

Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts

Małgorzata Sugiera

**Was bedeuten uns heute
Klassiker?
Polnische Theaterlandschaften
der Gegenwart**

4 /2014

Freie Universität Berlin

**ARBEITSPAPIERE
DES OSTEUROPA-INSTITUTS DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN**

ABTEILUNG KULTUR

Das Osteuropa-Institut der Freien Universität beschäftigt sich als multidisziplinäres regionalwissenschaftliches Zentralinstitut in Forschung und Lehre mit den Gebieten Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas.

Mit der Reihe „**Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts**“ stellt die Abteilung Kultur aktuelle Ergebnisse aus seiner Arbeit der Öffentlichkeit zur Verfügung.

Die Arbeitspapiere erscheinen in unregelmäßiger Folge. Abdruck nur mit Genehmigung der Autorin.

Adresse: Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin
Garystr. 55
14195 Berlin
<http://www.oei.fu-berlin.de/kultur/>

Tel.: ++49 30 838 52076
Fax: ++49 30 838 54036
Mail: nateisen@zedat.fu-berlin.de

© 2013 bei Małgorzata Sugiera
Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin
Abteilung Kultur
Herausgeber: Prof. Dr. Georg Witte
Redaktion: Matthias Schwartz, Dr. Susanne Strätling, Heike Winkel
Layout: Georg Smirnov

ISSN 1437-1499

Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts
der Freien Universität Berlin
Abteilung Kultur

Małgorzata Sugiera

Was bedeuten uns heute Klassiker?

Polnische Theaterlandschaften der Gegenwart

Heft 4/2014

Zusammenfassung:

Will man die polnische Theaterlandschaft der Gegenwart charakterisieren, kommt man nicht umhin, auch nach der heutigen Bedeutung der Klassiker zu fragen. Um diese Fragestellung angemessen beantworten zu können, wird in dem Arbeitspapier die gegenwärtige Situation in einem breiteren Kontext der Theatersituation vor und nach 1989 betrachtet. Denn sowohl die Frage nach der Bedeutung der Klassiker heute wie auch die darauf folgende Antwort scheinen eine unmittelbare Konsequenz der internen Entwicklung der polnischen Kultur zu sein.

In dem Beitrag werden zwei für das Gegenwartstheater in Polen charakteristische Strategien der Lektüre und des Inszenierens von klassischen Dramentexten vorgestellt. Diese werden exemplarisch anhand der Inszenierungen von zwei Theaterteams genauer untersucht, die verschiedenen Generationen angehören und unterschiedliche Arbeitsweisen bevorzugen. An ihrer Theaterpraxis lassen sich auch markante Veränderungen der Feedback-Schleife zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum beobachten.

Das Arbeitspapier stellt die überarbeitete Fassung eines Gastvortrags dar, der am 29. Januar 2013 am Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin gehalten wurde.

Autorin:

Prof. Dr. habil. Małgorzata Sugiera ist Professorin und Lehrstuhlinhaberin für Performativität an der Jagiellonen-Universität Krakau. Sie ist zudem als Übersetzerin wissenschaftlicher und szenischer Texte aus drei Fremdsprachen tätig. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: modernes europäisches Drama in vergleichender Perspektive, Gender- und Queer-Theorie, Drama nach Shakespeare, Verhältnis von Gedächtnis, Geschichte und Drama. Sie hat in diesen Bereichen zehn Bücher und über 200 wissenschaftliche Studien in polnischer und anderen Sprachen veröffentlicht. Sie ist mit Mateusz Borowski Herausgeberin der Bücher: *Fictional Realities / Real Fictions* (Cambridge Scholars Publishing 2007), *Theater spielen und denken: Polnische Texte des 20. Jahrhunderts* (Suhrkamp 2008), *Worlds in Words. Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* (Cambridge Scholars Publishing 2010).

E-Mail: malgorzata.sugiera@uj.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

0. EINLEITUNG	6
1. NOVEMBER 2013 IM KRAKAUER STARY TEATR.....	7
2. DAS POLNISCHE THEATER VOR UND NACH 1989.....	11
3. LIVENESS-EFFEKT UND KLASSIKER	14
3.1. <i>Der Geizige</i> von Buszewicz-Marciniak.....	15
3.2. <i>Ahnenfeier. Exhumierung nach Mickiewiczs Ahnenfeier</i> von Demirski-Strzępka ..	18
4. LITERATURVERZEICHNIS	23

1. Einleitung

Dieses Arbeitspapier geht der Frage nach, wie soll man heutzutage Klassiker auf dem polnischen Theater inszenieren und was bedeuten sie uns überhaupt? Wenn man über die für Polen typische Theaterlandschaft von heute spricht, kann man unmöglich die Frage nach neuen Strategien der Lektüre und des Inszenierens von klassischen Dramentexten vermeiden. Diese Frage ist vor allem als eine unmittelbare Konsequenz der internen Entwicklung der polnischen Kultur, insbesondere des Theaters, zu verstehen. Sie scheint mir aber desto wichtiger zu sein, als man in einem Jahr in Polen den 250. Jahrestag des Nationaltheaters feiern wird. Die ganzjährige Feier wird bestimmt die Diskussion darüber, was uns heute Klassiker im Theater bedeuten, noch lebhafter machen und keinesfalls abschließen können. Um besser erklären zu können, warum mich die Frage im Kontext der polnischen Theaterlandschaft der Gegenwart beschäftigt, werde ich die Situation vor und nach 1989 kurz skizzieren und sie in einem größeren historischen Rahmen betrachten. Ich werde darauf eingehen, welche Auswirkungen die ökonomischen und sozial-politischen Umbrüche nach 1989 für das Theater haben, und zwar sowohl in Bezug auf neue Theater Texte wie auch hinsichtlich der Inszenierungsästhetik und Feedback-Schleife zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum.

Mein Beitrag wird sich in drei Teile gliedern.

1) Im ersten Teil werde ich erläutern, welche Auswirkungen der Monat November als symbolträchtiges Datum in der polnischen Geschichte und unlängst auch im Theater, insbesondere in Krakau, gewonnen hat. Diesmal war es eines der wichtigsten Theater des Landes, das Krakauer Stary Teatr [dt. „Altes Theater“], das im November 2013 zum Auslöser von Zuschauerprotesten sowohl im Zuschauerraum wie auch in anderen öffentlichen Foren wurde. Auslöser war der neue Intendant des Theaters, Jan Klata, einer der bedeutendsten polnischen Regisseure der mittleren Generation, dessen Aufführungen auch mehrfach in Deutschland gastierten. Um einige Gründe für den Unmut zu erklären, werde ich versuchen, anhand von zwei Inszenierungen Klatas – *Transfer!* und *Titus Andronicus* – eine skizzenhafte Charakteristik seines Inszenierungsstils zu geben.

