



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Polnische Gegenwartsdramatik – eine neue Generation?

Eine Analyse mit besonderem Fokus auf die Stücke von

Michał Walczak

Verfasserin

Joanna Kowolik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhalt

1. Einleitung	6
1.1 Motivation	6
1.2 Methodik und Aufbau	7
2. Das polnische Drama nach 1989	9
2.1 Die romantische Tradition	9
2.2 Theater der Anspielungen: Das Drama im Kommunismus	10
2.2.1 „Was gibt´s in der Politik“ – Die Veränderungen im politischen System Polens	11
2.2.2 Drama und Theater als Sprachrohr der Gesellschaft?	12
2.3 Nach 1989	15
2.4 Der Einfluss aus dem Westen	17
2.5 Zeit der Aufarbeitung	20
2.5.1 Themen	21
2.6 Resümee	22
3. Das Phänomen der jüngsten polnischen Dramatik	24
3.1 „Der Einbruch des Realen“	26
3.1.1 Der Realismus in seinen historischen Merkmalen	26
3.1.2 Der Realismus als Chance für Drama und Theater	28
3.1.3 Das Drama als Spiegel der Gesellschaft	30
3.2 Das medialisierte Drama	32
3.2.1 Reality-TV und seine Mechanismen	33
3.2.2 „Reality Drama“	34
3.2.3. Konsequenzen für den Rezipienten	36
3.3 Neues polnisches Drama - Die Anthologie „Pokolenie Porno“	39
3.3.1 Pawłowskis Motivation	40

3.3.2 Die Textauswahl	40
3.3.3 Die Autoren der Anthologie	41
3.3.4 Die Form und der Bruch	43
3.3.5 Die kritischen Stimmen	44
3.4 Merkmale und Formen der neuen Dramen	46
3.4.1 Themen und Stoffe der jungen Generation	48
3.4.2 Die Sprachebene	52
3.4.3 Die dramatischen Figuren	54
3.4.4 Die Rollennamen	56
3.4.5 Struktureller Aufbau der Stücke	57
3.5 Ahistorische Arbeitsweise	59
3.6 Resümee	60
3.7 Lichtblicke	61
3.8 Ausblicke	62
4. Wałbrzych - Gegenwartsdramatik in der Provinz	64
4.1 Aufstieg und Fall der Stadt Wałbrzych	64
4.2 Das Theater in Wałbrzych vom Zweiten Weltkrieg bis 2002	67
4.3 Das Theater in Wałbrzych unter der Leitung von Kruszczyński und Marosz	71
4.4 Wałbrzych im Fokus	72
5. Michał Walczak	76
5.1 Intertextualität	79
5.2 Meta-Theater	81
5.3 Figuren	82
5.4 Sprache	84
5.5 Motive und Themen	85
5.6 Auflösung einer geschlossenen Raum- und Zeitstruktur	87
5.7 Aufbau der szenischen Welt	88
6. Michał Walczak - „Das Bergwerk“	90

6.1 Dramaturgie des Textes	91
6.2. Figurenanalyse	97
6.2.1 „Adzio“	97
6.2.2. „Walek“ und „Hündchen“	98
6.2.3 „Wladzio“ und „Lidia“	99
6.2.4 „Grüner“	100
6.2.5 „Fremder“	100
6.2.6 „Präsident“ und „Priester“	101
6.2.7 „Julia“	102
6.2.8 „Königin“ und „Karol“	102
6.3 Inszenierungsanalyse „Das Bergwerk“	103
6.3.1 Bühnenbild	104
6.3.2 Kostüm	106
6.3.3 Veränderung der Grundstruktur durch die neue Zeitebene	107
6.3.4 Neuer Handlungsablauf durch Kruszczyńskis Bearbeitung	108
6.3.5 Abschließende Interpretation	111
7. Zusammenfassung	114
Quellenverzeichnis	116
Abstract	123
Lebenslauf	125

1. Einleitung

1.1 Motivation

In den vergangenen Jahren traf man auch in deutschsprachigen Theaterfachzeitschriften¹ vermehrt auf Artikel die Veränderung und Wandlung polnischer Dramatik betreffend. In Gesprächen, Diskussionen und Interviews mit einheimischen Theaterschaffenden wurde dieser Wandel beobachtet und thematisiert.

Durch die Popularität einiger polnischer Autoren wie Tadeusz Rózewicz, Sławonier Mrozek und Witold Gombrowicz kam es in den Artikeln und Kritiken über neue Dramatik immer wieder zum Vergleich zwischen den *alten* und den *neuen* Werken. Es machte den Anschein, als würden die Leser, die Zuschauer, wie auch die Kritiker diesen nationalen Literaturgrößen nachtrauern und als könnten die jungen Dramatiker den Vergleich mit ihnen nicht bestehen. Dabei versuchten sie, sich mit ihren Stücken, mehr oder minder bewusst, vom Erbe der drei genannten Autoren zu distanzieren und waren auf der Suche nach neuen und eigenen Ausdrucksformen.

In der vorliegenden Arbeit soll eine Art Bestandsaufnahme der polnischen Gegenwartsdramatik zu Beginn des 21. Jahrhunderts anhand der Anthologie „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne“ („Generation Porno und andere geschmacklose Bühnenerwerke“)² vorgenommen werden. Es war mir wichtig, den Weg nachzuzeichnen, den die Dramatik besonders im Kontext des Mauerfalls und der damit verbundenen Veränderungen im Land gegangen ist, da darin für mich der Schlüssel zum besseren Verständnis der Stücke zu liegen schien. Daraus ergab sich ein weiterer Zusammenhang, der mit der

¹ Vgl. Golińska, Justyna: Wo bleiben die neuen Stücke? Das polnische Drama muss den Kontakt mit dem Theater wiederfinden. In: *Theater der Zeit*. Nr. 9, 2000, S. 28-31.

Hartmann, Bernhard Interview mit Walcza, Michał: Den Mythos aufspüren. Der polnische Dramatiker Michał Walczak über den tieferen Sinn in der Banalität. In: *Theater der Zeit*. Nr.5, 2007, S. 56.

Michał, Walczak: Das erste Mal. In: *Theater der Zeit*. Nr.5, 2007, S. 57-68. [Übersetzt von Doreen Daum].

Walczak über den tieferen Sinn in der Banalität. In: *Theater der Zeit*. Nr.5, 2007, S. 56.

Pawłowski, Roman: Made in Poland - mit eigenem Blick. Tendenzen der neusten polnischen Dramatik. In: *Theater der Zeit*. Nr.6, 2005, S. 20-23.

Plata, Tomasz (Hrsg.): Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32. Berlin: Theater der Zeit. 2006.

Rembowska, Aleksandra: Auf der Suche nach der Gegenwart. Neue Regiehandschriften aus Polen. In: *Theater der Zeit*. Nr.4, 2005, S. 24-27.

² Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003.

grundsätzlichen Frage verbunden ist, welche Aufgabe und Anforderungen die Rezipienten, aber auch Kritiker und Theoretiker an die junge polnische Dramatik stellen.

Aus persönlichem Interesse am Autor Michał Walczak und seinen Stücken ergab sich die Spur zu dem Theater in Wałbrzych und den jungen Theatermachern, die dort versuchten eine neue Bindung zwischen Bühne und ihrem Publikum aufzubauen, indem sie die Probleme und Konflikte der Einheimischen thematisierten.

1.2 Methodik und Aufbau

Das Ziel der Arbeit wird sein, die Veränderungen in der polnischen Gegenwartsdramatik zu Beginn der Nullerjahre des 21. Jahrhunderts zu analysieren. Hierfür werden zuerst die Grundtendenzen in der polnischen Dramentradition herausgearbeitet. Vor allem werden die populären Autoren und ihre Stücke der kommunistischen Zeiten historisch betrachtet. Dieses Kapitel steht in engem Zusammenhang mit den politischen Ereignissen im Land, da diese den Kunstschaaffenden den Rahmen für ihre Ausdrucksmöglichkeiten diktierten. In diesem Punkt soll deutlich werden, wie sich die Arbeitspraktiken der heutigen Autoren durch die gesellschaftlichen Veränderungen im Land, besonders durch den politischen Umschwung, verändert haben.

Als Konsequenz dieser Überlegung wird die 2003 erschienene Anthologie polnischer Gegenwartsdramatik von Roman Pawłowski „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne“ („Generation Porno und andere geschmacklose Bühnenwerke“)³ analysiert. Anhand dieser Publikation soll der Umbruch und die Wende in der polnischen Dramatik herausgearbeitet werden. Dadurch sollen die Grundtendenzen in der Dramenproduktion exemplarisch herausgearbeitet werden.

Ein Zentrum für die in Polen zunehmend an Popularität und Interesse gewinnende Gegenwartsdramatik, ist die ehemalige Bergarbeiterstadt Wałbrzych im Südosten des Landes geworden. Die experimentierfreudige Theaterszene verlagerte sich in die Provinz des Landes. Aus diesem Zusammenhang heraus wird die Region mit ihren historisch und kulturell bedingten Eigenheiten aus einem soziologisch-historischen Blickpunkt heraus betrachtet. Dies hängt wiederum auch mit dem Konzept der künstlerischen Leitung des „Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego“ in Wałbrzych zusammen, die in ihrer

³ Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003.

Arbeit darum bemüht war, eine neue Bindung zu dem einheimischen Publikum aufzubauen, indem sie regionalen Konflikte und Probleme in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellte. Als konkretes Beispiel für ein polnisches Gegenwartsstück soll das Auftragswerk des Theaters „Kopalnia“ („Das Bergwerk“) von Michał Walczak analysiert werden. Man kann zum einen anhand dieses Stückes die Tendenz und Unterschiede der polnischen Gegenwartsdramatik deutlicher erkennen. Zum anderen wird die Inszenierung betrachtet und es wird erläutert, wie und ob es dem Autor und in weiterer Folge der Regie gelungen ist, ihr selbst gestecktes Ziel, die Spiegelung der Einwohner und ihrer Stadt, mit szenischen Mitteln umzusetzen.

2. Das polnische Drama nach 1989

Michał Walczak traf in einem Interview die Aussage, dass das polnische Drama auf ein „Narratives-Loch“⁴ zurückblickt. Die Wirklichkeit in Polen nach dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989 wurde von den Dramatikern nicht in dem Sinne thematisiert, wie es die heutigen jungen Autoren für richtig gehalten hätten. Ausgehend von dieser Aussage und um ein besseres Verständnis für die neue polnische Dramatik zu Beginn des vergangenen Jahrzehnts zu ermöglichen, soll im Folgenden die Dramensituation in den 90er Jahren erläutert und möglichen Gründen für die Sprachlosigkeit nach der politischen Wende nachgegangen werden. Die Einbindung der dominanten romantischen Dramentradition und die zweite Blütezeit der polnischen Dramatik im kommunistischen Polen der Nachkriegszeit bis 1989 ist dabei unumgänglich.

2.1 Die romantische Tradition

Das polnische Theater stand immer wieder unter dem Einfluss des romantischen Dramas des 19. Jahrhunderts.⁵ Adam Mickiewicz, der mit „Dziady“ („Totenfeier“ oder „Ahnenfeier“. Beide Übersetzungen sind möglich) das polnische Nationaldrama schuf und nicht nur Polen sondern die gesamten slawischen Völker glorifizierte, prägte bis in die 90er Jahre die Tradition der polnischen Bühnenkunst. Das Drama ist in zwei Teile unterteilt, die lose miteinander verbunden sind. Vor allem der zweite Teil, den er in der Emigration schrieb, richtete sich an die Menschen im geteilten Polen. Der zweite Teil entstand nach dem Zerschlagen des Novemberaufstandes 1830⁶. Der dramatische Held verzichtet für sein Vaterland auf sein privates Glück und widmet sich dem Kampf um Polen. Das Drama wurde als Projektionsfläche für die künftige Geschichte des Landes angesehen und sollte diesem den Weg weisen. Für Mickiewicz hatte das Drama die Aufgabe einer „Prophetischen Sendung“⁷ und sollte dem Volk als Orientierungspunkt dienen, ihm den Weg in die Zukunft weisen. Zygmunt Krasiński und Juliusz Słowacki griffen in ihren Dramen

⁴ Majcherek, Wojciech; Majcherek, Janusz im Interview mit R. Pawłowski, J. Klata und M. Walczak. *Porno w Salonie*. In: *Teatr*. Nr. 4-6, 2004, S. 82.

⁵ Vgl. Leyko, Małgorzata. Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick. In: Bayerdörfer, Hans (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 240.

⁶ Vgl. Heyde, Jürgen: *Geschichte Polens*. München: Beck Verlag, 2006, S. 60.

⁷ Leyko, Małgorzata: Vorlesung an der Uni Wien 04.04.2005.

ebenfalls das Schicksal der polnischen Nation auf, doch thematisierten sie die herrschenden Widersprüche im eigenen Volk, die ihm bei seinem Freiheitskampf im Wege stehen.⁸ Das romantische Drama gilt in Polen als „[...] starke, traditionsbildende Formation [...]“⁹ und das ist mitunter einer der Hauptgründe für die nicht vorhandene Tradition des realistischen Dramas.

Die Autoren der jüngeren Generation lösten sich zunehmend von der poetischen Tradition der Romantik, die von einem patriotisch-religiösen Grundton geprägt ist. Es sollte eine bewusste Distanzierung von einem nationalen Heldentum sein, das immer wieder das Leid des Volkes thematisiert, das ihm durch die Teilungen zugefügt worden ist. Als Ausweg oder Gegenentwurf für dieses Leid wird vom romantischen Autor eine überirdische Sphäre präsentiert, die dem Volk Hoffnung schenken soll.¹⁰

Von diesen Paradigmen wollten sich die Autoren der Gegenwart bewusst lösen. Sie stellten in ihren Stücken die Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Situation im Land in den Mittelpunkt. Im Rahmen der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen, die das Land nach dem Sturz des kommunistischen Systems vor nie zuvor da gewesene Probleme stellte, musste es sich auch mit der scheinbar nicht mehr aktuellen Romantikkrezeption auf den Bühnen auseinandersetzen. Piotr Gruszczyński stellt in seinem 2001 verfassten Essay daher folgende Fragen: „Wenn das romantische Paradigma am Ende war, welches hatte dann begonnen? Welche Epoche? Welcher Stil und welche theatralische Konvention?“¹¹

2.2 Theater der Anspielungen: Das Drama im Kommunismus

Der zweite wichtige Faktor, der das polnische Theater maßgebend gestaltete, sind die Werke von Tadeusz Rózewicz, Sławonier Mrozek und Witold Gombrowicz. Diese drei Autoren waren zu Zeiten des Kommunismus in Polen von großer politischer und gesell-

⁸ Vgl. Csató, Edward: *Polnisches Theater unserer Zeit*. Lampertheim: Schäuble Verlag, 1974, S. 8f.

⁹ Vgl. Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts. In: *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Mainzer Forschung zu Drama und Theater Bd.39. Tübingen: Francke, 2008, S. 237.

¹⁰ Lettenbauer, Wilhelm: Die polnische Literatur. In: v. Einsiedel, Wolfgang (Hrsg.): *Die Literatur der Welt in ihrer mündlichen und schriftlichen Überlieferung*. Zürich: Kindler Verlag, 1964, S. 781ff.

¹¹ Gruszczyński, Piotr: *Das polnische „suchende“ Theater der 90er Jahre. Das Theater-Archipel auf dem Planeten Polen*. In: http://www.culture.pl/de/culture/artykuly/es_teatr_9020_2001. [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

schaftlicher Bedeutung. Sie sind bis heute aus keinem Spielplan wegzudenken. Ihr Werk lastet oft auf den Schultern junger Dramatiker, die sich stets mit ihnen messen müssen. Die Dramen sind eng mit den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen Polens in den 50er Jahren verknüpft. Wie man an den Ausführungen zur romantischen Dramentradition im oberen Teil sieht, war das Theater stets eng in die politischen Ereignisse des Landes eingebunden. Um ein besseres Verständnis für das Schaffen der drei Autoren und ihre Bedeutung für das polnische Theater zu ermöglichen, soll ein kurzer Abriss der politischen Ereignisse gegeben werden.

2.2.1 „Was gibt's in der Politik“¹² - Die Veränderungen im politischen System Polens

Dem sogenannten „Tauwetter“ 1956 ging in Polen eine Straffung der politischen Diktatur aus Moskau vorweg. 1948 wurde der nationalkommunistische Parteichef Władysław Gomułka seines Amtes enthoben und inhaftiert. Die Regierung versuchte den Widerstand der Bevölkerung zu brechen, indem man gegen die Kirche und den antikommunistischen Untergrund vorging. Nach Stalins Tod 1953 und dem eingeleiteten „Tauwetter“ wurde Gomułka rehabilitiert und übernahm wieder die Parteiführung. Dieser galt unter der Bevölkerung als „[...] Hoffnungsträger für einen von Moskau unabhängigen Kurs, ohne dass er Polens Einbindung in das sowjetische Hegemonialsystem - institutionalisiert im «Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe» (1949) und im «Warschauer Pakt» (1955) – in Frage gestellt hätte.“¹³

Es kam zu einer Liberalisierung der sonst so strengen sozialistischen Regeln. Die Abwendung vom Stalinismus und der damit verbundene personelle Austausch leitender Personen gab auch den Künstlern ihre Sprache zurück. Doch bereits 1957 wurden die eben erst eingeführten Freiheiten der zivilen Bevölkerung zurück genommen. Parteiaustritte Intellektueller und eine wachsende Unzufriedenheit unter der Bevölkerung waren die Folge. Der ansteigende Konflikt mündete im Rücktritt Gomułkas. Immer wieder versuchte die Partei durch eine strenge Kontrolle des öffentlichen Lebens dem in der Bevölkerung anhaltenden Misstrauen und Popularitätsverlust entgegenzuwirken. Unter dem Nachfolger Edward Gierek erlebte das Land so etwas wie einen wirtschaftlichen Aufschwung, mit Hilfe von westlichen Krediten und der gesellschaftlichen Aufwertung der Bergleute und

¹² Wyspiański, Stanisław: *Die Hochzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992, S. 15.

¹³ Heyde, Jürgen: *Geschichte Polens*, S. 114.

der Industriearbeiter. Doch bald wurden die Kredite eine untragbare Belastung für den Staat und trieben die Krise weiter voran. Preiserhöhungen und mangelnde Lebensmittelversorgung im Land trieben die Menschen zunehmend auf die Straße. Nachdem durch die Streiks in der Danziger Leninwerft unter der Führung von Lech Wałęsa 1980 die Solidarność¹⁴ von der Parteiführung zugelassen wurde, trat Gierek zurück. Ein Jahr später verhängte der neue Parteichef Wojciech Jaruzelski, als Reaktion auf die Forderung der Solidarność nach mehr Demokratisierung der Gesellschaft, den Kriegszustand. Zwar hob die Regierung 1984 den Kriegszustand wieder auf und entließ in den folgenden Jahren politische Gegner aus der Haft, doch konnte sich das Land nicht von den Stagnationen dieser Jahre erholen. Der nationale Markt war zusammengebrochen. Die Konsequenzen der Unruhen waren Anfang 1989 die Gespräche am „Runden Tisch“ und der erste nach dem Zweiten Weltkrieg frei gewählte Präsident Lech Wałęsa.¹⁵

2.2.2 Drama und Theater als Sprachrohr der Gesellschaft?

Drama und Theater waren bis 1989 die wichtigsten Faktoren zur Beschreibung der Wirklichkeit im Land. Ihre Aufgabe war es, als Konsequenz der sowjetischen Dominanz und *Diktatur* im Land den geistigen Widerstand zu leisten. Es war auch eine Möglichkeit und ein Versuch, sich von dem russischen *Übervater* zu emanzipieren und den Kampf zur Erhaltung der nationalen Identität und Freiheit des Geistes gegen ihn zu führen.

Dieses Theater verlor nach dem Sturz des kommunistischen Systems seine privilegierte Führungsrolle „[...] von der aus die Wahrheit direkt oder mittels eines komplizierten Systems von Symbolen und Anspielungen ausgesprochen wurde und von der die Ermutigung zum Kampf um Aufhebung der Zensur, um Gedanken- und Meinungsfreiheit, um Demokratie und volle Souveränität ausging.“¹⁶

In dem Zeitraum zwischen Zweitem Weltkrieg und dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989 gab es in Polen zwei Blütephasen des Dramas und Theaters, die beide eng mit den politi-

¹⁴ Die polnische Gewerkschaft Solidarność entstand aus einer Streikwelle, die sich gegen die angestiegenen Lebensmittelpreise 1980 und die Entlassung von einer Mitarbeiterin der Danziger Leninwerft, die dem „Gründungskomitee Unabhängige Gewerkschaften“ angehörte, wandte. Dies löste einen landesweiten Streik, aus an dem sich über 17.000 Arbeiter beteiligten. Zum Vorsitzenden wurde Lech Wałęsa ernannt, der in Folge die oppositionelle Bewegung anführte. Vgl. Hoensch, Jörg K.: Geschichte Polens 3.Auflage. Stuttgart: Ulmer, 1998. S. 334ff.

¹⁵ Vgl. Heyde, Jürgen: *Geschichte Polens*, S. 111ff.

¹⁶ Gruszczyński, Piotr: *Das polnische „suchende“ Theater der 90er Jahre. Das Theater-Archipel auf dem Planeten Polen*. In: http://www.culture.pl/de/culture/artykuly/es_teatr_9020 [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

schen Ereignissen im Land verknüpft waren. Die erste Phase fand nach dem „Tauwetter“ 1956 unter der politischen Führung von Władysław Gmołka und dem folgenden, wirtschaftlichen Aufschwung unter Edward Gierek statt. In dieser Zeit kam es nicht nur zu einer Lockerung der Zensur für polnische Kulturschaffende, sondern man ließ auch eine Öffnung der Bühnen Richtung westlicher Dramatik zu. In diesen Zeitraum fallen die dramatischen Debüts von Mrożek und Różewicz. Das Theater war zu dieser Zeit einer der einflussreichsten künstlerischen Faktoren zur Reflexion der Wirklichkeit. Die zweite Phase ist im Umbruch der 60er zu den 70er Jahren anzusiedeln. In Wrocław fand ein Festival des Internationalen Theaters statt, außerhalb der großen Theaterhäuser entstanden neue Theaterensembles, die versuchten im Rahmen der herrschenden Zensur und manchmal über diese hinaus, ihre Meinung über die Situation im Land kundzutun. Sie hielten ihre Arbeiten in szenischen Texten fest und wandten sich von einem traditionellen Dramaturgie- und Theaterverständnis ab. An ihrer Spitze stand Jerzy Grotowski.¹⁷

Witold Gombrowicz war darum bemüht, in seinen Theaterstücken stets eine universelle szenische Metapher darzustellen, in der die historischen Probleme seiner Generation zum Ausdruck kamen. Als Beispiel dafür kann sein letztes Bühnenwerk genannt werden, „Operette“ (1966), in dem er sich der für den Rezipienten zugänglichen Form der Operette bediente und diese mit einem ernsten Inhalt füllte. Es war, wie in allen seinen Theaterstücken, ein Versuch, aus dem sich bereits dekonstruierenden, alten Theaterparadigma eine neue Ausdrucksform für die Bühne zu finden.¹⁸

Tadeusz Różewicz wehrte sich mit seinem 1963 erschienen Stück „Der unterbrochene Akt“ gegen eine traditionelle dramatische Form und verwies darauf „[...] geltende Anforderungen der Bühnenoptik [...]“ zu vernachlässigen „[...] es sollen reale Handlungen sein [...]“¹⁹ in dem er besonderen Wert darauf legte, dass die gespielte Zeit gleich der realen Zeit sein sollte. Somit kann „Der unterbrochene Akt“, in dem der Autor die Ästhetik eines neuen Realismus forderte, als moderner Text angesehen werden, der versucht, einen neuen Erzählstil zu etablieren.

Gombrowicz und Różewicz wollten beide auf eine Weise mit dem Zuschauer in Kontakt treten, die sich von der romantischen Strömung darin unterschied, dass sie nicht mehr die

¹⁷ Sieradzki, Jacek: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*. In: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

¹⁸ Vgl. Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: *Theater zerstören. Eine Einführung*. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 191f.

¹⁹ Ebd. S. 195.

Verwandlung des Schauspielers in eine fiktive Rolle und die rituelle Bindung zwischen Publikum und Bühne in den Mittelpunkt stellte, sondern diese Linie demonstrativ zerstörte und nach neuen Formen suchte. Das Mysterium der Romantik ließen sie somit hinter sich und etablierten, soweit es die Zensur erlaubte, den Realismus auf der Bühne. Mit unterschiedlichen Mitteln versuchten sie sich auf das „Hier und Jetzt“ zu konzentrieren und dadurch vordergründig auf den Zuschauer, der als „Ko-Produzent“ des Stückes für sie von elementarer Bedeutung war. Sie wollten ihn auf die Welt außerhalb der Theatermauern aufmerksam machen.²⁰ Ihre Stücke wurden zum Sprachrohr für eine gesamte Generation und verbündeten die Autoren mit dem Publikum. Dies geschah durch gekonnte Formulierungen der Texte bezüglich der Missstände im Land einerseits und die Entschlüsselung dieser durch das Publikum andererseits. In dieser Zeit stand stets das Unterlaufen der Zensur im Vordergrund. Es war ein kompliziertes Spiel mit der Zensur und der Partei, in welchem die Theatermacher versuchten, ihren Unmut über den Demokratiemangel im Land auszudrücken.

Das Bündnis zwischen Bühne und Publikum wurde in den 1980er Jahren auf eine harte Probe gestellt. Die Verhängung des Kriegszustandes durch die Regierung nahm den Menschen die ersehnte Hoffnung auf Veränderung im Land. Die Euphorie der vorherigen Jahre mündete nun in einem unerbittlichen Kampf zwischen den Kunstschaffenden und der Zensur. Die Thematisierung der Wirklichkeit hatte auf den polnischen Bühnen ihre Daseinsberechtigung verloren. Viele Künstler wurden ihrer Positionen enthoben oder emigrierten. Der polnische Theaterwissenschaftler Tomasz Krukowski ist sogar der Ansicht, dass durch die politischen Umstände und die Konsequenzen fürs Theater eine „Generationslücke“ unter den Schauspielern entstand, die seiner Ansicht nach bis heute nicht geschlossen werden konnte.²¹ Doch verlor das Theater nicht nur viele Theaterschaffende an die Emigration, sondern auch einen großen Teil seines Publikums. Theaterkritiker bezeichneten rückblickend die zu der Zeit debütierenden Regisseure als „Generation der Toten Saison“²². Das Theaterschaffen, wie auch andere künstlerische Ausdrucksformen, war in den 80er Jahren auch dazu genötigt, im Rahmen der Möglichkeiten Stellung zu den politischen Ereignissen zu nehmen. Dies wurde vom Publikum erwartet und als Auftrag des Theaters angesehen. Es standen sich die kommunistische Fraktion und die

²⁰ Vgl. Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: *Theater zerstören. Eine Einführung*, S. 196ff.

²¹ Vgl. Kubikowski, Tomasz: Leere und Form. In: Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32*. Berlin: Theater der Zeit. 2006, S. 9.

²² Ebd. S. 9

Solidarność, unterstützt von der katholischen Kirche, gegenüber und es war beinahe unmöglich, zwischen beiden Lagern einen dritten Weg zu finden. Krystian Lupa gehörte zu denjenigen, die sich davon distanzieren konnten. Er begann in den 80er Jahren mit seinen Theaterexperimenten, die zu Beginn nur in einem kleinen Kreis Anklang fanden. Seine Inszenierungen ignorierten das soziale Leben im Land und die alltäglichen Probleme der Menschen.

Einen weiteren Theatermacher der aus dem Theatersystem der Anspielung heraus viel und seine erfolgreichsten Arbeiten während der für das Land eher düsteren kommunistischen Jahre realisierte, war Tadeusz Kantor. Wie Lupa war er eng mit dem *Stary Teatr* in Krakau verbunden und schuf, inspiriert von der Bildenden Kunst und der Performance Kunst, Projekte die an die Grenzen des traditionellen Theaters stießen. In seinen Arbeiten „[...] verband, veränderte oder zitierte [er] ironisch traditionelle Motive und Theaterkonventionen mit künstlerischen Strategien [...]“²³

2.3 Nach 1989

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs rechnete man mit einer Flut an Stücken, die unter den kommunistischen Repressionen für die Schubladen geschrieben worden waren. Doch stellt Jacek Sieradzki in seinem Essay fest, dass die Schubladen leer waren und keiner der drei genannten Autoren, weder Różewicz, Mrożek noch Gombrowicz, einen dramatischen Ausdruck für die anstehenden und sich bereits vollziehenden Veränderungen gefunden hatten.²⁴ Es herrschte ein Mangel an Stücken, die die wiedergewonnene Unabhängigkeit Polens thematisierten und die neuen Probleme verhandelten, vor die das Land gestellt wurde. Dieser Mangel ist nicht nur für Sieradzki unübersehbar und stellt für ihn eine der größten Schwächen des szenischen Schreibens der polnischen Gegenwart dar.

Nachdem in den 1980er Jahren die vorherrschenden künstlerischen Mittel des Theaters in Polen die Allegorie und die historische Parabel waren, sind auch die etablierten Autoren mit neuen Möglichkeiten für die szenische Sprache konfrontiert.²⁵ Nicht nur junge Dramatiker, sondern auch Autoren wie z.B. Tadeusz Różewicz und Sławonier Mrożek fanden

²³ Zu den Autoren und ihren Texten. Tadeusz Kantor. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 482f.

²⁴ Vgl. Sieradzki, Jacek: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*. In: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

²⁵ Vgl. Pawłowski, Roman: Wstęp. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmeczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 4.

nicht mehr die richtigen Worte für diese Zeit. Różewicz zog sich überwiegend in die poetische Welt zurück und griff 1994 nochmals „Die Kartothek“ auf, indem er sie um einige Szenen erweiterte und dadurch seiner These zum „offenen“ Drama folgte. 1994 erschien „Die verstreute Kartothek“.

Mrożek rechnete mit dem kommunistischen System bereits in seinem 1987 erschienenen Stück „Portret“ (Das Porträt) drei Jahre zu früh ab und wurde von der Zensur zuerst gestoppt.²⁶ Zwar kam es 1988 zu der Inszenierung des Stückes am „Stary teatr“ in Krakau unter der Regie von Jerzy Jarocki, doch hatte er „[...] den Text bis zur Unkenntlichkeit [...]“²⁷ entstellt. Seine darauf folgenden Stücke schafften es nur selten auf die Bühne. Der Grund dafür liegt meiner Ansicht nach darin, dass sie nicht mehr den Ansprüchen der Zeit entsprachen und in veralteten Mustern und Konventionen verstrickt blieben, die nach '89 nicht mehr greifen konnten.

Diese Entwicklungen ändern nichts an der Wichtigkeit dieser Autoren für das polnische Theater. Wie bereits erwähnt, versuchten sie nicht nur die Wirklichkeit im Land zu thematisieren, sondern nahmen mit ihren Stücken auch eine Vorreiterrolle ein, was die dramatische Form betraf. Ihre theoretischen Auseinandersetzungen bezüglich des Dramas, Theaters, Publikums oder des Werkbegriffes machen ihre Dramen für die heutige Bühne stets noch interessant.

Das Drama der 90er Jahre sah sich in vielerlei Hinsicht sprachlos gegenüber den Bedürfnissen der Gesellschaft. Doch wie sollte es nicht sprachlos sein? Die Autoren mussten sich, wie das Publikum, in der neuen Wirklichkeit zu Recht finden, ihre Ausdrucksmittel neu erschaffen und definieren. Über Jahrzehnte hinweg dominierten die Romantik, die Groteske, ein „Theater der Anspielungen“ und der versteckten Pointen die Bühnen. Die Autoren brauchten, wie auch das Land, die Zeit, um sich in der neuen Weltordnung zurechtzufinden. Dabei bedienten sie sich, genau wie die Marktwirtschaft, der westlichen Vorbilder.

Als Konsequenz der politischen Ereignisse vor 1989 und des darauffolgenden Systemwandels, legte sich über das Theater ein Mantel des Schweigens. Es hatte aufgehört ein Ort der gemeinsamen Diskussion und Auseinandersetzung zu sein und beschränkte seine Aktivität auf die Reproduktion von traditionellen Themen und Ausdrucksformen. Es trat beinahe museal und anachronistisch auf, indem es ein Bild von sich präsentierte, dass

²⁶ Vgl. Sieradzki, Jacek: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*. In: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

²⁷ Kubikowski, Tomasz: *Leere und Form*. S. 12.

keinerlei Veränderung im Land suggerierte. Der Weg, den das Theater und somit auch das Drama in Polen ging, um sich aus diesem Stillstand zu lösen, soll im Folgendem nachgegangen werden.

2.4 Der Einfluss aus dem Westen

Da ein eigener Theatercode zur Darstellung der Konfrontation mit dem plötzlich in alle Richtungen offenen Leben fehlte, füllten zunächst Stücke der europäischen Nachbarländer die Systemlücke.²⁸

Das Drama verlor nach 1989 seine ihm vom Publikum oft zugeschriebene Aufgabe: wie bei den Romantikern die nationale Zusammengehörigkeit zu stützen oder unter den Repressionen im Kommunismus das System zu unterlaufen und durch Verfremdung die Wirklichkeit zu beschreiben. Es war nun möglich, die Realität im Land offen auf der Bühne zu thematisieren, doch musste zuerst die passende Sprache dafür gefunden werden. Von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, kann man auch sagen, dass die Theatermacher nun von der Aufgabe der politischen Bindung befreit waren und sich in ihrer Arbeit anderen Aspekten des menschlichen Daseins widmen konnten.

Die Freiheit, die in vielen anderen Lebensbereichen Kreativität frei setzte, erwies sich für das Theater als Falle und führte es in eine Krise, die bis in die Mitte der 1990er Jahre andauerte: Das Theater fand weder Texte, noch eine attraktive Darstellungsform, die es den Zuschauern hätte anbieten können. Es tauchte kein Stück auf, das eine Analyse der bedeutsamen Erfahrungen der Polen aus den 1980er Jahren aufgegriffen hätte, es gab keinen Ausdruck der Emotion, für die das Theater ein Ventil hätte sein können.²⁹

Die in dem Zitat erwähnte Krise im polnischen Theater wurde von Warschau aus im Jahre 1998 durch die Arbeit von Grzegorz Jazyna und seinem Wegbegleiter Krzysztof Warlikowski versucht zu überwinden. Durch diese beiden Namen wurde das „Teatr Rozmałości“ zum theatralen Zentrum Polens. Es führte eine neue Ästhetik auf der Bühne ein, die stark unter dem Einfluss des westlichen Theaters und Dramas stand. Die beiden Regisseu-

²⁸ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts. In: *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Mainzer Forschung zu Drama und Theater Bd.39. Tübingen: Francke, 2008, S. 237.

²⁹ Leyko, Małgorzata: Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick, S. 239.

re zitierten und verwendeten Elemente aus der Popkultur und arbeiteten mit dem Einsatz unterschiedlicher Massenmedien. Mit dieser für Polen neuen Theatersprache griffen sie in ihren Inszenierungen Themen und Aspekte auf, die zu dieser Zeit neu waren. Die Helden der Inszenierungen waren in einer modernen Welt angesiedelt, die geprägt von Orientierungslosigkeit und einem Mangel an Zukunftsperspektiven war. Das Theater wurde zu einer Reflexionsfläche des kapitalistischen Wandels, der sich im Land vollzog. Das „Teatr Rozmaitości“ sprach vor allem ein junges Publikum an.³⁰

Grzegorz Jazyna und Krzysztof Warlikowski bedienten sich in ihrem Theaterschaffen westlicher Theaterästhetiken und Texte, um die im Land noch herrschende Sprachlosigkeit des Theaters gegenüber der neuen Realität zu überwinden. Stücke britischer Autoren wie Sarah Kane und Mark Ravenhill standen so, wie in vielen anderen europäischen Ländern, auch unter Jarzynas Direktion am „Teatr Rozmaitości“ auf dem Spielplan.³¹ Für das polnische Theater war dies der entscheidende Schritt und Versuch, sich der neuen Wirklichkeit zuzuwenden, indem man sie in all ihrer Brutalität auf der Bühne darstellte. Zwar konnten die Stücke der britischen Autoren nicht in einem polnischen Kontext gelesen werden, doch entsprachen sie in einer Form den Bedürfnissen des Landes in den 90er Jahren, das an folgendem Zitat zum „new brutalism“ deutlich wird: “It can be seen as veiled political protest: neither right or left, no liberal ethos in the middle affords for a future, in which technology and hardcore materialism appear to offer havens of consumerism.”³²

Besonders Warlikowskis Inszenierung von Sarah Kanes „Gesäubert“ aus dem Jahr 2001 kann als Meilenstein des polnischen Theaters der letzten Dekade angesehen werden. Die Inszenierung provozierte und sprach gesellschaftliche Tabus an und übte so auch Einfluss auf andere Regisseure aus.³³

Zwar löste die neue Darstellungsweise im ersten Moment beim Publikum Empörung und Unverständnis aus, doch führte sie auch zu der Diskussion über die Aufgaben des Theaters im heutigen Polen. Diese Debatte fand nicht nur im abgegrenzten Bereich von Fachzeitschriften und unter Theaterwissenschaftlern statt. Sie reichte bis in die Feuilletons der

³⁰ Zielińska, Maryla: Grzegorz Jazyna: Klare und Kompromisslose Leidenschaft. In: Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen* 32. Berlin: Theater der Zeit. 2006, S. 53ff.

³¹ Vgl. Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext. In: Göbler, Frank (Hrsg.): *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Bd.39*. München: Otto Sagner Verlag, 2005, S. 235.

³² Wandor, Michelene: *Post-War British Drama. Looking back in gender*. London: Routledge, 2001, S. 236.

³³ Vgl. http://www.premio-europa.org/open_page.php?id=64 [zuletzt eingesehen am 28.01.2011].

großen Tageszeitungen und wurde auch von Menschen bestritten, die die Aufführung nicht gesehen hatten. Aus dieser Diskussion erwuchs ein Interesse an neuer Dramatik und zog eine Vielzahl von Übersetzungen und Premieren junger europäischer Dramatiker in Polen nach sich. Małgorzata Leyko nennt in diesen Zusammenhang nicht nur die bereits erwähnten britischen Autoren, sondern auch deutschsprachige wie Marius von Mayenburg, Elfriede Jelinek und Werner Schwab. Das deutschsprachige Drama nahm, neben dem britischen, wichtigen Einfluss auf die Entwicklung des polnischen Theaters und Dramas der 90er Jahre.

Wenn man daher die Sittenkomödie der Zwischenkriegszeit und das doktrinäre sozialistische Drama nach 1949 beiseite lässt, dann muss man feststellen, dass unser Theater über keine reichhaltige Erfahrung auf dem Gebiet des realistischen und naturalistischen Dramas verfügte, auf dessen Poetik sich gerade sowohl das Drama des sogenannten britischen »Brutalisten« als auch das Fäkalidrama aus Schwabscher Feder berief.³⁴

Der um das Jahr 2000 in Polen aufgekommene Stückeboom ist eng mit der Rezeption des europäischen Dramas verbunden. Die „Jungen Autoren“, wie auch die Regisseure, folgten den westlichen Mustern und übertrugen diese später auf den nationalen Kontext. Ebenfalls sollte in diesem Zusammenhang die Direktorin zweier wichtiger Theaterfestivals, „Kontakt“ in Toruń und „Dialog“ in Wrocław, Krystyna Meissner, erwähnt werden. Sie ist eine der prägenden Figuren des polnischen Theaters und das nicht erst seit dem Fall des Eisernen Vorhangs. Sie sah sich, ebenso wie andere Theaterschaffende in den 90er Jahren, mit einer brach liegenden Theaterlandschaft und einem Desinteresse der Zuschauer konfrontiert. Ihr Konzept für die künstlerische Öffnung des Theaters über die Landesgrenzen hinaus und die Erweckung des Interesses beim Publikum setzte sie 1991 in Toruń beim von Festival „Kontakt“ um. Sie lud eine Vielzahl von Inszenierungen aus dem Ausland ein, sei es aus Deutschland oder Russland. Doch sind dies Inszenierungen polnischer Dramatiker gewesen und somit dem Publikum geläufige Texte. Sie hat versucht, es über vertraute und bekannte Inhalte mit neuen und ihm unbekannten künstlerischen Formen zu konfrontieren.

