

Theater spielen und denken

Polnische Texte
des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von
Mateusz Borowski und
Małgorzata Sugiera

DENKEN UND WISSEN
EINE POLNISCHE BIBLIOTHEK
SUHRKAMP

SV

DENKEN UND WISSEN
EINE POLNISCHE BIBLIOTHEK

Herausgegeben von Dieter Bingen
Deutsches Polen-Institut Darmstadt
Redaktion: Peter Oliver Loew

Theater spielen und denken

Polnische Texte
des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben
von Mateusz Borowski
und Małgorzata Sugiera

Aus dem Polnischen von
Steffi Arnold, Friedrich Griesse,
Bernhard Hartmann, Ulrich Heiße,
Peter Oliver Loew, Bettina-Dorothee
Mecke, Rainer Mende, Sven Sellmer
und anderen

Suhrkamp Verlag

Das Erscheinen wurde gefördert durch das Auswärtige Amt.

© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Satz: flo & flo, Thorn/Polen
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany
Erste Auflage 2008
ISBN 978-3-518-41974-8

I 2 3 4 5 6 - 13 12 11 10 09 08

Theater spielen und denken

Inhaltsübersicht

Einleitung	II
Theater spielen	37
Theater miterleben	39
Theater zerstören	191
Theater neu entwerfen	271
Theater denken	369
Zu den Autoren und ihren Texten	479
Personenverzeichnis	495
Inhaltsverzeichnis	503

MATEUSZ BOROWSKI, MAŁGORZATA SUGIERA
SPIELEN ALS DENKEN / DENKEN ALS SPIELEN
Performativität als Paradigma des polnischen Theaters

Der Titel der vorliegenden Anthologie, *Theater spielen und denken*, suggeriert unzweideutig, daß ihr Gegenstand das Theater ist, betrachtet auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Erstens das Theater als Schauspiel, als künstlerisches Erzeugnis einer kollektiven Anstrengung von Bühnenkünstlern oder auch als Treffpunkt »hier und jetzt« von Ausführenden und Rezipienten. Zweitens das Theater als Thema theoretischer Erörterungen sowie systematisierender Spekulationen von Kritikern und Akademikern, als Erzeugnis eines wissenschaftlichen Diskurses, der mit der ersten Ebene vieles gemein haben kann (aber nicht muß). Und tatsächlich, die von uns konzipierte Anthologie vereint erstmals im deutschen Sprachgebiet in einer solchen breiten Auswahl die Gedanken polnischer Künstler, Kritiker und Theaterwissenschaftler des letzten Jahrhunderts über das Theater mit seinen beiden grundlegenden Ebenen. Es stellt sie nebeneinander, doch trennt es bereits in der vorgeschlagenen Gliederung des Materials scheinbar klar die Aussagen von Praktikern der Feder und der Bühne von jenen, die von Kritikern und Theaterwissenschaftlern geschrieben wurden.

Doch genügt es, die von uns ausgewählte Zusammenstellung von Autoren und ihrer zur Lektüre empfohlenen Texte etwas näher zu betrachten, und schon stellt sich heraus, daß der erste Eindruck wohl getäuscht hat. Denn die vom Titel nahegelegte Logik der Unterteilung in Theaterschöpfer und Kommentatoren wurde mehrfach durchbrochen. Das ist keineswegs ein Versäumnis oder ein Irrtum der Herausgeber. In bezug auf das polnische Theater des 20. Jahrhunderts ist es schließlich nicht so leicht, die Praktiker von den Theoretikern zu trennen oder jene, die aktiv an der Entstehung von Theatervorstellungen beteiligt waren, von jenen, die ihnen lediglich beiwohnten, sie

kritisierten und dabei utopische Visionen von einer besseren Zukunft der Bühne entwickelten.

