

# Karolina Prykowska-Michalak

---

## Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990

---

Studia Germanica Gedanensia 30, 211-217

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Karolina Prykowska-Michalak  
Uniwersytet Łódzki

## Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990

**Application of the concept of cultural transfer to the research of Polish-German theatrical relations after 1990.** The concept of cultural transfer arose on the French and German borderland in the 1980s. It emerged as a response to the need to verify the effectivity of the comparative method, dominant in the research of mutual cultural influences between France and Germany in the 20th century. The starting point was the statement that the way how the Western cultures import and assimilate new and foreign contents was not considered as subject of scientific research properly. The concept of cultural transfer, little known in Poland, is situated among numerous approaches in contemporary humanities addressing multiculturalism, interculturality and transculturality. Its use for the research of relations between the Polish and the German theatre is justified by the thesis that it developed on the German borderland as an offering allowing to study processes of cultural transformations coming about within the reception of new cultural elements and topics between two neighbouring countries. The proposed application of the concept of cultural transfer to the research on relations between the Polish and the German theatre is an experiment aiming at drawing attention to the changes in the theatrical contacts between both countries after 1990.

**Keywords:** cultural transfer, German theatre, contemporary theatre

**Zastosowanie koncepcji transferu kultury do badań niemiecko-polskich relacji teatralnych po 1990 roku.** Koncepcja transferu kultury powstała na pograniczu niemiecko-francuskim w latach osiemdziesiątych XX w. Zrodziła ją potrzeba zweryfikowania efektywności metody porównawczej, dominującej w badaniach wzajemnych wpływów kulturowych między Francją i Niemcami w XX wieku. Punktem wyjścia stało się stwierdzenie, że sposób, w jaki zachodnie kultury importują i przyswajają nowe i obce im treści, nie został dotąd dostatecznie precyzyjnie wzięty pod uwagę jako przedmiot badań naukowych. Mało znana w Polsce koncepcja badania transferu kultury sytuuje się wśród wielu propozycji współczesnej humanistyki, podejmujących zagadnienia wielokulturowości, interkulturowości i transkulturowości. Zastosowanie tej koncepcji w badaniach relacji między teatrem polskim i teatrem niemieckim uzasadnia teza, że powstała ona na pograniczu niemieckim jako propozycja służąca badaniu procesów przemiany kultury, zachodzących pod wpływem recepcji nowych elementów i treści kultury między dwoma sąsiadującymi państwami. Zaproponowane tu wykorzystanie koncepcji transferu kultury w badaniach relacji między polskim i niemieckim teatrem jest eksperymentem mającym na celu zwrócenie uwagi na zmiany, jakie nastąpiły w kontaktach teatralnych między obydwojma krajami po roku 1990.

**Słowa kluczowe:** transfer kultury, teatr niemiecki, teatr współczesny

Die Methode des Kulturtransfers ist innerhalb unterschiedlicher Verfahren und Forschungsperspektiven der zeitgenössischen Geisteswissenschaften angesiedelt, die an interkulturellen Fragestellungen interessiert sind, wie etwa die moderne Komparatistik, die Kultur- und Literaturtheorie, die Translationswissenschaften und die Postcolonial Studies. Ähnlich wie diese leitet sie sich von dem Wunsch her, Veränderungen zu erfassen, die sich in heutigen Kultursituationen bzw. in der Reflexion über sie vollziehen. Im Gegensatz zu den oben genannten theoretischen Ansätzen und Disziplinen hat sie jedoch keine ausgeprägten Systemambitionen; ihr Status und ihre Position in Bezug auf andere Diskurse, die für die Theorie des Cultural Turn repräsentativ sind, erlauben es, sie vielmehr als nützliches Instrument für die Untersuchung des Phänomens „Kulturfluss“ wahrzunehmen. Das gilt ganz besonders für die Erforschung von Prozessen des Kulturtransfers sowie für den Charakter und die Eigenschaften von Kulturkonsum, denn sie werden zu Effekten des Kulturflusses. Von einer solchen Funktionsweise der Methode des Kulturtransfers zeugen ihre Verbindungen zur Ökonomie und zu den von dieser Disziplin erarbeiteten Forschungsmethoden (s.u.).

