



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Theatermobilität. Polnisch-österreichische
Theaterbeziehungen seit 1950“

verfasst von / submitted by

Mag. Sara Tiefenbacher

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 792 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1 Im Blick: Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich.....	19
1.1 Perspektive Theatermobilität.....	19
1.2 Forschungsstand.....	32
1.3 Zeithistorischer Rahmen: Zeiträume.....	42
1.4 Modalitäten polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen.....	44
1.4.1 Gastspiele.....	46
1.4.2 ‚Theaterarbeiten und Regisseur_innen‘ mit Bezug zu Polen auf Theaterbühnen in Österreich sowie mit Bezug zu Österreich auf Theaterbühnen in Polen.....	48
1.4.3 Werke von Autor_innen aus Österreich auf den Theaterbühnen in Polen sowie Autor_innen aus Polen in Österreich.....	51
1.4.3.1 Werke von Autor_innen aus Österreich auf den Theaterbühnen in Polen.....	52
1.4.3.2 Werke von Autor_innen aus Polen auf Theaterbühnen in Österreich.....	57
1.4.4 Theaterfachzeitschriften und szenische Lesungen.....	60
1.5 Forschungskorpus.....	63
2 Fallbeispiel A: ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen (1951-2019).....	67
2.1 Die Wiener Festwochen.....	67
2.1.1 Die Wiener Festwochen und ‚Theater aus Polen‘: eine Einführung.....	67
2.1.2 Die Wiener Festwochen und der ‚Festival-Boom‘.....	74
2.1.3 Der Mythos von der Gründung der Wiener Festwochen – ‚Unsterbliches Wien‘.....	79
2.1.4 Die Wiener Festwochen – ein internationales Kultur-Festival.....	84
2.1.5 Programmgestaltung.....	87
2.2 Dokumentation der ‚Produktionen aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen 1951-2019.....	89
2.2.1 Ein ‚Gastspiel aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen 1968.....	89
2.2.2 Autor_innen aus Polen und ‚Absurdes Theater‘ – die 1960er Jahre.....	93
2.2.3 ‚Theater der offenen Form‘ – die 1970er Jahre.....	99
2.2.4 Interdisziplinarität und ‚alternatives Theater‘ aus Polen – die 1980er Jahre.....	114
2.2.4.1 Exkurs 1: Roman Brandstaetter.....	121
2.2.5 ‚Offene Grenzen‘ – die 1990er Jahre.....	123
2.2.5.1 <i>Hamlet IV</i> – Andrzej Wajda.....	125
2.2.5.2 Exkurs 2: Kulturelle, theatrale, literarische ‚Codes‘.....	127
2.2.5.3 <i>Ostatnia Taśma</i> und <i>Ja, Feuerbach</i> – Antoni Libera und Tadeusz Łomnicki.....	129
2.2.5.4 Exkurs 3: ‚Literatur aus Österreich‘ auf Theaterbühnen in Polen der 1990er Jahre.....	132
2.2.5.5 <i>Die Falle</i> – 1991.....	136
2.2.5.6 ‚Theater aus Polen‘ nach 1993?.....	139
2.2.6 Cieplak, Jarzyna, Lupa, Warlikowski – die 2000er Jahre.....	142
2.2.7 Lupa ² – die 2010er Jahre.....	152
2.2.8 Zusammenfassung.....	158
3 Fallbeispiel B: ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne (Warschauer Theatertreffen) (1965-2019).....	164
3.1 Warszawskie Spotkania Teatralne (Warschauer Theatertreffen).....	164
3.1.1 Die Theaterfestivalszene in Polen und das Warszawskie Spotkania Teatralne (1965).....	164

3.1.2	Warszawskie Spotkania Teatralne: ein historischer Einblick.....	167
3.2	Dokumentation der ‚Produktionen aus Österreich‘ bei den Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2019.....	169
3.2.1	‚Literatur aus Österreich‘ im Programm des Warszawskie Spotkania Teatralne – die 1990er Jahre.....	171
3.2.1.1	Thomas Bernhard.....	172
3.2.1.2	Elfriede Jelinek.....	174
3.2.1.3	Werner Schwab, Ferdinand Bruckner, Peter Handke.....	181
3.2.2	Zusammenfassung.....	182
4	‚Theater aus Polen‘ in Österreich – ‚Theater aus Österreich‘ in Polen. Polnisch-österreichischer ‚Nationaltheater‘-Austausch.....	185
4.1	Kontexte des polnisch-österreichischen ‚Nationaltheater‘-Austauschs der 1950er und 1960er Jahre. Die Zeitknoten 1955 und 1965.....	185
4.2	Polnisch-österreichischer ‚Nationaltheater‘-Austausch in den 1950er und 1960er Jahren. 191	
4.2.1	Gastspiel des Burgtheaters Wien im März 1956 in Polen.....	193
4.2.1.1	Exkurs: ‚Blick aus Polen‘ auf die Wiener Theater- und Kulturlandschaft Mitte der 1950er Jahre. Edward Csató und die Wiedereröffnung des Burgtheaters 1955.....	195
4.2.2	Gastspiel des Stary Teatr im Mai 1956 in Wien.....	199
4.2.3	Gastspiel des Teatr Narodowy im Oktober 1965 in Wien.....	203
4.2.4	Gastspiel des Burgtheaters Wien im Februar 1967 in Warschau.....	211
4.2.5	Zusammenfassung.....	215
4.2.6	Ausblick: ‚Spotkanie Teatrów Narodowych‘ (Nationaltheatertreffen) (2009-2015)..	216
4.2.6.1	Perspektive: Gastspiele des Wiener Burgtheaters in Polen seit 1945.....	218
	Resümee und Ausblick.....	220
	Anhang.....	226
	Literaturverzeichnis.....	226
	Verzeichnis der Rezensionen (Print- und Online-Ausgaben).....	247
	Internet-Quellen und Datenbanken.....	254
	Quellenmaterial.....	260
	Abbildungsverzeichnis.....	263
	Tabellarische Auflistungen.....	264
	‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen (1951-2019).....	264
	‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne (1965-2019).....	267
	Werke von Fritz Hochwälder - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019).....	268
	Werke von Thomas Bernhard - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019).....	270
	Werke von Elfriede Jelinek - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019).....	272
	Werke von Sławomir Mrożek - Inszenierungen an Theaterbühnen in Österreich (bis 1990er Jahre).....	273
	Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Österreich in Polen. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 2010er Jahre).....	277
	Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Polen in Österreich. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 1990er Jahre).....	279
	Zusammenfassung (deutsch).....	280
	Abstract (English).....	281

Einleitung

„Theater ist eine Begegnung“¹ betont Jerzy Grotowski in einem Interview mit dem Autor und Kritiker Naïm Kattan 1967; ein Gedanke, der das Verhältnis zwischen meinen früheren Forschungsinteressen und dem vorliegenden Ergebnis widerspiegelt. Aufbauend auf meine langjährige Beschäftigung mit Akteur_innen der Theaterlandschaft Polens wie Jerzy Grotowski und dem „Teatr Węajty“ (Theater Węajty)² und motiviert durch meinen familiären Bezug zu Polen und Österreich gilt mein Hauptaugenmerk den Begegnungen im Bereich Theater anhand polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen seit den 1950er Jahren. Im Fokus stehen vielfältige Theaterarbeiten, Akteur_innen und Werke, die sich zwischen den Theaterlandschaften Österreichs und Polens bewegen. Mit der Perspektive „Theatermobilität“³ liegt das Interesse meiner Untersuchung auf vielseitigen Begegnungen, Bewegungen und Bezügen, die im Rahmen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen und anhand zahlreicher Inszenierungen dokumentiert und analysiert werden. Dabei werden grundlegende Daten zu ‚Theater aus Polen‘⁴ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘⁵ in Polen erfasst und erstmals strukturiert in analoger sowie digitaler Form aufbereitet, (kultur)politische und (theater)historische Kontexte in die Untersuchung stichprobenartig eingewoben und Tendenzen, wie etwa quantitative Höhepunkte, herausgearbeitet. Die vorliegende Arbeit schließt an die seit den 1990er Jahren vermehrt einsetzenden Forschungen zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern nach dem Zweiten Weltkrieg an.⁶ Sie fokussiert explizit polnisch-österreichische Kontakte, die sich auch als Verflechtungen im Bereich Theater zwischen Polen und Österreich bereits seit Jahrhunderten

1 Jerzy Grotowski, „Theater ist eine Begegnung“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, Vorwort von Peter Brook, Berlin: Alexander 2006, S. 59-64, hier S. 59. Das Interview von Naïm Kattan mit Grotowski ist erstmals im Juni 1967 unter dem Titel „Le théâtre est une rencontre“ in der Zeitschrift *ARTS et LETTRE, LE DEVOIR* veröffentlicht worden.

2 Vgl. Sara Tiefenbacher, „Das ‚Theater Węajty‘ auf den Spuren Grotowskis“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2010.

3 Näher ausgeführt wird die Herangehensweise in Kapitel 1.1. „Perspektive Theatermobilität“.

4 Die Bezeichnung ‚Theater aus Polen‘, ‚Produktionen aus Polen‘ sowie ‚polnische Produktionen‘ beschreiben Inszenierungen, die ‚Literatur aus Polen‘ einbeziehen – also ‚Werke und Autor_innen‘ aus Polen betreffen (das inkludiert Personen mit Selbst- oder Fremdzuschreibung „aus Polen“) – oder ‚Theaterarbeiten von Regisseur_innen‘ aus Polen sowie ‚Gastspiele‘ eines/r Theaterensembles/-gruppe bzw. Theaterbühne/-produktionsstätte aus Polen entsprechen und an einer Theaterbühne in Österreich zur Aufführung kommen. Die Begriffe werden unter Anführungszeichen gesetzt, um ‚polnisch‘ bzw. ‚aus Polen‘ als kategorisierende Zuordnung sichtbar zu machen.

5 Die Bezeichnungen ‚Theater aus Österreich‘ und ‚Produktionen aus Österreich‘ werden analog zu ‚Theater aus Polen‘ verwendet. Die Begriffe beziehen sich auf ‚Werke und Autor_innen‘ aus Österreich (das inkludiert Personen mit Selbst- oder Fremdzuschreibung „aus Österreich“), auf ‚Theaterarbeiten von Regisseur_innen‘ aus Österreich sowie ‚Gastspiele‘ eines/r Theaterensembles/-gruppe bzw. Theaterbühne/-produktionsstätte aus Österreich, die an einer Theaterbühne in Polen zur Aufführung kommen. Die Begriffe werden auch hier stets unter Anführungszeichen gesetzt, um ‚österreichisch‘ bzw. ‚aus Österreich‘ als kategorisierende Zuordnung sichtbar zu machen.

6 Bspw. Hans-Peter Bayerdörfer/Małgorzata Leyko/Małgorzata Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Tübingen: Niemeyer 1998 (= Theatron, 26).

zeigen.⁷ Mit dem für die Untersuchung gewählten Zeitraum ‚seit 1950‘ ist insbesondere die Rolle Österreichs als „Brücke‘ zwischen [...] Ost und West“⁸ und bedeutender Verhandlungsort kultureller Beziehungen mit dem sogenannten Osten im Kontext des Ost-West-Konflikts von Relevanz.⁹ Die Arbeit leistet einen Beitrag für den Forschungsbereich der Beziehungen zwischen Polen und Österreich und widmet sich folgenden Forschungsdesideraten, die die bisher lückenhafte Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich durch drei Aspekte ergänzt:

1. Eine systematische Übersicht zu Theaterbeziehungen an ausgewählten Beispielen (Inszenierungen), womit ein wichtiger Beitrag zur Grundlagenforschung erarbeitet wird.
2. Der Mobilitätsansatz¹⁰ mit der Perspektive Theatermobilität erlaubt es dem Forschungsgegenstand aus zwei Blickwinkeln und Sprachräumen zu begegnen, Mehrfachbezüge und transkulturelle Aspekte¹¹ mitzureflektieren und Theaterbeziehungen über die Vorstellung einer linearen Transferbewegung hinaus zu perspektivieren.
3. Der Zeitrahmen der Untersuchung von den 1950er Jahren bis in die 2010er Jahre ist von großer Bedeutung, da hier die entwicklungsperspektivische Betrachtung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen die Phasen vor und nach der politischen Wende 1989/1990 in Europa berücksichtigt, spezifische Muster identifiziert und herausarbeitet.

7 Vgl. bspw. Roman Taborski, „Zur Geschichte des österreichischen Repertoires im polnischen Theater (von Franz Grillparzer bis Franz Werfel), in: Małgorzata Leyko/Artur Pełka/Karolina Prykowska-Michalak (Hg.). *Felix Austria - Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, Fernwald: Litblockin 2009, S. 427-436; Jerzy Got, *Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) 1984; (= Theatergeschichte Österreichs Bd. 10/3, Donaumonarchie). Diese Publikation ist 1984 auch unter dem Titel „Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865“ auf Polnisch erschienen, vgl. Jerzy Got, *Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865*, Kraków: Wydawn. Literackie 1984; Siehe auch: Jerzy Got, *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie*, Wien: ÖAW 1997; (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. 10/4, Donaumonarchie). Weiterführende Literatur zum Diskurs Zentraleuropa und Habsburg und zu Verbindungen und Forschungsansätzen nach 1945, vgl. Johannes Feichtinger/Heidemarie Uhl, „Habsburg Zentraleuropa zwischen 1945 und heute. Wechselnde Perspektiven auf ein Forschungsfeld“, in: Daniel Graziadei et al. (Hg.). *Mythos - Paradies - Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2018, S. 95-108.

8 Andre Gingrich, „Österreichische Identitäten und Orientbilder. Eine ethnologische Kritik“, in: Walter Dostal (Hg.), *Wir und die Anderen. Islam, Literatur und Migration*, Wien: WUV 1999, S. 29-34, hier S. 33-34. Für den Literaturhinweis bedanke ich mich bei Caroline Herfert. Für das 1965 gegründete Österreichische Kulturinstitut in Warschau verwendet Alexander Burka den Begriff „Das Fenster zum Westen“. Alexander Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen? Zur Auslandskulturpolitik Österreichs in Ostmitteleuropa seit 1945 am Beispiel Polens und der Tschechoslowakei / Tschechiens*, Frankfurt a. Main [u.a.]: Lang 2012, S. 156.

9 Zur Differenzierung und Problematisierung von Begriffen wie Zentral- Mittel- und Osteuropa sowie der Prolongierung einer weltanschaulichen Wertung zwischen Ost und West bis ins 21. Jahrhundert, vgl. Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien [u.a.]: Böhlau 2020, S. 37-88.

10 Bspw. Stephen Greenblatt et al., *Cultural mobility. A Manifesto*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2010. In vorliegender Arbeit werden die Begriffe ‚Cultural mobility‘ sowie ‚kulturelle Mobilität‘ synonym verwendet.

11 Bspw. Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat (Hg.), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld: transcript 2012; Dagmar Freist/Sabine Kyora/Melanie Unseld (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume-Materialitäten-Erinnerungen*, Bielefeld: transcript 2019.

Eine Bestandsaufnahme und strukturierte Gesamtübersicht zu Inszenierungen im Rahmen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen, die zu Beginn des Dissertationsprojekts vorteilhaft gewesen wäre, liegt nicht vor.¹² Die Daten zu Akteur_innen (z.B. Regisseur_innen, Theaterbühnen/-ensembles/-gruppen), zu den Werken – also welche Texte und Autor_innen aus Polen an Theaterbühnen in Österreich und aus Österreich an Theaterbühnen in Polen zur Aufführung gekommen sind – und auch welche Sachverhalte und Themengebiete verhandelt werden, mussten erst erarbeitet, recherchiert und kontextualisiert werden. Desgleichen gilt für Inszenierungsdaten, Fragen zu Repertoireauswahl und wechselseitigen Einladungspolitik wie dem transkulturellen Austausch. Sie haben erst dokumentiert werden müssen, um sich einer ersten systematischen Bestandsaufnahme von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich über Fallbeispiele grundlegend annähern zu können. Am Anfang der Beschäftigung mit ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen sind somit quantitative Untersuchungen gestanden, die sich auch digitaler Verfahren bedient haben. Die Erstellung des Datenkorpus zu Inszenierungen in Österreich und Polen ist einerseits durch Datenerhebungen und -analysen analoger Quellen wie Bühnen-Jahrbücher und sogenannte Werkstatistiken,¹³ Theaterprogramm-Sammlungen¹⁴ und

12 Für polnisch-österreichische Theaterbeziehungen insbesondere eines längeren Zeitraums sind kaum strukturierte Daten (etwa tabellarische Auflistungen) zu Inszenierungen aufbereitet. Die in dieser Arbeit zusammengestellten Daten zu ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen erheben nicht den Anspruch einer vollständigen Übersicht zu polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen. Im Rahmen weiterer Untersuchungen wird es stetig zu Erweiterungen und auch zu Korrekturen kommen. Zu Inszenierungen von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen einer bestimmten Spielzeit wie etwa 1997/98, vgl. Artur Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, in: Artur Pelka/Karolina Prykowska-Michalak (Hg.), *Migrationen / Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*, Łódź [u.a.]: Machejek 2007, S. 141-154 (= Thalia Germanica, 11). Werke von Thomas Bernhard auf Theaterbühnen in Polen listet bspw. Ewa Mikulska-Frindo auf. Vgl. Ewa Mikulska-Frindo, „Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend. Zur Rezeption Thomas Bernhards in Polen“, in: Martin Huber et al. (Hg.), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*, Wien [u.a.]: Böhlau 2006, S. 139-154, hier S. 141.

13 Bspw. Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hg.), *Wer spielte was? 2018/2019. Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Köln: Deutscher Bühnenverein 2020. Derzeit sind 72 Ausgaben von *Wer spielte was?*, aktuellste Ausgabe zur Spielzeit 2018/2019, erschienen. Siehe auch die Jahrbücher der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (seit 1974: Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung), Erscheinungsverlauf unter unterschiedlichen Herausgeber_innenschaften und in unterschiedlichen Verlagen: 1944-1970 (Bd. 1-Bd. 17), 1974-1999 (Bd. 18/20-Bd. 34). Ab den 1980er Jahren lag der Fokus der Jahrbücher auf dem Verzeichnis von Inszenierungen in Österreich, vgl. Wiener Gesellschaft für Theaterforschung/Arbeitsgemeinschaft Theaterdok (ARGE Theaterdok), *Theater in Österreich 80/81. Verzeichnis der Inszenierungen*, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften 1982 (= Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung, 24).

14 Darunter analoge Programmsammlungen, bspw. das Pressearchiv der Wiener Festwochen. Auch die vom Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten herausgegebenen Jahrbücher der Österreichischen Auslandskultur/Austria Kultur International (austria.kultur^{int}) enthalten wichtige Programmhinweise, vgl. bspw. Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten-Sektion für Kulturelle Auslandsbeziehungen, *Austria Kultur International. Jahrbuch der Österreichischen Auslandskultur 2019*, Wien 2020.

Fachartikel erfolgt.¹⁵ Zudem sind Analysen digitaler Datensammlungen wie *Theadok*¹⁶ und *Encyklopedia Teatru Polskiego* (*Enzyklopädie des polnischen Theaters*, kurz *ETP*)¹⁷ unternommen worden.¹⁸ Ausgewertet worden sind dabei etwa an Theaterbühnen in Österreich inszenierte Werke von Autor_innen aus Polen sowie an Theaterbühnen in Polen inszenierte Werke von Autor_innen aus Österreich.¹⁹ Diese ersten Annäherungen an den Untersuchungsgegenstand haben gleichfalls erste Herausforderungen dargestellt. Denn systematische Abfragen, wo etwa mehrere Daten-Typen (wie Entitäten und Relationen) gleichzeitig ausgewertet werden können, sind je nach Datensammlung nur begrenzt möglich und erfordern idealerweise Programmierkenntnisse. Die Sammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego* weist zwar Autor_innen aus Polen aus, die an Theaterbühnen in Polen inszeniert werden; die Suche nach Autor_innen aus Österreich in Polen kann dort hingegen (ohne den Einsatz selbst entwickelter Tools) nur manuell, also einzeln und lediglich über eine alphabetische Reihung sämtlicher Autor_innennamen erfolgen. Auch liefern die

-
- 15 Bspw. Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-154; Siehe auch: Anna Milanowski, „Polnische-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989. Eine Mentalitäts- und Wirkungsgeschichte“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit den Zweiten Weltkrieg*, S. 46-57.
- 16 Die Inszenierungsdatenbank *Theadok* beinhaltet Daten zu Inszenierungen in Österreich, vgl. *Theadok*, <https://theadok.at> (24.04.2021). Der Datenbestand von *Theadok* umfasst derzeit an die 30.000 Inszenierungen, die entweder an Theaterbühnen/-orten in Österreich produziert oder aufgeführt worden sind. Seit der Konvertierung 2018 in ein neues Datenformat verfügt jede Entität über einen Identifier, so dass etwa Inszenierungen über *Theadok* referenziert werden können. Vgl. *Theadok*, „Daten-Theadok“, <https://theadok.at/about/data> (24.04.2021). In Folge wird in vorliegender Arbeit der *Theadok* Identifier als Referenz für in Österreich aufgeführte Inszenierungen verwendet. Daten zu Inszenierungen werden aus *Theadok* wie folgt zitiert: „Vgl. *Theadok*-Identifier: XYZ“. Identifikatoren sind insbesondere für die Bereitstellung von normierten Daten sowie die Datenvernetzung von Bedeutung und bieten stabile Verweise. Ein zitierbarer persistent identifier (PID) für Inszenierungen ist generell noch ausstehend, um Normdaten wie für Personen und Werke auch für Inszenierungen bereitzustellen und um auf einen dauerhaften Identifikator zurückgreifen zu können. Ein persistent identifier ist eine Referenz, die z.B. einen Datensatz, ein digitales Objekt langfristig identifizierbar macht, so sich ein Verweis über Weblinks (wie URLs; Uniform Resource Locator) ändern kann.
- 17 *Encyklopedia Teatru Polskiego* (kurz *ETP*) ist eine digitale Datensammlung zu Inszenierungen in Polen. Sie wird vom Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (Zbigniew Raszewski Theaterinstitut) in Warschau in Zusammenarbeit mit der Polnischen Gesellschaft für Theaterforschung herausgegeben, vgl. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Projekt ETP: Encyklopedia teatru polskiego“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/projekt-etp> (24.04.2021). Bis Mai 2020 waren Daten zu Inszenierungen im Online-Theaterportal *e-teatr*, gleichfalls vom Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego herausgegeben, abrufbar. Danach erfolgte eine Softwareumstellung, wodurch die bis dahin gesammelten Links nicht mehr verwendbar waren. 2020 wurde die Datensammlung *ETP* veröffentlicht. Vgl. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Bazy danych e-teatr.pl i Encyklopedii Teatru Polskiego“, *e-teatr*, 27.07.2020, <https://e-teatr.pl/bazy-danych-e-teatrpl-i-encyklopedii-teatru-polskiego-1531> (24.04.2021). In *ETP* werden nun alle Daten zu Inszenierungen in Polen bereitgestellt, die vormals das Portal *e-teatr* beinhaltete. Dies sind nur einige der Herausforderungen bei der Arbeit mit Daten, auch weil für eine beständige Referenzierung von Inszenierungen sogenannte persistent identifier notwendig wären. Soweit wie möglich wurden die Links in dieser Arbeit aktualisiert. Inszenierungen mit Produktionskontext in Polen beziehen sich auf beide Theaterportale *ETP* sowie *e-teatr*. Die Einträge zu Inszenierungen und Akteur_innen werden aus *ETP* und *e-teatr* wie folgt zitiert: „Titel des Eintrags“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, URL, Zugriffsdatum; „Titel des Eintrags“, *e-teatr*, URL, Zugriffsdatum.
- 18 Für die wissenschaftliche und technische Unterstützung bei der systematischen Datenauswertung danke ich Klaus Illmayer.
- 19 Vgl. dazu das Kapitel 1.4.3 und den Anhang: Tabellarische Auflistungen. Auf diese quantitativen Analysen wird auch in den beiden Fallbeispielen im zweiten und dritten Kapitel Bezug genommen.

Sammlungen jeweils Daten zu Inszenierungen in einer Theaterlandschaft. Im Fall von *Theadok* umfasst der Datenbestand circa 30.000 Inszenierungen aus den Jahren 1945-2001, die in Österreich zur Aufführung gebracht und/oder in Österreich produziert worden sind.²⁰ Daten zu Gastspielen von Theaterbühnen/-ensembles aus Österreich in Polen sind nicht enthalten, auch sind aktuellere Inszenierungen in Österreich (ab den 2000er Jahren) nur in einer Auswahl verfügbar.

Ein wesentlicher Teil der Untersuchung besteht aus der digitalen Aufbereitung theaterwissenschaftlicher Forschungsdaten, da eine strukturierte Übersicht zu Inszenierungen im Rahmen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen bisher nicht vorliegt. Die im Laufe dieser Dissertation erarbeiteten Forschungsdaten sind für in Österreich aufgeführte Inszenierungen in *Theadok* aufbereitet und verfügbar. Zusätzlich werden sie als tabellarische Auflistungen und mit der Erweiterung um Informationen zu ‚Theater aus Österreich‘ in Polen in tabellarischer Form im Anhang der Dissertation zur Verfügung gestellt.²¹ In verschriftlichter Form sind die untersuchten Beispiele (Inszenierungen) in den sogenannten Dokumentationen – im zweiten und dritten Kapitel – enthalten. Inszenierungen, Werke und Personen werden in dieser Dissertation über digitale Identifier und Links – soweit vorhanden – besser zitier- und referenzierbar gemacht, auch um eine Wiederverwendung der Forschungsergebnisse zu gewährleisten.²²

Eine Datenerhebung und -erfassung, die einen Gesamtanspruch erfüllt, ist in einem einzelnen Forschungsprojekt nicht vollständig möglich, so beschränkt sich diese Arbeit auf ausgewählte qualitative Beispiele (Fallbeispiele). Die Auswahl resultiert aus der analytischen und gegenüberstellenden methodischen Vorgehensweise, dem breit angesetzten Untersuchungszeitraum und dem Fokus auf beide Theaterlandschaften. In der Dissertation werden polnisch-österreichische Theaterbeziehungen exemplarisch anhand zweier signifikanter Fallbeispiele aufgezeigt. Im Mittelpunkt stehen dabei die beiden Zentren Warschau und Wien als Veranstaltungsorte internationaler Theaterfestivals – des „Warszawskie Spotkania Teatralne“ (Warschauer Theatertreffen)²³ und der „Wiener Festwochen“²⁴. Zum einen wird ‚Theater aus Österreich‘ im

20 Vgl. Theadok, „Daten. Theadok“, <https://theadok.at/about/data> (24.04.2021)

21 Der Anhang: Tabellarische Auflistungen enthält im Laufe dieser Arbeit zusammengestellte Daten und ist in einer ausführlicheren Version im Repositorium der Universität Wien, PHAIDRA, langzeitarchiviert online abrufbar, siehe: Sara Tiefenbacher, „Collection Theatremobilität: Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen seit 1950“, <https://phaidra.univie.ac.at/o:1185978>.

22 In der vorliegenden Arbeit werden Personen und Werke (Texte) über die Gemeinsame Normdatei (GND) referenziert. In Folge kurz ‚GND Identifier‘ genannt. Die Gemeinsame Normdatei wird von der Deutschen Nationalbibliothek verwaltet und enthält Normdaten zu Personen, Körperschaften und Werktitel. Vgl. Deutsche Nationalbibliothek, „DNB-GND“, 14.04.2021, <https://www.dnb.de/gnd> (24.04.2021).

23 Das Warszawskie Spotkanie Teatralne (Warschauer Theatertreffen) wird 1965 gegründet und findet in Warschau statt. Als eines der ältesten Theaterfestivals in Polen ist es ein lang bestehender Akteur sowie eine der wichtigsten Institutionen der Kultur- und Theaterlandschaft Polens. Vgl. Magdalena Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2010, S. 14.

24 Die Wiener Festwochen, gegründet im Jahr 1951 unter dem damals amtsführenden Stadtrat für Kultur in Wien, Hans Mandl (SPÖ), finden alljährlich im Mai und Juni in Wien statt. Vgl. Gert Kerschbaumer, „Wiener

Rahmen des *Warszawskie Spotkania Teatralne* und zum anderen ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen untersucht. Bezüge zu Polen und Österreich werden mittels Modalitäten herausgearbeitet, dazu zählen ‚Gastspiele‘, ‚Theaterarbeiten und Regisseur_innen‘ und ‚Werke und Autor_innen‘. Im Untersuchungszeitraum von fast sieben Jahrzehnten werden darüber Tendenzen und Entwicklungen, sogenannte Muster, dieser Theaterbeziehungen identifiziert und benannt. Den Abschluss der Untersuchung bildet eine Analyse zu Gastspielen von Theaterbühnen/-ensembles aus Österreich in Polen sowie aus Polen in Österreich in den 1950er und 1960er Jahren. Unter einem kultur- und identitätspolitischen Aspekt werden die Forschungsergebnisse der Fallbeispiele im vierten und letzten Kapitel der Dissertation mit jenen von Theaterbeziehungen abseits von Festivalstrukturen zusammengeführt.

Im Haupt- und Schlussteil verhandelt die Arbeit zudem Fragen des Zeitpunktes (Jahrzehnts) und Schauplatzes (dem Wann und Wo) der Ereignisse. An historisch relevanten Zeitknoten erfolgen Tiefenbohrungen – vertiefende Untersuchungen – die (kultur-)politische und (theater-)historische Kontexte einweben, um Transformationsprozesse aufzuzeigen.²⁵ Als Zeitknoten fungieren die Jahre 1955, 1965, 1990 und 2015. Von Interesse sind dabei die an diesen Knotenpunkten stattgefundenen Theaterbeziehungen (Inszenierungen), die darin involvierten Akteur_innen und inszenierten Texte und Themen. Die Dissertation arbeitet dabei an der Schnittstelle von Theatergeschichtsschreibung und Kulturwissenschaft unter der Berücksichtigung gesellschaftspolitischer Aspekte. In die Analyse einbezogen werden historische Zäsuren, wie die politische Wende 1989/90, und kulturpolitische Veränderungen seit dem Regierungswechsel 2015 und dem Antritt der nationalkonservativen Regierung unter Führung der Partei „Prawo i Sprawiedliwość“ („Recht und Gerechtigkeit“; in Folge kurz: PiS) in Polen.²⁶ Die Untersuchung des Gefüges ‚Politik - Geschichte - Theater‘ unter Einbeziehung von Forschungsliteratur und Quellen aus historischen sowie kulturwissenschaftlichen

Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hg.), *Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945*, Wien: Picus 1998, S. 300-328, hier S. 304. Die Wiener Festwochen bezeichnen sich gegenwärtig als „spartenübergreifendes Kunstfestival“. Wiener Festwochen, „Mission Statement-Wiener Festwochen“, 2020, <https://www.festwochen.at/ueber-uns/mission-statement/> (24.04.2021). In dieser Arbeit wird daher der Begriff ‚Festival‘ synonym für die Wiener Festwochen verwendet. Die Geschichte der Wiener Festwochen steht darüber hinaus mit der in den 1920er und 1930er Jahren stattgefundenen „Festwoche in Wien und Niederösterreich“ in Verbindung. Gert Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 301.

25 Im Rahmen des zweiten Kapitels erfolgen Vertiefungen in Form von Exkursen zur Situation in den 1990er Jahren. Das dritte Kapitel nimmt die kulturpolitischen Veränderungen seit den 2015er Jahren in Polen näher in den Blick. Im vierten Kapitel stehen die Jahre 1955 und 1965 im Fokus der vertiefenden Untersuchung.

26 Die Geschichte und Politik in Polen während der Zeit der Volksrepublik sowie nach 1989 wird in dieser Dissertation nicht detailliert erläutert. Rund um diesen Themenbereich existiert in der englisch- und deutschsprachigen Literatur eine große Auswahl an Forschungsliteratur. Vgl. auszugsweise Publikationen wie Timothy Snyder, *The Reconstruction of Nations. Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus. 1569-1999*, New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press 2003; Dieter Bingen (Hg.), *Länderbericht Polen. Geschichte-Politik-Wirtschaft-Gesellschaft-Kultur*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2009; Włodzimierz Borodziej, *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert. Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert*, München: Beck 2010; Christoph Augustynowicz, *Kleine Kulturgeschichte Polens. Vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Wien: Promedia 2017.

Fachbereichen ist für diesen theaterwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand unerlässlich,²⁷ insbesondere wenn Mobilitätsprozesse im Bereich Theater betrachtet werden.

Für den theaterhistorischen Ansatz dieser Arbeit war kritisch reflektiertes Quellenmaterial unabdingbar, da eine rein theoretische Bearbeitung einer theater- und rezeptionshistorisch orientierten Forschung nicht gerecht werden kann. Dem Zugriff auf Archive und Forschungsinstitute in Polen kommt dabei große Bedeutung zu, ebenso wie Forschungsaufenthalte in Polen unerlässlich gewesen sind. Ein großer Anteil des Quellen- und Analysematerials beruht auf Archivrecherchen, darunter auch erstmals im deutschen Sprachraum aufbereitete polnischsprachige Quellen. Dazu zählt auch die Auf- und Erarbeitung des deutsch- und polnischsprachigen Medienspiegels (Artikel in Fachzeitschriften, Zeitungen, insbesondere Theaterkritiken). Sofern nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen aus dem Polnischen ins Deutsche durch die Verfasserin dieser Dissertation erfolgt. Die Recherchearbeiten an Institutionen in Polen und Österreich wie dem „Instytut Teatralny imienia Zbigniewa Raszewskiego“ (Zbigniew Raszewski Theaterinstitut)²⁸, dem Österreichischen Kulturforum (ÖKF)²⁹ in Warschau, dem Österreichischen Theatrumuseum und dem Pressearchiv der Wiener Festwochen unterstützen so den Aufbau eines mehrsprachigen und mehrperspektivischen Forschungskorpus. Die Materialsichtung in beiden Sprachräumen wirkt eingeschränkten Sichtweisen entgegen und fördert eine innovative Betrachtungsweise, die den Aspekt Mobilität in den Fokus rückt. Überdies haben Voruntersuchungen zu Beispielen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen auch im Rahmen von Expert_inneninterviews stattgefunden.³⁰

27 Vgl. Brigitte Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, Wien [u.a.]: Böhlau 2010.

28 Das „Instytut Teatralny imienia Zbigniewa Raszewskiego“ (Zbigniew Raszewski Theaterinstitut) fungiert seit 2003 als staatliche Kulturinstitution Polens. Das Theaterinstitut ist ein wichtiger Akteur für die Dokumentation, Förderung sowie Archivierung von Theater in Polen. Es archiviert u.a. Dokumente des zeitgenössischen Theaters und ist das größte Archiv dieser Art in Polen. Die Sammlung des Instituts beinhaltet wichtige Kritiken, Rezensionen, Theaterprogramme, Tätigkeitsberichte sowie audio-visuelles Material. Näheres siehe: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodebskiej - Instytut Teatralny“, <https://www.instytut-teatralny.pl/pracownia-dokumentacji-teatru-im-barbary-krasnodebskiej/> (24.04.2021). Die Bezeichnung ‚imienia‘ – auch kurz ‚im.‘ – bezieht sich auf die Namensgebung des Instituts nach dem Theaterhistoriker Zbigniew Raszewski (1925-1992). GND-Identifizier: <http://d-nb.info/gnd/119399652>. Auch Theater/-bühnen tragen meist Namen bedeutender Akteur_innen. In dieser Arbeit wird die Namensgebung von Theater/-bühnen in deutscher Übersetzung über einen Bindestrich deutlich gemacht, bspw. bei „Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej“ (Altes Theater - Helena Modrzejewska). Ausnahme: Zbigniew Raszewski Theaterinstitut, da dieser Namen bereits im deutschsprachigen Raum gängig ist.

29 Das Österreichische Kulturforum Warschau (ÖKF), als „Österreichisches Kulturinstitut“ 1965 gegründet, ist eine außenkulturpolitische Institution der Republik Österreich. Die Kulturforen (insgesamt 30 in 28 Ländern) unterliegen dem Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten. Das Kulturforum in Warschau gestaltet Kulturprogramme und archiviert zudem Dokumente dieses kulturellen Austauschs zwischen Polen und Österreich, bspw. zu kulturellen Aktivitäten wie Szenischen Lesungen und Theateraufführungen/Gastspielen. Näheres siehe: Österreichisches Kulturforum Warschau, „Österreichisches Kulturforum Warschau“, <https://austria.org.pl/> (24.04.2021).

30 Die Gespräche wurden im Zeitraum 2011-2018 geführt; u.a. mit Expert_innen wie der Vizedirektorin des ÖKF Warschau, Ernestine Baig, der Journalistin und damaligen Projektmanagerin (Bereich Theater) des Polnischen Instituts Wien, Dorota Krzywicka-Kaindel, den Übersetzer_innen Doreen Daume und Andreas Volk, der

Für die Perspektive Theatermobilität hat die im Vorfeld der Untersuchung stattgefundene Auseinandersetzung mit dem Regisseur Krystian Lupa und seinen internationalen Theaterarbeiten im Kontext polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen den Ausschlag gegeben.³¹ Lupa kann hinsichtlich der Vielseitigkeit an inszenatorischen Bearbeitungen sowie der Quantität an Theaterproduktionen dabei eine bemerkenswerte Position zugeschrieben werden, auch weil er als „Sprachrohr“³² der Werke Thomas Bernhards sowie als „Thomas-Bernhard-Experte“³³ im polnischen und deutschsprachigen Raum rezipiert wird und für zahlreiche Inszenierungen von Werken von Autor_innen aus Österreich in Polen verantwortlich zeichnet; einige davon werden auch in Österreich inszeniert. Krystian Lupa ist so ein wichtiger Akteur polnisch-österreichischer Theatermobilität, dies insbesondere bezogen auf die beiden auf den Roman *Holzfällen. Eine Erregung*³⁴ von Thomas Bernhard basierenden Inszenierungen *Holzfällen*³⁵ am Grazer Schauspielhaus 2014 und die im selben Jahr am „Teatr Polski we Wrocławiu“ (Polnisches Theater in Wrocław)³⁶ erarbeitete Inszenierung *Wycinka/Holzfällen*³⁷, die zugleich die polnische Uraufführung des Stückes ist.³⁸ Diese Arbeiten, die an einer Theaterbühne in Österreich sowie in Polen wiederum mit unterschiedlichen Schauspieler_innen sowie kultur- und gesellschaftspolitischen Kontexten und in zwei Sprachen produziert worden sind, sind Teil einer

Schauspielerin Renate Jett sowie der Regisseurin und damaligen Wiener Volkstheater-Direktorin Anna Badora. Die Interview-Transkriptionen und Notizen befinden sich bei der Verfasserin.

- 31 Vgl. Sara Tiefenbacher, „Mobilität der Kritik am Beispiel von *Holzfällen. Eine Erregung*“, *Forum Modernes Theater* 31/1+2, 2020, S. 90-100. DOI: 10.2357/FMTh-2020-0008; Sara Tiefenbacher, „Polnisch-Österreichische Theatermobilität: zwei Inszenierungen von Thomas Bernhards *Holzfällen*“, in: Jamiółkowski/ Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 69–81.
- 32 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „staje się rzecznikiem twórczości austriackiego autora”. Mateusz Górniak, „Uczyńmy teatr miejscem konfrontacji. Ćwiczenia z Bernharda”, *Nowy Napis - Co Tydzień* 62, 13.08.2020, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-62/artykul/uczynmy-teatr-miejscem-konfrontacji-cwiczenia-z-bernharda> (24.04.2021)
- 33 Wolfgang Kralicek, „NESTROYPREIS. Der Wiener Theaterpreis - Beste Regie - Krystian Lupa“, *Nestroy. Der Wiener Theaterpreis*, 2014, http://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=143 (24.04.2021).
- 34 Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/4447199-3>
- 35 *Holzfällen*: Premiere: 10.01.2014 am Schauspielhaus Graz. Regie und Bühne: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard. Vgl. Norbert Mayer, „‘Holzfällen’ mit filigraner Klinge“, *Die Presse*, 12.01.2014, Online-Ausgabe 11.01.2014, 18:14, <https://www.diepresse.com/1544784/holzfällen-mit-filigraner-klinge> (24.04.2021); Siehe auch: Technische Hochschule Köln-Institut für Informationswissenschaft, „Holzfällen, Graz, 10.01.2014“, *Thomas Bernhard auf der Bühne* (Online), <https://www.iws.th-koeln.de/db/bernhard/inszenierungen/2830/> (24.04.2021). Krystian Lupa erarbeitet die Inszenierung am Grazer Schauspielhaus mit seiner Kolleg_innengruppe aus Polen unter der künstlerischen Mitarbeit von Łukasz Twarkowski, Piotr Skiba (Kostüme) und Mieczysław Mejza (Musik) mit Schauspieler_innen des Grazer Schauspielhaus-Ensembles auf Deutsch.
- 36 In weiterer Folge wird das seit 1949 in Wrocław (Breslau; Niederschlesien) bestehende Theater als „Teatr Polski Wrocław” angeführt.
- 37 *Wycinka/Holzfällen*: Premiere: 23.10.2014 am Teatr Polski Wrocław/Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego. Regie, Bühne, Licht: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard. Vgl. „Wycinka/Holzfällen“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50988/wycinka-holzfällen> (24.04.2021). ‚Wycinka’ ist Polnisch für ‚Holzfällen’, vgl. Thomas Bernhard, *Wycinka: eksytacja*, übers. Monika Muskała, Warszawa: Czytelnik 2011; (*Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt a.m Main: Suhrkamp 1984).
- 38 Vgl. Rafał Węgrzyniak, „Kolacja arytyczna jako stypa”, *Teatr* 1, 2015, S. 12-14, hier S. 14.

aufbauenden Auseinandersetzung Lupas mit Bernhards Werk *Holzfällen*.³⁹ Aus meiner vorangegangenen Beschäftigung mit diesen beiden Inszenierungen als ‚Fallbeispiel Holzfällen‘ resultiert, die in der Dissertation behandelten Beispiele polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen unter der Perspektive Theatermobilität zu betrachten. Ziel ist es, die Vielschichtigkeit polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen zu perspektivieren und Arbeiten von Theaterregisseur_innen in beiden Theaterlandschaften zu berücksichtigen.⁴⁰ Dementsprechend fällt der Analyse von Beispielen beider Theaterlandschaften in dieser Arbeit zentrale Bedeutung zu. Krystian Lupa Regiearbeiten und seine Rolle als Akteur polnisch-österreichischer Theatermobilität ziehen sich als roter Faden durch die Dissertation. Gerade in den Textpassagen über die inszenatorischen Bearbeitungen von Werken und Autor_innen aus Österreich in Polen im ersten Kapitel, in den im zweiten Kapitel behandelten ‚Produktionen aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen sowie in den im dritten Kapitel dokumentierten ‚Theater aus Österreich‘-Produktionen im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne ist die Auseinandersetzung mit Lupa tiefgreifend.

Diese Arbeit gliedert sich in vier Kapitel. Im ersten Kapitel werden die der Untersuchung zugrunde liegenden theoretischen Ansätze, die Perspektive Theatermobilität und methodische Vorgehensweisen erläutert. Es wird ein Überblick zum Forschungsstand und zu Modalitäten zeitgenössischer Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich gegeben. Diese Einführung in den Untersuchungsgegenstand liefert die Ergebnisse der unternommenen quantitativen Auswertungen zu an Theaterbühnen in Österreich inszenierten Werken von Autor_innen aus Polen, genauso wie sie Werke von Autor_innen aus Österreich an Theaterbühnen in Polen berücksichtigt. Von besonderem Interesse sind hier Veränderungen im Repertoire von Theaterbühnen in Polen, z.B. die ansteigende Rezeption von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen seit den 1990er Jahren. Unter Berücksichtigung dieser im ersten Kapitel dargelegten quantitativen Analysen konzentriert sich der Hauptteil der Arbeit auf die beiden Fallbeispiele, die repräsentative, signifikante, aber auch austauschbare Beispiele polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen sind.

39 Die wechselseitige Betrachtung der beiden Inszenierungen als ‚Fallbeispiel Holzfällen‘ macht vielschichtige Begegnungen deutlich, die diese beiden Inszenierungen charakterisieren. Die Analyse in den Theater- sowie Kulturlandschaften Österreichs und Polens ist gerade für die Mehrschichtigkeit dieses Beispiels erforderlich und lässt danach fragen, wie sich etwa die in *Holzfällen* formulierte ‚Erregung‘ Thomas Bernhards in unterschiedlichen Theaterlandschaften sowie gesellschaftspolitischen Kontexten mobilisieren lässt und wie diese inszeniert, also sichtbar gemacht wird. Vgl. Tiefenbacher, „Mobilität der Kritik am Beispiel von *Holzfällen*. Eine Erregung“, S. 90-100.

40 Bspw. Erwin Axers Inszenierung von Thomas Bernhards *Ein Fest für Boris* 1973 am Akademietheater Wien und die Inszenierung *Święto Borysa* (*Ein Fest für Boris*) 1976 am Teatr Współczesny in Warschau. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/7823>; Siehe auch: „Święto Borysa“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/15219/swieto-borysa> (24.04.2021).

Im zweiten Kapitel, dem umfangreichsten Teil der Arbeit, wird ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen in den Blick gestellt. Analysiert und dokumentiert werden Inszenierungen und Akteur_innen wie Theatergruppen/-ensembles und Regisseur_innen aus Polen in Österreich. In einer chronologischen Dokumentation zu den Wiener Festwochen 1951 bis 2019 werden ‚Produktionen aus Polen‘ als Beispiele polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen dargelegt. Diese als ‚Theater aus Polen‘ verhandelten Inszenierungen werden, nachdem Künstler_innen aus Polen sowie Theaterbühnen in Polen als Produktionsorte verantwortlich zeichnen, im Kontext der zeitgenössischen Theaterszene Polens untersucht. Andererseits werden die bei den Wiener Festwochen aufgeführten Inszenierungen als Gegenstand einer weiteren in dieser Arbeit untersuchten Theaterlandschaft verstanden – jener Österreichs. Die dort vorhandenen Spuren, darunter verstehe ich etwa Dokumente wie Programmhefte und Rezensionen, sind als sogenannte Theaterdokumentationen in Sammlungen und Archiven in Österreich aufzufinden.⁴¹ Die Untersuchung ‚polnischer Produktionen‘ bei den Wiener Festwochen ist zugleich ein Versuch, eine Verschränkung der zeitgenössischen Theaterlandschaften Polens und Österreichs anhand ausgewählter Beispiele sichtbar zu machen. Der theaterhistorische Zugang dieser Arbeit ist dabei grenz(en)übergreifend angelegt und geht über klassische Muster einer national orientierten Theatergeschichtsschreibung hinaus.⁴² Der mehrperspektivische Ansatz bei der Analyse von ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen wird insbesondere dann in den Ausführungen deutlich, wenn Akteur_innen und Inszenierungen aus Polen, die in der Theaterlandschaft in Österreich im Rahmen der Wiener Festwochen aufgeführt und in Theaterkritiken der österreichischen Presse besprochen werden, zugleich innerhalb der Theaterlandschaft Polens

41 Ein Großteil der in vorliegender Arbeit ausgewerteten Rezensionen der österreichischen Presse befinden sich im Kritikenarchiv (*Theadok*-Archiv) der Fachbereichsbibliothek des Instituts für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien. Die dortige wissenschaftliche Videothek beinhaltet Audio- und Videoaufzeichnungen von analysierten Inszenierungen. Weitere Rezensionen wurden dem Pressearchiv der Wiener Festwochen entnommen. Ich möchte mich ganz herzlich bei der Presseabteilung der Wiener Festwochen, insbesondere bei Sarah Preyer und Judith Kaltenböck, bedanken. Ein Verzeichnis der verwendeten Rezensionen befindet sich im Anhang der Dissertation.

42 Stefan Hulfeld reflektiert Theatergeschichtsschreibung gerade in Bezug auf das 18. und 19. Jahrhundert als „Werkzeug zur Konstruktion kultureller Identität“ und weist zugleich auf die Problematik einer steten Reproduktion national orientierter Theatergeschichtsbilder hin. So die gleichfalls vorherrschenden internationalen Theaterpraxen in den jeweiligen Theatergeschichten nicht umfänglich erfasst worden sind. Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos 2007, S. 41-43 (= Materialien des ITW Bern, 8). Auch wenn sich diese Untersuchung auf ein anderes Jahrhundert bezieht, kann dies meines Erachtens nach und zum Teil auch für die Beschäftigungen mit Theatergeschichte(n) im 20. und 21. Jahrhundert gelten. Vgl. dazu: Stephen. E. Wilmer (Hg.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City: Univ. of Iowa Press 2004; Stephen. E. Wilmer (Hg.), *National Theatres in a Changing Europe*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008; Siehe auch aus geschichtswissenschaftlicher Disziplin: Philipp Ther, „Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe“, *Central European History* 36/1, 2003, S. 45-73. DOI: 10.1163/156916103770892168. Theaterwissenschaftliche Projekte und Forschungsarbeiten der vergangenen Jahre, die zu einer globalen und transnationalen Theatergeschichtsschreibung arbeiten, siehe z.B. das „Centre for Global Theatre History“ an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München. Centre for Global Theatre History, „Global Theatre Histories - LMU Munich“, <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/> (24.04.2021).

kontextualisiert werden; somit ein Zusatzkontext hergestellt und weitere Bezugspunkte (sowie Theatergeschichte(n)) eingewoben werden. Äußerungen und Kommentare von Kritiker_innen in der österreichischen Presse erhalten breiten Raum, da hier Fragen nach Stereotypisierungen von ‚Theater aus Polen‘ nachgegangen wird. In der Auseinandersetzung mit Theaterkritiken und den Kommentaren der Rezensent_innen über ‚Theater aus Polen‘ in Österreich greife ich auf die langjährigen Untersuchungen der Sprachwissenschaftler_innen Ruth Wodak, Martin Reisigl, Bernd Matouschek und Franz Janussek und ihren diskurshistorischen Ansatz zurück; auch um diskriminierende Diskurspraktiken zu benennen.⁴³ Die Beschäftigung mit Rezensionen nimmt insbesondere in diesem Kapitel im Verhältnis zum folgenden Fallbeispiel (‚Theater aus Österreich‘ in Polen) Raum ein, da es sich bei letzterem hauptsächlich um Inszenierungen von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen mit Produktionskontext in Polen handelt. Hingegen werden im Fallbeispiel zu den Wiener Festwochen vorwiegend Gastspiele von Theaterbühnen/-ensembles aus Polen ausgeführt, was den Diskurs um ‚polnisches‘ Theater in Österreich nochmals deutlich sichtbarer werden lässt.

Anschließend an das Fallbeispiel zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen beschäftigt sich das dritte Kapitel mit ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Theaterfestivals Warszawskie Spotkania Teatralne (Warschauer Theatertreffen) und konzentriert sich dabei auf die zeitgenössische Festivalszene in Polen. Dieses Fallbeispiel dokumentiert ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warschauer Theatertreffens als Pendant zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen und nimmt dabei die jüngste Vergangenheit genauer unter die Lupe. Die Untersuchung des Warszawskie Spotkania Teatralne – kurz WST genannt – illustriert so die unterschiedlichen Facetten polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen, die es zu berücksichtigen gilt. Einerseits bedeutet dies eine Erweiterung der Untersuchungsperspektive auf die Theaterlandschaft in Polen, andererseits werden Unterschiede bei den Modalitäten deutlich. Überdies stellt sich auch für dieses Fallbeispiel der historische Kontext um die Wende 1989/1990 als einschneidende Zäsur heraus. Die Arbeit an der Dokumentation polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen wird dabei um Inszenierungen von ‚Theater aus Österreich‘ in Polen im Rahmen des Warschauer Theatertreffens ergänzt.

Aus der aktuellen Perspektive auf ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warschauer Theatertreffens erfolgt im vierten Kapitel ein Sprung in eine historisch weiter zurückliegende Vergangenheit. Die Schwerpunktverlagerung auf die 1950er und 1960er Jahre ist als

43 Vgl. bspw. Martin Reisigl/Ruth Wodak, „The discourse-historical approach“, in: Ruth Wodak/Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Studies*, London [u.a.]: Sage 2016, S. 23-61; Bernd Matouschek/Ruth Wodak/Franz Janussek, *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde? Genese und Formen von rassistischen Diskursen der Differenz*, Wien: Passagen 1995.

Zusammenführung der beiden Fallbeispiele konzipiert, die entlang der Theaterfestival-Gründungen der Wiener Festwochen in den 1950er Jahren und des Warschauer Theatertreffens Mitte der 1960er Jahre erfolgt. Dieser bewusst gesetzte Rückblick ist zudem eine Ergänzung zur Auseinandersetzung mit ‚Theater aus Österreich‘ in Polen im Rahmen des dritten Kapitels, da weitere Beispiele von ‚Theater aus Österreich‘ in Polen analysiert und (kultur)politische sowie (theater)historischer Sachverhalte in den Blick genommen werden, behandelt doch das vierte Kapitel Auftritte von Theaterbühnen/-ensembles – darunter größtenteils Nationaltheater – aus Österreich in Polen sowie aus Polen in Österreich. Näher dargelegt werden die Beziehungen zwischen dem Burgtheater Wien, dem „Teatr Narodowy“ (Nationaltheater Warschau)⁴⁴ und dem „Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej“ (Altes Theater – Helena Modrzejewska, kurz: Stary Teatr)⁴⁵ im Rahmen des von mir als solchen bezeichneten ‚Nationaltheater‘-Austauschs⁴⁶ in den Jahren 1956, 1965 und 1967. Dies erfolgt nicht zuletzt aus der Intention heraus, polnisch-österreichische Theaterbeziehungen wechselseitig und abseits von Festivalstrukturen zu untersuchen. Dabei sind anhand der Zeitknoten 1955 und 1965 kultur- sowie identitätspolitische Motive von großem Interesse.⁴⁷ Das Augenmerk liegt auf den Kontexten dieser in den 1950er und 1960er Jahren stattgefundenen Gastspiele und den Theater- und Kulturlandschaften Polens und Österreichs. Einerseits umfasst das Umfeld der Gastspiele die Festivalgründungen selbst. Andererseits betrifft es bedeutende Theaterfeierlichkeiten in Wien 1955 sowie in Warschau 1965. Diese beiden Jahresdaten markieren theaterhistorische und kulturpolitische Feierlichkeiten wie die Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper 1955 in Wien, die Wiedereröffnung des „Teatr Wielki“ (Großes Theater)⁴⁸ und die „200-Jahr-Feier Nationaltheater“ 1965 in Warschau. Ein Blick aus Polen auf die österreichische Theater- und

44 Die Räumlichkeiten des „Teatr Narodowy“ (Nationaltheater Warschau) befinden sich im rechten Flügel des „Teatr Wielki“ (Großen Theaters). Seit 2005 trägt das Teatr Narodowy zusätzlich den Namen des Theaterregisseurs Jerzy Grzegorzewski (1939-2005). GND Identifier: Näheres zur Geschichte des Teatr Narodowy, vgl: „Teatr Narodowy“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1301/teatr-narodowy> (24.04.2021)

45 Die Geschichte des „Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej“ geht in Krakau bis ins 18. Jahrhundert zurück. Die Bezeichnung „Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej“ steht für den Zeitraum 30.09.1956 bis 22.02.2001. Ab dem 23.02.2001 wird das Theater unter dem Titel „Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej“ (Nationaltheater ‚Stary‘ - Helena Modrzejewska) geführt. Meist wird für das Theater jedoch die Kurzversion ‚Stary Teatr‘ verwendet, die in Folge in vorliegender Arbeit weiter verwendet wird. Näheres zur Geschichte des Stary Teatr, vgl. „Stary Teatr“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/452/stary-teatr> (24.04.2021). Die Namensgeberin des Theaters, Helena Modrzejewska (1840-1909), war eine bedeutende Schauspielerin des 19. Jahrhunderts und bekannt für ihre Rollen in Shakespeare-Stücken. GND-Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118992023>.

46 Der Begriff Nationaltheater steht unter Anführungszeichen, da eines der dabei beteiligten Theater – das Stary Teatr – zum Zeitpunkt des Gastspiels administrativ noch nicht den Status eines Nationaltheaters erlangt hat. Das Stary Teatr wird am 23.02.2001 zum Nationaltheater ernannt, gilt aber schon zuvor als eines der renommierten Theater Polens.

47 Ein interessanter Aspekt für eine weitere Erforschung des ‚Nationaltheater‘-Austauschs in den 1950er und 1960er Jahren wäre, die im Rahmen der Gastspiele aufgeführten Inszenierungen auf Herta Schmidts These über Gastspiele als „Pilotaufführungen“ zu untersuchen. Herta Schmid, „Mrożek auf deutschsprachigen Bühnen - Schwierigkeiten im deutsch-polnischen Dialog“, in: Bayerdörfer/ Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 181-203, hier: S. 185.

Kulturlandschaft Mitte der 1950er Jahre wird dabei besonders gewichtet.⁴⁹ Die Bearbeitung wechselseitiger Theaterbeziehungen in den 1950er und 1960er Jahren (Gastspiele) macht Parallelen deutlich, die anhand der zu den Wiedereröffnungen stattgefundenen bedeutenden Theaterfeierlichkeiten in Polen und Österreich herausgearbeitet werden. Darüber hinaus etablieren sich Gastspiele in den Anfängen zeitgenössischer Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich, insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren, auch abseits der Organisationsform Festival als wichtiger Impetus kultureller Beziehungen zwischen den beiden Ländern, können doch Gastauftritte als künstlerische Prozesse in der Zeit des sogenannten Kalten Krieges auch als wichtige Vermittlungsinstanz kultureller und kulturpolitischer Beziehungen gelesen werden.⁵⁰

Die Beschäftigung mit Gastspielen in den 1950er und 1960er Jahren unterstreicht die mehrperspektivische Betrachtung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen in dieser Arbeit, da beide Perspektiven oder Richtungen von Theaterbeziehungen – Polen-Österreich und Österreich-Polen – im Vordergrund stehen. Darüber hinaus liegt die Motivation eben dieses Sprungs zurück in die Vergangenheit und einer umgekehrten chronologischen Reihung der Kapitel – zuerst den Blick auf den Zeitraum bis 2019 zu richten und erst dann umfassend Beispiele zu den 1950er und 1960er Jahren zu behandeln – darin, die verschiedenen Phasen und auch Pausen von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich aufzuzeigen. Respektive sei damit auf die „nicht immer linear verlaufende Entwicklung“⁵¹ der Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich verwiesen. Ähnliche Tendenzen, dass die kulturellen Beziehungen zwischen den deutschsprachigen Ländern und Polen „[i]n der Vergangenheit [...] immer von der jeweiligen politischen Situation abhängig“⁵² gewesen sind, machen auch die Theaterwissenschaftler_innen Małgorzata Sugiera und Małgorzata Leyko aus. Und gerade diesen Zusammenhang und die kultur- und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, in die auch polnisch-österreichische Theaterbeziehungen eingebettet sind,

48 Im „Teatr Wielki“ (Großes Theater) befindet sich die „Opera Narodowa“ (Nationaloper), das Teatr Narodowy (Nationaltheater Warschau) sowie das Theatermuseum. Es ist das größte Theatergebäude Warschaus.

49 Vgl. Kapitel 4.2.1.1.

50 Vgl. Simo Mikkonen/Jari Parkkinen/Giles Scott-Smith, „Exploring Culture in and of the Cold War“, in: Simo Mikkonen/Jari Parkkinen/Giles Scott-Smith (Hg.), *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin [u.a.]: De Gruyter Oldenbourg 2019, S. 1-11, hier S. 3 (= Rethinking the Cold War, 4). Der Literaturwissenschaftler Martin Roeder-Zerndt führt bezogen auf zeitgenössische Theaterfestivals aus, dass diese „[i]n der Frühzeit der Internationalisierung dazu [dienten], Brücken zu bauen [...]“. Sie boten eine wichtige Alternative zur offiziellen Diplomatie und häufig die einzige Möglichkeit für grenzüberschreitende Kontakte. Insofern hatten sie eine eminent wichtige Funktion in der Unterstützung der Arbeit der klassischen Mittler, und häufig standen sie im Dienst derselben“. Martin Roeder-Zerndt, „Vielfalt und Internationalisierung – Die Funktion der Festivals im Theater“, in: Michael Freundt/Ann-Elisabeth Freundt (Hg.), *Neugier und Leidenschaft: Theater der 90er und internationale Festivals. Festivalschrift anlässlich der 10. euro-scene Leipzig*, Leipzig: euro-scene 2000, S. 81-86, hier S. 81.

51 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 47.

52 Małgorzata Sugiera/Małgorzata Leyko, „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945. Ein Abriß“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 3-12, hier S. 7.

greift die Arbeit über die Analyse von Gastspielen in den 1950er und 1960er Jahren im letzten Kapitel auf.

Die Bearbeitung des Themenkomplexes polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen wird mit vorliegender Dissertation um bisher in der Forschung nicht vertiefte Aspekte und kaum rezipierte Theaterproduktionen erweitert. Durch den Einbezug digitaler Verfahren liefern die im Laufe der Arbeit erstellten Forschungsdaten zudem neue Erkenntnisse für das Forschungsthema.

1 Im Blick: Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich

1.1 Perspektive Theatermobilität

In der Forschungsliteratur zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern sind eine Vielzahl von Begriffen in Gebrauch.⁵³ In Analysen wird auf unterschiedliche theoretische Konzepte und Begrifflichkeiten zurückgegriffen, um kulturelle Austauschprozesse im Bereich Theater zu beschreiben. Dabei kommen Schwerpunktsetzungen sowie die Perspektiven, wie dem Forschungsgebiet begegnet wird, zum Ausdruck. Welche Begriffe in den wissenschaftlichen Bearbeitungen historischer sowie zeitgenössischer Theaterbeziehungen verwendet werden, ist folglich von besonderem Interesse. Historisch betrachtet, verweisen die gebrauchten Begriffe auf unterschiedliche Interpretationen von Prozessen und Dynamiken eines sogenannten kulturellen Austauschs. Bei manchen Begriffen werden auch ideologische Implikationen deutlich.

Leon Schiller⁵⁴, Theaterregisseur, -direktor und -theoretiker, wählt für seinen 1953 in der Theaterzeitschrift *Theater der Zeit*⁵⁵ publizierten Beitrag zu polnisch-deutschen Theaterbeziehungen den Ausdruck „Theaterverbundenheit“.⁵⁶ Schiller behandelt in seinem Aufsatz, der anlässlich einer Aufführung der Oper *Halka*⁵⁷ in seiner Regie an der Staatsoper Berlin (Ost) erscheint, die Rezeption von Werken deutschsprachiger Dramatiker_innen im ‚polnischen‘ Theater vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert und verweist dabei auch auf die Jahrhunderte langen – von Leon Schiller als

53 Die Ausführungen im Kapitel 1.1. „Perspektive Theatermobilität“ greifen Überlegungen auf und erweitern diese, die ich im Rahmen von zwei Artikeln ausgeführt habe. Vgl. Tiefenbacher, „Polnisch-Österreichische Theatermobilität: zwei Inszenierungen von Thomas Bernhards *Holzfällen*“, S. 69–81; Tiefenbacher, „Mobilität der Kritik am Beispiel von *Holzfällen. Eine Erregung*“, S. 90–100.

54 Leon Schiller (1887–1954), Theaterwissenschaftler, Theaterregisseur sowie -leiter, Theaterhistoriker, -kritiker, Übersetzer; eigentlich Leon J. de Schildenfeld Schiller. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118921231>. Der Theaterhistoriker Jerzy Timoszewicz hebt Schillers Bedeutung für das ‚polnische‘ Theater im 20. Jahrhundert hervor, indem er ihn als „Schöpfer des modernen Theaters in Polen“ bezeichnet und auch auf Schillers Interessen, insbesondere zum deutschsprachigen Theater hinweist. Siehe: Jerzy Timoszewicz, „Leon Schiller und die deutschsprachige Kultur“, in: Richard Brinkmann et al. (Hg.), *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, München: Wilhelm Fink 1982, S. 537–547, hier S. 537–538. Zu Leon Schiller sind zahlreiche Publikationen auf Polnisch erschienen. Eine Zusammenstellung findet sich online in *Encyklopedia Teatru Polskiego*, vgl. „Leon Schiller. Autorzy“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/26/leon-schiller> (24.04.2021).

55 Die deutschsprachige Theaterzeitschrift *Theater der Zeit* (TdZ) wurde 1946 in Berlin (Ost) gegründet. Sie erscheint monatlich (10-mal im Jahr, exkl. des jährlichen Arbeitsbuches) im Theater der Zeit Verlag in Berlin. Vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, „Theater der Zeit“, 21.03.2021, 17:06, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Theater_der_Zeit&oldid=210055944 (24.04.2021)

56 Vgl. Leon Schiller, „Polnisch-deutsche Theaterverbundenheit“, *Theater der Zeit* 4, 1953, S. 34–37.

57 Zur Inszenierung *Halka* in der Regie von Leon Schiller mit der Premiere an der Warschauer Oper am 31.05.1953, vgl. „Halka“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26501/halka> (20.08.2020).

kolonialistisch beschriebenen – Theaterbeziehungen.⁵⁸ Der Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann⁵⁹, 1943 Gründer des ‚Zentralinstituts für Theaterwissenschaft‘ (jetzt: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft) an der Universität Wien, operiert wiederum im Kontext von Theaterforschung und Theaterraustausch in den 1950er und 1960er Jahren mit Begriffen wie „Völkerverständigung“, „Völkerbegegnung“ und „völkerverbindend“.⁶⁰ Es sind Begriffe, die in zahlreichen seinen Publikationen eingesetzt werden, etwa in dem 1956 veröffentlichten Artikel „Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung“⁶¹, in dem Kindermann das Konzept einer „völkerverbindenden Theaterwissenschaft“⁶² an der in Wien 1955 organisierten „Europäischen Theaterausstellung“⁶³ sowie der internationalen Organisation „Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale/International Federation for Theatre Research (FIRT/IFTR)“⁶⁴ ausführt.⁶⁵ In der Auseinandersetzung mit den „[t]heatralischen Völkerbegegnungen in den Donauländern“⁶⁶,

58 Schiller streift in seinen Erläuterungen Autoren wie Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, die Volksstücke Ferdinand Raimunds und Johann Nestroys sowie Werke von Arthur Schnitzler, Gerhart Hauptmann und Bertolt Brecht. Vgl. Schiller, „Polnisch-deutsche Theaterverbundenheit“, S. 34. Siehe auch: Timoszewicz, „Leon Schiller und die deutschsprachige Kultur“, S. 546.

59 Heinz Kindermann (1894-1985); Theater- und Literaturwissenschaftler. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118562193>. 1943 wird er als ordentlicher Professor auf den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an die Universität Wien berufen und leitet das ‚Zentralinstitut für Theaterwissenschaft‘ von 1943 bis zu seiner Enthebung 1945. Vgl. Paul M. Delavos/Caroline Herfert, „Alltagsgeschäft – Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“, in: Birgit Peter/Martina Payr (Hg.), *„Wissenschaft nach der Mode“? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: Lit 2008, S. 52-75, hier S. 53. 1954 erhielt Kindermann sein Ordinariat an der Universität Wien zurück. Kindermann war seit dem 1.05.1933 NSDAP-Mitglied, förderndes Mitglied der SS (Sturmstaffel), Lektor für die vom Amt Rosenberg herausgegebene ‚Bücherkunde‘. Siehe dazu: Birgit Peter, „Wissenschaft nach der Mode‘. Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945. Positionen und Stationen“, in: Peter/Payr (Hg.), *„Wissenschaft nach der Mode“?*, S. 15–51, hier S. 23; Birgit Peter, „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann: Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer als deutsche Volksdramatiker“, in: Stephan Kurz, Michael Rohrwasser, Daniela Strigl (Hg.), *Der Dichter und sein Germanist. Symposium in Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*, Wien: new academic press 2012, S. 81-95, hier S. 88; Birgit Peter, „Heinz Kindermann: Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft (1943)“, in: Thomas Assinger/Elisabeth Grabenweger/Annegret Pelz (Hg.), *Die Antrittsvorlesung: Wiener Universitätsreden der Philosophischen Fakultät*, Göttingen: V&R unipress 2019, S. 225-236, hier S. 229; Uwe Bauer/Karin Gradwohl-Schlacher, *Literatur in Österreich 1938–1945*. Bd. IV: *Wien*, Wien: Böhlau 2018, S. 400. Siehe darüber hinaus: Birgit Peter, „Antiziganismus, Antislawismus und Antisemitismus als Karrierestrategie: Über einen theaterwissenschaftlichen ‚Gründungsvater‘“, in: Oliver Rathkolb (Hg.), *Der lange Schatten des Antisemitismus: Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 173-181; Klaus Illmayer, „Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich“. Dipl.-Arb., Univ. Wien 2009.

60 Heinz Kindermann, „Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung“, *Maske und Kothurn* 2/3-4, 1956, S. 354-358; Heinz Kindermann, „Theatralische Völkerbegegnungen in den Donauländern“, *Maske und Kothurn* 11/2-3, 1966, S. 105-122; Heinz Kindermann, „Die völkerverbindende Funktion der Theaterwissenschaft. Der internationale Kulturaustausch zwischen den Theaterforschern“, in: Ilona T. Erdelyi (Hg.), *Helikon. Weltliterarischer Beobachter*, Wien: ÖAW 1979, S. 179-186 (= Literatur und Literaturgeschichte in Österreich, Sondernummer).

61 Kindermann, „Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung“, S. 354-358.

62 Ebenda, S. 355.

63 Die Europäische Theaterausstellung fand vom 20. September bis 5. Dezember 1955 im Wiener Künstlerhaus statt. Vgl. Heinz Kindermann/Franz Hadamowsky (Hg.), *Europäische Theaterausstellung: Wien Künstlerhaus 20. September - 5. Dezember 1955*, „Katalog zur Ausstellung“, Wien [u.a.]: Frick 1955.

64 Zur Geschichte der FIRT/IFTR, siehe: International Federation for Theatre Research, „History | IFTR“, <https://www.iftr.org/organisation/history> (Zugriff 13.04.2021)

65 Vgl. auch: Kindermann, „Die völkerverbindende Funktion der Theaterwissenschaft“, S. 179-186.

66 Kindermann, „Theatralische Völkerbegegnungen in den Donauländern“, S.105.

publiziert 1966 in *Maske und Kothurn*, untersucht Kindermann die internationale Theater- und Musikausstellung 1892 in Wien. Neben Gastspielen der Comédie Française und des Deutschen Theaters (Berlin) werden dabei auch Gastauftritte „ebenbürtig[er] tschechische[r], ungarische[r] und polnische[r] Bühnen“⁶⁷ verhandelt, wie Kindermann beschreibt. Er unterstreicht in diesem Zusammenhang:

„Mit einemmal begreifen wir, daß es auch andere Überlegungsformen gibt als die unseren; daß es auch andere Traditionen und Antitraditionen gibt als die uns bisher geläufigen; wir sehen mit einemmal, daß andere Völker – in welcher Schicht immer, von den Königen bis zu den Bettlern – aus anderen geschichtlichen, aus anderen soziologischen, aus anderen Volksüberlieferungen leben als wir und daß ihr Lebensrecht deshalb nicht geringer ist als das unsere“.⁶⁸

Zu hinterfragen ist mit Verweis auf dieses Zitat, ob die Kindermann'sche Auslegung von ‚theatralischer Völkerbegegnung‘ und Theater als „völkerverbindende [...] Erscheinungsform [...] des Kulturlebens“⁶⁹ sich auf ein egalitäres Verständnis von kulturellen Beziehungen in Europa bezieht, wenn dabei der Terminus „Lebensrecht“ und das Adjektiv „geringer“⁷⁰ Ausdruck finden.⁷¹ Relevant ist für diesen Kontext auch die Feststellung Beate Hochholding-Reiterers, dass nach 1945 bei Kindermann „das Nationale“ – während der NS-Zeit wesentlicher Anknüpfungspunkt an die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts – [...] als das ‚Europäische‘ zum ‚Völkerverbindenden‘ ausgeweitet⁷² wird. Während Kindermann in der NS-Zeit das ‚Europäische‘ noch mit dem „kulturellen Überlegenheitsanspruch des ‚Deutschen‘“⁷³ vertritt, wird nach 1945 das völkerverbindende mit einem gesamteuropäischen, aber vorrangig westeuropäischen Schwerpunkt hervorgehoben. Kindermanns Rekurs auf ein ‚Lebensrecht‘ verweist zudem deutlich auf ein Weiterwirken seines ns-ideologischen Denkens, was im Diskurs der deutschsprachigen Theaterwissenschaft nach 1945 zu reflektieren ist.⁷⁴ Kindermanns Begrifflichkeiten für Beziehungen im Bereich Theater unterscheiden sich daher deutlich von Leon Schillers, der für die Bezeichnung von Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern „Theaterverbundenheit“⁷⁵ einsetzt.

67 Ebenda, S. 107.

68 Ebenda, S. 106.

69 Kindermann/Hadamowsky, *Europäische Theaterausstellung 1955*, S. 16.

70 Kindermann, „Theatralische Völkerbegegnungen in den Donauländern“, S.106.

71 Die Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter unterstreicht, dass sich „nach 1945 [...] Wissenschaftler wie Kindermann erneut auf der Basis ihrer im Nationalsozialismus bewährten Strategien und erworbenen Grundlagen“ formierten. Peter, „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann“, S. 90; Vgl. auch: Beate Hochholding-Reiterer, *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Göttingen: Wallstein 2014, hier S. 378-381 (Kap. Nation und Erbe – Vererbungslehren).

72 Vgl. Ebenda, S. 378.

73 Illmayer, „Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich“, S. 41.

74 Vgl. Peter, „Wissenschaft nach der Mode“. Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945“, S. 15-51; Siehe auch: Peter, „Heinz Kindermann: Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft (1943)“, S. 225-236.

75 Vgl. Schiller, „Polnisch-deutsche Theaterverbundenheit“, S. 34.

Mit der in vorliegender Dissertation eingenommenen Perspektive der kulturellen Mobilität⁷⁶ und dem Einbezug transkultureller Ansätze⁷⁷ wird ‚Völkerbegegnung‘ und ‚Völkerverständigung‘ kritisch reflektiert. Der Gebrauch von Begriffen wie ‚Völker‘ und ‚Volk‘ ist zu hinterfragen, da die politische Dimension mitbedacht werden muss.⁷⁸ Lutz Hoffmann unterstreicht in seiner Analyse zur ideologischen Struktur des Begriffes ‚Volk‘: „‚Volk‘ [ist] immer eine Totalität“⁷⁹, die „Abgrenzungen und Ordnungen legitimiert“.⁸⁰ Der Begriff bedient im Verständnis von „‚Volk‘ als existentieller Begriff“⁸¹ Mechanismen von Macht und Exklusion, wird doch mit „‚Volk‘“ immer nur ein „Ausschnitt von Menschen“⁸² verstanden. Von Bedeutung ist die Sensibilisierung für ideologische Auslegungen, insbesondere der Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Ideologemen, um das Weiterwirken rassistischen sowie völkisch-nationalistischen Gedankenguts zu demaskieren. Dies ist auch deswegen von Bedeutung, da empirische Untersuchungen öffentlicher (politischer) Diskurse auf die Übernahme gerade dieses ideologischen Verständnisses von ‚Volk‘ und ‚Völker‘ aufzeigen.⁸³

76 Vgl. bspw. Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility*.

77 Zu Transkulturalität, vgl. bspw. Wolfgang Welsch, *Transkulturalität: Realität - Geschichte – Aufgabe*, Wien: new academic press 2017; Wolfgang Welsch, „Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today“, in: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage 1999, S. 194-213; Wolfgang Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomson (Hg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand 1997, S. 67-90. Der Philosoph Wolfgang Welsch hat zahlreiche theoretische und analytische Beiträge zum Konzept von Transkulturalität seit den 1990er Jahren erarbeitet und damit den Begriff Transkulturalität im deutschsprachigen Raum geprägt. Nicht berücksichtigt werden in Welschs Konzept hingegen Macht- sowie Geschlechterverhältnisse, vgl. Wolfgang Gippert/Petra Götte/Elke Kleinau, „Transkulturalität: gender- und bildungshistorische Perspektiven. Zur Einführung in den Band“, in: Wolfgang Gippert/Petra Götte/Elke Kleinau (Hg.), *Transkulturalität: Gender- und bildungshistorische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2008, S. 9-24, hier S. 14; Siehe auch: Britta Saal/Michiko Mae (Hg.), *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht*, Wiesbaden: Springer VS 2007 (= Geschlecht und Gesellschaft, 41). Der Begriff Transkulturalität geht zudem auf den Begriff der transculturación der 1940er Jahre zurück, den der Anthropologe, Ethnologe und Historiker Fernando Ortiz Fernández geprägt hat. Siehe dazu: Claudia Ulbrich/Hans Medick/Angelika Schaser, „Selbstzeugnis und Person“, in: Claudia Ulbrich/Hans Medick/Angelika Schaser (Hg.), *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, Köln [u.a.]: Böhlau 2012, S. 1-26, hier S.15-16.

78 Vgl. Lutz Hoffmann, „Das ‚Volk‘. Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs“, *Zeitschrift für Soziologie* 3, 1991, S. 191-208, hier: S. 191. Vgl. auch: Lutz Hoffmann, „Das ‚deutsche Volk‘ als Integrationsideologie und seine historische Entwicklung“, in: Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hg.), *Die Wiedergeburt des nationalistischen Denkens. Gefahr für die Demokratie*, Bonn 1995, S. 7-30, <http://library.fes.de/fulltext/asfo/00685toc.htm> (24.04.2021).

79 Hoffmann, „Das ‚Volk‘. Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs“, S. 194.

80 Ebenda. S. 191.

81 Ebenda. S. 194.

82 Ebenda, S. 201.

83 Vgl. Ruth Wodak, „Vom Rand in die Mitte – ‚Schamlose Normalisierung‘“, in: *Politische Vierteljahresschrift* 59, 2018, S. 323–335. DOI: 10.1007/s11615-018-0079-7; Martin Reisigl/Ruth Wodak, *Discourse and discrimination: rhetorics of racism and antisemitism*, London [u.a.]: Routledge 2001; Ruth Wodak, et al., *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998; Ruth Wodak, et al., *Die Sprachen der Vergangenheiten. Öffentliches Gedenken in österreichischen und deutschen Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994; Siegfried Jäger et al. (Hg.), *Der Spuk ist nicht vorbei. Völkisch-nationalistische Ideologeme im öffentlichen Diskurs der Gegenwart*, Duisburg: DISS 1998. Gerade aktuelle Live-Berichterstattungen, wie jene zum Wiener Opernball 2019, in denen für das Miteinander, das gemeinsame Agieren von Personen mit vielfältigen kulturellen Bezügen der Begriff ‚völkerverbindend‘ verwendet wird, machen auf den steten Gebrauch einer längst als überholt zu geltenden Begrifflichkeit aufmerksam. Die Moderatorin Mirjam Weichselbraun stellte dem

In den Forschungen seit den 1990er Jahren, die Austausch- und Transferprozesse im Bereich Theater zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern bearbeiten, werden Begriffe wie „Theaterbeziehungen“⁸⁴, „Theaterkontakte“⁸⁵, „Theaterbegegnungen“⁸⁶ und „Theaterwechselwirkungen“⁸⁷ verwendet. Diese Terminologien sind Beschreibungen für Beziehungen im Bereich Theater. Eine konkrete methodische Vorgehensweise sowie theoretische Grundlage wird mit diesen Begriffen nicht explizit verbunden, obgleich Forschungsperspektiven herauszulesen sind.⁸⁸

Die Theaterwissenschaftlerin Anna Milanowski setzt in ihrer Untersuchung den Begriff „Theaterwechselwirkungen“⁸⁹ ein, der eine Verbindung zwischen den Theaterlandschaften in Polen sowie in Österreich nahe legt. Dies spiegelt sich auch in den Inhalten ihres Artikels „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“⁹⁰ wider. Milanowski skizziert darin einerseits Theaterbeziehungen anhand von Werken ‚polnischer‘ Autor_innen und Regisseur_innen auf den Theaterbühnen in Österreich. Andererseits beschäftigt sie sich mit Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen und Regisseur_innen auf den Theaterbühnen in Polen. Den theoretischen Zugang legt Milanowski dabei über semiotische Ansätze, so bezieht sie

amtierenden österreichischen Bundespräsidenten Alexander van der Bellen die Frage: „Kann ein Ball völkerverbindend sein?“. ORF, „Das war der Opernball 2019. Van der Bellen zum Opernball“, TV-Liveübertragung. ORF 2, 28.02.2019, 22:13 Uhr, <https://orf.at/live/5063-Das-war-der-Opernball-2019/> (24.04.2021). Siehe auch die Bezeichnung „völkerverbindende Tätigkeit“ für die zwischen Sprachen und Ländern vermittelnde Arbeit von Publizist_innen und Übersetzer_innen wie Gerda Leber-Hagenau (1918-2004), vgl. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, „Nachlässe in Österreich-Personenlexikon. Gerda Leber-Hagenau“, *Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich* (Online), 2008, http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/L/Leber_Hagenau_Gerda.htm (24.04.2020)

84 Vgl. Bayerdörfer/Leyko/Sugiera, *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*; Vgl. auch: Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku. (Vorhang auf! Beziehungen zwischen dem polnischen und dem deutschen Theater nach 1990)*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2012.

85 Vgl. Małgorzata Sugiera (Hg.), *Ein Schwieriger Dialog: Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2000.

86 Vgl. Titel der Konferenz: „Theater als Begegnungsort. Deutsch-polnischer Kulturtransfer“ stattgefunden vom 7.03.-8.03.2015 in Warschau sowie des Konferenzbandes, vgl. Michał Jamiołkowski/Nina Oborska/Krzysztof Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2016.

87 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 46-57.

88 Forschungen zur Begriffsgeschichte der für Theaterbeziehungen gebräuchlichen Begriffe wären hier förderlich. Vgl. dazu: Yuichi Kimura/Thomas Pekar, „Einleitung. ‚Kulturkontakte‘ – ein antiquierter Begriff?“, in: Yuichi Kimura/Thomas Pekar (Hg.), *Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten*, in Zusammenarb. mit Mechthild Duppe-Takayama, Bielefeld: transcript 2015, S. 11-26, hier S. 11-18 (= Edition Kulturwissenschaft, 43). Vgl. auch die Bemerkung von Hans-Jürgen Lüsebrink, dass Begriffe wie Kulturaustausch und Kulturbeziehungen im Gegensatz zu Kulturtransfer einen „relativ geringen methodischen Reflexionsgrad“ besitzen und zum Teil im allgemeinen Sprachgebrauch verwendet werden. Hans-Jürgen Lüsebrink, „Kulturtransfer-neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften“, in: Helga Mitterbauer/Katharina Scherke (Hg.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien: Passagen 2005, S. 23-41, hier S. 23.

89 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S.46-57.

90 Ebenda.

sich in ihrer Analyse von „wechselseitigen Fehlinterpretationen“⁹¹ auf „unterschiedlich[e] literarisch[e] Codes der beiden Völker“.⁹² Semiotische Konzepte sind in den 1990er Jahren in den Auseinandersetzungen mit kulturellem Austausch im Bereich Theater stark präsent. Wie in Erika Fischer-Lichte vielfach zitiertem Werk *Das eigene und das fremde Theater*⁹³, werden dabei meist interkulturelle Tendenzen perspektiviert. Bezüge auf das Konzept der Interkulturalität wie auch auf jenes der Semiotik haben in den vergangenen Jahren in den Forschungen zu kulturellen Beziehungen jedoch stetig abgenommen.⁹⁴ Was auch als Zeichen der Begrenzung des semiotischen Zugangs für diesen Kontext zu deuten ist, lassen sich damit doch Dynamiken von Kultur- und Theaterbeziehungen nur bedingt aufzeigen.⁹⁵ Denn es sind komplexe Verfahren, die sich nicht allein über semiotische Ansätze erklären lassen. Zudem sehe ich eine Zuordnung und den Rückgriff auf Dichotomien wie ‚eigen‘ und ‚fremd‘ als problematisch an. Dies unterstreichen auch die Literatur- und Kulturwissenschaftlerinnen Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat in ihrer Einleitung zu *Kulturen in Bewegung*⁹⁶, in der sie hervorheben, dass „die Vorstellung von einer zugleich an ein Volk, eine Nation und an einen spezifischen Ort gebundene Kultur obsolet geworden“⁹⁷ sei. Kimmich und Schahadat fordern den Abschied von diesem „überkommenen Denkansatz der Interkulturalitätsforschung“⁹⁸, der bei Fischer-Lichte 1999 noch wie folgt definiert ist:

„Aus den verschiedenen Systemen zweier kultureller Systeme mindestens zweier deutlich voneinander distinkter Kulturen werden Elemente herausgebrochen und in der Inszenierung zueinander in Beziehung gesetzt.“⁹⁹

Die Denkweise von „klar voneinander abgegrenzten Kulturen“ geht mit einem „festgefügt dichotomischen Weltbild von ‚wir‘ und ‚die anderen‘“ einher und ist in „beliebig austauschbaren Begriffspaaren [wie] ‚das Eigene und das Fremde‘ [...] ‚West‘ und ‚Ost‘“¹⁰⁰, vertreten, betonen die Literaturwissenschaftler Yuichi Kimura und Thomas Pekar. Sie halten fest, dass gerade diese Dichotomien ein Machtgefüge bedienen, welches sich aus den scheinbar trennenden Elementen und Unterschieden zweier ‚Pole‘ konstituiert.¹⁰¹

91 Ebenda, S. 48.

92 Ebenda, S. 49.

93 Erika Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen [u.a.]: Francke 1999.

94 Vgl. bspw. Kimmich/Schahadat, „Einleitung“, S. 7-21; Kimura/Pekar, „Einleitung. ‚Kulturkontakte‘ – ein antiquierter Begriff?“, S. 11-26.

95 Vgl. Georg Christ et al., *Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven*, Göttingen: Univ. Göttingen 2016, S. 16.

96 Kimmich/Schahadat, „Einleitung“, S. 7-21.

97 Ebenda, S. 7.

98 Ebenda, S. 8.

99 Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S. 179-180.

100 Kimura/Pekar, „Einleitung“, S. 11.

101 Vgl. Ebenda

Der Ansatz Transkulturalität geht hingegen von globalen Kulturen aus.¹⁰² Transkulturalität versucht „die Fluidität, die Dynamik und die Grenzüberschreitungen zwischen Kulturen zu begreifen“¹⁰³, wie Kimmich und Schahadat betonen. Und sie führen weiter aus:

„Grundlegend ist hier die Erkenntnis, dass in einer globalisierten Welt Kulturen weder territorial verortet werden können noch an homogene Gemeinschaften gebunden sind“.¹⁰⁴

Dieses Verständnis prägt auch meine vorliegende Untersuchung zu zeitgenössischen polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen.

