

*KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK*

Uniwersytet Łódzki

## IM DICKICHT DER STÄDTE: ZUM POLNISCHEN POLITISCHEN UND POSTDRAMATISCHEN THEATER

Nicht ans gute Alte, sondern ans schlechte Neue gilt es sich zu halten.<sup>1</sup>

Das zeitgenössische polnische Theater vom Beginn des 21. Jahrhunderts knüpft mehr oder weniger direkt an die deutsche Tradition des politischen Theaters sowie an die neuere Tradition des postdramatischen Theaters an. Es tut dies ganz bewusst, wenn es die Konjunktur für das direkte Zeittheater und die in Polen wenig bekannte Ästhetik des engagierten Theaters nutzt. Weniger gelungen recycelt es allerdings Werte und Mythen des deutschen Theaters, wie etwa Bertolt Brecht.

Zur Entstehung eines postdramatischen politischen Theaters in Polen trugen in den Jahren 2003–2005 das deutsche politische Theater mit der Tradition des dialektischen Theaters von Brecht, dessen dramaturgisches Schaffen, vor allem aber die Ästhetik des Theaters von Frank Castorf oder Thomas Ostermeier sowie die künstlerische Leistung René Polleschs bei. Die Konjunktur für das politische Theater entwickelte sich in Polen langsam. Ende der 1990er Jahre zeigte man verschiedene Wege und Möglichkeiten auf, diese Strömung zu entwickeln. Nach der Systemtransformation 1989 nahm in Polen die Faszination für die Massen- und Popkultur stark zu. Diese war aufgrund der Zensur eingeschränkt und

---

<sup>1</sup> W. Benjamin: *Rozmowy z Brechtem*, S. 323.

eher der Elite zugänglich. Von der Welle dieser Faszination wurde zunächst die jüngere Generation ergriffen, die in den 1990er Jahren aufwuchs und offen für Neuheiten jeder Art war. Diese Generation, die man Ostermeiers Essaytitel paraphrasierend eine „Generation im Zeitalter ihrer Beschleunigung“ nennen könnte, wurde schließlich Ende der 1990er Jahre Antriebskraft für den Diskurs zwischen Künstlern und der Popkultur. Um ein politisches Theater in Polen zu installieren, versuchte man verschiedene Möglichkeiten zu nutzen. Unter anderem schlugen vor allem Kritiker und Rezensenten vor, zu seiner Etablierung das hoch angesehene Fernsehtheater mit seiner Strahlkraft auf das Massenpublikum zu nutzen.<sup>2</sup>

Wichtig waren ferner die Aktivität jünger Künstler oder das sukzessive Einfügen gesellschaftlicher Diskurse in die Inhalte der Inszenierungen.<sup>3</sup> Doch indem solche Lösungen vorgeschlagen werden, wird die Möglichkeit vergeben, die dank einem Gastspiel (z. B. der Volksbühne) gut bekannten Modelle des deutschen politischen Theaters zu nutzen bzw. es mit einer anderen Theatertradition zu verbinden. Łukasz Drewniak wies bereits 1998 auf Folgendes hin:

Das Mindeste, was es braucht, damit in Polen ein politisches Theater existieren kann, ist meiner Ansicht nach das Postulat, dass das Erzählen einer Geschichte in ein sozialgesellschaftliches Bild eingebunden wird. Politisch ist zudem jedes Theater, das den soziologischen Hintergrund berücksichtigt. Statt des Wortes „Volk“ wird schon in Kürze die Gesellschaft im Mittelpunkt des Interesses stehen. Statt eines Bezugs zur Tradition der Bezug zu ökonomischen Angelegenheiten. Eine „engagierte“ Inszenierung wird vor allem den Sensibilitätsgrad eines Künstlers gegenüber der Welt außerhalb des Theaters entdecken, seine Ansichten mit den unseren konfrontieren. Denn mithilfe des politischen Theaters spricht man über etwas, das nicht Theater ist. Sein Ziel ist es, die Mechanismen zu begreifen, die die Gesellschaft regieren.<sup>4</sup>

Drewniaks Prophezeiungen erfüllten sich nicht. Doch ihr wichtigster Effekt bestand darin, dass auf neue Pflichten des sich in seinem Funktionsgefüge nach

---

<sup>2</sup> Das Fernsehtheater ist in Polen eine etablierte Institution, jeden Montag werden im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zur besten Sendezeit Theaterinszenierungen übertragen, in denen die besten polnischen Schauspieler auftreten.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Ł. Drewniak: *Artyści pod ścianą*. Internetausgabe des „Tygodnik Powszechny“. Verfügbar über: [www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/drewniak.html](http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/drewniak.html).

<sup>4</sup> Ebd. [Alle Zitate aus polnischsprachigen Quellen wurden von mir ins Deutsche übersetzt; Anm. d. Ü.]

1989 wenig veränderten Theaters aufmerksam gemacht wurde. So erinnert Piotr Gruszczyński in der Wochenschrift „Tygodnik Powszechny“ daran, dass es

die neue Verpflichtung des polnischen Theaters [sei], gegen die zunehmend größere Teile der Gesellschaft ergreifende Selbstzufriedenheit zu kämpfen bzw. die geheiligte Ruhe, die das kapitalistische Märchenland des glücklichen Konsums anbietet, zu stören.<sup>5</sup>