Das Konzept des Kulturtransfers (*transfert culturel*) entstand aus dem Bedürfnis heraus, die Effektivität von Untersuchungen der traditionellen Komparatistik zu verifizieren. Die Forschungen eines französischen Wissenschaftlerteams um das Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) in Paris fruchteten in der Initiative, Überlegungen zu einem neuen Paradigma anzustellen. Ausgangspunkt war die Feststellung, dass die Verfahren der westlichen Kulturen, neue und ihnen fremde Inhalte, Werte und Denkweisen zu importieren und sich anzueignen, bisher nicht ausreichend als Forschungsgegenstand berücksichtigt worden seien. Das Forschungsprogramm der Gruppe um das CNRS wurde 1985 von Michel Espagne und Michael Werner in der Zeitschrift *Francia* publiziert. Es eröffnete die bis heute andauernde Diskussion über den Kulturtransfer.<sup>1</sup>

Ein Merkmal des Konzepts ist, wie erwähnt, sein Bezug zu den Wirtschaftswissenschaften. So wurde von Anfang an ein deutlicher Bezug zu entsprechenden Termini hergestellt, wie z.B. dem des Technologietransfers oder dem des Kapitaltransfers. Dies geschah nicht ohne Grund, erlauben es die wirtschaftlichen Konnotationen doch, in die Semantik des neuen Terminus 'Kulturtransfer' Begriffe wie Export und Import einzubeziehen, während sie gleichzeitig sehr deutlich auf die Prozesse selbst sowie die beobachteten Gegenstände verweisen.

Bereits während der ersten Arbeiten am Konzept warf Michel Espagne die Frage auf, ob man auf die Erforschung von verschiedenen Objekten eines weit verstandenen Kulturbegriffs dieselben Regeln und Normen anwenden könne. Mit diesen Objekten meinte er materielle Gegenstände (z.B. Arbeitswerkzeuge, Kunstgegenstände oder Modeartikel), philosophische Ideen, soziale und gesellschaftliche Regeln, literarische Strömungen usw. Aus diesem Grund nahm Espagne auch nicht physische, sprachliche oder behaviouristische Artefakte selbst zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, sondern die so genannte Rezeptionskonjunktur dieser Elemente. Damit löste er sich von der anthropologischen Sichtweise.

---

<sup>1</sup> Vgl. Michel Espagne u. Michael Werner, Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S., in: *Francia* 13/1985, S. 502–510.

Seine Annahmen illustrierte er beispielhaft an der Rezeption von Kants Philosophie im jakobinischen Frankreich<sup>2</sup> und verwies dabei auf die Bedingungen, die für den Transfer günstig waren, weniger auf seine Inhalte. Dies aus folgendem Grund: Die Konjunktur, verstanden als Geflecht unterschiedlicher Umstände und Bedingungen, hat einen positiven Einfluss auf das untersuchte Transfereselement, daher ist ihre Erforschung zentral. Diese Herangehensweise unterscheidet Espagnes und Werners Konzeption von anderen Verfahren, z.B. von der traditionellen Komparatistik.

Für Matthias Middell hat ein solches Verständnis von Kulturtransfer einen tieferen Sinn, da es die Wahrnehmung von interkulturellen Veränderungen radikal umkehrt: „nicht der Wille zum Export, sondern die Bereitschaft zum Import steuern im Grunde genommen die Prozesse des Kulturtransfers.“<sup>3</sup> Nach Espagne lässt sich so jedoch auch „die Willkür des Vergleichs“ vermeiden. Die Transfer-Wissenschaften betonen die Konstituierung der Dynamik von sozialen oder geisteswissenschaftlichen Lösungen und verweisen besonders auf die Rolle des Bedürfnisses nach Fremdem in eben dieser Dynamik.<sup>4</sup> Das heißt also, dass der Faktor, der den Transfer ermöglicht, nicht die Wirkungskraft ist, mit der die fremde Kultur kulturelle Inhalte generiert,<sup>5</sup> sondern die Bereitschaft der aufnehmenden Kultur, diese Inhalte zu rezipieren.

Das Konzept des Kulturtransfers wurde aus augenscheinlichen Gründen zunächst auf Elemente aus der französischen bzw. deutschen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts bezogen,<sup>6</sup> anschließend wurde der Reflexionsbereich auch um andere Länder erweitert. Vergleichsweise spät bezog man das 20. Jahrhundert in die Überlegungen mit ein, denn „die anfänglichen Interessen der Forschenden richteten sich vor allem auf die griffigsten Fragestellungen des Kulturtransfers der Hochkultur und der Wissenschaft.“<sup>7</sup> Das heißt, dass man sich von Anfang an der Begrenztheit der Methode bewusst war.

