

# Artur Pełka

---

## Zwei Theater: Das romantische Paradigma, die „Generation Porno“ und ein polnisch-polnischer Krieg unter deutscher Flagge

---

Studia Germanica Gedanensia 30, 199-210

---

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

## THEATER

Artur Pełka  
Uniwersytet Łódzki

### Zwei Theater: Das romantische Paradigma, die „Generation Porno“ und ein polnisch-polnischer Krieg unter deutscher Flagge

**Two theatres: The romantic paradigm, „porno-generation“ and a German-flagged inner Polish war.** The paper discusses transformations which took place in the Polish theatre after the turning point of 1989 in the context of so called ‘Romantic Paradigm’ characteristic for Polish culture. Pointing out to the collapse of that paradigm and to the emergence of a new generation of playwrights, the analysis focuses on the influence of German theatre upon Polish theatre and on the accompanying controversies.

**Keywords:** Polish theatre after 1989, romantic paradigm, „porno-generation”

**Dwa teatry: paradygmat romantyczny, „Generacja Porno“ i polsko-polska wojna pod flagą niemiecką.** Artykuł omawia przemiany w teatrze polskim po przełomie w roku 1989 w kontekście dominującego w kulturze polskiej tzw. paradygmatu romantycznego. Wskazując na załamanie się tego paradygmatu oraz wykrywanie się nowej generacji dramatopisarzy z nową estetyką teatralną wywody koncentrują się na wpływach teatru niemieckiego na teatr polski i związanymi z nimi kontrowersjami.

**Słowa kluczowe:** teatr polski po 1989r., paradygmat romantyczny, „generacja porno”

#### 1.

Im Februar 1946 wurde im Krakauer Theater des Polnischen Soldaten Jerzy Szaniawskis Komödie *Dwa Teatry* (dt. Zwei Theater) unter Beteiligung von Tadeusz Kantor uraufgeführt. Szaniawski, der nach der Schweizer Premiere des Stücks zum „Vorgänger von Dürrenmatt“<sup>1</sup> (Walter Weideli) ausgerufen wurde, entwarf in seinem Text eine Reihe von Bühnenminiaturen, in denen er zwei Theaterkonzepte miteinander konfrontierte.

---

<sup>1</sup> Vgl. Walter Weideli, *Słowo wstępne do audycji „Dwa teatry w genezewskim radiu“*, übers. Wojciech Natanson, in: *Stolica* 3 (1963), zit. nach: Krystyna Nastulanka, *„Dwa teatry“ Jerzego Szaniawskiego*, Warszawa 1974, S. 64.

Der Direktor des Theaters „Kleiner Spiegel“, ein, wie er sich selbst bezeichnet, „Fotograf der Wirklichkeit“<sup>2</sup>, pflegt auf seiner Bühne Realismus und Authentizität darzustellen; Vorschläge, die seinem dramatischen Programm nicht entsprechen, lehnt er ab. Im letzten Akt, der im während des Krieges zerbombten Theatergebäude spielt, schläft der Direktor in seinem Sessel ein und tritt so in ein „Theater der Träume“ ein, in dem er den Figuren aus seinem eigenen Repertoire sowie aus den zuvor abgelehnten „poetischen“ Stücken begegnet. Am Ende findet ein Gespräch zwischen ihm und dem Zweiten Direktor, dem Direktor des „Theaters der Träume“, über das Wesen und den Sinn der Theaterkunst statt. Aus der scheinbar antagonistischen Gegenüberstellung von Authentizität und Poesie, Konkretum und Metapher, Alltag und Metaphysik ergibt sich schließlich eine Synthese: Die beiden unterschiedlichen Theater werden zu Theatern einer Wirklichkeit, die als nicht überprüfbar und nicht voraussehbar, sondern als komplex und so auch als nicht eindeutig moralisch beurteilbar erscheint. So ergibt sich das Programm eines Theaters, dessen Aufgabe es ist, die Komplexität der Welt auf der Bühne darzustellen.

Das Stück war wegen seines vermeintlichen Irrationalismus in den ersten Jahren des kommunistischen Polens verpönt. Seit Mitte der 50er Jahre kehrte es auf die Theaterbühnen zurück, wurde als eines der besten Gegenwartsdramen gefeiert und fand für lange Jahre seinen würdigen Platz im Lektürekanon der polnischen Schulen.

Szaniawskis Text liefert ein prägnantes Beispiel dafür, dass sich das Theater in allen historischen Umbruchsituationen, zumal wenn sie eine traumatische Dimension haben, verstärkt nach seiner Kondition und Aufgabe fragt, was zahlreiche dramatische Texte eindrucksvoll dokumentieren. Man denke an Borcherts Kabarettregisseur, der zu Beckmann sagt: „Aber die Leute wollen doch schließlich Kunst genießen, sich erheben, erbauen und keine naßkalten Gespenster sehen.“<sup>3</sup>

Um dem Theater im demokratischen Polen gerecht zu werden, ist es notwendig, die Geschichte vor 1989 vor Augen zu behalten. So erinnert uns das Aufführungsverbot von „Zwei Theater“ daran, dass das Theater nicht in einem ideologiefreien Raum existiert, sondern ständig, im welchen Maße auch immer, von der Politik abhängig ist, auch von der Bildungspolitik: Szaniawskis Stück gehörte jahrzehntelang zur Pflichtlektüre im Polnischunterricht, bis das Gespenst von Bologna es gnadenlos aus dem Schulprogramm strich.<sup>4</sup>

Und last but not least: Szaniawskis Poetik ist auf den ersten Blick weit entfernt von der romantisch-pathetischen Tradition der polnischen Kunst, und doch offenbart sein Text deutlich einen Mysteriumscharakter, der dem polnischen Theater so immanent ist. Unter vielen sehr subtilen Anspielungen auf die Tragödie des gerade beendeten Krieges findet sich

<sup>2</sup> Jerzy Szaniawski, *Zwei Theater*. Komödie in drei Akten, in: *Polnische Dramen*, übers. v. Henryk Bereska, Berlin 1966, S. 5–57, hier S. 24.