Obwohl Gruszczyńskis Artikel nicht den Charakter eines künstlerischen Manifests hatte, sprach er zentrale Themen des zeitgenössischen politischen Theaters an: den Kapitalismus, das gelobte Land scheinbaren Glücks und den Konsum. Diese Fragen betrafen, wie sich schnell zeigte, die Menschen auf beiden Seiten der Oder, und zwar trotz unterschiedlicher historischer Bedingungen bzw. einer jeweils anderen Theatertradition. Im Falle Deutschlands wuchs diese aus der starken Position des Theaters von Piscator und dann Brecht, also aus einem Theater, das sich auf die Ästhetik der Collage stützt, staatskritisch ist und hierarchische gesellschaftliche Beziehungen ebenso kritisiert wie die Prüderie des Bürgertums. „Eine Hinwendung zu dieser in Polen fremden Form des politischen Theaters nach seiner politischen Transformation ist aus mehreren Gründen real möglich“<sup>6</sup>, so Dorota Sajewska, die u. a. folgende Gründe nennt: Medien, die nicht länger der Zensur unterliegen, das Aufkommen einer neueren Theaterkünstlergeneration (zu der beispielsweise Krzysztof Warlikowski oder Grzegorz Jarzyna gehören) sowie der Aufstieg Berlins zur Theaterhauptstadt Mitteleuropas.<sup>7</sup>

In Bezug auf die weniger gelungen recycelten Werte des deutschen Theaters zur Kapitalismus- und Konsumkritik muss an die Berliner Erfahrungen Grzegorz Jarzynas mit Bertolt Brechts Stück *Im Dickicht der Städte* erinnert werden. Jarzynas Auslandskarriere war, ähnlich wie bei anderen polnischen Künstlern nach 2000, keine Besonderheit, sondern die Konsequenz eines eingeschlagenen künstlerischen Wegs: die Öffnung des polnischen Theaters für das westliche Theater und die Aneignung seiner Ästhetik sowie Dramaturgie. Nach seinen Erfahrungen mit Inszenierungen der Dramaturgie der sog. Brutalisten nahm Grzegorz Jarzyna die Zusammenarbeit mit der Schaubühne am Lehniner

---

<sup>5</sup> P. Gruszczyński: *Teatr na wolności*. Internetausgabe des „Tygodnik Powszechny“. Verfügbar über: [www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/gruszcz.html](http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/gruszcz.html).

<sup>6</sup> D. Sajewska: *Medialność teatru politycznego*. In: D. Jarzabek/ M. Kościelniak/ G. Niziołek (Hg.): *20-lecie. Teatr polski po 1989*, S. 83.

<sup>7</sup> Vgl. dazu ebd.

Platz auf. Dies deckte sich zeitlich mit dem Imagewandel der Bühne sowie ihrem Bestreben, ein internationales Theater zu schaffen.

Im September 2003 fand in der Schaubühne die Premiere von Bertolt Brechts Stück *Im Dickicht der Städte* statt. An Jarzynas Inszenierung mit deutscher Besetzung wirkte auch die polnische Bühnenbildnerin Małgorzata Szcześniak mit. Die Inszenierung kann jedoch nicht als gelungen bezeichnet werden; enttäuscht waren nicht nur die Berliner Kritiker, sondern auch der Regisseur selbst, der sich in einem Interview mit der Tageszeitung „Rzeczpospolita“ wie folgt äußerte:

*Diese Erfahrung hat mich überrascht, denn Berlin und die Berliner Gesellschaft waren immer offen und tolerant, Polen sind herzlich aufgenommen worden. Aber noch vor den Proben hat mich Andrzej Wirth gewarnt, als Pole dürfe ich Brecht nicht in Berlin inszenieren. Denn Polen sei für die Deutschen ein plattgewalztes Stoppelfeld, zuerst von deutschen Panzern und anschließend von sowjetischen – ein gebrandmarktes Land. Er hat mich gewarnt, dass aus genau diesem Grund die Deutschen meinen Umgang mit ihrem geliebten Brecht nicht akzeptieren würden. [...] Ständig hat man mir zu verstehen gegeben, dass die deutsche Kultur höher stehe als die polnische. Selbst jetzt, wenn wir mit dem polnischen Theater nach Deutschland fahren, und obwohl wir dort sehr häufig sind, ist es unmöglich, so erfolgreich wie in anderen europäischen Ländern zu sein. Nicht nur die deutsche Organisation und Wirtschaft seien besser als die polnische, sondern auch das Theater – das wird ihnen [den Deutschen] ganz einfach eingetrichtert. Deutsche Rezensenten halten uns ständig Emotionalität und Sentimentalität vor, für sie ist das eine typisch slawische Schwäche. Und die Schauspieler haben mir sogar das während der Proben vorgehalten! Während der Proben zu Brecht hat der ältere Schauspieler, der die Hauptrolle spielte, in der Stressphase vor der Premiere von der Bühne herunter erklärt, er werde Brechts Passagen nicht sprechen, solange er meine polnische Sprache höre.<sup>8</sup>*

Die hier dargestellte Rivalitätshaltung in der Truppe der Schaubühne am Lehniener Platz, aber auch der rücksichtslose Kampf um die Existenz in der Welt des

---

<sup>8</sup> *Polska dusza niemiecki kościół, rozmowa Jacka Cieślaka z Grzegorzem Jarzyną.* Verfügbar über: [www.trwarszawa.pl/polska-dusza-i-niemiecki-kosciol](http://www.trwarszawa.pl/polska-dusza-i-niemiecki-kosciol). Jarzynas Aussage ist im Kontext der Inszenierung zu sehen. Sie ist sowohl eine emotionale Reaktion auf das Fiasko der Berliner Inszenierung als auch ein Teil einer von Beginn seiner Karriere an konsequent umgesetzten Imagestrategie. Auch provozierten die tendenziösen Fragen des Journalisten Jarzyna sicher ebenso wie die Meinungen in der deutschen Presse, von denen sich die meisten mit dem Problem der Brecht-Rezeption im zeitgenössischen Deutschland befassen.