Das Dokumentieren und Analysieren von ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen geht somit auch mit einem steten Überdenken von nationalen Theatergeschichtsbildern, einem Hinterfragen von binären Denkmustern wie ‚eigen‘ und ‚fremd‘ im Kontext Theater und zugleich mit einer kritischen Beleuchtung des in einigen Werken zur europäischen Theatergeschichte festgehaltenen Bildes von ‚polnischem‘ Theater einher.¹⁰⁵ Die Untersuchung schließt damit an die Forschungen und Projekte der vergangenen Jahre zu „globalen“, ‚transnationalen‘ oder ‚transkulturellen‘¹⁰⁶ (Theater)Geschichten an, die „Fragen nach Globalisierung und kultureller Mobilität in der Theatergeschichte jenseits von nationalen Narrativen und Paradigmen erörter[n]“.¹⁰⁷ Die in Leipzig lehrenden Theaterwissenschaftler_innen Günther

102 Siehe dazu auch die Forschung von Rustom Bharucha, vgl. Rustom Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London [u.a.]: Routledge 1993; Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London: Athlone 2000.

103 Kimmich/Schahadat, „Einleitung“, S. 7.

104 Ebenda, S. 8. Edward Said unterstreicht überdies: „Alle Kulturen sind hybrid; keine ist rein; keine ist identisch mit einem ‚reinen‘ Volk; keine besteht aus einem homogenen Gewebe“. Edward Said, „Kultur und Identität. Europas Selbstfindung aus der Einverleibung der Welt“, *Lettre Internationale* 34, 1996, S. 21-25, hier S. 24.

105 Vgl. u.a. die zehnbändige *Theatergeschichte Europas* von Heinz Kindermann. Die Erstausgaben erschienen zwischen 1957 und 1974. Kindermann erklärt in seinem Epilog im 10. Band, dass er in den Bänden der *Theatergeschichte Europas* nicht das Ziel verfolgt, vollständig oder objektiv zu sein. Kindermann unterstreicht, es gehe ihm „nur um kausale Sinnzusammenhänge in der Auswahl des Symptomatisch-Notwendigen“. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Bd. X: *Naturalismus und Impressionismus. III. Holland, Belgien, Lettland, Litauen, Estland, Polen, Tschechoslowakei, Jugoslawien, Bulgarien, Ungarn, Rumänien, Italien, Spanien, Portugal, Türkei, Griechenland*, Salzburg: Müller 1974, S. 607. In den (Teil-)Kapitelüberschriften der Inhaltsverzeichnisse von Kindermanns europäischer Theatergeschichte wird durchgängig die Bezeichnung „slawische Völker“ verwendet: „Anteil der slawischen Völker“, siehe: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Bd. I: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg: Müller 1966; „Das romantische Theater der slawischen Völker“, siehe: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Bd. VI: *Romantik*, Salzburg: Müller 1977. Hingegen verwendet Kindermann kaum ideologisch aufgeladene Begriffe für Länder anderer Teile Europas. Dies machen Überschriften wie „Das romantische Theater in Skandinavien“ und „Das romantische Theater in Spanien und Portugal“ deutlich, siehe: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Bd. VI. Dabei zeigen sich die von Birgit Peter konstatierten „rassentheoretische[n] ‚biologische[n] Fundierungen““, die Kindermanns Werke durchdringen. Peter, „Heinz Kindermann: Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft (1943)“, S. 231. Generell sind solche monumentalen theaterhistorischen Überblicksdarstellungen kritisch zu hinterfragen. Siehe darüber hinaus Stefan Hulfelds These: „Das in mehrbändigen Theatergeschichtswerken aufgehobene Theatergeschichtsbild bedarf der Revision“. Stefan Hulfeld, „Erinnerung an morgen. Theaterhistoriographie“, in: Gerda Baumbach et al. (Hg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 105-106, hier: S. 106.

106 Nic Leonhardt, *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890-1925)*, Göttingen: V&R unipress 2018, S. 21.

107 Ebenda, S. 28. Nic Leonhardt verweist dabei auf das DFG-Projekt „Global Theatre Histories. Modernization, Public Spheres and Transnational Theatrical Networks 1860–1990“ (2010-2016) unter der Leitung von

Heeg und Jeanne Bindernagel formulieren in *Das Transkulturelle Theater*¹⁰⁸ ihren Forschungsgegenstand als eine Perspektive, die „es erlaubt, historisch und räumlich unterschiedliche Gestalten und Praktiken von Theater im Licht einer künftigen transkulturellen Gemeinschaft zu sehen“.¹⁰⁹ Dieser Ansatz Heegs und Bindernagels stellt auch einen wichtigen Gesichtspunkt in dieser Arbeit dar. Übernommen wird dieser für eine grenz(en)überschreitende Auseinandersetzung mit ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen. Meine Ausführungen unterstreichen die Beziehungen und Analogien zwischen Theaterlandschaften anhand einer Differenzierung von ‚polnischen‘ und ‚österreichischen‘ Theaterproduktionen. Vor dem Hintergrund einer von Mobilitätsaspekten geprägten Theaterlandschaft und -geschichte liegt meinen methodischen Zugängen ein Verständnis von Theater(kultur)beziehung zugrunde, das verschiedene (meist als national markierte) Theaterlandschaften nicht als parallel verlaufende in sich abgeschlossene Einheiten betrachtet,¹¹⁰ sondern als Teil einer Bewegung oder eines Kollektivs. Beziehen sich aktuelle Forschungen zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern wie jene der an der Universität Łódź forschenden

Christopher Balme an der LMU München, das als „Centre for Global Theatre History“ an der LMU München weitergeführt wird. Leonhardt führt weiter aus und betont einen für vorliegende Arbeit bedeutenden Aspekt: „Anders als eine entlang nationaler Grenzen orientierte Geschichtsschreibung von Theater, besteht das Spezifikum einer transnationalen Theatergeschichte in der besonderen Fokussierung auf transnationale, -regionale oder gar globale Dynamiken oder Zirkulationen von Genres, Institutionen, Ideen, Darsteller, Theater-Managern und Produktionen und den Infrastrukturen, die sie ermöglichen. [F]ür eine globale Theatergeschichtsschreibung [bilden] (zunächst) eher kulturelle Verbindungen, Verflechtungen und Begegnungen den Untersuchungsschwerpunkt als eine formalästhetische Analyse von Kunstwerken.“ Ebenda, S. 28-29. Siehe zudem das ERC-Forschungsprojekt „T-Migrants. Crossing Borders: The Agency of Nineteenth-Century European Theatre Migrants“ (seit 2019) von Berenika Szymanski-Düll an der LMU München; die Forschungsaktivitäten des „Centre for Global Theatre History“ mit den Direktor_innen Nic Leonhardt und Christopher Balme an der LMU München. Das Centre for Global History gibt zweimal jährlich das peer-reviewed Journal *The Journal of Global Theater History* heraus (<https://gthj.ub.lmu.de/index.php/gthj/>). Zu transnationaler Theatergeschichte siehe darüber hinaus auch die von Christopher B. Balme, Catherine M. Cole, Tracy C. Davis herausgegebene Reihe „Transnational Theatre Histories“ bei Palgrave Macmillan und das 2008 an der Freien Universität Berlin gegründete internationale Forschungszentrum „Interweaving Performance Cultures“ (2008-2018) mit Erika Fischer-Lichte, Gabriele Brandstetter und Matthias Warstat als Direktor_innen.

108 Günther Heeg, *Das Transkulturelle Theater*, unter Mitw. v. Jeanne Bindernagel, Berlin: Theater der Zeit 2017 (= Theater der Zeit Recherchen, 130). Heeg löst die Dichotomie zwischen ‚eigen‘ und ‚fremd‘ in seinen Ausführungen nicht ganz auf, sondern erweitert sie um den Aspekt der „Entdeckung des Fremden im Eigenen“. Vgl. Ebenda, S. 50-53.

109 Ebenda, S. 14. Vgl. darüber hinaus Eugenio Barbas Ausführungen zur „kulturelle[n] und professionelle[n] Identität“ des Schauspielenden, Eugenio Barba, „Kulturelle Identität und professionelle Identität“, *FLAMBOYANT. Schriften zum Theater* 3, 1996, S. 8-14.

110 Zur Kritik an der Vorstellung von Kultur als geschlossenes System, vgl. Wolfgang Welsch, *Transkulturalität: Realität - Geschichte - Aufgabe*. Auch der Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger (mit langjährigen diskursanalytischen Forschungen zu Rassismus und Rechtsextremismus) hinterfragt mit Bezug auf den Philosophen David Theo Goldberg die Existenz von „Monokulturalitäten“. Jäger betont, dass es diese „zumindest auf größeren Territorien – historisch niemals gegeben“ habe. Siegfried Jäger, „Zwischen den Kulturen: Diskursanalytische Grenzgänge“, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: VS Sozialwissenschaften 2008 S. S. 327-353, hier S. 327.

Theaterwissenschaftlerin Karolina Prykowska-Michalak¹¹¹ auf Ansätze der Kulturtransferforschung¹¹², wird für diese vorliegende Arbeit der Ansatz ‚Cultural mobility‘ gewählt, der an die von Stephen Greenblatt, Ines G. Županov, Reinhard Meyer-Kalkus, Heike Paul, Pál Nyíri und Frederike Pannewick 2010 herausgegebenen Studie *Cultural mobility. A Manifesto*¹¹³ angelehnt ist. Diese Perspektivierung stellt für die Forschung von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich eine innovative und nach wie vor neue Herangehensweise dar. Dies wird von Kerstin Schmidt und Nathalie Aghoro in ihrem 2017 erschienen Beitrag „Theatre and Mobility: By Way of Introduction“ hervorgehoben, die die Beschäftigung mit Mobilität in der Theaterforschung als essentiell ansehen, aber diese als ein Forschungsdesiderat identifizieren.¹¹⁴

Greenblatts Überlegungen zu kultureller Mobilität sind von Bedeutung, da er Mobilität als konstitutive Kondition von Kultur(en) und nicht als Störung einer Einheit begreift; also die „stability of cultures“¹¹⁵, wie es Greenblatt bezeichnet, in Frage stellen.¹¹⁶ Somit die im Konzept der Transkulturalität inhärenten dynamischen Aspekte der Grenz(en)überschreitung beschreibbarer machen.¹¹⁷ Zugleich legt Stephen Greenblatt mit ‚Cultural mobility‘ eine veränderte begriffliche

111 Vgl. Karolina Prykowska-Michalak, „Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990“, *Studia Germanica Gedanensia* 30, 2014, S. 211-217. Siehe darüber hinaus: Agnieszka Jezierska, „Neuere Theatertexte Jelineks und ihr langer Weg auf die polnischen Bühnen. Anmerkungen zum Theatertransfer“, *Transfer: Reception Studies* 2/1, 2017, S. 157-173. DOI: 10.16926/trs.2017.02.08. Für den Fokus auf Frankreich-Deutschland, vgl. Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945: Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld: transcript 2011.

112 Vgl. zur Kulturtransferforschung, u.a. Michel Espagne/Michael Werner, „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.“, *Francia* 13, 1985, S. 502-510; Matthias Middell, „Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis“, *Comparativ* 10/1, 2000, S. 7-41; Joseph Jurt, „Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers“, in: Günther Berger/Franziska Sick (Hg.), *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, Tübingen: Stauffenburg 2002, S. 15-38; Thomas Keller, „Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen“, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden: VS Sozialwissenschaften 2006, S. 106-119; Wolfgang Schmale, „Erkenntnisinteressen der Kulturtransferforschung“, in: Wolfgang Schmale (Hg.), *Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2006, S. 23-41; Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart: Metzler 2016. Der Begriff Kulturtransfer – seit den 1980er Jahren geprägt durch die Forscher_innengruppe um die zwei Wissenschaftler Michel Espagne und Michael Werner – entstand im deutsch-französischen Forschungsbereich. Espagne und Werner bezogen sich dabei auf kulturwissenschaftliche sowie kulturanthropologische Ansätze mitunter jene von Edgar Morin (1984), Vgl. Keller, „Kulturtransferforschung“, S. 101-103.

113 Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility*. Vgl. auch: Stephen Greenblatt, „A mobilities manifesto“, in: Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility*, S. 250-253. In dem Artikel „A mobilities manifesto“, den Greenblatt in fünf Punkte gliedert, hält er Grundsätze für die Mobilitätsforschung und die Analyse kultureller Mobilität fest und formuliert Postulate des Forschungsgegenstands der ‚mobility studies‘. Vgl. Ebenda.

114 Vgl. Kerstin Schmidt/Nathalie Aghoro, „Theatre and Mobility: By Way of Introduction“, *Journal of Contemporary Drama in English* 5/1, 2017, S. 1-9, hier: S. 4. DOI: 10.1515/jcde-2017-0001.

115 Stephen Greenblatt, „Cultural Mobility: An Introduction“, in: Greenblatt, et al. (Hg.), *Cultural mobility*, S. 1-23, hier S. 3.

116 Vgl. auch: Stephen J. Greenblatt, „Cultural mobility“, 2004, <https://web.archive.org/web/20140206123121/https://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic733185.files/Greenblatt.pdf> (24.04.2021).

117 Aus der Sicht des Kulturwissenschaftlers Hans-Jürgen Lüsebrink beschäftigen sich Forschungen zu kulturellen Transfers hingegen mit dem „Verlauf von interkulturellen Vermittlungs- und Rezeptionsprozessen“ und berufen sich damit auf Interkulturalität als Ansatz, vgl. Helga Mitterbauer/Katharina Scherke, „Einleitung“, in: Helga Mitterbauer/Katharina Scherke (Hg.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*,

Grundlage für die Auseinandersetzung mit Begegnungen im, über und durch Theater vor. Denn wird Mobilität als Bedingung der Begegnungen begriffen, sollte sich diese auch in den Begrifflichkeiten der Verhandlung kultureller Austauschprozesse widerspiegeln. Der Mobilitätsbegriff wird in dieser Dissertation als Alternative bzw. Gegenvorschlag zum Transferbegriff der Kulturtransferforschung verwendet.

In vorliegender Untersuchung wird Mobilität als Bewegung verstanden, die über eine lineare Transferbewegung hinausgeht und somit Mehrdimensionalität und mehrfache Bewegungen und Bezüge von Theaterbeziehungen berücksichtigt. Dieser Ansatz bietet, im Verständnis von Greenblatt, einen erweiterten Gesichtspunkt auf den Bewegungsmodus des ‚Transferierten‘. Es müsse mit der Illusion abgerechnet werden, dass Mobilität in eine bestimmte Richtung gerichtet ist oder dass eine Richtung vorherbestimmt sei, wie Greenblatt festhält:

„Mobility studies [...] need to account for the intense illusion that mobility in one particular direction or another is predestined”.¹¹⁸

Gerade dieser Grundsatz der Greenblatt’schen kulturellen Mobilität ist für diese Untersuchung prägend und für das hier zum Tragen kommende Verständnis von Mobilität konstitutiv: den Fokus nicht auf eine bestimmte Richtung zu legen, sondern die multiplen Seiten der Beziehungen zu beachten. Theaterbeziehungen als Bewegungen gedacht, werden in meiner Arbeit daher nicht linear, nicht in eine Richtung gehend betrachtet, sondern unter einer erweiterten Perspektive.¹¹⁹ Unter dem Blickwinkel der Mobilität fokussiere ich nicht eine separate Bewegung, respektive die Richtung A nach B, sondern zeige die verschiedenen Bewegungen und Zusammenhänge von ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen über den Zeitraum von mehreren Jahrzehnten auf. Damit wird auch eine Entwicklungsgeschichte zeitgenössischer polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen in den Blick genommen, die nicht linear und stetig verläuft.¹²⁰ Der Fokus meiner Arbeit liegt auf den Dynamiken von Mobilität als mehrdimensionale Bewegung, die gegenüber jener des Transfers mehrere Richtungen berücksichtigt und somit die Komplexität

Wien: Passagen 2005, S. 13-22, hier S. 14. Vgl. auch: Lüsebrink, „Kulturtransfer-neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften“, S. 33.

118 Greenblatt, „Cultural Mobility: An Introduction“, S. 16. Der Geograph Tim Cresswell unterstreicht hingegen im Zuge der von ihm dargelegten sechs Aspekte von Mobilität: „Mobility is channeled. It moves along routes and conduits [...]. Mobility is ‚channeled‘ into acceptable conduits“. Tim Cresswell, „Towards a politics of mobility“, *Environment and Planning D. Society and Space* 28, 2010, S. 17-31, hier S. 24. DOI:10.1068/d11407. Cresswell thematisiert dabei, dass Mobilität stets politisch zu verstehen ist und spricht von den „politics of mobility“. Ebenda, S. 17.

119 Greenblatt verweist auf die wörtlich zu nehmende Bedeutung von Bewegung; nur so können die Bedingungen der Bewegung („conditions of movement“) – darunter versteht er etwa infrastrukturelle und institutionelle Voraussetzungen wie die verfügbaren Wege, die Vehikel und die erforderlichen Berechtigungen – in den Vordergrund der jeweiligen Analysen treten. Vgl. Greenblatt, „A mobilities manifesto“, S. 250.

120 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 47.

von Beziehungen im Bereich Theater als Zirkulation verstehen lässt.¹²¹ Das Konzept der ‚Cultural mobility‘ bietet somit Möglichkeiten polare Denksysteme und Begriffe wie Ausgangs- und Zielkultur, die in der Kulturtransferforschung Anwendung finden, zu erweitern.¹²² Zwar verweisen Vertreter_innen der Kulturtransferforschung auf ein dynamisches System des Transfers.¹²³ Die Definition von Transfer, wie sie unter anderem der Kultur- und Literaturwissenschaftler Thomas Keller liefert „als Übertragung von Menschen, Gütern und Wissen von einem in ein anderes System“¹²⁴, evoziert hingegen das Bild einer linearen Bewegung von A nach B, selbst wenn nicht von einer Übertragung von Kulturen, sondern von einem Prozess zwischen den Kulturen ausgegangen wird.¹²⁵ Auf die im Kulturtransfer-Konzept inhärente eindimensionale lineare Bewegung mit Anfang und Ziel verweisen gleichfalls die Theater- und Kulturwissenschaftler_innen Mateusz Borowski und Małgorzata Sugiera.¹²⁶ Sie stellen die Frage, ob das Konzept Kulturtransfer damit nicht indirekt eine Existenz getrennter Kulturen voraussetzt und davon ausgegangen wird, dass bestimmte kulturelle Phänomene wie „literarische oder theatrale Konventionen“¹²⁷ isoliert und von einem kulturellen Kontext auf einen anderen übertragen werden.¹²⁸ In ihrem 2013 veröffentlichten Beitrag befürworteten Borowski und Sugiera die Herangehensweise von ‚Cultural mobility‘ in der theaterwissenschaftlichen Forschung, gerade weil damit das Konzept Kulturtransfer

121 Zur Zirkulation von Texten, vgl. Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Tübingen: Francke 2001. Den Begriff ‚Circulation‘ mit Theaterbezug verwenden auch Nic Leonhardt Stanca Scholz-Cionca, vgl. Nic Leonhardt/Stanca Scholz-Cionca, „Circulation. Theatrical Mobility and its Professionalization in the Nineteenth Century“, in: Peter W. Marx (Hg.), *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, London [u.a.]: Bloomsbury 2017, S. 113-134 (= A cultural history of theatre, 5).

122 Auf die Problematik der Begriffe Ausgangs- und Zielkultur, die zwei Pole sowie „eine gewollte Richtung des Transfers“ suggerieren, verweist Thomas Keller. Der Kultur- und Literaturwissenschaftler schlägt daher Begrifflichkeiten wie „Erst- und Zweitkontext oder Erst- und Zweitsystem“ vor. Keller, „Kulturtransferforschung“, S. 109. Durch seine Überlegungen von einem „Drittssystem“ werden diese Polaritäten von System 1 und System 2 teilweise aufgehoben. Ebenda, S. 112. Keller unterstreicht, dass „[i]n Transfers und durch Transfers [...] die Zugehörigkeit zu zwei Systemen, zu einem Drittssystem denkbar“ wird. Ebenda, S. 102 und S. 112. Kellers Verständnis von Transferforschung geht somit von einer notwendigen Öffnung von Einzelsystemen aus. Er versteht diese „Erweiterung des Systems“ als „Prozess des Komplexerwerdens“. Ebenda, S. 112. Vgl. auch postkolonialistischen Ansätze von Homi K. Bhabha zur Theorie des „Dritten Raums“ (The Third Space). Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000.

123 Vgl. Helga Mitterbauer, „Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht, *newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs ‚Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900‘*, 2/1, März 1999, S. 23-25, hier S. 23, <https://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/HMitterbauer1.pdf> (24.04.2021). Helga Mitterbauer versteht Kulturtransfer als einen „dynamischen Prozess“, der sowohl „inter- als auch intrakulturelle Wechselbeziehungen“ umfasst; damit rückt bei Mitterbauer die „Prozessualität des Phänomens“ in den Fokus. Ebenda.

124 Vgl. Keller, „Kulturtransferforschung“, S. 107.

125 In Helga Mitterbauers Verständnis von Transfer als „Prozessualität“, ist „Transfer nicht länger [eine] lineare Verbindung zwischen zwei Untersuchungseinheiten [...], sondern [...] ein auf Mehrdeutigkeit basierendes multiplexes Verfahren des Austausches von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretationen und Transformationen stattfinden“. Federico Celestini/Helga Mitterbauer, „Einleitung“, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 11-18, hier S. 12.

126 Vgl. Mateusz Borowski/Małgorzata Sugiera, „Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność: rekonesans teoretyczny“, in: Leyko/Pełka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*, S. 43-53, hier S. 44.

127 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „konwencje literackie czy teatralne“. Ebenda, S. 44-45.

128 Ebenda.

als „Modus der Verteidigung“¹²⁹ hegemonialer Strukturen zur Diskussion gestellt wird.¹³⁰ Damit wird zudem eine Weiterführung des Mythos, dass Kulturen von einander getrennte Einheiten seien, unterbunden.¹³¹ Aus diesen Grund erscheint mir kulturelle Mobilität als Herangehensweise für den in meiner Dissertation erarbeiteten Sachverhalt von zentraler Bedeutung.

Für meine Bearbeitung zeitgenössischer Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich werden die Überlegungen zu ‚Cultural mobility‘ um den Begriff ‚Theatermobilität‘¹³² erweitert, den ich für die Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen anwende. Theatermobilität ist angelehnt an Stephen Greenblatts Ausführungen zu ‚theatrical mobility‘¹³³ und rückt den mobilen Aspekt, also Mobilität in den Fokus. Damit wird in dieser Dissertation eine Mehrdimensionalität der Beziehungen und deren Bewegungen im Bereich Theater in den Blick genommen. Greenblatt lenkt mit seinen Überlegungen zu ‚theatrical mobility‘ die Aufmerksamkeit auf die grenz(en)überschreitende Zirkulation von Texten. ‚Theatrical mobility‘ versteht er als Transformation des Text-Materials – des Theatertextes – in andere Sphären etwa Epochen, kulturelle Kontexte, Sprachräume. Greenblatt verweist, und das ist gerade für das Verständnis von Theatermobilität als kulturelle Mobilität von Bedeutung, auf die offene Struktur des Text-Materials: „nothing is nailed down [...] all options are open”.¹³⁴ Daraus schließt er eine mögliche Vielzahl von Interpretationen und Adaptionen auf Basis eines Theatertextes. Die kreative Mobilisierung („creative mobilization“)¹³⁵ ist somit für Greenblatt eine Grundvoraussetzung für ‚theatrical mobility‘. Erweitert wird in der vorliegenden Auseinandersetzung Greenblatts Fokus auf das Text-Material um den Aspekt der Inszenierung. Dabei werden neben Autor_innen und Werken, auch

129 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „środek obrony”. Ebenda, S. 45.

130 Vgl. Ebenda, S. 44-45. Sugiera und Borowski diskutieren Kulturtransfer ebenso im Kontext von Nationalstaatlichkeit in Europa im 19. Jahrhundert. Sie hinterfragen die Aktualität von Kulturtransfer als methodische und theoretische Grundlage, wenn es um gegenwärtige kulturelle Prozesse geht, da sie Kulturtransfer als einen Ansatz verstehen, der sich gegen die „Verwischung“ der Grenzen zwischen den Kulturen“ stellt. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „środek obrony przeciwno coraz większemu rozmyciu granic między kulturami”, Ebenda. S. 45. Vgl. auch: Homi K. Bhabha, *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, aus dem Engl. v. Kathrina Menke, hg. v. Anna Babka; Gerald Posselt, Berlin [u.a.]: Turia+Kant 2012, S. 14.

131 Vgl. Borowski/Sugiera, „Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność”, S. 45.

132 Der Begriff Theatermobilität findet sich als Unterkapitelüberschrift in Ingrid Hentschels 2013 publizierten Artikel „Laboratorien der Gegenwart: welches Theater braucht Europa?”. In Hentschels Beitrag wird Theatermobilität aber nicht weiter verwendet. Sie diskutiert in diesem mit Theatermobilität betitelten Abschnitt den Verlust von Lokalität im Theater, da Theater auf „die veränderten kultur- und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten“ mit Mobilität und Flexibilität antwortet. Theater solle beweglich sein und sich in Richtung „neue Ortlose Produktionsteams“ bewegen. Ingrid Hentschel, „Laboratorien der Gegenwart: welches Theater braucht Europa?”, in: Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld: transcript 2013, S. 101-120, hier: S. 114-115. Der Begriff Theatermobilität wird ebenso in der Beschreibung des Dissertationsprojekts zum afghanischen Theater von Hannah Neumann aufgegriffen, vgl. DFG-Graduiertenkolleg ‚Locating Media‘, „Hannah Neumann - Locating Media“, <http://www.locatingmedia.uni-siegen.de/hannah-neumann/> (24.04.2021)

133 Stephen Greenblatt, „Theatrical mobility”, in: Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility*, S. 75-95.

134 Ebenda, S. 90.

135 Ebenda, S. 78.

Akteur_innen wie Regisseur_innen und ihre Theaterarbeiten in die Untersuchung einbezogen. In meiner Analyse von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich mit der Perspektive Theatermobilität gehe ich von Inszenierungen in Bewegung aus.

Was Theatermobilität kennzeichnet und was deren Vielschichtigkeit ausmacht, soll am Beispiel der in den folgenden Kapiteln dargelegten Theaterproduktionen illustriert werden. Dabei stehen die Kontexte im Mittelpunkt, in die diese Inszenierungen im Zuge polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen eingebettet sind. So werde ich zusätzlich zu der von Greenblatt vorgeschlagenen Berücksichtigung der Bedingungen der Bewegung („conditions of movements”)¹³⁶, die Kontexte der Bewegung, also der Beziehungen, als wichtige Anhaltspunkte einführen. Von Interesse sind insbesondere die (theater)historischen sowie kultur- und gesellschaftspolitischen Zusammenhänge, die in vorliegender Arbeit stichprobenartig mitbeleuchtet werden. Zudem betont Greenblatt den historisch-politischen Kontext für die Thematik der verborgenen Bewegungen, einer „unconscious, unrecognized, or deliberately distorted mobility”¹³⁷. Diese Mobilität ist meist als Reaktion auf Zensur und den politischen Machtapparat zu reflektieren und bedarf deswegen einer genauen Kontextualisierung.¹³⁸

Nicht unbeachtet sollten sogenannte Politiken von Mobilität bleiben, die der Geograph Tim Cresswell in seinem Artikel „Towards a politics of mobility”¹³⁹ ausführt. Auch er hebt die Wichtigkeit des jeweiligen Kontextes und der historischen Perspektive hervor. Cresswell betont die Wechselbeziehungen zwischen konstitutiven Aspekten der Mobilität wie „movement, representation, practice”¹⁴⁰, die historisch variieren. So kann etwa am Faktor ‚movement‘ deutlich gemacht werden, dass Bewegung historisch (und gegenwärtig) auch als repressive Maßnahme fungiert.¹⁴¹ Hier stellt sich die Frage: wer darf und durfte sich überhaupt bewegen, etwa über territoriale Grenzen hinaus? Cresswell unterstreicht gerade mit diesem Aspekt Mobilität als Ressource: „mobility is a resource that is differentially accessed”¹⁴². Sie ist daher in einem Machtgefüge zu betrachten und immer politisch, worauf ebenso die Theaterwissenschaftlerin Fiona Wilkie verweist.¹⁴³ Fiona Wilkie, die generell von Mobilität im Theater ausgeht, verhandelt

136 Greenblatt, „A mobilities manifesto”, S. 250.

137 Ebenda, S.251.

138 Vgl. Ebenda.

139 Cresswell, „Towards a politics of mobility”, S. 17-31.

140 Ebenda, S. 19.

141 Stephen Greenblatt spricht in diesem Kontext von „structures of power”, die über Mobilität und Immobilität von Einzelpersonen entscheiden. Greenblatt, „A mobilities manifesto”, S. 251. Siehe auch den Beitrag von Birgit Peter, in dem sie Mobilität (positiv, euphorisch verwendeter Begriff) versus Nicht-Sesshaftigkeit und Umherziehen (negativ) um 1900 verhandelt, vgl. Birgit Peter, „Mobilität und Vorurteil. Das Stigma des ‚Umherziehens‘”, *politix - Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft an der Universität Wien* 39, 2016, S. 13-15.

142 Cresswell, „Towards a politics of mobility”, S. 21.

143 Vgl. Fiona Wilkie, „It’s a big world in here’: Contemporary Voyage Drama and the Politics of Mobility”, *Journal of Contemporary Drama in English* 5/1, 2017, S. 10-23, hier S. 15. DOI: 10.1515/jcde-2017-0002.

Mobilität als Privileg.¹⁴⁴ Sie spricht von einer Hierarchie der Mobilität („hierarchy of mobility”)¹⁴⁵ und befragt sowohl Gründe als auch die Motivation zur Mobilität als „privileged mobile status”.¹⁴⁶ In diesem Kontext gerät die Beziehung zwischen Mobilität und Immobilität in den Fokus, die bei den Kultur- und Sozialanthropolog_innen Nina Glick Schiller und Noel B. Salazar in ihrem Beitrag zu den „Regimes of Mobility”¹⁴⁷ zum Tragen kommt. In diesem Zusammenhang sei auf Immobilität als möglicher Ansatzpunkt für weitere Untersuchungen zur Theatermobilität und polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen hingedeutet. Dieser Ansatz wird hier nicht weiterverfolgt, so könnten sich zukünftige Forschungen auch jenen Nicht-Beziehungen widmen, die sich als Immobilität(en) in die Theaterlandschaften Polens und Österreichs eingeschrieben haben.

1.2 Forschungsstand

Seit den 1990er Jahren ist ein ansteigendes wissenschaftliches Interesse an Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern festzuhalten. Zu Beginn spielte die zunehmende Popularität der deutschsprachigen Dramatik in Polen und das „steigende Interesse für die neusten österreichischen Theaterstücke”¹⁴⁸ seit den 1990er Jahren in Polen eine entscheidende Rolle, wie Małgorzata Leyko hervorhebt. Sie weist auf das damals in Polen noch „fragmentarisch[e] Bild”¹⁴⁹ von der deutschsprachigen Dramatik und dem deutschsprachigen Theater hin, dem mit einer näheren Betrachtung der Literatur- und Theaterlandschaft in den deutschsprachigen Ländern begegnet worden ist. Der Beginn einer gemeinsamen, internationalen und interdisziplinären Auseinandersetzung kann mit dem von der Theaterwissenschaftlerin Leyko 1996 im Schloss Thurnau initiierten Symposium zu polnisch-deutschen Theaterbeziehungen festgemacht werden, dessen Ergebnisse im Konferenzband *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*¹⁵⁰ verfügbar sind.¹⁵¹ Im Vorwort betont der Herausgeber, Hans-Peter Bayerdörfer, dass darin eine „erste Bestandsaufnahme der Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern seit dem zweiten Weltkrieg”¹⁵² unternommen wird.

144 Fiona Wilkie unterstreicht: „Theatre, in its circulation and production, has an intrinsic mobility”, Ebenda, S. 15.

145 Ebenda, S. 17.

146 Ebenda, S. 18-19.

147 Nina Glick Schiller/Noel B. Salazar, „Regimes of Mobility Across the Globe”, in: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 39/2, 2013, S. 183-200. DOI: 10.1080/1369183X.2013.723253.

148 Małgorzata Leyko, „Vorwort”, in: Leyko/Pelka/Prykowska-Michalak (Hg.), *Felix Austria*, S. 9-11, hier S. 9.

149 Ebenda, S. 9.

150 Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*.

151 Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer, „Vorwort”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. XI-XIV, hier S. XI.

152 Bayerdörfer, „Vorwort”, S. XII.

In der Forschungsliteratur insbesondere in dem 1998 von Bayerdörfer gemeinsam mit Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera herausgegebenen Sammelband *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen* und dem 2000 erschienenen *Ein schwieriger Dialog: polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*¹⁵³ von Małgorzata Sugiera wird deutlich, dass die Auseinandersetzungen mit der Theaterlandschaft Österreichs sowie dem deutschsprachigen Theater in der Schweiz in den Forschungen zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern in einem viel geringeren Ausmaß zu finden sind als jene zwischen Polen und Deutschland.¹⁵⁴ Auch verdeutlichen diese um das Jahr 2000 publizierten Forschungsbeiträge die Vielfalt an Herangehensweisen dem Forschungsgebiet gegenüber, in das polnisch-österreichische Theaterbeziehungen als Untersuchungsfeld eingebettet sind.

Die zu Beziehungen zwischen Polen und Deutschland forschende Theaterwissenschaftlerin Karolina Prykowska-Michalak unterstreicht, dass es jedenfalls „in der Geschichte der deutsch-polnischen Theaterkontakte nicht an Beschreibungen und Beispielen“¹⁵⁵ fehle. Diese Beobachtung ist von der auf Deutschland fixierten Sichtweise um den deutschsprachigen Bereich – also die Bühnen Österreichs und der Schweiz zu erweitern. Auch weil der Sammelband *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen* nicht nur jene, sondern auch polnisch-österreichische Beziehungen in den Blick nimmt; wenngleich in einem geringen Umfang.¹⁵⁶ Es sind vereinzelte Beiträge, die zeitgenössische Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich behandeln.¹⁵⁷ Sie zeigen ähnlich wie die Untersuchungen zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und Deutschland –

153 Sugiera (Hg.), *Ein Schwieriger Dialog*.

154 Ein Artikel, der sich z.B. explizit mit Theater in der deutschsprachigen Schweiz beschäftigt, vgl. Andreas Backöfer, „Die Rezeption polnischer Dramatik auf deutschsprachigen Bühnen (Deutschland, Österreich, Schweiz) in den 90er Jahren“, in: Sugiera (Hg.), *Ein Schwieriger Dialog*, S. 37-46. Für Beiträge mit dem Fokus ‚Österreich‘, vgl. bspw. Olgierd Łukaszewicz, „‚Diesen Vorhang heben!‘ Eindrücke eines polnischen Schauspielers von den deutschen und österreichischen Bühnen“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 283-292. Vgl. darüber hinaus: Sybille Bauer, „‚Gespenster und Propheten‘. Das moderne polnische Drama auf den Bühnen der Bundesrepublik, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz“, in: Heinz Kneip/Hubert Orłowski (Hg.), *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985*, Darmstadt: Deutsches Polen-Institut Darmstadt 1988, S. 125-138.

155 Karolina Prykowska-Michalak, „Deutsches Theater auf polnischen Bühnen. Über die Faszination des polnischen Theaters durch die deutsche Theaterkunst der letzten zwanzig Jahre“, *Zeitschrift für Slawistik* 58/2, 2013, S. 205-219, hier S. 205. DOI:10.1524/slav.2013.0017.

156 Bspw. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 46-57; Der Titel des Sammelbandes hätte sich auch auf Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern beziehen können. ‚Deutsch‘ meint meist ‚deutschsprachig‘ mit. Vgl. dazu etwa: Dóri Takács, „Gastspiele als kulturelle Transfers. Die Wiener Moderne auf Budapests Bühnen“, in: Helga Mitterbauer/Katharina Scherke (Hg.), *Ent-grenzte Räume*, Wien: Passagen 2005, S. 377-391, hier S. 377.

157 Etwa die Artikel von: Evelyn Deutsch-Schreiner, „Katholisches aus Polen. Polnische Dramatik auf österreichischen Bühnen im Lichte des Kalten Kriegs und des konservativen Kulturklimas in Österreich“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 47-58; Malwina Głowacka, „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 149-156. Forschungen zur deutschsprachigen Dramatik in Polen nach 1945 verhandeln zudem Werke von Autor_innen wie Thomas Bernhard und Werner Schwab. Vgl. Leyko/Sugiera, „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945“, S. 3-12.

polnisch-österreichische Beziehungen anhand verschiedener Ansätze, Perspektive sowie zeitlicher Schwerpunkte auf.¹⁵⁸ Einen Überblick über den Forschungsbereich sowie die wissenschaftlichen Ansätze geben die in den erwähnten Publikationen *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg* und *Ein schwieriger Dialog* zusammengetragenen Artikel. Untersucht wird an einzelnen Beispielen der Theater- und Dramenaustausch zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern. Dabei werden theoretische Grundlagen, Methoden und Perspektiven aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen wie etwa der (vergleichenden) Literaturwissenschaft, Germanistik, Politikwissenschaft, Slawistik, Theaterwissenschaft und Translationswissenschaft verwendet. Die Übersetzerin Barbara Surowska beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Übersetzungen von Texten Gerhart Hauptmanns, Ivan Grolls und Thomas Bernhards auf den Bühnen in Polen.¹⁵⁹ Die Slawistin Brigitte Schultze setzt sich mit den drei bedeutenden Autoren der polnischen Romantik Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński und Juliusz Słowacki sowie dem Künstler Stanisław Wyspiański auseinander und untersucht die Rezeption der Werke dieser Akteure im deutschsprachigen Theater auf sogenannte „Rezeptionsblockaden“¹⁶⁰, mit Blick auf Bühnen in Berlin, Hamburg und Wien. Einen anderen Ansatz verfolgt der Theaterwissenschaftler Wojciech Dudzik, der die deutschsprachige wissenschaftliche Theaterliteratur auf das darin gezeichnete Bild des ‚polnischen‘ Theaters untersucht und dabei auch in Österreich verfasste Theatergeschichtsbände in seine Analyse einbezieht.¹⁶¹ In *Ein schwieriger Dialog* findet sich ein innovativer Zugang der Theaterwissenschaftlerin Magdalena Meyerweissflog, die deutschsprachige Dramen der

158 Zu Beiträgen, die den Fokus auf polnisch-österreichische Beziehungen und das 18. und 19. Jahrhundert legen und vor den 1990er Jahren publiziert worden sind, vgl. u.a.: Stanisław Kaczynski, „Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen“, *Maske und Kothurn* 12/2-3, September 1966, S. 236-246; Zofia Zielińska, „Beziehungen der Wiener Theater zum polnischen Theater in Krakau und Lemberg bis 1918“, Diss., Univ. Wien, 1963; Got, *Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert*. Weitere Beiträge, die historische Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern in den Blick nehmen, vgl. Jan Michalak, „Das ausländische Repertoire des Krakauer Theaters von 1865 bis 1885“, in: Bärbel Fritz/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer*. Bd 1: *Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen: Narr 1997, S. 71-84 (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe, 21); Brigitte Schultze, „Krasiński herangeholt: Nie-boska komedia (Die Un-Göttliche Komödie, 1833) am Burgtheater (1936)“, in: Fritz/Schultze/Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer*, Bd. 1, S. 267-294; Zofia Zielińska, „Theaterstücke österreichischer Autoren auf den polnischen Bühnen Galiziens (Krakau und Lemberg) und polnischer Autoren auf den Bühnen Wiens in den Jahren 1880-1916“, in: Karlheinz Mack (Hg.), *Galizien um die Jahrhundertwende: politische, soziale und kulturelle Verbindungen mit Österreich*, Wien [u.a.]: Verl. Für Geschichte und Politik 1990, S. 98-108.

159 Vgl. Barbara Surowska, „Deutsche Dramatiker für die polnische Bühne. Theaterübersetzungen – Gerhart Hauptmann, Ivan Groll, Thomas Bernhard“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 275-282.

160 Vgl. Brigitte Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 146-168.

161 Vgl. Wojciech Dudzik, „Das Bild des polnischen Theaters in der deutschen wissenschaftlichen Theaterliteratur der Nachkriegszeit“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 129-145. Dudzik bezieht in seine Untersuchung ebenso die 10-bändige *Theatergeschichte Europas* von Heinz Kindermann ein.

Nachkriegszeit nach polnischen Figuren, wie etwa Held_innen, untersucht.¹⁶² Ebendort thematisiert aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Małgorzata Sugiera das Phänomen des polnischen Fernsehtheaters bei der Rezeption deutschsprachiger Dramatik in Polen.¹⁶³ Einen anderen Zugang wählt der Literaturwissenschaftler Peter Langemeyer, der Analysen experimenteller Dramenkombinationen aus einem polnisch- und deutschsprachigen Stück nebeneinander stellt, um damit das Verhältnis zwischen der Gesellschaft und dem Einzelnen in beiden Sprachräumen zu veranschaulichen.¹⁶⁴ Schon anhand dieser Beispiele, den unterschiedlichen Autor_innen und Herausgeber_innen sowie den verschiedenen beteiligten Disziplinen wird die Breite des Forschungsfeldes deutlich, das von Wissenschaftler_innen im deutschsprachigen sowie polnischsprachigen Raum erforscht wird.¹⁶⁵ Auch behandeln die beiden 1998 und 2000 publizierten Sammelbände erstmals in einer repräsentativen gesammelten Form, die sich auch im Titel der Bände widerspiegelt, Theaterbeziehungen zwischen Polen und deutschsprachigen Ländern nach 1945.

Welchen Themen sich bisherige Forschungen zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern widmen und welchen Ansätzen sie nachgehen, möchte ich an drei Schwerpunkten darlegen.

Dramatik und Dramen-Rezeption

Ein große Anzahl der seit den 1990er Jahren publizierten Artikel beschäftigt sich mit der Rezeption deutschsprachiger Dramatik auf den Theaterbühnen in Polen sowie ‚polnischer‘ Dramatik auf den Bühnen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, um Theaterbeziehung zwischen den deutschsprachigen Ländern und Polen zu untersuchen.¹⁶⁶ Dies wird etwa im Beitrag „Die Rezeption polnischer Dramatik auf den deutschsprachigen Bühnen in den 90er Jahren“¹⁶⁷ von Andreas Backöfer sowie in Malwina Głowackas Artikel zu den „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“¹⁶⁸ kenntlich. Konnten doch diese Forschungen zu Literatur- und Theaterbeziehungen zwischen Polen und den deutschsprachigen Ländern der 1990er Jahre bereits

162 Vgl. Magdalena Meyerweissflog, „Polnische Figuren in der deutschsprachigen Dramatik nach 1945“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 71-92.

163 Vgl. Małgorzata Sugiera, „Das moderne deutschsprachige Theater auf der Bühne des polnischen Fernsehtheaters in den 90er Jahren“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 93-105.

164 Vgl. Peter Langemeyer, „Polnische und deutsche Dramen kombiniert“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 241-263.

165 Als polnischsprachiger Sammelband wäre auch anzuführen: Mirosława Zielińska/Marek Zybura (Hg.), *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, Wrocław: GAJT 2013.

166 Vgl. bspw. die Auswahl an Beiträgen und die Forschungsschwerpunkte in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*.

167 Backöfer, „Die Rezeption polnischer Dramatik auf den deutschsprachigen Bühnen (Deutschland, Österreich, Schweiz) in den 90er Jahren“, S. 37-46

168 Głowacka, „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“, S. 149-156;

auf jene vorangegangenen der 1980er Jahre zurückgreifen, die primär literaturgeschichtlich und literaturwissenschaftlich fokussiert waren, wie der Theaterwissenschaftler Hans-Peter Bayerdörfer festhält.¹⁶⁹ Bayerdörfer betont, dass bis in die 1990er Jahre ein Hauptgewicht auf literaturwissenschaftlichen Ansätzen lag und theaterwissenschaftliche Untersuchungen dabei eher die Ausnahme als die Regel ausmachten.¹⁷⁰ Die Aufarbeitung der Forschungsliteratur zu polnisch-deutschsprachigen Theaterbeziehungen bestätigt diese Beobachtung und illustriert deren Fortwirken. Ab den 1990er Jahren zeigt sich eine schrittweise ansteigende Phase wissenschaftlicher Bearbeitungen zu Dramatiker_innen und der Rezeption ihrer Werke als ein bedeutendes Forschungsfeld.¹⁷¹ Beispielhaft dafür auch die von den beiden Literaturwissenschaftler_innen und Slawist_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner 2011 veröffentlichte Studie *Polnische Dramen in Deutschland*, in der diese unterstreichen, dass in ihrer Untersuchung stets „[d]as Fixum des Textes, sein ‚Schema‘, [...] der prinzipielle Bezugspunkt“¹⁷² bleibt und ihr ein literaturwissenschaftlicher Fokus zugrunde liegt. So bleiben „alle eigentlich theaterwissenschaftlichen Erörterungen [...] der Theaterwissenschaft vorbehalten“¹⁷³, wie Fischer und Steltner betonen und auf die einzelnen Beiträge mit theaterwissenschaftlichem Schwerpunkt verweisen, die sich etwa neben der Dramen-Rezeption mit Ereignissen, respektive Inszenierungen und Aufführungen, sowie Theaterkünstler_innen und ihren Theaterarbeiten beschäftigen.¹⁷⁴

169 Vgl. Bayerdörfer. „Vorwort“, S. XII. Bayerdörfer verweist dabei auf die 1988 erschiene literaturgeschichtliche Publikation herausgegeben von Heinz Kneip und Hubert Orłowski, vgl. Heinz Kneip/Hubert Orłowski (Hg.), *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985*, Darmstadt: Deutsches Polen-Institut Darmstadt 1988. Für folgende und in den 2000er Jahren publizierte literaturwissenschaftlich fokussierte Studien, vgl. u.a. Susanne Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002; Christine Fischer/Ulrich Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland: Übersetzungen und Aufführungen als deutsch-deutsche Rezeptionsgeschichte 1945-1995*, Köln: Böhlau 2011.

170 Vgl. Bayerdörfer. „Vorwort“, S. XII. Bspw. greift der 1988 publizierte Beitrag von Sybille Bauer theaterwissenschaftliche Forschungsschwerpunkte auf, vgl. Bauer, „Gespenster und Propheten“, S. 125-138.

171 Bspw. Brigitte Schultze, „Das Kanonische Bühnenwerk bleibt Lektüre. Mickiewiczs *Dziady* (Ahnenfeier) im polnisch-deutschen Kulturtransfer“, in: Ulrike Jekutsch et al. (Hg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Tübingen: Narr 1994, S. 369-404 (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe, 16); Małgorzata Sugiera „Dialektische Verfahren in Dramen von Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch – Wirkungen in der polnischen Dramatik“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 98-112; Sławomir Tryc, „Friedrich Dürrenmatt auf den polnischen Bühnen“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 77-97; Dietrich Scholtz, „Mrozek und Różewicz in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 204-215; Brigitte Schultze, „Polnische Dramen im Deutschen Theater Göttingen (1972/73-1998/99)“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 109-126; Artur Pełka, „Das Theater als ‚lebendiges soziales Forum‘. Dea Lohers Dramen auf polnischen Bühnen“, *Monatshefte* 99/3, 2007, S. 389-398. DOI: 10.1353/mon.2007.0070. Für die 2010er Jahre vgl. darüber hinaus: Karolina Prykowska-Michalak, „Deutschlandbilder in der jüngsten polnischen Dramatik am Beispiel der Dramen Małgorzata Sikorska-Mischczuks“, in: Carsten Gansel/Monika Wolting (Hg.), *Deutschland- und Polenbilder in der Literatur nach 1989*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 234-240.

172 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 224.

173 Ebenda.

174 Die Verfasser_innen, Fischer und Steltner, verweisen auf den 1998 erschienenen Artikel von Hans-Peter Bayerdörfer, vgl. Hans-Peter Bayerdörfer „Prinzen, Prinzessinnen, Mannequins – Polnisches Theater in der Bundesrepublik Deutschland seit Beginn der siebziger Jahre“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-*

Kulturtransfer und Interdisziplinarität

Eine der umfangreichsten Arbeiten zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und Deutschland ist jene von Karolina Prykowska-Michalak. In ihrer 2012 publizierten Habilitationsschrift *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku (Vorhang auf! Beziehungen zwischen dem polnischen und dem deutschen Theater nach 1990)*¹⁷⁵ analysiert sie polnisch-deutsche Theaterbeziehungen nach der politischen Wende anhand von Transformationsprozessen unter historisch-politischen sowie ästhetischen Standpunkten. Prykowska-Michalak beobachtet in ihrer detaillierten Auseinandersetzung Theaterkontakte unter dem Blickwinkel des Kulturtransfers, ohne sich dabei allein auf Theatertexte zu beschränken.¹⁷⁶ Zu ihrem Forschungsinteresse zählt auch die Organisationsstruktur zeitgenössischen Theaters am Beispiel Polen und Deutschland.

In den 2010er Jahren verlagern sich die Forschungsansätze und wissenschaftlichen Bearbeitungen zu Theaterbeziehungen zwischen den deutschsprachigen Ländern und Polen unter Einbeziehung theoretischer Grundlagen des Kulturtransfers in Richtung Interdisziplinarität sowie Ästhetik. Sie erfolgen u.a. im Rahmen der interdisziplinären Tagung „Theater-Literatur-Medien: Deutsch-polnischer Kulturtransfer nach 1989“¹⁷⁷ 2011 in Łódź und der internationalen Konferenz „Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer“ („Teatr jako miejsce spotkania: polsko-niemiecki transfer kulturowy“)¹⁷⁸ 2015 in Warschau. Die Ergebnisse wurden in den beiden entstandenen Konferenzbänden publiziert.¹⁷⁹ In Łódź überwiegt, wie aus dem Titel hervorgeht, der interdisziplinäre Charakter mit dem Fokus auf den kulturellen Beziehungen zwischen Polen und Deutschland. Die Beiträge dieser Konferenz sowie des 2013 herausgegebenen Sammelbandes *Teatr – Literatura – Media: o polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku (Theater – Literatur – Medien: über die polnisch-deutschen Wechselwirkungen im Kulturbereich nach 1989)*¹⁸⁰ befassen sich etwa mit theatergeschichtlichen und ästhetischen Themen zu Kantor

deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg, S. 13-45. Siehe auch: Hans-Peter Bayerdörfer, „Deutsche Gastspiele auf Bühnen in Polen seit 1989. Unvorgreifliche Gesichtspunkte und Beobachtungen“, in: Pełka/ Prykowska-Michalak (Hg.), *Migrationen/Standortwechsel*, S. 128-140.

175 Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę*.

176 Im Anhang ihrer Monografie listet Prykowska-Michalak die besprochenen Inszenierungen des Zeitraums 1990-2010 auf. Von großem Interesse wäre auch das Datum der Premiere und der Verweis auf die für die Inszenierungsdaten verwendeten Quellen gewesen. Vgl. Ebenda. S. 211-222.

177 Die Konferenz fand als Teil des Projekts „Bühne als Brücke“ in Zusammenarbeit der Universität Łódź, Lehrstuhl für Drama und Theater und der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Theaterwissenschaft von 30.06.-2.07.2011 in Łódź statt.

178 Die wissenschaftliche Konferenz „Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer“ fand von 7.03.-8.03.2015 in Warschau statt und wurde vom Institut für Germanistik der Universität Warschau organisiert.

179 Vgl. Małgorzata Leyko/Artur Pełka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media: o polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, Łódź: Primum Verbum 2013; Vgl. Michał Jamiołkowski/Nina Oborska/Krzysztof Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniw. Warszawskiego 2016.

180 Leyko/Pełka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*.

und Grotowski und der „Ästhetik des deutschsprachigen Regietheaters seit den 1960er Jahren“¹⁸¹ (Andreas Engelhart), mit dem Künstler Robert Kuśmirowski und seinen Performances und Rauminstallationen (Micha Braun)¹⁸² und mit der „Anwendung der Theorie des Kulturtransfers zur Forschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990“¹⁸³ (Karolina Prykowska-Michalak). Die Konferenz in Warschau 2015 und die darauffolgende Publikation *Theater als Begegnungsort*¹⁸⁴ fokussieren Fragen nach den Wegweisern für das ‚polnische‘ Theater, nehmen sich dem Thema der Rezeption ‚polnischer‘ sowie deutschsprachiger Theatertexte an und behandeln Wege des Kulturtransfers auf der Theaterbühne. Die Konferenz-Beiträge untersuchen theoretische Fragestellungen zu Kulturtransfer und Theater (wie jene von Krzysztof Huszcza¹⁸⁵, Robert Małecki¹⁸⁶ und Karolina Prykowska-Michalak¹⁸⁷) sowie ‚polnische‘ und deutschsprachige Autor_innen und deren Rezeption im jeweils anderen Sprachraum (wie Monika Wąsik¹⁸⁸, Malwina Głowacka¹⁸⁹ und Anna Warakomska¹⁹⁰). Im Rahmen dieser Konferenz zum deutsch-polnischen Kulturtransfer wurde auch ‚Theater aus Österreich‘ bzw. ‚Literatur aus Österreich‘ behandelt wie etwa in Agnieszka Jezierskas Vortrag zu Elfriede Jelineks Dramen¹⁹¹, in Bogna Paprocka-Podlasiaks Präsentation zu *Kalkwerk* von Thomas Bernhard im Theater von Krystian Lupa¹⁹² sowie in Beata Kołodziejczyk-Mrózs und Piotr Majchers Verhandlung der Sprachräume in den Dramen von Werner

181 Übersetzung der Verfasserin. Titel auf Polnisch, siehe: Andreas Engelhart, „Memy, mobilności i ciała obce – Kantor, Grotowski, Schechner a estetyka niemieckojęzyczna od lat sześćdziesiątych“, in: Leyko/Pelka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*, S. 54-70.

182 Vgl. Micha Braun, „Graniczne przestrzenie pamięci. Roberta Kuśmirowskiego artystyczne manipulacje polsko-niemieckimi obrazami historycznymi“, in: Leyko/Pelka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*, S. 250-262.

183 Der Beitrag von Prykowska-Michalak zur Konferenz in Łódź wurde 2014 veröffentlicht, vgl. Prykowska-Michalak, „Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990“, S. 211-217.

184 Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*.

185 Vgl. Krzysztof Huszcza, „Teatr jako ‚wehikuł‘ transferu kulturowego. O scenicznych realizacjach austriackich sztuk we wrocławskim Teatrze Polskim“, Abstract im Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 7.03.2015 S. 8.

186 Vgl. Robert Małecki, „Ist Kulturtransfer am Theater möglich?“, in: Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 11-22.

187 Karolina Prykowska-Michalak diskutiert in ihrem Vortrag die Theorie des Kulturtransfer als Methode für die Untersuchung von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich. Mit dieser Auseinandersetzung erweitert Prykowska-Michalak ihre bereits bei der Konferenz in Łódź 2011 dargelegten Forschungen zur Theorie des Kulturtransfers im Kontext deutsch-polnischer Theaterbeziehungen. Vgl. Karolina Prykowska-Michalak, „Transfer kultury i inne metody badań relacji między teatrem polskim i teatrem austriackim“, Abstract im Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 7.03.2015, S. 13-14. Prykowska-Michalaks Beitrag ist bisher nicht veröffentlicht worden.

188 Vgl. Monika Wąsik, „Autor dramatów o miłości czy denucjator społeczeństwa? Ödön von Horváth w polskim teatrze współczesnym“, Abstract im Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 7.03.2015, S. 14.

189 Vgl. Malwina Głowacka, Bernhard według Lupy – próba reinterpretacji. Między wizualizacją słowa a literalizacją obrazu“, Abstract im Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 7.03.2015, S. 10.

190 Vgl. Anna Warakomska, „Das Drama des modernen Europa. Ein paar Überlegungen zum Thema am Beispiel von Andrzej Stasiuk Warten auf den Türken“, in: Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 113-131.

191 Vgl. Agnieszka Jezierska, „Dramaty wtórne i pasożytnicze – koncepcje teatralne Elfriede Jelinek“, Abstract im Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 8.03.2015, S. 25.

Schwab.¹⁹³ Dabei zeigt sich – auch in Gegenüberstellung mit den Forschungen zu polnisch-deutschen Theaterbeziehungen –, dass sich Analysen zu ‚österreichischen‘ Autor_innen und ihren Werke im Theater Polens vertiefen.¹⁹⁴

Systematische Dokumentation polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen

Auffällig ist, dass im Forschungsfeld polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen nach 1945 ausgewählte Autor_innen wie Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Werner Schwab und Peter Turrini sowie einzelne Theaterregisseur_innen wie Krystian Lupa bearbeitet werden.¹⁹⁵ Lückenhaft ist die Forschung in Bezug auf Theaterfestivals, Gastauftritte von Theatergruppen/-ensembles sowie Arbeiten zahlreicher anderer bekannter Regisseur_innen und Autor_innen aus Polen und Österreich. Ebenso fehlen Untersuchungen und Dokumentationen zu verschiedenen Formen von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich, die einen längeren Untersuchungszeitraum über mehrere Jahrzehnte berücksichtigen. Es gibt keine solch umfangreiche Arbeit im Bereich polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen wie sie Karolina Prykowska-Michalak für die Theaterkontakte zwischen Deutschland und Polen vorgelegt hat.¹⁹⁶ Einen Abriss zu zeitgenössischen polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen gibt zwar Anna Milanowski in ihrem 1998 im Sammelband *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg* erschienenen Artikel „„Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis

192 Vgl. Bogna Paprocka-Podlasiak, *Kalkwerk* Thomasa Bernhards w teatrze Krystiana Lupa, Abstract im Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 7.03.2015, S. 9.

193 Vgl. Beata Kołodziejczyk-Mrózs/Piotr Majchers, Die erzeugten Sprachräume im Drama *Die Präsidentinnen* von Werner Schwab, in: Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 83-96.

194 Bspw. Małgorzata Leyko, „Die Polen denken anders’. Die polnische Rezeption von Tod und Teufel“, in: Christine Grond-Rigler (Hg.), *Zur Internationalen Rezeption der Dramen von Peter Turrini*, Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2016, S. 135-143.

195 Vgl. u.a. zur Rezeption der Werke Thomas Bernhards: Mikulska-Frido, „Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend“, S. 139-154; Stefan H. Kaczyński, „Seit drei Jahrzehnten präsent. Zur Rezeption in Polen“, in: Wolfram Bayer (Hg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien [u.a.]: Böhlau 1995, S. 430-44; Zu Elfriede Jelinek: Monika Szczepaniak (Hg.), *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*, Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego 2014; Zu Werner Schwab: Agnieszka Książek, „Die Dramen von Werner Schwab auf den polnischen Bühnen“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 319- 322; Zu Peter Turrini: Leyko, „Die Polen denken anders’. Die polnische Rezeption von Tod und Teufel“, S. 135-143; Zum Regisseur Krystian Lupa: Dariusz Lesiak, „Der Mann vieler Eigenschaften: Krystian Lupa and his staging of austrian authors“, *Maske und Kothurn* 47/3-4, 2001, S. 117-124; Grzegorz Niziołek, „Silent Prophets – Austrian Literature in the theatre of Krystian Lupa“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 289-292; Niziołek, „Silent Prophets – Austrian Literature in the theatre of Krystian Lupa“, S. 289-292; Anna Milanowski, „Werke österreichischer Autoren im Theater Krystian Lupa – Ein europäischer Transformationsprozeß“, *TRANS-Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 7, September 1999, <https://www.inst.at/trans/7Nr/milanowski7.htm> (24.04.2021). Zu Werken von Thomas Bernhard in der Regie Krystian Lupa sind auch mehrere Diplomarbeiten an der Universität Wien entstanden. Siehe dazu: Isabella Waszina, „Inszenierungen österreichischer Literatur in Polen am Beispiel ‚Kalkwerk‘ in der Regie von Krystian Lupa“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2014; Magdalena Baran, „Das Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupa: Ein Überblick“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2012.

196 Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę*.

1989”.¹⁹⁷ Dieser Beitrag, der sich auf Ergebnisse des von 1992-1995 laufenden Forschungsprojekts „Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen 1918-1939 und 1945-1989”¹⁹⁸ stützt, ist aber einer der wenigen und zudem kurzen und überblicksartigen Untersuchungen zeitgenössischer Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich, der einen längeren Zeitraum beobachtet, theaterwissenschaftlich perspektiviert ist und dabei Gastspiele und Theaterensembles als auch Theaterarbeiten und Regisseur_innen streift. Milanowski nimmt Gastauftritte von Theaterbühnen/-ensembles aus Polen in Österreich in den Blick und geht auf Theaterarbeiten ‚polnischer‘ Theaterkünstler_innen wie Erwin Axer¹⁹⁹, Konrad Swinarski²⁰⁰, Kazimierz Dejmek²⁰¹ und Ewa Starowieyska²⁰² am Burgtheater Wien ein. Zudem legt sie eine Spielplananalyse zu je fünf untersuchten Städten in Polen sowie in Österreich vor, bleibt aber in weiterführenden Angaben zu Akteur_innen, Inszenierungstitel, Datum und Ort vage.²⁰³ Informationen zur Rezeption ‚polnischer‘ und ‚österreichischer‘ Autor_innen auf den Bühnen in Österreich bzw. in Polen sind in ihrem Beitrag nur grob und wenig systematisch abgebildet.²⁰⁴ Das Forschungsinteresse ihres Artikels

197 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989”, S. 46-57.

198 Ebenda, S. 46. Das Forschungsprojekt, unter der Leitung von Wolfgang Greisenegger, wurde in den Jahren 1992-1995 vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) finanziert.

199 Erwin Axer (1917-2012); Regisseur und Theaterdirektor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/132703904>. Axer wurde in Wien geboren, zog als Kind mit seiner Familie nach Lemberg. In den 1930er Jahren studierte er Regie beim renommierten Theatertheoretiker und -regisseur Leon Schiller am Staatlichen Theaterinstitut (PIST) in Warschau. Axer war Theaterleiter des Teatr Współczesny Warschau und in den 1950er Jahren Direktor des Teatr Narodowy in Warschau. Vgl. „Erwin Axer”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/5686/erwin-axer> (24.04.2021). In den 1970er und 1980er Jahren inszenierte er am Burgtheater und Akademietheater Wien. Axer erarbeitete u.a. das Stück *Ein Fest für Boris* von Thomas Bernhard 1973 am Akademietheater Wien. Im selben Jahr erhielt Axer die Josef-Kainz-Medaille, die von 1958 bis 1999 Schauspieler_innen und Regisseur_innen für ihre künstlerischen Leistungen verliehen wurde. Vgl. Wien Geschichte Wiki, „Josef-Kainz-Medaille”, *Wien Geschichte Wiki*, 30.10.2020, 12:07, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Josef-Kainz-Medaille&oldid=439946> (24.04.2021)

200 Konrad Swinarski (1929-1975); Regisseur, Bühnenbildner; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118921258>. Namensgeber eines bedeutenden Theaterpreises für Regisseur_innen in Polen, der seit 1976 jährlich vergeben wird: Konrad Swinarski Preis (Nagroda im. Konrada Swinarskiego).

201 Kazimierz Dejmek (1924-2002); Regisseur, Schauspieler und Theaterdirektor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/139122443>. Er war von 1962 bis 1968 Direktor des polnischen Nationaltheater Warschau. Dejmek zeichnete u.a. für die berühmt gewordene Inszenierung der *Dziady* (*Totenfeier*) des polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz (1798-1855) verantwortlich, aufgrund derer er 1968 als Leiter des Nationaltheaters abgesetzt wurde. Nach 14 Aufführungen wurde *Dziady* (1967) von der Zensur abgesetzt; es folgten Studierendenproteste, die als die sogenannten ‚März-Unruhen 1968‘ in die Geschichte eingingen. Vgl. dazu: „Kazimierz Dejmek”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/58/kazimierz-dejmek> (24.04.2021)

202 Ewa Starowieyska (1930-2010); Bühnenbildnerin. Sie arbeitete an unterschiedlichen Theaterhäusern Polens sowie an internationalen Theaterbühnen, hauptsächlich ist sie jedoch mit dem Teatr Współczesny Warschau verbunden, wo sie von 1969 bis 1996 tätig war. Vgl. „Ewa Starowieyska”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/osoby/560/ewa-starowieyska> (24.04.2021); VIAF Identifier: <http://viaf.org/viaf/306427398>

203 Zu den fünf untersuchten Städten in Polen zählen: Gdańsk, Krakau, Łódź, Poznań und Warschau. In Österreich werden von Milanowski Theaterbühnen in folgenden Städte für die Auswertung herangezogen: Graz, Innsbruck, Linz, Salzburg, Wien. Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989”, S. 46.

204 In Anna Milanowskis Artikel sind quantitative Angaben u.a. wie folgt enthalten: „[in] Wien haben etwa 19 Premieren von Mrożek-Stücken stattgefunden”. Ebenda, S. 52. Detaillierte Angaben zum Produktions- und

bewegt sich thematisch stattdessen im semiotischen Bereich. So setzt sich Milanowski mit „wechselseitigen Fehlinterpretationen“²⁰⁵ und „unterschiedlichen literarischen Codes“²⁰⁶ bei der Rezeption von Werken ‚polnischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Österreich auseinander. Trotz des knappen Überblicks zu polnisch-österreichischen Theaterkontakten, zu Akteur_innen sowie zur Rezeption von Theatertexten – den von ihr so genannten „Repertoireaustausch“²⁰⁷ – ist Milanowskis Arbeit eine wichtige Grundlage für eine weiterführende Auseinandersetzung mit zeitgenössischen polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen.²⁰⁸ Eine für meine Untersuchung aufschlussreiche Arbeit ist weiters Artur Pełkas Beitrag „Die polnische Rezeption der Theatertexte von Elfriede Jelinek und Werner Schwab in den 1990er Jahren“²⁰⁹, der als Anhang seiner 2005 publizierten Monografie *Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, beigefügt und in einer aktualisierten Form im 2007 erschienenen Sammelband *Migrationen / Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*²¹⁰ abgedruckt ist.²¹¹ Förderlich sind darin die Bezüge auf Anna Milanowskis quantitative Angabe zu den inszenierten Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen in der Bearbeitung des Regisseurs Krystian Lupa.²¹² Pełka ergänzt diese mit detaillierteren Inszenierungsdaten, was seinen Beitrag zu einem wichtigen Quellenmaterial für die Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen der Gegenwart macht.

Festzuhalten ist, dass Untersuchungen zu polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen über einen längeren Zeitraum, wie etwa die Zeitspanne 1945 bis 1989 in Anna Milanowskis Beitrag, kaum detaillierte und strukturierte Daten zu den untersuchten Akteur_innen, Inszenierungen und Texten liefern.²¹³ Dieses Desiderat betrifft Untersuchungen zu polnisch-österreichischen

Inszenierungskontext, bzw. den Inszenierungstiteln, zu den Theatertexten, involvierten Theaterbühnen/-ensembles und Regisseur_innen wären von großem Interesse gewesen.

205 Ebenda.

206 Ebenda, S. 49.

207 Ebenda, S. 48. Unter Repertoireaustausch versteht Milanowski Werke ‚österreichischer‘ Autor_innen, die an Theaterbühnen in Polen sowie Werke ‚polnischer‘ Autor_innen, die an Theaterbühnen in Österreich inszeniert worden sind.

208 Darüber hinaus war dieser Beitrag Milanowskis motivierend, um sich dem Untersuchungsgegenstand zeitgenössischer polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen ausführlicher und detaillierter zu widmen. So versteht sich die vorliegende Arbeit auch als Weiterführung und Aktualisierung der von Milanowski beobachteten und festgehaltenen Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich.

209 Artur Pełka, „Die polnische Rezeption der Theatertexte von Elfriede Jelinek und Werner Schwab in den 1990er Jahren“, in: Artur Pełka, *Körper(sub)versionen: Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2005, S. 181-191 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, 25).

210 Artur Pełka/Karolina Prykowska-Michalak (Hg.), *Migrationen / Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*, Łódź [u.a.]: Machejek 2007.

211 Vgl. Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-154.

212 Vgl. Ebenda, S. 141-142.

213 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 46-57. Etwa fehlen in Milanowskis Beitrag Abbildungen und Anhänge, die in tabellarischer Form Inszenierungsdaten darlegen. Das sind strukturierte Daten, wie ich sie als solche hier bezeichne.

Theaterbeziehungen, da es erschwert Inszenierungen, Autor_innen, Theatertexte, Theaterarbeiten von Regisseur_innen und Gastauftritte von Theaterbühnen/-ensembles aus Polen und Österreich über einen längeren Zeitraum hinweg zu identifizieren. Diesen vernachlässigten Aspekten und der Erstellung einer strukturierten Datensammlung widmet sich die vorliegende Arbeit.²¹⁴ Damit wird auch ein Beitrag für die weitere und nachhaltige Grundlagenforschung zu Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich geleistet. Zudem ist eine übergreifende mehrperspektivische und in die jeweiligen (kultur)politischen, gesellschaftspolitischen und (theater)historischen Kontexte eingebundene Übersicht zeitgenössischer Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich bisher nicht ausreichend dargelegt worden.

1.3 Zeithistorischer Rahmen: Zeiträume

Zeitgenössische Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich über einen historischen Verlauf zu perspektivieren, erfordert einen längeren Untersuchungszeitraum zu berücksichtigen, der sich in meiner Arbeit von den 1950er bis in die 2010er Jahre erstreckt. Theaterbeziehungen im zeitgenössischen Theater Österreichs und Polens werden dabei in ihrer Entwicklung anhand (kultur)politischer und (theater)historischer Aspekte betrachtet. Gerade die politische Situation in Polen in den 1950er Jahren – insbesondere in den Jahren nach 1956, sowie der Zeitraum 1981-1983 – erfordert einen solch längeren Zeitrahmen, um damit Phasen vor der politischen Wende 1989/1990 ausreichend zu berücksichtigen.²¹⁵ Die 1950er Jahre als Startpunkt der Untersuchung

214 Siehe dazu insbesondere den Anhang der Dissertation.

215 Für weiterführende Informationen zur politischen Situation in den 1950er und 1980er Jahre, siehe bspw. Matthias Weber et al. (Hg.), *Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa: Erfahrungen der Vergangenheit und Perspektiven*, München: Oldenbourg 2011. Darin z.B. den Artikel von Attila Pók, der das Jahr 1956 als historischen Umbruch darlegt und kulturhistorisch betrachtet, vgl. Attila Pók, „Das Jahr 1956 – eine Zäsur der Geschichte Ostmitteleuropas“, in: Weber et al. (Hg.), *Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa*, S. 299-312. In der Geschichte der Volksrepublik Polen sind nach 1945 politische Wendepunkte mit signifikanten Veränderung im Kulturbereich markant wie im Jahr 1956 als Władysław Gomułka die Funktion des ersten Sekretärs der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR)) übernahm und eine als solche bezeichnete „kleine Stabilisierung“ bedingte. Die Bezeichnung „kleine Stabilisierung“ (mała stabilizacja) bezieht sich auf das gleichnamige Theaterstück von Tadeusz Różewicz „Świadkowie albo nasza mała stabilizacja“, Premiere 1963. Der Zeitraum nach 1956 steht auch mit Begriffen wie „Tauwetterphase“ und „Polnischer Oktober“ in Verbindung. Vgl. Tadeusz Paweł Rutkowski, „Vom Stalinismus zum ‚Tauwetter‘ im Polnischen Oktober 1956. Die Anfänge der Polnischen Akademie der Wissenschaften mit einem Ausblick bis 1989“, in: Johannes Feichtinger/Heidemarie Uhl (Hg.), *Die Akademien der Wissenschaften in Zentraleuropa im Kalten Krieg. Transformationsprozesse im Spannungsfeld von Abgrenzung und Annäherung*, Wien: ÖAW 2018, S. 141-166, hier S. 144. Andererseits hat der Zeitraum 1981-83 als General Wojciech Jaruzelski das Kriegsrecht in Polen verhängte, das Zensur und zahlreiche Exilaufenthalte ‚polnischer‘ Autor_innen und Theaterkünstler_innen zur Folge hatte, einschneidende Veränderungen im Theaterbereich. Die mit der Proklamation Jaruzelskis im Dezember 1981 zusammenhängende Ausreise und das Exil zahlreicher Schauspieler_innen, Regisseur_innen und Autor_innen führte auch zu einem Paradigmenwechsel sowie einer Veränderung des Theaterrepertoires Anfang der 1980er Jahre. Siehe dazu: Eva Behring et al. (Hg.), *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945-1989: ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*, Stuttgart: Steiner 2004. Laut Kazimierz A. Wyśiński waren im Zeitraum 1947-1994 ungefähr 20 Regisseur_innen, 30 Bühnenbildner_innen und mehr als 200 Schauspieler_innen dreier Generationen im Exil tätig. In diesem Zeitraum gab es 200 Premieren von Stücken ‚polnischer‘ Autor_innen

begründet sich mit der kulturpolitischen Situation in Österreich und der Gründung der Wiener Festwochen im Jahr 1951. Zudem werden bedeutende theaterhistorische sowie identitätspolitisch zu perspektivierende Ereignisse Mitte der 1950er und 1960er Jahre in Österreich und in Polen näher beleuchtet, besonders die Burgtheater-Wiedereröffnung 1955 sowie die Wiedereröffnung des „Teatr Wielki“ (Großes Theater) in Warschau 1965.²¹⁶ Mitte der 1960er Jahre erfolgt auch die Gründung einer außenkulturpolitischen bedeutenden österreichischen Institution in Polen: des Österreichischen Kulturforums in Warschau (ehemals: Österreichisches Kulturinstitut Warschau)²¹⁷. Mit den 1950er Jahren als Beginn der Untersuchung sowie der Verwendung des Begriffs ‚zeitgenössisch‘ beziehe ich mich auf die Definition des Theaterwissenschaftlers Wojciech Dudzik, der „die Anfänge [...] des zeitgenössischen polnischen Theaters“²¹⁸ ab der Mitte der 1950er Jahre festmacht. Nicht bereits mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges manifestierte sich in Polen ein zeitgenössisches Theater, in dem neue theatrale Konzepte und Formen zum Ausdruck gekommen sind.²¹⁹ Stattdessen setzte sich Mitte und Ende der 1940er Jahre die Ästhetik und der Inszenierungsstil der Zwischenkriegszeit fort, wie Dudzik nachweist.²²⁰ Von einem zeitgenössischen Theater in Polen kann erst mit den Innovationen ab der Mitte der 1950er Jahre gesprochen werden, die dazu führten, dass Werke von Autoren wie Adam Mickiewicz neu gelesen, Theaterexperimente begrüßt und eine „originelle Poetik der Verkürzung und der Metapher erarbeitet“²²¹ worden sind. Für die Definition des Zeitrahmens dieser Untersuchung ist überdies Dudziks Feststellung von einem Wechsel im ‚polnischen‘ Theater nach 1989 maßgeblich, der über die politische Wende 1989/1990 hinaus reicht.²²² Der Einbezug des Zeitraums nach 1990 begründet sich mit Analysen der Theaterwissenschaftler_innen Małgorzata Sugiera, Małgorzata Leyko und Artur Pełka zur

außerhalb der Grenzen Polens. Vgl. Kazimierz A. Wyśniski, „Teatr ZASP w Londynie“, in: Krzysztof Dybciak/Zdzisław Kudelski (Hg.), *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, Bd. 1, Lublin: TN KUL 2000, S.443-444.

216 Die Wiedereröffnungen dieser im Zweiten Weltkrieg zerstörten Theatergebäude fanden am 14.10.1955 im Falle des Burgtheaters sowie jene des Teatr Wielki am 19.11.1965 statt, siehe dazu: Kapitel 4.1.

217 Die Gründung des Österreichischen Kulturinstituts in Warschau ist mit zwei Gründungsdaten verknüpft: 1. mit der Eröffnung der sogenannten ‚Lesehalle‘ Ende 1964; 2. mit der feierlichen Eröffnung und dem vom ehemaligen Unterrichtsministers Theodor Piffel-Perčević abgehaltenen Empfang am 19. März 1965. Vgl. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 164-165. Das Polnische Institut in Wien wurde erst im Juni 1974 gegründet. Vgl. APA, „Das Polnische Institut Wien wird 40“, 20.05.2014, OTS0026, https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140520_OTS0026/das-polnische-institut-wien-wird-40-bild (24.04.2021)

218 Vgl. Wojciech Dudzik, „Theater-Bewusstsein: Einleitung“, in: Wojciech Dudzik (Hg.), *Theater-Bewusstsein. Polnisches Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ideen – Konzepte – Manifeste*, Berlin [u.a.]: Lit 2011, S. 1-10, hier S. 2 (= Theaterwissenschaft, 3).

219 Vgl. Ebenda, S. 2-3.

220 Vgl. Ebenda.

221 Ebenda, S. 2.

222 Dudzik verwendet die Bezeichnung „Richtungswechsel“. Ebenda, S. 7. Den Wechsel im Theaterbereich nach 1990 thematisiert zudem der 2006 von Tomasz Plata herausgegebene Sammelband, vgl. Tomasz Plata (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005*, Berlin: Theater der Zeit 2006 (= Recherchen, 32). Siehe auch: Aleksandra Achtełik/Ewa Wąchocka (Hg.), „Teatr i dramat polski po 1989 roku“ („Polish Theatre and Drama after 1989“), *Postscriptum Polonistyczne* 2/8, 2011, S. 15-157.

gesteigerten Popularität ‚österreichischer‘ Dramatik ab den 1990er Jahren auf Theaterbühnen in Polen.²²³ Ein weiterer wichtiger Wendepunkt, der für die Untersuchung insbesondere mit Blick auf die Theaterlandschaft Polens einzubeziehen ist, ist die nach 1989 eintretende „Aufhebung der politischen Barrieren“²²⁴, wie dies die Theaterwissenschaftlerin Karolina Prykowska-Michalak formuliert. Dieser „Umbruch“²²⁵ in den 1990er Jahren wird in meiner Arbeit jedoch nicht als Schlussstrich betrachtet, sondern bis 2019 weiterverfolgt. Meine Dokumentation und Analyse zeitgenössischer polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen umfasst eine große Zeitspanne, die anhand von ‚Zeiträumen‘ exemplarisch beleuchtet wird. Dies ermöglicht auch vielfältige ‚Theaterräume‘ der Theaterlandschaften Polens und Österreichs zu fokussieren. Der Zeithorizont der Untersuchung erlaubt Verbindungen zwischen vergangenen und gegenwärtigen zeitgenössischen polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen durch Rückbezüge und Anknüpfungspunkte zu ziehen. Der gesetzte Untersuchungszeitraum nimmt auch den Umbruch politischer Systeme in den Blick und füllt damit eine wichtige Lücke im Forschungsgebiet polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen, weil es keine übergreifende Darstellung gibt.

1.4 Modalitäten polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen

Modalitäten beschreiben in vorliegender Arbeit die Art und Weise der Beziehungen. Sie gehen über Kategorien hinaus, da über Modalitäten vielfältige Bezüge zu ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und zu ‚Theater aus Österreich‘ in Polen hergestellt werden.²²⁶ Modalitäten sind insofern als der jeweilige Modus (die Modi) der Theaterbeziehungen zu verstehen. Die Bezüge und Modalitäten sind vielseitig und selten eindeutig. So sind Kombinationen aus zwei oder mehreren Modalitäten durchaus üblich.²²⁷

Als eine Modalität gelten in dieser Untersuchung ‚Gastspiele‘²²⁸ z.B. Gastauftritte ‚polnischer‘ Theatergruppen/-ensembles auf Theaterbühnen in Österreich bzw. ‚österreichischer‘

223 Vgl. Leyko/Sugiera, „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945“, S. 3-12; Leyko, „Vorwort“, S. 9; Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-154. Vgl. auch: Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!*

224 Vgl. Prykowska-Michalak, „Deutsches Theater auf polnischen Bühnen“, S. 206

225 Vgl. Ebenda.

226 Von Bedeutung ist dabei auch der jeweilige Produktions- sowie Inszenierungskontext.

227 Beispiele dazu werden in den folgenden Ausführungen noch näher dargelegt. Die vielfältigen Bezüge von ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen können bei einer strukturierten digitalen Abbildung von Theaterbeziehungen über sogenannte Relationen modelliert werden. Eine Relation beschreibt die Beziehung zwischen zwei Entitäten wie u.a. Personen (z.B. Regisseur_innen, Autor_innen), Organisationen (z.B. Theatergruppen/-ensembles), Orte.

228 Die Thematik Gastspiel als „Gastspielreise“ greift die Theaterwissenschaftlerin Berenika Szymanski-Düll im Zusammenhang mit Mobilität und Migration im 19. Jahrhundert auf, vgl. Berenika Szymanski-Düll, „Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen. Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant*innen im 19. Jahrhundert“, in: Burcu Dogramaci/Berenika Szymanski-Düll/Wolfgang Rathert (Hg.), *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis 2020, S. 63-77.

Theatergruppen/-ensembles in Polen. Dazu gehören auch Auftritte von ‚polnischen‘ sowie ‚österreichischen‘ Theatergruppen/-ensembles auf internationalen Theaterfestivals in Polen – wie dem Warszawskie Spotkania Teatralne – sowie den Wiener Festwochen in Österreich. Eine weitere Modalität sind Theaterarbeiten von Regisseur_innen, dies umfasst Regisseur_innen mit Bezug zu Österreich, die in Polen inszenieren bzw. Regisseur_innen mit Bezug zu Polen, die in Österreich inszenieren. Ein Beispiel sind die Inszenierungen des Regisseurs Erwin Axer am Burgtheater und dem Akademietheater in Wien in den 1970er und 1980er Jahren.²²⁹ Eine nächste Modalität ist die Rezeption ‚österreichischer‘ und ‚polnischer‘ Dramatik im jeweils anderen Sprachraum, also Inszenierungen von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf den Bühnen in Polen sowie ‚polnischer‘ Autor_innen auf den Theaterbühnen in Österreich. Zu nennen wären die Werke von Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek auf den Theaterbühnen in Polen oder die Umsetzung von Texten Sławomir Mrożeks²³⁰ in Österreich.

Die in dieser Untersuchung verwendete Herangehensweise mittels Modalitäten und Entitäten – wie u.a. Personen (z.B. Regisseur_innen, Autor_innen) und Organisationen (z.B. Theatergruppen/-ensembles) – Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich zu beschreiben, ist eng verwoben mit einer strukturierten Dokumentation und digitalen Abbildung von ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen.²³¹ Die Dokumentation zeitgenössischer Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich, die ich in dieser Dissertation anhand von zwei Fallbeispielen unternehme, ist in tabellarischer Form im Anhang der Dissertation zu finden. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden auch als frei verfügbare theaterwissenschaftliche Forschungsdaten zur Verfügung gestellt.²³² Zudem ist eine Zusammenstellung als digitale Sammlung in der Inszenierungsdatenbank *Theadok* aufbereitet²³³.

229 Vgl. dazu Jan Niedzielas Diplomarbeit zu den Inszenierungen von Erwin Axer am Burgtheater Wien: Jan Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2007.

230 Sławomir Mrożek (1930-2013), Dramatiker und Karikaturist. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118737244>. Mrożek erhielt 1972 den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur, vgl. Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport, „Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur“, <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/preise/oester-staatspreis-fuer-europaeische-literatur.html> (24.04.2021)

231 Für eine weitere Auseinandersetzung ist auch die Arbeit mit Modellen von großem Interesse, wie sie die Theaterwissenschaftlerin Gabriele C. Pfeiffer in ihrer Arbeit *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis* unternimmt. Darin erarbeitet Pfeiffer acht Modelle zur Interkulturalität im Bereich Theater. Ich möchte hier insbesondere auf das siebente Modell verweisen, das Theaterfestivals beschreibt. Vgl. dazu: Gabriele C. Pfeiffer, *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main: Lang 1999, hier S. 47-50 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 30, Theater-, Film- und Fernschwissenschaften, 76).

232 Die strukturierte Datenerfassung der Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich nach 1945, die Ereignisse wie Inszenierungen, Personen/Akteur_innen wie Autor_innen, Regisseur_innen sowie Theaterbühnen/-ensembles, Vorlagen, Theaterhäuser als Orte des Ereignisses sowie der Produktion und das jeweilige Datum der Aufführung/Premiere berücksichtigt und auf Normdaten zurückgreift, war bislang eine Forschungslücke, die diese Arbeit schließen möchte.

233 Die digitale Sammlung „Theatermobilität Polen“ in *Theadok* wird stetig erweitert und beinhaltet Daten zu Inszenierungen an Theaterbühnen in Österreich, die Bezüge zu Polen über Personen wie Autor_innen,

Im Folgenden werden die bereits kurz skizzierten Modalitäten ‚Gastspiele‘, ‚Theaterarbeiten und Regisseur_innen‘, ‚Werke und Autor_innen‘ sowie zwei weitere Modalitäten – szenische Lesungen und Theaterfachzeitschriften – näher ausgeführt.

1.4.1 Gastspiele

Gastauftritte von Theatergruppen/-ensembles aus Polen auf Theaterbühnen in Österreich und in Österreich erarbeitete Inszenierungen, die an Bühnen in Polen gastieren, finden im Rahmen von internationalen Theaterfestivals wie dem Warszawskie Spotkania Teatralne und den Wiener Festwochen statt.²³⁴ Aber auch außerhalb des Festivalkontextes sind Gastauftritte zu verzeichnen, wenngleich in geringerer Anzahl. Ein Beispiel dafür sind die Auftritte des Wiener Burgtheaters 1956 in Krakau und Warschau.²³⁵ Auch das 1964 in Wien abgehaltene Gastspiel des „Teatr Żydowski im. Estery Racheli i Idy Kamińskich w Warszawie“ (Jüdisches Theater - Esther Rachel und Ida Kamińska - in Warschau) auf Einladung der Israelitischen Kultusgemeinde Wien mit zwei Aufführungen am Theater an der Wien zählt dazu.²³⁶

Theaterproduktionen, die an Theaterbühnen in Polen erarbeitet werden und in Österreich an einem internationalen Theaterfestival aufgeführt werden, werden im Hauptteil dieser Arbeit umfassend dokumentiert und analysiert.²³⁷ Mit dem Fokus auf ‚Theater aus Österreich‘ in Polen ist auch die 2013 im Rahmen des Festivals „Spotkanie Teatrów Narodowych“ (Nationaltheatertreffen) in Warschau stattgefundene Aufführung von Andrea Breths Burgtheater-Inszenierung *Prinz Friedrich von Homburg*²³⁸, die von den Salzburger Festspielen 2012 koproduziert wurde, einzuordnen.²³⁹ Ist doch bei dieser Inszenierung der Produktionskontext in Österreich und der Inszenierungskontext in

Regisseur_innen, Bühnenbildner_innen sowie Organisationen wie Theaterbühnen/-ensembles aufweisen.

234 Die Slawistin Herta Schmid behandelt Gastspiele in ihrem Artikel „Mrozek auf deutschsprachigen Bühnen. Schwierigkeiten im deutsch-polnischen Dialog“ als einen Faktor, der die Rezeption von Dramen des Autors Sławomir Mrozek im Ausland begünstigt habe. Sie verhandelt diesen Sachverhalt unter dem Begriff der „Pilotaufführungen durch polnische Gastspiele“, Schmid, „Mrozek auf deutschsprachigen Bühnen“, S. 185-191.