Als Kronzeuge in dieser Frage mag Leon Schiller dienen, einer der bedeutendsten Theaterschöpfer der Zwischenkriegszeit, auf der einen Seite Regisseur einer der monumentalsten Inszenierungen des nationalen polnischen Theaters, auf der anderen Seite hingegen ein Schöpfer, der aktuelle Probleme des engagierten Schauspiels aufgriff, das er mit dem deutschen Begriff »Zeittheater« bezeichnete. Schiller aber machte nicht nur Theater, sondern er schrieb auch darüber. So verfaßte er ein umfangreiches Porträt Stanisław Wyspiańskis, den er als wahren Theaterkünstler im modernen Verständnis dieses Wortes darstellte, ein Text voller glänzender Analysen von Dramen und Inszenierungen, der in Edward Gordon Craigs Zeitschrift »The Mask« erschien. Das ist noch nicht alles. Schiller gebührt auch der ehrenvolle Titel eines Vaters der polnischen Theaterwissenschaft. Er hat nicht nur vielfach in Pressepolemiken als Anhänger einer autonomen Theaterkunst das Wort ergriffen, sondern ebensooft auch auf die Notwendigkeit einer neuen Gattung der Wissenschaft hingewiesen, wo endlich die geeigneten Werkzeuge ausgearbeitet werden sollten, welche es erlauben würden, sowohl die Geschichte als auch die Gegenwart des Theaters zu erforschen. Dabei vergaß er weder solche zeitlich und räumlich weit entfernten Vorfahren wie das persische Theater noch seine heimische Entwicklung in Gestalt der verschiedenen Formen von Volks- und Ritualtheater. In der hier präsentierten Skizze *Eine neue Richtung in der Theaterwissenschaft* von 1913 ist sehr deutlich zu sehen, daß wir es nicht mit einem Künstler zu tun haben, der sich nur zufällig in ein ihm nicht vertrautes Gebiet verirrt hat. Ganz im Gegenteil. Schiller schreibt ganz bewußt und höchst kompetent vom Standpunkt und in der Sprache eines Vollblut-Theaterforschers, der die Gegenwart der eigenen Kultur unter dem Blickwinkel einer langen Entwicklung sieht. Dabei ist das nur eines von vielen möglichen Beispielen für die gelungene Übertragung der Erfahrungen eines Theaterpraktikers, um vom Standpunkt der Theatergeschichte aus wichtige und me-

thodisch zusammenhängende theoretische Überlegungen anzustellen.

Der von Schiller als erster polnischer Theaterkünstler angesehene Dramatiker und Maler Stanisław Wyspiański war mit seiner Studie über Shakespeares *Hamlet* in mancherlei Hinsicht ebenfalls den Thesen der zeitgenössischen Shakespeare-Forschung voraus. Er nahm hier eigene Übersetzungen der Monologe der Titelgestalt auf und führte den Plan eines finalen Duells aus, nach dem diese Szene im polnischen Theater bis heute gespielt wird. Diese Tradition der Verbindung aktiver Theaterkunst mit dem Schreiben über das Theater wurde anschließend zum Beispiel von Stanisław Ignacy Witkiewicz fortgesetzt, der seine Theorie über die reine Form in einem Traktat über historiosophische und philosophische Bestrebungen auslegte. Ähnlich sieht Tadeusz Różewicz seine Stücke nicht nur als Ort, um bissige Polemiken mit seinen Vorgängern und zeitgenössischen Theaterleuten zu führen, sondern ebenso gern baut er die Didaskalien zu wahren Vorlesungen über die Poetik des traditionellen und des avantgardistischen Dramas sowie über Situation und Funktion der Kunst in der heutigen Welt aus. Dagegen hat die Theatergruppe »Gardzienice« in ihren beiden letzten, auf Euripides' Texte *Elektra* sowie *Iphigenie in Aulis* gestützten Aufführungen auf die neuesten wissenschaftlichen Rekonstruktionen antiker Musik und Ikonographie zurückgegriffen (vor allem auf Handbewegungen und ihre Symbolik). Diese Aufzählung könnte noch fortgesetzt werden. Doch sollen diese wenigen Beispiele genügen, um zu begründen, daß wir – paradoxerweise – nur deshalb eine traditionell akzeptierte Unterteilung des ausgewählten Materials in Texte von Theaterschaffenden sowie von Kritikern und Theaterwissenschaftlern vorgenommen haben, um die Problematik einer solchen Unterteilung aufzuzeigen und um in bezug auf das polnische Theater gar nachzuweisen, daß sie unbegründet ist. Und zwar nicht nur für das Theater des 20. Jahrhunderts.

Die in dieser Anthologie vorgeschlagene Abfolge der Texte hat eine noch tiefere Begründung, die viel wichtiger ist als der

Wunsch, die Erwartungen unserer Leser zu befriedigen, die einen anderen Blick auf das Theater, seine Schöpfer und auf die Theaterwissenschaftler gewohnt sind. Mit Ausnahme der das Ganze einleitenden sogenannten *Lektion XVI* von Adam Mickiewicz – ein für das Verständnis der Besonderheiten des gesamten gegenwärtigen polnischen Theaters zentraler Text – haben wir Essays, Manifeste und wissenschaftliche Artikel aufgenommen, die im Laufe des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Als wir sie aussuchten und zu vier thematischen Blöcken zusammenstellten, dachten wir nicht nur daran, daß die hier präsentierten Autoren repräsentativ für die wichtigsten Tendenzen im polnischen Theater sein sollten, sondern daß ihre Texte auch als zentral für die Entwicklung dieser Strömungen und ihrer Merkmale anzusehen wären.