<sup>3</sup> Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür*. Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will, in: *ders., Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, Reinbek 1995, S. 30. Nebenbei bemerkt: Neben *Dwa Teatry* gab es im polnischen Schulkanon lange Zeit das Drama *Niemcy* (Die Sonnenbruchs) von Leon Kruczkowski aus dem Jahre 1949, das aus Bühnenporträts verschiedener Deutscher während der Nazizeit besteht. Kerngedanke des Stücks, dessen ursprünglicher Titel *Deutsche sind Menschen* lautet, war, dass man den Begriff „Deutscher“ nicht mit dem Begriff „Nazi“ identifizieren darf.

<sup>4</sup> Vom Nachkriegsdrama ist lediglich Mrożeks *Tango* im Schulprogramm übriggeblieben.

in „Zwei Theater“ die eindruckliche Visionsszene eines Kinderkreuzzuges, in dem „Kinder in Papierhelmen und mit Kindersäbeln“<sup>5</sup> vorbeimarschieren, was deutlich als Reminiscenz des Warschauer Aufstands lesbar ist.

## 2.

Ähnlich wie nach dem Zweiten Weltkrieg musste sich das polnische Theater nach dem Systemwechsel zwangsläufig die Frage nach seinem gesellschaftlich-politischen Status stellen und selbigen im Rahmen einer neuen, diesmal demokratischen und so auch differenzierteren Wirklichkeit neu definieren. Bis 1989 resultierte dieser Status aus einer klaren politischen Frontenbildung, die das Theater dazu veranlasste, Zweifel gegenüber dem kommunistischen System zu äußern. Darüber hinaus war das engagierte Theater bis 1989 in einem Paradigma verankert, das organisch mit der polnischen Nationalmythologie verwachsen ist und als romantisch bezeichnet wird. Diese durch die Geschichte fundierte, in der Romantik geprägte und durch den Katholizismus bestärkte Mythologie mit ihrem Opfer-Aspekt formte die polnische Identität fast zwei Jahrhunderte lang. Hierbei wird dem polnischen Volk ein Sendungsbewusstsein zugesprochen, insofern es, analog zu Christus und seinem Leiden, auserwählt sei und für die Sünden der gesamten Menschheit zu leiden habe. Aus diesem überheblich-leidvollen Selbstverständnis resultieren zwei wichtige Prämissen für die polnische Kultur. Zum einen ist sie durch eine spürbare Todesnähe gekennzeichnet, ja, man könnte sogar von Todesbesessenheit sprechen – man denke an das insgesamt 200 Jahre andauernde Warten auf die Auferstehung der Nation von den Toten der Teilungen und der deutschen sowie sowjetischen Okkupation, man denke an das fast obsessive Gedenken an die toten Helden bzw. an den Hang zur Heroisierung der Toten überhaupt. Prägnante Stichworte wären hier *Die Totenfeier* von Adam Mickiewicz, Smolensk oder auch nur die Art, wie man hierzulande Allerheiligen begeht. Zum anderen erzwang dieses romantische Paradigma ein homogenes Kulturmodell, das das Gefühl der nationalen Identität und Einheit förderte und das Leben der Gesellschaft um geistige Gemeinschaftswerte wie Vaterland, Unabhängigkeit, Freiheit oder nationale Solidarität organisierte. Vor diesem Hintergrund erscheint die polnische Kultur als eine Kultur der Uniformität, die jedoch paradoxerweise von einem Individuum in Gestalt eines „wieszcz“, d.h. eines Dichterpropheten bzw. Dichturfürsten angeführt wird. Aufgrund des romantischen Paradigmas wurde der Kunst, auch dem Theater, letztlich eine autoritäre Funktion zugeschrieben.<sup>6</sup> Das polnische Theater zwischen 1945 und 1989 war in der Regel ein Theater der (politischen) Anspielungen, eine Schanze der antitotalitären Parabel und ein Tempel der nationalen Träume von der Freiheit, in dem das romantische und postromantische Repertoire „unsere kleine Stabilisation“ (so der Titel eines Dramas von Tadeusz

<sup>5</sup> Szaniawski, *Zwei Theater*, S. 49.

<sup>6</sup> Vgl. Dorota Sajewska, *Medialność teatru politycznego*, in: Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak u. Grzegorz Niziołek (Hgg.), *20-lecie: Teatr polski po 1989*, Kraków 2010, S. 73–90, hier S. 79.

Rożewicz aus dem Jahre 1964) heroisierte.<sup>7</sup> Darin schreibt sich der sog. März 1968 ein, einer der vielen polnischen Aufstände, zu dem der Impuls mehr oder weniger vom Theater kam. Am 30. Januar 1968 demonstrierten Warschauer Studierende heftig gegen die Entscheidung der Regierung, Kazimierz Dejmeks Inszenierung von Mickiewiczs *Die Totenfeier* nach elf Aufführungen aufgrund vermeintlicher antisowjetischer Anspielungen vom Spielplan abzusetzen. Dies war der Anfang großer Demonstrationen in einigen polnischen Großstädten, die von der Miliz brutal zerschlagen wurden, was zu einer antiintellektuellen Repressionswelle führte und schließlich einen erzwungenen Exodus polnischer Juden verursachte.