Konsums bzw. auf dem riesigen Berliner Theatermarkt symbolisieren in gewissem Maße die Botschaft von Brechts Drama über

die Brutstätte des kapitalistischen Ungeheuers [, in dem d]er malaysische Holzhändler Shlink [...] mit seinen dubiosen Geschäften die gesamte Familie des Unterschichtvertreters George Garga in den Untergang [reißt]. Er verführt dessen Schwester, überlässt die ihm Hörige der Gosse und liefert den geschäftlich unerfahrenen George dem unbarmherzigen Räderwerk der kapitalistischen Wirtschaft aus. Am Ende entzieht er sich zwar durch Selbstmord Gargas Rache, hat aber vorher George und seine Familie vernichtet, denen nichts als die nackte Existenz geblieben ist.<sup>9</sup>

Die Weltwirtschaftskrise der 1920er Jahre verlangte nach einem Kommentar durch die Kunst. Niemand hätte sie besser kommentieren können als Brecht, der das Motiv der Stadt als Netz auch in seinen anderen Stücken entwickelte, z. B. in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Brechts allegorische Vision von der Stadt als moderner Dschungel wurde bereits zu seinen Lebzeiten in den Kategorien des Realismus beschrieben. Anführen möchte ich hier nur die Aussage Adornos, der Brechts Beschreibung der Stadt als scharfsinniges Bild einer Gesellschaft bezeichnete, die in einer ökonomischen und gesellschaftlichen Krise versinkt. Die Absurdität der Konstruktion von *Mahagonny* sieht er als Realität an, wenn er meint: „[W]ir leben in *Mahagonny*, wo alles erlaubt ist, nur eines nicht: kein Geld zu haben.“<sup>10</sup> Auch heute ist das Thema der Stadt als Dschungel Gegenstand vieler Inszenierungen, und Künstler knüpfen selten an das gute Alte an<sup>11</sup>. Einen neuen Kontext für die hier besprochene Frage nach der aktuellen inhaltlichen Besetzung des Begriffs der Stadt als Dschungel liefert die Konzeption des politischen und postdramatischen Theaters.

Es wäre nun zunächst die Frage zu stellen, was das postdramatische Theater ist. Mit dieser Frage möchte ich mich im Folgenden auseinandersetzen, indem ich mich auf die bekannte Monografie von Hans-Thies Lehmann aus dem Jahre 1999 beziehe. Lehmann versucht hier, eine neue ästhetische Logik zu formulieren, indem er die These aufstellt, es sei ein Novum in der Geschichte des Theaters, dass sich die zur Zeit dominierenden Schauspiele – im weitesten Sinne – nicht vollständig auf den Dramentext stützten.

<sup>9</sup> [www.egotrip.de/theater/0506/0506\\_dickicht.html](http://www.egotrip.de/theater/0506/0506_dickicht.html) (22.09.2011).

<sup>10</sup> M. Sugiera: *Realne światy, możliwe światy*, S. 242.

<sup>11</sup> Vgl. W. Benjamin: *Rozmowy z Brechtem*, S. 323.

Postdramatisches Theater ist, worauf bereits die Bezeichnung selbst hinweist, ein Theater, das das Stück als solches nicht im Ganzen negiert und den literarischen Text weder interpretiert noch eine Doktrin vorstellt.

Es stellt jedoch eine vorläufige, autonome, für den eigenen Gebrauch geschaffene Wirklichkeit dar. Das postdramatische Theater sagt sich von der rationalen Betrachtung der Welt los, einer Welt, die es einseitig und aus einer eigenen, willkürlich eingenommenen Perspektive wahrnimmt.<sup>12</sup>

Während die Zugehörigkeit ‚aliterarischer‘ Schauspiele vom Typ Bewegungstheater oder der Stücke von Robert Wilson zur postdramatischen Ästhetik auf der Hand liegt, verkompliziert sich die Frage nach dem ‚postdramatischen Theater‘ jedoch, wenn eine höhere Ebene beschritten wird, also der im zeitgenössischen Theater immer populärere ‚nichtdramatische Theatertext‘<sup>13</sup> ins Spiel kommt. Und gerade hier sind Brecht und seine Forderung nach der Metamorphose des traditionellen Dramas anzutreffen. Für Lehmann ist das Postdramatische identisch mit dem Postbrechtschen. Beim Versuch, das moderne postdramatische Theater in einer allgemein bekannten Tradition zu verorten, erinnert er mit der Aussage an Brecht, den Weg zum postdramatischen Theater retteten einerseits dessen Frage danach, ob der Aufführungsprozess im Dargestellten bewusst enthalten sei, und andererseits die Forderung nach einer neuen Sichtweise.

Aus dieser Idee leitet sich nun die Konzeption von Jarzynas Inszenierung her, die die Berliner Kritiker ebenso entrüstete wie das Publikum. Beispielsweise verließen im Laufe der Aufführungen nach jeder vermeintlich empörenden Szene ganze Zuschauergruppen das Theater, während die Presse vom vollständigen Fehlen eines Zusammenhangs zwischen der Inszenierung des polnischen Regisseurs und Brechts bekanntem Stück berichtete:

Nichts ist mehr wie gewohnt: Den laut Brecht ‚unerklärlichen‘ Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago führt die Regie nicht als existenzialistisches Requiem der Einsamkeit im Großstadtdschungel vor, alles Grau in Grau, sondern als knallbunten, exotisch schrillen Horror- und Gewalttrip. Am Ende wird Shlink, der reiche malaiische Holzhändler, nicht vom rassistischen Mob, sondern von einem weißen Gorilla massakriert. Tod in der Eiswüste.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> ‚Dialog‘ Nr. 02, 2000.

<sup>13</sup> G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*.

<sup>14</sup> G. Jörder: ‚Surfen mit b. b.‘. Verfügbar über: [www.zeit.de/2003/39/Theater\\_Brecht](http://www.zeit.de/2003/39/Theater_Brecht).

