dauer

Die Nutzung der Brücke ist mitunter eingeschränkt – durch Brückenzoll oder technische Erfordernisse –, und ähnlich verhält es sich mit der Zugehörigkeit zur internationalen Literaturszene, die das Ergebnis eines Selektionsprozesses ist, der meist nicht allein auf literarischen Faktoren gründet.¹

Werfen wir einen Blick in die zahlreichen Anthologien der Weltliteratur, müssen wir feststellen, dass in ihnen erst seit Ende des 20. Jahrhunderts auch nichteuropäische und nichtamerikanische Werke vertreten sind. Daraus ergibt sich die grundsätzliche Frage [...]: Wenn die Weltliteratur also nicht mit der Vielzahl der weltweit existierenden Literaturen identisch ist, wie kommt es dann zu einer solchen Reduktion?²

Worauf es für mich persönlich ankommt, ist, dass die polnischen Stücke jetzt nicht in erster Linie als eine Art Blitztransfer in die Mentalität und Geschichte verstanden, sondern als Kunst wahrgenommen werden. [...] Die Festschreibung aufgrund der Herkunft ist ja in der Dramatik sowieso ein Problem. Wir haben den deutschen Dramatiker Oliver Bukowski gewonnen, dazu einen Vortrag zu halten, in dem er die „nahezu unlösbaren Probleme der Nachdichtung in anderen Sprachen“ beschreibt. Bukowski beschreibt, wie er als jemand, der aus der DDR kommt, eigentlich nur einmal drei Monate lang ohne Vorbehalte betrachtet wurde. Als irgendwo fälschlich geschrieben wurde, dass er aus Niederbayern stamme! Er sagt, dass dies die glücklichste Zeit seines Lebens war, als er nicht die Stimme der DDR war – „das denkt also das ostdeutsche Volk“ – sondern dass er einfach als Dramatiker und Künstler wahrgenommen wurde.³

1 Skibińska 2014, S. 168.

2 Czapliński 2014, S. 14.

3 Kohse 2011 (o. S.).

Transferprozesse im Theaterbereich sind greifbarer als auf anderen gesellschaftlichen Feldern. Der gemeinsame Punkt ist die gesammelte Theatertradition, angefangen vom antiken Drama/Theater, und anschließend seine Weiterentwicklung und Veränderungen, deren Rhythmus von den Reformen des Theaters vorgegeben wird, sowie die unablässige Suche nach neuen Inspirationen (auch in den Theatertraditionen außereuropäischer Kulturen), um die Theaterkonventionen zu erneuern und Kommunikation mit dem Publikum herzustellen. Das Theaterfeld (im Sinne von Bourdieu) ist per definitionem eine Sphäre des mehrdimensionalen Kontakts – und daher auch ein transkulturelles Feld *sui generis*, das die Zirkulation von Texten und ihre Anverwandlung auf den Bühnen einzelner Länder begünstigt.⁴ Sowohl bei der Analyse des Transferprozesses als auch der Rezeption seiner Ergebnisse haben wir es mit einem Spannungsverhältnis zwischen dem transkulturellen Medium Theater (das sich immer schwieriger auf eine(n) einzelne(n) Dramatikerin/Dramatiker oder Regisseurin/Regisseur reduzieren, geschweige denn in eine monokulturell verstandene Theatertradition einschreiben lässt) und der Konzeptualisierung des Subfeldes des Theaters (zusammen mit anderen Kultursubfeldern im Sinne von Bourdieu) als einer Entität der Nationalkultur zu tun.⁵

Die Mitte der 1980er Jahre von den deutsch-französischen Kulturtransfer-Forschern – Michael Espagne und Michael Werner – aufgestellten Postulate entwickelten sich mit dem Paradigmenwechsel in den Cultural Studies weiter. Mit *entangled history* und *histoire croisée* wurden neue methodologische Vorschläge und Perspektiven ausgearbeitet.⁶ Die Transferforschung ist dem Bedürfnis geschuldet, eine neue, kritische Perspektive bei der Erforschung transkultureller Phänomene – Wanderung/Zirkulation der Ideen, (Kultur-)Kontakt, Interaktion, Austausch, Import, Inspiration, Entlehnung, Übernahme und/oder Anverwandlung, „heimliches Beobachten“, „feindliche Übernahme“ oder produktive Aneignung und radikale ideologische Umdeutung – einzunehmen, ohne ein eindeutiges „Zentrum“ festzulegen, um den semantischen Rahmen der binären Opposition „Zentrum/Peripherie“ zu verlassen. Der Begriff des „Einflusses“ aktiviert das Nachforschen nach einem vorprogrammierten

„Kulturgefälle“ zwischen scheinbar besonders fruchtbaren Ursprungskulturen einerseits und den Zielkulturen eines solchen Einflusses andererseits. Solchen diffusionistischen Ansätzen sind sehr häufig teleologische Annahmen zur Überlegenheit einer bestimmten Kultur, Gesellschafts- oder Regimeform eingeschrieben, wie sie viele Modernisierungstheorien oder auch Vorstellungen von der weitgehend homogenisierten Nationalkultur als Ziel der historischen Entwicklung implizieren.⁷

4 Fischer, Steltner 2011, S. 224ff.

5 Turk, Schultze, Simanowski 1998; Surynt, Zyburka 2006; Ther 2012; Zielińska 2012, S. 239ff.; Csáky 2013.

6 Muhs, Paulmann, Steinmetz 1998; Wertheimer 1998; Bal 2002; Csáky 2010, 2013; Schmale 2012; Werner 2015; Kopij-Weiß, Zielińska 2016; Middell 2016; Lüsebrink 2019.

7 Middell 2016.

Die Vorstellung von der kulturellen „Dominanz der Zentren“ sowie der kulturellen „Unterlegenheit der Peripherie“, die im 19. Jh. geprägt wurde, äußert sich bis heute in Form einer ähnlichen Opposition: Innovation („das Zentrum“) versus Imitation („die Peripherie“). Im 20. und 21. Jh. blieben viele von diesen Denk- und Wahrnehmungsmustern nach wie vor in Kraft und haben für die Analyse heutiger Transferprozesse konkrete Implikationen. Die erste ist die aus dem 19. Jh. ererbte mentale Karte des Gebiets zwischen Berlin, Wien und St. Petersburg: eine kognitive Landkarte voller „unsichtbarer“ oder marginalisierter Randgebiete – ein semantisches Vakuum.⁸ Da sich wiederum die polnische Identität im *plurikulturellen* Umfeld Ostmitteleuropas, wie auch in intensiven, vielseitigen Interaktionen mit drei Imperien des Langen 19. Jhs. herausgebildet hat, stellt sie ein Geflecht von dominierenden hegemonialen Diskursen und den von der polnischen Kultur produzierten Gegen-Diskursen der letzten zwei Jahrhunderte dar.⁹ Die zweite Implikation sind die Asymmetrien der kulturellen und kollektiven Gedächtnisse und die aus divergent ausgeprägten Diskursen abgeleiteten Grundbegriffe. Während z. B. der Begriff „Nation“ in (West-)Deutschland seit der 1968er-Bewegung unter Generalverdacht steht, bleibt er in polnischen Debatten und wissenschaftlichen Arbeiten ein neutraler Terminus, der allgemein mit „Staat“ und „Gesellschaft“ austauschbar verwendet wird, was ihre Begründung in der Geschichte des Langen 19. Jhs. hat.¹⁰ Hinzu kommt die unterschiedliche Einstellung zur → *Romantik* als Epoche sowie zum romantischen Erbe insgesamt:

[W]ährend [die Romantik] in Frankreich und Polen mit der Wertung „politisch progressiv“ besetzt ist, wird sie in der deutschen Überlieferung entpolitisiert oder, wenn politisch, dann als „konservativ“ bis „reaktionär“ eingestuft. [...] Kanonisierungen und entsprechende Wertungen sind kulturspezifisch vorgenommen und nur unter besonderen historischen Bedingungen übertragbar. In diesem Sinne wirkt sich der Mangel am Bewusstsein von der polnischen Kulturgeschichte in Deutschland bislang als kaum übersteigbare Grenze aus.¹¹

Die aus heutiger Sicht völlig andere Bewertung des romantischen Erbes hat zu vielen Missverständnissen geführt, sowohl bei den Erwartungen an polnische Literatur, Kunst und polnisches Theater, als auch generell bei den Deutungsversuchen polnischer Kultur.¹² Aus der Perspektive des deutschen Theaters, das sein Denken vor allem mit Bezug auf das Konzept des Epischen und Politischen des Brecht'schen Theaters (und folglich in Opposition zum Ideendrama und aufgrund einer radikalen Negierung der romantischen Tradition) veränderte, werden Begriffe wie „Innerlichkeit“ oder „geistige Tiefe“ zumeist mit Metaphysik gleichgesetzt und abgelehnt. Daher haftete dem polnischen Theater im geteilten Deutschland das Etikett „fragwürdiger Realismus“ an.¹³ Eine me-

8 Schenk 2002; Csáky 2010.

9 Surynt 2004, 2006; Surynt, Zybura 2006; Gosk 2010, S. 7ff.; Gosk, Kraskowska 2013.

10 Hahn 1989, S. 20.

11 Bayerdörfer 1998, S. 28.

12 Schultze 1998, 146ff.; Fischer, Steltner 2011.

13 Fischer, Steltner 2011, S. 213.

taphysische Sichtweise lässt in der Brecht'schen Tradition nicht nur jeglichen Erkenntniswert vermissen, sie steht vielmehr im Widerspruch zur Erkenntnis, die ihrerseits eine Vorbedingung für Veränderung ist.

In der polnischen Kultur ist der Begriff „metaphysisch“ nicht negativ besetzt, sondern eher ein Synonym für tiefgründige Analyse. Eine Perspektive, die Wissenschaft, Kunst und geistige Sphäre miteinander verbindet, wird als komplexe Darstellung eines Problems und nicht als Widerspruch verstanden und gedeutet. Nach Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) – dem Schriftsteller, Maler und Theatermacher der Zwischenkriegszeit – ist die „metaphysische Unruhe“ eine Voraussetzung dafür, dass der Einzelne sich existentielle Fragen stellt und der Erkenntnisprozess beginnt.¹⁴

Wiktor Rubin (geb. 1978), ein Vertreter der jungen Regisseuren-Generation, von Haus aus Philosoph und Soziologe, beschreibt sein Theater, das er als *kritisches Theater* bezeichnet, wie folgt:

Es ist so etwas wie mein Manifest, das sich auf den kritischen Umbruch in den bildenden Künsten beruft, der in den 1990er Jahren stattgefunden hat [...]. Die Werke von [Katarzyna] Kozyra, [Artur] Żmijewski und [Katarzyna] Górna [Vertreter der kritischen Kunst nach 1989 – M.Z.] produzierten keine *Schönheit*, sie brachen mit dem *Ästhetizismus*. Für diese KünstlerInnen standen gesellschaftliche Fragen im Vordergrund, Themen wie Gewalt, Unterdrückung, Feminismus, die Benachteiligung behinderter Personen. Sie behandelten diese Themen oft auf eine für die Gesellschaft drastische Weise. Ihr Postulat war es, mit unseren Gewohnheiten zu spielen. Inspiriert von den Arbeiten dieser AutorInnen wage ich zu behaupten, dass ich ein *kritisches Theater* praktiziere. [...] [I]ch bin in meinen Inszenierungen bemüht, die drei wichtigsten Ebenen – die *persönliche*, *gesellschaftliche* und *metaphysische* – zu berücksichtigen. Für Letztere begann ich mich erst vor kurzem zu interessieren. Doch es gibt etwas, was dafür verantwortlich ist, dass die menschliche Erfahrung sich den Erklärungen im Rahmen rationaler Strukturen und wissenschaftlicher Theorien entzieht. Entscheidend ist, wie wir diese Erfahrung zeigen und worin wir sie sehen. [...] Die heutige *Ikonografie der Metaphysik* ist eine andere als in den Filmen von Bergman, der auf eine sehr spezielle Weise nach *Tiefe* sucht.¹⁵

Ein weiteres Beispiel für die auseinandergehenden Erwartungshorizonte (im Sinne von Jauss) und Definitionen zentraler Erkenntniskategorien, die in den behandelten Theaterfeldern (nicht) sanktioniert werden, führt Uta Schorlemmer an. Die Autorin analysiert die Reaktionen des Publikums und der Kritik in Frankreich (Festival d'Automne 1998) und Deutschland (Bonner Biennale 2000) auf Krystian Lupas *Broch-Zyklus* nach Hermann Brochs *Schlafwandler* (1995: *Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie!* *Lunatycy. Esch, czyli anarchia* und 1998: *Schlafwandler. Huguenau oder Die Sachlichkeit!* *Lunatycy*).