Andere Forschende und KritikerInnen des ersten Theorie-Entwurfs von Espagne und Werner berücksichtigen auch die Gegenwart, also den gerade stattfindenden Zivilisationswandel, und versuchen, die Methode der Kulturtransferforschung an die Herausforderungen der zeitgenössischen Wissenschaft anzupassen. Dabei betonen sie vor allem Faktoren, die die effektive Anwendung der Methode bedingen, etwa den Gegenstand bzw. den Inhalt

<sup>2</sup> Vgl. Matthias Middell, Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch: Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten, in: Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag – Krakau – Danzig – Wien, hrsg. von Andrea Langer und Georg Michels, Stuttgart 2001, S. 18.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Michel Espagne, Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: *Comparativ* Nr. 10, 2000, S. 43.

<sup>5</sup> Den Begriff 'Kulturinhalte' entnehme ich Dominik Pick, der in seinem Beitrag *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania na gruncie polskim* den Terminus für das benutzt, was von einer fremden Kultur in die aufnehmende Kultur transferiert wird. (Referat auf dem ersten Treffen der Deutschlandkundler, Wrocław 2010).

<sup>6</sup> Vgl. dazu Michel Espagne u. Matthias Midell (Hrsg.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1999; Etienne François et al. (Hgg.), *Marianne – Germania. Deutsch-französischer Kulturtransfer im europäischen Kontext*, Leipzig 1998.

<sup>7</sup> Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania na gruncie polskim*, (Referat auf dem ersten Treffen der DeutschlandforscherInnen, Wrocław 2010).

des Transfers, die Konjunktur, die so genannten „Vermittler“<sup>8</sup> sowie das Phänomen der Akkulturation. Über das Schema Espagnes lassen sich Einzelfaktoren analysieren, die die Existenz von Kulturtransferprozessen selbst bedingen. Dies soll dazu dienen, neue Aspekte oder auch neue Interpretationen von Phänomenen zu erarbeiten. In meinen eigenen Arbeiten zeige ich dies am Beispiel des Theaterlebens auf.

Die Wahl der Forschungsmethode Kulturtransfer für die Analyse eines durch Bereich und Gegenstand bestimmten Quellenmaterials meist historischer (wenn nicht sogar archivarischer) Prägung<sup>9</sup> legt das Material selbst nahe, wie Johannes Paulmann in seinen Erläuterungen zu der seit Jahren andauernden Diskussion zwischen den Anhängern des Konzepts von Espagne und Werner bzw. den Verfechtern der traditionellen Komparatistik meinte.<sup>10</sup> Letztendlich führte diese zum Versuch, beide Theorien miteinander in Einklang zu bringen und ihre Verfahren als komplementär anzuerkennen. Denn es lässt sich schwerlich verneinen, dass es Kulturphänomene gibt, die besser mit den analytischen Prozeduren der traditionellen Komparatistik zu erklären sind (ein Beispiel hierfür wäre der Vergleich von Modellen der Kulturpolitik in Deutschland und Polen zur Erfassung ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede), während andere nur zu einer bestimmten Zeit in einem begrenzten Bereich und aus sehr konkreten Gründen rezipiert und aufgenommen wurden – ihre Erforschung verlangt es daher, ein Instrument anzuwenden, das ihre besondere Spezifität berücksichtigt. Das leistet der Ansatz des Kulturtransfers. Auch hierfür möchte ich ein Beispiel aus den deutsch-polnischen Theaterbeziehungen anführen, nämlich transferierte bzw. entlehene Bühnenfiguren wie etwa der Student Bardos aus Bogusławskis Oper *Cud mniemanego, czyli Krakowiacy i Górale* (Die Krakowiter und die Bergbauern).

Auf dem ersten Kongress der Deutschlandforscherinnen und Deutschlandforscher im Willy-Brandt-Zentrum für Deutschland- und Europastudien der Universität Wrocław 2010 wurden im Rahmen einer interdisziplinären Sitzung zum Kulturtransfer zwischen Deutschland und Polen Fragestellungen aufgegriffen, die darauf hinweisen, dass das Konzept zur Beschreibung der Spezifität und der Einzigartigkeit der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990 dienen kann. Gleichwohl wurde der Begriff des Kulturtransfers in polnischen historischen Theaterforschungen bisher nicht verwendet. Zu den Gründen für den fehlenden Zugriff zählen vor allem eine Aversion gegen den fremd klingenden Terminus ‘Transfer’, aber auch die anfänglich schwache Strahlkraft der französisch-deutschen Theorie.