235 Diesen Gastspielen widme ich mich im Kapitel 4.2.1.

236 Darunter die Inszenierungen *Sender Blank* nach Sholem Aleykhem und in der Regie von Jakub Rotbaum (1901-1994). Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/7317>; Zur zweiten Inszenierung *Mirele Efros* basierend auf der Vorlage von Jakob Gordin (1853-1909) in der Regie von Ida Kamińska (1899-1980), vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/10585>. Siehe auch: Alexander K. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen. Eine Untersuchung der Gastspiele aus den Ostblock-Staaten in Wien in den Jahren 1955 bis 1971“, Diss., Univ. Wien 1973, S. 112.

237 Siehe Kapitel 2.2.

238 *Prinz Friedrich von Homburg*: Premiere am Burgtheater: 6.11.2012; Koproduktion mit den Salzburger Festspielen 2012; Premiere: 28.07.2012. Regie: Andrea Breth; Text: Heinrich von Kleist; Bühne: Martin Zehetgruber. Premiere am Spotkanie Teatrów Narodowych 2013: 3.06.2013. Gastspiel des Burgtheater Wien. Vgl. „Spotkanie Teatrów Narodowych III edycja“, *e-teatr*, <https://e-teatr.pl/iii-edycja-e2476> (24.04.2021); Vgl. auch: Salzburger Festspiele, „Heinrich von Kleist-Prinz Friedrich von Homburg“, *Salzburger Festspiele Archiv* (online), <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4587/id/0/j/2012> (24.04.2021)

239 Das Festival „Spotkanie Teatrów Narodowych“ (Nationaltheater-Treffen) betrachte ich im Kapitel 4.2.6.

Polen im Rahmen eines Theaterfestivals zu verorten. Zudem ist auch die vom Burgtheater Wien und dem „TR Warszawa“ (vormals „Teatr Rozmaitości”)²⁴⁰ koproduzierte Inszenierung *Der Löwe im Winter* (*Lew w zimie*)²⁴¹ von Grzegorz Jarzyna²⁴² als Gastspiel einer Theaterbühne aus Österreich mit einem Festivalbezug in Polen einzustufen. Dieser Gastauftritt des Burgtheaters/Kasino fand 2009 im Rahmen des Theaterfestivals „Warszawskie Spotkanie Teatralne” (Warschauer Theatertreffen) statt.²⁴³ Bei *Der Löwe im Winter* wird zugleich die Multimodalität mancher Inszenierungen deutlich. Denn in diesem Fall ist mit Grzegorz Jarzyna ein ‚polnischer‘ Regisseur für die Umsetzung verantwortlich. Damit ist diese Inszenierung Jarzynas, die an einer Theaterbühne in Österreich – und mit Ensemblemitgliedern des Burgtheaters Wien – erarbeitet worden ist und dort Premiere feiert, mit einer Mehrfachmodalität polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen zu beschreiben. Das Zusammenspiel mehrerer Bezüge, z.B. über die Regisseur_innen und den Produktionskontext, wird insbesondere bei der Modalität ‚Gastspiel‘ sowie der Modalität ‚Theaterarbeiten und Regisseur_innen‘ mit Bezug zu Polen auf Theaterbühnen in Österreich explizit. Denn einige dieser von Regisseur_innen aus Polen an Bühnen in Österreich erarbeiteten Inszenierungen werden zusätzlich auch an Theaterfestivals in Polen aufgeführt. Über diesen weiteren Inszenierungskontext wird ein weiterer Bezugspunkt – bzw. eine zusätzliche Modalität – deutlich, werden doch diese Inszenierungen (mit Produktionskontext in Österreich) auch als Gastspiele einer ‚österreichischen‘ Theatergruppe/-ensemble auf einer Theaterbühne in Polen aufgeführt. Dies ist etwa auch bei *[mede:a]*²⁴⁴, einem am Burgtheater/Kasino erarbeiteten Projekt in

240 Das „TR Warszawa” ist ein Theater in der Innenstadt Warschaus und befindet sich im Untergeschoss eines Wohnhauses in der Marzałkowska Straße. Zu den künstlerischen Leiter_innen seit den 1990er Jahren (damals noch unter dem Namen „Teatr Rozmaitości”) zählen u.a. Piotr Cieplak, Grzegorz Jarzyna. Seit 2017 haben Grzegorz Jarzyna und Natalia Dzieduszycka gemeinsam die Position des/der Direktor/in inne. Vgl. „Teatr Rozmaitości”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1220/teatr-rozmaitosci> (24.04.2021)

241 *Der Löwe im Winter* (*Lew w zimie*): Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2009 (Warschauer Theatertreffen 2009): 21.05.2009 am Teatr Narodowy in Warschau. Produktion des Burgtheater Wien mit TR Warszawa (Premiere am Burgtheater Wien / Kasino: 17.11.2007). Regie: Grzegorz Jarzyna; Text: James Goldman; Bühne: Magda Maciejewska. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXIX”, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1133.edycja.html#program> (24.04.2021); Hilde Haider-Pregler, „Mittelalterliche Machtstrategien”, *Wiener Zeitung*, Online-Ausgabe 19.11.2007, 15:55, <https://www.wienerzeitung.at/archiv/91670-Mittelalterliche-Machtstrategien.html> (24.04.2021)

242 Grzegorz Jarzyna (*1968); Theaterregisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/140919333>. Jarzyna studierte an der Staatlichen Theaterakademie Krakau (PWST) Regie und war Assistent bei Krystian Lupa. Seit 1998 ist Jarzyna künstlerischer Leiter des von ihm in „TR Warszawa” umbenannten „Teatr Rozmaitości” in Warschau. An dieser Theaterbühne startete Jarzyna seine Karriere mit der unter dem Pseudonym Horst D’Albertis inszenierten Produktion *Tropenkoller* (*Bzik tropikalny*, 1997). Diese Inszenierung stand neun Jahre auf dem Spielplan des TR Warszawa und wurde bis zu 199 Mal gespielt (auch international). Vgl. Rafał Węgrzyniak, „Bzik tropikalny”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/6862/bzik-tropikalny> (24.04.2021).

243 Der Gastauftritte des Burgtheaters/Kasino beim Warschauer Theatertreffen 2009 ist einer der Verhandlungspunkte im Fallbeispiel B ‚Theater aus Österreich‘ in Polen, siehe: Kapitel 3.2.

244 Projekt *[mede:a]*: Premiere am Burgtheater/Kasino: 30.12.2006. Produktion des Burgtheaters Wien/Kasino. Regie: Grzegorz Jarzyna; Mitarbeit: Michał Walczak; Bühne: Magda Maciejewska; Musik: Jacek Grudzień. Vgl. Margarete Affenzeller, „Von Georgien nach Wien: ‚Medea‘ im Burg-Kasino”, *Der Standard*, 30./31.12.2006/1.1.2007, Online-Ausgabe 2.01.2007, 18:59, <https://www.derstandard.at/story/2711512/von->

der Regie von Grzegorz Jarzyna, der Fall. Denn *[mede:a]* kommt 2007 auch als Gastspiel des Wiener Burgtheaters im Rahmen des internationalen Festivals „Dialog-Wrocław“ in Polen zur Aufführung.²⁴⁵ Bei dem Modus ‚Regisseur_in mit Bezug zu Polen inszeniert in Österreich‘ gilt es somit den Inszenierungskontext in Polen im Rahmen eines Theaterfestivals als weitere zusätzliche Informationsquelle einzubeziehen. Gastspiele sind für meine Untersuchung von besonderer Bedeutung, da sie mehrfach dokumentiert sind und oft mehrere Modalitäten zusammenführen, was sie zu exemplarischen Fällen macht an denen polnisch-österreichische Theaterbeziehungen bezeichnend dargelegt werden können.

1.4.2 ‚Theaterarbeiten und Regisseur_innen‘ mit Bezug zu Polen auf Theaterbühnen in Österreich sowie mit Bezug zu Österreich auf Theaterbühnen in Polen

Neben den gerade genannten Inszenierungen *[mede:a]* und *Der Löwe im Winter* des Regisseurs Grzegorz Jarzyna sind es die Arbeiten von Erwin Axer in Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Ewa Starowiejska in den 1970er und 1980er Jahren am Wiener Burgtheater, die als Paradebeispiele der zweiten Modalität aufzuzählen sind.²⁴⁶ Auch anzuführen ist die Inszenierung *Holzfällen*²⁴⁷ für die der renommierte Regisseur aus Polen, Krystian Lupa²⁴⁸, 2014 am Schauspielhaus Graz für Regie verantwortlich zeichnet. Für *Holzfällen* ist Lupa darüber hinaus mit dem Nestroypreis für ‚beste

georgien-nach-wien-medea-im-burg-kasino (24.04.2021); Vgl. Katharina Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen*, Wien [u.a.]: Böhlau 2012, S. 328.

245 Vgl. Ebenda. S. 380. Vgl. Georg Petermichl, „Die Setzkasten-Punks“, *Der Standard*, 20.10.2007, Online-Ausgabe 30.10.2007, 12:57, <https://www.derstandard.at/story/3081003/die-setzkasten-punks> (24.04.2021)

246 Ein Beispiel für Erwin Axers Regietätigkeit am Burgtheater Wien ist etwa das im Februar 1973 in seiner Regie und mit dem Bühnenbild von Ewa Starowiejska inszenierte Stück *Ein Fest für Boris* von Thomas Bernhard am Akademietheater als Produktion des Burgtheaters Wien. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/7823>. Weiter Theaterkünstler_innen, die bis Mitte der 1980er Jahre in Österreich mehrheitlich am Burgtheater Wien arbeiten, sind Regisseur_innen wie Konrad Swinarski (Gastregie 1972 am Burgtheater mit der Inszenierung *Eduard II* von Christopher Marlowe), Romana Próchnicka (Schauspielerin und Regisseurin in Wien, Graz und Salzburg), Kazimierz Dejmek, Jan Biczyski und Andrzej Majewski. Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 48.

247 Die Premiere von *Holzfällen* in der Regie von Krystian Lupa fand am 10.01.2014 am Schauspielhaus Graz statt. Vgl. Mayer, „‚Holzfällen‘ mit filigraner Klinge“.

248 Krystian Lupa (*1943), Theaterregisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/121380939>. Der Autor und Theaterregisseur Marek Kędzierski bezeichnet Krystian Lupa als „emblematische Figur des polnischen Theaters“. Marek Kędzierski/Gespräch mit Krystian Lupa, „Spiritismus und Eruption. Über Theater und Sprache als Instrument zur Berührung der Welt“, in: *Lettre International* 119, 2017, S. 46–53, hier S. 46.

Regie' ausgezeichnet worden.²⁴⁹ Eine weiteres aktuelleres Beispiel ist *Don Karlos*²⁵⁰ der Regisseurin Barbara Wysocka²⁵¹ mit der Premiere 2018 am Volkstheater Wien. Eine ältere prominente Inszenierung ist das bei den Salzburger Festspielen 1992 inszenierte Stück *Wesele (Die Hochzeit/Das Hochzeitsfest)*²⁵² von Stanisław Wyspiański²⁵³ des auch als Filmregisseur bekannten Andrzej Wajda²⁵⁴, das nach „einer wechselvollen Übersetzungsgeschichte“²⁵⁵ auch für die Salzburger Festspiele 1993 wiederaufgenommen wird.²⁵⁶ Wesentlich ist bei diesen genannten Beispielen, dass es sich um Inszenierungen in der Regie von Theatermacher_innen mit Bezug zu Polen handelt, die an Theaterbühnen in Österreich (Produktionskontext) erarbeitet worden sind und dort Premiere feiern (Inszenierungskontext). Somit über den Inszenierungs- als auch den Produktionskontext in Österreich einen bedeutenden Unterschied zur Modalität ‚Gastspiel‘ aufweisen.

Inszenierungen von Regisseur_innen mit Bezug zu Österreich, die an einer Theaterbühnen in Polen erarbeitet worden sind, sind hingegen im Vergleich zu den obengenannten Beispielen nur in einer geringen Anzahl zu dokumentiert. Als einer der wenigen Theaterregisseure aus Österreich, die an Theaterbühne in Polen inszenieren, kann etwa Willibald Bernhart, auch Willi Bernhart genannt,

-
- 249 Der Nestroypreis ist ein österreichischer Theaterpreis, der einmal im Jahr verliehen wird. Vgl. Wiener Bühnenverein, „NESTROYPREIS 2014. Die Preisträgerinnen und Preisträger“, https://www.nestroypreis.at/show_content.php?sid=89 (24.04.2021). In der Jury-Begründung wird hervorgehoben, dass diese Inszenierung am Grazer Schauspielhaus mehr ist als eine Romandramatisierung und „[d]er polnische Regisseur und ausgewiesene Thomas-Bernhard-Experte [...] den einst skandalisierten Roman in ein neues Bernhard-Stück verwandelt“ hat. Kralicek, „NESTROYPREIS. Der Wiener Theaterpreis - Beste Regie - Krystian Lupa“. Ein Nestroypreis ging bereits 2007 in der Kategorie ‚beste Regie‘ an den Regisseur Grzegorz Jarzyna. Jarzyna bekam den Nestroypreis 2007 für sein am Wiener Burgtheater/Kasino erarbeitetes Projekt *[mede:a]* (Premiere am Burgtheater/Kasino: 30.12.2006). Vgl. Roman Pawłowski, „Nagroda Nestroya dla Jarzyny“, *Gazeta Wyborcza*, 26.11.2007, Online-Ausgabe, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/47785/wieden-nagroda-nestroya-dla-jarzyny> (24.04.2021).
- 250 *Don Karlos*: Premiere am Volkstheater Wien: 16.11.2018. Regie: Barbara Wysocka; Text: Friedrich Schiller; Bühne: Barbara Hanicka. Vgl. Volkstheater Wien, „Spielplan der Spielzeit 2018/19“, <http://web.archive.org/web/20181120034702/http://www.volkstheater.at/spielplan/a-z/> (24.04.2021).
- 251 Barbara Wysocka (*1978), Schauspielerin und Regisseurin. VIAF ID: <http://viaf.org/viaf/96800698>. Vgl. auch: „Barbara Wysocka“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/osoby/45772/barbara-wysocka> (24.04.2021).
- 252 *Wesele*: Premiere (Deutschsprachige Erstaufführung) bei den Salzburger Festspielen 1992: 27.07.1992 im Salzburger Landestheater. Regie: Andrzej Wajda; Text: Stanisław Wyspiański (Übersetzung: Karl Dedecius); Bühne: Krystyna Zachwatowicz. Vgl. Salzburger Festspiele, „Stanislaw Wyspianski-Wesele“, *Salzburger Festspiele Archiv* (online), <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail?programid/593/id/0/j/1992> (24.04.2021); Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 229. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/5740>.
- 253 Stanisław Wyspiański (1869-1907); Maler und Autor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118635751>. Wyspiański war einer der Vertreter der modernistischen Bewegung ‚Junges Polen‘ (Młoda Polska).
- 254 Andrzej Wajda (1926-2016); Theater- und Filmregisseur; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118628534>
- 255 Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 147.
- 256 *Wesele*: Premiere bei den Salzburger Festspielen 1993 als Wiederaufnahme: 20.08.1993. Vgl. „Stanislaw Wyspianski-Wesele-Wiederaufnahme“, *Salzburger Festspiele Archiv* (online), <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail?programid=569&id=0&sid=11> (24.04.2021).

hervorgehoben werden.²⁵⁷ Der Gründer des THEATERmëRZ (Graz)²⁵⁸ erarbeitet 1980 in Warschau am „Teatr Adekwatny”²⁵⁹ die Inszenierung *Filoktet*²⁶⁰. 1984 inszeniert Bernhart am „Teatr im. Stefana Jaracza” in Łódź den *Anatol-Zyklus*²⁶¹ und 1991 am „Teatr Północny” (Theater Nord) Warschau *W małym dworku* (*Im kleinen Landhaus*)²⁶², einen Text von Stanisław I. Witkiewicz.²⁶³ Zudem ist bei Regisseur_innen mit Bezug zu Österreich auch auf den Theaterregisseur Michał Zadara und seine in Polen als auch im deutsch- sowie englischsprachigen Raum arrangierten Theaterarbeiten zu verweisen. Zadara – geboren in Warschau mit Lebensstationen in Österreich, Deutschland sowie den Vereinigten Staaten – inszeniert seit den 2000er Jahren an bedeutenden Theaterbühnen in Polen wie TR Warszawa, Stary Teatr und Teatr Polski Wrocław.²⁶⁴ Er zeichnet ebenso für *Bruno Schulz: Messias* (*Bruno Schulz: Mesjasz*)²⁶⁵ von Małgorzata Sikorska-Miszczyńska gleichnamigen Theaterstück am Schauspielhaus Wien 2010 für die Regie verantwortlich. Zadara ist ein vielseitiger Akteur polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen, dessen Arbeiten mehrere Modalitäten sowie Bezüge bedienen.²⁶⁶

257 Auf Willibald Bernhart macht Anna Milanowski in ihrem 1998 erschienen Artikel aufmerksam, vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989”, S. 47.

258 Das THEATERmëRZ, der Verein für darstellende Kunst, wurde 1989 von Willi Bernhart, Walter Prettenhofer und Christian Ruck gegründet. Vgl. THEATERmëRZ, „Impressum”, http://www.theatermerz.com/Theatermerz/Impressum_Kontakt_Datenschutz.html (24.04.2021).

259 Das Teatr Adekwatny, 1964 in Cieszyń gegründet und von 1966 bis 1968 in Szczecin und Płock tätig, agiert seit 1968 vom Standort Warschau aus, vgl. „Teatr Adekwatny”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1016/teatr-adekwatny> (24.04.2021).

260 *Filoktet*: Premiere am Teatr Adekwatny, Warszawa: 8.06.1980. Regie: Willibald Bernhard; Text: Heiner Müller (Übersetzung: Jacek St. Buras); Bühne: Kazimierz Urbański. Vgl. „Filoktet”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/33285/filoktet> (24.04.2021).

261 *Anatol*: Premiere am Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź: 16.06.1984. Regie: Willibald Bernhart; Text: Arthur Schnitzler (Übersetzung: Maria Kurecka); Bühne: Jerzy Rudzki. Vgl. „Anatol”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/24719/anatol> (24.04.2021). Vgl. auch: Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989”, S. 47.

262 *W małym dworku*: Premiere am Teatr Północny, Warszawa: 14.01.1991. Regie: Willi Bernhart; Text: Stanisław I. Witkiewicz (Übersetzung: Henryk Bereska?); Bühne: Janek Niksiński, Willi Bernhart. Vgl. „W małym dworku”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28967/w-malym-dworku> (24.04.2021).

263 Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), Autor, Maler, Fotograf; gleichfalls unter ‚Witkacy‘ bekannt. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118807706>

264 Vgl. „Michał Zadara”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/4948/michal-zadara> (24.04.2021)

265 *Bruno Schulz: Messias* (*Bruno Schulz: Mesjasz*) Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2011: 1.04.2011 am Teatr Powszechny. Produktion des Schauspielhaus Wien (Premiere am Schauspielhaus Wien: 09.10.2010). Regie: Michał Zadara; Text: Małgorzata Sikorska-Miszczyńska; Übersetzung: Olaf Kühn; Bühne/Kostüme: Magdalena Musiał; Sounddesign: Barbara Wysocka. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXI”, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1634.edycja.html>; „Michał Zadara”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/4948/michal-zadara> (24.04.2021).

266 Wenngleich die Zuschreibung international agierender Künstler_innen wie Michał Zadara zu geographischen Bezugspunkten wie Polen oder Österreich schwierig ist und die Grenzen solcher Zuordnungen aufzeigt.

1.4.3 Werke von Autor_innen aus Österreich auf den Theaterbühnen in Polen sowie Autor_innen aus Polen in Österreich

Einen Forschungsschwerpunkt polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen bilden Rezeptionsanalysen zu Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf den Theaterbühnen in Polen und zu ‚polnischen‘ Autor_innen auf Bühnen in Österreich.²⁶⁷ So greifen zahlreiche Artikel und Untersuchungen gerade diese Modalität polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen auf und analysieren Werke ausgewählter Autor_innen und deren Rezeption auf Theaterbühnen in Polen und Österreich. Einige Beiträge enthalten auch quantitative Angaben, wie u.a. Anna Milanowskis und Artur Pełkas Beitrag.²⁶⁸ Bemerkenswerterweise fehlen systematische Auswertungen und detaillierte Daten zu an Theaterbühnen in Polen rezipierten Autor_innen aus Österreich und an Theaterbühnen in Österreich inszenierten Werken ‚polnischer‘ Autor_innen. Quantitative Angaben liegen überwiegend als Gesamtanzahl vor. Milanowski spricht z.B. von „etwa 60 Premieren von Werken österreichischer Autoren in den fünf untersuchten polnischen Städten und etwa 60 polnisch[e] Stücke in Österreich“.²⁶⁹ Und sie führt weiter aus, dass es sich dabei um „etwa 17 österreichisch[e] Autoren“²⁷⁰ handelt, deren Werke in Polen bis 1989 inszeniert worden sind.

Die vorliegende Arbeit hat sich daher zur Aufgabe gestellt strukturierte Daten zu Autor_innen und ihren rezipierten Werken im Rahmen der Modalität ‚Werke und Autor_innen‘ aufzubereiten. Somit liefern die in der folgenden Zusammenstellung (Abb. 1-4) erhobenen nach Jahrzehnten und Autor_innen gegliederten Informationen ein Bezugsmaterial für weiterführende Forschungen zur Rezeption dieser Autor_innen auf den Theaterbühnen in Polen und Österreich, wobei insbesondere Bezüge zu gesellschaftspolitischen Kontexten herzustellen wären.²⁷¹ Der Kultur- und Kunstwissenschaftler Slawomir Tryc betont hierzu in seinem Beitrag zu polnisch-deutschen Theaterbeziehungen nach 1945, dass die Rezeption von Theatertexten immer in Bezug zur gesellschaftspolitischen Lage und den jeweiligen politischen Verhältnissen gesetzt werden muss.²⁷² Tryc unterstreicht:

267 Vgl. Kapitel 1.2.

268 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 46-57; Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-154.

269 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 48.

270 Ebenda, S. 53.

271 Folgende Forschungen könnten den Fokus auch auf unterschiedliche „Lesarten“ im jeweils anderen Sprach- und Theaterraum legen, vgl. dazu: Leyko/Sugiera, „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945“, S. 8. Vgl. auch: Leyko, „Die Polen denken anders“, S. 143. Darüber hinaus wäre ebenso ein Vergleich der quantitativen wie diskursiven Auswertung von Texten ‚polnischer‘ Autor_innen auf den Theaterbühnen in Österreich, Deutschland und in der Schweiz von großem Interesse. Vgl. Backöfer, „Die Rezeption polnischer Dramatik auf den deutschsprachigen Bühnen (Deutschland, Österreich, Schweiz) in den 90er Jahren“, S. 37-46.

272 Vgl. Tryc, „Friedrich Dürrenmatt auf den polnischen Bühnen“, S. 91-92.

„Um die Zusammenstellung der populärsten Autoren und Stücke maßgeblich analysieren und bewerten zu können, sind sowohl Kenntnisse zur Kulturgeschichte des jeweiligen Landes als auch Informationen [zur] gesellschafts-politischen Situation eine unabdingbare Voraussetzung“.²⁷³

Die Relation zu Zeitpunkten und -räumen ist somit von großer Bedeutung. Die erarbeiteten quantitativen Angaben, die in Form von Kurven und Diagrammen visualisiert sind, greifen diesen Aspekt auf. Sie geben einen Überblick zu den Zeiträumen der Rezeption von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen und zu ‚polnischen‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Österreich.²⁷⁴ Die Daten sind mittels einer systematischen Auswertung der digitalen Sammlungen *Encyklopedia Teatru Polskiego* und *Theadok* ermittelt worden. Derzeit sind kombinierte Abfragen und Statistikerhebungen in den vorliegenden Datensammlungen nur bedingt möglich, da die Datenmenge und -qualität noch zu Wünschen lässt. Weitere Untersuchungen – quantitativ und qualitativ – sowie Datenerhebungen werden zur Verbesserung der Datenlage beitragen und auch mehr Detailtiefe ermöglichen.

1.4.3.1 Werke von Autor_innen aus Österreich auf den Theaterbühnen in Polen

Zeitgenössische Autor_innen aus Österreich sind insbesondere seit den 1990er Jahren im Repertoire von Theaterbühnen in Polen vertreten.²⁷⁵ In der polnischsprachigen Theaterzeitschrift *Teatr* bezeichnet Malwina Głowacka diese Entwicklung als „Mode für die österreichische Literatur“.²⁷⁶ Artur Pełka spricht in diesem Kontext von „einer unumstrittenen Tatsache“²⁷⁷, dass Theatertexte ‚österreichischer‘ Autor_innen gerade in den 1990er Jahren im Theaterrepertoire in Polen vertreten sind. So legen Pełkas Auswertungen die ansteigende Rezeption der ‚österreichischen‘ Dramatik in den 1990er Jahren auf Basis quantitativer Vergleichswerte dar.²⁷⁸ Pełka errechnet, dass allein ein Drittel der von Anna Milanowski für den Zeitraum 1945 bis 1989 aufgezählten Theaterstücke ‚österreichischer‘ Autor_innen in Polen allein in einer einzigen Theatersaison der 1990er Jahren auf

273 Ebenda.

274 Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit unternommenen Auswertungen zu Autor_innen und Werken fungieren in der Untersuchung der beiden Fallbeispiele als Bezugspunkte und finden in Form von Exkursen darin Ausdruck.

275 Bereits vor den 1990er Jahren inszenierte Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Österreich betreffen u.a. Stücke von Thomas Bernhard wie *Ein Fest für Boris*, in Polen wurde es als *Święto Borysa* mit der Premiere am 4.11.1976 am „Teatr Współczesny“ (Zeitgenössisches Theater) in Warschau inszeniert. Vgl. „Święto Borysa“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/15219/swieto-borysa> (24.04.2021). Es ist die erste Inszenierung eines Textes von Thomas Bernhard auf einer Theaterbühne in Polen. Vgl. Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 142.

276 Malwina Głowacka, „W strone Austrii“, *Teatr* 2, 1998, S. 15-19, hier S. 15, zit. n. Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141.

277 Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 150.

278 Vgl. Ebenda, S. 141-154.

dem Spielplan standen.²⁷⁹ Für die Saison 1997/98 weist Pełka 20 Inszenierungen von Theater texts ,österreichischer' Autor_innen nach; davon mehrheitlich Gegenwartsdramatiker_innen.²⁸⁰ Insbesondere die Autor_innen Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Werner Schwab und Peter Turrini sind seit den 1990er Jahren auf polnischen Theaterbühnen aufgeführt worden. Dies bestätigen und verdeutlichen die Ergebnisse der systematischen Auswertung der digitalen Datensammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego*, die Daten zu an Theaterbühnen in Polen inszenierten Werken ,österreichischer' Autor_innen zur Verfügung stellt. In die Statistik (Kurven- und Säulendiagramm) einbezogen, sind Autor_innen – geboren ab 1920 –, deren Bezug zu Österreich über ihren langjährigen Aufenthalt und Wirkungsort in Österreich festgelegt wird. Werke der Musik sowie Komponist_innen sind nicht in dieser Auswertung berücksichtigt worden. Für die zeitliche Einteilung der inszenierten Werke war das Datum der Premiere in Polen ausschlaggebend.

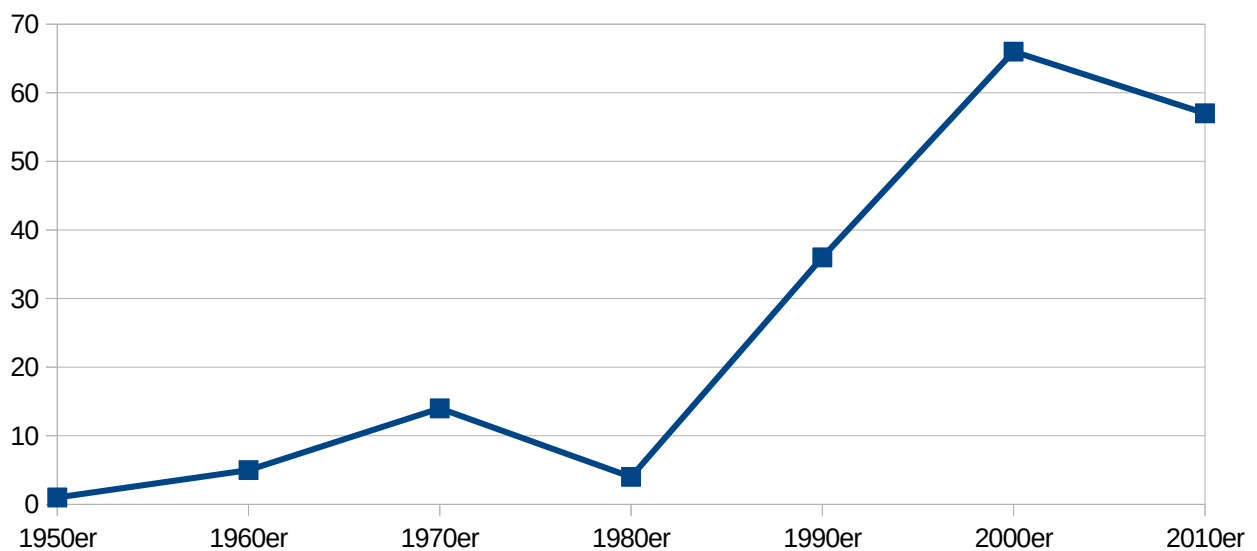


Abbildung 1: Kurvendiagramm - Anzahl der Inszenierungen. Werke ,österreichischer' Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen von den 1950er bis in die 2010er Jahre.

Das Kurvendiagramm (Abb. 1) verdeutlicht das gesteigerte Interesse an zeitgenössischen ,österreichischen' Autor_innen in den 1990er Jahren an Theaterbühnen in Polen. Überdies zeigt sich ein weiterer markanter Anstieg in den 2000er Jahren, die damit den derzeitigen Höhepunkt an ,österreichischer' Literatur markieren.

279 Milanowski hält für den Zeitraum 1945 bis 1989 60 Werke ,österreichischer' Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen fest, die in den von ihr untersuchten fünf Städten in Polen inszeniert worden sind. Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 48.

280 Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-142.

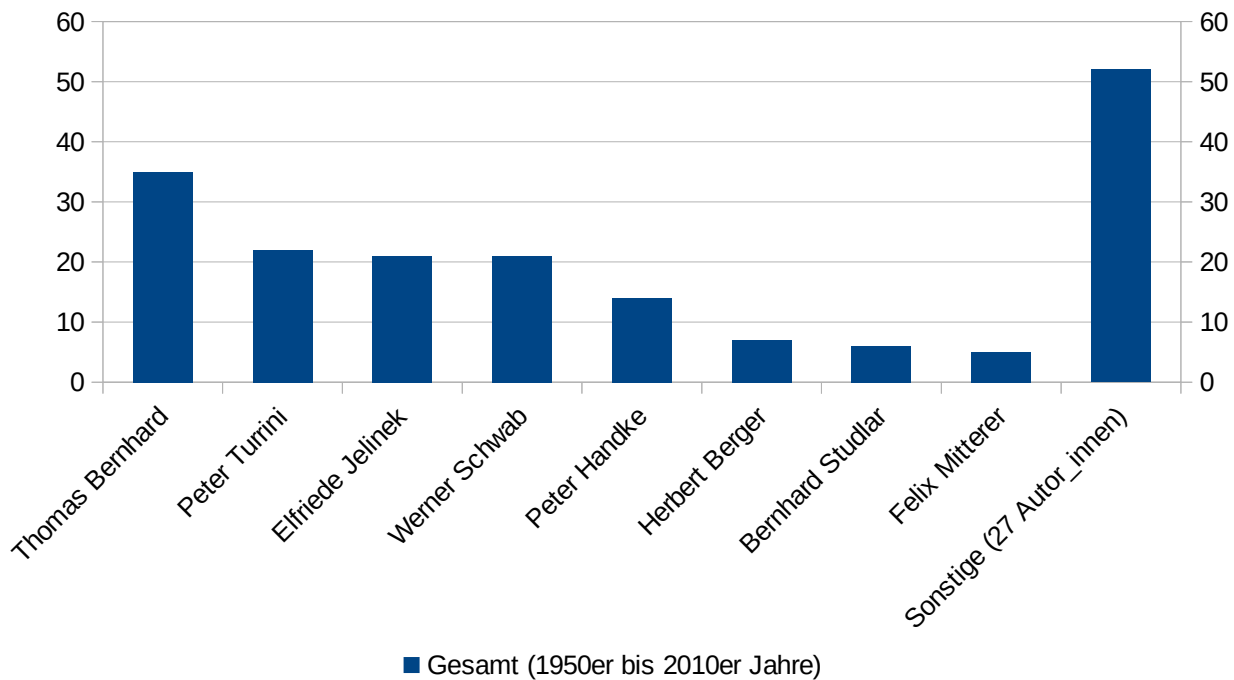


Abbildung 2: Säulendiagramm - Anzahl der Inszenierungen von den 1950er bis in die 2010er Jahre nach Autor_innen.

Die Abbildung 2 zeigt wie oft von den 1950er Jahren bis in die 2010er Jahre Werke dieser Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen inszeniert worden sind. Beispielsweise konnten insgesamt 35 Inszenierungen von Werken Thomas Bernhards, 22 von Peter Turrini und jeweils 21 von Elfriede Jelinek und Werner Schwab in diesem Zeitraum ermittelt werden. Die unter ‚Sonstige Autor_innen‘ zusammengefasste Anzahl – insgesamt 52 Inszenierungen – sind Werke von Autor_innen wie Silke Hassler und Hans Krendlesberger, die jeweils vier Inszenierungen betreffen.²⁸¹

Ein Autor, der aufgrund der für diese Auswertung festgelegten Kriterien nicht sichtbar geworden ist, ist Fritz Hochwälder. Er wird stellvertretend für jene Autor_innen angeführt, die aus Gründen der von mir gewählten Kategorien nicht miteinberechnet wurden, aber für die polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen von Bedeutung sind. Erste Inszenierungen seiner Werke lassen sich 1957 am „Teatr Śląski” (Schlesisches Theater) in Katowice und am „Teatr im. Stefana Jaracza” in Łódź nachweisen.²⁸² In den 1960er, 1970er und 1980er Jahren werden Texte Hochwälders wie *Der*

281 Vgl. dazu die Tabelle im Anhang: Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Österreich in Polen. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 2010er Jahre), die detaillierte Informationen zur Anzahl der Inszenierungen enthält.

282 1957 wurde auf diesen beiden Theaterbühnen *Baryleczka (Hôtel du Commerce)* inszeniert. Vgl. „Baryleczka”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/6649/baryleczka-wg-maupassanta> (24.04.2021).

öffentliche Ankläger²⁸³ und *Der Himbeerpflücker*²⁸⁴ zahlreich an Bühnen in Gdańsk, Krakau, Warschau und Wrocław inszenatorisch umgesetzt.²⁸⁵ Etwa wurde *Oskarżyciel publiczny* (*Der öffentliche Ankläger*) seit der polnischen Erstaufführung 1971 in Łódź 14 mal in Polen inszeniert.²⁸⁶ Die Rezeption dieses Stücks reicht bis ins Jahr 2003, was zugleich aktuell die letzte Inszenierung eines Werkes von Hochwälder in Polen ist.²⁸⁷ Eine ebenso bemerkenswerte Rezeption weist *Der Himbeerpflücker*²⁸⁸ auf, ein Auftragswerk für das österreichische Fernsehen. Das 1965 produzierte Fernsehspiel, mit dem Schauspieler und Kabarettisten Helmut Qualtinger in der Rolle des Bürgermeisters und Gasthausbesitzers Konrad Steißhäuptl, wird 1965 am Schauspielhaus Zürich als Theaterinszenierung uraufgeführt²⁸⁹ und kommt bereits 1967 unter dem Titel *Maliniarz* in Polen zur Erstaufführung. Überhaupt feiert das Stück im Jahr 1967 an fünf Theaterbühnen in Polen Premiere,²⁹⁰ was als Beleg für die internationale Reichweite sowie Aktualität der Auseinandersetzung Hochwälders mit den Verbrechen im Nationalsozialismus, der „Thematik der Mit-/Täterschaft von Österreicherinnen und Österreichern“²⁹¹ und die im Theatertext zum Tragen kommenden Motive wie Schuld und Unschuld zu deuten ist. Anna Milanowski zählt Fritz

283 *Der öffentliche Ankläger*: GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1208255290>, Erstveröffentlichung 1954, vgl. auch: Fritz Hochwälder, *Der öffentliche Ankläger*, Hamburg: Zsolnay 1954. Das Stück wird 1948 in Stuttgart uraufgeführt. Vgl. Brigitte Marschall, „Fritz Hochwälder“, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*. Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 855.

284 *Der Himbeerpflücker*. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/1208250817>. Erstveröffentlichung 1965. *Der Himbeerpflücker* wurde 1966 ins Polnische übersetzt und in der Monatszeitschrift *Dialog* abgedruckt. Vgl. Fritz Hochwälder, „Maliniarz“, übers. v. Witold Wirpsza, *Dialog* 6, 1966, S. 25-58.

285 Vgl. „Fritz Hochwälder“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/37/fritz-hochwälder> (24.04.2021). Der Eintrag zu Fritz Hochwälder in dieser Datensammlung ist mit Werken des Autors verknüpft, die an Theaterbühnen in Polen nach 1945 inszeniert worden sind, miteinberechnet sind auch Inszenierungen für das Fernsehtheater (Teatr Telewizji) in Polen.

286 *Oskarżyciel publiczny* (*Der öffentliche Ankläger*): Premiere (polnische EA): 12.11.1971 am Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź. Regie: Jan Maciejowski; Text: Fritz Hochwälder (Übersetzung: Adam Tarn); Bühne: Łucja Kossakowska. Vgl. „Oskarżyciel publiczny“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/22312/oskarżyciel-publiczny>; Für die gesamten Inszenierungen, vgl. <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/62/oskarżyciel-publiczny> (24.04.2021)

287 *Oskarżyciel publiczny*: Premiere: 24.03.2003 am Teatr Studyjny PWSFTviT, Łódź. Regie: Jan Maciejowski; Text: Fritz Hochwälder; Bühne: Barbara Zawada. Vgl. „Oskarżyciel publiczny“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/40759/oskarżyciel-publiczny> (24.04.2021)

288 *Der Himbeerpflücker* (Film). Erstaussstrahlung: 9. April 1965, ORF (Wien). Regie: Erich Neuberg. Produktion: Erich Neuberg für den ORF; Drehbuch: Fritz Hochwälder; Schauspieler innen: u.a. Lukas Ammann, Elke Claudius, Helmut Qualtinger, Hilde Sochor, Kurt Sowinetz. Vgl. Sylvia Szely (Hg.), *Spiele und Wirklichkeit. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*, Wien: filmarchiv austria 2005.

289 Vgl. Marschall, „Fritz Hochwälder“, S. 855.

290 Vgl. „Maliniarz“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/49/maliniarz> (24.04.2021). Fünf Inszenierungen von *Der Himbeerpflücker* fanden 1967 auf Bühnen in Polen statt. Für Österreich ist hingegen nur eine im Jahr 1967 dokumentiert. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/12012>. Die Rezeption Hochwälders in Österreich beschreibt Sigurd P. Schleich als „(Nicht)-Rezeption Hochwälders“, Sigurd P. Schleich, „Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl“, in: Leyko/Pelka/Prykowska-Michalak (Hg.), *Felix Austria*, S. 274-293, hier S. 274.

291 Eva Waibel, „Zeitkritik im Hauptabendprogramm. Faschismus und Krieg im frühen österreichischen Fernsehspiel“, in: Judith Keilbach/Béla Rásky/Jana Starek (Hg.), *Völkermord zur Prime-Time. Der Holocaust im Fernsehen*, Wien [u.a.]: new academic press 2019, S. 47-68, S. 49 (= Beiträge des VWI zur Holocaustforschung, 8).

Hochwälder für den Zeitraum 1945 bis 1989 zu den „meistgespielten zeitgenössischen österreichischen Autoren“²⁹² in Polen, ohne dabei aber Belege und genauere Informationen zu den von ihr angegebenen Inszenierungen vorzulegen. Insgesamt erfasst Milanowski sechs Inszenierungen in diesem Zeitraum.²⁹³ Die prominente Position Hochwälders wird durch die im Rahmen der vorliegenden Arbeit unternommenen Auswertung unterstrichen. Die bis ins Jahr 2019 aktualisierte quantitative Analyse zu Werken Hochwälders belegt ihn als vielrezipierten Autor an Theaterbühnen in Polen. Es konnten insgesamt 27 Inszenierungen von Werken Fritz Hochwälders für den Zeitraum 1945-2019 ermittelt werden.²⁹⁴ Dies machen Informationen zu den jeweiligen Inszenierungen, die in der digitalen Datensammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego* bereitgestellt werden, ersichtlich.²⁹⁵

Aktuelle Inszenierungen von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf Bühnen in Polen sind 2017 Grzegorz Wiśniewskis *Plac Bohaterów*²⁹⁶ basierend auf Thomas Bernhards *Heldenplatz*²⁹⁷ und Waldemar Zawodzińskis *Z miłości*²⁹⁸, der den Text *Aus Liebe*²⁹⁹ von Peter Turrini 2018 auch am Teatr im. Stefana Jaracza in Łódź inszeniert. Bemerkenswerterweise finden sich bisher keine Inszenierungen von Werken jüngerer zeitgenössischer Autor_innen wie Thomas Arzt (*1983), Thomas Köck (*1986), Ewald Palmetshofer (*1978), Gerhild Steinbuch (*1983), Ferdinand Schmalz (*1985) oder Miroslava Svolikov (*1986), die gegenwärtig in der deutschsprachigen Theaterlandschaft häufig aufgeführt werden. Wobei Werke dieser Autor_innen in Form von szenischen Lesungen in Polen bereits bearbeitet worden sind.³⁰⁰

292 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 54.

293 Vgl. Ebenda. Zu berücksichtigen ist, dass Milanowski in ihrer Auswertung zu Fritz Hochwälder für den Zeitraum 1945-1989 fünf Städte in Polen untersucht.

294 Die Anzahl ist das Ergebnis einer Auswertung der Datensammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego*. Eine Auflistung der Inszenierungen findet sich im Anhang: Werke von Fritz Hochwälder - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019).

295 Vgl. „Fritz Hochwalder“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/37/fritz-hochwalder> (24.04.2021).

296 *Plac Bohaterów*: Premiere am Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź (Duża Scena): 17.12.2017. Regie: Grzegorz Wiśniewski; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung: Grzegorz Matysik); Bühne: Mirek Kaczmarek. Vgl. „Plac Bohaterów“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/69462/plac-bohaterow> (24.04.2021)

297 Erstveröffentlichung 1988, Vgl. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/4221007-0>

298 *Z miłości*: Premiere am Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź: 27.01.2018. Regie: Waldemar Zawodziński; Text Peter Turrini (Übersetzung: Jacek Lachowski); Bühne: Waldemar Zawodziński. Vgl. „Z miłości“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/72155/z-milosci> (24.04.2021).

299 *Aus Liebe*: Uraufführung am Theater in der Josefstadt: 16.05.2013. Regie: Herbert Föttinger; Text: Peter Turrini; Bühne: Die Schichtarbeiter. Vgl. Theater in der Josefstadt, „Aus Liebe“, *Theater in der Josefstadt. Programm Stücke Archiv 1998/1999-2019/20*, <https://www.josefstadt.org/programm/stuecke/archiv-19981999-20182019/stueck/aus-liebe.html> (24.04.2021)

300 Vgl. dazu meine Ausführungen im Kapitel 1.4.4.

1.4.3.2 Werke von Autor_innen aus Polen auf Theaterbühnen in Österreich

Für die Rezeption zeitgenössischer ‚polnischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Österreich kann – im Gegensatz zur Rezeption zeitgenössischer ‚österreichischer‘ Autor_innen in Polen in den 1990er Jahren – ein quantitativer Höhepunkt in den 1960er Jahren festgestellt werden (Abb. 3).³⁰¹ Ein Großteil der Werke zeitgenössischer ‚polnischer‘ Autor_innen, die in diesem Jahrzehnt auf den Spielplänen von Theaterbühnen in Österreich stehen, sind jene des Autors Sławomir Mrożek. Herta Schmid spricht in den 1960er Jahren von einem „wahr[e] Mrożek-Boom“³⁰² auf den deutschsprachigen Bühnen. Hervorzuheben ist, dass in den 1960er Jahren auch auf den Theaterbühnen in Österreich dieser Höhepunkt deutlich wird. 25 der insgesamt 36 für die 1960er Jahre dokumentierten Inszenierungen sind Stücke von Mrożek.³⁰³ Darunter sein „Erfolgsstück“³⁰⁴ *Policja (Die Polizei)*³⁰⁵, das bereits zwei Jahre nach der Uraufführung 1958 am Teatr Dramatyczny in Warschau am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus in Wien in der Regie von Friedrich Kallina als österreichische Erstaufführung 1960 Premiere feiert.³⁰⁶ Mit sechs Inszenierungen ist es in den 1960er Jahren ein häufig inszeniertes Werk Mrożeks. Auch die drei Einakter *Strip-tease*, *Na pelnym morzu (Auf hoher See)* und *Karol*³⁰⁷ kamen im Rahmen der Wiener Festwochen 1963 am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus in der Regie von Fritz Reichert zur Aufführung kommen.³⁰⁸ In den 1960er Jahren sind Inszenierungen von Werken weiterer zeitgenössischer ‚polnischer‘ Autor_innen wie Jerzy Broszkiewicz und Tadeusz Różewicz auf den Bühnen in

301 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 52. Vgl. auch die Ergebnisse der systematischen Auswertung der Inszenierungsdatenbank *Theadok* (Abb.3 und 4).

302 Herta Schmid unterstreicht, dass das Stück *Tango* 1966 diesen ‚Boom‘ erzeugte. Vgl. Schmid, „Mrożek auf deutschsprachigen Bühnen“, S. 182.

303 Vgl. die Tabelle im Anhang: Werke von Sławomir Mrożek - Inszenierungen an Theaterbühnen in Österreich (bis 1990er Jahre). Die 25 Inszenierungen von Werken Mrożeks in den 1960er Jahren in Österreich sind Ergebnis der unternommenen Auswertung der Inszenierungsdatenbank *Theadok*. Im Vergleich dazu berechnet Anna Milanowski in ihrer Untersuchung (fünf Städte in Österreich) für den Zeitraum 1945-1989 33 Premieren von Mrożek-Stücken davon 19 Premieren in Wien. Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 52. Für die Bundesrepublik Deutschland stellt Susanne Misterek über 160 Inszenierungen basierend auf Stücken von Mrożek ab 1945 bis zur Spielzeit 1989/90 zusammen, vgl. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 224.

304 Ebenda, S. 94.

305 *Policjanci* entstand im Jahr 1958. Die Übersetzung ins Deutsche von Heinrich Kunstmann erschien 1959, vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 263-264.

306 Zur Inszenierung *Die Polizei* in der Regie von Friedrich Kallina, vgl. *Theadok* Identifier: <https://theadok.at/performance/18585>; Vgl. auch: Liselotte Espenhahn, „Mit Lachbomben gegen die Grundmauern des Polizeistaates“, *Kurier* (Morgenausgabe), 2.11.1960, S. o.A.

307 *Strip-tease*, *Auf hoher See* und *Karol*: Wiener Festwochen Premiere: 31. Mai 1963 am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus als drei Neuinszenierungen. Regie: Fritz Reichert; Text: Sławomir Mrożek; Bühne: Maria Pia Losavio; Siehe: *Theadok* Identifier: <https://theadok.at/performance/18593>; <https://theadok.at/performance/18594>; <https://theadok.at/performance/18595>. Mrożeks Theatertexte *Na pelnym morzu (Auf hoher See)*, *Karol* und *Strip-tease* erschienen 1961 in polnischer Sprache.

308 Siehe dazu: Kapitel 2.2.2.

Österreich vertreten.³⁰⁹ Auch für diese Auswertung zu zeitgenössischen ‚polnischen‘ Autor_innen gelten die von mir gewählten Kategorien. Der Bezug zu Polen wird über einen langjährigen Aufenthalt und Wirkungsort der Autor_innen in Polen festgelegt, der (erzwungene) Emigration mitberücksichtigt (wie z.B. bei Sławomir Mrożek und Tamar Radzyner).

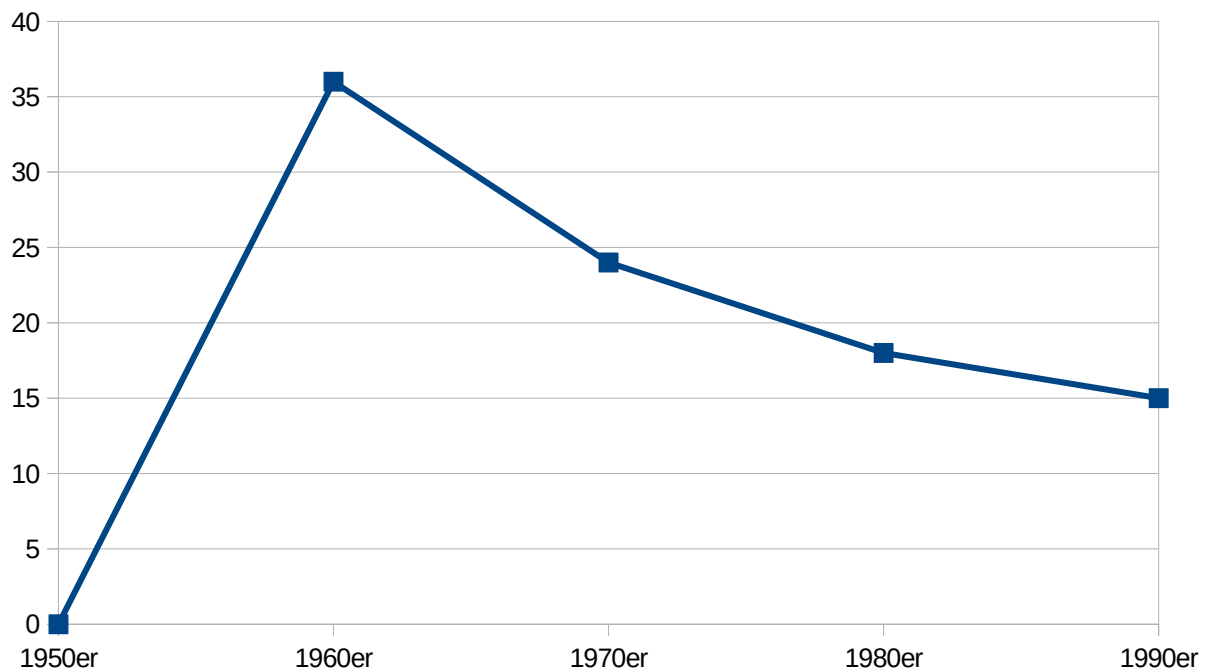


Abbildung 3: Kurvendiagramm - Anzahl der Inszenierungen. Werke ‚polnischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Österreich von den 1950er bis in die 1990er Jahre.

309 Vgl. dazu Abbildung 4 sowie die Auflistung im Anhang: Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Polen in Österreich. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 1990er Jahre) der Dissertation.

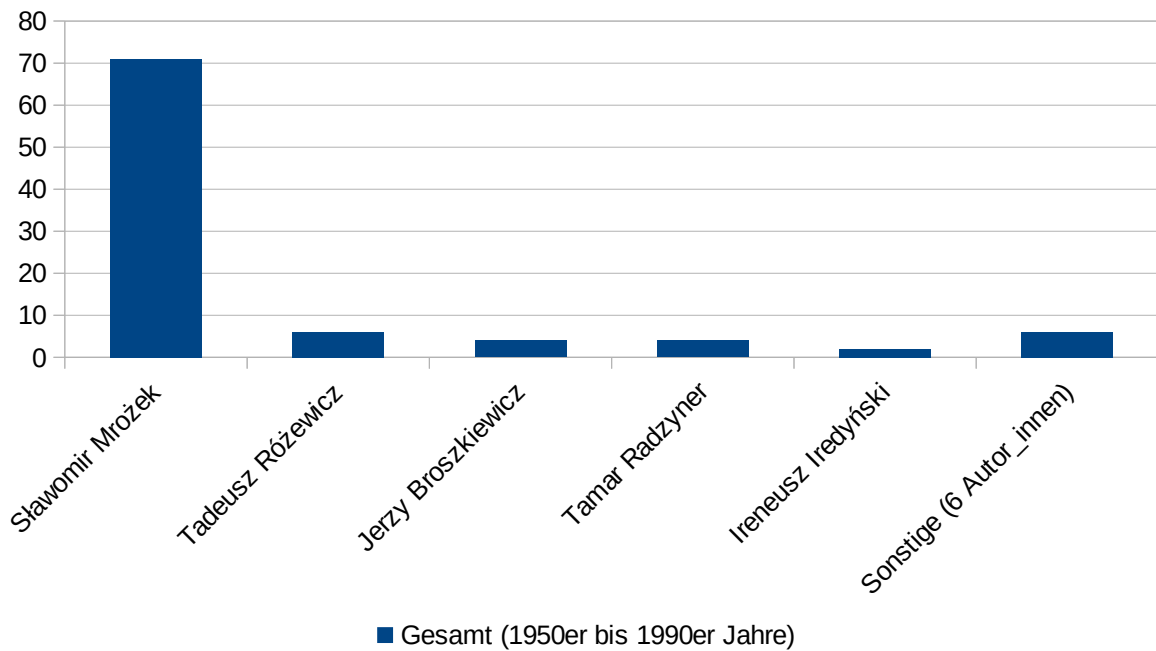


Abbildung 4: Säulendiagramm - Anzahl der Inszenierungen von den 1950er bis in die 1990er Jahre nach Autor_innen.

Die Abbildungen 3 und 4 illustrieren die Ergebnisse der systematischen Auswertung der Inszenierungsdatenbank *Theadok*, in der Daten zu in Österreich produzierten und aufgeführten Theaterproduktionen aus den Jahren 1945-2001 aufbereitet sind. Wie in der Abbildung 4 ersichtlich, ist der Autor Mrożek bis in die 1990er Jahre einer der am meisten inszenierten Dramatiker_innen aus Polen auf Theaterbühnen in Österreich. Insgesamt konnten im Zeitraum von den 1950er bis in die 1990er Jahre 70 Inszenierungen von Werken Mrożeks auf Theaterbühnen in Österreich ermittelt werden.³¹⁰ Dies ändert sich ab den 2000er Jahren, wenn nun eine Vielfalt an jüngeren zeitgenössischen Autor_innen aus Polen auf den Spielplänen von Theaterbühnen in Österreich sichtbar wird. Aufgrund der Datenlage sind jedoch zu diesen Autor_innen keine quantitativen Analysen in der Datensammlung *Theadok* vorzulegen, da ihre Werke erst seit den 2000er Jahren an Theaterbühnen in Österreich inszeniert werden.³¹¹ Wie etwa die Autorin Dagna Ślepowańska³¹² mit dem Theatertext *Mielonka (Dosenfleisch)*³¹³ als Gastspiel des „teatro caprile“ am Theater Brett 2003 im Rahmen der ‚Polnischen Theaterwochen‘. Ein weiteres Beispiel ist die Autorin Dorota

310 Vgl. dazu die tabellarische Auflistung im Anhang: Werke von Sławomir Mrożek - Inszenierungen an Theaterbühnen in Österreich (bis 1990er Jahre).

311 Es wäre zu wünschen, dass die Lücke in der Datenerfassung von *Theadok* geschlossen wird. Dies würde weitere aufschlussreiche Erkenntnisse zu polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen ermöglichen.

312 Dagna Ślepowańska (*1959), Autorin und Regisseurin. VIAF ID: <http://viaf.org/viaf/101970097>.

313 *Mielonka (Dosenfleisch)*: Premiere: 10.12.2003 am Theater Brett als Produktion des teatro caprile. Regie: Andreas Kosek; Text: Dagna Ślepowańska (Übersetzung: Karolina Bikont); Bühne: Andreas Kosek. Vgl. Theater Brett, „Repertoire des Theater Brett. 2003“, <http://www.theaterbrett.at/chronologie/2003.htm> (24.04.2021)

Masłowska³¹⁴ und ihr Stück *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen*³¹⁵, das 2008 im Rahmen der Wiener Festwochen am Schauspielhaus Wien die deutschsprachige Erstaufführung feiert. Andrzej Stasiuk, wiederum einer der bekanntesten Gegenwartsautor_innen aus Polen und Preisträger des Österreichischen Staatspreises für Europäische Literatur 2016,³¹⁶ verfasst das Auftragswerk *Ostmark*³¹⁷ für die erste Theatersaison der Intendantin Anna Badora am Schauspielhaus Graz, wo es 2006 in der Regie von Christina Rast auf der Probebühne zur Aufführung kommt. Stasiuk zeichnet auch für *Thalerhof*³¹⁸ verantwortlich, ebenfalls ein Auftragswerk für das Schauspielhaus Graz, in dem das von 1914 bis 1917 existierende Internierungslager auf dem Gelände des heutigen Flughafen Graz aufgearbeitet wird. Es feiert als Uraufführung im September 2013 in Graz Premiere und ist als Stückabdruck in deutscher Übersetzung in der Theaterzeitschrift *Theater der Zeit* 2014 veröffentlicht worden.³¹⁹

1.4.4 Theaterfachzeitschriften und szenische Lesungen

Ein weitere Modalität polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen sind deutsch- und polnischsprachige Theaterzeitschriften und die darin publizierten Theatertexte in Übersetzung, aber auch Fachartikel, Rezensionen und Beiträge zu Inszenierungen in der jeweils anderen Theaterlandschaft. Überdies fungieren diese Materialien als bedeutendes Quellenmaterial für die Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen. Für die Auseinandersetzung mit

314 Dorota Masłowska (*1983); Autorin. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/128847794>. Ihren Debütroman *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (*Schneeweiß und Russenrot*, Übersetzung Olaf Kühn, 2004) verfasst sie 2002 als 18jährige. Der Roman avancierte zum Kultroman und erschien in zahlreichen Sprachen.

315 *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen*: Wiener Festwochen Premiere: 6. Juni 2008 am Schauspielhaus Wien. Deutschsprachige Erstaufführung. Gastspiel des Maxim Gorki Theater, Berlin. Koproduktion: Schauspielhaus Wien, Festival THEATERFORMEN, Braunschweig/Hannover. Aufführungen in deutscher Sprache. Regie: Armin Petras; Text: Dorota Masłowska (Übersetzung: Olaf Kühn); Bühne und Kostüme: Annette Riedel. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2008“, S. 94-95. Die in den Fußnoten angegebenen Programme der Wiener Festwochen sind im Pressearchiv der Wiener Festwochen archiviert. Ausgewählte Ausgaben sind über die Fachbereichsbibliothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien zugänglich.

316 Vgl. Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport, „Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur“, <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/preise/oester-staatspreis-fuer-europaeische-literatur.html> (24.04.2021)

317 *Ostmark* Premiere 28.09.2006 am Schauspielhaus Graz, Probebühne in Kooperation mit dem Slowenischen Nationaltheater Maribor. Uraufführung. Regie: Christina Rast; Text: Andrzej Stasiuk; Bühne: Franziska Rast. Vgl. Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hg.), *Wer spielte was? 2006/2007. Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Behnsheim: Mykenae 2007, S. 255. Siehe auch: Ronald Pohl, „Graz darf Korinth werden: Anna Badora beginnt ihre Direktion am Grazer Schauspiel“, *Der Standard*, 26.09.2006, S. o.A. Ein weiteres Werk Stasiuks kommt 2006 in Wien zur Aufführung: *Nacht – Slawo – Germanisch – medizinische Tragikfarce*: Premiere: 10.06.2006 am Interkulttheater Wien als Produktion des AA Vademecum. Regie: Roma Hurey; Text: Andrzej Stasiuk; Bühne, Kostüme, Maske: A. Andrejewna, A. Tolmács – Soszyńska, W. Czarniak. Vgl. Wiener-Krakauer Kultur-Gesellschaft, „Archiv 2006-Projekt Nr.19/2006“, <http://www.wiener-krakauer.at/wk/?p=867#more-867> (24.04.2021)

318 *Thalerhof*: Premiere am Schauspielhaus Graz: 27.03.2013. Uraufführung des Stückes. Regie: Anna Badora; Text: Andrzej Stasiuk; Bühne: Raimund Orfeo Voigt. Vgl. Schauspielhaus Graz (Hg.), *Programm Spielzeit 2013/14*, Graz: Schauspielhaus Graz, 2013, S. 12-15, hier S. 12.

319 Vgl. Andrzej Stasiuk, „Thalerhof“, übers. v. Olaf Kühn, *Theater der Zeit* 1, 2014, S. 46-60.

ephemerer Künste wie Theater werden sie darüber hinaus zu den primären Quellen theaterwissenschaftlicher Forschung gezählt.³²⁰ Stellen diese „schriftliche[n] Überlieferungen“³²¹ doch Dokumente ephemerer Ereignisse dar und halten somit auch polnisch-österreichische Theaterbeziehungen schriftlich fest. Sie verweisen darüber hinaus auf eine Metaebene von Theaterbeziehungen. Fachzeitschriften wie *Theater der Zeit* und die polnischsprachige Monatsschrift *Dialog*³²² tragen mit dem Abdruck polnisch- sowie deutschsprachiger Theatertexte in Übersetzung dazu bei; insbesondere da dies oft die ersten übersetzten Veröffentlichungen dieser Werke im jeweils anderen Sprachraum sind.³²³ Zudem wird Kontext hergestellt durch begleitende Beiträge zu den Autor_innen und den jeweiligen Stücken.³²⁴ Theaterzeitschriften sind wegen dieses Vermittlungsmodus im Herstellen von Theaterbeziehungen anzuführen. Herta Schmid spricht in diesem Zusammenhang von einem „kommunikativen Faktor“³²⁵, der die Rezeption von Werken ‚polnischer‘ Autor_innen im deutschsprachigen Raum positiv beeinflusst habe. In Bezug auf polnisch-österreichische Theaterbeziehungen ist diese Bedeutung der Theaterzeitschrift *Bühne*³²⁶ zuzusprechen. Für polnisch-deutschsprachige Theaterbeziehungen sind die Fachzeitschriften *Theater der Zeit* und *Theater heute*³²⁷ zu nennen, die eine bedeutende Vermittlungsfunktion einnehmen. In diesen beiden Theaterzeitschriften erscheinen insbesondere in den 1980er Jahren eine Vielzahl von Beiträgen zu Theater in und aus Polen.³²⁸ Wichtige Themen wie die strukturellen

320 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Tübingen [u.a.]: Francke 1999, S. 11.

321 Tryc, „Friedrich Dürrenmatt auf den polnischen Bühnen“, S. 87.

322 *Dialog - Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej. Teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej* (*Dialog. Monatszeitschrift für zeitgenössische Dramaturgie. Theater, Film, Radio, Fernsehen*) ist eine polnischsprachige Monatszeitschrift mit dem thematischen Schwerpunkt auf zeitgenössischem Theater, Film, Radio und Fernsehen. Sie wurde im Jahre 1956 vom Dramatiker und Übersetzer Adam Tarn gegründet. Bedeutende Literatur-, Kultur- und Theaterwissenschaftler_innen wie Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół und Małgorzata Szpakowska gehören dem wissenschaftlichen Beirat dieser Kulturzeitschrift an. Vgl. *Dialog-Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, „O nas“, <http://www.dialog-pismo.pl/o-nas> (24.04.2021)

323 Ein Beispiel für ein in *Dialog* erstmals veröffentlichtes Theaterstück ist Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (*Ignorant i szaleniec*) im Jahr 1974, vgl. Thomas Bernhard, „Ignorant i szaleniec“, übers. v. Grzegorz Sinko, *Dialog* 5, 1974 S. 29-60. In *Theater der Zeit* wurde auch das Stück *Thalerhof* von Andrzej Stasiuk erstmals in deutscher Sprache abgedruckt, vgl. Stasiuk, „Thalerhof“, S. 46-60.

324 Bspw. Ute Nyssen, „Nieładne problemy Elfriede Jelinek“, *Dialog* 6, 1994, S. 96-102. In diesem Heft wurde auch Jelineks Text *Krankheit oder Moderne Frauen* (*Choroba albo współczesne kobiety*) abgedruckt, vgl. Elfriede Jelinek, „Choroba albo współczesne kobiety“, übers. v. Marek Zeller, *Dialog* 6, 1994, S. 24-67.

325 Schmid, „Mrożek auf deutschsprachigen Bühnen“, S. 185.

326 *Bühne*, bis 1982 *Die Bühne*, Theater- und Kulturmagazin in Österreich. Die Zeitschrift erschien erstmals 1924 als *Zeitung für Theater, Literatur, Film, Mode, Kunst, Gesellschaft und Sport* und wird vom Wiener Bühnenverein herausgegeben. Vgl. Wiener Bühnenverein, „Bühne. Das Magazin des Wiener Bühnenvereins“, <http://www.buehnenverein.at/download.html> (24.04.2021). Artikel in dieser Zeitschrift, die polnisch-österreichische Theaterbeziehungen behandeln, vgl. u.a. Zdzisław P. Gwozdz, „Gefängene eigener Größe“, *Bühne* 4, 1990, S. 54-56; Krystyna Zelenka, „Was bedeutet ein Straßenbahnbügel“, *Bühne* 6, 1991, S. 30-32.

327 Die deutschsprachige Theaterzeitschrift *Theater heute* – eine Monatszeitschrift – wurde 1960 als westdeutsches Pendant zu *Theater der Zeit* gegründet. Sie wird im Theaterverlag – Friedrich Berlin herausgegeben. Vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, „Theater heute“, 9.10.2020, 18:14, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Theater_heute&oldid=204400872 (24.04.2021)

328 z.B. *Theater heute*: Andrzej Wirth, „Grotowski nach 20 Jahren“, *Theater heute*, Jahrbuch 1980, S. 144-146; Jan Kott, „Das Ende des Unmöglichen Theaters“, *Theater heute*, Jahrbuch 1980, S. 138-143; Jan Kott, „Der versetzte Zettel oder die Esel-Liebe einer Königin als historische Theaterpremiere“, *Theater heute* 8, 1981 S. 31-41;

und ästhetischen Veränderungen im ‚polnischen‘ Theater sowie die Theatersituation während des Staatssozialismus sind durch diese Zeitschriften im deutschsprachigen Raum publik gemacht worden, wie Herta Schmid betont.³²⁹ Die Beiträge informierten die deutschsprachige Leser_innenschaft über „literarisch-dramatische, theater- und zeitgeschichtliche Zusammenhänge“³³⁰ und popularisierten Autor_innen sowie Theaterregisseur_innen und Theaterensembles/-gruppen aus Polen.

Die polnischsprachigen Theaterzeitschriften *Teatr*³³¹ und *Didaskalia*³³² widmen sich in Beiträgen der deutschsprachigen Theaterlandschaft, darunter Berichte über internationale Theaterfestivals u.a. die Wiener Festwochen.³³³ Wie Joanna Targoń in ihrem Artikel zu deutschsprachigem Theater in der Zeitschrift *Didaskalia* betont, liegt ein Hauptaugenmerk dieser Fachzeitschrift darauf, einer polnischsprachigen Leser_innenschaft die Theaterlandschaften in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz in Rezensionen, Beiträgen und Interviews mit Theaterkünstler_innen näherzubringen.³³⁴

Eine weitere Modalität kann anhand von szenischen Lesungen festgemacht werden. Szenischen Lesungen fällt eine besondere Rolle zu, um Theatertexte in Übersetzung herauszubringen, zumal im Kulturbereich meist nur eingeschränkte finanzielle Mittel zur Verfügung stehen. Selbst der *Außen- und Europapolitische Bericht 2019*³³⁵ des österreichischen Bundesministeriums für europäische und

Andreas Wirth, „Polen 1945 und 1981. Ein Reisetagebuch von Andrzej Wirth. Die Geschichte hält den Atem an“, *Theater heute* 5, 1981, S. 10-16; Jan Kott, „Die Wahrheit des Theaters“, *Theater heute*, Jahrbuch 1984, S. 24-25; Jan Kott, „Polen nach dem Kriege: Kultur, Politik, Theater und das Witkiewicz-Jubiläum“, *Theater heute* 2, 1986, S. 1-9; Peter von Becker, „Herz zwei. Die Welt geht in Trümmer- Passe! Polen, Theater und Kulturpolitik vier Jahre nach dem Kriege“, *Theater heute* 2, 1986, S. 1-9. Siehe auch die Beiträge in *Theater der Zeit*: Wolfgang Kröplin, „Angebote und Widersprüche. Eindrücke von XVI. Warschauer Theatertreffen“, *Theater der Zeit* 4, 1981, S. 48-50; Martin Linzer, „Vorläufiges und Zufälliges. Theater in Warschau, Winter 80/81“, *Theater der Zeit* 4, 1981, S. 50-52; Roman Szydłowski, „Geschichtslektion im polnischen Theater“, *Theater der Zeit* 5, 1981, S. 77.

329 Vgl. Schmid, „Mrożek auf deutschsprachigen Bühnen“, S. 194.

330 Ebenda.

331 *Teatr* (*Theater*) ist eine polnischsprachige Theaterzeitschrift mit der ersten Ausgabe 1945. Bis in die 1980er Jahre wurde *Teatr* als Halbmonatszeitschrift herausgegeben, derzeit erscheint sie im Monatsrhythmus. Artikel, Berichte, Diskussionen dieser Theaterzeitschrift beschäftigen sich mit zeitgenössischen Themen und der Theaterlandschaft Polens und im Ausland. Vgl. Dorota Fox, „czasopisma teatralne“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/200/czasopisma-teatralne> (24.04.2021)

332 *Didaskalia. Gazeta Teatralna* (*Didaskalia. Theaterzeitung*) ist eine 1993 gegründete polnischsprachige Zweimonatszeitschrift, herausgegeben wird sie seit 2007 vom „Instytut im. Jerzego Grotowskiego“ (Jerzy Grotowski Institut) in Wrocław; seit 2020 jedoch ausschließlich online. Vgl. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, „Didaskalia“, <https://didaskalia.pl/pl> (24.04.2021).

333 Vgl. Monika Muskała, „Wyższa Szkoła Kompromisu“, *Didaskalia* 123, 2014, S.133–138; Monika Muskała, „Dokumenty, Sentymenty, Polityka i Swastyka“, *Didaskalia* 111, 2012, S.133–140.

334 Vgl. Joanna Jargon, „German Theatre on the pages of Didaskalia“, Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 323-327. In der Theaterzeitschrift *Teatr* sind den Themenbereichen ‚Theater aus Österreich‘ und ‚Literatur aus Österreich‘ Spezialthemenhefte gewidmet, wie z.B. „Austriacy“ (Die Österreicher_innen) in der Nr. 11 der Theaterzeitschrift *Teatr* im Jahr 2000.

335 Vgl. Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten (Hg.), *Außen- und Europapolitischer Bericht 2019*, Wien, S. 201. Die Außen- und Europapolitischen Berichte sind auf der Website des Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten online verfügbar: <https://www.bmeia.gv.at/das-ministerium/aussen-und-europapolitischer-bericht/> (24.04.2021)

internationale Angelegenheiten erwähnt deren Bedeutung. Als wichtiges Instrument für Kooperationen und für die Rezeptionsgeschichte von Werken haben szenische Lesungen Gewicht. Eine der Plattformen ist das „European network for drama in translation EURODRAM“³³⁶ – ein europaweites Netzwerk für ‚Theater in Übersetzung‘ – am Theater Drachengasse in Wien in dessen Rahmen Theatertexte von Autor_innen wie Małgorzata Sikorska-Miszczuk in deutscher Übersetzung vorgetragen werden.³³⁷ Darüber hinaus sind szenische Lesungen für außerkulturpolitische Institutionen wie das Österreichische Kulturforum Warschau (ÖKF) von Relevanz. In Kooperation mit Theaterbühnen in Polen werden szenische Lesungen regelmäßig vom ÖKF Warschau organisiert. Rezipiert werden dabei gerne Werke von zeitgenössischen Autor_innen wie Thomas Köck mit seinem Text *paradies.hungern* 2017 am Teatr Ateneum in Warschau³³⁸, Ewald Palmethshofers *Die Unverheiratete* 2018 am Teatr Ateneum³³⁹ und *die hockenden* von Miroslava Svolikova in der polnischen Übersetzung von Iwona Uberman im Rahmen des Festivals der szenischen Lesungen 2018 am Teatr WARSawy in Warschau.³⁴⁰ Bemerkenswert ist, dass Werke dieser Autor_innen bisher nicht in Theaterinszenierungen an Bühnen in Polen bearbeitet worden sind und so ausschließlich über Lesungen vorgestellt worden sind.

1.5 Forschungskorpus

Neben der Orientierung an Modalitäten und der Perspektive auf Theatermobilität beruht der Hauptteil der Arbeit auf Fallbeispielen, um Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich zu beschreiben. Die Verwendung von Fallbeispielen wird hier als eine methodische Vorgehensweise verstanden, die mit einem qualitativen Verfahren verbunden ist.³⁴¹ Die

336 Eurodram – European network for drama in translation, „EURODRAM“, <http://eurodram.org/> (24.04.2021).

337 Eine deutschsprachige Auswahl an Übersetzungen aus dem Polnischen am Theater Drachengasse wird z.B. präsentiert, darunter Małgorzata Sikorska-Miszczuks Text *Der Koffer* übersetzt aus dem Polnischen von Andreas Volk. 2019 wurde Sikorska-Miszczuks Stück *Der Bürgermeister* in der Übersetzung von Anna Szostak-Weingartner vorgestellt. Vgl. Theater Drachengasse, „Spielplan. Europäische Dramatik zum Kennenlernen“, 16.11.2015, http://www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=647; Theater Drachengasse, „Spielplan. Europäische Dramatik zum Kennenlernen“, 28.11.2016, http://www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=707 (24.04.2021)

338 Österreichisches Kulturforum Warschau, „Programm Veranstaltungen 2017. Szenische Lesung Thomas Köck – *paradies.hungern*“, Dezember 2017, <http://austria.org.pl/veranstaltungen/wydarzenie-2-1> (24.04.2021)

339 Österreichisches Kulturforum Warschau, „Programm Veranstaltungen 2018. Szenische Lesung des Stückes *Die Unverheiratete* von Ewald Palmethshofer“, April 2018, <http://austria.org.pl/veranstaltungen/die-unverheiratete-von-ewald-palmethshofer> (24.04.2021)

340 Österreichisches Kulturforum Warschau, „Programm Veranstaltungen 2018. Szenische Lesung des Dramas *die hockenden* von Miroslava Svolikova“, Oktober 2018, <http://austria.org.pl/veranstaltungen/die-hockenden-von-miroslava-svolikova> (24.04.2021)

341 Vgl. Susanne Düwell/Nicolas Pethes, „Fall, Wissen, Repräsentation – Epistemologie und Darstellungsästhetik von Fallnarrativen in den Wissenschaften vom Menschen“, in: Susanne Düwell/Nicolas Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, Frankfurt [u.a.]: Campus 2014, S. 9-33, hier: S. 13. Marcus Krause hält zudem fest, dass theoretische Reflexionen zur Arbeit mit Fallstudien nicht so zahlreich vorhanden sind, wie die intensive Beschäftigung mit Fallstudien vermuten lassen würde. Als konstitutiv

Literaturwissenschaftler_innen Susanne Düwell und Nicolas Pethes unterstreichen in ihrem Sammelband *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*³⁴², dass Fallstudien eine spezifische Darstellungsform aufweisen: „[E]ine mediengestützte Form der Aufzeichnung, Speicherung und Verbreitung wissenschaftlicher Daten“.³⁴³ Laut dem Kulturwissenschaftler Johannes Süßmann ist die Fallstudie:

„[E]ine hybride Aussageform. Sie gibt zugleich Daten und eine [...] Interpretation. Sie ist Datenprotokoll und darstellerische Deutung, beides ist in ihr unauflöslich verschränkt“.³⁴⁴

Fallbeispiele beinhalten also sowohl eine Dokumentation der Daten als auch deren Analyse. Mit meinen Fallstudien verbinde ich ein „Verfahren der Wissensproduktion und -vermittlung“³⁴⁵, welches einerseits dokumentiert und gleichzeitig Wissen über die dargelegten Phänomene und Ereignisse produziert.³⁴⁶ Johannes Süßmann gibt einen Definitionsversuch, der die Verwendung von Fallbeispielen in dieser Arbeit verdeutlicht und die Beziehung von Besonderem und Allgemeinen in diesem Kontext reflektiert. Laut ihm sind Fallbeispiele „Darstellungen, die das Dargestellte als Fall präsentieren“³⁴⁷ und „notwendig beides [enthalten]: das dargestellte Besondere wie das vorausgesetzte, implizierte oder explizierte Allgemeine, auf das es verweist“.³⁴⁸ Ich berufe mich in weiterer Folge auf die von Süßmann vorgeschlagene Unterteilung von Falldarstellungen in drei Typen,³⁴⁹ wobei insbesondere die Klassifizierung des zweiten Typs hier von Bedeutung ist. Süßmann definiert diesen als Illustration und als Beispiel für das „vorgeordnete Allgemeine“³⁵⁰, das bereits feststeht. Das Besondere, die Fallbeschreibung, dient hier nicht einer Theoriebildung durch die Sammlung vieler weiterer Fälle, sondern illustriert das Allgemeine anhand eines Falles oder mehrerer Fälle – wie in dieser Arbeit anhand von zwei ausführlich beschriebenen Fallbeispielen.³⁵¹

für diese Methode sind nach Krause Überlegungen von John Forrester, Johannes Süßmann sowie Giorgio Agamben. Vgl. Marcus Krause, „Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten“, in: Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*, S. 242-273. Siehe auch: John Forrester, „Wenn p, was dann? In Fällen denken“, in: Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*, S. 139-168.

342 Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*.

343 Düwell/Pethes, „Fall, Wissen, Repräsentation“, S. 13.

344 Johannes Süßmann, „Einleitung. Perspektiven der Fallstudienforschung“, in: Johannes Süßmann/Susanne Scholz/Gisela Engel (Hg.), *Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode*, Berlin: trafo 2007, S. 7-27, hier S. 20.

345 Gisela Engel, „Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode“, *H-Soz-Kult*, 09.08.2005, www.hsozkult.de/event/id/event-54906 (24.04.2021).

346 Vgl. Ebenda.

347 Süßmann, „Einleitung. Perspektiven der Fallstudienforschung“, S. 19.

348 Ebenda. S. 20.

349 Als ersten Typ klassifiziert Süßmann jene Fallbeispiele, die aus der Praxis heraus entstanden sind und „Wissen vom Besonderen“ zur Verfügung stellen“. Süßmann, „Einleitung. Perspektiven der Fallstudienforschung“, S. 21. Unter dem dritten Typ ordnet Süßmann Fälle ein, bei denen sich das Besondere sozusagen emanzipiert und nur in seiner „irreduziblen Besonderheit dargestellt werden kann“. Ebenda, S. 22. Süßmann formuliert diese Typologie im Vorfeld der internationalen Konferenz „Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode“ an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 15.09.2005-17.09.2005, vgl. Gisela Engel, „Review of ‚Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode‘“, *H-Soz-Kult*, H-Net reviews, Oktober 2005, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=28828> (24.04.2021)

350 Vgl. Süßmann, „Einleitung. Perspektiven der Fallstudienforschung“, S. 21.

351 Vgl. Ebenda, S. 22.

Das Allgemeine wird, also mittels eines Falles veranschaulicht, der das Besondere als Ausgangspunkt nimmt.

Wenn von polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen als Allgemeines ausgegangen wird, dann verdeutlichen die beiden Fallbeispiele in dieser Arbeit anhand des jeweiligen Sachverhalts – einer Untersuchung von ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen und einer zu ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne – das Allgemeine in Form von zeitgenössischen Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich.³⁵² Die beiden Fallbeispiele zeichnen sich überdies durch einen illustrativen Charakter aus, da sie darlegen „was der Gegenstand ist und inwiefern er als Fall von etwas aufgefaßt wird“.³⁵³ Sie sind somit eine auf Dokumentation und Analyse beruhende Illustration zeitgenössischer polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen. Die Auswahl der Fallbeispiele ist eng mit einer Untersuchung von Theaterbeziehungen im historischen Verlauf verbunden. Demgemäß ist für die Wahl der Fallbeispiele auch ein damit abgedeckter längerer Zeitraum (von den 1950er bis in die 2010er Jahre) verbunden. Dieser Zeitraum ist des weiteren durch die Datensammlungen *Theadok* und *Encyklopedia Teatru Polskiego* abgedeckt. Die damit verbundenen quantitativen Analysen zu Inszenierungen in Polen und Österreich sind Annäherungen an das Allgemeine der untersuchten Theaterbeziehungen. Dieser erste Untersuchungsschritt, der etwa in den Diagrammen zu den zeitgenössischen Autor_innen in diesem Kapitel Ausdruck findet, legt auch die Grundlage für die weiteren qualitativen Analysen im Hauptteil der Arbeit, also für den zweiten Untersuchungsschritt, der das Besondere anhand der beiden ausgewählten Fallbeispiele polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen anvisiert. Im zweiten und dritten Kapitel widmet sich die Untersuchung in illustrativer sowie analytischer Weise unter Einbezug dokumentarischen Materials den Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich. Exemplarisch werden Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich anhand des ersten Fallbeispiels ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen und des zweiten Fallbeispiels ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne dargelegt, wobei die dabei identifizierten Theaterproduktionen an den darin ausgedrückten Modalitäten beschrieben werden. Die beiden Fallbeispiele werden allerdings nicht als „Singularität“³⁵⁴ oder gar

352 Die beiden Fallbeispiele untersuchen zwei Theaterfestivals und nehmen dabei zwei sogenannte Theaterhauptstädte – Warschau und Wien – in den Blick. Somit fokussieren die Beispiele zu den Wiener Festwochen und dem Warschauer Theatertreffen wiederum Besonderes und verhandeln einen speziellen Sachverhalt. Größtenteils werden Theaterinszenierungen in diesen Hauptstädten untersucht, was den Nachteil hat, dass rurale Gebiete und die Peripherie nicht in gleichem Maße in die Untersuchung eingebunden sind. Eine Lücke, die in weiteren Forschungen aufgegriffen werden kann.

353 Süßmann, „Einleitung. Perspektiven der Fallstudienforschung“, S. 19.

354 Susanne Düwell, „Populäre Falldarstellungen in Zeitschriften der Spätaufklärung: Der spektakuläre Fall des ‚Menschenfressers‘ Goldschmitt“, in: Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*, S. 293-314, hier: S. 299. Düwell hebt vor allem den Einsatz von Fällen und Fallbeispielen als „spektakuläre Singularität“ in der Tradition der ‚Curiositas‘ und populären Falldarstellungen in Zeitschriften der Spätaufklärung hervor. Ebenda.

als „Musterbeispiele“³⁵⁵ polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen begriffen, denn sie lassen sich nicht abgetrennt zu weiteren potenziellen Fallbeispielen verstehen.³⁵⁶ Die von mir gewählten Beispiele für ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen sind repräsentativ und zugleich austauschbar.³⁵⁷ Der mobile Aspekt und der Fokus dieser Arbeit auf Mobilität hätte auch andere Akteur_innen und Theaterinszenierungen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen in den Blick rücken können. Denn neben den in dieser Arbeit dargelegten Fallbeispielen gibt es viele weitere Anschauungsbeispiele zu polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen, die hier unberücksichtigt bleiben. Unter dem Blickpunkt von Theatermobilität können polnisch-österreichische Theaterbeziehungen in vorliegender Arbeit in vielfältigen, grenzenüberschreitenden Formen identifiziert und untersucht werden, um auf innovativer Weise ebenso vielseitige Bezüge zwischen den Theaterlandschaften Polens und Österreichs aufzuzeigen.

355 Ich beziehe mich hier mit John Forrester auf die Definition des Wissenschaftstheoretikers Thomas S. Kuhn, der unter Musterbeispielen Standardexperimente in Richtung einer Prototypenforschung versteht. Vgl. Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 199 und S. 209, zit. n. Forrester, „Wenn p, was dann? In Fällen denken“, S. 147.

356 Vgl. Krause, „Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten“, S. 247. Krause weist auf den Unterschied zwischen Singularität und Fall hin, denn ein Fall wird in Verbindung mit anderen Fällen gesetzt und unterhält eine Beziehung zu „einem übergeordneten generellen Beobachtungsinteresse“. Ebenda.

357 Weitere Forschungen könnten die in dieser Dissertation anhand von zwei Fallbeispielen erarbeitete Dokumentation zu zeitgenössischen Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich mit weiteren Beispielen ergänzen.

2 Fallbeispiel A: ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen (1951-2019)

2.1 Die Wiener Festwochen

2.1.1 Die Wiener Festwochen und ‚Theater aus Polen‘: eine Einführung

In den vergangenen zwei Jahrzehnten rückten Untersuchungen zu Theaterfestivals vermehrt in den Fokus der Forschung,³⁵⁸ befördern doch gerade Festivals aufgrund ihrer Struktur Grenzüberschreitungen, Transgression sowie Transkulturalität. Der Diskurs ist dabei meist global ausgerichtet und macht deutlich, dass bei der Vielzahl an internationalen Theaterproduktionen im Rahmen von Theaterfestivals der Blick auf die Beziehungen, Verflechtungen und Verbindungen innerhalb von Theaterlandschaften zu richten ist. Eine rein lineare oder „eine entlang nationaler Grenzen orientierte Geschichtsschreibung von Theater“³⁵⁹, wie die Theaterwissenschaftlerin Nic Leonhardt formuliert, würde die vielfältigen und auch mobilen Aspekte, die bei Theaterproduktionen im Rahmen von internationalen Theaterfestivals deutlich werden, kaum berücksichtigen. Dies heben ebenso Forschungen hervor, die Akteur_innen sowie Theatergeschichte(n) transnational perspektivieren.³⁶⁰ Zudem können Mobilitäts- und Beziehungsaspekte über eine digitale Abbildung und Verknüpfung theaterwissenschaftlicher Forschungsdaten etwa zu internationalen Theaterproduktionen und Theaterfestivals, die auch Anliegen der vorliegenden Arbeit sind, gerade hier zu differenzierteren Überlegungen und Ergebnissen führen.³⁶¹

358 Vgl. u.a. Ric Knowles (Hg.), *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2020; Beate Hochholdinger-Reiterer/Alexandra Portmann (Hg.), *Festivals als Innovationsmotor? Forschungen zum Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander 2020 (= itw: im dialog, 4); Beate Hochholdinger-Reiterer/ Géraldine Boesch (Hg.), *Spielwiesen des Globalen. Forschungen zum Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander 2016 (= itw: im dialog, 2); Jennifer Elfert, *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript 2009 (= Theater, 16); Temple Hauptfleisch et al. (Hg.), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam [u.a.]: BRILL 2007; Jen Harvie, „The Edinburgh Festivals: Globalisation and Democracy“, in: Jen Harvie (Hg.), *Staging the UK*, Manchester: Manchester Univ. Press 2005, S. 74-111; Marvin Carlson, „Theatre Festivals in the Arab World“, *Contemporary theatre review* 4, 2003, S. 42-47; Freundt/Wolff, *Neugier und Leidenschaft: Theater der 90er und internationale Festivals*.