In weiteren Ausgaben des Festivals gastierten deutschsprachige Regisseure wie Frank Castorf und René Pollesch beim Festival. Ihre Verwendung des Theaters als Werkzeug

³⁴ Vgl. Leyko, Małgorzata: Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick. S. 240.

zur Analyse der politischen, sozialen und ökonomischen Situation hatte einen starken Einfluss auf die heutigen Regiegrößen wie Jarzyna und Warlikowski. Auch sie gastierten bereits mit ihren Arbeiten bei dem Festival und profitierten von seinem internationalen Kontext, da sich das Publikum einerseits mit den neuen Sehgewohnheiten, Ästhetiken und Theaterkonzepten vertraut gemacht hatte. Andererseits entschieden sie sich zu einer Distanzierung von der polnischen Theatertradition und beriefen sich in ihren Arbeiten mehr auf ihre westlichen Vorbilder. Von dort holten sie sich neue Impulse und experimentierten in weiterer Folge damit.³⁵

Der Weg der polnischen Gegenwartsdramatik in den 90er Jahren lässt sich grob in folgende Phasen einteilen.

- I. Die Rezeption von ausländischen Stücken, vorrangig aus England und Deutschland
- II. Das Interesse junger Regisseure an diesen Stücken
- III. Das Bedürfnis nach Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im nationalen Kontext

Nachdem einige Wirkungsmechanismen in der einheimischen Theaterlandschaft aufgezeigt worden sind, soll im Folgenden das Schaffen polnischer Dramenautoren in den 1990er Jahren betrachtet werden, um dem Vorwurf ihrer Unzulänglichkeit nachzugehen.

2.5 Zeit der Aufarbeitung

Die intensive und mitunter auch polarisierende Auseinandersetzung mit ausländischer Gegenwartsdramatik hatte zur Konsequenz, dass die Frage nach dem Stand des polnischen Dramas gestellt wurde. Die bereits in den 90er Jahren erfolgreich debütierenden polnischen Dramatiker ließen sich in ihrem Schaffen keinen Übergruppen zuordnen.

Wenn man nach einem gemeinsamen Nenner für diese Autoren suchen würde, so wäre dies gerade die Individualität eines jeden von ihnen, ihre Unabhängigkeit von den Einflüssen des neuen europäischen Dramas sowie der Verzicht auf direkte Bezüge zu aktuellen Problemen des Lebens mittels Allegorien, der Groteske, des

³⁵ Vgl. Łukasz Drewniak im Gespräch mit Krystyna Meissner: Über der Barrikade. In: Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32*. Berlin: Theater der Zeit. 2006, S. 114ff.

historischen Kostüms oder der Anknüpfung an frühere dramaturgische Konventionen.³⁶

Wie anhand des Zitates deutlich wird, orientierten sich die Autoren noch überwiegend an den Arbeitsweisen ihrer Vorgänger vor ´89. Diese Dramen könnten als Zwischenetappe der polnischen Gegenwartsdramatik auf dem Weg zu einem sich konsequent durchsetzenden ästhetischen Realismusprinzip angesehen werden.

Nach Roman Pawłowski unterscheiden sich die Wurzeln der Autoren von der Generation die nach dem 2000er Jahr begonnen haben zu schreiben auch dadurch, dass sie nicht aus einem medial geprägten Umfeld stammen, sondern z.B. aus dem Theaterbereich oder wie Ingmar Villqist, auf den ich im Folgenden zu sprechen komme, aus der Bildenden Kunst.³⁷ Ebenfalls wagten sich anerkannte Prosaautoren wie Andrzej Stasiuk an die dramatische Form und schrieben erfolgreich Stücke für das Fernsehtheater³⁸. Dadurch kam es zu einigen Uraufführungen heimischer Dramen vor denen die Bühne noch zurückschreckte. Es soll ein kurzer Einblick in das dramatische Schaffen der 90er Jahre gegeben werden, um deutlich zu machen, welcher Wandel in den letzten Jahren vonstatten gegangen ist.

2.5.1 Themen

Ein zentrales Thema der Dramatik in den 90er Jahren war die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit Polens unter dem kommunistischen Regime und dem Zweiten Weltkrieg. So setzte sich der Autor Marek Bukowski in seinem 1996 erschienenen Stück „Ciałopalenie“ („Die Leichenverbrennung“)³⁹ mit der Schuldfrage Polens bezüglich der Mord an Juden auseinander.⁴⁰

Ein anderes Beispiel ist die dokumentarische Arbeit von Grzegorz Nawrocki. 1995 wurde das Stück „Młoda Śmierć“ („Junger Tod“) durch Presseartikel inspiriert. Er beschreibt

³⁶ Leyko, Małgorzata: Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick, S. 241.

³⁷ Vgl. Pawłowski, Roman: Wstęp, S. 3.

³⁸ Das polnische Fernsehtheater ist als Programmformat bereits in den 50er Jahren entstanden. Es funktioniert nach Vorbild eines Repertoire-Theaters, doch ohne eigenes Ensemble. Ein bis zwei Mal im Monat werden die Eigenproduktionen ausgestrahlt. An ihnen sind oft namhafte Autoren, Regisseure und Schauspieler des Landes beteiligt Vgl. <http://www.tvp.pl/kultura/teatr/teatr-telewizji> [zuletzt eingesehen am 28.01.2011].

³⁹ Übersetzt von der Verfasserin.

⁴⁰ Sieradzki, Jacek: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku.*

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

eine Serie von Morden, die von Jugendlichen verübt worden sind. Mit diesem Drama entzog man sich nicht mehr prekärer Themen und bediente sich dabei der Formensprache des englischen „brutalism“. Einige andere Autoren zogen sich ins Private zurück, wie z.B. Lidia Amejko. Sie verfolgte eine eher mystische Dramaturgie und bediente sich in ihren Stücken religiöser Elemente.⁴¹

Der Kulturkritiker und Galerist Ingmar Villqist veröffentlicht unter diesem skandinavischen Pseudonym. Er schreibt in Anlehnung an Henrik Ibsen und August Strindberg intime psychologische Dramen. Seine Figuren stehen meist im gesellschaftlichen Abseits aufgrund von Krankheit, sexueller Orientierung oder Abhängigkeit. 2000 gelang ihm der Durchbruch mit dem Stück „Noc Helvera“ („Helves Nacht“)⁴². Es ist eine fiktive Fabel und spielt in den 30er Jahren. In dem Stück nimmt eine Frau einen behinderten Mann bei sich zur Pflege auf, um ihre Schuld zu büßen, da sie ihren eigenen, behinderten Sohn weggegeben hat. Opfer- und Täter-Strukturen im Faschismus stehen dabei im Vordergrund und der Umgang mit behinderten Menschen in der Gesellschaft. Um diesen vor der Säuberung durch Nazis zu retten, bringt sie ihn selbst durch eine Überdosis von Medikamenten um.⁴³

2.6 Resümee

Elżbieta Manthey wollte für diese neuen Stücke eintreten und veröffentlichte im Jahr 2000 eine Anthologie polnischer Gegenwartsdramatik der 90er Jahre.⁴⁴ Bereits im Vorwort formulierte Roman Pawłowski das Ziel, eine Anthologie relevanter Theatertexte zu veröffentlichen, die nicht von kanonisierten polnischen Autoren stammen und versuchen „[...] dem Teufelskreis der polnischen Thematik mit Märtyrertum und Freiheitskampf [...]“⁴⁵ zu entfliehen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass im Bereich der Regiearbeit in den 90er Jahren auf den Bühnen ein Wandel vonstatten ging, der sich auf das Aufkommen junger und experimentierfreudiger Regisseure zurückführen lässt. Diese Bewegung legte den Grundstein für die Entwicklung der jüngsten polnischen Dramatik. Unabhängig davon

⁴¹ Ebd.

⁴² Übersetzt von Karolina Bikont.

⁴³ Sieradzki, Jacek: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*.

⁴⁴ http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci [zuletzt eingesehen am 10.01.2011].

⁴⁵ Manthey, Elżbieta (Hrsg.): *Anthologie polnischer Dramen der Gegenwart*. Sulejówek: ADiT, 2000.

⁴⁶ Pawłowski, Roman: Wstęp, S. 3.

kann der Einschätzung zur Dramenschreibung der 90er Jahre von Michał Walczak als ein „Narratives-Loch“ beigestimmt werden. Insbesondere im Vergleich zur aufkommenden Stücke-Flut nach 2000 und dem breiten Spektrum an Themen und Formen des Ausdrucks und Standpunktes nationalen, wie auch globalen Themen gegenüber.

Als eine Ausnahme kann das 1996 erschienene Stück „Wolność“ („Freiheit“)⁴⁶ vom bereits genannten Autor Marek Bukowski angesehen werden. Anhand des Zitates lässt sich erkennen, dass es auch in der Dramenschreibung der 90er Jahre Ansätze gab, sich in den Stücken mit den Veränderungen im Land auseinander zu setzen, allerdings in einer anderen Form, als es die jungen Autoren in den 2010er Jahren begannen zu tun.

Edi: Der Kommunismus war ein Elefant, nur langsam ging er vorwärts, aber er ging. Klar, manchmal legte er sich in den Schlamm. Doch wenn ihm der Mensch nicht in die Quere kam, hatte er auch keinen Ärger. Wenn die Bekannten halfen, konnte man sogar nach oben auf seinen Rücken klettern und in Ruhe leben. [...] Der Kapitalismus hingegen ist eine wilde Bestie, ein wildes Pferd. Du kennst weder Tag noch Stunde in der er sich über dich wälzen kann und dich zwischen seinen Beinen zertritt. Wenn es dir aber gelingt es zu zureiten und es in die richtige Richtung zu führen, kannst du weit kommen, es sei denn jemand holt sich von ihm runter, denn Interessenten für eine gezähmte Bestie gibt es viele und Platz auf ihr nur wenig.⁴⁷

⁴⁶ Übersetzt von der Verfasserin.

⁴⁷ Bukowski, Marek: Wstęp. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 8. [Übersetzt von der Verfasserin].

3. Das Phänomen der jüngsten polnischen Dramatik

In den 90er Jahren befürchteten einige, dass das polnische Theater und mit ihm die neue Dramenschreibung ein ähnliches Schicksal wie die Oper erleiden würde. Ein Schicksal in dem die klassischen Werke den größten Teil des Repertoires ausmachen und sich Gegenwartswerke nur schwer durchsetzen können. In Polen geschah genau das Gegenteil. Es entstand eine wachsende Nachfrage nach nationaler und internationaler neuer Dramatik. In den vergangenen Jahren setzte im Land ein regelrechter Stücke- und Autorenboom ein. Viele noch unbekannte und junge Autoren traten in die Öffentlichkeit. Ihre Stücke wurden in Theaterzeitschriften und Anthologien publiziert. Es entstand ein Trend zum Lesen von neuer Dramatik und in der Öffentlichkeit herrschte ein Bedarf nach neuen Texten. Ein beträchtlicher Teil schaffte den Weg auch in die Theaterhäuser, sei es nur auf die Studiobühnen oder in szenischen Lesungen. Somit kann man bereits zu Beginn feststellen, dass es im nationalen polnischen Kontext keinen Konflikt in der „doppelten Adressatenbindung von Drama“⁴⁸ gibt. Die Texte wurden als Lesedramen oder auch szenisch rezipiert. Die Leser und Zuschauer suchten in ihnen nach Antworten für ihr eigenes Leben oder nach einem neuen Blickwinkel auf die Wirklichkeit und Gesellschaft, die sie umgaben. Die Themen dieser Stücke sind meist dem Alltag entnommen und ihr Hauptaugenmerk liegt darauf, das „Hier und Jetzt“ zu sezieren. Die Veränderungen im Drama sind ein gutes Beispiel für die Entwicklung und Revolution, die in den letzten Jahren im polnischen Theater vor sich gegangen ist.

Für Roman Pawłowski, den Herausgeber der ersten Anthologie „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne“ („Generation Porno und andere geschmacklose Bühnenerwerke“)⁴⁹ die sich dem Phänomen der neuen polnischen Dramatik widmet, hat Ingmar Villqist den Grundstein für den „Neuen Realismus“ im Drama gelegt. „Das Problem der Toleranz war in der Zeit des Übergangs von der kommunistischen Uniformität zum Individualismus eine der wichtigsten Fragen. Stücke wie ‚Noc Helvera‘ (Helters Nacht) oder der Zyklus ‚Beztlenowce‘ (Anaerobier)⁵⁰ konfrontierten das Publikum mit dem Anderen

⁴⁸ Bayerdörfer, Hans-Peter: Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgeblich zur Einführung. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 7.

⁴⁹ Übersetzt von Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa.

⁵⁰ Übersetzt von Karolina Bikont.

und fragten nach den Grenzen der Toleranz.“⁵¹. Villqist schaffte es in seinen Stücken, eine Brücke zur Realität im Land und der Lebenswirklichkeit der Menschen zu schlagen. Die Aktualität des Themas und seine Relevanz für die Gesellschaft machten sich auch dadurch bemerkbar, dass es zeitgleich mit den Publikationen in Polen zu einer Erhöhung von fremdenfeindlichen und nationalistischen Tendenzen kam.⁵²

Nachdem im vorherigen Kapitel die Entwicklung der polnischen Dramatik und des Theaters in den 90er Jahren in den wesentlichsten Zügen nachgezeichnet wurde, steht nun das Phänomen der jüngsten polnischen Dramatik im Zentrum. Als Konsequenz der Rezeption neuer westlicher Dramatik und Theaterästhetik, begannen junge Autoren mit verschiedenen Elementen dieses Theaters zu experimentieren, sich diese für ihr eigenes Schaffen anzueignen und entsprechend ihren Bedürfnissen zu modifizieren. Die beiden wohl wichtigsten Lektionen, die sie von den westlichen Theaterschaffenden lernten, waren die anti-illusionistische Theaterästhetik und das anti-psychologische Spiel.

Das Aufleben der neuen Dramatik bot die Möglichkeit, eine neue Theatersprache zu entwickeln und mithilfe dieser die Theaterlandschaft und die Sehgewohnheiten der Zuschauer zu wandeln. Im Zentrum dieser neuen Dramatik steht, wie bereits erwähnt, ein „Neuer Realismus“ der versucht, die Mauer des Theaters für die Lebensrealität der Menschen im Land durchlässig zu machen. Die jungen Autoren und Theatermacher sind darum bemüht, in ihren Stücken möglichst nah an der Realität der Zuschauer zu sein, sei es durch den dokumentarischen Charakter ihrer Stücke oder durch das Verlassen des Theaterraumes. Das sogenannte „Neue“ wird in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gestellt. Die Dramatiker suchen auf unterschiedlichen Wegen ihren Zugang zur Welt und bedienen sich dabei verschiedenster Stilmittel, die sich von einer traditionellen Dramenform und -struktur gelöst haben. Sie entsprechen in ihren Inspirationsquellen, ihren Arbeitsweisen und der offenen dramatischen Form der gegenwärtigen Entwicklung der Gesellschaft, die „[...] ein genereller Pluralismus, ein Mit- und Nebeneinander verschiedener „Diskurse“, Lebensformen und Weltanschauungen [...]“⁵³ prägt.

⁵¹ Pawłowski, Roman: Made in Poland - mit eigenem Blick. Tendenzen der neusten polnischen Dramatik. In: *Theater der Zeit*. Nr.6, 2005, S. 20.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Boisits, Barbara; Stachel, Peter: Einleitung. In: *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen, 2000, S. 14.

3.1 „Der Einbruch des Realen“⁵⁴

Die Werke von jungen Autoren und die Arbeitsweise der Theaterschaffenden stehen unter dem Einfluss dieser pluralistischen gegenwärtigen Gesellschaft. Die Veränderungen der letzten Jahrzehnte, hier im Speziellen der ehemaligen Ostblockstaaten, haben die Darstellung der Welt auf den Bühnen erschwert. Komplexe Strukturen und verstrickte Zusammenhänge lassen sich schwerer in dramatische Situationen darstellen. Hinzukommen die sich wandelnden Wahrnehmungsprozesse beim Rezipienten durch die Präsenz der „Neuen Medien“.

Der Einsicht folgend, dass die New Economy zunächst die Arbeitswelt, aber nachfolgend die privaten Lebenszusammenhänge entscheidend prägen würde, wandten sich viele Künstler mit wachsendem Interesse der Veränderungen im Alltag und den Auswirkungen der neuen ökonomischen Realität auf die sozialen Zusammenhänge zu.⁵⁵

Der sogenannte „Neue Realismus“ trat auf den Plan und wurde auch für die Dramenschreibung zur ästhetischen Kategorie. Im Folgenden soll der Begriff des Realismus als Stilmerkmal in der Literatur kurz erörtert werden.

3.1.1 Der Realismus in seinen historischen Merkmalen

Betrachtet man die Grundmerkmale des Realismus in der Epochenbezeichnung des 19. Jahrhunderts fällt auf, dass die ihm zugeschriebenen Eigenschaften ebenfalls für später aufkommende realistische Strömungen in Kunst und Literatur von Relevanz sind. Messen lässt sich demnach Realismus unter anderem “[...] anhand der wiedergegebenen zeitbezogenen Aktualität, der mitgeteilten Reflexion über soziale, ökonomische, politische und ideologische Zeiterscheinungen, an den dargestellten Kausalzusammenhängen von gesellschaftl. und individueller Daseinsform [...]”⁵⁶. Ebenfalls lassen sich die Merkmale auf den Realismus als Stilmerkmal übertragen. Bei diesem kommt, nach Helmut Weidhase, allerdings hinzu, dass es im Realismus als Stilmerkmal zu einem vermehrten Auftreten

⁵⁴ Gerstenberg, Judith; Günther, Matthias: Die Neuerfindung des bürgerlichen Theater Basel. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Text und Kritik, 2004. S. 214.

⁵⁵ Tiedemann, Kathrin: Vorwort. In: Tiedemann, K. (Hrsg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildschirm*. Berlin: Theater der Zeit. 2007, S. 7.

⁵⁶ Weidhase, Helmut: Realismus. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): *Metzlers Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990, S. 376.

der eben genannten Merkmale kommt: der „zeitbezogenen Aktualität“, der „Reflexion“ über verschiedene gesellschaftliche Erscheinungen und der Darstellung der sich gegenseitig bedingenden Zusammenhänge zwischen der Gesellschaft und dem Individuum.

Beiden Ausprägungen des Realismus liegt, wie er schreibt eine Verständnis zugrunde, „[...] das sich durch konkrete, historische, Mitteilung des Faktischen bestimmt [...]“⁵⁷.

An den von Gero v. Wilpert aufgezählten Merkmalen des Realismus als literarische Gattung, der um 1850 verstärkt seine typisierenden Elemente annahm, werden Parallelen zur heutigen Arbeitsweise der jungen Dramatiker deutlich:

[...] die wirklichkeitsgetreue, detailgenaue Darstellung der gegebenen Tatsachen, natürl. Verhältnisse und sinnl. erfahrbaren Vorgänge mit den ihnen angemessenen einfachen sprachl. Mitteln [...] ⁵⁸

Die Menschen der Unter- und Mittelschicht werden in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen und auch in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft in den Fokus gerückt. „Doch bleibt die Milieuschilderung nicht Selbstzweck; die Aufmerksamkeit richtet sich auf die seel. Funktion und ihre Beziehung zur Körperwelt, jedoch ohne Beziehung zum Transzendenten [...]“⁵⁹, denn die Religion hatte (wie auch in unserer heutigen, säkularen Gesellschaft) ihre Funktion als lebensbestimmende Instanz verloren. Das Individuum wird vordergründig von seinem Lebensumfeld und der Gesellschaft bestimmt und gesteuert, der religiöse Parameter von Schuld und Unschuld fremd sind.⁶⁰ Unter den polnischen Gegenwartsdramatikern gibt es eine Strömung, auf die sich die eben erwähnten Elemente übertragen lassen. Die Autoren beschreiben die Wirklichkeit und den Alltag der polnischen Unterschicht, die in den neuen Umständen im Land eine vertraute und richtungweisende Instanz, sei es durch die Partei, die Familie (durch die Auflösung der traditionellen Familienstrukturen) oder die Kirche, verloren haben.

Auch heute sind immer noch einige stilistische Elemente des Realismus des 19. Jahrhunderts in der Literatur aufzufinden, auch in der Dramatik: Dazu zählen z.B. „[...] Entsagung und Resignation mit schlichtem Humor als Waffe gegen die Bedrohung des Daseins.“⁶¹, der Verzicht auf eine konkrete Erzählinstanz oder Sprachebene der Figuren, die

⁵⁷ Ebd. S. 376.

⁵⁸ v. Wilpert, Gero: Realismus. In: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001, S. 662.

⁵⁹ Ebd. S. 663.

⁶⁰ Vgl. Ebd.

⁶¹ v. Wilpert, Gero: Realismus, S. 663.

der ihres jeweiligen Milieus entsprechen sollte.⁶² Diese Stilmerkmale sind in Gegenwartsdramen vermehrt anzutreffen.

3.1.2 Der Realismus als Chance für Drama und Theater

Trotz des beträchtlichen Einflusses des Werks Hans-Thies Lehmanns „Postdramatisches Theater“ und seiner weitläufigen Rezeption unter polnischen Theaterschaffenden, basiert das Theater für viele Theatermacher, in logischer Konsequenz auch für die Autoren, auf dem Drama. Welche Formen und Auswüchse es auch annehmen mag. Auch wenn die Autoren, genauso wie auch im weit verbreiteten Regietheater in anderen europäischen Ländern, seit den 70er Jahren verstärkt, weniger Mitspracherecht oder Gewichtung bei den Inszenierungen hatten, setzen heutzutage die Theater und auch die Kritiker vermehrt auf neue Dramen. Ihnen wird die Aufgabe zugetragen, dem Theater eine gesellschaftliche Aktualität einzuschreiben und das im wahrsten Sinne des Wortes. Diese Möglichkeiten in der Textproduktion gehen damit einher, dass sich auch vermehrt junge Regisseure durchsetzen konnten, die nicht davor zurückschrecken, sich dieser neuen Dramatik anzunehmen. Wieder muss an dieser Stelle auf die politische Vergangenheit Polens als Ostblockstaat hingewiesen werden und der damit verbundenen Konsequenzen für das kulturelle Leben im Land.

Kennzeichnend war, dass die jungen Regisseure zum Zeitpunkt ihres Debüts mit niemandem konkurrieren mussten, sie nahmen nur den leeren Platz ein, den die ausgebrannte Generation der Fünfzigjährigen freiwillig geräumt hatte.⁶³

An diesem Zitat von Łukasz Drewniak wird deutlich, dass sich das Theater und mit ihm die Zuschauer fast unumgänglich auf die neue Strömung einlassen mussten. Damit das Theater nicht ein Ort wurde, in dem hauptsächlich Schulklassen ihre Vormittage verbrachten und gelangweilt polnischen Nationaldramen beiwohnten oder nur eine abgegrenzte Theaterelite ein- und ausging, musste das Theater die Jugend als Chance sehen. Was die jüngste polnische Dramenproduktion betrifft, brach in den letzten Jahren ein regelrechter Wahn bezüglich der Realitätsnähe in den Stücken aus. Die Darstellung der

⁶² Vgl. Ebd. S. 663.

⁶³ Drewniak, Łukasz: Der Tsunami der Jugend. In: Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32*. Berlin: Theater der Zeit. 2006, S. 96.

Wirklichkeit des Landes, einer Generation oder einer gesellschaftlichen Gruppe wird das wichtigste Kriterium zur Bewertung dieser. Diese Obsession ist Teil einer weiter greifenden Frage. Sie hängt mit dem Bedarf an Realismus im Theater zusammen.

Die Veränderungen in der Dramatik, der Rolle und Funktion des Autors und die Verbindung dessen mit dem Theater vollzogen sich in Polen vergleichbar mit der des deutschsprachigen Theaters. Die Probleme und Chancen von Theater und Drama, die Thomas Ostermeier in seinem 1999 verfassten Text „Das Theater im Zeitalter der Beschleunigung“ anführt, lassen sich auch auf das polnische Theater übertragen. Wenn der Autor wieder, wie Ostermeier schreibt, als eine Art Bindeglied zwischen der Welt und dem Theater aktiv werden soll, beschreibt er genau die Veränderungen in der polnischen Theaterlandschaft und die Neuorientierung dieser und sie kann durchaus als Kampf „[...] für einen neuen Realismus auf der Bühne“⁶⁴ angesehen werden. Ebenfalls sind die von Ostermeier gestellten Aufgaben und Anforderungen an den Autor gleichzusetzen mit denen der polnischen Kritiker. Die von Ostermeier geforderten Neuerungen im Theater sollen dazu führen „[...] heute wieder vom Scheitern des Einzelnen an der Gesellschaft, an der Welt und am Leben zu erzählen, [...]“⁶⁵. Der Autor muss aufmerksam die Wirklichkeit beobachten und sich ihr nähern, seine Figuren dieser direkt entnehmen, seine Sprache an das soziale Umfeld der Figuren anpassen. In erster Linie eine Form für einen dramatischen Konflikt finden oder eine Geschichte widerspiegeln, die den Problemen unserer heutigen Welt entspricht und sie beleuchtet. Dabei wendet sich Ostermeier strikt gegen ein Prinzip, das einige der jungen Dramatiker in Polen praktizieren und auf das ich im weiteren Verlauf der Arbeit noch öfter zu sprechen kommen werde. Diese Kritik kommt auch von polnischen Kritikern und Theaterwissenschaftlern: „Realismus ist nicht die einfache Abbildung der Welt, wie sie aussieht.“⁶⁶ Einigen der Autoren gelingt es nicht, den Schritt von der beobachtenden und deskriptiven Ebene auf eine komplexere und abstraktere zu tun. Sie bleiben in der deskriptiven Ebene verstrickt und geben dem Leser oder Zuschauer zwar ein Bild seiner Wirklichkeit, allerdings ohne größeren Zusammenhang innerhalb der Gesellschaft.

Ostermeier sieht eine Adaption medialer Vermittlungs- und Wirkungsstrategien fürs Drama als Möglichkeit zur Schaffung einer neuen Bindung zwischen Bühne und Publikum an. Die durch die „Neuen Medien“ veränderten Wahrnehmungsmechanismen der

⁶⁴ Ostermeier, Thomas: Theater im Zeitalter der Beschleunigung. In: *Theater Heute*. Nr.7, 1999, S. 10.

⁶⁵ Ebd. S.13.

⁶⁶ Ebd. S.13.

Zuschauer zwingen einen Autor regelrecht dazu, auch in der Dramaturgie der Stücke einen beschleunigten und komplexeren Erzählstil zu verfolgen. „Das filmische Erzählen, die Montage und Ellipse, müssen sich für das Theater sogar noch radikalieren [...]“⁶⁷. Diese Forderung Ostermeiers wurde von vielen polnischen Autoren umgesetzt. Die Folge war, dass die Dramaturgie der Stücke undurchsichtiger und verworren wurde. Figuren tauchen gelegentlich ohne genauer ersichtliche Motivation auf der Bühne auf, genauso verschwinden sie auch wieder und lassen dabei den Zuschauer oftmals ratlos zurück. Nicht durch kulturelles oder historisches Vorwissen erschließen sich ihm die Figuren, sondern durch seine Erfahrungen des Alltags (was hier keiner Wertung unterliegen soll). Die Entwirrung und Analyse wird dem Zuschauer überlassen, der meist ohne konkrete Antworten auf die aufgeworfenen Fragen den Saal verlässt. Der Versuch oder die Aufgabe heißt in diesem Fall, dem Zuschauer eine Perspektive auf sein Umfeld, auf die Welt, die ihn umgibt, zu geben. Auf die Realität?

3.1.3 Das Drama als Spiegel der Gesellschaft

Ausgehend von der durch z.B. Peter Szondi thematisierten Krise des Dramas, in der „Die darzustellenden Probleme der Gegenwart [...] die Darstellungskraft der dramatischen Situation [übersteigen]“⁶⁸, suchen Autoren wie auch Theatermacher nach neuen Wegen, diesem scheinbar vorherrschenden Problem entgegenzuwirken. Ein in den Diskussionen immer anzutreffender Punkt ist das rivalisierende Verhältnis zwischen dem Theater und den „Neuen Medien“. In ihren Mitteln näher am wahren Leben und fähig, unmittelbar Illusionen schaffen zu können, muss das Theater zwangsläufig den kürzeren ziehen gegenüber dieser Konkurrenz. Ob es nun beim Autor liegen kann, diesen „Rückstand“ des Theaters gegenüber den „Neuen Medien“ wieder auszugleichen, soll im folgenden analysiert werden und welche Mechanismen von der polnische Gegenwartsdramatik adaptiert und modifiziert werden, um dem Zuschauer einen für seine Lebenswirklichkeit relevanten Diskurs zu liefern. Mit anderen Worten geht es um die Glaubwürdigkeit der Erzählung und somit auch um den Aufbau der dramatischen Handlung. Diese beiden Faktoren werden nun zunehmend von den „Neuen Medien“ bestimmt.

⁶⁷ Ostermeier, Thomas: Theater im Zeitalter der Beschleunigung, S. 13.

⁶⁸ Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. In: *Theater Heute*. Nr.10, 2008, S. 14.

Als Grundlage zur Analyse dieser Modifikation der Stücke dienen mir zwei Texte: Małgorzata Sugieras 2005 veröffentlichter Text „Auf der Suche nach dem Realismus- Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahren [sic!] im europäischen Kontext“ und ein in der monatlich erscheinenden Theaterfachzeitschrift „Dialog“ publizierter Essay von Dobrochna Ratajczakowa „Reality Drama“.

Beide Texte erläutern das jüngste polnische Drama und sein Verhältnis zum Realismus anhand der 2003 erschienenen Anthologie von Roman Pawłowski „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne“ („Generation Porno und andere geschmacklose Bühnenwerke“)⁶⁹. Diese Anthologie wird auch im Verlauf dieser Arbeit im Zentrum der Betrachtung stehen und anhand der in ihr publizierten Stücke wird versucht, eine Bestandsaufnahme der polnischen Gegenwartsdramatik zu ermöglichen.⁷⁰

Die Anthologie von Pawłowski trat in Polen eine Diskussion los, da er sich damit brüstete, als erste Sammlung von Gegenwartsdramatik in einer zuvor nie da gewesenen Form die herrschenden Missstände und Probleme im Land anzusprechen. Die Menschen mit der Wirklichkeit ihres Landes zu konfrontieren. Ihnen das vor Augen zu führen, wovor sie diese sonst verschlossen halten. Sugiera weist darauf hin, dass es bereits bei der Rezeption der ausländischen Werke Ende der 90er Jahre zu Meinungsverschiedenheiten bezüglich ihrer Relevanz kam. Doch diesmal empörte man sich nicht über theatrale Sozialstudien anderer Länder. Diesmal lag man selbst auf dem Seziertisch und alle übergangenen und missachteten Konflikte wurden vermeintlich der Öffentlichkeit präsentiert. Man fühlte sich entblößt. Die für das Publikum ungewohnte Form der neuen, einheimischen Stücke und ihre Themen brachten bald die Frage auf, wie viel Realität in den Stücken wirklich stecken konnte. Zeichneten diese Stücke wirklich ein unverklärtes und wahres Bild der polnischen Lebenswirklichkeit auf, wie es Pawłowski im Vorwort zu seiner Anthologie behauptete? Der sich bemerkbar machende Konflikt und die daraus erwachsende Kritik konnten auch als Chance zur Veränderung angesehen werden, forderten doch viele ein nationales Drama auf den Bühnen sehen zu wollen, das im nationalen Kontext angesiedelt ist und nicht der Lebenswirklichkeit des Nachbarlandes entspricht und somit beim Publikum „(...) einen größeren Einfluss auf ihre Weltanschauung und die von ihnen vertrete-

⁶⁹ Die Anthologie wird im weiteren Verlauf mit „Generation Porno“ abgekürzt.

⁷⁰ Der Anspruch von Aktualität in Bezug auf den Begriff der Gegenwart ist problematisch. Es soll darauf hingewiesen werden, dass versucht wird ein möglichst genaues Bild der polnischen Gegenwartsdramatik im Zeitraum der Publikation von Roman Pawłowski im Jahre 2003 aufzuzeigen. Auf die folgenden Entwicklungen kann in dieser Arbeit aus Platzgründen und aufgrund des sich in einer Transformation befindenden Gegenwartsdramas nicht eingegangen werden.

nen moralischen Werte ausüben soll.“⁷¹ Im Zuge dieser Bewertung der Dramen nach ihrem Realitätsgrad stellte man in erster Linie fest, dass die traditionellen Analysemechanismen nicht mehr griffen, da sich die meisten Autoren neuer Techniken bedienten. Die verdächtige Nähe zu den „Neuen Medien“ war schnell durchschaut und der Begriff des „Reality Drama“ nach Dobrochna Ratajczakowa war entstanden.

3.2 Das medialisierte Drama

Dobrochna Ratajczakowa führt in ihrem Essay ausgehend von einzelnen Mechanismen des „Reality-TV“, die sie auf das Phänomen und die Eigenschaften der polnischen Gegenwartsdramatik überträgt, die mediale Prägung dieser vor. Die Konsequenz davon liegt für sie in einem dieses Fernsehformat spiegelnden, kopierenden und somit „beliebigen“ Drama. Sie nimmt in ihren Ausführungen eine gegensätzliche Position zu Ostermeier ein. Durch die vermehrte Adaption medialer Mechanismen, in diesem Fall speziell jener des Fernsehens, löste sich eine traditionelle dramatische Werkstruktur auf. „In der festen Annahme, dass unser ungeschultes Auge nicht mehr in der Lage, ist das komplexe und sich wandelnde Leben zu verstehen, akzeptiert man die Bedingungen des Übertragungskanaals“⁷², die nun die Werkstruktur dominieren. Der durchaus polarisierenden Anthologie „Generation Porno“ von Pawłowski macht sie den Vorwurf, sie würde sich mit den Stücken auf Erzählungen einer Generation und der sie umgebenden Welt konzentrieren und die Vermittlung dieser als ihre essentielle Qualität darstellen. Doch mit welchen Mitteln wird diese Welt dargestellt und wie sehr entspricht sie der Realität? Ihrer Ansicht nach liegt das Problem darin, dass die in der Anthologie publizierten Stücke nicht als „authentische Zeugnisse polnischer Wirklichkeit“⁷³ zu betrachten sind, da sie dem Zuschauer, ähnlich wie das Fernsehformat des „Reality-TV“, eine Realität/Wirklichkeit nur vorgaukeln. Die Angleichung der Arbeitsweisen der Dramatiker an die des Fernsehformates führten dazu, dass eine durch das Fernsehen und andere Massenmedien bereits kopierte Welt erneut durch sie vervielfältigt wurde. Die Autoren erzeugen eine weitere Kopie einer bereits bestehenden Welt. Das durch Pawłowski im Vorwort zur Anthologie ange-

⁷¹ Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext, S. 236.

⁷² Ratajczakowa, Dobrochna: Reality Drama. In: *Dialog*. Nr.7, 2004, S. 61. [Übersetzt von der Verfasserin].

⁷³ Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext, S. 236.

führte Argument, der Hauptfeind der Autoren wäre das Fernsehmedium (da diese seine Mechanismen aus eigener Erfahrung kennen) wird von ihr somit ins Gegenteil gekehrt. Die oft aus der Medienbranche stammenden Autoren stehen in ihrer subjektiven Wahrnehmung unter dem Einfluss dieses Mediums und haben seine Wirkungsmechanismen auf ihre Dramen übertragen. Sie ahmen somit nicht die Wirklichkeit nach, sondern das mediale Abbild von ihr. Demnach ist laut Ratajczakowa das Phänomen des „Neuen Realismus“ in der polnischen Gegenwartsdramatik an der Schnittstelle zwischen den audiovisuellen Medien und dem subjektiven Weltbild seiner Autoren anzusiedeln. Diese veränderte Ausgangssituation verlangt auch nach einem neuen Zugang, der nicht mehr im Kontext einer traditionellen Poetik steht, sondern sich an dem Format des Reality-TV orientiert. Die Wahrnehmung und Bewertung muss demnach in die Ästhetik der Populärkultur und eines medialen Realismus übertragen werden. Dafür erläutert sie zuerst die Funktionsweisen dieses TV-Formates.

3.2.1 Reality-TV und seine Mechanismen

Das Phänomen des Reality-TV ist in seiner Grundstruktur auf das Prinzip der Aufzeichnung und Wiedergabe gestützt. Es baut bei einigen Formaten auf die Interaktivität mit dem Zuschauer auf, indem ihm die Möglichkeit gegeben wird z.B. durch Votings das Geschehen mitzubestimmen. Desweiteren operiert es mit der Kategorie der Unvollkommenheit und ermöglicht, alltägliche und durchschnittliche Ereignisse ins Zentrum der Betrachtung zu rücken. In seinen Vermittlungsstrategien zielt es darauf ab, dass Fiktion und Realität vom Zuschauer nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. Es ist stets darum bemüht, die Realität zu suggerieren, obwohl es sich in einer inszenierten Situation abspielt. So titelte bereits die „Zeit“ in einem Artikel zu diesem Fernsehformat: „Neue Fernsehsendungen fungieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden.“⁷⁴ Auf die Plausibilität der Ereignisse wird hoher Wert gelegt, z.B. durch Drehs an realen, authentischen Schauplätzen, genauso wie auf spontanes Verhalten der Personen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die subjektive Präsentation der Handelnden. Die Informationsvergabe erfolgt somit nur über die Figuren und auf einen kommentierenden Erzähler aus dem Off wird bewusst verzichtet, um einen möglichst starken

⁷⁴Autor unbekannt. Die Willigen und die Billigen. <http://www.zeit.de/2003/35/Reality-TV> [zuletzt eingesehen am 13.11.2010].

„Realitäts-Effekt“ zu erzeugen. Die dazu genutzten Techniken sind z.B. die einer amateurhaft wirkenden Kamera. Durch die Montage werden die auftretenden Personen (oder doch Figuren?) in Heldenrollen dargestellt.⁷⁵

Welchen Einfluss hat dieses Format nun auf den Rezipienten und was übt bei ihm den Reiz zum Konsum aus? Dem Zuschauer wird ein Einblick in eine ihm sonst unzugängliche und fremde Situation gewährt. Er wird Zeuge von dieser und kann den dargestellten Ausschnitt der vermeintlich realen Welt aus gesichertem Abstand beobachten. Der Zuschauer befindet sich beim Betrachten in einer Lernsituation, die für ihn auch einen Unterhaltungswert hat. Die ihm gezeigten und leicht zugänglich aufgearbeiteten Bilder sollen ihm das Gefühl vermitteln auf diese konkrete ihm vorgeführte Lebenssituation vorbereitet zu sein. Er hat an nützlicher Lebenspraxis dazugewonnen und hat einen weiteren Teil seiner Welt durchschaut und sie als „Wahrheit“ seiner Zeit akzeptiert.

3.2.2 „Reality Drama“

Das neue Drama eignet sich im Kampf, um die Nähe zum Leben und zum Zuschauer, Mechanismen des Fernsehformates an, indem es „[...] an das Thema der Wahrheit und ihrer Erkenntnisfunktion [...]“ herangeht, indem es „[...] ausschließlich eine Fiktion der Realität aufbaut [...]“ und dem Rezipienten „[...] statt ehrlicher Erkenntnisbemühung einen viel mehr oberflächlich-sensationellen Effekt ‘Der Berührung des wahren Lebens’ anbietet“⁷⁶. Diese Methode bringt eine Veränderung der Arbeitsweise junger Autoren mit sich. Die Ablehnung einer traditionellen Dramaturgie in den Stücken und die mit ihr zusammenhängenden, ästhetischen Kategorien, sowie der Anspruch zur Ganzheit des Kunstwerkes sind auch in der polnischen Gegenwartsdramatik verbreitet. Wie auch in anderen Ländern steht sie unter dem Einfluss der sich verbreitenden Pop-Kultur, der De-Literarisierung und einer Aufweichung tradierter Spielweisen der mimetischen Künste.