Schon die Titel der beiden Hauptteile – *Theater miterleben*, *Theater zerstören*, *Theater neu entwerfen* und *Theater denken* – signalisieren deutlich die von uns vorgeschlagene Perspektive auf die vorherrschenden Tendenzen im polnischen Theater und Drama des 20. Jahrhunderts. In die vier thematisch miteinander verbundenen Blöcke wollten wir Texte aufnehmen, die für die verschiedenen Bestrebungen der polnischen Theaterschaffenden so symptomatisch wie möglich sind. Diese Theaterschaffenden bemühten sich, die traditionellen Formen, Stile und szenischen Konventionen entweder zu verwerfen oder erheblich zu modifizieren, und bezweckten die Schaffung neuer Theaterästhetiken. Diese sollten nicht nur im Hinblick auf die geplanten ästhetischen Strukturen und Elemente der Inszenierung neu sein, sondern auch – und vor allem – im Hinblick auf die von den neuen Formen vorgeschlagene Art des Kontakts zwischen Bühne und Publikum, wodurch zugleich die soziale Funktion des Theaters neu definiert wurde.

Die in diesem Band vereinten Texte belegen die vielfältigen und eigentlich das gesamte 20. Jahrhundert über unternommenen Versuche, die Beziehung zu den Zuschauern neu zu definieren, Versuche, sie in eine Interaktion mit der Bühnenwelt einzubeziehen und auf unterschiedlicher Grundlage zu Mitwirkenden des Theaterereignisses werden zu lassen. Man kann

somit ohne weiteres sagen, daß wir uns bemüht haben, nicht nur ein glaubwürdiges Bild davon zu geben, wie in den letzten hundert Jahren in Polen Theater gemacht und über das Theater gedacht wurde. Das entstandene Bild ist auch vor dem Hintergrund der neuesten theaterwissenschaftlichen Tendenzen zu sehen oder, breiter gefaßt, vor dem Hintergrund der Forschungen zur zeitgenössischen Kultur. Die von uns ausgewählten Texte zeigen das polnische Theater insofern in einem neuen Licht, als sie es erlauben, die Vorschläge polnischer Künstler, Kritiker und Wissenschaftler in den Kontext allgemeinerer Paradigmenwechsel zu stellen, die spätestens seit dem Beginn der 1990er Jahre diskutiert und meist mit dem Sammelbegriff »performative Wende« (*performative turn*) bezeichnet werden.¹

Diese Paradigmenwechsel, welche die Grundlagen der zeitgenössischen Reflexion über kulturelle und gesellschaftliche Prozesse ganz allgemein berühren, haben zu weitreichenden Neuformulierungen der prinzipiellen Begriffe geführt, die sich auf die Funktion des künstlerischen Schaffens beziehen, vor allem auf die Rolle des Rezipienten als notwendigen Partners des Künstlers und aktiven Mitschöpfers des Werks. Der seit den 1970er Jahren in den Geisteswissenschaften als Bezeichnung für das neue Denkparadigma verwendete Begriff der »Performativität« hat langsam das von Strukturalismus und Semiotik vererbte Verständnis der Kultur als eines Textes verdrängt, der von Sendern kodiert und von den Empfängern dekodiert wird. In diesem älteren semiotischen Verständnis, das in den Geisteswissenschaften bis in die Mitte der 1980er Jahre dominierte, wurden alle kulturellen Phänomene, darunter auch die künstlerischen, als Texte behandelt, die eine bestimmte, von ihrem jeweiligen Kontext – also auch von der Intention und den kognitiven Möglichkeiten der Rezipienten – unabhängige Struktur besitzen. Von den Thesen des Sprachphilosophen

¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 31-41; Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2006, S. 104-133.

J. L. Austin beeinflusst, stellten sich die neuen Sozialwissenschaften diesem alten Konzept entgegen, nach dem die Kultur unaufhörlichen Änderungen und Veränderungen eines Bündels von Praktiken unterliegt, deren Ergebnis überhaupt nicht von den von vornherein aufgezwängten Regeln abhängt und eine zusammenhängende, im Grunde unveränderliche Struktur bildet. Ganz im Gegenteil. Jedes im Rahmen einer performativ verstandenen Kultur aufgenommene Handeln hat die Chance, diese schöpferisch zu verändern, indem es Teil eines bestimmten kognitiven Horizonts und gesellschaftlichen Kontextes wird und diese damit modifiziert.