Das romantische Paradigma lebte noch einmal in der *Solidarność*-Ära verstärkt auf. Tadeusz Kantor mahnte 1980 wie folgt:

Ich würde so gerne aus den Mündern unserer Politiker das Wort KUNST hören... aber keiner von ihnen sagte auch nur einen Ton darüber. Kein einziger! Kein einziges Mal! Diese Politiker denken, dass sie führen; aber sie haben nie geführt. Es war Mickiewicz, Wyspiański, es waren große Künstler, die geführt haben, und nicht irgendwelche Politiker. Und sie verlieren, verlieren! Denn nur Künstler sind im Stande, die Nation zu führen!<sup>8</sup>

Im allgemeinen Verständnis stellt das Jahr 1989 eine scharfe Zäsur in der Nachkriegsgeschichte Polens und somit einen symbolischen Wendepunkt in der polnischen Kultur dar. Dabei wird der eigentliche Gründungsakt des neuen Polens – der Danziger August 1980 – allmählich aus dem kollektiven Bewusstsein verdrängt. Laut Zbigniew Majchrowski initiierte der Sieg der *Solidarność* „eine Große Theaterreform, die differenzierte Verhaltensweisen in der Öffentlichkeit förderte, nur das Theater selbst unberührt ließ.“<sup>9</sup> Zwar war die Theatersaison 1980/81 zumindest hinter den Kulissen äußerst stürmisch und umwälzend, denn es gab heftige Auseinandersetzungen zwischen den Ensembles und den der Partei angehörigen Direktoren, aber die Bühne selbst verfiel durch monumentale Versuche einer angemessenen Inszenierung der Freiheit in ein gottvaterländisches Stereotyp, verflachte letztlich zu einer religiös-patriotischen Festveranstaltung. Nach Meinung vieler Theaterwissenschaftler vergab das Theater damals die Chance, wichtige Fragen zu stellen. Majchrowski schreibt, dass „das Theater nach August 1980 keine neue Qualität mit sich brachte, sondern nur das ‚heiligte‘, was passiert war. [...] Das ‚aufgeschlossene‘ Theater aus der Zeit des Widerstandes schloss sich in einer nationalen Kirchenvorhalle ein.“<sup>10</sup> Eine noch kühnere Diagnose stellte im Juni 1981 der Mitarbeiter von Jerzy Grotowski, Ludwig Flaszen:

[H]ier in Polen, wo es um das Los der ganzen Gemeinschaft geht, hat die Kunst keine Bedeutung. [...] Weißt du, wer in Polen das Theater getötet hat? Das war der Papst, während seines Besuches im

<sup>7</sup> Vgl. Zbigniew Majchrowski, *Szczątki założycielskie*, in: Jarząbek, Kościelniak u. Niziołek, (Hgg.) *20-lecie*, S. 7–19, hier S. 13–14.

<sup>8</sup> Statement in einer Fernsehreportage aus dem Jahre 1990, zit. nach: Majchrowski, *Szczątki*, S. 14. Vgl. auch Krystian Lupa, *Die Künstler in der Epoche der Verlogenheit*, in: *Theater der Zeit* 12 (2005), S. 14–15, hier S. 14. Alle Übersetzungen aus dem Polnischen stammen, falls nicht anders vermerkt, vom Verfasser des vorliegenden Beitrags.

<sup>9</sup> Majchrowski, *Szczątki*, S. 9.

<sup>10</sup> Ebd., S. 10.

Land. [...] Der Papst war ein hervorragender Protagonist dieses Dramas, und die Menschenmassen wie griechische Chöre. Wenn du nach so etwas ins Theater gehst, siehst du, dass das ein Nichts ist – eine Fiktion, ein verblasster Schatten.<sup>11</sup>

### 3.

Das heutige polnische Theater wird mit Vorliebe mit dem deutschen verglichen und an ihm gemessen. Es herrscht sogar die Meinung, dass sich, verglichen mit anderen Ländern, beide Systeme in institutioneller Hinsicht am meisten ähneln, wobei vordergründig die Teilung in Stadt- und Regional- bzw. Landestheater fokussiert wird.<sup>12</sup> Zugleich werden immer wieder – und nicht ohne Neid – enorme Differenzen aufgezeigt. Gern beschworen wird in dieser Hinsicht die alte deutsche bürgerliche Tradition, die ein starkes und dichtes Theaternetz ins Leben rief, und in dem das Publikum immer noch als Hauptsponsor fungiert.<sup>13</sup> Neidisch schaut man auf großzügige Subventionen jenseits der Oder. Krzysztof Mieszkowski schrieb vor kurzem in seinem Artikel *Die Diktatur der Bürokraten* anlässlich eines gemeinsamen Projekts des Staatsschauspiels Dresden und des Teatr Polski in Wrocław: „Die Konfrontation mit der deutschen Kulturinstitution zeigt noch schmerzhafter, in welcher verzweifelten Situation wir uns befinden. Die statutarische und finanzielle Kluft zwischen unseren Theatern ist gigantisch.“<sup>14</sup>

Auch wenn die institutionellen Ähnlichkeiten zwischen dem deutschen und polnischen Theater noch etwas weiter hergeholt sind, als man zu meinen pflegt, ist nicht zu übersehen, dass das deutsche Theater samt seiner Dramatik in den vergangenen Jahren zu einer der stärksten Inspirationsquellen für das polnische Theater geworden ist, das nach der Krise in den 1990er Jahren nach neuen Ausdrucksformen und Möglichkeiten des Kontakts zum Publikum suchte. Nie zuvor war die deutsche Dramatik im polnischen Theaterleben so präsent wie heute, nie zuvor gab es so viele Gastspiele, Koproduktionen, Workshops und andere gemeinsame Projekte, nie zuvor hatte die deutsche Theaterästhetik so viele VerehrerInnen und NachahmerInnen an der Weichsel.

Diese evidente „deutsche Mode“ wird bereits seit längerer Zeit im Kontext der Umstrukturierung des polnischen Theaters kontrovers diskutiert, wobei eine Frontenbildung sehr deutlich ist. Ende 2012 entflammte in dieser Hinsicht sogar eine heftige Fehde. Anlass dazu gab ein Statement von Tadeusz Słobodzianek, Dramatiker und Theaterregisseur, Mitgründer des bekannten anthropologischen Theaters Wierszalin sowie Leiter des „Laboratorium Dramatu“, d.h. des Dramalabors<sup>15</sup>, einer Institution für die Ausbildung und Förderung

<sup>11</sup> Ludwig Flaszen, *Metafizyka wyszła na ulicę*, in: *Odra* 7/8 (2000), S. 79–81, hier S. 80.