359 Leonhardt, *Theater über Ozeane*, S. 28.

360 Vgl. Leonhardt, *Theater über Ozeane*; Berenika Szymanski-Düll, „Transnationale Theatergeschichte(n): der biographische Ansatz“, in: Christopher Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 81-97 (= Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, 56).

361 Vgl. Alexandra Portmann, „International Festivals, the Practice of Co-production, and the Challenges for Documentation in a Digital Age“, in: Knowles (Hg.), *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, S. 36-53; Sarah Bay-Cheng, „Digital Historiography and Performance“, *Theatre Journal* (Washington, D.C.) 68/4, 2016 S. 507–527, hier S. 509-510. DOI: 10.1353/tj.2016.0104. Vgl. auch: Szymanski-Düll, „Transnationale Theatergeschichte(n): der biographische Ansatz“, S. 88. Zudem Datenbanken und Projekte wie *The Australian Live Performance Database (AusStage)*, <https://www.ausstage.edu.au>; *IbsenStage* mit

Als ein Standardwerk zu Theaterfestivals, insbesondere mit Blick auf Europa und die Wiener Festwochen, kann Jennifer Elferts 2009 erschienener Band *Theaterfestivals: Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells* gelten.³⁶² In dieser phänomenologischen Studie erarbeitet Elfert einen historischen Überblick des Organisationsmodells ‚Festival‘ sowie inhaltliche Schwerpunkte der Programmgestaltung. Zudem unternimmt Elfert Einzelanalysen von sieben zeitgenössischen Theaterfestivals. Auf einigen Seiten reflektiert sie die Struktur der Wiener Festwochen, die für meine historische Dokumentation und Rezeptionsanalyse sehr instruktiv waren. Obwohl in der Wiener Kulturlandschaft seit den 1950er Jahren omnipräsent finden sich nur wenige Sekundärwerke zu den Wiener Festwochen. Bemerkenswerterweise konnte ich mehrere Diplomarbeiten³⁶³ unterschiedlicher Fachbereiche ausfindig machen darunter zwei theaterwissenschaftliche Arbeiten, die die Wiener Festwochen entwicklungsgeschichtlich und unter Berücksichtigung kulturpolitischer Aspekte untersuchen,³⁶⁴ sowie einige wenige Artikel in Sammelbänden ausfindig machen, wie Gert Kerschbaumers „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“³⁶⁵ in der 1998 erschienenen Publikation *Zeit der Befreiung* sowie Elisabeth Großeggers Beitrag „Unsterbliches Wien. Wiener Festwochen 1951“³⁶⁶ im Band *Die Künste der Nachkriegszeit*, doch keine anderen wissenschaftlichen Studien.

Die Wiener Festwochen selbst publizieren anlässlich ihres 10-jährigen und ihres 50-jährigen Bestehens Jubiläumsbände, die auch kurze wissenschaftliche Beiträge enthalten.³⁶⁷ So verfasste im

Inszenierungen/Aufführungen von Henrik Ibsens Stücken weltweit, Centre for Ibsen Studies der Universität Oslo, <https://ibsenstage.hf.uio.no/>; *Theatrescapes-Mapping Global Theatre Histories*, Projektleitung: Nic Leonhardt, Institut für Theaterwissenschaft an der LMU München, <https://www.theatrescapes.gwi.uni-muenchen.de/> (24.04.2021)

362 Elfert, *Theaterfestivals*.

363 Vgl. Clemens Wannemacher, „Die virtuelle Konzertbühne: Verbesserung der akustischen Bedingungen auf Open-Air-Bühnen für klassische Orchester durch künstlich erzeugte Erstreflexionsmuster am Fallbeispiel Wiener Festwochen-Eröffnung 2012“, Dipl.-Arb., Univ. f. Musik u. darst. Kunst 2012; Sarah Preyer, „En Algun Momento De La Vida Deberias Proponerte Seriamente Dejar De Hacer El Ridiculo. Rodrigo Garcia zu Gast bei den Wiener Festwochen 2008“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2011; Verena Wardy, „Da Schläft auch noch der Kritiker ein! Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Berichterstattung über die ‚Wiener Festwochen 2008‘ in ausgewählten österreichischen Tageszeitungen unter besonderer Berücksichtigung der Theaterkritiken“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2009; Doris Jaindl, „Probleme bei konventioneller Stereo-Beschallung beziehungsweise - Panoramisierung und mögliche Alternativen: Am Fallbeispiel ‚Wiener Festwochen-Eröffnung 2008‘“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2008; Franziska Brunner „Tanz ’82 Bis ’96: Die Wiener Internationalen Tanzfestivals im Rahmen der Wiener Festwochen“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2004; Andrea Tscheplak, „Unterschiedliche Sprachstrukturen von Qualitäts- und Boulevardpresse ‚Qualitätspresse‘: die Wiener Festwochen 1994: eine Sprachuntersuchung der Tageszeitungen ‚Die Presse‘, ‚Der Standard‘ und ‚Neue Kronen Zeitung‘“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 1994; Werner Hasitschka, „Marketing für die Wiener Festwochen: ein Beispiel zur Praxeologie des sozialen Marketing“, Dipl.-Arb., Wirtschaftsuniv. Wien 1976.

364 Vgl. Regina Wagner, „Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 1989; Christoph Trimmel, „Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen - Die Wiener Festwochen“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2009.

365 Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 117-134.

366 Elisabeth Großegger, „Unsterbliches Wien. Wiener Festwochen 1951“, in: Stefan Schmidl (Hg.), *Die Künste der Nachkriegszeit. Musik, Literatur und bildende Kunst in Österreich*, Wien [u.a.]: Böhlau 2013, S. 117-134.

367 Vgl. Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle der Stadt Wien (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1960; Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen*

Band 10 *Jahre Wiener Festwochen* der Leiter des Österreichischen Theatermuseums, der Theaterhistoriker Franz Hadamowsky, einen Beitrag zu Gustav Mahler, der Musiksoziologe Kurt Blaukopf zu den Wiener Symphonikern.³⁶⁸ Des weiteren schrieben die Kritiker Heinrich Kralik, Gustav Karl Bienek und Erwin Mittag Beiträge zu den Wiener Philharmonikern, dem Alt-Wiener Pawlatschentheater sowie Gustav Mahler; auch der von den Nazis vertriebene Dirigent Bruno Walter erinnert sich seines Freundes Gustav Mahler in einem 1959 in Beverly Hills verfassten Text.³⁶⁹ 40 Jahre später trägt der Jubiläumsband den Untertitel *Zwischen Repräsentation und Irritation*.³⁷⁰ Auch hier werden Beiträge von Kritiker_innen, Künstler_innen und Wissenschaftler_innen zusammengeführt. Die beiden im deutschsprachigen Raum viel rezipierten Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann und Gerald Siegmund schreiben in diesem Band.³⁷¹ Lehmann über ein Gespräch mit dem Theaterkünstler Jan Lauwers und Siegmund zur „Theater-Avantgarde bei den Wiener Festwochen“.³⁷² Die Theaterkritiker_innen Karin Cerny und Wolfgang Kralicek sowie der Journalist Armin Thurner und der Autor Klaus Dermutz tragen in ihren Texten wichtiges Material zur Geschichte der Wiener Festwochen zusammen.³⁷³ Cerny eine Betrachtung zu 50 Jahren Festwochen³⁷⁴, Kralicek zu den Wiener Festwochen und ihrer Beziehung zur Stadt³⁷⁵, Thurner betrachtet die Wiener Festwochen aus kulturpolitischer Perspektive³⁷⁶ und Dermutz

Repräsentation und Irritation, Salzburg [u.a.]: Residenz 2001.

368 Franz Hadamowsky, „Gustav Mahler als Direktor der Wiener Hofoper“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 69/1-2; Kurt Blaukopf, „60 Jahre Wiener Symphoniker“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 25/1-2.

369 Vgl. Heinrich Kralik. „Die Wiener Philharmoniker“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 16/1-2; Gustav Karl Bienek, „Triumph der Wiener Lebenskraft“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 12/1-2; Erwin Mittag, „Gustav Mahlers Geistiges Profil“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 67/3-4; Bruno Walter, „Gustav Mahler – Der Unvergessliche“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 67/1-2.

370 Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*.

371 Vgl. Hans-Thies Lehmann, „Theater 1000: 1. Notizen zu und ein Gespräch mit dem belgischen Theaterkünstler Jan Lauwers“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 138-145; Vgl. Gerald Siegmund, „Theater-Avantgarde bei den Wiener Festwochen“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 148-158.

372 Ebenda, S. 148.

373 Vgl. Karin Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 16-44; Wolfgang Kralicek, „Szene ohne Szene. Die Wiener Festwochen und die Stadt: eine komplizierte Beziehung“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 214-225; Armin Thurner, „Ach, Kulturpolitik! Die Wiener Festwochen, kulturpolitisch betrachtet. Ein sehr subjektiver Rückblick“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 236-243; Klaus Dermutz, „In Stille, in Tränen. Die Spuren der Avantgarde bei den Wiener Festwochen“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 102-135.

374 Vgl. Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 16-44.

375 Vgl. Wolfgang Kralicek, „Szene ohne Szene. Die Wiener Festwochen und die Stadt: eine komplizierte Beziehung“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 214-225.

376 Vgl. Armin Thurner, „Ach, Kulturpolitik! Die Wiener Festwochen, kulturpolitisch betrachtet. Ein sehr subjektiver Rückblick“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 236-243.

untersucht Spuren der Avantgarde.³⁷⁷ Dabei bespricht Dermutz auch Arbeiten des Theaterkünstlers Tadeusz Kantor.³⁷⁸ Mit Beiträgen vertreten sind die Akteure Peter Sellers mit seinen Überlegungen zur Zukunft von Festivals³⁷⁹, Jan Fabre mit Tagebucheinträgen des Jahres 1991³⁸⁰ sowie Romeo Castellucci, der sich in einer kurzen Mitteilung an das Festival selbst richtet, „Festival, ich muß dir etwas sagen“.³⁸¹ Sehr verdienstvoll sind in diesem Jubiläumsband die Chronik zu den Wiener Festwochen, die Produktionen im Zeitraum 1951-2000 auflistet sowie die Dokumentation der in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Österreich aufgezeichneten Berichte, Diskussionen und Übertragungen.³⁸² Aufschlussreiche Quellen stellen zudem die Jahrbücher der „Gesellschaft für Wiener Theaterforschung“³⁸³ dar. In den Jahrbüchern 1950/51 bis 1954/55 (insgesamt fünf Bände) werden in einer Statistik zu den Wiener Theatern Inszenierungen im Rahmen der Wiener Festwochen dokumentiert.³⁸⁴

Die Theaterwissenschaftlerin Jennifer Elfert kategorisiert in ihrer Monografie *Theaterfestivals* die Wiener Festwochen als prestigeträchtiges Theaterfestival mit „elitäre[m] Anspruch“.³⁸⁵ Sie sind „nicht nur ein beliebiges Großstadtfestival, sondern ein Hauptstadtfestival, an das vornehmlich zwei Erwartungen herangetragen werden: Präsentation und Repräsentation“³⁸⁶, unterstreicht Elfert. Die Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen mit dem Fokus auf ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, rückt doch damit die jeweilige Auswahl der eingeladenen Theaterproduktionen und Akteur_innen in den Fokus. Auch spricht Elfert von Festivals „als Orte für die Etablierung von transnationalen, transästhetischen, transkulturellen Beziehungen“.³⁸⁷ Beziehungen im Bereich Theater sowie Aspekte wie Mobilität sind demnach bereits durch das Organisationsmodell sowie die Produktionsform(en)

377 Vgl. Klaus Dermutz, „In Stille, in Tränen. Die Spuren der Avantgarde bei den Wiener Festwochen“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 102-135.

378 Vgl. Ebenda, S. 103-105.

379 Vgl. Peter Sellers, „Über die Zukunft von Festivals“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 12-13.

380 Vgl. Jan Fabre, „Aus dem Tagebuch des Jan Fabre (1991)“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 160-174.

381 Romeo Castellucci, „Festival, ich muß dir etwas sagen“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 177.

382 Vgl. Angela Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 270-350; Wiener Festwochen, „Der ORF und die Wiener Festwochen“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 352-356.

383 Die „Gesellschaft für Wiener Theaterforschung“ geht laut eines Zitats von Heinz Kindermann auf eine Initiative des Schriftstellers Aurel Wolfram (1896-1948) im Jahre 1942 zurück. Vgl. Heinz Kindermann, „Theaterwissenschaft“, in: Martin Hürlimann (Hg.), *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich: Atlantis 1966, S. 414-433, hier S. 423, zit. n. Illmayer, „Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich“, S. 132.

384 Vgl. Doris Eisner, „Statistik des Wiener Theaters in der Spielzeit 1950/51. Wiener Festwochen 1951“, in: Otto Rommel (Hg.), *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1952*, Wien: Söxl 1952, S. 104-107. In den gedruckten Folgebänden ist jeweils eine Saisonrückschau enthalten.

385 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 291.

386 Ebenda.

387 Ebenda, S. 19.

gegeben, so Theaterfestivals auch „als Stimulatoren von Diskussion und Disput“ sowie „Foren des Gesprächs“³⁸⁸ fungieren, wie Elfert unterstreicht.

Ein weiterer Aspekt des Forschungsinteresses, die Wiener Festwochen als Fallbeispiel polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen zu untersuchen, ist der lange Untersuchungszeitraum von fast 70 Jahren.³⁸⁹ ‚Theater aus Polen‘ wird so mit Blick auf eine historische Entwicklungslinie und innerhalb eines Festivalkontextes dokumentiert und analysiert. Darüber hinaus zeigen Vorarbeiten, dass die Wiener Festwochen eine repräsentative Auswahl an Theaterproduktionen mit Bezug zu Polen aufweisen.³⁹⁰ Der in diesem Kapitel vorgelegte Querschnitt zu ‚Theaterproduktionen aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen (1951-2019) liefert als Ergebnis einer Grundlagenforschung eine Basis für weitere Untersuchungen im Forschungsbereich Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich.

Die für die Analyse herangezogenen Rezensionen werden als archivierte Spuren ephemerer Ereignisse herangezogen.³⁹¹ Die Theaterkritiken der österreichischen Presse werden als zeithistorische Dokumente und sprachliche Quellen ausgewertet, die einen Einblick in die Rezeption ‚polnischer Produktionen‘ (also von ‚Theater aus Polen‘) bei den Wiener Festwochen geben.³⁹² Anhand der Kritiken werden Stereotypisierungen und diskriminierender Sprachgebrauch in der Presse Österreichs im Zusammenhang mit ‚Theater aus Polen‘ sichtbar gemacht.³⁹³ Somit

388 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 136.

389 Mein Untersuchungszeitraum beginnt mit der ersten Festivalsausgabe der Wiener Festwochen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Diese fand 1951 statt.

390 Vgl. Sara Tiefenbacher, „Polnisches Theater bei den Wiener Festwochen: Ein Rückblick auf die letzten 15 Jahre im Spiegel der Kritik“, in: Jan Niedziela/Geiro Tino/Wojciech Wieckowski (Hg.), *Es war Leben, kein Schauspiel. Festschrift aus Anlass des 250. Jubiläums des Öffentlichen Theaters in Polen*, Wien: Polnisches Institut Wien 2015, S. 94-101. Dieses Fallbeispiel ist so auch eine Erweiterung dieses Artikels um eine Zeitspanne von fast 50 Jahren.

391 Für einige Beispiele (Inszenierungen) wurden auch audio- und audiovisuelle Materialien wie Radio- und Fernsehbeiträge als Quellenmaterial herangezogen; etwa bei den Inszenierungen *Der Büsser Boleslav - Bürgschaft vor Gott* (Wiener Festwochen 1981) und *Die Falle* (Wiener Festwochen 1991).

392 Małgorzata Leyko stellt in ähnlicher Weise die Frage nach den „Lesarten“, die in Polen mobilisiert wurden, vgl. Leyko, „Die Polen denken anders“, S. 143.

393 Die Verwendung des Begriffs „Stereotyp“ in vorliegender Arbeit ist angelehnt an die Definition der Sprachwissenschaftlerin Uta Quasthoff. So unterstreicht Quasthoff, dass „[e]in Stereotyp [...] der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung [ist]“. Uta Quasthoff, *Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer 1973. S. 28. Stereotype begreift Quasthoff als linguistischen Gegenstand, da Stereotype sich verbalisieren lassen, vgl. Martina Thiele, *Medien und Stereotype: Konturen eines Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2015, S. 28-29. Zudem hebt der Sozialpsychologe Andreas Zick hervor, dass allgemeiner Konsens darüber besteht, dass „Stereotype kognitive Konzepte sind, die Generalisierungen über andere Personen und Gruppen darstellen“, Andreas Zick, *Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse*, Münster [u.a.]: Waxmann 1994, S. 44. Für meine Auseinandersetzung mit den Kommentaren der Theaterkritiker_innen ist neben der Verallgemeinerung und Vereinfachung, auf die ein Stereotyp beruht, der „Prozess des Stereotypisierens als Zuschreibung von Merkmalen“ von Interesse. Vgl. Ebenda, S. 28. Zudem beruhen Stereotype nach Aleida Assmann auf „Aktivitäten der Kategoriebildung“. Aleida Assmann, „Einführung“, in: Anton Pelinka (Hg.), *Vorurteile: Ursprünge, Formen, Bedeutung*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 1-30, hier S. 2. Sie sind aber im Unterschied zu Kategorien von „Überzeugung“ und „Vorstellung“ begleitet und schreiben „mittels Attribuierung dem kategorisierten Gegenstand oder der kategorisierten Person/Gruppe mehr oder weniger positive Eigenschaften zu“, Thiele, *Medien und Stereotype*, S. 26. Stereotype machen daher deutlich, welche

sind nicht die Inszenierungen selbst alleiniger Forschungsgegenstand, sondern ebenso die Formulierungen der jeweiligen Theaterkritiker_innen, die in den Kritiken für ‚polnische‘ Akteur_innen (wie Autor_innen, Regisseur_innen, Ensembles) sowie Inszenierungen gebraucht werden.³⁹⁴ Die Rezeptionsanalyse basiert auf einer Erarbeitung zeitgenössischer Zeitungskritiken, die ich auf vorgefasste Sichtweisen und stereotypisierende Zuschreibungen untersuche.³⁹⁵ Die Theaterwissenschaftlerin Małgorzata Leyko wendet eine ähnliche Methode an, die ich übernehme. Sie arbeitet in ihrem Beitrag zu Peter Turrinis *Tod und Teufel* zur Problematik nationalisierender Theaterrezeption und befragt Theaterkritiken danach, „welche Vorstellungen vom Autor bzw. vom Regisseur sich aus ihnen ableiten lassen [...] und zu welcher außertheatralischen Realität sie [die Rezensent_innen, Anm. S. T.] Stellung beziehen“.³⁹⁶ Leyko untersucht die Rezensionen auf die darin ausgedrückte Weltanschauung sowie die Wertesysteme. In meiner Auseinandersetzung mit Theaterkritiken zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen in der österreichischen Presse greife ich zudem auf die langjährigen Untersuchungen der Sprachwissenschaftler_innen Ruth Wodak, Martin Reisigl, Bernd Matouschek und Franz Janussek und ihren diskurshistorischen Ansatz zurück.³⁹⁷ Ruth Wodak hat in zahlreichen Forschungsprojekten Analysen diskriminierenden Sprachverhaltens in Österreichs Politik sowie Medien (Presse, Berichterstattungen, Debatten) durchgeführt und dabei „fremdenfeindliche, rassistische und antisemitische Diskurspraktiken“³⁹⁸ erforscht. Als besonders aufschlussreich für meine Analyse der Rezensionen in der österreichischen Presse, um (unbewusste) diffamierende und diskriminierende Ausdrücke zu identifizieren, hat sich die Arbeit an ‚Diskursen der Differenz‘ erwiesen, die Wodak, Matouschek und Janussek Anfang der 1990er Jahre im Zuge der politischen Wende unternommen und in der Publikation *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?*³⁹⁹ veröffentlicht haben. Die Sprachwissenschaftler_innen legen darin unterschiedliche Formen des Diskurses dar, wie „Mitleidsdiskurs – „gepaart mit latenter Geringschätzung“⁴⁰⁰, „Bevormundungsdiskurs“ sowie „Rechtfertigungsdiskurs“.⁴⁰¹ Es sind dies

„feste Vorstellung“ mit u.a. Personen, Handlungen, Objekten verbunden ist. Gordon W. Allport, *Die Natur des Vorurteils*, hg. v. Carl Friedrich Graumann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971, S. 200.

394 Vgl. Leyko, „Die Polen denken anders“, S. 135-143. Małgorzata Leyko spricht in diesem Kontext von „Denkprozessen“ der Theaterkritiker_innen. Ebenda, S. 136.

395 Eine Untersuchung zu ‚polnischem‘ Theater in der deutschsprachigen Forschungsliteratur hat Wojciech Dudzik in den 1990er Jahren unternommen, in der der Theaterwissenschaftler Theatergeschichtsbände, Theaterlexika und Monografien zum darin enthaltenen „Bild des polnischen Theaters“ befragt, vgl. Dudzik, „Das Bild des polnischen Theaters in der deutschen wissenschaftlichen Theaterliteratur der Nachkriegszeit“, S. 129-145.

396 Leyko, „Die Polen denken anders“, S. 137.

397 Vgl. Reisigl/Wodak, „The discourse-historical approach“, S. 23-61; Reisigl/Wodak, *Discourse and discrimination*; Wodak et al., *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*; Matouschek/Wodak/Janussek, *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?*

398 Ruth Wodak, „Vorurteil, Rassismus und Diskurs“, in: Pelinka (Hg.), *Vorurteile: Ursprünge, Formen, Bedeutung*, S. 423-454, hier S. 424.

399 Matouschek/Wodak/Janussek, *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?*

400 Ebenda [Klappentext].

401 Ebenda, S. 94-120.

Ergebnisse der diskursanalytischen Studie über die „Genese des öffentlichen neuen Diskurses Österreichs gegenüber den Oststaaten und ihren Bürgern in Zeiten des politischen Wandels“⁴⁰², wie das Forschungsteam in der Einleitung festhält. Ihre Analyse der Presse und TV-Berichterstattungen in Österreich Anfang der 1990er Jahre über osteuropäische Länder zeigt fremdenfeindliche und diskriminierende Handlungen auf der Sprachebene auf, die mit einer „Haltung der Ablehnung“⁴⁰³ sowie Stereotypisierung des ehemaligen Osten zusammenhängen. Zudem halten Wodak, Matouschek und Janussek in *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?* 1995 fest, dass das von ihnen untersuchte „diskursive Verhalten“ gegenüber eines osteuropäischen Landes und seinen Bürger_innen (in ihrer Arbeit am Beispiel Rumäniens) „zumindest strukturell mit anderen Diskursen über Fremdgruppen zu vergleichen“⁴⁰⁴ sei. Es liegt daher nahe, diese Beobachtung in der vorliegenden Arbeit zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen hinsichtlich ‚polnischer‘ Akteur_innen anzuwenden. Dabei fokussiere ich (wie Wodak, Matouschek und Janussek) den Zeitraum nach der politischen Wende genauer und verweise auf Beispiele in Theaterkritiken der 1990er Jahre (vorwiegend 1990 und 1991).⁴⁰⁵ Darüber hinaus unterstreicht Ruth Wodak, dass „Stereotype mittels Diskurs erzeugt und verbreitet sowie diskriminierende, ausgrenzende Praktiken publik gemacht“⁴⁰⁶ werden. Als Grundlage unterstreicht sie die „diskursive Konstruktion von ‚wir‘ und ‚sie‘“.⁴⁰⁷ Wodak folgert:

„Diese diskursive Konstruktion beginnt mit der Etikettierung von gesellschaftlichen AkteurInnen, führt dann zu einer Verallgemeinerung der negativen Zuordnung und verwendet schließlich Argumente, um die Ausgrenzung vieler und die Einbeziehung einiger zu rechtfertigen“.⁴⁰⁸

Konstruktionen wie ‚wir‘ und ‚sie‘ oder ‚wir‘ und ‚fremd‘ sowie die von Wodak angesprochenen Verallgemeinerungen und Etikettierungen drücken sich ebenso in den Rezensionen der untersuchten Inszenierungen bei den Wiener Festwochen aus.⁴⁰⁹ So werden Theaterkritiken in dieser Arbeit – zusätzlich zur Verwendung als Materialien der Theaterdokumentation – auch dazu eingesetzt verallgemeinernde Behauptungen und Stereotypisierungen des vermeintlich ‚typisch Polnischen‘ zum Ausdruck zu bringen. Zudem zeigt die Analyse der Theaterkritiken zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen, dass Kritiker_innen in der österreichischen Presse fortwährend Zuschreibungen, also die Etikettierung von Akteur_innen (Autor_innen, Schauspieler_innen,

402 Ebenda, S. 13.

403 Ebenda

404 Ebenda, S. 14.

405 Vgl. dazu: Kapitel 2.2.5.5.

406 Wodak, „Vorurteil, Rassismus und Diskurs“, S. 427.

407 Ebenda

408 Ebenda

409 Zu den Begriffen „in-group (‚wir‘)“ und „out-group (‚sie‘)“, vgl. Aleida Assmann, „Einführung“, S. 9. Aleida Assmann argumentiert, nicht die Beziehung zwischen den beiden ‚Gruppen‘ ist problematisch, „sondern eher die spezifische Form der Instrumentalisierung dieser Beziehung mit dem Ziel, die out-group zu verunglimpfen und zu unterdrücken“. Ebenda.

Regisseur_innen, Ensembles) und Inszenierungsweisen wie ‚polnische‘ Schriftsteller_innen, ‚polnische‘ Regisseur_innen, polnische Theaterhäuser/-bühnen, ‚polnische‘ Ensembles und ‚polnische‘ Inszenierung, gebrauchen.⁴¹⁰ Die Literaturwissenschaftler_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner benennen diesen Aspekt mit „nationaler Markierung“⁴¹¹ und unterstreichen, dass diese Markierung in Theaterkritiken stets vermerkt ist. Und gerade in dieser Ausweisung von Nationalität sehen Steltner und Fischer ein „Distanzmerkmal“⁴¹². Überdies sind aus den Kritiken, in denen nur in den seltensten Fällen Hinweise auf die Nationalität der jeweiligen Akteur_innen fehlen, bei der Beschreibungen des sogenannten Wesentlichen des ‚polnischen‘ Theaters und der ‚polnischen‘ Dramatik generalisierende Bewertungen herauszulesen, die eigen- und fremdbewertende Aspekte bedienen.⁴¹³ In meiner Auswertung der Rezensionen zu ‚polnischen Produktionen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen, in der ich auf ebensolche Bemerkungen hinweise, soll, wie auch Ruth Wodak für ihre Untersuchungen festgehalten hat, ein verstärktes Bewusstsein dafür geschaffen werden, „indirekte und ‚verschlüsselte‘ Formen von Diskriminierung“⁴¹⁴ im Umgang mit Theaterkritiken zu erkennen und zu problematisieren.

2.1.2 Die Wiener Festwochen und der ‚Festival-Boom‘

Die Wiener Festwochen lassen sich in eine Reihe von Kunst- und Kultur-Festivals eingliedern, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gegründet worden sind. Sie stehen im Zusammenhang mit einem „Gründungs-Boom“⁴¹⁵ von Festivals in Europa nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Diese zahlreichen Theaterfestivalgründungen fallen in den Zeitraum von 1945 bis in die 1970er Jahre, wie Jennifer Elfert aufzeigt.⁴¹⁶ Insbesondere in den 1950er Jahren bildete sich das

410 Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 226

411 Ebenda

412 Ebenda, S. 255. Fischer und Steltner sehen über den Hinweis ‚polnisch‘ einen durch die Historie begründeten markierten Abstand verlautbart. Sie erläutern für den ‚deutsch-deutschen‘ Kontext: „im polnischen Fall [vermerkt] die nationale Markierung angesichts der historischen Antagonismen von Vornherein einen Abstand, der offensichtlich bemüht überwunden werden muss und der dadurch letztlich hyperkorrekt betont wird“. Ebenda, S. 226. Zu unterstreichen ist, dass in den Rezensionen der österreichischen Presse (mit Ausnahmen z.B. *Volksstimme* – Zeitung der KPÖ), wie bei jenen in der Presse der Bundesrepublik Deutschland (und im Gegensatz zu den in der DDR publizierten Theaterkritiken), das „Dissidentische“ in den Stücken auf der Ebene des Textes und der Inszenierung hervorgehoben wird. Vgl. Ebenda.

413 Fischer und Steltner ziehen in ihrer Studie eine Verbindung zu Zuschreibungen wie ‚Andersartigkeit‘ und ‚Exotik‘ in Bezugnahme auf die Rezeption ‚polnischer‘ Dramen außerhalb Polens. Sie unterstreichen, dass darüber die „ästhetische Wahrnehmung bis zum absoluten Unverständnis“ beeinflusst wird. Ebenda, S. 223-230.

414 Wodak, „Vorurteil, Rassismus und Diskurs“, S. 450.

415 Franz Willnauer, „Festspiele und Musikfestivals“, in: Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hg.), *Musikleben in Deutschland*, Bonn: miz 2019, S. 300–327, hier S. 313. Willnauer verwendet gleichfalls die Bezeichnung „Festival-Boom“ (siehe Kapitelüberschrift); von „Gründungs-Boom“ spricht auch Jennifer Elfert, *Theaterfestivals*, S. 27.

416 Vgl. Ebenda.

Organisationsmodell Festival für die Präsentation und Produktion von Theaterarbeiten heraus.⁴¹⁷ Auch wurden Festivals, darauf weist die Kulturwissenschaftlerin Verena Teissl hin, ab Mitte der 1950er Jahre von nationalstaatlicher Kulturpolitik befördert.⁴¹⁸ Diese Kulturpolitik zielte damals darauf ab, „zum einen [...] die sich neu formierenden Demokratien sowie den europäischen Gedanken zu unterstützen, zum anderen [...] den beginnenden Massentourismus durch kulturelle Angebote zu stärken“.⁴¹⁹ Darüber hinaus gilt für die meisten Festivals dieser Jahre – darunter die Bregenzer Festspiele (1946), die Ruhrfestspiele Recklinghausen (1946), die Berliner Festwochen, später umbenannt in Berliner Festspiele (1951)⁴²⁰, die Bayreuther Festspiele ‚Neubayreuth‘ (1951) sowie die Wiener Festwochen (1951) – , dass es „vorwiegend der Humanität verpflichtete Antriebskräfte“⁴²¹ waren, die zu den raschen Gründungen führten. Auch gab es weitere Aspekte, wie das „Bedürfnis nach Selbstdarstellung“⁴²², das sich auch in den jeweiligen Positionierungen der Festivals nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ausdrückte.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Gründung der Berliner Festwochen, die im selben Jahr wie die Wiener Festwochen erfolgte. Die Selbstdarstellungen beider Festivals sowie die Legitimation der Gründung gleichen sich in ihrer Argumentation. So erklärte der damals amtierende Bürgermeister von Berlin, Ernst Reuter, in seiner Einleitung zu den ersten Berliner Festwochen, trotz einer „bedrängten und noch an den Folgen des Krieges und der Nachkriegszeit schwer leidenden und gespaltenen Stadt ‚Berliner Festwochen‘ [zu] veranstalten“⁴²³ und führt weiters aus:

„Deshalb die ‚Berliner Festwochen‘, um der Welt des Westens und des Ostens zu zeigen, daß Not und Leid, Trümmer und Bedrängnis nicht vermochten, den ewig lebendigen und sprudelnden Quell zum Versiegen zu bringen, der in Theater, Musik und bildender Kunst den Berlinern einen Teil dessen ausmacht, das ihr Leben schön und lebenswert gemacht hat [...]. Und alle Bedrängnis hat nicht den Willen in uns ersticken können, mit all unseren Kräften danach zu streben, unseren Platz auch im kulturellen Leben unseres Volkes zurückzugewinnen und wieder einzunehmen. Berlin, die Stadt der

417 Vgl. Ebenda, S. 15. Das vermehrte Aufkommen von „genuinen Theaterfestivals“ machen Jennifer Elfert sowie Verena Teissl ab den 1950er Jahren fest. Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 27; Verena Teissl, *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript 2014, S. 40.

418 Vgl. Ebenda, S. 21.

419 Ebenda. Teissl unterstreicht weiter: „In den 1950er Jahren setzte auch die Entwicklung einer zunehmend ausgeprägten Netzwerkstruktur von Festivals ein. Ab den 1960er und 1970er Jahren manifestierte sich in den deutschsprachigen Ländern die Kulturveranstaltungslandschaft als Angebotspalette zwischen Avantgarde und Prestige, was die Zielrichtung betrifft, und in öffentlich-rechtlichen sowie privatrechtlich-gemeinnützigen Trägerschaften, was die Finanzierung und den rechtlichen Kontext anbelangt.“ Ebenda.

420 In der Gemeinsamen Normdatei (GND) sind die Berliner Festspiele, gegründet unter dem Namen Berliner Festwochen, mit dem Gründungsjahr 1951 verzeichnet. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1001774-4>. Vgl. auch: Henrik Adler (Hg.), *Das Buch der Berliner Festspiele: 2001-2011*, Berlin: Berliner Festspiele 2011, S.12. Bei Jennifer Elfert ist als Gründungsjahr der Berliner Festwochen mit dem Jahr 1950 in ihrer Festivalliste angegeben. Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 27-28.

421 Franz Willnauer. „Festspiele und Musikfestivals“, S. 311.

422 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 27.

423 Berliner Festspiele (Hg.), *Die Berliner Festwochen 1951-1997. Eine kommentierte Chronik*, Berlin: Berliner Festspiele 1998, S. 2, zit. n. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 27.

Kunst – das darf und soll nicht der Vergangenheit angehören, das muß wieder lebendige Wirklichkeit und Gegenwart werden”.⁴²⁴

Als die Wiener Festwochen in der sogenannten Besatzungszeit 1951 gegründet wurden, war der „Selbstbehauptungswille in Richtung ‚freie Welt‘“⁴²⁵, respektive die Verlautbarung des österreichischen Selbstbehauptungswillens ein zentraler Punkt, wie die Theaterwissenschaftlerin und Publizistin Karin Cerny festhält. In den 1950er Jahren nahm das „Wir-Bewusstsein“⁴²⁶, ausgedrückt im Kontext des österreichischen Staatsvertrags und dem Ausruf ‚Österreich ist frei‘,⁴²⁷ einen höheren Stellenwert ein als der von Verena Teissl unterstrichene europäische Gedanke der österreichischen Kulturpolitik. Zudem unterstreicht die Historikerin Heidemarie Uhl, dass umgehend nach dem Kriegsende und der NS-Herrschaft „[d]ie Beschwörung des Österreichischen“⁴²⁸ eingesetzt hatte und gerade in den Jahrzehnten nach 1945 „die Durchsetzung eines österreichischen Nationalbewusstseins gegen den [...] Deutschnationalismus [eine] Bewältigung der Vergangenheit“⁴²⁹ bedeutete. Es ging dabei um eine klare Abgrenzung zum „'preußischen' Nationalsozialismus“ und um die Markierung des „friedliebenden Volkscharakter des 'kleinen' Österreich“.⁴³⁰ Dieses Imago verstärkte die vom offiziellen Österreich bis zur Waldheim-Affäre eingenommene Opferrolle.⁴³¹

424 Ebenda.

425 Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 19.

426 Jan Assmann unterstreicht mit ‚Wir-Bewusstsein‘ ein „Solidaritäts- und Zusammengehörigkeitsgefühl“ mit dem „handlungsleitende Impulse eines mitgliedschaftlichen Selbstbildes“ verbunden sind. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H.Beck 1997, S. 134. Zu „Österreichbewusstsein“, siehe u.a.: Ernst Bruckmüller, „Die Entwicklung des Österreichbewusstseins“, in: Robert Kriechbaumer (Hg.), *Österreichische Nationalgeschichte nach 1945*. Bd. 1: *Die Spiegel der Erinnerung. Die Sicht von innen*, Wien [u.a.]: Böhlau 1998, S. 369-396.

427 Der Österreichische Staatsvertrag wurde am 15.05.1955 im Schloss Belvedere unterzeichnet und trat am 27.07.1955 in Kraft: „Staatsvertrag betreffend der Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich“. Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, „Staatsvertrag, betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich“, Nr. 152/1955, 30.07.1955, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1955_152_0/1955_152_0.pdf (24.04.2021)

428 Heidemarie Uhl, „Burgtheater – eine Intervention in die österreichische „Windstille“, in: Pia Janke et al. (Hg.), *Elfriede Jelineks Burgtheater: Eine Herausforderung*, Wien: Praesens 2018, S. 41-46, hier S. 42 (= Diskurse, Kontexte, Impulse, 18).

429 Ebenda

430 Ebenda. Vgl. auch: Heidemarie Uhl, „Vom ‚ersten Opfer‘ zum Bekenntnis zur Mitverantwortung. Österreichs Umgang mit der NS-Vergangenheit“, in: László Levente Balogh/Christoph Leitgeb (Hg.), *Opfermythen in Zentraleuropa*, Wien: Praesens 2021, S. 185-203; Oliver Rathkolb/Petra Mayrhofer, *Fiktion ‚Opfer‘ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur*, Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2017. Oliver Rathkolb hält zum Jubiläum ‚75 Jahre Zweite Republik‘ 2020 fest, dass die These „Wir sind nicht Preußen“ den aus einem „bestenfalls pragmatischen Österreich-Begriff“ entstandenen „Österreich-Patriotismus“ nach 1945 nachhaltig geprägt hat. Gerald Heidegger/Oliver Rathkolb im Gespräch, „Zeitgeschichte: Rathkolb zum Mythos Österreich anno 1945“, *science.ORF.at*, 26.04.2020, 6:00, <https://science.orf.at/stories/3200636/> (24.04.2021).

431 Vgl. zur Waldheim-Affäre und Opfermythos u.a. Rathkolb/Mayrhofer, *Fiktion ‚Opfer‘ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur*, Oliver Rathkolb, *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2015*, Wien: Zsolnay 2015; Ruth Wodak et al., *‚Wir sind alle unschuldige Täter!‘: Diskurshistorische Studien zum Nachkriegsantisemitismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990; Wodak et al., *Die Sprachen der Vergangenheiten*.

Der Historiker Gert Kerschbaumer, der sich in vielfältigen Beiträgen intensiv mit dem Zusammenhang von Kulturpolitik, Produktion und Nationalismus beschäftigt hat,⁴³² hebt in seinem Artikel „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“ die Motive des im Februar 1951 eingerichteten Vereins Wiener Festwochenausschluss zur Gründung wie folgt hervor:

„Die Wiener Festwochen sollten ‚das Volk von Wien‘ darstellen, seinen unbeugsamen Kulturwillen dokumentieren, ein Instrument der politischen Befriedung, der Sinn- und Identitätsgebung, Identität als kulturnationale Tradition und inszeniertes Erbe, ‚goldener Mythos‘ und Kulturrestauration [verdeutlichen]“.⁴³³

Bereits in der Vorbereitungsphase zur Gründung der Wiener Festwochen manifestierte sich diese identitätspolitische Schwerpunktsetzung. So wurde in der Jubiläumsschrift *10 Jahre Wiener Festwochen* verlautet, dass es „[i]m Spätherbst 1950 [...] in einem kleinen Kreis von Männern, der sich für die Aufrechterhaltung von Wiens internationaler Kulturgeltung verantwortlich fühlte, ernste Auseinandersetzungen“⁴³⁴ für die Gründung eines Wiener Theaterfestivals gab. Überdies wird vom Herausgeber dieser Festschrift, dem Journalisten und Schriftsteller Gustav Karl Bienek,⁴³⁵ unterstrichen, dass sich gerade Wien nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in einer „höchst komplizierten“ Lage befunden habe, da die Hauptstadt „innerhalb der russischen Besatzungszone Niederösterreichs zur Enklave geworden“⁴³⁶ sei. Wien war in der „Gefahr, ein Opfer der weltpolitischen Nachkriegsverhältnisse zu werden und durch die ihm aufgezwungene Isolation aus dem Bewusstsein der Welt zu schwinden“.⁴³⁷ Genau hier sollten die Wiener Festwochen ansetzen. Dabei zeigt sich die ähnliche Motivationslage beider Städte. Der Wiener Bürgermeister und spätere Bundespräsident Theodor Körner⁴³⁸ fand in seiner Rede anlässlich des Eröffnungsaktes der Wiener Festwochen am 26.05.1951 folgende Worte:

„Schon oft während seiner tausendjährigen Geschichte [...] stand Wien vor einem Abgrund, zuletzt in den Kriegstagen 1945. Aber wieder einmal hat die Lebenskraft gesiegt [...] und nun kehrt die Lebensfreude wieder. Im Zeichen dieser unversiegbaren Lebenskraft sollen die kommenden Festwochen

432 Vgl. bspw. Gert Kerschbaumer/Karl Müller, *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne*, Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1992; Gert Kerschbaumer, „Gespaltenes Gedenken im öffentlichen Raum – verschwiegene Opfer des NS-Terrors“, in: Alexander Pinwinkler/Thomas Weidenholzer (Hg.). *Schweigen und erinnern. Das Problem Nationalsozialismus nach 1945*, Salzburg: Stadtarchiv und Statistik Salzburg 2016, S. 22-65.

433 Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 304.

434 Bienek, „Triumph der Wiener Lebenskraft“, S. 11.

435 Gustav Karl Bienek (1899-1972), Journalist und Schriftsteller. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/104814179>. Von 1945-1955 war Bienek Kulturredakteur der *Arbeiter-Zeitung*, arbeitete ab 1956 bei der Fremdenverkehrsstelle Wien und wurde 1957 Chefredakteur der illustrierten Zeitschrift *Wien aktuell*. Als Kunst- und Theaterkritiker schrieb Bienek (Kürzel G.K.B.) auch in anderen Zeitungen wie *Weltpresse*. Vgl. Wien Geschichte Wiki, „Gustav Karl Bienek“, *Wien Geschichte Wiki*, 26.11.2018, 16:03, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Gustav_Karl_Bienek&oldid=354318 (24.04.2021)

436 Bienek, „Triumph der Wiener Lebenskraft“, S. 11.

437 Ebenda.

438 Theodor Körner (1873-1957); österreichischer General und Politiker, Bundespräsident der Republik Österreich (1951-1957). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118713493>

Wiens vor aus- und inländischen Gästen, vor allem aber auch vor den Wienerinnen und Wienern abrollen“.⁴³⁹

10 Jahre später finden sich in der Jubiläumsschrift *10 Jahre Wiener Festwochen* ähnliche rückblickende Äußerungen zur kulturpolitischen Bedeutung von Wien Anfang der 1950er Jahre. Der Herausgeber Bienek spricht davon:

„[E]in weithin sichtbares und hörbares Signal seiner ungebrochenen Lebenskraft [abzu]geben. Die Welt sollte zur Kenntnis nehmen müssen, daß diese alte ehrwürdige Stadt im Herzen Europas, ihrer Absperrung, Besetzung und Zerstückelung zum Trotz und unbeschadet der schweren Schläge, die man ihr zugefügt hatte, noch da war und kräftig auflebte“.⁴⁴⁰

Und auch 46 Jahre später ist eine ähnliche Argumentation vernehmbar. Stand doch auf der Website der Wiener Festwochen 2015 unter der Rubrik ‚Über uns‘ noch folgender identitätspolitisch aufgeladener Satz: „Das Ziel war damals der Welt zu beweisen, dass eine von den Nachwehen des Zweiten Weltkrieges gezeichnete Stadt zu kulturellen Aktivitäten fähig ist“.⁴⁴¹ Die in den Gründungsjahren der Wiener Festwochen verlaubliche und noch 2015 lesbare Positionierung Wiener Kultur und eines Selbstbehauptungswillens ist vor allem im ersten Motto der Festwochen 1951 hervorzuheben. Lautet dieses doch „Unsterbliches Wien“ – ein Topos, der bereits im Nationalsozialismus Wirkung zeigte, wie Elisabeth Großegger festhält.⁴⁴² Von besonderem Interesse sind daher Informationen zu Musik- und Theaterfesten im Nationalsozialismus sowie der 1910er, 1920er und 1930er Jahre, die mit den Wiener Festwochen in Verbindung stehen.

439 Rede von Theodor Körner beim Eröffnungsakt der Wiener Festwochen am 26.05.1951, zit. n. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 304. Vgl. auch: o.A. „Auftakt mit dem Donauwalzer. Feierliche Eröffnung der Wiener Festwochen“, *Arbeiter-Zeitung*, 27.05.1951, S. 5.

440 Bienek, „Triumph der Wiener Lebenskraft“, S. 11.

441 Wiener Festwochen, „Über uns“, 27.06.2015, 20:39, <https://web.archive.org/web/20150627203804/http://www.festwochen.at/ueber-uns/festwochen-zentrum/> (24.04.2021) In dem auf der Website der Wiener Festwochen 2019 angeführten ‚Mission Statement‘ sind etwas spezifizierter folgende Anmerkungen zu den Motiven der Gründung des Festivals angeführt: „Die Wiener Festwochen haben mit ihrer Gründung in den 1950er Jahren etliche wichtige Grundsteine für die Schaffung eines neuen Images der Stadt im In- und Ausland gelegt. Nach der Isolation Wiens und Österreichs durch Austrofaschismus und Nationalsozialismus galt es, sich erneut mit der Welt zu vernetzen, die Stadt und das Land wieder in einen internationalen Diskurs von Kunst und Kultur zu integrieren, sich für das Leben, für Offenheit und für die Idee einer Zukunft zu engagieren. Auch in ihrer weiteren Geschichte haben die Wiener Festwochen stets zentrale gesellschafts- wie kulturpolitische Aufgaben übernommen. Heute positionieren sich die Wiener Festwochen in der Stadt als ein spartenübergreifendes Kunstfestival. Inmitten des Wiener Kulturangebots dienen sie dazu, Ungesehenes und Ungehörtes zu präsentieren und zu ermöglichen und als inhaltlicher Motor Genres, Gedanken und Ideen miteinander zu verknüpfen. Die Aufgabe der Wiener Festwochen besteht darin, Rahmen für neue Allianzen zu schaffen, anstatt Grenzen und Zäune für die Kunst zu errichten“. Siehe: Wiener Festwochen, „Mission Statement-Wiener Festwochen“.

442 Vgl. Großegger, „Unsterbliches Wien‘. Wiener Festwochen 1951“, S. 121.

2.1.3 Der Mythos von der Gründung der Wiener Festwochen – ‚Unsterbliches Wien‘

Einer Anmerkung im Jubiläumsband *10 Jahre Wiener Festwochen* ist zu entnehmen, dass die Wiener Festwochen bereits vor den 1950er Jahren bestanden. „Nach jahrelanger Unterbrechung und Überwindung tragischer Nöte begeht Wien zum ersten Mal wieder seine Festwochen“⁴⁴³, ist 1960 dort festgehalten.⁴⁴⁴ Und auch das Mitteilungsorgan der Wiener Stadtverwaltung, die *Rathauskorrespondenz*⁴⁴⁵, berichtet bereits im Januar 1951 unter dem Titel „Unsterbliches Wien“⁴⁴⁶ von den Vorbereitungen der ersten Wiener Festwochen mit folgendem Kommentar: „Die ‚Wiener Festwochen‘ sind keine neue Erfindung“.⁴⁴⁷ Im weiteren Verlauf der Ausführungen wird daher der Begriff ‚Neugründung‘ verwendet, auch um auf die Vorgeschichte(n) der Wiener Festwochen zu verweisen.

Als Vorläufer der Wiener Festwochen gelten die „Wiener Musikfeste“ (1912 sowie 1920), das „Musik- und Theaterfest der Stadt Wien“ (1924) sowie die „Festwoche in Wien und Niederösterreich“, die in den Jahren 1927 bis 1937 stattfinden und „seit 1929 mit dem Attribut ‚Wiener‘“⁴⁴⁸ veranstaltet werden. Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs 1938 wird diese bis dahin

443 Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 12; Vgl. auch: Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 17; Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 300-328; Trimmel, „Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen“, S.15 und S.22; Wagner, „Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen“, S. 29.

444 Die Wiener Festwochen werden von 1951 bis 1958 vom Kulturstadtrat der Stadt Wien, Veranstaltungsreferat der MA 7, unter Oberamtsrat Adolf Ario organisiert. Der Verein ‚Wiener Festausschuss‘ konstituierte sich am 31.1.1951. Ein Festausschuss wurde bereits für die ‚Festwoche in Wien‘, die in den Jahren 1927-1937 stattfand, einberufen. Der 1951 aktivierte Wiener Festausschuss setzt sich aus einem Kuratorium mit den Vorsitzenden Hans Mandl (SPÖ-Kulturpolitiker), Egon Hilpert (Unterrichtsministerium, Theater- und Operntendant sowie von 1959 bis 1963 Intendant der Wiener Festwochen) sowie Vertreter_innen aus dem Gemeinderat und der Parteien zusammen. Vgl. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 304. Weiters gehörte dem Wiener Festausschuss ein Exekutivkomitee sowie Arbeitsausschüsse (in Sparten eingeteilt) an. Den Vorsitz des Arbeitsausschusses ‚Theater‘ hatte Eduard Castle inne. Vgl. Großegger, „‚Unsterbliches Wien‘. Wiener Festwochen 1951“, S. 123; Vgl. Stadt Wien, „Jänner 1951 - 1951 – Presse-Service. Rathauskorrespondenz“, 31.1.1951, https://www.wien.gv.at/presse/historische-rk/1951/-/asset_publisher/wlyuW1CMwd9x/content/jaenner-1951?redirect=%2Fweb%2Fpresse%2Fhistorische-rk%2F1951&inheritRedirect=true (24.04.2021). Eduard Castle (1875-1959) war 1945 nach dem Berufsverbot des Theater- und Literaturwissenschaftlers Heinz Kindermann Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft (gegründet 1943 als ‚Zentralinstitut für Theaterwissenschaft‘) der Universität Wien. 1949 wurde Castles Funktion nicht weiter verlängert. Bis 1954 übernahm Friedrich Kainz (seit 1939 ordentlicher Professor am Institut für Philosophie) das Institut interimistisch. Vgl. Klaus Illmayer, „Ein folgenloser Wechsel. Die Ablösung Heinz Kindermanns durch Eduard Castle 1945“, in: Peter/Payr (Hg.), *Wissenschaft nach der Mode*, S. 150-171.

445 Die *Rathauskorrespondenz* geht aus der von Josef Gall (1820-1899) 1861 gegründeten *Correspondenz-Gall* hervor und ist seit 1922 die „offizielle Nachrichtenagentur der Stadt Wien“. Wien Geschichte Wiki, „Rathauskorrespondenz“, *Wien Geschichte Wiki*, 2.12.2019, 08:39, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Rathauskorrespondenz&oldid=387032> (24.04.2021).

446 „Unsterbliches Wien“ war gleichfalls der Titel einer Ausstellung von Porträts, Büsten sowie Archivmaterialien, die berühmte Wiener innen und ihre Werke behandeln. Vgl. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 306.

447 Stadt Wien, „Jänner 1951 - 1951 – Presse-Service“. Siehe auch: Elfert, *Theaterfestivals*, S. 290.

448 Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 301. Vgl. Trimmel, „Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen“, S. 22. Zur

alljährlich im Juni in Wien veranstaltete Festwoche ausgesetzt. 1938 findet die „5. Reichstheaterfestwoche“⁴⁴⁹ in Wien statt. Zuerst in Stuttgart geplant, wird diese nach dem ‚Anschluss‘ im März von Stuttgart nach Wien verlegt und im Juni 1938 als NS-ideologisches Theatergroßereignis begangen,⁴⁵⁰ zumal „[d]ie Reichstheaterfestwochen [...] den Charakter eines offiziellen Staatsaktes [hatten]“⁴⁵¹, wie die Theaterwissenschaftlerin Evelyn Deutsch-Schreiner in ihrer Dissertation zur nationalsozialistischen Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unterstreicht. Dies ist auch daran zu verdeutlichen, dass die 5. Reichstheaterwoche vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, mit einer Kundgebung in der Wiener Staatsoper am 12. Juni 1938 eröffnet wird.⁴⁵² Insbesondere die 5. Reichstheaterfestwoche sollte als „größte Theaterdemonstration“⁴⁵³ in die Geschichtsschreibung eingehen; Wien als Schauplatz kultureller Demonstration im Nationalsozialismus.⁴⁵⁴ Auch war es Aufgabe des damaligen Reichsdramaturgen Rainer Schlösser⁴⁵⁵ auf die Bezeichnung der Veranstaltung als ‚Reichstheaterfestwoche‘ zu achten, so der bisherigen ‚Festwoche in Wien‘ lediglich regionale Bedeutung zugesprochen wurde.⁴⁵⁶ Auf den Zeitrahmen von 1938 bis 1945 und die in Wien stattgefundenen Reichstheaterfestwochen 1938 sowie 1939 verweist die (heutige) Gründungsgeschichte der Wiener Festwochen nicht explizit.⁴⁵⁷ Vielmehr werden Topoi wie der „ungebrochene Lebensmut“⁴⁵⁸ und die „unversiegbare Lebenskraft“⁴⁵⁹ bei der Neugründung des Festivals und dem Eröffnungsakt 1951 bedient. Auch das

Entstehungsgeschichte der Wiener Festwochen und den vorangegangenen Festen, Feiern und Festwochen, vgl. auch: Großegger, „Unsterbliches Wien’. Wiener Festwochen 1951“, S. 118.

449 Die Reichstheaterfestwochen (die 1. Reichstheaterfestwoche fand 1934 in Dresden statt) wurden von der ‚Reichsdramaturgie‘ unter der Leitung des ‚Reichsdramaturgen‘ Rainer Schlösser (1899-1945) vorbereitet. Sie waren ein – die NS-Dramaturgie propagandierendes – Theatergroßereignis bei dem der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, mitwirkte und den Spielplan mitgestaltete. Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, „Reichsdramaturg Rainer Schlösser: Praxis einer beispiellosen Theaterkarriere im Dritten Reich“, in: Brigitte Dalinger/Veronika Zangl (Hg.), *Theater unter NS-Herrschaft*, Göttingen: V&R unipress. 2018, S. 217-238, hier S. 233 (= Theater - Film - Medien, 2).

450 Vgl. Ebenda, S. 233

451 Evelyn Deutsch-Schreiner, „Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene“, Diss., Univ. Wien 1980, S. 192.

452 Die Eröffnung wurde gleichfalls im Rundfunk übertragen, vgl. Ebenda, S. 192.

453 Ebenda, S. 197.

454 Das Programm der 5. Reichstheaterfestwoche beinhaltet zahlreiche Gastspiele renommierter Berliner Theater, vgl. Ebenda, S. 197 sowie S. 307. Auch 1939 fand die Reichstheaterfestwoche in Wien statt, vgl. dazu: Inszenierung *Einen Jux will er sich machen* 1939 (Regie: Herbert Wanek, Autor: Johann Nestroy), Archiv und theaterhistorische Sammlung, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Foto- und Graphiksammlung: 414.B055.

455 Rainer Schlösser (1899-1945); Dramaturg, ab 1933 ‚Reichsdramaturg‘ im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 1935-1938 Präsident der Reichstheaterkammer. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/11732969X>

456 Vgl. Deutsch-Schreiner, „Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene“, S. 198.

457 Elisabeth Großegger merkt an, dass die bisher publizierten Beiträge zu den Wiener Festwochen „nur sehr kursorische Informationen“ enthalten, insbesondere hinsichtlich der Entstehung des Festivals nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, vgl. Großegger, „Unsterbliches Wien’. Wiener Festwochen 1951“, S. 117.

458 Hans Mandl, „Vorwort“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 10; Vgl. auch: Bienek, „Triumph der Wiener Lebenskraft“, S. 10-11, hier S. 11.

459 Rede von Theodor Körner beim Eröffnungsakt der Wiener Festwochen am 26.05.1951, zit. n. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 304.

Motto ‚Unsterbliches Wien‘ der ersten Wiener Festwochen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges macht deutlich, dass über die Funktion der kulturellen Repräsentation und ns-ideologischen Propaganda bei den in Wien stattgefundenen Reichstheaterfestwochen und der Rolle Österreichs im Nationalsozialismus, zur Neugründung der Wiener Festwochen kaum reflektiert worden sein konnte. Dies unterstreicht vor allem Gert Kerschbaumer, in dem er hervorhebt, die Wiener Festwochen zur Neugründung Anfang der 1950er Jahre „sollten – analog zum Dritten Reich – eine Dokumentation des unbeugsamen Kulturwillens dieser Stadt sein“.⁴⁶⁰ Kerschbaumer verweist zudem auf die Wiederaktivierung der Wiener Festwochen, wenn er „die nach einer mehrjährigen Pause aktivierten Wiener Festwochen“⁴⁶¹ schreibt.

1951, als die Wiener Festwochen „wiederbelebt“⁴⁶² worden sind, wie auch Jennifer Elfert betont, ist das Festival der Kultur aus Österreich gewidmet. Elfert unterstreicht in ihrer Studie, dass die Wiener Festwochen 1951 einen Fokus auf Österreich und vor allem auf Wien und die Wiener_innen haben.⁴⁶³ Darüber hinaus erläutert Karin Cerny, dass die Wiener Festwochen in den 1950er Jahren „vornehmlich eine Wiener Angelegenheit, ein Zusammenlegen aller vorhandenen Ressourcen, ein Schaufenster Wien[s]“⁴⁶⁴ sind, was daran zu erkennen ist, dass im Programm bevorzugt ‚österreichische‘ Talente auftreten und „vornehmlich Wiener Schmankerl“⁴⁶⁵ aufgeführt werden. Auch 1954 hat sich an diesem Schwerpunkt nur wenig verändert. Als Höhepunkte und Premieren sind Inszenierungen von Werken Arthur Schnitzlers (1862-1931), Richard Beer-Hofmanns (1866-1945) und Rudolf Henzs (1897-1987) angegeben. Hingegen finden sich nur wenige Werke internationaler Autor_innen, darunter August Defresne (1893-1961) und Arthur Adamov (1908-1970).⁴⁶⁶ Im Programmbuch der Wiener Festwochen von 1954 ist zu internationalen Künstler_innenpersönlichkeiten vermerkt, dass:

„Absicht und Ehrgeiz der Wiener Festwochen nicht darin [liegen], aus aller Welt zusammengesuchte künstlerische Spitzenleistungen von internationaler Einmaligkeit zu bieten. Nein, es will mit der Geste eines noblen Gastgebers zeigen, welchen Reichtum an schöpferischer Kraft, an Kunst- und Kulturschätzen, an Talenten auf allen Gebieten des musischen Lebens es besitzt. Was im Verborgenen schlummert, oftmals den Wienern selbst nicht bekannt, wird während der Festwochen hervorgeholt und

460 Kerschbaumer/Müller, *Begnadet für das Schöne*, S. 76.

461 Ebenda.

462 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 290. In einem Eintrag zum Initiator der Wiener Festwochen, Hans Mandl, wird die Neugründung als Akt der „Wiederbelebung der Wiener Festwochen“ formuliert, vgl. Wien Geschichte Wiki, „Hans Mandl“, *Wien Geschichte Wiki*, 29.05.2019, 11:55, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Hans_Mandl&oldid=366948 (24.04.2021).

463 Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 291.

464 Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 19.

465 Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 305.

466 Vgl. o.A., „Beglückende Rückschau“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 29. Vgl. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 313.

allen zugänglich gemacht: unseren Gästen aus dem Auslande oder den österreichischen Bundesländern, aber auch den Wienern selbst, damit sie ihre Vaterstadt besser kennen und höher schätzen lernen.“⁴⁶⁷

Dennoch sollte das Festwochen-Programm in den 1950er Jahren „bunt und charakteristisch, wienerisch und international sein“.⁴⁶⁸ Gefordert wird für die Wiener Festwochen in diesen Jahren eine „Politik der Verständigung“.⁴⁶⁹ Herauszulesen ist auch die Intension, ‚kulturelle Schätze‘ in Wien auszustellen, wie im einleitenden Text des damaligen Kulturredakteurs des Zentralorgans der Sozialdemokratischen Partei Österreichs, der *Arbeiter-Zeitung*⁴⁷⁰, Karl Gustav Bienek im Wiener Festwochen-Programmbuch von 1954 erklärt wird.⁴⁷¹ Im Programmbuch 1954 gebrauchte Formulierungen erinnern an Tourismuswerbung, wenn es heißt: „Ein Spaziergang durch Wien ist eine Wanderung durch die Baugeschichte eines Jahrtausends“ und „[e]in Festwochen-spaaziergang durch Wien [...] öffnet das Bilderbuch einer erlauchten Stadt und erklärt ihre Kulturgeschichte“.⁴⁷² So scheinen die Wiener Festwochen die Stadt Wien auch touristisch beworben zu haben. Jennifer Elfert streicht heraus, dass Wien „durch die *Festwochen* nach dem Zweiten Weltkrieg international rehabilitiert werden“⁴⁷³ sollte. Der Leiter des Kulturamts der Stadt Wien, zugleich Vizebürgermeister sowie Initiator der Wiener Festwochen, Hans Mandl⁴⁷⁴, äußert sich 1960 rückblickend auf die Neugründung des Festivals 1951 mit den folgenden Worten:

„Wien musste die Welt, von der es isoliert war, in demonstrativer Weise auf seinen Fortbestand und ungebrochenen Lebensmut aufmerksam machen. [...] Wien konnte damals nichts anderes tun als seine Festfanfaren ertönen lassen“.⁴⁷⁵

Mit dem Kulturprogramm der Wiener Festwochen sollte also dem Kommentar Mandls zufolge die ‚Leistungsfähigkeit‘ der Stadt Wien verdeutlicht und den Gästen auch außerhalb Österreichs vermittelt werden, wo mit der Neugründung der Festwochen ein intendiertes Bild von Wien als Hauptstadt einer sogenannten ‚Kulturnation‘ und seit 1955 eines demokratischen und unabhängigen Staates verbunden zu sein schien.⁴⁷⁶ So wird in den Programmbüchern und den Almanachen der Wiener Festwochen in den 1950er und 1960er Jahren, vor allem durch Beschreibungen von Wien

467 Gustav Karl Bienek, „Festlicher Frühsommer in Wien“, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1954“, S. 1-9, hier S. 3.

468 Ebenda, S. 4.

469 Ebenda.

470 Die *Arbeiter-Zeitung* wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ab dem 5. August 1945 und bis zum 31. Oktober 1991 herausgegeben. Sie war sogenanntes Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie. Die erste Ausgabe erschien im 19. Jahrhundert (12. 06. 1889), vgl. Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, S. 242.

471 Vgl. Bienek, „Festlicher Frühsommer in Wien“, S. 1-9.

472 Ebenda, S. 5-6.

473 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 291. [Hervorhebung im Original]

474 Hans Mandl (1899-1970); Pädagoge und SPÖ-Politiker. Mandl war bei der Neugründung der Wiener Festwochen amtsführender Stadtrat für Kultur (damals Geschäftsgruppe III) in Wien und stand damit dem Kulturamt der Stadt Wien (Magistratsabteilung 7) vor. Vgl. Wien Geschichte Wiki, „Hans Mandl“.

475 Hans Mandl, „Vorwort“, S. 10.

476 Zur Identität Österreichs als Kulturnation nach 1945, vgl. Marion Knapp, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2005.

als „isolierte“ Stadt mit „ungebrochene[m] Lebensmut“⁴⁷⁷, auch jener spezifische österreichische Umgang mit der NS-Vergangenheit deutlich, den die Historikerin Heidemarie Uhl in ihren Forschungen zum „österreichischen Opfermythos“⁴⁷⁸ unterstreicht.

Auch fehlt in den Beiträgen und Vorworten der Wiener Festwochen-Programmbücher rund um die Neugründung des Festivals eine offene Auseinandersetzung zur Rolle Österreichs und von Akteur_innen in Kunst und Kultur im Nationalsozialismus. Stattdessen werden in den 1950er und 1960er Jahren ehemalige Nationalsozialist_innen wie der Theater- und Literaturwissenschaftler Heinz Kindermann zu Veranstaltungen eingeladen sowie an Schriftreihen der Wiener Festwochen beteiligt.⁴⁷⁹ Gleichfalls wird dabei auch die an Bildungsinstitutionen in Österreich vertretene Praxis des Wiedereinsetzens von NS-Wissenschaftler_innen auf ihre früheren Posten deutlich.⁴⁸⁰ Gert Kerschbaumer weist darauf hin, dass gegen die Wiedereinsetzung Heinz Kindermanns als Ordinarius der Universität Wien auch Demonstrationen im Zeitraum der Wiener Festwochen 1953 im Rahmen des „Festwochendebakels“⁴⁸¹ im Arkadenhof des Wiener Rathaus stattgefunden haben. Welch prominente Funktion den Medien bei der (Wieder)Bekanntmachung von Wien als Musik- und Kulturstadt zukommt, verdeutlichen die bereits in den 1950er Jahren entstandenen kurzen filmischen Stadtporträts von Wien anlässlich der Wiener Festwochen, wie z.B. *Festliches Wien*⁴⁸² zu

477 Hans Mandl, „Vorwort“, S. 10.

478 Vgl. Heidemarie Uhl, „Das ‚erste Opfer‘. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik“, *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 30/1, 2001, S. 19-34, hier S. 19. DOI: 10.15203/ozp.765.vol30iss1.

479 Zu von Heinz Kindermann und der Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich (1920-2004), Assistentin und ab 1966 erste Ordinaria des Instituts für Theaterwissenschaft in Wien, verfassten Beiträgen in den Wiener Festwochen Almanachen, vgl. Heinz Kindermann, „Calderon und Wien“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen Almanach 1966*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1966, S. 25-27; Heinz Kindermann, „Das Gastspiel des Prager Nationaltheaters in Wien 1892“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen Almanach 1967. Nachbarn an der Donau*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1967, S. 97-101; Margret Dietrich, „Altgermanisches auf der Wiener Bühne“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen Almanach 1966*, S. 61-63; Beiträge als Redner_innen im Rahmen von Wiener Festwochen Veranstaltungen: Heinz Kindermann Eröffnungsrede zur Ausstellung „Das Theater in den außereuropäischen Kulturen“ im Rahmen der Wiener Festwochen 1959, vgl. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 318. Kindermann und Dietrich leiteten die Veranstaltung „Das europäische Theater und sein Publikum“ des Europagesprächs 1968 im Rahmen der Wiener Festwochen. Vgl. dazu. Amt für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung (Hg.), *Europa-Gespräch 1968. Das Europäische Theater und sein Publikum*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1968 (= Wiener Schriften, 28).

480 Vgl. Roman Pfefferle/Hans Pfefferle, *Glimpflich entnazifiziert: Die Professorenschaft der Universität Wien*, Göttingen: V&R unipress 2014.

481 Vgl. Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 309-310. Gert Kerschbaumer hält fest, dass Proteste gegen die Wiedereinsetzung Kindermanns als Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft und seine Aufnahme in den P.E.N.- Club während der Festwochen im Arkadenhof des Wiener Rathaus stattgefunden haben. 1954 wird Kindermann erneut zum Leiter und Ordinarius des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Wien berufen, 1959 zum ordentlichen Professor ernannt und blieb bis zu seiner Emeritierung 1966 Ordinarius des Instituts. Vgl. Birgit Peter, „Heinz Kindermann: Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft (1943)“, S. 235.

482 Austria Wochenschau, „Festliches Wien/Festwochen 1957“, 1957, 11'. Wiener Stadt- und Landesarchiv, Filmarchiv der media wien: 117A.

den Festwochen 1957 und *Musik in Wien*⁴⁸³ zu den Wiener Festwochen 1958, die im Auftrag des Kulturamts der Stadt Wien erstellt worden sind. Und auch heute wird den Festwochen, insbesondere der Eröffnung, die seit dem Wiener Festwochen-Eröffnungsakt 1951 auf dem Rathausplatz stattfindet, große mediale Aufmerksamkeit zuteil,⁴⁸⁴ zumal die jährlich stattfindende Eröffnungsfeier und das Eröffnungskonzert am Rathausplatz in Wien live im österreichischen Fernsehen (ORF 2) sowie für die deutschsprachigen Zuschauer_innen in 3sat übertragen wird.⁴⁸⁵

2.1.4 Die Wiener Festwochen – ein internationales Kultur-Festival

Wie es sich im ersten Jahrzehnt nach der Neugründung der Wiener Festwochen mit der internationalen Ausrichtung des Festivals verhält, ist Karin Cernys bereits zitiertem Artikel „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“⁴⁸⁶ zu entnehmen. Cerny unterstreicht, dass die Festwochen 1955 – im Jahr des Staatsvertrages – mit internationalen Programmpunkten stattfinden.⁴⁸⁷ Zudem beginnen sich 1955 und in den darauffolgenden Jahren Gastspiele internationaler Theaterbühnen/-ensembles im Programm der Wiener Festwochen zu etablieren.⁴⁸⁸ Zu den ersten Gastspielen gehören Produktionen von Theatern wie dem Piccolo Teatro Mailand (1955),⁴⁸⁹ dem Schiller- und Schlossparktheater Berlin (1957),⁴⁹⁰ dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1957),⁴⁹¹ der

483 Landesbildstelle, „Musik in Wien“, 1958, 19'08". Wiener Stadt- und Landesarchiv, Filmarchiv der media wien: 118

484 Vgl. Gert Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 304. Ausnahme: 2015 fand die Eröffnung im Schlosspark Schönbrunn statt wegen des gleichfalls im Mai 2015 in Wien stattfindenden Eurovision Song Contests.

485 Vgl. Die Auflistung von Übertragungen, Aufzeichnungen, Berichten und Diskussionen auf ORF: Wiener Festwochen, „Der ORF und die Wiener Festwochen“, S. 352-356. Darin sind Aufzeichnungen von 1960 bis 2000 vermerkt. In der Auflistung wird 1981 erstmals eine Übertragung der Eröffnung vom Wiener Rathausplatz im ORF erwähnt. Ebenda, S. 253.

486 Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 16-44.

487 Jennifer Elfert spricht auch bei zeitgenössischen Theaterfestivals von einem „Paradoxon zwischen nationalem Selbstverständnis und internationaler Orientierung“ und stellt eine „Diskrepanz zwischen Nationalgedanken/Nationalstolz und dem Postulat der Internationalität“ fest. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 52. Elfert verweist dabei auf zwei unterschiedliche Positionen – „Nationalgedanken und [...] Internationalität“. Ebenda. Bei den Wiener Festwochen wird die von Elfert hervorgehobene gegensätzliche Schwerpunktsetzung insbesondere in den ersten beiden Jahrzehnten ihres Bestehens deutlich.

488 Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 314-319.

489 *Arlecchino Servitore di due Padroni*: Wiener Festwochen Premiere: Juni 1955 am Burgtheater Wien. Gastspiel des Piccolo Teatro. Regie: Giorgio Strehler, Bühnenbild: Gianni Ratto, Kostüme: Ebe Colciaghi. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/10467>; *Trilogie der Sommerfrische* im Etablissement Ronacher Wien. Gastspiel des Piccolo Teatro. Regie: Giorgio Strehler, Bühnenbild: Mario Chiari, Kostüme: Maria de Matteis. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/12519>

490 *Major Barbara*: Wiener Festwochen Premiere: Juni 1957 am Burgtheater Wien. Gastspiel des Schiller- und Schlossparktheater Berlin. Regie: Hans Lietzau; Bühne: H.W. Lennweit. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/16821>

491 *Das Herrenhaus*: Wiener Festwochen Premiere: Juli 1957 am Burgtheater Wien. Gastspiel des Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Regie: Gustaf Gründgens; Bühne: Caspar Neher. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/21213>

Comédie-Française Paris (1957)⁴⁹² sowie dem Shakespeare-Memorial Theatre aus Stratford-upon-Avon (1957).⁴⁹³ 1958 folgt als weiterer Programmpunkt der Festwochen in Richtung Internationalität die von 1958 bis 1977 initiierten „Europagespräche“⁴⁹⁴ in Wien als Programmschiene der Wiener Festwochen. So positionieren sich die Wiener Festwochen, wie der *Arbeiter-Zeitung* im Juni 1958 zu entnehmen ist, „nicht nur [als] das große Kultur-Festival unserer Stadt, sie sind auch Europas große Festwochen“.⁴⁹⁵ Denn die Europagespräche unter der Leitung des Wiener Bürgermeisters Franz Jonas sind nicht zufällig gewählt, sondern „als geistige Krönung der Festwochen gedacht“⁴⁹⁶, worauf ein Kommentar in der *Arbeiter-Zeitung* verweist. Waren sie doch Franz Jonas zu folge „Tage der europäischen Besinnung“ und ein „kleine[r] Wiener Kongreß“.⁴⁹⁷

Anfang der 1960er Jahre finden auch erstmals Inszenierungen basierend auf Werken von Autor_innen aus Polen im Rahmen der Wiener Festwochen statt.⁴⁹⁸ Es ist ein weitgehend europäischer und annähernd internationaler Schwerpunkt, der in den 1960er und 1970er Jahren sowie den bereits genannten Programmpunkten und Produktionen ab Mitte der 1950er Jahre erkennbar wird.

Als die Wiener Festwochen ab 1980 in die Zuständigkeit des Kulturstadtrats und SPÖ-Politikers Helmut Zilk fallen, gestaltet sich das Programm, wie Karin Cerny schreibt, als „kurioses

492 *Le bourgeois gentilhomme*: Wiener Festwochen Premiere: 07.06.1957 am Burgtheater Wien. Gastspiel der Comédie-Française. Regie: Hannes Meyer; Ausstattung: Suzanne Laliue. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/14849>

493 *Titus Andronicus*: Wiener Festwochen Premiere: Juni 1957 am Burgtheater Wien. Gastspiel des Shakespeare-Memorial Theatre. Regie: Peter Brook; Bühne: Peter Brook. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/16607>

494 Insgesamt fanden 15 Europagespräche im Zeitraum 1958-1977 statt: von 1958 bis 1968 wurden diese jährlich ausgetragen, von 1970 bis 1974 im Zweijahrestakt, das letzte Europagespräch fand 1977 statt. Vgl. Hubert Ehalt/Oliver Rathkolb (Hg.), *Wissens- und Universitätsstadt Wien. Eine Entwicklungsgeschichte seit 1945*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 404-409. Die Protokolle zu den Europagesprächen sind in den *Wiener Schriften* publiziert worden. Ab 1979 wird aus dem Europagespräch das „Österreich-Gespräch“. Vgl. Wien Geschichte Wiki, „Europagespräche“, *Wien Geschichte Wiki*, 19.10.2018, 14:14, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Europagespr%C3%A4che> (24.04.2021)

495 o.A., „Wiener Festwochen – Europas Festwochen“, *Arbeiter-Zeitung*, 1.06.1958, S. 6; Vgl. auch: Kerschbaumer, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, S. 316.

496 o.A., „Ein kleiner Wiener Kongreß“, *Arbeiter-Zeitung*, 1.06.1958, S. 5.

497 Rede des Wiener Bürgermeisters Franz Jonas anlässlich der Eröffnung der Wiener Festwochen 1958, vgl. Ebenda, S. 5.

498 1961 wurde der Text *Der erste Tag der Freiheit* des Autors aus Polen Leon Kruczkowski (1900-1962) am Theater in der Josefstadt als österreichische Erstaufführung in der Regie von Heinrich Schnitzler inszeniert. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/13509>. 1963 wurden drei Texte – *Strip-tease*, *Auf hoher See* sowie *Karol* – des Autors Sławomir Mrożek in der Regie von Fritz Reichert im Rahmen der Wiener Festwochen inszeniert. Die Premieren fanden jeweils am 31.05.1963 am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus statt. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18593>, <https://theadok.at/performance/18594>, <https://theadok.at/performance/18595>. 44 Jahre später wird erstmals das Werk einer Autorin, Hanna Krall, bei den Wiener Festwochen 2005 inszeniert. Es ist die Inszenierung *Dybuk-Dybbuk* in der Regie von Krzysztof Warlikowski.

Sammelsurium” und als „Wiener Angelegenheit [...] für die ganze Familie”.⁴⁹⁹ Ursula Pasterk⁵⁰⁰ richtet das Festival ab 1985 wieder internationaler und „weg vom Wien-Klischee”⁵⁰¹ aus. Die Festwochen erreichen unter ihrer Intendanz „ihre zeitgemäße Bestform”⁵⁰² jedoch mit der Kritik, eine „auswechselbare Station im weltweiten Festivalzirkus”⁵⁰³ zu sein und zu wenig Wien-Bezug zu liefern. Ein stetiges Pendeln zwischen Lokalpatriotismus und Internationalität begleitet das Festival bis ins Millennium. Denn 2002 startet Luc Bondy, nachdem er bereits von 1998 an in einer Dreier-Direktion mit Klaus-Peter Kehr und Hortensia Völckers (1998-2001) die Festwochen geleitet hat, seine Intendanz (2002-2013) mit dem Auftrag des damaligen Wiener Stadtrates für Kultur, Peter Marboe, „den innovativen Impetus des Festivals und seine internationale Ausrichtung weiter fortzuführen und auszubauen”.⁵⁰⁴ Dieser innovative und internationale Impetus des Festivals bleibt bestehen und wird weiter unterstrichen. Denn „[i]nternational wie nie zuvor”⁵⁰⁵ finden die Wiener Festwochen 2004 statt. Die Schauspieldirektorin Stefanie Carp (2008 bis 2013) versteht die Festwochen zudem als „Welttheaterfestival”.⁵⁰⁶ Auch der auf Bondy folgende Intendant, Markus Hinterhäuser (2014-2016), betont den internationalen Fokus und bezeichnet die Wiener Festwochen als „internationales Festival, das in die Welt hinausschaut”.⁵⁰⁷ Wie es sich mit der Programmatik der Wiener Festwochen hinsichtlich des internationalen Fokus nach der kurzen zweijährigen Intendanz von Thomas Zirnhof-Kin (2017-2018) nun unter dem für die Wiener Festwochen 2019 verantwortlichen Intendanten Christophe Slagmuylder (2019-2024) verhält, bleibt abzuwarten. Jedoch – und das ist bereits aus dem Programm von 2019 ersichtlich – sind vielfältige Produktionen europäischer sowie internationaler Theatergruppen eingeladen. Auch die Aufgabe der Wiener Festwochen ist profilierter artikuliert. Es wird unterstrichen, dass bei den Wiener Festwochen 2019 „Visionen [zu] erleben [sind], die Offenheit und Neugierde auf das scheinbar Fremde und

499 Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!”, S. 32.

500 Ursula Pasterk (*1944); Politikerin (SPÖ) sowie Kulturmanagerin. Sie war von 1984 bis 1987 hauptamtliche Intendantin der Wiener Festwochen. Ab 1987 bis 1991 war sie Festwochenpräsidentin sowie bis 1996 amtsführende Stadträtin für Kultur in Wien. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1035790416>

501 Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!”, S. 34.

502 Ebenda, S. 39.

503 Ebenda, S. 40.

504 Stadt Wien, „Archivmeldung: Luc Bondy Intendant der Wiener Festwochen ab 2001 – Presse-Service. Rathauskorrespondenz”, 24.01.2000, <https://www.wien.gv.at/presse/2000/01/24/luc-bondy-intendant-der-wiener-festwochen-ab-2001> (24.04.2021)

505 APA-OTS, „Internationale Wiener Festwochen”, 22.04.2004, OTS0212, https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040422_OTS0212/internationale-wiener-festwochen (24.04.2021).

506 Wolfgang Kralicek/Stefanie Carp im Gespräch, „Überforderung ist etwas Schönes”, *Falter*, 29.4.2009, S. 22-25, hier S. 22.

507 Stadt Wien, „Archivmeldung: Wiener Festwochen von 9. Mai bis 15. Juni 2014 – Presse-Service. Rathauskorrespondenz”, 16.12.2013, <https://www.wien.gv.at/presse/2013/12/16/wiener-festwochen-von-9-mai-bis-15-juni-2014> (24.04.2021)

Unbekannte fördern”.⁵⁰⁸ Auch ist die „Vision von Wien [...] nicht die einer abgeschotteten Stadt, sondern die eines pulsierenden Ortes, an dem Weltoffenheit vorherrscht”.⁵⁰⁹

2.1.5 Programmgestaltung

Die Wiener Festwochen bieten alljährlich im Mai und Juni – während eines Zeitraumes von fünf Wochen – ein vielfältiges Kunst- und Kulturprogramm. Es ist ein Panorama aus internationalen zeitgenössischen Produktionen, darunter Eigen- und Koproduktionen sowie Gastspiele. Die Veranstaltungen im Rahmen der Festwochen reichen von Sprechtheateraufführungen, Performance, Objekt- und Figurentheater, Tanz- und Musiktheater bis zu Ausstellungen, Symposien, Konzerten sowie Musikevents. Die Programmgestaltung ist dabei von der jeweiligen künstlerischen Leitung, bzw. Intendanz abhängig. Meist zeichnet sie oder ein Team (gemeinsam mit Schauspiel- sowie Musikdirektion, bzw. Dramaturgie) für die Zusammenstellung verantwortlich. Jennifer Elfert unterstreicht darüber hinaus, dass die Gestaltung und Konzeption eines Festivals eng mit dem Träger oder Fördergeber des Festivals verknüpft sind.⁵¹⁰ Zudem wird die künstlerische Leitung meist von einer übergeordneten Stelle bestellt.⁵¹¹ Die Wiener Festwochen werden zum Großteil von der Stadt Wien aus Mitteln der Kulturabteilung subventioniert.⁵¹² So kann in diesem Fall dem Kulturstadtrat/der Kulturstadträtin sowie der Auswahlkommission (darunter Mitglieder des Aufsichtsrates der Wiener Festwochen)⁵¹³ über die Berufung der Intendanz gleichfalls Einflussnahme auf das Programm der Wiener Festwochen zugesprochen werden.⁵¹⁴

508 Christophe Slagmuylder, „Vorwort. Ein Raum für Imagination und Widerspruch”, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2019”, S. 8-9, hier S. 8.

509 Ebenda, S. 8-9.

510 Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 123.

511 Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 123.

512 Die Subventionen der Wiener Festwochen beliefen sich z.B. im Kulturbudgetjahr 2017 laut Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsbericht der Stadt Wien auf 10,4 Mio. Euro. Die Wiener Festwochen sind bei der Höhe der Förderungen im Bereich der Darstellenden Künste somit an zweiter Stelle hinter der Vereinigten Bühnen Wien GmbH mit 39,64 Mio. Euro Subventionierung. Vgl. Geschäftsgruppe Kultur, Wissenschaft und Sport des Magistrats der Stadt Wien (Hg.), *Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsbericht der Stadt Wien 2017*, S. 69. Online verfügbar unter: Stadt Wien, „Kunstberichte, Kulturberichte und Wissenschaftsberichte - Kulturabteilung (MA 7)”, <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (24.04.2021). In der 67. Sitzung des Wiener Gemeinderates vom 29.05.2015 wird in einer 3-Jahresvereinbarung gewährt, dass den Wiener Festwochen GmbH eine Subvention in Höhe von 10,8 Mio. Euro für die Jahre 2017-2019 zur Verfügung steht. Vgl. Stadt Wien, „Gemeinderat, 67. Sitzung vom 29.05.2015, Sitzungsbericht”, Aktenzahl 01329-2015/0001-GKU, S. 4, <https://www.wien.gv.at/mdb/gr/2015/gr-067-s-2015-05-29-004.htm> (24.04.2021).

513 Bei der Bestellung des neuen Intendanten der Wiener Festwochen Christophe Slagmuylder (der Vertrag läuft bis 2022) wurden der Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler von der Auswahlkommission (Arne Forke, Viktoria Salcher, Rudolf Scholten, Wolfgang Wais und Anita Zemlyak) Vorschläge für eine Kandidatin/einen Kandidaten aus den eingegangenen Bewerbungen unterbreitet. Vgl. Redaktion, „Christophe Slagmuylder wird Intendant der Wiener Festwochen 2020 bis 2024”, *Der Standard*, 15.10.2018, 10:17, Online-Ausgabe. <https://www.derstandard.at/story/2000089355117/christophe-slagmuylder-wird-intendant-der-wiener-festwochen-2020-bis-2024> (24.04.2021)

514 Zu unterstreichen ist hier der Sonderfall Ursula Pasterk. Pasterk war Intendantin der Wiener Festwochen von 1984 bis 1991. Bis 1987 war Pasterk hauptamtlich Intendantin der Wiener Festwochen, ab 1987 bis 1991 führte sie als

Indes ist der Name eines Festivals ebenfalls ein wichtiges Motiv für die Herausbildung eines Programmfokus und für eine thematische Schwerpunktsetzung des Festivals.⁵¹⁵ Von Bedeutung für die Ausgestaltung eines Festivalprogramms ist, ob z.B. der Ort, an dem es stattfindet, namensgebend ist und das Festivals somit gleichfalls inhaltlich verortet.⁵¹⁶ Für die Eingrenzung des Schwerpunktes gewinnen Mottos, die von Festivalsausgabe zu Festivalsausgabe wechseln und mehr oder weniger konsequent umgesetzt werden, überdies an Bedeutung.⁵¹⁷ Außerdem hält Elfert fest, dass sich das Programm aller größeren Theaterfestivals (dies gilt meiner Ansicht nach auch für die Wiener Festwochen) „mit unterschiedlicher Gewichtung aus einer Mischung von ausländischen sowie einheimischen Produktionen zusammen[setzt]“.⁵¹⁸ Naheliegend, wenn die Gründungen von Festivals der Nachkriegszeit – ebenfalls jene der Wiener Festwochen – „von der Idee gespeist werden, sich wieder international zu behaupten und zu rehabilitieren“⁵¹⁹, wie Elfert betont.

In ihrer Geschichte betrachtet, setzen die Wiener Festwochen mehr auf „traditionelles Regietheater“⁵²⁰, was Elfert gleichfalls für die von ihr so bezeichneten „konservativen“, das heißt die etablierten und auf ein bürgerliches Publikum ausgerichteten Festivals⁵²¹ konstatiert. Dass jedoch Abweichungen von dieser Ausrichtung durch Programmelemente bestehen, wird in der folgenden Dokumentation von ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen deutlich. Dennoch kann dabei nur auf einige wenige Belege verwiesen werden, die die Behauptung Elferts bekräftigen, dass sich Theaterfestivals seit den 1950er Jahren vorwiegend der Produktion sowie der Aufführung experimentellen Theaters widmen.⁵²² Durchaus unterstreichen lassen sich hingegen die von Elfert hervorgehobenen inhaltlichen Schwerpunkte, die sie bestimmten Jahrzehnten zuspricht.⁵²³ Dieser in der Programmgestaltung von Theaterfestivals deutlich werdende Fokus, so meine These, ist gleichfalls ein Indikator für die Auswahl an Produktionen. Ebenso kann davon ausgegangen werden, dass die ausgewählten Inszenierungen im Festivalprogramm renommierte Arbeiten (Institution, Akteur_in) der jeweiligen (nationalen) Theaterlandschaften widerspiegeln.

amtsführende Kulturstadträtin in Wien und ehrenamtliche Präsidentin der Wiener Festwochen gleichfalls unentgeltlich die Geschäfte der Intendantin fort. Vgl. APA-OTS, „Auflösung des Intendantenvertrages von Dr. Ursula Pasterk, Einvernehmliche Lösung vom Kuratorium beschlossen, Wiener Festwochen zahlen statt 8 Millionen nur 1,5 Millionen“, 19.02.1997, OTS0189, https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_19970219_OTS0189/aufloesung-des-intendantenvertrages-von-dr-ursula-pasterk-einvernehmliche-loesung-vom-kuratorium-beschlossen-wiener-festwochen-zahlen-statt-8-millionen-nur-1-5-millionen (24.04.2021); Vgl. auch: Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 39.

