

Aleksandra Rembowska

### **Auf der Suche nach Gegenwart**

Neue Regiehandschriften aus Polen

Die Fürsprecher der zeitgenössischen Dramatik im polnischen Theater haben derzeit keinen Grund zur Klage. Die Bühnen werden von einer Welle an Inszenierungen neuer Texte überschwemmt, wie es sie nach 1945 noch nicht gegeben hat. In der Volksrepublik, aber auch nach 1989 wurden vor allem klassische Dramen gespielt oder große Romane (Musil, Broch, Dostojewski) adaptiert. Diese jetzige Blüte der neuesten Dramatik bietet dagegen die Chance, eine neue Theatersprache zu entwickeln, die die Befindlichkeiten und Obsessionen der Jungen in der Konfrontation mit einer bedrückenden Realität auszudrücken vermag. Vieles ist dabei aber auch Mode, Produkt der Rezeption oder Nachahmung westlicher, vor allem deutsch- und englischsprachiger Muster. Das zeigt die Dominanz eines Inszenierungsstils à la Castorf in vielen Theatern. Ein Grund für die Popularität neuer Stücke ist, wie der 1971 geborene Regisseur Łukasz Kos eingesteht, die Ratlosigkeit und Furcht vor der Aufführung großer Dramen, etwa der romantischen Stücke Adam Mickiewiczs oder Juliusz Słowackis. Aus Angst, bei der Annäherung an die dort verhandelten letzten Fragen und an das Ringen des Menschen mit Gott in Lächerlichkeit oder Pathos zu verfallen, würden solche Themen umgangen. Es sei leichter, sich mit einer zunehmend aggressiven Arbeitswelt, Beziehungskrisen, zerrütteten Familienverhältnissen oder brutalen Verbrechen zu befassen. Vielleicht folgen aus diesem Grund die Klassiker-Inszenierungen junger polnischer Regisseure meist einem identischen Strickmuster: Der Text wird den Realien der Gegenwart angepasst, stark gekürzt oder auf einen Handlungsstrang reduziert und so aufbereitet, dass das Publikum leicht Anknüpfungspunkte findet. Aktualisierungen dieser Art führen jedoch oft in eine Sackgasse, gelegentlich gibt es aber auch positive Überraschungen wie kürzlich in Oppeln Maja Kleczewskas „Macbeth“. Die Regisseurin strich den Text zusammen, arbeitete mit Versatzstücken des Action-Kinos, der Fernsehästhetik und mit Popmusik. Heraus kam ein elegantes, kompromissloses und bissiges Bild des Bösen in unserer Zeit, das – wie ein Rezensent schrieb – im kollektiven Bewusstsein lauert, aggressiv und verlockend ist, pervers und ungeheuer suggestiv. Der Aktualität verpflichtet ist auch Piotr Kruszczyński (Jg. 1967), der nach einem Architekturstudium zum Theater kam und in den vergangenen Jahren mit Inszenierungen von Stücken Sławomir Mrożeks, Tadeusz Różewiczs und Lidia Amejkos als Regisseur landesweit bekannt wurde. Seine aktuelle „Macbeth“-Inszenierung am Teatr Polski in Warschau, die allerdings etwas unter der zu starken Vereinfachung leidet, zeigt die Unmöglichkeit der Tragödie in einer Zeit ohne Werte, in der allein Medienpräsenz und das Recht des Stärkeren zählen, während Berichte über Kriege und Naturkatastrophen von gleichgültigen Fernsehzuschauern als Unterhaltungsprogramm konsumiert werden.

#### *Wałbrzych Airport*

In einem umfassenderen Sinne nah an der Gegenwart ist Kruszczyński seit drei Jahren als künstlerischer Leiter des bis dahin vergessenen Szaniawski-Theaters in

