

Karolina Prykowska-Michalak

Theater als Kulturtransfer : Deutsche Familiendramen auf polnischen Bühnen

Studia Germanica Gedanensia 25, 110-118

2011

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2011, Nr. 25

Karolina Prykowska-Michalak
Universität Łódź

Theater als Kulturtransfer. Deutsche Familiendramen auf polnischen Bühnen

Theatre as a cultural transfer. German „family plays” on the Polish stages. – The influx of German dramaturgy into Poland occurred in several waves after the year 1990. From the perspective of two decades it is possible to notice and differentiate a few stages of German transfer in Polish theatres. The main objective of this article is not set on the analysis of all the German plays staged in the previous decade in Poland. However, the article reflects a critical attitude towards the issue that is possible thanks to the usage of research method based on the concept of cultural transfer. This theoretical notion has not been explored in Poland effectively as the majority of works devoted to the comparison of Polish-German relations in various areas of the arts defined their aims as subsequent research tasks. German dramaturgy of the nineties did not limit itself to the social aspects and domestic conflicts. Nevertheless, these themes were extremely stimulating for Polish theatre that was devoid of the tradition of realistic drama. Hence, the cultural transfer between German and Polish theater was possible at the turn of the twenty-first century. In this respect, the transfer resulted from the intention to adapt German plays by Polish theatres rather than from the expansion of German culture.

Teatr jako element transferu kultury. Niemieckie „sztuki rodzinne” na polskich scenach. – Po roku 1990 napływ nowych sztuk teatralnych młodych niemieckich autorów do Polski uległ istotnemu zwiększeniu. Z perspektywy dwóch dekad widać, że był to także znaczący transfer teatru i dramatu do Polski. Głównym przedmiotem niniejszego artykułu nie jest jednak analiza wszystkich sztuk niemieckich wystawianych na polskich scenach w ostatnich dwóch dekadach, ale omówienie treści, które można zbadać przy zastosowaniu koncepcji transferu kultury. Niemiecka dramaturgia końca lat 90. ubiegłego wieku – to sztuki o tematyce społeczno-politycznej. Przeważają w nich motywy patologii i terroru rodzinnego, w Polsce nazywane brutalistycznymi. Nurt ten znacząco wpłynął na szereg zmian w teatrze polskim.

Mitte der 1990er Jahre wuchs in Polen das Interesse am deutschen Drama und Theater. Dieser Prozess verlief parallel zu den Veränderungen in den gesellschaftspolitischen Beziehungen zwischen beiden Ländern. Aus heutiger Perspektive lässt sich festhalten, dass diese sich (un)mittelbar auf das künstlerisch-kulturelle Leben übertrugen, wobei sich dies besonders deutlich am Beispiel des Theaters zeigt. In der Rezeption des deutschen Theaters in Polen bzw. des polnischen in Deutschland kam es nach 1990, als neue Paradigmen in das politische Verhältnis beider Länder eingeführt wurden, zu einem offensichtlichen Durchbruch. Drama und Theater reagierten als lebendige Künste sehr sensibel auf die aktuellen Geschehnisse und

gesellschaftlichen Stimmungen, als Teil der europäischen Kultur beeinflussten sie sowohl den Kulturraum als auch den mentalen Raum bedeutend. 20 Jahre nach dem politischen Systemwechsel ist festzustellen, dass das zeitgenössische deutsche Drama der Jahrhundertwende Bestandteil des deutsch-polnischen Kulturtransfers ist.

Der Kulturtransfer wird in Polen erst seit kurzem als methodologische Konzeption wahrgenommen. In zahlreichen theoretischen Arbeiten zu den deutsch-polnischen Kunstbeziehungen wurde eine neue Forschungsaufgabe als Ziel festgelegt (vgl. SAUERLAND 1999). Zu beobachten ist jedoch, dass sowohl die Intensität als auch die Reichweite des Einflusses der deutschen Kultur auf die polnische nach 1990 (z.B. im Theater) so bedeutend sind, dass das Phänomen in einer breiteren Analyseperspektive zu behandeln wäre. Diese Möglichkeit bietet gerade die in den 1980er Jahren von französischen Germanisten erarbeitete Konzeption des Kulturtransfers (vgl. etwa ESPAGNE / WERNER 1985, ESPAGNE / MIDDELL 1999, ESPAGNE 2000). So notwendig die Darstellung des Rücktransfers (d.h. die Erläuterung der ästhetischen Inspirationen des deutschen durch das polnische Theater) für eine angemessene Darstellung des Phänomens Kulturtransfer auch wäre, so erlauben doch weder der Umfang des vorliegenden Aufsatzes noch die andauernden Forschungen eine Bewältigung dieser Aufgabe in meinem Beitrag. In der Konzeption des Kulturtransfers nimmt die Konjunktur, die den Transfer bestimmter Elemente aus einer anderen Kultur erst ermöglicht, eine zentrale Position ein. Dass das deutsche Theater in den 1990er Jahren in Polen gerne rezipiert wurde, lässt sich leicht aufzeigen.