2) Im zweiten Abschnitt geht es darum zu zeigen, wie es dazu kam, dass der „Realismus“ im Theater nach 1989 eine fast natürliche Konsequenz der gerade wiedererlangenden Unabhängigkeit und politischen Freiheit zu sein schien. Die in der Kritik und auch in den Theaterwissenschaften geführten Auseinandersetzungen um diesen vermeintlich „realistischen“ Stil zeigten jedoch, dass das Theater überhaupt nicht imstande sei, ein Abbild der polnischen Realität darzustellen, weil es zu sehr von der Popkulturästhetik und dem Massenmedienrealismus, vor allem den Darstellungskonventionen des Fernsehens beeinflusst wurde. Entsprechend kam es nach 2004 zu einer Änderung der Ästhetik, was zu einer Diskussion zweier an das Theater herangetragenen Forderungen führte: derjenigen nach mehr Liveness-Effekten und derjenigen nach einer Rückkehr zu mehr Neuinszenierungen der polnischen Klassik.

3) Im dritten Teil werde ich zwei Strategien der selbstbewussten Auseinandersetzung mit der Tradition und der Klassik besprechen, die mir keinesfalls nur für das polnische Theater charakteristisch, wenn auch bezeichnend zu sein scheinen. Die dramatische Fiktion funktioniert in beiden Fällen nicht mehr als eine Projektionsfläche für den Zuschauer; vielmehr dient sie als eine Provokation beziehungsweise eine Einladung, an einem offenen Theaterspiel teilzunehmen. Dies wird anhand von zwei Beispielen erläutert: Einer Inszenierung von Molières *Geizigen*, in der das Spiel vorwiegend eine physische Dimension hat, und in einer Paraphrase von Adam Mickiewiczs *Ahnenfeier*, in der vor allem eine mentale Verschiebung stattfindet. In beiden Inszenierungen mussten die Zuschauer jedoch immer anwesend und sich dessen bewusst sein, dass sie live, hier und jetzt an einem Theaterereignis teilnehmen, das sich durch ihre aktive Teilnahme nährt. Für die polnische Theaterlandschaft der Gegenwart sind diese beiden neuen Vorgehensweisen der Lektüre und des Inszenierens von klassischen Dramentexten, so die These des Arbeitspapiers, charakteristisch.

1. November 2013 im Krakauer Stary Teatr

„November – das ist in Polen eine gefährliche Jahreszeit“ – stellte Stanisław Wyspiański 1904 in seinem Theaterstück *Novembernacht (Noc listopadowa)* fest, in dem er anhand einiger loser Szenen, die während des ersten Warschauer Aufstands für die Unabhängigkeit des Landes spielten, noch einmal zum Thema der Teilungen Polens zurückkehrte. Seitdem hat diese Feststellung noch mehrmals in der polnischen Geschichte ihre Wahrheit beweisen können. Immer wieder fanden entscheidende politische Ereignisse im Monat November statt, was eine gute Gelegenheit zur Reflexion sowohl über die Vergangenheit als auch über einige Zukunftsperspektiven bietet, die sich daraus eröffnen.

Der Novemberaufstand ist im Jahre 1830 in der Nacht vom 29. zum 30. November ausgebrochen. Nach seiner endgültigen Niederschlagung ein Jahr später zogen zahlreiche politische Emigranten durch Europa, die überall als Freiheitskämpfer mit Begeisterung aufgenommen wurden. So wurde der Monat November zum Symbol des Kampfes für Unabhängigkeit und gleichzeitig zum Symbol der Unfähigkeit, aus einem lokalen Aufstand eine wirklich nationale Bewegung zu machen.

Diese bittere Lehre reimte sich sehr gut damit, dass das katholische Polen den Allerheiligentag am ersten Tag des Monats feiert, der schon zu vorchristlichen Zeiten bei Slawen und Balten als Brauch der Totenverehrung bekannt wurde und dann zum Andenken nicht nur an die verstorbenen Nächsten, sondern auch an die traumatischen Ereignisse der Nationalgeschichte diente. Das bezeugt schon Adam Mickiewicz in seinem Dramenzyklus *Dziady* (1821-1832), der nicht ohne Grund in deutscher Übersetzung zwei Titel trägt: *Totenfeier*, aber auch *Ahnenfeier*, also die jährliche Feier, während derer man seiner Ahnen, aber auch der Vorfäter der Nation gedenkt, was eine wichtige Rolle für die Gemeinschaftsbildung besonders zu der Zeit spielte, als der polnische Staat von der politischen Landkarte Europas

verschwunden war. Seit dem Jahr 1937 wird im November der Polnische Unabhängigkeitstag gefeiert, der auf den 11. Tag des Monats festgelegt wurde. In den letzten Jahren kam es an eben diesem Tag, vor allem in Warschau, wiederholt zu heftigen Ausschreitungen mit Festnahmen von Nationalisten und Rechtsradikalen. Neulich, am 11. November 2013, kam es zu solchen Gewalttätigkeiten auch vor der russischen Botschaft, die mit Steinen und Feuerwerkskörpern beworfen wurde.

In Krakau verlief der letzte Polnische Unabhängigkeitstag relativ ruhig, obwohl es natürlich auch hier nicht an Demonstrationen und Märschen der verschiedenen politischen Fraktionen fehlte. Kurz darauf hat aber auch in Krakau Wyspiańskis Spruch seine Wahrheit beweisen können, und zwar im Theatersaal. Im Stry Teatr, einer der wenigen Bühnen von landesweiter Bedeutung in Polen, entwickelte sich nämlich diesmal der November 2013 zu einem gefährlichen Herbstmonat. Das hatte selbstverständlich Auswirkungen auf das ganze Polen. Aufgrund der heftigen Proteste im Zuschauerraum und gegen die neue Intendanz schaffte es das Stry Teatr – ähnlich wie 1995 das Royal Court Theatre in Großbritannien kurz nach der Premiere von Sarah Kanes Stück *Zerbombt (Blasted)* – für einige Wochen auf die ersten Seiten der Tageszeitungen. Auch die polnischen Fernsehzuschauer wurden regelmäßig mit Neuigkeiten über die Geschehnisse im und um das Theater, Stellungnahmen des Kultusministers und Kommentare aus allen Ecken der politischen Bühne und Kultur beliefert.

