

Das polnische Theater auf der Suche nach einem anderen gesellschaftlichen Raum

Schlott, Wolfgang

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlott, W. (2007). Das polnische Theater auf der Suche nach einem anderen gesellschaftlichen Raum. *Polen-Analysen*, 8, 2-6. <https://doi.org/10.31205/PA.008.01>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Analyse

Das polnische Theater auf der Suche nach einem anderen gesellschaftlichen Raum

Wolfgang Schlott, Bremen

Zusammenfassung:

Die Öffnung der polnischen Schauspieltheater in den öffentlichen Raum und Initiativen von freien Spielgruppen stellen ein in der polnischen Theatergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts häufiges Phänomen dar. Der Konflikt mit dem autoritären Staat schlug sich in zahlreichen Theateraktionen, zuletzt noch am Ende der 1980er Jahre, nieder. Mit eher organisatorisch-institutionellen Schwierigkeiten wurden die freien Theatergruppen seit 1989 konfrontiert. Sie standen nunmehr vor dem Problem, einen bescheidenen Platz neben den ohnehin unter ständigen finanziellen Defiziten leidenden „normalen“ Theatern zu besetzen. Dabei erzielten einige unter ihnen erstaunliche Erfolge bei der Bereicherung des Theaterlebens. Auffällig im Konkurrenzverhältnis zwischen den ehemaligen alternativen Theatergruppen und den professionellen Ensembles an den Stadttheatern ist, dass die Grenzen zwischen beiden verwischen. Die fließenden Übergänge zwischen etabliertem Theaterbetrieb und nichtinstitutionellen Theatergruppierungen sind für die vergangenen 17 Jahre bezeichnend. Ein entscheidender ästhetischer Wandel in der polnischen Theaterlandschaft hat sich nach Einschätzung professioneller Beobachter in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit den Inszenierungen der „Jungen Begabten“ vollzogen, von denen einige auch an deutschen Theatern erfolgreich Regie führen.

Neues Handlungsmodell als Hoffungsschimmer?

Die größte Illusion des polnischen Theatermilieus war nach 1989 die Überzeugung, dass mit dem Fall des Kommunismus das Theater aus seinen öffentlichen Aufgaben durch neue demokratische und freie Institutionen befreit wird, damit diese alles für uns erledigen, so dass wir uns in Ruhe mit unserer Privatsphäre oder mit unseren eigenen Theatertrödeleien beschäftigen können. Nach 14 Jahren Trödelei sind wir dort angekommen, wo wir sind, das heißt an einer Stelle, wo immer deutlicher zu sehen ist, dass nichts erledigt worden ist. Im Gegenteil – der gesellschaftliche Druck auf das Theater ist heute noch größer als zu Zeiten des Kommunismus, weil es damals einen Feind und eine Front gab und es jetzt tausend Frontlinien gibt und jede ist ein Feind in der entzweiten, gespaltenen Gesellschaft. Unter diesen Bedingungen lässt sich nicht länger ein Theaterkonzept als glückliche Insel aufrechterhalten, auf der sich die Künstler mit ihrer schöpferischen Qual beschäftigen, so wie dies auf der Bühne des Nationaltheaters [in Warschau, W.S.] in den vergangenen sieben Jahren ablief, denn die schöpferische Qual ist für die Öffentlichkeit immer weniger relevant, die sich hier und heute mit ganz anderen Problemen herumschlägt.“ Roman Pawłowski vernichtende Kritik am polnischen Theaterbetrieb nach 1990, veröffentlicht in *Teatr* 3/2003, der damaligen Fachzeitschrift des Verbandes der Polnischen

Bühnenkünstler (Związek Artystów Scen Polskich – ZASP. Seit 2006 wird *Teatr* von der Nationalbibliothek Warschau herausgegeben), enthält zugleich ein Handlungsmodell für die arg gescholtene Institution. Das Theater sei nämlich die einzige öffentliche Institution, die sich noch nicht kompromittiert und sich noch nicht, wie z.B. das Kino, verkauft habe. Jetzt sei der Zeitpunkt gekommen, an dem das Theater in eine zeitgenössische Agora (gr. Marktplatz) umgebaut werden müsse, jetzt sei der Augenblick, wo das einzigartige System des Repertoiretheaters geschützt werden müsse. Und seine Rettung bestehe, angesichts der immer geringeren finanziellen Zuwendungen durch den Staat, in einer außerkünstlerischen Aktivität, die die Kultur- und Finanzpolitiker zwingen müsse, Stellung zu nehmen wegen ihrer Unterdrückung der öffentlichen Meinung.