Die Vorstellung von der Kultur als einem unaufhörlich erfolgenden Prozeß, die also nicht ausschließlich passiv auf das Ablesen eines Textes über die von übergeordneten Denkstrukturen und -codes garantierten Bedeutungen wartet, hat auch bewirkt, daß sich Art und Ziel der weit verstandenen geisteswissenschaftlichen Arbeitsweise änderten. Anstelle einer Erforschung kultureller Phänomene als Einheit, die keinen größeren Veränderungen der Zeichensysteme unterliegen, haben sich die im Geist der Performativität schreibenden Kulturtheoretiker vor allem damit befaßt, die Abhängigkeit zwischen dem weit verstandenen »Ereignis« (zum Beispiel einer historischen Tatsache, einer einzelnen mündlichen oder schriftlichen Äußerung bzw. einer Theateraufführung) und konkreten historischen und kulturellen Voraussetzungen zu erkunden, unter denen dieses zu ihrem integralen Bestandteil wurde – also zwischen dem Artefakt und seinen Rezipienten, zwischen Text und Kontext. Dieser neue Ansatz hing auch mit der Berücksichtigung eines Elementes zusammen, das die Kulturwissenschaft semiotischer Provenienz bis dahin ohne größeren Erfolg auszugrenzen versucht hatte, eine Kulturwissenschaft, welche sich auf die Rekonstruktion abstrakter Zeichenstrukturen konzentrierte, die auf binären Oppositionen basieren. Es stimmt, die semiotische Kulturwissenschaft nahm die Existenz eines konkreten, an einem bestimmten Ort, in einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten sozialen Kontext befindlichen Nutzers und Rezipienten kultureller Verlautbarungen

zur Kenntnis, berücksichtigte ihn aber in seinen Erwägungen nicht. Sie betrachtete ihn als eine Invariante ohne Einfluß auf den Sinn des jeweiligen Textes und seine Funktionen. Dabei ist es doch vor allem der konkrete Nutzer, der – wenn man die neuen Erkenntnisse der performativen Theorie berücksichtigt – die letzte Instanz ist, die über die Bedeutung der jeweiligen Aussage entscheidet. Wenn aber der Begriff der Performativität auf alle Gebiete der Kunst ausgeweitet wird, so wird der Rezipient, der bei Performance und Happening zur direkten Interaktion mit den Ausführenden aufgefordert wird, auch in anderen Formen des modernen Theaters – vor allem jenen, die von ihm eine geringere physische Mitwirkung verlangen – zu einem ebenso notwendigen Mitschöpfer der vom Autor initiierten realen Handlungen. Der Rezipient erwirbt dadurch eine gleichberechtigte Position gegenüber dem bisher eindeutig privilegierten Schöpfer oder Artefakt; er wird zum Miturheber und Mitwirkenden eines in einer gemeinschaftlichen, rituellen Handlung initiierten Ereignisses.

An dieser Stelle ist von Bedeutung: Die polnische Theaterwissenschaft ist an der Wende zum 21. Jahrhundert diesen neuen methodischen Angeboten gegenüber nicht gleichgültig geblieben, sondern hat weitere Versuche unternommen, den geltenden Kanon des polnischen Theaters und Dramas neu zu lesen. Dies geschah sowohl in bezug auf die dazugehörigen Texte wie auch in bezug auf das allgemein anerkannte Bild vom Anfang des polnischen Theaters, seine historischen Veränderungen und zeitgenössischen Entwicklungstendenzen eingeschlossen. Ein sichtbarer Beleg dafür, daß neue geisteswissenschaftliche Entwicklungen auch Impulsgeber für die Revision eines solcherart verstandenen polnischen Theaterkanons wurden, ist die Rezeption des Buches *Postdramatisches Theater* (1999) von Hans-Thies Lehmann, das für polnische Verhältnisse sehr schnell übersetzt und veröffentlicht wurde – nur sechs Jahre nach der Originalausgabe.