Was war geschehen? Am Abend des 14. November kam es während der Aufführung von August Strindbergs Theaterstück *Nach Damaskus (Till Damaskus, 1898/1904)* zu heftigen Protesten einer organisierten Zuschauergruppe. Sie rief „Schande!“ und erinnerte einige Schauspieler laut daran, dass sie schon in künstlerisch und ethisch besser bewerteten Inszenierungen und Filmen gespielt hätten. Zwar war der vorgebliche Anlass dieser Revolte der Moment, als auf der Bühne eine Sexszene simuliert wurde, aber sowohl die Protestierenden als auch die Schauspieler und die nicht involvierten Zuschauer wussten sehr genau, dass in diesem Fall die *Nach Damaskus*-Inszenierung nur als Vorwand für die Ausschreitungen diente. Vielmehr ging es um die Person Jan Klata, der nicht nur Regisseur dieser Inszenierung war, sondern seit Anfang des Jahres auch Intendant des Stry Teatr. Seine Kandidatur auf den Posten des Intendanten war von Anfang an ziemlich umstritten, sowohl aus politischen wie auch ästhetischen Gründen, weil Klata bewusst viele Elemente aus Massenkultur und Popmusik in seine klar auf Provokation ausgelegten Inszenierungen einzuführen pflegt. Es sei hier nur an zwei seiner Theaterwerke erinnert.¹

In einer polnisch-deutschen Koproduktion *Transfer!* hat Klata 2006 auf der Bühne des Teatr Współczesny in Breslau zum ersten mal nach sechzig Jahren so offen das Thema Flucht und Vertreibung in einer Art Montage aus absurden Spielszenen, authentischen Erinnerungen, historischen Film- und Tonmaterialien behandelt.² In dieser Inszenierung präsentierte er

¹ Zu einer anderen Inszenierung Klatas, *H.* nach Shakespearischen *Hamlet* vgl. Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: Macht der Verschiebung: zwei site-specific *Hamlet*-Inszenierungen. In: Fischer-Lichte, Erika; Czirak, Adam; Jost, Torsten; Richarz, Frank; Tecklenburg, Nina (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. München 2012, 189-204.

² Mehr zu dieser Inszenierung vgl. Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: Political Fictions and Fictionalisations: History as Material for Postdramatic Theatre. In: Jürs-Minby, Karen; Carroll, Jerome;

grotesk stilisierte Fragmente der Jalta-Konferenz der „Großen Drei“, von Churchill, Roosevelt und Stalin, die mit einem Handstreich über die Schicksale von Millionen Menschen entschieden und damit ganze Städte einem vollständigen Bevölkerungsaustausch unterworfen hatten. Diese Entscheidungen nutzte er als Hintergrund für in aller Ernsthaftigkeit vorgetragene Erinnerungen von Zeitzeugen, die jedoch nicht von Schauspielern gespielt oder gelesen wurden, sondern von den Zeitzeugen selber „live“ auf der Bühne vorgetragen wurden, um darüber zu berichten, wie sich der damalige politische Wahn auf ihr Leben ausgewirkt hatte. Kein Wunder also, dass dieser gründlich dokumentierte, aber für viele schockierende neue Blick auf ein Stück unbewältigter und immer noch heikler Geschichte sowohl in Polen wie auch in Deutschland ziemlich umstritten war und für Aufsehen sorgte.

Viele Diskussionen hat auch eine andere Koproduktion von Klata, *Titus Andronicus* (1596/1984) nach Shakespeare und Heiner Müller, im Jahr 2012 ausgelöst. Diesmal arbeitete er mit dem Dresdener Staatsschauspieltheater zusammen. Die Inszenierung war deswegen umstritten, weil die dekadenten Römer von deutschen und die Goten als neue Barbaren von polnischen Schauspielern gespielt wurden. Zwar zweifelten fast alle Kritiker nicht daran, dass eine solche Rollenbesetzung die historische Tragweite des Stücks hätte deutlich machen können. Doch Klata hatte sich dazu entschieden, seine Popästhetik samt einer revueartigen Darstellung provokant zu inszenieren. Wie es einer der deutschen Kritiker ausdrückte: „Klata ist kein Meister der Differenzierung. Er will es laut, plakativ und frontal. Er schreie die Thematik heraus, wuchte mit Musik und körperbetontem Spiel sein Anliegen auf die Bühne“.

Nicht ohne Grund nenne ich hier vor allem diejenigen Inszenierungen Klatas, die in polnisch-deutschen Koproduktionen entstanden und in beiden Ländern gezeigt worden sind. Theaterästhetisch gesehen, ist Polen entschieden konservativer als Deutschland, besonders Krakau, wo bis vor kurzem über zwei Jahrzehnte lang Krystian Lupa eine feste Stelle als Regisseur inne hatte, der vorwiegend auf die feinen psychologischen Untertöne und einen raffinierten Ästhetizismus spezialisiert war. Keiner in Krakau war also überrascht, als Lupa kurz nach Klatas Nominierung offiziell kundtat, er sehe leider keine weitere Möglichkeit der Zusammenarbeit mehr mit ihm als Hausregisseur. Die wenigen Neuinszenierungen seit letztem Juni, vorwiegend von eingeladenen jungen Regisseuren, waren sowohl von der Theaterkritik als auch der Mehrzahl der Zuschauer sehr kühl aufgenommen worden. Das war aber nur der Anfang eines Unmutes, der im November 2013 seinen Gipfelpunkt erreichte.

Die Premiere von *Nach Damaskus* fand am 5. Oktober statt. Es war die erste Inszenierung Klatas auf dieser Bühne nach zehn Monaten seiner Intendanz. Wie viele Kritiker bezeugten, war es eher eine durchschnittliche Theaterinszenierung, in keinem Fall so politisch und/oder ästhetisch provokativ wie andere Arbeiten des neuen Intendanten. Es war also ziemlich klar, dass der Zuschauerprotest auf etwas anderes zielte. Den Gerüchten nach wurde der Protest schon seit Mitte Oktober vorbereitet, unter anderem durch eine für alle Leser als Teilnehmer offene Diskussion über die neue Intendanz, die die konservative Zeitung „Dziennik Polski“

auf ihren Seiten inszenierte. Klata und Sebastian Majewski, Chef dramaturg des Stary Teatr, hatten bereits im Frühjahr 2013 bekanntgegeben, jede der fünf kommenden Spielzeiten werde dem Oeuvre eines der Hauptregisseure des Krakauer Theaters gewidmet werden, unter anderem Andrzej Wajda und sogar Krystian Lupa. Die Winterspielzeit ab Oktober 2013 wollten sie aber dem Theater- und Filmregisseur Konrad Swinarski (1929-1975) widmen. Um diese Zeit begann auch der relativ junge, in Europa schon wegen seiner politisch brisanten und provokanten Inszenierungen bekannte kroatische Regisseur Oliver Frlić seine Proben im Stary Teatr. Seine Aufgabe bestand darin, sich an einer spezifischen Leseart von Swinarskis Inszenierung der *Ungöttlichen Komödie* (*Nie-Boska komedia*, 1833) von Zygmunt Krasiński aus dem Jahr 1965 zu versuchen, die die *Ungöttliche Komödie. Überreste* (*Nie-boska komedia. Szczałki*) heißen sollte.