Dass dieser Druck auf die öffentliche Meinung in Polen noch verhältnismäßig gering ist, verdeutlichen die Konturen des anvisierten „Traummodells“, das Pawłowski mit Blick auf die Berliner Volksbühne entwirft. Dort nämlich habe sich bereits ein Theater als Agora für alle gesellschaftlichen Schichten und Klassen herausgebildet, und zwar „von den Subkulturen der Punks angefangen, über die Arbeitslosen und Obdachlosen bis zu Studenten und den Bürgern der ehemaligen DDR. Das Theater wendet sich nicht nur in der Sprache der Theatervorstellungen an sie, sondern auch in Dutzenden von Begegnungen,

Diskussionen, öffentlichen Vorträgen, Hunderten von Publikationen, Filmen, Konzerten, Happenings und gesellschaftlichen Aktionen, an denen die Besucher der Volksbühne aktiv teilnehmen konnten.“

Ein solches Theater sei ein öffentlicher Diskussionsraum, der die Ideale der einstigen Solidarność-Bewegung – zur Schande des polnischen Theaterbetriebs zuerst im benachbarten Deutschland – aufgegriffen habe. Wenn das polnische Theater die deutschen Erfahrungen nutzen wolle, dann dürfe es sich nicht mehr nur an die Polnischlehrer mit seinem Schulrepertoire wenden, sondern an alle Menschen, vor allem an diejenigen, die mit der Kultur und dem öffentlichen Leben zu tun haben.

Pawłowski schließt allerdings nicht aus, dass es auch in Polen Spielstätten gibt, die als Theater im Sinne einer Agora handeln. Es handelt sich dabei um das Teatr Ludowy (Volkstheater) in Nowa Huta, unweit von Krakau, auf dessen Bühne in den 1990er Jahren Punks, Skinheads und Drogenabhängige spielten und das seit Beginn des Jahres 2000 eine Werkstatt für Theatertherapie eingerichtet hat. Drei weitere Theater, das Modrzejska-Theater in Liegnitz (Legnica), das Teatr Wybrzeże (Theater der Küste) in Danzig und das Teatr Powszechny (Allgemeines Theater) in Radom, haben ihre Bühnen für kulturübergreifende Veranstaltungen, Diskussionsforen von Globalisierungsgegnern und feministischen Gruppen und für die Probenarbeit von Amateuren mit Berufsschauspielern geöffnet. Das Teatr Rozmaitości (Theater der Vielfältigkeiten) in Warschau, das seit einigen Jahren seine Inszenierungen in großen öffentlichen Räumen zeigt, will sogar eine Art von Wohnungstheater fördern. Ein weiteres Experiment startete das Laboratorium Dramatu (Dramen-Laboratorium) des Warschauer Teatr Narodowy (Nationaltheater) im Dezember 2003. Es stellte sich in regelmäßigen Abständen mit seiner Probenarbeit der Öffentlichkeit vor und spielte eine Reihe von Stücken in Wohnungen und Kulturforen. Das Laboratorium Dramatu bestand in den Spielzeiten 2003 / 2004 und 2004 / 2005.

Dass die Öffnung der Theater im Sinne einer Dienstleistung für die polnische Gesellschaft in der Zwischenzeit landesweite Dimensionen angenommen hat, verdeutlicht der Überblick von Katarzyna Michalak über wichtige Agora-Initiativen (vgl. Teatr 7–9/2003). Unter der Überschrift „Theater für das Leben“ hat sie eine Reihe solcher Initiativgruppen vorgestellt, die im Umkreis von Theatern – und häufig auch in den Theaterräumen selbst – arbeiten. Das Theater Ateneum in Warschau beispielsweise veranstaltet regelmäßig Premieren mit Theatergruppen

aus allen Regionen Polens, in denen Menschen mit Behinderung spielen. Im Polski Teatr Tańca (Tanztheater) Posen finden Bewegungstherapie-Kurse für Blinde statt. In dem oben erwähnten Teatr Ludowy in Nowa Huta laufen regelmäßig dramaturgische Kurse für Therapeuten, deren Mitwirkende sich bei ihren Präsentationen auch dem Publikum stellen. Ähnliche Veranstaltungen organisiert das Śląski Teatr Tańca (Schlesische Tanztheater) in Beuthen (Bytom), wo im Rahmen der jährlichen internationalen Konferenz zum Gegenwartstanz auch Kurse für Tanztherapeuten veranstaltet werden.