515 Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 129-130.

516 Vgl. Ebenda, S. 130.

517 Vgl. Ebenda, S. 132.

518 Ebenda, S. 130.

519 Vgl. Ebenda.

520 Vgl. Ebenda, S. 106.

521 Vgl. Ebenda.

522 Vgl. Ebenda, S. 106.

523 Vgl. Ebenda, S. 129-135.

Diese vielfältigen Faktoren kommen bei der Programmierung von Inszenierungen mit dem Fokus auf ‚Theaterproduktionen aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen zum Tragen. Wie sich das Programm der Wiener Festwochen nun seit der Neugründung 1951 in den darauffolgenden Ausgaben im Hinblick auf ‚polnische Produktionen‘ gestaltet, welche Autor_innen, Regisseur_innen, Theaterbühnen/-ensembles, Themengebiete sowie Trends bei der Ausgestaltung sichtbar werden, untersucht die folgende Dokumentation.⁵²⁴

2.2 Dokumentation der ‚Produktionen aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen 1951-2019

2.2.1 Ein ‚Gastspiel aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen 1968

Gastspiele aus Polen machen mehr als die Hälfte der ‚Produktionen aus Polen‘ im Wiener Festwochen Programm aus.⁵²⁵ Ein erstes Gastspiel aus Polen, das innerhalb des Festivalzeitraums der Wiener Festwochen stattfindet, ist 1968 bei der 18. Ausgabe des Festivals festzumachen.⁵²⁶ Damals zu Gast war ein Kabarett-Ensembles aus Krakau: das Kabarett „Piwnica pod Baranami”

524 Bei der Auswertung der ‚polnischen Produktionen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen sind insbesondere Regisseur_innen sowie die produzierenden, bzw. die in die Produktion involvierten Theaterbühnen/-ensembles aus Polen als Akteur_innen von Interesse. Zugleich einbezogen werden Autor_innen aus Polen, deren Werke als Vorlagen für Inszenierungen herangezogen wurden. Einzelne Schauspieler_innen aus Polen, die an internationalen Bühnen tätig sind, wie z.B. Elżbieta Szmytka, die 1986 in den Inszenierungen *Così fan tutte* und *La finta giardiniera* der Opera National de la Monnaie auf der Bühne des Theaters an der Wien zu sehen ist, sind nicht in die Dokumentation zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen einberechnet. Dies gilt ebenso für Werke von Komponist_innen mit Bezug zu Polen, wie z.B. Frédéric Chopin. Auch konzentriert sich die Auswertung nur in Ausnahmefällen auf Sparten wie Oper, Musiktheater und Ballett, wie etwa bei *Die Zauberflöte* des Regisseurs Krystian Lupa (Wiener Festwochen 2006) und den beiden Gastspielen des Jüdischen Staatstheaters Bukarest (Wiener Festwochen 1979) in der Regie von Jakub Rotbaum. Darüber hinaus ist die Zuschreibung eines Bezugs zu Polen, der auch über den Geburts- und Sterbeorte der Künstler_innen festgemacht werden kann, für von NS-Deutschland vor 1945 annektierte Gebiete differenziert zu betrachten. Ein Beispiel hierfür ist der Geburtsort des Bühnen- und Kostümbildners Peter Pabst (*1944), Ensemblemitglied des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch. Geboren wurde Pabst in der Stadt Grätz (1939 bis 1945 annektiert von NS-Deutschland; nach 1945 polnisch: Grodzisk Wielkopolski). Produktionen wie *Der einsame Weg* (Wiener Festwochen 1981) und *Nelken* (Wiener Festwochen 1993) für die Pabst für Kostüme und Bühnenbild verantwortlich zeichnet, werden nicht in der Dokumentation von ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen angeführt.

525 Von den insgesamt 40 recherchierten ‚Produktionen aus Polen‘ im Programm der Wiener Festwochen (1951-2019) sind 25 Gastspiele, darunter 23 mit einem Produktionskontext in Polen und zwei mit Produktionskontext in Rumänien für die ein Regisseur mit Bezug zu Polen für die Regie verantwortlich zeichnet. Für detaillierte Informationen, siehe die Tabelle im Anhang: ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen (1951-2019).

526 Eine kurze Angabe in der „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“ im 2001 erschienenen Jubiläumsband bringt zwei Auftritte des Stry Teatr im Mai 1956 in den Zusammenhang mit den Wiener Festwochen, vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 277-278. Dieses Gastspiel des Stry Teatr im Mai 1956 in Wien findet außerhalb des Zeitraums der Wiener Festwochen 1956 statt, die von 2. Juni bis 24. Juni andauern. Eine Auseinandersetzung mit dem Gastspiel des Stry Teatr 1956 in Wien wird in dieser Arbeit im Rahmen des vierten Kapitels erfolgen, so es im Zusammenhang mit weiteren Gastspielen der 1950er und 1960er Jahre steht. Vgl. dazu: Kapitel 4.2.2 und Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 109.

(Keller zu den Widdern)⁵²⁷, das 1956 von Piotr Skrzynecki⁵²⁸ und Studierenden der Krakauer Hochschulen gegründet wurde. In den 1960ern und 1970er Jahren zählte die Piwnica pod Baranami zu einer der bekanntesten Künstler_innengruppen Polens. Der Standort der Bühne ist zugleich Namensgeber des Kabarett. Er befindet sich im Keller des am Marktplatz von Krakau gelegenen ehemaligen Palastes ‚Pod Baranami‘ (Palast unter den Widdern). Bereits Ende der 1950er Jahre versierte die ‚Piwnica‘ zum Zentrum des ‚polnischen‘ Jazz. Denn neben dem Kabarettprogramm veranstaltet die Piwnica pod Baranami noch heute wöchentlich Konzerte.⁵²⁹ Sie ist Kabarett, Bar, Kunstgalerie und Konzertbühne zugleich. 2021 feiert die Piwnica pod Baranami ihr 65-jähriges Jubiläum und blickte dabei auf eine lange und bewegte Geschichte zurück. Zahlreiche bekannte Künstler_innen aus Polen traten in diesen 65 Jahren auf der Bühne der Piwnica pod Baranami auf.⁵³⁰

In Wien wurde das Ensemble 1968 erstmals mit der Inszenierung *Apotheose Franz Josefs*⁵³¹ ins Metro Kino im Rahmen des Festwochen-Nachtstudios geladen. Angelehnt an ein Libretto aus dem 19. Jahrhundert,⁵³² das laut Kritiker_innen nur bruchstückhaft auf die Bühne des Metro Kinos gebracht wurde, waren in der Aufführung Opernarien und satirische Scherze sowie Tanz- und Gesangseinlagen zu sehen.⁵³³ Das als „harmloses, familiäres Happening“⁵³⁴ beschriebene Stück wurde in der österreichischen Presse verhalten rezensiert. Die Mehrzahl der Kritiken widmete lediglich dem Umstand Beachtung, dass der Aufführungsort in Wien – das Metro Kino – kein Keller sei und daher die für das Kabarett Piwnica pod Baranami als Spezifikum erachtete Keller-Atmosphäre nicht authentisch wiedergegeben worden wäre. Mit diesem Umstand beschäftigte sich vor allem die von Gotthard Böhm verfasste Rezension unter dem Titel „Knoblauch und

527 Die „Piwnica pod Baranami“ wird zu einer der berühmtesten Kabarettgruppen Polens gezählt. Gegründet 1956 in Krakau um Piotr Skrzynecki (1930-1997). Vgl. Jan Kłossowicz, *Słownik Teatru Polskiego*, Warszawa: MUZA 2002, S. 124-125. Weiterführende Literatur zum Kabarett ‚Piwnica pod Baranami‘, vgl. u.a. Joanna Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami: czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa: Tenten ²1994.

528 Piotr Skrzynecki (1930-1997); Schauspieler, Kabarettist und Gründer des Kabarett Piwnica pod Baranami. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/122966694>

529 Vgl. Piwnica pod Baranami, „Kabaret Piwnica pod Baranami“, <http://www.piwnicapodbaranami.pl/> (24.04.2021)

530 Künstler_innen, wie u.a.: Ewa Demarczyk, Zygmunt Konieczny, Kika Szaszkiewiczowa, Krystyna Zachwatowicz, Leszek Długosz, Krzysztof Komeda, Grzegorz Turnau.

531 *Apotheose Franz Josefs*: Wiener Festwochen Premiere: 9. 06. 1968 im Metro-Kino im Rahmen des Festwochen-Nachtstudios, Beginn: 23.00 Uhr. Gastspiel der ‚Piwnica pod Baranami‘ (Premierendatum in Krakau konnte bisher nicht eruiert werden). Regie: Piotr Skrzynecki (Gründer von Piwnica pod Baranami‘). Vgl. Wiener Festwochen Programmbuch 1968. S. 35; Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 294; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/6747>. Es gibt unterschiedliche Angaben zum Titel der Produktion: *Die Gnade des Kaisers oder die Apotheose Franz I.* Vgl. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 237-247.

532 Vgl. F. G., „Krakau im Nachtstudio“, *Volksstimme*, 12.06.1968, S. o.A.. Noch zu eruieren ist, ob es sich dabei um die Komposition von Wilhelm Westmayer (1829-1880) *Schluß-Apotheose der Kaiser-Ouverture*, gewidmet Kaiser Franz Joseph I. (1873), handelt. Vgl. Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 55: *Weninger-Wied*, Wien: Zamarski 1887, S. 172-173.

533 Vgl. Wolfgang Lorenz, „Nachtstudio: Happening mit Hochquell-Wasser“, *Die Neue Zeitung*, 11.06.1968, S. 9.

534 Ebenda.

Lavendel”.⁵³⁵ Allein diese Betitelung führt eine stereotypisierende Vorstellung von einer nach Knoblauch riechenden ländlichen polnischen Bevölkerung vor Augen. Und in der Kritik selbst führt Böhm diese stigmatisierende Beschreibung fort: „Ein leiser Duft von Knoblauchwurst und Lavendel lag über dem Holzkistl des Metro, als am Sonntag das Krakauer Kabarett ‚Keller zu den Widdern‘ gastierte”.⁵³⁶ Sieht er sich doch bemüßigt, von einem Geruch nach Knoblauchwurst und Lavendel zu berichten, ohne auf Inhalte des Theaterstücks einzugehen, sondern abwertend über die sich ausbreitende Langeweile zu berichten.⁵³⁷ Zwar schreibt der Kritiker der *Arbeiter-Zeitung* etwas positiver über die Theaterarbeit, doch verkommt die Wertschätzung zu einer Bagatellisierung in Form von „altmodischer Poesie” und „rührend Altmodisches”.⁵³⁸ Und auch hier werden Klischees bedient. Nicht nur wird der Wodka vermisst, es heißt auch: „an schönen Polinnen fehlt es nicht”.⁵³⁹ Gotthard Böhm wiederum äußert sich despektierlich über die schauspielerische Qualität des Ensembles, dem „Menschen [angehören], die ganz andere Berufe [...] haben”.⁵⁴⁰ Die Theaterarbeit der *Piwnica pod Baranami* wird als „schönste[r] Zeitvertreib”⁵⁴¹ der Akteur_innen abgewertet. Auch weitere Rezensionen in der österreichischen Presse hinterfragen die Wirksamkeit der künstlerischen Arbeit dieses Kabaretts und zweifeln an der Prominenz bzw. dem Bekanntheitsgrad des in Wien gastierenden Ensembles. Die Kritiken unterstreichen, dass der Witz der Produktion ausschließlich „Kennern polnischer Kultur vorbehalten”⁵⁴² sei. Dafür wird u.a. die mäßige aber dennoch vorhandene Simultanübersetzung verantwortlich gemacht.⁵⁴³ Gotthard Böhm hebt hervor, dass das dem Polnischen nicht mächtige Festwochen Publikum, „die Symbiose der polnischen Lyrik mit der Groteske”⁵⁴⁴ nicht verstanden habe.

Der Verweis auf groteske Elemente in Literatur sowie Theater aus Polen ist eine im deutschsprachigen Raum gängige Assoziation, die insbesondere Theaterarbeiten aus Polen der 1960er und bis in die 1980er Jahre zugeschrieben wird, was in weiteren Kritiken zu ‚Theater aus Polen‘ in diesem Kapitel noch zum Ausdruck kommen wird. Im folgenden Zitat aus den 1960er Jahren zieht beispielsweise der Literaturwissenschaftler Volker Klotz in seiner in *Theater heute*

535 Gotthard Böhm, „Knoblauch und Lavendel”, *Die Presse*, 11.06.1968, S. o.A.

536 Ebenda.

537 Ebenda.

538 o.A., „Ohne Wodka?”, *Arbeiter-Zeitung*, 11.06.1968, S. 8.

539 Ebenda.

540 Böhm, „Knoblauch und Lavendel”, S. o.A.

541 Ebenda.

542 F. G., „Krakau im Nachtstudio”, S. o.A., Vgl. ebenso: o.A., „Ohne Wodka?”, S. 8.

543 Vgl. Lorenz, „Nachtstudio: Happening mit Hochquell-Wasser”, S. 9; Gerhard Mayer, o.T., *Die Wochenpresse*, 12.06.1968, S. o.A.

544 Böhm, „Knoblauch und Lavendel”, S. o.A.

publizierten Kritik „Tödliche Polonaise“⁵⁴⁵ über die Inszenierung des ‚polnischen‘ Regisseurs Jan Biczyski von Witold Gombrowicz *Yvonne, die Burgunderprinzessin* das Resümee:

„Die Inszenierung ist großartig. Durch den zügellos einfallsreichen [Konrad] Swinarski und den werknäheren [Erwin] Axer war in Deutschland schon Gelegenheit, polnischen Bühnenstil kennenzulernen: die Neigung zu grotesker Theatralik“.⁵⁴⁶

Bemerkenswert ist dabei, dass in der Rezension die Gesamtheit ‚polnischer‘ Theaterkunst auf Basis von Theaterarbeiten dreier Regisseure mit dem Verweis „grotesk[e] Theatralik“⁵⁴⁷ beschrieben wird. Festzuhalten ist, dass die Mehrzahl der Rezensionen in der österreichischen Presse in ihren Äußerungen dem ersten Gastspiel aus Polen bei den Wiener Festwochen kritisch gegenüber stehen.⁵⁴⁸ Auch spiegeln sich – teilweise der Kürze der Rezensionen sowie der zu vermutenden Unwissenheit der Rezensent_innen über zeitgenössisches Theater aus Polen geschuldet⁵⁴⁹ – oberflächliche Auseinandersetzungen mit dem Kabarett-Gastspiel von Piwnica pod Baranami wider. Darunter besagte Schwerpunktlegungen auf Kategorien wie u.a. Wodka, Wurst, schöne polnische Frauen oder Stil- bzw. Genrebegriffe wie die Groteske. In der folgenden Dokumentation von Theater aus Polen wird der Frage nach stereotypisierenden Beschreibungskriterien große Bedeutung beigemessen.

Die folgende chronologisch angeordnete Dokumentation ‚polnischer Produktionen‘ und Akteur_innen bei den Wiener Festwochen bis in die 2010er Jahre war bislang ein Forschungsdesiderat und liegt in dieser Arbeit erstmals gesammelt vor.⁵⁵⁰

545 Die Rezension von Klotz behandelt eine Theaterarbeit des Regisseurs Jan Biczyski, der den Text *Iwona Książniczka Burgunda* (1935) (*Yvonne, Prinzessin von Burgund/Yvonne, die Burgunderprinzessin*) des Autors Witold Gombrowicz am Forum-Theater Berlin 1966 zur Aufführung gebracht hatte. Die deutsche Übersetzung des Werkes *Yvonne* ist erstmals 1964 auf Deutsch erschienen, vgl. Witold Gombrowicz. *Yvonne. Prinzessin von Burgund*. In: ders. *Yvonne. Die Trauung. Zwei Dramen*. Übersetzung Heinrich Kunstmann. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag. 1964. S. 6-74. Die deutsche Erstaufführung des Dramas fand am 17.12.1964 an den Städtischen Bühnen Dortmund statt. Regie: Walter Czaschke. Vgl. Jan Conrad, „Zur Gombrowicz-Rezeption in Deutschland“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 127-147, hier S. 129; Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 259-260.

546 Volker Klotz, „Tödliche Polonaise“, *Theater der Zeit* 7, 1966, S. 48.

547 Ebenda.

548 Vgl. Lorenz, „Nachtstudio: Happening mit Hochquell-Wasser“, S. 9; Böhm, „Knoblauch und Lavendel“, S. o.A.

549 Folgende zwei deutschsprachige Publikationen, die sich dezidiert mit der Geschichte des zeitgenössischen Theaters in Polen beschäftigen, waren bis Ende der 1960er Jahre erschienen: August Grodzicki/Irena Merz, *Zehn Jahre Volkspolen*, Warschau: Polonia 1955 (33 Seiten); Karl Hartmann, *Das Polnische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg*, Marburg: Elwert 1964 (126 Seiten).

550 Für einen Überblick zu ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen der 2000er Jahre, vgl. Tiefenbacher, „Polnisches Theater bei den Wiener Festwochen“, S. 94-101.

2.2.2 Autor_innen aus Polen und ‚Absurdes Theater‘ – die 1960er Jahre

Eine der ersten erfassten ‚Produktionen aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen ist 1961 die Inszenierung *Der erste Tag der Freiheit*⁵⁵¹ produziert vom Theater in der Josefstadt nach dem Theatertext *Der erste Tag der Freiheit (Pierwszy dzień wolności)*⁵⁵² des Autors aus Polen Leon Kruczkowski.⁵⁵³ Die Regie zu dieser österreichischen Erstaufführung,⁵⁵⁴ die im Rahmen des Festwochenzyklus „Idee der Freiheit im Drama“⁵⁵⁵ zur Aufführung kam, hatte der damalige Vizedirektor des Theaters in der Josefstadt und Sohn des Schriftstellers Arthur Schnitzler, Heinrich Schnitzler⁵⁵⁶, inne. Womöglich stellte Freiheit im Titel des Stücks von Kruczkowski einen wesentlichen Beweggrund für die Aufnahme in den Freiheits-Zyklus des Festivals dar. Der Autor Kruczkowski zählte, so die Literaturwissenschaftler_innen und Slawist_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner, zu den ersten Autoren aus Polen, die in der Nachkriegszeit im deutschsprachigen Raum inszeniert wurden und in Folge den Beginn der Auseinandersetzung mit ‚polnischen‘ Theaterstücken insbesondere in Deutschland im Jahre 1949 prägten.⁵⁵⁷ Im Gegensatz zu Kruczkowskis Stück *Die Sonnenbrucks (Niemcy)*⁵⁵⁸, das zwischen 1949 und 1952 in der DDR auf dem Spielplan stand, ist *Der erste Tag der Freiheit* primär auf den Bühnen in Westdeutschland sowie Österreich vertreten.⁵⁵⁹ Das Stück behandelt jene Tage, die sechs polnische Offiziere im April 1945 erstmals nach ihrer Gefangenschaft in Freiheit verbringen. Kruczkowski verortet die Handlung sowie die Personen in Deutschland und macht Deutschland zu (s)einem Motiv, wie schon zuvor bei *Die Sonnenbrucks*.⁵⁶⁰ In *Der erste Tag der Freiheit* liefert der Autor Überlegungen zum

551 *Der erste Tag der Freiheit*: Wiener Festwochen Premiere: 24. 05. 1961 am Theater in der Josefstadt als österreichische Erstaufführung. Regie: Heinrich Schnitzler; Text: Leon Kruczkowski; Bühne: Stefan Hlawka; Schauspieler_innen: u.a. Leopold Rudolf, Hans Holt, Walter Kohut, Carl Bosse, Otto Gasser, Karl Fochler, Paul Bösigler, Nicole Heesters. Vgl. Friedrich Torberg, „Eine halbe Tagesration“, *Die Presse*, 26.05.1961, S. 7; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/13509>.

552 Erstveröffentlichung: 1959, vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 262.

553 Leon Kruczkowski (1900-1962); Autor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118567071>

554 Die deutschsprachige Erstaufführung fand 1960 auf der Wanderbühne „Der Morgenstern“ in einer von der Ostakademie Lüneburg (Deutschland) beauftragten Übersetzung statt. Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 176. Die Uraufführung von Kruczkowskis Werk *Pierwszy dzień wolności* kam 1959 am Teatr Współczesny Warschau in der Regie von Erwin Axer zustande. Vgl. „Pierwszy dzień wolności“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/6197/pierwszy-dzien-wolnosci> (24.04.2021).

555 Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 284.

556 Heinrich ‚Henry‘ Schnitzler (1902-1982), Regisseur und Sohn des Schriftstellers Arthur Schnitzlers wurde durch den ‚Anschluss‘ Österreichs 1938 zur Emigration in die Vereinigten Staaten gezwungen. Er kehrte 1957 nach Österreich zurück; Regietätigkeiten am Theater in der Josefstadt sowie von 1959-1972 Vizedirektor des Theaters an der Josefstadt. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/116848510>

557 Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 161. Laut Anna Milanowski war Kruczkowskis Werk *Die Sonnenbrucks (Niemcy)* das erste ‚polnische‘ Stück, das nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Österreich aufgeführt wurde. Aufführungsdatum sowie -ort: Neues Theater in der Scala (Wien) 1950. Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 52.

558 Erstveröffentlichung: 1949, vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 262.

559 Vgl. Ebenda, S. 163 und S. 179.

560 Vgl. Ebenda S. 163-164. *Die Sonnenbrucks* ist das erste ‚polnische‘ Stück, welches in Deutschland nach dem Krieg inszeniert wurde. Vgl. Ebenda, S. 163.

Thema Freiheit sowie Menschlichkeit und bringt diese Darlegung in Zusammenhang mit den Mechanismen von Gewalt und Zwang, die Kruczkowski unmittelbar mit dem Zustand von Freiheit assoziiert.⁵⁶¹ Nach Fischer und Steltner ist es „ein rezeptionell komplementäres Drama“.⁵⁶² Damit unterstreichen die beiden Literaturwissenschaftler_innen die unterschiedliche Auslegung von Kruczkowskis Drama speziell in West- und Ostdeutschland.⁵⁶³ Der Text Kruczkowskis ist ohne Zweifel, wie Fischer und Steltner formulieren, „Sprachrohr einer politischen Position“⁵⁶⁴ und von existenzialistischen Fragen geprägt. Sie sehen darin Gründe für die verschiedenen Interpretations- sowie Rezeptionsansätze in ‚Ost‘ und ‚West‘.⁵⁶⁵

Das Phänomen einer sehr kontroversiellen Rezeption aufgrund politischer Logiken des Kalten Krieges kann anhand der zahlreichen Rezensionen in österreichischen Zeitungen von *Der erste Tag der Freiheit* am Theater in der Josefstadt belegt werden. Für die Kritikerin der *Abendzeitung*, Lena Dur, konnten nur Tendenzen von Unfreiheit wahrgenommen werden. Die dramatische Zuspitzung der Inszenierung in der die Frage nach der Handlungsfreiheit des Einzelnen die Gemeinschaft gefährden kann, sei nach Dur, „KP Moral [...] Das Stück [verkünde] also mit falschen Mitteln eine falsche Moral“.⁵⁶⁶ Der Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann nimmt in seiner Kritik in der *Österreichischen Neuen Tageszeitung*⁵⁶⁷ Bemühungen des Autors Kruczkowski wahr, „kommunistische Tendenzen beiseite zu lassen“; dennoch meint er „in manchen Zügen [ein] sehr verzerrtes Bild der deutschen Seite“⁵⁶⁸ zu erkennen und misst dem Autor Parteilichkeit bei. Der Schriftsteller und Journalist Friedrich Torberg behauptet das Gegenteil und betont:

„Der erste Tag der Freiheit‘ ist kein Propagandastück. [...] Es bemüht sich um eine objektive, weder von nationalistischen noch von ideologischen Winkelzügen beeinträchtigte Zeichnung der handelnden Personen, Deutscher wie Polen.“⁵⁶⁹

561 Vgl. Andrzej Wirth (Hg.), *Modernes Polnisches Theater*. Bd.1: *Witkiewicz, Szaniawski, Kruczkowski, Gombrowicz*, Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1967, S. 317.

562 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 175.

563 Fischer und Steltner sehen in der späten Rezeption des Dramas auf den Bühnen der DDR einen Beleg für die unterschiedlichen Rezeptionsverläufe in Deutschland. Vgl. Ebenda, S. 179-180.

564 Ebenda, S. 175.

565 Vgl. Ebenda, S. 175-180.

566 Lena Dur, „Wiener Festwochen beginnen: Freiheit, die ich nicht meine“, *Abendzeitung*, 25.05.1961, S. o.A. In dem Kritikenarchiv (*Theadok-Archiv*) wird *Abendzeitung* als Quelle der Rezension angegeben. Vermutlich handelt es sich dabei um die *Abendzeitung* (München), für die Lena Dur schreibt. Jedoch ergaben meine Recherchen, dass für den 25.05.1961 keine von Lena Dur verfasste Rezension in der *Abendzeitung* (München) enthalten ist. Wie es zu dieser ungenauen Angabe im Kritikenarchiv kommt, müsste noch überprüft werden.

567 Die *Österreichische Neue Tageszeitung*; früher *Wiener Tageszeitung* (Bezeichnung ab 1947) und *Neue Wiener Tageszeitung* (ab 1950). Die *Österreichische Neue Tageszeitung* erschien von 1947 bis 1964 als Zentralorgan der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) unter Bundeskanzler Julius Raab, vgl. Austria-Forum. Das Wissensnetz, „Neue Österreichische Tageszeitung“, 25.03.2016, https://austria-forum.org/af/AEIOU/Neue_Österreichische_Tageszeitung (24.04.2021)

568 Heinz Kindermann, „Leitartikeldialoge um ein echtes Kernproblem“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 26.05.1961, S.4.

569 Torberg, „Eine halbe Tagesration“, S. 7.

Kindermann hingegen unterstellt dem Autor Kruczkowski „Unwahrscheinliches“ in seiner Auseinandersetzung mit den befreiten polnischen Offizieren sowie den für das Gefangenhalten verantwortlichen deutschen Akteur_innen darzulegen und verharmlost dabei die Gräueltaten von Nazi-Deutschland mit der Frage, wie sich „dem Volk gegenüber [zu benehmen sei], von dem man Unrecht erlitten hat“.⁵⁷⁰ An Kindermanns, Durs und Torbergs Kritiken zeigt sich, welcher politischer Impetus in Kruczkowskis Drama steckt und welche kontroverse Interpretation des Stückes in der österreichischen medialen Rezeption der 1960er Jahre bestand.

Der prominente Theaterkritiker und Kulturredakteur der überparteilichen Wiener Tageszeitung *Neues Österreich*⁵⁷¹, Otto Basil schreibt davon, dass Kruczkowski „die ihm gemäße Form der Freiheit im Gefangensein“⁵⁷² sehen würde und befasst sich mit der existentialistischen Thematik des Stückes, die Basil mit Jean Paul Sartres Existentialismus liest. Einige der Kritiker_innen stellten die Frage, warum diese Inszenierung überhaupt in den Freiheits-Zyklus der Festwochen aufgenommen wurde.⁵⁷³ Überraschenderweise finden sich in den Kritiken auch widersprechende Positionen zur Wirkung auf das Publikum: Einerseits wurde ein „[a]nhaltender Applaus“⁵⁷⁴, andererseits ein „etwas dürftiger Schlußapplaus“⁵⁷⁵ wahrgenommen.

Die Thematik Freiheit schwingt gleichfalls in den Rezensionen zu den drei Einaktern *Strip-tease*, *Auf hoher See* und *Karol*⁵⁷⁶ des Autors Sławomir Mrożek in der Regie von Fritz Reichert mit. 1963 kommt es zur deutschsprachigen sowie österreichischen Erstaufführung der Stücke am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus.⁵⁷⁷ Mrożek zählt zu den bedeutendsten ‚polnischen‘

570 Kindermann, „Leitartikeldialoge um ein echtes Kernproblem“, S. 4.

571 Die Zeitung *Neues Österreich* wurde 1945 als Tageszeitung gegründet und bis 1967 herausgegeben. Sie war „Organ der demokratischen Einigung“ und Organ der drei Parteien (Sozialdemokratische Partei, Volkspartei und der Kommunistischen Partei Österreichs), vgl. Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, S. 241.

572 Otto Basil, „Relativität des Freiheitsbegriffes“, *Neues Österreich*, 26.05.1961, S. o.A.

573 Vgl. dazu: Dur, „Wiener Festwochen beginnen“, S. o.A.; Basil, „Relativität des Freiheitsbegriffes“, S. o.A.; BMF, „Thriller um Freiheit“, *Wochenpresse*, 3.06.1961, S. o.A.

574 Elisabeth Pabló, „Festwochenaufakt: Freiheit auf Bewährung“, *Kronen Zeitung*, 26.05.1961, S. o.A.

575 Fritz Walden (F.W.), „Einquartierung bei Kluges“, *Arbeiter-Zeitung*, 26.05.1961, S. 6.

576 *Strip-tease*, *Auf hoher See* und *Karol*: Wiener Festwochen Premiere: 31. 05. 1963 am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus. Regie: Fritz Reichert; Text: Sławomir Mrożek; Bühne: Maria Pia Losavio. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 287; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18593> ; <https://theadok.at/performance/18594> ; <https://theadok.at/performance/18595>. Zur Geschichte des Premierenorts, dem Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus (1960-1977), vgl. Angela Heide/Projekt KinTheTop, „Wiener Kino- und Theatertopografie“, https://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_3_Konzerthaus theaterDetail01.html (24.04.2021). Mrożeks Werke *Na pelnym morzu*, *Karol* und *Striptease* erschienen 1961 in polnischer Sprache in der Zeitschrift *Dialog*, vgl. Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur (doml), Universität Wien. „Sławomir Mrożek“, <https://www.univie.ac.at/doml/drupal/content/mro%C5%BCek-s%C5%82awomir> (24.04.2021). Die Übersetzungen ins Deutsche erschienen: *Strip-tease* (*Striptease*), 1965, vgl. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/453472575>; *Na pelnym morzu* (*Auf hoher See*) 1963, vgl. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/453472559>; *Karol* (*Karol*, auch *Karl*), 1961, vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 263-264.

577 Die Inszenierungen *Strip-tease* und *Auf hoher See* waren deutschsprachige Erstaufführungen (EA). Das Stück *Karol* war eine österreichische EA. Die deutschsprachige EA fand 1962 in Berlin statt. Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 263.

Dramatiker_innen. Der Theaterwissenschaftler Martin Esslin behandelte Mrożek in seinem 1961 auf Englisch erschienenen Standardwerk *The theatre of the absurd (Das Theater des Absurden)* als prominenten Vertreter des ‚Absurden Theaters‘ in Polen.⁵⁷⁸ Als Spezifikum der Dramatik Mrożeks arbeitet Esslin dessen „äsoische Sprache“ heraus und unterstreicht, dass „[u]nter den jüngeren Dramatikern, die in der Zeit nach Stalins Tod versuchten, sich dieser äsoischen Sprache zu bedienen, [...] in Polen vor allem SŁAWOMIR MROŹEK (geb. 1930) Erwähnung“⁵⁷⁹ verdient. Den Terminus ‚äsoische Sprache‘ verwendet Esslin im Verständnis des Philosophen und Literaturkritikers Georg Lukács und versteht darunter eine sprachliche Konstruktion, die den Alltag in einem totalitären System widerspiegelt sowie implizit geäußerte Kritik trotz politischer Zensur ermöglicht.⁵⁸⁰ Esslin beschreibt den von Mrożek in seinen Werken – hier bezogen auf die Einakter *Na pełnym morzu* sowie *Strip-tease* – verwendeten Modus der Verschlüsselung wie folgt:

„In einer Reihe von [...] die Paradoxie des Totalitarismus ad absurdum führenden Stücken [...] entwickelte MROŹEK seine Technik, in äsoischer Sprache die Absurdität des totalitären Regimes zu behandeln, ohne daß man ihn der Absicht die eigene Regierung zu verspotten, überführen konnte“.⁵⁸¹

In Österreich machen Mrożeks Werke gerade in den 1960er Jahren deutlich mehr als die Hälfte der von zeitgenössischen Autor_innen aus Polen verfassten Texte im Repertoire von Theaterbühnen aus.⁵⁸² Das Merkmal ‚Groteske‘ fungiert ebenso in den Theaterkritiken der österreichischen Presse als Beschreibung für Mrożeks Schaffen. Der Kritiker des *Volksblatts* beschreibt das Stück *Strip-tease* etwa als „makaber-groteske Fassade“ und *Karol* als „Tragigroteske“.⁵⁸³ Jedoch wird auf dem ‚westlichen‘ Theater der Nachkriegszeit, wie Fischer und Steltner argumentieren,⁵⁸⁴ die Traditionslinie übersehen, die eng mit der Person Stanisław I. Witkiewicz verbunden sei und den auch Martin Esslin als den „großen einheimischen Vorläufer des Theaters des Absurden“⁵⁸⁵

578 Vgl. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S.341-342. Die Theaterwissenschaftlerin Małgorzata Sugiera reflektiert den auf Mrożek angewandten Begriff „östliche Absurde“, der von Martin Esslin und Edward Czerwiński eingebracht wurde. Sugiera zieht den Begriff „Groteske“ für die Werke Mrożeks vor, vgl. Małgorzata Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków: Universitas 1996, S. 39-40, zit. n. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 94-95. Die Literaturwissenschaftler_innen und Slawist_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner ziehen den Begriff ‚absurd‘ dem Begriff ‚grotesk‘ für die Beschreibung von Theatertexten bzw. -arbeiten vor. Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 237.

579 Esslin, *Das Theater des Absurden*, S.341. [Hervorhebung im Original]

580 Vgl. Ebenda, S.341. Esslin unterstreicht, dass das „Theater des Absurden“ als vortreffliches Ausdrucksmittel politischer Inhalte in Ländern mit einem autoritären Regime diene und sich in den 1960er Jahren gerade in osteuropäischen Ländern zu einer signifikanten Erscheinungsform entwickelt hat. Ebenda, S. 340.

581 Ebenda, S.341-342. [Hervorhebung im Original]. Susanne Misterek betont, dass Mrożek durch seine Kritik in der Zeitung *Le Monde* an der polnischen Beteiligung am Einmarsch in die Tschechoslowakei ins Kreuzfeuer der politischen Akteur_innen in Polen geraten sei. Inszenierungen seiner Werke blieben bis 1974 in der Volksrepublik Polen verboten, vgl. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 94.

582 Vgl. dazu Kapitel 1.4.3. Die Informationen sind Ergebnis einer systematischen Auswertung der Inszenierungsdatenbank *Theadok*.

583 Vgl. Dr. Jürg, „Die Welt im Brennspeigel der Satire“, *Volksblatt*, 2.06.1963, S. o.A.

584 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 161.

585 Esslin, *Das Theater des Absurden*, S.341.

hervorhebt. In den von mir aufgefundenen Kritiken zu den drei Theaterstücken von Mrożek findet sich nichts von dieser Traditionslinie. Die Inspirationsquellen werden in den Werken des französischen Autors Jean Genet (1910-1986) sowie des deutschen Dramatikers Hans Erich Nossack (1901-1977) gesehen.⁵⁸⁶ Außerdem gilt das Interesse der Kritiker_innen den politischen Kontexten und Lebensumständen Mrożeks.⁵⁸⁷ Hedi Schulz stellt in der *Kronen Zeitung*⁵⁸⁸ mit Verwunderung fest, dass Mrożek trotz seiner vielschichtigen politischen Aussagen in seinen Werken „ungehindert schreiben darf“.⁵⁸⁹ Die differenzierte Auseinandersetzung, die Esslin mit äsopischer Sprache benennt, findet sich nicht. Im Verständnis von Hedi Schulz allerdings bleibt ausschließlich übrig: „Was er schreibt, ist höchst verklausuliert“.⁵⁹⁰

Die Inszenierung von Mrożeks Einaktern in der Kleinen Josefstadt wird als „bisher wohl interessanteste[r] Schauspielabend dieser Festwochen“⁵⁹¹ rezipiert und dem Regisseur Reichert dabei eine „klar durchdacht[e]“⁵⁹² inszenatorische Umsetzung von Mrożeks Stücken zugesprochen. Piero Rismondo allerdings wusste um den damaligen theaterwissenschaftlichen Diskurs und fügt diesem in seiner Rezension in *Die Presse*⁵⁹³ hinzu, dass es sich bei der Inszenierung der Mrożek Stücke keineswegs um „Absurdes Theater“, sondern vielmehr um „Absurde Wirklichkeit“⁵⁹⁴ handle. Und diese käme während des Theaterabends zum Vorschein, so der Rezensent. Und auch ein Nebensatz in dieser Rezension zeigt das Reflexionsvermögen von Rismondo, der sich nicht in Ost und West Klischees vertieft, sondern auf die wechselseitigen konfliktreichen Beziehungen hinweist: „im Osten wäre nicht geschehen, was geschehen ist, wenn es im Westen nicht so zuginge, wie es zugeht“.⁵⁹⁵ Die in der Inszenierung verhandelte Situation sei vielmehr als „Spiegelbild unserer Wirklichkeit“⁵⁹⁶ zu verstehen. Rismondos Rezension ist das seltene Beispiel einer inkludierenden reflektierenden Darstellung von ‚polnischer‘ Dramatik bei den Wiener Festwochen. Ganz in Kontrast zur Aussage des Kritikers der *Arbeiter-Zeitung*, Hans Heinz Hahnl, der erklärt, es lassen

586 Vgl. Edwin Rollett, „Überflüssige Novitäten“, *Wiener Zeitung*, 2.06.1963, S. o.A.

587 Vgl. Hedi Schulz, „Noch ist Polen nicht (ganz) verloren“, *Kronen Zeitung*, 6.06.1963, S. o.A.; Vgl auch: Hans Heinz Hahnl, „Die Menschenfresser und die innere Freiheit“, *Arbeiter-Zeitung*, 2.06.1963, S. 8.

588 Die *Kronen Zeitung* besteht seit 1900 und erschien im Laufe der Zeit mit verschiedenen Titelzusätzen wie *Österreichische Kronen-Zeitung*, *Illustrierte Kronen-Zeitung*, *Wiener Kronen-Zeitung*, *Neue Kronen Zeitung*, *Unabhängige Kronen-Zeitung*. Im weiteren Verlauf wird daher auf die Titelzusätze verzichtet und der Name der Zeitung zur Vereinheitlichung mit *Kronen Zeitung* abgekürzt.

589 Schulz, „Noch ist Polen nicht (ganz) verloren“, S. o.A.; Vgl auch: Hahnl, „Die Menschenfresser und die innere Freiheit“, S. 8.

590 Schulz, „Noch ist Polen nicht (ganz) verloren“, S. o.A.; Vgl. auch: Gertrude Obzyna, „Spezialgericht: Scharfe polnische Zunge“, *Express* (Morgenausgabe), 1.06.1963, S. o.A.

591 Piero Rismondo, „Die Brille für den Mörder“, *Die Presse*, 4.06.1963, S. o.A.

592 Ebenda.

593 *Die Presse* erschien ab 19. Oktober 1948 als Tageszeitung; Nähe zur Österreichischen Volkspartei (ÖVP) sowie zum Wirtschaftssektor, vgl. Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, S. 245.

594 Rismondo, „Die Brille für den Mörder“, S. o.A.

595 Ebenda.

596 Vgl. Ebenda.

sich „Zeitdokumente, wie Mrożeks satirisches Theater, [...] nicht leicht anderswohin verpflanzen“.⁵⁹⁷ Die Aufführung der drei Einakter bei den Festwochen 1963 ist daher insbesondere von Bedeutung, so der Autor in diesem Jahr gezwungen worden war, ins Exil zu gehen.⁵⁹⁸

Der für Mrożek und das ‚Absurde Theater‘ in Polen wichtige Pionier Stanisław I. Witkiewicz wäre 1965 dem Publikum der Wiener Festwochen vorgestellt worden. Bedauerlicherweise konnten für diese bemerkenswerte Produktion bisher keine Kritiken aufgefunden werden.⁵⁹⁹ Die Inszenierung ist lediglich im Wiener Festwochen-Programmbuch 1965 erwähnt.⁶⁰⁰ Es findet sich folgender Hinweis: *Der Narr und die Nonne oder Nichts Schlechtes, das nicht noch schlechter sein könnte* basierend auf Witkiewiczs Text *Der Narr und die Nonne* in der Regie des Theaterleiters Veit Relin am Ateliertheater am Naschmarkt, Premiere 25. Mai 1965.⁶⁰¹ Diese Inszenierung wäre die deutschsprachige Erstaufführung des Stücks von Witkiewicz gewesen, welches 1924 am „Teatr Miejski Toruń“ (Stadttheater Toruń) uraufgeführt worden ist.⁶⁰² Aufgrund der Quellenlage und fehlender Belege zur Premiere der im Wiener Festwochen-Programm angekündigten Inszenierung *Der Narr und die Nonne* ist jedoch eine Absage anzunehmen. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, dass der Regisseur Veit Relin im Rahmen der Wiener Festwochen 1965 für die Inszenierung *Sobald fünf Jahre vergehen*⁶⁰³ verantwortlich zeichnet, welche dann tatsächlich am 25. Mai 1965 im Rahmen der Wiener Festwochen am Ateliertheater zur Aufführung kommt. Zudem ist Witkiewiczs Stück *Der Narr und die Nonne* erst 1966 in die Rezeptionsgeschichte in Österreich als deutschsprachige Erstaufführung am Ateliertheater am Naschmarkt eingegangen.⁶⁰⁴

1968 ist neben dem erwähnten ersten Gastspiel aus Polen bei den Wiener Festwochen gleichfalls die Inszenierung *Er ging aus dem Haus*⁶⁰⁵ nach dem gleichnamigen Werk *Er ging aus dem Haus*

597 Hahnl, „Die Menschenfresser und die innere Freiheit“, S. 8.

598 Mrożek emigrierte im Sommer 1963 in den ‚Westen‘: Aufenthalte in Italien, Frankreich, Deutschland, USA, später Mexiko (Ende der 1980er bis Mitte der 1990er Jahre). Ab 1968 im Exil in Paris (politisches Asyl). Er kehrt erst 1996 wieder nach Polen zurück. Vgl. dazu: Schmid, „Mrożek auf deutschsprachigen Bühnen“, S. 181.

599 Im Pressearchiv der Wiener Festwochen finden sich keine weiteren Angaben und Rezensionen zu dieser Inszenierung. Vgl. Mail Sarah Preyer vom 30.07.2019 (Dokumentation bei der Verfasserin).

600 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1965“, S. 54.

601 *Der Narr und die Nonne*: Wiener Festwochen Premiere: 25. 05. 1965 am Ateliertheater am Naschmarkt. Regie: Veit Relin; Text: Stanisław J. Witkiewicz (Übersetzung: Gerda Hagenau); Bühnenbild: Jens Veenenbos; Kostüme: Birgit Hutter. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1965“, S. 54.

602 Vgl. „Wariat i pielęgniarz“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/63677/wariat-i-pielegniarka> (24.04.2021)

603 *Sobald fünf Jahre vergehen*. Wiener Festwochen Premiere und österreichische Erstaufführung: 25.05.1965 am Ateliertheater am Naschmarkt. Regie, Bühne und Kostüme: Veit Relin; Text: Federico Garcia Lorca. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/9932>, vgl. Theaterkritiken u.a.: Paul Kruntorad, „Die Modellwelt der zwanziger Jahre“, *Kurier* (Morgenausgabe), 26.05.1965, S. o.A.

604 *Narr und Nonne*: Premiere: 15.09.1966 am Ateliertheater am Naschmarkt als deutschsprachige Erstaufführung. Regie: Jan Biczyski; Text: Stanisław Ignacy Witkiewicz; Bühnenbild: Adolf Smalix, Kostüme: Roma Ligocka. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/21182>. Zahlreiche Theaterkritiken dokumentieren die deutschsprachige Erstaufführung im September 1966 in Wien. Vgl. u.a. Harald Sterk, „Ein Vorläufer des absurden Theaters“, *Arbeiter Zeitung*, 16.09.1966, S. 8. Vgl. auch: Bauer, „Gespenster und Propheten“, S. 129.

605 *Er ging aus dem Haus*: Wiener Festwochen Premiere: 25.5.1968 am Experiment - Kleine Bühne am Liechtenwerd als österreichische Erstaufführung. Regie: Helmut Wagner; Text: Tadeusz Różewicz; Bühne: Werner Rest. Vgl.

(*Wyszedł z domu*)⁶⁰⁶ des Autors Tadeusz Różewicz⁶⁰⁷ am Experiment - Kleine Bühne am Liechtenwerd in der Regie von Helmut Wagner und mit dem Bühnenbild von Werner Rest zu sehen. Festzuhalten ist, dass, die Produktion *Er ging aus dem Haus* mit eingerechnet, in den 1960er Jahren bereits sechs Werke von Autoren aus Polen bis zum ersten Gastspiel eines ‚polnischen‘ Theaterensembles 1968 im Rahmen der Wiener Festwochen inszeniert worden sind. Davon sind drei Autoren Mrozek, Różewicz und Witkiewicz in Verbindung mit dem ‚Theater des Absurden‘ in Polen zu bringen.

2.2.3 ‚Theater der offenen Form‘ – die 1970er Jahre

Bis zu den Wiener Festwochen 1971 sind – bis auf das erste Gastspiel 1968⁶⁰⁸ – keine Arbeiten von Regisseur_innen aus Polen im Programm präsent. Zudem ist in dieser 21. Ausgabe des Festivals 1971 der quantitative Höhepunkt in der Geschichte ‚polnischer Produktionen‘ bei den Wiener Festwochen festzumachen. Erstmalig und einmalig sind fünf Inszenierungen, darunter vier Gastspiele sowie eine Arbeit des Regisseurs Jan Biczyski⁶⁰⁹ enthalten. Für diese Programmierung ist Ulrich Baumgartner als Intendant der Wiener Festwochen (1965 bis 1977) zuständig. Unter seiner Leitung sind zu einem größeren Anteil als zuvor verschiedenste Kunstsparten sowie alternative Programmschienen vertreten.⁶¹⁰ Baumgartners Programm der Festwochen-Ausgabe von 1971 ist so nach Jennifer Elfert prototypisch für Theaterfestivals in den 1970er Jahren, „wo [...] unterschiedliche Genres wie Puppenspiel, Zirkus, dramatisches Theater und Pantomime nebeneinander [gestellt werden]“.⁶¹¹ Der Literaturwissenschaftler Martin Roeder-Zerndt hebt in

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1968“, S. 49; Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 294; Vgl. Marek Zybura, „Materialien zur deutschsprachigen Bibliographie der Werke von Tadeusz Różewicz“, in: Andreas Lawaty/Marek Zybura (Hg.), *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 229-259, hier S. 245. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/15391>. Die von Anna Milanowski festgehaltene Angabe, dass diese Inszenierung die einzige war, für die ein Werk Różewicz als Vorlage dient, kann korrigiert werden, da vier weitere Vorlagen in der Inszenierungsdatenbank *Theadok* verzeichnet sind, die im Zeitraum 1963-1991 inszeniert worden sind. Theadok Identifier: <https://theadok.at/person/84223>. Zur Angabe von Milanowski, vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 52.

606 Erstveröffentlichung: 1964. Fischer/Stelner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 266.

607 Tadeusz Różewicz (1921-2014), bedeutender ‚polnischer‘ Schriftsteller. GND identifier: <http://d-nb.info/gnd/118791451>. 1982 erhielt Różewicz den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur, vgl. Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport, „Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur“.

608 Für die Inszenierung *Apotheose Franz Josefs* des Kabarets Piwnica pod Baranami führte Piotr Skrzynecki Regie.

609 Jan Biczyski (1931-1996), Schauspieler und Regisseur, inszenierte und arbeitete an internationalen Theaterbühnen. In Polen war er u.a. am Teatr Polski, Warschau, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, Katowice tätig. Ab Mitte der 1965er Jahre arbeitet er hauptsächlich an deutschsprachigen Bühnen. Vgl. u.a. „Jan Biczyski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/osoby/5536/jan-biczyski> (24.04.2021)

610 Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 289-312; „Nachtstudio“ der Wiener Festwochen (ab 1966) als Avantgarde-Programmschiene sowie „Arena“ (ab 1970) als alternative Veranstaltung mit Free-Jazz und Performances, vgl. Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 24-25.

611 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 134.

seiner Untersuchung zur Funktion von Festivals hervor, dass in den 1970er Jahren bis in die frühen 1980er Jahre

„[d]as Bewusstsein von der Notwendigkeit der Grenzüberschreitung – im ästhetischen Sinne wie im politischen – [...] weit verbreitet [war und] sich allerorten in der Kunst als Antwort auf die sich in allen Bereichen des politischen Lebens verbreitende Lähmung, den Stillstand der Politik [äußerte]“.⁶¹²

Die Wiener Festwochen in den 1970er Jahren zeichnen sich durch ein vielfältiges Angebot von Figuren- und Objekttheater, Pantomime, Kabarett sowie experimentellem Theater aus.⁶¹³ Beispielfhaft sei hier das Motto der Wiener Festwochen 1971 „Theater der offenen Form“ mit dem Schwerpunkt „Grenzüberschreitungen“⁶¹⁴ genannt. Als ‚polnische Produktion‘ findet sich die Regiearbeit von Jan Biczyski, der Peter Turrinis *Zéro, Zéro*⁶¹⁵, ein Auftragswerk der Wiener Festwochen, inszeniert. Kritiken zur gleichnamigen Inszenierung *Zéro, Zéro*⁶¹⁶ beziehen sich größtenteils auf das Festwochen-Motto ‚Theater der offenen Form‘.⁶¹⁷ Gotthard Böhm schließt seine Kritik in *Die Presse* mit dem Statement: die „Form [ist] anfechtbar“ und beurteilt Jan Biczyskis Inszenierung als „problematische[n] Abend“.⁶¹⁸ Und auch in der *Wiener Zeitung*⁶¹⁹ beschreibt Gunter Martin in Verwendung einer seltsam anmutenden Metaphorik mit „Blindfleck des Tiefstandes“ die Inszenierung negativ als „Bürgerschreckoffensive“.⁶²⁰ Karlheinz Roschitz kritisiert zudem in seiner Rezension in *Die Furche*⁶²¹, die Arbeit des Autors Peter Turrini sei bloß „eine dürftige Kitschrevue in der alle Theaterformen mutwillig und ohne Fingerspitzengefühl durcheinander gemischt wurden“.⁶²² Der Kritiker stellt die Frage in den Raum: „Und das alles, um ein paar Sprachklischees aufzuweisen?“⁶²³

612 Roeder-Zerndt, „Vielfalt und Internationalisierung“, S. 81.

613 Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 298-315.

614 Vgl. Ulrich Baumgartner, „Grenzüberschreitungen. Zu den Themen des Festwochen-Programms 1971“, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1971“, S. 5-6, hier S. 5.

615 Zum Werk Turrinis *Zéro, Zéro. Ein Kunst-Stück*, vgl. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/577530615>.

616 *Zéro, Zéro. Ein Kunst-Stück mit Musik*: Wiener Festwochen Premiere: 22.05.1971. Uraufführung am Theater an der Wien. Regie: Jan Biczyski; Text: Peter Turrini; Bühnenbild: Heinz Ludwig; Kostüme: Roma Ligocka. Musik: Peter Janssens. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 300. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/19094>.

617 Vgl. Rudolf U. Klaus, „Meyerbeer für Taubstumme“, *Kurier* (Morgenausgabe), 29.05.1971, S. o.A. Der Kritiker Klaus hinterfragt den Schwerpunkt der Festwochen 1971 ‚Theater der offenen Form‘ in seiner Rezension abschließend mit dem Kommentar: „‚Offene Form‘ schön und gut. Aber man fragt sich nicht ohne Besorgnis, nach welchen Qualitätsmaßstäben unsere Festwochendirektion die Einkäufe ihrer Akquisitionen eigentlich tätigt“.

618 Gotthard Böhm, „Plädoyer für Poesie“, *Die Presse*, 24.05.1971, S. o.A.

619 Die *Wiener Zeitung* wurde im 18. Jahrhundert als *Wienerisches Diarium* herausgegeben (erstmalig am 8.08.1703) und 1780 in *Wiener Zeitung* umbenannt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erschien die Zeitung wieder ab 21.09.1945, vgl. Wien Geschichte Wiki, „Wiener Zeitung“, *Wien Geschichte Wiki*, 13.01.2020, 09:19, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Wien_Zeitung&oldid=391336 (24.04.2021).

620 Gunther Martin, „‚Kunst-Stück‘ als Machwerk“, *Wiener Zeitung*, 25.05.1971, S. o.A.

621 *Die Furche* wird seit Dezember 1945 in Österreich als Wochenzeitung herausgegeben; gegründet von Friedrich Funder (1872-1959); seit 1976 beim Verlag Styria, vgl. Wien Geschichte Wiki, „Die Furche“, *Wien Geschichte Wiki*, 13.01.2020, 10:41, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Die_Furche&oldid=391313 (24.04.2021).

622 Karlheinz Roschitz (KHR), „Avantgardeschmuck“, *Die Furche*, 29.05.1971, S. 11.

623 Ebenda.

Neben der Inszenierung *Zéro, Zéro* sind vier Produktionen des „Wrocławski Teatr Pantomimy“ (Pantomimen-Theater Wrocław)⁶²⁴ darunter drei „mimodramatische Stücke“⁶²⁵, so Fritz Koselka in der *Wiener Zeitung*, im Programm der Festwochenausgabe von 1971. Das von Henryk Tomaszewski⁶²⁶ 1958 gegründete Wrocławski Teatr Pantomimy wird vom Intendanten der Festwochen Ulrich Baumgartner im Programmbuch als „große[s] Pantomimentheater“⁶²⁷ präsentiert. Neben dem Theater von Ladislav Fialka zählt dieses Theater zu einer der wenigen existierenden Bühnen dieser Art, so Baumgartner.⁶²⁸ Bereits im Dezember 1965 sind Aufführungen des Pantomimen-Theaters aus Wrocław im Landestheater Salzburg zu sehen.⁶²⁹ Gezeigt wird unter anderem *Das Labyrinth*, wie Hans Kutschera in seiner Rezension „Zweigesichtige Polen-Pantomime“⁶³⁰ unterstreicht.

Die Inszenierung *Das Labyrinth*⁶³¹ ist dann auch 1971 bei den Wiener Festwochen Teil des Programms und findet als Gastspiel des Wrocławski Teatr Pantomimy statt. Am ersten Abend zeigt die Gruppe neben *Das Labyrinth* auch die Stücke *Das Kleid*⁶³² sowie *Gilgamesch*.⁶³³ Der Spielort

624 Das Theater begann seine Tätigkeit 1956 als „Studio Pantomime“ am Teatr Polski Wrocław. Ab Januar 1958 lief es unter dem Namen „Wrocławski Teatr Pantomimy“ (Pantomimentheater Wrocław). Am 4.11.2006 wird es in „Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego“ (Pantomimentheater Wrocław - Henryk Tomaszewski) umbenannt. Vgl. „Wrocławski Teatr Pantomimy“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1440/wroclawski-teatr-pantomimy> (24.04.2021)

625 Vgl. Fritz Koselka, „Faszinierende Pantomimen“, *Wiener Zeitung*, 27.05.1971, S. o.A.

626 Henryk Tomaszewski (1919-2001); Pantomime, Regisseur und Autor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/130243337>. Siehe auch: „Henryk Tomaszewski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/2405/henryk-tomaszewski> (24.04.2021);

627 Baumgartner, „Grenzüberschreitungen“, S. 5.

628 Vgl. Baumgartner, „Grenzüberschreitungen“, S. 5.

629 Vgl. „Pantomimeabend“ inszeniert von Henryk Tomaszewski. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/20155>

630 Hans Kutschera, „Zweigesichtige Polen-Pantomime“, in: *Salzburger Volksblatt*, 15.12.1965, S. o.A.

631 *Das Labyrinth*: Premiere Wiener Festwochen: 25.05.1971 am Theater an der Wien. Gastspiel des Wrocławski Teatr Pantomimy. Regie, Dramaturgie und Choreografie: Henryk Tomaszewski; Bühnenbild: Krzysztof Pankiewicz. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 300; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/21256>. Bei der im Rahmen der Wiener Festwochen 1971 aufgeführten Inszenierung *Das Labyrinth* handelt es sich entweder um das Stück *Wejście w labirynt* mit der Premiere am 27.04.1963 am Wrocławski Teatr Pantomimy oder um die am Het Nationale Ballet, Amsterdam am 10.04.1967 inszenierte Produktion *Labirynt*. Für beide Produktionen zeichnen Henryk Tomaszewski für Regie und Choreografie und Krzysztof Pankiewicz für Bühnenbild verantwortlich. Vgl. „Henryk Tomaszewski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2405/henryk-tomaszewski> (24.04.2021).

632 *Das Kleid*: Wiener Festwochen Premiere: 25.05.1971 am Theater an der Wien. Gastspiel des Wrocławski Teatr Pantomimy. Regie, Dramaturgie und Choreografie: Henryk Tomaszewski; Bühnenbild: Jerzy Ławacz. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 300; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/21257>. *Das Kleid (Suknia)* feiert am 23.04.1966 am Wrocławski Teatr Pantomimy in Polen Premiere. Vgl. „Henryk Tomaszewski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*.

633 *Gilgamesch*: Wiener Festwochen Premiere: 25.05.1971 am Theater an der Wien. Gastspiel des Wrocławski Teatr Pantomimy. Regie, Dramaturgie und Choreografie: Henryk Tomaszewski; Bühnenbild und Kostüme: Władysław Wigura; Musik: Augustyn Bloch. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 300; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/21641>. *Gilgamesch (Gilgamesz)* feiert am 24.05.1968 am Wrocławski Teatr Pantomimy in Polen Premiere, vgl. „Gilgamesz“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28554/gilgamesz> (24.04.2021)

ist das Theater an der Wien. Am zweiten Abend kommt zudem ihre Produktion *Faust's Höllenfahrt*⁶³⁴ als abendfüllender Programmteil zur Aufführung. Diese vier Produktionen sowie *Zéro, Zéro* stellen wesentliche Beiträge des Festwochen-Mottos ‚Theater der offenen Form‘.

Im Festwochen-Programmbuch formuliert der Intendant Ulrich Baumgartner das Spezifische der Pantomime als einen „Übergang vom Tanz zum gestischen Theater“.⁶³⁵ Doch einige Kritiker_innen so auch Rudolf U. Klaus vom *Kurier*⁶³⁶ gehen nicht auf die transgressiven Elemente zwischen Tanz und Pantomime ein. Die für sich sprechenden Betitelungen der Kritiken wie „Weder Fisch noch Fleisch“⁶³⁷, „Muskelprotz mit Mythos“⁶³⁸, „Meyerbeer für Taubstumme“⁶³⁹ verdeutlichen eine negative Rezension dieser Stücke des Pantomimengenres. Die Inszenierungen werden in Verbindung mit „Kitschorgie“⁶⁴⁰, „Turnerei“⁶⁴¹ oder „grimassierende[m] Theater ohne Worte“⁶⁴² gebracht. Wertschätzende und positive Kritiken wie die von Hans Heinz Hahnl in der *Arbeiter-Zeitung* finden sich nur wenige in der Presse Österreichs. Hahnl stellt überdies Bezüge zwischen den Theaterarbeiten Henryk Tomaszewskis und Jerzy Grotowskis her und thematisiert die Ritualisierung des Theaters, die er beiden Akteuren zuspricht.⁶⁴³ Die wenigen positiven Kritiken heben die Aufführungen des Pantomimen-Theaters von Tomaszewski als „künstlerisches Erlebnis“⁶⁴⁴ hervor, als „Augen- und Seelenfest“⁶⁴⁵ sowie als „Hohe Kunst“.⁶⁴⁶

634 *Faust's Höllenfahrt*: Wiener Festwochen Premiere: 27.05.1971 am Theater an der Wien. Gastspiel des Wrocławski Teatr Pantomimy. Regie, Dramaturgie und Choreografie: Henryk Tomaszewski; Bühnenbild: Władysław Wigura. Musik nach Hector Berlioz. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1971“, S. 111. *Faust's Höllenfahrt (Odejskie Fausta)* feiert am 16.03.1970 am Wrocławski Teatr Pantomimy in Polen Premiere. Vgl. „Odejskie Fausta“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/11435/odejskie-fausta> (24.04.2021)

635 Baumgartner, „Grenzüberschreitungen“, S. 5.

636 Der *Kurier* ist erstmals im August 1945 als *Wiener Kurier* und „Blatt des amerikanischen Informationsdienstes“ erschienen. Als sogenannter Nachfolger des *Wiener Kurier* als Tageszeitung wird der *Neue Kurier*, ab 1954 herausgegeben, genannt. Die Bezeichnung *Kurier* trägt die Zeitung seit 1972/1973, vgl. Wien Geschichte Wiki, „Kurier“, Wien Geschichte Wiki, 13.01.2020, 09:36, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Kurier&oldid=391353> (24.04.2021).

637 Gerhard Brunner, „Weder Fisch noch Fleisch“, *Kronen Zeitung*, 27.05.1971, S. o.A.

638 Rudolf U. Klaus, „Muskelprotz mit Mythos“, *Kurier* (Morgenausgabe), 27.05.1971, S. o.A.

639 Klaus, „Meyerbeer für Taubstumme“, S. o.A.

640 Ebenda.

641 Klaus, „Muskelprotz mit Mythos“, S. o.A.

642 Ebenda.

643 Hans Heinz Hahnl, „Theaterritual als Religionsersatz“, *Arbeiter-Zeitung*, 27.05.1971, S. 8.

644 Fritz Koselka, „Faszinierende Pantomime“, *Wiener Zeitung*, 27.05.1971, S. o.A.

645 Ebenda.

646 Hugo Huppert, „Hohe Kunst der Pantomime“, *Volksstimme*, 27.05.1971, S. o.A.

1973 gastiert das „Teatr Mały” (Kleines Theater)⁶⁴⁷ mit *Antigone*⁶⁴⁸ im Museum des 20. Jahrhunderts als Teil der seit 1970 im Rahmen der Wiener Festwochen veranstalteten Alternativ-Programmreihe „Arena” (Festwochen-Arena)⁶⁴⁹. Für die Regie zeichnet der damalige Intendant des „Teatr Narodowy” (Nationaltheater Warschau), Adam Hanuszkiewicz⁶⁵⁰, verantwortlich. Unter seiner Ägide wird Anfang 1973 auch das Teatr Mały gegründet und mit der auch bei den Wiener Festwochen 1973 gezeigten Inszenierung *Antigone* eröffnet.⁶⁵¹ Es ist eine Abschlussarbeit von Studierenden der „Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna” (kurz PWST; Staatliche Theaterhochschule Warschau)⁶⁵², bei der bekannte Schauspieler_innen, u.a. Anna Chodakowska⁶⁵³, debütieren.⁶⁵⁴ Hanuszkiewicz's Theaterarbeiten entstehen zum großen Teil auf dieser Bühne des Kleinen Theaters, die sich im Untergeschoss eines Gebäudes in der Warschauer Innenstadt befand und rasch zu einer beliebten Theateradresse Warschaus der 1970er Jahre wurde.⁶⁵⁵ Die Eröffnungsproduktion *Antigone* wird ebenfalls im Rahmen der Wiener Festwochen von den Studierenden der Staatlichen Theaterhochschule Warschau aufgeführt. Sie stehen ohne Kostüme, ohne Requisiten und in Straßenkleidung auf der Bühne, wie in einigen Pressekritiken unterstrichen

647 Das Teatr Mały (Kleines Theater) wird 1973 gegründet und befand sich in der Warschauer Innenstadt in der ul. Marszałkowska. Die Bühne fungierte bis zur Schließung im Jahre 2009 als Bühne des Teatr Narodowy, Warschau. Vgl. Barbara Osterloff, „Adam Hanuszkiewicz”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/1451/adam-hanuszkiewicz> (24.04.2021)

648 *Antigone*: Wiener Festwochen Premiere: 13.06.1973 im Museum des 20. Jahrhunderts. Gastspiel des Teatr Mały mit Studierenden der Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (kurz PWST; Staatliche Theaterhochschule Warschau). Regie: Adam Hanuszkiewicz; Text: Sophocles; Musik: Maciej Małecki. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000”, S. 304; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/16993>. *Antigone* (*Antygona*) feiert am 11.01.1973 am Teatr Narodowy, Warszawa/Teatr Mały Premiere. Vgl. „Antygona”. *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10965/antygona> (24.04.2021).

649 Die Veranstaltungsreihe ‚Arena’ im Rahmen der Wiener Festwochen findet von 1970 bis 1976 statt und setzt schwerpunktmäßig auf experimentelles Theater, Avantgardetheater sowie Kabarett Produktionen als Ort gesellschaftskritischer, künstlerischer Auseinandersetzungen. 1973 wird die Reihe Arena’73 im Museum des 20. Jahrhunderts ausgetragen; von 1975 bis 1976 ist der ehemalige Auslands-Schlachthof St. Marx Veranstaltungsort der Arena’75 und Arena’76. Der Auslands-Schlachthof St. Marx wird 1976 aufgrund des drohenden Abrisses besetzt; auch als ‚Arena-Besetzung’ bekannt. Vgl. Dieter Schrage, „Am Beispiel der Arena-Besetzung-Öffentlichkeitsarbeit in der Alternativszene”, in: Clemens K. Stepina (Hg.), *Wiener Kulturmanagement in Theorie & Praxis. Akten des Symposiums 'Kulturmanagement in Wien 2005'*, Wien: Art & Science 2006, S. 43-47.

650 Adam Hanuszkiewicz (1924-2011), Regisseur und Schauspieler, war an bedeutenden polnischen Theaterbühnen tätig. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119109530>. 1968 übernahm er die Intendanz des Teatr Narodowy Warschau nach der Absetzung von Kazimierz Dejmek (1924-2002).

651 *Antygona*: Premiere: 11.01.1973 am Teatr Narodowy Warszawa/ Teatr Mały. Regie: Adam Hanuszkiewicz; Text: Sofokles; Musik: Maciej Małecki. Vgl.: „Antygona”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10965/antygona> (24.04.2021); Vgl. Osterloff, „Adam Hanuszkiewicz”.

652 GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1231841-3>. Nachfolge Organisation ist ab 1996 die „Akademia Teatralna Imienia Aleksandra Zelwerowicza” (Theaterakademie - Aleksander Zelwerowicz), GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/10159762-9>

653 Anna Chodakowska (*1948). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1146962592> . Vgl. Osterloff. „Adam Hanuszkiewicz” (2016). In: *Encyklopedia Teatru Polskiego*. URL: <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/1451/adam-hanuszkiewicz> (Zugriff 17.12.2020)

654 Tätig waren am Teatr Mały auch jene Schauspieler_innen des Ensembles der Hauptbühne, also des Nationaltheaters Warschau, die dort gerade nicht an einer laufenden Produktion arbeiteten. Vgl. Osterloff, „Adam Hanuszkiewicz”.

655 Vgl. Ebenda.

wird.⁶⁵⁶ Die Aufführung in Wien findet auf Polnisch ohne Simultanübersetzung statt; eine vorgetragene Zusammenfassung des jeweiligen Akts auf Deutsch leitet ein.⁶⁵⁷ Von den Kritiker_innen wird zwar die Performance der Schauspieler_innen hervorgehoben, allerdings bemängeln diese, dass es sich dabei noch um Auszubildende einer Theaterhochschule handelt und nicht um renommierte und ‚professionelle‘ Schauspieler_innen.⁶⁵⁸ Gotthard Böhm betitelt seine Rezension in *Die Presse* etwa mit „‚Antigone‘ mit Schülern”.⁶⁵⁹ Er bringt darin seine Verwunderung über die Unbeholfenheit dieser Schauspieler_innen aus Polen zum Ausdruck, wenn er schreibt: „[die] jungen Leute [...], die seltsam starr und unbeholfen sind im Körperlichen, was verwundert, denkt man an die Tradition des russischen Theaters oder an die Bemühungen Grotowskis”.⁶⁶⁰ Auffällig ist, dass der Rezensent dabei auf Jerzy Grotowskis Theaterarbeit verweist. Böhm muss wohl in seiner Kritik davon ausgegangen sein, dass Grotowskis Arbeit mit dem Schauspieler⁶⁶¹ und die in *Für ein armes Theater* ausgeführten „Körperübungen”⁶⁶² in den 1970er Jahren auch zum Standardprogramm Staatlicher Theaterhochschulen in Polen und Repertoiretheaterbühnen wie dem Nationaltheater Warschau gehört haben. Auch drückt sich Grotowskis Schaffen Anfang der 1970er Jahre bereits in paratheatralen Projekten und außerhalb regulärer Theaterbühnen aus.⁶⁶³ Überdies wirkt der Hinweis auf die Tradition des russischen Theaters in dieser Rezension zu ‚Theater aus Polen‘ zugleich etwas unbeholfen,⁶⁶⁴ lässt doch Böhm’s Kommentar darauf schließen, dass ihm das Theater Adam Hanuszkiewiczs sowie die damals gegenwärtige Theaterlandschaft in Polen umfänglich nicht bekannt war.⁶⁶⁵

Der Kritiker der *Volksstimme*⁶⁶⁶ findet wiederum Gefallen an der Produktion. Er hebt die Schauspielkunst der Studierenden hervor, die elaborierter als jene in Österreich sei.⁶⁶⁷ Im Fokus

656 Bspw. f.h.w, „Die gewöhnliche Antigone”, *Volksstimme*, 15.06.1973, S. o.A.

657 Gotthard Böhm (gob), „Antigone mit Schülern”, *Die Presse*, 15.06.1973, S. o.A.

658 Vgl. Ebenda; bbr, „Der Theaterdirektor und sein Nachwuchs”, *Arbeiter-Zeitung*, 15.06.1973, S. 12.

659 Böhm, „Antigone mit Schülern”, S. o.A.

660 Ebenda.

661 Zum Fokus auf meist männliche Schauspieler in Jerzy Grotowskis Schaffen, vgl. Gabriele C. Pfeiffer, „Das röhrende Er und fiesende Sie. Notate zur Auflösung des Subjekts am Beispiel des *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*”, in: Friedemann Kreuder et al. (Hg.), *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld: transcript 2012, S. 325-338, hier S. 328.

662 Grotowski, *Für ein armes Theater*, S. 143.

663 Das Schaffen Jerzy Grotowski wird in fünf Perioden eingeteilt. „Paratheatre” (1969-78) gilt als zweite Phase. Vgl. dazu: Lisa Wolford/Richard Schechner (Hg.), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge 1997.

664 Vgl. Böhm, „Antigone mit Schülern”, S. o.A.

665 Zur Theaterarbeit Hanuszkiewicz (deutschsprachige Forschungsliteratur), vgl. u.a. Małgorzata Sugiera, „Elemente der Massenkultur im Theater von Adam Hanuszkiewicz”, in: Günter Ahrends/ Hans-Jürgen Diller (Hg.), *Unconventional Conventions in Theatre Texts*, Tübingen: Narr 1990, S. 79-86 (= Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, 6.).

666 Die *Österreichische Volksstimme* ist als Tageszeitung zwischen 1945 und 1991 erschienen; Zentralorgan der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ), vgl. Wien Geschichte Wiki, „Volksstimme”, *Wien Geschichte Wiki*, 12.07.2019, 13:53, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Volksstimme&oldid=370888> (24.04.2021); Siehe auch: Maria Bianca Fanta, *Arbeiter der Feder. Die Journalistinnen und Journalisten des KPÖ-Zentralorgans ‚Österreichische Volksstimme‘ 1945-1956*, Graz: CLIO 2016.

667 Vgl. f.h.w, „Die gewöhnliche Antigone”, S. o.A.

seiner Begeisterung steht dabei die Befähigung, „zeitgemäßes Theater“ zu machen, welche er bei „lokalen ‚Größen‘“⁶⁶⁸ in Österreich vermisste. So wird hier einerseits das schauspielerische Können der Jungschauspieler_innen aus Polen unterstrichen, andererseits auch ein subtiler politischer Kommentar des Rezensenten deutlich. Denn nicht die aktuelle „Theaterrealität“⁶⁶⁹ in Polen, sondern jene in Österreich sei betrübnerregend, insbesondere vom politischen Standpunkt des Publizisten des Zentralorgans der Kommunistischen Partei Österreichs aus gesehen. Der Kritiker unterstreicht, dass in einer vom Kapitalismus geprägten Theaterrealität gewisse Theaterpraktiken zum Scheitern verurteilt seien, während sie in Polen wiederum florieren würden.⁶⁷⁰ So lautet sein Fazit, die polnische und österreichische Theaterrealität sei „wahrhaft durch Welten voneinander getrennt“⁶⁷¹ – im Sinne einer positiven Auslegung des zeitgemäßen Theaters in Polen.

Ein Jahr darauf, 1974, ist erstmals das Stary Teatr aus Krakau mit zwei Gastspielen im Programm der Festwochen vertreten. Dem „Stary Teatr [...] geht ein guter Ruf voran, der schon kontinentalen Widerhall findet“⁶⁷², schreibt Hugo Huppert in der *Volksstimme*. Zu sehen ist die Inszenierung *Proces*⁶⁷³ in der Regie des renommierten Regisseurs Jerzy Jarocki am Theater an der Wien. Huppert betont dabei den Scharfsinn des Ensembles, wenn er meint: „Jedes Detail wird hier ‚hauptsächlich‘“.⁶⁷⁴ Diese Produktion des Stary Teatr ist eine von zwei Kafka-Produktionen bei den Festwochen 1974 anlässlich seines 50. Todesjahres. Gezeigt werden zwei Versionen von Dramatisierungen von Franz Kafkas Roman *Der Prozess*.⁶⁷⁵ Die eine obengenannte Inszenierung des Stary Teatr, die zweite unter dem Titel *The Trial* der Londoner Theater Group.⁶⁷⁶ Letztere setzt sich im Rahmen der alternativen Programmreihe ‚Arena 74‘ experimentell mit dem Stoff auseinander.⁶⁷⁷ In der Rezeption der beiden Kafka-Produktionen finden sich mehrheitlich positive

668 Ebenda.

669 Ebenda.

670 Vgl. Ebenda.

671 Ebenda.

672 Hugo Huppert, „Ist das Verhängnis unentrinnbar?“, *Volksstimme*, 18.06.1974, S. o.A.

673 *Proces*: Wiener Festwochen Premiere: 15.06.1974 am Theater an der Wien. Gastspiel des Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej. Regie: Jerzy Jarocki; Text: Franz Kafka (Übersetzung/polnische Version und Bühnenvariante: Bruno Schulz); Bühnenbild: Lidia Minticz, Jerzy Skarzynski; Musik: Stanisław Radwan. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 305; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1974“, S. 3; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/12130>. *Proces* feiert am 13.07.1973 am Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków Premiere. Vgl. „Proces“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/8239/proces> (24.04.2021)

674 Huppert „Ist das Verhängnis unentrinnbar?“, S. o.A.

675 *Der Prozess* (Erstausgabe 1925). GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/4099250-0>. Auch 45 Jahre später bei den Wiener Festwochen 2019 findet sich Kafkas Roman *Der Prozess* wieder. Dieses Mal erneut als Produktion eines Regisseurs aus Polen, Krystian Lupa, der eine kritische Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen politischen Situation sowie des Kunstbetriebs in Polen unternimmt. Vgl. Kapitel 2.2.7.

676 *The Trial* der Londoner Theater Group in der Regie von Steven Berkoff. Die Produktion wurde im Theater im Künstlerhaus bei den Wiener Festwochen 1974 im Rahmen der ‚Arena 74‘ zur Aufführung gebracht. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/12129>; Vgl. o.A. „Unheimliches, Spaßhaftes“, *Die Furche*, 22.06.1974, S. o.A.

677 Vgl. Ebenda.

Besprechungen des Sary Teatr. Die Kritiker_innen heben den „sehr packende[n] Darsteller“⁶⁷⁸ Jan Nowicki⁶⁷⁹ als Josef K. sowie die „durchwegs vorzüglichen Mitwirkenden“⁶⁸⁰ hervor, darunter die Schauspielerin Teresa Budzisz-Krzyanowska.⁶⁸¹ Auch werden die „starke[n] Eindrücke“⁶⁸² betont, die die Inszenierung hinterlassen haben muss, sofern sich das Publikum nicht von den „schrillen und keifenden Stimmen der Simultanübersetzung“⁶⁸³ über Kopfhörer hat nervieren lassen und dem Bühnengeschehen ernst gefolgt ist, wie aus dem Bericht von Gotthard Böhm in *Die Presse* hervorgeht. Er wie auch Fritz Koselka in der *Wiener Zeitung* betonen den politischen Impetus in der Dramatisierung von Franz Kafkas Roman.⁶⁸⁴ Bei Jarockis Inszenierung tritt dabei ein Mix aus „Realistik, Hintergründigkeit und Groteskheit“⁶⁸⁵ in den Vordergrund. Auch sind indirekte Bezüge zur jeweiligen politischen Situation in Polen herauszulesen. Jarockis Inszenierung erzeugt durch die Nüchternheit im Einsatz von Bühnenmittel und durch die stark verkürzte Bearbeitung die „erzielte Unheimlichkeit“⁶⁸⁶, wie Fritz Koselka festhält.

Eine weitere vom Sary Teatr produzierte Inszenierung bei den Wiener Festwochen 1974 ist *Die Aufgabe*⁶⁸⁷ in der Regie von Romana Próchnicka.⁶⁸⁸ Die Aufführungen finden in Wien am Theater Die Tribüne statt. Es handelt sich dabei um ein Zwei-Personen Stück nach der Vorlage *Die Aufgabe* von Hans Krendlesberger.⁶⁸⁹ Próchnicka setzt sich bereits zum zweiten Mal mit einem Werk des ‚österreichischen‘ Autors Krendlesberger auseinander.⁶⁹⁰ Die Regisseurin aus Polen, eine „vorzügliche Interpretin [d]es Stücks [,] kann was“⁶⁹¹, so der Kommentar von Paul Blaha im *Kurier*.

678 Fritz Koselka, „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“, *Wiener Zeitung*, 18.06. 1974, S.o.A.

679 Jan Nowicki (*1939), Schauspieler; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/120183803>

680 Koselka. „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“, S.o.A.

681 Teresa Budzisz-Krzyanowska (*1942), Schauspielerin; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/173916376>

682 Koselka. „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“, S.o.A.; o.A. „Unheimliches, Spaßhaftes“, S. o.A.

683 Gotthard Böhm, „Diesmal mit Atmosphäre“, *Die Presse*, 17.06.1974, S. o.A.

684 Vgl. Koselka. „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“, S.o.A.

685 Ebenda.

686 Koselka. „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“, S.o.A.

687 *Die Aufgabe*: Wiener Festwochen Premiere: 15.05.1974 am Theater Die Tribüne. Gastspiel des Sary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej. Regie: Romana Próchnicka; Text: Hans Krendlesberger; Bühne: Wolfgang Müller-Karbach. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 305. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/13652>. Die Premiere von *Die Aufgabe* fand als Vorausbeitrag zu den Wiener Festwochen statt. Der Programmstart zu den Wiener Festwochen 1974 war am 26.05.1974. Vgl. Hugo Huppert, „Zur ‚Aufgabe‘ gezwungen“, *Volksstimme*, 17.05.1974, S. o.A. Das Stück *Die Aufgabe* feiert unter dem Inszenierungstitel *Zadanie* (*Die Aufgabe*) am Sary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków am 19.12.1970 Premiere. Vgl. „Zadanie“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/22901/zadanie> (24.04.2021)

688 Romana Próchnicka (1933-2020), Schauspielerin und Regisseurin. Am Teatr Sary war sie von 1975-1980 tätig. Vgl. „Romana Próchnicka“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/3858/romana-prochnicka> (24.04.2021)

689 Hans Krendlesberger (1925-1995), Rundfunkregisseur und Dramatiker; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118852558>

690 *Wywiad* (*Das Interview*) ist eine weitere Inszenierung basierend auf Hans Krendlesberger Text *Das Interview*, welchen Próchnicka ein Jahr zuvor am Sary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej inszeniert hat. Vgl. „Wywiad“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/22900/wywiad> (24.04.2021)

691 Paul Blaha, „Schicksal für Millionen“, *Kurier*, 17.05.1974, S. o.A.

Interessant sind die Bezüge zum Schriftsteller Sławomir Mrożek, die Blaha zieht. Denn „sie [Próchnicka; Anm. S.T.] nimmt es von der Mrozek-Ecke. Es fällt ihr immer etwas ein“.⁶⁹² Ferner wird in einer weiteren Rezension der Zusammenhang zum ‚Absurden Theater‘ hergestellt, mit dem Mrożek verbunden wird.⁶⁹³ Der Kritiker von *Die Presse* interessiert sich dabei aber mehr für den „österreichische[n] Sprößling des absurden Theaters der frühen sechziger Jahre“,⁶⁹⁴ sieht er doch den Autor des Stücks *Die Aufgabe*, Hans Krendlesberger, aufgrund der von ihm verwendeten verfremdeten Alltagsthematik und -sprache mit dieser Stilrichtung verknüpft.⁶⁹⁵

Im Programm von 1974 findet sich eine weitere Produktion mit dem Fokus Polen. Es ist die Arbeit *Maria Stuart* des in Wien geborenen ‚polnischen‘ Regisseurs Erwin Axer. Es bleibt jedoch nur bei einem Vermerk dieser Produktion im Wiener Festwochen-Programmbuch.⁶⁹⁶ Denn die für die Festwochen geplante Premiere am 12. Juni 1974 musste aufgrund von Modernisierungsmaßnahmen und Umbauarbeiten am Akademietheater Wien verschoben werden.⁶⁹⁷ Dies geht u.a. aus den Kritiken der schließlich im Herbst 1974 im Rahmen der Wiedereröffnung des Akademietheaters nun tatsächlich aufgeführten Inszenierung von *Maria Stuart* hervor.⁶⁹⁸ Darüber hinaus gibt die Angabe „Neuinszenierung“⁶⁹⁹ im von Minna von Alth erarbeiteten Band *Burgtheater 1776-1976* gleichfalls einen Hinweis auf die im Programm der Festwochen angekündigte aber nicht stattgefundene Produktion, so es sich bei der darin erfassten Produktion *Maria Stuart* in der Regie von Erwin Axer (schließlich mit Premiere am 19. Oktober 1974 auf der Bühne des Akademietheaters) ansonsten um eine Wiederaufnahme gehandelt haben müsste.⁷⁰⁰ Vor dieser Premiere im Oktober am

692 Ebenda.

693 Vgl. k.k., „Mit Datumstempel“, *Die Presse*, 17.05.1974, S. o.A.

694 Ebenda.

695 Vgl. Ebenda.

696 *Maria Stuart*: Wiener Festwochen Premiere: 12.06.1974 am Akademietheater Wien (Absage!). Regie: Erwin Axer; Text: Friedrich Schiller; Bühnenbild und Kostüme: Ewa Starowieyska. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1974“, S. 6.

697 Vgl. Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 52. Jan Niedziela unterstreicht zudem, dass Axer und Starowieyska bei der Inszenierung von *Maria Stuart* am Akademietheater Wien „die Konzeption der Warschauer STUART zur Gänze wiederholt“ haben und verweist auf Probenfotos beider Inszenierungen. Ebenda. S. 53-56. *Maria Stuart* in der Regie von Axer am Teatr Współczesny, Warszawa mit Premiere am 15.10.1969. Vgl. „Maria Stuart“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7838/maria-stuart> (24.04.2021)

698 Vgl. Haku, „„Maria Stuart“ - doch besser als ihr Ruf“, *Salzburger Volksblatt*, 30.09.1974, S. o. A.; Duglore Pizzini, „Anatomie eines Debakels“, *Wochenpresse*, 25.09.1974, S. o. A.; Vgl. auch: Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 52. *Maria Stuart*: Premiere Akademietheater: 19.10.1974 (davor bereits Gastspiele 18.09.1974 und 2.10.1974 am Theater an der Wien; 22.09.1974 am Landestheater Innsbruck, am 28.09.1974 am Landestheater Salzburg). Produziert vom Burgtheater Wien. Regie: Erwin Axer; Text: Friedrich Schiller; Bühne und Kostüme: Ewa Starowieyska. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/15836>. Vgl. auch: Minna von Alth/Gertrude Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. Bd 1: *Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, Wien: Ueberreuter 1977, S. 810.

699 Ebenda.

700 Vgl. Ebenda. Für eine Detailanalyse der Inszenierung *Maria Stuart* (1974) am Akademietheater Wien, vgl. Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den

Akademietheater ist die Inszenierung u.a. als sogenannte „Einspielaufführung“⁷⁰¹ an zwei Terminen am Theater an der Wien im September zu sehen. Die Theaterkritikerin Duglore Pizzini spricht allerdings in der *Wochenpresse* von „wahrhaft tödliche[m] Theater“.⁷⁰² Nach den ersten Auftritten in Wien am Theater an der Wien folgen Gastspiele an Landes- sowie Stadttheaterbühnen der Bundesländer, wie dem Landestheater Innsbruck.⁷⁰³ Gelten die Rezensionen vom Auftritt des Ensembles in Innsbruck als Referenzpunkt, ist es für Richard Winger einerseits ein „trauriges Debakel“, an dem der Regisseur Axer kläglich gescheitert sei, sowie eine „schleppende Aufführung: quälend in ihrer Langatmigkeit, bedrückend in ihrer Unbeholfenheit“.⁷⁰⁴ Andererseits befindet Jutta Höpfel von der *Tiroler Tageszeitung*⁷⁰⁵ die Produktion als ein „Ereignis“, das „bis unter die Haut spürbar war“.⁷⁰⁶ Die Rezeption fällt allerdings nicht immer so positiv aus. Viktor Reimann⁷⁰⁷, langjähriger Kolumnist und Verfasser der 1974 in der *Kronen Zeitung* publizierten 42-teiligen antisemitischen Serie „Die Juden in Österreich“⁷⁰⁸, der bereits 1936 in Österreich der illegalen NSDAP angehört hatte,⁷⁰⁹ spricht von Axers Regiearbeit als „Fehlleistung“.⁷¹⁰ Trotzdem wird die Bedeutung Erwin Axers im Kontext einer internationalen Theaterszene betont, wie auch Richard Winger unterstreicht, der Axer als „eine[n] der führenden Regisseure im internationalen Theater“⁷¹¹ beschreibt. Seit Axers Inszenierung von Thomas Bernhards *Ein Fest für Boris*⁷¹² im Februar 1973 am Akademietheater/Junge Burg ist Axer in Wien ein prominenter Regisseur, der an Theaterbühnen in Österreich meist gemeinsam mit der Bühnenbildnerin Ewa Starowieyska arbeitet.⁷¹³ Bis in die 1990er Jahre inszeniert er zahlreiche Stücke an Wiener Theaterbühnen wie Burgtheater und

Jahren 1973-1985“, S. 51-69

701 Haku, „„Maria Stuart“ - doch besser als ihr Ruf“, S. o. A.;

702 Pizzini, „Anatomie eines Debakels“, S. o. A.

703 Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 809-810.