14 Skwara 1992, S. 3ff.; Fischer, Steltner 2011, S. 50ff., 101ff., 130ff.

15 Rubin, Kowalski 2007.

Huguenau, czyli rzeczowość, Stary Teatr, Krakau). Schorlemmer erklärt die Unterschiede wie folgt:

In Paris wurden die Gastspiele von *Esch oder Die Anarchie* und *Huguenau oder Die Sachlichkeit* im Rahmen des Festival d'Automne 1998 begeistert von Publikum und Kritik aufgenommen: „Als ob auf dieses Stück gewartet wurde“. [...] Während die Inszenierung in Paris einen fulminanten Erfolg feierte, war ihre Aufnahme bei der Bonner Biennale 2000 eher verhalten. Während z. B. im überwiegenden Teil der deutschen Rezensionen über die Überlänge der Vorstellungen gestöhnt wird, ist man in Paris fasziniert vom dortselbst mangelnden „langen Atem“ dieses *work in progress*, der ein *In-die-Tiefe-gehen* ermöglicht. [...] Es ist interessant zu beobachten, wie unterschiedlich die Erwartungen an Theater in den drei Nachbarländern Polen, Deutschland und Frankreich zu sein scheinen, was mir am Spektrum der Rezensionen zu Lupas Broch-Inszenierung einmal mehr deutlich wurde. In Frankreich, sehr ähnlich wie in Polen, ist die Rezeption von Lupas *Schlafwandlern* emotional bzw. von der *Metaphysik der Aufführung her geprägt*, hinter der sich eine Art Magie des Noch-nicht-Verstehens, der (noch) ratlosen Ahnung von vielleicht *Unausdrückbarem* verbirgt. Dem entgegen hält man in Deutschland Ausschau nach eher rational erfassbaren Antwortversuchen als Reaktion auf mangelhaftes individuelles Krisenmanagement.¹⁶

Teil I

Die 1990er Jahre: Das Theater der Transformation und die Transformation des Theaters

Die 1990er Jahre waren die erste Dekade einer umfassenden gesellschaftspolitischen Transformation und eines dynamischen Mentalitätswandels in Polen. Die Demokratisierungsprozesse und radikalen Wirtschaftsreformen mussten die Folgen einer tiefen Krise bewältigen, die bis in die Mitte der 1970er Jahre zurückreichte. Der wirtschaftliche Einbruch in der Volksrepublik Polen ließ allmählich alle Bereiche des „real existierenden Sozialismus“ erodieren, was eine Delegitimierung der Staatsmacht zur Folge hatte. Der Tiefpunkt wurde mit der Einführung des Kriegsrechts am 13. Dezember 1981 und der Repression der *Solidarność*-Bewegung erreicht. Die neunzehn Monate lange Phase des Kriegszustandes wirkte lähmend und erzeugte – nachdem die gesellschaftliche Handlungsfreiheit brutal unterdrückt wurde – gesellschaftliche Apathie.¹⁷ Der übergreifende Erosionsprozess, vom Theater (und der Literatur) als Zerfall der gesellschaftlichen Bindungen und der kommunikativen Gemeinschaft interpretiert, wurde Mitte der 1990er Jahre auf der Bühne thematisiert. Die Beschäftigung des Theaters mit dem Problem der gesellschaftlichen Anomie und Entfremdung markiert eine neue Phase seiner Entwicklung.¹⁸

¹⁶ Schorlemmer 2003, S. 217f.

¹⁷ Friszke 2014.

¹⁸ Krakowska 2019, S. 77ff.

Nach 1989, also mit der symbolischen Zäsur des gesellschaftlichen und politischen Umbruchs, standen die TheatermacherInnen (und die Kulturschaffenden im Allgemeinen) vor einer Reihe von Herausforderungen – dazu zählte auch eine umfangreiche, mehrstufige Organisationsreform der öffentlichen Theater. Die letzte Phase der Reorganisation des öffentlichen Theaters fiel mit der Wiedereinführung der kommunalen Selbstverwaltung in Polen (1999) zusammen. Ihr Ziel war es, den Rahmen, in dem die Theater arbeiteten, abzuwandeln. Mit der institutionellen Reform wurden auch die Regeln zur Finanzierung des öffentlichen Theaters geändert.¹⁹ In der Praxis bedeutete dies u. a., dass die Zahl der Stellen in den Theatern reduziert wurden. 2001 wurde der Stellenabbau auf etwa dreißig Prozent beziffert.²⁰ Die Reform der Theater verlief parallel zum Prozess der staatlichen Dezentralisierung, zur Demokratisierung des öffentlichen Lebens und führte zur systematischen Ausweitung des Kulturfeldes, zu dessen Demokratisierung, Egalitarisierung und Pluralisierung.²¹

Zusätzlich erschwerte wurde die Situation der polnischen Bühnen in den 1990er Jahren durch einige andere Probleme, die zum Erbe der Volksrepublik Polen gehörten. Eines dieser Altlasten war der Kollaps des Theaterlebens nach der Verhängung des Kriegsrechts, die zur Schließung der Theater, zu einer verstärkten Kontrolle der Zensur, zur Überwachung der SchauspielerInnen, die die Regimemedien boykottierten, sowie zur Entlassung der TheaterdirektorInnen führte, die entweder den Schauspielerboykott offen unterstützten oder sich weigerten, gegen die SchauspielerInnen disziplinarisch vorzugehen.

Die rasche Bewältigung des Kollapses wurde durch die sich verschlechternde Wirtschaftslage, und dann, nach 1989, durch die rund eine Dekade anhaltende institutionelle Instabilität und Unterfinanzierung der polnischen Theater deutlich erschwert. Das zweite Problem waren die Spaltungen in der Theater-Community, die als Langzeitfolgen der beklemmenden Atmosphäre des Kriegsrechts bezeichnet werden können. Viele der Konflikte in den 1990er Jahren waren eine Fortsetzung der unterschiedlichen Positionen, die die Theaterschaffenden während und nach dem Kriegsrecht eingenommen hatten. Diese blieben auch nicht ohne Bedeutung für das Klima, in dem sich der Umbau des öffentlichen Theatersystems in Polen vollzog und die Auseinandersetzungen im Theaterfeld ausgetragen wurden, für das die Zäsur von 1989 ein Neuanfang unter grundsätzlich veränderten Vorzeichen war: ein demokratischer Staat mit gesetzlich gesicherter Meinungsfreiheit, das heißt außerhalb der Kontrolle eines „hierarchisierten, bürokratischen Machtapparates, der durch ein repressives System, [...] ein Informationsmonopol und eine institutionelle Zensur verstärkt wurde“.²²

Polen stand vor komplexen Umwälzungen: sozialpolitischer, wirtschaftlicher und kulturgeschichtlicher Natur. Eine der wichtigen Herausforderungen war die Zusammenführung von verschiedenen Kreisläufen der literarischen Kommunikation, die zum Teil

19 Krakowska 2019, S. 63.

20 Płoski 2010.

21 Krakowska 2019.

22 Hopfinger 2017, S. 16.

im Exil, nach 1976 im „zweiten Umlauf“ und danach (in den 1980er Jahren) im „dritten Umlauf“ stattfand.²³ Der einmalige Prozess der Etablierung der „Gegenöffentlichkeit“ (Untergrundliteratur, -presse, von der Zensur verbotene Filme) erfolgte jedoch ohne spektakulären Publikumszuspruch. Die radikalen Öffnungen des kulturellen, verlegerischen und medialen Feldes beschleunigten die Veränderung der Wertevorstellungen, die für die Gewinnung von Prestige und gesellschaftlicher Anerkennung (im Sinne von Bourdieu) von Bedeutung waren.²⁴ Die Vielfalt der Medien samt massiver Werbung, also Massenkultur und Konsumismus, hatten für breite Schichten der Gesellschaft den Hauch von etwas Neuem und übten viel größere Anziehungskraft aus als die „überholten“ Debatten, die vor knapp einer Dekade „im Untergrund“ geführt wurden.

Nicht ohne Bedeutung für die Neuordnung des Kulturfeldes war schließlich, dass diese Ende des 20., Anfang des 21. Jhs. mit der „Krise der Meisternarrative“,²⁵ den Diagnosen der flüchtigen/flüssigen Moderne und der sie begleitenden quälenden Ungewissheit – d. h. der Unmöglichkeit einer „stabilen Identitätsgestaltung“ einherging.²⁶

Dies beeinträchtigte die seit Anfang des 19. Jhs. konstruierte „innere Kohärenz“ der kulturellen Narration,²⁷ die die Literatur dazu verpflichtete, die Vorstellung einer *Gemeinschaft* zu entwerfen und das sinnstiftende Narrativ ihrer (Weiter-)Existenz ständig fortzuschreiben. Die Formel dieser „vorgestellten Gemeinschaft“²⁸ verlor ihre Gültigkeit durch die reale, radikale gesellschaftliche Veränderung. Die gesellschaftlichen Probleme, mit denen man sich nach 1989 herumschlug, waren von den tradierten Narrativen und Deutungsmustern aus weder erkennbar noch beschreibbar.²⁹ Es galt, die Perspektive, die Form und die Sprache radikal zu erneuern, und die eigene Sichtweise kritisch zu befragen.³⁰ Folglich musste man sich damit abfinden, dass in der polnischen Prosa keine „verbindende Narration“ entstand, die dem historischen Umbruch gerecht worden wäre.³¹