Wie genau werden die Mechanismen und Arbeitsweisen des Fernsehformates „Reality-TV“ auf das neue Drama übertragen, so dass Dobrochna Ratajczakowa zu der Konsequenz kommt, den Begriff des „Reality Drama“ einzuführen? Die Autoren setzten die Welt in ihren Stücken nach einem Bau- oder Setzkastensystem zusammen und orientier-

⁷⁵ Vgl. Ratajczakowa, Dobrochna: Reality Drama, S. 61. Ich werde an dieser Stelle nicht auf das Verhältnis vom epischen und aristotelischen Dramen- und Theaterverständnis eingehen, obwohl Reality TV nach den Mechanismen der Einfühlung und Identifikation, wie in der aristotelischen Poetik beschrieben, vorgeht.

⁷⁶ Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext, S. 236.

ten sich dabei eher an einem photographischen Prinzip und den audiovisuellen Medien. Dabei versucht das Drama nach ähnlichem Prinzip des „Reality-TV“ die Funktion eines unmittelbaren Vermittlers der Wirklichkeit zu übernehmen, indem es dem Rezipienten hilft das Leben zu begreifen. Mikrokosmos für Mikrokosmos lernt er mehr über die Welt und ihre Menschen. Die Texte basieren auf Zitaten des Alltags, die selten in einen weiteren Kontext gestellt werden. Dieses photographische Prinzip stellt die Ereignisse stets isoliert dar, doch verbreitet es sie unter dem Aspekt eines generellen gesellschaftlichen Charakters. Das Wort und die Sprache sind das zentrale Mittel der Sinnerzeugung. Sie visualisieren und beschreiben die Situation. Sie sind geprägt von Anglizismen und Terminologien. Die Helden zeichnen sich durch eine Armut der Sprache aus und illustrieren sich selbst in einer singulären Rollensituation. Die Techniken einer traditionellen Dramatik sind in diesen Stücken vermehrt reduziert oder nicht mehr vorhanden. Man findet „[...] Überreste einer Figurenkonstruktion und -konstellation, von Handlung und Fabel, manchmal Schatten einer dramatischen Situation [...]“⁷⁷. Ratajczakowa zieht den Vergleich zu französischen Dramen der „Comédie rosse“, einer Abwandlung des naturalistischen Dramas, „[...] von naiver Unmoralität, krasser Brutalität und unbewußtem Zynismus [...]“⁷⁸. In diesem ist man vordergründig Fragmenten der Realität nachgegangen. Diese Dramen bedienten sich des Sprachcodes der Umgangssprache und betrachteten voyeuristisch die Verhältnisse im Arbeitermilieu. Die in der damaligen Zeit formulierte Kritik an der „Comédie rosse“ ist vergleichbar mit einigen Kritikerstimmen (auch Ratajczakowas) zum polnischen Gegenwartsdrama: Mangel an literarischer Ambition, dramaturgische Armut basierend auf einem Presse- und Reportagencharakter und negativer Einfluss der „Neuen Medien“. Anhand ihres Beispiels wird deutlich, dass die neu aufkommenden Medien im 20. Jahrhundert, wie auch die heutigen, als überwiegend negativer Einfluss auf das Drama angesehen wurden.

Einen weiteren Grund für die Veränderung der zeitgenössischen Dramenproduktion durch den Einfluss neuer Medien sieht Ratajczakowa in der Tradition des polnischen Fernsehtheaters. Diese spezifische Form der Theaterkunst ist in Polen ein etabliertes Fernsehformat. Regelmäßig werden Theaterproduktionen, angepasst an die Mechanismen des Fernsehmediums, ausgestrahlt. Die Inszenierung muss in ihrer Gesamtheit an die Bedingungen der medialen Transformation angepasst werden und somit die eigenen theatralen Mit-

⁷⁷Ratajczakowa, Dobrochna: Reality Drama, S. 64.

⁷⁸v. Wilpert, Gero: Realismus, S. 141.

tel modifizieren. Nun kehrt sich die Situation um und die medialen Mittel modifizieren das Ursprungsmedium Theater. Diese Zusammenarbeit von Theater und Fernsehen hat auch außerhalb dieses spezifischen Formates Einfluss genommen. Diese neu fusionierten Konventionen aus beiden Medien wurden direkt in das Drama und Theater übertragen und eingeschrieben.

3.2.3. Konsequenzen für den Rezipienten

Was sind nun die Konsequenzen für die Wahrnehmung des Rezipienten bei dieser neuen Art der Dramenproduktion? In erster Konsequenz kommt es, wie Sugiera zusammenfasst, zu einer „klassischen Dichotomie“ zwischen einem „[...] positiv zu bewertenden Sein und des negativ betrachteten Schein [...]“⁷⁹. Diese wird in unserem Fall noch weitere geführt. Das Abbild der Wirklichkeit in den Stücken, das nach Ratajczakowa nur eine weitere Kopie der bereits gefilterten Wirklichkeit durch die Medien ist, wird mit dem ungefilterten Bild der Wirklichkeit gleichgesetzt. „Ein automatisiertes Bild, das sich als Wirklichkeit ausgibt [...]“⁸⁰. Der Rezipient muss aus diesem Grund bei der Wahrnehmung dieser Texte, „[...] die Bedingungen des ‚medialen Realismus‘ offenbart bekommen, damit [er] außer der scheinbaren Realität das fiktive Konstrukt [...]“⁸¹ erkennen kann.

Ratajczakowa ordnet diese verbreiteten Phänomene „der zeitgenössischen Maske des Realismus“⁸² zu, die im Zwischenbereich von literarischen Dramen und medialen Auswüchsen anzusiedeln ist. Die beschriebenen Kategorien in denen die Merkmale des „Realismus“ dargestellt worden sind, werden ihrer Ansicht nach von den polnischen Autoren nicht erfüllt, da sie unter dem Einfluss der Medien stehen. Ebenfalls impliziert sie, wie Sugiera bemerkt, dass der Realismus als ästhetische Kategorie in seinem Schaffen sonst ein „echtes“ Bild der Welt zeichnet und nicht probiert eine fiktive Realität zubauen. Gehört zu den ästhetischen Paradigmen dieser Epoche die „zeitbezogene Aktualität“, doch stets auch die Reflexion dieser. Es ist schwer, zu bewerten, ob es den Dramatikern gelingt, ein authentisches und reales Bild der Wirklichkeit zu zeichnen oder ob es sich um

⁷⁹ Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext, S. 237.

⁸⁰ Ratajczakowa, Dobrochna: Reality Drama, S. 68.

⁸¹ Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext, S. 237.

⁸² Ebd.

eine Scheinrealität handelt. Die Verschiebung der ästhetischen Grenzen in den Bereich der Populärkultur hängt auch mit dem Versuch der Autoren und auch der Rezipienten zusammen, sich von dem ehemals praktizierten, politischen und patriotischen Diktat zu lösen.⁸³

Sugiera sieht die wertende Dichotomie von Sein und Schein in diesem Kontext als veraltet an. Es sei nicht zeitgemäß, die Werke der Populärkultur anhand von vererbten Paradigmen „[...] des Modernismus und seiner Sehnsucht nach auratischer Kunst [...]“⁸⁴ zu messen und zu beurteilen. Mit der Inszenierung von Authentizität und ihrem Vermögen, dem Zuschauer Realität zu vermitteln, tritt ein anderes Bewertungskriterium in den Mittelpunkt. Daher ist es nach Sugiera problematisch, die neuen Dramen und die Arbeitsweisen der Autoren vordergründig anhand ihres zeitgenössischen Charakters zu bewerten und zu fragen, wie wahr oder verzerrt die Realität in den Stücken präsentiert wird. Der medial bestimmte Charakter der heutigen Populärkultur wirkt sich bereits seit den 90er Jahren auf die Werke zeitgenössischer Dramatiker aus und verlangt nach neuen Rahmenbedingungen zur Kontextualisierung der Stücke. In diesem Zusammenhang ist das Schlagwort des „neuen Realismus“ unumgänglich. Wo wieder Thomas Ostermeiers Forderungen wichtig sind: im Theater das „Hier und Jetzt“ in den Mittelpunkt zu stellen und den Zuschauer mit der ihn umgebenden Wirklichkeit zu konfrontieren. Doch bleibt nicht nur der Autor maßgeblich an diesem „neuen Realismus“ beteiligt, sondern vor allem auch der Zuschauer.⁸⁵ Es liegt somit an ihm, den präsentierten Mikro- oder Makrokosmos nach seiner Wahrscheinlichkeit durch die ihm bekannte Realität zu bewerten. An dieser Stelle kann man daher sagen, dass sich die Bühne wie auch der Autor darum bemühen müssen, dem Theaterzuschauer die nachgeahmte Welt als möglichst real zu präsentieren, um die Glaubwürdigkeit der thematisierten Problematik zu bewahren. Die Autoren sollen also nicht nach der oft zitierten Poetik von Aristoteles „[...] was geschehen könnte, [...] nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit [...]“⁸⁶ thematisieren, sondern das, was wirklich geschehen ist. Anhand dieser dem Zuschauer vertrauten und bekannten Deskription der Wirklichkeit, kann das Bühnengeschehen und auch der Inhalt des Stücks als real bewertet werden. Sugiera nennt diesen Vorgang den „Realismus-Effekt“ ohne sich darin auf Ro-

⁸³ Vgl. Ratajczakowa, Dobrochna: *Reality Drama*, S. 68.

⁸⁴ Sugiera, Małgorzata: *Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext*, S. 237.

⁸⁵ Vgl. Sugiera, Małgorzata: *Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext*, S. 239.

⁸⁶ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 29.

land Barthes zu beziehen. Sie setzt ihn im Gegensatz zu seinem Ansatz mit einer Art Schock-Effekt gleich, der sich beim Zuschauer sehr rasch abnutzt und ständig gesteigert werden muss. Die Autoren und auch die Bühne sind demzufolge in einen endlosen Wettstreit nach neuen szenischen Formen und Themen verstrickt, um dem Zuschauer das Gefühl von Unmittelbarkeit zu geben. Diese Unmittelbarkeit in der medialen Präsentation ist mit der Vermittlung von Kriegsschauplätzen in unseren heutigen TV-Medien zu vergleichen. Dem Zuschauer wird das Bild vermittelt, dass er durch die scheinbar ununterbrochene Berichterstattung die Situation nach eigenem Ermessen beurteilen kann. Desweiteren sind wir durch die ständige Ausreizung der visuellen Grenzen bezüglich einer Vertretbarkeit in der Ausstrahlung dieser, immer wieder mit einer Welt konfrontiert, die uns suggeriert, eine Realität widerzuspiegeln, doch bleibt meist außer Acht, wessen Realität es ist und was sich außerhalb dieser projizierten befindet.

Im Gegensatz dazu, ist für Bernd Stegemann, auf die Dramatik des Stückes übertragen, „Glaubwürdigkeit [...] kein Phänomen des Alltags, sondern ein durch das Drama erzeugtes Gefühl, der Geschichte seine Aufmerksamkeit schenken zu wollen.“⁸⁷

Es ist generell schwierig, die Stücke nach einem Realitätsgrad zu bewerten und sie in ein Raster einzuordnen. Die Autoren, wie auch die Theaterhäuser, die sich ihrer Stücke annehmen, sind darum bemüht die Zuschauer anzusprechen. Sie versuchen, die von Ostermeier zitierte Nabelschnur zum Publikum zu sein, indem sie es mit aktuellen Themen und Problemen des Landes konfrontieren. Die sich verändernden dramatischen Ausdrucksformen sind eine Konsequenz und Reaktion auf unsere neuen Gesellschaftsformen. Ich glaube nicht, dass es vordergründig darum geht, den Zuschauer in eine Art Schockzustand zu versetzen, sondern darum, auf einer Ebene mit ihm zu kommunizieren, die ihm möglicherweise von der subjektiven Erfahrung her fremd ist. Doch dadurch, dass sie der Wirklichkeit entnommen und real ist, bleibt sie ihm trotz einer möglichen Modifikation zugänglich. Dieser Drang zum Realismus auf den Bühnen und in den Stücken muss in Polen auch zwangsläufig als eine Konsequenz der über Jahrzehnte andauernden Zensur gesehen werden. Im Bemühen der jungen Autoren um eine neue Bindung zum Publikum bedienen sie sich in gewisser Weise der ihnen vertrauten Mechanismen. Diese sind maßgeblich von den Medien, vorangehend durch das Fernsehen, bestimmt. Unterm Strich bleibt: „Die Glaubwürdigkeit des Theaters erreicht die Zuwendung des Publikums.“⁸⁸ Ob die Theater-

⁸⁷ Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik, S. 19.

⁸⁸ Ebd.

schaffenden die Grenzen der medial geprägten Zuschauer überschreiten müssen, um sich bei ihnen Gehör zu verschaffen und ob das ihre vordergründige Methode ist, wird sich im Verlauf der Analyse zeigen.

3.3 Neues polnisches Drama - Die Anthologie „Pokolenie Porno“

Der 1965 geborene Roman Pawłowski studierte an der Jagiellonischen Universität in Krakau Theaterwissenschaft und arbeitet seit 1994 als Theaterkritiker für die Tageszeitung „Gazeta Wyborcza“. Im Jahre 2003 veröffentlichte er in einem Universitätsverlag in Krakau seit langem die erste Anthologie polnischer Gegenwartsdramatik mit dem provokanten Titel „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne“ („Generation Porno und andere geschmacklose Bühnenwerke“). Diese Publikation sorgte nicht nur aufgrund ihres Titels für Gesprächsstoff und reichlich Diskussionen, sondern vor allem aufgrund der von Pawłowski verfassten Einleitung zu diesem Buch. Der Herausgeber provozierte mit dem Titel die zum Großteil konservativ geprägte polnische Gesellschaft. Die Verwurzelung mit dem Katholizismus nimmt im Land zwar ab, doch ist dieser stets noch eine meinungsstiftende Komponente. Die Menschen wollen die Generation der jungen 20-30 Jährigen nicht in einem pornographischen Kontext einer breiten Öffentlichkeit präsentiert sehen. Aufgrund dieses Bewusstseins für die Polarisierung und Provokation des Begriffes „Porno“, wählt Pawłowski ihn für den Titel. Den Untertitel betreffend, könnte man einerseits behaupten, dass er die provokante Linie weiterhin verfolgt, da die Begriffe „Porno“ und „geschmacklos“ gemeinsam assoziiert werden können. Andererseits könnte man diesen Untertitel ganz im Gegenteil als einen Wink auf die verbreitete Doppelmoral in der Gesellschaft verstehen. Nach außen hin ist man in Polen stark darum bemüht von sich selbst ein *sauberes* Bild zu präsentieren. Durch dieses Selbstbild eines *politisch korrekten* Bürgers, wird der Fehltritt der Anderen umso stärker verurteilt. Das ist meiner Ansicht nach der Grund für diese Art von Kategorisierung durch Pawłowski. Die Themen und die Sprache der jungen Autoren provozieren die Menschen in Polen, da die Bevölkerung in ihrer katholisch-konservativ ausgeprägten Gesellschaft diesen Teil der Realität gern ausblendet.

Nicht nur aufgrund der Titelgebung schieden sich an der Anthologie die Geister, sie bot den Kritikern eine breite Angriffsfläche und verhalf gleichzeitig sich selbst, wie auch den Autoren, zu einer breiten Öffentlichkeit. Aus diesem Grund soll die umfangreiche Einlei-

tung von „Generation Porno“ betrachtet werden, durch die Pawłowski zu Wort kommen soll.

3.3.1 Pawłowskis Motivation

Der aufkommende Stückeboom, der sich in Polen um das Jahr 2000 begann abzuzeichnen und zu entwickeln, bekam Pawłowski zufolge, nicht genügend Öffentlichkeit und Aufmerksamkeit. Er machte es sich somit zur Aufgabe, den jungen Autoren und ihren Stücken eine größere Plattform zu geben und für den, seiner Ansicht nach, unterschätzten Wert dieser Werke einzutreten. Für ihn sind die Stücke ein unabhängiges und kritisches Sprachrohr der polnischen Gesellschaft, da sie nicht, wie andere Medien, staatlichen Organisationen oder marktwirtschaftlichen Faktoren unterlegen sind. Sie thematisieren nach einer lange vorherrschenden Sprachlosigkeit die Veränderungen im Land und die wiedergewonnene Freiheit der Gesellschaft in Polen nach dem Fall des Eisernen Vorhangs auf einer dramatischen Ebene. Sie probieren vordergründig, ihr Umfeld, aber auch ihnen fernstehende Gesellschaftsschichten zu beschreiben. Dies geschieht in einem in der polnischen Dramenliteratur nie zuvor dagewesenen Umfang. So sieht es zumindest der Herausgeber gern. Doch hatten junge Dramatiker in den Jahren vor dieser Publikation die Möglichkeit, in der renommierten monatlich erscheinenden Zeitschrift „Dialog“ publiziert zu werden. Diese widmet sich ausschließlich dem Theater und setzt ihren Schwerpunkt auf Theatertexte.

3.3.2 Die Textauswahl

Das ist keine Anthologie der besten polnischen Stücke, die nach dem Jahre 2000 erschienen sind. Bei der Auswahl der Dramen suchte ich nicht nach literarischen Perlen, vollendeten und gut zugeschnittenen Stücken. Ich suchte nach authentischen Zeugnissen der polnischen Wirklichkeit. Texte die unter die Hornhaut des Lebens eindringen und zur Wahrheit vordringen. Ich suchte Autoren, die das schmerzt, was um sie herum geschieht und die versuchen, dem einen künstlerischen Ausdruck zu geben, selbst wenn es ihnen nicht immer bis zum Schluss gelingt.⁸⁹

An diesem Zitat wird die Gewichtung deutlich, die Pawłowski bei der Auswahl der Stücke verfolgte. Er stellt den Inhalt der Stücke und ihre Themen über die Form. Ebenfalls

⁸⁹ Pawłowskie, Roman: Wstęp, S. 5. [Übersetzt von der Verfasserin].

beugt er damit bereits im Vorfeld einer möglichen Kritik an der Auswahl und der Qualität der Texte vor. Es ist schwer, ihm einen Vorwurf daraus zumachen, wird doch die Krise der Form weitläufig diskutiert. Doch wird bereits anhand seiner Wortwahl in diesem Zitat deutlich, dass es sich um einen äußerst subjektiven Zugang handelt. Die Auswahl orientiert und richtet sich nach seiner persönlichen Meinung. Dies ist sein Bild oder Entwurf davon, wie polnische Gegenwartsdramatik für ihn auszusehen habe und welche Funktion sie erfüllen soll. Aus dem Grund ist seine Behauptung problematisch, einen umfassenden Überblick über den Stand der Gegenwartsdramatik Polens liefern zu wollen. Zugleich ist sie auch wertend, da er den von ihm ausgewählten Werken eine höhere Qualität zuspricht. Es bleibt jedoch rückblickend schwer zu beurteilen, ob es eine repräsentative Auswahl war oder nicht. Die meisten in der Anthologie veröffentlichten Texte sind mittlerweile aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwunden. Was man allerdings nicht von einigen in ihr vertretenen Autoren behaupten kann. In mancher Hinsicht hat er ein Gespür für das Potential der Autoren gehabt, wie z.B. Jan Klata, Michał Walczak oder Przemysław Wojcieszek.

3.3.3 Die Autoren der Anthologie

Seit dem Jahre 2000 debütieren immer mehr Autoren mit Stücken, die mit der Zeit inszeniert werden oder zumindest eine zunehmende Leserschaft erreichen. Die meisten von ihnen arbeiten in dem Bereich der „Neuen Medien“ und verdienen ihren Lebensunterhalt in der Film- und Fernsehbranche, z.B. Paweł Sala, der Autor des Stückes „Od dziś będziemy dobrzy“ („Von heute an wollen wir gut sein“)⁹⁰ ist Fernsehregisseur und Dokumentarfilmer, oder der Drehbuchautor Paweł Jurek, der mit seinem Stück „Pokolenie Porno“ („Generation Porno“)⁹¹, Titelgeber der von Roman Pawłowski publizierten Anthologie ist. Jan Klata und Michał Walczak sind die einzigen in der Anthologie vertretenen Autoren, die beruflich mit dem Theater verbunden sind. Als im Jahre 2003 die Anthologie publiziert wurde, hatte keiner der in ihr vertretenen Autoren ein Studium für szenisches Schreiben absolviert oder sich bereits längerfristig mit dem szenischen Schreiben beschäftigt. Nicht, wie oft in der polnischen Literaturtradition üblich, kommen sie von der Prosa oder Poesie, sondern aus unterschiedlichen Berufsfeldern und hatten zur

⁹⁰ Übersetzt von der Verfasserin.

⁹¹ Übersetzt von der Verfasserin.

Zeit der Publikation keine Verbindung zum Theater.⁹² Diese Tatsache wird ihnen von Kritikern oft vorgeworfen. Sie seien aufgrund ihres medial geprägten beruflichen Umfeldes herausgerissen und abgetrennt von anderen literarischen Richtungen. Die Autoren arbeiten in ihren Stücken mit medial geprägten Techniken, die nicht für die Bühne wirksamen und notwendigen Mechanismen entsprechen.⁹³ Der Vorwurf ist ähnlich, wie der von Dobrochna Ratajczakowa, die in den Arbeiten der jungen Autoren eine Überhand nehmende Medialisierung der Stücke und somit auch der Inszenierungen sieht.

Um noch einmal auf Thomas Ostermeiers „Manifest des neuen Realismus“⁹⁴ zu sprechen zu kommen, ist der Autor demnach „die Verbindung des Theaters zu Welt“⁹⁵. Dem Ansatz nach verfügen die Autoren durch ihr berufliches Umfeld und die in diesem Zusammenhang angeeigneten Fertigkeiten über die notwendigen Voraussetzungen zur Festigung dieser Nabelschnur. Die von ihnen angewandten Strategien entsprechen den Wahrnehmungsformen der medial konditionierten Rezipienten.

Wie auch in der Anthologie angedeutet, werden die Autoren unter „[...] dem Stichwort einer ‚Generation‘ (pokolenie) vorgestellt [...]“⁹⁶. Dies ist ein charakteristisches Merkmal der polnischen Kulturtradition, in der man dazu tendiert, literarische Strömungen unter einem Begriff zu bündeln, der meist mit dem Wort *jung* oder *jüngst* in Verbindung steht. Wie z.B. die Literatur um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert unter dem Begriff des „Młoda Polska“ („Junges Polen“) zusammengefasst wird. Hinter dem Begriff des „Jungen Polen“ verbirgt sich keine einheitliche Strömung, kein literarisches Programm oder eine literarische Schule. Es ist eher das Resultat literarischen Schaffens von unterschiedlichen Individuen dieser Zeit und diese Individualität wird auch in der Literatur sichtbar. Genau dieses Phänomen wird im Begriff der von Pawłowski geprägten Bezeichnung „Pokolenie Porno“ („Generation Porno“) sichtbar. Die Anthologie bezieht sich darauf und meint damit erstens das Aufkommen eines Gruppenphänomens und zweitens eine deutlich erkennbare Richtungsänderung in der Dramatik. Diese Bezeichnung meint daher nicht eine Verbundenheit durch ein gemeinsames künstlerisches Programm oder durch eine Generationszugehörigkeit.

⁹² Vgl. Pawłowski, Roman: Wstęp, S. 6.

⁹³ Vgl. Lis, Andrzej: Polskie Sztuki współczesne. In: *teatr*. Nr. 9, 2005, S.31.

⁹⁴ Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext, S. 239.

⁹⁵ Ostermeier, Thomas: Theater im Zeitalter der Beschleunigung, S. 12.

⁹⁶ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 239.

3.3.4 Die Form und der Bruch

Innovativ und seine Auswahl beeinflussend, ist die sprachliche Form der Stücke und ihr Verhältnis zur polnischen Dramentradition. Die in der Anthologie publizierten Autoren ignorieren in ihrem Schaffen diese Tradition. Es überwiegt nicht z.B. die Groteske, wie bei Gombrowicz. Sie wollen nicht ein monumentales Epos wie die Romantiker schaffen. Sie orientieren sich dafür am dokumentarischen Stil deutscher Bühnenwerke, der in der polnischen Dramenproduktion nicht verbreitet ist. Dabei kopieren sie, Pawłowski zufolge, nicht nur die westlichen Autoren, seien es die deutsch- oder englischsprachigen, obwohl sie ebenfalls zu einer vulgären Sprache oder drastische Themen greifen. Die Beweggründe und der Grundkanon sind nämlich andere. Steht in den Stücken der englischen Brutalisten der obsessive Konsum der westlichen Länder im Zentrum, erwachsen die Themen der polnischen Stücke aus einem Mangel heraus. Zwar ist dieser Mangel oft mit dem neuen Konsumverhalten der Bevölkerung gepaart, doch geht es um einen Wert- und Sittenverlust in der Gesellschaft. Durch diese rohe und unzensierte sprachliche Form- und Themenwahl, sind sie nach Pawłowski nah an der Wirklichkeitsebene im Land.⁹⁷ Sie gehen demzufolge nach dem von Sugiera eingebrachten „Realismus-Effekt“ vor. Dieser Faktor sollte meiner Ansicht nach nicht ein Kriterium zur Bewertung und Messung von Wahrhaftigkeit in Dramen oder auf der Bühne sein.

Bei der Auswahl der Stücke kann man Pawłowski unterstellen, dass er dabei möglicherweise auf Provokation aus war und darauf spekuliert hat, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen. Das ist ihm auch gelungen, da die Diskussion zwischen den Kritikern und Verfechtern des neuen Dramas erst durch die Publikation richtig entfacht ist. Die Autoren greifen den polnischen Katholizismus an, entnehmen ihre Themen meist der Unterschicht, rechnen mit den Profiteuren des kapitalistischen Wandels ab, aber auch mit den Medien. Man könnte es salopp als Rundumschlag bezeichnen und niemand wird verschont. Während sie im Wechsel mit einem der eben grob gezeichneten Themen abrechnen, versuchen sie auch ihre eigene Generation (was, wie bereits oben erwähnt, schwer einzugrenzen ist, da sie nicht konkret einer Generation angehören) einer Analyse in textlicher Form zu unterziehen. Es ist ein Versuch, das Umfeld der von Soziologen und Publizisten betitelte „Generation X“ einzufangen, in der die Protagonisten ihrer Stücke angesiedelt sind. Unter

⁹⁷ Vgl. Pawłowski, Roman: Wstęp, S. 5.

den Autoren ist ein regelrechter Wettkampf darüber entfacht, wem es gelingt das Stück ihrer Generation zu schreiben.

3.3.5 Die kritischen Stimmen

In allen polnischen Theaterzeitschriften, auch außerhalb dieser, wurde die Anthologie von Pawłowski diskutiert. Die meiste Kritik erntete er aufgrund seines Vorwortes und seiner sich selbst zugeschriebenen Rolle des Papstes jüngster polnischer Dramatik. Sein Interesse lag darin, den neuen Texten eine Plattform zu geben und sie für die Öffentlichkeit besser zugänglich zu machen. Doch beschränkte er, durch den Kontext in dem er diese neuen Stücke präsentiert, den Raum für die Interpretationsfreiheit des Rezipienten. Bereits im Vorwort gibt er den Rahmen und die Möglichkeiten vor, diese Stücke zu interpretieren. Desweiteren wollte er mögliche Kritikerstimmen im Vorfeld abwehren und die Stücke, und auch sich selbst als Lektor, gegen diese zu schützen, indem er sie als literarisch nicht ausgereifte Arbeiten deklarierte. Somit nahm er Kritikern den Wind aus den Segeln, da sie nicht mehr in der Position waren, die scheinbar offensichtliche und bekannte Schwäche dieser Stücke anzuprangern und die Anthologie als künstlerisch weniger wertvoll zu bezeichnen. Er beschränkte sich in seiner Argumentation darauf, dass die von ihm ausgewählten Theatertexte und somit auch die Autoren ihre Augen nicht vor der Realität im Land verschließen und mit ihren Texten auf Missstände aufmerksam machen. In seinem Vorhaben zur Bloßlegung dieser, hat Pawłowski den Anspruch, eine neue künstlerische Wirklichkeit zu kreieren.⁹⁸

Bei der Auswahl der Stücke kann man ihm eventuell unterstellen, dass diese auf Provokation gefußt hat. Die Dramen wurden unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, aktuelle Fragen und Probleme des Landes zu thematisieren. Sie sollten in ihrem Vorhaben plakativ sein. Sie griffen den polnischen Katholizismus an, waren in der Unterschicht angesiedelt, nah den dokumentarischen Stücken der deutschen Tradition entsprechend. Stücke, die konkret das „Hier und Jetzt“ thematisieren.

Michał Zadara, ein Regiestudent der Staatlichen Höheren Theaterschule in Krakau, sieht auch einen entscheidenden Gewinn, den die Anthologie gebracht hat. Durch die Publikation wird, seiner Meinung nach, die Gegenwartsdramatik erst als kulturelle Erscheinung wahrgenommen und erhält mehr Aufmerksamkeit. Das Schreiben von Stücken wird nun

⁹⁸ Vgl. Momno, Jakub: Ideologia, rzeczywistość, dramat. In: *Didaskalia*. Nr.85, 2003, S. 20.

als kulturbildendes Forum angesehen. Diesen Effekt konnte man nicht durch die alleinige Publikation der Stücke in den Theaterzeitschriften erlangen. Doch trotzdem sieht er einige Kritikpunkte an den herrschenden Verhältnissen zwischen den Bühnen und der neuen Dramatik. In Polen existiert keine Tradition einer engen Zusammenarbeit zwischen Regisseuren und Autoren. Viele junge Regisseure oder Regiestudenten sehen diese Zusammenarbeit allerdings als eine Bereicherung für ihre Theaterarbeit an, doch dazu bedarf es eines Umdenkens im Theaterbetrieb. Der Autor muss nach Ansicht von Zadara wesentlich intensiver in die Theaterarbeit einbezogen werden.⁹⁹

Die starke Orientierung der Autoren an westlichen Vorbildern wird ebenfalls kritisiert. Das Einschreiben und Übertragen westlicher Problematiken auf das polnische Publikum ist kritisch zu betrachten. Die Konflikte einer in großen Korporationen verstrickten Figur, die der westlichen Lebenswirklichkeit entsprechen, lassen sich nicht auf die polnischen Verhältnisse übertragen. In Polen fehlt dazu oft der Kontext, obwohl sich dies sicherlich im Laufe der Jahre, aufgrund der voranschreitenden Globalisierung, nicht mehr so sagen lassen wird. Diesem Fortschritt und Einheitsgedanken widersetzt sich Zadara in seiner Forderung: das Theater und mit ihm auch das Drama sollten stets die lokale Gesellschaft betreffen und sich auf die lokalen Begebenheiten konzentrieren. Das schließt, seiner Ansicht nach, nicht aus, ein universelles Stück zu schreiben können.¹⁰⁰

Ein entscheidender Kritikpunkt, bei den von Pawłowski auserwählten Dramen, ist der einseitige Charakter ihrer Form und der Thematik. Er versucht, eine neue Form der engagierten Dramaturgie einzuführen, die sich offenkundig nur mit den gesellschaftlichen Abgründen beschäftigt, indem sie „[...] einen Imperativ des Einschreibens der Wirklichkeit in die dramatische Form [...]“¹⁰¹ verfolgt. Die Konsequenz die sich daraus ergibt, ist der Ausschluss eines ebenso großen oder möglicherweise größeren anderen Teils der Wirklichkeit. Eine weitere Schwäche dieser Schwerpunktsetzung ist die Umsetzung für die Bühne. Michał Zadara sieht in diesem „brutalo-polo“ ein Wirkungsproblem auf der Bühne. Die Dramen können, seiner Ansicht nach, nicht die erwünschte Wirkung auf der Bühne entfalten, da sie nicht in eine metaphorische Konstruktion verankert sind. Die Autoren orientieren sich an den Berichten und Artikeln der Tagespresse und übertragen diese Mechanismen und ihre Vorgehensweise bei der Analyse des Landes ungefiltert in die Dramen (siehe 3.2.2). Im weiteren Verlauf des Kapitels sollen die genaueren Ausprägungen

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 20.

¹⁰⁰ Vgl. Momno, Jakub: *Ideologia, rzeczywistość, dramat*, S. 21.

¹⁰¹ Ebd. S. 23.

gen und Neuerungen in der polnischen Gegenwartsdramatik anhand der Anthologie „Generation Porno“ untersucht werden.

3.4 Merkmale und Formen der neuen Dramen

Der künstlerischer Umgang der Autoren und ihre Bewältigung oder Transformation gesellschaftlicher Probleme drückt sich auf unterschiedliche Weise in der dramatischen Form der Stücke aus. In den meisten Fällen wird die dramatische Form, wie Gerda Poschmann es formuliert, dekonstruiert. Die von ihr angeführten gängigen Mittel können „[...] selbstreferentielles Spiel mit der dramatischen Form, Irreführung der Rezipienten oder Verlagerung des Interesses auf die poetische Funktion der Sprache [...]“¹⁰² sein. Diese Arbeitsweisen können in einer „Überwindung der dramatischen Form“¹⁰³ münden, bei der konventionelle Elemente des Dramenaufbaus, wie Dialog, Figur oder Situation ihren Stellenwert verlieren.

Die medial geprägte Arbeitsweise der Autoren hat den Anspruch, die Wirklichkeit des Landes für die Bühne zu konstituieren.

Bei allen diesen Bühnenwerken ist das zentrale Medium der Bedeutungsbildung das Wort bzw. die Sprache. Sie schafft - gemeinsam mit den traditionellen theatralen Zeichensystemen und Bestandteilen der zeitgenössischen Medienwelt - einen Code [...] ¹⁰⁴

Diesen Code bezeichnen Brigitte Schultze und Ewa Makarczyk-Schuster als „neuen Realismus“. Sein Hauptmerkmal liegt darin, die Veränderungen in der polnischen Gesellschaft nach dem Jahre 1989 und ihren Umgang mit einer sich wandelnden Realität darzustellen. Dieser neue Realismus, den auch Pawłowski im Vorwort der Anthologie stets betont, wird zu einer Art Imperativ des Einschreibens der Wirklichkeit in die dramatische Form, wie Jakub Momno schreibt. Diese Eigenschaft wird als ihr höchstes Gut angepriesen, doch wird nicht bedacht, dass es dadurch zu einem Verlust der Vielfalt kommen kann. Die Autoren sind darum bemüht, mit den ihnen bekannten Mitteln, die sich oft an

¹⁰² Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Text: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 56.

¹⁰³ Ebd. S. 54.

¹⁰⁴ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: *Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts*, S. 235.

denen der neuen Medien orientieren, dem Zuschauer einen möglichst nahen und wirklichkeitsgetreuen Einblick in eine fremde oder vertraute Realität zu geben. Diesen dokumentarischen Stücken oder Theaterreportagen gelingt es dadurch nur selten, die von ihnen angeprangerten Probleme zu demaskieren. Die Texte basieren und berufen sich auf eine neue Konsumgeneration und arbeiten mit den gängigen Elementen der Werbung, des Fernsehens oder anderer neuer Medien. Sie versuchen, in ihren Arbeiten die Reportagen der Printmedien nachzuahmen, mit dem Ziel, einen unmittelbaren Einblick in ein Thema zu bekommen, doch erreichen sie erstens nicht die Qualität dieser und zweitens vergessen sie oft, dass diese Strategien nicht identisch auf die Bühne übertragen werden können. Die Bühnenanforderungen unterscheiden sich elementar in ihren Wirkungsmechanismen und Anforderungen von denen der Printmedien.

Angewandte Verfahren, die in den Reportagen eine starke Wirkung auf den Leser haben, können sie auf der Bühne verlieren, da diese solch eine ungefilterte Unmittelbarkeit selten erträgt. Die Brutalität und Unmittelbarkeit des Lebens erhält meist erst die erwünschte entlarvende Wirkung, wenn sie in metaphorischen Konstellationen eingebunden ist. Generell lässt sich feststellen, dass es auch in Polen einen zunehmenden Trend zu Theaterreportagen und dokumentarischen Arbeitsweisen gibt.

Für die beiden Slawistinnen Brigitte Schultze und Ewa Makarczyk-Schuster ist er mit einem sich auf fast allen Ebenen des Dramas ausbreitendem Norm- und Tabubruch verbunden.

Er erstreckt sich auf das sprachliche und außersprachliche Verhalten der dargestellten Figuren, ebenso auf die vielen Orte und Gegenstände radikaler Konfrontation sowie die Art ihrer Präsentation.¹⁰⁵

Diese Vorgehens- und Arbeitsweise zeichnet sich darin ab, dass in der entstehenden Dramaturgie die Welt der Figuren nur im Fragment zugänglich ist. Der stets subjektive Blick der Figuren, der durch keine andere Instanz ergänzt wird, ist alinear und statisch. Die Dramen zeichnen sich durch eine unterbrochene und meist episodische Struktur aus, die mit einer telegraphischen Sprache verbunden ist.¹⁰⁶ Im Weiteren werden Merkmale

¹⁰⁵ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 236.

¹⁰⁶ Vgl. Cabińska, Marta: Delfiny i Spodoust. In: *Dialog*. Nr.2-3, 2004, S. 37.

der Dramen auf ihre Komposition hin untersucht, auf ihre innere und äußere Struktur, wie auch die Sprachebene und Figurenanlage.

3.4.1 Themen und Stoffe der jungen Generation

Die Autoren orientieren sich, wie bereits mehrfach erwähnt, an den Medien und beziehen ihre Inspirationsquellen aus ihnen. Was sind nun diese Themen, welche die Gesellschaft widerspiegeln wollen, doch von dieser immer wieder auch negiert werden?

Andreas Kotte schreibt in der Einführung in die Theaterwissenschaft: "Thema und Stoff [...] bilden die Nahtstelle zwischen Realität und Text."¹⁰⁷ Der Stoff basiert und entsteht aus Ereignissen oder Erzählungen aus der Realität und wird vom Zuschauer dann in Folge nach den Kriterien der Wahrscheinlichkeit, Notwendigkeit oder Möglichkeit überprüft. Desweiteren kann der historische Hintergrund des Stoffes, also sein Ursprung, vom Autor in Zeit, Ort und Konstellation hervorgehoben werden und somit deutlich erkennbar sein. Er kann allerdings auch verschleiert werden.¹⁰⁸

In ihrer Themen- und Stoffwahl lässt sich eine Nähe zu den deutschsprachigen und englischsprachigen Dramatikern der 90er Jahre feststellen (siehe 2.5), doch sind diese klar einem polnischen Kontext entnommen:

Das mehrfach begründete Defizit an Orientierung oder auch Schutz, an Autoritäten im weiteren Sinne, ist als ein spezifisch polnischer Kontext der 90er Jahre und danach zu sehen. Zu den schlimmsten Erfahrungen vieler Polen gehört ohne Frage der schwächer werdende Konsens bei der Suche nach einem wertbestimmten Dasein.¹⁰⁹

Bei dem Stoff und der Übertragung in das Drama verbinden die meisten von Pawłowski auserwählten Dramen private Erfahrungen oder Beobachtungen der Autoren mit durch die Medien wahrgenommenen medialen Ereignissen. Die private Ebene kann sich durch berufliche Frustration und mit ihr verbundenen Existenzängsten, gescheiterten Beziehungen, Kommunikationsproblemen oder mangelnden Zukunftsperspektiven erkennbar machen. Auf der medialen Ebene sind es erschütternde Mordnachrichten, Fälle der Selbst-

¹⁰⁷ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, 2005, S. 208

¹⁰⁸ Vgl. Ebd.

¹⁰⁹ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: *Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts*, S. 241.

justiz oder die Unfähigkeit und Korruption des Polizeiapparates, die den Printmedien oder der Fernsehberichterstattung entnommen werden.