Tomasz KUBIKOWSKI (2006: 7) bezeichnet die Zeit in der polnischen Theatergeschichte nach dem Systemwandel als „leer und hoffnungslos“. Łukasz DREWNIĄK (2006) schreibt in der Wochenzeitung *Przekrój* darüber, dass „das polnische Theater nach 1989 so vertrocknet war, dass ein Funke gereicht hätte, um es in Brand zu setzen.“ Die Existenz von Repertoiretheatern gab keinen Anlass zu Optimismus, denn diese führten zwar – mit unterschiedlichem Erfolg – geplante Stücke auf, die von führenden Theaterschaffenden inszeniert wurden (die sog. Generation der „alten Meister“¹). Doch das Potential (in Form szenischen Rückhalts sowie Schauspieler- und Regietalente) konnte das Fehlen neuer Stücke nicht ausgleichen. In den 1990er Jahren lebten noch viele bekannte Autoren in der Emigration, und die in Polen gebliebenen waren nach Meinung von Jacek SIERADZKI (2002) ausgebrannt oder aufgrund ihrer oppositionellen Tätigkeit bzw. der Einführung des Kriegsrechts 1981 Repressionen ausgesetzt worden. Die Euphorie der Freiheit nach dem Systemwechsel von 1989 und der Zerfall des Ostblocks wurden dramatisch nicht umgesetzt. Die national-freiheitliche sowie die martyrologische Poetik hatten plötzlich keine Bedeutung mehr. Die Gesellschaft wandte sich der zuvor bereits bekannten, erst jetzt aber in großem Umfang zugänglichen Popkultur zu.

Die Konsequenz war eine unkritische Faszination von allem, was aus dem Westen kam. Das betraf auch das Theater, denn die Stücke junger und völlig unbekannter Autoren strömten aus dem Westen über Berlin nach Polen. Die Monatszeitschrift *Dialog*, die sich auf die neuesten Dramen konzentriert, druckte sie beständig ab. Forschungen zur Entwicklung von neuen Stücken aus dem Mitteleuropa der 1990er Jahre zeigen, dass das heute als Kulturtransfer bezeichnete Phänomen nirgendwo so prägnant war wie in Deutschland und Polen. Um

¹ An der Wende der 1980er/1990er Jahre schufen beispielsweise Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Kazimierz Braun oder Bogdan Hussakowski ihre besten Inszenierungen.

mit Michel Espagne von einem Kulturtransfer sprechen zu können, muss man „insbesondere die Rolle des Bezugs auf das Fremde“ (vgl. ESPAGNE 2000: 43)² berücksichtigen. In Polen gab es nach 1990 einen Bedarf an West-Stimmung, der von einer pro-westlichen Konjunktur begleitet wurde. Dies zeigte sich u.a. an der Faszination am deutschen Theater. Die Dynamik des Phänomens war jedoch wechselhaft und wurde von vielen Faktoren begrenzt – angefangen von Urheberrechtsfragen bis hin zur innerinstitutionellen sittlichen Zensur.

Der Zustrom deutscher Dramen nach Polen geschah in Wellen. Aus heutiger Perspektive lassen sich drei Kulminationspunkte in diesem Transfer unterscheiden: Der erste datiert auf den Beginn des 21. Jahrhunderts und umfasst Stücke, die u.a. im Zyklus „Neue europäische Dramatik“³ geschaffen wurde. Die Bezeichnung „neues Drama“ begann daraufhin als eine dieses Schaffen kennzeichnende Kategorie zu greifen. Als Autoren wären etwa Marius von Mayenburg, Dea Loher oder Thomas Jonigk zu nennen. Später wurde diese recht allgemeine Bezeichnung mit Rücksicht auf die in den Stücken berührte Thematik zu „Familiendramen“ präzisiert. Eine besondere Position im Kulturtransfer nach Polen nimmt Roland Schimmelpfennig ein, der sich seit 2001 einer nicht nachlassenden Popularität erfreut.⁴ Der dritte Kulminationspunkt ist die Faszination von postdramatischen Theaterertexten, besonders von den Texten René Polleschs. Diese Phase wird in Polen auch als „postdramatisches Theater“ bezeichnet. Ihr Kennzeichen ist ein größeres Interesse an der Ästhetik von Inszenierungen und unmittelbar auf der Bühne geschaffenen Texten.