Meiner Ansicht nach ist die These vom konjunkturrell bedingten Wandel in den Theaterbeziehungen beider Länder nach dem Systemwechsel (bzw. die Meinung, der Wandel basiere auf einem deutlich wahrnehmbaren Rezeptionswillen und eben nicht auf der Expansion), also die Anwendung der hier besprochenen Methode zur Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990 naheliegend, da dieser Wandel die Grundmerkmale

<sup>8</sup> Espagne und Werner betonen im Programmtext, dass dies sowohl Einzelpersonen als auch ganze Gruppen sein können. Vgl. dies., *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 506.

<sup>9</sup> Dass die Methode auch auf historische Untersuchungen angewandt wird, belegen neuere Arbeiten. Vgl. Martin Biersack: *Mediterraner Kulturtransfer am Beginn der Neuzeit*, München 2010; Martin Przybilski: *Kulturtransfer zwischen Juden und Christen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin 2010.

<sup>10</sup> Vgl. Johannes Paulmann, *Neue historische Literatur. Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, in: *Historische Zeitschrift* 267/1998, S. 649–685, hier S. 667.

des Kulturtransfers trägt. Die Einführung von Transferkonzepten in die polnische Theaterforschung erfordert jedoch einige besondere Anmerkungen und Einschränkungen.<sup>11</sup> So geht man zum Beispiel im Falle eines Kulturkontaktes in den meisten Fällen nach dem Muster „das Eigene – das Fremde“ vor. Dadurch verliert jedoch jede Kultur außer der eigenen das Besondere, da sie automatisch dem Fremden zugeordnet wird. Das Fremde wird als homogen (weil fremd) wahrgenommen – auch wenn unter den gegenwärtigen Zivilisationsbedingungen der Austausch von Kulturinhalten gewöhnlich einen multilateralen Charakter hat.<sup>12</sup>

In meinen eigenen Forschungen beschränke ich mich auf die Untersuchung von Deutschland und Polen. Dabei gehe ich davon aus, dass das gewonnene Erkenntnisminimum Inspiration für zukünftige, auch interdisziplinäre Forschungen sein kann. Die Anwendung des Kulturtransferkonzepts ist als Forschungsaufgabe zu sehen, die mehreren Zielen dienen soll. Sie soll in der Version von Espagne und Werner aus heutiger, in polnischen Kulturforschungen eher seltener vertretener Sicht vorgestellt werden. Dabei soll auch aufgezeigt werden, dass sie ein Mittel ist, das sehr umfangreiche historische Material zu den deutsch-polnischen Theaterbeziehungen der letzten 20 Jahre zu ordnen.

Es gibt zahlreiche Kulturtransfers von Polen nach Deutschland und umgekehrt, die es zu beschreiben lohnt, daher möchte ich meine Ausführungen mit einem aktuellen und aufschlussreichen Beispiel belegen. Im Folgenden sollen die Methode und ihre Effekte an einem konkreten Beispiel aufgezeigt werden, nämlich am Theater Frank Castorfs. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Bezugnahme auf Castorf und sein Theater in Polen, wie sie sich in der Presse darstellt. Die *Gazeta Wyborcza* schreibt am 20.06.2011, Castorf sei im Juni 2011 mit zwei Stücken im Teatr Dramatyczny zu Gast gewesen, um „sich zu entschuldigen“ – dafür, dass er, wie Joanna Drekczew schreibt, „unser Haus beschmutzt“<sup>13</sup> und das Geschmacksempfinden jugendlicher Theaterbesucher verdorben habe.

Die Analyse des Untersuchungsmaterials, hauptsächlich Theaterrezensionen, deutet auf mehrere Etappen im Transfer von Castorfs Theater hin: eine – misslungene – Anfangsphase um 1998, dann im Jahre 2000 der Versuch, sein Theater nach Polen zu exportieren, also die Phase der Veränderungen und der Rezeption des deutschen Theaters. Das betrifft auch die Rezeption des deutschen politischen Theaters, das von den gesellschaftspolitischen Bedingungen der aufnehmenden Kultur, d.h. der polnischen, stimuliert wurde. Nach 2003 kam es zu einer Wende in den Beziehungen zwischen dem polnischen Theater und den sukzessiv transferierten Stücken der Volksbühne, der sich in der Akzeptanz für die und dem Interesse an den übermittelten Inhalten zeigte – bisweilen auch in ihrer Akkulturation, die Einfluss hatte auf die Gestalt des polnischen politischen Theaters der Gruppe „Krytyka Społeczna“ (sie wird repräsentiert von u.a. Jan Klata oder Paweł Demirski und Monika Strzępka). Untersuchungen dieses Phänomens sind auf die Analyse von Aspekten gerichtet, die von der Theorie des Kulturtransfers beschrieben wurden: die gesellschaftspolitische Konjunktur, die

---

<sup>11</sup> Mehr über die Anwendung den Konzepts der Kulturtransfers in: Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Michael Werner, Nachwort, in: Schalenberg, *Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 173–180.