<sup>12</sup> Vgl. Paweł Płoski, *Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym*, in: Jarząbek, Kościelniak u. Niziołek, 20-lecie, S. 397–415, hier S. 400

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 411.

<sup>14</sup> Krzysztof Mieszkowski, *Dyktatura biurokratów*, in: *Tygodnik Powszechny*, 03.07.2012.

<sup>15</sup> „Laboratorium Dramatu“ wurde 2003 von Słobodzianek in Warschau gegründet. Im Rahmen dieser Institution arbeiten Autoren gemeinsam mit Regisseuren und Schauspielern an neuen Stücken. „Laboratorium Dramatu“ ist nicht nur ein polnisches Quasi-Surrogat des deutschen Studiengangs Szenisches Schreiben,

junger DramatikerInnen. Dieser im polnischen Theatersystem durchaus etablierte Theatermacher verfasste ein etwa 20 Seiten umfassendes Programm seiner neuen Intendanz in dem Warschauer Teatr Dramatyczny, das er ab der Saison 2012/13 übernahm. Der Text gleicht einem einschneidenden Manifest, dessen vermeintlich innovativer Impetus sich aus der Kritik an der besagten „deutschen Mode“ speist. Dabei wird das deutsche Theater nicht nur in ästhetischer, sondern auch in institutionell-ökonomischer Hinsicht in Bausch und Bogen verurteilt:

Im deutschen Theatermodell dominiert ein Inszenator-Diktator, der mit Hilfe des Theatertheoretikers, genannt ‘Dramaturg’, eine Dekonstruktion der dramaturgischen Textstruktur vollzieht oder ideologische Thesen im Geiste einer vorläufigen gesellschaftspolitischen Kritik exemplifiziert, indem er Auszüge aus verschiedenen Werken, Sketche und Improvisationen zusammenklebt, was als Postdramatik bezeichnet wird.<sup>16</sup>

Einen Gegensatz zu diesem „sehr teuren“ und „ineffektiven“ Modell bildet nach Słobodzianek das englische System: Dieses sei „viel ökonomischer, wirksamer“ und „ein echter Motor für das Bestehen des Theaters“ und basiere darüber hinaus auf dem „Zufluss neuer Dramatik und vorzüglicher Schauspielkunst“. Weiter verkündet Słobodzianek in seiner obsolet-ominösen Rhetorik: „[D]as neue Drama in angelsächsischen Ländern ist nicht nur eine Basis für das Theater, sondern auch für die intellektuelle und soziale Erziehung junger Menschen.“<sup>17</sup>

Eben diese süffisanten Ansichten veranlassten die polnische Theatermonatszeitschrift *Dialog* zum Hauptthema der Oktoberausgabe 2012 *Den englisch-deutschen Krieg unter weiß-roter Flagge* zu wählen, wie auf dem Cover zu lesen ist. Drei Beiträge, darunter ein Artikel des Chefredakteurs, widmen sich der Kondition des polnischen Theaters und nehmen direkt oder indirekt Bezug auf das Statement von Słobodzianek. Dem neuen Direktor werden unreflektierte Urteile und grobe Vereinfachungen, gar totalitäre Rhetorik vorgeworfen. Die Widersacher führen eine Reihe von Argumenten an, die die Thesen von Słobodzianek widerlegen; vordergründig wird betont, dass das englische Theater aus kontinentaler Sicht unterfinanziert sei und dass dieser Umstand seit jeher englische Theaterleute zur Emigration veranlasst habe, wofür paradigmatisch der große Theaterreformer Edward Gordon Craig stehe.<sup>18</sup>

sondern schafft – durch die Organisation von Werkstattinszenierungen, Lesungen und Publikumsdiskussionen – eine breitangelegte Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit.

<sup>16</sup> Tadeusz Słobodzianek, *Oferta dla Teatru Dramatycznego M. St. Warszawy* im G. Holoubka, [www.um.warszawa.pl/sites/default/files/attach/aktualnosci/t.\\_slobodzianek\\_-\\_oferta\\_dla\\_td\\_2012\\_1.pdf](http://www.um.warszawa.pl/sites/default/files/attach/aktualnosci/t._slobodzianek_-_oferta_dla_td_2012_1.pdf), S. 4.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Solch eine Emigration betrifft in letzter Zeit allerdings vor allem Dramatiker wie Edward Bond oder Harold Pinter, deren Werke hauptsächlich dank kontinentaler „Inszenatoren-Diktatoren“ zu Ruhm gelangten. Ein aktuelles Beispiel in dieser Hinsicht liefert die enge und erfolgreiche Zusammenarbeit von Simon Stephens und Sebastian Nübling. Zur Situation englischer Dramatiker im eigenen Lande, die von Słobodzianek so verklärt wird, äußerte sich Stephens in einem in *The Guardian* publizierten Artikel mit dem Titel *Deutsch courage: why German theatre dares – and wins* wie folgt: „British playwrights have tended to fall into two camps in the past 15 years: the type that succeeds on Broadway and the type that succeeds in Berlin. [...] The essence of German theatre is different too much of the theatre in the UK. Bolstered by a breathtaking level of state subsidy, theatre

Die vom polnischen Theaterdirektor forcierte Theateridylle „made in Great Britain“ wird aber von den Redakteuren der Zeitschrift *Dialog* vor allem mit konkreten Zahlen widerlegt: So seien die staatlichen Subventionen für das Londoner Royal Court niedriger als das entsprechende Budget des von Słobodzianek geleiteten Theaters in Warschau.<sup>19</sup>