Von postdramatischem Theater kann hier insofern gesprochen werden, als der Regisseur die didaktische Dimension des Stücks ebenso verwarf wie den Brechtschen Handlungsfaden von dem Kampf und der Kapitalismuskritik. Was Jarzyna besonders interessierte, waren die emotionalen Beziehungen zwischen Menschen in einer hoch entwickelten kapitalistischen Gesellschaft und ihrem Privat- bzw. Sexualleben. In diesem spiegelt sich, wie Jarzyna zeigt, jede Degeneration des gesellschaftlichen Lebens wider. Das menschliche Tier, das Brecht in der Wirtschaft suchte, zeigt Jarzyna im Bett. Er zeigt auch, was seiner Meinung nach in den Köpfen von Konzernmitarbeitern vor sich geht, die in riesigen, die Stadt beherrschenden Bürogebäuden sitzen, und wozu rationale Manager – neben Finanzmarktanalysen – fähig seien. Jarzyna zeigte in seiner Version von Brechts „misshandeltem Stück“ (wie die deutsche Presse es nannte) zahlreiche drastische Szenen von Gewalt, Kampf und Vergewaltigung. Man hätte annehmen können, dass das Publikum, an die Inszenierungen des Direktors der Schaubühne, Thomas Ostermeier, gewöhnt, dies ruhig aufnehme. Die Mehrheit der Presserezeptionen sowie die Aussagen Jarzynas belegen jedoch, dass es heute ein grundlegendes Problem mit der Brecht-Rezeption in Deutschland gibt. Zum Beispiel überlegt „Die Zeit“, ob, und wenn ja, in welcher Form eine Rückkehr Brechts auf die Bühne möglich ist, denn

[z]wei Jahrzehnte lang haben die wichtigen Regisseure – zu den wenigen Ausnahmen gehörte Heiner Müller mit seinem *Arturo Ui* am Berliner Ensemble –, haben die führenden Bühnen einen riesigen Bogen um ihn gemacht. Bertolt Brecht, der Schulmeister. Der Doktrinär des epischen Theaters. Der Katheder-Sozialist. Bei manchem löste schon die Nennung seines Namens mittelschwere Schüttelfröste aus: Brrrrecht. Vielen war er ein Synonym für Kanzel, Volkshochschule und alles, was man sich unter gar keinen Umständen unter heutigem, zeitgerechtem Theater vorstellen mochte.<sup>15</sup>

Jarzynas Inszenierung wurde in einen breiteren Diskurs inkorporiert, den eine andere Premiere, nämlich Claus Peymanns Inszenierung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* mit dem Berliner Ensemble, ebenfalls im September 2003 hervorgerufen hatte. Während „Zeit“-Rezensent Gerhard Jörder Peymann vorwirft, er habe eine schön bebilderte Geschichte entworfen, ein Theater auch für die jüngsten Zuschauer, bewertet er Jarzynas Inszenierung als modern:

---

<sup>15</sup> Ebd.

In dieser Absicht hat der Pole Grzegorz Jarzyna, ein Mittdreißiger, jetzt an der Berliner Schaubühne *Im Dickicht der Städte*, Brechts frühes, sein „zwieschlächtigstes“ Stück, inszeniert – als einen bizarren Wechselbalg aus fernöstlichem Mafia-Thriller, Kleinbürger-Farce und surrealem Science-Fiction-Comic.<sup>16</sup>

Jarzynas Inszenierung schockierte, denn in Deutschland sei man, wie der „Zeit“ zu entnehmen ist, daran gewöhnt, das Stück existenzialistisch zu interpretieren. Der Regisseur wusste, womit er konkurrierte, man hatte ihn zudem warnend darauf hingewiesen, dass er mit seiner Verarbeitung gewissermaßen Gotteslästerung an Brecht betreibe. Und doch hatte Jarzyna lediglich die Möglichkeit genutzt, den Rahmen des Brechtschen Texts zu verlassen und in die Inszenierung Elemente der Popkultur einzubinden, das heißt, ein neues postdramatisches Schauspiel zu schaffen. Er kollidierte jedoch weniger mit der Legende Brechts als vielmehr mit den Befürchtungen, dass das, was nach seiner Verarbeitung von ihr übrig bliebe, mehr einem Zombie gleichen könne, als einer Legende.

Ein weiterer Versuch, sich mit dem Stück *Im Dickicht der Städte* auseinanderzusetzen, erwies sich als ebenso kontrovers: 2006 übernahm Frank Castorf die Regie des Dramas. Castorf – ein Meister der Dekonstruktion – verdankt nicht nur der Ästhetik Brechts recht viel (und zwar sowohl hinsichtlich der Textadaption als auch in Bezug auf die szenische Gestalt des Stücks, die Schauspielkunst und die Interaktion mit dem Publikum); auch bezogen auf die Aufgaben, die er dem Theater stellt, scheint er ähnlich wie Brecht zu denken. Nach Castorf hat das Theater zu provozieren, aber nicht, um den Städter zu verärgern und zu quälen, sondern um diejenigen zur Beteiligung an der Diskussion zu zwingen, die sich für mehr interessieren als nur für sich selbst. Castorf zeigt Bedrohungen auf, lässt jedoch die Frage offen, wie man sich gegen sie zur Wehr setzen kann. Die von ihm seit 1992 geleitete Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ist in ihren Grundsätzen Brechts Berliner Ensemble näher als die heutige Gruppe des Theaters am Schiffbauerdamm.

Das Stück der Volksbühne ist kein Lehrstück über den Kapitalismus, wenigstens bei Castorf nicht:

Die eigentliche Handlung bei Brecht – ein eher symbolischer Zweikampf zwischen Shlink und Garga ohne explizit kapitalistischen Hintergrund, spielt bei ihm keine ausgeprägte Rolle. Konsequenter legt Castorf also seinen Schwerpunkt auf diese

---

<sup>16</sup> Ebd.