Wałbrzych, einer Stadt in Niederschlesien, die nach der Schließung der örtlichen Kohlegruben die höchste Arbeitslosenrate Polens aufweist. Kurz vor Beginn seiner Intendanz sagte Kruszczyński in einem Interview mit der Fachzeitschrift *Teatr*, dass der Ort, an dem er arbeite, immer auch seine künstlerischen Entscheidungen beeinflusse: „Das Theatergebäude, die Stadt, der Zuschauerraum, die Gespräche und das Verhalten der Menschen auf der Straße oder in den Kneipen. Das ist eine Art Wunder, eine höchst sonderbare Übereinstimmung von Zeit, Raum und Handlung.“ In Wałbrzych begann er, ohne Abstriche am künstlerischen Anspruch, ein Theater aufzubauen, das sich an der Lebenswirklichkeit der Bewohner orientiert, ihre Erfahrungen und Probleme aufgreift. Er lud junge Regisseure wie Maja Kleczewska und Jan Klata (beide Jg. 1973) ein. Bei Michał Walczak, der damals im zweiten Jahr Regie an der Warschauer Theaterakademie studierte, gab er Stücke in Auftrag: „Piaskownica“ (Sandkasten) und „Kopalnia“ (Das Bergwerk). Als erstes organisierte er ein Festival kleiner Theaterformen mit bekannten Schauspielern. Er lockte die Zuschauer mit Stars und leichter Muse an, um ihre Aufmerksamkeit dann auf ein ambitioniertes Fotografie-Forum oder auf szenische Lesungen neuer Stücke zu lenken. Als Maja Kleczewska in Wałbrzych die Arbeit an „Einer flog über das Kuckucksnest“ aufnahm, war schnell klar, dass es eine äußerst realitätsnahe Inszenierung werden würde. Eine der ersten Proben fand in einer psychiatrischen Klinik in der Nähe von Wałbrzych statt. An der Aufführung selbst nahmen Statisten von der Straße teil. Das Theater schickte einen Bus mit *McMurphy* und den Patienten durch die Stadt. All das bezeugte die Lebendigkeit des tot geglaubten Theaters.

In der letzten Saison inszenierte der Regisseur und Dramatiker Jan Klata in Wałbrzych dann Gogols „Revisor“. Klata verlegte das Stück in die 70er-Jahre, in die Regierungszeit Edward Giereks, und präsentierte dem Publikum so ein noch nicht verarbeitetes Kapitel der eigenen Geschichte: Die an Gierek angelehnte Hauptfigur führt die Arbeiter mit goldenen Zukunftsversprechungen an der Nase herum. Der radikale Bruch mit der nostalgischen Erinnerung an eine glorifizierte Vergangenheit fiel den Theatermachern nicht leicht in einer Stadt, die immer noch von dieser Vergangenheit lebt. Das Theater übernahm gewissermaßen eine therapeutische Funktion. Indem es Mythen demaskierte, verhalf es den Zuschauern zu einem neuen Blick auf die eigene Vergangenheit und ermöglichte es ihnen, nach vorn zu schauen. Dieses Ziel verfolgte auch Kruszczyńskis eigene Inszenierung von Michał Walczaks „Bergwerk“. Er beschwor zunächst einen Ort, den die Menschen mit Arbeit, Wohlstand und den staatlichen Privilegien für Bergarbeiter verbanden, und brachte den Nostalgie-Ballon dann zum Platzen. Vorgeführt wurden der Niedergang, der Zerfall, die verlorene Hoffnung. Die dahinter steckende Absicht beschrieb treffend der Kritiker Wojciech Majcherek: „„Bergwerk‘ versucht, unter die Oberfläche der traurigen Wirklichkeit zu dringen. [...] Vielleicht wird aus den Bergwerken Wałbrzychs keine Kohle mehr gefördert. Die Zuschauer des Stücks müssen dennoch in ihr Inneres schauen und herauszufinden versuchen, was aus ihnen herausgefördert werden kann.“ Einen weiteren Erfolg landeten Klata und Kruszczyński Anfang dieses Jahres mit „... Tochter Fizdejkos“, einer Bearbeitung von Stanisław Ignacy Witkiewiczs geschichtsphilosophischer Grotteske „Janulka, Tochter Fizdejkos“ aus dem Jahr 1923. Das Stück spielt in Litauen, die Hauptfiguren sind Fizdejko, Fürst von

Litauen und Weißrussland, seine 15-jährige Tochter Janulka sowie litauische Bojaren und der Großmeister der Neo-Kreuzritter, die Litauen erobern und dort einen neuen Staat errichten. Im Zentrum von Witkiewiczs katastrophistischer Zukunftsvision, die den Lauf der Geschichte umkehrt und Epochen aufeinanderprallen lässt, steht der einzelne Mensch im Kampf gegen eine „vertierende Welt“, gegen historische und politische Prozesse, in die er gegen seinen Willen verwickelt ist. Jan Klata verlegte dieses schwierige, auf kausale Logik und psychologische Motivierung verzichtende Stück in die Wirklichkeit eines gerade in die Europäische Union aufgenommenen Staates. Die Rollen der Bojaren besetzte er mit realen Modernisierungsverlierern, Arbeits- und Obdachlosen aus Wałbrzych. Die Neo-Kreuzritter erscheinen als Repräsentanten der aufgeblasenen, unehrlichen und korrupten EU-Bürokratie. Der letzte Akt zeigt einen hellen und sauberen Flughafen, Wałbrzych Airport, von dem aus die Fizdejkos die endgültig vertierende Gesellschaft verlassen. Der Kritiker Piotr Gruszczyński bescheinigte der Inszenierung ungewöhnliche subversive Energie und lobte sie als gelungenes Beispiel für die produktive Aneignung von westlichen Vorbildern: „Die wehrlosen und blöden Euro-Bürokraten, die in Marthalers ‚Spezialisten‘ lediglich Opfermaterial waren, werden zu kalten Kolonisatoren. Aus Castorfs übersättigten, mit den Abfällen der Konsumgesellschaft vollgestopften ‚Webern‘ wird ein stummer Chor unausrechenbarer Bojaren. Das angebrannte Rührei aus ‚Endstation Amerika‘ verwandelt sich in einen streng riechenden nationalen Bigos. [...] Wir sind in Theatreuropa angekommen und nehmen den Dialog mit seinen stärksten Hervorbringungen auf, indem wir zeigen, wie diese sich in unserem Kontext verändern und eigenes Leben entwickeln.“