Die bereits angesprochenen Wellen, in denen die deutschen Dramen nach Polen kamen, wurden unter anderem durch Festivals ausgelöst, die nach 1990 ihre internationale Ausrichtung erneuerten. Das in Polen populärste Stück war Marius von Mayenburgs *Feuerge-sicht* (poln. *Ogień w głowie*). In der Inszenierung von Thomas Ostermeier wurde es 1999 auf dem internationalen Theaterfestival „Kontakt“ in Toruń vorgestellt. Ostermeier erregte mit seiner Inszenierung dieses Kultstücks in der Theaterszene viel Aufsehen, vor allem rief er Begeisterung hervor. Grzegorz NIZIOŁEK (1999: 8) nannte „die Inszenierung des *Feuerge-sichts* [...] ein Meisterwerk künstlerischer Wahrheit.“ Die Rezeption des deutschen Theaters in Polen war also von Anfang an geprägt von der Theaterästhetik Ostermeiers und den

² Zur Wahrnehmung der Konzeption des Kulturtransfers vgl. u.a. MIDDEL 2000, MIDDEL 2001, PAULMANN 1998.

³ In den Jahren 1999 und 2000 veranstaltete das Goethe-Institut in Warszawa und Poznań im Rahmen des Zyklus „Neue europäische Dramatik“ Leseproben von u.a. folgenden Stücken: *The Making of B-Movie* (Albert Ostermaier), *Feuerge-sicht* (Marius von Mayenburg), *King Kong Tochter* (Theresia Walser), *Täter* (Thomas Jonigk), *Adam Geist* (Dea Loher) sowie *Gott ist ein DJ* (Falk Richter).

⁴ Folgende Stücke wurden ins Polnische übersetzt: *Die arabische Nacht*, (poln. *Arabska noc*) und *Der goldene Drache* (poln. *Złoty smok*), Übersetzung von Elżbieta Ogrodowska-Jesionek, in: *Dialog* 10 (2001) und 9 (2010); *Push up 1–3* (poln. *Push up*), Übersetzung von Karolina Bikont, Teatr Bagatela in Kraków; *Vorher/nachher* (poln. *Przedtem/potem*), Übersetzung von Karolina Bikont, Narodowy Teatr Stary in Kraków; *Die Frau von früher* (poln. *Kobieta sprzed dwudziestu czterech lat*), Übersetzung von Karolina Bikont, Teatr Polski in Poznań; *Ambrosia* (poln. *Ambrozja*); Übersetzung von Karolina Bikont; *Auf der Greifswalder Straße* (poln. *Ulica*), Übersetzung von Karolina Bikont, in: *Współczesne sztuki uznanych autorów niemieckich. Zbliżenia*, Bd. 1, Warszawa: Wydawnictwo ADiT 2010; *Für eine bessere Welt* (poln. *O lepszy świat*), in der Übersetzung von Mateusz Borowski und Małgorzata Sugiera, in: *Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich*, Kraków: Panga Pang 2007.

Stücken Marius von Mayenburgs, allein in der Spielzeit 1999/2000 wurde *Feuergesicht* viermal von verschiedenen polnischen Regisseuren inszeniert. Das Publikum verlangte nach dem von Ostermeier in *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* propagierten „neuen Realismus“ (OSTERMEIER 1999: 10), obwohl es ihn noch nicht vollständig erfasste. Es hatte ebenfalls Interesse an den im Manifest beschriebenen Diagnosen, die anhand von realen Situationen, von Beurteilungen des Verhaltens und der Interessen jüngerer Zuschauer gestellt wurden.

Die Jugendlichen der 1990er Jahre charakterisiert eine fragmentarische Weltsicht, die auf einem ausgeprägten Fernsehkonsum, einer Videoclip-Poetik sowie Actionfilmen basiert. Für diese Generation forderte Ostermeier ein neues Theater, denn er merkte an, dass sich das Theater an die Perzeptionsfähigkeiten, an die Sensibilität sowie die „realen Erfahrungen der Zuschauer“ (OSTERMEIER 1999: 9) anpassen müsse. Aus diesem Grund verzichtet das Theater nicht auf Gewaltszenen, Aggression oder sexuelle, oft vulgäre Handlungen – und verbindet damit nach Ostermeier Theater und Realität: „Die 90er sind das Jahrzehnt des öffentlichen Exhibitionismus und Voyeurismus ohne jede Scham. Alles will gezeigt sein, alles will gesehen werden. Die 90er waren vulgär auch und vor allem auf der Bühne, Vulgarität ist eine Begleiterscheinung der Beschleunigung, wie zuletzt in den 70er Jahren“ (OSTERMEIER 1999: 16).