Verhältnisse und webt dabei auch gleich das Ossi-Wessi-Problem mit ein. Bereits das Bühnenbild spricht Bände: ein glitzernder Lametta-Vorhang [...], die eigentliche Spielstätte und gleichzeitig Wohnort der Unterschichtfamilie Garga. Diese besteht aus einem großen Bett, in und auf das sich jeder zurückzieht, wenn es ernst wird. Dahinter erhebt sich eine bühnenbreite rote Wand – oder besser Mauer? – die die Welt der Gargas begrenzt. Wer es jetzt noch nicht gemerkt hat, was angesichts des fiktiven Handlungsorts Chicago nicht ehrenrührig ist, merkt es spätestens, wenn die ganze Familie später die rote Wand einreißt und dahinter Neonstrahler zum Vorschein kommen. Die DDR wird hier ein weiteres Mal abgerissen. [...] Dass DDR-Kontext permanent auch auf die deutsche Befindlichkeit nach der Wiedervereinigung gemünzt ist, lässt sich leicht an weiteren Äußerlichkeiten ablesen. So kommt der Kapitalist Shlink zumeist im geschniegelten Geschäftsanzug daher, während George Garga das schlimmste Klischee der Ossi-Kleidung widerspiegelt, so dass allein sein Anblick schon fast einen Lacher wert ist.<sup>17</sup>

Doch auch die Aufführungen dieser Inszenierung verließen Zuschauer, einige bereits nach den ersten Szenen. Worin also besteht das Problem der zeitgenössischen Brecht-Rezeption?

Analysiert man das zeitgenössische deutsche postdramatische Drama, so kommt man nicht umhin, auf René Pollesch einzugehen, den „Turbo-Brecht des Postkapitalismus“, einen Theaterschaffenden, der Brecht in vielen ideologischen Gesichtspunkten näher als andere Theaterkünstler ist. Unter der Voraussetzung, dass man seine Stücke dem Theater zuordnen kann, macht Pollesch postdramatisches Theater. Seine multimedialen, spontan und gemeinsam mit den Schauspielern auf der Bühne geschaffenen Kompilationen politischer und gesellschaftspolitischer Texte bzw. Presseartikel stellen einen neuen, postbrechtschen Stücketyp dar, von denen nur wenige niedergeschrieben und publiziert wurden. Obwohl seine Dramaturgie deshalb nur in begrenztem Umfang zugänglich gemacht ist oder verbreitet werden kann, wurde Pollesch 2001 während der Mülheimer Theatertage zum Dramaturgen des Jahres gewählt, im folgenden Jahr wurde er in der Monatszeitschrift „Theater heute“ zum „besten deutschen Dramatiker“ gekürt.

Pollesch gehört zu den Theaterschaffenden, die in Polen gut bekannt sind. Seine Stücke wurden 2003 und 2006 bei Gastauftritten gezeigt, 2004 wurde der Dramenband *Trylogia z Prateru* [*Prater-Trilogie*] herausgegeben. 2007 konnte

---

<sup>17</sup> [www.egotrip.de/theater/0506/0506/dickicht.html](http://www.egotrip.de/theater/0506/0506/dickicht.html) (25.03.2012).

Pollesch mit der polnischen Truppe des Theaters TR Warszawa zusammenarbeiten, wo er *Ragazzo dell'Europa* vorbereitete.

Der erste Kontakt mit dem Theater Polleschs ist für viele, auch für erfahrene Zuschauer ein Schock. Der Absolvent der Gießener Angewandten Theaterwissenschaft gilt als postdramatischer Autor. Andrzej Wirth, der Begründer des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft, hält ihn für einen seiner begabtesten Studierenden: Pollesch hat mit seinen bisher fünf publizierten und in eigener Regie inszenierten Stücken den Stil der gesamten Gießener Schule beeinflusst. Einen Einblick in seine spezifische Dramaturgie gibt die bereits erwähnte *Trylogia z Prateru (Miasto jako zdobycz, Wytwarzanie domu, Sex)*<sup>18</sup>, die bisher einzige in Polen herausgegebene, einem erfahrenen Leser die Orientierung in Polleschs Stil ermöglichende Sammlung seiner Stücke. Pollesch selbst liegt jedoch weniger an der Publikation seiner Stücke, als vielmehr an der Umsetzung seiner Ideen auf der Bühne, denn dann kann er vollständig kontrollieren, was er plante. Das einzige, was er nicht planen kann, sind die Reaktionen des Publikums, die er auch nicht in den Inhalt des Stücks einschreiben kann – oft ist das der Clou seines Theaters.

Die Bindung der Gießener Absolventen an die Theorie und Praxis von Brecht (die Grundlage ihrer Ausbildung) ist wohl zum Prinzip geworden bzw. zum besten Weg in die postdramatische Epoche. Mit Lehmann lässt sich festhalten, dass „das postdramatische Theater im wahrsten Sinne des Wortes postbrechtsches Theater ist“<sup>19</sup>. Polleschs Postdramatik zeigt sich an vielen Faktoren: Das Fehlen einer Fabel, der Dialoge, eines Diskurses, der Handlungsentwicklung – es bleibt im Prinzip lediglich der reine Akt des Sprechens. Dies sind Techniken des vermeintlichen Dialogs, gewonnen aus der Welt der Medien, der Talkshows und Videoclips. Polleschs Theater ist dem Wunsch des Autors zufolge ein Theater unserer Zeit, ein Theater der Straße, der Fakten – und letztendlich auch politisches Theater. Beata Guczalska<sup>20</sup> schreibt in der Einführung zur 2004 in Krakau herausgegebenen *Trylogia z Prateru* von einer neuen, in Polen damals noch wenig bekannten Erscheinung, dem ökonomischen Totalitarismus, den Pollesch in seinen Stücken kritisiert. Die *Prater-Trilogie* folgt einem Muster, das

<sup>18</sup> R. Pollesch: *Trylogia z Prateru*. Kraków 2004. Im Original: *Prater-Trilogie (Die Stadt als Beute, Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotels, Sex)*.