Das von Klata ironisch eingesetzte Bild des Flughafens weckt zusätzliche, von der Inszenierung unabhängige Assoziationen. Eine von den intellektuellen und kulturellen Eliten Polens lange übersehene kleine Provinzstadt hat sich in einen Ort gesellschaftlicher und künstlerischer Provokation verwandelt, der über die polnischen Grenzen hinaus Aufmerksamkeit auf sich zieht. Unter Piotr Kruszczyńskis Leitung wurde das Theater zu einem Drehkreuz, von dem aus Künstler häufiger in die Welt aufbrechen als aus manchen renommierten Häusern in den großen Zentren.

### *Talentfabrik?*

Ein weiterer Trend des neuen polnischen Theaters besteht darin, die Mauern des Theatergebäudes zu verlassen und auf diese Art Realitätsnähe zu beweisen und dem Publikum authentische Erfahrungen zu ermöglichen. So hat das Warschauer Teatr Rozmaitości unter der Leitung von Grzegorz Jarzyna die gesamte letzte Spielzeit in den Dienst der so genannten „Fläche“ (Teren Warszawa) gestellt. Junge, energiegeladene Künstler, Teilnehmer der von Jarzyna ein Jahr zuvor ins Leben gerufenen Theaterwerkstatt, verteilten sich über die Stadt und inszenierten an ungewöhnlichen Orten – und mit unterschiedlichem Erfolg – Texte von Jon Fosse, Lionel Spycher, Anthony Neilson, Iwan Wrypajew oder Falk Richter. Das mutige und experimentelle Projekt „Szybki Teatr Miejski“ des Teatr Wybrzeże in Danzig wiederum, dessen Aufführungen sich teilweise in Privatwohnungen abspielten, griff auf die Mittel der dokumentarischen Publizistik zurück. Junge Regisseure (Agnieszka Olsten, Magda Ostrońska, Anna Trojanowska, Romuald

Wicza Pokojski, Piotr Waligórski) erarbeiteten gemeinsam mit Journalisten Stücke über die Neonazi-Szene, den Abtreibungs-Untergrund oder Familien von im Irak stationierten Soldaten. Und auch wenn es fraglich bleibt, ob das Reale der Aufführungsorte wirkliche Authentizität erzeugt oder nicht doch nur eine Behauptung ist, auch wenn sich eine komplexe Realität nicht in eine Zeitungsreportage oder entsprechende Theaterformen zwingen lässt, so handelt es sich in beiden Fällen doch um aufrichtige Versuche, das Theater in der Wirklichkeit zu verankern.