Die Stücke lassen sich in folgende Themengebiete einteilen:

- a. Gewalt: Unkontrollierte und maßlose Gewaltausbrüche z.B. in dem von Paweł Sala verfassten Stück „Od dziś będziemy dobrzy“ („Von heute an wollen wir gut sein“). Es wird in knappen Szenen der Alltag von jugendlichen Straftätern geschildert, die in einer Besserungsanstalt von Mönchen betreut werden. Die meisten von ihnen haben blutige Mordtaten verübt oder sich dem Drogenkonsum hingegen. In der Besserungsanstalt sind sie zwar nicht sicher vor der Brutalität, die unter ihnen herrscht, doch erscheint ihnen die Welt außerhalb der Anstaltsmauern wesentlich grausamer und gefährlicher als ihre isolierte Welt der Anstalt.¹¹⁰
- b. Der emotionale Verfall zwischenmenschlicher Beziehungen und in letzter Konsequenz die Unfähigkeit, solche einzugehen, wie auch die Auflösung der familiären Bindungen: Die Autoren stellen fast alle zwischenmenschlichen Beziehungen sehr drastisch dar. Die meisten Charaktere leiden unter einer chronischen Einsamkeit, die oft selbstverschuldet ist. Die Folge ist oft eine Kompensierung dieses Verlustes in Körperlichkeit. Die Autoren wählen als letzte Instanz zum Sein ihrer Figuren das körperliche Erlebnis. Sie wird in extremen Formen beschrieben, doch ermöglicht sie eine Expression von Emotionen in einer unverfälschten Form. Liebe wird immer mit Sexualität und in letzter Konsequenz mit Pornographie gleichgestellt.¹¹¹
- c. Die „pathologische Familie“: Die von den Autoren dargestellte Familie hat ihre Funktion als schützender Hafen längst verloren. Eines der drastischsten Bilder zeichnet Marek Pruchniewski mit seinem Stück „Łucja i jej dzieci“ (Lucia und ihre Kinder).¹¹² Ein gesamtes Dorf und auch der enge Kreis der Familie verschließt seine Augen vor dem Missbrauch und der Vergewaltigung einer Frau durch ihren Mann. Die Familie geht sogar einen Schritt weiter: die Hauptfigur

¹¹⁰ Vgl. Sala, Paweł. *Od dziś będziemy dobrzy*. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 247f.

¹¹¹ Vgl. Modzelewski, Marek. *Koronacja*. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 135.

¹¹² Vgl. Pruchniewski, Marek. *Łucja i jej dzieci*. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 193.

„Stara“ („Alte“)¹¹³ zwingt ihre Schwiegertochter dazu, ihre Neugeborenen zu töten. Inspiriert durch einen Presseartikel über Kindermorde am Land, verfasste Pruchniewski das Stück im Stil einer vordefinierten Tragödie mit einer klar erkennbaren Fabel. Das Ende mündet auch dementsprechend in einer Katastrophe: Die „Alte“ zündet das Familienhaus an und zerstört sich selbst und mit sich die gesamte Familie.¹¹⁴

- d. Desillusionierung über den kapitalistischen Wandel und die Einführung der freien Marktwirtschaft: Auch die vermeintlichen Profiteure der Veränderungen im Land leiden in letzter Konsequenz, da sie weder berufliche noch zwischenmenschliche Erfüllung finden können. Die Autoren schildern das Scheitern ihrer Figuren an der Welt und ihren Möglichkeiten und beschreiben somit auch den Weg der jungen Menschen in die Erwachsenenwelt. Mit seinem Stück „Podróż do wnętrza pokoju“ („Die Reise ins Innere des Zimmers“) knüpft Michał Walczak an Tadeusz Różewiczs „Die Kartothek“ an. Die Hauptfigur „Skóra“ („Haut“) flüchtet sich in ihre Wohnung, die eigentlich ein Schritt in ein unabhängiges Leben sein sollte, und erliegt dort den Folgen der sich wandelnden Welt. Er scheitert an den Bedingungen und Anforderungen der Umwelt und existiert nur noch im Inneren seiner Wohnung. Er ist auf sich selbst zurückgeworfen und nicht mehr in der Lage, mit dem Außen zu kommunizieren. Die Welt und die ihm vertrauten Personen ziehen lediglich an ihm vorbei. Wie bei Różewicz leidet auch „Haut“ unter seiner Generation und den Veränderungen im sich wandelnden Polen nach 1989 (bei Różewicz ist es das Land und die Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg).¹¹⁵
- e. Der Triumph der Konsumgesellschaft als Lebensmodell: Dieser Siegeszug führt „[...] schließlich zu Konsumverhalten gegenüber allen materiellen und immateriellen ‚Angeboten‘ der Lebenswelt [...]“¹¹⁶. Diese Problematik rückt Paweł Jurek in seinem Stück „Pokolenie Porno“ („Generation Porno“) in den Mittelpunkt. Junge Menschen, die von den Veränderungen nach ’89 profitiert haben und sich in das neue System problemlos eingliedern konnten, sehen sich trotz alledem in ih-

¹¹³ Übersetzt von der Verfasserin.

¹¹⁴ Vgl. Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 242.

¹¹⁵ Vgl. Walczak, Michał: *Podróż do wnętrza pokoju*. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 399.

¹¹⁶ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 240.

rem Leben mit einer Leere konfrontiert. Diese versuchen sie mit einem ausschweifenden und ungesteuerten Konsum entgegenzuwirken. Jan Klata stellt in „Uśmiech grejpruta“¹¹⁷ („Das Lachen der Grejprut“)¹¹⁸ unter anderem einen Künstler vor, der seinen eigenen Tod inszeniert, um den Marktwert seiner Kunst zu steigern und thematisiert damit eine tabulose marktorientierte Gesellschaft.

- f. Die Neuverteilung der Orientierungsinstanzen in der Gesellschaft: In dieser Funktion haben die neuen Medien, vor allem das Fernsehen, die Familie und Kirche als traditionelle Orientierungsinstanzen für das Individuum abgelöst. Diese durch die Kirche vermittelten Werte, mit denen auch die junge Generation der Autoren und auch ihre dramatischen Figuren erzogen worden sind, sind zwar immer noch präsent, doch stehen sie in einem deutlichen Widerspruch zum Leben der Menschen. Dieses wird vordergründig durch die Maxime der Marktwirtschaft diktiert. Es ist ein wiederkehrendes Thema und in den meisten Stücken der jungen Autoren anzutreffen. Bei Paweł Salas Stück „Von heute an wollen wir gut sein“ kommt es bei den Jugendlichen zu einer Vermischung der noch gesellschaftlich vermittelten und verinnerlichten christlichen Werte mit dem „[...] Verbrecherkodex und den Slogans des freien Marktes [...]“¹¹⁹

Dieses weite Themenspektrum ist in den Stücken der Anthologie stark ausgeprägt und vertreten. Einige Themen stehen in direkter Verbindung zueinander und bedingen sich auch gegenseitig. Die allem übergeordnete Problematik bleibt der Umgang mit der neuen Wirklichkeit im Land nach 1989:

Gegenwärtig lautet die Frage: wie in den neuen Bedingungen unter Wahrung der Würde überleben und den Wert nicht aus den Augen verlieren?‘ Dieses Element der polnischen kulturellen Tradition und des polnischen Selbstverständnisses wird in einer Reihe von Texten explizit und implizit in Erinnerung gebracht.¹²⁰

¹¹⁷ Vgl. Klata, Jan: Uśmiech grejpruta. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 99.

¹¹⁸ Übersetzt von der Verfasserin.

¹¹⁹ Prykowska-Michalak, Karolina: Religionsproblematik im neuen polnischen Drama am Beispiel der Stücke von Paweł Sala, Paweł Jurek und Jan Klata. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 160.

¹²⁰ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 241.

Die hier dargestellten Themen lassen sich auch in den Stücken zweier weiterer veröffentlichter Anthologien antreffen, die nach „Generation Porno“ publiziert worden sind: „Echa, Repliki, Fantazmaty“ (2005) von Małgorzata Sugiera und „Made in Poland“ (2006) von Roman Pawłowski.

3.4.2 Die Sprachebene

Die Sprache wird von den meisten Autoren als handlungskonstituierendes Element verwendet. Der sprachliche Code, der durch die Zusammenführung der traditionellen theatralen Zeichen und neuer Medien (siehe 3.4) als „neuer Realismus“ bezeichnet wird, dominiert fast alle Dramen. Er ist als ein Resultat der Veränderungen nach '89 in der Lebenssituation der Menschen anzusehen. Auf der Sprachebene kommt er durch die Verwendung von Umgangssprache zum Ausdruck, in die immer wieder extreme Vulgarismen eingebaut sind. Ein Beispiel dafür ist Przemysław Wojcieszeks Stück „Zabij ich wszystkich“ („Töte sie alle“)¹²¹, das aus einem Filmskript entstanden ist. Die beiden Mitte zwanzigjährigen Figuren „Ewa“ und „Janusz“ haben mit einem geregelten Leben längst abgeschlossen und schlagen sich durch. Sie finden Unterschlupf in einer fremden Wohnung, wo sie vorerst leben.

Hier eine kurze Sequenz aus der 26.Szene „Flur. Nacht.“:

Janusz: Scheiße. Du kranke Hündin!

Ewa: Tut´s sehr weh? Komm´ her, ich lang´ dir noch eine.

Janusz: Willst (du dich) mit mir prügeln, durchgeknallte Tussi?

Ewa: Ich pfeif´ auf solche wie dich. Gewichster Typ.¹²²

Diese extrem vulgäre Sprache ist zwar nicht in allen polnischen Gegenwartsdramen in dieser Form auffindbar, aber in abgeschwächter Form verbreitet. Meistens herrscht auf den nationalen Bühnen die polnische Hochsprache, halten Brigitte Schultze und Ewa Makarczyk-Schuster fest. Die Gründe dafür liegen darin, dass der polnische Adel seit dem 17. Jahrhundert mit seiner Hochsprache die Literatur dominierte. Hinzu kommt, dass ihr 1795 nach der dritten Teilung Polens eine identitätsstiftende Funktion zukam. Desweiteren wurde dieses althergebrachte Verständnis im Kommunismus als Zeichen des Wider-

¹²¹ Übersetzt von der Verfasserin.

¹²² Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 243.

standes erneut bejaht. Diese Umstände erschwerten die Durchsetzung einer trivial und oral geprägten Literatur. Folglich waren Inszenierungen von Texten Werner Schwabs in Polen mit einem Tabubruch verknüpft. Wenn sich die jungen Autoren heutzutage sprachlicher Subcodes bedienen, stellen sie damit einen Tabubruch mit diesem Sprachgebrauch für die Bühne dar, da diese Art der Dramenschreibung von einheimischen Autoren relativ neu ist.¹²³

Die Autoren greifen oft zur Groteske oder Parodie, doch nicht mit dem Ziel einer Stellungnahme oder eines Kommentars zu einem herrschenden gesellschaftlichen Diskurs. Die Groteske wird für sie ein künstlerisches Mittel, um die Unmöglichkeit der Unterscheidung der unterschiedlichen herrschenden Gesellschaftsräume zu illustrieren.¹²⁴ Somit versuchen sie einen möglichst direkten Zusammenhang zwischen der verwendeten Sprache und der Wirklichkeit herzustellen. Die Sprache der Figuren wird sozusagen mit dem Seinszustand der Gesellschaft gleichgesetzt. Kommt es zu einem absoluten Verfall der Sprache, zu einer Sprache die „nichts“ mehr ausdrücken kann, spiegelt sich darin für sie die zwischenmenschliche Situation in der Gesellschaft wider. Ein Beispiel dafür sind die Stücke von Paweł Sala „Von heute an wollen wir gut sein“ und Jan Klatas „Das Lachen der Grejprut“. Die Medienwelt bei Klatas oder die brutale Welt der jugendlichen Straftäter bei Sala zwingen die Figuren sich dieser unterzuordnen und nach ihren Regeln zu handeln. Als Konsequenz entsteht eine sinnentleerte Sprache, die scheinbar nichts mehr auszudrücken vermag. Die Struktur der fiktiven Welt verläuft parallel zur rudimentären Sprache der Figuren und spiegelt sich in ihr als Boykott oder in Vulgarismen wider. Ein weiteres Beispiel für die sich in der Sprachepiegelnde Realität oder in dem Fall psychische Verfassung der Figuren ist Michał Walczaks Stück „Die Reise ins Innere des Zimmers“. Die Resignation des Helden „Haut“ dem Leben gegenüber und der Rückzug in eine isolierte Lebenswirklichkeit, die die Außenwelt regelrecht leugnet, mündet in einer neurotischen und sinnentleerten Sprache in monologischer Form.

Haut: Ich stehe gleich auf. Noch bin ich nicht aufgestanden. Offiziell bin ich noch nicht aufgestanden. Offiziell bin ich noch nicht einmal wach. Gleich, gleich werde ich offiziell aufwachen. Inzwischen kann sich alles DORT vorbereiten. [...] Alles kann sich vorbereiten. Mein Stuhl...mein Schreibtisch...mein Teppich [...] Evidenter Weise musste das irgendwann passieren. Ich bin einfach zu lange irgendwo in diesem Zimmer gesessen und jetzt kann ich es nicht mehr verlassen. [...] Ach

¹²³ Vgl. Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts, S. 243.

¹²⁴ Momno, Jakub: Ideologia, rzeczywistość, dramat, S. 22.

du meine Güte, wie die Zeit vergeht. Es dämmt schon. Dunkelheit. Ich sollte etwas essen, Einkäufe machen... Etwas Gewöhnliches machen, einfach machen, etwas gewöhnlich machen... Ich leg mich besser hin. Ich gehe schlafen. Ich trage einen Pyjama, also sollte ich schlafen gehen. So wird es am besten sein [...] Oh, wenn sie doch nur wüssten, was das für eine Verantwortung ist, ein Zimmer zu haben, eine Wohnung, sich selbst, seine Gedanken, seinen Körper, und so weiter¹²⁵

Die Figur und mit ihm die Sprache repetieren sinnlos gewordene Gesten ohne Bedeutung und Kontext. Er füllt die Leerstellen mit unkontrollierten und automatisierten Ritualen. Durch diese körperlichen Stagnation und die verbale Endlosschleife von „Haut“ enthüllt sich seine innere Verlorenheit und das in ihm herrschende Chaos.

3.4.3 Die dramatischen Figuren

Roman Pawłowski teilt im Vorwort zu seiner Anthologie die Charaktere in drei Kategorien ein. Nachdem Dobrochna Ratajczakowa in ihrem Essay zum „Reality Drama“ lediglich von Überresten einer Figurenkonstruktion spricht (siehe 3.2.2), soll im Folgenden den Merkmalen dieser Figuren nachgegangen werden:

- a. Der Protagonist, als junger Akademiker oder Kunst- und Medienmensch: z.B. in „Generation Porno“ und „Das Lachen der Grejprut“. Sie haben von den Veränderungen im Land profitiert, doch finden sie weder berufliche noch emotionale Erfüllung. Sie haben das Bewusstsein dafür, dass sie probieren diese Lücke mit Überkonsum zu kompensieren. Sei es durch Grenzerfahrung, Überfluss von Eindrücken und Erfahrungen, denen sie sich obsessiv aussetzten. Sie hassen die Konvention und stehen unter einem selbstaufgelegten Diktat der Grenzüberschreitung.
- b. 20-30 Jährige, junge Erwachsene auf der Suche nach ihrem Platz in der Gesellschaft: z.B. „Die Reise ins Innere des Zimmers“ und bei Marek Modzelewskis „Koronacja“ („Die Krönung“)¹²⁶. Die Figuren suchen sich selbst, doch steht ihnen dabei ihre scheinbar unüberwindbare Unreife im Weg. Verunsichert und verschreckt, aus Angst vor Entscheidungen, ziehen sie sich in eine eigene Realität zurück und sind unfähig, zwischenmenschliche Bindungen einzugehen. Gemeinsam ist den Figuren, dass Themen wie Vergangenheit, Geschichte oder Tradition ne-

¹²⁵ Walczak, Michał: Podróż do wnętrza pokoju, S. 424f. [Übersetzt von der Verfasserin].

¹²⁶ Übersetzer unbekannt.

giert werden. Dieser entwurzelte Zustand kann ein Grund für die entstehende Sinnkrise sein. Wie gehen die Figuren damit um? Sie kapseln sich in ihrer eigenen Welt ein und werden in dieser mit den Konsequenzen ihres Handelns konfrontiert. Sie werden zunehmend ihr eigener Feind und die Nächsten stellen für sie eine Bedrohung dar.

- c. Gesellschaftliche Außenseiter: z.B. in „Von heute an wollen wir gut sein“ oder „Lucia und ihre Kinder“. Die Figuren verbindet die Gleichgültigkeit mit der ihnen die Gesellschaft entgegentritt. Ihre gesellschaftliche Isolierung und Ausgrenzung wird meist dadurch unterstrichen, dass sie von einer Leere umgeben werden. Vor allem bei diesen zwei Stücken, allerdings auch bei allen anderen, lässt sich feststellen, dass ein Funktionieren und Eingliedern in ein Kollektiv für die Individuen immer ein Kampf ums Bestehen und Überleben darstellt.

Pawłowski erhebt, auch die Figuren der Stücke betreffend, den Anspruch auf fast vollständige Spiegelung der Gesellschaft. Seiner Ansicht nach kommen die Autoren aus so unterschiedlichen Hintergründen und ihre Persönlichkeiten reichen vom Erfolgsmenschen der Großstadt, über die Arbeiter der Mittelklasse bis hin zum unteren Ende der Gesellschaft. Wie an den Themen und an der Beleuchtung der Figuren deutlich wurde, steht vorrangig das Individuum und sein Verhältnis zur Gesellschaft im Mittelpunkt der Stücke. Dabei versuchen die Autoren, innere Zustände der Figuren zu beschreiben. Dieser psychologische Blick legt oft eine instabile, depressive und sich selbst fremd gewordene Figur frei.

In den Stücken, die Persönlichkeitszerfall oder eine schizophrene Wahrnehmung der Welt thematisieren, weiß man nicht, ob die Probleme der Wirklichkeit sublimiert werden oder metaphorisch die Gesellschaft wiedergeben. Sie sind im Kern das Abbild einer Krankheit, dargestellt in einer realen Skalierung.¹²⁷

Ein Symptom dieser Krankheit ist die Kommunikationsunfähigkeit der Figuren. Sie kommentieren stets nur ihren psychische Zustand und können wenn, dann nur in Ausnahmesituationen einen Dialog miteinander führen, der darüber hinausgeht. Marta Cabianka nennt sie psychologisierte Figuren. Sie zeichnen sich durch keine konkreten Merkmale aus und bieten somit auch ein breites Spektrum zur Identifikation. Sie besitzen

¹²⁷ Cabianka, Marta: *Delfiny i Spodoustę*, S. 34.

keinen im Drama exponierten Lebenslauf. Ihre Verbindung oder ihr Verhältnis zu ihren Mitmenschen oder ihrer Umwelt ist schwer abzulesen, da ihre Situation und Ziele meist unklar bleiben.¹²⁸

Die psychologisierende Arbeitsweise ist im polnischen Drama neu, da seine Wurzeln in der polnischen Romantik, im Symbolismus oder der Groteske liegen. Die Protagonisten waren meist mehr Symbole für ihre Ideen und Entwürfe, als „reale“ Figuren, die sich an der menschlichen Psyche orientieren. Dabei standen nicht die Offenlegung der menschlichen Psyche und ihre Funktionsweise im Vordergrund.

3.4.4 Die Rollennamen

Bei der Namensgebung reduzieren die heutigen Autoren ihre Figuren oft auf ein ihr zugeschriebenes Merkmal. Sei es nur das Geschlecht betreffend „Er“ und „Sie“, hier z.B. bei Marek Modzelewskis „Die Krönung“¹²⁹. Eine sehr reduzierte und verallgemeinernde Form wählt Krzysztof Bizio in „Toksyny“ („Toxische Träume“)¹³⁰. Entsprechend der Thematik, die sich mit den gestörten Verhältnissen zwischen der jungen und der älteren Generation (bezüglich ihrer Interessen, Ziele, Lebensentwürfe, Werte und Normen) beschäftigt, gibt es nur zwei Rollenfiguren. Diese stehe allerdings gleichzeitig für eine größere Gruppe. „MS: älterer Mann (ca.40-50 Jahre) und MM: jüngerer Mann (ca.20-25 Jahre)“¹³¹. Das Stück ist episodisch gegliedert. In den jeweiligen Episoden tritt immer ein Figurenpaar auf, mit jeweils einer Figur aus den erwähnten Gruppen repräsentiert. In zwei der insgesamt fünf Episoden identifizieren sich die Figuren als Vater und Sohn.

Desweiteren werden die Figuren oft nach der ihnen zugeschriebenen sozialen Rolle benannt, sei es „Mutter“, „Freund“ oder „König“. Michał Walczak vereint sogar in „Die Reise ins Innere des Zimmers“ die zwei Figuren der Eltern zu einer und nennt sie „Ojcomatka“ („Vatermutter“). Er hebt sich meiner Ansicht nach generell von den anderen Autoren ab, was die Namensgebung seiner Figuren betrifft. Durch Abstraktion und einen

¹²⁸ Vgl. Ebd. S. 34.

¹²⁹ Modzelewskis, Marek: Koronacja. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 135f. Die Rollennamen von „Er“ und „Sie“, die in manchen Fällen zusätzlich mit Nummern versehen werden z.B. in Wróblewski, Szymon. „Oberfläche“ („Powierzchnia“).

¹³⁰ Aus dem Polnischen von Leonard Drescher [unveröffentlicht], DEA Berlin, Kulturhaus Spandau, 7.10.2005. <https://lic.ned.univie.ac.at/node/17302> [zuletzt eingesehen am 15.01.2011].

¹³¹ Bizio, Krzysztof: Toksyny. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S.25. Anzumerken wäre noch, dass „MS“ und „MM“ die Anfangsbuchstaben der polnischen Form von jüngere und ältere Männer sind.

Einsatz von Metaphern bei der Namensgebung, greift er gleichzeitig auch den Konflikt und die Struktur im Stück auf, indem er die Hauptfigur „Haut“ nennt, die nicht mehr fähig ist, zwischen innerer und äußerer Welt zu unterscheiden. Er ist nicht in der Lage sich den Widerständen der äußeren Welt zu stellen, sondern zerbricht an ihnen und verliert den Bezug zur Realität, die sich außerhalb seines Zimmers befindet. Durch die geschaffene Metapher in der Namensgebung „Haut“- die das Innere des Menschen vor äußeren Einflüssen schützt- spiegeln sich auch die erwähnten Probleme wider.

Jan Klata will den Bezug zwischen Rollennamen und der übergeordneten Thematik des Stückes dadurch herstellen, dass er den Figuren, die er als Medienmenschen darstellt, lediglich Symbole oder Sonderzeichen, wie „%, &, @ oder \$“ als Rollennamen gibt.¹³² Diese werden im Nebentext zusätzlich mit knappen Informationen zur Figur versehen.

3.4.5 Struktureller Aufbau der Stücke

Im Zusammenhang mit den neuen Arbeitsweisen der Autoren wird auch die Fabel in einigen Stücken durch eine episodische Struktur ersetzt. Ein Beispiel dafür ist Krzysztof Bizio in „Toxische Träume“¹³³. Sein Stück ist in fünf Episoden eingeteilt (auf deren Einhaltung der Reihenfolge er bei einer Inszenierung im Nebentext verweist):

Episode vom Töten, vom Kaufen, von der Liebe, von der Einsamkeit und vom Abschluss. „Jede der ‚Episoden‘ bietet eine markante Änderung, wenn nicht völlige Umkehrung der Ausgangssituation.“¹³⁴

Wie im oberen Punkt zu den Rollennamen bereits erwähnt, gibt es nur ein Figurenpaar (MM und MS). Diese treten in den einzelnen Episoden auf, doch verändert sich stets die Position der Figuren in den Episoden. Abwechselnd ist einer von ihnen der Richter als auch Henker und der andere das Opfer. Die Rollenzuschreibung ist unstetig. Durch die Abweichung von der Dramentradition ist es nicht möglich, sich an den herrschenden Verhältnissen zu orientieren, obwohl es durch das wiederkehrende Figurenpaar den Moment des Wiedererkennens gibt.¹³⁵

¹³² Klata, Jan: *Uśmiech Grejpruta*, S. 100.

¹³³ Vgl. Bizio, Krzysztof: *Toksyny*, S. 26.

¹³⁴ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: *Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts*, S. 241.

¹³⁵ Vgl. Ebd. S. 241f.

Bizio hat in „Toxische Träume“ klar den Episodencharakter des Stücks gewählt, um mithilfe dessen das Verhältnis zwischen den Generationen in unterschiedlichen Lebenssituationen zu thematisieren. Doch wählen viele der Gegenwartsautoren für ihre Stücke eine Dramaturgie der Sequenz. Diese ist vermutlich eine Konsequenz ihres Ansatzes und ihrer Motivation in der Dramenproduktion, die das Ziel verfolgt eine möglichst realistische Abbildung der Wirklichkeit zu erreichen. Dies steht im Zusammenhang mit der von ihnen gewählten Dramensprache, die sich stark an der Alltagssprache orientiert, der Themenfindung aus der subjektiven Lebenswirklichkeit der Autoren, aus den „Neuen Medien“ oder der Betrachtung der menschlichen Psyche. Diese Dramaturgie der Sequenz, die in einigen Fällen vorrangig aus Kommunikationssituationen besteht, stößt immer wieder auf Kritik. Jakub Momno sieht in seinem Artikel zur hier besprochenen Anthologie ein Problem darin, dass die Stücke dadurch ihre Wirkung verlieren. In der Dramaturgie der Stücke sollte Raum für Empathie und Interpretation des Zuschauers sein. Das unterscheidet sie für ihn von Reportagen mit journalistischem Charakter. Die Stücke versuchen, dem Rezipienten einen detaillierten Blick in eine mögliche Lebenssituation und Kommunikation des von ihnen auserwählten Milieus zu geben. Sie basieren auf einer dem Autor bekannten Umwelt und sind in ihren Themen und somit auch Figuren stark autoreferentiell.¹³⁶

Desweiteren dominiert eine offene Dramenform. Dies bedeutet, dass es mehrere Handlungsbögen gibt und es am Ende zu keiner Lösung der herrschenden Konflikte kommt.¹³⁷ Einer der Gründe liegt wieder im dem stark medial geprägten Charakter der Stücke. „Die Medien in allen ihren Formen sind in fundamentaler Weise an der makro- und mikrostrukturellen Anlage der hier untersuchten Stücke beteiligt [...]“¹³⁸, z.B. in Paweł Jureks „Generation Porno“. Es kommt zu einer Verflechtung auf der Handlungsebene. Es ist schwer, die Ereignisse, die durch die Medien präsentiert werden oder sich im Bewusstsein der Figuren abspielen, innerhalb der Handlungsebene zu unterscheiden. Hin zukommt, dass sich die Fabel schwer erschließen lässt, wenn „[...] Figuren mit den Medien als Partner kommunizieren [...]“¹³⁹ und die Figuren selbst nicht mehr in der Lage sind, zwischen den unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen zu unterscheiden. Dies hat auch zur

¹³⁶ Momno, Jakub: *Ideologia, rzeczywistość, dramat*, S. 20.

¹³⁷ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, S. 214.

¹³⁸ Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: *Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts*, S. 244.

¹³⁹ Ebd.

Folge, dass es immer wieder bei der Informationsvergabe durch die Figuren zu widersprüchlichen Aussagen kommen kann.

3.5 Ahistorische Arbeitsweise

Zwar ist dieser Punkt, was die in der besprochenen Anthologie betreffenden Dramen betrifft, nur am Rande zu erwähnen, trotzdem möchte ich ihn kurz aufgreifen, da er im Zusammenhang der weiteren Arbeit von Bedeutung ist.

Die junge Generation von Autoren bringt ihre Wirklichkeit nicht unmittelbar mit der Vergangenheit in Zusammenhang und identifiziert sich auch nicht mit den Ereignissen vor 1989. Ihre Einstellung beruht auf der Annahme, dass die Elterngeneration den Wandel für Polen nur aus eigener Profitgier wollte. Das bedeutet nicht, dass sie die historischen Ereignisse ganz außer Acht lassen. Wenn auf die Geschichte des Landes verwiesen wird oder sie zitiert wird, dann meist mit der Funktion sie zu degradieren oder zu ironisieren. Die Autoren haben kein Bedürfnis sich mit der aktuellen politischen Situation in ihren Stücken auseinanderzusetzen.

Erwähnenswert ist, dass die wenigen publizierten Dramen, die sich mit den geschichtlichen Ereignissen im Land und ihrem Einfluss auf die heutige Gesellschaft auseinandersetzen, von Autoren verfasst wurden, die in der Volksrepublik aufgewachsen sind. Sie haben die Veränderungen durch den Fall des Eisernen Vorhangs als eine Generationserfahrung durchlebt. Ihre Wut, die in einigen der Stücke zum Ausdruck kommt, hat somit andere Wurzeln. Im Stil unterscheiden sich polnische Gegenwartsdramen mit historischem Kontext dadurch von den anderen, dass sie meist einen „[...] narrativen, diskursiven, psychodramatischen oder grotesken Charakter [...]“¹⁴⁰ haben. Der dramatische Konflikt ist klar ausgearbeitet. Diese historische Arbeitsweise hat die Möglichkeit, bestehende Konflikte aus der Vergangenheit, die auf die Gegenwart Einfluss nehmen, in neuem Zusammenhang zu thematisieren und beim Leser als auch beim Zuschauer ein neues Bewusstsein dafür zu entwickeln.¹⁴¹

¹⁴⁰ Cabianka, Marta: *Delfiny i Spodoust*, S. 30.

¹⁴¹ Vgl. Ebd.

3.6 Resümee

Die in der Anthologie publizierten Stücke lassen sich schwer unter dem gemeinsamen Bild einer Generation oder Strömung zusammenfassen, obwohl es Elemente gibt, die sie verbinden, sei es die Thematik oder ihre Form betreffend. Die Autoren sind auf der Suche nach einem individuellen Ausdruck, nach einer neuen dramatischen Sprache für sich. Einige von den Texten, auch die außerhalb der Anthologie publizierten, lassen sich mehr als Rohmaterial betrachten, das in Zusammenarbeit mit aktiven Theaterschaffenden an die Bühne angepasst werden kann und somit auch mehr Wirkungskraft erzielen kann. Marta Cabianka hat in ihrem Essay zur polnischen Gegenwartsdramatik eine entscheidende Aussage getroffen, die auch die Diskussion darüber erübrigt, wie gut oder schlecht die Stücke die polnische Wirklichkeit widerspiegeln. Ihrer Ansicht nach verändert sich ihre Wirkungs- und Aussagekraft dadurch, ob man die Stücke einzeln oder gemeinsam betrachtet. Einzeln betrachtet stützen sie sich auf ein subjektives Weltbild, dessen Echtheit keine Relevanz hat, da sie nicht aussagekräftig genug sind, um im Rezipienten eine Wirkung auszuüben. Ihre von jeglicher Gemeinschaft isolierten Figuren stellen eine individuelle Erfahrung dar, die sich auf keine konkrete Zeit bezieht. Sie zeichnen eine Situation oder ein Portrait, allerdings ohne einen größeren Zusammenhang zur Gesellschaft, und fügen die angesprochene Problematik in keinen für den Zuschauer relevanten Kontext ein. Gemeinsam betrachtet regen sie zur Reflexion über die Verhältnisse im Land an. Sie fangen die Erfahrung einer Generation von jungen Erwachsenen in Polen ein und veranschaulichen Mechanismen des Einzelnen im Räderwerk seiner Umwelt. Sie zeigen die Faktoren auf, welche ein Individuum in der heutigen Gesellschaft mitgestalten, manipulieren, ausgrenzen oder blockieren.¹⁴²

Einige der Autoren manövrieren sich mit ihren Stücken in ein kontraproduktives Schwarz-Weiß-Denken hinein. Das schadet dem Ergebnis. Ihnen wird vorgeworfen, dass es ihnen nicht gelingt, dem Zuschauer die eigene Vision zu vermitteln und dieser kann sie somit nicht auf die außerszenische Welt übertragen. Durch die eindimensionale Struktur und ihren fragmentarischen Charakter zwingt sie den Zuschauer nicht, dazu Stellung zu beziehen oder sich eine Meinung zu bilden. Die Autoren gewähren ihm einen Einblick in die aufgegriffene Thematik, der zwar eine Emotion auslösen kann, indem er sie z.B. erschüttern kann, doch geht dieser nicht über diese emotionale Reaktion hinaus. Durch die-

¹⁴² Vgl. Cabianka, Marta: *Delfiny i Spodoustę*, S. 32

se Argumentation kann man der Theorie des „Reality Drama“ von Dobrucha Ratajczakowa in ihren Kritikpunkten zustimmen.

3.7 Lichtblicke

Nicht nur auf Grund dessen, dass in Folge Michał Walczaks Stück „Kopania“ („Das Bergwerk“)¹⁴³ und mit ihm das Theater in Wałbrzych als Zentrum für polnische Gegenwartsdramatik analysiert werden soll, möchte ich auf diesen Autor an dieser Stelle unter dem Punkt „Lichtblick“ eingehen. In fast allen Kritiken, Essays und wissenschaftlichen Texten zur polnischen Gegenwartsdramatik der letzten Jahre, wird er durch seine Arbeitsweise hervorgehoben. Er lässt sich, wie ansatzweise in dem Kapitel deutlich wurde, in die Strömung eingliedern, doch gelingt es ihm, im Gegensatz zu einigen anderen Autoren, die individuelle Ebene der Figur in einen gesellschaftlichen Kontext zu setzen. Jakub Momno sieht drei entscheidende Faktoren, die ihn hervorheben. Er ist um ein Gleichgewicht zwischen einer Partizipation an dem ihn umgebenden Kulturraum und seiner individuellen künstlerischen Meinung bemüht. In seinem sprachlichen Schaffen hebt er sich dadurch ab, dass er die Wirklichkeit sprachlich observieren kann, doch diese auch verhüllen kann und somit vielleicht wieder demaskiert. Die Sprache wagt sich stellenweise in die Sphäre des Schweigens oder erwacht in Monologen mit grotesken Elementen. Drittens stellt er fest, dass Walczaks Abneigung gegenüber einer Unmittelbarkeit von Realität in den Stücken nicht darauf schließen lässt, dass er resigniert. Es ist ein Mittel, um der stetig wachsenden Aufmerksamkeit und Anspannung auszuweichen.

Die Lektüre der Stücke ist einnehmend, da der Autor ein Interesse daran hat, Geschichten zu erzählen. Er vermeidet eine primitive Sprache auch wenn er ähnliche Themen und eine ähnliche Sprache verwendet, wie seine Kollegen, doch stets als Zitat und Element einer größer zusammengefügten Ganzheit. Diese Elemente erlauben dem Leser, sich von dem Zwang der realistischen Verifikation der kreierten Welt des Dramas zu lösen. [...] Er konfrontiert uns mit einem Spiel von Vorstellungskraft, Bild und Sprache. Mit kleinen kompositorischen Neuheiten, die man in der Anthologie sonst nicht findet.¹⁴⁴

¹⁴³ Übersetzung Martin Pollack. Bühnenrechte: Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co. Ges.m.b.H.

¹⁴⁴ Momno, Jakub: *Ideologia, rzeczywistość, dramat*, S. 24.

3.8 Ausblicke

Die hier behandelte Anthologie und die in ihr publizierten Dramen stehen am Beginn einer neuen Ära der polnischen Gegenwartsdramatik. Nach „Generation Porno“ 2003 folgten drei weitere Anthologien, die sich dem neuen Drama widmen. 2005 publizierten die Theaterwissenschaftlerinnen Małgorzata Sugiera und Anna Wierzchowska-Woźniak eine weitere Anthologie „Echa, Repliki, Fantazmaty“. Ihr wurde besonders in den Fachkreisen weit mehr Wert beigemessen, als „Generation Porno“. Bereits im sehr knapp verfassten Vorwort, im Gegensatz zu Pawłowski, versuchen sich die beiden Herausgeberinnen bewusst von seiner Vorgehensweise zu distanzieren. Sie wollen mit ihrer Publikation keine Manifestation einer Generation, einer Idee oder einer bestimmten Form. Sie möchten die Stücke nicht deuten oder kategorisieren.

Die Stücke weisen tiefergreifende Themen auf und sind im Aufbau, sowie in ihren theatralen Lösungen innovativer. Die Themen ändern sich nicht, doch sind sie klarer umrissen und strukturierter ausgearbeitet. Intertextuelle Arbeitsweisen treten verstärkt in der Anthologie auf, was eine Schwächung des „neuen Realismus“ mit sich bringt.¹⁴⁵ Die Sprache steht hier als künstlerisches Element auch im Mittelpunkt der Arbeitsweise, doch ist sie weniger brutal, als die in „Generation Porno“. Einige der Autoren spielen kunstvoll mit den Sprachebenen, wie auch mit den Handlungsebenen und setzen einen äußerst aufmerksamen Rezipienten voraus: „Neben der Kopräsenz mehrerer unterschiedlicher Fabeln gibt es das Nebeneinander von mehreren Vorgangssträngen mit einem je eigenen Deutungsangebot.“¹⁴⁶ Ein entscheidendes dramaturgisches Element in den Stücken ist ihr Grundaufbau auf einer Situation oder Sequenz, sei es auf einer Mikro- oder Makroebene. Es gibt weniger aufbauende Handlung, als Wiederholung einzelner Situationen, mit mehr oder minder starken Abweichungen voneinander. Diese von den Medien geprägte Arbeitsweise wird zum gängigen Arbeitsmittel. Herta Schmidt spricht in dem Zusammenhang von einer „[...] Gleichstellung von Kunst und Leben [...]“¹⁴⁷.

2006 publizierte Roman Pawłowski eine weitere Anthologie unter dem Titel „Made in Poland“. Wieder war ein in ihr vorhandenes Stück titelgebend. Explizit neue Arbeitsweisen lassen sich nicht konkret feststellen. Die bereits existierenden werden weiter verfolgt:

¹⁴⁵ Vgl. Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: *Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts*, S. 247.

¹⁴⁶ Ebd. S. 246f.

¹⁴⁷ Ebd. S. 247.

„Die Tendenz zur Rückkehr intertextueller und metatextueller Bedeutungsbildung ist nochmals verstärkt.“¹⁴⁸

Zeitgleich mit „Made in Poland“ erschien eine weitere Anthologie „TR/PL“ (TR ist einerseits die Abkürzung des „Teatr Rozmaitosci“ in Warschau andererseits auch für Gelände. Somit Gelände/Polen). Dabei ging es um eine Auftragsarbeit des Theaters an gewisse Autoren deren Aufgabe es war, zu überprüfen wie die jüngsten Veränderungen im Land (sei es z.B. der EU Beitritt 2004) Einfluss auf das Leben genommen haben und die Sichtweise auf die Realität veränderten. Dabei soll eine neue Erzählweise für die Bühne entwickelt werden, eine neue spezifisch nationale Ästhetik. Bei diesen hohen Ansprüchen wird wenigstens im Vorwort auf den Werkstattcharakter verwiesen. Ein Beispiel einer Lösung oder eines Entwurfs der gestellten Aufgabe fand Dorota Masłowska mit ihrem Stück „Dwoje biednych Rumunów z mówiących po polsku“ („Zwei Arme polnisch sprechende Rumänen“) in dem sie eine Stück-in-einem-Stück-Situation schuf.¹⁴⁹ Dieses „Osteuropäische Roadmovie“¹⁵⁰ war 2008 bei den Wiener Festwochen in der Inszenierung von Armin Petras zu sehen.

¹⁴⁸ Ebd. S. 248.

¹⁴⁹ Vgl. Masłowska, Dorota: *Dwoje biednych Rumunów mówiących po Polsku*. In: Tuszyńska, Agnieszka (Hrsg.): *TR/PL*. Warschau: TR Warszawa, 2006, S. 95ff.