Notwendige Zusammenführung und die „großen RückkehrerInnen“

Zu dieser Zeit findet im kulturellen Raum ein ständiger Kampf um die Autonomie des Feldes gegenüber der Wirtschaft und der Politik statt. Mit der Etablierung neuer Akteure im Feld beginnt der Prozess der Erweiterung des kulturellen Feldes.³² Im Theaterfeld wurde die Vorstellung, das Theater greife aktuelle Probleme auf (mit denen die Gesellschaft zu tun hat), von einem wachsenden Spannungsverhältnis zweier widerstreitender Auffassungen begleitet: die Erneuerung des Theaters durch „Zusammenführung“ (und

23 Dorosz 1992.

24 Bałaga 2021, S. 5ff.

25 Czapliński 2007, S. 34ff.

26 Bauman 2007.

27 Schultze 1998, S. 146.

28 Anderson 1997.

29 Kuisz 2018.

30 Czapliński, Śliwiński 1999; Janion 2000, 2006; Gosk, Kraskowska 2013.

31 Browarny 2007, S. 231ff.

32 Lewicki et. al. 2017.

Fortsetzung) oder die Erneuerung durch einen „Bruch“ mit dem bisherigen Modell der Kommunikation mit dem Publikum und eine neue Theatersprache.³³

Die neue Situation im Theaterfeld im ersten Jahrzehnt nach 1989 lässt sich jedoch nicht einfach auf die binäre Opposition „Häresie“ (Moderne, Offenheit) versus „Orthodoxie“ (Traditionalismus, Geschlossenheit) reduzieren.³⁴ Es erschien notwendig, einen erneuerten Kanon (der Klassik, der modernen Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre, des zeitgenössischen Dramas der 1960er und 1970er Jahre) zu bilden und ihm Gültigkeit zu verleihen, die „Inseln der Meister“³⁵ anzuerkennen, wie auch die Tradition des „alternativen Theaters“ aufzuwerten, das seinen Ursprung in den gegenkulturellen Strömungen Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre hatte, auf die sich das heutige polnische Off-Theater bezieht.³⁶

Dieses Bedürfnis nach einem erneuerten und durchaus „konsekrierten Kanon“ (im Sinne von Bourdieu) ist das Ergebnis der Zensur und mit ihr der Entstellungen des Theaterfeldes im Rahmen der gegen die Kulturschaffenden gerichteten Repressionen in der Volksrepublik Polen. So konnte zum Beispiel erst 1989 eine vom Autor autorisierte Auswahl der wichtigsten Theatertexte von Jerzy Grotowski (1933–1999) in Polen erscheinen. Sie enthält *Texte aus den Jahren 1965–1969* (Teksty z lat 1965–1969), einschließlich Grotowskis zentralen Manifest *Für ein armes Theater* (Ku teatrowi ubogiemu) von 1965. 1990 bereiteten die Herausgeber des Bandes (Degler/Osiński) in Zusammenarbeit mit Grotowski eine zweite überarbeitete Auflage vor. 1989 wurde in Wrocław auch das Zentrum für theatrale und kulturelle Experimente und die Erforschung des Werkes von Grotowski (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych) gegründet, seit 2006 das Grotowski-Institut (Instytut Grotowskiego). Das Zentrum dokumentiert und popularisiert das Wirken Grotowskis, indem es „künstlerische und wissenschaftliche Projekte durchführt, die sich mit den kreativen Praktiken Jerzy Grotowskis auseinandersetzen“.³⁷ Grotowski, der 1982, nach der Verhängung des Kriegsrechts, emigrierte, kehrte nicht mehr nach Polen zurück. 1985 gründete er das *Workcenter of Jerzy Grotowski* in Pontedera in der Toskana und wurde 1997 Dozent für Theateranthropologie am Collège de France. Von 2004 bis 2007 wurden in der Theaterzeitschrift *Didaskalia. Gazeta Teatralna* die von ihm gehaltenen Vorlesungen (Grotowski-Vorlesungen am Collège de France/Wyklady Grotowskiego w Collège de France) veröffentlicht. Grotowski starb Anfang Januar 1999 in Pontedera, seine Asche wurde – gemäß seinem letzten Willen – über Indien verstreut.

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre war Tadeusz Kantor (1915–1990) und sein Cricot-Theater 2 international äußerst aktiv. Sein Tod im Dezember 1990 (während der Proben zu einer weiteren Aufführung) tat der intensiven Rezeption seines Werkes keinen Abbruch,³⁸ auch wenn mit dem Tod des Schöpfers des Happening-Theaters und

33 Krakowska 2019.

34 Bourdieu 2007, S. 317.

35 Gruszczyński 2003.

36 Ostrowska, Tyszka 2008.

37 Siehe <https://grotowski-institute.pl/>

38 Siehe cricoteka.pl/pl/bibliography

zum Vorläufer der Postdramatik erklärten Theaterreformers ein Kapitel der Theatergeschichte zu Ende ging.³⁹

Anlässlich der Rückkehr von Sławomir Mrożek (1930–2013) aus dem Exil fand 1990 in Krakau ein zweiwöchiges, internationales Mrożek-Festival statt, das von der Jagiellonen-Universität, dem Stary Teatr und der Staatlichen Theaterhochschule in Krakau organisiert wurde. Jerzy Jarockis (1929–2012) Inszenierung von Mrożeks *Liebe auf der Krim* (*Miłość na Krymie*) am Teatr Narodowy in Warschau 2007 (das Stück entstand 1993) und die Neuinszenierung von *Tango* zwei Jahre später sorgten endgültig dafür, dass Mrożek *konsekriert* und *kanonisiert* wurde. Zudem war es die Krönung der ein halbes Jahrhundert währenden Zusammenarbeit beider Künstler, die eng verknüpft war mit wichtigen geschichtlich-politischen Wendepunkten. In der Tauwetter-Periode (nach 1956) führte Jarocki Mrożeks Stück *Die Polizei* (*Policja*) auf. Dreißig Jahre später, Anfang 1988, inszenierte der Regisseur am Krakauer Stary Teatr *Das Porträt* (*Portret*).⁴⁰ Das Drama nimmt den Bankrott des „real existierenden Sozialismus“ vorweg, vor allem aber beschuldigt das System der Hypokrisie und des Zynismus, die die Individuen jahrzehntelang korrumpiert und ruiniert haben.

2015 wurden im Wiener Pygmalion Theater, im Rahmen des internationalen Projekts – *Mrożek tribute* –, vier Dramen Mrożeks rekontextualisiert, neu interpretiert und wiederbelebt (siehe *Mrożek tribute* im Pygmalion Theater Wien in einem gemeinsamen Projekt mit dem Polnischen Institut Wien (8. bis 25. April 2015)).⁴¹ 1990 kehrte auch Theater des Achten Tages (Teatr Ósmego Dnia) aus dem Exil zurück. Das alternative Theater wurde 1964 von einer Gruppe der Polonistik-Studierenden der Universität in Poznań gegründet. Die Mitglieder des Ensembles, die nach dem Auftrittsverbot der Theatergruppe in den 1980er Jahren (infolge des Kriegsrechts in Polen) emigriert waren, traten im Rahmen des europäischen Wanderfestivals *Mir Caravane '89* erstmals wieder in Polen auf, was den Ministerpräsidenten Tadeusz Mazowiecki (1927–2013) und die Kulturministerin Izabella Cywińska (1935–2023), ehemals Direktorin des Teatr Nowy in Poznań (Posen), dazu bewegte, die KünstlerInnen offiziell zur Rückkehr nach Polen einzuladen.⁴²

Das Bedürfnis der Theaterschaffenden, den abgebrochenen Dialog mit den AltersgenossenInnen wieder aufzunehmen

In der ersten Dekade nach 1989 ging es nach den Jahren des Katz- und Maus-Spiels mit der Zensur und der augenzwinkernden Verständigung mit dem Publikum – was unter anderem durch äsopische Sprache, subtile Anspielungen und diverse subversive Strategien erreicht wurde – auch um die volle Ausschöpfung der künstlerischen Freiheit.⁴³ Jerzy Grzegorzewski (1939–2006) und Jerzy Jarocki nahmen die abgebrochenen Dialoge mit den Klassikern des zeitgenössischen Theaters wieder auf. Jarocki führte Witold

39 Lehmann 2004, S. 105–111; Kröplin 2013, S. 233ff.; Michalik-Tomala 2020.

40 *Das Porträt*, Regie: Jerzy Jarocki, Stary Teatr, Krakau 1988.

41 Siehe www.pygmalion-theater.at

42 Skorupska 2021.

43 Fik 1993.

Gombrowiczs (1904–1969) Werke in den Kanon ein. Die *Trauung* (Ślub), die er 1991 am Stary Teatr in Krakau inszenierte, war das erste Stück, zu dem der Regisseur nach über dreißig Jahren zurückkehrte. Ein Jahrzehnt später verknüpfte Jarocki Gombrowiczs Schaffen und Biografie in zwei Inszenierungen, die er am Teatr Narodowy in Warschau auf die Bühne brachte – in *Umherirren* (Błądzenie, 2004) und *Kosmos* (Kosmos, 2005). Erstere wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Sonderpreis der 30. Oppelner Theaterkonfrontationen (Lebendige Klassik, 2005) für den „Versuch einer Synthese von Witold Gombrowiczs Werk“.

Jerzy Grzegorzewski wiederum kehrte 1993 mit dem Ensemble des Teatr Polski in Wrocław zu Tadeusz Różewiczs Werk (1921–2014) zurück. *Der Tod in der alten Dekoration* (Śmierć w starych dekoracjach), bei dem Grzegorzewski 1978 Regie führte, feierte auf dem 19. Festival für Zeitgenössische Polnische Stücke in Wrocław seine Uraufführung und wurde ebendort in den Kategorien Inszenierung und Musik ausgezeichnet. Über die Aufführung berichtete Elżbieta Morawiec in der Theaterzeitschrift *Dialog* im Oktober 1980 (das Zitat stammt aus dem Programmheft des *Eingefangenen* (Złowiony) von 1993):

Im Teatr Polski in Wrocław, einem großen Saal mit zwei Balkonrängen, kehrte Regisseur Grzegorzewski die Anordnung zwischen Zuschauerraum und Bühne um. Das Publikum platzierte er auf der Bühne, während die Handlung sich im gesamten Zuschauerraum abspielte. Dies charakterisiert in groben Zügen den Typ von Theater, den Grzegorzewski betreibt – es ist ein Theater, das sich von der illusionären Konvention der vierten Wand verabschiedet hat, ein Theater, das seine Theatralität zur Schau stellt. Und indem es uns Zuschauer auf die Bühne setzt, fügt es uns organisch, als stumme Schauspieler, in das Geschehen ein.⁴⁴

Fünfzehn Jahre später, als Grzegorzewski den *Eingefangenen* (Złowiony) aufführte, wiederholte und intensiverte er diesen Inszenierungseinfall. *Der Eingefangene* ist eine Bühnencollage, die sich aus Texten von Różewicz, Goethe, Dante und Vergil sowie Różewiczs Kommentaren zu den Filmen von Fellini, Visconti und Welles zusammensetzt. 2004 kehrte Grzegorzewski – mit der Inszenierung von *Seelchen* (Duszyczka) am Teatr Narodowy – ein weiteres Mal zu Różewicz zurück. Diese war eine Art Postskriptum zu der Aufführung in Wrocław. Auch *Seelchen* ist eine Collage – diesmal aus Texten von Różewicz, Goethe, Beckett und Joyce sowie zahlreichen Selbstziten aus früheren Inszenierungen. Die Aufführung fand in einem Gang unter der Wierzbowa-Straße (ulica Wierzbowa) statt, der die beiden Bühnen des Teatr Narodowy miteinander verbindet und für den Transport von Bühnendekorationen genutzt wird. Dies ist eine klare Anknüpfung sowohl an die Inszenierung von 1978 als auch an den Titel des Werkes von Różewicz – *Der Tod in der alten Dekoration* und die Collage-Struktur von *Kartothek* (sein 1961 uraufgeführtes Drama).⁴⁵ Die Wahl dieses nicht-szenischen und anti-spektakulären Raumes kann als wesentlich radikalere Geste als der Tausch von

⁴⁴ Morawiec 1993.