In der Diskussion wird das deutsche Modell zwar verteidigt, sogar gelobt, aber vor dem Hintergrund der kontroversen Publikation *Der Kulturinfarkt*<sup>20</sup> auch auf seine Richtigkeit bzw. Gerechtigkeit geprüft. So stellt der Redakteur der Auslandsabteilung von *Dialog* eine Reihe provokativer Fragen:

Ist die deutsche Mittelklasse nicht zu einer kontinentalen Entsprechung des angelsächsischen Sponsors geworden, der nur eine solche Kunst unterstützt, die er mag? Sind Theaterintendanten und -künstler im deutschen Modell nicht zu geschickten Nachfolgern oder Entsprechungen der angelsächsischen Manager geworden, die wissen, was man dem Publikum zeigen soll, damit es Eintrittskarten kauft? Ob das deutsche Bedürfnis, beleidigt zu werden, nicht zu einem perversen Vergnügen ohne jegliches künstlerisches Erlebnis geworden ist? Denn ist es vielleicht nicht so, dass die für Deutsche wirklich unbequeme Kunst sich heute auf die Tätigkeit der türkischen Minderheit oder Künstler beschränkt, die die Arbeit in Institutionen und die von Institutionen verteilten Subventionen verachten? Oder vielleicht bekommen diese Künstler überhaupt keine Subventionen, und zwar aus denselben Gründen wie das unbequeme amerikanische Theater?<sup>21</sup>

Diese Fragen wie auch andere Motive der hier verkürzt dargestellten Debatte implizieren wichtige Aspekte, die in der Diskussion über die Kondition der Institution Theater nicht unberücksichtigt bleiben sollten. Dazu gehört, hüben wie drüben, die Situation der jungen DramatikerInnen, die oft als „Frischfleisch“ behandelt werden.<sup>22</sup>

workers there are not concerned with the pursuit of private sponsorship, nor the possibility of a successful commercial transfer but rather with art and provocation. Their actions are to unsettle and undermine. This is not a culture of staged literature but of the physical force of dance, the visual energy and intellectual daring of contemporary art, the thrust of rock'n'roll.“; *The Guardian*, 09.05.2012.

<sup>19</sup> In der Polemik werden zudem erstaunliche Parallelen zwischen dem englischen und polnischen Theater beschworen, die in Polen eher als zu beseitigende Unbequemlichkeiten betrachtet werden, d.h. die Zentralisierung und lästige Bürokratie. Der Arts Council of England finanziere vorwiegend fünf Londoner Institutionen, zusätzliche Mittel (die etwa aus der Nationalen Lotterie gewonnen würden) verteile er fast ausschließlich für Investitionen. Trotz dieser Einwände sehen polnische Theaterredakteure durchaus positive Aspekte des englischen Theatermodells. Erinnert wird beispielsweise daran, dass die Kürzungen der staatlichen Subventionen in Großbritannien seit den 80er Jahren nicht nur mit einer neuen Finanzierungsphilosophie zusammenhängen, sondern auch mit der „durch künstlerische Unangepasstheit strapazierten Geduld der Politiker“, was den Hang des englischen Theaters zur künstlerischen Autonomie impliziert. Darüber hinaus werden die Vorteile eines Zuschussystems hervorgehoben, das Zielbudgets prämiert, wovon vor allem junge Theaterleute profitieren. Vgl. Piotr Olkusz, *Wojna angielsko-niemiecka pod flagą biało-czerwoną*, in: *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej* 671 (2012), H. 10, S. 62–72.

<sup>20</sup> Dieter Haselbach et al., *Kulturinfarkt. Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München 2012. Die Publikation suggeriert unter anderem Sparmaßnahmen und die Schließung der Hälfte aller deutschen Theater.

<sup>21</sup> Olkusz, *Wojna angielsko-niemiecka*, S. 71.

<sup>22</sup> Vgl. Andrea Breth, *Wohin treibt das Theater?* (Rede gehalten auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt am 21.10.2004), in: [http://www.theaterportal.de/andrea\\_breth\\_wohin](http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin). In ähnlichem Ton über die „Ausbeutung“ polnischer DramatikerInnen Roman Pawłowski, *Co za polski dramat*, in: *Gazeta Wyborcza* 2003, Nr. 258, S. 16: „Für die Kosten einer großen Aufführung mit Schauspielstars

## 4.

Dem polnischen Theater nach dem Systemumbruch stand lange Zeit so gut wie kein einheimisches Gegenwartsdrama zu Verfügung. Texte, die in den ersten Jahren nach 1989 entstanden, waren der neuen Wirklichkeit in der Regel nicht gewachsen. Diese Tatsache fasste 2005 der Theaterkritiker Roman Pawłowski in seinem Artikel in einer dem polnischen Theater gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift *Theater der Zeit* wie folgt zusammen:

Die Jahre nach 1989 brachten den etablierten [polnischen] Klassikern keine Konkurrenz. Mögliche Kandidaten schrieben, was einträglicher war, für das Fernsehen oder die Werbung, so dass die Bedeutung der Worte 'Polnische Uraufführung' in Vergessenheit geriet. [...] Ersatz für die ausbleibenden einheimischen Stücke lieferten in den 90er Jahren neue Texte aus Paris, Berlin und London.<sup>23</sup>

Auch wenn Pawłowski in einem Atemzug französische, deutsche und englische Vorbilder nennt, herrschte in Polen Ende der 90er Jahre und Anfang des 21. Jahrhunderts vor allem ein außergewöhnlich reges Interesse am deutschsprachigen Gegenwartsdrama und -theater. Dieser Kulturtransfer fand auf verschiedenen Ebenen statt. Er äußerte sich zum einen in zahlreichen Publikationen neuer deutschsprachiger Theatertexte in polnischer Übersetzung<sup>24</sup>, zum anderen in häufigen und sehr gut aufgenommenen Gastspielen deutscher Theater<sup>25</sup>, zudem im wachsenden wissenschaftlichen Interesse an gegenwärtigen Theaterkonzeptionen sowie theaterwissenschaftlichen Forschungen in Deutschland. Diese Situation entwickelte sich zu einem bislang im polnischen Theaterleben nahezu fehlenden Phänomen, denn in der Vergangenheit – sowohl vor 1989, als auch weit früher, im 18. und 19. Jahrhundert – war die deutschsprachige Dramatik im Repertoire polnischer Theater kaum anzutreffen, was auf unterschiedliche historische Blockaden politischer Provenienz zurückzuführen ist.<sup>26</sup>