Auch die theatralisch-therapeutische Arbeit mit zeitweilig aus dem gesellschaftlichen Leben ausgeschlossenen Gruppen scheint in Polen an Bedeutung zu gewinnen: Das Gefängnistheater Teatr Więzienny Po drodze (Unterwegs) in Glatz (Kłodzko) an der polnisch-tschechischen Grenze arbeitet seit mehreren Jahren mit verschiedenen dramaturgischen Formen, wobei die Akteure ihre Texte selbst schreiben. Ihre Stücke präsentieren sie in Gefängnissen unter Einbeziehung der Öffentlichkeit.

Eine besondere Anziehungskraft auf Außenseitergruppen besitzt das Warschauer Theater Klamra (übersetzt: Clinch). Es entstand vor fünf Jahren aus der christlichen Gemeinschaft „Glaube und Licht“ als eine informelle Gruppe von Studenten und Menschen mit Behinderung, die sich sowohl in der Dominikanerkirche an der Freta-Straße als auch in der Jesuitenkirche an der Rakowiecka-Straße (beide in Warschau) trafen. Aus Freude am Spiel entwickelten sie sich zu einer beliebten Amateurtheatergruppe, die ihre improvisierten Stücke in der Begegnung mit der unmittelbaren Außenwelt schreibt und aufführt.

Fortsetzung einer Tradition oder Aufbruch in ein Agora-Theater?

Die Öffnung der polnischen Schauspieltheater in den öffentlichen Raum und die verstärkten Initiativen von freien Spielgruppen in kirchlichen und weltlichen Institutionen stellten ein in der polnischen Theatergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts häufiges Phänomen dar. Studententheater, Amateurtheater und das legendäre Alternative Theater bildeten einen seit Jahrzehnten bedeutsamen Faktor für die Entwicklung der kulturellen nationalen Identität. Die in den 1970er Jahren entstandenen Studententheater, die ihre wesentlichen Inspirationen aus dem Schaffen von Jerzy Grotowski (Teatr Laboratorium/Theaterlabor, Breslau) und von Tadeusz Kantor (Teatr Cricot 2, Krakau) gewannen, wurden in den 1980er Jahren nach Ansicht von Jacek Ramatowski „zum Ausdruck von Bestrebungen eines intellektuell sehr aktiven

Teils der jungen Intelligenz, der die Möglichkeit eines Kompromisses mit dem System ablehnte. Obwohl das Theater, wie die oppositionellen Organisationen, keine eindeutig politischen Funktionen erfüllte, nahm die feste Haltung der Ensembles die Gestalt einer gesellschaftlichen Bewegung an.“ Dieser Konflikt mit dem autoritären Staat schlug sich in zahlreichen Theateraktionen nieder, die Ende der 1970er Jahre und vor allem während des Kriegsrechts von 1981–1983, wie bei den meist halblegalen Auftritten der Posener Gruppe Teatr Ósmego Dnia (Theater des Achten Tages), einen manifesten Charakter annahmen. Er zeichnete sich am Ende der 1980er Jahre in den Straßentheater-Happenings der Aktionsgruppe Pomarańczowa Alternatywa (Orange Alternative) unter „Major“ Waldemar Fydrych vor allem in Breslau durch karnevaleske Formen aus.

Mit welchen ästhetischen und inhaltlichen Schwierigkeiten alle aus den studentischen Milieus stammenden Gruppen (darunter auch die Scena Plastyczna (Plastische Bühne) der Katholischen Universität Lublin, Teatr Provisorium in Lublin und Ośrodek Praktyk Teatralnych in Gardzienice (Zentrum für Theaterpraxis Gardzienice bei Lublin) nach der Auflösung des kommunistischen Staates zu kämpfen hatten, wurde an der Haltung des widerständigen Helden gegenüber der dynamisch sich entwickelnden Gesellschaft sichtbar. Dieser „Held“ entwickelte sich in den Stücken „Vom Himmel über die Erde zu den tiefsten Höllen“ und „Mitgefühl“ der Gruppe Provisorium zum Auswurf der Gesellschaft, zum Außenseiter.