Auf die Herausbildung dieser Strömung hatten viele verschiedene Faktoren Einfluss. Einer davon war die schon in den ersten Jahren nach der Wiedervereinigung wahrnehmbare und sich beständig vertiefende Gesellschaftskrise, die sich nicht nur auf den politischen Wandel bezog, sondern auch eine allgemeine Tendenz zur Enttäuschung von der in Deutschland nach 1990 entstandenen Situation ausdrückte: Statt der erwarteten Wiederherstellung der nationalen Einheit zeichneten sich noch tiefere ökonomische, politische, gesellschaftliche und generationenbezogene Teilungen ab.

Thomas Irmer, dessen Aufsätze (in polnischer Übersetzung) häufig in der Theaterzeitschrift *Teatr* abgedruckt werden, wird in diesem Zusammenhang wie folgt zitiert: „Der Impuls [zur Entstehung dieser Strömung] kam aus Großbritannien, mit den neuen Stücken Mark Ravenhills und Sarah Kanes“ (IRMER 2001: 4). Deren Dramaturgie wäre nicht so gut angenommen worden, wenn sich das deutsche Theater nicht schon immer mit gesellschaftlichen Problemen befasst hätte. Analysiert man die nach 1990 entstandenen Stücke, so dürfen weder die gesamte Tradition des bürgerlichen Trauerspiels noch das gewöhnliche Themen aufgreifende Familiendrama, das soziale Drama von Büchner oder Hauptmann, das kritische Volksstück oder das soziale Drama der 1920er bzw. der 1970er Jahre (Kroetz oder Sperr) ignoriert werden. Die in den 1990er Jahren in Deutschland entstandene Dramaturgie beschränkt sich nicht auf das Familiendrama, das so bereitwillig vom polnischen Theater übernommen wurde. Nach Franziska Schößler lassen sich innerhalb der Gattung „sozialgeschichtlich orientierte Dramen“ Variationen des Themas „Familiendesaster“ unterscheiden: Stücke über Inzestphantasien (Loher, von Mayenburg, Jonigk), autistische Familienspiele (Happel, von Düffel) oder lakonische Tierkomödien (Sybille Berg) (vgl. SCHÖSSLER 2004: 239–281).

Einige der von Schößler in ihrer Monographie *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre* angesprochenen Tendenzen und Strömungen der deutschsprachigen Dramen wurden in Polen nicht breit rezipiert. Viele Autoren verfassten thematisch und gattungsbezogen sehr unterschiedliche Werke, wie z.B. Dea Loher (s.u.), oder waren wie Oliver Bukowski in Polen vor allem wegen ihrer Familiendramen erfolgreich. Stücke mit

Motiven des Familienterrors, der Pädophilie oder mit homosexuellen Subtexten waren attraktiv. Als die freie Marktwirtschaft entstand, fand ein ihr gegenüber kritisch eingestelltes Theater keinen Zuspruch bei der jüngeren Generation. Die Presse pflegte eine dem entgegengesetzte Einstellung und schrieb, das polnische Theater habe den „modischen Quatsch“ (SZTABOWSKI 2006) aus Deutschland nur aus Gewinnsucht kopiert. Kritiker und einige hochrangige Politiker protestierten gegen die Aufführung von Stücken „aufgrund einer übermäßigen Zahl von Vulgarismen im Dramentext sowie vieler unsittlicher Darstellungen“ (MINAŁTO).

Trotzdem wurden die deutschsprachigen Dramen von u.a. von Mayenburg und Loher schon kurz nach ihren deutschen Uraufführungen ins Polnische übersetzt. Dea Lohers Stücke wurden zwischen 2001 und 2008 in Polen von ca. 15 führenden Bühnen inszeniert.⁵ Die Dramen Marius von Mayenburgs⁶ wurden bereits ab 1999 gespielt – es sind mehr als zehn Inszenierungen einiger seiner Stücke zu verzeichnen. Thomas Jonigks und Oliver Bukowskis Dramen sind in Polen vor allem dank der Lesungen des Zyklus „Neue europäische Dramatik“ bekannt. Doch auch Theaterzeitschriften, die die im polnischen Theater selten thematisierten Tabuthemen (wie z.B. Familienkatastrophen) fokussieren, verhalfen den Stücken der beiden Autoren zu Bekanntheit (u.a. KOPCIŃSKI 2000: 109). Die Analyse zeigt, dass gerade Stücke über verschiedene familiäre Dysfunktionen oder über die Probleme Minderjähriger mit ihrer Sexualität bei den polnischen Zuschauern auf besonderes Interesse stießen.