Ein wahrhaft höllischer Aufruhr brach aus, als kurz vor der Premiere die Information an die Öffentlichkeit durchsickerte, dass sieben oder acht bekannte Schauspieler (unter ihnen die bekannte, bereits emeritierte Schauspielerin Anna Polony) ihre Rollen abgegeben hätten. Gleichzeitig wurde auch das Geheimnis gelüftet, was der Regisseur mit dem romantischen Text vorhabe. Wobei mit einer gewissen Hysterie vermeldet wurde, wegen Mangel an Sprachkenntnissen könne Frlić das Stück gar nicht im Original lesen. Er habe auch eigentlich keine blasse Ahnung von der polnischen Geschichte des 19. Jahrhundert. Beide Meldungen wurden ihm natürlich zum Verhängnis. Anhand des Stücks wolle er, so die Gerüchte aus den Proben, die die Krakauer konservative Presse mit Hingebung verbreitete, lediglich den heutigen polnischen Antisemitismus ins Visier nehmen. Das Entsetzen war riesig: Ein Fremder wolle über uns selbst belehren und solle noch dafür mit unseren Steuergelder bezahlt werden!

Zahlreiche Kritiker und Zuschauer waren empört. Ihre Attacken auf verschiedenen Internetforen waren heftig genug, um Klata als Intendanten zu dem Entschluss zu bewegen, dass die Premiere zwar Anfang 2014 stattfinden solle, aber nicht in der Regie von Oliver Frlić. Damit setzte sich Klata zwischen alle Stühle. Er hat mit seiner Entscheidung weder die Herzen des konservativen Teils der Zuschauer wiedergewonnen, noch gemäß der Wünsche seiner bisherigen Anhänger gehandelt. Diese und jene waren mit seiner Entscheidung unzufrieden und verweigerten der neuen Intendanz des Stary Teatr von nun an ihre Unterstützung. Die unbeendete *Ungöttliche Komödie. Überreste* von Frlić ist zu einer Legende schon Mitte Januar 2014 geworden, obwohl niemand genau weiß, was der Regisseur eigentlich vorhatte. Am 15. Januar fand eine Podiumsdiskussion mit dem ganzen Aufführungsteam im Warschauer Theaterinstitut statt. Eine Woche vorher waren bereits alle Eintrittskarten ausverkauft, und man übertrug die Diskussion live im Internet.³ Wie einer der konservativen Kritiker daraufhin ironisch bemerkte, sei man aufgrund dieser Aufregung ernsthaft zu erwarten, dass bald theaterwissenschaftliche Magisterarbeiten oder auch Dokorthesen über die nie zustande gekommene Inszenierung geschrieben werden.

³ Sowohl Aussagen des Regisseurs und weiterer Mitarbeiter über die unvollendete Inszenierung wie auch Materialien aus der Diskussion im Warschauer Institut Teatralny sind im jüngsten Heft der Theaterzeitschrift *Didaskalia* 119 (2014) zu finden.

Was mich aber in diesem Kontext am meisten interessiert, ist die Tatsache, dass die partikuläre Frage, wie man heute die *Ungöttliche Komödie* spielen darf, sich im Laufe der heftigen Diskussion zu einer anderen zuspitzte: Wie soll man heute Klassiker inszenieren und was bedeuten sie uns überhaupt? Die neue Fragestellung ist desto wichtiger, als man in einem Jahr in Polen den 250. Jahrestag des Nationaltheaters feiern wird. Naturgemäß laufen hierfür auch schon langfristige Vorbereitungen. Unter anderem hat das Kultusministerium einen Wettbewerb *Lebende Klassik* für hervorragende Inszenierungen polnischer Klassik ausgeschrieben. Professor Dariusz Kosiński, der Jury-Präsident, hat neulich bekannt gegeben, es gehe dabei nicht so sehr um klassische Texte, die neu interpretiert werden sollen, um unsere heutige Welt zu reflektieren. Vielmehr gehe es um eine szenische Lektüre der alten Stücke, die uns mit ihren eigenen Stimmen ansprechen und ihre eigenen Welten darstellen sollten. Die Bezeichnung „Klassik“, so Kosiński, bilde längst insgeheim eine Wertehierarchie. Insofern bitten uns die alten Stücke nur darum, als solche einmal angehört zu werden. „Vergessen wir“, betonte er, „was wir in der Schule gelernt haben, und versuchen (obwohl es nicht einfach wird) mit neuen Augen die alten Texte zu lesen. Vielleicht wird sich die alte Literatur dann als immer noch lebendig und uns nah zeigen. In dem Fall werden wir sie also nicht mehr vergegenwärtigen müssen.“⁴ Um in dem hier aufgezeigten Kontext besser erklären zu können, warum mir die Frage, was uns heute Klassiker bedeuten, in Polen heutzutage so wichtig erscheint, muss ich die Situation vor und nach 1989 kurz skizzieren und sie in einem größeren historischen Rahmen betrachten.

2. Das polnische Theater vor und nach 1989

Im Bereich des Theaters begann die Dritte Republik Polen mit dem Ruf der Kritiker nach Texten, die wahrheitsgetreu das Bild der Gegenwart schildern sollten, insbesondere den Prozess der politischen Veränderungen und ihrer Folgen. Vor 1989 hatte die präventive Zensur bewirkt, dass man die Stücke Shakespeares, der polnischen Romantiker und Neoromantiker, wie des einleitend erwähnten Wyspiański, nicht ganz offen auf die eigene Gegenwart beziehen konnte. Sie waren entweder in historischen Kostümen oder aber direkt auf der Bühne als ein Stück unpolitisches Theater inszeniert worden. In beiden Fällen konnten die Regisseure behaupten, sie würden lediglich universelle Themen ansprechen und beabsichtigten mit ihren Inszenierungen keinerlei direkte Anspielungen auf die außertheatralische Realität. Auf dieselbe Art und Weise hat beispielsweise Sławomir Mrożek (1930-2013) seine Stücke als szenische Modelle der zwischenmenschlichen Beziehungen in einer totalitären Welt entworfen, und als solche überzeitliche Modelle konnten sie auch aufgeführt werden. Diese Art der äsopischen Sprache erlaubte es den Theaterschaffenden, von einer Wirklichkeit außerhalb des Theaters zu sprechen, ohne eine unmittelbare Vergegenwärtigung der Handlung selbst zu verlangen. Dementsprechend fand der Aktualisierungsprozess damals

⁴ Kosiński, Dariusz: *Zamiast mówić klasyka*. <http://klasykazywa.pl/wp-content/uploads/2014/01/Dariusz-Kosi%C5%84ski.pdf>.

nicht als Effekt einer Neulektüre im Rahmen der Inszenierung statt, sondern wirkte als ein wichtiges Element der Feedback-Schleife zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum auf beide Seiten.