Mit eher organisatorisch-institutionellen Schwierigkeiten wurden seit Gründung der III. Polnischen Republik die freien Theatergruppen konfrontiert. Soweit es ihnen gelungen war, neben den vom Verband der Polnischen Bühnenkünstler vertretenen Staatstheatern die 1970er und 1980er Jahre existentiell zu überleben, standen sie nunmehr vor dem Problem, einen bescheidenen Platz neben den ohnehin unter ständigen finanziellen Defiziten leidenden „normalen“ Theatern zu besetzen. Dabei erzielten einige unter ihnen erstaunliche Erfolge bei der Bereicherung des Theaterlebens sowohl in Großstädten als auch in deren Umgebung, wie z.B. das Teatr Ósmego Dnia in Posen, das Teatr Wiejski „Węgajty“ (Dorftheater „Węgajty“) in der Nähe von Allenstein (Olsztyn) oder Gardzienice bei Lublin. Ihre professionelle Flexibilität und ihre Fähigkeit, tradierte Theaterformen in innovative Verfahren umzusetzen, gehören zu den bedeutenden Leistungen eines Kulturbetriebs, der mit bescheidenen finanziellen Mitteln auch nach 1990 großes Aufsehen erzielte.

Auffällig in diesem Konkurrenzverhältnis zwischen den ehemaligen alternativen Theatergruppen und den professionellen Ensembles an den Stadttheatern ist, dass die Grenzen zwischen beiden verwischen. Nach Ansicht von Emil Orzechowski scheint die einst blühende Amateurtheaterkultur der vergangenen Jahrzehnte keine Chance mehr in der unübersichtlichen Theaterszene des 21. Jahrhunderts zu haben. Es sei nämlich ausgeschlossen, dass die Theatergruppen „innerhalb bestimmter Milieus (Schule, Hochschule, Dorf, Kirchspiel, Stadtteil, besonders die lokale Gemeinschaft der Polen im Ausland) auch weiterhin eine lebendige, attraktive, und – gewöhnlich leider kaum – geschätzte Bewegung darstellen.“

Wird hier dem legendären alternativen Theater ein Abgang von der öffentlichen Bühne prophezeit? Verschwindet möglicherweise eine Theaterform, die seit den späten 1940er Jahren einen oppositionellen Charakter im Hinblick auf die Hauptströmung des zeitgenössischen Theaters angenommen hatte? Sie entstand in Verbindung mit Inszenierungen solcher Regisseure wie Leon Schiller, Tadeusz Kantor, Juliusz Osterwa, Jerzy Grotowski oder Lech Raczak sowie mit legendären Untergrundtheatern (z.B. Cricot in Krakau während der deutschen Okkupation von 1939-1945). Nach dem kulturellen Umbruch von 1989/90 stand dieses vom widerständischen Geist erfüllte alternative Theater nach Ansicht von Tomasz Kubiszewski vor der Aufgabe, in dem entstehenden breiten ästhetischen Spektrum einen Platz zu finden:

„Die Situation erlaubt gegenwärtig eher von einer Vielfalt gleichberechtigter Strömungen und Angebote zu sprechen, und es scheint, dass zumindest zeitweilig der Begriff ‚alternativ‘ ein wenig an Popularität verloren hat; die von ihm früher besetzten Erscheinungsformen bezeichnet man gegenwärtig lieber mit dem Label ‚nichtinstitutionell‘.“

Neue Impulse von „nichtinstitutionellen“ Theatergruppierungen?

Aus diesem Grund sind die fließenden Übergänge zwischen etabliertem Theaterbetrieb und „alternativen“ Theatergruppierungen als ein charakteristisches Merkmal der vergangenen 17 Jahre zu bezeichnen. Was aber ist in dieser Transformationsphase der polnischen Theater entstanden? Gehen von solchen diffusen Organisationsmodellen in Verbindung mit risikoreichen experimentellen Inhalten positive Impulse aus? Erfährt der Staatstheaterbetrieb in der wechselseitigen Beeinflussung mit den einstigen alternativen Gruppen eine ästhetische Bereicherung?

Mit diesen Fragen setzten sich renommierte Theaterhistoriker und Kritiker im Sommer 2004