Wie bereits erwähnt, setzte die Rezeption deutscher Familiendramen 1999 ein, und zwar direkt nach der Aufführung von Mayenburgs *Feuer Gesicht* auf dem Festival „Kontakt“ in Toruń. Die Geschichte Kurts, laut Kritik „aus größtmöglicher Nähe gezeigt, [...] ruft einen Schock hervor“ (NIZIOŁEK 1999: 8). Zwar wussten die polnischen Zuschauer um die Probleme der jungen Generation, doch bis dahin war ihnen im Theater deren Welt nie als Grundlage für ihre Identitätsfindung bzw. als Grund für die Enttäuschung vom Neoliberalismus des freien Marktes oder von Familienkrisen gezeigt worden. Dabei sind junge Menschen bei ihrer Suche nach der eigenen Freiheit und Sexualität auf ihre Familien angewiesen, sie sind von moralischen Prinzipien abhängig. Kurt, die Hauptfigur von *Feuer Gesicht*, hat seine Eltern ermordet. Im polnischen Theater wurde dies als symbolischer Wendepunkt, als Hinwendung zur Eskalation bzw. zu Familienverbrechen wahrgenommen. Fortgeführt wurde das Motiv in den Dramen *Parasiten* (poln. *Pasożyty*) und *Das kalte Kind* (poln. *Zimne dziecko*). Weitere Inszenierungen der Stücke von Mayenburgs erfolgten erst, als die Welle der Begeisterung für

⁵ Vgl. die Inszenierungen von Dea Loher in polnischen Theatern: *Tätowierung*: Stowarzyszenie Teatralne Łaźnia, Kraków 2002; *Blaubart – Hoffnung der Frauen*: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego in Kalisz 2004, Teatr im. Jana Kochanowskiego in Opolo 2004, Teatr Współczesny in Szczecin 2004, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej in Kraków 2005, Teatr Śląski in Katowice 2007; *Klaras Verhältnisse*: Teatr Polski in Wrocław 2001, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego in Katowice 2002, Teatr Rozmaitości in Warszawa 2003, Teatr Telewizji 2003; *Unschuld*: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej in Kraków 2004; *Manhattan Media*: Teatr im. Stefana Jaracza in Olsztyn 2008; *Das letzte Feler*: Teatr Nowy in Kraków 2009, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka in Warszawa 2009; *Adam Geist*: Teatr Kana in Szczecin 2007.

⁶ In Polen wurden u.a. aufgeführt: *Der Hässliche*: im Teatr im. Stefana Jaracza 2007 in Łódź und im Teatr Nowy in Zabrze 2009; *Der Stein*: im Teatr Wybrzeże in Gdańsk 2009; *Feuer Gesicht*: im Teatr Wybrzeże in Gdańsk 2000 und im Teatr im. Juliusza Słowackiego in Kraków, im Teatr Telewizji und im Towarzystwo Teatralne Warszawa 1999; *Parasiten*: im Teatr Polski in Poznań 2001, im Teatr Współczesny in Szczecin 2001, im Teatr Telewizji 2002; *Das kalte Kind*: PWST in Kraków 2005.

den Brutalismus abebbte. Sowohl Kritiker als auch Zuschauer hatten sich bereits hinreichend an die Schock-Ästhetik gewöhnt und nahmen nun hinter Skandal und extremem Nihilismus weitere Interpretationsschichten wahr. Von den gestellten Fragen erwiesen sich diejenigen als zentral, die die Identifikation mit den Figuren bzw. das durch von Mayenburg geschaffene Figurenfunktionsschema betrafen. Viele Künstler, Dramatiker und Regisseure erklärten, man identifiziere sich nicht mit den Figuren der Stücke, weil sie lediglich auf vergleichbare Individuen und Familienverhältnisse verweisen bzw. die Probleme, mit denen sich die Gesellschaft nach dem politischen Systemwechsel quält, sehr genau benennen würden. Letztendlich schuf von Mayenburg ein Theater, das unverblümt mit zahlreichen Tabus bricht. 1999 bemerkte Ostermeier: „Wir gehören ja einer Generation an, die nicht ständig nur Schuld verteilen kann nach dem Motto: Da sind die Gesellschaft, da sind die Ungerechtigkeiten, deswegen bringt der Sohn seinen Vater um und heiratet die Mutter!“ (BURCKHARDT / MERSCHMEIER / WILLE 1999: 76). John VON DÜFFEL (2001: 7) nahm das Problemfeld wahr und stellte fest, es gebe eine „Atomisierung der Mitte“ in der deutschen Gesellschaft. Der Verfall moralischer Werte sowie der Untergang von Autoritäten im Fundament der Gesellschaft führten dazu, dass ein Bezugspunkt fehlte und die jungen Künstler sich diesen Punkt selbst suchen mussten. Sie bezogen sich dabei auf das, was sie kannten – selbst dann, wenn dies (wie z.B. in den Stücken Dea Lohers) einen extremen Pessimismus bedeutete.