⁴⁵ Schultze 1993.

Zuschauerraum und Bühne gedeutet werden. Die Aufführung wurde zwei Jahre später in Wrocław (in den Kellerräumen am Nowy-Targ-Platz) im Rahmen der Feiern zum 85. Geburtstag von Tadeusz Różewicz gezeigt und gehört immer noch zum Repertoire des Teatr Narodowy in Warschau.

Das dramatische und lyrische Werk von Różewicz wurde sowohl auf west- als auch ostdeutschen Bühnen seit den 1960er Jahren rezipiert.⁴⁶ Nach Erscheinen des Bandes *Schwarze Gedanken? Zum Werk von Tadeusz Różewicz* (hg. von Hartmann/Woldan, 2007) bezeichnete Thomas Irmer in seiner Rezension des Buches Różewicz als „Paten des Postdramatischen“ und nahm die Rezeption seines dramatischen Schaffens im deutschsprachigen Raum in den 1960er und 1970er Jahren kritisch unter die Lupe.⁴⁷ Tadeusz Różewicz' letztes Drama, *Die Falle* (Pułapka), ins Deutsche übertragen von dem befreundeten Übersetzer Henryk Bereska (1926–2005), ist eine Annäherung an die Biografie Franz Kafkas (1883–1924) aus der Perspektive seiner Generation – der um 1920 geborenen. Das Drama dient als Vorwand, um sich mit dem Thema der Erinnerung an den Holocaust,⁴⁸ der eigenen Identität und dem Selbstverständnis des Dichters/Künstlers zu befassen – es noch einmal durchzudenken. In den 1990er Jahren war das Stück auf internationalen Festivals zu sehen: Jerzy Grzegorzewski präsentierte *Die Falle* im Rahmen der Wiener Festwochen 1991, während Jerzy Jarocki *Die Falle* 1994 auf der Bonner Biennale „Neue Stücke aus Europa“ zeigte.⁴⁹

Eine Art Epilog

Eine der bedeutendsten Inszenierungen des Umbruchs 1989/1990 ist *Hamlet/Maschine* (März 1990, Deutsches Theater, Berlin) von Heiner Müller (1929–1995). Die achtstündige (und nach mehr als zwanzig Jahren später „kanonisch“ gewordene) Aufführung handelt von den Traumata der Vergangenheit aus Sicht der alten, zerfallenden und der gerade im Entstehen begriffenen neuen Ordnung: zwischen dem Fall der Mauer und dem formalen Vollzug der Wiedervereinigung. Die sich dynamisch verändernde Situation zwang Müller, sein Konzept zu ändern. Die ursprünglich intendierte, gegen die Staats- und Parteiführung der DDR samt Zensur- und Unterdrückungsapparat gerichtete Subversion der Aufführung war mit einem Mal gegenstandslos. Die innovative Form von *Hamlet/Maschine* ermöglichte es jedoch, die einzelnen Inszenierungselemente – den Umständen entsprechend – umzustrukturieren und die Grundaussage des Stückes zu verändern. Deshalb endet das Stück mit einer chiffrierten, vernichtenden Vision der Vergangenheit (Ophelia/Elektra) und einer ungewissen Zukunft. Die Funktion des Epilogs kommt dem Intertext, und zwar Zbigniew Herberts (1924–1998) Gedicht *Fortinbras' Klage*.⁵⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die zwei, für die Aussage des Stückes entscheidenden Stimmen – Ophelia/Elektra und Fortinbras – am Schluss vom Band wiedergegeben, d. h. vom szenischen Raum ausgeschlossen werden und somit

46 Fischer, Steltner 2011, S. 205ff.

47 Irmer 2008.

48 Hartmann 2009.

49 Langenmeyer 2003, S. 188ff.

50 Sugiera 2000, S. 7ff.; Walerich-Szymani 2004.

als Kommentare auf der Metaebene interpretiert werden können. Mit der *Neutralisierung* der Ironie des Gedichts von Herbert⁵¹ werden die Fundamente von Fortinbras' Welt in Frage gestellt – verändert sich auch dessen subversiver Charakter. Das Gedicht ersetzt Fortinbras' Rede, die aus Shakespeares *Hamlet* bekannt ist:

Gesetzt wird dieses Ende durch den vom Band noch einmal eingespielten Ab-sagemonolog Ophelias/Elektras aus der *Hamletmaschine* und das Gedicht *Fortinbras' Klage* des polnischen Dichters Zbigniew Herbert; das Schlusswort des über die von Hamlet hinterlassenen Leichenberge nach der Macht greifenden Fortinbras dagegen ist in Müllers Inszenierung gestrichen.⁵²

Fortinbras' Klage ist nach dem Monolog Ophelias/Elektras, die sich von den Traumata der Vergangenheit zu erholen versucht, aus dem Off zu hören. In dem Augenblick, in dem sich Fortinbras – eine stumme Gestalt in goldener Maske – über Hamlets Leichnam beugt, erklingen die letzten Verse: „Wir können uns weder Willkommen noch Abschied sagen wir leben auf Archipelen / und dieses Wasser die Worte was sollen was sollen sie Prinz“.⁵³ Thomas Irmer, nach der Bedeutung Fortinbras' in Müllers Stück gefragt, beschreibt die traditionelle Interpretation dieser Figur folgendermaßen: „Abgesehen von dem aktuellen, politischen Hintergrund, war Fortinbras auch ein Bild für eine technische, überlegene, fortgeschrittene Zivilisation im Allgemeinen“.⁵⁴ Aus Berliner Perspektive im März 1990 war klar, dass nichts das Rad der Geschichte aufzuhalten, geschweige denn zurückzudrehen vermochte. Es war offensichtlich, dass eine fundamentale Veränderung, sprich: das Ende der DDR, bevorstand. blieb nur die Frage: Wie sollte es weitergehen? Das durch die Müller'sche *Theater-Maschine* anverwandelte Herbert-Gedicht erlaubt – emotionslos – aus der Metaperspektive eine Atmosphäre des In-der-Schwebe-Seins, der Unentschiedenheit zu vermitteln. Die Opposition Hamlet/Fortinbras – freies Denken, Ideen- und Wahrheitstreue versus Macht, Technokratie und das Recht der Stärke – verliert in der Schlusszene an Deutlichkeit. Zum Ausdruck kommt die Ambivalenz des historischen Augenblicks – was ist das Eigene und was das Fremde? Wofür soll/kann man sich nun einsetzen?

Heinrich Olschowsky, der die Reaktionen der literarischen Kreise, darunter Bertolt Brechts (1898–1956), auf die Tauwetter-Periode untersuchte, gibt einen interessanten Interpretationshinweis. Herberts Gedicht entstand unmittelbar nach den Veränderungen von 1956, was es berechtigen würde, eine Parallele zwischen 1956 und 1989/1990 zu ziehen. Zwei Monate vor seinem Tod veröffentlichte Bertolt Brecht seinen Essay *Bemühungen*, in dem er Rechenschaft über sein Verhältnis zum Stalinismus ablegte. Er bekannte, sich durch sein Schweigen nach der Aufdeckung der stalinistischen Verbrechen mitschuldig gemacht zu haben. Sein Essay erschien jedoch in gekürzter Form – der Schlüsselsatz wurde von Johannes R. Becher (damaliger Minister für Kultur, ZK-

51 Burba 2017, S. 227.

52 Eke, 2017, S. 267f.

53 Herbert 2016, S. 216f.

54 Irmer 2010, S. 165.

Mitglied und Dichter) zensiert. Seine Position machte ihm möglich Korrekturen in den Korrekturspalten vorzunehmen.⁵⁵ Becher hatte ebenfalls geschwiegen, als in Schauprozessen Wolfgang Harich (1923–1995), Walter Janka (1914–1994) und andere VertreterInnen der literarischen Welt, die sich für eine Liberalisierung des kulturellen Lebens in Ostdeutschland eingesetzt hatten, zu mehrjährigen Haftstrafen verurteilt wurden.⁵⁶ Bekanntlich wurde auch Heiner Müller unter Druck gesetzt und sein Schaffen regelmäßig zensiert. Als 1989 die Proben zu *Hamlet/Maschine* anliefen, war das Stück offiziell immer noch verboten. Das Zitieren von Herberts Gedicht in der Schlusssequenz bringt die Situation in der DDR im Jahr 1956 in Erinnerung: den Terror der Schauprozesse, die Reideologisierung der Literatur, die Abgrenzung von emanzipatorischen Prozessen und Freiheitsbestrebungen in anderen Ländern Mitteleuropas.⁵⁷ Aus dieser Perspektive geben die Ereignisse von 1989/90, die das Ende der DDR besiegelten, keinen Anlass zu Sentimentalitäten. Sie lassen es als gerechtfertigt erscheinen, das letzte Wort einem Anderen, dem Dichter zu überlassen.

Teil II

Transferrouten: Tel Aviv – München – Wien; Wien – München – Łódź; München – Tel Aviv – Wien – Łódź – Krakau – Warschau

Ab Anfang der 1990er Jahre werden Stücke österreichischer Autorinnen und Autoren auf polnischen Bühnen aufgeführt, die Theaterzeitschrift *Dialog* publiziert regelmäßig neue Übersetzungen und alljährlich erscheinen Anthologien mit zeitgenössischen österreichischen Theaterstücken. Das Fernsehtheater bietet dabei die Möglichkeit, ein breiteres Publikum zu erreichen. Gemein ist den polnischen und österreichischen „NestbeschmutzerInnen“ vor allem die gesellschaftskritische Perspektive, sei es bei der Entlarvung von Mythen der Vergangenheit oder bei der eingehenden Analyse des Individuums im Kontext seiner familiären und gesellschaftlichen Beziehungen.⁵⁸

Die polnischen TheaterbesucherInnen (breiter: Rezipienten), brauchten eine gewisse Zeit, um sich mit der Sprache und markanten Persönlichkeit von Elfriede Jelinek (geb. 1946) vertraut zu machen. In den letzten zehn Jahren entstanden mehr als zwanzig Inszenierungen und wurden mehrere Dutzend Bücher mit Jelineks Werken (Stücke, Prosa und Gedichte) sowie noch einmal so viele Bände mit kritischen Texten und wissenschaftlichen Studien herausgegeben. Mit dem Durchbruch Jelineks auf polnischen Bühnen traten auch neue Regisseurinnen in Erscheinung: z. B. Maja Kleczewska (geb. 1973), die regelmäßig Werke der österreichischen Autorin inszeniert (*Babel* 2010, *Podróż zimowa* Winterreise 2013, *Eurydyka mówi/Eurydike sagt* 2014, *Wściekłość/Wut* 2016). Als Kleczewska 2017 auf der Theaterbiennale in Venedig mit dem Silbernen Löwen in der Kategorie Theater ausgezeichnet wurde, stand in Polen Elfriede Jelinek gerade mit ihrem

⁵⁵ Olschowsky 2015, S. 103.