¹⁵⁰ <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=177> [zuletzt eingesehen am 22.01.2011]

4. Wałbrzych - Gegenwartsdramatik in der Provinz

-Schau, was für wunderbare Windmühlen!

-Das sind keine Windmühlen, eure Hoheit, das sind Fördertürme.¹⁵¹

Wenn man sich umsieht, stillgelegte Fördertürme wohin das Auge fällt, umgeben von einer bergigen Landschaft. Wie alte Wahrzeichen erinnern sie an goldene Zeiten, einen Arbeitsplatz, an ein besseres Leben. Diese toten stählernen Türme ziehen keine Touristen an. Sie sind lediglich ein in den Himmel ragendes Überbleibsel der goldenen-schwarzen Zeiten von Wałbrzych und wundern sich wahrscheinlich auch über das Schicksal dieser Stadt, die aus dem Bergwerk herausgewachsen ist. Wałbrzych diente dem Autor Michał Walczak als Ausgangspunkt für das in der vorliegenden Arbeit zu analysierende Stück „Das Bergwerk“. Und mit ihr die 130.000 Einwohner der Stadt, die wie in einem Dornröschenschlaf auf einen Erlöser warten, auf ein Beben, das sie aus ihrer Starre erwachen lässt.¹⁵²

4.1 Aufstieg und Fall der Stadt Wałbrzych

Die Kohle war einst der „Motor der Region“ und die „Bergleute der stolze Mythos des Arbeiterstaats“¹⁵³. Die Kohleförderung und die Stilllegung der Zechen beschäftigt seit dem Fall der Mauer die Staatsführenden. Bis heute ist es keinem von ihnen gelungen, ein zufriedenstellendes Umstrukturierungsprogramm für den Bergbau zu erarbeiten. Anstelle dessen werden die wenigen noch offenen Zechen subventioniert oder geschlossen. Die staatliche Subventionierung zögert das Problem hinaus und macht Polen beispielhaft was das Scheitern einer Umstrukturierung in der Bergbauindustrie betrifft. Kein anderes Land, das sich ebenfalls mit dem Problem konfrontiert sah, investierte das Doppelte an Geld in die Förderung der Kohle, im Vergleich zu den Exporteinnahmen, um die marode gewordene Struktur am Leben zu erhalten.

¹⁵¹ Walczak, Michał: *Das Bergwerk*. Übersetzung Martin Pollack. Bühnenrechte: Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co. Ges.m.b.H, S. 48.

¹⁵² Vgl. Migdałowska, Katarzyna: Trwanie. In: *Dialog*. Nr.8, 2004, S. 48.

¹⁵³ Vogel, Joel: *Die Kohlespechte von Wałbrzych. Goldene Berge und schwarze Kohle*.
<http://www.woz.ch/artikel/2006/nr32/wirtschaft/13709.html> [zuletzt eingesehen am 15.12.2011].

Wałbrzych ist eine Stadt, die massiv unter der Schließung der Zechen leidet, und somit soll im darauffolgenden ein Überblick zum Problem der Kohleförderung in Polen gegeben werden. „Eine Analyse des Bergbaus veranschaulicht gut die mangelhaften Programme, inhaltlichen Fehler, politischen Bedingungen und auch die Dysfunktion der polnischen Transformation.“¹⁵⁴ Die Wurzel des Problems ist nicht nur auf der Seite der Politik zu suchen, sondern auch auf der Seite der Bergarbeiter. Diese stellten in Polen bereits in Zeiten des Kommunismus eine gesonderte Berufsgruppe dar, die sich im Hauptförderungsgebiet der Kohle im Süden Polens, in Schlesien, geballt hat. Einer der Gründe für die Distanzierung der Schlesier und somit auch der Bergarbeiter vom restlichen Teil Polens liegt in den Vorkommnissen des Zweiten Weltkrieges. Während der NS-Besatzung waren die Schlesier, im Gegensatz zum restlichen Polen, auf der Volksliste eingetragen. Dies war der Grund dafür, dass sie oft von den Polen als Verräter angesehen wurden. Ebenfalls unterscheiden sie sich in ethnischer und kultureller Hinsicht stark von ihren anderen Volksleuten. Dies rührt daher, dass ihre Kultur nicht nur unter dem Einfluss von Polen stand, sondern vor allem auch von Deutschland beeinflusst wurde und aufgrund der geographischen Nähe auch von der böhmischen und mährischen Kultur.¹⁵⁵

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges blieb das Misstrauen der Polen gegenüber den Schlesiern bestehen, wie auch umgekehrt. Dies führte dazu, dass die Bergarbeiter innerhalb ihrer eigenen Berufsgruppe relativ homogen blieben. In der goldenen Zeit der Volksrepublik Polen unter der Führung von Edward Gierek, der selbst Bergmann war, änderten sich die Verhältnisse äußerlich betrachtet. Er besetzte z.B. Staatsposten mit Bergmännern. Es stieg nicht nur der Wohlstand im Land durch den Aufschwung, sondern auch das Ansehen der Arbeiter. Der Bergmann wurde nach außen hin von der sozialistischen Ideologie als wichtigster Baustein zur Errichtung des Landes postuliert. Im landesweiten Aufbau des Sozialismus nahmen sie eine Vorreiterrolle ein. Vom Parteidokument bis zum Volkslied, wurden sie stets als erste genannt, vor allen Arbeitern der anderen Industriezweige. Natürlich herrschte eine enorme Diskrepanz zwischen der sozialistischen Theorie, die auf der Arbeiterklasse fußte und dem realen Sozialismus, dessen einzelne Machthaber über die Gesellschaft bestimmten. Diese heuchlerische Hochachtung der Regie-

¹⁵⁴ Jarosz, Maria: Macht, Privilegien, Korruption. Die polnische Gesellschaft 15 Jahre nach der Wende. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005, S. 81.

¹⁵⁵ Ebd. S. 83.

rung wurde von den Bergmännern durchschaut, weshalb sie sich vorrangig auf materielle Bestätigung und Vorteile konzentrierten und für sich einforderten.¹⁵⁶

Das hohe Ansehen änderte allerdings nichts an der Kluft und bewusst gewählten Isolation der Bergmänner: „Die Bergarbeiter stellten damals sogar eine geschlossene Berufsgruppe dar, die ganz bewusst nicht die Integration mit anderen Gruppen suchte. Dies, weil sie der Tradition eine gewaltige Bedeutung beimaßen, ihre Eigenart betonten und Fremden gegenüber ein großes Misstrauen an den Tag legten.“¹⁵⁷ Die Bergarbeiter identifizieren sich stark, in kultureller, sozialer und regionaler Hinsicht mit ihrem Beruf und der damit verbundenen Berufsgruppe. Dadurch distanzieren sie sich von der Politik und dem öffentlichen Leben. Ihre höchste Priorität legen sie auf ihr unmittelbares Umfeld.

Ende der 90er Jahre waren die Bergarbeiter stark von dem Gefühl einer von außen auf sie zukommenden Bedrohung geprägt. Einer Bedrohung nicht nur auf materieller Ebene, sondern auch vor allem auf gesellschaftlicher und psychischer. Nach Maria Jarosz legten sie in ihrer anwachsenden Zukunftsangst Verteidigungsmechanismen an den Tag, indem sie die Isolation und Gruppenidentifikation verstärkt zelebrierten. Die Verantwortung für das eigene Schicksal wird „[...] auf reale oder imaginierte *andere* abgeladen [...], was als Alibi verwendet wird, das einen von der Verantwortung befreit, sich aktiv mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.“¹⁵⁸

Die 15.000, durch die Schließung der Zechen, über Nacht arbeitslos gewordenen Menschen in Wałbrzych, stellen sich dem Problem auf ihre eigene Weise. Sie graben täglich in illegal angelegten Stollen weiterhin nach dem schwarzen Gold. Unter mittelalterlichen Bedingungen versuchen die arbeitslosen Bergmänner in den hilfsdürftig angelegten Stollen, an Stellen in der Stadt zu fördern, wo die Steinkohle nicht so tief liegt, um sie dann illegal zu verkaufen. Die Arbeitslosenquote in Wałbrzych liegt nach der Schließung der Zechen bei ca. 30% und so begannen die Menschen in den 90er Jahren, als das Geld von den Abfindungen verbraucht und immer noch keine andere Erwerbsmöglichkeit in der Stadt in Aussicht war, illegal Steinkohle in den sogenannten „Biedaszyby“ („Armen-Schächte“) zu fördern. Zu Beginn wurde die illegale Förderung von den Behörden geduldet. Gelernte und erfahrene Bergleute halfen und unterstützten die Arbeiter beim Bau der provisorischen Stollen und achteten auf Sicherheit. Doch seit einigen Jahren gilt diese

¹⁵⁶ Vgl. Jarosz, Maria: Macht, Privilegien, Korruption. Die polnische Gesellschaft 15 Jahre nach der Wende, S. 83ff.

¹⁵⁷ Ebd. S. 84.

¹⁵⁸ Ebd. S. 83.

Förderung von Steinkohle als Straftat und wird von den Behörden geahndet. Die Polizei führt regelmäßig Razzien durch. Es wurde eine eigene Sondereinheit gegründet. Die Justiz steht der Situation machtlos gegenüber, da es schwierig ist den Tätern, die meist nachts arbeiten, die Straftat nachzuweisen. Die Richter haben auch Verständnis für die missliche Lage der „Kohlespechte“¹⁵⁹. Die Stadt versucht zwar mit Hilfe von Sonderwirtschaftszonen, neue Betriebe in der Gegend anzusiedeln, doch bleiben viele der z.B. im Werk von Toyota angestellten Mitarbeiter nicht länger als die dreimonatige Probezeit über beschäftigt. Ein Mangel an Arbeitskräften herrscht nicht und somit walten die Firmen mit Willkür. Die arbeitslosen Bergarbeiter gründeten einen Verein, um ihre Interessen besser vertreten zu können. Sie stellten beim Wirtschaftsministerium einen Antrag zur Eröffnung einer eigenen Zeche. Dieser wurde abgelehnt. Auch der Vizebürgermeister Marke Malecki hat keinerlei Verständnis für die Männer. In seinen Augen sind sie „[...] mental nicht in der Lage, sich vom Bergbau loszusagen.“¹⁶⁰

Bei dieser extrem heruntergewirtschafteten Stadt ist es nicht verwunderlich, dass ein Theater unter diesen Umständen seine Schwierigkeiten hatte, sich zu behaupten und zu bestehen. Daher stand es im Jahr 2002 kurz vor der Schließung, doch es gelang ihm wieder neues Leben einzuhauchen.

4.2 Das Theater in Wałbrzych vom Zweiten Weltkrieg bis 2002

In Zusammenhang mit dem heutigen Bestehen des Theaters soll auf seine Geschichte ab dem Zweiten Weltkrieg zurückgeblickt werden. Dadurch ist ein besseres Verständnis der schwierigen Situation gegeben, in der sich das Theater im Jahre 2002 befand. Desweiteren können die durch Piotr Kruszczyński und Danuta Marosz erbrachten Leistungen und Neuerungen für das Theater im Kontext besser eingestuft werden.

Knapp ein halbes Jahr nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde in Wałbrzych wieder offiziell ein Theater gegründet, am 19.11.1945. Man war damals sehr darum bemüht, möglichst schnell ein Theater zu etablieren, da sich die Stadt davon erhoffte, ihre Haushaltskassen aufzufüllen. Selbstverständlich musste zuerst auch Geld in die Institution fließen, damit sie der Stadt Gewinn einbringen konnte. So geht aus den Finanzunterlagen

¹⁵⁹ Vogel, Joel: Die Kohlespechte von Wałbrzych. Goldene Berge und schwarze Kohle.

<http://www.woz.ch/artikel/2006/nr32/wirtschaft/13709.html> [zuletzt eingesehen am 15.12.2011].

¹⁶⁰ Ebd.

des Stadtarchivs hervor, dass man verhältnismäßig viel Geld für die Unterhaltungskultur ausgab. So wurde ein wesentlich geringeres Budget für Schulen und Bildung zur Verfügung gestellt als für den Kultursektor, innerhalb dessen das Theater mit seinen Förderungen an erster Stelle stand. Somit waren neben der Verbreitung von Kulturgut und der Stärkung des Volkes durch nationale Dichter, die Einnahmen für das Haushaltsbudget gesichert, die sich die Politik von dem Theater erhoffte.¹⁶¹

Diese Begünstigung und Förderung des Theaterbetriebes brachte daher mit sich, dass in den folgenden zwei Jahren das Theater auf einem besonders hohen Niveau arbeiten konnte. Allerdings nicht mit einem eigenen Ensemble, sondern durch Gastspiele. Durch die hochrangigen nationalen Gastspiele, die meist großen Erfolg beim Publikum verbuchten, ist das Verhältnis der Steuereinnahmen der Stadt aus dem Jahre 1945-46 entsprechend zu verstehen. Die Steuereinnahmen aus dem Kunst- und Kultursektor überstiegen diejenigen aus dem Bergbau um mehr als ein Drittel.¹⁶²

Trotz der guten Auslastung der Gastspiele gelang es dem Theater in den kommenden Jahren nicht, ein eigenes Ensemble am Haus zu etablieren. Dies hatte mehrere Gründe: als das Theater am 19.11.1945 gegründet wurde, hatte dieses noch keine Spielstätte. Das Theatergebäude im Zentrum der Stadt war noch von der russischen Armee besetzt und somit musste der damalige Intendant Jan Rutkowski mit einem Haus außerhalb vorlieb nehmen, das starke bauliche Mängel vorwies und verfallen war. Bis es zu einer Einigung auf diese Spielstätte kam und sie notdürftig in Stand gesetzt worden war, hatte sich das Ensemble bereits aufgelöst. Somit hatte die Stadt nun ein Theater, doch kein Ensemble. Die Lösung des Problems waren Gastspiele. Diese kamen zuerst aus der Region, bald aus dem ganzen Land und auch aus den Theaterzentren des Landes, wie Warschau und Krakau. So schrieb ein Redakteur einer Tageszeitung in Wałbrzych 1947: „Zur Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs der Stadt wuchs mit ihr auch der Kultursektor. Im Theater wurden die bekanntesten und erfolgreichsten Stücke des Landes mit den besten Schauspielern aufgeführt.“¹⁶³ Nebenbei bemerkt sollte erwähnt werden, dass zu der Zeit, als die Stadt und auch die Regierung in Warschau darum bemüht waren, dem nationalen Theater und Drama unter die Arme zu greifen und es zu verbreiten, in Wałbrzych nur 10.000 Polen lebten. Den Rest der Bevölkerung machten vorrangig Deutsche aus, die in den fol-

¹⁶¹ Vgl. Malinowski, Marek: Z ruin „Theaterum“. In: *Notatnik Teatralny*. Nr.32-33, 2004, S.50.

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 51.

¹⁶³ Ebd., S. 52.

genden Jahren vertrieben worden sind.¹⁶⁴ Der Erfolg beim Publikum und dessen Bedürfnis nach Unterhaltung führten sogar zu Plänen, in Wałbrzych eine Nebenspielstätte der Breslauer Oper zu errichten. Diese Pläne konnten nicht umgesetzt werden. Gründe dafür waren massive Veränderungen in der Kulturpolitik Ende der 40er bis Anfang der 50er Jahre und eine mit ihr einhergehende Zentralisierung des kulturellen Lebens im ganzen Land. Nach der Entmachtung des Parteichef Władysław Gmołka führte die Regierung ein strengeres Regiment. Sie überwachte den Kulturbereich mit dem Ziel, von der Bühne aus verstärkt Parteihalte zu vermitteln. Dieser dem Theater auferlegte Spielplan löste beim Publikum Unmut und wachsendes Desinteresse aus. Zunehmend kamen nicht mehr nur namhaften Truppen zu Gastspielen, sondern vorwiegend Provinz- und Amateurtheater. Der Intendant wusste sich mit diesem Umstand nicht anders zu helfen und rief ein Komitee zur Sicherung des künstlerischen Niveaus ein. Dieses war dazu ermächtigt, im Vorfeld Gastspiele abzulehnen. Im Umfeld dieser Krise, mit der das Theater zu kämpfen hatte, wurde die russische Armee abgezogen und das Theatergebäude im Zentrum war nun frei. Doch löste sich zur gleichen Zeit das Ensemble des nahegelegenen Theater in Jelenia Góra auf. Dieses hatte regelmäßig das Theater in Wałbrzych bespielt, es konnte fast als ausgelagerte Spielstätte von Jelenia Góra angesehen werden. Notdürftig versuchte man mit einigen übriggebliebenen Schauspielern und dazugekommenen Amateurschauspielern, das Theater mit Hilfe der staatlichen Bauernorganisation am Leben zu halten.¹⁶⁵

Bei einer Reise in die Region Niederschlesien wurde sogar der polnische Theatertheoretiker Leon Schiller auf die problematische Theatersituation aufmerksam und kritisierte das Vorgehen, oder besser formuliert, das nicht Vorgehen der Regierung gegenüber den beiden Theaterhäusern. Schiller bemühte sich seine Prinzipien und Vorstellungen vom Massentheater der Truppe in Jelenia Góra zu vermitteln und sie dazu anzuregen, trotz der widrigen Umstände ein kritisches Repertoire zu verfolgen und die Bürger von der Bühne aus zu bilden.¹⁶⁶

Parallel zur politischen Situation im Land verbesserte sich, durch das „Tauwetter“ 1956, auch die des Theaters in Wałbrzych. In Jelenia Góra wurde wieder ein festes Theater-

¹⁶⁴ Neben dem Theater im Namen von Aleksander Fredro gab es in Wałbrzych noch ein Puppentheater, ein Amateur-Theater und ein jüdisches Theater, dessen Spielstätte in den 60er Jahren nach einer Renovierung auf Dramatisches Theater Wałbrzych umbenannt wurde bezogen.

¹⁶⁵ Vgl. Malinowski, Marek: Z ruin „Teaterum“, S. 52.

¹⁶⁶ Leon Schiller sah als Verfechter eines proletarischen Bildungstheaters in diesem aufgrund der Umstände, die Möglichkeit den übrig gebliebenen Schauspielern seine Vision zu vermitteln. Vgl. Schiller, Leon: *Theater von Morgen*. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 93f.

semble tätig und bespielte als ausgelagerte Spielstätte regelmäßig das Theater in Wałbrzych. Man bemühte sich darum, die Situation der Stadt und ihrer Einwohner zunehmend in den Stücken und Inszenierungen aufzugreifen (Diese Arbeitsweise ist auch bei Piotr Kruszczyński wieder Programm). Kurz vor der Eröffnung des Hauses 1956 wurde das Gebäude renoviert. Doch bereits drei Jahre später musste das scheinbar nur notdürftig geflickte Haus wieder geschlossen und erneut instandgesetzt werden.¹⁶⁷

Im Jahre 1960, als das Theater immer noch aufgrund der Renovierungsarbeiten geschlossen war, übertrug man die Leitung Bronisław Orlicz. Dieser stellte einen Antrag zur Gründung eines eigenständigen und unabhängigen Theaters, dem von der Regierung stattgegeben wurde. Die einzige Voraussetzung war, dass ein neues Lager für das Gebäude geschaffen werden musste. 1964 konnte das staatliche dramatische Theater in Wałbrzych eröffnet werden. Doch trotz der langwierigen Baumaßnahmen, hatten alle folgenden Intendanten mit den Baumängeln am Haus zu kämpfen. Sie verschlangen einen beträchtlichen Teil des Budgets, was zur Folge hatte, dass weniger Geld für die Inszenierungen zur Verfügung stand.¹⁶⁸

2002 schien sich bereits das letzte Kapitel dieses Theaters abzuzeichnen. Auf Bundesebene debattierte man über die Schließung des Theaters in Wałbrzych. Die Regierung sah die letzte Hoffnung des Hauses in der erfolgreichen und in der Stadt selbst wirkenden Kulturschaffenden Danuta Marosz. Sie hatte bis dato zwar keinerlei Erfahrungen mit der Arbeit am Theater gesammelt, doch war sie mit den kulturellen Begebenheiten der Region gut vertraut. Ihr gelang es, den Regisseur Piotr Kruszczyński für das Projekt zu gewinnen. Dieser war zu Beginn nur in beratender Funktion tätig, bis er im Dezember 2002 zum künstlerischen Leiter ernannt worden ist. Gemeinsam gelang es ihnen, das Theater neu zu beleben. Das Haus macht unter ihrer Leitung einen sichtbaren Wandel durch. Es öffnet sich vor allem der Jugend gegenüber nach allen Seiten hin, sei es das Publikum betreffend, die Schauspieler, Regisseure oder Dramatiker. Inszenierungen machten landesweit von sich reden und dieser Einschnitt kann als Beginn einer Blütezeit des Theaters angesehen werden.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Malinowski, Marek: Z ruin „Theaterum“, S. 56.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 56.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 57.

4.3 Das Theater in Wałbrzych unter der Leitung von Kruszczyński und Marosz

Im Jahre 2002 machte es im Theater in Wałbrzych den Eindruck, als würde ihm das gleiche Schicksal drohen, wie den vielen stillgelegten Kohlegruben in der Stadt. Die „Armen-Schächte“ waren zum Symbol der Stadt geworden und es machte sicherlich für einige den Anschein, dass die Rettung des Theaters nicht eines der wichtigsten Probleme ist, die die Stadt zu lösen hatte. Über die letzten Jahrzehnte hatte sich zudem erwiesen, wie problematisch es sein konnte, dieses Theater am Leben zu erhalten. Das Haus war ein trauriges Beispiel für ein heruntergewirtschaftetes Provinztheater. Der vorherige Intendant Krzysztof Kopka war zwar bemüht, ein anspruchsvolles Repertoire zu etablieren und das Theater nicht nur als Gastspieltheater zu nutzen, doch scheiterten seine Versuche.¹⁷⁰

Die Geschäftsführung des Theaters wurde Danuta Marosz übertragen und Piotr Kruszczyński unterschrieb nach dem Erfolg eines kleinen Festivals zu Beginn seiner Arbeit den Vertrag als künstlerischer Leiter. Das Festival sollte ihm dazu dienen das Publikum und seine Interessen in der Stadt kennenzulernen (Auch in Zukunft findet das Festival „Fanaberie“ im November jedes Jahres statt). Kruszczyński war es stets wichtig, seine künstlerische Arbeit in einen starken Kontext zum Ort, an dem sie entsteht, zu setzen. Daher war es ihm wichtig, die Stadt und ihre Einwohner besser kennenzulernen, um seine Arbeit und das Repertoire auf diese abstimmen zu können. Unterstützung für sein Vorhaben bekam er von zwei damals jungen Regisseuren Maja Kleczewska und Jan Klata. Die Zentren für innovatives und zeitgenössisches Theater wie auch der Dramatik verlagerten sich zunehmend in die Provinz.¹⁷¹ Auch Michał Walczak wurde zu einem oft gespielten Autor in Wałbrzych. Sie alle arbeiteten „[...] an der Peripherie des polnischen Theaterlebens. Sie sind Kinder der theatralischen Dezentralisierung.“¹⁷² Die von Kruszczyński am Theater engagierten jungen Theaterschaffenden und unter ihnen als Autor Walczak versuchten, in ihren Arbeiten stets einen sichtbaren Zusammenhang zu der Stadt und ihren Einwohnern aufzubauen und sich dieser möglichst weit zu öffnen. Für Kruszczyński schien der Weg des Erfolgs darin zu liegen, der Stadt nicht ein für die Stadt und ihre Einwohner kontextloses Theater zu bieten, sondern dessen Ideen aus der Stadt herauswach-

¹⁷⁰ Vgl. Mieszkowski, Krzysztof: *Dekoracja Teatralna*. In: *Notatnik Teatralny*. Nr.32-33, 2004, S. 24.

¹⁷¹ Vgl. Drewniak, Łukasz: *Der Tsunami der Jugend*, S. 99.

¹⁷² Ebd. S. 109.

sen zu lassen und so sagt er: „Ein anderes Theater wäre an diesem Ort abstrakter Überfluss, Luxus für die Minderheit.“¹⁷³

Einige konkrete Beispiele für die eben erwähnten Grundsätze und ihre Methoden zur Umsetzung dieser sollen nun kurz beschrieben werden. Die Ausführungen beschränken sich auf die ersten beiden Spielzeiten 2002/03 und 2003/04, in denen probiert wurde, das Theater wiederzubeleben. Kruszczyńskis Arbeit am Haus eröffnete er mit einem Zyklus über die Stadt.

4.4 Wałbrzych im Fokus

Maja Kleczewska – Einer flog über's Kuckucksnest

Das kurze Festival mit Gastspielen und szenischen Lesungen ging mit der ersten Premiere unter der neuen Leitung zu Ende. Gleichzeitig eröffnete es einen Zyklus, dessen Ziel es war eine Art Diagnose und Analyse der Stadt zu erstellen.¹⁷⁴ Kruszczyński wählte als erstes Stück keine Farce zur Unterhaltung oder einen Klassiker, sondern die Bühnenadaption eines Filmstoffes, der sich bereits auf mehreren Bühnen im Land bewiesen hatte. Die Inszenierung von „Einer flog über's Kuckucksnest“ von Maja Kleczewska hatte am 24.11.2002 Premiere. Sie war bei dieser Arbeit darum bemüht, eine Verbindung zu der Stadt und den Gegebenheiten herzustellen. In ihrer Interpretation des Stoffes stand die Selbstbestimmung und Freiheit des Menschen im Mittelpunkt, und wie man versuchen kann, widrigen Umständen zu trotzen. Dieses Thema hatte große Aktualität in der von Arbeitslosigkeit und dem wirtschaftlichen Zusammenbruch betroffenen Stadt.¹⁷⁵

Durch eine geschickte Vermarktung sollte sich das Theater den Einwohnern gegenüber öffnen und auf die anstehende Inszenierung aufmerksam machen. Die Regie machte sich ein bekanntes Element des Filmes zu nutzen, indem die Schauspieler mit einen ausrangierten Bus des öffentlichen Verkehrs Werbung machten. Der Bus wurde weiß gestrichen und mit der Aufschrift versehen: „Psychische Klinik im Namen Szaniawski in Wałbrzych“¹⁷⁶ (Das Theater ist nach dem Dramatiker Jerzy Szaniawski benannt). Die Schauspieler, in ihren Rollen als Patienten, fuhren in diesem Bus durch die Stadt, sprachen Passanten an und forderten sie dazu auf, ins Theater zu kommen und die verrückten

¹⁷³ Mieszkowski, Krzysztof: *Dekoracja Teatralna*, S. 33.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 32.

¹⁷⁵ Vgl. Majcherek, Wojciech: Fuks?. In: *Notatnik Teatralny*. Nr.32-33, 2004, S. 37.

¹⁷⁶ Mieszkowski, Krzysztof: *Dekoracja Teatralna*, S. 28.

Patienten zu befreien. Kleczewskas Wunsch zufolge, die Inszenierung auf die Stadt abzustimmen, wurde das Ende abgeändert. Die Figur McMurphys sollte nicht, wie in der Filmvorlage, getötet, sondern in einem Rollstuhl aus dem Theater geschoben werden. Dieser Vorgang wird auch außerhalb des Theatersaals für die Zuschauer durch eine Projektion auf der Bühne sichtbar gemacht. Während der gesamten Vorstellung sind die aktuellen Aufnahmen vorm Theater und am Parkplatz eingeblendet worden. Da sich dieses in einer ärmeren Gegend der Stadt befindet, hatte Kruszczyński gehört, dass einige Besucher Angst davor hätten, ihr Auto während des Theaterbesuches auf dem Parkplatz abzustellen. Mit dem Mittel der Projektion gingen sie humorvoll auf diese Problematik ein. Die letzte Szene „McMurphys Fahrt in die Freiheit“, sorgt nicht aufgrund der Abweichung von der Vorlage für Reaktionen im Zuschauerraum, sondern dadurch, dass die Aufnahme vorher entstanden ist und der Parkplatz damals leer war.¹⁷⁷

Jan Klata- „Revisor“

Der junge Regisseur Jan Klata trat mit seiner Idee zur Inszenierung von Nikolai Gogols „Revisor“ an Kruszczyński heran. Die Idee zu seiner damals erst zweiten Regiearbeit war, die soziale Wirklichkeit der russischen Provinz des 19. Jahrhunderts des Stückes auf die Wirklichkeit von Wałbrzych der 70er Jahre zu übertragen. Unter der damaligen Staatsherrschaft von Edward Gierek erlebte das Land einen Aufschwung, von dem vor allem die Bergarbeiter profitierten. Die Inszenierung rechnet mit der immer noch anhaltenden Glorifizierung der 70er Jahre ab, als Zeit des Wohlstands und der Stabilisierung des Landes. In Wałbrzych ist die Sentimentalisierung ein zentrales Thema, da die Einwohner mit dieser Zeit den Ausbau und Aufstieg der Kohleförderung verbinden und sie heute die Degression umso stärker zu spüren bekommen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass bis heute die SLD (Sojusz Lewicy Demokratycznej), die Nachfolgerpartei aus dem Kommunismus, in der Stadt die Stimmenmehrheit inne hat.

Das Bühnenbild war einem Plattenbau, wie es sie in der Stadt viele gibt, und einem Parteiversammlungssaal nachempfunden. Klata thematisiert und demaskiert das hierarchische Verhalten der Parteigenossen, ihre Korruption und das gesellschaftliche System des Kommunismus. Die Inszenierung versucht zu zeigen, dass „die Verbreitung von Korruption, zynischer Handhabung von öffentlichen Angelegenheiten, das Schwinden von Verantwortungsgefühl, die Unfreiheit eines großen Teils der Bevölkerung und ihr Erwarten

¹⁷⁷ Mieszkowski, Krzysztof: Dekoracja Teatralna, S. 32.

einer paternalistischen, doch auch autoritären Führung, nicht nur das Resultat der Einführung von freier Marktwirtschaft oder Demokratie sind, sondern ein Erbe des Kommunismus.“¹⁷⁸ Sie wurde 2003 eine der meist beachteten des Landes und sogar als Manifest des politischen, polnischen Theaters angesehen.

„Cabaret de Waldenburg“

In dieser Reihe trafen die Zuschauer in einem intimen Rahmen auf die Schauspieler. Diese erzählten den Einwohnern von ihren Eindrücken zur Stadt, über ihre Eigenheiten und Besonderheiten. Der Name war deswegen provokant gewählt, um eine Auseinandersetzung mit der deutschen, ungeliebten Vergangenheit der Stadt herauszufordern. Den Anwohnern fiel es zu Beginn schwer, den Namen der Veranstaltungsreihe zu akzeptieren, da Waldenburg der ehemals deutsche Name der Stadt war und viele immer noch ein gespaltenes Verhältnis zum Nachbarland haben. Eine weitere Strategie, um sich dieses Themas anzunehmen, war die Inszenierung des Stückes von Sibylle Berg „Hund, Frau, Mann“ in deutscher Regie.¹⁷⁹

Die Leitung ist darum bemüht gewesen, das Theater auch schlecht situierten Menschen zugänglich zu machen. Menschen aus dem Bezirk konnten z.B. in ausgewiesene Vorstellungen um nur 1 Złoty (ca. 0,30 €) gehen. Des Weiteren wurden Eintrittskarten von Firmen oder Personen des öffentlichen Lebens gesponsert. Was die andere Seite der Schaffenden betrifft, versuchten sie das Theater für junge Theatermacher attraktiv zu gestalten. Einen Ort zu etablieren an dem sie Position beziehen und sich auch ausprobieren können. Diese Linie wollte Kruszczyński auch in seinem Ensemble erkennbar zu machen. Er holte immer wieder junge Schauspieler für eine Produktion ans Theater, die festgefahrene Hierarchien und Muster im Ensemble lockern konnten.¹⁸⁰

Mit dieser Öffnung des Theaters der Stadt und ihren Einwohnern gegenüber, aber auch gegenüber jungen Autoren und Regisseuren, machte Kruszczyński mit seinem Theater landesweit von sich reden. Die jungen Autoren und Regisseure debütierten in Wałbrzych und durch ihren Erfolg wurden die großen Häuser auf sie aufmerksam. Es avancierte unter der Leitung zum aktivsten Zentrum für polnische Gegenwartsdramatik im Land. Doch der Schlüssel zum Erfolg, lag meiner Ansicht nach darin, dass sich die Theatermacher mit

¹⁷⁸ Węgrzyniak, Rafał: Kommunismus i depresja. In: *Didaskalia*. Nr. 54-56, 2003, S. 42.

¹⁷⁹ Vgl. Mieszkowski, Krzysztof: *Dekoracja Teatralna*, S. 33f.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd.

den Menschen und der Stadt, die stark unter der Schließung der Zechen leidet, solidariert haben und sich intensiv mit den herrschenden Konflikten auseinandergesetzt haben. Wie in den kurzen Beschreibungen der ersten Inszenierungen deutlich wurde und auch in Folge in der Auseinandersetzung mit Walczak deutlich wird, tun sie dies nicht durch das theatrale Stilmittel der Unmittelbarkeit, sondern durch raffinierte Metaphorik. Nach sechs Spielzeiten beendete Kruszczyński 2008 seine Arbeit am Theater in Wałbrzych.

5. Michał Walczak

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts war man in Polen darum bemüht, eine neue Generation in das Schaffen einiger, vorerst noch unbekannter, Dramatiker hineinzuzinterpretieren (siehe 3.3.3). In solch einer Form wurde diese Strömung in der 2003 erschienenen, und hier im 2. Kapitel bereits besprochenen, Anthologie „Generation Porno“ von Roman Pawłowski eingeführt. Rückblickend stellten polnische Kritiker wie auch Theaterwissenschaftler fest, dass sich von den zehn in seiner ersten Anthologie vertretenen Autoren nur zwei mit ihren Arbeiten durchsetzten und die Erwartungen von Lesern und Zuschauern erfüllen konnten. Ein Grund dafür mag sein, dass sie sich anderen künstlerischen Bereichen widmen, wie z.B. Jan Klata der nun vorrangig als Regisseur tätig ist.

Ein Autor, dessen Werke landesweit und auch über die Grenzen Polens hinaus ihren Weg auf die Bühnen fanden, ist Michał Walczak.¹⁸¹ Seine Stücke waren zu Beginn dieser Bewegung und des Umbruchs in Polen, ich nenne es hier das Aufkommen der „Generation Porno“, eng mit dem „Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego“ in Wałbrzych verbunden. Dieses Provinztheater hat sich für einige Jahre (2002-2008) als Zentrum für junge polnische Dramatik aber auch Regiearbeit etablieren können und war mit tonangebend für die Theaterszene im ganzen Land.¹⁸²

Michał Walczak wurde 1979 in Sanok im Südosten Polens geboren. Er studierte zuerst auf der Wirtschaftsakademie in Warschau und entschied, im Verlaufe seines Studiums sich der Dramenschreibung und der Regiearbeit fürs Theater zu widmen. Im Jahr 2000 wurde er auf der Theaterakademie in Warschau angenommen und studierte Theaterwissenschaft und Regie. Die Frage, weshalb er sich für das Theater entschied, beantwortet er

¹⁸¹ Die Bühnenrechte der folgenden Stücke liegen in deutscher Übersetzung beim Österreichischen Bühnenverlag Kaiser vor: „Die Badewanne“, „Nachtbus“, „Der Mann, der Gott im Schrank hatte“, „Das Bergwerk“ und „Die Elchjagd“, <http://www.kaiserverlag.at> [zuletzt eingesehen am 07.01.2011]. Der Berliner Theaterverlag Henschel ist in Besitz der deutschen Bühnenrechte für „Die Reise ins Innere des Zimmers“, „Das erste Mal“ und „Sandkasten“. <http://www.henschel-schauspiel.de> [zuletzt eingesehen am 07.01.2011]. „Sandkasten“ wurde 2005 mit dem Stuttgarter Theaterpreis in der Regie von Alexander Schilling ausgezeichnet. 2006 gewann Walczak mit „Das erste Mal“ den europäischen Autorenpreis des Heidelberger Stückemarkts. In Wien war eine Auswahl seiner Stücke 2008 in der Reihe vom Volkstheater „Die Besten aus dem Osten“ zusehen. Darunter die Inszenierungen von „Sandkasten“ und „Der Mann, der Gott im Schrank hatte“ von Piotr Kruszczyński. Ebenfalls die Videoaufzeichnung von „Das Bergwerk“ und eine szenische Lesung von „Die Reise ins Innere des Zimmers“ mit Schauspielern des Volkstheaters. <http://www.volkstheater.at/home/archiv/86/Die+Besten+aus+dem+Osten+-+Folge+2%3A+Polen> [zuletzt eingesehen am 07.01.2011].

¹⁸² Vgl. Kosiński, Dariusz: Rozpadlina. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.1. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 8.

in einem Gespräch mit Pawłowski wie folgt: „Mich zog der lebendige Kontakt mit Menschen an, die Nähe zu den Schauspielern, die Tatsache, dass sich alles im Hier und Jetzt abspielte.“¹⁸³

Den ersten großen Erfolg verbuchte er bereits 2001 mit seinem Stück „Piaskownica“¹⁸⁴ („Sandkasten“), das den nationalen Dramatik-Wettbewerb "My na progu nowego wieku" („Wir an der Schwelle zum neuen Jahrhundert“)¹⁸⁵ gewann und daraufhin in der polnischen Monatszeitschrift für Gegenwartsdramatik „Dialog“ abgedruckt wurde. 2003 gelang ihm der Durchbruch auf der Bühne: Piotr Kruszczyński, der künstlerische Leiter des „Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego“ in Wałbrzych entschloss sich 2003 für seine erste Eigenregie am Haus für Walczaks „Sandkasten“. Dieses Kammerstück gehört zu seinen erfolgreichsten und hat auch die meisten Premieren zu verbuchen.¹⁸⁶ Die letzte 2008 in New York, erneut unter der Regie von Piotr Kruszczyński.¹⁸⁷

Parallel zu der Uraufführung von „Sandkasten“ in Wałbrzych wurde 2003 die medial Aufsehen erregende Anthologie von Roman Pawłowski veröffentlicht, in der Walczak mit „Podróż do wnętrza pokoju“ („Die Reise ins Innere des Zimmers“) vertreten war. Im selben Jahr wurde es von Adam Sroka am „Teatr Powszechny im. Kochanowskiego“ in Radom uraufgeführt.¹⁸⁸ Mit diesem Stück debütierte er auch selbst als Regisseur 2004 in Warschau nach dem Abschluss seines Regiestudiums. Kritiker ziehen bei „Die Reise ins Innere des Zimmers“, wie bereits erwähnt (siehe 3.4.1), gern den Vergleich zu Tadeusz Różewiczs Stück „Die Kartothek“. Sie sehen darin ein Manifest und ein Bild seiner eigenen Generation, der Zwanzig- bis Dreißigjährigen.¹⁸⁹

Anhand der Tatsache, dass dieses Stück 2004 im polnischen Fernsehtheater inszeniert worden ist, und auch die folgenden Arbeiten Walczaks großen Zuspruch und Interesse bei Theatermachern und Zuschauern bekamen, lässt sich erkennen, welche Bedeutung der, sich damals noch im Studium befindende Autor, für die polnische Theaterlandschaft hatte und zunehmend erhielt. Allein die Nähe, die Kritiker und Rezipienten zu den Größen der

¹⁸³ Pawłowski, Roman: Michał Walczak. Przesunięty. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.), *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, Kraków: Zielon Sowa, 2003, S. 395. [Übersetzt von der Verfasserin].

¹⁸⁴ Walczak, Michał: *Piaskownica*. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.), *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.2. Kraków: Panga Pank, 2009, S.25-49.

¹⁸⁵ Übersetzt von der Verfasserin.

¹⁸⁶ Vgl. Walczak, Michał: *Podróż do wnętrza pokoju*. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.), *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.2. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 218.

¹⁸⁷ 59E59 Theaters <http://www.59e59.org/archive/sandbox.html> [zuletzt eingesehen am 19.01.2011].

¹⁸⁸ Vgl. Walczak, Michał: *Podróż do wnętrza pokoju*, 2009, S. 220.