<sup>13</sup> Joanna Drekczew, *Castorf, przepros Państwa* in: [http://wyborcza.pl/1,99069,9812351,Castorf\\_przepros\\_panstwa\\_.html](http://wyborcza.pl/1,99069,9812351,Castorf_przepros_panstwa_.html); 30.10.2013.

Aufnahmebereitschaft seitens einer gegebenen Kultur und die Existenz einer Vermittler-Gruppe. Sie bieten darüber hinaus eine andere Betrachtungsperspektive als traditionelle Analysezugänge, die sich auf das Werk selbst konzentrieren.

Im Folgenden soll in aller Kürze die Rezeption des Theaters von Frank Castorf in Polen nachgezeichnet werden, wobei besonders auf die Elemente eingegangen werden soll, die aus der Perspektive des Kulturtransfers interessant sind.

Während es aus heutiger Perspektive unmöglich scheint, Castorfs Theater zu ignorieren (selbst in Polen ist dies nicht möglich, so ist beispielsweise Castorf TV auf der Webseite des Teatr Dramatyczny abrufbar), war in den 1990er Jahren das Gegenteil der Fall.

Mit Carl Zuckmayers *Des Teufels General* wurde 1998 auf dem Theaterfestival „Kontakt“ in Toruń die erste Inszenierung Castorfs in Polen gezeigt. Die damalige Aufführung ist ein gelungenes Beispiel für einen misslungenen Kulturtransfer, weil weder die für die Rezeption des Stückes förderliche Konjunktur, noch der „Wille zur Aufnahme“ seiner Ästhetik auf Seiten des polnischen Publikums bzw. der Theaterkritiker vorhanden waren. Die Inszenierung fand kein Echo, und in der Rezension eines mit der deutschen Theaterszene vertrauten Kritikers heißt es, das Stück sei „alt“ (es ist von 1996) und „das schlechteste des Regisseurs“<sup>14</sup>, weshalb es nur von geringem Interesse sei. Man meinte, das Problem sei das Stück selbst, da es schlecht, unverständlich und für die polnischen Verhältnisse ohne Belang sei. In Deutschland galt es in der Spielzeit 1996/1997 jedoch als Mitbewerber um die Auszeichnung *Aufführung des Jahres*, und zwar u. a. dank der von der Monatszeitschrift *Theater Heute* ausgezeichneten Corinna Harfouch in der Rolle des General Harras.

Doch für die wenig gelungene Rezeption ist nicht nur das Stück verantwortlich zu machen, auch in anderen Bereichen ist nach Gründen dafür suchen. Unter Berücksichtigung der Forschungsperspektive ‘Kulturtransfer’ ist festzuhalten, dass Ende der 1990er Jahre sozialkritisches oder politisches Theater in Polen keine Konjunktur hatte. So diagnostizierte ebenfalls 1998 derselbe Theaterkritiker, der Castorfs Inszenierung von *Des Teufels General* verriss, das Fehlen des politischen Theaters im polnischen Theaterleben und verwies auf eine ungünstige Konjunktur, die er wie folgt beschreibt:

Wie kann man vom Theater den Kampf gegen die Gesellschaft und die Auswüchse des kapitalistischen Systems verlangen, wenn man selbst nicht dagegen kämpft, sondern genau das Gegenteil tut? Wir leben, meine Herren, in Polen sehr gut. Ob wir es wollen oder nicht – wir gehören zum Establishment. Der eine ist Copywriter, ein anderer gestaltet den Massengeschmack, indem er in der meistgelesenen polnischen Tageszeitung schreibt, der dritte tritt im Fernsehen auf.<sup>15</sup>

Dass in Polen die Rezeption von Castorfs Theater nicht erfolgreich war, liegt also vor allem an der gesellschaftspolitischen Euphorie der ersten Jahre unter der Regierung von Jerzy Buzek (regierende Partei war damals die heute nicht mehr existierende AWS, Wahlbündnis Solidarność).