auseinander, als die Fachzeitschrift „Teatr“ sich einen Überblick über die dramaturgischen und ästhetischen Höhepunkte der vergangenen fünfzehn Jahre verschaffen wollte. Jerzy König, langjähriger Chefredakteur der Theaterzeitschrift „Dialog“, bedauerte den Qualitätsverlust an den meisten Spielstätten, sah jedoch keinen Zusammenhang zwischen der Entstehung der demokratischen Gesellschaft und dem Zustand einer schwer zu reformierenden Kulturinstitution. Die renommierte Theaterkritikerin Elżbieta Morawiec lenkte die Aufmerksamkeit auf die Inszenierungen der ehemaligen alternativen Theater, wie Teatr Provisorium, Teatr Ósmego Dnia, Teatr Wierszalin in Supraśl bei Białystok, Teatr Wiejski „Węgałty“. Dabei kam sie zu dem Ergebnis, dass diese – neben den beeindruckenden Aufführungen im Teatr Narodowy in Warschau unter der Regie von Jerzy Grzegorzewski und im Stary Teatr (Altes Theater) in Krakau, inszeniert vom Regisseur Krystian Lupa, sowie den Inszenierungen der Gruppe der „Jungen Begabten“ (Krzysztof Warlikowski (*1962), Grzegorz Jarzyna (*1968), Anna Augustynowicz (*1959), Piotr Cieplak (*1960)) – die gegenwärtigen Glanzlichter auf dem polnischen Theaterszenen seien. Zwei Regisseure aus der Gruppe der „Jungen Begabten“ haben mit ihren Inszenierungen übrigens auch das deutsche Theaterpublikum begeistert: Krzysztof Warlikowski mit seiner „Dybuk“-Inszenierung im April 2005 am Bremer Theater am Goetheplatz und Grzegorz Jarzyna mit „4.48 Psychose“ im Düsseldorfer Schauspielhaus sowie „Doktor Faustus“, einer Gemeinschaftsproduktion des Teatr Współczesny (Zeitgenössisches Theater) in Breslau und des Berliner Theaters Hebbel am Ufer in den Jahren 2002 bis 2005.

Tadeusz Nyczek, Theaterhistoriker aus Krakau, nannte einige atemberaubende Inszenierungen der 1990er Jahre wie „Carmina Burana“ im Theater in Gardzienice, „Die Brüder Karamasow“ und „Kalkwerk“ im Stary Teatr unter der Regie von Krystian Lupa, der mit dem „Flug auf den Mont Blanc“ seinen besten Beitrag für die Europäische Gemeinschaft geleistet habe. Auffällig in seinen lakonisch gestimmten Ausführungen war sein Erstaunen darüber, dass sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein generationenübergreifendes ironisches Bewusstsein von der kommunistischen Vergangenheit abzeichnete, was er an einigen Neuinszenierungen der Stücke von Tadeusz Różewicz festmachte.

Für die Theaterwissenschaftlerin Barbara Osterloff veränderte sich der theatralische Code nach 1989 insofern, als er bis dato „mit einer besonderen Mission des polnischen Theaters verbunden war, das seine Stimme im Namen der in ihren Rechten eingeschränkten

Gesellschaft erhob.“ Der unsichtbare Faden, der mit Hilfe von Anspielungen und Assoziationen die spielerische Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum ermöglicht habe, sei gerissen. Man habe in der Hoffnung gelebt, dass „das Theater der III. Polnischen Republik, befreit vom patriotischen und vom Unabhängigkeitsparadigma, eine neue Wirklichkeit beschreibt und in ihr der Mensch ein einzigartiges Wesen ist, einmalig und vollkommen für sich mit dem bzw. der einzig ihm zugeschriebenen Paradies und Hölle.“ Ob sich diese Hoffnung erfüllt habe, überlasse sie den Einschätzungen ihrer Kollegen.

Eine ernüchternde Antwort auf die „hoffnungs-trunkenen“ Freiheitspropheten lieferte Jacek Sieradzki, langjähriger Theaterkritiker der Wochenzeitung Polityka. Er betonte, dass das Ethos der Theaterschaffenden in den letzten Jahren beinahe vollständig im Mülleimer gelandet sei. Der verrückte Jugendkult, der sich auch in der Theaterszene breit gemacht habe, führe einerseits zu mit hohlem Pathos aufgeladenen Inszenierungen, die das Publikum begeisterten, und löse andererseits bei den postmodernen Agitatoren „Heureka“-Rufe aus, mit denen sie ihre erschreckend simplen Wirklichkeitsvisionen übertönen wollten.