¹⁸⁹ Vgl. Kosiński, Dariusz: *Rozpadlina*, S. 9.

polnischen Dramenschreibung sehen, kann als Indiz dafür angesehen werden, dass sich dieser junge Autor innerhalb kürzester Zeit mit seinen Stücken auf der Bühne etabliert hat.

Michał Walczak lässt sich allerdings nicht in die Schublade eines „Generationsautors“ einordnen. Dieser Eindruck kann freilich entstehen, wenn man ihn nur in dem von Pawłowski aufgebauten Kontext und Bild sieht, dass dieser zur Förderung der Verkaufszahlen der Anthologie „Generation Porno“ aufgebaut hat (Vgl. 3.3.3). Ein Einblick in sein bisheriges Werk zeigt das breite Themen- und Formenspektrum in seinen Arbeiten. In Gattung, Stil und demnach auch in ihren szenischen Lösungen unterscheiden sie sich oft voneinander. Obwohl man bei Walczak auf immer wiederkehrende Elemente und Motive trifft, kann bei einigen Stücken der Eindruck entstehen, dass sie nicht von ein und demselben Autor stammen. Da wären auf der einen Seite kammerspielartige Zweipersonenstücke, wie „Sandkasten“ und „Pierwszy raz“¹⁹⁰ („Das erste Mal“), die, durch ihren Aufbau und dem Schwerpunkt auf der Sprache, sehr roh und reduziert wirken können. In ihnen versucht er, die polnische Wirklichkeit Zwanzig- bis Dreißigjähriger einer Analyse und Einschätzung zu unterziehen und dabei die Konsequenzen dieser Wirklichkeit für ihre zwischenmenschlichen Beziehungen aufzuzeigen. Auf der anderen Seite schreibt der Autor poetische Reportagen gespickt mit grotesken und metatheatralischen Elementen, in denen er sich einer historischen Thematik und Arbeitsweise bedient. Darin distanziert er sich von der Position eines Generationsautors. Stücke wie „Kopalnia“¹⁹¹ („Das Bergwerk“) scheinen eine neue Richtung in seinem Schreiben zu verfolgen, in der kollektive Vergangenheit und Erinnerung im Vordergrund stehen.¹⁹² Diese Variabilität könnte auch darin begründet sein, dass Walczak oft Stückaufträge erhält und sein Schreiben auf die Bedürfnisse des jeweiligen Theaters und der Stadt anpasst. Besonders das im weiteren Verlauf zu analysierende Stück „Das Bergwerk“ betreffend, das eine Auftragsarbeit von Kruszczyński war, wäre dies eine naheliegende Überlegung. Wodurch sich dieser Autor von anderen in seiner Generation schreibenden und zur gleichen Zeit aufkommenden Kollegen mit seinen Stücken unterscheidet, soll im Folgenden auch in Verbindung mit

¹⁹⁰ Michał, Walczak: Das erste Mal. In: *Theater der Zeit*. Nr.5, 2007, S. 57-68. [Übersetzt von Doreen Daum].

¹⁹¹ Walczak, Michał: *Das Bergwerk*. Übersetzung Martin Pollack. Bühnenrechte: Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co. Ges.m.b.H. Bühnenmanuskript. [Übersetzt von Martin Pollack].

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 11.

dem von mir zu analysierenden Stück aufgezeigt werden, doch zuerst werden ihn auszeichnende Elemente genauer ausgeführt.

5.1 Intertextualität

Die bereits mehrfach erwähnten Veränderungen, die Bedürfnisse und Ansprüche der Rezipienten in Bezug auf Inhalte und Aufgaben neuer Dramatik betreffend (siehe 3.), machen sich auch in der Anpassung der Darstellungstechniken bemerkbar. Ein Mittel dafür ist die, im Gegensatz zum klassischen Dramenparadigma stehende, verstärkte Anwendung innerer Monologe und einer „[...] offenen Anwendung wiedererkennbarer Zitate aus traditionellen Konventionen, Stilen und Poetiken.“¹⁹³ Bei Walczaks Stücken entsteht beim Rezipienten verstärkt der Eindruck die Themen und Motive bereits aus Literatur, Theater oder Film zu kennen. Diese Querverweise und Zitate dienen dazu, einen einheitlichen Kontext bezüglich des Inhalts und der Bedeutung, die im Zuschauer ausgelöst wird, zu durchbrechen. Voraussetzung dafür ist die Entschlüsselung der hergestellten Zusammenhänge durch den Rezipienten. Die Funktion dieser Arbeitsweise liegt darin, auf die breitgefächerte Problematik eines Themas und somit auch auf die Undurchsichtigkeit des präsentierten Weltbildes hinzuweisen. Außerdem sind sich die Zuschauer, aber auch die Figuren, der Zusammenhänge und Konsequenzen dieser intertextuellen Verweise bewusst, da Walczak dabei aus kanonisierten Werken schöpft. Dadurch erhalten beide Seiten einen zusätzlichen Informationsvorsprung bezüglich des Handlungsverlaufs, der von ihnen unterschiedlich eingesetzt wird. Die Figuren können durch ihr Bewusstsein des Spiels und ihres zitierten möglichen Schicksals in ihren Bühnenhandlungen darauf reagieren, sei es durch Rebellion oder Resignation. Die Zuschauer hingegen erkennen in dem Zitat einen möglichen Schicksalsverlauf der Figuren, können aber in ihrer Erwartungshaltung nicht sicher sein, dass dieses eintreten wird.

Als Beispiel für diese Arbeitsweise kann nach Mateusz Borowski „Die Reise ins Innere des Zimmers“ exemplarisch für die „[...] Strategie des gleichzeitigen Zitierens und Infragestellens bekannter und wiedererkennbarer Theaterkonventionen [...]“¹⁹⁴ angesehen werden. Die Hauptfigur „Skóra“ („Haut“) ist darum bemüht, sich ein eigenes Leben auf-

¹⁹³ Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters. In: Bayerdörfer, Hans (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 24.

¹⁹⁴ Ebd. S.25.

zubauen und scheitert an mehreren Faktoren: an seiner eigenen Unsicherheit und dem beinahe krankhaften Zwang zur Selbstreflektion und -analyse und an den Figuren „Judas“ („Judas“) und „Kurtyna“ („Vorhang“), die beschließen, sein Leben zu zerstören. Die beiden stehen in ihrer Gestaltung klar in Tradition zu Figuren aus Shakespeares Komödien (z.B. die Figur des Puck aus dem „Sommernachtstraum“), in dem sie als außersiehende Zwischenwesen die Handlung beeinflussen. „Judas“ und „Vorhang“ sind Geschöpfe außerhalb einer realen Ordnung und intervenieren in der Welt der Hauptfigur.¹⁹⁵ „Haut“ verliert binnen kürzester Zeit die Perspektive für sein neues Leben, das er auf eine eigene Wohnung, den Job und die Gründung einer Familie aufbauen wollte. Sein bester Freund „Złoty“ („Gold“) tritt an seine Stelle und ist nun mit seiner Freundin „Elka“ („Elka“) zusammen und bekommt seinen Job. Die auslösenden Motive für seinen neuen Lebenswandel sind weg, und der Wahnsinn kann beginnen. Sind die Ereignisse nur ein Hirngespinnst und Beweis für eine psychische Krankheit von „Haut“ und somit auch „Judas“ und „Vorhang“ nur eine Einbildung und in Wahrheit führt er nur Selbstgespräche? Infolge ist es dem Zuschauer nicht mehr möglich, zwischen der zu Beginn realistisch angelegten Bühnenhandlung zu unterscheiden, die einer klassischen Exposition entspricht. Das Zimmer wird unreal und ist kein geschlossener Raum mehr. Wie bei Tadeusz Rózewiczs „Die Kartothek“ queren es Ereignisse und Menschen. Die sich ereignenden Morde sind nicht endgültig, da die Toten wieder auferstehen.¹⁹⁶ Am Ende verabschiedet sich „Haut“ zwar von seinem Zimmer, und beschließt, in die Welt hinauszugehen, doch wird er draußen aufgrund seiner verübten Morde (die scheinbar nicht real sind) erschossen. Das Schlusswort hat „Vorhang“ und macht darauf aufmerksam, dass jedem von uns der klare Blick auf die Realität entgleiten kann. Zusammenfassend kann bezüglich des Stückes „Die Reise ins Innere des Zimmers“ gesagt werden, dass Walczak versucht „[...] bewusst Lösungen aus der Poetik des Realismus, Expressionismus und der metatheatralischen Tradition [...]“¹⁹⁷ zu zitieren.

¹⁹⁵ Vgl. Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters. S. 26. In diesem Zusammenhang wird im desweiteren das von Walczak ebenfalls oft eingesetzte Element des Metatheatralischen besprochen, das eng mit diesem Punkt verbunden ist.

¹⁹⁶ Vgl. Zielińska, Maryla: Tak po prostu? In: *Dialog*. Nr.6, 2003, S. 82.

¹⁹⁷ Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters. Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters, S. 29.

5.2 Meta-Theater

Walczak bedient sich in seinen Stücken oft metatheatraler Elemente, z.B. einer episierenden Form des Meta-Dramas. Es kommt zu einer „Kommentierung der Fiktion“¹⁹⁸, wie es in „Die Reise ins Innere des Zimmers“ der Fall ist. Das Stück beginnt mit der Thematisierung des folgenden Theatervorgangs: „Vorhang“ wendet sich in seinem Eingangsmonolog an das Publikum. Er spricht die Anwesenheit der Zuschauer an und macht sie auf den Scheincharakter der Bühnenhandlung aufmerksam, dass ihnen nur eine Illusion des Lebens vermittelt wird. Im weiteren Verlauf ziehen beide Figuren, „Vorhang“ und „Judas“ mit ihren Einwüfen und Kommentaren das Illusionstheater ins Lächerliche, dessen engagierter Realismus von jüngeren polnischen Dramatiker als Antwort und Umgang mit den Veränderungen nach 1989 erwartet wurde.¹⁹⁹ Nach diesem Prolog von „Vorhang“ folgt ein relativ klassischer Expositionsdialog zwischen „Haut“ und seinem Freund „Gold“. Man erfährt etwas über die Geschichte und Zukunftspläne von „Haut“, doch nehmen die beiden auch Stellung zu dem soeben abgehaltenen Prolog von „Vorhang“. „Haut“ erklärt, dass dieser Mann einst im Theater gearbeitet hat und rausgeschmissen wurde, da er verwirrt vor das Publikum trat und eine Ansprache hielt. Ab dem Moment kann sich die Erwartungshaltung der Zuschauer nicht mehr klar ausrichten, da ihnen zwei Perspektiven geschildert werden. Es tun sich zwei Spielebenen auf, die sich im weiteren Verlauf immer mehr miteinander vermischen.²⁰⁰

Ein weiteres Beispiel für metatheatrale Elemente ist in dem Stück „Biedny Ja, Suka i Jej Nowy Koleś“²⁰¹ („Ich Armer, die Nutte und ihr neuer Typ“) zu finden. Es beginnt mit einem Prolog genannt „Prähistorie“, mit dem einleitenden Nebentext: „In der wir die Figuren in ihrer pränatalen Phase kennenlernen, wo sie noch nicht Figuren geworden sind und lediglich auf der Bühne herumirren, unruhig, die herannahenden Geschichte erahnend.“²⁰² Es gibt allerdings keine Anweisung vom Autor, ob dieser bei einer Inszenierung eingeblendet oder gesprochen werden soll. In dem Prolog erfährt man allerdings nichts über die folgende Handlung.

¹⁹⁸ Schultz, Brigitte: Meta-Theater. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005, S.201. (In dem Beitrag von Brigitte Schultze wird darauf verwiesen, dass die Begriffe Meta-Theater und Meta-Drama synonym verwendet werden.)

¹⁹⁹ Vgl. Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters. Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters, S. 27

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 25ff.

²⁰¹ Übersetzt von der Verfasserin.

²⁰² Waczak, Michał: Biedny Ja, Suka i Jeji Nowy Koleś. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): Podróż do wnętrza pokoju. Bd.1. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 9. [Übersetzt von der Verfasserin].

In diesem Stück sind die Figuren darum bemüht, sich selbst und ihren Platz in der Welt zu finden und bleiben unfähig, sich auf etwas festzulegen. Sie sind verstrickt in einen Rhythmus aus Trennung und Wiederkehr (ein wiederkehrendes Thema in seinen Stücken). In seiner Hilflosigkeit mit der an ihn als Figur gestellten Aufgabe (auch vom Autor), sich in der Welt zu positionieren, verweist „Biedny Ja“ („Ich Armer“) wieder auf das Thema des Meta-Theaters und der mit diesem in Zusammenhang stehenden „theatrum mundi“ Metapher.²⁰³ Die Figuren wurden auf die Bühne geworfen und nun schaut jemand (der Zuschauer) ihrem Herumirren zu. Im metatheatralen Kontext kann es als „Figurales Metadrama: Reflexion der dramatischen Rolle“²⁰⁴ angesehen werden, da die Figuren sich ihres Spielens bewusst sind.

5.3 Figuren

In seinen Stücken ist Walczak darum bemüht die gegenwärtige Gesellschaft und auch das mit ihr verbundene Brauchtum des Landes wiederzugeben. Daher finden sich in ihnen Vertreter eines kollektiven Lebens: Familien, Geistliche, Bürgermeister, Geschäftsmänner, gesellschaftlich Ausgeschlossene und angepasste Aufsteiger. Doch scheint sein Interesse vor allem den Figuren zu gelten, die seiner Generation entstammen: *Den Suchenden*. Wie an dem Beispiel im Punkt zum Meta-Theater anhand des Wałbrzychs Prologes in „Ich Armer, die Nutte und ihr neuer Typ“ bereits deutlich wurde, sind die Figuren in Walczaks Stücken oft im Moment ihrer Selbstfindung dargestellt, z.B. durch Selbstreferenzialität, die von ihnen thematisiert wird oder in die Figur eingeschrieben ist. Sie üben sich in ihrem Dasein und probieren sich selbst aus, z.B. wie in „Das erste Mal“. Das auf den ersten Blick komödiantisch wirkende Stück beschäftigt sich mit dem Problem der zwischenmenschlichen Kommunikation: in mehreren Variationen wird eine Szene von den zwei Figuren „Ona“ („Sie“) und „On“ („Er“) geprobt. In einer verregneten Nacht steht „Er“ vor der Tür seiner Geliebten, die ihn am Telefon alarmiert hat, dass er kommen soll, um sie zu trösten. Immer wieder spielt sich diese Szene ab und sie rezitieren die einstudierten Dialoge. Dieses Szenarium ist gestellt, da „Sie“ sich ihr erstes Mal nach diesem bestimmten Muster vorstellt. Es kommt nur nie dazu, da „Er“ immer, innerhalb der von ihr gestellten Vorgaben, einen Fehler macht.

²⁰³ Vgl. Schultz, Brigitte: Meta-Theater. S. 200.

²⁰⁴ Ebd. S. 201.

Die beiden Hauptfiguren „Adzio“ und „Julia“ in „Das Bergwerk“ sind in ihrem dramatischen Lebensstadium auch auf der Suche nach sich selbst. Es ist ein Übergang zwischen der Kindheit im behüteten Elternhaus und dem Schritt ins Erwachsensein, der durch einen Schulabschluss und einen Job, aber auch durch eine ungewollte Schwangerschaft passieren kann. Die beiden quält die Angst, ein banales Leben zu führen und die Angst, endgültige Entscheidungen zu treffen. „Adzio“ versucht sich im Laufe des Stücks gedanklich immer wieder neu zu entwerfen und seine ihm durch frühere Generationen vorbestimmte Identität des Bergmann-Daseins zu ändern, die durch die Schließung der Zechen ohnehin nicht mehr möglich ist.²⁰⁵

Was seine Figuren in Zusammenhang mit der diskursiven Meta-Theatralität betrifft, also ihr dramatisches Selbstbewusstsein²⁰⁶, ist auch ein Vorwissen über den Verlauf der dramatischen Handlung. Die beiden Figuren aus „Die Reise ins Innere des Zimmers“ „Vorhang“ und „Judas“ sagen das verhängnisvolle Schicksal ihres Opfers „Haut“ vorher. In „Rzeka“²⁰⁷ („Der Fluss“) sagt der kleine „Jacuś“ die Ereignisse im Dorf, das Aufhören des Fließens des Flusses, voraus. Er kommentiert und beobachtet die Einwohner und ihren Umgang mit dem Ereignis. Sie sind in ihren Alltag und ihre Routinehandlungen verstrickt und haben alle unterschiedlich motivierte Erklärungen für das Phänomen, doch keiner von ihnen will sich dadurch aus seinem laufenden Räderwerk bringen lassen.²⁰⁸

Der Erzähler „Adzio“ aus „Das Bergwerk“ ist vom Autor dazu erkoren worden, seine Geschichte und die seiner Stadt zu erzählen. Selbstreferentiell macht er zu Beginn darauf aufmerksam, dass er sich für diesen Anlass hergerichtet hat und mit seiner Erzählung beginnen wird. Es ist eine sehr persönliche Schilderung seiner individuellen Sicht auf die Stadt und ihrer Bewohner, und natürlich auch auf seine Familie. Damit lenkt Walczak die Aufmerksamkeit vollkommen auf die Figur von „Adzio“.

Die Personifikation der Figuren ist ein weiterer Kunstgriff, dessen sich Walczak oft bedient. Doch hat dieser, meiner Ansicht nach, nicht die alleinige Funktion, wie sie Pfister beschreibt, Ursachen und Wirkungen von Ereignissen durch personifizierte Figuren zu veranschaulichen.²⁰⁹ Durch groteske Elemente, wie einer sprechenden Zimmerpflanze und des Hundes („Das Bergwerk“), des sich zu Wort meldenden Busses („Nachtbus“)

²⁰⁵ Vgl. Popczyk-Szczęśna, Beata: W poszukiwaniu zdarzeń. In: *Dialog*. Nr.9, 2007, S. 59.

²⁰⁶ Vgl. Schultz, Brigitte: Meta-Theater. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005, S. 201.

²⁰⁷ Walczak, Michał : Rzeka. In: *Dialog*. 6/2003, S. 5-19.

²⁰⁸ Vgl. Zielińska, Maryla: Tak po prostu?, S. 83.

²⁰⁹ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 244.

oder des Vorhanges („Die Reise ins Innere des Zimmers“), der sich ans Publikum wendet, schafft Walczak Figuren, die durch ihren irrealen Charakter eine gesonderte Position im Drama einnehmen. Sie kommentieren, intervenieren oder geben, wie der Großvater in „Das Bergwerk“, der Stadt eine Stimme.

5.4 Sprache

Dorota Jazabek spricht dem Autor die besondere Fähigkeit zu, seinen Figuren, entsprechend ihres sozialen Hintergrundes, eine sehr authentische Sprache zu verleihen und dadurch Sozialporträts zu schaffen. Seine treffenden Beobachtungen gesellschaftlicher Erfahrungen und Eigenschaften, können vom Leser oder Zuschauer im Text wiedererkannt werden. Die Sprache spiegelt den psychischen Zustand der Figuren wieder. So zum Beispiel „Haut“ in „Die Reise ins Innere des Zimmers“: mithilfe seiner kommentierenden Monologe will er seine Wirklichkeit erfassen und legitimieren. Durch seine selbstgewählte Isolation kommen ihm alltägliche Handlungen, die er daher kommentiert, irreal vor (siehe 3.4.3). Dies beeinflusst auch sein Verhältnis zu seiner eigenen Sprache und seinen Kommunikationsmöglichkeiten. Er beschließt zu schweigen, um nach dem ausgesprochenen Beschluss weiter zu sprechen.

Haut: Kann meine Sprache irgendwann enden?
Ist das das Ende von der Sprache?
Ja, das ist das Ende.
Nie wieder werde ich etwas sagen.²¹⁰

Die Sprache hat ihre Funktion zum Austausch mit Anderen verloren, daher beschließt er zu schweigen. Es gibt auch niemanden, mit dem er sprechen kann, außer „Vorhang“ und „Judas“, derer Existenz er sich nicht sicher sein kann. Er spricht allerdings weiter und kommentiert sein Leben, da ihm das *Ende der Sprache* wesentlich mehr Angst macht, als die *Selbstgespräche*.

Durch die Art und Weise, wie sich die Figuren ausdrücken, können Rückschlüsse auf ihr kulturelles Umfeld, ihre Erziehung oder ihren psychischen Zustand gezogen werden. Da-

²¹⁰ Walczak, Michał: *Podróż do wnętrza pokoju*, 2009, S. 101. [Übersetzt von der Verfasserin].

her findet man in seinen Stücken eine zersetzte und gebrochene Sprache. Die Unfähigkeit zwischenmenschlicher Kommunikation nimmt die gestörten Verhältnisse in den Beziehungen der Menschen wieder auf. Sprachliche Sprünge, Wiederholungen, allgemeine Redewendungen oder Vulgarismen machen sich in Situationen bemerkbar, in denen die Figuren mit sich selbst und ihrem Gegenüber überfordert sind. Doch kann sich auch der Sprachfluss der Figuren steigern, je schwerer ihnen das Sprechen fällt. Je unsicherer sie sind, desto mehr versuchen sie diese Unsicherheit durch einen Redefluss zu kompensieren.²¹¹

Die beiden Figuren in „Das erste Mal“, „Er“ und „Sie“, sind in ihrer Sprache und Kommunikation durch Leidenschaft und Anziehung für ihr Gegenüber beeinträchtigt. Die bereits einstudierten und verabredeten Sätze beziehen sich nicht aufeinander, wirken tragisch und belustigend zugleich. Auch in den Momenten, wo einer von ihnen aus dem vorgeschriebenen Dialog ausbricht, wirkt die Sprache künstlich.

Die Figuren in „Das Bergwerk“, allen voran „Adzio“, der sich für die Aufgabe des Erzählers auch äußerlich zurechtmacht, bedienen sich nicht entsprechend seines Alters einer formellen und veralteten Sprache. Die manchmal sogar amtliche Ausdrucksweise bei offiziellen oder vom Alltag überhöhten Situationen unterliegt keiner Verhöhnung der Figuren. In dieser Form spiegelt sich die Tradition der Bergarbeiter wider: eine anerzogene und erlernte Etikette zum Ausdruck von Wertschätzung und Ehrgefühl thematisiert eine mögliche Hierarchisierung der polnischen Gesellschaft.

5.5 Motive und Themen

2009 erschienen zwei Bände mit Walczaks Stücken, benannt nach „Die Reise ins Innere des Zimmers“²¹², die von ihm selbst zusammengestellt und einige hierfür nochmal überarbeitet worden sind. Die Auswahl verweist auf immer wiederkehrende Motive, präsentierte Weltbilder und Kunstgriffe. Eines der immer wiederkehrenden Elemente seiner Stücke ist die Darstellung und Analyse von Partnerschaften. Im Vorwort zu dieser Anthologie stellt Dariusz Kosiński fest, dass man bezüglich ihrer Motive und des Einsatz dieser durch den Autor, diese Stücke mit dem Untertitel „Romantische Komödien“ versehen könnte. Walczak selbst hat nur ein Stück „Polowanie na łosia“ („Die Elchjagd“) mit die-

²¹¹ Vgl. Jaząbek, Dorota: Podróż do wnętrza dramatu. In: *Didaskalia*. Nr.65/66, 2005, S. 46.

²¹² Borowski, Mateusz (Hrsg.): Podróż do wnętrza pokoju. Bd.1 u. Bd.2. Kraków: panga pank, 2009.

sem Untertitel versehen. Laut Kosiński kann man diese Arbeiten sogar mit der Liebesthematik von „Romeo und Julia“ gleichstellen, abgesehen davon, dass in Walczaks Stücken Romeo die Kraft fehlt, Julias Balkon zu erklimmen und Julia sich zuerst in jemand anderen verliebt.²¹³

In diesen tragischen Liebeskomödien über unerfüllte und unglückliche Liebe stehen für ihn weniger generelle, in der Generation bedingte Muster im Vordergrund, als die individuelle psychische Erfahrung in der intimen Auseinandersetzung der beiden Personen. Bereits in „Sandkasten“ wird dieses Prinzip sichtbar. Der titelgebende Sandkasten wird zu einer Metapher für einen modellhaften Raum, in dem sich Frau und Mann begegnen. Die beiden Figuren „Er“ und „Sie“ zeichnen sich zwar durch eine kindliche Sprache aus, doch verschwimmen die Grenzen zwischen Kindern und Erwachsenen immer wieder und unterm Strich spielen sie die Verhaltensmuster der Erwachsenen nach. Es werden vom Autor keine konkreten Angaben zum Alter der Figuren gegeben. Dadurch kann Walczak die Konflikte zwischen den Geschlechtern anhand des kindlichen Verhaltens der beiden im Sandkasten aufzeigen.

In Walczaks Liebeskomödien geht es um die Annäherung zwischen den Geschlechtern und dadurch entstehende Missverständnisse - wie vorgetäuschte Abneigung, sich verpassen, sich verlassen und wieder zueinander zurückkehren. Wobei wieder der probenhafte Charakter seiner Figurenanlage von Bedeutung ist, bei dem die Protagonisten aus Motiven, wie Angst oder Sehnsucht handeln und sich immer wieder trennen und versöhnen. Walczak interessiert hier nicht vordergründig der Verlauf der Liebesbeziehungen, sondern die Unmöglichkeit einer Harmonie, die von den Figuren blind verfolgt wird und sie dabei immer wieder mit Unvollkommenheit und Desillusionierung konfrontiert.

Walczak bedient sich in seinen Stücken ähnlicher Themen, wie auch andere Autoren in der Anthologie „Generation Porno“, doch distanziert er sich insofern von ihnen, als dass er dem Prinzip, die Wirklichkeit eins zu eins abzubilden, eine Absage erteilt. Er zitiert sie mehr, als dass er sie kopiert, in Form von Abkürzung und Groteske, ohne eine unmittelbare Deckungsgleichheit zur Wirklichkeit herstellen zu wollen. Diese Arbeitsweise wird in der späteren Analyse von „Das Bergwerk“ exemplarisch deutlich. In dem Stück werden charakteristische Elemente der Stadt Wałbrzych, ihrer Einwohner und der Geschichte der Stadt und des Landes erkennbar, ohne sie dabei zu kopieren. In diesem Sinne lässt er auch eine seiner Figuren „Judas“ aus „Die Reise ins Innere des Zimmers“ seine Prinzi-

²¹³ Vgl. Kosiński, Dariusz: Rozpadlina, S. 11.

prien vertreten und sie sagen: „Ich kann diesen ganzen Realismus nicht ausstehen. Raumverschwendung.“²¹⁴ Walczaks Ziel ist es, alltägliche und gewöhnliche Dinge in die Sphäre des magischen und poetischen zu erheben und für die Bühne anwendbar zu machen.²¹⁵ Er distanziert sich damit klar von einem in polnischen Gegenwartsdramen oft anzutreffenden Realismusprinzip.

5.6 Auflösung einer geschlossenen Raum- und Zeitstruktur

Ein weiteres Element, das sein Schaffen auszeichnet, ist die Distanzierung von einer einheitlichen Zeit- und Raumstruktur in den Stücken. Diese Arbeitsweise steht in Zusammenhang mit dem oberen Punkt des Meta-Theaters (siehe 5.2):

Der fiktionale dramatische Text will den Rezipienten nicht täuschen, seine Scheinhaftigkeit ihm gegenüber nicht als Wirklichkeit ausgeben, sondern vielmehr ist die Fiktionalität als Teil des dramatischen Codes der Kommunikation zwischen Autor und Publikum vorgegeben, als eine konventionelle Übereinkunft über seine Scheinhaftigkeit, seinen besonderen ontologischen Status.²¹⁶

Anhand dieser herrschenden Übereinkunft zwischen Bühne und Zuschauerraum ist es möglich, einen oder mehrere fiktive Spielorte einzubauen und die fiktive Zeit kausal oder mit Aussparungen zu präsentieren. Durch die Übereinkunft und Offenlegung der theatralen (Re)-Konstruktion ist der Autor bemüht, mit Hilfe einer poetischen Verfremdung der Wirklichkeit eine Bindung mit dem Publikum einzugehen.

Somit spielt sich die Handlung zwar im „Hier und Jetzt“ ab, doch kommt es immer wieder zu Abweichungen die Zeit, den Ort und auch die Charaktere betreffend: z.B. die beiden Figuren in „Sandkasten“ bewegen sich zwischen Kind und Erwachsensein und spielen mit Mustern aus beiden Welten. Sie sind nicht klar einzuordnen.

In „Die Reise ins Innere des Zimmers“ lösen sich die Grenzen zwischen Außen und Innen auf, indem z.B. ein Straßenumzug durch das Zimmer der Hauptfigur führt. Verstärkt wird dieses sich langsam entwickelnde Bild dieser Grenzauflösung auch durch die Namensgebung der Figuren. Sie symbolisieren und unterstreichen mit Namen wie „Haut“,

²¹⁴ Walczak, Michał: *Podróż do wnętrza pokoju*. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S.405. [Übersetzung Doreen Daum für den Henschel Verlag]

²¹⁵ Vgl. Popczyk-Szczęśna, Beata: *W poszukiwaniu zdarzeń*, S. 55.

²¹⁶ Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 333.

„Horacy Zewnętrzny“ („von Außen“) der Vermieter der Wohnung, das Grundkonzept des Stückes.

Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zeigen sich scheinbar simultan in den sich, wie bereits erwähnt, oft auf Wiederholung basierenden Handlungen der Figuren. Damit wird die Zeitstruktur für den Zuschauer und Leser undurchsichtig, da sie nicht chronologisch verläuft und die Änderung in der Zeitstruktur nicht thematisiert wird. Dadurch kann man bei einem Stück wie „Das erste Mal“, wo sich immer wieder die gleiche Szene zwischen den beiden Figuren abspielt, auch den Einsatz einer gegenläufigen Raum- und Zeitstruktur erkennen.²¹⁷

Walczak verändert in einer geradezu demonstrativen Form innerhalb einer Szene den etablierten Plan von Raum und Zeit. Die Situation aufbauen, als spiele sie sich im Hier und Jetzt ab, um im nächsten Moment die Narration in ein Dort und Damals zu versetzen.²¹⁸

Dies hat zur Folge, dass bei seinen Stücken die einzige Zeit, die als real und kausal verlaufend angesehen werden kann, die Spielzeit der Vorstellung ist. Die Arbeiten zeichnen sich durch Simultanität in der Handlung aus, als eine Aneinanderreihung von Situationen, Momenten und Episoden. In diesem Zusammenhang kann sich auch die Position der Figuren von Handelnden in Berichtende jederzeit verändern.

5.7 Aufbau der szenischen Welt

Die szenische Welt in seinen Stücken unterliegt, ähnlich wie auch der Verlauf der Zeit, keinen kausalen Prinzipien. Es gibt keine vorhersehbare oder konkrete szenische Welt, die sich eins zu eins an der außertheatralen orientiert. Sie lebt von Überzeichnungen und Übertreibungen am Rand einer undefinierten Wirklichkeit.

So erkennt Dariusz Kosiński in den Stücken eine Nähe zu Arbeitsweise von Telenovelas. Walczak versucht, durch eine Überzeichnung und Anhäufung von Ereignissen deren Irrealität offenzulegen und dadurch das Verfahren von Ursache und Wirkung abzuschaffen: z.B. hat der Mord von „Haut“ keine Konsequenzen, da die Getöteten wieder auferstehen,

²¹⁷ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 338.

²¹⁸ Kosiński, Dariusz: *Rozpadlina*, S. 16. [Übersetzt von der Verfasserin].

und das Geschehen jederzeit eine neue Wendung nehmen kann, und keine von ihnen scheint die endgültige zu sein.²¹⁹ Daraus lässt sich auch sein Verfahren zum Ausgang der Stücke ablesen: er provoziert beim Zuschauer und Leser Zweifel über die präsentierten Lösungen der jeweiligen dramatischen Situation, indem immer wieder die Möglichkeit einer Wandlung aufscheint. Ein offenes Ende oder die Rückkehr zur Ausgangssituation, sind besonders in den von ihm seriell angelegten Stücken vorzufinden.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S.14.

6. Michał Walczak - „Das Bergwerk“

„Ich wollte keine Reportage schaffen - sondern eine Metapher“²²⁰

Im Jahre 2004 vergab Piotr Kruszczyński an den sich noch im Studium befindenden Autor Michał Walczak einen Stückauftrag für das „Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego“ in Wałbrzych. Diese Art von enger Zusammenarbeit von Theater und Autor ist für polnische Verhältnisse sehr selten und ungewöhnlich, da es z.B. keine Tradition von Hausautoren gibt und kaum Auftragsarbeiten von den Theatern vergeben werden.

Walczak sollte sich mit den regionalen Gegebenheiten und Eigenheiten der Stadt Wałbrzych beschäftigen und sie in einem Stück für die Bühne aufbereiten. Als Außenstehender probiert er, sich ein Bild von der Stadt und den Bewohnern zu machen und von dem Schicksal einer aussterbenden Stadt.

Die größte Herausforderung, vor die sich der Autor bei der Arbeit an dem Stück gestellt sah, war die der Form. Nach mehreren Wochen in Wałbrzych, nach Besuchen von Museen und den still gelegten Zechen und zahlreichen Gesprächen mit den Einheimischen war es für ihn ausgeschlossen, ein Stück in einem Reportagencharakter zu verfassen. Die Theaterwissenschaftlerin Małgorzata Sugiera unterstützt diese Herangehensweise auch in einem Essay und schreibt dazu: „Das vorgegebene Thema und die vom Theater in Wałbrzych erwartete Funktion des Auftragswerkes schlossen daher die Möglichkeit aus, ein traditionelles Drama zu schreiben.“²²¹

Walczak baut sein Stück auf weite Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer auf, indem er die Handlungsmotive der Figuren keiner Hierarchisierung unterliegen lässt.²²²

Darin trifft sich auch die ihm zugeschriebene Fähigkeit, die kollektiven Vertreter einer Gesellschaft in seinen Figuren deutlich herauszuarbeiten. Die Figuren in „Das Bergwerk“ repräsentieren eine Art Querschnitt der Gesellschaft in Wałbrzych: die Geistlichkeit wird vom „Priester“ repräsentiert, der „Präsident“ steht für die kommunale Politik, die „Königin“ und „Karol“ repräsentieren die machthabende Politiker im Land, „Walek“ und „Hündchen“ geben der Stadt selbst eine Stimme und stehen mit „Grüner“ zusammen für

²²⁰ Sugiera, Małgorzata: Zweimal Leben auf stillgelegten Gruben: Fritz Katers Sterne über Mansfeld und Michał Walczaks Kopalnia. . In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 204.

²²¹ Ebd.

²²² Vgl. Ebd. S. 205

die sozial Schwachen, die „Frau“ und „Wladzio“ spiegeln den Durchschnittseinwohner wider und „Adzio“ und „Julia“ geben dem Leser die Perspektive der Jugend.

Bei dem zu analysierenden Drama erweist es sich nicht als sinnvoll, die Szenen strikt chronologisch zu betrachten und sich an der „Verlaufsuntersuchung“ von Franz Wille zu orientieren.²²³ Im ersten Schritt sollen die Grundthematik und die elementarsten Handlungsstränge der einzelnen drei Akte herausgearbeitet werden, um auf diese Art ein klares Verständnis für das Drama zu liefern. In Verbindung damit wird versucht, eine Analyse der dramaturgischen Gesamtstruktur zu erarbeiten. Im weiteren Verlauf hingegen erscheint eine Vorgehensweise sinnvoll, die sich an Franz Wille orientiert, auch wenn sie nicht in jedem Punkt eingehalten wird. Es folgt eine Figurenanalyse, die in der Fragestellung mündet: wie hat die Umstrukturierung und Interpretation der dramatischen Vorlage bei der Inszenierung von „Das Bergwerk“ von Kruszczyński in Wałbrzych stattgefunden? Dies steht selbstverständlich in Zusammenhang mit der Inszenierungsanalyse.

6.1 Dramaturgie des Textes

Das Stück besteht aus 3 Akten, die wiederum in unterschiedlich lange, doch meist sehr knappe, Szenen eingeteilt sind. Aufgrund dieser Szeneneinteilung ist es nicht sinnvoll, ein Szenario für das Stück zu verfassen. Daher werden die drei Akte im Einzelnen inhaltlich betrachtet.

Es ist schwierig in „Das Bergwerk“ eine konkrete Handlung herauszulesen, da man das Stück eher als eine Bestandsaufnahme oder szenische Dokumentation ansehen kann, die Walczak über die Stadt Wałbrzych geschrieben hat. Man findet keine klaren Konflikte, die im klassischen Sinne etwas auslösen oder von den Protagonisten versucht werden, zu lösen. Es sei denn, man betrachtet die Ankunft des „Fremden“ als einen auslösenden Moment, der eine Veränderung in den Figuren auslöst. Es gibt allerdings eine Art von Überkonflikt oder Aufgabe, die sie zu lösen haben: wie man sich sein Leben, das vorrangig auf der Existenz der Bergwerke gefußt hat, neu gestalten soll und kann, nachdem diese geschlossen worden sind. Walczak bedient sich einer Familie, in der drei Generationen vertreten sind, um dieses Problem zu behandeln und die Größe dieser Veränderungen deutlich zu machen: der Großvater („Walek“), der Vater („Wladzio“) und der Sohn („Ad-

²²³ Vgl. Hiß, Guido: Der Theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin. Dietrich Reimer Verlag, 1993, S. 84.

zio“). Die beiden ersteren haben beide noch im Bergwerk gearbeitet. Der Sohn gehört zu der ersten Generation nach der Reform im Bergbau, die sich neu orientieren muss.

Das Stück wahrt nicht die Einheit von Ort und Zeit. Es ist nicht klar herauszulesen über welchen Zeitraum sich die Handlung erstreckt. Es gibt nur eine konkrete Zeitangabe vom Erzähler „Adzio“, dass sich die Handlung im Laufe eines Sommers abspielen wird. In den Szenen herrscht keine logische Struktur bezüglich der Orte. Die Szenen können sich in keiner realen oder natürlichen Szenerie abspielen, da die miteinander interagierenden Figuren innerhalb der Szenen immer wieder ihre Position wechseln z.B. zwischen Innen und Außen. Durch die stark verschachtelten Szenen, bei denen man oft nicht zwischen konkreter Handlung, Erinnerung oder Traum unterscheiden kann, sind reale Parameter von Raum und Zeit nicht von Relevanz. Die Orte, die Walczak in seinem Stück konkret anspricht, sind: Bett, Restaurant, Bar, Straße, Wohnungen, Limousine der „Königin“.

Es stellt sich die Frage, welches Ziel der Autor mit diesem Stück verfolgt hat, wenn es nicht darum ging, ein konkretes Bild der Stadt, ihrer Einwohner und ihrer Eigenarten darzustellen. Sugiera nach lag die Aufgabe darin „[...] durch die spezifische Montage der Szenen aus unterschiedlichen Sphären der Zeit und Wirklichkeit, [...] dem Rezipienten eine analoge Erfahrung vorzuschlagen, die Erfahrung einer Stadt, in der man des Bodens unter den Füßen nicht sicher sein kann [...]“²²⁴ Dieses Bild hat er auf die Struktur seines Stückes übertragen. Es ist eine Abfolge von Traumszenen, die auch eine reale Lebenswirklichkeit der Figuren darstellen können. Die Perspektiven der Figuren überschneiden und überlappen sich ähnlich den Orts- und Zeitebenen. Sogar dem aufmerksamen Rezipient wird es daher schwer gemacht, sich in dieser szenischen Welt zurechtzufinden, da in der nächsten Szene die festgelegten Parameter jederzeit wieder außer Kraft gesetzt werden können.

Wie auch in seinen anderen Stücken findet man in „Das Bergwerk“ nur selten Nebentext. Außer des Personenverzeichnisses am Beginn gibt es nur eine einzige Anmerkung vom Autor bezüglich der Handlung vom „Großvater“ im ersten Akt, dass er „Smoke on the water“ summt²²⁵ und Anmerkungen zum Abgang der Figuren innerhalb einer Szene.