Nach 1989 schien demgegenüber der Realismus eine fast natürliche Konsequenz der gerade wiedererlangenden Unabhängigkeit und politischen Freiheit zu sein.⁵ Diese Tendenz bezeugt am besten die Anthologie neuer polnischer Theaterstücke, die der Kritiker der wichtigsten polnischen Tageszeitung, „Gazeta Wyborcza“, Roman Pawłowski als Resultat der Suche nach einem wahrhaftigen Abbild Polens in Jahr 2003 herausgegeben hat. In der Einführung erklärte er sein Vorhaben folgendermaßen: „Ich suchte nach authentischen Zeugnissen der polnischen Realität, nach Texten, die durch die Hornhaut des Lebens durchdringen und zur Wahrheit gelangen“.⁶ Diese Aufgabe war nicht einfach, was besonders die darauffolgenden Diskussionen in verschiedenen Medien zeigten. Man hat gegen seine Stückauswahl nicht nur dieselben Argumente benutzt, die schon vorher in der Reaktion auf ausländische Dramen aufgetaucht und einem breiten Publikum gut bekannt waren. Britische und deutsche Autoren wie Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg oder Therese Walser hatte man abschätzig als „Brutalisten“ bezeichnet. Diesmal aber, so scheint es mir, war ein anderes Argument von noch größerer Bedeutung. Es wurde nämlich darüber diskutiert, ob die Stücke überhaupt imstande seien, ein Abbild der polnischen Realität darzustellen. Stehe dem doch der offensichtliche Einfluss der Popkulturästhetik und des Massenmedienrealismus, vor allem aber der Darstellungskonventionen des Fernsehens entgegen. Im Endeffekt bauten sie nur eine Fiktion der Realität auf und statt ehrlicher Erkenntnisbemühung böten die ausgewählten Stücke dem Zuschauer lediglich einen oberflächlich-sensationellen Effekt, anstatt das wahre Leben richtig zu zeigen.

Entsprechend dieser fundamentalen Kritik kam es nach 2004 Schritt für Schritt zu einer Änderung der ästhetischen Ausrichtung, insbesondere bei den Bühneninszenierungen. Dies war unter anderem auch damit verbunden, dass das polnische Theater nicht nur Stücke von neuen deutschen Autoren, sondern auch ein neues Verständnis des Berufs des Dramaturgen – gewissermaßen direkt aus Deutschland vermittelt – kennenlernte und einführte. Die Aufgabe des Dramaturgen (sie hießen zu dieser Zeit „literarische Leiter“) bestand in Polen bislang vorwiegend darin, Materialien für Theaterprogramme zu sammeln bzw. einleitende Texte selbst zu schreiben. Nun konnten sie hingegen Theateraufführungen unabhängig von ihrer literarischen Matrix helfen vorzubereiten. Es entstanden auch erste Teams aus Regisseur und Dramaturg, die heute bereits zu einem typischen Element der Theaterlandschaft geworden sind. Die von diesen Teams vorbereiteten Inszenierungen bezeugen immer häufiger, dass sie nach einer anderen als der in der Dramenfiktion angelegten Wahrhaftigkeitsgarantie suchen. Diese andere Garantie gab ihnen vor allem die Poetik des Dokumentartheaters und die im Londoner Royal Court Theater geschulte Verbatim-Methode. Als erste Expe-

⁵ Mehr zu diesem Thema habe ich woanders geschrieben. Vgl. Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahren im europäischen Kontext. In: Göbler, Frank (Hg.): *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schultze zum 65. Geburtstag*. München 2005, 235-247.

⁶ Pawłowski, Roman: Wstęp. In: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. Kraków 2003, 5-20, hier: 5.

rimente mit dieser Methode in Polen kann man hier das Danziger Schnelle Städtische Theater, das Krakauer Teatr Łaźnia oder das Teatr Modrzejewskiej in Legnica erwähnen. Besonders im letzten Fall geht es um ein lokales Theater, das sich noch heutzutage als Teil des Gemeinschaftslebens versteht und sich mit lokalen Problemen auseinandersetzt.

Aufgrund seiner dokumentarischen Vorgehensweise wurde nach 2007 besonders ein Theaterteam bekannt, nämlich Monika Strzępka als Regisseurin und ihr Ehemann Paweł Demirski als Dramaturg und Dramenautor. Sie sind zwar mit keinem bestimmten Theater als Hausautoren verbunden, engagieren sich aber mit jeder Inszenierung in heiklen Lokalaffären, wie es am besten ihre „Entbindungsrevue“ *Die Wöchnerinnen des Heilige-Sofia-Spitals (Położnice Szpitala świętej Zofii*, 2011) in Chorzów bezeugt. Die Inszenierung stellte auf satirische Art und Weise die jämmerlichen Umstände in der dortigen Geburtsklinik dar und reflektierte gleichzeitig auch eigene Erfahrungen Strzępkas und Demirskis als junge Eltern, die solch eine Klinik selbst kennengelernt hatten. Sowohl die Stücke, in welchen Roman Pawłowski wenige Jahre früher „authentische Zeugnisse polnischer Realität“ zu sehen glaubte, wie auch die neuen, auf Dokumenten basierenden und mit der Verbatim-Methode recherchierten Inszenierungen haben mindestens eines gemeinsam: sie haben den gewünschten Realitäts-effekt erzeugt, weil sie einen direkten Kontakt mit den Zuschauern geschickt simulierten.