Vor dem Hintergrund allgemeiner Entwicklungen und Phänomene heben sich einzelne Regisseure ab, die sich eindeutigen Klassifizierungen entziehen. In der mittleren Generation der 40-Jährigen wäre als erste Anna Augustynowicz (Jg. 1962) zu nennen, die Leiterin des Teatr Współczesny in Stettin. Ihre minimalistischen und präzisen Inszenierungen schaffen in meist fast leeren Bühnenräumen durch das Zusammenspiel von Wort, Gestik und Bewegung eine autonome Realität, die auf den ersten Blick kalt wirkt, aber von vibrierenden Emotionen durchsättigt ist. Zu erwähnen ist auch Piotr Cieplak (Jg. 1960), der ehemalige Leiter des Teatr Rozmaitości in Warschau, dessen religiöses Theater jenseits der katholischen Lehre große Fragen stellt: nach der Bestimmung des Menschen, nach ewigen Werten, nach der Chance auf Erlösung. Eine affirmative, aber keinesfalls naive Haltung zum Leben prägt das märchenhaft-utopische Theater Jarosław Kilians (Jg. 1962), des Direktors des Warschauer Teatr Polski. Seine metaphorischen, von Mythologie und Volkskunst inspirierten Arbeiten enthalten auch einen stummen Protest gegen die Realität, von der sie scheinbar abstrahieren. Paweł Miśkiewicz (Jg. 1964) schließlich, bis vor kurzem Direktor des Breslauer Teatr Polski und zur Zeit mit dem Stary Teatr in Krakau assoziiert, stellt das Schicksal einfacher, in die Banalität und Absurdität des alltäglichen Lebens verstrickter Menschen in den Mittelpunkt. Miśkiewiczs Markenzeichen ist ein durchgängig ironischer, selbstreflexiver Inszenierungsstil. In seiner Fassung von Dea Lohers „Unschuld“ schlüpft Miśkiewicz, im Zuschauerraum sitzend, in die Rolle des Beobachters und Kommentators und führt nicht nur einen Dialog mit den (von ihm großartig geleiteten) Schauspielern, sondern spielt auch ein Spiel mit dem Publikum. Er führt es durch die Mäander der Theatralität und Atheatralität, lockt, manipuliert, deutet verschiedene Interpretationswege an, um die Zuschauer am Ende mit einer Reihe offener Fragen zurückzulassen.

Und auch unter den jüngsten Regisseuren gibt es Außenseiter, die sich von Moden unbeeinflusst ein Repertoire und eine künstlerische Position erarbeiten. Remigiusz Brzyk (Jg. 1971) inszeniert in Łódź, Krakau und Breslau vor allem Klassiker: Sophokles, Miller, Brecht. Im Zentrum seines traditionsbewussten Theaters stehen Text und Schauspieler. Die Helden seiner Inszenierungen sehen sich hilflos entfesselten Elemente gegenüber: einer dunklen Vorbestimmung in „König Ödipus“, religiösem Fanatismus in „Hexenjagd“ oder der Katastrophe des Krieges in „Mutter-Krieg“ nach Brechts „Mutter Courage“. Brzyks Aufmerksamkeit gehört Menschen im Angesicht des Untergangs, Menschen in den letzten Stunden ihres Lebens, in denen man, wie er sagt, „alle absurden Wahrheiten und logischen Unwahrheiten aussprechen kann“. Unberechenbar in seinen Entscheidungen ist dagegen Łukasz Kos. Einmal interessiert ihn Witkiewiczs Auseinandersetzung mit der Ohnmacht des Individuums in der Geschichte („Wasserhuhn“). Dann wieder die Deviationen der Helden Ingmar Villqists oder die Verlorenheit der

Figuren aus Wyrpajews „Träumen“. Am Beginn seines Weges inszenierte er Mickiewiczs „Totenfeier“, das wichtigste Stück der polnischen Romantik. Kos scheint hin und her gerissen zwischen dem Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Tradition und einem Kanon einerseits und, darauf deutet seine Inszenierung von Marek Modzelewskis „Krönung“ im Warschauer Laboratorium Dramatu hin, dem Fieber der Aktualität andererseits. Große Eigenständigkeit zeichnet auch Agata Duda-Gracz (Jg. 1974) aus, die nach ersten Arbeiten am Witkiewicz-Theater in Zakopane jetzt am Krakauer Słowacki-Theater inszeniert – obwohl ihre bildmächtigen und mit großem Elan inszenierten Visionen manchmal allzu pathetisch erscheinen. Ihre byronesken, dem Geist der Romantik entsprungenen Helden (Büchners „Woyzeck“, Camus’ „Caligula“) schweben zwischen Himmel und Erde, gepackt von Liebe und Wahnsinn, dem Untergang geweiht. Alles in allem scheint die jüngste Generation von Regisseuren in ihrem gesellschaftlichen und politischen Engagement, aber auch in der Wahl ihrer Themen und Ausdrucksmittel noch radikaler als die ihrer Vorgänger Krzysztof Warlikowski oder Grzegorz Jarzyna. Sie inszeniert bevorzugt neueste Dramatik, und wenn sie zu Klassikern greift, dann immer unter dem Siegel einer stark akzentuierten Aktualität. Und noch etwas: Die Jüngsten wollen keine Erben sein. Sie verweisen ungerne auf Lehrer oder Vorbilder, allenfalls auf Krystian Lupa. Wenn sie einen intellektuellen oder ästhetischen Bezugspunkt haben, dann ist es das heutige deutsche Theater.

*Aus dem Polnischen von Bernhard Hartmann.*

Dieser Beitrag erschien in „Theater der Zeit“, Heft 4, 2005. Wir danken den Herausgebern für die freundliche Bereitschaft, uns den Text zur Verfügung zu stellen.