²²⁴ Sugiera, Małgorzata: Zweimal Leben auf stillgelegten Gruben: Fritz Katers Sterne über Mansfeld und Michał Walczaks Kopalnia, S. 206.

²²⁵ Vgl. Walczak, Michał: *Das Bergwerk*, S. 11.

1. Akt

Der Autor wählte „Adzio“ als Erzähler für sein Stück und dieser eröffnet es auch mit einem Monolog, in dem er seine Funktion offenlegt und auf die folgende Erzählung über seine Stadt und die Menschen vorbereitet. Im weiteren Verlauf des Stückes werden die meisten Szenen aus seiner persönlichen Perspektive präsentiert. Der gesamte erste Akt kann als eine klassische Exposition angesehen werden. Die Figuren und ihre Verhältnisse zueinander werden in kurzen verschachtelten Szenen vorgestellt, die keiner konkreten Handlung folgen. „Adzio“ nimmt im gesamten Verlauf des Stückes eine gesonderte Position ein. Er wendet sich als einziger direkt an das Publikum. Indem er beiseite spricht, kommentiert er oft die Szenen und die Figuren von außen. Im 1. Akt werden die Menschen gezeigt, wie sie mit der neuen Situation seit dem Kollabieren der Bergbauindustrie in Wałbrzych umgehen.

„Wladzio“, der Vater, fiel nach der Schließung der Zechen in eine Depression, die zunehmend seine Ehe belastet. Er sucht Schutz und Trost bei seiner Frau und phantasiert ihre Nähe und die Wärme im Bett als Bergwerk in dem er sich sicher fühlt und sich verstecken kann, das ihm vertraut ist. „Lidia“ seine Frau und die Mutter von „Adzio“ hat hingegen einen Mann verloren, der die Familie versorgt und Stärke beweist. Sie übernimmt diese Funktion und ist in der Familienkonstellation stets tonangebend, da alle Männer um sie herum resigniert haben. Der Onkel von „Adzio“ „Grüner“ symbolisiert in drastischster Weise die Konsequenzen der Arbeitslosigkeit für die Menschen. Er ist dem Alkohol verfallen, vergisst immer wieder aufs Neue, dass es das Bergwerk nicht mehr gibt, gräbt in der ganzen Stadt Löcher und schläft auf der Straße.

Der „Präsident“ und der „Priester“ sind beide darum bemüht, auf ihre Weise mit der Situation umzugehen und schwelgen beim Schachspielen in Erinnerungen an ihr Verhältnis im Kommunismus.

Wie er als Präsident dazu verpflichtet war, die Kirchenmänner zu verfolgen und seinen Sohn dann doch heimlich zur Kommunion gebracht hat. Immer wieder in dem Stück wagt Walczak, den zwingenden historischen Diskurs in die kommunistische Vergangenheit des Landes. Heutzutage ist auch der Priester arbeitslos und will, im Vorfeld Taufen, Hochzeiten und Beerdigungen zu *verkaufen*. „Adzio“ versucht „Julia“, die Tochter des Präsidenten, in die er verliebt ist, zu beeindrucken, doch diese scheint sich nicht für ihn zu interessieren. In der letzten Szene des Aktes wird die wichtigste Figur für „Adzio“ eingeführt, sein Großvater „Walek“, dem er, wie er selbst sagt, alles verdankt.

Der Akt endet wieder mit einem Monolog des Erzählers. Die Geschichte hält kurz inne und „Adzio“ kündigt bereits in diesem Monolog an, dass es im 2. Akt zu Veränderungen (einem auslösenden Moment) der im 1. Akt beschriebenen Ausgangssituation kommen wird.

2. Akt

In diesem Akt nimmt die Präsenz von „Adzio“ ab und der Großvater steht im Vordergrund, der die Stadt repräsentiert. Man könnte sagen, dass dadurch die Ereignisse objektiver erzählt werden. Dieser zentrale Akt des Stücks wird vom Großvater und seinem Begleiter „Hündchen“ eröffnet. „Walek“ ist die Personifikation der Stadt. Er spricht von sich selbst als die besagte Stadt und wünscht sich, dem Schicksal einer heruntergewirtschafteten ehemaligen Bergarbeiterstadt entkommen zu können. Er wäre lieber eine Metropole, eine Stadt am Meer oder in den Bergen. Nicht nur die Einwohner der Stadt wünschen sich bei Walczak eine andere Identität sondern auch die Stadt selbst möchte eine andere sein.

Die bereits im 1. Akt angesprochenen Konflikte zwischen den Figuren werden wieder aufgenommen und vertieft, wie die Eheprobleme von „Adizos“ Eltern. Nicht nur er sondern auch die anderen Männer in der Stadt haben ihre sinnstiftende Funktion im Bergwerk verloren und halten aus dem Grund eine Versammlung ab. Beim Ablauf dieser halten sie sich immer noch an Muster aus kommunistischen Zeiten. Das wird z.B. daran deutlich, dass „Grüner“ aufgrund seiner Trunkenheit als eine Art von Disziplinarmaßnahme von der Versammlung ausgeschlossen werden soll, doch brauchen der „Präsident“ und „Wladzio“ ihn, da es sonst keine Versammlung mehr ist. Sie halten immer noch, ein Protokoll ein, das ihnen keiner mehr aufzwingt und nennen sich in alter Gewohnheit untereinander noch Genossen. Die Männer übertragen ihre Komplexe und Selbstzweifel auf die Frauen, die ihrer Ansicht nach nicht mit der neuen Situation umgehen können und zu Depressionen neigen. Dabei sind die Frauen nun diejenigen, die mehr Stärke beweisen als die Männer.

Bei der Versammlung beschließt der „Präsident“, in die Hauptstadt zu fahren und einen alten Freund „Warschau“, der in der Politik ist, darum zu bitten, der Stadt neue Arbeitsplätze zu verschaffen. „Warschau“ entspricht allerdings dem überzeichneten Bild eines überreizten und gestressten Großstadtmenschen der sich dieser Probleme nicht annehmen will.

Desweiteren gibt es drei Haupthandlungsstränge in diesem Akt. Man sieht vorrangig, wie die Figuren probieren, mit ihrer Situation umzugehen. Immer wieder verdrängen sie die Schließung des Bergwerkes und sind in alten Verhaltensmustern verstrickt. Die weitere Thematik auf privater Ebene sind die Bemühungen und Versuche von „Adzio“, die Tochter des Präsidenten „Julia“ für sich zu gewinnen und zu beeindrucken. Diese hat, wie auch die anderen Figuren, den Wunsch, die Stadt zu verlassen und träumt sich in eine andere Identität. Diese Sehnsucht projizieren alle Bewohner in eine außenstehende Figur „Fremder“ die Walczak einführt, um anhand dieser die Sehnsüchte und unerfüllten Bedürfnisse der Menschen zu illustrieren. (Seine Ankunft wird durch „Lidia“, der Mutter von „Adzio“, angekündigt.) „Fremder“ taucht in den Träumen aller Bewohner auf. Er wird zur Projektionsfläche für ihre Wünsche. „Adzio“ und „Julia“ sehen in ihm einen Talentscout, der sie wegen ihres Gesangs- und Schauspielertalents und ihn wegen seines Erfindungstalents aus der Stadt holt und berühmt machen wird. „Grüner“ erhofft sich, von ihm Arbeit und Geld zu bekommen. „Wladzio“ sucht jemanden zum Zuhören und der ihm Nähe gibt, die ihm seine Frau verweigert. Die einzige Figur, die ihn fürchtet, ist der Großvater „Walek“. Er sieht in ihm seinen Todesengel. Daher setzt „Walek“ all seine Hoffnungen in eine „Königin“, die für die anderen Figuren nur in seiner Phantasie existiert. Sie soll die Stadt retten. Walczak führt diese „Königin“ und ihren Assistenten „Karol“ zwar in einer Nebenhandlung ein, doch bleibt sie für die anderen Figuren unreal, da es nie zur einer Begegnung mit einer von ihnen kommt. Sie bleibt somit ein Hirngespinnst des Großvaters.

In diesem 2. Akt, der aus 40 Szenen besteht, tritt die „Königin“ mit ihrem Gehilfen „Karol“ in drei Szenen auf. Sie repräsentiert die Regierung des Landes, die in einer Kampagne versucht, sich ein Bild von ihrem Königreich zu machen. Sie willt, das Land transformieren, kennt sich allerdings selbst nicht mit den wirtschaftlichen Prozessen und dem System dafür aus.

Der Akt endet erneut mit einem kurzen Monolog des Erzählers „Adzio“, in dem der Leser erfährt, dass er „Julia“ für sich gewinnen konnte und er nimmt vorweg, dass sich in naher Zukunft Dinge ereignen werden, die negative Folgen haben werden.

3. Akt

Der letzte Akt ist wieder, wie der erste, relativ kurz und besteht aus 15 Szenen. Es kommt zu einer Auflösung aller angesprochenen Handlungsstränge (und Konflikte), doch sind

die Lösungen nicht klar ausgesprochen und dem Leser bleibt die Interpretation der Ereignisse überlassen. „Walek“ hat zunehmend Angst vor dem „Fremden“, er will noch nicht gehen, die Stadt nicht aufgeben. Die „Königin“ und „Karol“ kommen in der Stadt an und überfahren „Walek“. Als die „Königin“ danach sehen will, wen sie angefahren haben, fällt sie in eines der unzähligen Löcher, die sich in der Stadt auftun und „Karol“ weigert sich, ihr zu helfen. „Adzio“ verabschiedet sich von seinem Großvater, der in seinen Armen stirbt. Er vererbt ihm eine beträchtliche Summe und überträgt ihm die Aufgabe, von ihm und seinem Leben zu erzählen. Damit impliziert er vor allem, die Geschichte der Stadt auch nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. „Walek“ wird von „Fremder“, der in der darauffolgenden Szene wie der Tod auftritt, mitgenommen und man erfährt von „Adzio“, dass nach dem Tod seines Großvaters auch der „Fremde“ verschwunden war.

„Adzio“ eröffnet von dem Geld, das ihm sein Großvater vererbt hat, eine Bar, die er *Bergwerk* nennt. Die Stadt hat dadurch ihr verlorengegangenes Bergwerk wieder, was besonders „Wladzio“ freut. In der Bar treffen alle Figuren aufeinander und sehen ein, dass sie ihrem Leben neuen Sinn und sich selbst eine neue Bestimmung geben müssen. „Grüner“ beginnt damit, Andenken vom Bergbau und der Stadt zu verkaufen, um die Erinnerung an diese Zeit aufrecht zu erhalten. Dabei erklärt er das Prinzip des Andenkens, der Erinnerung und des Gedächtnisses.

Das junge Paar findet zueinander und „Adzio“ berichtet, dass „Julia“ seine Frau wurde. In der vorletzten Szene, die sich zwischen den beiden abspielt, wiederholen sich die Muster, die auch zwischen „Adzios“ Eltern existieren. Sein Vater und auch er haben stets Angst, ihren Frauen nicht zu genügen und entwickeln eine krankhafte Eifersucht.

Das Stück endet mit einem Abschlussmonolog von „Adzio“, in dem Walczak die Figuren und auch die Erzählung noch einmal neu aufmischt, indem er das Gesagte in einen neuen Kontext stellt. „Adzio“ setzt in diesem die erzählten Ereignisse mit dem Schicksal und Leben seines Großvaters gleich. Er erhielt die Aufgabe, von seiner Stadt und seinem Leben zu erzählen, was er nun hiermit getan hat. In diesem Abschlussmonolog fasst er das Leben von seinem Großvater nochmal zusammen. In dieser Zusammenfassung ergeben sich gewisse Parallelen zu dem erzählten Leben der anderen Figuren: die Liebesbeziehung von „Adzio“ und „Julia“ ist ident mit der seines Großvaters und seiner Großmutter. Diese soll ihn verlassen haben und eine politische Karriere begonnen haben. Seitdem hoffte er immer auf die Rückkehr seiner „Königin“, wie er sie nannte. Der Verlust seiner Frau machte ihn zum Trunkenbold der Stadt und verschaffte ihm den Spitznamen „Grü-

ner“, bis er sich wieder im Griff hatte und sich sogar zum Präsidenten der Wohngenossenschaft hochgearbeitet hatte.

Am Ende des 3. Aktes wird die im 2. Akt präsentierte Perspektive des Ich-Erzählenden deutlicher und gibt den Grund für die Abschwächung ihrer Präsenz im 2. Akt. „Adzio“ sollte die Geschichte seines Großvaters erzählen, was er zugibt, getan zu haben. Er setzt damit „[...] seine Erzählung und die von ihm erzählte Geschichte seines Großvaters [gleich].“²²⁶

Der Monolog endet mit einem Aufruf, sich um sein persönliches *Bergwerk* zu kümmern, und seinem Leben eine neue Perspektive zu geben, was nicht zwangsläufig bedeuten muss, seine Vergangenheit zu negieren.

6.2. Figurenanalyse

6.2.1 „Adzio“

„Adzio“ ist die zentrale Figur des Stückes, er ist der Erzähler. Er gibt eine subjektive und intime Sicht auf seine Heimatstadt „Wałbrzych“ und ein persönliches Bild von ihren Einwohnern und ihren Problemen. „Durch seine Anwesenheit auf der Bühne beweist Walczaks Erzähler die Authentizität der zu erzählenden Ereignisse und entlarvt zugleich offenbar den Akt des Erzählens als Schaffen von Fiktion.“²²⁷ Er kommentiert die Szenen, in die er involviert ist oder die rückblickend von ihm kommentiert werden, von Außen, indem er sich direkt an das Publikum wendet und aus seiner Rolle herausbricht. Er behält die Funktion des Erzählers und gleichzeitig ist er in die Ereignisse als Figur direkt involviert. Diese metatheatrale Ebene macht den Zuschauer auf die ihm präsentierte Illusion aufmerksam und arbeitet ihr entgegen.

Die Figuren sind entsprechend Walczaks Konzept des Stückes, also der Schaffung einer breiten Identifikationsfläche, nicht detailliert herausgearbeitet. Als Erzähler fasst er auch immer wieder innerhalb des Stückes am Szenenbeginn oder -ende Informationen über die Figuren oder die Handlung zusammen.

Seine Rollenfigur betreffend, ist er in dem Stück auf der Suche nach seinem Platz in der Gesellschaft. Diese befindet sich nach der Schließung der Bergwerke in einer Umstruktu-

²²⁶ Sugiera, Małgorzata: Zweimal Leben auf stillgelegten Gruben: Fritz Katers Sterne über Mansfeld und Michał Walczaks Kopalnia. S. 207.

²²⁷ Ebd.

rierung und Neuorientierung. Auch „Adzio“ ist sich dessen bewusst, auch wenn er gar nicht im Bergwerk arbeiten wollen würde, dass die natürliche Ordnung der Dinge in der Stadt nicht mehr existiert. Deshalb träumt er davon, die Stadt zu verlassen und hofft darauf, mit seinen „technischen Erfindungen“ berühmt zu werden, um dem tristen Leben zu entfliehen.

Wenn er nicht damit beschäftigt ist, sich um seinen Großvater „Walek“ zu kümmern, zu dem er ein sehr enges Verhältnis hat und der ihm aufgetragen hat, die Erinnerung an ihn aufrecht zu erhalten, versucht er „Julia“ zu beeindrucken.

Speziell an der Figur von „Adzio“ will Walczak das Prinzip des *history repeating* deutlich machen. Man erfährt von ihm selbst im Schlussmonolog, wie die Beziehung seines Großvaters zu seiner Großmutter war und diese unterscheidet sich in keiner Weise von der seiner Eltern und seiner eigenen mit „Julia“. Auch er hat fortwährend Angst davor, dass seine „Julia“ ihn für einen Anderen verlassen könnte. Desweiteren trägt er auch zur Erinnerung an das alte System bei und ist mit diesem emotional verbunden, was daran deutlich wird, dass er seine Bar *Bergwerk* nennt. Selbst ihm fällt es schwer, sich unabhängig von dieser Vergangenheit neu zu entwerfen.

6.2.2. „Walek“ und „Hündchen“

Der Großvater wird von seinem Enkel „Adzio“ am Ende des ersten Akts eingeführt und eröffnet den zweiten selbst mit einem kurzen Monolog darüber, wie es für ihn ist, eine Stadt zu sein. Der Autor setzt den Großvater mit der Vergangenheit und Geschichte der Stadt gleich. Er gibt der Stadt somit eine Stimme.

Sein Enkel „Adzio“ und er haben eine enge Beziehung zueinander. „Adzio“ scheint auch der einzige zu sein, der sich um ihn sorgt. Den Anderen ist er meist lästig und er wird von ihnen als nicht zurechnungsfähig abgestempelt.

Nicht nur bei „Walek“ werden Schlafstörungen und nächtliches Umherstreifen thematisiert. Fast alle Bewohner leiden unter Schlafstörungen. Man könnte das dahingehend interpretieren, dass der Rhythmus des Schichtdienstes des Bergwerks immer noch ihr Leben diktiert.

Der Großvater streift immer nachts durch die Straßen und wird dabei von seinem Gefährten „Hündchen“ begleitet. Er könnte als Obdachloser gedeutet werden, den „Walek“ bei sich aufgenommen hat. Auch wenn er von sich selbst als Hund spricht und sich auch de-

mentsprechend verhält, symbolisiert auch er einen Teil der vergangenen Zeiten und unter den neuen Bedingungen hat er jegliche Funktion verloren. Selbst er als Hund kann nicht mehr riechen. Somit hat er, wie auch der Großvater und einige der anderen Figuren, seinen gesellschaftlichen Nutzen verloren. In einem Monolog erzählt „Hündchen“ von seiner fast kafkaesken Verwandlung à la „Gregor“. Er wachte eines Tages auf, war ein Hund, arrangierte sich damit und nutzt nun den Vorteil, unbeachtet allen Situationen beiwohnen zu können.

6.2.3 „Wladzio“ und „Lidia“

Die Beziehung der Eltern zum Sohn und Erzähler wird vom Autor nur oberflächlich und stereotypisch dargestellt. Im ersten Akt, der sogenannten Exposition, erzählt „Adzio“ von seinem freundschaftlichen Verhältnis zu seinem Vater. Es kommt allerdings zu keiner Szene, die die Beziehung der beiden mehr etablieren oder vertiefen würde. Der Sohn wendet sich mit seinen Sorgen und Wünschen, was z.B. die unerwiderte Liebe zu „Julia“ betrifft oder seine „Flugmaschinen“, nie hilfesuchend an seinen Vater. Seine Mutter steht ihm ebenfalls nicht mit Rat zur Seite. Ihre größte Sorge scheint nur zu sein, dass ihr Sohn eine Frau findet und er ordentlich aussieht, doch ist sie nie über die sein Leben verändernden Ereignisse informiert oder in sie involviert.

Immer wieder wird thematisiert, wie schwierig sich das Verhältnis zwischen den beiden Eheleuten gestaltet, seitdem „Wladzio“ arbeitslos ist. Dieser hat eine klassische Depression. Er verkriecht sich tagelang im Bett und fantasiert dieses als Bergwerk, in dem er sich vergraben möchte. Die Dunkelheit und die Wärme der Decke lösen bei ihm vertraute Erinnerungen an seine frühere Arbeit aus. Der Mann ist nicht mehr in der Lage, außerhalb dieser früher etablierten Strukturen zu existieren und hat das Gefühl, gesellschaftlich nicht mehr anerkannt und ausgeschlossen zu sein. Die Konsequenz davon ist, dass er sich Mitleid suchend im Bett verkriecht und Trost bei seiner Frau sucht. Sie ist allerdings nicht bereit, ihm diesen zu geben. Sie hat die Organisation und Versorgung der Familie übernommen und empfindet ihren Mann zunehmend als Bürde. Diese neue Rollenverteilung führt dazu, dass er noch mehr ins Wanken gerät und beginnt, wie auch die anderen Männer, seine Probleme auf die Frauen zu projizieren. Die Männer sind der Ansicht, dass sich etwas an der Situation in der Stadt ändern muss und sie Arbeit brauchen, da die Frauen zu stark unter den Umständen leiden. Alle drei Männer „Wladzio“, der „Präsident“ und

„Grüner“ möchte, „Lidia“ beeindrucken und sehnen sich nach einer Affäre mit ihr. Die Figur von „Lidia“ ist sehr flach und beschränkt sich darauf, die Umverteilung der klassischen Rollenverhältnissen zwischen Mann und Frau zu illustrieren.

6.2.4 „Grüner“

Er repräsentiert die nun mit der Arbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit kämpfenden Bergmänner der Stadt und ist „Adzios“ Onkel. Stets betrunken lebt er auf den Straßen der Stadt. Die Randsteine dienen ihm als Kissen und die Straßen sind sein Zuhause.

Er hat den Bezug zur Realität verloren, was daran liegen soll, dass man ihn versehentlich nach der Schließung im Bergwerk vergessen habe (Wieder eine Metapher für das Festhalten der Menschen an den vertrauten und alten Strukturen). Dort lebte er Jahre lang und nach seiner Bergung will er nicht akzeptieren, dass es das Bergwerk nicht mehr gibt. Deswegen gräbt er in der gesamten Stadt Löcher in den Boden. Er ist nicht in der Lage, sich von dem Leben und seiner Aufgabe als Bergmann zu lösen, daher verstrickt er sich immer wieder in Handlungen und Muster, die in der neuen Zeit nicht mehr greifen. Seine Fixierung auf die Arbeit im Bergwerk und alle damit verbundenen Umstände zeigen sich auch darin, dass er nur tagsüber schläft und die ganze Nacht über wach ist. Er improvisiert sich durchs Leben, indem er versucht, mit den Leuten Geschäfte zu machen, geklaute Sachen zum Verkauf anbietet, oder sich Geld leihen will, oder ihnen seine Dienste anbietet, die darin bestehen, Löcher zu graben, da es das einzige ist, was er kann.

6.2.5 „Fremder“

Die Figur kündigt sich in einem Traum von „Lidia“ an. Sie träumt von einem Fremden der nicht in die Verhältnisse der Stadt und der Bewohner verstrickt ist und nichts mit dem Bergwerk zu tun hat. „Lidia“ prophezeit seine Ankunft und auch, dass sie Geschäfte mit ihm machen kann, indem sie ihm ein Zimmer vermietet. Der „Fremde“ dient Walczak in dem Stück als Projektionsfläche für die Sehnsüchte, Wünsche und Ängste aller Figuren. „Fremder“ stellt selten Fragen und ist daher nicht aktiv an den Dialogen beteiligt. Dadurch, dass er sich den anderen Figuren nicht aufdrängt und vorrangig beobachtet, ist er für sie der perfekte Gesprächspartner. Sie fühlen sich von ihm verstanden. Für die beiden Jungen „Julia“ und „Adzio“ ist er der Talentscout, der ihr Sprungbrett für ein neues Le-

ben außerhalb der Stadt ist. Der Präsident hofft auf einen Investor, der das Problem der Arbeitslosigkeit löst. „Wladzio“ öffnet sich ihm gegenüber und erhofft sich Zuneigung und Verständnis, die er bei seiner Frau vermisst. „Grüner“ hofft darauf, sich Geld von ihm leihen zu können und ihm Löcher für Geld graben zu dürfen. Zunehmend beginnt er, in den Träumen aller Bewohner aufzutauchen.

Der einzige der ihn meidet und Angst vor ihm hat, ist der Großvater „Walek“. „Walek“ als Personifikation der Stadt fühlt sich von ihm bedroht. Wenn der „Fremde“ der Tod ist und kommt, um „Walek“ zu holen, dann stirbt auch somit endgültig das Bild der Stadt mit dem *schwarzen Gold*, von dem sich die Menschen nicht lösen können. Der „Fremde“ gibt vor dem Priester selbst zu, dass seine Aufgabe darin besteht, jemanden von ihnen holen zukommen. In einer Szene zwischen dem „Fremden“ und „Walek“ kann man ihn als eine Art Todesengel klassifizieren. Nachdem der Großvater gestorben ist, ist auch der „Fremde“ verschwunden.

Walczak greift in der Figur eine Art Mythos auf. Der „Fremde“ und somit ein außenstehender Mensch wird als neutrale Figur eingeführt, die ihren Blick von außen auf die Situation und die Menschen richten kann. Nur aufgrund seiner Anwesenheit kann er eine Veränderung in sich festgefahrene Milieus mit sich bringen. Er ist ein Motor und Provokateur, und löst einen Reiz in den Menschen aus. Er bringt sie dazu, ihre Bedürfnisse zu demaskieren.

6.2.6 „Präsident“ und „Priester“

Diese beiden Figuren möchte ich in der Analyse bewusst gemeinsam betrachten, da sie für die beiden bedeutendsten Institutionen der Stadt und generell im Land stehen. Sie repräsentieren die Partei und die Kirche. Beide wollen, so gut es unter den Umständen möglich ist, ihren Berufungen nachgehen, doch sind sie genau so wie alle anderen von der Arbeitslosigkeit betroffen. Der „Priester“ spürt auch die Konsequenzen der Bergwerks-schließungen und probiert, wie in der freien Marktwirtschaft, seine Dienstleistungen unter die Leute zu bringen. Dabei kämpft er um jeden *Kunden*.

Der „Präsident“ hält regelmäßig Sitzungen ab, in der Hoffnung, bei einer von ihnen die Lösung für die Probleme der Stadt zu erhalten. Er selbst sieht sich als aufopferungsvolle Führungsperson, die mit allen Mitteln neue Investoren in die Stadt lockt. Aus der Provinz kommend, hat er den Anschluss an die sich veränderten Modalitäten der Politik in der

Hauptstadt verloren und scheitert bei seinem Versuch, seinen alten Freund „Warschau“ um Unterstützung für die Region zu bitten.

Durch die beiden Figuren kann Walczak die eng miteinander verbundenen Parteien von Staat und Kirche in Polen thematisieren. Bereits im 1. Akt gibt es eine Szene mit beiden, wie sie melancholisch ihre gemeinsame Vergangenheit im Kommunismus Revue passieren lassen. Sie erinnern sich daran, wie der „Präsident“ ihn öffentlich denunzieren musste und dann heimlich seinen Glauben ausgeübt hat, indem er seinen Sohn taufen ließ. Darin kommt auch die Kritik auf, dass es im System zu keinerlei Austausch der Führungskräfte kam. Die Parteifunktionäre von damals leiten immer noch das Land von heute. Im Stück kommt dies darin zum Ausdruck, dass der Präsident wiederholt in veraltete Verhaltensmuster zurückfällt, wenn er z.B. die Sitzung nach einem absurden Protokoll abhält oder die Anderen mit Genossen anspricht. Auch im Verhältnis zu den anderen Figuren, wie z.B. zu „Wladzio“ werden die alten Verhaltensmuster aus dem Kommunismus und ein vergangenes Abhängigkeitsverhältnis deutlich.

6.2.7 „Julia“

Sie ist die Tochter des Präsidenten und die Auserwählte der Hauptfigur „Adzio“. Sie wird von Walczak dadurch charakterisiert, dass sie ihre Tage damit verbringt, aus dem Fenster zu schauen. Sie sehnt sich nach einem anderen Leben, aber hat keinerlei Antrieb und Engagement, etwas an ihrer Situation zu ändern. Sie selbst stellt sich dem „Fremden“ nur als *Mädchen am Fenster* vor und erhofft sich, dass er ihr Gesangs- und Schauspieltalent entdeckt und sie aus der Stadt holt. Für den Leser ist es nicht ersichtlich, weshalb sich ihre Einstellung zu „Adzio“ mit der Zeit ändert, und was ihre Motive sind, eine Bindung mit ihm einzugehen. Sie ist die passivste Figur in dem Stück. Zwar ist sie, wie „Adzio“, auf der Suche nach sich selbst, doch nimmt sie an dieser Suche nicht aktiv teil, sondern hofft auf eine Veränderung durch einen Eingriff von Außen.

6.2.8 „Königin“ und „Karol“

Der Großvater ist derjenige, der die Figur der „Königin“ einführt. Er erwartet ihre Ankunft bereits seit längeren, da sie in seinen Augen diejenige ist, die die Stadt retten kann und retten wird. Immer wieder spricht er in prophetischer Form von ihrer baldigen An-

kunft. Er ist auch der einzige aus der Stadt, der an ihre Existenz glaubt und sie kennt. Alle anderen wissen nicht von wem er spricht. Die Königin mit ihrem Assistenten „Karol“ symbolisieren für Walczak die Politiker der Hauptstadt, die meist hilflos den regionalen Problemen gegenüber stehen.

Die beiden sind auf der Reise durch ihr *Königreich* im Sinne eines Wahlkampfes um jede noch so kleine und sonst unwichtige Gemeinde aufzusuchen. Die „Königin“ wird als ignorant und inkompetent dargestellt. Während ihrer Fahrten muss sie „Karol“ Begriffe aus der Volkswirtschaft und Marktwirtschaft abfragen. Dadurch wird sie im Sinne des Klischees von einer unwissenden, doch im Land waltenden Politikpersönlichkeit präsentiert. Auch hier knüpft Walczak wieder an alte Muster an: der einzige der noch Glauben an die Regierung hat, die im Sinne der Bevölkerung handelt und eine Art Rettungsplan für die Stadt hat, ist der Großvater.

Nachdem sie in der Stadt angekommen sind, kommt es zu dem bereits erwähnten Unfall, bei dem der Großvater ums Leben kommt und die „Königin“ in eines der unzähligen Löcher in der Straße fällt. „Karol“ weigert sich, ihr zu helfen und nutzt die Situation für eine Aussprache mit ihr, in der er an ihre gemeinsame Vergangenheit erinnert. An dieser Stelle greift Walczak die Ereignisse, Entwicklungen und Interessensverschiebungen zwischen den ehemals feindlichen politischen Lagern, den Anhängern der Solidarność-Bewegung und den Kommunisten, auf.

6.3 Inszenierungsanalyse „Das Bergwerk“²²⁸

Nachdem das Stück im ersten Teil des Kapitels analysiert worden ist, soll im zweiten Teil eine Untersuchung der „Bedeutungstransformation“²²⁹ zwischen der dramatischen Vorlage und der szenischen Umsetzung dieser vorgenommen werden. Der Schwerpunkt bei der Untersuchung wird darauf gelegt, die Umdeutung oder Umstrukturierung der Inszenie-

²²⁸ Michał Walczak. *Das Bergwerk*. Uraufführung. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego in Wałbrzych, Spielzeit 2004/05. Premiere am 10.09.2004. Regie, Textfassung: Piotr Kruszczyński, Bühne: Mirek Kaczmarek. Piotr Kruszczyński entschied sich nach seinem Architekturstudium in Poznań für das Regiestudium in Warschau. Er debütierte 1997 mit dem Stück „Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben“ von Tankred Dorst. Als Regisseur arbeitete er in Polen an unterschiedlichen Theaterhäusern und interessierte sich von Beginn seiner Theaterarbeit für Gegenwartsdramatik, ob national oder international und brachte dieses Interesse in Wałbrzych als künstlerischer Leiter ab 2002 in seine Arbeit ein. Unter seiner Leitung wurde das Teatr Dramatyczny zu einem über die Landesgrenzen hinaus beachteten Zentrum für polnische Gegenwartsdramatik und junge Regiearbeiten aus Polen.

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_kruszczynski_piotr [zuletzt eingesehen am 15.01.2011].

²²⁹ Hiß, Guido: Der Theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. S. 83.

rung im Vergleich zum Stück herauszuarbeiten. Dabei werden im ersten Schritt die konstanten Bühnenelemente, wie Bühnenbild und Kostüm gesondert betrachtet, „[...] um die Darstellung der szenischen *Abläufe* zu entlasten.“²³⁰. Im zweiten Schritt wird vorrangig die Bühnenvorgänge herauszuarbeiten, die sich aus einer Umstrukturierung der Textvorlage ergeben oder durch zusätzliche Regieeinfälle erst als neue Bedeutungseinheiten entstanden sind.

Die Analyse der Inszenierung erfolgt anhand einer Videoaufzeichnung, die vermutlich einige Tage vor der Premiere entstanden ist (genauere Angaben liegen nicht vor). Die Verfasserin hat leider keiner Aufführung live beiwohnen können, daher stützt sich die Analyse auf das Filmmaterial und vereinzelte Kritiken, die nach der Premiere publiziert worden sind.

Als Auftragsarbeit, die konkret für und über die Stadt und ihre Einwohner geschrieben worden ist, ist es bedauerlich, dass die Reaktionen dieser nicht in die Interpretation einfließen können, da ich mich für die Analyse einer Videoaufzeichnung bediene. Ich bin mir dessen bewusst, dass es durch die Kameraführung zu einer verzerrten und manipulierten Wahrnehmung des Bühnengeschehens kommt. Nichts desto trotz sollen die Bühnenvorgänge kritisch erfasst werden, auch wenn es in dem Fall nicht möglich ist, auf die Reaktion und Interaktion im oder mit dem Zuschauerraum einzugehen.

6.3.1 Bühnenbild

Im Prolog ist die Bühne dunkel und auf eine Leinwand, aus fünf Fenster herausgeschnitten sind, wird ein Schwarzweißfilm projiziert. Die Kostüme der Figuren, die in den Fenstern auftauchen und die Filmhandlung kommentieren, sind nicht sichtbar. Im Film tragen sie Kostüme, die an die 50er und 60er Jahre erinnern. Abgesehen davon trägt der Vater „Wladzio“ eine Festtagsuniform der Bergmänner. Der einzige, der nicht entsprechend dem festlichen Anlass im Film, wahrscheinlich einer Parteiveranstaltung, gekleidet ist, ist der Priester. Er hat einen Trainingsanzug und eine Wollmütze an. Dadurch, dass die Kirche nicht an parteipolitischen Veranstaltungen teilgenommen hat, ist er vermutlich im Gegensatz zu den Anderen so leger gekleidet. Am Ende des Films kommen „Walek“ und „Adzio“ für einen kurzen Dialog in Kostümen, die ebenfalls den 50er und 60er Jahren

²³⁰ Ebd. S. 85.

entsprechen, auf die Bühne. Dieser Verweis auf die Vergangenheit wird durch ein altes Transistorradio und ein altes Megaphon unterstützt. Danach findet der Umbau statt, indem unter lauten Maschinengeräuschen und grellem Gegenlicht ein Podest an die Bühnenkante geschoben wird.

Das Bühnenbild im ersten Teil besteht aus einem schräg und über die gesamte Bühne verlaufenden Podest aus Holzlatten. In dieser Konstruktion aus Brettern und Scharnieren sind sechs Luken eingebaut, die von den Protagonisten auf und zu geklappt werden können. Zusätzlich ist in der Mitte eine Art Rampe eingebaut, die von vorne hoch geklappt werden kann. Abhängig von der Szene klappen die Schauspieler die Luken von unten auf und es werden 1-3 Protagonisten in ihnen sichtbar. Man sieht daher immer nur den Rumpf der Schauspieler. An der vorderen linken Seite ist ein Fenster eingebaut, durch das „Julia“ den gesamten ersten Teil der Inszenierung hindurch schaut. Nur der Großvater und „Hündchen“, wie auch „Grüner“ laufen auf der Konstruktion herum und verlassen ihre Luken. In diesen Szenen wandern sie nachts durch die Straßen der Stadt.

Die Löcher in dem Podest symbolisieren die unterirdischen Schächte der Bergwerke, die sich durch den Untergrund der Stadt ziehen und auch die *Armenschächte*, die seit der Schließung der Gruben Teile der Stadt durchlöchern.

Im ersten Teil entsteht aufgrund des Bühnenbildes ein statisches Spiel. Darin spiegeln sich allerdings das Warten der Menschen und eine Passivität wider. Alle Figuren warten auf etwas. Das Bühnenbild erinnert immer wieder an ein Bergwerk. Es zitiert Elemente wie z.B. die Gitterkonstruktion, die an die Fahrstühle zum Untertage bringen der Bergmänner erinnert oder im zweiten Teil der Inszenierung hängen auf der Hinterbühne unzählige Ketten und Hacken, wie man sie in den Umkleidekabinen in den Bergwerken vorfindet.

Im zweiten Teil der Inszenierung enthüllt das Podest sein Inneres und es wirkt, als hätte man die Holzbalken entfernt. Es kommt eine Konstruktion aus Metallstangen zum Vorschein. Nur noch das Fenster von „Julia“ erinnert an das vorherige szenische Bild und gegen Ende der Aufführung fährt die Rampe in der Mitte der Konstruktion noch einmal hoch, wie es im ersten Teil auch der Fall war. Befanden wir uns im ersten Teil an der Oberfläche der Stadt, sind wir jetzt im Inneren. In einem nicht klar zu definierenden, abstrakten Raum, der die Wohnung darstellen soll, die der „Fremde“ für seinen Aufenthalt mietet. Alle Szenen im zweiten Teil spielen sich in diesen Räumlichkeiten ab. Er selbst

verlässt die Wohnung nicht, sondern alle Figuren finden sich bei ihm ein, indem sie sich ihren Weg umständlich durch die Metallkonstruktion bahnen.

6.3.2 Kostüm

Die Kostüme im ersten Teil lassen sich als zeitlos bezeichnen und entsprechen der jeweiligen Figurenanlage. Es soll nur in Kürze auf diejenigen eingegangen werden, deren Kostüme sich von einer gewöhnlichen Alltagskleidung unterscheiden.

Der depressive „Wladzio“ trägt ein Unterhemd, eine Pyjamahose und darüber manchmal eine offene Strickjacke. Das Kostüm von „Walek“ und „Hündchen“ besteht aus mehreren Schichten alter und abgewetzter Kleidung. Von der Maske aus kommt hinzu, dass ihnen Schmutz ins Gesicht geschminkt worden ist. Daher assoziiert man sie mit Obdachlosen. „Grüner“ hat ebenfalls die verschmutzte Arbeitskleidung eines Bergmannes an, einen Helm, auf dem eine Lampe leuchtet und eine Tasche umgehängt, in der Bergmänner üblicherweise die CO₂-Masken bei sich führten, die im Falle einer unterirdischen Gasexplosion zum Einsatz kamen. Der „Priester“ trägt eine schwarze Kutte und sein Messdiener, den Kruszczyński in die Inszenierung eingebaut hat, ein entsprechendes Gewandt. „Adzio“ hat eine Kombination aus einem kurzen und einem langen T-Shirt und eine Cordhose an. Bei seiner Bühnenfigur kommt hinzu, dass er als Requisit eine Art selbstgebauten Ventilator bei sich trägt. Das ist sein Fluggerät, das er in der Textvorlage dem „Fremden“ präsentiert.

Im zweiten Teil sieht man „Fremder“ in einem weißen, dreiteiligen Anzug auftreten, der ihn im Vergleich zu den anderen sehr vornehm erscheinen lässt. Die übrigen Figuren aus dem ersten Teil tragen die gleichen Kostüme, die allerdings veraltet und abgenutzt wirken. Julia ist nicht mehr klar als die Figur des ersten Teils erkennbar, da sie sichtlich gealtert ist. Sie hat eine Glatze und trägt ein altes Unterkleid mit einer Strickjacke darüber.

Durch das dekonstruierte Bühnenbild, das sich scheinbar zerlegt hat und die stark abgenutzten Kostüme der Figuren, wird der Eindruck verschärft, dass viel Zeit vergangen ist.

Die Ausnahme stellen die „Königin“ und „Karol“ dar. Sie tragen dieselben Kostüme, wie im ersten Akt: ein schwarzes Businesskostüm und einen schwarzen Anzug. Ebenfalls der Großvater „Walek“ und sein „Hündchen“ haben sich bezüglich ihres Kostüms nicht verändert.

6.3.3 Veränderung der Grundstruktur durch die neue Zeitebene

In der Textvorlage von Walczak spielt sich die Handlung in einem Wałbrzych der Gegenwart ab. Kruszczyński hingegen bringt zwei weitere Zeitebenen in die Inszenierung ein. Der Aspekt der sich immerzu wiederholenden Geschichte wurde in der Handlungsanalyse bereits angesprochen: „Adzio“ durchläuft ein ähnliches Schicksal wie sein Großvater und auch sein Vater. Dies ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass Kruszczyński die Handlung um eine Generation zurückverlegt. Man sieht „Adzio“ oder eher seinen Großvater in jungen Jahren, dann erlebt man ihn als jungen Mann in einer nahen Vergangenheit und im letzten Stadium als erwachsenen Mann in der Gegenwart, der sich außerhalb der Stadt neu entworfen hat.