<sup>19</sup> H.-T. Lehmann: *Teatr postdramatyczny*, S. 36.

<sup>20</sup> B. Guczalska: *Wyprzedaż podmiotowości*. In: R. Pollesch: *Trylogia z Prateru*, S. 22.

dem der Schachtelgeschichte gleicht. Einer ihrer Teile bezieht sich auf Brechts *Im Dickicht der Städte*, indem die Stadt zentral gesetzt wird – *Die Stadt als Beute*.

In den von Pollesch publizierten Texten interessiert mich besonders der erste Teil der sogenannten *Prater-Trilogie*, *Stadt als Beute*. Thema und Titel des Stücks bezieht Pollesch auf die Arbeit einer Gruppe von Soziologen, die sich *spaceLab* nennt und die die Stadt sowie ihre Bewohner untersucht. Pollesch zeigt sie am Ende des Stücks als Opfer der „Regulierung durch die deregulierten Märkte“<sup>21</sup>, jedoch veranschaulicht der Dramatiker nicht das Schicksal konkreter Helden, sondern geht ähnlich wie Brecht vor. Dieser schlägt in den Regieanweisungen zu *Im Dickicht der Städte* vor, sich nicht auf die Motive zu konzentrieren, die Garga zum Kampf gegen Shlink veranlassten, sondern auf einen anderen Aspekt: „[B]eteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen [...] und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish.“<sup>22</sup> Pollesch zwingt das Publikum dazu, sich auf die dargestellte Welt selbst zu konzentrieren, auf die Mechanismen, die anonyme, die vorgefundene Wirklichkeit kommentierende Figuren steuern (wie etwa den Potsdamer Platz, ein das Leben aller Menschen in seinem Umfeld regulierendes Einkaufs- und Geschäftszentrum), doch das Paradox beruht darauf, dass Plakatwände und Leuchtreklamen eigentlich ins Nirgendwo führen. Die Vorstände der Großkonzerne sind an einem anderen, unbekanntem Ort. Dies bestätigt eine der Figuren des Stücks, wenn sie sagt: „Räume und Territorien spielen für Global Player nur eine untergeordnete Rolle“.<sup>23</sup> Gleichzeitig ist das Territorium der Stadt, der Platz, „NICHT FÜR JEDEN ZUGÄNLICH. [...] Du gehst durch diese Stadt, und dein Spaziergang, der wird reguliert durch Konsum, Milchkaffee und Architekturdesign, das du dir ansehen kannst oder EINWERFEN“<sup>24</sup>. Gewalt und Kampf sind Kräfte, die diesen Mechanismus ebenso antreiben wie bei Garga und Shlink die Konfrontation selbst zählt, doch Brecht verteilt Akzente und Spannung so, dass die Schlusszene keinen Zweifel daran lässt, wie die Konfrontation des Einzelnen mit der Macht oder dem System endet. Pollesch dagegen beschließt seinen Text ohne Pointe, vielmehr läuft während der Aufführung eine im Dramentext beschriebene Bildfolge vor den Augen der Zuschauer ab, bei der nach dem Zufallsprinzip ein Videoclip auf den anderen folgt. Die Clips

---

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> [www.volksbuehne-berlin.de/praxis/im\\_dickicht\\_der\\_staedte/?langtext=1&PHPSESSID=a73975ea8658f1eca831d46e8f5d4917](http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/im_dickicht_der_staedte/?langtext=1&PHPSESSID=a73975ea8658f1eca831d46e8f5d4917) (30.03.2012.).

<sup>23</sup> Vgl. R. Pollesch: *Trylogia z Prateru*, S. 29.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 32.

werden dabei in einem solchen Tempo abgespielt, dass das Publikum den Prolog nicht vom Epilog unterscheiden kann.

Das Theater Polleschs ist lebendig, aktiv und engagiert, es hat einen Inhalt, auch wenn es weder Fabel noch Handlung aufbaut. Es wäre daher zu fragen, ob postdramatisches Theater nur formal möglich ist. Zu fragen wäre ebenfalls, ob es, so es denn möglich ist, auf Pollesch zurückgeht. Eine dritte Frage betrifft Brechts These von der Dialektik eines Stücks, also die Lehrstücke. Der Inhalt scheint kein Maßstab für Postdramatismus zu sein. Daher provoziert Lehmann, der Urheber der Konzeption vom postdramatischen Theater, mit seiner Auffassung:

[W]enn die Quelle des neueren Dramas (und hierzu ist auch Brecht zu zählen) der Mensch in seinen Beziehungen zu anderen Menschen ist, dann ist die Quelle des postdramatischen Theaters der Mensch, dem – so scheint es – auch das Konfliktträchtigste nicht als Drama erscheinen mag.<sup>25</sup>

Dank seinen innovativen Theatertexten<sup>26</sup> fand René Pollesch in Polen zunächst vor allem als Autor Anerkennung, obwohl auch sein Stück *Der Kandidat* (1980). *Sie leben!* [*Kandydat (1980) Oni żyją*], eine Produktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg 2003 beim Festival „Dialog“ in Breslau gezeigt wurde. Anna R. Burzyńska machte damals auf den wiedererkennbaren Stil des Autors aufmerksam:

[...] ins Gewebe des Stücks flicht er ungeniert Zitate aus fremden Stücken, der Literatur und besonders aus dem Film ein. [...] Die von den Avantgardisten präferierte Form der Collage reichert Pollesch mit zusätzlichen Ironie-Ebenen an, die einzelnen Sample gehen eine misstönende, provokante Dissonanz ein, und doch nehmen sie, aus der Perspektive der gesamten Komposition betrachtet, einen durchdachten Platz ein.<sup>27</sup>

Den Künstler charakterisierend, bezieht sich Burzyńska nicht auf die postdramatische Strömung, sondern bemüht das in den deutschen Theaterjargon neu eingeführte Schlagwort „polleschisieren“. Damit wird eine spezifische Bauart der Rollen und des Spiels bezeichnet, „[e]s ist von Einfühlung wie epischer Ent-

<sup>25</sup> Vgl. H.-T. Lehmann: *Teatr postdramatyczny*, S. 312.