704 Richard Winger, „Theater an dem alle scheitern“, *Kronen Zeitung*, 24.09.1974. S. o.A.

705 Die *Tiroler Tageszeitung* ist die Tageszeitung des Bundeslandes Tirol. Sie wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges seit Juli 1945 herausgegeben; zu den Chefredakteuren zählte in den 1970er und 1980er Jahren der Journalist Hans (Johann) Thür, ein „ehemaliger Hitlerjugend-Scharführer und Redakteur beim *Völkischen Beobachter*“, vgl. Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, S. 247.

706 Jutta Höpfel, „Schiller gilt noch“, *Neue Tiroler Zeitung*, 24.09.1974, S. o. A.

707 Viktor Reimann (1915-1996); Journalist, Redakteur und Politiker (Verband der Unabhängigen, VdU). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/128933623>. Zur Person Reimann und seinen antisemitischen Schriften, vgl. u.a. Heinz Wassermann, *Zuviel Vergangenheit Tut Nicht Gut!*. *Nationalsozialismus im Spiegel der Tagespresse der Zweiten Republik*, Wien [u.a.]: StudienVerlag 2000.

708 Zu „Die Juden in Österreich“, vgl. Christian Pape, „Die Juden in Österreich (Viktor Reimann, 1974)“, in: Wolfgang Benz/Brigitte Mihok (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus*. Bd. 6: *Publikationen*, Berlin: De Gruyter Saur 2013, S. 325-326.

709 Vgl. Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, S. 246.

710 Viktor Reimann, „Sex statt Macht ...“, *Kronen Zeitung*, 21.10.1974, S. o. A.

711 Richard Winger, „Theater an dem alle scheitern“, *Kronen Zeitung*, 24.09.1974, S. o.A.

712 *Ein Fest für Boris*: Premiere: 2.02.1973 am Akademietheater Wien/Junge Burg. Regie: Erwin Axer; Text: Thomas Bernhard; Bühne: Ewa Starowieyska. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 801; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/7823>

713 Vgl. Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“.

Akademietheater. Axer zeichnet so insgesamt für zehn an Theaterbühnen in Wien erarbeitete Inszenierungen für die Regie verantwortlich.⁷¹⁴ Und es ist auch Erwin Axer, der als erster ein Stück von Thomas Bernhard in Polen zur Aufführung bringt.⁷¹⁵

Eine weitere wichtige Persönlichkeit im Zusammenhang von ‚Theater aus Polen‘ in Österreich ist der bereits erwähnte Autor Sławomir Mrożek. Er wird zu den erfolgreichsten und meistgespielten Dramatiker_innen aus Polen auf deutschsprachigen Bühnen gezählt.⁷¹⁶ Die Beliebtheit seiner Theaterstücke in den 1960er Jahren beruht auf „ihrer Universalität und ihres treffsicheren grotesken Witzes“⁷¹⁷ (u.a. werden die drei „populären Einakter“⁷¹⁸ 1963 bei den Wiener Festwochen am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus inszeniert), und sie setzt sich auch in den 1970er und 1980er Jahren im deutschsprachigen Raum fort, wie Susanne Misterek festhält.⁷¹⁹ Der „wahre Mrożek-Boom“⁷²⁰ der 1960er Jahre wiederholt sich jedoch nicht mehr.⁷²¹ Bemerkenswert ist allerdings, dass an renommierten Wiener Theaterbühnen wie dem Burg- und Akademietheater bis 1976 kein einziges Theaterstück Mrożeks inszeniert wird.⁷²² Auch nach 1976 bleibt die Mrożek-Rezeption an diesen beiden Theaterbühnen der Anzahl nach verhalten. Erfasst werden konnten insgesamt zwei Inszenierungen; eine 1976 am Akademietheater und eine 1996 am Burgtheater Wien.⁷²³

Die Literaturwissenschaftlerin Susanne Misterek unterstreicht in ihrer Studie 2002, dass Mrożeks auch bei den Wiener Festwochen zur Aufführung gebrachte Werk *Emigranten* (*Emigranci*)⁷²⁴ als

714 Jede dieser Inszenierung entstand unter Mitwirkung der Bühnenbildnerin Ewa Starowieyska. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 801, S. 810, S. 817; Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S. 25, S. 51, S. 56, S. 68, S. 79, S. 97. Für den Zeitraum 1973 bis 1985 hält Jan Niedziela neun Inszenierungen fest, vgl. Jan Niedziela, „Auf der Suche nach dem Thalerhof oder Mrożeks Reise nach Guantanamo“, in: Więckowski/Tino/Niedziela (Hg.), *Es war Leben, kein Schauspiel*, S. 15-17, hier S. 15.

715 *Święto Borysa* (*Ein Fest für Boris*). Premiere: 4.11.1976 am Teatr Współczesny, Warszawa. Regie: Erwin Axer; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung: Barbara L. Surowska und Karol Sauerland); Bühnenbild: Ewa Starowieyska. Vgl. „Święto Borysa“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*.

716 Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 224.

717 Ebenda, S. 234.

718 Ebenda, S. 393.

719 Vgl. Ebenda, S. 224.

720 Herta Schmid unterstreicht, dass das Stück *Tango* 1966 diesen ‚Boom‘ erzeugte. Vgl. Schmid, „Mrożek auf deutschsprachigen Bühnen“, S. 182.

721 Vgl. Ebenda, S. 224.

722 Vgl. dazu die Dokumentation der Aufführungen am Burgtheater und Akademietheater: Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1-2. Auch in der Datensammlung *Theadok* ist kein Datensatz zu einer Inszenierung eines Theaterstückes von Mrożek bis 1976 am Burgtheater und Akademietheater Wien verzeichnet.

723 *Die Polizei*: Premiere am Akademietheater: 09.10.1976. Regie: Vojtěch Jasný; Text: Sławomir Mrożek; Bühne: Karl Schneider. Vgl. Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S.16. *Theadok* Identifier: <https://theadok.at/performance/11183>; *Tango*: Premiere am Burgtheater: 24.02.1996. Regie: Konstanze Lauterbach; Text: Sławomir Mrożek; Bühne: Helmut Stürmer. Vgl. Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S. 195. *Theadok* Eintrag: <https://theadok.at/performance/24978>

724 Erstveröffentlichung: 1974. Zum Werk Mrożeks *Emigranci* (*Emigranten*), vgl. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/4569884-3>. Die Übersetzung ins Deutsche von Christa Vogel erschien 1975, vgl. Sławomir Mrożek,

jenes letzte Stück gilt, welches im deutschsprachigen Raum nachhaltig rezipiert wird.⁷²⁵ Die Inszenierung im Rahmen der Festwochen findet 1976 im Kleinen Theater im Konzerthaus in der Regie von Hermann Kutscher statt.⁷²⁶ Thematisch in das Kleinbühnenprogramm der Festwochen eingeteilt, scheint die Inszenierung als „brillant-gescheites Stück, fabelhaft gespielt, hinreißend inszeniert: ein Abend, wie man ihn lange nicht erlebt hat“⁷²⁷ in den Rezensionen auf. Brillanz wird dem Regisseur, den zwei Schauspielern sowie dem Autor zugesprochen.⁷²⁸ In diesem Zwei-Personen-Stück – zwei sich in der Emigration befindende Männer (AA und XX) aus Osteuropa verbringen den Silvesterabend gemeinsam im Kellergeschoss⁷²⁹ – verdeutlicht Mrożek das Thema Emigration als „eine Modellsituation unserer Zeit“⁷³⁰, so der Kritiker Karl Maria Grimme in der *Furche*. Er unterstreicht mit dieser Annahme die ein Jahr zuvor bereits in der deutschen Presse erschienene Feststellung, dass der in *Emigranten* dargelegte Fall allgemeingültig sei und das Stück somit zu einem „Exempelstück“⁷³¹ mache. Zudem folgen auch an Theaterbühnen in Österreich weitere Inszenierungen dieses Mrożek-Stücks.⁷³² Noch im selben Jahr wird es an den Kammerspielen in Innsbruck sowie am Stadttheater Klagenfurt inszeniert.⁷³³

Drei Jahre später finden im Rahmen der Wiener Festwochen 1979 zwei Gastspiele des Jüdischen Staatstheaters Bukarest statt. Auf den ersten Blick scheint es sich hier nicht um Inszenierungen der Kategorie ‚Theater aus Polen‘ zu handeln. Doch für die Regie der beiden Gastspiele *Der Dibbuk*⁷³⁴

Emigranten, übers. v. Christa Vogel, Berlin: Henssel 1975. Die österreichische Erstaufführung erfolgt am 18.12.1975 am Kellertheater im Ursulinenhof in Linz. Vgl. Josef Lassl „Sinnloses Exilleben“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 20.12.1975, S. o.A. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18571>.

725 Vgl. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 229.

726 *Emigranten*: Wiener Festwochen Premiere: 22.05.1976 [auch 20.05., 21.05.1976] am Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus. Regie und Bühnenbild: Hermann Kutscher; Text: Sławomir Mrożek (Übersetzung: Christa Vogel); Bühne: Kostüme Agnes Laurent. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 308; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18574>.

727 Eleonore Thun, „Herrliches Duo“, *Wochenpresse*, 26.05.1976, S. o.A.

728 Vgl. u.a. Rudolf John, „Leben aus dem Koffer“, *Kurier*, 24.05.1976, S. o.A.

729 Vgl. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 226.

730 Karl Maria Grimme (K.M.G.), „Der Osten spricht“, *Die Furche*, 29.05.1976, S. 13.

731 Sybille Wirsing, „Die Fremden unter uns. Sławomir Mrożeks ‚Emigranten‘ im Berliner Schloßpark-Theater, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), 27.09.1975, zit. n. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 227.

732 Wie z.B. am Landestheater Innsbruck/Kammerspiele im Oktober 1976 und am Innsbrucker Kellertheater im Januar 1980. Gerd Jäger spricht 1975 in *Theater heute* nach der deutschsprachigen Erstaufführung von *Emigranten* am 22.05.1975 im Schlosspark-Theater in Berlin (West) davon, dass „dieses Stück [...] seinen Weg durch die deutschen Theater machen [wird]“. Gerd Jäger, „Mrożeks ‚Emigranten‘, *Theater heute* 15/7, 1975, S. 6.

733 Das Stück *Emigranten* wird 1976 an den Kammerspielen in Innsbruck und am Stadttheater Klagenfurt inszeniert. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18575>; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18573>.

734 *Der Dibbuk*: Wiener Festwochen Premiere: 27.05.1979. Gastspiel des Jüdischen Staatstheaters Bukarest auf der Bühne des Theaters an der Wien. Regie und Inszenierung: Jakub Rotbaum, Franz Auerbach; Text: S. An-ski; Musikal. Leitung: Adalbert Winkler; Musik: Joel Engel, Henech Kohn, Haim Schwartzman; Ausstattung: Alexander Jedrzejewski; Jadwiga Przeradzka; Choreografie: Trixy Checais, Tilde Urseanu. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1979“, S. 11; Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 313. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/6698>

und *Das große Los*⁷³⁵ zeichnet auch der in Polen geborene Regisseur und Theaterdirektor Jakub Rotbaum⁷³⁶ für Regie verantwortlich. Rotbaum, der in den 1920er Jahren im ersten jiddischen Kabarett „Azazel“ in Warschau inszenierte, 1949 nach Polen zurückkehrte und zwischen 1951 und 1962 das Teatr Polski in Wrocław leitete⁷³⁷, bearbeitet das Stück *Das große Los* (oder *Der große Gewinn*)⁷³⁸ von Sholem Aleykhem⁷³⁹ neu. Rotbaums Neubearbeitung wird in Wien allerdings nicht gewürdigt. Seine Regie wirke „etwas altbacken“, „simpel“ und „konventionell“⁷⁴⁰, schreibt der Kritiker Harald Sterk in der *Arbeiter-Zeitung*. Das Stück wird überdies auch als „eingefrorene[s] Theater“⁷⁴¹ wahrgenommen. Einzig György Sebestyén spricht in der *Wiener Zeitung* positiv über die „herzerwärmende Einfachheit und Güte“ des Stücks, das er als „musikalische Volkskomödie“⁷⁴² versteht. Den Rezensionen zur Inszenierung *Der Dibbuk* aus Zeitungen wie *Die Presse*, *Volksstimme*, *Wiener Zeitung* ist hingegen kein Verweis auf die Regie Jakub Rotbaums zu entnehmen, so darin der Künstler und Maler Franz Auerbach als Regisseur des Gastspiels angeführt wird, mit der Kritik es „geradlinig, einfach, fast konventionell“⁷⁴³ inszeniert zu haben, wie Helmut Strutzmann in der *Wiener Zeitung* feststellt. Von großer Wichtigkeit sind daher die im Jubiläumsband *Wiener Festwochen 1951-2001* festgehaltenen Informationen zur Chronik der Festwochen, die Franz Auerbach und Jakub Rotbaum als Regisseure beider Inszenierungen (Gastspiele) festhalten.⁷⁴⁴

Erstmals „alternative[s] Theater“⁷⁴⁵ aus Polen, respektive Produktionen der alternativen Theaterszene, bieten die Festwochen 1979. Die Bezeichnung ‚alternatives Theater‘ (polnisch: teatr alternatywny) ist in Polen erst seit der Wende der 1970er und 1980er Jahre für eine Bewegung in

735 *Das große Los*: Wiener Festwochen Premiere: 29.05.1979. Gastspiel des Jüdischen Staatstheaters Bukarest auf der Bühne des Theaters an der Wien. Regie und Inszenierung: Jakub Rotbaum, Franz Auerbach; Text und Komposition: Sholem Aleykhem; Musikal. Leitung: Adalbert Winkler; Musik: Joel Engel, Henech Kohn, Haim Schwartzmann; Ausstattung: Alexander Jedrzejewski; Jadwiga Przeradzka; Choreografie: Trixy Checais, Tilde Urseanu. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1979“, S. 11; Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 313. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/8301>

736 Jakub Rotbaum (1901-1994); Regisseur und Theaterdirektor, u.a. künstlerischer Leiter des Jüdischen Theaters in Wrocław; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119519143>

737 Anna Kuligowska-Korzeniewska, „Rotbaum, Jakub“, *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 19.11.2010, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Rotbaum_Jakub (22.04.2021).

738 Vgl. dazu: Brigitte Dalinger, *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2003, S. 140.

739 Sholem Aleykhem (1859-1916), Schriftsteller; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118795392>

740 Harald Sterk, „Lieber arm sein, aber glücklich“, *Arbeiter-Zeitung*, 31.05.1979, S. 18.

741 Ebenda..

742 György Sebestyén, „Im Zeichen gebrochener Tradition“, *Wiener Zeitung*, 31.05.1979, S. o.A.

743 Helmut Strutzmann, „Von der Macht des Mythos. Jüdisches Staatstheater Bukarest bei den Festwochen“, *Wiener Zeitung*, 29.05.1979, S. o.A.

744 Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 313.

745 Małgorzata Leyko, „Länder-Informationen im Überblick - Polen“, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 238-242, hier S. 239 (= Theatron, 52).

Gebrauch, die bereits in den 1950er Jahren begonnen hat, in Verbindung mit den Gründungen erster studentischer Theatergruppen in Polen steht und im Verlauf unterschiedliche Erscheinungsformen hervorgebracht hat.⁷⁴⁶ Die 1970er und 1980er Jahre stellen aufgrund gesellschaftspolitischer Umbrüche einen Höhepunkt für die alternative Theaterszene Polens dar,⁷⁴⁷ auch weil sich, wie die Theaterwissenschaftlerin Aldona Jawłowska unterstreicht, ab 1970 eine Transformation dieser Bewegung abzeichnet und nach den ästhetischen Experimenten der 1960er Jahre erneut hochpolitische Inhalte im Fokus der Theaterarbeit stehen.⁷⁴⁸

Unter die alternativen Theatergruppen, die während der 1970er und 1980er Jahre im Rahmen der Wiener Festwochen eingeladen werden und deren Produktionen Bezüge zur aktuellen politischen Situation in der Volksrepublik Polen herstellen, fällt das seit 1966 bestehende „Teatr STU“ (Theater STU).⁷⁴⁹ 1979 wird ihre Produktion *Operette*⁷⁵⁰ in der Regie von Krzysztof Jasiński⁷⁵¹ und basierend auf dem Stück *Operette (Operetka)*⁷⁵² von Witold Gombrowicz⁷⁵³ am Festwochenspielort Theater im Zelt im Prater zur Aufführung gebracht. Das Zelt stellte das Teatr STU selbst bereit. Es wurde von weiteren Produktionen und Theatergruppen während des Festivals am Standort Prater verwendet und bot Raum für Alternatives.⁷⁵⁴ Allerdings findet sich keine Ankündigung dieser Produktion im

746 Vgl. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988; Joanna Ostrowska/Juliusz Tyszk, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Poznań: UAM 2008. Vgl. auch: Tiefenbacher, „Das ‚Theater Węgajty‘ auf den Spuren Grotowskis“, S. 13-20.

747 Im Dezember 1970, in Folge des Arbeiter_innenaufstandes an der polnischen Ostseeküste in den Städten Gdynia, Gdańsk und Szczecin, kam es zum Sturz der Regierung von Władysław Gomułka (Erster Sekretär der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei, PVAP, 1956-1970). Auf Gomułka folgte Edward Gierek als Erster Sekretär der PVAP (1970-1980). Die Ära Gierek war durch wirtschaftliche Krisen und Repressionen gezeichnet, die 1980 schließlich zur Gründung der unabhängigen selbstverwalteten Gewerkschaft „Solidarność“ (Solidarität) führten (Vorsitzender: Lech Wałęsa). Anfang der 1980er Jahre verhängte der Erste Sekretär Wojciech Jaruzelski (von 1981-1989) und Ministerpräsident der Volksrepublik Polens (1981-1985) den Kriegszustand (auch: Kriegsrecht; polnisch ‚stan wojenny‘); die militärische Besetzung u.a. der Medien und Behörden, Repression, Aufhebung der Bürger_innenrechte (u.a. durch Ausgangssperren). Vgl. Borodziej, *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert*, S. 301-360; Andrzej Friszke, „Die kommunistischen Regierungen in Polen 1944/45 bis 1980“, Bingen (Hg.), *Länderbericht Polen*, S. 78-97; Andrzej Friszke, „Das Zeitalter der Solidarnosc 1980-1989“, in: Bingen (Hg.), *Länderbericht Polen*, S. 107-120.

748 Vgl. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, S. 142.

749 Das Teatr STU wird 1966 von Krzysztof Jasiński sowie Studierenden und Absolvent_innen der Staatlichen Hochschule für Theater - Ludwik Solski in Krakau gegründet. Seit 1997 ist es unter dem Namen Krakowski Teatr Scena STU (Krakauer Theater Scena STU) tätig. Vgl. „Teatr STU“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/455/teatr-stu> (24.04.2020); Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Archiwum Teatru Alternatywnego“, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=teatry> (24.04.2021).

750 *Operette*: Wiener Festwochen Premiere: Mai 1979 (keine genaues Datum zu eruieren) im Theater im Zelt/Prater Messeparkplatz. Gastspiel des Teatr STU. Regie Krzysztof Jasiński; Text: Witold Gombrowicz. Vgl. R. L., „Das Teatr Stu im Zelt: Im Formalen perfektes Theater“, *Volksstimme*, 24.05.1979, S. o.A.. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/10572>. *Operette (Operetka)* wird am Teatr STU, Kraków am 20.07.1978 aufgeführt (Premierendatum). Vgl. „Operetka“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10558/operetka> (24.04.2021)

751 Krzysztof Jasiński (*1943); Theaterregisseur, Gründer sowie Leiter des Teatr STU in Krakau.

752 Erstveröffentlichung: 1966, vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 260.

753 Witold Gombrowicz (1904-1969); Autor, Dramatiker. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118540645>. Gombrowicz lebte seit 1939 im Exil, in Argentinien und Frankreich.

754 Vgl. Hellmut Butterweck, „Verblödelter Gombrowicz“, *Die Furche*, 30.05.1979, S. o.A.; Rudolf U. Klaus, „Nicht gut, aber gut gemeint“, *Wiener Zeitung*, 24.05.1979, S. o.A. Der Kritiker Rudolf U. Klaus degradiert in der *Wiener*

Festwochen-Programmbuch von 1979, weil *Operette* ein Ersatz für die aus personellen Gründen – Unfall eines Schauspielers⁷⁵⁵ – abgesagte Inszenierung *Die Patienten* nach Motiven von Michael Bulgakows *Meister und Margarita* des Teatr STU ist.⁷⁵⁶ Das Teatr STU, von Jasiński und Krakauer Studierenden gegründet und bereits 1975 (mit einem Gastspiel in Villach)⁷⁵⁷ in Österreich eingeladen, wird im Wiener Festwochen-Programm als eine aus der „polnischen Papst-Stadt Krakau“ kommende Theatergruppe angepriesen, die „allgemein als die interessanteste Avantgarde-Truppe des Ostens“⁷⁵⁸ gilt. Der Publizist und Theaterkritiker Hans Haider ist allerdings nicht dieser Meinung, wenn er schreibt: „Ein verpatzter Auftakt. Unter allen auf Festivals herumgereichten polnischen Truppen, ist das aus einem Studententheater hervorgegangene ‚Stu‘ von vornherein eine zweite Wahl“.⁷⁵⁹ Zudem unterstreicht Haider in *Die Presse*, dass Anspielungen auf polnische Geschichte und Politik in der Produktion des Teatr STU in Österreich nicht verstanden worden und damit wirkungslos seien.⁷⁶⁰ Seine Rezension nimmt auch Bezug zum Theaterort, dem Theater im Zelt im Prater: Der Ort, „der Schlackenplatz“, sei „staubig“⁷⁶¹ und laut, keineswegs ansprechend. Großen Zuspruch erfährt bei Haider weder der von ihm auch als „‚Arena‘-Ersatz“⁷⁶² bezeichnete Spielort noch die Theaterarbeit des Teatr STU. Ein weiterer Kritiker, Rudolf U. Klaus, spricht von einem „Gauklerzelt“⁷⁶³ und würdigt die Produktion in *Die Presse* mit folgenden Schlagwörtern herab: „[D]er beinahe schon rührend entwaffnende Dilettantismus“, „mit naivem, frisch-fröhlich lärmendem, aber völlig unbetamten Polenblut-Temperament“ und „jeder Maturagschnas ist dagegen staatstheaterreif“.⁷⁶⁴ Nur in einigen wenigen Rezensionen, u.a. in der *Volksstimme*, werden die „[ü]beraus beeindruckend[en] theatralischen Möglichkeiten, die dieses Ensemble vorführt“⁷⁶⁵,

Zeitung das Zurverfügungstellen des Zeltens als „subkulturelle Entwicklungshilfe“.

755 Vgl. R. L., „Das Teatr Stu im Zelt: Im Formalen perfektes Theater“, S.o.A.

756 Siehe dazu die Ankündigung im Wiener Festwochen-Programm: *Die Patienten*: Premiere: 22.05.1979 im Theater im Zelt/Prater Messeparkplatz. Gastspiel des Teatr STU, Kraków im Rahmen der Veranstaltung „Das große Festival der internationalen Avantgarde“. Regie: Krzysztof Jasiński; Text: Michael Bulgakow (Textvorlage: *Meister und Margarita*) sowie Werke von F. Dostojewski, J. W. Goethe u.a.. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1979“, S. 35. Krzysztof Jasiński inszeniert *Meister und Margarita* (*Mistrz i Małgorzata pt. Pacjenci*) am Teatr STU bereits 1976 (Premierendatum: 18.11.1976). Vgl. „Pacjenci“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/6939/pacjenci> (24.04.2021)

757 Die Inszenierung *Exodus* des Teatr STU wurde am 4.05.1975 in Villach aufgeführt. Vgl. Theadok-Identifizier: <https://theadok.at/performance/17943>.

758 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1979“, S. 35.

759 Hans Haider, „Allegorie verhüllt. Das Krakauer ‚Teatr STU‘ im Festwochen-Zelttheater“, *Die Presse*, 25.05.1979, S. o.A.

760 Vgl. Ebenda.

761 Ebenda.

762 Ebenda. Haider versteht den Spielort ‚Theater im Zelt‘ als Ersatz für die zuletzt 1976 stattgefundene Veranstaltungsreihe ‚Arena‘ der Festwochen, darunter Theaterproduktionen experimentellen Theaters, die während der Intendanz von Ulrich Baumgartner veranstaltet wurden.

763 Rudolf U. Klaus, „Nicht gut, aber gut gemeint“, *Wiener Zeitung*, 24.05.1979, S. o.A.

764 Ebenda. Bei dem Kommentar ‚Polenblut-Temperament‘ ist ein Bezug zur Operette *Polenblut* von Oskar Nedbal, die 1913 im Carltheater in Wien uraufgeführt wurde, nicht auszuschließen.

765 R. L., „Das Teatr Stu im Zelt: Im Formalen perfektes Theater“, S. o.A.

hervorgehoben. Der Rezensent resümiert: „Formal perfekt gemachtes Theater, das ja unter anderem ein Markenzeichen polnischer Theaterkultur ist”.⁷⁶⁶

Der Autor und Publizist Witold Filler hält 1977 in seiner Publikation *Das zeitgenössische polnische Theater* über das Teatr STU fest, dass sich ihre Theaterarbeiten mit der Gegenkulturbewegung verbunden zeigen und bringt dies mit der Formulierung „Öffnung des Theaters”⁷⁶⁷ zum Ausdruck. Denn in der Regel, so Filler, spielt das Teatr STU auf einer „Fläche im Freien oder eine[m] beabsichtigt untheatralische[n] Raum”.⁷⁶⁸ Mit dem Spielort Theater im Zelt zeigt sich die Schwerpunktsetzung des Teatr STU nach offenen Räumen (bzw. Theaterschauplätzen) auch während der Wiener Festwochen erfüllt.

2.2.4 Interdisziplinarität und ‚alternatives Theater‘ aus Polen – die 1980er Jahre

Der Interdisziplinaritätsbegriff erhält im Kontext der Programmatik von Theaterfestivals in den 1980er Jahren mehr und mehr Bedeutung.⁷⁶⁹ Dies zeigt sich in der „Eigenschaft eines Festivals, verschiedene Kunstsparten zugleich zu präsentieren und nicht nur eine Form (das Theater, die Bildende Kunst) zu seinem Zentrum zu machen”⁷⁷⁰, so Jennifer Elfert. In der Programmgestaltung der Wiener Festwochen in den 1980er Jahren (ebenso auf den Fokus ‚polnische Produktionen‘ bezogen) bedeutet dies einerseits eine Berücksichtigung von Produktionen des ‚alternativen Theaters‘, darunter Aufführungen mit politischen Impetus und abseits von gängigen Sprechtheaterkonzepten, andererseits wurde Raum für Programmpunkte wie das erste „Microtheater-Festival” in Wien geschaffen, das 1986 im Schauspielhaus stattfand.⁷⁷¹ Neun Bühnen aus Europa waren bei diesem Festwochen-Programmpunkt vertreten. Mit „Bildern des Eigensinns”⁷⁷² – von Dada sowie Pop-Art beeinflusst – waren Objekte sowie Musik wichtige Bestandteile der Produktionen (manche in Richtung Performance-Kunst reichend). Zunächst belächelt, wahrscheinlich wegen des Fokus auf „Kleinkunst – Kunst im Kleinen”⁷⁷³, zeigte dieses Festival im Rahmen der Festwochen, dass hochwertiges Theater, so Wolfgang Freitag in *Theater der Zeit*, auch ohne hohes Budget veranstaltet werden könne.⁷⁷⁴ Denn das Festival in kleinem Rahmen setzte auf die Intensität des Erlebnisses durch die Nähe der Zuschauenden untereinander

766 Ebenda.

767 Witold Filler, *Zeitgenössisches polnisches Theater*, Interpress: Warschau 1977, S. 77.

768 Ebenda.

769 Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 133.

770 Ebenda.

771 Das Festival 1986 wurde von Christoph Bochdansky sowie Peter Ketturkat gestaltet. Vgl. Wolfgang Freitag, „‚Microtheater-Festival‘ in Wien”, *Theater der Zeit* 8, 1986, S. 70.

772 o.A. „Theater Mai/Juni”. In: Kunstmagazin Parnass Linz 1986, S. 96.

773 Freitag, „‚Microtheater-Festival‘ in Wien”, S. 70.

774 Vgl. Ebenda.

sowie zu den Schauspielenden.⁷⁷⁵ Eine dieser Gruppen, die 1986 im Rahmen des Microtheater-Festivals bei den Wiener Festwochen auftraten, war das „Teatr Ognia i Papieru” (Theater - Feuer und Papier).⁷⁷⁶ Das von Grzegorz Kwieciński⁷⁷⁷ 1978 gegründete Theater wird dem Figuren- und Objekttheater zugesprochen.⁷⁷⁸ Bei den Wiener Festwochen führt die Gruppe um Kwieciński ihre Produktion *Der Käfig*⁷⁷⁹ im Schauspielhaus Wien auf. Der „Bühnenzauber”⁷⁸⁰, der von dieser Inszenierung ausging, wie Wolfgang Freitag schreibt, betraf wohl das Element Feuer.⁷⁸¹ Denn ‚Feuer’ (polnisch: ogień) ist nicht nur Bestandteil des Namens dieser Theatergruppe, es gilt auch als ein konstitutives Element ihrer Theaterarbeit.⁷⁸²

Die experimentelle Tätigkeit und der Schwerpunkt Interdisziplinarität, den Elfert für Theaterfestivals in den 1980er Jahre feststellt, können in der Untersuchung ‚polnischer Produktionen’ bei den Wiener Festwochen an zwei weiteren Gastspielen bzw. Theatergruppen, deren Theaterarbeit(en) eine Erweiterung des Begriffs ‚Theater’ nahelegen, aufgezeigt werden. 1988 treten das Teatr KTO (Theater KTO)⁷⁸³ sowie die Theatergruppe „Akademia Ruchu” (Akademie der Bewegung)⁷⁸⁴ mit jeweils einem Gastspiel bei den Wiener Festwochen auf. Die Anfänge dieser Theatergruppen sind im studentischen Theater zu verorten. Sie stehen in Zusammenhang mit alternativem, politischem sowie studentischem Theater in Polen.⁷⁸⁵ So teilt der Theaterwissenschaftler Tadeusz Kornaś unter anderem die Gruppe Akademia Ruchu in seiner

775 Vgl. Ebenda.

776 Titel in Übersetzung der Verfasserin. Das „Teatr Ognia i Papieru” ist seit 1978 zuerst von Lublin aus, später in Łódź, aktiv. Vgl. Dariusz Kosiński et al. (Hg.), *Słownik Wiedzy o Teatrze*, Bielsko-Biala: Park 2005, S. 369.

777 Grzegorz Kwieciński (*1957); Bildender Künstler, Theaterregisseur, Gründer der Theatergruppe „Teatr Ognia i Papieru”; spezialisiert auf Figuren- und Objekttheater. Von 1986-2001 Direktor von Teatr Ognia i Papieru in Łódź. Vgl. „Grzegorz Kwieciński”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2769/grzegorz-kwiecinski> (24.04.2021)

778 Vgl. Kosiński et al. (Hg.), *Słownik Wiedzy o Teatrze*, S. 369.

779 *Der Käfig*: Wiener Festwochen Premiere: 4. 06. 1986 am Schauspielhaus Wien. Gastspiel des Teatr Ognia i Papieru im Rahmen des Microtheater-Festivals. Regie: Grzegorz Kwieciński; Text: Grzegorz Kwieciński. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000”, S. 328; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1986”, S. 114-115; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/1021>. Die Inszenierung feierte voraussichtlich 1983 unter dem Titel *Klatka (Käfig)* in Polen Premiere, was einer online verfügbaren Auflistung der „Studierenden Arbeitsgruppe Theaterwissenschaft” der Maria-Curie-Skłodowska-Universität (UMCS) Lublin zu Theatergruppen in der Umgebung von Lublin zu entnehmen ist. Vgl. „Studenckie Koło Artystyczne - Naukowe Teatrológów UMCS”, <http://www.skant.umcs.lublin.pl/sub/teatry.html> (24.04.2021).

780 Vgl. Freitag, „Microtheater-Festival’ in Wien”, S. 70.

781 Vgl. Ebenda.

782 Vgl. Ośrodek Brama Grodzka-Teatr NN, „Teatr Ognia i Papieru-Leksykon-Teatr NN”, <http://teatrn.pl/leksykon/artykuly/teatr-ognia-i-papieru/> (24.04.2021)

783 Das Teatr KTO, 1977 von Studierenden der Universität Krakau gegründet, erlangte 2005 den Titel Stadttheater. Der Direktor des Theaters ist seit über 40 Jahren der Schauspieler und Theaterleiter Jerzy Zoń (*1953). Vgl. „Teatr KTO”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/406/teatr-cto> (24.04.2021)

784 Übersetzung ins Deutsche, vgl. Wojciech Krukowski, „Akademie der Bewegung. Zwei Revolutionen”, in: Plata (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien*, S. 187-197, hier S. 187. Akademia Ruchu ist eine experimentelle Theatergruppe aus Polen, die 1973 gegründet wurde und dessen langjähriger Leiter Wojciech Krukowski (1944-2014) war. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/10172776-8>. Vgl. auch: Instytut Teatralny, „Archiwum Teatru Alternatywnego”.

785 Vgl. Kłossowicz, *Słownik Teatru Polskiego*, S. 8, S. 14-16, S. 126-127.

Kategorisierung des ‚alternativen Theaters‘ in den „University Theatre Strand“⁷⁸⁶ ein. Laut Kornaś gelten für diesen spezifischen Zweig des ‚alternativen Theaters‘ in Polen – im Gegensatz zum „Grotowski and Gardzienice Strand“⁷⁸⁷ – theatrale Auseinandersetzung mit politischen Inhalten als Referenz- sowie Unterscheidungspunkt.⁷⁸⁸

Die Gruppe Akademia Ruchu bringt bei den Wiener Festwochen 1988 die Produktion *Carthage*⁷⁸⁹ zur Aufführung. *Carthage* fand im Theater im Künstlerhaus im Rahmen der Festwochen-Reihe „Internationales Festival für Bewegungstheater“⁷⁹⁰ statt, welches auf einer Idee des österreichischen Künstlers Walter Bartussek beruhte.⁷⁹¹ Die Produktionen von Akademia Ruchu in den 1980er Jahren, wie jene bei den Festwochen zur Aufführung gebrachte, befinden sich an der Schwelle von Performancekunst und bildender Kunst.⁷⁹² Zu unterstreichen ist, dass Akademia Ruchu – ähnlich wie das Teatr KTO – die erarbeiteten Produktionen meist außerhalb von Theaterhäusern, auf der Straße oder im öffentlichen Raum inszeniert hat. Darüber hinaus verweist der Zusatz-Titel dieser Veranstaltungsreihe „Direkt bewegt. Theater aus dem Körper“⁷⁹³ (darunter Produktionen der internationalen Mime-Szene, neben Akademia Ruchu u.a. Yves Lebreton mit Puppe Lili oder der Performer Daniel Stein)⁷⁹⁴ auf ein zentrales Element ihrer Theaterarbeit: Es ist der ebenso den Namen der Gruppe prägende Gegenstand ‚Bewegung‘, der ihre artistischen Performances auszeichnet.⁷⁹⁵ Im Programmbuch der Wiener Festwochen wird die 1973 in Warschau von Wojciech Krukowski gegründete experimentelle Theater- und Künstler_innengruppe als „Polens hervorragendste Performance-Gruppe“⁷⁹⁶ angekündigt. Durch die zum Einsatz kommende riesige Wand im Bühnenbild von *Carthage*, die in späterer Folge in Bewegung gesetzt wird und zu kippen beginnt, wird die Produktion in den Rezensionen der österreichischen Presse als durchwegs politisch verstanden.⁷⁹⁷ Andrea Amort beschreibt die Inszenierung als „aufrührend politisches

786 Tadeusz Kornaś, *Between Anthropology and Politics*, Warszawa: Instytut teatralny 2007, S. 3.

787 Ebenda.

788 Vgl. Ebenda. Vgl. auch: Tiefenbacher, „Das ‚Theater Węgajty‘ auf den Spuren Grotowskis“, S. 13-20.

789 *Carthage*: Wiener Festwochen Premiere: 27. 05. 1988 im Theater im Künstlerhaus. Gastspiel Akademia Ruchu im Rahmen des „Internationalen Festivals für Bewegungstheater“ bzw. des Programmpunktes „Direkt bewegt. Theater aus dem Körper“. Regie: Wojciech Krukowski. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 331; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1988“, S. 113. Die Uraufführung des Stücks *Carthage* (*Kartagina*) findet in Polen am 16.09.1986 statt. Vgl. „Kartagina“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/37713/kartagina> (24.04.2021)

790 Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 331.

791 Ditta Rudle, „Von Bauch zu Bauch“, *Wochenpresse*, 20.05.1988, S. 54.

792 Monika Mokrzycka-Pokora, „Akademia Ruchu“, *culture.pl*, November 2017, <https://culture.pl/pl/tworca/akademia-ruchu> (24.04.2021)

793 Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 331.

794 Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1988“, S. 110.

795 Vgl. Kornaś, *Between Anthropology and Politics*, S. 59. Das Wort ‚ruch‘ bedeutet auf Polnisch Bewegung.

796 Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1988“, S. 113.

797 Vgl. Ruediger Engerth, „Von vergeblichen Kämpfen“, *Salzburger Nachrichten*, 31.05.1988, S. o.A.; Andrea Amort, „Freiheitssuche als Kampf mit sich und anderen“, *Kurier* (Morgenausgabe), 31.05.1988, S. o.A.

Gleichnis” und sieht den politischen Impetus des Stücks im erprobten Aufstand einer Gruppe von Menschen „gegen eine schiefe Wand, gegen ein einengendes System”.⁷⁹⁸

Bezüge zu politischen Sachverhalten und Personen lassen sich ebenso in den Theaterarbeiten des Teatr KTO (1977 in Krakau gegründet) festmachen. Das seit Mitte der 1980er Jahre gleichfalls an Straßentheaterproduktionen arbeitende Teatr KTO, gastiert bei den Wiener Festwochen 1988 mit der Inszenierung *Die Abschiedsvorstellung. Eine tragische Clownparade*⁷⁹⁹ in der Regie des künstlerischen Leiters der Gruppe, Jerzy Zoń, am Spielort Theater im Künstlerhaus. In dieser satirischen Produktion treten sechs Clowns sowie ein Direktor auf. Es geht um Strukturen der Macht und um den Erhalt dieser. Dabei bekommt die Figur Benito Mussolini und das ‚Unternehmen Eiche‘ eine große Bedeutung und sind Zentrum der Produktion.⁸⁰⁰ Die Inszenierung behandelt, wie Wolfgang Broe im *Kurier* unterstreicht, „Macht an sich”.⁸⁰¹ Es ist bemerkenswert, dass für die Besprechung der Teatr KTO-Produktion der Osteuropa-Korrespondent der Tageszeitung *Kurier* die Rezension verfasst. Broe hebt hervor, die in *Die Abschiedsvorstellung* dargelegten Überlegungen über Macht und Machthaber_innen seien von „tieferer Bedeutung”.⁸⁰² Denn eine solche künstlerische Auseinandersetzung mit Machtgefügen in einem Land wie Polen – zu dieser Zeit eine Volksrepublik – muss diffizil und mehrdeutig sein. Die Produktion verdiene deshalb große Aufmerksamkeit, auch weil, so die Worte Broers:

„[sich] in unserem Lande [...] manche sogar daran stoßen [werden], Hitler und Mussolini als groteske Clowns dargestellt zu sehen, wo man doch heute nur noch die ‚Dämonie‘ dieser verführerischen Verbrecher sehen will, um zu entschuldigen, daß man auf diese Hanswurst seinerzeit ‚hineingefallen‘ ist”.⁸⁰³

798 Ebenda.

799 *Die Abschiedsvorstellung. Eine tragische Clownparade*: Wiener Festwochen Premiere: 10. 06. 1988 im Theater im Künstlerhaus. Gastspiel des Teatr KTO, Krakau. Regie: Jerzy Zoń; Text: Péter Müller; Musik: Janusz Grzywacz; Choreografie: Barbara Marek. Vorstellung in polnischer Sprache. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000”, S. 331; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1988”, S. 65. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/2598>.

800 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1988”, S. 68; Wolfgang Broer, „Die Mächtigen und die Macht sind nur Clowns”, *Kurier* (Morgenausgabe), 12.06.1988, S. o.A. Eine Kurzinfo zum ‚Unternehmen Eiche‘, vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, „Unternehmen Eiche”, 28.02.2021, 19:30, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Unternehmen_Eiche&oldid=209304692 (24.04.2021) Es war der Deckname für die Befreiungsaktion des gestürzten italienischen Diktators Benito Mussolini im Jahr 1943 unter der Beteiligung von Otto Skorzeny, der gleichfalls in der Produktion des Teatr KTO zum Thema gemacht wird.

801 Broer, „Die Mächtigen und die Macht sind nur Clowns”, S. o.A.

802 Ebenda.

803 Ebenda.

Die Premiere von *Die Abschiedsvorstellung* fand bereits 1986 in Polen statt – zwei Jahre vor den Aufführungen im Rahmen der Wiener Festwochen 1988.⁸⁰⁴ In Wien werden den Aufführungen auf polnischer Sprache zusätzlich kurze Erklärungen auf Englisch hinzugefügt.

Anfang der 1980er Jahre und innerhalb des Zeitraums, in dem Gastspiele von Theatergruppen (verallgemeinert) der alternativen Theaterszene Polens bei den Wiener Festwochen stattfinden, sind erneut zwei Regiearbeiten des Regisseurs Erwin Axer mit der Bühnenkomposition von Ewa Starowieyska im Zeitraum der Festwochen zu sehen. 1980 kommt Axers Inszenierung *Die Schwärmer*⁸⁰⁵ von Robert Musil auf der Bühne des Akademietheaters zur Aufführung.⁸⁰⁶ Der Vorschlag gerade dieses Stück Musils in Wien zu inszenieren, kommt vom Burgtheaterdirektor Achim Benning selbst.⁸⁰⁷ Hat dieser doch mit Erwin Axer 1976 eine Vereinbarung getroffen, die Axer vertraglich und jährlich zu je einer Regiearbeit in Wien verpflichtet.⁸⁰⁸ Die Produktion *Die Schwärmer*, die Axer mit bekannten Schauspieler_innen des Burgtheaterensembles (darunter Erika Pluhar, Joachim Bißmeier sowie Karlheinz Hackl) inszeniert, entstand innerhalb eines Probenprozesses von nur sieben Wochen im Jubiläumsjahr zum 100. Geburtstag des Autors Robert Musil.⁸⁰⁹ Einen Eindruck zum Arbeitsverlauf der Proben, Axers Regiearbeit sowie zur Konzeption des Bühnenbildes von Ewa Starowieyska geben Ausführungen, die Axer im Juni 1984 unter dem Titel „Die Schwärmer“ festgehalten hat.⁸¹⁰ In der Presse Österreichs wird die Inszenierung als ein „wahres Festwochenereignis“ und „ebenso großartig“⁸¹¹ beschrieben, so Kurt Karl im *Kurier*. Oder wie Viktor Reimann in der *Kronen Zeitung* betont: *Die Schwärmer* seien „das größte künstlerische Ereignis der Wiener Festwochen“⁸¹², allerdings fokussiert er dabei den Autor Robert Musil. Die Regie Erwin Axers befindet Reimann als „etwas zu behäbig“.⁸¹³ Das Bühnenbild von Ewa

804 *Przedstawienie pożegnalne (Die Abschiedsvorstellung)*: Premiere: April 1986 am Teatr KTO, Kraków. Regie, Bühnenbild, Bearbeitung: Jerzy Zoń; Text: Peter Müller; Musik: Janusz Grzywacz; Choreografie: Barbara Marek. Vgl. „Przedstawienie pożegnalne“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/56179/przedstawienie-pozegnalne> (24.04.2021)

805 *Die Schwärmer*: Wiener Festwochen Premiere: 14.06.1980 am Akademietheater Wien. Regie: Erwin Axer; Text: Robert Musil; Bühne und Kostüme: Ewa Starowieyska. Die Produktion ist im Wiener Festwochen-Programm in der Rubrik „Premieren der Wiener Bühnen“ vermerkt. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 316; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1980“, S. 10; Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S. 51; Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 99, S. 103-104, S. 199.

806 Für eine Detailanalyse der Inszenierung *Die Schwärmer* (1980) am Akademietheater Wien, vgl. Ebenda, S. 99-127.

807 Vgl. Erwin Axer, *Polnisch-deutsche Gedächtnisübungen / Polski-niemieckie ćwiczenia pamięci*, Warszawa: Instytut teatralny 2017. S. 253.

808 Vgl. Ebenda. S. 252-253. Vgl. auch: Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 201-210.

809 Vgl. Ebenda. S. 253.

810 Vgl. Axer, *Polnisch-deutsche Gedächtnisübungen*, S. 247-269

811 Kurt Kahl, „Die Träume der Jugend treiben neue Blüten“, *Kurier* (Morgenausgabe), 16.06.1980, S. o.A.

812 Viktor Reimann, „Seelische Wahlverwandtschaften“, *Kronen Zeitung*, Juni 1980, S. o.A.

813 Ebenda

Starowieyska ist zudem „das Schwächste in dieser Aufführung“.⁸¹⁴ Das Spiel der Darsteller_innen und die geistvollen Dialoge des Autors sind es, welche die Inszenierung erglänzen lassen, so Reimann.⁸¹⁵ *Die Schwärmer* verdeutlichen zudem, dass Axer die Beschäftigung mit deutschsprachigen Stücken an Theaterbühnen in Wien weiterführt. Und vor allem, dass sich Robert Musils *Die Schwärmer* auch in ungekürzter Fassung als Bühnenstück eignet,⁸¹⁶ war es doch Axers Vorhaben, wie er selbst schreibt, dieses Stück in seiner Regie als „ersten ernsthafte[n] ‚Versuch des Theaters‘, von dem der Autor geträumt hatte“⁸¹⁷ zu gestalten, also das Stück ungekürzt zu inszenieren.

Als zweite Regiearbeit im Rahmen der Wiener Festwochen inszeniert Axer *Amphitryon*⁸¹⁸ von Heinrich von Kleist. Die Produktion, aufgeführt am Akademietheater Wien 1982, findet in den österreichischen Zeitungen verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit.⁸¹⁹ Einen Vergleich mit der zwei Jahre zuvor in den Medien viel rezipierten und hochgelobten Musil-Inszenierung Axers zieht auch die Kritikerin Renate Wagner, wenn sie unterstreicht, dass Axer im Gegensatz zu *Die Schwärmer* „mit diesem Kleist-Werk nichts anzufangen [vermag]“.⁸²⁰

Die Artikel zum Festivaljahr 1982 im Pressearchiv der Wiener Festwochen verhandeln Programmpunkte wie „Haydn“, „Festival der Clowns“ (Festival der Heiterkeit) sowie den Schwerpunkt „Anderes Theater“⁸²¹, der als Straßentheater am Karlsplatz, aber auch im Volkstheater-Studio im Konzerthaus stattfand und in dessen Rahmen auch das Living Theatre aus New York eine Produktion zur Aufführung brachte.⁸²²

Eine weitere Inszenierung im Spektrum ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen der 1980er Jahre betrifft das ein Jahr vor Axers *Amphitryon* aufgeführte Werk des ‚polnischen‘ Autors Roman

814 Ebenda.

815 Vgl. Ebenda.

816 Vgl. Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 118.

817 Axer, *Polnisch-deutsche Gedächtnisübungen*, S. 258.

818 *Amphitryon*: Wiener Festwochen Premiere: 15. 05. 1982 produziert vom Burgtheater Wien, aufgeführt auf der Bühne des Akademietheater Wien. Regie: Erwin Axer; Text: Heinrich von Kleist (Lustspiel nach Molière); Bühne: Ewa Starowieyska. Dramaturgie: Rudolf Weyss. Die Produktion ist unter der Rubrik „Festwochen-Premieren der Wiener Bühnen“ vermerkt. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 319; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1982“, S. 21; Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 146. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/28924>.

819 Vgl. Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 250-251.

820 Renate Wagner, „‚Amphitryon‘-Inszenierung“, *Vorarlberger Nachrichten*, 19.05.1982, S.o.A, zit. n. Niedziela, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, S. 152.

821 Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1982“, S. 68-72; Vgl. auch: 2 Aktenordner/Bände „Wiener Festwochen 1982“, Pressearchiv der Wiener Festwochen.

822 Vgl. Ebenda.

Brandstaetter in der Regie von Adolf Rott⁸²³ im Rahmen der Wiener Festwochen 1981. *Der Büsser Boleslav - Bürgschaft vor Gott*⁸²⁴, eine Produktion des „Vereins zur Pflege Christlicher Theaterkultur“ (unter der Leitung von Angelika Hauff)⁸²⁵ kam in der Minoritenkirche unter Mitwirkung des Schauspielers Josef Meinrad und des Opernsängers Eberhard Wächter in den tragenden Rollen zur Aufführung.⁸²⁶ Nach dem Auftritt bei den Festwochen, die das österreichische Fernsehen aufzeichnete, kam es zu weiteren Aufführungen im Rahmen der Eröffnung der Niederösterreichischen Landesausstellung „Die Kuenringer“ am Stift Zwettl in der Stiftskirche sowie unter der Schirmherrschaft des Erzbischofs von Salzburg und in Kooperation mit „Szene der Jugend“ in der Kollegienkirche in Salzburg.⁸²⁷ Dieser Produktionskontext ist insofern bemerkenswert, da der Autor Brandstaetter, der den Roman als Auftragswerk des Vereins zur Pflege Christlicher Theaterkultur verfasst hatte, in eine polnisch-jüdische Familie geboren, während des Zweiten Weltkrieges zur Emigration gezwungen wurde und Ende der 1940er Jahre, vor seiner Rückkehr nach Polen, zum Katholizismus konvertierte.⁸²⁸ Das Stück *Der Büsser Boleslav - Bürgschaft vor Gott* von Roman Brandstaetter, dessen Verständnis von Theater die moralische Reinigung des Menschen berührte,⁸²⁹ behandelt eine Sage um Bolesław II. (Bolesław II. Śmiały, König von Polen), der nach der Ermordung des Krakauer Bischofs Stanislaus von Krakau Jahre später im Kloster Ossiach in Kärnten Buße tat.⁸³⁰ Dem Übersetzer des Stücks Oscar Jan

823 Adolf Rott (1905-1982); Regisseur und Theaterdirektor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/116642130>. Rott war von 1954 bis 1959 Direktor des Burgtheaters, wo er auch schon vor 1945 verpflichtet war und im ‚Dritten Reich‘ systemkonform agierte. Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, „Franz Grillparzer und eine ‚Österreichische Nationaldramaturgie‘“, in: Hans-Jörg Knobloch/Helmut Koopmann (Hg.), *Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2005, S. 191-204, hier S. 195.

824 *Büsser Boleslav - Bürgschaft vor Gott*: Wiener Festwochen Premiere: 21.05.1981 (Uraufführung) in der Minoritenkirche. Produktion des Vereins Pflege Christlicher Theaterkultur. Regie: Adolf Rott; Autor: Roman Brandstaetter (Übersetzung: Oscar Jan Tauschinski); Bühne: Wolfram Skalicki, Musik: Gerd Albrecht; Aufführungen in deutscher Sprache. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 317; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1981“, S. 22; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/28088>. Roman Brandstaetter. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118673246>

825 Angelika Hauff (1922-1983); Schauspielerin. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/116523298>. Vgl. zur Person auch: Wien Geschichte Wiki, „Angelika Hauff“, *Wien Geschichte Wiki*, 15.01.2021, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Angelika_Hauff (24.04.2021).

826 Josef Meinrad (1913-1996); Schauspieler, eh. Träger des Ifflandringes; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118732714>. Eberhard Wächter (1929-1992), Bariton und Opernsänger; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/120052946>. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1981“, S. 22; „Verein zur Pflege christlicher Theaterkultur: ‚Die Bürgschaft vor Gott‘ von Roman Brandstaetter in der Wiener Minoritenkirche“, Beitrag v. Brigitte Hofer, *Ö1 Mittagsjournal*, 11.02.1981, Österreichische Mediathek: jm-810211_k02. Permalink: <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/09297CD8-30E-00153-0000088C-0928C1D3/vol/35819/pool/BWEB/> (24.04.2021)

827 Vgl. Ebenda, 53'01"-57'15". Zur Aufführung von *Büsser Boleslav - Bürgschaft vor Gott* (Gastspiel) in der Kollegienkirche in Salzburg, vgl. Theadok-Identifier: <https://theadok.at/performance/28089>.

828 Vgl. „Roman Brandstaetter“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/181/roman-brandstaetter> (24.04.2021)

829 Vgl. Ebenda.

830 Vgl. o.A., „Zur Buße nach Österreich“, *Oberösterreichisches Tagblatt*, 22.05.1981, S. o.A.

Tauschinski⁸³¹ zufolge behandelt es daher ein durchaus „polnisch-österreichisches Thema“⁸³², so Tauschinski im österreichischen Rundfunk (Ö1 Mittagsjournal vom 11. Februar 1981) am Tag der Vereidigung Wojciech Jaruzelskis⁸³³ zum Ministerpräsident der Volksrepublik Polen, der noch im selben Jahr das Kriegsrecht („stan wojenny“, 1981-1983) in Polen verhängt hatte.

2.2.4.1 Exkurs 1: Roman Brandstaetter

Werke des Autors Roman Brandstaetter kamen bereits in den 1950er Jahren in Österreich zur Aufführung. Das Werk *Das Schweigen* wurde 1958 als deutschsprachige Erstaufführung an den Kammerspielen Graz in der Regie von Ludwig Strecker (Pseudonym: Ludwig Andersen) und in Anwesenheit des Autors zur Aufführung gebracht.⁸³⁴ Für die Übersetzung des 1956 im Original publizierten Werkes *Milczenie* (Das Schweigen) von Brandstaetter zeichnete Gerda Leber-Hagenau⁸³⁵ verantwortlich.⁸³⁶ Die Publizistin, Theater- und Literaturwissenschaftlerin sowie Übersetzerin hatte den Roman bereits beim Internationalen Dramatiker_innenwettbewerb 1956 in Bregenz, wo erstmals ‚polnische‘ Autor_innen mitwirkten, lektoriert.⁸³⁷ Die Wettbewerbs-Kommission würdigt Brandstaetter für seinen Roman mit einer Auszeichnung, wird er doch von Leber-Hagenau u.a. dafür beworben, ein antikommunistisches Stück geschrieben zu haben.⁸³⁸ Auch wird das in Graz 1958 erstmals auf Deutsch inszenierte Werk *Das Schweigen* vom Journalisten Karl M. Grimme in der *Österreichischen Neuen Tageszeitung* als „[a]ntikommunistisches Drama eines

831 Oscar Jan Tauschinski (1914-1993); Übersetzer und Schriftsteller. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/130162604>

832 Oscar Jan Tauschinski im Ö1 Mittagsjournal, 11.02.1981, „Verein zur Pflege christlicher Theaterkultur: ‚Die Bürgschaft vor Gott‘ von Roman Brandstaetter in der Wiener Minoritenkirche“, 54'53"-54'58".

833 Wojciech Jaruzelski (1923-2014); Politiker, General, Parteichef der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PVAP), Ministerpräsident (1981-1985), Staatsratsvorsitzender (1985-1989) der Volksrepublik Polen; von 1989-1990 polnischer Staatspräsident GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118938398>

834 *Das Schweigen* (*Milczenie*): Premiere Österreich (deutschsprachige Erstaufführung): Mai 1958 an den Kammerspielen Graz. Regie: Ludwig Strecker; Text: Roman Brandstaetter (Übersetzung: Gerda Leber-Hagenau). Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/8002>. Vgl. auch: Gerda Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, in: Krzysztofa A. Kuczyńskiego (Hg.), *Polska – Austria: drogi porozumienia*, Łódź: Uniw. Łódzkiego 1999, S.202-210.

835 Gerda Leber-Hagenau (1918-2004); Publizistin, Theater- und Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/12053150X>. Leber Hagenau zeichnet für Übersetzungen zahlreicher Werke ‚polnischer‘ Dramatiker_innen, u.a. Werke von Roman Brandstaetter, verantwortlich. Leber-Hagenau war eine der ersten Studierenden am 1943 von Heinz Kindermann gegründeten ‚Zentralinstitut für Theaterwissenschaft‘ der Universität Wien. Heinz Kindermann war darüber hinaus ihr Doktorvater, dem sie versprochen hatte, eine Untersuchung zum ‚polnischen‘ Theater zu verfassen, wie sie in ihrer 1994 und erst nach Kindermanns Tod publizierten Arbeit festhält, die sie Kindermann posthum widmete. Vgl. Gerda Leber-Hagenau, *Polnisches Theater und Drama. Ein integraler Bestandteil europäischer Theaterkultur 966-1795*, Wien [u.a.]: Böhlau 1994, S.7-16.

836 Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 258.

837 Vgl. Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S.125. Susanne Misterek unterstreicht hier gleichfalls, dass mit der Beteiligung ‚polnischer‘ Autor_innen beim internationalen Dramatiker_innenwettbewerb in Bregenz der „Dramentransfer aus der VRP [Volksrepublik Polen, Anm. S.T.] in den westlichen deutschsprachigen Raum seinen Anfang in Österreich [nahm]“.

838 Vgl. Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, S.204.

in Polen lebenden polnischen Dramatikers“⁸³⁹ vorgestellt. Dies verdeutlichen ebenso weitere Kritiken. Die Kulturredakteurin Gertrude Obzyna schreibt im *Express am Morgen*: „Wie müde muß selbst die Regierung Polens ihres Joches schon sein, wenn sie den Schriftstellern erlaubt, dieses Schweigen zu brechen und den Hurra-Patriotismus in die Mottenkiste zu werfen.“⁸⁴⁰ In einer weiteren österreichischen Zeitung ist sogar die Rede von „[e]inem Faktum, das fast unglaublich erscheint und das sogar für eine Art von demokratischer Haltung in diesem Lande sprechen könnte“.⁸⁴¹ Für diesen Kontext ist der Kommentar des Rezensenten der Bielefelder *Freien Presse* anlässlich einer Aufführung von *Das Schweigen* in der Bundesrepublik Deutschland am Theater am Alten Markt in Bielefeld 1960 erwähnenswert.⁸⁴² Denn der unterstreicht, dass Roman Brandstaetter in „*Das Schweigen* [...] mit erstaunlicher Offenheit die politischen Auswüchse und Mißstände in seinem Lande schildert“.⁸⁴³ Der Einschätzung dieses Kritikers zufolge ist das Stück jedoch „keineswegs prinzipiell antikommunistisch“.⁸⁴⁴ Festzuhalten ist, wie Fischer und Steltner belegen, dass Roman Brandstaetters Erfolg auf deutschsprachigen Theaterbühnen (mit Ausnahme der DDR) gerade in seiner Kritik am realsozialistischen Staat, hier der Volksrepublik Polen, begründet liegt.⁸⁴⁵ „*Das Schweigen* war also wegen seiner politischen Ausrichtung eine Art Initialzündung und öffnete hinfort dem polnischen Drama die Türen zu den bundesdeutschen Theatern“, halten die beiden Literaturwissenschaftler_innen fest.⁸⁴⁶ Sie unterstreichen, es handele sich bei *Das Schweigen*, das sie als „Dram[a] der Abrechnungsliteratur“⁸⁴⁷ charakterisieren, um die „Sensation eines ‚dissidentischen‘ Stückes“.⁸⁴⁸

Das Interesse an Brandstaetters Werk auf Bühnen in Österreich in diesem Zeitraum Ende der 1950er Jahre kann an den zahlreichen Aufführungen am „Theater der Courage“ von Stella Kadmon in der Theatersaison 1958/1959 abgelesen werden.⁸⁴⁹ Vor ausverkauftem Haus wurde dort *Das Schweigen* 50 Mal in Folge aufgeführt.⁸⁵⁰ Es folgen weitere Inszenierungen in Österreich, 1960 auf der

839 Karl Maria Grimme, „Tausendmal schrecklicher als verbrannte Städte“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 15.05.1958, S.o.A.

840 Gertrude Obzyna, „Ein Notschrei über polnische Grenzen hinweg“, *Express am Morgen*, 12.05.1958, S. o.A.

841 o.A., „*Das Schweigen*‘ zwingt uns zum Nachdenken“, *Kleine Zeitung* (Graz), 10.05.1958, S. o.A.

842 Vgl. Steff, „Die Flucht ins ewige Schweigen“, *Freie Presse* (Bielefeld), 7.03.1960, zit. n. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 63.

843 Ebenda

844 Ebenda

845 Fischer und Steltner legen dar, dass meist in der Bundesrepublik Deutschland (im Gegensatz zur DDR) „das Dissidentische der Stücke in Bezug auf das Gesellschaftssystem bzw. die daraus rührende Kunstdoktrin bemerkt“ wird. Vgl. Ebenda.

846 Vgl. Ebenda. S. 63.

847 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 57.

848 Vgl. Ebenda. S. 63.

849 Zur Rezeption Roman Brandstaetters in Österreich in den 1950er und 1960er Jahren, vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, „Katholisches aus Polen“, S. 47-57.

850 Vgl. Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, S.205.

Ringbühne in Innsbruck sowie 1983 am Stadttheater Baden.⁸⁵¹ Ein zudem viel gespieltes Drama von Brandstaetter auf österreichischen Bühnen ist *Der Tag des Zorns*.⁸⁵² 1965 eröffnet die Uraufführung dieses Stücks auch die Bregenzer Festspiele.

2.2.5 ‚Offene Grenzen‘ – die 1990er Jahre

Deutschsprachige Theaterfestivals der 1990er Jahre zeichnen sich nach Jennifer Elfert durch einen Rückzug auf Regionales und Lokales sowie eine „Rückbesinnung auf Nationales“⁸⁵³ aus. Bei den Wiener Festwochen wurde bereits Ende der 1980er Jahre, während der Intendanz von Ursula Pasterk, ein stärkerer Bezug auf ‚das Wienerische‘ eingefordert.⁸⁵⁴ Diese Rückbesinnung könnte Grund dafür sein, warum sich in den 1990er Jahren im Programm der Wiener Festwochen – im Vergleich zu den Jahrzehnten davor – quantitativ weniger ‚Produktionen aus Polen‘ finden lassen. So sind etwa für die 1970er Jahre 12, für die 1980er Jahre sechs und für die 1990er Jahre insgesamt fünf Produktionen festzuhalten. Erwähnenswert ist, dass die ‚polnischen Produktionen‘ der 1990er Jahre lediglich am Anfang des Jahrzehnts stattfinden, konkret in den Jahren 1990, 1991 und 1993. Drei Gastspiele aus Polen werden unter dem Motto „Offene Grenzen“⁸⁵⁵ – einem Osteuropa-Schwerpunkt der Festwochen 1990 – gezeigt. Unter dieser Festwochen Programmatik sind im Programmbuch des Weiteren Gastspiele des Deutschen Theaters Berlin sowie eine Koproduktion des Berliner Schillertheaters mit dem Slowakischen Nationaltheater Bratislava angeführt.⁸⁵⁶ Die drei Gastspiele aus Polen umfassen das Stary Teatr mit *Hamlet IV*⁸⁵⁷ in der Regie von Andrzej Wajda,⁸⁵⁸

851 Vgl. Dr. Höbling, „Vieles spricht für dieses ‚Schweigen‘“, *Tiroler Nachrichten*, 15.07.1960. S. o.A. Theadok Identifier: <https://theadok.at/work/35233>

852 *Der Tag des Zorns*: Premiere (UA): 24.07.1965 [auch 23.07.1965] am Theater am Kornmarkt im Rahmen der Bregenzer Festspiele 1965. Gastspiel des Burgtheater Wien. Regie: Wolfgang Liebeneiner; Text: Roman Brandstaetter; Bühnenbild: Lois Egg. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/8005>. Vgl. dazu: Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, S.205.

853 Elfert, *Theaterfestivals*, S. 130.

854 Vgl. Cerny, „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, S. 40.

855 Die Wiener Festwochen 1990 legten mit dem Motto „Offene Grenzen“ einen Osteuropa-Schwerpunkt des Programms fest. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 3 und S. 12.

856 Vgl. Ebenda, S. 3. Die Inszenierung *Elisabeth II.* des Schillertheaters Berlin in der Regie von Niels-Peter Rudolph (Text: *Elisabeth II.* (1987) von Thomas Bernhard) wurde im Rahmen der Wiener Festwochen 1990 am Slowakischen Nationaltheater Bratislava aufgeführt, da der Autor Thomas Bernhard für seine Werke testamentarisch ein Aufführungsverbot auf Theaterbühnen in Österreich bestimmt hatte.

857 *Hamlet IV*: Wiener Festwochen Premiere: 11. 06. 1990. Ort: Theater an der Wien. Gastspiel des Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków. Vorstellungen in polnischer Sprache mit Simultanübersetzung. Termine: 11., 12. und 15. 06., Beginn 19.30 Uhr. Regie: Andrzej Wajda; Text: William Shakespeare, Stanisław Wyspiański; Bühne: Krystyna Zachwatowicz; Besetzung: Jan Peszek, Teresa Budzisz-Krzyzanowska (Hamlet), Jerzy Radziwiłowicz, Krzysztof Globisz, Jerzy Bińczycki, Marek Kalita, Aleksander Fabisiak, Ryszard Lukowski, Dorota Pomykała, Jan Monczka, Jerzy Gralek, Dorota Segda, Paweł Kruszelnicki. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 334; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 38; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/4587>. *Hamlet IV* feiert am Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków am 30.06.1989 Premiere. Vgl. „Hamlet (IV)“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10146/hamlet-iv> (24.04.2021)

858 Andrzej Wajda (1926-2016); Theater- und Filmregisseur; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118628534>

das „Teatr Studio” (Studio Theater)⁸⁵⁹ mit der Inszenierung *Ostatnia Taśma* (*Das letzte Band*)⁸⁶⁰ von Antoni Libera⁸⁶¹ sowie *Ja, Feuerbach* (*Ich, Feuerbach*)⁸⁶² inszeniert von Tadeusz Łomnicki⁸⁶³ als Produktion des Teatr Dramatyczny (Dramatisches Theater)⁸⁶⁴ Warschau. Diese Produktionen sind eine der ersten Gastspiele ‚polnischer’ Theaterbühnen/-ensembles nach der politischen Wende in Europa, die in Österreich stattfinden. Die eingeladenen ‚polnischen’ Theaterensembles und -regisseure zählen zu den bedeutendsten Akteur_innen der polnischen Theaterlandschaft dieser Zeit, was gleichfalls in den Rezensionen der Stücke in der österreichischen Presse unterstrichen wird.⁸⁶⁵ Für die Regie der drei Inszenierungen zeichnen drei prominente ‚polnische’ Regisseure verantwortlich: Tadeusz Łomnicki, Antoni Libera sowie Andrzej Wajda. Letzterer hat sich auch international als Filmregisseur einen Namen gemacht.

859 Das „Teatr Studio”, 1972 vom Bühnenbildner und Regisseur Józef Szajna (1922-2008) gegründet, fungiert unter selbigem Namen bis 1980, danach weiter und nach Szajnas Abtritt 1981 als „Centrum Sztuki Studio – Teatr Galeria” (Kunstzentrum Studio – Theater Galerie). Anfang der 1980er Jahre übernahm Jerzy Grzegorzewski (1939-2005) die künstlerische Leitung des Theaters. Ab 1985 bis 2008 ist es unter dem Namen „Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza” (Studio Theater - Stanisław I. Witkiewicz) bekannt. Meist findet nur der Kurzname ‚Teatr Studio’ Erwähnung. Auch gehen die Anfänge des Teatr Studio bis ins Jahr 1946 zurück. Näheres, vgl. „Teatr Studio”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1253/teatr-studio-im-stanisława-ignacego-witkiewicza> (24.04.2021)

860 *Ostatnia Taśma*: Wiener Festwochen Premiere: 20.05.1990 am Theater der Kreis (1987-1990; Leitung: George Tabori). Gastspiel des Teatr Studio, Warszawa. Vorstellungen in polnischer Sprache. Termine: 20. und 21.05.1990, Beginn 20.00 Uhr. Regie: Antoni Libera; Text: Samuel Beckett; Bühne: Ewa Starowieyska; Besetzung: Tadeusz Łomnicki (Krapp). Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000”, S. 334; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990”, S. 134; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/4596>. Die Premiere von *Ostatnia Taśma* in findet am 17.03.1985 am Teatr Studio, Warszawa statt. Vgl. „Ostatnia Taśma”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10014/ostatnia-tasma> (24.04.2021)

861 Antoni Libera (*1949), Theaterregisseur und Übersetzer; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/122368827>

862 *Ja, Feuerbach*: Wiener Festwochen Premiere: 23. 05. 1990. Ort: Theater der Kreis. Gastspiel des Teatr Dramatyczny, Warszawa. Vorstellungen in polnischer Sprache mit Simultanübersetzung. Termine: 23. und 24. 05.1990, Beginn: 20.00 Uhr. Regie: Tadeusz Łomnicki; Text: Tankred Dorst; Bühne: Aleksandra Semenowicz; Besetzung: Ryszarda Hanin, Mieczysław Moranski, Tadeusz Łomnicki. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000”, S. 334; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990”, S. 134; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/4597>. In Polen wird *Ja, Feuerbach* am 18.06.1988 (Premiere) am Teatr Dramatyczny, Warszawa aufgeführt. Vgl. „Ja, Feuerbach”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/10035/ja-feuerbach> (24.04.2021)

863 Tadeusz Łomnicki (1927-1992), Regisseur und Schauspieler; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119191512>

864 Die Geschichte des Teatr Dramatyczny beginnt 1949 mit der Gründung des „Objazdowy Teatr Dramatyczny Domu Wojska Polskiego” (Dramatisches Wandertheater - Haus der Polnischen Armee, Übersetzung S.T.) - einer Wandertheaterbühne. Seit 1955 befindet sich das Teatr Dramatyczny im linken Flügel des Kulturpalastes, den Namen Teatr Dramatyczny erhielt es 1957. Die Produktion *Ja, Feuerbach* entstand unter dem Direktor Zbigniew Zapasiewicz (Direktor 1987 bis 1990). 2012 wird das Teatr Dramatyczny mit dem „Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego” (Wola Theater - Tadeusz Łomnicki) – Wola ist ein Warschauer Stadtbezirk – zusammengelegt und läuft seit 2012 unter der Bezeichnung „Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy” (Dramatisches Theater der Stadt Warschau); Vgl. „Teatr Dramatyczny”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1049/teatr-dramatyczny> (24.04.2021)

865 Vgl. u.a. Martina Spitzbart, „Bilder der Vergänglichkeit”, *Kurier*, 22.05.1990, S. o.A.; Paul Wimmer, „Beklemmende Ausdruckskraft”, *Wiener Zeitung*, 22.05.1990, S. o.A.

2.2.5.1 *Hamlet IV* – Andrzej Wajda

Bei den Festwochen 1990 zeigte der Regisseur Andrzej Wajda seine Inszenierung *Hamlet IV*.⁸⁶⁶ Die Produktion des Stary Teatr feierte im Sommer 1989 in Krakau Premiere. Als Gastspiel bei den Festwochen ist die Inszenierung zusätzlich zum Motto ‚Offene Grenzen‘ dem inhaltlichen Schwerpunkt „Hamlet heute“⁸⁶⁷ zugeordnet. Weitere Inszenierungen umfassten George Taboris Produktion *Hamlet*⁸⁶⁸ des Theaters der Kreis mit der Schauspielerin Ursula Höpfner in der Titelrolle und Heiner Müllers Inszenierung *Hamlet/Maschine*, ein Gastspiel des Deutschen Theaters Berlin mit Ulrich Mühe in der Titelrolle.

Hamlet IV setzt den Schauspieler Hamlet ins Zentrum der Inszenierung, womit Wajda einen neuen interpretatorischen Aspekt der ikonischen Bühnenfigur schuf.⁸⁶⁹ Neben der Vorlage von William Shakespeare zieht er den Text *Studium o Hamlecie* (*Studie über Hamlet*)⁸⁷⁰ des Künstlers, Vertreters der Kunst-Bewegung „Młoda Polska“ (Junges Polen) und „Visionär[s]“⁸⁷¹ Stanisław Wyspiański heran.⁸⁷² Für Wajdas Interpretation war auch Jurij Ljubimows berühmte Inszenierung am Taganka-Theater Moskau (1971) mit Wladimir Wyssozki als Hamlet von großer Bedeutung.⁸⁷³

In Wajdas *Hamlet IV* ist das Zentrum des Bühnengeschehens die alltägliche Situation eines Hamlet-Schauspielenden, der jeden Abend in dieser Rolle auftritt. Wajda besetzte Hamlet mit der bekannten Schauspielerin Teresa Budzisz-Krzyżanowska.⁸⁷⁴ Ein dramaturgischer ‚Kniff‘ und – wie Wajda

866 Mit der Inszenierung *Hamlet IV* setzte sich der Regisseur Andrzej Wajda bereits zum vierten Mal mit dem Werk *Hamlet* von William Shakespeare auseinander. Wajda erarbeitete *Hamlet* bereits 1960 sowie 1981. Zu diesen Inszenierungen, vgl. „Hamlet“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/31164/hamlet>; „Aktorzy Teatru Starego w scenach i monologach z ‚Hamleta‘“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20731/aktorzy-teatru-starego-w-scenach-i-monologach-z-hamleta>; „Tragiczna historia Hamleta księcia Danii“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20732/tragiczna-historia-hamleta-ksiecia-danii> (24.04.2021)

867 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 3.

868 *Hamlet*: Wiener Festwochen Premiere: 22. 06. 1990. Ort: Messepalast, Halle B. Gastspiel des Theater Der Kreis. Termine: 22., 23., 24. und 25. 05.. Beginn: 19.00 Uhr. Regie: George Tabori; Bühne: Luise Czerwonatis; Kostüme: Birgit Hutter; Besetzung: Ursula Höpfner, Helga Gotha, Klaus Jürgen-Fischer, Robert Taurer, Fritz von Friedl, Günter Barton, Peter Spuhler, Rainer Frieß, u.a.; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/4275>

869 Vgl. Andrzej Wajda, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 40; Vgl. auch: Andrzej Wajda „Brief vom 3.11.1988“, Programmheft des Stary Teatr zu ‚Hamlet IV‘, 1989, S. 8. Online abrufbar unter: http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/55730/hamlet_iv_stary_teatr_krakow_1989.pdf (24.04.2021)

870 Stanisław Wyspiańskis *Hamlet* ist erstmals 1905 unter dem Titel *The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare*. *Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego* erschienen. Vgl. Wikiźródła (Wikisource). Wolne materiały źródłowe, „The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare“, 27.06.2019, 22:59, https://pl.wikisource.org/wiki/The_tragicall_historie_of_Hamlet,_Prince_of_Denmark_by_William_Shakespeare (24.04.2021)

871 Leyko „Länder-Informationen im Überblick – Polen“, S. 240.

872 Vgl. Oliver vom Hove, „Andrzej Wajda / Hamlet IV“, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 38-40.

873 Vgl. Hove, „Andrzej Wajda / Hamlet IV“, S. 38-39.

874 Teresa Budzisz-Krzyżanowska (*1942); Schauspielerin. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/173916376>. Näheres zu ‚weiblichen Hamlets‘. Siehe: Beate Hochholdinger-Reiterer, „Weibliche Hamlets“, in: Peter W. Marx (Hg.), *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 142-148.

selbstironisch feststellt – eine etwas banale Idee, die allerdings den Schauspielenden als Hamlet nochmals in den Mittelpunkt der inszenatorischen Auseinandersetzung rückt.⁸⁷⁵ Denn nicht das Geschlecht ist relevant, sondern der Schauspielende als Körper und Mensch. Dies betont der Publizist Zdzisław P. Gwozdz in seinem im April 1990 in der Theaterzeitschrift *Bühne* erschienen Beitrag, wenn er Wajda zustimmt: „Der Schauspieler – das Geschlecht hat keine Bedeutung – ist ein Körper, der vom Leben der Bühnengestalt durchströmt wird“.⁸⁷⁶

Bereits 1964 setzte sich Jerzy Grotowski mit Wyspiańskis *Hamlet* auseinander. Seine darauf basierende Theaterarbeit nannte er *Studium o Hamlecie*⁸⁷⁷ (*Hamlet-Studien*)⁸⁷⁸. Ähnlich wie Grotowski fokussiert auch Wajda in seiner Produktion *Hamlet IV* die „Theater-im-Theater-Szene“ bzw. die Konzeption „Theater im Theater“.⁸⁷⁹ Laut des Theaterwissenschaftlers und Shakespeare Experten Jan Kott ist dieses von Grotowski und Wajda verwendete Konzept bereits im Werk Stanisław Wyspiańskis impliziert:

„Wyspiański konstruiert einen eigenen *Hamlet* aufgrund des Shakespearschen Szenariums, sieht aber gleichzeitig Shakespeares *Hamlet* als ein Stück, das [...] »im Theater und für das Theater« entstanden war. [...] *Hamlet* ist hier [...] nicht mehr nur Literatur und Philosophie, *Hamlet* wird hier zum Theater“.⁸⁸⁰

Verblüfft zeigte sich das Publikum in Wien von der Tatsache auf bzw. hinter der Bühne Platz zu nehmen.⁸⁸¹ Der Zuschauer_innenraum blieb leer und wurde ausgeleuchtet.⁸⁸² So brachte die Bühnenkonzeption der Künstlerin Krystyna Zachwatowicz⁸⁸³ dem Publikum das Geschehen hinter der Bühne nicht nur inhaltlich, sondern auch physisch näher. Ihre Bühnenausstattung wurde von Alfred Pfoser als „Arte povera“⁸⁸⁴ kategorisiert. Diese italienische Kunstströmung der 1960er und

875 Vgl. Andrzej Wajda „Brief vom 3.11.1988“, S. 8.

876 Gwozdz, „Gefangene eigener Größe“, S. 55.

877 *Studium o Hamlecie*: Premiere: 17.03.1964 am Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole (Theaterlaboratorium der 13 Reihen, Opole). Leitung: Jerzy Grotowski; Regie und Bühne: Team unter der Leitung Jerzy Grotowskis. Vgl. „Studium o Hamlecie“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/33590/studium-o-hamlecie> (24.04.2021)

878 Für die deutsche Übersetzung des Titels *Studium o Hamlecie* verweise ich auf den von Gabriele C. Pfeiffer eingeführten Titel *Hamlet-Studien*, vgl. Gabriele C. Pfeiffer, „Ephemer und leibhaftig. Schauspielerische Erkundungen von Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene und Jerzy Grotowski“, Habil., Univ. Wien 2018, S. 114. Die Arbeit erscheint im Juli 2021 bei V&R unipress (= Theater – Film – Medien, 6). Im deutschsprachigen Raum war bisher die fast wortwörtliche Übersetzung *Studien über Hamlet* in Gebrauch, vgl. u.a.: Manfred Brauneck, *Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*. Bd. 5, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2007, S. 750.

879 Pfeiffer, „Ephemer und leibhaftig“, S. 123. Die detaillierte Auseinandersetzung von Gabriele C. Pfeiffer zu Jerzy Grotowskis *Studium o Hamlecie*, vgl. Ebenda, S. 114-127.

880 Vgl. Jan Kott, *Shakespeare heute*, Berlin: Alexander 2013, S. 408.

881 Vgl. u.a. Kurt Kahl, „Hamlet in der Garderobe“, *Kurier*, 13.06.1990, S. o.A.; Pizzini, „Der Dänenprinz wird umbesetzt“, S. o.A.

882 Vgl. u.a. Hilde Haider-Pregler, „Theater aus Schauspielersicht“, *Wiener Zeitung*, 13.06.1990, S. o.A.

883 Krystyna Zachwatowicz (*1930), Bühnenbildnerin; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/132380277>

884 Vgl. Alfred Pfoser, „Hamlet spielt mit weiblichem Charme“, *Salzburger Nachrichten*, 13.06.1990, S. o.A. Der Begriff ‚Arte povera‘ steht für eine italienische Kunstströmung der 1960er sowie 1970er Jahre. Siehe u.a. Nike Bätzner (Hg.), *Arte Povera: Manifeste, Statements, Kritiken*, Dresden: Verl. der Kunst 1995.

1970er Jahre assoziierte er mit Krystyna Zachwatowicz Bühnensprache und fand zu dem Schluss: „[T]ypisch für das Theater aus dem ‚Osten‘“⁸⁸⁵, ohne dies aber näher zu erläutern.⁸⁸⁶

Wolfgang Herle spricht in *Der Standard* unter dem Titel „Dänenprinz zwischen Krakau und Wien verunglückt“ von „Verständnisschwierigkeiten, die nicht (nur) mit mangelnden Sprachkenntnissen zusammenhängen“.⁸⁸⁷ Verantwortlich macht er dafür „die Gesten einer anderen Kultur – Europa hin, offene Grenzen her“.⁸⁸⁸ Denn diese ‚Gesten‘ erscheinen der Feststellung Herles nach, „doch so fremd [...] fast ein wenig altmodisch“ und rufen bei ihm „mitunter Ratlosigkeit“⁸⁸⁹ hervor. Den kritischen Stimmen zum Trotz zeigte sich das Publikum beeindruckt, von diesem „ganz und gar ‚intime[n]‘ Hamlet“⁸⁹⁰ und spendete „starke[n] Beifall für diesen polnischen ‚Hamlet‘“.⁸⁹¹

2.2.5.2 Exkurs 2: Kulturelle, theatrale, literarische ‚Codes‘

Der Kommentar des Kritikers Wolfgang Herles über die nicht nur sprachlich begründeten Verständnisschwierigkeiten verweist auf einen semiotischen Ansatz, der in den 1990er Jahren in der Literatur- und Theaterwissenschaft verbreitet war. So berufen sich Untersuchungen wie Anna Milanowskis Beitrag zu den zeitgenössischen „polnisch-österreichische[n] Theaterwechselwirkungen“⁸⁹², Brigitte Schultzes Studie zu ‚polnischen‘ Dramen und „Rezeptionsblockaden“⁸⁹³ an den deutschsprachigen Bühnen oder auch die viel rezipierte Arbeit Erika Fischer-Lichtes *Das eigene und das fremde Theater*⁸⁹⁴ auf „Codes“⁸⁹⁵ bzw. „Kodes“⁸⁹⁶, um kulturellen Austausch im Bereich Theater zu beschreiben. Sie verwenden in ihren Beiträgen

885 Vgl. Pfoser, „Hamlet spielt mit weiblichem Charme“, S. o.A.

886 Es hat den Anschein als würde Pfoser über ‚Arte povera‘ eine Verbindung zu Jerzy Grotowskis Theaterarbeit, vorwiegend der 1950er und 1960er, und dem „Armen Theater“ ziehen wollen. Vgl. dazu: Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*.

887 Wolfgang Herles „Dänenprinz zwischen Krakau und Wien verunglückt“, *Der Standard*, 13./14. 06. 1990, S. 11.

888 Ebenda

889 Ebenda

890 Christoph Hirschmann, „Andrzej Wajdas ‚Hamlet‘ – reichlich privat“, *Arbeiter-Zeitung*, 13.06.1990, S. 30.

891 Ludwig Plakolb, „Hamlet Redivivus“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 13.06.1990, S. o.A.

892 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 46.

893 Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 146-168; Siehe auch: Schultze, „Das kanonische Bühnenwerk bleibt Lektüre“, S. 369-404.

894 Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S. 163-188 (Kapitel „Wandel theatraler Kodes. Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung“).

895 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 51; Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 168.

896 Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S. 6

Begrifflichkeiten wie „literarische Codes“⁸⁹⁷, „poetische Codes“⁸⁹⁸ oder „theatrale Codes“⁸⁹⁹ bzw. „theatrale Kodes“.⁹⁰⁰

Die Theaterwissenschaftlerin Anna Milanowski bezieht sich in ihrem Artikel zu den polnisch-österreichischen Theaterwechselwirkungen auf das Modell „unterschiedliche[r] literarische[r] Codes“⁹⁰¹, das bei der Rezeption von ‚polnischen‘ Theatertexten auf den Bühnen Österreichs aber auch vice versa zum Tragen kommt. Milanowski folgert daraus, dass „Codes“ für die von ihr so bezeichneten „Mißverständnisse“ und „Hindernisse“⁹⁰² verantwortlich seien. Denn sie schreibt:

„Die Ursachen für die [...] qualitativen Hindernisse bei der Rezeption von Werken polnischer Autoren auf österreichischen Bühnen sind auf die gegenseitige mangelnde Kenntnis der unterschiedlichen literarischen Codes der beiden Völker zurückzuführen. [...] Die spezifischen literarischen Codes beider Länder riefen also, fortgeführt, immer wieder aufs Neue umkämpft [...] Mißverständnisse und Fehlinterpretationen hervor“.⁹⁰³

Diese Feststellung sowie das Erklärungsmuster ‚Codes‘ ist jedoch meiner Ansicht nach eine zu vereinfachte Darstellungsweise. Die beiden Literaturwissenschaftler_innen und Slawist_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner unterstreichen, dass die auch „von Brigitte Schultze verwendete Begrifflichkeit [...] ‚Code(s)‘ [...] auf einen Ansatz [verweist], der die konkreten historischen Verläufe, die Rezeptionsgeschichte [...] in letzter Konsequenz ausblendet.“⁹⁰⁴ Diese Auslegung von ‚Code(s)‘ berücksichtigt zu wenig die Komplexität des Transfer- sowie Übersetzungsprozesses (einschließlich Text - Bühne) sowie die Abhängigkeit der jeweiligen Rezeption von historischen, (kultur)politischen und gesellschaftspolitischen Kontexten.⁹⁰⁵ Fischer und Steltner führen aus:

„Die hochkomplexe wechselseitige Abhängigkeit derjenigen Größen [...], wie *schriftlich fixiertes Werk, seine Konkretisation(en), seine Inszenierung auf der Bühne, der Quellenwert der Theaterkritik, die zugehörige(n) Situation(en)* etc., wird zugunsten einer Abstraktion vernachlässigt“.⁹⁰⁶

Auch hinterfragen die beiden Forscher_innen die von Schultze erarbeitete Systematisierung in „‚begünstigende Faktoren‘ und [...] ‚rezeptionserschwerende Faktoren‘“⁹⁰⁷, in der Schultze die

897 Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 49.

898 Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 153.

899 Ebenda, S. 168.

900 Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S. 179.

901 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 49.