⁵⁶ Olschowsky 2015, S. 114, 126.

⁵⁷ Olschowsky 2015, S. 114.

⁵⁸ Szczepaniak 2014; Szymańska 2019.

Stück *Rechnitz. Anioł Zagłady/Rechnitz. Der Würgeengel* im Mittelpunkt des kulturellen Geschehens.

Die positive Resonanz, die das Stück *Rechnitz* (übers. von Monika Muskała) damals auslöste – es war nicht nur ein Theater-, sondern auch ein Medienereignis –, zeigt auch, welchen Weg nicht nur das polnische Theater, sondern auch das Kulturfeld in den letzten drei Jahrzehnten zurückgelegt hat. Dies betrifft das Theaterpublikum, die LiebhaberInnen klassischer Musik und alle am Kulturleben Teilnehmenden. *Rechnitz. Der Würgeengel* wurde im Januar 2017 am Teatr Rozmaitości in Warschau (TR Warszawa) – von ebenfalls mehrfach ausgezeichneten Regisseurin, Katarzyna Kalwat – als „offene Leseprobe“ vorbereitet.⁵⁹ Anschließend wurde die Inszenierung im September 2018 am Nowy Teatr in Warschau, im Rahmen des 61. Internationalen Festivals für Zeitgenössische Musik, Warschauer Herbst, mit Musik von Wojciech Blecharz, als performative Oper, *Rechnitz. Opera – Anioł Zagłady* (*Rechnitz. Oper – Der Würgeengel*) aufgeführt. Ein Jahr später feierte eine erweiterte Fassung von *Rechnitz* ihre Theaterpremiere (TR Warszawa, Februar 2019).⁶⁰ Alle Inszenierungen fanden mit Diskussionen und anderen begleitenden Veranstaltungen statt.

Rechnitz ist ein Musterbeispiel für heutigen *multiway*-Transfer, der eine verzweigte Route nimmt und mehrdimensionale Resonanz findet. Dieser lässt sich weder auf eine oder zwei Kulturen noch auf ein Kulturfeld reduzieren. Der Erfolg geht dabei nie auf eine konkrete Person (des Autors/der Autorin oder des Regisseurs/der Regisseurin) zurück. Jelineks Stück *Rechnitz* war in Polen erstmals 2009 auf dem Festival Dialogs der Vier Kulturen (*Dialog Czterech Kultur*) in Łódź zu sehen (seit 2010 Łódź der Vier Kulturen).⁶¹ Die Inszenierung stammte vom Schweizer Regisseur Jossi Wieler (geb. 1951), der an der Universität Tel Aviv Regie studiert und anschließend an Schweizer und deutschen Theatern gearbeitet hatte. 2009 erhielt er für *Rechnitz* den Wiener Nestroy-Theaterpreis in der Kategorie „Beste deutschsprachige Aufführung“. Das Stück hatte 2008 an den Münchner Kammerspielen Premiere gefeiert.

2017/2018 kam es in Warschau zu einem „Kumulationseffekt“ des *multiway*-Transfers.⁶² Es kreuzten sich verschiedene Transferrouen (München, Tel Aviv, Wien, Łódź und Warszawa); die Gatekeeper-Funktion kam dem Kultur-Festival in Łódź zu (Festivals sind bekanntlich die besten Gatekeeper im jeweiligen Kulturfeld, denn sie ziehen ZuschauerInnen an, die offen sind für allerlei Experimente); die bisherigen Jelinek-Aufführungen auf polnischen Bühnen als auch das von polnischen Philologinnen und Philologen systematisch übersetzte und vermittelte Schaffen der Autorin taten ein Übriges.

⁵⁹ Siehe <https://trwarszawa.pl>

⁶⁰ Szymańska 2019, S. 302f.

⁶¹ Szymańska 2019, S. 302.

⁶² Siehe Głowacka 2019.

Das Malta-Festival, das Off-Theater und die Stimme der Zwanzigjährigen

1991 wurde das Malta-Festival in Poznań gegründet – in Zusammenarbeit mit dem Theater des Achten Tages (Teatr Ósmego Dnia), das an der Konzeption und Organisation des Festivals aktiv beteiligt war. 1994 erhielten die VeranstalterInnen des Festivals erstmals einen Zuschuss aus dem EU-Kulturförderprogramm Kaleidoskop, und die Zahl der Aufführungen wuchs auf über hundert. 1996 wurde im Rahmen von Malta Off die Performance *I love you* der unabhängigen Theatergruppe Teatr Porywacze Ciało (Theater der Entführer der Körper) gezeigt, deren Ankündigungstext wie eine warnende Anti-Reklame klang: „Die Aufführung ist brutal und obszön, sie reizt zum Widerspruch, und am Ende wird der gegenseitige Hass nicht nur von den Schauspielern geteilt ...“.⁶³ Diese Performance stieß die Entwicklung des neuen Theaters der jungen Generation an. Nicht zufällig gingen wichtige Impulse von einem jungen Off Theater aus, dazu im Rahmen eines Festivals, das an die Tradition der Alternativ- und Gegenkultur der 1960er und 1970er Jahre anknüpfte.

I love you von Porywacze Ciało (Theater Entführer der Körper) war dem britischen *Shopping and Fucking* [von Mark Ravenhill – M. Z.] (1999) auf polnischen Bühnen um ein paar Jahre voraus. [...] [M]an könnte sagen, beide Stücke setzten das Motiv der Gemengelage aus Konsum und Gewalt im polnischen Theater durch. [...] Die SchauspielerInnen zogen das Publikum in dieses Spiel mit hinein und konkurrierten miteinander, wer von ihnen die meisten Zuschauer auf seine Seite zu ziehen vermochte: die Frau verlor, wurde vom Mann grausam geschlagen und misshandelt. Auf der Bühne fand eine totale physische und emotionale Destruktion statt. Konsum ging in Aggression über, Stabilität in Verwüstung.⁶⁴

Zum Schluss der Performance ertönte der Song *Drunken Butterfly* von Sonic Youth.⁶⁵ Auf diese Weise distanzierte sich die Stimme des „neuen Theaters“/des „jungen Theaters“ von der Vorstellung des Theaters als eines Tempels der Kultur und wandte direkt an die Generation, die mit Popkultur und Underground-Musik aufgewachsen war.⁶⁶ Andererseits richtete sich das in der Performance ostentativ benutzte primitive Englisch, das auf Eins-zu-Eins-Übersetzungen und Zitate aus der Werbung reduziert war, gegen jene Sprache, die in der Massenkultur dominiert, das Individuum degradiert und das Bild von der Wirklichkeit entstellt.

Das Theater als Zentrum der Debatte über die uns umgebende Welt

Zu einem wichtigen Ort auf der Landkarte der theatralen Dezentralisierung und Innovation der 1990er Jahre und einer bedeutsamen Stimme in der Debatte über Exploration wichtiger Themen fürs Theater, wurde das Teatr Współczesny in Szczecin.⁶⁷ Das Reportage-Drama *Der junge Tod. Mikrodramatische Etüden zu Pressethemen* (Młoda śmierć.

63 <https://archiwum.malta-festival.pl/>.

64 Krakowska 2019, S. 159, 157.

65 Grenda 2013, S. 33.

66 Gruszczyński 2003, S. 23f; Fazan 2009, S. 2ff.

67 Krakowska 2019, S. 300ff.

Mikrodramatische etudy na tematy prasowe)⁶⁸ von Grzegorz Nawrocki (1949–1998), Journalist und Reporter, der seit Ende der 1970er Jahre der demokratischen Opposition angehörte und im „zweiten Umlauf“ publizierte (er schrieb u. a. unter dem Pseudonym Marcin Step für die in West-Berlin in den 1980er Jahren erscheinende Monatszeitschrift *Archipelag*), wurde als wichtigstes Ereignis der Spielzeit 1995/1996 angesehen. Die Inszenierung von Anna Augustynowicz (geb. 1959) 1996 am Teatr Współczesny in Szczecin wurde als „Vorbote einer neuen Dramaturgie, Thematik und Ästhetik auf der polnischen Bühne“ erkannt. Begründet wurde dies mit den innovativen formalen Lösungen (u. a. dem mannigfaltigen Einsatz von Bildschirm und Video-Projektionen auf der leeren Bühne) und den kommentierenden Songs.⁶⁹ Diese waren eine Art gerappes Recycling der brutalisierten Sprache der jugendlichen Figuren und rekapitulierten die auf dem Bildschirm gezeigten tragischen Begebenheiten. Ein Jahr später inszenierte Augustynowicz Werner Schwabs (1958–1994) *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* (*Moja wątroba jest bez sensu*). Der Blick ins Programmheft dieser Inszenierung erlaubt sie in einen breiteren Kontext einzuordnen und als Reflexion über den Zustand der Gesellschaft und Kultur am Ende des 20. Jhs. zu interpretieren. Die Begleitmaterialien können einerseits als Schlaglichter auf das ausgehende 20. Jh. betrachtet werden, andererseits beleuchten sie mögliche Motive, auf Werner Schwabs Text zurückzugreifen, dessen Radikalität und Kompromisslosigkeit von großer Authentizität gekennzeichnet ist. Neben Corina Caduffs Text über Schwabs Werk enthält das Programmheft zwölf ausgewählte Zitate deutschsprachiger Autoren (u. a. von Robert Musil, Alfred Kubin, Ludwig Wittgenstein, Elias Canetti, Peter Handke, Paul Celan), die den Text des österreichischen Dramatikers in das literarische, philosophische und künstlerische Denken seit der Wende des 19./20. Jhs. einschreiben. Fünf Arbeiten des deutschen Installations- und Performancekünstlers, Martin Kippenberger (1953–1997), die im Programmheft abgedruckt sind, bilden einen zusätzlichen Kommentar. Die Premiere von (*Volksvernichtung oder*) *Meine Leber ist sinnlos* am Teatr Współczesny in Szczecin fand am 21. März 1997, zwei Wochen nach Kippenbergers Tod statt.⁷⁰

Kippenberger starb am 7. März im Alter von 44 Jahren an Leberkrebs. Er wurde acht Jahre älter als Schwab (der mit vier Promille Alkohol im Blut tot aufgefunden wurde), drei Jahre älter als der französische Schriftsteller Bernard-Marie Koltès (1948–1989) (der an AIDS starb) und sechzehn Jahre älter als Sarah Kane (1971–1999) (die an Depressionen litt und an einer Drogenüberdosis starb). Dem Werk und den Biographien dieser vier Theaterschaffenden, die man zwischen Selbstzerstörung und Selbstmythologisierung verorten kann, gewann man vor allen Dingen sehr persönliche Reaktionen auf die als unerträglich empfundene Situation ab. Die Stücke von Bernard-Marie Koltès und Werner Schwab, die in den 1990er Jahren auf polnischen Bühnen zu sehen waren, ließen keine „Illusionen [aufkommen] über die Natur der zwischenmenschlichen Be-