<sup>26</sup> Mit Małgorzata Sugiera bezeichne ich die schriftstellerische Tätigkeit Polleschs als Theatertexte. Vgl. dazu M. Sugiera: *Realne światy/możliwe światy*.

<sup>27</sup> A.R. Burzyńska: *Okulary Pollescha*, S. 28.

fremdung gleichermaßen entfernt. Es gibt keine Figuren im traditionellen Sinne bzw. es gibt sie in unendlicher Menge, unspezifisch in Bezug auf Geschlecht, Alter und Naturell, aber seltsam einstimmig in Fragen der Weltsicht<sup>28</sup>.

Aufführungen von *Hallo Hotel...*, in Koproduktion des Wiener Burgtheaters und dem Festival „Theaterformen“ in Hannover, fanden im Rahmen von Gastauftritten im Teatr Rozmaitości Warszawa (TR Warszawa) im April 2006 statt. Bei diesen Aufführungen ließen sich auch Polleschs Arbeitsmethoden beobachten. Die Zusammenarbeit erwies sich für das TR Warszawa als so interessant und inspirierend, dass Pollesch in der nächsten Spielzeit eingeladen wurde, ein Stück für diese Bühne vorzubereiten und polnische Schauspieler spielen zu lassen. Wie Pollesch selbst in zahlreichen Interviews mit Journalisten von Hauptstadtzeitungen sagte, brachte er zwei ins Polnische übersetzte Texte nach Warschau mit, *Cappuccetto Rosso (Rotkäppchen)* sowie *Pablo w markecie Plusa (Pablo in der Plusfiliale)*:

Meine deutschen Kollegen, die Polen besser kennen, haben mir geraten, *Pablo* auszuwählen, ein Stück über das formalistische, rationale Denken des alten Europas und über das für Südamerikaner typische nichtformalistische Denken. Das sind reale Unterschiede. Meine Wahrnehmung von Recht, Institutionen und Liebe ist eine ganz andere als das Denken des Jungen aus São Paulo. Mir schien, als ob Polen in dieser Hinsicht zum alten Europa gehört. Aber nach meiner Ankunft in Warschau erlebte ich einige Überraschungen. Zunächst die, dass Polen über sich selbst sagen: „Wir sind keine Formalisten, sondern Romantiker“. Und etwa zwei Wochen später habe ich verstanden, dass das Fehlen einer Bindung an Regeln bei euch etwas mit einem Denken à la Robin Hood zu tun hat. Wenn ihr kriminell seid, dann aus moralischen Gründen. Wenn ihr ein Verbrechen begeht, dann kommt es euch vor, als handelt ihr korrekt. Vielleicht, weil ihr immer eine Regierung hattet, die nicht eure Regierung war. Und so ist *Pablo* in den Hintergrund gerückt, während wir uns mit *Cappuccetto* befasst haben.<sup>29</sup>

Die Premiere von *Cappuccetto* fand am 26. Mai 2007 im TR Warszawa statt, und zwar als *Ragazzo dell'Europa*. Der Theatertext setzt sich vor allem mit Kommerzialisierung und dem Ausverkauf nationaler Symbole auseinander. In der deutschen Realisierung des Stücks konzentrierte man sich vor allem auf die Bedeutung von Nazismus – Pollesch zufolge ein Problem, das sich zu Geld

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd.

<sup>29</sup> J. Derkaczew: *Pollesch: Moja publiczność nie lubi teatru.*

machen lässt, was etwa Filme wie *Der Untergang* oder *To be or not to be (Sein oder Nichtsein)* belegten. In der polnischen Version wurde dagegen die für das polnische Publikum lesbare Kommerzialisierung des nationalen Mythos vom Papst verwendet, der ebenfalls zum Filmmotiv wurde. Der Stücktext wurde, wie bereits bei anderen Produktionen des Regisseurs, auf der Bühne geschrieben, die Rollen wurden demokratisch verteilt, was Pollesch in Interviews mit der Presse betonte:

[F]ür mich ist es unwichtig, ob ein Schauspieler Mann oder Frau ist, ob er zu alt für die Rolle ist oder zu jung. Jeder kann jeden spielen, unabhängig davon, wie viel Erfahrung er hat, wie er aussieht und welchen Geschlechts er ist. Es reicht heute nicht mehr, nur auf Bühne zu sagen, dass Selbstverwirklichung Selbstzerstörung ist, sondern man muss mit dieser Diagnose in die Proben gehen, ins Leben.<sup>30</sup>

Deshalb war der Verzicht auf die traditionelle, im polnischen Repertoiretheater dominierende Repräsentation für die Schauspieler die schwierigste Aufgabe. Pollesch lag daran, dass die Schauspieler nicht ihren Part auf der Bühne spielen, sondern lediglich den Text nutzten. Dies erforderte, die Psychologisierung aufzugeben, einen für polnische Schauspieler typischen Stil. Der deutsche, aus dem postbrechtschen Theater stammende Regisseur schlug den Schauspielern des TR Warszawa eine andere Arbeitsmethode vor – eine, die der Brechtschen „kollektiven Arbeit“ näher ist, deren Effekt die genau berechnete Summe einzelner persönlicher Erfahrungen ist, und eher keine These, die sich aus dem Text ergibt.