In einem 1998 von Franz Wille mit Dea Loher geführten Interview für *Theater heute* ist zu lesen, dass der Schmelztiegel von Unglück und Hoffnungslosigkeit eine von der Autorin konsequent angewandte dramaturgische Strategie sei. Loher ist der Meinung, dass auf der Bühne wichtige Themen, wie Gewalt, Schuld, Verrat oder Freiheit besprochen werden sollten. Im Interview mit Natalia Adaszyńska (vgl. LOHER 2001) spricht Loher von der besonderen Prädisposition einiger Menschen, bestimmte Themen aufzugreifen und damit ihre Fähigkeit zu offenbaren, auf untypische Weise über komplizierte Familienverhältnisse zu schreiben. Die Autorin strebt danach, moderne, mystisch-tragische Figuren wie Medea oder Blaubart aufzubauen und sie in die Gegenwart zu versetzen. So ist beispielsweise der Titelprotagonist von *Adam Geist* ein junger Mann, der nach dem Verlust der Mutter seinen persönlichen Kreuzweg beginnt, um Gutes zu erreichen. Doch alle Ereignisse und Situationen wenden sich gegen ihn, wodurch er zur Quelle des Bösen wird. Die Handlung des Stücks *Manhattan Medea* verlegt Loher nach New York, wo sich die beiden Flüchtlinge Medea und Jason aufhalten. Wie auch in der antiken Tragödie wird Medea von Jason verlassen und rächt sich anschließend an dessen Verlobter und am eigenen Kind.

Ein in Polen besonderes populäres Stück, *Klaras Verhältnisse*, ist eine Tragödie über die persönlichen, familiären und beruflichen Fehlentscheidungen der dreißigjährigen Titelheldin Klara. Ähnlich wie Kurt in *Feuergesicht* sucht sie ihren eigenen Weg und entwickelt dabei geradezu weitere Lebensstationen. Während Kurt diese Stationen zerstört, demaskiert Klara ihre Verlogenheit, doch weil sie mit leeren Händen zurückbleibt, vernichtet sie schließlich auch sich selbst. Die Stücke Lohers versinnbildlichen zweifelsohne einen komplexen und zugleich komplizierten Mechanismus. Im polnischen Theater werden die Stücke umgearbeitet, was, wie Małgorzata Sugiera anmerkt, die Intentionen der Autorin gelegentlich verfälscht. Sugiera schreibt, „die Mehrheit der durch Theaterrealisierungen vorgenommenen Modifikationen geht mit dem Versuch einher, eine einheitliche Perspektive für die unverbundenen Fragmente der dargestellten Welt (von Loher deutlich aus heteronomen Elementen montiert) zu finden

bzw. ihnen geradezu aufzuzwingen“ (SUGIERA 2005: 102). Dies ist möglicherweise der beste Beleg für die praktische Umsetzung der Konzeption des Kulturtransfers, denn der „Transfer einer Kultur deutet nicht auf deren Expansionismus hin, sondern auf die Bedürfnisse der Rezipienten, die gezielt Elemente in ihr Wirkungsfeld integrieren“ (MIDDELL / MIDDELL 1994: 110). Die Inszenierung von Lohers Stücken auf polnischen Bühnen übernahmen Künstler mit einer ganz eigenen Ästhetik, wie z.B. Paweł Miśkiewicz. Er entdeckte ihre Stücke, als er Lohers *Magazin des Glücks* 2002 für das Wrocław-Festival „Eurodrama“ prüfte. Eine eigene Interpretation von *Klaras Verhältnissen* zeigte Krystian Lupa 2003 im Warschauer Teatr Rozmaitości. Er schuf damit ein zutiefst psychologisches Stück, das nur in kleineren Fragmenten Sozialkritik betreibt. Lohers Schaffen ist nicht einheitlich und greift viele verschiedene soziale Themen auf, dennoch wird es auf polnischen Bühnen dem so genannten Brutalismus zugeordnet. Dieser beschreibt jedoch eher die Form der Stücke als ihren Inhalt. Die „brutalen“ Inhalte beziehen sich auf die gezeigten Familienbeziehungen.