68 Nawrocki 1995.

69 Krakowska 2019, S. 102ff.

70 Programmheft *Moja wątroba jest bez sensu*, Regie: Anna Augustynowicz, Teatr Współczesny, Szczecin 1997.

ziehungen, die ethische Katastrophe und die gesellschaftliche Hölle“. Sie ebneten den Weg für eine völlig andere Sensibilität und schlugen „eine nihilistische Bresche in das Theaterrepertoire“.71 Sie zeichneten sich durch konzentrierte Bösartigkeit aus, die gegen die Komfortzone der ZuschauerInnen und deren Rezeptionsgewohnheiten gerichtet war. Das traf den Nerv der Zeit, motivierte zum kritischen Blick auf die Nachwendezeit und half die gesellschaftliche Misere sichtbar zu machen. Somit wurde die Grundlage für den Transfer für neue Dramatik der 1990er Jahre geschaffen, darunter der politischen *Cool-Britannia*-Dramen, des *In-Yer-Face*-Theaters sowie Produktionen aus den „Berliner Laboren“: des *politischen Theaters* der Volksbühne (nachdem Frank Castorf dort die Leitung übernommen hatte) und des *realistischen Theaters*, das von dem Tandem Thomas Ostermeier/Jens Hillje an der DT-Baracke und nach ihrem Wechsel an die Schaubühne 1999 von einem vierköpfigen Team entwickelt wurde.72

Über die im Rahmen des 6. Internationalen Theaterfestivals Kontakt (Toruń, 1996) gezeigte Inszenierung *Murx den Europäer! Murx ihn!* von Christoph Marthaler (geb. 1951) lässt sich rückblickend sagen, dass sowohl das Publikum als auch Theaterleute, KritikerInnen und JurorInnen schon damals keinen Zweifel hatten, „einer für das europäische Theater bahnbrechenden Aufführung beigewohnt zu haben“.73 Die Inszenierung des Schweizer Regisseurs, die an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz entstand, hat man mit dem Grand Prix des Festivals ausgezeichnet. Besonders gewürdigt wurden Marthalers Diagnose der europäischen Identität(en) Ende des 20. Jhs. und das von ihm angebotene Theatermodell, das „sowohl von den Regeln, die Aristoteles, Gustav Freytag als auch Bertolt Brecht aufgestellt hatten, befreit worden war“.74 Die Kantor-Spuren, d. h. die entdeckten Affinitäten zu den happeningartigen, postdramatischen Gestaltungsformen seines Theaters, die sich bei Marthaler finden lassen, konnten nicht ohne Bedeutung bleiben:

Das polnische Publikum, das 1996 erstmals Marthalers Inszenierung sah, hatte womöglich ein *Déjà-vu*-Erlebnis: Die Figuren der *Gedenk-Séance der Toten Klasse* [Umarła klasa] von Tadeusz Kantor sahen ähnlich aus und agierten nicht viel anders. Diese Verwandtschaften waren nicht zufällig: In einem Interview mit Klaus Dermutz bekannte Christoph Marthaler, dass er die Aufführung in Zürich gesehen und sie ihn ungeheuer beeindruckt habe: „Ich kann nicht viel zu *Der Toten Klasse* sagen, aber ich kann die Bilder evozieren. Ich sehe, wie diese Leute aufstehen und sich hinsetzen“.75

1998 inszenierte Grzegorz Jarzyna (geb. 1968) unter dem Pseudonym Brankenhorst das Stück *Unidentifizierte menschliche Überreste und die wahre Natur der Liebe* (Unidentified Human Remains and the True Nature of Love) des kanadischen Dramatikers Brad Fraser (geb. 1959). Die Idee der Inszenierung zeigt eine andere wichtige Funktion

71 Krakowska 2019, S. 123.

72 Boenisch 2018; Burzyńska 2015.

73 Burzyńska 2018, S. 65.

74 Burzyńska 2018, S. 66.

75 Burzyńska 2018, S. 67.

der Ästhetik des *In-Yer-Face-Theaters*: das radikale Aufbegehren gegen das *Theater als Kunsttempel*, das bereits in den Theateransätzen der 1960er und 1970er Jahre von Jerzy Grotowski und Peter Brook (1925–2022) angelegt ist. Das Programmheft der Inszenierung wurde in der Form eines Comics gestaltet (in den Comicfiguren erkennt man die SchauspielerInnen des Stückes). Dessen Autor ist der Züricher Comiczeichner und freie Maler Andreas Gefé (geb. 1966). Die eklektische Musik der Aufführung reicht von Verdi-Arien, interpretiert von Maria Callas, über Prodigy und Rammstein bis hin zu polnischen Interpreten wie Mazzoll & Arhythmic Perfection und Kazik Staszewski. Interessant ist in diesem Zusammenhang Staszewskis Zugehörigkeit zur unabhängigen Musikszene der 1990er Jahre, in der unter der Bezeichnung *Yass* (neue improvisierte Musik) mit Jazz und anderen Musikgenres experimentiert wurde – gleichzeitig zeigte man sich auch für Kontakte zu anderen Formen der unabhängigen Kunst offen. 1997 zeichnete das unabhängige Label Mózg Production (Gehirn-Produktion) ein Konzert im Klub Mózg (Gehirn) in Bydgoszcz auf. Das Eröffnungstück des Albums trägt den programmatischen Titel *Das Gehirn ist nicht im Kopf* [mózg nie jest w głowie]. Das szenische Spiel und die Aussage des Song-Textes korrespondieren und interagieren miteinander und mit der Musik: „die Verlorenheit des modernen Menschen“ ist keine abstrakte Metapher, sondern hautnahe Wirklichkeit – unser Alltag.

Immer aktiver wurde die 1998 von Paweł Łysak (heute Direktor des Teatr Powszechny in Warschau) und Paweł Wodziński gegründete Theatergesellschaft (towarzystwo teatralne). Sie suchte nach Möglichkeiten, um ein Theater zu präsentieren, das berührt, das sich einmischt (*teatr, który sie wtrąca*).⁷⁶ Ort und Leiter waren schnell gefunden: TR Warszawa und der damalige künstlerische Leiter des Theaters, Grzegorz Jarzyna. Wodziński und Łysak übersetzten das Stück *Shoppen & Ficken* [Shopping and Fucking] des britischen Theaterautors Mark Ravenhill (geb. 1966), das zum Inbegriff des *Cool-Britannia-Dramas* wurde, und brachten es 1998 auf die Bühne (Regie: Paweł Łysak, Bühnenbild: Paweł Wodziński). Im Programmheft, in dem das neue *In-Yer-Face-Theaterstück* vorgestellt wird, findet sich folgendes Statement, kollektiv mit „Theatergesellschaft“ unterzeichnet:

Hier geht es nicht um dramatische Kunst, hier geht es um alles. Die neue britische Dramatik beschreibt konsequent eine zerstörte Welt voller Grausamkeit und Schmerz. Dabei benutzt sie radikalste theatrale Mittel und verzichtet auf den übermäßigen Einsatz formaler Kunstgriffe. Strotzend vor Energie und Direktheit gibt sie wütende Antworten auf existenzielle und politische Probleme.⁷⁷

Im Mai 1999 bekam das polnische Publikum zwei Inszenierungen von Marius von Mayenburgs (geb. 1972) Stück *Feuergesicht* zu sehen. Die erste wurde auf dem 9. Internationalen Festival Kontakt in Toruń gezeigt (Regie: Thomas Ostermeier, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg), wo die Inszenierung ausgezeichnet und Judith Engel von den Lokalmedien für die Rolle der Olga mit dem Preis für die beste Schauspielerin des Festivals

⁷⁶ Siehe <https://www.powszechny.com/index/misja.html>

⁷⁷ *Shopping and Fucking*, Regie: Paweł Łysak, TR Warszawa 1998.

bedacht wurde.⁷⁸ Die zweite Inszenierung, die polnische Erstaufführung von *Feuergesicht* (Ogień w głowie), stammte erneut vom Tandem Łysak (Regie), Wodziński (Bühnenbild). Sie hatte im November im TR Warszawa als eine Produktion der Theatergesellschaft Premiere. Das Programmheft zur Aufführung hat erneut den Charakter eines radikalen Manifests (obwohl von anderer Art als beim Ravenhill-Stück): Es enthält den vollständigen Text des Stücks auf Polnisch (übersetzt von Joanna Diduszko-Kuśmirska). Nach dem Schock und Skandal, den das britische Stück ausgelöst hatte (*Shopping and Fucking* wurde zeitweilig vom Spielplan genommen), hatten sich die Wogen der Erregung inzwischen wieder geglättet. Da die Auszeichnung von Mayenburgs Debüt mit dem Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 1997 und dem Preis der Frankfurter Autorenstiftung 1997 auch in Polen zur Kenntnis genommen wurde, übernahm das Internationale Festival Kontakt in Toruń 1999 die *Gatekeeper*-Funktion für neue Trends. Eine ganze Reihe von Theaterschaffenden zeigte große Aufmerksamkeit für die Dramen des jungen deutschen Dramenautors. Mayenburgs *Feuergesicht* (Ogień w głowie) wurde bereits 2000 am Teatr Wybrzeże in Gdańsk (Regie: Piotr Kruszczyński, geb. 1967) und am Teatr Juliusza Słowackiego in Krakau (Regie: Adam Sroka, geb. 1959) aufgeführt. Piotr Łazarkiewicz (1954–2008) bereitete zusätzlich eine Inszenierung des Stücks für das Fernsehtheater vor. Im Mai 2022 erschien beim Theaterverlag ADiT Mayenburgs vierte Stückesammlung, *Eldorado* (übersetzt von Karolina Bikont), auf Polnisch. Im Vorwort heißt es zur Rezeption von Mayenburgs Dramen in Polen:

Marius von Mayenburg ist einer der bekanntesten deutschen Gegenwartsdramatiker in Polen. Die meisten seiner Stücke wurden ins Polnische übersetzt, und nicht weniger als sieben von ihnen bisher – mit meist großem Erfolg – auf polnischen Bühnen aufgeführt. Seine Stücke zeigen einen klaren Trend hin zur Wiederbelebung des Sozialdramas. Sie thematisieren die akuten Probleme der egoistischen, konsumorientierten und aggressiven Welt von heute und geben Einblick in die oft dramatischen Lebensverhältnisse der jungen Generation.⁷⁹

Ende 2001 inszenierte Paweł Miśkiewicz (geb. 1964) am Teatr Polski in Wrocław das Stück *Przypadek Klary* (Der Fall Klara) von Dea Loher (geb. 1964).⁸⁰ Das Drama der deutschen Autorin, die an der Berliner Hochschule der Künste Szenisches Schreiben u. a. bei Heiner Müller studierte, blieb im Repertoire des Theaters bis 2008 und wurde insgesamt 115 Mal aufgeführt. Die Inszenierung machte die (polnische) Hip-Hop-Gruppe Grammatik, die jedes Mal auf der Bühne live spielte, bekannt. Mit der Titelrolle Klaras begann auch die Karriere von Kinga Preis – der 1972 in Wrocław geborenen Schauspielerin, die u. a. in den Filmen von Wojciech Samarzowski (*Róża/Rose*, 2011) und Agnieszka Holland (*W ciemności/In Darkness*, 2011) spielte. 2002 übernahm Piotr Kruszczyński, der bereits Stücke u. a. von Tankred Dorst (1997, Diplomstück), Marius von Mayenburg (2000), Brad Fraser (2000) sowie Mrozek und