In beiden Fällen war der Effekt nicht dadurch entstanden, dass das Publikum sich in den Status der dargestellten Welt hineinversetzen lassen und eine reine Illusion als eine wahrhaftige Realität eingenommen hat. Etwas völlig anderes war für die Zuschauer wichtig, und zwar – wieder einmal – die direkte Kommunikation mit der Bühne, die gut funktionierende Feedback-Schleife. Vor 1989 hat das Theaterpublikum die Aktualität der Klassiker in Betracht ziehen müssen, weil sie ihr als eine Art Prisma oder Perspektive dienten und bei der semiotischen Lektüre behilflich waren. Dank der Klassikerinszenierungen konnten also die Zuschauer mit neuen, manchmal viel klügeren Augen die außertheatralische Realität sehen und auch verstehen. Das beanspruchte eine hermeneutische Arbeit, eine Arbeit mit klarem Kopf und entsprechender Distanz zum Bühnengeschehen. Nach 1989 wollte das Theater dagegen solche Bilder und Szenen zeigen, die für alle Zuschauer evident, fast selbstverständlich als Abbild ihrer eigenen Realität waren. Diese Bilder und Szenen musste man nicht mehr auf die bei Semiotikern geschulte Art und Weise lesen. Sie bedurften seitens der Zuschauer nur einer gewissen Einfühlung, einer emotionalen Reaktion. Eben deswegen sollte auch der Eindruck entstehen, die berühmte vierte Wand sei längst verschwunden, zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum bestehe keine Grenze mehr.

3. Liveness-Effekt und Klassiker

Meiner Meinung nach ist das herrliche Gefühl der Liveness⁷ auf dem Theater die Quelle dessen, warum Hans-Thies Lehmanns Buch *Postdramatisches Theater*, das in meiner und Dorota Sajewskas Übersetzung 2004 in Polen erschienen ist, enthusiastisch als eine Art Bibel des neuen Theaters begrüßt wurde. Es ist wahr, manche Kritiker waren keinesfalls damit einverstanden, dass Lehmann die ersten Anzeichen des Phänomens erst Anfang des 20. Jahrhunderts sah. Für viele meiner Kollegen und Studenten war es evident, dass man bereits die Dramen der polnischen Romantik als Teil des postdramatischen Theaters anerkennen müsse, weil das Theater in Polen fast von Anfang an starke postdramatische Kennzeichen gehabt habe. Seiner Natur nach gehörte es keinesfalls zur Domäne der Artefakte, sondern bildete teilweise eigene Rituale aus und wurde dementsprechend Teil einer performativen Kultur. In solch einem Kontext muss man erneut die schon erwähnte Frage stellen, ob und wie man auf dem Theater Klassiker spielen soll, ohne sich ihren Stücken untreu zu zeigen. Die schon längst vergessen geglaubte Problematik der Treue der Inszenierung dem literarischen Text gegenüber kehrt in der heutigen Kritik erneut wieder zurück. Inszenierungen der Klassik sollen demnach nicht nur Werktreue gegenüber dem dramatischen Kanon beweisen, sondern auch das der Theaterkritik und vermutlich dem Zuschauer teure Gefühl des Liveness nicht verlieren. Ich versuche jetzt zwei der aus meiner Sicht wichtigsten Strategien, dieses Gefühl im Theater zu bewahren, anhand der Inszenierungen von zwei Regisseur-Dramaturgen-Teams zu besprechen.

Das erste und schon erwähnte Team ist dasjenige von Monika Strzępka und Paweł Demirski, die beide schon Mitte vierzig und seit einem guten Jahrzehnt im Theater tätig sind, und mit vielen bedeutenden Preisen für ihre Arbeit ausgezeichnet wurden. Demirski hat bislang drei Bände mit Theatertexten veröffentlicht, und obwohl seine Texte – ähnlich wie im Fall von René Pollesch – als für andere Theaterleute nicht spielbar gelten, haben sich inzwischen auch andere junge Regisseure unlängst an ihnen versucht. Das zweite Team, das ich besprechen möchte, besteht aus Ewelina Marciniak und Michał Buszewicz und ist viel jünger als das erste. Sie haben früher Theaterwissenschaft an der Jagiellonen-Universität studiert und auch abgeschlossen, ehe sie ihre Zusammenarbeit in der Theaterhochschule in Krakau begonnen haben und unter anderem mit *Das Verbrechen (Zbrodnia, 2012)* nach Motiven der gleichnamigen Erzählung von Witold Gombrowicz und *Amatorki (2013)* nach Elfriede Jelineks *Die Liebhaberinnen* fortsetzten. Beide Inszenierungen waren in ganz Polen bei verschiedenen Festspielen zu sehen, was natürlich bewirkte, dass auch dieses Team nationale Bekanntheit erlangte. Ende November 2013 hat ihre Premiere des *Geizigen (Skąpiec)* nach Moliere (*L'Avare ou l'École du mensonge, 1668*) auf der Bühne des Teatr Polski in Bydgoszcz stattgefunden, die in Zentrum meines Interesses steht.

⁷ Zum Begriff „Liveness“ vgl. Auslander, Philip: *Liveness: Performance in Mediatized Culture*. London 2002.

3.1. *Der Geizige* von Buszewicz-Marciniak

Man kann wohl nicht behaupten, dass Michał Buszewicz den Geizigen neu übersetzt hat, weil er dazu nicht genügend Französisch beherrscht. Statt selbst neu zu übersetzen, hat er Bohdan Korzeniewskis Übersetzung aus den siebziger Jahren Szene für Szene, Satz für Satz umgeschrieben, um ein Äquivalent in Umgangssprache zu erzeugen. Das bedeutet natürlich, dass er auch neue Sprachspiele, Sprachfehler und Witze kreiert hat. Seine Aufgabe bestand eben darin, den Molièreschen Bühnenfiguren aktuelle Charakteristiken und Interaktionsmuster zu geben und damit einen für das heutige Theaterpublikum besser verständlichen Konflikt zu schaffen.



Abb. 1: Zuschauerraum-Bühne-Verhältnis in dem Geizigen von Buszewicz-Marciniak.

Bei Moliere hat der reiche, aber engstirnige und geizige Harpagon zwei lebensfrohe und konsumfreudige Kinder, die er fast erstickt und günstig für seine Interessen verheiraten will. Die Kinder zeigen sich aber als klug genug, um eine Gegenhandlung zu entwickeln und damit ein Happy End zu bewirken. Desto schneller gehen die Wünsche in Erfüllung, als die Götter ihnen zur Hilfe kommen: Mit der Unterstützung des alten und reichen Anselme, der als Deus ex machina inmitten der Handlung erscheint, lassen sich alle Begebenheiten nach ihrem Willen regeln. In Buszewiczs Fassung steht hingegen eine heutige Familie im Zentrum der Handlung, die von innerem und unlösbarem Widerstreit zwischen dem geizigen und au-

toritären Vater und deren nach Freiheit strebenden Kinder zerrissen ist. Die Kinder betrachten nichts als heilig, sie wollen alles und schnell haben, alles genießen und keine Verantwortung dafür tragen. Das einzige Überbleibsel der alten Welt, der Werte und Verantwortung verkörpert, ist hier der Titelheld. Leider ist ihm als einziges die Kenntnis des Werts von Geld und Gewinn geblieben und er benimmt sich entsprechend. Kein Wunder also, dass wir in dieser Fassung, wo Harpagon mit seinen Kindern im wortwörtlichen Sinn handelt, die ihre entblößten Körper auf der Bühne vorzeigen müssen, um mehr Gewinn auf dem Heiratsmarkt für ihn abzuwerfen, wir kaum auf ein Happy End hoffen können. Die Welt wird hier keinesfalls wie bei Moliere noch zur alten Harmonie zurückkehren. Die Intervention des alten Anselme erlöst zwar Harpagons Kinder aus ihrer Abhängigkeit, was aber nur etwas viel Schlimmeres als zuvor verheißt.