Der Einfluss des deutschen Theaters auf das polnische ist unbestritten, auch wenn in diesem Kontext zu Recht auf sehr unterschiedliche historisch-politische und nicht zuletzt ästhetische Traditionen in beiden Ländern hingewiesen wird.<sup>27</sup> Dies ist wohl auch ein

---

und üppiger Inszenierung kann man fünf polnische Uraufführungen haben. [...] Außerdem ist ein polnischer Autor, gerade wenn er jung ist, billig.“

<sup>23</sup> Roman Pawłowski, *Made in Poland* – mit eigenem Blick [Übersetzung aus dem Polnischen: Bernhard Hartmann], in: *Theater der Zeit* 4 (2005), S. 20–23, hier S. 20.

<sup>24</sup> Ins Polnische werden vor allem Stücke jener Theaterschaffenden übersetzt, die in ihren Ländern erfolgreich waren oder mit renommierten Preisen (Mülheimer Dramatikerpreis, Kleist-Preis, Nestroy-Preis, Erwähnung in *Theater heute*) ausgezeichnet wurden. Zu verzeichnen sind sowohl Übersetzungen von Texten etablierter AutorInnen wie z.B. Botho Strauß, die vor 1990 in Polen kaum bekannt waren, als auch DramatikerInnen, die erst an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert debütierten.

<sup>25</sup> Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer, *Deutsche Gastspiele auf Bühnen in Polen seit 1989. Unvorgreifliche Gesichtspunkte und Beobachtungen*, in: Artur Pelka u. Karolina Prykowska-Michalak (Hgg.), *Migrationen/Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*, Łódź, Tübingen 2007, S. 128–140.

<sup>26</sup> Vgl. Małgorzata Leyko u. Małgorzata Sugiera, *Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945. Ein Abriss*, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Tübingen 1998, S. 3–12.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. Anna R. Burzyńska, „Myśmy wszystko zapomnieli“. *Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary*, in: Jarzabek, Kościelniak, Niziołek, *20-lecie*, S. 59–69, hier S. 59–61.

Grund dafür, dass deutsche Theatertexte für das polnische Publikum weitgehend abstrakt bleiben, da sie eben unter völlig anderen gesellschaftlichen Bedingungen entstanden sind.<sup>28</sup>

In den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts erfolgte in Polen schließlich eine spürbare Belebung des szenischen Schreibens, die zu einer Konjunktur der jungen Stücke führte. Diesen Wandel bestätigt im Herbst 2003 das Erscheinen einer ersten Anthologie zeitgenössischer polnischer Stücke seit 30 Jahren, die unter dem Titel *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory*<sup>29</sup> (Generation Porno und andere geschmacklose Theaterstücke) Texte von zehn Autoren präsentierte. Titelspendend ist ein Text von Paweł Jurek, in dem junge Gewinner der Systemumwandlung – Yuppies aus der Medienbranche – mit einem ironisch-kritischen Gestus in Szene gesetzt werden. Der Protagonist Johnny, der eigentlich Janek heißt, ein Fernsehproduzent, lebt in Saus und Braus; er habe, brüstet er sich, zwei Millionen an „Sendungen für Spanner“<sup>30</sup> verdient. Doch Johnny führt kein erfülltes Leben. Eigentlich möchte er Dramatiker werden, aber in der Wirklichkeit, die er mitgestaltet, gibt es für Kunst keinen Platz mehr. Als er einem bekannten Theaterdirektor, mit dem ihn offensichtlich auch ein sexuelles Verhältnis verbindet, sein neues Stück vorstellen möchte, bekommt er nur sechs Minuten Zeit, denn „die Werbung wartet“.<sup>31</sup> Die Theaterwirklichkeit überlappt sich hier mit der Fernsehwelt und das Theater verkommt schließlich zu einer *reality show*:

DŻONNY: Nie mów, że twój teatr ma takie powodzenie.

BARTEK: Żebyś wiedział. Na dużej scenie leci teraz *Klan*.

DŻONNY: *Klan*? Przecież to jest w telewizji!

BARTEK: No właśnie. Ludzie to kochają. Dlaczego nie mieliby oglądać tego w teatrze? Będziemy przedstawiać przyszłe odcinki. Bilety są wyprzedane na trzy miesiące z góry. [...] Zobacz, co wymyśliłem. [...]

DŻONNY: Co to jest?

BARTEK: Pilot teatralny. [...]

DŻONNY: Chcesz powiedzieć, że nadajesz w teatrze kilka przedstawień, a widzowie mogą sobie wybierać?

BARTEK: To moje marzenie. Ten pilot nie ma jeszcze takich możliwości. Naciskając przyciski, można pobudzić aktorów elektrowstrząsami, żeby grali szybciej, mówili głośniejsze, rozebrali się lub ubrali. [...]

DŻONNY: Chyba żartujesz?

BARTEK: Teatr musi wychodzić naprzeciw oczekiwaniom publiczności.

DŻONNY: A co z prawdziwą sztuką?

BARTEK: No jak to? Gramy też klasykę: *Zemstę*, *Pchłę szachrajkę*, *Dziady*, ale tylko na przedpopołudniówkach dla młodzieży szkolnej.<sup>32</sup>

JOHNNY: Sag bloß, dass dein Theater so beliebt ist.