Der erste Akt des Stückes wird in einem filmischen Prolog (auf den in Folge noch genauer eingegangen wird) präsentiert. In dieser Form erfolgt die Exposition. Danach ist der junge „Adzio“ und seine Verliebtheit in „Julia“ der Dreh- und Angelpunkt des ersten Teils. Ebenfalls werden die Konflikte zwischen den Figuren und ihre Probleme im Umgang mit den geschlossenen Zechen thematisiert und ausgeführt. Im zweiten Teil der Inszenierung werden alle Szenen, den „Fremden“ betreffend, gebündelt und die Handlung spielt sich nur noch in seiner Wohnung ab. Am Ende der Inszenierung bestätigt sich die Vermutung der Zuschauer, dass es sich bei dem „Fremden“ um „Adzio“ handelt, der in seine Stadt zurückgekehrt ist. Keine der Figuren erkennt ihn und daher geht für Kruszczyński das Konzept auf, dass sie wie im Stück ihre Wünsche und Sehnsüchte auf ihn projizieren können und er ihnen in gewisser Form ausgeliefert ist. Dadurch fällt der Aspekt des Todesengels heraus, den er für „Walek“ im Stück darstellt.

Die Szenen mit der „Königin“ und „Karol“ sind ebenfalls von Kruszczyński isoliert worden. Der Großvater kündigt sie zwar in seinen Texten immer wieder an, doch erscheint sie nur außerhalb der Handlung am Ende des ersten Teils kurz vor der Pause und präsentiert dem Publikum in einer bewusst primitiven Powerpoint-Präsentation die Prinzipien der Marktwirtschaft. Dabei entlarvt sie sich immer wieder selbst als uninformiert und zieht dadurch die kapitalistische Lebenswirklichkeit ins Lächerliche. Durch die neue Ebene dieser Rolle stellt sie die Aufführung in den Kontext einer Lehr- und Aufklärungsveranstaltung. Das wird in folgenden Aspekten deutlich: sie animiert die Zuschauer, ihre Grundaussagen laut zu wiederholen, ebenfalls kommentiert sie die Aufführung als solche und unterstreicht ihren gelungenen Vorführcharakter. Am Ende des zweiten Teils betritt

sie mit „Karol“ den Zuschauerraum und weist nochmals auf den Vorführ- und Lerneffekt der Aufführung hin und bringt sie dadurch auch in den Kontext einer Parteiveranstaltung, die dazu dienen soll, die Menschen dazu zu bringen, die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Um diesen Prozess zu erleichtern, verkaufen sie Andenken aus dem Bergwerk (in der Textvorlage macht dies „Grüner“) an die Zuschauer.

6.3.4 Neuer Handlungsablauf durch Kruszczyńskis Bearbeitung

Der *Prolog* (gleichzusetzen mit dem 1. Akt im Stück): die Bühne liegt im Dunkeln und auf einer Leinwand wird ein s/w Stummfilm projiziert. Diese filmische Exposition erfolgt in einer Kakophonie aus Stimmen, Lebensläufen und Handlungen. Aus dem Off hört man den Erzähler „Adzio“, der die Filmebene kommentiert und in die Handlung einführt. In die Leinwand sind fünf Fenster hineingeschnitten, durch die auch die anderen Figuren die Filmebene kommentieren, synchronisieren oder sich gegenseitig vorstellen. Der Film ist mit einem sozialistischen Arbeiterlied²³¹ aus den 50er Jahren musikalisch untermalt. Die Figuren des Stückes werden alle nacheinander in dem Film sichtbar. Sie stehen auf einem Podest und halten Banner und Flaggen hoch. Die Szene erinnert an eine Parteiveranstaltung. Bereits in dem Film thematisiert „Adzio“ (oder doch der Großvater in jungen Jahren) die Liebe zu „Julia“. Diese unkausalen und verwirrenden Zeitsprünge treten vermehrt auf und sind auf Fehler im dramaturgischen Konzept zurückzuführen. Sie sind in einigen Fällen nur noch dadurch zu argumentieren, dass die Handlung sich in der Phantasie von „Adzio“, also in seiner Erinnerung, abspielt. Der Großvater ist als Einziger nicht im Film zu sehen. Als dieser ausgeblendet wird, tanzt er mit einem alten Transistorradio und Megaphon über die Bühne und wird von „Adzio“, der ihn begleitet, nochmals gesondert eingeführt. Beide tragen Kleidung entsprechend der vom Film etablierten Zeit der 50er Jahre. Im Abgang der Beiden werden vier Jahreszahlen auf die Leinwand projiziert: 1981, 1987, 1990 und 1998. Im weiteren Verlauf der Aufführung wird nicht weiter auf die Jahreszahlen eingegangen. Sie zu interpretieren, bleibt dem Zuschauer überlassen. Ein Versuch von meiner Seite aus wären die folgenden historischen Ereignisse des Landes, die mit den Jahreszahlen in Verbindung stehen: 1981 wurde im Land das Kriegsrecht verhängt (siehe 2.2.1). 1987 besucht Papst Johannes Paul II Polen und fordert in einer Rede

²³¹ „Budujemy nową Polskę“ („Wir bauen das neue Polen auf“)

„[...] eine konstruktive Versöhnungspolitik und eine grundsätzliche und dauerhafte Erneuerung des politischen und sozioökonomischen Systems.“²³² Das Jahr 1990 kann in vielerlei Hinsicht als historisch betrachtet werden. Es war das erste Jahr Polens als demokratischer Rechtsstaat und das Land sah sich vor erhebliche Umstrukturierung, nicht nur die Nationalökonomie betreffend, gestellt. 1990 kam es ebenfalls zu der Unterzeichnung des deutsch-polnischen Grenzvertrags, der als wichtiger Schritt zur Versöhnung zwischen den Nachbarländern angesehen werden kann.²³³ 1998 begannen die offiziellen Beitrittsverhandlungen der Europäischen Union bezüglich des EU-Beitritts Polens.

Beim Umbau für den ersten Teil wird die Konstruktion aus Brettern unter lauten maschinellen Geräuschen in weißem Gegenlicht von der Hinterbühne nach vorne geschoben.

Bis auf die Figur des „Fremden“ sind alle anderen entsprechend Walczaks Figurenkonzept auch auf der Bühne zu finden. „Julia“, die sich in der Stückvorlage dem „Fremden“ als Mädchen im Fenster vorstellt, drückt ihr Gesicht und ihren Oberkörper während des gesamten ersten Teils die ganze Zeit über an das Fenster in der Konstruktion. Die Schauspieler tauchen abwechselnd oder gleichzeitig aus dem Untergrund der Konstruktion auf und sprechen ihre Dialoge oder Monologe, aufgrund der räumlichen Situation, frontal zum Publikum. Darin liegt für die Kritiker eine der Schwachstellen der Inszenierung. Das frontale Spiel, das eine Interaktion mit dem Partner erschwert oder in einigen Fällen unmöglich macht, nimmt den Dialogen die Relevanz und es entstehen keine überzeugenden Relationen.²³⁴ Für den Text war eine szenische Lösung in der Form von Nöten, da die Figuren in kurzen, aufblitzenden Szenen und Dialogen vom Autor vorgestellt werden. Die Erzähl- und Handlungsebene vermischen sich, genau so wie Erinnerung direkt in die Gegenwart eingebaut wird, daher war es eine gute Möglichkeit, diese Struktur auf die Bühne zu übertragen.

Als Konsequenz der Umstrukturierung des Stückes werden auch Szenen, in denen dieselben Figuren vertreten sind und die thematisch nicht zu extrem voneinander abweichen, auf der Bühne zusammengefügt. Dies hat zur Konsequenz, dass anwesende Figuren über die gerade gesprochen wird, bewusst ignoriert werden, bis sie wieder in die Handlung einsteigen dürfen. Dies ähnelt wieder dem szenischen Aufbau der Textvorlage, da bei Walczak innerhalb der einzelnen Szenen immer wieder Figuren auftauchen und sich in die Dialog einmischen.

²³² Hoensch, Jörg K.: Geschichte Polens, S. 346.

²³³ Vgl. Hoensch, Jörg K.: Geschichte Polens, S. 359ff.

²³⁴ Burzyńska, Anna R.: Mniej więcej tak. In: *Didaskalia*. Nr.63, 2004, S. 41.

Gegen Ende des ersten Teils wird die Verzweiflung und Hilflosigkeit der Figuren gegenüber ihrer Situation immer stärker verdichtet. Nachdem die Männer die Versammlung wie im Stück einberufen haben, wird es dunkel auf der Bühne und es erklingt ein Chor, der ruft „Es muss was geschehen. Die Zeiten sind schlechter geworden.“. Dazu hört man ein Hämmern und Klopfen. „Grüner“ fordert „Auf machen“ und „Julia“ demonstriert durchs geöffnete Fenster ihre Stimmqualitäten. Dieses Gewirr aus Stimmen und Geräuschen wird immer lauter und beruhigt sich nur langsam. „Adzio“ wird auf der Konstruktion sichtbar und erklärt seinem Großvater noch einmal, wie seine Flugmaschine funktioniert. Bevor die beiden abgehen, kündigt der Großvater die Ankunft der „Königin“ nochmals an. So endet die Bühnenhandlung, bevor die „Königin“ zur bereits erwähnten Präsentation kommt.

Der zweite Teil beginnt mit der „Königin“ und „Karol“. Die gesamte Bühne liegt im Dunkeln und beide knien an der Rampe. In den scharf geschnittenen Spots die sie beleuchten, wirken sie, als würden sie aus zwei Fenstern hinausschauen. Die „Königin“ erkennt ihr Königreich nicht mehr wieder. „Karol“ muss ihr versichern, dass sie sich nicht in einem anderen Land irgendwo in der Peripherie befinden.

Das Maschinengeräusch aus dem ersten Teil setzt wieder ein, die Bühne wird eingedunkelt und „Walek“ mit „Hündchen“ werden auf einem Podest sichtbar. Der Großvater erzählt die Geschichte davon, wie er in die Hauptstadt gefahren ist, um seinen alten Freund „Warschau“ zu bitten Arbeitsplätze für die Stadt zu beschaffen (im Stück fährt der „Präsident“ nach Warschau). Er parodiert dabei die vom Autor sehr überdreht angelegte Figur und übernimmt somit ihren Text. Am Ende der Geschichte wird das Bühnenlicht gedimmt und aus dem Off hört man die anderen Figuren für sie typische, da im ersten Teil etablierte, Aussagen machen. Die Stimmen überlagern sich immer mehr. Ihre Rufe werden lauter. Es ist wie ein Klagechor, der erst durch einen Schrei von „Walek“ beendet wird.

Als die Bühne wieder hell wird, tritt „Fremder“ auf. „Lidia“ folgt ihm und etabliert die Metallkonstruktion als die Wohnung, die zu vermieten ist. Keine der Figuren erkennt in dem „Fremden“ „Adzio“. Im Zuschauer können auch nur Vermutungen aufkommen, da „Fremder“ von einem anderen Schauspieler, der „Adzio“ zwar sehr ähnlich sieht, verkörpert wird. Allerdings lässt sein Verhalten darauf schließen: z.B. hat er das Fernsehgehäuse von „Walek“ gefunden und es ist ihm vertraut und er zitiert die Geste von Julia am

Fenster aus dem ersten Teil. Das wohl deutlichste Indiz dafür ist allerdings, dass „Adzio“ nicht mehr auftritt.

Durch die Umstrukturierung der Szenen in der Bühnenfassung werden die Bewohner und die Stadt im ersten Teil in einer nahen Vergangenheit präsentiert. Man erfährt ihre Sorgen und Nöte, die alle mit der Schließung des Bergwerks zu tun haben. Der Zuschauer erlebt den individuellen Umgang der Figuren mit ihrem Schicksal. Im zweiten Teil hingegen haben sich die bereits im ersten Teil angesprochenen Probleme und Konflikte der Figuren zugespitzt, was an der Konfrontation mit der Figur des „Fremden“ deutlich wird. Alle Figuren bis auf „Walek“ kommen zu ihm, konfrontieren ihn ungehemmt mit ihren Ängsten und projizieren all ihre Hoffnung auf ihn. Ihr Unglück und ihre Sehnsucht nach einem anderen Leben, das ihnen der „Fremde“ ermöglichen könnte, stellt Kruszczyński in einer Tanzszene da. In der Textvorlage ist es ein Traum von „Julia“. Sie träumt davon, sich vor dem „Fremden“ auszuziehen. In der Inszenierung setzt laute Musik ein, fast alle Figuren beginnen, sich vor ihm auszuziehen und zu tanzen.

Entsetzt über die Entwicklung in der Stadt und über den Wandel der Menschen kauert sich „Fremder“ unter der Rampe zusammen. Um die Vermutung der Zuschauer zu bestätigen, dass es sich beim ihm um „Adzio“ handelt, setzt sich dieser im gleichen Anzug und der gleichen Pose über den „Fremden“ oben auf die Rampe. Die Szenerie löst sich auf und es werden alte Filmaufnahmen der Bergwerke eingeblendet, in denen die Fördertürme immer mehr auseinander gebaut worden sind. Am Ende des Films läuft der Endmonolog von „Adzio“ aus dem Stück über die Leinwand: „Jeder hat sein Bergwerk um das er sich kümmern muss [...]“, bevor die „Königin“ mit „Karol“ den Zuschauerraum betritt, die Vorstellung zu kommentieren beginnt und er Andenken verkauft.

6.3.5 Abschließende Interpretation

Die Regie wie auch die Ausstattung sahen sich mit der Textvorlage vor die Aufgabe gestellt, dieses szenisch stark verschachtelte Stück mit vielerlei unterschiedlichen Orts- und Zeitebenen auf die Bühne umzusetzen. Die Lösung dieses Problems ist im Bühnenbild des ersten Teils von Mirek Kaczmarek gut gelungen, da durch den Einsatz der Luken und Klappen der schnelle Rhythmus der Dialoge, der viel Humor und Groteske mit sich bringt, auf die Bühne übertragen werden kann. Doch ist die Kritik berechtigt, dass es

durch dieses Spiel für die Schauspieler nur wenige Möglichkeiten gibt, eine Beziehung der Figuren zueinander zu etablieren.

Zwar ist die Rezeption des Stückes bereits in der Textvorlage von Walczak, durch die lose und nicht kohärent angeordneten Szenen erschwert, doch wird durch Kruszczyńskis Umstrukturierung und Raffung die innere Logik des Stückes zerstört und zusätzlich werden irreführende Anachronismen eingeführt.²³⁵

Die Einführung der drei unterschiedlichen Zeitebenen stellt für mich eine Schwächung der Aussage in der Inszenierung des Textes dar. Die Charaktere gewinnen durch diese zusätzliche Geschichtlichkeit nichts hinzu. Genauso wie die Metapher des Stückes, der über allem thronenden Bergbau, in einem „[...] psychoanalytischen Surrealismus ertränkt wird.“²³⁶ Ebenfalls lässt die Regie das märchenhafte Ende der Textvorlage nicht zu. „Adzio“ hat hier scheinbar das Erbe vom Großvater außerhalb der Stadt verdoppelt und wird von der Verzweiflung der Menschen nach seiner Rückkehr erschüttert. Daher bringt es auch nichts, am Ende der Inszenierung den Abschlussmonolog von „Adzio“ nochmals aufzunehmen, weil dieser in dem Kontext nur noch als Mahnung an die Zuschauer angesehen werden kann. Soll die Prostitution der Bewohner auf der Bühne eine abschreckende und mahnende Wirkung auf die Zuschauer haben?

Eine weitere Schwäche in der Inszenierung sind die Figuren der „Königin“ und „Karol“. Diese im Text isolierte, aber parallel verlaufende Nebenhandlung wird auf der Bühne ihrer Eigenständigkeit und Berechtigung beraubt. Der Autor, wie auch der Regisseur, war darum bemüht, durch die beiden Figuren die politische Ebene zu ironisieren, doch hat er dabei den geschichtlichen Aspekt nie außer Acht gelassen. Kruszczyński lässt sie ohne einen ersichtlichen Kontext, zwar ebenfalls isoliert, auftreten und verurteilt die beiden durch ihre Bühnenszene zu absurden Zitaten aus einer polemischen Politsendung.

Die mir vorliegenden Kritiken sind sich in einem Punkt, was die Inszenierung von Kruszczyński betrifft, einig: das ist die szenische Umsetzung der Figuren „Walek“ und „Hündchen“. Diese eher symbolischen Figuren personifizieren die herrschende Armut in der Stadt. Obwohl sie in die Handlung und die Figurenkonstellation eingegliedert sind, stehen sich doch außen vor und haben einen eigenen Rhythmus und eine eigene Realität. Kriterien, die die anderen Einwohner der Stadt dominieren, wie z.B. Langeweile, Verantwortungsgefühl, Verbitterung, Sehnsucht oder Verzweiflung treffen aus sie nicht zu.

²³⁵ Vgl. Burzyńska, Anna R.: mniej więcej tak. In *Didaskalia*. Nr.63, 2004, S. 41.

²³⁶ Ebd. S. 41.

Beide verweigern sich dem Fortschritt und dem sich vollziehenden Wandel. „Waleks“ nächtliches Durchstreifen der Straßen, kann auch als Protest interpretiert werden, bei dem er von seinem Gefährten „Hündchen“ begleitet wird. Diese Position erlaubt „Hündchen“, den Situationen als stiller oder kommentierender Beobachter, den sowieso niemand ernst nimmt, beizuwohnen.²³⁷

Gemeinsam ergeben sie ein in ihrer Komik eingespieltes und berührendes Paar, mit intelligenten Albereien. Sie haben keine stereotypen Rollen angenommen, sondern erreichen eine klare Sicht und ein klares Erleben der beschriebenen Welt. Eine Welt die es nur wert ist, angepinkelt und angebellt zu werden.²³⁸

²³⁷ Burzyńska, Anna R.: mniej więcej tak. In *Didaskalia*. Nr.63, 2004, S. 39ff. und Majcherek, Wojciech: Ukłucie. In. *Teatr*. Nr.9, 2003, S. 20ff.

²³⁸ Burzyńska, Anna R.: mniej więcej tak. In *Didaskalia*. Nr.63, 2004, S. 41.

7. Zusammenfassung

Nach dem Mauerfall 1989 war die polnische Gesellschaft mit einer fremden und neuen Realität konfrontiert. Das kommunistische System mit seinen vertrauten und bekannten Regeln und Abläufen wurde durch das kapitalistische ersetzt und die Menschen wollten, sich möglichst schnell darin einfinden und anpassen - es galt, den Rückstand auf den Westen nachzuholen. Im Rahmen dieser tiefgreifenden Veränderungen blieb das Theater und mit ihm die Dramenproduktion auf der Strecke. Beide hatten durch ihre anfängliche Sprachlosigkeit bezüglich der neuen Situation im Land ihre meinungstiftende Funktion für die Gesellschaft verloren. Aus dem Grund galt es herauszufinden, wie die jungen Autoren zu neuem Selbstbewusstsein kamen und welchen Weg sie wählten, um sich beim Publikum Gehör zu verschaffen.

Junge polnische Regisseure, wie Grzegorz Jarzyna und Krzysztof Warlikowski können als Art Vorreiter angesehen werden und ebneten den Autoren den Weg, da sie in erster Linie damit begonnen haben, ihr Interesse westlicher Gegenwartsdramatik zu widmen. Als Konsequenz dessen war das Publikum für einheimische Texte bereit, die offen und kritisch die problematische Lebenswirklichkeit des Landes in dramatischer Form thematisieren. Die 1990er Jahre können für die polnische Dramatik als Lehrjahre bezeichnet werden, in denen es darum ging sich zwischen der einheimischen Dramentradition und den neuen westlichen Einflüssen zu positionieren. Dieser Reifungsprozess fand seinen künstlerischen Ausbruch in einer Flut von neuen Stücken bisher noch unbekannter Autoren kurz nach der Jahrhundertwende.

Beeinflusst von den sich zunehmend verbreitenden Bildmedien überschwemmten neue Stücke die Theaterlandschaft, die probieren, die neue Lebenswirklichkeit im Land einzufangen. Diese Stücke zeichnet ein Dokumentar - oder Reportagencharakter aus und ein beschleunigter Erzählduktus. Die Themen sind inspiriert von den Medien und auf Tabubrüche ausgerichtet. Die Helden sind meist junge und in der neuen Wirklichkeit herumirrende oder gescheiterte Figuren, die sich eines sprachlichen Subcodes bedienen.

Die Autoren nahmen in ihren Stücken die von ihnen wahrgenommene Undurchsichtigkeit der heutigen Welt auf und übertrugen sie in ihre Dramen. Es scheint, als hätten sie es sich zur Aufgabe gemacht, die Abgründe der polnischen Gesellschaft auf die Bühnen zu bringen und folgen darin den Prinzipien des „Reality Dramas“. Dieses ist mehr auf eine Polarisierung als auf eine Perspektivengewinnung bezüglich der angesprochenen Konflikte aus.

Michał Walczak ist ein junger Autoren, dessen Stücke sich von denen der Anderen abheben, sei es dadurch, dass sie auf eine Unmittelbarkeit verzichten, sich dafür sanft der Realität nähern, mit phantasievollen Überraschungsmomenten aufwarten und den theatralen Vorgang oft demaskieren. Die Auftragsarbeit „Das Bergwerk“ des „Teatr Dramatyczny“ an Walczak (wie auch die gesamte Arbeit von Piotr Kruszczyński als künstlerischer Leiter) kann als ein gelungener Beitrag angesehen werden, wie Gegenwartsdramatik versuchen kann regionale, dadurch aber auch universelle Themen, für die Bühne aufzubereiten. Dies gilt auch, wenn die szenische Interpretation von der Textvorlage abweicht und dadurch, meiner Ansicht nach in diesem Fall, Wirkungskraft einbüßen muss.

Der polnischen Dramatik ist es in den vergangenen Jahren erfolgreich gelungen, sich auch im internationalen Vergleich zu behaupten und dabei nationale wie auch globale Themen aufzugreifen und zeitgemäß für die Bühne zeitgemäß zu inszenieren. Somit ist sie aus dem Schatten der Vergangenheit herausgetreten, der von Unterdrückung, Fremdherrschaft und dem Kampf um nationale Identität geprägt war.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Bizio, Krzysztof: Toksyny. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 25-69.

Jurek, Paweł: Pokolenie Porno. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 75-93.

Klata, Jan: Uśmiech Grejpruta. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 99-130.

Modzelewski, Marek: Koronacja. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 135-187.

Pruchniewski, Marek: Łucja i jej dzieci. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 193-241.

Sala, Paweł: Od dziś będziemy dobrzy. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 247-295.

Walczak, Michał: *Das Bergwerk*. Übersetzung Martin Pollack. Bühnenrechte: Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co. Ges.m.b.H. Bühnenmanuskript. [Übersetzt von Martin Pollack].

Michał, Walczak: Das erste Mal. In: *Theater der Zeit*, Nr.5, 2007, S. 57-68. [Übersetzt von Doreen Daum].

Walczak, Michał: Biedny Ja, Suka, i Jej nowy Koleś. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.2. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 9-52.

Walczak, Michał: Nocny autobus. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.1. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 107-122.

Walczak, Michał: Podróż do wnętrza pokoju. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 399-394.

Walczak, Michał: Polowanie na Łososi. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.2. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 54-116.

Walczak, Michał: Piaskownica. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.1. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 25-49.

Walczak, Michał : Rzeka. In: *Dialog*. 6/2003, S. 5-19.

Wojcieszek, Przemysław: Zabij ich wszystkich. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 459-487.

Sekundärliteratur

Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 2003.

Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.) *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Text und Kritik, 2004.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgeblich zur Einführung. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 1-14.

Boisits, Barbara (Hrsg.); Stachel, Peter: Einleitung. In: *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen, 2000, S. 13-16.

Boisits, Barbara (Hrsg.): *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen, 2000.

Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.1. Kraków: Panga Pank, 2009.

Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.2. Kraków: Panga Pank, 2009.

Borowski, Mateusz: Reise ins Innere des Theaters: Tim Staffels Schloss und Michał Właczaks Die Reise ins Innere des Zimmers. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 24-31.

Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: Spielen als Denken/ Denken als Spielen. Performativität als Paradigma des polnischen Theaters. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 11-36.

Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata: Theater zerstören. Eine Einführung. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 191-214.

Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

Burzyńska, Anna R.: Mniej więcej tak. In: *Didaskalia*. Nr.63, 2004, S. 39-41.

Cabianka, Marta: Delfiny i Spodoustę. In: *Dialog*. Nr.2-3, 2004, S. 28-40.

Csató, Edward: *Polnisches Theater unserer Zeit*. Lampertheim: Schäuble Verlag, 1974.

Drewniak, Łukasz: Der Tsunami der Jugend. In: Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32*. Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 95-110.

Drewniak, Łukasz im Gespräche mit Meissner, Krystyna: Über der Barrikade. In: *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32*. Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 114-124.

v. Einsiedel, Wolfgang (Hrsg.): *Die Literatur der Welt in ihrer mündlichen und schriftlichen Überlieferung*. Zürich: Kindler Verlag, 1964.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.

Gerstenberg, Judith; Günther, Matthias: Die Neuerfindung des bürgerlichen Theater Basel. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Text und Kritik, 2004, S. 209-218.

Golińska, Justyna: Wo bleiben die neuen Stücke? Das polnische Drama muss den Kontakt mit dem Theater wiederfinden. In: *Theater der Zeit*, Nr. 9, 2000, S. 28-31.

Göbler, Frank (Hrsg.): *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Bd.39*. München: Otto Sagner Verlag, 2005.

Hartmann, Bernhard Interview mit Walcza, Michał: Den Mythos aufspüren. Der polnische Dramatiker Michał Walczak über den tieferen Sinn in der Banalität. In: *Theater der Zeit*. Nr.5, 2007, S. 56.

Heyde, Jürgen: *Geschichte Polens*. München: Beck Verlag, 2006.

Hiß, Guido: *Der Theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.

Hoensch, Jörg K.: *Geschichte Polens* 3.Auflage. Stuttgart: Ulmer, 1998.

Jarosz, Maria: *Macht, Privilegien, Korruption. Die polnische Gesellschaft 15 Jahre nach der Wende*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005.

Jaząbek, Dorota: Podróż do wnętrza dramatu. In: *Didaskalia*. Nr.65/66, 2005, S. 46-49.

Jaząbek, Dorota: Z piaskownicy do piachu. In: *Didaskalia*. Nr.61-62, S. 37-39.

Kosiński, Dariusz: Rozpadlina. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Podróż do wnętrza pokoju*. Bd.1. Kraków: Panga Pank, 2009, S. 8-23.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, 2005.

Kreuder, Friedmann (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Bd.39.* Mainz: Francke Verlag, 2008.

Kruszczyński, Piotr im Gespräch mit Rembowska, Aleksandra: Architekt w teatrze. In: *Teatr*, Nr.10-11, 2002, S. 63-66.

Kubikowski, Tomasz: Leere und Form. In: Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32.* Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 8-21.

Lettenbauer, Wilhelm: Die polnische Literatur. In: v. Einsiedel, Wolfgang (Hrsg.): *Die Literatur der Welt in ihrer mündlichen und schriftlichen Überlieferung.* Zürich: Kindler Verlag, 1964, S. 773-795.

Leyko, Małgorzata. Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick. In: Bayerdörfer, Hans (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 238-242.

Lis, Andrzej: Polskie Sztuki współczesne. In: *Teatr*. Nr. 9, 2005, S. 29-32.

Majcherek, Wojciech: Fuks? In: *Notatnik Teatralny*. Nr.32-33, 2004, S. 36-39.

Majcherek, Wojciech: Idzie nowe? In: *Teatr*. Nr. 6, 2003, S. 9-14.

Majcherek, Wojciech: Ukłucie. In: *Teatr*. Nr.9, 2003, S. 20-21.

Majcherek, Wojciech: W lutym w Wałbrzychu. In: *Teatr*. Nr.3, 2003, S. 72-73.

Majcherek, Wojciech; Majcherek, Janusz im Interview mit R. Pawłowski, J.Klata und M. Walczak. Porno w Salonie. In: *Teatr*. Nr. 4-6, 2004, S. 78-86.

Malinowski, Marek: Z ruin „Theaterum“. In: *Notatnik Teatralny*. Nr.32-33, 2004, S. 50-57.

Manthey, Elżbieta (Hrsg.): *Anthologie polnischer Dramen der Gegenwart.* Sulejów: ADiT, 2000.

Markiewicz, Henryk: Drama und Theater in der theoretischen Diskussion in Polen. In: Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hrsg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20.Jh.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992, S. 22-35.

Masłowska, Dorota: Dwoje biednych Rumunów mówiących po Polsku. In: Tuszyńska, Agnieszka (Hrsg.): *TR/PL.* Warschau: TR Warszawa, 2006, S. 95-140.

Mieszkowski, Krzysztof: Dekoracja Teatralna. In: *Notatnik Teatralny*. Nr.32-33, 2004, S. 22-35.

Migdałowska, Katarzyna: Trwanie. In: *Dialog*. Nr.8, 2004, S. 48-54.

- Momno, Jakub: *Ideologia, rzeczywistość, dramat*. In: *Didaskalia*. Nr.85, 2003, S. 20-24.
- Nowacki, Dariusz: *Teatr łamane przez Polska*. In: *Teatr*. Nr.10, 2006, S. 77-82.
- Ostermeier, Thomas: *Theater im Zeitalter der Beschleunigung*. In: *Theater Heute*. Nr.7, 1999, S. 10-15.
- Pawłowski, Roman: Einleitung. In: Manthey, Elżbieta (Hrsg.): *Anthologie polnischer Dramen der Gegenwart*. Sulejów: ADiT, 2000, S. 3-9.
- Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Made in Poland*. Kraków: Korporacja HA!ART, 2006.
- Pawłowski, Roman: *Made in Poland - mit eigenem Blick. Tendenzen der neusten polnischen Dramatik*. In: *Theater der Zeit*. Nr.6, 2005, S. 20-23.
- Pawłowski, Roman: *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003.
- Pawłowski, Roman: Wstęp. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.): *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 5-20.
- Pawłowski, Roman: „Michał Walczak. Przesunięty“. In: Pawłowski, Roman (Hrsg.), *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, Kraków: Zielona Sowa, 2003, S. 395-397.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001
- Plata, Tomasz (Hrsg.): *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen 32*. Berlin: Theater der Zeit, 2006.
- Popczyk-Szczęsna, Beata: W poszukiwaniu zdarzeń. In: *Dialog*. Nr.9, 2007, S. 51-60.
- Prykowska-Michalak, Karolina: Religionsproblematik im neuen polnischen Drama am Beispiel der Stücke von Pawel Sala, Pawel Jurek und Jan Klata. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: 2007, S. 159-164.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Text: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Ratajczakowa, Dobrochna: Reality Drama. In: *Dialog*. Nr.7, 2004, S. 56-68.
- Rembowska, Aleksandra: Auf der Suche nach der Gegenwart. Neue Regiehandschriften aus Polen. In: *Theater der Zeit*. Nr.4, 2005, S. 24-27.
- Schiller, Leon: Theater von Morgen. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 93-104.

Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hrsg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20.Jh.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.

Schultze, Brigitte; Makarczyk-Schuster, Ewa: Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang der 21. Jahrhunderts. In: Kreuder, Friedmann (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Bd.39.* Mainz: Francke Verlag, 2008, S. 235-262.

Schultze, Brigitte: Meta-Theater. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005, S. 199-201.

Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): *Metzlers Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. In: *Theater Heute.* Nr.10, 2008, S. 14-21.

Sugiera, Małgorzata: Auf der Suche nach dem Realismus. Das polnische Drama der letzten fünfzehn Jahre im europäischen Kontext. In: Göbler, Frank (Hrsg.): *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Bd.39.* München: Otto Sagner Verlag, 2005, S. 235-247.

Sugiera, Małgorzata: Zweimal Leben auf stillgelegten Gruben: Fritz Katers Sterne über Mansfeld und Michał Walczaks Kopalnia. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas.* Tübingen: 2007, S. 204-210.

Tiedemann, Kathrin (Hrsg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildschirm.* Berlin: Theater der Zeit, 2007.

Tiedemann, Kathrin: Vorwort. In: Tiedemann, K. (Hrsg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildschirm.* Berlin: Theater der Zeit, 2007, S. 6-9.

Tuszyńska, Agnieszka (Hrsg.): *TR/PL.* Warschau: TR Warszawa, 2006.

Wandor, Michelene: *Post-War British Drama. Looking back in gender.* London: Routledge, 2001.

Weidhase, Helmut: Realismus. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): *Metzlers Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990, S. 375-377.

Węgrzyniak, Rafał: Komunizm i depresja. In: *Didaskalia.* Nr.54-56, 2003, S. 41-42.

v. Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001.

v. Wilpert, Gero: *Realismus.* In: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001, S. 662-664.

Wyspiański, Stanisław: *Die Hochzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.

Zielińska, Maryla: Grzegorz Jarzyna: Klare und Kompromisslose Leidenschaft. In: *Öffentliche Strategien, private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005. Recherchen* 32. Berlin: Theater der Zeit., 2006, S. 53-71.

Zielińska, Maryla: Tak po prostu? In: *Dialog*. Nr.6, 2003, S. 77-84.

Zu den Autoren und ihren Texten. Tadeusz Kantor. In: Borowski, Mateusz (Hrsg.): *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jh.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 479-494.

Internetquellen

Gruszczyński, Piotr: Das polnische „suchende“ Theater der 90er Jahre. Das Theater-Archipel auf dem Planeten Polen. In: http://www.culture.pl/de/culture/artykuly/es_teatr_9020 Zugriff: 12.01.2011.

Sieradzki, Jacek: Trudna wolność. Dramturgia po 1989 roku. http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramturgia_wolnosci Zugriff: 12.01.2011.

Vogel, Joel: Die Kohlespechte von Wałbrzych. Goldene Berge und schwarze Kohle. <http://www.woz.ch/artikel/2006/nr32/wirtschaft/13709.html> 2006. Zugriff: 12.01.2011.

<http://www.tvp.pl/kultura/teatr/teatr-telewizji> Zugriff: 28.01.2011.

<http://www.zeit.de/2003/35/Reality-TV> Zugriff: 13.11.2010.

<http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=177>
Zugriff: 22.01.2011.

<http://www.kaiserverlag.at> Zugriff: 07.01.2011.

<http://www.henschel-schauspiel.de> Zugriff: 07.01.2011.

<http://www.volkstheater.at/home/archiv/86/Die+Besten+aus+dem+Osten+-+Folge+2%3A+Polen> Zugriff: 07.01.2011.

<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/35404,szczegoly.html> Zugriff: 05.05.2011.

<https://lic.ned.univie.ac.at/node/17302> Zugriff: 15.01.2011.

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_kruszczyński_piotr Zugriff: 27.05.2011

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der jüngeren polnischen Dramatik, die sich Anfang des 21. Jahrhunderts neu zu entwerfen begann. In Bezug auf die historischen Entwicklungen wird versucht, die Einflüsse und Tendenzen in der polnischen Gegenwartsdramatik aufzuspüren, die nach der politischen Wende 1989 von Westen her kamen und eine Distanzierung von der im Kommunismus herrschenden Dramatik und ihren Autoren implizierten.

In den 90er Jahren arbeiteten die Autoren zuerst die jüngste Vergangenheit des Landes auf. Im Laufe der Zeit stießen die Stücke westlicher Dramatiker auf großes Interesse einheimischer Regisseure und in letzter Konsequenz entstand ein Bedürfnis, die Wirklichkeit im Land auf der Bühne zu thematisieren.

Hinter der von Roman Pawłowski in der Anthologie „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne“ („Generation Porno und andere geschmacklose Bühnenwerke“) eingeführten Bezeichnung „Generation Porno“, zu der man gut ein dutzend junger Autoren zählen kann, steht ihr Versuch, unabhängig von der Vergangenheit des Landes, eine eigene Bühnensprache zu entwickeln, die ihren Blick vorrangig auf den Westen, auf die Medien und die Missstände im Land richtet.

Die Stücke des Autors Michał Walczak werden u.a. aufgrund ihrer Popularität exemplarisch herausgearbeitet, da sie sich von den anderen in der Anthologie angeführten Werken unterscheiden, z.B. durch ihre intertextuellen und metatheatralen Tendenzen. Das „Teatr Dramatyczny“ in Wałbrzych war unter Piotr Kruszczyński ein Zentrum für polnische Gegenwartsdramatik und die Inszenierung von Walczaks „Kopalnia“ („Das Bergwerk“) ein Versuch regional-gesellschaftlich relevantes Theater zu machen.

This thesis deals with contemporary Polish dramatic Art that reshaped itself at the beginning of the 21st century. Considering the historical background it seeks to show the influences and tendencies that contemporary Polish drama underwent after the political changes following the year 1989. Those changes obviously brought western influences to the country and helped reshape the former communist theatrical landscape.

During the 1990's authors were concentrating on the most recent events in history. Plays by their western counterparts attracted more and more the attention of Polish directors. Over the years they developed the intention to portray the country's changing realities.

Behind the term "Generation Porno" which was established by Roman Pawlowski, the editor of the anthology "Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory" ("Generation Porno and other tasteless stage entertainments"), lies the attempt to develop an unique style on stage that focuses on the west, the media and the grievances in Poland without tying itself to the country's history. This "Generation Porno" consists of about a dozen young authors.

The plays by author Michal Walczak stand in the centre of attention not only because of their popularity but also because they differ from other contributions to the anthology in terms of intertextual and metatheatrical tendencies. The "Teatr Dramatyczny" in Walbrzych under Piotr Kruszczyński was a centre for contemporary Polish drama and the production of Walczak's "Kopalnia" ("The Mine") an attempt of a theatre that held regional relevance in society.

Lebenslauf

Name	Joanna Kowolik
Geburtsdatum	15.Juli 1983
Geburtsort	Mikołow
Staatsangehörigkeit	Deutsch
Kontakt	Joanna.kowolik@gmail.com

Ausbildung

2004-2011	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien, Universität Wien Schwerpunkte: Osteuropäisches Theater und Fächermodul der Slawistik
2000-2003	„Gymnasiale Oberstufe an der Alwin-Lonke-Straße“ in Bremen mit Erreichen der Hochschulreife (Prüfungsfächer: 1. Deutsch, 2. Englisch, 3. Biologie, 4. Philosophie)

Berufserfahrung

Mai-August 2010	Regieassistent und Abendspielleitung bei der Produktion „Ruhm“ (Daniel Kehlmann) bei den „Festspielen Reichenau“ Regie: Anna Maria Krassnigg
Mai-August 2009	Regieassistent und Abendspielleitung bei der Produktion „Macht der Gewohnheit“ (Thomas Bernhard) bei den „Festspielen Reichenau“ Regie: Helmut Wiesner
Mai-August 2008	Regieassistent bei der Produktion „24 Stunden aus dem Leben einer Frau“ (Stefan Zweig) bei den „Festspielen Reichenau“ Regie: Alfred Kirchner
Nov 2008	Ausstattung Kurzfilm „eineFrau“ Regie: Marion Priglinger
Mai-Juli 2007	Regieassistent bei der Produktion „Vor Sonnenuntergang“ (Gerhart Hauptmann) bei den „Festspielen Reichenau“ Regie: Beverly Blankenship

Februar-März 2006	Hospitantz beim “Mitteleuropäisches Theaterkarussell” im “Theater Brett” in Wien
April-Mai 2004	Hospitantz an der “Komischen Oper” in Berlin. “Die Entführung aus dem Serail” (Mozart) Regie: Calixto Bieito
November-Februar 2003/04	Hospitantz in den Werkstätten des „Musikalischen Theater Gleiwitz“ (Polen)
August- Oktober 2003	Mitarbeiterin des Deutsch-Tschechisches Instituts „Europäisches Commenium“ in Cheb (Tschechische Republik) unter Prof. Frank Boldt