Der Versuch, eine neue theoretische Kategorie auszuarbeiten, zugleich aber die mit ihr einhergehende Periodisierung der Geschichte des neuesten Theaters nach Hans-Thies Lehmann

zu übernehmen, wurde von den polnischen Kritikern und Theaterwissenschaftlern mit gemischten Gefühlen betrachtet. Auf der einen Seite wurde der Begriff des »postdramatischen Theaters« sofort akzeptiert, auch wenn man seine übergroße »Dehnbarkeit« bemängelte. Dabei wurde meist betont, daß Lehmann die Kategorie des postdramatischen Theaters so beschrieben habe, daß sie uneinheitliche, oft ästhetisch oder weltanschaulich sehr weit voneinander entfernte Dinge vereine, die lediglich durch ihre negative Einstellung gegenüber dem traditionellen Drama und dem Illusionstheater miteinander verbunden seien. Auf der anderen Seite begann eine (vor allem für Polen) grundsätzliche Debatte über die vorgeschlagene zeitliche Grenze zur Unterteilung des Theaters in ein dramatisches und ein postdramatisches, die von Lehmann in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts gelegt worden ist. Es hieß, daß bereits die meisten Werke der polnischen Romantiker und ihrer Nachfolger deutliche Merkmale der im *Postdramatischen Theater* beschriebenen Ästhetik getragen hätten, sowohl hinsichtlich der Form der geschriebenen Texte, die die Literaturgattungen frei miteinander verbanden und locker komponiert waren, als auch in bezug auf die durch diese Form geplante andere Art von Kontakt mit dem Zuschauer und auf die gesellschaftlichen Funktionen des Theaters. Deshalb wurde die aus Deutschland importierte Kategorie der »Postdramatizität« in Polen vor allem als »guter Ausgangspunkt für die Arbeit an der Erschaffung von Sprache und Werkzeugen [gesehen], um die sinnvolle Rede darüber zu ermöglichen, was sich in der traditionellen Begrifflichkeit nur durch die paradoxe Wendung »nichtdramatisches Drama« ausdrücken läßt«.² Vor dem Hintergrund einer so verstandenen kritischen Revision haben wir auch die Texte für die vorliegende Anthologie ausgewählt. Wir haben hier die bereits zum Kanon gehörenden Äußerungen von Autoren wie Stanisław Ignacy Witkiewicz,

² Dariusz Kosiński: »Przeciąg, czyli o pożytkach z myślenia o teatrze postdramatycznym« [Durchzug, oder: Über den Nutzen des Nachdenkens über das postdramatische Theater], in: *Dialog* 2006, Nr. 4, S. 89.

Tadeusz Rózewicz, Witold Gombrowicz, Jerzy Grotowski oder Tadeusz Kantor aufgenommen. Einige von ihnen sind bereits früher ins Deutsche übersetzt worden und weiteren deutschsprachigen Kreisen sicherlich bekannt. Gleichzeitig aber stellen wir diese auch im Ausland gut bekannten Texte in den Kontext anderer, die bislang nicht in den globalen Kanon übernommen worden sind, obschon sie ein wichtiges Element der polnischen Tradition von Theater, Drama und Theaterwissenschaft darstellen. Die einen wie die anderen wurden deshalb ausgewählt, um überzeugend zeigen zu können, inwiefern die Haupttendenzen des polnischen Theaters und Dramas im 20. Jahrhundert Merkmale von Performativität tragen. Im Lichte der in den letzten Jahren direkt vor unseren Augen erfolgten Revision und Neuinterpretation des Kanons des polnischen Theaters und Dramas ist deutlich zu sehen, daß unabhängig davon, wie treffend Lehmanns Thesen in bezug auf die Entwicklung des polnischen Theaters und Dramas sind, die Rezeption seines Buchs und die dadurch ausgelösten Auseinandersetzungen es nicht nur gestattet haben, Theater und Drama an sich aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Sie haben auch dazu ermuntert, die in den polnischen Theaterwissenschaften des 20. Jahrhunderts vorherrschenden methodischen und wissenschaftlichen Standpunkte zu überprüfen. Die im *Postdramatischen Theater* eingeführte Terminologie und die Perspektivierung auf grundlegende Probleme von Bühnentheorie und -praxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben es ermöglicht, Dinge zu erfassen, die bislang meist außerhalb des traditionellen dramatischen Paradigmas und außerhalb der traditionell verstandenen Beziehung zwischen Text und Theaterbühne angesiedelt wurden.

Die polnische Rezeption von Lehmanns Buch wurde vor allem durch eines erleichtert: Die Überlegungen der polnischen Theatertheoretiker des letzten halben Jahrhunderts über die szenische Kunst und die Werkzeuge zu ihrer Erforschung haben eine gute Grundlage geschaffen, um das Konzept der Historizität des Theaters und der für das Theater geschriebenen Texte zu übernehmen. Wie die im Kapitel *Theater denken* ver-