BARTEK: So ist es. Auf der großen Bühne läuft jetzt *Verbotene Liebe*.

JOHNNY: *Verbotene Liebe*? Das läuft doch im Fernsehen!

<sup>28</sup> Vgl. Pawłowski, *Made in Poland*, S. 20.

<sup>29</sup> *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory*. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego, Kraków 2003. Das Buch hatte großen Erfolg, die erste Auflage war innerhalb eines Monats vergriffen.

<sup>30</sup> Paweł Jurek, *Pokolenie Porno*, in: *Pokolenie Porno i inne*, S. 75–94, S. 80.

<sup>31</sup> Ebd., S. 83.

<sup>32</sup> Ebd., S. 86–87.

BARTEK: Na eben. Die Menschen lieben das. Warum sollen sie es nicht im Theater sehen? Wir werden weitere Folgen aufführen. Die Karten für die nächsten drei Monate sind ausverkauft. [ ... ]  
Guck mal, was ich mir ausgedacht habe. [ ... ]

JOHNNY: Was ist das?

BARTEK: Eine Theaterfernbedienung. [ ... ]

JOHNNY: Willst du damit sagen, dass du im Theater ein paar Aufführungen gleichzeitig zeigst und die Zuschauer sich aussuchen können, was sie wollen?

BARTEK: Das ist mein Traum. Die Fernbedienung bietet diese Möglichkeit noch nicht. Aber wenn du die Tasten drückst, kannst du die Schauspieler per Elektroschock anregen, damit sie schneller spielen, lauter sprechen, sich aus- oder anziehen. [ ... ]

JOHNNY: Du spinnst wohl!

BARTEK: Das Theater muss die Erwartungen des Publikums erfüllen.

JOHNNY: Und was ist mit der echten Kunst?

BARTEK: Aber sicher. Wir spielen auch den *Zerbrochenen Krug*, *Max und Moritz* und *Faust*. Aber nur vormittags. Für die Schuljugend.<sup>33</sup>

Bartek will Johnnys Stück nicht in den Spielplan aufnehmen, weil es von „betrunkenen Stadträten“<sup>34</sup> handelt, und bietet ihm lediglich eine Leseprobe in seinem Theater an, aber nur dann, wenn der Autor selbst Sponsoren findet.

Die Bezeichnung ‘Generation Porno’, eine polnische Erfindung, ist ein Quasi-Pendant zur ‘Generation Golf’, ‘Generation X’ oder ‘Generation P’. Gemeint ist die Altersgruppe der etwa 30-jährigen, gut situierten Polen, für die es keine Tabu-Themen und -verhaltensweisen gibt, die ein ausschweifendes Sexualleben jenseits von Gut und Böse führen. Jureks Text besteht im Prinzip aus einer permanenten Sprach- und Körperorgie, und zwar in allen denkbaren Konstellationen. In dieser Hinsicht ahmt er den Gestus des *in-yer-face* nach, nur bekommt dieses *Shopping and Fucking* eine deutlich polnische Prägung. Die Provokation liegt aber nicht nur in der Vulgarität und Brutalität. Der Titel des Theatertextes antizipiert meines Erachtens die ‘Generation JP2’ als ihr verzerrtes Gegenstück. ‘Generation JP2’ wurden in Polen Menschen getauft, die Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre geboren wurden, also mit dem Pontifikat von Johannes Paul II aufwuchsen und nach dem Tod des Papstes zum – vermeintlichen – Zeichen ihres tiefen Glaubens bzw. ihres moralischen Empfindens in eine hysterische Trauer verfielen.

Die Leitthemen der jungen polnischen Dramatik – der Nihilismus, die Omnipotenz der Hyperrealität, die Krise der Familie und der zwischenmenschlichen Beziehungen, die Enttäuschung über den Kapitalismus oder die Arbeitslosigkeit – sind universelle Themen und zeugen davon, dass Polen nicht mehr durch einen Eisernen Vorhang von der restlichen Welt abgekapselt ist. Was die polnischen AutorInnen etwa von ihren deutschen KollegInnen unterscheidet, ist der Verlust des Vertrauens in alte Autoritäten, insbesondere in die katholische Kirche. Sie wird in der jüngsten polnischen Dramatik oft als eine überholte Institution dargestellt, die allzu sehr mit sich selbst beschäftigt ist und mit der sich verändernden Wirklichkeit nicht Schritt halten kann.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Für die polnischen Titel wurden in meiner Übersetzung absichtlich deutsche Äquivalente eingesetzt.

<sup>34</sup> Jurek, *Pokolenie Porno*, S. 86. Dies ist auch ein einleuchtendes Beispiel dafür, dass die polnischen Jungdramatiker das in den 90er Jahren vermisste landesspezifische Kolorit doch gefunden haben.

<sup>35</sup> Vgl. Roman Pawłowski, *Wstęp*, in: *Pokolenie Porno i inne*, S. 5–20, hier S. 13–15.