Etwas weniger häufig werden in Polen die Stücke Oliver Bukowskis (2001) und Thomas Jonigks (2004) inszeniert, wobei die Inszenierung von Jonigks *Tätern* im Teatr im. Stefana Jaracza (Łódź) mit der dem Inhalt gebührenden Achtung und Beachtung aufgenommen wurde. Der Rezensent Roman Pawłowski betonte vor allem den Tabubruch im Umgang mit dem Thema Pädophilie auf der Bühne: „Jonigks Drama zeichnet sich durch Offenheit aus: Bisher wurde über Pädophilie verschleiert geschrieben, die Täter reden offen und direkt. Und dabei geht es gar nicht um drastische Szenen oder Kraftausdrücke“ (PAWŁOWSKI 2004).

Oliver Bukowskis *Bis Denver!* wurde ebenfalls in Łódź aufgeführt. Das Stück wurde jedoch noch im selben Jahr als *Komedia bulwarowa* im Teatr Współczesny in Wrocław (Regie: Krystyna Meissner) gespielt, das heißt, der Slogan *Bis Denver!* blieb im Polnischen ohne Entsprechung. So konnte das Publikum auch nicht nachvollziehen, dass er eine neue soziale Sichtweise auf das Stück eröffnet, das die Erfahrungen der Bewohner der ostdeutschen Bundesländer illustriert. Bukowskis szenische Bilder sind die reale Hölle der kleinbürgerlichen Familie, und er beschreibt sie bis ins kleinste Detail. Sie sind derart eigenartig, dass man sie nicht auf eine andere Wirklichkeit übertragen könnte. Die Atmosphäre in Bukowskis Dramen veranschaulicht das in *Dialog* (vgl. KOPCIŃSKI 2000: 109) abgedruckte Stück *Bis Denver!* besonders deutlich, denn es erzählt die ungewöhnliche Geschichte eines städtischen Bademeisters und seines Freundes, die im Freibad eine Leiche finden: den Sohn einer reichen Familie. Anfangs wollen sie für die Herausgabe der Leiche Geld erpressen, doch es zeigt sich, dass die Familie weder an ihrem Sohn noch an seiner Leiche interessiert ist. Die reiche, vom Konsum immer neuer Waren gelangweilte Familie sieht ihren Sohn als Puzzlestück ihrer Konsumexistenz. Glanz und Schein des Familienglücks werden durch die gemeinsamen Abendessen von Terre und seiner Frau veranschaulicht, sie kontrastieren mit dynamischen und ein wenig grotesken Szenen im städtischen Freibad. Dort versuchen Bademeister Lothar und sein Freund Horst gerade, sich ein Ersatzzuhaus zu schaffen. Horst spricht sogar mit Terre Junior, er behandelt ihn, als wäre er sein Kind. Ein Merkmal, dass Bukowski von anderen Künstlern unterscheidet, ist sein grotesker Umgang mit seinen Figuren und der gesamten Dramensituation. Seine Stücke sind in Dialekt und Umgangssprache geschrieben, sie spielen im Mikrokosmos lokaler Gesellschaften. Darauf bezieht sich der Autor wahrscheinlich, wenn er sagt: „Ich schreibe das, was ich gerne sehen will“ (WILLE 1996: 38).

Das Interesse am deutschen Theater auf polnischen Bühnen ist in Polen ein Prozess mit wechselhafter Dynamik. Aber auch wenn die Dynamik wechselhaft ist, so sind die Stücke doch präsent. Die polnische Theaterpresse hat dafür ihre eigene Erklärung. Für sie wurde „alles Neue im polnischen Theater des letzten Jahrzehnts aus dem deutschen Theater importiert“ (DREWNIAK 2007). Die Quantität der Stücke steht dabei in keinem kausalen Zusammenhang mit ihrer Qualität. Ob aber die Rezeption deutscher Dramatik einen positiven oder negativen Einfluss auf die Entwicklung des polnischen Theaterlebens hat, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht feststellen.