Daher kommentiert Pollesch seine Inszenierungen wie folgt:

Ich glaube nicht, dass das Stück wichtiger ist als der Mensch. Deshalb lasse ich nicht zu, dass der Text wichtiger ist als die Menschen. Man muss für ihn eine solidarischere und demokratischere Arbeitsform im Theater finden. Und darauf beruht mein politisches Theater!<sup>31</sup>

Wenn René Pollesch „mein politisches Theater“ sagt, bezieht er sich dann auf die gute, alte Brecht-Tradition? Hält er uns dazu an, Bezüge zu für uns Neuem herzustellen, wenn er sein politisches Theater auch in Polen schafft? Und was bedeutet dies für das Theater?

(Übersetzung aus dem Polnischen von Yvonne Belczyk-Kohl)

<sup>30</sup> R. Derejczyk: *Normalność zdemaskowana*.

<sup>31</sup> Vgl. ebd.

**Literatur**

- Benjamin, Walter: *Rozmowy z Brechtem. Notatki svendborskie*. Übersetzt von Andrzej Kopacki. In: *Literatura na Świecie* Nr. 5–6 (2006).
- Borowski, Mateusz/ Sugiera, Małgorzata/ Wierzchowska-Woźniak, Anna (Hg.): *Antologia najnowszych sztuk niemieckich. Wielość teatrów*, Bd. I u. II. Kraków 2005.
- Burzyńska, Anna R.: *Okulary Pollescha*. In: *Didaskalia* Nr. 57 (2003).
- Derejczyk, Renata: *Normalność zdemaskowana*. In: *Dziennik – Kultura* Nr. 121, 25.05.2007. Verfügbar über: [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/39545.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/39545.html) (29.08.2011).
- Derkaczew, Joanna: *Pollesch: Moja publiczność nie lubi teatru*. In: *Gazeta Wyborcza* Nr. 122, 26.05.2007. Verfügbar über: [www.trwarszawa.pl/wywiad-z-rene-polleschem-w-gazecie-wyborczej](http://www.trwarszawa.pl/wywiad-z-rene-polleschem-w-gazecie-wyborczej) (29.08.2011).
- Drewniak, Łukasz: *Artyści pod ścianą*. Internetausgabe des Tygodnik Powszechny. Verfügbar über: [www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/drewniak.html](http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/drewniak.html) (02.08.2011).
- Gilcher-Holtey, Ingrid/ Kraus, Dorothea/ Schössler, Franziska: *Politisches Theater nach 1968*. Frankfurt a. M., New York 2006.
- Gruszczyński, Piotr: *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*. Warszawa 2003.
- Gruszczyński, Piotr: *Teatr na wolności*. Internetausgabe des Tygodnik Powszechny. Verfügbar über: [www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/gruszcz.html](http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/gruszcz.html) (02.08.2011).
- Jarząbek, Dorota/ Kościelniak, Marcin/ Niziołek, Grzegorz (Hg.): *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Kraków 2010.
- Jörder, Gerhard: *Surfen mit b. b.* Verfügbar über: [www.zeit.de/2003/39/Theater\\_Brecht](http://www.zeit.de/2003/39/Theater_Brecht) (18.09.2011).
- Lehmann, Hans-Thies: *Teatr postdramatyczny*. Übersetzt von Dorota Sajewska und Małgorzata Sugiera. Kraków 2004.
- Pollesch, René: *Trylogia z Prateru*. Kraków 2004.
- Polska dusza niemiecki kościół, rozmowa Jacka Cieślaka z Grzegorzem Jarzyną*. Verfügbar über: [www.trwarszawa.pl/polska-dusza-i-niemiecki-kosciol](http://www.trwarszawa.pl/polska-dusza-i-niemiecki-kosciol) (22.09.2011)
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*: Tübingen 1997.
- Sugiera, Małgorzata (Hg.): *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Kraków 2005.
- Sugiera, Małgorzata: *Realne światy, możliwe światy*. Kraków 2005.

**W DŻUNGLI MIAST – POLSKI TEATR POLITYCZNY  
I POSTDRAMATYCZNY****Streszczenie**

Polski teatr współczesny – początku XXI wieku – bardziej lub mniej świadomie nawiązuje do tradycji niemieckiego teatru politycznego, a także nowszej tradycji teatru

postdramatycznego. W tle widoczny jest zawsze Brecht i jego twórczość odpowiadająca zarówno poetyce teatru politycznego, jak i postdramatycznego. Polski teatr po 1989 roku sięga jednak rzadko po utwory autora *Opery za trzy grosze*, tym odważniejsze wydają się próby inscenizacji dramatów Brechta przez polskich reżyserów w Berlinie, o czym traktuje niniejszy tekst.

**Słowa kluczowe:** teatr polityczny i postdramatyczny, dramaty Brechta, teatr polski

## IN THE JUNGLE OF CITIES – POLISH POLITICAL AND POSTDRAMATIC THEATER

### Summary

Contemporary Polish Theater of the beginning of the 21 st century, more or less, refers to the tradition of German political theater and the recent post-dramatic theater tradition. Brecht is always in the background, with his output corresponding to the poetics of the political theatre, as well the post-dramatic theatre. Polish theater of the period following 1989 reaches rarely, however, the works of the *The Threepenny Opera* author. In consequence, the attempts at staging Brecht's play by Polish directors in Berlin seem all the more bold. The primary focus of this paper is post-dramatic Theatre "recycled" by polish contemporary directors.

**Keywords:** political and Postdramatic Theatre, Brechts Plays, polish Theatre