902 Vgl. Ebenda, S. 49-51.

903 Vgl. Ebenda.

904 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 229 [Hervorhebung im Original].

905 Vgl. Ebenda, S. 229.

906 Ebenda [Hervorhebung im Original].

907 Ebenda, S. 228.

Ursache für eine „Rezeptionsblockade“⁹⁰⁸ begründet sieht. Fischer und Steltner halten fest, dass „für das Theater damit wenig gewonnen [ist], wie die Rezeptionsgeschichte belegt“.⁹⁰⁹ Denn diese vermeintliche Blockade lasse sich „mit Hilfe geeigneter kompensatorischer Strategien überwinden. Aber dieser Prozess unterliegt eher der historischen denn der systematischen Beschreibung“.⁹¹⁰ Bei diesem Erklärungsmuster handle es sich also „um die üblichen Schwierigkeiten einer Anverwandlung [...], die mal besser, mal schlechter gelingt“.⁹¹¹

Dahingehend und auf Basis der Folgerungen Fischers und Steltners sollte die subjektive Feststellung des Kritikers Wolfgang Herles über die Verständnisschwierigkeiten bei *Hamlet IV* in der Regie von Andrzej Wajda eher als Ergebnis einer nicht gelungenen inszenatorischen Umsetzung gelesen und Ursachen auch abseits von kulturellen, theatralen, literarischen ‚Codes‘ gesucht werden.

2.2.5.3 *Ostatnia Taśma* und *Ja, Feuerbach* – Antoni Libera und Tadeusz Łomnicki

Die Gastspiele *Ostatnia Taśma* (Gastspiel des Teatr Studio) und *Ja, Feuerbach* (Gastspiel des Teatr Dramatyczny), die wie *Hamlet IV* bei den Wiener Festwochen 1990 eingeladen waren, werden im Festwochen-Programm zum einen unter dem Festwochen-Schwerpunkt ‚Offene Grenzen‘ als „Gastspiele aus Polen“⁹¹² angekündigt und zum anderen unter der Rubrik „Theater in Polen“.⁹¹³ Bemerkenswerterweise findet sich Wajdas Inszenierung hingegen nicht unter ‚Theater in Polen‘. Die Produktionen des Teatr Studio und des Teatr Dramatyczny sind dort unter der Überschrift „Teil der europäischen Theatergeschichte. Theater in Polen“⁹¹⁴ angekündigt, begleitet von einem Essay der Festwochen-Dramaturgin und Organisatorin dieser Gastspiele, Krystyna Zelenka, über „Polnische Theatergeschichte. Kunst als Ausdruck geistiger Freiheit“.⁹¹⁵

Allen anderen Festwochen-Produktionen – ob aus Deutschland, Belgien, Italien oder den Vereinigten Staaten – wird keine Erläuterung zur (nationalen) Theatergeschichte beigelegt. Es stellt sich die Frage, wie sich das hier sichtbar gesteigerte Interesse an Theater in Polen als Teil der europäischen Theatergeschichte deuten lässt. Eine mögliche Erklärung dazu liefert die damals

908 Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 147.

909 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 229.

910 Ebenda.

911 Ebenda, S. 228.

912 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 3.

913 Vgl. Ebenda. S. 5.

914 Vgl. Ebenda. S. 134.

915 Krystyna Zelenka, „Polnische Theatergeschichte. Kunst als Ausdruck geistiger Freiheit“, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 135-136.

amtsführende Wiener Stadträtin für Kultur und zugleich Präsidentin der Wiener Festwochen, Ursula Pasterk, im Programmbuch 1990:

„Was unseren schon im Eröffnungsfest deutlich gemachten Osteuropa-Schwerpunkt betrifft, so wollten wir im Theaterbereich mit Polen bewußt ein Land herausstreichen, das zwar nicht direkt benachbart, aber in einem weltbürgerlichen Sinn uns genauso nahe ist wie etwa die ČSFR oder Ungarn“.⁹¹⁶

Der Polen-Schwerpunkt bei den Wiener Festwochen 1990 kann mit Bernd Matouschek, Ruth Wodak und Franz Januschek als „paternalistische Bevormundung“⁹¹⁷ gedeutet werden. An einem Medienbeispiel aus Österreich des Jahres 1990 zeigen die drei Sprachwissenschaftler_innen und Diskursforscher_innen in ihrer Untersuchung *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?* wie ein „besserwisserisches Urteil“⁹¹⁸ eines Reporters zur politischen Situation osteuropäischer Länder diese in „ganz schlecht“ und „schon besser“⁹¹⁹ einteilt. Auch in Pasterks Erklärung ist eine bevormundende, hierarchisierende Wertung herauszulesen. Ihre Aussage über die Nähe Österreichs zu ausgewählten osteuropäischen Staaten kann als implizierte Kategorisierung in ‚gute‘ und ‚weniger gute‘ Länder (bzw. die ‚uns nahe sind‘ und jene, die ‚uns nicht nahe sind‘) verstanden werden. Die Anmaßung dieser Unterscheidung geht im Kontext der von Matouschek, Wodak und Januschek dargelegten Diskursform der paternalistischen Bevormundung, mit einem „privilegierte[n] Rederecht“⁹²⁰ einher, dass für eine detailliertere Auseinandersetzung noch näher zu betrachten ist.

Das von Ursula Pasterk in der Einleitung des Programmbuchs der Festwochen 1990 geäußerte besondere Näheverhältnis zu Polen wird auch im umfangreichen Programmbuchbeitrag der Festwochen-Dramaturgin Krystyna Zelenka hervorgehoben. In Zelenkas Essay mit dem gewichtigen Anspruch, „Kunst als Ausdruck geistiger Freiheit“⁹²¹ entlang der polnischen Theatergeschichte aufzuzeigen, wird der politische Kontext der Einführung des Kriegszustandes in Polen und der damit einhergehenden Theatersperre Anfang der 1980er Jahre thematisiert.⁹²² Dem fügt sie skizzenhafte Portraits von Autoren und wichtigen Vertreter_innen des ‚Theaters des Absurden‘, Sławomir Mrożek und Tadeusz Różewicz, sowie den Theatermachern Tadeusz Kantor und Jerzy Grotowski bei. Von all diesen genannten Namen ist allerdings bei den Festwochen 1990

916 Ursula Pasterk, „Wiener Festwochen 1990“, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 6.

917 Matouschek/Wodak/Januschek, *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?* [Klappentext]

918 Ebenda. S. 107.

919 Ebenda. Das Medienbeispiel, auf welches sich Bernd Matouschek, Ruth Wodak, Franz Januschek beziehen, ist der Auslandsreport vom 9.01.1990, in dem der Reporter Hans Benedikt Demokraten in Rumänien und Polen bewertet und damit nach Matouschek, Wodak und Januschek ein „besserwisserisches Urteil“ fällt, welches sie dem „Bevormundungsdiskurs“ zuteilen. Der Reporter vermittelt indirekt: „Die Rumänen sind ganz schlecht, die Polen schon besser“. Ebenda.

920 Ebenda, S. 100.

921 Zelenka, „Polnische Theatergeschichte. Kunst als Ausdruck geistiger Freiheit“, S. 135.

922 Vgl. Ebenda. S. 135-136.

nichts zu sehen, wohingegen die eingeladenen Ensembles Teatr Studio und Teatr Dramatyczny nur im Randbalken kurz vorgestellt werden.⁹²³

Die Regisseure der beiden Produktionen werden unterschiedlich im Programmbuch positioniert. Antoni Libera erhält einen kurzen künstlerisch biografischen Eintrag, in dem seine Bekanntschaft mit Samuel Beckett betont wird,⁹²⁴ während Tadeusz Łomnicki unter dem Titel „Schauspieler, Regisseur, Autor, Theaterleiter“ mit einigen Schriftzeichen größer und mit fett gedruckten Namen „Tadeusz Łomnicki“⁹²⁵ eine ganze Seite gewidmet wird. Was die beiden Inszenierungen *Ostatnia Taśma* und *Ja, Feuerbach* abseits der Zuschreibung zu ‚polnischem‘ Theater vereint, ist ebendieser Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter, Tadeusz Łomnicki. Er beteiligt sich an beiden Produktionen als Schauspieler. In *Ostatnia Taśma*, nach der Vorlage *Krapp's Last Tape* von Samuel Beckett und in der Regie von Antoni Libera, spielt er den Protagonisten ‚Krapp‘. In seiner eigenen Inszenierung *Ja, Feuerbach* von Tankred Dorst gibt er die Titelrolle. Łomnicki wird für seine Interpretation des Krapps in der österreichischen Presse als „polnische Theaterlegende“⁹²⁶ sowie als der „berühmte polnische ‚Minetti‘“⁹²⁷ gefeiert. Und auch hier kann, wie für Antoni Libera mit der Verbindung zu Samuel Beckett, die Beobachtung gemacht werden, dass die Wertschätzung von Łomnickis Spiel über das Heranziehen eines im deutschsprachigen Raum besser bekannten Akteurs ausgedrückt wird. Bei Łomnicki ist es der Schauspieler Bernhard Minetti.⁹²⁸ Die ‚polnische‘ Theaterlegende bedarf also eines Übersetzungsvorgangs. Der Regisseur Antoni Libera wird hingegen vor allem wegen seiner persönlichen Bekanntschaft mit Samuel Beckett im Festwochen-Programmbuch gewürdigt:

„Antoni Libera [...] verband seine ganze bisherige Tätigkeit mit der Person Samuel Becketts und wurde von diesem als ‚My Ambassador in Eastern Europe‘ bezeichnet [...]. Im Jahre 1978 lernte er den berühmten Dichter persönlich kennen und blieb bis zu seinem Tod in Kontakt. Beckett konsultierte und autorisierte die polnischen Übersetzungen seiner Dramen“.⁹²⁹

Auch hier bedarf es also eines Bezugs zu einer ‚westlichen‘ Bekanntheit, um die Anschließbarkeit und Relevanz für die Wiener Festwochen zu begründen, eröffnete doch Libera mit *Ostatnia Taśma* 1985 in Polen einen „Zyklus mit Beckett-Stücken“⁹³⁰ anlässlich von Becketts 80. Geburtstag.

923 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 136 (links) und S. 137 (rechts).

924 Vgl. Ebenda, S. 137.

925 Vgl. Ebenda, S. 138.

926 o.A., „Polnische Theaterlegende“, *Die Presse*, 21.05.1990, S. o.A.

927 Barbara Petsch, „Wie Freudiana so ‚Kafkana‘“, *Die Presse*, 7.06.1991, S. o.A. Die Kritikerin Petsch rezensiert hier die Inszenierung *Die Falle* (Wiener Festwochen 1991).

928 Bernhard Minetti (1905-1998); Film- und Theaterschauspieler. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118734059>

929 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990“, S. 137.

930 Ebenda, S. 136.

2.2.5.4 Exkurs 3: ‚Literatur aus Österreich‘ auf Theaterbühnen in Polen der 1990er Jahre

Auffällig ist, dass die drei Gastspiele aus Polen von 1990 nicht auf Werken ‚polnischer‘ Autor_innen beruhen.⁹³¹ Diese Feststellung macht auch der Theaterkritiker Paul Wimmer in der *Wiener Zeitung*. Er hebt hervor, dass es doch „mehr als genug an originellen Stücken aus der ‚polnischen‘ Literatur – von Stanisław Wyspiański bis Tadeusz Różewicz und Roman Brandstaetter“ – gäbe.⁹³² Warum jedoch die Werke von Samuel Beckett, William Shakespeare und Tankred Dorst für jene drei Gastspiele nach der politischen Wende Einsatz finden, erschließt sich ihm nicht.

Eine Erklärung dafür gibt der Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor Tadeusz Łomnicki. In einem Interview 1990 anlässlich seiner Festwochen-Auftritte bei *Ostatnia Taśma* (Samuel Beckett) und *Ja, Feuerbach* (Tankred Dorst) unterstreicht er, dass Theatertexte, die die gegenwärtige politische sowie gesellschaftspolitische Situation nach dem Ende der Volksrepublik Polen und des Staatssozialismus adäquat beschreiben könnten, erst geschrieben werden müssten.⁹³³ Eine Feststellung, die für das Repertoire polnischer Theaterbühnen der 1990er Jahre und die Auswahl an Stücken zutrifft. Die Theaterwissenschaftlerin Małgorzata Leyko führt diesbezüglich aus:

„Als in den 1980er Jahren die Dramatik der alltäglichen Ereignisse die Spannung, die von der Kunst dargeboten wurde, überholte, verlor das Theater seine bisherige Bedeutung. Die Freiheit, die in vielen anderen Lebensbereichen Kreativität frei setzte, erwies sich für das Theater als Falle und führte es in eine Krise, die bis in die Mitte der 1990er Jahre andauerte: Das Theater fand weder Texte, noch eine attraktive Darstellungsform, die es den Zuschauern hätte anbieten können. Es tauchte kein Stück auf, das eine Analyse der bedeutsamen Erfahrungen der Polen aus den 1980er Jahre[n] aufgegriffen hätte, es gab keinen Ausbruch der Emotionen, für die das Theater ein Ventil hätte sein können“.⁹³⁴

Das könnte auch der Grund sein, warum sich um 1990 die drei Regisseure Wajda, Libera und Łomnicki deutsch- sowie englischsprachiger Werke annahmen.

Die Slawistin Brigitte Schultze spricht in diesem Zusammenhang von einer „Systemlücke“⁹³⁵ im Spielplan. Eine solche Lücke umfasst nach Schultze thematische Punkte, Werke oder Gattungen; generell etwas, was noch nicht in der jeweiligen Theatertradition bzw. Literatur vorhanden ist. Eine Systemlücke kann als Motivation verstanden werden, fremdsprachige Literatur, spezifische

931 Ein Sonderfall besteht in der Inszenierung *Hamlet IV* (in der Produktion des Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), da sich hier der Regisseur Andrzej Wajda zusätzlich zu Shakespeares Werk auf Stanisław Wyspiańskis *Studium o Hamlecie* (1905) beruft.

932 Wimmer, „Beklemmende Ausdruckskraft“, S. o.A.

933 Vgl. Gernot W. Zimmermann, „Jede Freiheit ermüdet‘: gegenwärtiger Stillstand auf Polens Theaterszene“, *Der Standard*, 21.05.1990, S. o.A.

934 Leyko, „Länder-Informationen im Überblick – Polen“, S. 239.

935 Vgl. Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 149. Der Begriff „Systemlücke“ findet sich auch bei Susanne Misterek, siehe: Misterek, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, S. 234.

Themenbereiche und Motive im (hier: ‚polnischen‘) Theater aufzugreifen.⁹³⁶ Der Theaterwissenschaftler und Germanist Artur Pelka erklärt die signifikante und seit den 1990er Jahren angestiegene Rezeption fremdsprachiger und insbesondere ‚österreichischer‘ Dramatik auf den Theaterbühnen in Polen mit dem Begriff „Systemtransformation“⁹³⁷, die im Zuge der politischen Wende entstanden ist. Er unterstreicht damit, was auch die Theaterwissenschaftlerin Malwina Głowacka, die von einer „Mode“⁹³⁸ ‚österreichischer‘ Literatur auf polnischen Bühnen spricht, sowie Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera festhalten, dass seit den 1990er Jahren bemerkenswert viele Werke ‚österreichischer‘ Autor_innen in Polen inszeniert worden seien.⁹³⁹ Pelka begründet dies mit „der Suche nach neuen aktuellen Inhalten“⁹⁴⁰, die in diesen Jahren nicht in der ‚polnischen‘ Dramatik zu finden seien. Seine quantitativen Auswertungen der 1990er Jahre belegen einen jährlichen Anstieg von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen im Repertoire polnischer Bühnen mit dem Höhepunkt in der Theatersaison 1997/98.⁹⁴¹ Ein Beispiel sind die Texte von Thomas Bernhard. Bernhards Werke, Drama wie Prosa, fungierten in den 1990er Jahren im ‚polnischen‘ Theater als wichtiges Sprachrohr für gesellschaftspolitische Debatten. Zwar hatte der Regisseur Erwin Axer Bernhard bereits in den 1970er Jahren in Polen inszeniert,⁹⁴² doch erst die Theaterproduktionen der 1990er Jahre in der Regie von Krystian Lupa führten zu einer Popularisierung des Autors.⁹⁴³ Zudem wurde Lupa auch in österreichischen Medien als „ausgewiesene[r] Thomas-Bernhard-Experte“⁹⁴⁴ vorgestellt. Seine Inszenierungen sorgten in den 1990er Jahren für einen Durchbruch der Bernhard’schen Werke auf polnischen Theaterbühnen, wie Sugiera und Leyko bereits in dem von ihnen und Hans-Peter Bayerdörfer 1998 herausgegebenen Sammelband *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg* festhielten.⁹⁴⁵ Dies

936 Vgl. Schultze, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, S. 149.

937 Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 145.

938 Głowacka, „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“, S. 149.

939 Leyko, „Vorwort“, S. 9; Małgorzata Sugiera, „Vorwort“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 17-24, hier S. 17. Diesen Anstieg macht ebenso die im ersten Kapitel dargelegte systematische Auswertung zu Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen an Theaterbühnen in Polen deutlich (Abb.1 und Abb.2), die weitere quantitative Angaben zu den 2000er und 2010er Jahren liefert.

940 Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 145. Vgl. auch: Głowacka, „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“, S. 156.

941 Vgl. Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-142.

942 *Święto Borysa (Ein Fest für Boris)*: Premiere am Teatr Współczesny Warszawa: 04.11.1976. Vgl. „Święto Borysa“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*.

943 Pelka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 144. Siehe auch: Agata Wittchen-Barełkowska/Jacek St. Buras und Sława Lisiecka im Gespräch, „Co nam dał Thomas Bernhard?“, *Dialog* 4, 2019, S. 115.

944 Kralicek, „NESTROYPREIS. Der Wiener Theaterpreis - Beste Regie - Krystian Lupa“.

945 Leyko/Sugiera, „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945“, S. 11.

weckte zugleich das Interesse für andere ‚österreichische‘ Autor_innen wie Hermann Broch und Robert Musil, die Lupa in den 1990er Jahren in Polen inszenierte.⁹⁴⁶

Veränderungen im Spielplan polnischer Bühnen der 1990er Jahre, insbesondere ab Mitte des Jahrzehnts, sind zudem im Kontext einer weitgehenden Umgestaltung des Theaterrepertoires in weiteren europäischen Ländern zu lesen, wie Małgorzata Leyko betont.⁹⁴⁷ Es ist demnach „keinesfalls eine nationale und isolierte Erscheinung“⁹⁴⁸, die hier festzumachen ist. Für den Theater- sowie Literaturbereich in Polen nach der politischen Wende ist hingegen eine weitere Entwicklung bezeichnend. Seit Mitte der 1990er erscheinen in einem großen Ausmaß als zuvor Theatertexte ‚polnischer‘, meist jüngerer, Autor_innen, die im neuen Millennium ihren Höhepunkt verzeichnen.⁹⁴⁹ In den 2000er Jahren ergibt sich für zeitgenössische Theaterstücke von Autor_innen der jüngeren Generation wie Paweł Demirski, Magda Fertacz, Dana Łukasińska und Michał Walczak eine Konjunktur, die sich auch in den 2003 und 2006 von Roman Pawłowski herausgegebenen Anthologien *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory* (Generation Porno und andere geschmacklose Theaterstücke) sowie *Made in Poland* ausdrückt.⁹⁵⁰

Ein weiterer Aspekt, der in den 1990er Jahren hinsichtlich dieses Umschwungs in der polnischen Theaterlandschaft und des Repertoires zum Tragen kommt, ist ein genereller „Richtungswechsel“⁹⁵¹ mit einer neuen Generation an Regisseur_innen, wie der Theaterwissenschaftler Wojciech Dudzik aufzeigt.⁹⁵² Mitte der 1990er Jahre debütieren etwa die beiden Regisseure Grzegorz Jarzyna und

946 Krystian Lupa zeichnet in den 1990er Jahren für zahlreiche Inszenierungen basierend auf Werken ‚österreichischer‘ Autoren verantwortlich. Darunter eine große Anzahl an Werken Thomas Bernhards, vgl. dazu die Auflistung im Anhang: Werke von Thomas Bernhard - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019). Vgl. auch: „Krystian Lupa“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3788/krystian-lupa> (24.04.2021). In den 1990ern bis in die 2010er Jahre bringen gleichfalls Regisseur_innen wie u.a. Erwin Axer, Zbigniew Brzoza, Michał Kosiński, Emilia Sadowska, Grzegorz Wiśniewski Produktionen basierend auf Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen zur Aufführung. Vgl. dazu die digitale Datensammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego*.

947 Vgl. Leyko, „Länder-Informationen im Überblick – Polen“, S. 239.

948 Ebenda.

949 Leyko spricht von etwa 1000 Theaterstücken ‚polnischer‘ Autor_innen, die nach 1995 entstanden sind; nicht alle wurden publiziert und aufgeführt. Vgl. Ebenda. Eine kleine Auswahl der Werke ist den beiden von Roman Pawłowski herausgegebenen Anthologien zu entnehmen. Vgl. Roman Pawłowski (Hg.), *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne* (Generation Porno und andere geschmacklose Theaterstücke), Kraków: Zielona Sowa 2003; Roman Pawłowski (Hg.), *Made in Poland*, Kraków: Korporacja Ha!art & Horyzont 2006.

950 Vgl. Artur Pełka, „Zwei Theater: das ‚romantische Paradigma‘ und die ‚Generation Porno‘“, *Zeitschrift für Slawistik* 60/3, 2015, S. 432-445, hier S. 440.

951 Dudzik, „Theater-Bewusstsein: Einleitung“, S. 7.

952 Vgl. Ebenda. S. 7-8.

Krzysztof Warlikowski⁹⁵³ als neue Vertreter_innen des ‚polnischen‘ Theaters des 21. Jahrhunderts.⁹⁵⁴ Ihre Theaterarbeiten, wie auch jene von Anna Augustynowicz,⁹⁵⁵ Piotr Cieplak,⁹⁵⁶ Jan Klata,⁹⁵⁷ Maja Kleczewska⁹⁵⁸ und Michał Zadara,⁹⁵⁹ entwerfen neue Theaterästhetiken, die auch zu einer Umgestaltung des Spielplans polnischer Theaterbühnen führen.⁹⁶⁰ Einige Produktionen dieser Regisseur_innen werden ab den 2000er Jahren auch bei den Wiener Festwochen gezeigt, wie in den folgenden Ausführungen noch dargelegt wird.⁹⁶¹

Wie also zeigt sich die Veränderung im Theaterrepertoire in Polen im Programm des Festwochen-Schwerpunkts ‚Offene Grenzen‘ und den drei Gastspielen aus Polen 1990 in den folgenden Jahren? Bildet sich die Transformation in der polnischen Theaterlandschaft und die Veränderungen im Repertoire polnischer Theaterbühnen der 1990er Jahre auch im Programm der Wiener Festwochen ab? Wird etwa das Interesse an ‚Literatur aus Österreich‘ der 1990er Jahre in Polen auch im Rahmen der Wiener Festwochen sichtbar? Meiner Annahme nach sollten sich Wechselwirkungen zwischen den Tendenzen nationaler Spielpläne und der Programmierung internationaler Theaterfestivals ergeben und im Programm eines Festivals widerspiegeln.

-
- 953 Krzysztof Warlikowski (*1962); Theater- und Opernregisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/13378035X>. Warlikowski ist wie Grzegorz Jarzyna Absolvent der Theaterakademie Krakau (PWST) und war gleichfalls Assistent bei Krystian Lupa. Sein Debüt feierte Warlikowski 1993 am Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej. Bis 2007 wirkte Warlikowski gemeinsam mit Jarzyna am TR Warszawa, bis er 2008 das Nowy Teatr (Neues Theater) in Warschau gründet, vgl. Dariusz Kosiński, „Krzysztof Warlikowski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/8022/krzysztof-warlikowski> (24.04.2021).
- 954 Vgl. Maryla Zielińska, „Grzegorz Jarzyna: Klare und kompromisslose Leidenschaft“, in: Plata (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien*, S. 53-71; Grzegorz Niziołek, „Krzysztof Warlikowski: Die Schlacht mit dem Schatten“, in: Plata (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien*, S. 72-94.
- 955 Anna Augustynowicz (*1959); Theaterregisseurin und seit 1992 künstlerische Leiterin des Teatr Współczesny Szczecin. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/138773157>. Augustynowicz erhielt 2017 als erste Frau den Konrad-Swinarski-Preis – eine Auszeichnung für die besten Regisseur_innen der Saison, die seit 1976 von der Redaktion der Zeitschrift *Teatr (Theater)* vergeben wird. „Anna Augustynowicz“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/4013/anna-augustynowicz> (24.04.2021).
- 956 Piotr Cieplak (*1960), Regisseur und Theaterleiter. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1067270817>. Zuletzt leitete Cieplak das Teatr Rozmaitości, Warszawa (als TR Warszawa bekannt) von 1996-1998. Vgl. „Piotr Cieplak“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2358/piotr-cieplak> (24.04.2021).
- 957 Jan Klata (*1973); Theaterregisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1013707087>. 2008 Preisträger des Konrad-Swinarski-Preis, von 2013-2017 Direktor des Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej. Vgl. Dariusz Kosiński, „Jan Klata“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3771/jan-klata> (24.04.2021).
- 958 Maja Kleczewska (*1973), Theaterregisseurin. VIAF Identifier: <http://viaf.org/viaf/309871309>. 2018 Preisträgerin des Konrad-Swinarski-Preis. Sie inszeniert an Bühnen in Bydgoszcz, Hamburg, Jelenia Góra, Krakau, Opole, Warschau. Vgl. „Maja Kleczewska“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/17033/maja-kleczewska> (24.04.2021).
- 959 Michał Zadara (*1976); Theaterregisseur und Bühnenbildner. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1132830923>. Zadara inszeniert an Theaterbühnen in Deutschland, Israel, Österreich, Polen und den Vereinigten Staaten. Vgl. „Michał Zadara“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/4948/michal-zadara> (24.04.2021).
- 960 Vgl. Dudzik, „Theater-Bewusstsein: Einleitung“, S. 7-8; Marcin Kościelniak, „Theater der Verführung, Theater der Verneinung“, in: Martina Vannayová/Anna Häussler (Hg.), *Landvermessungen. Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südosteuropa*, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 111-120 (= Recherchen, 61); Leyko, „Länder-Informationen im Überblick – Polen“, S. 239; Pawłowski, *Made in Poland*, S. 10;
- 961 Vgl. Kapitel 2.2.6.

Eine quantitative Analyse zeigt, dass sich die Anzahl von ‚polnischen Produktionen‘ wie bei der Festivalausgabe 1990 – jeweils ein Gastspiel des Sary Teatr, des Teatr Studio und des Teatr Dramatyczny – in den darauffolgenden Jahren nicht mehr wiederholen wird. Indessen ist – an die Festwochen 1990 anschließend – ein gesteigertes Interesse an Eigen- sowie Koproduktionen zwischen den Wiener Festwochen und Theaterbühnen bzw. Regisseur_innen aus Polen festzustellen.⁹⁶² Für diese Art internationaler Zusammenarbeit hat sich die politische Wende 1989 sicherlich als begünstigender Faktor erwiesen.

2.2.5.5 Die Falle – 1991

Eine der ersten Eigenproduktionen der Wiener Festwochen nach der ‚Wende‘ ist das Stück *Die Falle*,⁹⁶³ welches 1991 im Rahmen von 40 Jahre Wiener Festwochen am Volkstheater Wien Premiere feiert. Für diese Produktion der Wiener Festwochen zeichnet der Regisseur Jerzy Grzegorzewski⁹⁶⁴ verantwortlich. Das Werk *Die Falle (Pulapka)*⁹⁶⁵ von Tadeusz Różewicz, der 1982 als dritter Preisträger aus Polen mit dem ‚Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur‘ gewürdigt wurde, dient als Vorlage. Es ist Różewiczs zweite Auseinandersetzung mit Franz Kafka. Różewicz operiert dabei mit biografischen Daten des Autors ohne daraus ein biografisches Stück über Kafka zu machen, wie der Literaturwissenschaftler Peter Langemeyer verdeutlicht.⁹⁶⁶

Den Vorschlag diese Eigenproduktion beim Festival 1991 zu programmieren, ist auf das Engagement der Festwochen-Dramaturgin Krystyna Zelenka zurückzuführen.⁹⁶⁷ Sie liefert die begleitenden Texte zu Autor, Regisseur und Inszenierung im Programmbuch der Festwochen, wie sie es schon zuvor für die bei den Wiener Festwochen 1990 gastierenden ‚polnischen‘ Theaterensembles getan hat. Mit „Schauspieler[_innen] der besten polnischen Bühnen“⁹⁶⁸, wie in

962 Die Inszenierung *Die Falle* bei den Wiener Festwochen 1991 ist die erste Eigenproduktion der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit einer Theaterbühne/-ensemble aus Polen, für die ein Regisseur aus Polen – Jerzy Grzegorzewski – verantwortlich zeichnet.

963 *Die Falle*: Wiener Festwochen Premiere: 5.06.1991 am Volkstheater Wien als österreichische Erstaufführung. Festwochen-Eigenproduktion in Zusammenarbeit mit dem „Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza“ (Studio Theater - Stanisław I. Witkiewicz), Kurzname meist ‚Teatr Studio‘. Programmschwerpunkt der Wiener Festwochen „Neue Heimat – Neue Fremde“. Regie und Bühnenbild: Jerzy Grzegorzewski; Text: Tadeusz Różewicz; Kostüme: Barbara Hanicka. Vorstellungen in deutscher Sprache. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 336; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1991“, S. 63.; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/5149>; Siehe auch: Archiwum Jerzego Grzegorzewski, „Falle – Archiwum JG“, <http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=falle> (24.04.2021).

964 Jerzy Grzegorzewski (1939-2005); Theaterregisseur und Direktor u.a. des Teatr Narodowy, Warschau (1997-2003). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119372894>

965 Erstveröffentlichung: 1982; in deutscher Übersetzung von Henryk Bereska 1983, vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, 266.

966 Vgl. Peter Langemeyer, „Różewiczs Kafkas-Revisionen. Einige Anmerkungen zu den Stücken ‚Der Hungerkünstler geht‘ und ‚Die Falle‘“, in: Lawaty/Zybura (Hg.), *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, S. 197-198.

967 Vgl. Roland Koberg, „In die Export-Falle getappt“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 7.06.1991, S. o.A.

968 o.A., „Wiener Festwochen. Neue Heimat – Neue Fremde“, *Falter*, 29.05.1991, S. o.A.

der österreichischen Presse zu lesen ist, darunter Ensemblemitglieder des Teatr Studio, bringt der Regisseur Jerzy Grzegorzewski die Produktion *Die Falle* bei den Wiener Festwochen 1991 in deutscher Sprache zur Aufführung.⁹⁶⁹ Die als „polnisch-österreichische Produktion“⁹⁷⁰ bezeichnete Inszenierung erfährt große Medienpräsenz und feierte zum 65. Todestag von Franz Kafka als österreichische Erstaufführung in Wien Premiere.⁹⁷¹ Anlässlich der Premiere findet eine Pressekonferenz in Anwesenheit des damaligen Unterstaatssekretärs des polnischen Kunst- und Kulturministeriums, Waldemar Dąbrowski, in Wien statt.⁹⁷² Auch ist diese Eigenproduktion der Wiener Festwochen noch im selben Jahr im öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Österreich (ORF 1) ausgestrahlt worden.⁹⁷³

Von der polnischen Botschaft in Wien wird der Inszenierung hingegen kein großes Interesse entgegengebracht, wie der Schauspieler Tadeusz Łomnicki, der den ‚Vater‘ in *Die Falle* spielt, in der polnischen Presse beklagt.⁹⁷⁴ Wohlwollender ist die Inszenierung in einer Presseausendung des Wiener Rathauses im Juni 1991 beschrieben, zumal die Eigenproduktion darin als ein positiver Beitrag der kulturellen Zusammenarbeit zwischen Polen und Österreich betrachtet wird.⁹⁷⁵ Ähnlich argumentiert der Rezensent Thomas Gabler in der *Kronen Zeitung*, wobei er sich dabei vermutlich auf ein Zitat des Autors Różewicz bezieht, der das Stück als ein „spannendes Experiment grenzüberschreitenden Theaters, das Fremdes vertrauter machen soll“⁹⁷⁶, beschreibt. In der Rezension wird dagegen ein Zusammenhang mit dem problematischen Begriff „[e]iner Chance kultureller Völkerverständigung“⁹⁷⁷ hergestellt.

Als Zeichen einer engagierten kulturellen Kooperation zwischen Polen und Österreich, stellt die Inszenierung von *Die Falle* einen wesentlichen Beitrag für den Festwochen-Schwerpunkt „Neue Heimaten - Neue Fremde“⁹⁷⁸ dar. Es findet sich darüber in der Theaterzeitschrift *Bühne* auch ein

969 Nach den drei Wiener Aufführungen ging die Eigenproduktion auf Tournee und wurde auf deutschsprachigen Bühnen in Köln, Berlin und Mainz gezeigt. Vgl. u.a. Otto F. Beer, „Kafka aus Polen“, *Süddeutsche Zeitung*, 7.06.1991, S.o.A.

970 Andrea Amort (amo), „Polens erste Schauspieler gastieren im Volkstheater“, *Kurier*, 4.06.1991, S. o.A.

971 Vgl. Maria Dębicz, „Wiedeńska ‚Pułapka‘“, *Gazeta Robotnicza*, 7.10.1991, S. o.A.

972 Vgl. Amort, „Polens erste Schauspieler gastieren im Volkstheater“, S. o.A. Waldemar Dąbrowski war ab 1982 gemeinsam mit Jerzy Grzegorzewski am Teatr Studio in Warschau als Direktor tätig.

973 Die Produktion *Die Falle* (Wiener Festwochen 1991) wurde vom ORF aufgezeichnet und übertragen. Vgl. Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 355. *Die Falle*, Regie: Jerzy Grzegorzewski, Wiener Festwochen 1991; TV-Ausstrahlung, ORF 4.12.1991. Audiovisuelles Material zu *Die Falle* (1991) befindet sich in der wissenschaftlichen Videothek am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; Signatur: G7628.

974 Maciej Weber, „Jestem Wolnym Człowiekiem. Z Tadeuszem Łomnickim rozmawia Maciej Weber“, *Express Wieczorny* 134, 14.06.1991, S. o.A.

975 Stadt Wien, „Archivmeldung: Erstaufführung der ‚Fall‘ von Rozewicz bei den Wiener Festwochen - Presse-Service. Rathauskorrespondenz“, 3.06.1991, <https://www.wien.gv.at/presse/1991/06/03/erstauauffuehrung-der-falle-von-rozewicz-bei-den-wiener-festwochen> (24.04.2019)

976 Thomas Gabler, „Franz Kafka, der Prophet“, *Kronen Zeitung*, 4.06.1991, S. 20.

977 Ebenda.

978 Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 336.

dreiseitiger Artikel der Dramaturgin Krystyna Zelenka, die den Theaterregisseur Jerzy Grzegorzewski darin dem deutschsprachigen Publikum vorstellt und eine kurze Einbettung desselben in die polnische Theatergeschichte versucht.⁹⁷⁹ Zelenka verweist dabei auf die Theaterarbeit Jerzy Grotowskis und legt die Verbindung zwischen den beiden seit den 1960er Jahren dar, als Grzegorzewski in Polen sein Debüt als Regisseur gefeiert hat und Grotowski bereits international bekannt gewesen ist. Ähnlich wie Zelenkas einführender Text zu den Gastspielen aus Polen im Programmbuch der Festwochen 1990 liefert dieser Artikel in der *Bühne* kurze und grundlegende Informationen zu einem wichtigen Akteur der polnischen Theaterszene. Dabei wird deutlich, dass die Bezeichnung der Festwochenreihe ‚Neue Heimaten - Neue Fremde‘ eine Metapher für etwas Unbekanntes impliziert, weshalb zusätzliches Wissen für die Rezeption ‚polnischer Produktionen‘ bzw. die Arbeiten ‚polnischer‘ Regisseur_innen erforderlich scheint.

Die Rezensionen in der österreichischen Presse über Jerzy Grzegorzewskis Theaterarbeit *Die Falle* sind, wenn die Inszenierung als „[n]icht akzeptabel“⁹⁸⁰ beschrieben wird, vergleichsweise negativ bis ablehnend. Für Barbara Petsch in *Die Presse* ist die Produktion „altmodisch“.⁹⁸¹ Erich Demmer sieht in seiner Kritik „Strafkolonie der Kindheit“ in der *Arbeiter-Zeitung* eine „altbacken[e]“ Inszenierung und „Student[_inn]entheater von gestern“.⁹⁸² Roland Koberg hebt in seiner mit „In die Export-Falle getappt“ betitelten Rezension hervor, dass die Eigenproduktion der Wiener Festwochen einen unglücklichen Beitrag zum Themenpunkt ‚Neue Heimaten - Neue Fremde beisteuere“.⁹⁸³ „Seiner heimatlichen Bezugsquellen entrissen, gibt es in der Fremde nichts zu gewinnen“⁹⁸⁴, schreibt Koberg. Er scheint dabei nicht bedacht zu haben, dass die Zuschreibungen ‚Fremde‘ und ‚Heimat‘ im Kontext einer Festwochen-Eigenproduktion differenzierter zu verwenden wären. Hier stellt sich die Frage, worauf der Kritiker Koberg die Begriffe Heimat und Fremde bei dieser Eigenproduktion bezieht? Wird *Die Falle* doch im Rahmen einer internationalen Zusammenarbeit zwischen den Festwochen und dem Teatr Studio an einer Wiener Theaterbühne, dem Volkstheater Wien, produziert.⁹⁸⁵ Auch der Vorwurf der anderen Kritiker_innen, das Stück sei altmodisch und altbacken, scheint einer intensiven Auseinandersetzung aus dem Weg zu gehen.

In Bezug auf die Ergebnisse der diskursanalytischen Studie zu Presse und TV-Berichterstattungen in Österreich über osteuropäische Länder Anfang der 1990er Jahre der Sprachwissenschaftler_innen Ruth Wodak, Bernd Matouschek und Franz Januszek⁹⁸⁶ zeigt sich, dass auch in Theaterkritiken zu

979 Zelenka, „Was bedeutet ein Straßenbahnbügel“, S. 30-32.

980 H. S., „In gebrochenem Deutsch“, *Kronen Zeitung*, 7.06.1991, S. o.A.

981 Petsch, „Wie Freudiana so ‚Kafkana‘“, S. o.A.

982 Erich Demmer, „Strafkolonie der Kindheit“, *Arbeiter-Zeitung*, 7.06.1991, S. 44.

983 Vgl. Koberg, „In die Export-Falle getappt“, S. o.A.

984 Ebenda.

985 Die Proben zu *Die Falle* erfolgten in Wien und Warschau, vgl. Dębicz, „Wiedeńska ‚Pułapka‘“. S. o.A.

986 Matouschek/Wodak/Januszek, *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde?*

‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen 1990 und 1991 ein generalisiertes Bild von ‚fremd‘ sowie eine abgrenzende Haltung und diskriminierende Bewertung auftauchen, die – wie Wodak, Matouschek und Januschek unterstreichen – mit einer Stereotypisierung des ehemaligen Osten zusammenhängen.⁹⁸⁷ Die Konstruktion ‚fremd‘ wird in diesen untersuchten Kritiken zu den Produktionen *Hamlet IV*, *Ostatnia Taśma* (1990) und *Die Falle* (1991) meist als Abgrenzung und Beschreibung von ‚polnischen‘ Akteur_innen und Inszenierungen seitens der Rezensent_innen verwendet. Wie z.B. im Kommentar des Kritikers Wolfgang Herles in *Der Standard*, der die Inszenierung *Hamlet IV* des renommierten und international bekannten Regisseurs Andrzej Wajda bei den Wiener Festwochen 1990 mit „doch so fremd [...] fast ein wenig altmodisch“⁹⁸⁸ kommentiert. „[M]an taucht in eine ferne Welt der fremden Sprache ein“⁹⁸⁹, schreibt die Theaterkritikerin Martina Spitzbart gleichfalls 1990 in ihrer Rezension zu *Ostatnia Taśma* in der Regie von Antoni Libera. Die Bemerkung Spitzbarts macht zudem deutlich, dass sich trotz Öffnung der Grenzen Positionen zwischen Inklusion und Exklusion des ehemaligen Ostens Anfang der 1990er Jahre unterschiedlich abzeichnen, spricht Spitzbart doch in ihrer Rezension von einer „fernen Welt“⁹⁹⁰ und imaginiert damit das scheinbar entlegene Land Polen.

Der Unterstaatssekretärs des polnischen Kunst- und Kulturministeriums Waldemar Dąbrowski kritisiert anlässlich der Inszenierung von *Die Falle* 1991 in der Regie von Jerzy Grzegorzewski „[m]an behandelt uns oft wie ein Land zweiter Kategorie“⁹⁹¹, worauf Andrea Amort in ihrem Artikel „Für marktorientierte Vollwert-Kunst“ im *Kurier* hinweist. Stereotype und indirekt formulierte diskriminierende Aussagen zeigen sich auch in dieser Zeit. So hält etwa die Journalistin Barbara Petsch 1991 in *Die Presse* zu ebendieser Inszenierung implizit fest, dass ein Theaterkünstler aus Polen (Jerzy Grzegorzewski) nicht dem Rang eines österreichischen entsprechen könne, weil diesem „nicht dessen technische Möglichkeiten zur Verfügung“⁹⁹² stünden.

2.2.5.6 ‚Theater aus Polen‘ nach 1993?

1993 steht – wie schon bei den Wiener Festwochen 1980 und 1982 – eine Regiearbeit von Erwin Axer auf dem Festwochen-Programm.⁹⁹³ Es ist dies die dritte Produktion des Regisseurs im Rahmen

987 Ebenda. S. 13.

988 Vgl. Herles, „Dänenprinz zwischen Krakau und Wien verunglückt“, S. 11.

989 Spitzbart, „Bilder der Vergänglichkeit“, S. o.A.

990 Ebenda.

991 Andrea Amort, „Für marktorientierte Vollwert-Kunst“, *Kurier*, 7.06.1991, S. o.A.

992 Petsch, „Wie Freudiana so ‚Kafkana‘“, S. o.A. Petsch formuliert dies folgendermaßen: „Freilich, Grzegorzewski, der auch für die Gestaltung der Szene verantwortlich zeichnet, ist kein Hans Schavernoch, auch hat er nicht dessen technische Möglichkeiten zur Verfügung“.

993 Vgl. Kapitel 2.2.4.

der Wiener Festwochen. Die Inszenierung *Die Witwen*⁹⁹⁴ nach der Vorlage *Die Witwen (Wdowy)*⁹⁹⁵ von Sławomir Mrożek erarbeitet Axer mit Schauspiel-Studierenden des Max Reinhardt Seminars.⁹⁹⁶ Die Premiere dieser deutschsprachigen Erstaufführung findet im Schlosstheater Schönbrunn statt. Damit kann sie als ‚polnische Produktion‘ im Rahmen der Festwochen gelten und ist zugleich die letzte dieser Art für die nächsten sieben Jahre, in denen kein ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen mehr gezeigt wird.⁹⁹⁷ Nach den Gastspielen im Jahr 1990 unter dem Motto ‚Offene Grenzen‘, der Eigenproduktion *Die Falle* 1991 sowie Erwin Axers *Die Witwen* 1993 werden bis zu den Wiener Festwochen 2000 keine weiteren ‚polnischen Produktionen‘ eingeladen. Diese verhältnismäßig lange Pause von ‚Theater aus Polen‘ unter den Intendant_innen Klaus Bachler (1991–1996), Wolfgang Wais (1997, interimistisch) sowie dem Team aus Luc Bondy, Klaus-Peter Kehr und Hortensia Völckers (1998–2001) ist erstaunlich für das größte internationale Theaterfestival Österreichs, wo doch gerade der österreichischen Auslandskulturarbeit (speziell in Polen) noch während der Zeit des Eisernen Vorhangs eine wichtige Rolle in der Vermittlung zwischen ‚Ost und West‘ zugeschrieben wird.⁹⁹⁸ Der Politik- und Kulturwissenschaftler Alexander Burka beschreibt die Rolle Österreichs im Kontext des west- und osteuropäischen kulturellen Austauschs mit dem Ausdruck „Fenster in den Westen“⁹⁹⁹, der von der Gründung des Österreichischen Kulturforums in Warschau (vormals Österreichisches Kulturinstitut) 1965 stark geprägt war. Auch zur Zeit der Volksrepublik Polen ermöglichte diese österreichische außenkulturpolitische Institution, die als erstes Kulturinstitut Österreichs in einem Mitgliedsstaat des Warschauer Paktes gegründet wurde, einen institutionalisierten Kulturaustausch zwischen Polen und Österreich.¹⁰⁰⁰ Durch Österreichs Neutralitätsstatus und mit „wohlwollender Duldung durch das kommunistische Regime“ schufen das Kulturinstitut und später zusätzlich die seit 1997 in Krakau,

994 *Die Witwen*: Wiener Festwochen Premiere: 22. 05. 1993 am Schlosstheater Schönbrunn. Deutschsprachige Erstaufführung. Regie: Erwin Axer; Text: Sławomir Mrożek; Bühnenbild und Kostüm: Ewa Starowieyska. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 339, Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1993, S. 122; Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/22753>

995 Erstveröffentlichung auf Polnisch: 1992. Vgl. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/1088030637>

996 Institut für Schauspiel und Schauspielregie, Max Reinhardt Seminar der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst/ mdw. Vgl. mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, „Max Reinhardt Seminar“, <https://www.maxreinhardtseminar.at/> (24.04.2021)

997 Die Angaben zur Inszenierung *Die Witwen* in der Regie von Erwin Axer bei den Wiener Festwochen 1993 wurden mittels einer systematischen Datenabfrage der Inszenierungsdatenbank *Theadok* ermittelt. Durch diese Auswertung kann die sogenannte Pause ‚polnischer Produktionen‘ bei den Festwochen mit dem Zeitraum 1993-2000 präzisiert und meine Angabe korrigiert werden. Vgl. Tiefenbacher, „Polnisches Theater bei den Wiener Festwochen“, S. 96.

998 Vgl. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 7. Vgl. auch: Tiefenbacher, „Polnisches Theater bei den Wiener Festwochen“, S. 96.

999 Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 7 und S. 172.

1000 Vgl. Ebenda. S. 156.

Warschau, und Wrocław eröffneten Österreich Institute (ÖI)¹⁰⁰¹ einen „kulturellen Aktionsradius, der deutlich höher lag als der anderer westeuropäischer Länder“¹⁰⁰², unterstreicht Burka.

Eine möglicher Grund für die Pause von ‚Theater aus Polen‘ bei den Festwochen könnte im Generationenwechsel in der polnischen Theaterlandschaft liegen, den Wojciech Dudzik mit den Regiedebüts von Regisseur_innen wie Grzegorz Jarzyna und Krzysztof Warlikowski, die er als „führende Vertreter einer neuen Generation“ und des „Theater des 21. Jahrhunderts“¹⁰⁰³ vorstellt, Mitte der 1990er Jahre fixiert. Theaterarbeiten jener Generation sind bei den Wiener Festwochen dann in den 2000er Jahren zu sehen.

Eine weitere These zum Fehlen ‚polnischer Produktionen‘ ab Mitte der 1990er Jahre betrifft die ansteigende Rezeption von Werken deutschsprachiger Autor_innen in der inszenatorischen Bearbeitung ‚polnischer‘ Theatermacher_innen mit Produktions- und Inszenierungskontext in Polen, die Ende der 1990er Jahre ihren Höhepunkt erreicht.¹⁰⁰⁴ Warum gerade diese Produktionen, darunter auch „eine der besten [Inszenierungen, Anm. S. T.] in der Theatergeschichte Polens nach dem Zweiten Weltkrieg“¹⁰⁰⁵ (und zwar die Inszenierung des renommierten Regisseurs Krystian Lupa *Kalkwerk*¹⁰⁰⁶ nach dem Roman von Thomas Bernhard), nicht in den 1990er Jahren zu den Festwochen eingeladen worden sind, kann mit dem Verständnis der Wiener Festwochen als internationales Theaterfestival zusammenhängen.¹⁰⁰⁷ Diese Programmatik unterstreicht die Wiener Festwochen Schauspielregisseurin Stefanie Carp 2009 mit der Definition der Wiener Festwochen als „Welttheaterfestival“.¹⁰⁰⁸ Carp liefert mit dieser Formulierung und der internationalen Ausrichtung der Festwochen ein Indiz dafür, warum auf ‚österreichischer‘ Dramatik basierende Inszenierungen

1001 Vgl. Österreich Institut, „Über uns - Österreich Institut“, <https://www.oei.org.pl/de/ueber-uns/> (24.04.2021)

1002 Ebenda, S. 350.

1003 Dudzik, „Theater-Bewusstsein: Einleitung“, S. 8.

1004 Vgl. Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-142.

1005 Ebenda, S. 143.

1006 *Kalkwerk*: Premiere in Polen: 7.11.1992 am Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków, Scena Kameralna. Regie: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung: Ernest Dyczek, Marek Feliks Nowak); Bühne: Krystian Lupa. Siehe: „Kalkwerk“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/15213/kalkwerk> (24.04.2021)

1007 Gleichfalls in den 1990er Jahren nicht eingeladen waren Theaterarbeiten desselben Regisseurs, wie *Immanuel Kant* und *Rodzeństwo* (Ritter, Dene, Voss), die den Autor Thomas Bernhard „zum meistgespielten österreichischen Autor“ der 1990er Jahre in Polen machten. Siehe: Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 143. *Immanuel Kant*: Premiere der polnischen Erstaufführung: 13.01.1996 am Teatr Polski Wrocław, Scena na Świebodzkim. Regie: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung Jacek St. Buras); Bühne: Krystian Lupa. Vgl. „Immanuel Kant“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/5212/immanuel-kant> (24.04.2021); *Rodzeństwo*: Premiere in Polen: 19.10.1996 am Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków, Scena Kameralna. Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung Jacek St. Buras); Bühne: Krystian Lupa. Vgl. „Rodzeństwo“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/6230/rodzenstwo> (24.04.2021). Der Kritiker Werner Rosenberger wirft in seiner Rezension „Vatermörder und Seelenschatten“ 2000 die Frage auf, warum Lupa Bernhard-Inszenierungen bisher noch nicht am Burgtheater zu sehen gewesen sind und gibt den Hinweis auf ein Telefonat zwischen Krystian Lupa und Klaus Bachler (damaliger Burgtheaterdirektor). Vgl. Werner Rosenberger, „Vatermörder und Seelenschatten“, *Kurier*, 8.02.2000, S. 26.

1008 Wolfgang Kralicek/Stefanie Carp im Gespräch, „Überforderung ist etwas Schönes“, S. 22.

in der Programmgestaltung der Festwochen auch in den 1990er Jahren kaum im Fokus gestanden sind.

Für die 1990er Jahre ist als Resümee für ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen festzuhalten, dass meine Annahme, in der Programmgestaltung der Festwochen würden sich Tendenzen nationaler Spielpläne zeigen, nicht bewahrheitet hat. Die sogenannte ‚Mode‘ ‚österreichischer‘ Literatur im ‚polnischen‘ Theater der 1990er Jahre mit einem Höhepunkt der Rezeption am Ende dieses Jahrzehnts ist in den Programmen der Festwochen nicht ersichtlich.¹⁰⁰⁹ Denn gerade in dem dafür relevanten Zeitraum ab 1994 sind keine Inszenierungen zum Schwerpunkt ‚Theater aus Polen‘ eingeladen. Indes ist ab den Wiener Festwochen 2000 eine stete Kooperation (mindestens jedes zweite Jahr) mit ‚polnischen‘ Theaterregisseuren¹⁰¹⁰ und -ensembles ersichtlich.

2.2.6 Cieplak, Jarzyna, Lupa, Warlikowski – die 2000er Jahre

Bei den Wiener Festwochen 2000 ist Krystian Lupa mit der Theaterproduktion *Die Brüder Karamasow*¹⁰¹¹ nach Fjodor M. Dostojewskis Werk engagiert.¹⁰¹² Diese Inszenierung, bei der Lupa für Regie sowie Bühnenbild verantwortlich zeichnet, kommt 2000 in Wien auf der Bühne des Ronachers noch unter dem Intendant_innen-Team Bondy-Kehr-Völckers zur Aufführung. Produziert wird sie vom Sary Teatr, den Wiener Festwochen sowie dem Odéon-Théâtre de l'Europe Paris und deSingel Antwerpen. Die Vielzahl an Koproduktionspartner_innen verweist zudem auf eine sich in den 2000er Jahren stärker manifestierende kulturelle Zusammenarbeit bzw. Produktionsform, jene der Koproduktionen.¹⁰¹³

1009 Vgl. Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-142.

1010 Inszenierungen für die Regisseurinnen aus Polen verantwortlich zeichnen, sind in den 2000er Jahren nicht im Programm der Wiener Festwochen enthalten. Die einzige Produktion einer Regisseurin aus Polen bleibt *Die Aufgabe* von Romana Próchnicka als Produktion des Sary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej bei den Wiener Festwochen 1974. Siehe dazu: Kapitel 2.2.3.

1011 *Die Brüder Karamasow*: Wiener Festwochen Premiere: Teil 1: 14.06., 17.06. und 18.06.2000; Teil 2: 15.06., 17.06., 18.06.2000 im Ronacher. Gemeinschaftsproduktion: Wiener Festwochen, Sary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Odéon- Théâtre de l'Europe/Paris und deSingel/Antwerpen. Regie und Bühne: Krystian Lupa; Text: Fjodor M. Dostojewski; Musik: Stanisław Radwan. In polnischer Sprache mit deutschen Übertiteln. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 349; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2000“, S. 24-25. *Bracia Karamazow (Die Brüder Karamasow)* feiert am 18.12.1999 am Sary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków Premiere. Vgl. *Bracia Karamazow*, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/11195/bracia-karamazow> (24.04.2021)

1012 Das folgende Unterkapitel ist eine überarbeitete und erweiterte Version meines 2015 erschienenen Artikels, vgl. Tiefenbacher, „Polnisches Theater bei den Wiener Festwochen“, S. 95-101.

1013 Vgl. Małgorzata Ćwikła, *Projekt to jest projekt: specyfika zarządzania projektami kulturalnymi na przykładzie koprodukcji teatralnych (A project is a project: characteristics of project management in the field of culture)*, Kraków: Attyka 2016.

Werner Rosenberger hebt den Regisseur Lupa im *Kurier* als „die interessanteste und originellste Erscheinung des polnischen Theaters der Gegenwart“¹⁰¹⁴ hervor. Zudem geben die umfangreichen Rezensionen der österreichischen Presse zu *Die Brüder Karamasow* einen Einblick in Lupas bisherige Regiearbeiten auf polnischen Theaterbühnen.¹⁰¹⁵ Auch wird im Programmheft der Wiener Festwochen auf Lupas inszenatorischer Beschäftigung mit ‚österreichischer‘ Literatur (Texte von Robert Musil und Thomas Bernhard) hingewiesen.¹⁰¹⁶ Diese Beiträge sind als eine Art Zusatzinformation und kurze Zusammenfassung des Regiestils von Krystian Lupa zu lesen, ist die Inszenierung *Die Brüder Karamasow* doch die erste Produktion des Regisseurs, die in Wien zu sehen ist.¹⁰¹⁷ Die Festwochen holen damit, wie der Kritiker Hans Haider feststellt, „ein arges Wiener Versäumnis nach“.¹⁰¹⁸ Die Rezensent_innen unterstreichen besonders Lupas Inszenierungsweise und sind begeistert von seinen Ansätzen bei der Dramatisierung von Romanen.¹⁰¹⁹ Mit dem Stück *Die Brüder Karamasow* lernt das Publikum einen neuen Dostojewski kennen, lautet in etwa das Resümee so mancher Kritiker_innen.¹⁰²⁰ Nach diesem zu verzeichnenden Erfolg der Inszenierung bei den Wiener Festwochen setzt sich die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Lupa fort. So werden bis ins Jahr 2019 in unterschiedlichen Abständen Inszenierungen von Krystian Lupa auch im Rahmen der Wiener Festwochen aufgeführt.

Bei den Wiener Festwochen 2000 ist zudem eine weitere Arbeit eines Regisseurs aus Polen zu Gast, und zwar Piotr Cieplak. Es ist die Gemeinschaftsproduktion *Hotel Europa. Eine Theatralische Landschaft*¹⁰²¹ nach dem Text und Konzept des Dramatikers Goran Stefanovski¹⁰²². Das Stück wird als Pilotprojekt für „Kultur 2000“, einem Kulturförderprogramm der EU, in fünf europäischen Städten aufgeführt.¹⁰²³ In Wien koproduzieren es die Wiener Festwochen. Die Uraufführung findet

1014 Rosenberger, „Vatermörder und Seelenschatten“, S. 26.

1015 Vgl. bspw. Hans Haider, „An den Grenzen der Erleuchtung“, *Die Presse*, 21.04.2000, S. 29; Lothar Lohs, „Der Lesefruchtgenießer“, *Der Standard*, 4.06.2000, S. 18.

1016 Vgl. Veronica Kaup-Hasler/Krystian Lupa im Gespräch, „Von der Alchemie der Seele. Krystian Lupa zu seiner Inszenierung“, Programmheft Wiener Festwochen 2000 zu ‚Bracia Karamazow‘, S. 5-7, hier S. 5. Pressearchiv der Wiener Festwochen: Wiener Festwochen 2000, Ronacher, Mappe „Bracia Karamazow“.

1017 Die Datensammlungen *Theadok* und *Encyklopedia Teatru Polskiego* liefern keine Hinweise auf Inszenierungen Krystian Lupas an Theaterbühnen in Österreich vor dem Jahr 2000. Vgl. auch: Haider, „An den Grenzen der Erleuchtung“, S. 29.

1018 Ebenda..

1019 Bspw. Rosenberger, „Vatermörder und Seelenschatten“, S. 26.

1020 Vgl. Lothar Lohs, „Tod und Sühne“, *Bühne* 6, 2000, S. 42-43, hier, S. 42.

1021 *Hotel Europa. Eine Theatralische Landschaft*: Wiener Festwochen Premiere: 23.05.2000 im Kabelwerk. Gastspiel / Uraufführung der Gemeinschaftsproduktion der Wiener Festwochen, Festival d’Avignon, Bologna 2000, Rotterdam 2001. Regie (für einen Teil/Hotelzimmer): Piotr Cieplak; weitere künstlerische Leiter dieses Projekts sind: Veisturs Kairiss (Lettland), Oskaris Korsunovas (Litauen), Alexander Morfov (Bulgarien), Matjaz Faric (Slowenien), Dritero Kasapi (Mazedonien), Ivan Popovski (Rußland), SKART (Serbien); Text, Konzept: Goran Stefanovski. Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 349; Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2000“, S. 60-61. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/26989>.

1022 Goran Stefanovski (1952-2018); Dramatiker, Drehbuchautor; geboren in Mazedonien. VIAF Identifier: <http://viaf.org/viaf/65471213>.

1023 Neben Wien, wo die Uraufführung dieses Projekts stattfand, gab es vier weitere Aufführungsorte: die Biennale Bonn, das Festival d’Avignon, Stockholm, Bologna. Vgl. Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des

im Kabelwerk (ehemaliges Gebäude der Kabel- und Drahtwerke AG) statt. Der Regisseur Piotr Cieplak ist einer von zehn Regisseur_innen und Choreograf_innen aus Europa, die an diesem „grenzüberschreitende[n] Projekt“¹⁰²⁴ teilnehmen. Er zeichnet für Komposition und Regie von *Hotel Angels*, eines Fragments, also Zimmers von *Hotel Europa* verantwortlich. Ein Jahr später erarbeitet Cieplak auf Basis dieses Teils die am „Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego“ (Zeitgenössisches Theater Wrocław - Edmund Wierciński)¹⁰²⁵ produzierte Inszenierung *Hotel ‚Pod Aniołem‘* (*Hotel zum Engel*; Übersetzung S.T.).¹⁰²⁶ Die Gemeinschaftsproduktion *Hotel Europa* zählt 2000 zu den meistbesuchten Produktionen der Wiener Festwochen, wie im Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 2000 ersichtlich ist.¹⁰²⁷ Die Rezensent_innen sind jedoch nicht alle einer Meinung. Sie schwanken „zwischen Zustimmung und Ratlosigkeit“¹⁰²⁸, wie ebendort festgehalten ist.

Auf Piotr Cieplak, der Ende der 1990er Jahre als künstlerischer Leiter des „Teatr Rozmaitości“ in Warschau tätig ist, folgt bei den Wiener Festwochen 2002 ein Regisseur aus Polen der jüngeren Generation – Grzegorz Jarzyna.¹⁰²⁹ Jarzyna, der in der Direktion des Teatr Rozmaitości, in weiterer Folge ‚TR Warszawa‘ genannt, an die Stelle seines Vorgängers Piotr Cieplak tritt, ist bei den Wiener Festwochen 2002 mit *Uroczystość - Das Fest*¹⁰³⁰ zu Gast. Diese Produktion des TR Warszawa findet im Rahmen des „Polnischen Jahres in Österreich“¹⁰³¹ 2002 in polnischer Sprache mit

Magistrats der Stadt Wien (Hg.), *Kunst – und Kulturbericht der Stadt Wien 2000*.

1024 Ebenda, S. 50.

1025 Eine weitere Übersetzung ins Deutsche lautet „Modernes Theater“, vgl. Leyko, „Länder-Informationen im Überblick – Polen“, S. 241. Gegründet wurde das Teatr Współczesny in Wrocław als „Teatr Młodego Widza“ (Theater für junges Publikum) 1947. Seit 1995 lautet der ausführliche Name „Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego“ (Zeitgenössisches Theater Wrocław - Edmund Wierciński). Vgl. „Wrocławski Teatr Współczesny“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1965/wroclawski-teatr-wspolczesny-im-edmunda-wiercinskiego> (24.04.2021). Edmund Wierciński (1899-1955) war ein Schauspieler und Regisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119164817>

1026 *Hotel ‚Pod Aniołem‘*: Premiere: 29.09.2001 am Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław/Mała Scena. Vgl. Eintrag, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/17918/hotel-pod-aniolem> (24.04.2021).

1027 Vgl. Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien (Hg.), *Kunst – und Kulturbericht der Stadt Wien 2000*, S. 51.

1028 Ebenda, S. 73.

1029 Vgl. Dudzik, „Theater-Bewusstsein: Einleitung“, S. 7.

1030 *Uroczystość - Das Fest*: Wiener Festwochen Premiere: 21.05.2002 im Museumsquartier, Halle G. Gastspiel des Teatr Rozmaitości (TR Warszawa) in Zusammenarbeit mit dem Adam Mickiewicz Institut und im Rahmen des Polnischen Jahres in Österreich 2002 aufgeführt. Regie: Grzegorz Jarzyna; Text: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov; Bühne: Małgorzata Szcześniak. Aufführungen in polnischer Sprache mit deutschen Übertiteln, vgl. Wiener Festwochen (Hg.). Wiener Festwochen 2002. Wien: Wiener Festwochen. 2002. S. 30-31. *Uroczystość* feiert am 5.06.2001 am Teatr Rozmaitości, Warszawa Premiere Jarzyna führt dabei unter dem Kürzel H7 Regie. Vgl. „Uroczystość“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/16194/uroczystosc> (24.04.2021)

1031 Im Rahmen des Polnischen Jahres in Österreich 2002 (April 2002-April 2003) fanden zahlreiche kulturelle Veranstaltungen in Österreich statt, auch sogenannte Warschau-Tage (September 2002-November 2002) und Krakau-Tage (Oktober 2002) in Wien. Das Programm der Krakau-Tage beinhaltete Theateraufführungen von Ensembles aus Polen, darunter das Teatr KTO mit der Inszenierung *Duft der Zeit* in der Regie von Jerzy Zoń (am 18.10.2002) sowie das Kabarett Piwnica pod Baranami mit *Galakonzert* (am 19.10.2002). Die Veranstaltungen

deutschen Übertiteln statt. Wie schon bei seinen Inszenierungen zuvor in Polen führt Grzegorz Jarzyna, der damals zu den jüngsten Theaterleiter_innen Polens zählt, unter einem Pseudonym Regie. Für *Das Fest* nach dem Film *Das Fest (Festen)*¹⁰³² von Thomas Vinterberg verwendet Jarzyna das Kürzel H7, das für seine siebte Regiearbeit steht.¹⁰³³ *Das Fest* wird, wie die Theaterkritikerin Renate Klett festhält, ein Riesenerfolg, mit dem sich Jarzynas Ruf als „polnisches Theaterwunder“¹⁰³⁴ verfestigt. Mit seiner „hinreißend beunruhigenden Bühnenadaption“ des „„Dogma“-Film[s]“¹⁰³⁵ beeindruckt Jarzyna, heißt es in einer Rezension in *Die Presse*. Renate Klett unterstreicht zudem, dass der Regisseur Jarzyna dem TR Warszawa zu „eine[r] der neuen und heißesten Adressen auf dem europäischen Theaterplan“¹⁰³⁶ verholfen habe. Die Produktion, die 2001 am TR Warszawa Premiere feiert, ist unter anderem 2002 (noch vor den Wiener Festwochen) am Hebbel-Theater in Berlin zu sehen, da die Akteur_innen des TR Warszawa Teil eines internationalen Kooperations-Netzwerks europäischer Theaterbühnen sowie Festivals, wie dem Festival d’Avignon, sind.¹⁰³⁷ Auch bietet das Team des TR Warszawa Theaterregisseur_innen wie Krystian Lupa, die sonst an anderen Theaterhäusern inszenieren, Möglichkeiten der Kooperation.¹⁰³⁸ Am TR Warszawa feiert so *Stosunki Klary (Klaras Verhältnisse)*¹⁰³⁹ nach dem Theatertext von Dea Loher in der Regie von Lupa Premiere. Und es ist auch genau diese vierstündige Inszenierung, die bei den Wiener Festwochen 2004 eingeladen wird.¹⁰⁴⁰ Die Festwochen holen damit Krystian Lupa

zum Polnischen Jahr in Österreich beschäftigten sich auch mit dem Theaterregisseur Jerzy Grotowski. Die Produktionen *Action* sowie *One Breath Left* des Workcenters of Jerzy Grotowski and Thomas Richards waren in Wien zu sehen (7.-17.11.2002). Auch wurde Grotowskis Theaterarbeit ein Symposium „Jerzy Grotowski - Das Polnische Theater Heute“ am Projekt Theater Studio von Eva Brenner gewidmet (18.-19.11.2002). Das Projekt Theater Studio unter der Leitung von Eva Brenner war ebenso mit zwei Theaterproduktionen im Rahmen des Polnischen Jahres vertreten: *Pola* nach einer Erzählung von Hanna Krall in der Regie von Eva Brenner (Premiere: 7.11.2002) sowie *Auf der Suche nach Jakob* (Searching for Jacob, Szukajac Jakuba) (Premiere: 1.04.2003) in der Regie von Eva Brenner und Lee Breuer. Letztgenannte Inszenierung fand zugleich bei den ‚Wien-Tagen‘ in Krakau (Dni Wiednia w Krakowie) – einer Initiative der Krakauer und Wiener Stadtverwaltung – als Gastspiel im Juni 2003 (5.06.-7.06.2003) am Theater „Łaźnia“ (Badehaus) in deutscher, englischer sowie polnischer Sprache statt. Siehe dazu: Archiv und theaterhistorische Sammlung, Institut für Theater- Film und Medienwissenschaft der Universität Wien: Vorlass Eva Brenner, 251/6-251/11.

1032 Zu *Festen*, 1998, vgl. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/4669007-4>

1033 Vgl. Renate Klett, „Theater unter Pseudonym“, *Theater heute* 3, 2002, S. 26-31, hier S. 28.

1034 Ebenda, S. 30.

1035 Sp., „Das Dogma der Wahrheit: Bezaubernd abgerungen“, *Die Presse*, 23.05.2002, S. 24.

1036 Klett, „Theater unter Pseudonym“, S. 28.

1037 Vgl. Hebbel Theater, „Hebbel-Theater-Berlin. Archiv der Produktionen“, April 2002, http://www.archiv.hebbel-am-ufer.de/archiv_hebbel_theater/seiten/archiv/produktionen/2002/04/teatr.html (24.04.2021)

1038 Bspw. kommt die Inszenierung *Stosunki Klary* 2003 am TR Warszawa zur Aufführung. Zu dieser Zeit hat Krystian Lupa auch die Position des Regisseurs am Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej in Krakau inne. Vgl. „Krystian Lupa“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/3788/krystian-lupa> (24.04.2021)

1039 *Stosunki Klary*: Premiere: 5.04.2003 am Teatr Rozmaitości, Warszawa. Regie und Bühne: Krystian Lupa; Text: Dea Loher (Übersetzung Jacek St. Buras, Titel der Vorlage *Przypadek Klary*); Kostüme: Magdalena Maciejewska. Vgl. „Stosunki Klary“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/30521/stosunki-klary> (24.04.2021)

1040 *Stosunki Klary (Klaras Verhältnisse)*: Wiener Festwochen Premiere: 8.05.2004 im Museumsquartier, Halle G. Gastspiel des TR Warszawa. Regie und Bühnenbild: Krystian Lupa; Text: Dea Loher. Aufführungen in polnischer Sprache mit deutschen Übertiteln. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2004“, S. 20-21.

zum zweiten Mal nach Wien. Seine Regiearbeiten sind meist mehrstündige Theaterarbeiten, die, wie Renate Klett im Programmheft zur Inszenierung festhält, „einen auf eine Reise zu sich selbst“¹⁰⁴¹ führen. Denn Lupas „Autorentheater“ ist „ein Theater des Lebens“¹⁰⁴², folgert Klett. Die Produktion wird vom Publikum begeistert aufgenommen und Lupa für seine „mit bewundernswerter Akribie gearbeitete Produktion mit viel Gespür für nuancenreiches, unaufdringlich sensibles Schauspieler_innen theater“¹⁰⁴³ hoch geschätzt, wie die Theaterwissenschaftlerin und Kritikerin Hilde Haider-Pregler in der *Wiener Zeitung* festhält.

2005 ist eine gemeinsame Produktion des TR Warszawa in Kooperation mit dem Teatr Współczesny Wrocław bei den Wiener Festwochen. Für diese Inszenierung zeichnet der Regisseur Krzysztof Warlikowski, der wie Grzegorz Jarzyna einer neuen Generation von Theaterregisseur_innen in Polen angehört, verantwortlich. Seine Produktion *Dybuk-Dybbuk*¹⁰⁴⁴ basiert auf einer alten jüdischen Sage sowie Texten von S. An-ski¹⁰⁴⁵ und Hanna Krall.¹⁰⁴⁶ Sie kommt im Rahmen der Wiener Festwochen 2005 im Museumsquartier zur Aufführung. Es ist ein Stück über die Verdrängung des Holocausts in Polen, in dem sich Warlikowski mit der polnischen Zeitgeschichte auseinandersetzt. Mit der Textvorlage von Hanna Krall ist erstmals ein Werk einer Autorin aus Polen im Programm der Wiener Festwochen vertreten.¹⁰⁴⁷ Die von den Schauspieler_innen vorgetragenen persönlichen Geschichten aus der Vergangenheit sind „spannend, mitreißend und berührend“¹⁰⁴⁸, wie es die von der Inszenierung begeisterte Kritikerin Petra Rathmanner in der *Wiener Zeitung* unterstreicht. Die Regiearbeit Krzysztof Warlikowskis wird 2005 überdies in *Die Presse* als „[e]in packendes Gastspiel, wie man es von den polnischen Gästen (wie etwa Krystian Lupa) bei den Festwochen fast schon gewöhnt ist“¹⁰⁴⁹, beschrieben.

1041 Renate Klett, „Krystian Lupa. Theaterträumer“, Programmheft Wiener Festwochen 2004 zu ‚Stosunki Klary – Klaras Verhältnisse‘. Pressearchiv der Wiener Festwochen: Wiener Festwochen 2004, Halle G, Mappe „Stosunki Klary“

1042 Ebenda.

1043 Hilde Haider-Pregler, „Rebellion gegen die Gewalt“, *Wiener Zeitung*, 11.05.2004, S. 13.

1044 *Dybuk-Dybbuk*: Wiener Festwochen Premiere: 22.05.2005 im Museumsquartier, Halle E. Gastspiel des TR Warszawa in Koproduktion mit dem Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego und mit Unterstützung der Stadt Warschau, Festival d’Avignon, Culture 2000. Regie: Krzysztof Warlikowski. Text: S. An-ski, Hanna Krall; Bühne und Kostüme: Małgorzata Szczęśniak. Aufführungen in polnischer Sprache mit deutschen Übertiteln. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2005“, S. 46-47. Premiere feiert *Dybuk. Między dwoma światami* im Rahmen des internationalen Festivals „Dialog“ in Wrocław am 6.10.2003 und am 2.11.2003 am TR Warszawa. Vgl. „Dybuk. Między dwoma światami“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/37098/dybuk-miedzy-dwoma-swiatami> (24.04.2021).

1045 S. An-ski (1863-1920), eigentlich: Shlomo Zanvil Rapoport; Schriftsteller und Ethnologe; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118503308>. Bereits bei den Wiener Festwochen 1979 kam dieses Stück als Gastspiel des Jüdischen Staatstheaters Bukarests in der Regie von Jakub Rotbaum zur Aufführung.

1046 Hanna Krall (*1935 oder *1937); Schriftstellerin und Publizistin; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/115484108>

1047 Zum Werk *Der Dibbuk* von Hanna Krall in deutscher Übersetzung, vgl. Hanna Krall, Existenzbeweise, Frankfurt am Main: Neue Kritik 1995 (Originaltitel: Dowody na istnienie).

1048 Petra Rathmanner, „Whiskeyräusche und Holocaust-Gespenster“, *Wiener Zeitung*, 24.05.2005, S.13.

1049 Christina Böck, „Der Exorzist ist ein jüdischer Buddhist“, *Die Presse*, 24.05.2005, S. 27.

Nach dieser Produktion des „Regie-Talent[s] aus Polen“¹⁰⁵⁰, wie der Kritiker des *Kuriers* Werner Rosenberger den Regisseur Krzysztof Warlikowski nennt, sowie der Arbeit von Krystian Lupa bei den Wiener Festwochen 2004, die überaus positiv in der Presse rezensiert wird,¹⁰⁵¹ kommt es bei den Wiener Festwochen 2006 jedoch mit *Die Zauberflöte*¹⁰⁵² zu einem „richtige[n] Flop“.¹⁰⁵³ In Kooperation mit dem Wiener Mozartjahr 2006 wird der Theaterregisseur Krystian Lupa mit einer Inszenierung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* beauftragt, die das Theater an der Wien und die Vereinigten Bühnen Wien nach dem Festival in den Spielplan übernehmen. Jedoch begegnet die österreichische Presse diesem Debüt Lupas als Opernregisseur mit harter Kritik. „[E]rschreckend langweilig, ohne jeden Zauber und Charme in den Sand gesetzt“¹⁰⁵⁴, heißt es dort. Michael Krassnitzer beschreibt die Operninszenierung in der *Furche* mit dem Kommentar: „[N]ichts außer gähnender Langeweile [...] zweieinhalb Stunden nur Tristesse und Kälte“.¹⁰⁵⁵ Diese negativen Kritiken scheinen die internationale Rezeption von Lupa's *Zauberflöte* jedoch kaum zu beeinflussen, wird die Produktion doch vom Grand Théâtre de la Ville Luxembourg sowie dem Festival d'Aix-en-Provence koproduziert und auch an diesen Theaterbühnen aufgeführt.¹⁰⁵⁶ Bei den Wiener Festwochen 2008 (zwei Jahre später) ist *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen*¹⁰⁵⁷ nach dem 2006 erschienenen Theaterstück *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*¹⁰⁵⁸ der Autorin Dorota Masłowska und in der Regie von Armin Petras zu Gast. Die Produktion findet auf der Bühne des Schauspielhauses Wien als deutschsprachige Erstaufführung und in Koproduktion mit dem Maxim Gorki Theater Berlin statt. Die Autorin aus Polen, Masłowska, debütiert 2002 mit ihrem Roman *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*

1050 Werner Rosenberger, „Wenn sich ein Volk an das andere erinnert“, *Kurier*, 5.05.2005, S. 12.

1051 Vgl. u.a. Judith Helmer, „Wiener Festwochen: Polnische Verhältnisse bei Klara“, *APA*, 9.5.2004, S. o.A.

1052 *Die Zauberflöte*: Wiener Festwochen Premiere: 13. 05. 2006 am Theater an der Wien. Eigenproduktion der Wiener Festwochen in Kooperation mit Wiener Mozartjahr 2006 und Grand Théâtre Luxembourg. Koproduktion: Festival d'Aix-en-Provence, Theater an der Wien, Vereinigte Bühnen Wien. Regie, Bühne, Licht: Krystian Lupa; Libretto: Emanuel Schikaneder; Musikalische Leitung: Daniel Harding; Kostüme: Piotr Skiba. Aufführungen in deutscher Sprache. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2006“, S. 18-19.

1053 Michael Krassnitzer, „Verstimmte Zauberflöte“, *Die Furche*, 18.05.2006, S. o.A.

1054 o.A., „Zweispaltige Theater-Aspekte“, *Österreichische Musikzeitschrift* 7, 2006, S.o.A.

1055 Krassnitzer, „Verstimmte Zauberflöte“, S. o.A.

1056 Vgl. Ebenda.

1057 *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen*: Wiener Festwochen Premiere: 6. 06. 2008 am Schauspielhaus Wien. Deutschsprachige Erstaufführung. Gastspiel des Maxim Gorki Theater, Berlin. Koproduktion: Schauspielhaus Wien, Festival THEATERFORMEN, Braunschweig/Hannover. Aufführungen in deutscher Sprache. Regie: Armin Petras; Text: Dorota Masłowska (Übersetzung: Olaf Kühn); Bühne und Kostüme: Annette Riedel. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2008“, S. 94-95. Das Stück *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* wird am Teatr Rozmaitości, Warszawa uraufgeführt (Datum der UA: 18.11.2006). Vgl. „Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/39670/dwoje-biednych-rumunow-mowiacych-po-polsku> (24.04.2021)

1058 Dorota Masłowskas Text *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* wurde erstmals 2006 in der vom TR Warszawa herausgegebenen Anthologie *TR/PL: Bajer, Kochan, Masłowska, Sala, Wojcieszek. Antologia Nowego Dramatu Polskiego* veröffentlicht.

(*Schneeweiß und Russenrot*) und erreicht damit auch außerhalb Polens Kultstatus.¹⁰⁵⁹ Der Kulturredakteur Peter Schneeberger bezeichnet die Autorin in seiner Rezension als „die Rockerin der polnischen Gegenwartsliteratur“.¹⁰⁶⁰ Die Theaterkritikerin Petra Rathmanner beschreibt in ihrer Besprechung in der *Wiener Zeitung* die junge Autorin dagegen „als unangepasstes, von den Medien hofiertes Wunderkind“.¹⁰⁶¹ Nach Masłowskas Romandebüt 2002 ist *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen* ihre erste Arbeit als Dramatikerin, die im Juni 2008 mit einem begleitenden Interview mit der Autorin in der Theaterzeitschrift *Theater der Zeit* auf Deutsch erscheint.¹⁰⁶² Auch dieses Stück bedient sich, wie bereits in *Schneeweiß und Russenrot* deutlich geworden ist, einer spezifischen fast slanghaften „Jugendsprache“.¹⁰⁶³ Es geht, wie Margarete Affenzeller in *Der Standard* zusammenfasst, um „Menschen, die zwischen Vergangenheitstrauma und Zukunftsangst am Überleben basteln und es einfach nicht schaffen [an diesem] neuen Tag voller postkommunistischer Realitäten“.¹⁰⁶⁴

Auch für Armin Petras ist *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen* ein Debüt – sein Wien-Debüt. Denn erstmals ist eine Inszenierung in Petras Regie an einer Wiener Bühne zu sehen.¹⁰⁶⁵ Und diese scheint durchaus gelungen zu sein, äußert sich doch Petra Rathmanner im Unterschied zu Peter Schneeberger, der die Produktion von Petras für „banales Regietheater“ und „Theater von der Stange“¹⁰⁶⁶ hält, einigermaßen anerkennend darüber: „Petras Inszenierung vereint auf wunderbare Weise Gegensätzliches: Sie ist zynisch und sentimental, realistisch und surrealistisch zugleich“.¹⁰⁶⁷

Ein Regisseur aus Polen ist 2009 erneut zu Gast bei den Wiener Festwochen. In dieser Ausgabe wird Krzysztof Warlikowskis viereinhalbstündige Inszenierung (*A)pollonia*¹⁰⁶⁸ des „Nowy Teatr“

1059 Vgl. dazu den Beitrag von Rafał Pokrywka, „Der polnische Aufstieg in die Weltliteratur: Stasiuk, Bator, Masłowska“, in: Diana Hitzke/Miriam Finkelstein (Hg.), *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur - hybride Konstellationen*, Innsbruck: innsbruck univ. press 2018, S. 127-146.

1060 Peter Schneeberger, „Zwei Junkies unterm Wunderbaum“, *nachtkritik.de*, 6.06.2008 https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1460&Itemid=100190 (24.04.2021)

1061 Petra Rathmanner, „Eine Irrfahrt mit Desperados“, *Wiener Zeitung*, 8.06.2008, 16:28, Online-Ausgabe, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/81936_Eine-Irrfahrt-mit-Desperados.html (24.04.2021)

1062 Vgl. Dorota Masłowska, „Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen“, *Theater der Zeit* 6, 2008, S. 57-69. Übersetzung: Olaf Kühn. Das Stück ist 2008 zudem im Rowohlt Theater Verlag in der Übersetzung von Olaf Kühn erschienen.

1063 Pokrywka, „Der polnische Aufstieg in die Weltliteratur: Stasiuk, Bator, Masłowska“, S. 142.

1064 Margarete Affenzeller, „Born to be ‚Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen‘“, *Der Standard*, 9.06.2008 (Print-Ausgabe), 8.06.2008, 19:35, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/3367242> (24.04.2021)

1065 Ebenda

1066 Schneeberger, „Zwei Junkies unterm Wunderbaum“.

1067 Rathmanner, „Eine Irrfahrt mit Desperados“.

1068 (*A)pollonia*: Wiener Festwochen Premiere: 7.06.2009 im Museumsquartier, Halle E. Produktion des Nowy Teatr, Warschau. Koproduktion: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Festival d'Avignon, De Munt/La Monnaie (Brüssel), Théâtre National de Chaillot (Paris), Théâtre de la Place (Liège); In Kooperation mit dem Polnischen Institut Wien und mit Unterstützung des Adam Mickiewicz Institut. Aufführungen in polnischer Sprache mit deutschen Übertiteln. Regie: Krzysztof Warlikowski; Text: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, Jacek Poniedziałek sowie Texte von Aischylos, J. M. Coetzee, Euripides, Hanna Krall, Jonathan Littell, u.a.; Bühne und Kostüme: Małgorzata Szczśniak. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener

(Neues Theater)¹⁰⁶⁹ Warschau gezeigt. *(A)pollonia* – von den Wiener Festwochen und weiteren europäischen Theaterbühnen koproduziert – ist darüber hinaus die erste Produktion, die auf der Bühne des Anfang 2008 von Warlikowski gegründeten Nowy Teatr inszeniert wurde.¹⁰⁷⁰ In Wien feiert *(A)pollonia* in der Halle E im Museumsquartier Premiere im deutschsprachigen Raum.¹⁰⁷¹ Das Festwochen-Publikum bekommt somit zum zweiten Mal Theater von Warlikowski zu sehen bzw. zu spüren. Denn es ist ein Theater, das „unter die Haut“¹⁰⁷² geht, wie die Theaterwissenschaftlerin Krystyna Duniec festhält. Sie verwendet den Titel *(A)pollonia* auch für die 2014 von ihr, Joanna Klass und Joanna Krakowska herausgegebene Anthologie zu Theatertexten aus Polen in englischer Übersetzung – *(A)pollonia: twenty-first-century Polish drama and texts for the stage*¹⁰⁷³ – und unterstreicht damit die Aktualität sowie internationale Tragweite dieses Werkes.¹⁰⁷⁴ Der Theatertext *(A)pollonia* von Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński und Jacek Poniedziałek mit montierten Passagen aus unterschiedlichen Epochen (darunter Texte von Aischylos, Hans Christian Andersen, J. M. Coetzee, Euripides, Hanna Krall, Jonathan Littell, Michał Walczak) behandelt prominente Schlüsselthemen der polnischen und europäischen Geschichte rund um Begriffe wie Opfer, Verantwortung und Schuld.¹⁰⁷⁵ Die vielfältigen Textvorlagen, die *(A)pollonia* als vielstimmige „Text- und Liedcollage“¹⁰⁷⁶ gestalten, sollen Warlikowski zufolge die Arbeit an der Inszenierung gerade durch die behandelten Motiven so offen wie möglich halten.¹⁰⁷⁷ Zudem ist mit diesen vielseitigen Perspektiven die Inszenierung nicht an einen Inszenierungskontext gebunden, also auch hinsichtlich des Theaterortes offen gehalten. Gerade auf diese Herangehensweise bei der

Festwochen 2009“, S. 59.

1069 Das „Nowy Teatr“ entstand 2008 unter der künstlerischen Leitung von Krzysztof Warlikowski in einer ehemaligen Werkstattthalle in Warschau. Vgl. „Nowy Teatr“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/teatr-i-zespoly/1565/nowy-teatr> (24.04.2021)

1070 *(A)pollonia*: Premiere: 16. 05. 2009 am Nowy Teatr, Warszawa. Vgl. „(A)pollonia“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/44108/apollonia> (24.04.2021)

1071 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2008“, S. 59.

1072 Im Original: „get under the skin“, Übersetzung der Verfasserin. Krystyna Duniec, „The Non-existent Generation. The Young Theatre of the 1990s“, *Konteksty* 55/1-4, 2001, S. 493-497.

1073 Krystyna Duniec et al. (Hg.), *(A)pollonia: twenty-first-century Polish drama and texts for the stage*, London [u.a.]: Seagull Books 2014. Der Theatertext *(A)pollonia* ist in dieser Anthologie in englischer Sprache abgedruckt.

1074 Der Titel des Stücks *(A)pollonia* (2009) verweist auf die Person Apolonia Machczyńska-Świątek, die 1942 mehreren Jüdinnen Schutz bot und dann ermordet wurde. Ihre Geschichte behandelt die Autorin Hanna Krall in ihrem Text *Pola*. Vgl. Krzysztof Tkaczyk, „Im polyphonen Gespräch. Zur Opfer- und Henkerperspektive in *(A)pollonia* von Krzysztof Warlikowski“, in: Paweł Piszczatowski (Hg.), *Diálogos: Das Wort im Gespräch*, Göttingen: V&R unipress 2018, S. 73–84, hier S. 77-78.

1075 Vgl. Sara Tiefenbacher, „Rezension zu Krystyna Duniec/Joanna Klass/Joanna Krakowska (Hg.): *(A)pollonia. Twenty-First-Century Polish Drama and Texts for the Stage*“, *rezens.tfm* 2016/2, <https://rezens.tfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r349>.