Zwei Jahre später änderte sich die Situation und es gab erste Anzeichen für eine sich verbessernde „Konjunktur zugunsten des deutschen Theaters“, vor allem dank Thomas Ostermeier und polnischer Künstler wie Grzegorz Jarzyna und Krzysztof Warlikowski. Sie besetzen nach dem

<sup>14</sup> Łukasz Drewniak, Operacja „kogutek”, *Didaskalia* Nr. 24/26, 1998.

<sup>15</sup> Łukasz Drewniak, *Artyści pod ścianą*, in: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/drewniak.html>.

Schema von Espagne und Werner die Rolle der ‚Vermittler‘, sind deutlich zum Westen hin orientiert (der Presse zufolge „kopieren sie den modischen Quatsch aus Deutschland“) und haben zur Verbesserung der Beziehungen zwischen dem deutschen und dem polnischen Theater beigetragen. Als einige der ersten erkannten sie die Bedeutung des so genannten „Theaters des neuen Realismus“ und seine Bedeutung für die jüngere Generation. Obwohl das Theater Ostermeiers zeitlich später als das von Castorf entstand, wurde es in Polen früher rezipiert, als die Nachfrage nach Castorfs politischem Theater aufkam. Es war also Ostermeier, der deutschen Theaterschaffenden den Weg auf die polnischen Bühnen ebnete.

Das „ästhetische Chaos“ und die Diskussionen, die Ostermeiers Theater und die in Polen als „Brutalisten“ bezeichneten Theaterkünstler hervorriefen, beeinflussten die Rezeption des heute als Kultstück geltenden Dramas *Die Weber* von Gerhart Hauptmann. Castorfs Inszenierung, die beim Warschauer Theatertreffen im März 2000 vorgestellt wurde, rief extreme Reaktionen hervor. Viele reagierten mit Schock oder Empörung, häufig wird daran erinnert, dass Andrzej Wajda demonstrativ den Saal verließ oder Castorf provozierende Fragen gestellt wurden, z.B. die, ob die Regie des Stückes sich von der Regie von Paraden zum 1. Mai unterscheide. Damit gab man ihm die Bedeutung eines medialen Ereignisses, das aufs Engste mit der polnischen Theatergeschichte der letzten 20 Jahre verbunden ist. Es ist gerade diese Inszenierung Castorfs, die Publizisten heute, etwa 15 Jahre später, als deutsche Inspirationsquelle für das polnische Theater festhalten.

Eine weitere Phase fällt in das Jahr 2003, als die nun dem deutschen Theater geneigte Konjunktur in Polen eine andere Rezeption einer Castorf-Inszenierung bewirkte als noch 1998. Das in *Endstation Amerika* (nach Tennessee Williams *Endstation Sehnsucht*) dargestellte Polenbild zeigt Stanley Kowalski, der, wie Piotr Gruszczyński in der Wochenzeitschrift *Tygodnik Powszechny* schreibt:

in einem zerschlissenen Unterhemd mit der verwaschenen Aufschrift SOLIDARNOŚĆ und mit Cowboy-Hut über die Bühne paradiert – vulgär, wie ein Alphamännchen, primitiv. In Berlin war er [...] das Symbol des polnischen Kleinkriminellen und des Schlitzohrs, außerhalb von Berlin Symbol derer, denen wir alle entfliehen wollen [...], Repräsentant des intellektuellen und politischen Proletentums. [...] Das Stück begeisterte das Publikum jedoch – es war, als hätte es nur darauf gewartet, dass sich endlich einmal jemand traut, uns brutal aufs Maul zu hauen<sup>16</sup>. Damals stellte man fest, dass „es ein solches Theater wie das Castorfs in Polen nicht gibt.“<sup>17</sup>

Auf den Lücken und Mängeln im polnischen Theater (wie z.B. das Fehlen einer realistischen Tradition) baute man ein Forum für die Akzeptanz und Akkulturation des politischen Theaters von Castorf auf. Die Bilanz des Transfers zeigt sich in den Stücken der bereits erwähnten Künstler Klata, Strzępka, Demirski und auch Zadara – das polnische politische Theater übernahm von der Volksbühne den postmodernen ästhetischen Mix sowie die publizistische Form der Aufführungen und nutzt sie wie eine transferierte Technologie. Ob sich dies unter polnischen Bedingungen bewährt, bleibt Forschungen zum zeitgenössischen polnischen Theater zu beantworten.

Übersetzung von Yvonne Belczyk-Kohl

<sup>16</sup> Piotr Gruszczyński, Niemcy w Warszawie, *Tygodnik Powszechny* Nr. 15, 13.04.2003.

<sup>17</sup> Ebd.