## 5.

Abschließend möchte ich mich der Frage widmen, wie es nun um das romantische Paradigma im polnischen Gegenwartstheater bestellt ist. Im Finale von *Generation Porno* besucht Johnny, verkleidet als Transvestit namens Lee, Bartek und Kaśka. Als er erfährt, dass in deren Kühlschrank vier Säuglinge eingefroren sind, die Kaśka umgebracht hat, und dass Bartek seine Eltern getötet hat, erschießt er die beiden mit dem Kommentar: „Vielleicht werde ich nie ein echter Künstler, aber ich mache etwas für die Kunst!“<sup>36</sup> Gewiss ist das Finale genauso präventiv wie vieldeutig, es ist nicht frei von der Selbstironie des Autors – so erinnert Jurek daran, wie schwer es ist, heutzutage ein anerkannter Künstler zu werden – und entblößt billige Tricks der Gegenwartsdramatik, die sich oft aus kommerziellen Gründen der Brutalität bedient. Der Text liefert aber zugleich eine psycho-soziologische Diagnose der jungen Generation, die, nur um wahrgenommen zu werden, oft zu jeder, auch der brutalsten Tat bereit ist. Der Alltag liefert unzählige Beispiele dafür. Schließlich kann Johnnys Exekution aber auch als symbolische Verhängung einer Strafe über die Unmoral der heutigen Welt interpretiert werden. Welcher Lesart auch immer man folgt, erweist sich letztlich, dass die dargestellte Welt gar nicht so eindimensional und platt ist, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Johnny ist auch alles andere als ein romantischer Held, der der Nation zu irgendeiner Verwandlung verhelfen, geschweige denn sie erlösen will. Mit der jungen Dramatik – für die *Generation Porno* nur ein Exempel ist – büßt das polnische Theater seinen romantisch-autoritären Anspruch ein. Was das Gros der aktuellen Theatertexte kennzeichnet, ist eine spürbare Wende von der Uniformität des romantischen Paradigmas zu Individualismus bzw. Generationalität.

Anfang der 1990er Jahre attestierte die Literaturwissenschaftlerin Maria Janion dem romantischen Paradigma seinen Zusammenbruch.<sup>37</sup> Es gibt aber auch Behauptungen, dass es sich dabei vielmehr um eine tiefgreifende Transformation dieses Paradigmas handelte, die dem Theater erlaubte, sich, so Grzegorz Niziołek, „angesichts des unvermeidlich fortschreitenden Prozesses des Vergessens auf Trauerrituale vorzubereiten“.<sup>38</sup> In der Tat erobern Trauerrituale seit ein paar Jahren die polnischen Bühnen, wobei nicht mehr ein romantisches Opfermysterium bzw. das Gedenken an die eigenen Helden, sondern die kollektive Amnesie der Polen bezüglich der eigenen historischen Schuld in den Vordergrund tritt. So wird der Mythos von dem unschuldigen Opfervolk gebrochen, womit auch die Vorstellung von der Nation als ethnischer Monolith zerbröckelt. Vorwiegend junge Regisseure wie Michał Zadara holen das Traumatisch-Verdrängte des polnischen Gedächtnisses in ihren Inszenierungen des romantischen Repertoires an die Oberfläche oder thematisieren es reportagenhaft-protokollarisch mit Hilfe von „Experten der Geschichte“, wie Jan Klata in dem Vertriebenprojekt *Transfer!* Dabei werden den Polen nicht nur ihre historischen Sünden vorgehalten, sondern es wird auch die positive Dimension des in Polen so geheiligten Opfers in Frage gestellt, wie in Warlikowskis berühmter Inszenierung (*A*)*pollonia*, in

<sup>36</sup> Jurek, *Pokolenie Porno*, S. 94.

<sup>37</sup> Vgl. Maria Janion, *Romantyzm blaknący*, *Dialog* 1–2 (1993), S. 146–154.

<sup>38</sup> Grzegorz Niziołek, *Ruiny Europy*, in: Jarzabek, Kościelniak, Niziołek (Hgg.), *20-lecie*, S. 35–50, hier S. 50.

der der Regisseur u.a. zeigt, welche schmerzhaften Konsequenzen eine Aufopferung für die Familienangehörigen haben kann.<sup>39</sup> Auch der polnischen Dramatik ist diese Trauerarbeit nicht fremd. Tadeusz Słobodzianek beschwört in seinem 2010 preisgekrönten Theatertext *Nasza klasa* (Unsere Schulklasse) die jüdischen MitbürgerInnen herauf und erinnert an die Verwicklung der Polen in ihre Vernichtung. Trotz auffälliger Korrespondenzen macht solch eine Behandlung der Geschichte einen enormen Unterschied zum gegenwärtigen deutschen Theater, das als Geschichtsdeutungstheater oft zum „Nummernprogramm und Revueformat“<sup>40</sup> tendiert.

Es bleibt die Frage, ob dieser neue Mysteriumscharakter des polnischen Theaters im Stande ist, „einen Übergang von der Erfahrung des Todes zu der Erfahrung des Lebens“<sup>41</sup> zu schaffen, wie Niziołek es formuliert. Dies scheint ein ewiges und prekäres Dilemma der polnischen Kultur zu sein. In der anfangs erwähnten Kreuzzugszene in Szaniawskis *Zwei Theater* reagiert der Erste Direktor auf die „[jungen Soldaten] in Papierhelmen und mit Kindersäbeln“ folgendermaßen:

Genug davon. Ich will sie nicht sehen. Sie sind von dem Geschlecht, das mit bloßen Händen die Sonne stürmen will. Immer dasselbe. Ständig wiederholt es sich. Ich bin nüchtern. Ich bin ein Realist!<sup>42</sup>

Der jungen polnischen Dramatik wie Regie ist seit ein paar Jahren eine spürbare Realitätsnähe, ja eine Lebensnähe inhärent, was sie mit ihren deutschen Pendanten sehr verbindet. Ob dadurch auf lange Sicht hin der Übergang von der Erfahrung des Todes zu der Erfahrung des Lebens vollzogen wird, bleibt ungewiss. Eine wichtigere Frage wäre, ob die Dialektik oder Doppelnatur des Theaters, die Szaniawski in seinem Text so genial in Szene setzte, dadurch nicht vernichtet wird.

---

<sup>39</sup> Es geht um die authentische Geschichte von Apolonia Machczyńska, die jüdische Kinder rettete und von den Nazis hingerichtet wurde.

<sup>40</sup> Eva Behrendt, Fukuyamas Handtasche. Geht deutsche Geschichte nur noch als Revue? In: Theater heute 4 (2009), S. 12–15, hier S. 12.

<sup>41</sup> Niziołek, *Ruiny Europy*, S. 50.

<sup>42</sup> Szaniawski, *Zwei Theater*, S. 49.