Aus dem Polnischen von Yvonne Belczyk-Kohl

Literatur

- BURCKHARDT, Barbara / MERSCHMEIER, Michael / WILLE, Franz (1999): Next Generation – Ein Gespräch mit den (zukünftigen) Theaterleitern, Stefan Bachmann, Matthias Hartmann und Thomas Ostermeier über Markt, Macht Medien Moden – und wie die Theaterkunst (über) lebt... In: *Theater heute Jahrbuch* 1999, 66–76.
- DREWNIAK, Łukasz (2006): Grzegorz Jarzyna. Ojciec Dyrektor. In: *Przekrój* 38 (2006), <http://www.teatry.art.pl/portrety/jarzyna/dsup.htm> (letzter Zugriff am 27.07.2011).
- VON DÜFFEL, John (2001): Trzeba nam nowych tekstów [Wir brauchen neue Texte]. In: *Teatr* 1 (2001), 6–7.
- DREWNIAK, Łukasz (2007): Apokalipsa nowoczesności [Apokalypse der Modernität]. In: *Dziennik* 28 (2007), http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34766.html?josso_assertion_id=6EF4A8C99224F2C6 (letzter Zugriff am 27.07.2011).
- ESPAGNE, Michel / WERNER, Michael (1985): Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. In: *Francia* 13 (1985), 502–510.
- ESPAGNE, Michel / MIDDELL, Matthias (Hg.) (1999): *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- ESPAGNE, Michel (2000): Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften. In: *Comparativ* 10 (2000), H. 1, 42–61.
- IRMER, Thomas (2001): 10 punktów na temat [10 Punkte zum Thema]. In: *Teatr* 1, S. 4.
- KOPCIŃSKI, Jacek (2000): Lecisz – myślisz – nie ma Cię [Du fliegst – du denkst – du bist nicht mehr da]. In: *Dialog* 11 (2000), 109–122.
- KUBIKOWSKI, Tomasz (2006): Pustka i forma [Leere und Form]. In: PŁATA, Tomasz (Hg.): *Strategie publiczne, strategie prywatne, teatr polski 1990–2005* [Öffentliche Strategien, private Strategien, das polnische Theater 1990–2005]. Warszawa: Świat Literacki, 7–22.
- LOHER, Dea (2001): Chcę pisać wbrew teatrowi [Ich will gegen das Theater schreiben] – Interview mit Dea Loher führte Natalia Adaszyńska. In: *Teatr* 1 (2001), 8–10.

- MIDDEL, Matthias (2000): Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis. In: *Comparativ* 10 (2000), H. 1, 7–41.
- MIDDEL, Matthias (2001): Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten. In: LANGER, Andrea / MICHELS, Georg (Hg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 15–2;
- MIDDELL, Katharina / MIDDELL, Matthias (1994): Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland. In: *Grenzgänge* 1 (1994), 107–122.
- MINAŁTO, Jerzy (o.J.): Kronika wypadków cenzorskich [Kronik der Zensurfälle], http://www.indeks73.pl/pl_web_journal,_50,_142.php (letzter Zugriff am 27.07.2011).
- NIZIOŁEK, Grzegorz (1999): „Kto zwycięża...” [„Wer siegt...“]. In: *Didaskalia* 31/32 (1999), S.6–9.
- OSTERMEIER, Thomas (1999): Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. In: *Theater der Zeit* 7 (1999), 10–15.
- PAULMANN, Johannes (1998): Neue historische Literatur. Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. In: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), 649–685.
- PAWŁOWSKI, Roman (2004): Zły dotyk na scenie. In: *Gazeta Wyborcza* 226 (2004), <http://wyborcza.pl/1,75475,2303828.html> (letzter Zugriff am 27.07.2011).
- SAUERLAND, Karol (1999): *Kulturtransfer Polen-Deutschland. Wechselbeziehungen in Sprache, Kultur und Gesellschaft*. Bonn: Kulturstiftung der Deutschen Vertriebenen.
- SCHÖSSLER, Franziska (2004): *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Günter Narr Verlag.
- SIERADZKI, Jacek (2002): Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku [Schwierige Freiheit. Dramaturgie nach 1989]. In: *Ade Teatro* 9 (2002), <http://www.plezantropia.fora.pl/b-rozwazania-o-literaturze-i-sztuce-b,101/dramaturgia-po-1989-roku,3625.html> (letzter Zugriff am 27.07.2011).
- SUGIERA, Małgorzata (2005): *Realne światy, możliwe światy* [Reale Welten, mögliche Welten]. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- SZTARBOWSKI, Paweł (2006): Teatr w stanie obłączenia. In: *Opcje* Nr. 3 (2006), <http://www.teatry.art.pl/felietony/twso.htm> (letzter Zugriff am 10.03.2011).
- WILLE, Franz (1996): „Klar bin ich Ostler“. Ein Porträt von Franz Wille. In: *Theater heute* 9 (1996), 37–40.