Abb. 2: Eine der vielen Streitereien zwischen Harpagons Kindern. Oben, auf dem Balkon, sieht man im Hintergrund Anselme, die einem Gott gleich alles im Auge behält.

Die oben erwähnten Änderungen in der Sprache und Bedeutung der Handlung würden aber nicht reichen, um den angesprochenen Liveness-Effekt beim Theaterpublikum zu bewirken. Nach diesem Effekt strebte aber das Theaterensemble um jeden Preis, was am besten die räumliche Anordnung der Inszenierung bezeugt. Statt der gewöhnlichen Platzierung der Handlung gegenüber dem Publikum, saßen die Zuschauer hier in wenigen Reihen auf der Bühne und rahmten von beiden Seiten den Spielplatz. Sie wurden während der Inszenierung mehrmals

angesprochen, manchmal sogar um Mithilfe gebeten. Ab und zu diente den Moliereschen Figuren der um sie arrangierte Zuschauerraum auch als ein gutes Versteck. Die Idee, wie man das Hier-und-Jetzt betonen soll, gipfelte in einer bemerkenswerten Lösung. In Buszewiczs Adaption wurden viele Texte von Harpagons Diener La Flèche und seines Koches Maître Jacques gestrichen. Auf der Bühne war nur der Diener zu sehen. Er saß nackt auf einem Fahrrad, das als einziger Stromerzeuger für die Beleuchtung auf der Bühne diente.



Abb. 3: Harpagons Diener nackt auf einem Fahrrad, dem einzigen Stromerzeuger auf der Bühne.

Eben deswegen begann die Inszenierung mit einem Befehl von Harpagon, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die neue Funktion seines Dieners lenkte: „Trete stärker auf die Pedalen, sonst kann ich nicht beginnen“. Dieser Ausspruch entwickelte sich zu einem Leitmotiv der Inszenierung, weil immer wieder das Licht dunkler wurde, wenn der Diener nicht fleißig genug arbeitete. In einem Moment, als er rausgehen wollte, um Harpagons Sohn behilflich zu sein, bat er sogar einen der Zuschauer darum, seinen Platz einzunehmen und weiter für die Bühnenbeleuchtung zu sorgen. Man konnte kaum deutlicher zeigen, dass das Geschehen hier und jetzt, in Anwesenheit des Publikums stattfindet. Die Inszenierung wurde dementsprechend zu einer Theatermaschine, die nur dann arbeitete, wenn Schauspieler und Zuschauer zu einer Zusammenarbeit bereit waren. Man muss aber wohl sagen, dass obwohl sich das Molieresche Stück hier zwar lebendiger als gewöhnlich zeigte, es doch eher einem Frosch glich, der während des Biologieunterrichts als Anschauungsbeispiel durch Strom belebt wird.

3.2. *Ahnenfeier. Exhumierung nach Mickiewiczs Ahnenfeier* von Demirski-Strzępka

Eine völlig andere Strategie, um einen kanonischen Dramentext zu beleben, hat das schon erwähnte Team Strzępka und Demirski in ihrem ersten gemeinsam vorbereiteten Theaterwerk *Ahnenfeier. Exhumierung nach Mickiewiczs „Ahnenfeier“* (*Dziady. Ekshumacja według „Dziadów“ Mickiewicza*) benutzt. Die Premiere hat im Januar 2007 im Breslauer Teatr Polski stattgefunden.



Abb. 4: Theaterplakat für die *Ahnenfeier. Exhumierung*-Inszenierung von Demirski-Strzępka.

Die Zuschauer der zwei ersten Reihen saßen auf echten Kirchenbänken. Es duftete nach Weihrauch. Orte der Handlung wechselten ständig. Die große Bühne war mal ein Krankenhaus, mal ein Bankettsaal, mal eine Kirche oder Kapelle.



Abb. 5: Bühnenbild für Demirski-Strzępkas Inszenierung von Robert Rumas.

Die Schauspieler wurden von einem starkem Scheinwerfer rot beleuchtet. Es mangelte nicht an komischen, kabarettartigen Szenen. Zum Beispiel bekam das Publikum einen Teufel zu sehen, der ununterbrochen an einem Kaugummi kaute. Er trug ein kurzes, schwarzes Flitterkleid und rote Hörner am Kopf. Zu ihm gesellte sich natürlich auch ein Engel, der an Marilyn Monroe erinnerte und einen Heiligenschein aus Draht über dem Kopf trug. Beide sahen so aus, als wären sie einem Walt Disneys-Trickfilm entflohen.

Anders als im Dramenzyklus von Mickiewicz waren sie hier eher passive Zeugen der Handlung, als aktive Stellvertreter der Kräfte des Bösen und des Guten. Nicht ohne Recht hat also Joanna Derkaczew in der „Gazeta Wyborcza“ in ihrer Theaterkritik die Schlussfolgerung gezogen: „Heute gräbt man die *Ahnenfeier* nicht unter der Erde, sondern unter einem Teppich hervor, worunter man während der langen Jahrzehnte beschwerliche Sachen gekehrt hat. Aber es riecht nicht viel besser. Die Inszenierung nimmt eindeutig allen Polen den Status der Benachteiligten weg. Den Jungen und Alten, Rechten und Linken, Schwarzen und Roten. Sie lässt das Publikum sich in einem stinkenden Sumpf aus gegenseitigem Groll und glühendem Hass jeder gegen jeden wälzen. Wenn man annimmt, dass Dejmeks *Ahnenfeier* von 1968 einen Mythos geschaffen hat, dann haben Strzępka und Demirski ihn zu Ende gebracht“.⁸

⁸ Derkaczew, Joanna: Ekshumacja spod dywanu. In: *Gazeta wyborcza* 15 (2007), 15. Die Absetzung von Kazimierz Dejmeks Inszenierung der *Ahnenfeier* am Warschauer Nationaltheater aufgrund von antisowjetischen Elementen im Januar 1968 hatte seinerzeit zu Studentendemonstrationen geführt, die in den brutal niedergeschlagenen, so genannten März-Unruhen desselben Jahres in Warschau und einigen anderen Städten Polens endeten.