78 Sajewska, Mayenburg, 2001.

79 Pełka 2022, siehe instytut-teatralny.pl

80 Klaras Verhältnisse, in: *Dialog*, Nr. 8/2001, übers. von Jacek S. Buras.

Różewicz (1999) inszeniert hatte, die Leitung des Teatr Szaniawskiego in Wałbrzych. 2003 führte er Michał Walczaks (geb. 1979) Debütstück *Sandkasten* (Piaskownica) auf.⁸¹ Auf diese Weise verhalf er zum Durchbruch einer neuen Dramatik und einer neuen Generation von Regisseurinnen und Regisseuren: Jan Klata (geb. 1973), Maja Kleczewska (geb. 1973), Monika Strzępka (geb. 1976), Paweł Demirski (geb. 1979). Gleichzeitig nahm er die internationale Kooperation auf:

Der Theater-Direktor Kruszczyński lud die in Berlin lebende deutsche Regisseurin Marianne Wendt und die Bühnenbildnerin Malve Lippmann ein, [...] Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* (übersetzt von Sabine Fiebig) am Theater in Wałbrzych zu inszenieren. Hauptmann wurde in Obersalzbrunn (Szczawno-Zdrój) geboren und wuchs in Waldenburg (Wałbrzych) auf. Ausgangspunkt des Stücks war die Geschichte einer Familie, die zu Beginn des dortigen Bergbaus ein beachtliches Vermögen erwarb. Gleichzeitig verlagerte die Regisseurin die Handlung in das heutige Wałbrzych. Ein interessanter Trick war der Einsatz realer Figuren, die im Film auf ihre historischen Spiegelungen treffen. Die Autorinnen betonten die sozialen Missstände, die von Hauptmann angeprangert wurden, vor allem der allgegenwärtige Alkoholismus, aber auch Ehebruch und Inzest. Die Aufführung fand auf einer Bühne statt, die das heutige Wałbrzych der *Post-Transformations-Zeit* zeigte. Die Aktualisierung des Dramas verwies auf Hypermärkte, aber auch heruntergekommene Wohnhäuser und soziale Probleme. Die Inszenierung des Stücks *Vor Sonnenaufgang*, das bei seiner Uraufführung vor über hundert Jahren einen Skandal auslöste, konnte das Publikum und die KritikerInnen in Wałbrzych nicht überzeugen, stieß aber auch dieses Mal auf Empörung, obwohl die Aufführung zweifelsohne um einen lokalen Fokus bemüht war.⁸²

Um die Jahreswende 1999/2000 wurde klar, dass die erste Phase des intensiven „Imports“ von neuer Dramatik ins polnische Theater und ihrer Anverwandlung abgeschlossen war.⁸³ Es begann eine völlig neue Phase, auch wenn der Prozess der institutionellen Transformation noch nicht beendet war, die Theater auch weiterhin mit Unterfinanzierung zu kämpfen hatten und das entscheidende Ringen um ein *neues Theater* erst noch bevorstand.⁸⁴ Rückblickend schrieb Katarzyna Fazan, die den tieferen Sinn der Ablehnung der tradierten ästhetischen Formen und des Selbstverständnisses der Theaterschaffenden vor 1989 auf den Punkt brachte:

Es ist eine radikale Veränderung gegenüber dem, womit wir es vor 1989 zu tun hatten, und es geht dabei nicht nur und ausschließlich um einen Generationswechsel oder einen Wandel der ästhetischen Neigungen. [...] Der Grund dafür

81 Sandkasten, in: Dialog, Nr. 1/2002.

82 Gołaczyńska 2013, S. 191.

83 Woldan 1993.

84 Pawłowski 2005; Pełka 2014; Krakowska 2019.

liegt eher in der Notwendigkeit, die Ziele und Aufgaben der Kunst neu zu formulieren, bevor mit alten ästhetischen Mustern gebrochen wird.⁸⁵

Die Generation des Umbruchs '89 und die Meister des neuen Theaters

Krystian Lupa (geb. 1943) ist der Theatermacher, der durch seine unangefochtene Position im polnischen Theaterfeld Ende des 20., Anfang des 21. Jhs. die Richtung des neuen Theaters bestimmte. Seine theatralen Experimente wurden als „existenzielle Neuorientierung“ bezeichnet.⁸⁶ Vorgegeben wurde die Richtung durch das *Kalkwerk* nach Thomas Bernhard (1931–1989), das 1992 am Stary Teatr in Krakau auf die Bühne kam und 1998 im Fernsehtheater zu sehen war. „Lupa [gelang] mit dieser Inszenierung der Durchbruch zu breiteren Publikumsschichten und zu größerer nationaler wie internationaler Bekanntheit“.⁸⁷ Von da an wurde jede Lupa-Aufführung breit kommentiert und immer öfter auf ausländischen Bühnen gezeigt.

Die erfolgreichen Inszenierungen Lupas, *Die Präsidentinnen* (Prezydentki) 1999 von Werner Schwab (bis 2010 231-mal am Teatr Polski in Wrocław aufgeführt) und Theater-Adaptionen von Bernhard-Prosa (*Kalkwerk* 1992; *Auslöschung/Wymazywanie*) 2001) – verstärkten in der polnischen Kultur einen Trend, der als „importierte Selbstkritik“ bezeichnet wurde.⁸⁸

2003, nach Erscheinen der ersten Anthologie mit neuester polnischer Dramatik, die den provokanten Titel *Generation Porno* (Pokolenie Porno) trug, kündigte sich eine ästhetische und inhaltliche Neuausrichtung des Theaters an. Dabei wurde Krystian Lupa die Rolle des Wegweisers für das neue Theater zugewiesen:

Die neuen RegisseurInnen konnten in vollem Umfang von Lupas theatralen Entdeckungen profitieren, vor allem von der großen existenziellen Neuorientierung, die er in seinem Theater vollzog. Das Wichtigste ist fortan der Mensch und nicht die Sache. Man kann sagen, dass die jüngeren RegisseurInnen für ein großes Durchlüften im Theater sorgten, sie beobachteten aufmerksam, was um sie herum in Europa geschah, verzichteten auf das spezifisch Polnische, das in die Sprachen anderer Kulturen Unübersetzbare. [...] Es geht hier nicht darum, die Welt zu kopieren oder westliche Moden zu „verarbeiten“, sondern darum, eine eigene Sprache zu erschaffen, bei gleichzeitiger völliger Offenheit der Welt gegenüber.⁸⁹

Bei der Aufflistung der Inspirationsquellen, die bei der Suche der polnischen Bühnen nach neuer Theatersprache von entscheidender Bedeutung waren, darf die Berliner Volksbühne und Frank Castorf (geb. 1951) nicht fehlen.⁹⁰ Zwei Bücher, die zeitgleich erschienen (Dezember 2017), ermöglichen es, zwei originelle, unverwechselbare Theaterpersön-

85 Fazan 2009.

86 Gruszczyński 2003, S. 22.

87 Schorlemmer 2003, S. 12.

88 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7165-samokrytyka-z-importu.html?print=1>; Szymańska 2019.

89 Gruszczyński 2003, S. 22.

90 Prykowska-Michalak 2012; Burzyńska 2015.

lichkeiten, Krystian Lupa und Frank Castorf, miteinander zu vergleichen. Es sind Interviewsammlungen mit Castorf (*Am liebsten hätten sie veganes Theater*) und Lupa (*Koniec świata wartości/The end of the world of values*). Sie zeigen sowohl die unterschiedlichen Ansätze als auch die Gemeinsamkeiten im Denken der beiden Regisseure, die die Weichen gestellt haben für Veränderungen in den Theaterfeldern ihrer Länder und über deren Grenzen hinaus.

Sowohl Castorf als auch Lupa äußern sich außerordentlich negativ über die Wirklichkeit, die gesellschaftliche und politische Situation. Sie sparen nicht mit Kritik an Politikern, der popkulturellen Gesellschaft oder Trends, die sich aus einem konsumorientierten Lebensstil ableiten. Mit dem titelgebenden „veganes Theater“ macht sich Castorf – nach eigenen Worten – lediglich über bestimmte Trends in der deutschen Gesellschaft lustig. Für Lupa ist die Gegenwart nichts anderes als ein Abfallhaufen der Kultur. Beide hassen die Lüge im Theater. Lupa erklärt: „Ich glaube, das Theater sollte kein Ort sein, an dem wir gekonnt lügen. Im Theater suchen wir nach der Wahrheit.“ Castorf vergleicht das Theater mit dem Kind aus Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider*, das als einziges laut ausruft, was die gesamte Gesellschaft nicht sehen will oder sich nicht zu sagen traut.⁹¹

Eben diese beiden Theatermacher, Krystian Lupa und Frank Castorf, bildeten für die VertreterInnen des neuen Theaters in Polen einen Bezugspunkt, um die eigene Position zu bestimmen. Castorf und die von ihm geleitete Berliner Volksbühne (1992–2017) wurden zu einem Symbol für die Emanzipation der KünstlerInnen Mitteleuropas sowie für die schöpferische Freiheit und Kompromisslosigkeit beim Aufbau eines neuen Theaters. Man war vor allem beeindruckt, wie offen sich die Volksbühne für ein formal innovatives, politisches und gesellschaftskritisches Theater zeigte. An der Volksbühne waren u. a. tätig: der österreichische Choreograf und Regisseur Johann Kresnik (1939–2019), Christoph Schlingensiefel (1960–2010), René Pollesch (geb. 1962), Stefan Pucher (geb. 1965), der französische Regisseur und Schriftsteller Olivier Py (geb. 1965), Milan Peschel (geb. 1968), die österreichische SchauspielerIn Sophie Rois (geb. 1962) und der bereits erwähnte Schweizer Regisseur und Musiker Christoph Marthaler. Beinahe legendär ist Castorfs Schonungslosigkeit, mit der er jegliche Form mythologisierender Narrationen entlarvte. Seine Kritik an der Kolonialisierung der neuen östlichen Bundesländer nach der Wiedervereinigung richtete sich gegen die vermeintliche Überlegenheit der „westlichen Zivilisation“, mit der sich viele „alte Bundesbürger“ identifizierten. Nicht weniger problematisch sah er auf der anderen Seite die „Ostalgie“, im Rahmen derer die Katastrophe, die das Ende der DDR für viele war, mit dem Scheitern der großen Revolutionsidee gleichgesetzt wurde. Auch die Legende der *Solidarność* bekam ihr Fett weg. Als Castorf seine Tennessee-Williams-Bearbeitung *Endstation Amerika* 2002 in Wrocław und 2003 in Warschau zeigte, löste der von ihm geschaffene Stanley Kowalski, in einem zerknitterten und verblichenen T-Shirt mit *Solidarność*-Logo, nicht

91 Prüfer 2018.

weniger als einen Schock aus, wie sich Paweł Miśkiewicz (damals Direktor des Teatr Polski), der das Schauspiel vor zwei Jahrzehnten nach Wrocław holte, erinnert:

Ein politischer Sturm brach aus. Man schimpfte, der Direktor des Teatr Polski habe das polnische Theater verraten. Gegenstand der Kontroverse war die Figur des Stanley Kowalski aus *A Streetcar named Desire*, den Castorf (womit er leider größtenteils Recht behalten sollte) als frustrierten ehemaligen *Solidarność*-Aktivisten darstellte. Sofort gab es einen Aufschrei der Empörung – mit welchem Recht beleidige ein Deutscher uns Polen?⁹²

Dieser Schock hatte aber auch eine gegenteilige, kathartische Wirkung. Piotr Gruszczyński (geb. 1965), Dramaturg, der mit Krzysztof Warlikowski (geb. 1962) als Dramaturg zusammenarbeitet, schrieb nach der Warschauer Inszenierung: „Das Stück begeisterte das Publikum [...] – es war, als hätte es nur darauf gewartet, dass sich endlich einmal jemand traut, uns brutal aufs Maul zu hauen [...]. Damals stellte man fest, dass es ein solches Theater wie das Castorfs in Polen nicht gibt“.⁹³

Theater nach der Jahrtausendwende: Institutionelle Veränderungen und Internationalisierung als Chance und Herausforderung

Lediglich der „Theater-Mikrokosmos“ Berlins erlebte nach 1990 eine Umstrukturierung, die mit der des polnischen Theaterfeldes vergleichbar wäre. Dieses „tektonische Beben“, das durch die institutionellen Veränderungen in Berlin veranlasst wurde, stimulierte das Bedürfnis nach Erneuerung und stieß ein neues Denken über das Theater an. Begünstigend wirkte dabei allein Berlins geographische Lage und Status als Kulturmetropole (über 80 Theater aller Sparten, Opern- und Konzerthäusern). Dies prädestinierte die deutsche Hauptstadt fast schon automatisch zum potenziellen *Gatekeeper* für Neues/Interessantes aus Mitteleuropa. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die VertreterInnen der „Generation Umbruch ‘89“ – angesichts der deklarierten Offenheit der Welt gegenüber – an vielseitigen internationalen Kooperationen besonders interessiert waren und mit Neugier die Berliner Theaterszene beobachteten. Neben der bereits erwähnten Volksbühne auch die von Thomas Ostermeier (geb. 1968) geleitete Schaubühne.

Ein besonderes Beispiel für die Entwicklung der Theater in einer europäischen Metropole nach dem Umbruch 1989 ist das Berliner Theater Hebbel am Ufer (HAU). Das HAU entstand aus der Fusion dreier Berliner Bühnen (Hebbel-Theater, Theater am Halleschen Ufer und Theater am Ufer) und wurde nach einer Reihe von institutionellen Experimenten 2003 ein „Theaterkombinat“. Ohne festes Ensemble realisierte das Theater 2003 bis 2012 (unter der Leitung von Matthias Lilienthal, geb. 1959), dank Off-Theatern, Amateur-Theatergruppen, Gastspielen inländischer Theater und Kooperationen mit ausländischen Partnern jährlich zwischen 120 und 150 Projekten.⁹⁴ Das Betriebsmodell des HAU, das darauf ausgerichtet ist, alles Neue auf die Bretter des Theaters zu transferieren (und im

⁹² Kowalska, Miśkiewicz 2016.

⁹³ Prykowska-Michalak 2014, S. 217.

⁹⁴ Smolarska 2013.

Rahmen internationaler Kooperationen auch Projektmittel einzuwerben), erklärt, warum gerade das HAU bei vielen Projekten polnischer Theater als Partner fungiert.⁹⁵ Die in Polen in den 1990er Jahren und dann nach 2000 neu gegründeten Theaterfestivals (Malta-Festival in Poznań, seit 1991; Kontakt in Toruń, seit 1991; Dialog in Wrocław, seit 2001) mussten sich von Anfang an nicht nur gegenüber den seit Jahrzehnten bestehenden, renommierten Festivals behaupten, sondern auch auf die stattfindenden Veränderungen reagieren – das Format europäischer Theaterfestivals begann sich zu wandeln, sie wurden immer umfangreicher und internationaler. Die EU-Erweiterung eröffnete neue institutionelle Rahmen für Kooperationen und ihre Förderung und wurde vom medialen Interesse an den „neuen Beitrittsländern“ begleitet. Auch wenn der ost-mitteuropäische Raum stärker in den Fokus rückte, trugen die medialen Diskurse eher zur Festschreibung vom Ost-West-Gefälle als zur Wahrnehmungsveränderung bei. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 21. Jhs. kann man Theaterfestivals sowie theatrale Projekte als zunehmend transkulturell und global bezeichnen. Dies ist eine Reaktion sowohl auf das ungewöhnlich reiche Angebot der Theater und ihre vielfältigen Sprachen – ihre geradezu „verwirrende Fülle“⁹⁶ – als auch auf die sich globalisierende Welt, die dazu zwingt, neue Themen und Probleme aufzugreifen. Für die Theater Mitteleuropas, die um die Jahrtausendwende ihren Platz im internationalen Theaterfeld suchten und den europäischen Kulturraum aktiv mitgestalten wollten,⁹⁷ war, ist und bleibt dies sowohl eine Chance als auch eine große Herausforderung – insbesondere da die Internationalisierung der performativen Künste in den letzten Jahrzehnten durch eine Hypermobilität der involvierten Theaterschaffenden gekennzeichnet ist.⁹⁸ Hinzu kommt, dass großangelegte transnationale Projekte langfristige Planung benötigen und auf institutionelle Förderung angewiesen sind. In der Praxis bedeutet dies, dass eine – im Rahmen einer bi- oder multilateralen Kooperation (langfristig geplante und mit großem Aufwand vorbereitete) – Aufführung an zwei Theaterabenden dem Publikum präsentiert wird. Gastauftritte dienen in erster Linie der Bereicherung des Theaterrepertoires und sorgen für einen gegenseitigen „Input“ der Theaterschaffenden,⁹⁹ das Publikum hat aber eher geringe Chancen, sich mit dem potenziell Neuen/Unverständlichen näher bekannt zu machen und auseinanderzusetzen.

Transkulturelle Netzwerke – Synergien von Literaturvermittlung, übersetzerischer Arbeit und transkulturellen Kooperationen im theatralen Feld um 2004 (Fallbeispiel)

Drei MittlerInnen-Namen stehen exemplarisch für synergetische Effekte der Präsenz im verlegerischen, literarischen und theatralen Feld und dadurch den Aufbau von transkulturellen Netzwerken, die den theatralen Transfer zwischen den polnischen Bühnen und den Bühnen des deutschsprachigen Raumes ermöglicht und wesentlich gefördert haben. Anna Badora (geb. 1951), deutsch-österreichisch-polnische Theaterregisseu-

95 Prykowska-Michalak 2012, S.197ff.

96 Klaić 2016, S. 94.

97 Klaić 2016, S. 141ff., 147ff.

98 Keil 2022.

99 Kohse 2011.

rin und -intendantin (Volkstheaters Wien 2015–2020, Schauspiel Graz 2006–2015, Düsseldorf 1996–2006 und Mainz 1991–1996); Olaf Kühl (geb. 1955), Berliner Slawist, Übersetzer, Autor und Kulturvermittler und Małgorzata Sugiera (geb. 1951), Übersetzerin aus dem Englischen, Deutschen und Französischen, Polonistin, Professorin an der Jagiellonen Universität in Krakau, Leiterin des Fachbereichs Performance Studien.

2004 initiierte das Düsseldorfer Schauspielhaus ein „Osteuropa-Projekt“. Die damalige Generalintendantin des Düsseldorfer Schauspielhauses, Anna Badora, lud zu dem als *Das neue Europa – Warten auf die Barbaren?* betitelten Projekt vier Künstler aus den neu in die EU aufgenommenen Ländern ein. Andrzej Stasiuk (geb. 1960 in Polen), Juri Andruchowytch (geb. 1960 in der Ukraine), Jáchym Topol (geb. 1962 in Tschechien) und Péter Zilahy (geb. 1970 in Ungarn) erhielten Aufträge für Stücke, die sich mit dem Thema des größer werdenden Europas befassen – die Premieren sollten 2005 stattfinden, und im Sommer 2006 war zum Abschluss des Projekts ein Theater-Festival geplant.

Im Januar 2005 hatte Andrzej Stasiuks Stück *Nacht: Eine slawo-germanisch medizinische Tragikfarce* (Noc czyli słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna) am Düsseldorfer Schauspielhaus Premiere – kurz darauf wurde der Text in *Theater heute* (2/2005) abgedruckt. Die Inszenierung entstand in Zusammenarbeit mit dem Krakauer Sary Teatr, unter der Regie von Mikołaj Grabowski (geb. 1946). Einen Monat später wurde die *Tragikfarce* in Krakau gezeigt. Andrzej Stasiuk erhielt zudem die Chance, als Theaterautor in Erscheinung zu treten. 2004 wurde *Mein Europa*, ein essayistisches Doppelpor­trät von Andrzej Stasiuk und Juri Andruchowytch (übers. von Sofia Onufriv und Martin Pollack) zum Vorzeigetitel einer neuen Suhrkamp-Reihe, in der Autorinnen und Autoren aus Mitteleuropa präsentiert werden. Beide sind heute Hausautoren bei Suhrkamp Insel; Stasiuk erhielt inzwischen den Österreichischen Literaturpreis (2016) und Andruchowytch den Heinrich-Heine-Preis (2022).

Olaf Kühl, der Gombrowicz-Kenner und -Übersetzer, übte eine Vermittlerrolle bei Andrzej Stasiuks und Dorota Maślowskas Eintritt in das deutschsprachige literarische Feld aus. Stasiuk und Maślowska waren 2004 bereits in deutscher Übersetzung zugänglich – Stasiuk seit Ende der 1990er Jahre (*Der weiße Rabe/Biały kruk*, 1998; *Die Welt von Dukla/Dukla*, 2000), Maślowska seit 2004 (*Schneeweiß und Russenrot/Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*). Die Publikation ihrer Texte verhalf ihnen zu einer verstärkten Präsenz auch im Theater. Der Aufführung von Maślowskas Stücken gingen die Zuerkennung des renommierten polnischen Nike-Literaturpreises 2006 und das Erscheinen ihres preisgekrönten Romans *Die Reiherkönigin. Ein Rap* (Paw królowej) in deutscher Übersetzung voraus (übersetzt ebenfalls von Olaf Kühl).

Zur gleichen Zeit nahm Armin Petras (geb. 1964) die Kooperation mit dem Teatr Sary in Krakau auf, wo er Regie führte. Zunächst zeigte er 2004 im Rahmen des Projekts SZUM – Begegnungen mit Sprache und Kultur, das vom Haus Nürnberg (Dom Norymberski) in Krakau organisiert wurde, das Stück *zeit zu lieben zeit zu sterben*, welches er unter dem Pseudonym Fritz Kater geschrieben hatte. Ein Jahr später inszenierte er am Sary Teatr in Krakau *Der achte Tag der Woche* (*Ósmy dzień tygodnia*) nach Marek Hłasko (1934–1969).