Trotz solcher ästhetischen Cassandra-Rufe scheint die Bilanz der Theatergeschichte nach der politischen Wende auch mit ermutigenden Akzenten durchsetzt zu sein. Für Roman Pawłowski besteht die größte Errungenschaft darin, dass das polnische Theater nach 1989 durchgehalten hat: „Trotz der schwarzen Prognosen, die zu Beginn der 90er Jahre so bekannte Kritiker wie Elżbieta Banewicz oder Elżbieta Morawiec verkündet haben, verteidigte das Theater seine Position: nur einige von den mehr als sechzig dramaturgischen Bühnen wurden geschlossen. Nach einer kurzen Krise kehrte das Publikum in die Theater zurück und heutzutage grenzt der Erwerb von Theaterkarten bei spektakulären Inszenierungen an ein Wunder.“ (Teatr 3/2003) Die andere Seite der Medaille aber bestehe in der Blockierung des künstlerischen Austausches der Ensembles wegen der personellen und organisatorischen Struktur der Institutionen und in der Verhinderung von Entwicklungsmöglichkeiten für nicht institutionalisierte Theatergruppen. Die polnischen Theater würden von einer Generation gottesfürchtiger Greise regiert, in denen die Direktionen seit zwanzig Jahren nicht mehr ausgewechselt worden seien. Davon ausgenommen seien zum Beispiel das Teatr Rozmaitości in Warschau, das Teatr Polski (Polnisches Theater) in Posen und das Szaniawski-Theater in Waldenburg (Wałbrzych). Eine Situation, wie an der

Schaubühne in Berlin, wo der Dreißigjährige Thomas Ostermeier die Intendanz übernommen hat, sei in Polen nicht möglich. Dass dennoch ein frischer Wind durch die polnische Theaterlandschaft geweht ist und einen Hauch von Freiheit brachte, verdeutlicht Theaterkritiker Piotr Gruszczyński mit seinem differenzierten Urteil. Die Freiheit habe auch das Bedürfnis und die Notwendigkeit gebracht, von neuem den Kontakt mit dem europäischen und dem Welttheater aufzunehmen. Ein Beispiel sei die Koordinatorin des Thorner Theaterfestivals, Krystyna Meissner, die, statt offizielle Einladungen an Staatstheater auszusprechen, experimentelle Gruppen eingeladen habe, die eine neue Formsprache entwickeln und mit ihren Auftritten auch dem polnischen professionellen und dem Amateurtheater wichtige Impulse gegeben hätten. Aufgrund solcher Initialzündungen habe auch das romantische Paradigma des polnischen Theaters, vor allem mit Blick auf Krystian Lupas Inszenierungen, wesentliche Veränderungen erfahren. Wie sich ein solcher entscheidender Wertewandel in den einzelnen Theaterjahren möglicherweise abgezeichnet hat, dokumentiert Łukasz Drewniak in seiner abrißartigen Analyse der Jahre seit der Wende. Danach habe sich der entscheidende ästhetische Wandel im polnischen Theater 1997 vollzogen: Die „Jungen

Begabten“, Jarzyna, Cieplak und Augustynowicz, hätten ihn mit folgenden Merkmalen eingeleitet: „Neues Repertoire, aggressiver Stil im Spiel der Schauspieler, neue Prinzipien der Funktionsweise des Theaters in den Medien. Abrupte Aufspaltung der Kritiker in Anhänger und Gegner der neuen Trends.“

In welche Richtung dieser sich abzeichnende radikale ästhetische Wandel des zeitgenössischen polnischen Sprechtheatersläuft, zeigen zwei Textbände aus dem Jahr 2006: die „Anthologie des neuen polnischen Dramas“, herausgegeben vom Teatr Rozmaitości, und „Made in Poland. Neun Theaterstücke aus Polen“, zusammengestellt von Roman Pawłowski. Beide Projekte weisen eine gemeinsame thematische Klammer auf. Sie wollen in Erfahrung bringen, inwieweit die neuesten politischen, sozialen, kulturellen und mentalen Veränderungen auf die Lebensweise und die Wahrnehmung der Realität einwirken. Dabei geht es nicht um die Schaffung von Meisterwerken, sondern um die Erweiterung der Theatersprache und die Verstärkung des Kontaktes zur Realität. Es ist also abzuwarten, ob die dynamischen Impulse, die von den Inszenierungen auf den eben geschaffenen wenigen theatralischen Marktplätzen ausgehen, auch den etablierten Theaterbetrieb in Polen erreichen.

Über den Autor

Professor Dr. Wolfgang Schlott, bis 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen. Arbeitsschwerpunkte: Theater, Kinokultur, Filmästhetik, Literatur im ostmittel- und osteuropäischen Raum.

Lesetipps:

- Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg. Hrsg. Hans-Peter Bayerdörfer, Małgorzata Leyko, Małgorzata Sugiera. Tübingen (Niemeyer Verlag) 1998 (Theatrum, Bd. 26).
- Józef Szajna. Kunst und Theater. Hrsg. von Ingrid Scheurmann und Volkhard Knigge. Göttingen (Wallstein Verlag) 2002.