Abb. 6: Der Priester und der Engel in einer Szene in *Ahnenfeier. Exhumierung*.

In unserem Kontext scheint mir aber das, was Demirski in seiner Nachdichtung unternommen hat, viel wichtiger zu sein als das oben kurz angesprochene Inszenierungskonzept. In seinem Stück finden wir zwar die Figurennamen, Handlungsplätze, Szenentitel, ab und zu auch dem Publikum aus der Schulzeit bekannte Zitate aus Mickiewiczs Dramenzyklus wieder, Demirski hat aber die Zeitperspektive des Stückes auffallend erweitert, so dass es imstande war, auch den Zweiten Weltkrieg, Warschauer Aufstand und Holocaust, die Jahrzehnte der Volksrepublik, die *Solidarność*-Bewegung sowie die ökonomischen und sozialen Veränderungen nach 1989 samt den heftigen Diskussionen um Jedwabne zu umfassen. Dieser Bezug kommt im Text sehr deutlich hervor, besonders in den Szenen mit einem Priester und drei Kriegsveteranen, die zeitweise auch verschiedene Geister-Erscheinungen darstellen.

Diese Szenen finden in einer Kapelle statt und lassen keinerlei Zweifel daran, dass es hier um eine Nachdichtung aus heutiger Sicht der *Ahnenfeier. Zweiter Teil (Dziady część II, 1822)* geht. Im Fall der Haupthelden hat Demirski auch viele wichtige Umdeutungen vorgenommen. Der liebeskranke Gustav erscheint bei ihm auf der Bühne überhaupt nicht, Konrad

dagegen ist zum Chef der Staatsregierung geworden. Er hat ständig einen Pressesprecher zur Verfügung und veranstaltet natürlich auch den berühmten Ball beim Senator. Wie in einer Farce von Sławomir Mrożek, der Mickiewiczs Gedicht *Ordons Redoute* (*Reduta Ordona*, 1832) ins Visier genommen hat, kehrt bei Demirski der in der *Ahnenfeier* getötete Jan Rollison lebendig aus dem Ausland zurück und soll seiner Mutter und allen Veteranen Frage und Antwort stehen. Diese vielleicht nicht für alle Zuschauer lesbare Anspielung auf Sławomir Mrożeks Stück *Der Tod des Oberleutnants* (*Śmierć porucznika*, 1963) stellt aber keineswegs eine Ausnahme dar. Demirskis Stück schafft ein dichtes intertextuelles Gewebe aus verschiedenartigen Zitaten und mehr oder weniger evidenten Anspielungen: von Schullektüren und patriotischen Gesängen bis zu Presseartikeln, bekannten Fernsehshows und Popliedern. So wird das Gedächtnis der einzelnen Zuschauer auf für ihn einzigartige Weise aktiviert und soll ständig zwischen dem romantischen Dramenzyklus und seiner tradierten Lektüre, neuen Geschichtsereignissen, Selbsterfahrungen einzelner Teilnehmer und unterschiedlichen Rekursionsnetzen hin und zurück wandeln. In diesen Netzen spielt selbstverständlich auch die possenhafte Inszenierung eine wichtige Rolle. Weil in Polen eher eine ernste Einstellung gegenüber der Tradition dominiert und gewünscht ist, wirkt sie provokativ und aktiviert desto mehr das Denken der Zuschauer.



Abb. 7: Sitzend, drei Kriegsveteranen und mit dem Rücken zum Publikum der aus dem Ausland zurückgekehrte Rollison. Der Teufel und der Engel im Hintergrund.

Sowohl im Fall des *Geizigen* von Buszewicz-Marciniak wie auch in der *Ahnenfeier. Exhumierung* von Demirski-Strzépka bilden die dargestellten, fiktiven Welten nur einen kleinen Teil dessen ab, was auf dem Theater vor sich geht. Die dramatische Fiktion funktioniert in beiden Fällen nicht mehr als eine Projektionsfläche für Zuschauer; sie dient eher als eine Provokation beziehungsweise eine Einladung, an einem offenen Theaterspiel teilzunehmen. Im *Geizigen* hat das Spiel vorwiegend eine physische Dimension, in der *Ahnenfeier* hingegen vor allem eine mentale angenommen. In beiden Inszenierungen mussten die Zuschauer jedoch immer anwesend und sich dessen bewusst sein, dass sie live, hier und jetzt an einem Theaterereignis teilnehmen, das sich von ihrer aktiven Teilnahme nährt.

Selbstverständlich kennt das polnische Gegenwartstheater mehr als diese zwei Strategien der selbstbewussten Auseinandersetzung mit der Tradition und der Klassik. Die oben genannten Strategien sind auch keinesfalls für das polnische Theater einzigartig. Es scheint mir aber, dass wenn man über die für Polen typische Theaterlandschaft von heute spricht, man unmöglich die Frage nach neuen Vorgehensweisen der Lektüre und des Inszenierens von klassischen Dramentexten vermeiden kann. Und diese Frage ist nur indirekt eine Folge des polnisch-polnischen Krieges, in welchem sich konservative und progressive Politiker auch im Gebiet des Theaters zu profilieren versuchen. Ich hoffe, ich habe überzeugend genug gezeigt, dass die Frage insbesondere auch als eine unmittelbare Konsequenz der internen Entwicklung der polnischen Kultur, insbesondere des Theaters, zu verstehen ist.

4. Literaturverzeichnis

Auslander, Philip: *Liveness: Performance in Mediatized Culture*. London 2002.

Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: Political Fictions and Fictionalisations: History as Material for Postdramatic Theatre. In: Jürs-Minby, Karen; Carroll, Jerome; Giles, Steve (Hg.): *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. London 2013, 67-86.

Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: Macht der Verschiebung: zwei site-specific *Hamlet*-Inszenierungen. In: Fischer-Lichte, Erika; Czirak, Adam; Jost, Torsten; Richarz, Frank; Tecklenburg, Nina (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. München 2012, 189-204.

Derkaczew, Joanna: Ekshumacja spod dywanu. In: *Gazeta wyborcza* 15 (2007), 15.

Kosiński, Dariusz: Zamiast mówić klasyka. <http://klasykazywa.pl/wp-content/uploads/2014/01/Dariusz-Kosi%C5%84ski.pdf>.

Pawłowski, Roman: Wstęp. In: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. Kraków 2003, 5-20.

Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext. In: Göbler, Frank (Hg.): *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schultze zum 65. Geburtstag*. München 2005, 235-247.