1076 Stefan Bläse, „Glaube nicht, dass du anders gehandelt hättest“, *nachtkritik.de*, 7.06.2009, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2921:apollonia-der-polnische-TRfuge-&TRfuge:regisseur-krzysztof-warlikowski-entmystifiziert-das-selbstopfer-&catid=127:wiener-&TRfuge:fe&TRfuge:st&TRfuge:w&TRfuge:o&TRfuge:c&TRfuge:h&TRfuge:en (24.04.2021)

1077 Vgl. Stefan Okołowicz et.al., „(A)pollonia: A Photographic Essay“, *Polish Theatre Perspectives* 1.1, 2010, S. 149-174, hier S. 154. DOI: 10.15229/ptp.2015.12.

inszenatorischen Auseinandersetzung legt Warlikowski wert und unterstreicht, dass verhindert werden soll, den Opfermythos lediglich als „unser Polnisches Problem“¹⁰⁷⁸ zu reflektieren. Überdies könnte die Zusammenarbeit mit europäischen Theaterbühnen wie dem Pariser Théâtre National de Chaillot, dem Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles sowie dem Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej bei dieser Produktion insbesondere für die unterschiedlich national interpretierten Opfernarrative und die „Pluralität der Perspektiven“¹⁰⁷⁹ ausschlaggebend gewesen sein.¹⁰⁸⁰ Im Rahmen der Aufführungen von *(A)pollonia* bei den Wiener Festwochen werden etwa Verbindungen zur österreichischen Geschichte hergestellt.¹⁰⁸¹ Nicht bei allen Kritiker_innen der Presse in Österreich stößt diese ortsspezifische Vorgehensweise und Bearbeitung des Stücks auf Zustimmung. Der Theaterkritiker Hans Haider betont in der *Wiener Zeitung*: „(A)pollonia versteht man in Warschau wohl anders als im Westen“.¹⁰⁸² Einerseits artikuliert Haider damit veraltete Denkschablonen von ‚Ost‘ und ‚West‘, andererseits rücken auch die verschiedenen Reaktionen des Publikums – eben je nach Aufführungsort – in den Vordergrund. Denn die Rezeption der Inszenierung ist, wie selbst der Regisseur Warlikowski betont, in Wien nicht so wie an anderen Orten.¹⁰⁸³ In New York, wo *(A)pollonia* auch zu sehen ist, haben die Zuschauer_innen „vom ersten bis zum letzten Wort gelacht“, in Wien dafür „[g]ar nichts, nicht einmal Stille“¹⁰⁸⁴, so Warlikowski in einem Interview im *Falter*.

In Barbara Petschs Rezension in *Die Presse*, die mit „Von Menschen und Wölfen“¹⁰⁸⁵ betitelt ist, zeigt sich überdies, dass die in *(A)pollonia* thematisierte Debatte um Opfernarrative weg gewiesen und die Aktualität der Diskussion einzig und allein in Polen gesehen wird. Denn „[e]s geht um ein in Warlikowskis Heimat virulentes Thema: das Opfer“¹⁰⁸⁶, hebt die Journalistin hervor. Dabei übersieht Petsch die Relevanz und Bedeutung der Opferthematik in der österreichischen Zeitgeschichte, wo der Opfermythos als Abwehrhaltung gegenüber einer Mitverantwortung an den Verbrechen des NS-Regimes eingesetzt wurde bzw. wird.¹⁰⁸⁷ Und Petsch führt weiter aus:

1078 Ebenda. S. 170. Im Original: „We wanted to [...] prevent it being closed as ‘our Polish problem’“. Übersetzung der Verfasserin.

1079 Tkaczyk, „Im polyphonen Gespräch“, S. 82.

1080 Vgl. Ebenda, S. 73–84.

1081 Vgl. Margarete Affenzeller, „Mitfühlen wäre angebracht“, *Der Standard*, 9.06.2009, S. 24.

1082 Hans Haider, „Polnischer Opfermythos, hinterfragt“, *Wiener Zeitung*, 9.06.2009, S.21.

1083 Vgl. Wolfgang Kralicek, „Noch ist Polen nicht verloren“, *Falter*, 3.06.2009, S. o. A.

1084 Ebenda.

1085 Barbara Petsch, „Festwochen: Von Menschen und Wölfen“, *Die Presse*, 8.06.2009, 18:26, Online-Ausgabe, <https://www.diepresse.com/485746/festwochen-von-menschen-und-wolfen> (24.04.2021).

1086 Vgl. Ebenda.

1087 Siehe dazu Forschungen der Zeithistoriker_innen wie Heidemarie Uhl und Oliver Rathkolb, bspw. Heidemarie Uhl, „Das ‚erste Opfer‘. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik“. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft ÖZP, Bd. 30 (2001), Nr. 1. S. 19-34; Oliver Rathkolb, Petra Mayrhofer. Fiktion ‚Opfer‘ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur: Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag. 2017; Rathkolb, *Die paradoxe Republik*; Ruth Wodak et al., *Wir sind alle unschuldige Täter!*.

„Polen war lange besetzt, von den Nationalsozialisten, den Russen. Die starke nationale Identität wurde immer wieder gebrochen. [...] Doch Österreich hätte leicht Ähnliches passieren können, wenn das Land nach dem Krieg bis zur Enns von den Russen besetzt geblieben wäre“.¹⁰⁸⁸

Bei Petschs Auslegung europäischer Nachkriegsgeschichte stellt sich darüber hinaus die Frage, ob die Theaterkritikerin die in *(A)pollonia* behandelte Thematik um Verantwortung und Schuld auch auf die Rolle Österreichs im Nationalsozialismus bezieht. Im Fokus ihrer Kritik steht hingegen der Begriff Regietheater und die Kategorisierung des Regiekonzepts des Regisseurs Krzysztof Warlikowski. In Petschs Bemerkung, die lautet: „Die jungen Ost-Regisseure üben das Regietheater“¹⁰⁸⁹, kann auch herausgelesen werden, dass sie dem damals seit Jahren an internationalen Theaterbühnen wirkenden, renommierten Theater- und Opernmacher Warlikowski, der wie der Theaterwissenschaftler Georges Banu festhält, „das artistische Theater der Superlative“¹⁰⁹⁰ repräsentiert, Dilettantismus unterstellt.¹⁰⁹¹ Dass gerade dieser Regisseur für die Eröffnungsober *Elektra*¹⁰⁹² der Jubiläumsausgabe der Salzburger Festspiele 2020 verantwortlich zeichnet, ist Banus Äußerung zufolge, zu erwarten gewesen. 2009 bewertet Petsch Warlikowskis künstlerisches Wirken noch mit dem Ausdruck „üben“.¹⁰⁹³ Darüber hinaus fährt Petsch mit einem weiteren Stereotyp auf: „[D]er Künstler als Prediger, das passt zu Polen“¹⁰⁹⁴, resümiert sie in ihrer Rezension.

Ganz anders interpretiert Werner Rosenberger im *Kurier*. Er bezeichnet Krzysztof Warlikowskis kritische Theaterarbeit als „penibles choreografiertes Theater der Emotionen“.¹⁰⁹⁵ In einer Kritik des Journalisten Wolfgang Huber-Lang von der Austria Presse Agentur (APA) wird die Inszenierung *(A)pollonia* wiederum als zu kompliziert und zu lang für das nicht-polnischsprachige Publikum beschrieben,¹⁰⁹⁶ in einer weiteren angemerkt, der Saal hätte sich schon nach der ersten Pause

1088 Petsch, „Festwochen: Von Menschen und Wölfen“.

1089 Ebenda.

1090 Georges Banu, „W połowie życia ,w głębi ciemnego lasu““, *Notatnik Teatralny* 62-63, 2011, S. 11–13, hier S. 11, zit. n. Tkaczyk, „Im polyphonen Gespräch“, S. 73.

1091 Krzysztof Warlikowski assistierte Anfang der 1990er Jahre bei Peter Brook, später Ende der 1990er Jahre, bei Giorgio Strehler. Mit seinen Theaterarbeiten gastierte er in den 1990er Jahren auf Theaterbühnen in Deutschland; in den 2000er Jahren in Kroatien, in Frankreich, in den Niederlanden, in Belgien, u.a.. Vgl. Kosiński, „Krzysztof Warlikowski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*. Vgl. auch: Renate Klett, „Jammer und Glorie“, *Theater der Zeit* 12, 2014, S. 16.

1092 *Elektra*: Premiere im Rahmen der Salzburger Festspiele 2020: 1.08.2020 in der Felsenreitschule. Regie: Krzysztof Warlikowski; Musikalische Leitung: Franz Welser-Möst; Bühne und Kostüme: Małgorzata Szcześniak. Vgl. Salzburger Festspiele, „Elektra - Salzburger Festspiele 2021 - Oper - Karten - Programm“, <https://www.salzburgerfestspiele.at/p/elektra> (24.04.2021).

1093 Vgl. Petsch, „Festwochen: Von Menschen und Wölfen“.

1094 Bereits in der Theaterkritik „Wie Freudiana so ‚Kafkana‘“ zur Inszenierung *Die Falle* des Theaterregisseurs Jerzy Grzegorzewski als Eigenproduktion der Wiener Festwochen 1991 zu sehen, verwendet Petsch Stereotype. In ihrer Rezension unterstreicht Petsch 1991, dass ein ‚polnischer‘ Theaterkünstler aufgrund der dort dürftigen technischen Voraussetzungen nicht vom Rang eines ‚österreichischen‘ Theaterkünstlers sei. Vgl. Petsch „Wie Freudiana so ‚Kafkana‘“, S. o.A.

1095 Werner Rosenberger, „Das Theater als Wahrheitslaboratorium“, *Kurier*, 21.05.2009, S. 29.

1096 Vgl. Wolfgang Huber-Lang, „Wiener Festwochen. ‚(A)pollonia‘ - Todes-Tanz und Opfer-Opfer“, *APA*, 8.06.2009.

merklich geleert,¹⁰⁹⁷ was wohl eher an der Länge der Inszenierung und der Tatsache des konzentrierten Lesens deutscher Übertitel gelegen haben mag und weniger an den eindringlichen Momenten der Aufführung. So fasst die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Julia Danielczyk in der *Furche* abschließend zusammen: „Die Neugierde auf zukünftige Arbeiten ist jedenfalls geweckt”.¹⁰⁹⁸

2.2.7 Lupa² – die 2010er Jahre

Ein Jahr nach Warlikowskis (*A)pollonia* ist Krystian Lupa mit seiner Regiearbeit *Factory 2*¹⁰⁹⁹ ein weiteres und somit viertes Mal bei den Wiener Festwochen zu Gast. Die Produktion des Stary Teatr kommt 2010 im Museumsquartier zur Aufführung.¹¹⁰⁰ Die achtstündige Inszenierung *Factory 2* ist inspiriert von Andy Warhols Lebens- sowie Arbeitsumfeld, worauf die Notiz zur Produktion: „[K]ollektive Fantasie inspiriert von Andy Warhols Schaffen”¹¹⁰¹ verweist. Eine „intelligent erdachte [...], aber teils lähmend langweilig[e]”¹¹⁰² Inszenierung, heißt es im Kommentar von Barbara Petsch in *Die Presse*. „‘Factory 2’ ist bloße Nachahmung, nicht Erfindung, sondern Wiederholung”¹¹⁰³, wird in einer weiteren Kritik in der österreichischen Wochenzeitung *Die Furche* ausgeführt. Vermisst wird die Positionierung zur ‚alten‘ *Factory* Warhols, scheint doch die Inszenierung des „polnischen Theaterguru[s]”¹¹⁰⁴ Lupa lediglich auf einer authentischen Nachbildung dieser Kommune auf der Bühne zu beharren.¹¹⁰⁵ Diese Hinweise auf das wiederholte Erproben von Warhols experimentellen Projekten, lassen jedoch auf eine intensive Probenarbeit mit den Schauspieler_innen schließen, in der ausgiebiges Filmmaterial sowie Originaldokumente gesichtet worden sind.¹¹⁰⁶ Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist zumindest für den Kritiker Wolfgang Kralicek „eine der abenteuerlichsten Unternehmungen des Festivals”¹¹⁰⁷ 2010.

1097 Vgl. Petsch, „Festwochen: Von Menschen und Wölfen”.

1098 Julia Danielczyk, „Versuch eines Nationalepos”, *Die Furche*, 10.06.2009, S. 15.

1099 *Factory 2*: Wiener Festwochen Premiere: 28.05.2010 im Museumsquartier, Halle G. Produktion des Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej in Kooperation mit dem Polnischen Institut Wien und mit Unterstützung des Adam Mickiewicz Institut. Regie, Text, Bühne: Krystian Lupa; Kostüme: Piotr Skiba. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2009”, S. 53. Premiere der Inszenierung am Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków: 16.02.2008. Vgl. „Factory 2”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/41700/factory-2> (24.04.2021). 2009 ist die Inszenierung *Factory 2* zum 29. Warszawskie Spotkania Teatralne (29. Warschauer Theatertreffen) eingeladen worden. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 252.

1100 Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2010”, S. 53.

1101 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „zbiorowa fantazja inspirowana twórczością Andy’ego Warhola”. Siehe: „Factory 2”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*.

1102 Barbara Petsch, „Warhol nervt und entzückt”, *Die Presse*, 30.05.2010, S. 41.

1103 Patric Blaser/Julia Danielczyk, „Der Trend zum Marathon”, *Die Furche*, 10.06.2010, S. 13.

1104 Krzysztof Bieliński, „15 Minuten Ruhm in acht Stunden”, *Ray Filmmagazin* 4, 2010, S. 93.

1105 Vgl. Blaser/Danielczyk, „Der Trend zum Marathon”, S. 13.

1106 Vgl. Wolfgang Kralicek, „Immer dem Hasen nach”, *Theater heute* 8-9, 2010, S. 32.

1107 Ebenda.

Nach einer kurzen Pause von ‚Theater aus Polen‘ tritt 2016 in der Produktion *Koncert życzeń* (*Wunschkonzert*)¹¹⁰⁸ die Schauspielerin Danuta Stenka¹¹⁰⁹ bei den Wiener Festwochen auf. Für Regie zeichnet die an renommierten internationalen Bühnen wirkende Theatermacherin Yana Ross¹¹¹⁰ verantwortlich. Ross inszeniert das „Ein-Personen-Stück“¹¹¹¹ *Wunschkonzert*¹¹¹² von Franz Xaver Kroetz. *Koncert życzeń* wird vom TR Warszawa produziert, das schon in den 2000er Jahren mehrmals an Produktionen im Rahmen der Wiener Festwochen beteiligt gewesen ist.¹¹¹³ Die Inszenierung, die vom „Teatr Łaźnia Nowa“ (Theater Neues Badehaus)¹¹¹⁴ in Krakau sowie dem Festival „Boska Komedia“ (Göttliche Komödie) koproduziert wird, feiert 2016 auf der Bühne des brut Wien im deutschsprachigen Raum Premiere und kommt ohne Worte aus.¹¹¹⁵ Umso eindringlicher wirkt die Schauspielleistung von Danuta Stenka, die „das phantastische Talent [besitzt], auf der Bühne schweigen zu können“¹¹¹⁶, wie im Festwochen-Programmbuch betont wird. Die Zuschauer_innen bewegen sich frei im Raum, der offen einsehbar ist, und nehmen hautnahen, fast voyeuristischen Anteil am Alltag der alleinstehenden Frau.¹¹¹⁷ Zu hören ist auch eine Radiostimme, die die wahrnehmbar konstruierte Einsamkeit von Fräulein Rach (Danuta Stenka) etwas aufhebt.¹¹¹⁸ Bei den Aufführungen in Wien ist es jene des in Österreich sehr bekannten Radiomoderators Ernst Grisseemann.¹¹¹⁹ Diese bei der Produktion *Koncert życzeń* im Rahmen der Wiener Festwochen mitwirkenden Akteur_innen, darunter die „polnische Starschauspielerin“¹¹²⁰ Danuta Stenka aus Polen, die us-amerikanisch-litauische Regisseurin Yana Ross sowie das in Polen

1108 *Koncert życzeń* (*Wunschkonzert*): Wiener Festwochen Premiere: 9.06.2016 im brut. Produktion des TR Warszawa in Koproduktion mit Teatr Łaźnia Nowa, Kraków. Regie: Yana Ross; Text: Franz Xaver Kroetz Übersetzung: Danuta Żmij-Zielińska; Bühne: Simona Biekšaitė; Musik: Aśka Grochulska, Tomasz Wyszomirski. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2016“, S. 64-65. *Koncert życzeń* feiert am Teatr Rozmaitości, Warszawa am 15.01.2015 Premiere. Vgl. „Koncert życzeń“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/53996/koncert-zyczen> (24.04.2021)

1109 Danuta Stenka (*1961), Schauspielerin. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1031256830>

1110 Yana Ross (*1973), Regisseurin. VIAF Identifier: <http://viaf.org/viaf/71151776780818011437>

1111 Hilde Haider-Pregler, „Großes Theater im kleinen Raum“, Wiener Zeitung, 10.06.2016, 16:49, Online-Ausgabe, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/824158_Grosses-Theater-im-kleinen-Raum.html (24.04.2021). Die Regisseurin Yana Ross sieht die Inszenierung hingegen nicht als „Ein-Personen-Stück“ und unterstreicht, es gibt „einen eindeutigen Partner: den Radiomoderator“. Yana Ross, „Franz Xaver Kroetz/Yana Ross. Konzert życzeń“, Programmheft der Wiener Festwochen zu Franz Xaver Kroetz/Yana Ross ‚Konzert życzeń‘, 2016, S. 1. Pressearchiv Wiener Festwochen, brut, Mappe „Koncert życzeń (Wunschkonzert)“.

1112 Zum 1971 erschienenen Werk von Frank Xaver Kroetz, vgl. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/7790128-9>.

1113 Das TR Warszawa war bereits 2002, 2004, 2005 und nun zuletzt 2016 mit einer Produktion bei den Wiener Festwochen zu Gast.

1114 Übersetzung ins Deutsche, vgl. Leyko, „Länder-Informationen im Überblick – Polen“, S. 241. Das „Teatr Łaźnia Nowa“ ist ein Stadttheater im Krakauer Stadtteil Nowa Huta und realisiert u.a. das internationale Theaterfestival „Boska Komedia“.

1115 Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2016“, S. 64.

1116 Ebenda, S. 65.

1117 Ebenda.

1118 Vgl. Margarete Affenzeller, „‚Wunschkonzert‘: Kardashians gegen Einsamkeit“, *Der Standard*, 10.06.2016, 16:16, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/2000038684809/wunschkonzert-kardashians-gegen-einsamkeit> (24.04.2021).

1119 Ebenda.

1120 Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2016“, S. 65.

sowie Litauen wirkende Produktionsteam, lassen zudem auf eine erfolgreiche internationale Zusammenarbeit schließen.

Die bis dato letzte ‚polnische Produktion‘ im Rahmen der Wiener Festwochen ist die zugleich fünfte Theaterarbeit des Regisseurs Krystian Lupa im Rahmen der Wiener Festwochen. Regiearbeiten von Krystian Lupa sind somit in den Festivalausgaben 2000, 2004, 2006, 2010 sowie 2019 in Wien zu sehen. Bezeichnend ist, dass diese fünf Inszenierungen von unterschiedlichen Theaterbühnen produziert worden sind. Ausschließlich an einer Produktionsstätte zu wirken, würde der vielfältigen Arbeitsweise Lupas nicht gerecht werden. Dies wird auch an der 2019 bei den Festwochen gezeigten und vorwiegend vom Nowy Teatr Warschau produzierten Inszenierung *Proces*¹¹²¹, von Franz Kafkas *Der Prozess*, deutlich. Auch kann am Produktionskontext ein weiterer Sachverhalt hervorgehoben werden. Der Produktionskontext und die Rahmenbedingungen von *Proces* geben nicht nur einen Hinweis auf die Prozesshaftigkeit von Lupas Theaterarbeit (auch hinsichtlich der Vorbereitungsphase von über einem Jahr), sondern sie illustrieren, mit welchen Restriktionen und kulturpolitischen Beschlüssen das Kunst- und Kulturschaffen seit dem Regierungswechsel in Polen 2015 kämpfen muss. Denn die nationalkonservative Regierung unter Führung der PiS-Partei, die Schwerpunkte im Propagieren von Nationalkultur und weniger auf Diversitätsfragen setzt, hat die Freiheit des Kunstbetriebes maßgeblich beschränkt.¹¹²² „Patriotismus, Nationalismus und die Glorifizierung der PiS Helden“¹¹²³ lautet nun die Devise der Kulturpolitik, wie Krystian Lupa in einem Interview 2017 betont. Seit 2015 ist die Situation von Künstler_innen in Polen zunehmend restriktiver und auch finanziell unsicherer geworden. Dies betrifft vor allem Akteur_innen, die sich wie Krystian Lupa regierungskritisch äußern.¹¹²⁴

1121 *Proces*: Wiener Festwochen Premiere: 19.05.2019 im Museumsquartier, Halle E. Hauptproduktion: Nowy Teatr, Warszawa produziert mit: STUDIO teatrgaleria, Warszawa; Teatr Powszechny, Warszawa; TR Warszawa; Le Quai Centre Dramatique National Angers Pays de la Loire. Koproduktion: Kunstenfestivaldesarts, Brüssel; Printemps des Comédiens, Montpellier; Odéon Théâtre de l'Europe, Paris; Festival d'Automne, Paris; La Filature – Scène nationale – Mulhouse, Théâtre du Nord, Lille; La rose des vents – Scène nationale Lille Métropole Villeneuve-d'Ascq; HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Dresden; Onassis Stegi, Athen. Partner: Teatr Polski w Podziemiu. Kofinanziert von der Stadt Warschau. Regie, Adaption, Bühne, Licht: Krystian Lupa; Text: Franz Kafka (Übersetzung: Jakub Ekier); Kostüme: Piotr Skiba. Vgl. Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2019“, S. 48-49. *Proces* wird am Nowy Teatr, Warszawa am 15.11.2017 (Premierendatum) aufgeführt. Vgl. „Proces“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/69573/proces> (24.04.2021)

1122 Augenscheinlich wird das kulturpolitische Handeln der polnischen Regierung auch an der Premiere von *Śmierci i dziewczyny* (*Der Tod und das Mädchen*) in der Regie von Ewelina Marciniak und dem Werk der Autorin Elfriede Jelinek, die aufgrund von Pornografie-Vorwürfen im November 2015 fast abgesagt worden wäre. Vgl. Witold Mrozek, „Po spektaklu ‚Śmierć i dziewczyna‘. Dyrektor: Minister to nie cenzor, Gliński powinien odejść“, *Gazeta Wyborcza*, 23.11.2015, 1:01, Online-Ausgabe, <https://wyborcza.pl/1,75410,19230143,po-spektaklu-smierci-i-dziewczyna-dyrektor-minister-to-nie.html> (24.04.2021).

1123 Kędzierski/Gespräch mit Krystian Lupa, „Spiritismus und Eruption“, S. 53. PiS steht für die nationalkonservative Partei „Prawo i Sprawiedliwość“ (Recht und Gerechtigkeit).

1124 Vgl. Michael Wurmitzer, „Krystian Lupa mischt in ‚Proces‘ Kafka mit Kritik an Polens Regierung“, *Der Standard*, 17.05.2019, 15:28, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/2000102743248/krystian-lupa-mischt-in-proces-kafka-mit-kritik-an-polens-regierung> (24.04.2021); Witold Mrozek, „Krystian Lupa o ‚Procesie‘ i Polsce pod rządami PiS: Kafka by tego nie wymyślił. Takiej dewaluacji prawdy nie było nawet w komunie“, *Gazeta*

Krystian Lupa *Proces* – das Stück war ursprünglich am Teatr Polski Wrocław geplant – konnte erst und vor allem durch die Mithilfe des Nowy Teatr in Warschau unter der künstlerischen Leitung von Krzysztof Warlikowski zur Aufführung gelangen. Denn das Nowy Teatr sprang zugleich als Hauptproduktionsstätte und Ort der Premiere ein,¹¹²⁵ nachdem die in Wrocław begonnenen Proben aus politischen Gründen nicht weiter fortgeführt werden konnten und die dort geplante Premiere im November 2016 abgesagt werden musste.¹¹²⁶ Einer der Gründe für die Fortsetzung der Produktion am Nowy Teatr lag im Wechsel der Direktion am Teatr Polski Wrocław. Und dieser hatte sich bereits im Herbst 2016 abgezeichnet als die Position des Direktors neu ausgeschrieben wurde. Für den Regisseur Lupa, der sich öffentlich in den polnischen Medien gegen die Absetzung des damaligen Direktor Krzysztof Mieszkowski stellte und diese kritisierte, war die Neubesetzung politisch motiviert,¹¹²⁷ zumal die Kommission den bisher erfolgreichen Direktor Mieszkowski einfach absetzte und den regierungsnahen Kandidaten, Cezary Morawski, zum neuen Direktor des Teatr Polski Wrocław bestellte.¹¹²⁸ Diese Neubesetzung erlangte internationale Aufmerksamkeit.¹¹²⁹ Anstoß dazu gab der neue Direktor Morawski selbst. Der nationalkonservativen Regierungspartei PiS nahestehend verfolgte er am Teatr Polski Wrocław einen Kurs auf Kosten der Kunstfertigkeit

Wyborcza, 15.11.2017, 19:01, Online-Ausgabe, <https://wyborcza.pl/7,112395,22424782,krystian-lupa-o-procesie-i-polsce-pod-rzadami-pis-kafka-by.html> (24.04.2021) In diesem Artikel zitiert der Journalist Witold Mrozek den Regisseur Lupa mit folgender Aussage: „Das heutige Polen ist ein Land, aus dem man fliehen muss [...]. Man muss weglaufen, weil das Leben hier keinen Sinn macht“. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „Dzisiejsza Polska to kraj, z którego trzeba uciekać [...]. Trzeba uciekać, bo życie tu nie ma sensu“.

1125 Vgl. Michael Bartsch, „Rätsel einer Anklage“, *nachtkritik.de*, 1.12.2018, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16158&Itemid=100190 (24.04.2021)

1126 Vgl. Polska Agencja Prasowa (PAP, Polnische Presseagentur), „Wrocław: po wyborze nowego dyrektora zespół Teatru Polskiego zapowiada protest“, *PAP*, 23.08.2016, 17:35 (aktual. 5.10.2018, 17:22), <https://www.pap.pl/aktualnosci/news,623227,wroclaw-po-wyborze-nowego-dyrektora-zespol-teatru-polskiego-zapowiada-protest.html> (24.04.2021).

1127 Vgl. Małgorzata Matuszewska, „Krystian Lupa: Konkurs na dyrektora Teatru Polskiego był ustawiony“, *Gazeta Wrocławska*, 23.08.2016, 12:50, <https://gazetawroclawska.pl/krystian-lupa-konkurs-na-dyrektora-teatru-polskiego-by-l-ustawiony/ar/10544406> (24.04.2021)

1128 Bereits im November 2007, ein Jahr nach Mieszkowskis Antritt als Direktor, gab es Anfeindungen durch die Regionalpolitik. Hier waren erste, seitens dieser Politiker_innen, geäußerte Anklagen der Misswirtschaft im Umlauf. Mieszkowskis Absetzung durch die Woiwodschaftsselbstverwaltung (die Woiwodschaft (polnisch: Województwo) ist ein Verwaltungsbezirk; insgesamt gibt es 16 Woiwodschaften in Polen) stand also 2007 schon einmal im Raum, konnte aber schließlich verhindert werden. Im August 2014 wurde Mieszkowski seines Amtes als Direktor des Teatr Polski Wrocław enthoben und ihm stattdessen die Funktion des künstlerischen Leiters zugeteilt, da der stellvertretende Parlamentspräsident Niederschlesiens Radosław Mołoń Mieszkowski Misswirtschaft vorwarf und ihm die Verantwortung für die prekäre finanzielle Lage des Theaters zuschrieb. Zwei Jahre später erfolgte die endgültige Absetzung Mieszkowskis. Im August 2016 fand die Neuausschreibung der Position des Direktors des Teatr Polski Wrocław statt. Als neuer Direktor wurde Cezary Morawski, ein der nationalkonservativen Regierungspartei PiS nahestehender Schauspieler ernannt. Vgl. Tiefenbacher, „Mobilität der Kritik am Beispiel von *Holzfällen. Eine Erregung*“, S. 74; Vgl. auch: Stanisław Janecki, „Najdłuższa wojna Mieszkowskiego“, *wSIECI* 39, 26.09.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/228877,druk.html> (24.04.2021).

1129 Siehe dazu die Unterstützungserklärung der Mitglieder der Union des Théâtres de l'Europe, darunter international bekannte Regisseur_innen, Schauspieler_innen und Theaterdirektor_innen. Union des Théâtres de l'Europe, „U.T.E. : In support of the Polski Theatre in Wrocław“, https://www.union-theatres-europe.eu/in_support_of_the_polski_theatre_in_wroclaw (24.04.2021)

sowie der finanziellen Lage des Theaters und der Mitarbeiter_innen.¹¹³⁰ Seinem Wirken sowie der Situation am Teatr Polski geschuldet, kam es zu gesellschaftspolitischen, künstlerischen Auseinandersetzungen, wie etwa in Form einer Protestbühne im Untergrund (Teatr Polski w Podziemiu) am Teatr Polski Wrocław selbst. Diese Bühne war gleichfalls als Partner der Inszenierung *Proces* beteiligt und begann sich im Herbst 2016 zu organisieren.¹¹³¹

Der Inszenierung *Proces* kann ein kritischer, politischer Impetus zugesprochen werden, so ist die Produktion auch in den österreichischen Medien in vielerlei Hinsicht als Gegenposition zur aktuellen Regierungspolitik in Polen gelesen worden.¹¹³² Michael Wurmitzer unterstreicht dies etwa in seiner mit „Krystian Lupa mischt in ‚Proces‘ Kafka mit Kritik an Polens Regierung“¹¹³³ betitelten Rezension, nachdem in Lupa über fünfstündiger Inszenierung Zweifel an den rechtsstaatlichen Prinzipien der polnischen Regierung laut werden, die in der Aufführung von *Proces* im Rahmen der Wiener Festwochen 2019 insbesondere an den schwarzen Klebestreifen auf den Mündern der Schauspieler_innen abzulesen sind. Der Freiheit zu sprechen beraubt, positionieren sich in einer Szene 13 Darsteller_innen als ‚Angeklagte‘ mit zugeklebtem Mund in einer Reihe am Bühnenrand.¹¹³⁴ Eine politisch ausgelegte Interpretation des Kafka'schen Werkes *Der Prozess* und der Auffassung von Josef K., um seine bürgerlichen Rechte gebracht worden zu sein, könnte sich in dieser Szene widerspiegeln. Auch hat das Symbolhafte des Klebebandes bereits in einer früheren Produktion Lupa, bei seiner 2014 inszenierten Arbeit *Wycinka Holzfällen*¹¹³⁵ von Thomas Bernhards Roman *Holzfällen. Eine Erregung*¹¹³⁶ am Teatr Polski Wrocław, Ausdruck gefunden, macht doch gerade Lupa auf Improvisationen setzender Inszenierungsstil diese teils spontanen und ortsabhängigen Einbindungen gegenwärtiger politischer sowie gesellschaftspolitischer Kontexte in

1130 U.a. wurden die Verträge von Mitgliedern des Ensembles unter der Leitung von Cezary Morawski gesetzeswidrig aufgelöst, was später richterlich bestätigt wurde. Vgl. Magda Piekarska, „Morawski tłumaczy, że tak dużo nie brał. Aktor: Jakbym dostał gównem w twarz“, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 11.10.2018, 15:48, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,24031699,morawski-tlumaczy-ze-tak-duzo-nie-bral-aktor-jakbym-dostal.html> (24.04.2021). Der 2016 neu berufene Direktor Cezary Morawski (*1954) wurde 2018 vorzeitig aufgrund nicht konformer Zahlungen (extra Auszahlungen für Schauspiel-, Bühnenbild- sowie Regietätigkeiten an sich selbst) wieder als Direktor abgesetzt. Vgl. Matuszewska, „Krystian Lupa: Konkurs na dyrektora Teatru Polskiego był ustawiony“.

1131 Zum „Teatr Polski w Podziemiu“, vgl. Magda Piekarska, „Teatr Polski w Podziemiu. Serce Teatru Polskiego bije w Podziemiu. Tam jest znacznie więcej widzów niż na oficjalnej scenie“, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 14.04.2017, 11:56, Online-Ausgabe, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,21638604,serce-teatru-polskiego-bije-w-podziemiu-tam-jest-znacznie-wiecej.html> (24.04.2021).

1132 Vgl. Wurmitzer, „Krystian Lupa mischt in ‚Proces‘ Kafka mit Kritik an Polens Regierung“.

1133 Ebenda.

1134 Foto zu *Proces*, Magda Hueckel, „Im Kerker der Justiz warten bei Krystian Lupa schon viele Ungehorsame mit zugeklebten Mündern“, *Der Standard*, 17.05.2019, 15:28, <https://images.derstandard.at/img/2019/05/08/lupa.jpg?w=1600&s=368adece> (24.04.2021)

1135 *Wycinka Holzfällen*: Premiere: 23. Oktober 2014 am Teatr Polski Wrocław. Regie: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung: Monika Muskała); Bühne: Krystian Lupa. Vgl. „Wycinka Holzfällen“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50988/wycinka-holzfaellen> (24.04.2021)

1136 Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*. Die Übersetzung ins Polnische ist 2011 erschienen, vgl. Bernhard, *Wycinka: eksytacja*.

das Bühnengeschehen erst möglich.¹¹³⁷ Ein improvisiertes und freies Arbeiten ist bereits während des Probenprozesses von *Proces* Grundlage gewesen, unterstreicht Lupa.¹¹³⁸

Bezüge zur Gegenwart – seien es jene in Polen sowie die Verbindungen zur aktuellen politischen Situation in Österreich im Sommer 2019, bezogen auf die Wiener Festwochen Aufführungen – werden in *Proces* auch in Wortmeldungen aus dem Off deutlich. Während der Aufführungen in Wien wirft der Regisseur Lupa Kommentare, die die gesamte Aufführung begleiten, selbst spontan und auf Deutsch ein.¹¹³⁹ Sie sollen die Starrheit des gesprochenen Textes der Schauspieler_innen durchbrechen, wie er in einem Gespräch deutlich macht.¹¹⁴⁰ Bei den Wiener Festwochen 2019 beinhalten die eingeworfenen Sätze und einzelnen Schlagwörter Anmerkungen zum kurz vor der Festwochen-Premiere im Mai 2019 öffentlich bekannt gewordenen sogenannten „Ibiza-Video“, das Auslöser eines innenpolitischen Skandals wird und zu einem vorzeitigen Regierungswechsel in Österreich führt.¹¹⁴¹

Bei der Analyse der Rezensionen zu den inszenatorischen Bearbeitungen von Kafkas *Der Prozess* von Theaterregisseuren aus Polen im Rahmen der Wiener Festwochen fällt auf, dass der Bezug zur jeweils aktuellen politischen sowie gesellschaftspolitischen Situation in der österreichischen Presse (wie etwa in der bereits erwähnten Kritik von Michael Wurmitzer im *Der Standard* 2019) auch bei der bei den Wiener Festwochen im Jahre 1974 gezeigten Inszenierung von Franz Kafkas *Der Prozess* in der Regie von Jerzy Jarocki herausgestrichen wird, denn auch hier rezensieren Kritiker_innen das Stück entlang der damaligen politischen Situation in Polen. 1974 fragt Fritz Koselka in der *Wiener Zeitung*, wie der Regisseur Jarocki „in seinem Land mit dem Roman am besten verfahren sollte“.¹¹⁴² 45 Jahre später stellt Michael Wurmitzer auch für Lupa *Proces* fest: „Die Proben zum Stück litten selbst an der aktuellen Regierungspolitik“.¹¹⁴³ Manifest werden in beiden Rezensionen politische, gesellschafts- sowie kulturpolitische Rahmenbedingungen

1137 Während einer der letzten Aufführung von *Wycinka Holzfällen* am Teatr Polski Wrocław im Jahr 2016 bekleben sich Schauspieler_innen am Ende der Vorstellung als Statement und Zeichen des Protests gegen die Absetzung des damaligen Theaterdirektors Krzysztof Mieszkowski die Münder mit schwarzem Klebeband. Vgl. Magda Piekarska, „Protest w Teatrze Polskim: Ostatnia taka ‚Wycinka‘“, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 11.11.2016, 09:07, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,20961725,protest-w-teatrze-polskim-ostatnia-taka-wycinka-wideo.html> (24.04.2021).

1138 Dazu zählte ebenso, dass der Regisseur Lupa bei Teilen der Proben nicht anwesend war, wie z.B. bei einer Improvisation am Teatr Studio, die die ganze Nacht dauerte. Vgl. Gespräch mit Krystian Lupa und Monika Meister am 22. 05. 2019, 19.00 Uhr in der Roten Bar, Volkstheater Wien. Mitschrift bei der Verfasserin.

1139 Vgl. Krystian Lupa im Gespräch mit Monika Meister, TALKS. Eine Gesprächsreihe der Wiener Festwochen in Kooperation mit *Der Standard*, 22.05.2019, 19.00 Uhr, Rote Bar- Volkstheater Wien. Mitschrift bei der Verfasserin.

1140 Vgl. Ebenda.

1141 Vgl. Frederik Obermaier/Bastian Obermayer, *Die Ibiza-Affäre: Innenansichten eines Skandals: Wie wir die geheimen Pläne von Rechtspopulisten enttarnten und darüber die österreichische Regierung stürzte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019. Siehe auch: Gerald Heidegger, „Kafkas ‚Prozess‘. Zuerst Ibiza, dann Polen“, *orf.at*, 20.05.2019, 13:41, <https://orf.at/festwochen19/stories/3123269/> (24.04.2021)

1142 Koselka, „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“.

1143 Wurmitzer, „Krystian Lupa mischt in ‚Proces‘ Kafka mit Kritik an Polens Regierung“.

vergangener wie gegenwärtiger Theaterarbeiten aus Polen. Im Gegensatz zu Koselka in den 1970er Jahren führt Wurmitzer diese ausführlicher aus, weist er doch auf die in der ersten Szene in *Proces* von Lupa thematisierte Absetzung der höchsten Richter_innen in Polen hin, die nach dem aktuellen Urteil des Europäischen Gerichtshof nun endgültig für rechtswidrig erklärt wurde.¹¹⁴⁴ Die von Wurmitzer in seine Rezension eingewobenen aktuellen politischen Bezüge sind maßgeblich an der Theaterarbeit Krystian Lupa beteiligt und beeinflussen das prozesshafte Arbeiten des Theaterkünstlers. Der Regisseur Lupa unterstreicht selbst:

„Die heutige Situation in Polen treibt einen förmlich dazu, pessimistisch zu sein. Es wird so viel zerstört, was in den letzten 30 Jahren gesellschaftlich aufgebaut wurde. Es herrscht jetzt wieder eine Atmosphäre geistiger Enge“.¹¹⁴⁵

Als eine Reaktion darauf, so unterstreicht Lupa, lag die Auseinandersetzung mit Kafkas *Der Prozess* nahe. Denn „[n]achdem mich die Wirklichkeit hier immer mehr an Kafka erinnert, habe ich beschlossen, jetzt ist es an der Zeit, Kafka zu machen“¹¹⁴⁶, so Krystian Lupa 2019 in einem Interview.

2.2.8 Zusammenfassung

Wie im ‚Mission Statement‘ der Wiener Festwochen 2019 festgehalten, konzentriert sich das „spartenübergreifende Kunstfestival“, darauf „Ungesehenes und Ungehörtes zu präsentieren und zu ermöglichen“.¹¹⁴⁷ Die Dokumentation und Untersuchung zu ‚Produktionen aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen macht zudem deutlich, dass Gastspiele aus Polen, Koproduktionen mit Theaterbühnen und -ensembles aus Polen, Theaterarbeiten von Regisseur_innen sowie nach Werken von Autor_innen aus Polen – wenngleich mit längeren Pausen – vergleichsweise häufiger Bestandteil des Festivals sind und die Wiener Festwochen sonst eher selten in Wien gezeigtes ‚Theater aus Polen‘ innerhalb eines Zeitraums von fast 60 Jahren ermöglichen. Mit Leon Kruckowskis Theatertext *Der erste Tag der Freiheit* ist 1961 zum ersten Mal ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen zur Aufführung gelangt. Auch öffnet das Festivalprogramm neben ‚polnischer‘ Dramatik ein Fenster für die zeitgenössische Theaterszene Polens. Dabei treten zudem politische, gesellschafts- und kulturpolitische Kontexte in Österreich sowie Polen hervor, wie insbesondere im Rahmen der Festwochen-Ausgabe 2019 und der Inszenierung von *Proces* durch Krystian Lupa unterstrichen worden ist.

1144 Vgl. Europäische Union, „Judgment of the ECJ on Poland's Ordinary Courts Law“, 05.11.2019, STATEMENT/19/6225, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/STATEMENT_19_6225 (24.04.2021)

1145 Wurmitzer, „Krystian Lupa mischt in ‚Proces‘ Kafka mit Kritik an Polens Regierung“.

1146 Ebenda

1147 Wiener Festwochen, „Mission Statement-Wiener Festwochen“.

Darüber hinaus zeigt die Einladungspolitik der Wiener Festwochen – insbesondere in den letzten zwei Jahrzehnten, dass gerade Regisseur_innen aus Polen, die im Spannungsfeld zwischen Politik, Gesellschaftskritik und Enttabuisierung agieren, gern gesehene Gäste sind. Als Vertreter_innen einer Auswahl der gegenwärtigen Theaterszene Polens zählen dazu auch die Regisseure Grzegorz Jarzyna und Krzysztof Warlikowski.¹¹⁴⁸ Nicht alle Kritiken ihrer bei den Wiener Festwochen aufgeführten, meist mehrstündigen Inszenierungen verheißen Positives, wie die Analysen der Rezensionen in der österreichischen Presse ergeben haben. Dennoch heben viele Rezensent_innen die Arbeiten gerade dieser drei Regisseure (Jarzyna, Lupa und Warlikowski) als „penibel choreographiertes Theater der Emotionen“¹¹⁴⁹, als „Erzähltheater vom Feinsten“¹¹⁵⁰, als „perfekt inszeniertes“¹¹⁵¹ Theater und als „ein Theater des Lebens“¹¹⁵² hervor. Diese positive Beurteilung unterstreicht auch die Anzahl der eingeladenen ‚Produktionen aus Polen‘ bei den Festwochen der letzten Jahrzehnte, steht doch mit acht Produktionen ‚Theater aus Polen‘ in den 2000er Jahren überaus häufig auf dem Programm, darunter auch eine Arbeit des Regisseurs Piotr Cieplak (Wiener Festwochen 2000).

Quantitativ werden die ‚polnischen Produktionen‘ in den Wiener Festwochen-Programmen der 2000er Jahre lediglich von jenen 12 Inszenierungen in den 1970ern übertroffen. Fünf davon haben im Rahmen der Festivalausgabe 1971 stattgefunden; drei an einem Theaterabend in Form von „mimodramatischen Stücken“.¹¹⁵³ Dies bedeutet, dass die 2000er Jahre auch jene Dekade sind, in der ‚Theater aus Polen‘ kontinuierlich und regelmäßig auf dem Programm der Wiener Festwochen gestanden ist. Im Zeitraum von 2000 bis 2009 weist das Festwochen-Programm in sieben von zehn Festivalausgaben ‚polnische Produktionen‘ auf; 2000 mit Cieplaks Regiearbeit für *Hotel Europa* und Krystian Lupa *Bracia Karamazow* sogar zwei Inszenierungen in einer Festivalausgabe. Ein Rückblick auf die vier Jahrzehnte zuvor – die 1960er, 1970er, 1980er und 1990er – sowie der Blick in die 2010er Jahre zeigt, dass diese Regelmäßigkeit der 2000er Jahre einen Sonderfall markiert. Überdies ist festzuhalten, dass seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts der Schwerpunkt vor allem auf Regiearbeiten von Regisseuren aus Polen, an Theaterbühnen in Polen produzierte Inszenierungen

1148 Arbeiten von Regisseur_innen wie Anna Augustynowicz, Marta Górnicka, Jan Klata, Maja Kleczewska, Ewelina Marciniak, Paweł Miśkiewicz, Łukasz Twarkowski waren bisher nicht zu den Wiener Festwochen eingeladen.

1149 Rosenberger „Das Theater als Wahrheitslaboratorium“, S. 29. Rezension zu *(A)pollonia*, Wiener Festwochen 2009, Regie: Krzysztof Warlikowski.

1150 Rathmanner, „Whiskeyräusche und Holocaust-Gespenster“, S. 13. Rezension zu *Dybbuk*, Wiener Festwochen 2005, Regie: Krzysztof Warlikowski.

1151 Haider-Pregler, „Mittelalterliche Machtstrategien“. Rezension zu *Der Löwe im Winter* am Burgtheater/Kasino (abseits der Wiener Festwochen), Regie: Grzegorz Jarzyna. Siehe dazu auch: Kapitel 3.2.

1152 Klett, „Krystian Lupa. Theaterträumer“. Beitrag zu *Stosunki Klary*, Wiener Festwochen 2004, Regie: Krystian Lupa.

1153 Vgl. Koselka, „Faszinierende Pantomimen“.

sowie Koproduktionen internationaler Theaterbühnen liegt und weniger auf der Inszenierung von Theatertexten ‚polnischer‘ Autor_innen.¹¹⁵⁴

Inszenierungen basierend auf Werken von Autor_innen aus Polen sind dagegen primär in den 1960er Jahren bei den Wiener Festwochen vertreten, als erstmals ‚polnische Produktionen‘ im Rahmen der Festwochen programmiert werden. Neben dem Gastspiel des Kabarett Piwnica pod Baranami bei den Wiener Festwochen 1968 erfolgen in diesem Zeitraum ausschließlich auf Werken ‚polnischer‘ Autoren¹¹⁵⁵ beruhende Inszenierungen mit Produktionskontext an Wiener Theaterbühnen. Fünf der insgesamt sechs Inszenierungen von ‚Theater aus Polen‘ in den Jahren 1961, 1963 und 1968 sind der Modalität nach ‚Werken und Autor_innen‘ zuzuschreiben.

In den 1970er Jahren ist wiederum nur ein einziges Theaterstück eines Autors aus Polen im Rahmen der Wiener Festwochen an einer Theaterbühne in Wien erarbeitet und aufgeführt worden.¹¹⁵⁶ Es handelt sich dabei um Mrożeks Werk *Emigranten (Emigranci)*, produziert vom Theater in der Josefstadt.

Neben dieser Produktion einer Wiener Bühne bei den Wiener Festwochen 1976 sowie den fünf bereits genannten Inszenierungen bei den Wiener Festwochen 1971, darunter die vier Arbeiten des Wrocławski Teatr Pantomimy sowie die Uraufführung des Auftragswerks von Peter Turrini *Zéro*, *Zéro* für das Nachtstudio der Wiener Festwochen 1971 in der Regie von Jan Biczyski am Theater an der Wien, sind in drei weiteren Ausgaben 1973, 1974 und 1979 ausschließlich Gastspiele in der Regie von Regisseur_innen aus Polen eingeladen, darunter neben Theaterbühnen/-ensembles aus Polen auch das Jüdische Staatstheater Bukarest. Die Inszenierung *Die Aufgabe* von Romana Próchnicka als Gastspiel des Stary Teatr bei den Wiener Festwochen 1974 steht zudem für die bisher (Stand 2020) einzige Regiearbeit einer Theatermacherin aus Polen bei den Wiener Festwochen. Die 1970er Jahre bilden daher mit zehn Gastspielen im Verhältnis zur Gesamtzahl von 12 Produktionen der Rubrik ‚Theater aus Polen‘ in diesem Zeitraum schwerpunktmäßig die Kategorie ‚Gastspiele‘ im Kontext polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen ab.

In den Wiener Festwochen-Programmen der 1980er Jahre verteilen sich die ‚Theater aus Polen‘ betreffenden Inszenierungen auf fünf Festivalausgaben: 1980, 1981, 1982, 1986 und 1988. In den 1980er Jahren sind dies sechs Inszenierungen. Es ist ein Mix aus Gastspielen von Theaterbühnen/-ensembles aus Polen, Regiearbeiten von Theatermacher_innen aus Polen sowie Werken von

1154 In den 2000er Jahren sind jedoch erstmals Inszenierungen nach Vorlagen ‚polnischer‘ Autorinnen wie Hanna Krall (2005 für die Inszenierung *Dybuk-Dybbuk* sowie für *(A)pollonia* als Teil der Textcollage 2009) und Dorota Masłowska (2008 in *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen*) im Programm der Wiener Festwochen vertreten.

1155 Es handelt sich dabei ausschließlich um Werke von (männlichen) Autoren aus Polen.

1156 Im Rahmen des Gastspiels des Teatr STU bei den Festwochen 1979 kommt darüber hinaus ein weiteres Stück eines ‚polnischen‘ Autors zur Anwendung. Die am Teatr STU in Krakau produzierte Inszenierung basiert auf Witold Gombrowiczs Werk *Operette (Operetka)*.

Autor_innen aus Polen, der diese Produktionen im Kontext polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen beschreibt; darunter die Inszenierung *Der Büsser Boleslav - Bürgschaft vor Gott* (Wiener Festwochen 1981), basierend auf dem Text des Autors Roman Brandstaetters, in der Regie des damaligen Burgtheaterdirektors Adolf Rott.

Mit vergleichsweise wenigen Produktionen präsentiert sich die Auswahl von ‚Theater aus Polen‘ in den 1990er Jahren, ist doch mit dem Festwochen-Motto ‚Offene Grenzen‘ 1990 und den politischen Veränderungen in den osteuropäischen Ländern nach der Wende 1989/90 gleich zu Beginn ein anderes Signal gesetzt worden. Doch nach den Gastspielen des Stary Teatr, Teatr Studio und Teatr Dramatyczny bei den Wiener Festwochen 1990, stehen lediglich zwei weitere Produktionen als Theaterarbeiten von Regisseur_innen aus Polen, die zugleich Texte und Autor_innen aus Polen betreffen, auf dem Festwochen-Programm. 1991 ist dies die Eigenproduktion der Wiener Festwochen *Die Falle* von Tadeusz Różewicz als Regiearbeit von Jerzy Grzegorzewski mit den Ensemblemitgliedern des Teatr Studio aus Warschau am Volkstheater Wien sowie 1993 Erwin Axers Inszenierung *Die Witwen* von Sławomir Mrożek mit Studierenden des Max Reinhardt Seminars am Schönbrunner Schlosstheater.

Nach der zweithöchsten Anzahl von Produktionen zum Themenkreis ‚Theater aus Polen‘ bei den Festwochen in den 2000er Jahren gehen im darauffolgenden Jahrzehnt, in den 2010er Jahren, die ‚polnischen Produktionen‘ im Programm der Wiener Festwochen abermals zurück. Waren es im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts noch insgesamt acht Inszenierungen, darunter sieben Regiearbeiten von Theatermacher_innen aus Polen sowie der Theatertext *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen* von Dorota Masłowska als einer der wenigen Werke von Autorinnen aus Polen im Programm der Wiener Festwochen, kommen in den 2010er Jahren indes insgesamt drei Inszenierungen in der Dokumentation zum Tragen. Es sind die beiden Arbeiten des Theaterregisseurs Krystian Lupa *Factory 2* (Wiener Festwochen 2010) und *Proces* (Wiener Festwochen 2019) sowie die vom TR Warszawa produzierte Inszenierung *Koncert życzeń* (Wiener Festwochen 2016), besetzt mit der Star-Schauspielerin Danuta Stenka.

Für das Resümee dieser Dokumentation von ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen ist hervorzuheben, dass die chronologische Unterteilung und der Fokus auf Modalitäten bei der Untersuchung dieser Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich verschiedene quantitative Höhepunkte deutlich macht. So präsentieren sich die 1960er als Moment der ‚polnischen‘ Dramatik, die 1970er Jahre als Jahrzehnt der Gastspiele, die 1980er als der Zeitraum mit Produktionen der alternativen Theaterszene Polens und als jene Dekade, in der Theaterarbeiten des Regisseurs Erwin Axers an Wiener Bühnen im Rahmen der Festwochen zur Aufführung

kommen. Die 1990er Jahre verzeichnen mit drei Gastspielen und jeweils einer Eigen- sowie einer Koproduktion der Festwochen, für die ebenfalls Theaterregisseure aus Polen verantwortlich zeichnen, wider Erwarten quantitativ die zweitwenigsten ‚Produktionen aus Polen‘ in den Programmen der Wiener Festwochen. Seit dem Millennium mit der zweithöchsten Anzahl an Inszenierungen von ‚Theater aus Polen‘ in den 2000er Jahren finden sich überwiegend ‚polnische‘ Regisseure mit ihren an Theaterbühnen in Polen sowie auch international koproduzierten Inszenierungen im Programm wieder. Bis auf drei Inszenierungen, die sich auch auf Texte ‚polnischer‘ Autor_innen beziehen, werden in den 2000er Jahren hingegen Vorlagen von Autor_innen unterschiedlicher Länder inszenatorisch umgesetzt. Der Ausblick in die 2010er Jahre mit der geringsten Anzahl an ‚polnischen Produktionen‘ in der Geschichte der Wiener Festwochen lässt erneut den Modus ‚Gastspiele‘ als auch Regiearbeiten des Regisseurs Krystian Lupa herausheben.

Abschließend ist zu unterstreichen, dass adäquat zur abwechslungsreichen und vielfältigen Programmierung ‚polnischer Produktionen‘ bei den Wiener Festwochen auch die Beiträge der Kritiker_innen in der österreichischen Presse vielschichtig zu resümieren wären. Dabei werden zeitliche Unterschiede explizit: Äußern sich Kritiker_innen bis in die 1990er Jahre – in Einzelfällen bis in die 2000er Jahre ¹¹⁵⁷ – noch mit Zuschreibungen wie „zweite Wahl“¹¹⁵⁸, „altbacken“¹¹⁵⁹, „Student[inn]entheater von gestern“¹¹⁶⁰ und „Dilettantismus“¹¹⁶¹ eher despektierlich über ‚polnisches‘ Theater, legen die Kritiken seit den 2000er Jahren den Fokus auf die jeweiligen Akteur_innen sowie ihre Theaterarbeit(en) und weniger auf pauschalisierende Kategorisierungen der polnischen Theaterlandschaft. Bemerkungen und Kommentare, die eine gesamte Theaterszene wie das zeitgenössische Theater Polens betreffen, sind in diesem Zeitraum eher eine Seltenheit. Beweggründe hierfür könnten die in den 2000er Jahren bei den Wiener Festwochen vertretenen Theaterarbeiten der Akteure Cieplak, Jarzyna, Lupa und Warlikowski sein, die von internationalen Theaterbühnen koproduziert worden sind. Nicht unbeachtet bleiben dürfen auch die politischen Veränderungen in Polen, die „Systemtransformation“¹¹⁶² im ‚polnischen‘ Theater und die damit einhergehende(n) veränderte(n) Theaterästhetik(en) in dieser zeitlichen Unterteilung. So erfordern (wie in Kritiken ab den 2000ern ersichtlich) gerade diese inszenatorischen Auseinandersetzungen,

1157 Aus einer Kritik Barbara Petschs über die Inszenierung *(A)pollonia* von Krzysztof Warlikowski ist noch 2009 eine Unterstellung von Dilettantismus herauszulesen: „[d]ie jungen Ost-Regisseure üben das Regietheater“, vgl. Barbara Petsch, „Festwochen: Von Menschen und Wölfen“.

1158 Haider, „Allegorie verhüllt“.

1159 Demmer, „Strafkolonie der Kindheit“, S. 44.

1160 Ebenda

1161 Klaus, „Nicht gut, aber gut gemeint“.

1162 Peřka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 145.

die nicht nur im Falle Lupa als „Autorentheater“¹¹⁶³ gelesen werden können, eine Analyse unter diversifizierten Gesichtspunkten; es ist auch eine fortlaufende Kategorisierung des ‚polnischen‘ Theaters mit derart pauschalisierenden Adjektiven und Überzeugungen wie in den Jahrzehnten zuvor zu überdenken und in jeder Hinsicht zu diskutieren. So hält der Theaterkritiker und Literaturwissenschaftler Dirk Pilz in seinem 2007 verfassten Artikel „Einübung in die Gegenwart. Wohin steuert das polnische Theater?“ fest, dass es der Revision von Begriffen wie „[p]oetisch, bildstark, atmosphärenreich“¹¹⁶⁴ bedarf, die für ‚polnisches‘ Theater stehen. Und auch die Literaturwissenschaftler_innen und Slawist_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner verweisen noch 2011 darauf, dass die „Attribute ‚poetisch‘, ‚sinnlich‘, ‚bildmächtig‘ etc. polnischen Inszenierungen quer durch die Zeit [...] verliehen“¹¹⁶⁵ wurden bzw. werden.

Vielmehr aber gilt es, die Vielfalt an inszenatorischen Bearbeitungen, Inszenierungsweisen und -praxen bei der Einteilung von und dem Schreiben über Künstler_innen, Inszenierungen und auch Theaterlandschaften zu berücksichtigen. Dies wäre meiner Meinung nach vor allem bei jenen Arbeiten erforderlich, die im Rahmen internationaler Theaterfestivals und als internationale Theaterproduktionen mehrerer Theaterproduktionsstätten stattfinden. So ist gerade die in den frühen Rezensionen zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen in der österreichischen Presse deutlich gewordene „nationale Markierung“¹¹⁶⁶ und somit Reduktion der Theaterarbeiten sowie der Akteur_innen auf eine Theaterlandschaft wie in den hier angeführten Beispielen jene Polens, in einer Zeit, in der Akteur_innen an zahlreichen Theaterorten wirken und Theaterkoproduktionen internationaler Theaterbühnen/-ensembles zu gängigen Produktionskontexten zählen, zu überdenken. Denn gerade vor dem Hintergrund des gesteigerten Interesses an (Theater)Mobilität und einer transnationalen Theatergeschichtsschreibung der letzten Jahrzehnte, die „transnationale, -regionale oder gar globale Dynamiken oder Zirkulationen von Genres, Institutionen, Ideen, [Akteur_innen] und Produktionen“¹¹⁶⁷ fokussiert, gilt es die Perspektiven grenz(en)übergreifend auszurichten und unbedacht übernommene (historische) Theatergeschichtsbilder abzubauen.¹¹⁶⁸

1163 Klett, „Krystian Lupa. Theaterträumer“. Auf Polnisch wird meist der Begriff „teatr autorski“ verwendet.

1164 Dirk Pilz, „Einübung in die Gegenwart. Wohin steuert das polnische Theater? Anmerkungen nach dem Festival ‚Dialog‘ in Wrocław“, *nachtkritik.de*, Oktober 2007, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=563:wohin-steuert-das-polnische-theater-anmerkungen-nach-dem-festival-qdialogq-in-wroclaw&catid=416:theaterbriefe-aus-polen&Itemid=100055 (24.04.2021)

1165 Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 251

1166 Ebenda. S. 226.

1167 Nic Leonhardt, *Theater über Ozeane*, S. 28-29.

1168 Vgl. dazu auch: Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, S. 43.

3 Fallbeispiel B: ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne (Warschauer Theatertreffen) (1965-2019)

3.1 Warszawskie Spotkania Teatralne (Warschauer Theatertreffen)

3.1.1 Die Theaterfestivalszene in Polen und das Warszawskie Spotkania Teatralne (1965)

Die gegenwärtige Theaterfestivalszene in Polen erweist sich als vielfältig und umfangreich, was quantitative Daten belegen. So sind beispielsweise für die Theatersaison 2009/2010 im Online-Theaterportal *e-teatr* des Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (Zbigniew Raszewski Theaterinstituts) 365 Theaterfestivals in Polen dokumentiert.¹¹⁶⁹ Zu den veranstalteten Festivals jener Saison zählen Puppen-, Figuren- und Objekttheaterfestivals, Theaterfestivals, die sich der zeitgenössischen Dramatik widmen, Straßentheaterfestivals, internationale Mime-Kunst Festivals oder Tanztheaterfestivals, um nur einige Beispiele zu nennen.¹¹⁷⁰

Die ersten zeitgenössischen Theaterfestivals etablieren sich in Polen Ende der 1940er Jahre mit thematischen Schwerpunkten. Es sind einmalige, dafür riesige Veranstaltungen, wie das „Festiwal Szekspirowski“ (Shakespeare-Festival) (1947), das „Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich“ (Festival russischer und sowjetischer Stücke) (1949) sowie das „Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych“ (Festival polnischer zeitgenössischer Stücke) (1951). Den beiden letztgenannten sind propagandistische Motive nicht abzusprechen.¹¹⁷¹ Das „Festiwal Teatrów Polski Północnej“ (Festival der Theater im nördlichen Polen)¹¹⁷² in Toruń 1959, das „Kaliszkie Spotkania Teatralne“ (Kaliszer Theatertreffen)¹¹⁷³ in Kalisz 1961 und auch das in diesem Kapitel untersuchte Festival

1169 Siehe dazu die Abfrage zu Festivals in Polen nach Jahren/Saison im Online-Theaterportal *e-teatr*, vgl. „Teatr w Polsce - polski wortal teatralny“, *e-teatr*, <https://e-teatr.pl/lista-festiwalif-search=&fe-search=&year=2009&month=0> (24.04.2021); Vgl. auch: Raszewska, 30 x *WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 16.

1170 Dazu gehören Festivals wie „Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek ‚Spotkania‘“ (Internationales Puppentheaterfestivals ‚Treffen‘) in Toruń, das „Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych R@Port“ (das Festival zu polnischen zeitgenössischen Theaterstücken R@Port) in Gdynia, das „Międzynarodowy Festiwal Sztuki Mimu“ (Internationale Mime-Festival) in Warschau sowie das „Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca“ (Internationales Tanztheatertreffen) in Lublin.

1171 Vgl. Raszewska, 30 x *WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 15-16; Siehe auch: Zenon Butkiewicz, „Festiwal teatralny“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/201/festiwal-teatralny> (24.04.2021)

1172 Ab 1991 läuft dieses Theaterfestival unter dem Namen „Międzynarodowy Festiwal Teatralny ‚Kontakt‘“ („Internationales Theaterfestival ‚Kontakt‘“).

1173 Das erste Kaliszer Theatertreffen fand am 2.05.1961 statt, vgl. Rafał Węgrzyniak, „I Kalisze Spotkania Teatralne“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/kalendarium/1838/i-kalisze-spotkania-teatralne> (24.04.2021)

„Warszawskie Spotkania Teatralne” (Warschauer Theatertreffen) in Warschau 1965, werden hingegen zu einer anderen, sich in den 1950er und 1960er Jahren abzeichnenden Welle an Festivalgründungen zugeordnet.¹¹⁷⁴ Diese Festivals sind auf regionale Initiativen zurückzuführen. Darauf verweisen auch ihre Namen, die Regionen oder Städte in Polen benennen, wie das Warschauer Theatertreffen.¹¹⁷⁵

Warschau ist überdies Austragungsort zahlreicher Theaterfestivals in Polen. Abseits des Warschauer Theatertreffens finden im Zeitraum 1965 bis 2019 parallel oder in manchen Phasen anstelle des Warschauer Theatertreffens gleich mehrere Theaterfestivals in Warschau statt, wie etwa das „Festiwal Festiwali Teatralnych „Spotkania”” (Festival der Theaterfestivals ‚Begegnung’)¹¹⁷⁶, das von 2002 bis 2006 als eine Art Ersatz des damals pausierenden Warschauer Theatertreffens fungiert.¹¹⁷⁷ Zu weiteren in Warschau organisierten Theaterfestivals gehört etwa das „Międzynarodowy Spotkania Teatralne” (Internationale Theatertreffen) (1978-1988), dessen Entstehung auf das 1975 erstmals in Warschau stattgefundene und 1957 in Paris gegründete Festival „Theatre of Nations” (Theater der Nationen)¹¹⁷⁸ des Internationalen Theaterinstituts (ITI) zurückzuführen ist. Und auch das „Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Warszawa-Centralna”” (Internationales Theaterfestival ‚Warszawa-Centralna’)¹¹⁷⁹ (2008-2012) sowie das „Spotkanie

1174 Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 16. Vgl. auch: Zenon Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u: o Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1959–1989)*, Toruń: Zapolex Media 2004.

1175 Vgl. Ebenda

1176 Die erste Edition des „Festivals der Theaterfestivals ‚Begegnung’” (Übersetzung der Verfasserin) fand erstmals 2002 statt. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 24.

1177 Vgl. dazu den Artikel von Bożena Frankowska, „100 × 100. Artyści i wydarzenia: 100 razy Teatr Polski na stulecie polski odrodzonej i niepodległej (70). AICT Polska”, *AICT Polska*, 1.04.2019, <http://www.aict.art.pl/2019/04/01/100-x-100-artysci-i-wydarzenia-100-razy-teatr-polski-na-stulecie-polski-odrodzonej-i-niepodleglej-70/> (24.04.2021)

1178 Der Impuls zur Gründung des „Międzynarodowy Spotkania Teatralne” (Internationalen Theatertreffens) im Jahre 1978 geht laut Magdalena Raszewska auf das 1975 in Warschau stattgefundene Festival „Theatre of Nations” des Internationalen Theaterinstituts (ITI) zurück. Ab 1975 sollte das bis dahin in Paris abgehaltene Theaterfestival „Theatre of Nations” an Schauplätzen weltweit stattfinden. 1975 wurde dafür Warschau ausgewählt. Zusätzlich zur Festivalsausgabe in Warschau 1975 mit Aufführungen international renommierter Akteur_innen wie Ariane Mnouchkine, Peter Stein und Giorgio Strehler wurde in Wrocław auch die „University of Research of the Theatre of Nations” (Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów) als begleitende Veranstaltung abgehalten. Organisiert von Jerzy Grotowski richtete sich die University of Research 1975 mit Treffen sowie offenen und von Mitgliedern des Theaterlaboratoriums in Wrocław geleiteten paratheatralischen Trainingseinheiten an Künstler_innen und Akteur_innen der Avantgarde- sowie Experimentaltheaterszene (circa 4.500 Teilnehmende). Nach diesen Erfahrungen von 1975 im Rahmen des Theatre of Nations und einer Konzeptionsphase von drei Jahren startete das Festival Międzynarodowy Spotkania Teatralne 1978 in Warschau. Zwischen 1978 und bis 1988 wurde dort u.a. indisches Kutiyattam aus Kerala und Inszenierungen des Regisseurs Robert Wilson gezeigt. Die Theaterhistorikerin Magdalena Raszewska bezeichnet dieses in fünf Ausgaben bis 1988 laufende Internationale Theatertreffen in Warschau jedoch nur als ein „fassadenhaftes Fest ohne Einfall”. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „fasadowa impreza bez pomysłu”, siehe: Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 21-22.

1179 Das „Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Warszawa-Centralna”” (Internationale Theaterfestival ‚Warszawa-Centralna’) fand erstmals im Mai 2008 statt. Organisiert wurde es vom Teatr Dramatyczny unter der Leitung von Paweł Miśkiewicz. Es gab drei Ausgaben: I. 2008 (in diesem Jahr fand ebenso eine Ausgabe des Warschauer Theatertreffens statt), 2. 2010, 3. 2012 (zusätzlich zum Warschauer Theatertreffens 2012) Vgl. Zespół Pracowni Dokumentacji Teatru Instytut Teatralny (Arbeitsgruppe Theaterdokumentation) (Hg.), *Teatr w Polsce 2011*.

Teatrów Narodowych” (Nationaltheatertreffen)¹¹⁸⁰ (2009-2015) sind in Warschau veranstaltete internationale Theaterfestivals.

Das breite Spektrum der Theaterfestivalszene in Polen ist dementsprechend Gegenstand vielfältiger wissenschaftlicher Untersuchungen, zumindest in der polnischsprachigen Forschungsliteratur, wie der von Dariusz Kosiński herausgegebene und 2016 erschienene Band *Między świętem a przesytem: festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski* (Zwischen Fest und Überfluss: Theaterfestivals und ihr Stellenwert im zeitgenössischen polnischen Kulturleben)¹¹⁸¹ zeigt, der sich kritisch mit Festivalformen in Polen auseinandersetzt und aus unterschiedlichen Positionen heraus die Rolle von Theaterfestivals in der Kulturlandschaft Polens beleuchtet.¹¹⁸² In der deutschsprachigen Forschungsliteratur gibt es vergleichsweise wenige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Theaterfestivalszene in Polen, was die hier vorliegende Bearbeitung des Warschauer Theatertreffens zu füllen versucht.¹¹⁸³

Eine für meine Unternehmung sachdienliche Monografie ist die 2010 auf Polnisch erschienene Arbeit *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*¹¹⁸⁴. Darin legt die Theaterhistorikerin Magdalena Raszewska die Geschichte, die kulturpolitischen Akteur_innen sowie die Organisationsform des 1965 gegründeten Theaterfestivals Warszawskie Spotkania Teatralne – kurz WST genannt – dar, zählt doch das WST mit dem Ruf das bestorganisierteste Festival in Polen zu sein, wie Raszewska festhält, doch zu einer der wichtigsten und ausdauerndsten Institutionen in der polnischen Theaterlandschaft nach 1945.¹¹⁸⁵

Die Entscheidung, das Warszawskie Spotkania Teatralne aus der vielfältigen Theaterfestivalszene in Polen für die Untersuchung von ‚Theater aus Österreich‘ in Polen hier auszuwählen, geht mit der

Dokumentacja sezonu 2009/2010, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2011, S.542.

1180 Die erste Ausgabe „Spotkanie Teatrów Narodowych” (Nationaltheatertreffen) fand 2009, die zweite 2011 und die dritte 2013 statt. Die letzte und vierte Ausgabe wurde 2015 unter dem Festivaldirektor Tomasz Kubikowski ausgetragen. Vgl. Siehe dazu die Abfrage in *e-teatr* zu Festivals in Polen und dem Stichwort ‚Spotkanie Teatrów Narodowych‘, vgl. „Teatr w Polsce - polski wortal teatralny”, *e-teatr*, <https://e-teatr.pl/lista-festiwalif-search=Spotkanie+Teatrow+Narod&fe-search=&year=0&month=0> (24.04.2021). Dieses Festival wird für die Beschäftigung mit ‚Theater aus Österreich‘ in Polen in dieser Arbeit noch Erwähnung finden. Siehe dazu: Kapitel 4.2.6.

1181 Dariusz Kosinski (Hg.), *Między świętem a przesytem: festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, Szczecin: Teatr Lalek ‚Pleciuga‘ 2016. Titel auf Deutsch in Übersetzung der Verfasserin.

1182 Weiterführende polnischsprachige Publikationen zur Thematik Theaterfestivals in Polen, vgl. u.a. Waldemar Kuligowski, „Festiwalizacja w Polsce. Ludzie, sztuka, pieniądze”, *Czas Kultury* 4, 2013, S. 4-15; Mikołaj Iwański. „Festiwal wszystkich festiwali. Uwagi o utowarowieniu festiwali”, *Czas Kultury* 4, 2013, S. 62-65; Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u*.

1183 Einer der wenigen von mir aufgefundenen deutschsprachigen wissenschaftlichen Beiträge zur polnischen Theaterfestivalszene, vgl. Alois Woldan, „Zeitgeschichte auf polnischen Bühnen: Zum Theaterfestival in Wrocław”, *Osteuropa* 39/11-12, 1989, S. 1092–1099. Zudem finden sich in deutschsprachigen Theaterzeitschriften wie *Theater der Zeit* zahlreiche Berichte über die Theaterfestivalszene in Polen. Vielfältige Besprechungen von Theaterfestivals in Polen finden sich auch im deutschsprachigen Online-Theaterportal *nachtkritik.de* unter der Rubrik ‚International - Polen‘ als „Theaterbriefe aus Polen“.

1184 Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*.

1185 Vgl. Ebenda, S. 14.

Gegenüberstellung dieses Festivals zu den Wiener Festwochen einher.¹¹⁸⁶ In diesem Sinne wird das zweite Fallbeispiel ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warschauer Theatertreffens als Pendant zum ersten Fallbeispiel ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen untersucht und dokumentiert. Ausschlaggebend dafür ist erstens die lange Tradition des *Warszawskie Spotkania Teatralne* und das Bestehen des Festivals seit 1965, zweitens der Austragungsort in der Hauptstadt Warschau und drittens die Berücksichtigung von ‚Theater aus Österreich‘ in der Festivalprogrammgestaltung.¹¹⁸⁷ Denn auch in dieser Dokumentation im Rahmen des Warschauer Theatertreffens wird – wie bereits im Fallbeispiel A im Rahmen der Wiener Festwochen – eine zeitliche Entwicklungsperspektive polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen und somit gleichfalls eine längere Zeitspanne in dieser Teiluntersuchung fokussiert, besteht doch das Warschauer Theatertreffen schon über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren.¹¹⁸⁸

3.1.2 *Warszawskie Spotkania Teatralne*: ein historischer Einblick

In der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Warschauer Theatertreffens und den Festivalausgaben seit 1965 darf der Hinweis nicht fehlen, wie Magdalena Raszewska in ihrer erarbeiteten Chronologie des Festivals darlegt, dass das Warschauer Theatertreffen nicht konstant jedes Jahr abgehalten werden konnte.¹¹⁸⁹ Seit der Gründung des Festivals ist es immer wieder zu längeren Unterbrechungen gekommen, die teilweise mehrere Jahre andauert haben. Auch sind Festivalausgaben abgesagt worden, wie etwa die Ausgabe 2010 wegen der Staatstrauer nach dem Flugzeugabsturz bei Smolensk.¹¹⁹⁰ Das Festival feiert 2020 so zwar das 55. Gründungsjubiläum, dies ist aber eigentlich erst die 40. Ausgabe des *Warszawskie Spotkania Teatralne*. Sie hat im Dezember 2020 als Online-Veranstaltung stattgefunden.¹¹⁹¹

Gründe für das unregelmäßige Zustandekommen des Warschauer Theatertreffens sieht Magdalena Raszewska in den zahlreichen administrativen sowie politischen Veränderungen, und dies gerade in

1186 Siehe dazu: Kapitel 4, in dem Bezüge zu den Kontexten der beiden Festivalgründungen in den 1950er und 1960er Jahren herausgearbeitet und miteinander in Beziehung gesetzt werden.

1187 Im Festivalprogramm des WST wird ‚Theater aus Österreich‘ ab den 1990er Jahren deutlich, hier über Produktionen mit Bezug zu Österreich, der über den Produktionskontext in Österreich (Gastauftritte von Theaterbühnen/-ensembles aus Österreich als auch über Werke von Autor_innen aus Österreich) festgemacht werden kann.

1188 Die Wiener Festwochen feiern im Jahr, 2021, bereits das 70-jährige Jubiläum.

1189 Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 235-254.

1190 Vgl. Ebenda, S. 21. Der Flugzeugabsturz ereignete sich am 10. April 2010 bei dem der damalige Staatspräsident Polens, Lech Kaczyński, sowie zahlreiche hochrangige Politiker_innen und Militäranghörige zu Tode kamen.

1191 Die 40. Jubiläumsausgabe des Warschauer Theatertreffens wurde – so wie viele kulturelle Veranstaltungen – im Frühjahr 2020 aufgrund von COVID-19 von Mai auf Dezember 2020 verschoben. Von 5. bis 16. Dezember 2020 fand es als Online-Veranstaltung statt. Vgl. „Warszawa. 40. *Warszawskie Spotkania Teatralne* online“, 6.11.2020, *e-teatr*, <https://e-teatr.pl/warszawa-40-warszawskie-spotkania-teatralne-online-5331> (24.04.2021)

den ersten Jahrzehnten nach Gründung des Festivals.¹¹⁹² Nicht zuletzt sind Faktoren wie das Förder- sowie Organisationsmodell, der Austragungsort sowie die Dauer des Festivals für die unterschiedlichen Phasen und auch Pausen ausschlaggebend, unterstreicht die Historikerin.¹¹⁹³ In der ersten Phase des Theatertreffens (1965-1981), mit der Raszewska jenen Zeitraum festmacht, in dem die sogenannte Legende des *Warszawskie Spotkania Teatralne* begründet worden ist, hat die Kulturabteilung der Stadtverwaltung von Warschau die Ausrichtung des Theatertreffens inne gehabt.¹¹⁹⁴ Ab Ende der 1980er Jahre ist hingegen das „Teatr Rzeczypospolitej“ (Theater der Republik)¹¹⁹⁵ für die Festivalorganisation verantwortlich. Das *Teatr Rzeczypospolitej* fungiert als repräsentative Theaterinstitution, die kurz nach der Beendigung des Kriegsrechts in Polen 1983 installiert worden ist und als eine Art von ‚Staatsorgan‘ sowie anti-oppositionelles Medium im Theaterbereich operiert.¹¹⁹⁶ Das Kunst- und Kulturministerium übernimmt zu dieser Zeit die Finanzierung des Theatertreffens, für den Zeitraum 1992 bis 2000 kommt wiederum das *Teatr Narodowy* (Nationaltheater) in Warschau zum Zug.¹¹⁹⁷ Damals sind mehrere Stiftungen, Ämter und das Ministerium für Kunst und Kultur für die Finanzierung des Festivals verantwortlich.¹¹⁹⁸ Nach einer achtjährigen Pause und der Wiedereinführung des Theatertreffens 2008 wird schließlich das *Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego* in Warschau mit der Veranstaltung des Theatertreffens betraut.¹¹⁹⁹

Ebenso wie die Finanzierungs- und Organisationsform des Warschauer Theatertreffens wechselt auch der Standort des Festivals in der Stadt. Wird bis Ende der 1970er Jahre das Theatertreffen alljährlich im Dezember noch am *Teatr Dramatyczny* in Warschau ausgetragen, gibt es das Festival in den Jahren danach an mehreren Standorten und auf mehrere Theaterhäuser in Warschau verteilt.

1192 Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 20. Magdalena Raszewska spricht in ihrer Monografie daher von verschiedenen Festivals, die unter dem Namen *Warszawskie Spotkania Teatralne* geführt wurden

1193 Vgl. Ebenda, S. 20-21.

1194 Auf Polnisch: „Wydziału Kultury Prezydium Stołecznej Rady Narodowej“ (Kulturabteilung des Hauptstadt-Präsidiums des Nationalrates) bzw. nach der administrativen Reform: „Wydziału Kultury Urzędu Miasta“ (Kulturabteilung der Stadtverwaltung). Vgl. Ebenda, S. 20.

1195 Das *Teatr Rzeczypospolitej* war eine repräsentative Theaterinstitution, die kurz nach der Beendigung des Kriegsrechts in Polen 1983 installiert wurde und bis 1990 fungierte. Sie widmete sich der Organisation von Gastspielen sowie von Produktionen des zeitgenössischen Theaters in Polen und war im Kulturpalast in Warschau ansässig. Vgl. Michał Misiorny, „Teatr Rzeczypospolitej rozpoczął działalność“, *Trybuna Ludu*, 21.10.1983, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/80212/teatr-rzeczypospolitej-rozpoczal-dzialalnosc> (24.04.2021)

1196 Vgl. Ebenda.

1197 Vgl. Ebenda.

1198 Dazu zählen u.a. das Woiwodschaftsamt, das Ministerium für Kunst und Kunst (Ministerstwo Kultury i Sztuki, abgekürzt MKiS) sowie das Magistrat der Stadt Warschau. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 20.

1199 Das *Warszawskie Spotkanie Teatralne* fand somit von 1965 bis 1981 (außer 1980) jährlich statt; dann von 1987 bis 1990; 1992-1996; 1998; 2000; 2008-2020 (außer 2010). Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 235-254. Vgl. auch: Abfrage zu Festivals in Polen und dem Stichwort ‚Warszawskie Spotkania Teatralne‘, „Teatr w Polsce - polski wortal teatralny“, *e-teatr*, <https://e-teatr.pl/lista-festiwalu?f-search=Warszawskie+Spotkania+Teatralne&fe-search=&year=0&month=0> (24.04.2021).

Das Festivalzentrum dezentralisiert sich. Eine weitere Veränderung wird in diesen Jahren auch hinsichtlich des Austragungszeitraums deutlich, finden doch die Warschauer Theatertreffen der 1980er Jahre mit wenigen Ausnahmen in den Monaten Januar, Februar oder März statt und nicht wie zuvor in den 1960er und 1970er Jahren im Dezember. Seit den 2000er Jahren wird der Zeitraum weiter verschoben – meist sind in etwa zwei Wochen im April oder Mai für das Festival vorgesehen.¹²⁰⁰ Das Warschauer Theatertreffen ist somit um einiges kürzer als die fünf bis sechswöchigen Wiener Festwochen, die bis auf die diesjährigen Festwochen 2020 alljährlich im gewohnten Modus stattgefunden haben.¹²⁰¹

3.2 Dokumentation der ‚Produktionen aus Österreich‘ bei den Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2019

In der Gegenüberstellung mit den Wiener Festwochen spiegelt sich auch beim Warschauer Theatertreffen in den ersten Jahrzehnten die Theaterlandschaft Polens in der Programmgestaltung des Festivals wider. Beim Theatertreffen in Warschau ist dieser Schwerpunkt jedoch im Gegensatz zu den Wiener Festwochen bis in die Festivalausgaben der 2000er Jahre zu beobachten. Bis zu diesem Zeitraum konzentriert sich das Programm auf Theaterproduktionen bzw. den Produktionskontext und Produktionsstätten in Polen.¹²⁰² Die Chronistin des Warschauer Theatertreffens, Magdalena Raszewska, sieht den Grund dafür in der Organisationsform und Programmatik des Warszawskie Spotkanie Teatralne.¹²⁰³ Denn die Einladungspolitik der Festivalorganisation zielt von Beginn an darauf ab, mittels des Theatertreffens in Warschau möglichst vielen (nationalen) Theaterbühnen/-ensembles eine Teilnahme an einem Theaterfestival in Polen zusichern zu können, auch um der in den 1960er Jahren gegenwärtigen Festivalpraxis entgegenzuwirken.¹²⁰⁴ An den zahlreichen in Polen veranstalteten Theaterfestivals sind zum Teil stets dieselben Akteur_innen zu sehen gewesen. Zudem ist es die Intention der zuständigen Behörden gewesen, Auftritte von Theaterbühnen/-gruppen bzw. Theaterproduktionsstätten auf ein

1200 Magda Raszewska hält in ihrer Untersuchung fest, dass sich die Atmosphäre des Warschauer Theatertreffens mit der Erweiterung des Veranstaltungsortes sowie des -zeitraums grundlegend verändert hat. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 21.

1201 Die Wiener Festwochen konnten im Mai 2020 nicht wie geplant stattfinden und wurden auf August und September 2020 verschoben: „Wiener Festwochen – Reframed“.

1202 Vgl. Butkiewicz. „Festiwal teatralny“.

1203 Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 14-16.

1204 Ebenda.

sozusagen zentralisiertes Festival einzuschränken.¹²⁰⁵ Finanzielle Aspekte haben in diesem Punkt sicherlich auch eine bedeutende Rolle gespielt.

Bis zur Jahrtausendwende 2000 sind in den Ausgaben des Warschauer Theatertreffens ausschließlich Theaterbühnen/-ensembles aus Polen mit Produktionen aus ihrem Repertoire vertreten. Die ersten beiden mit jeweils einer Inszenierung zu den Treffen eingeladenen Theaterbühnen/-ensembles mit einem Produktionskontext außerhalb Polens sind in der 27. Festivalsausgabe im Jahr 2000 zu Gast. Darunter das Theaterstudio „Meno Fortas“ aus Vilnius sowie die Volksbühne Berlin mit der Inszenierung von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* in der Regie von Frank Castorf.¹²⁰⁶ In den darauffolgenden Ausgaben der 2000er Jahre beteiligen sich weitere internationale Bühnen mit Produktionen am Warszawskie Spotkania Teatralne wie das Habimah Theater Tel Aviv (2009), das Nationaltheater Bratislava in Kooperation mit dem Teatr Wielki Warschau (2009) sowie das Staatsschauspiel Dresden gemeinsam mit dem Teatr Polski Wrocław (2013).¹²⁰⁷ Aus der letztgenannten Koproduktion ging die Inszenierung *Titus Andronicus*, ein polnisch-deutsches Theaterprojekt, als ein Projekt der Kulturstiftung des Bundes (Deutschland) hervor, das laut Medienvertreter_innen in Polen zum Theater-Hit des Jahres 2012 sowie zur bedeutendsten Theaterpremiere des Jahres ernannt worden ist.¹²⁰⁸

In den Ausgaben 2009 sowie 2011 sind auch Theaterbühnen/-ensembles aus Österreich im Programm des Festivals WST.¹²⁰⁹ Bemerkenswert ist, dass für jene Inszenierungen mit Bezug zu Österreich, der über den Produktionskontext festgemacht wird, jeweils zwei Regisseure aus Polen für die Regie verantwortlich zeichnen.¹²¹⁰ Grzegorz Jarzyna für die Inszenierung von *Der Löwe im Winter* (*Lew w zimie*)¹²¹¹ von James Goldman, die 2009 beim Warschauer Theatertreffen zu sehen ist

1205 Raszewska hebt zudem hervor, dass die Motivation zur Gründung des Warschauer Theatertreffens gleichfalls darin begründet lag, eine gewisse Bandbreite von Produktionen der aktuellen sowie vergangenen Spielzeit im Rahmen eines Theaterfestivals zu präsentieren. Zudem war es die Intention des zu dieser Zeit für Theaterfestivals zuständigen Ministeriums, dem Ministerium für Kunst und Kultur (MKiS), die Festivalszene auf ein ‚zentralisiertes‘ Festival einzuschränken, um damit das Organisationsmodell von Theaterfestivals der 1960er Jahren optimieren zu können. Vgl. Ebenda.

1206 Vgl. Ebenda, S. 249.

1207 Vgl. Ebenda, S. 252; Vgl. auch: „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXIII“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/2252.edycja.html> (24.04.2021)

1208 Vgl. u.a. den Beitrag von Maciej Nowak, „Inżynier Mamoń to ja“, *Przekroj* 51-52, 18.12.2012, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/152661/inzynier-mamon-to-ja> (24.04.2021).

1209 Siehe dazu: Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 252, Vgl. auch: „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXI edycja (od 01.04.2011 do 15.04.2011)“, *e-teatr*, <https://www.e-teatr.pl/xxxi-edycja-e1915> (24.04.2021)

1210 Zur Regietätigkeit von Regisseur_innen aus Polen im deutschsprachigen Raum, vgl. Anna R. Burzyńska, „Theatraler Export und theatraler Import. Polnische Regietätigkeit im deutschsprachigen Raum 1945–2014“, in: Marta Kopij-Weiß/Mirosława Zielińska (Hg.), *Transfer und Vergleich nach dem Cross-Cultural-Turn*, Leipzig: Leipziger Universitätsverl. 2015, S. 121-146 (= Studien zu deutsch-polnischen Kulturtransferprozessen, 4).

1211 *Der Löwe im Winter* (*Lew w zimie*): Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2009 (Warschauer Theatertreffen 2009): 21.05.2009 am Teatr Narodowy in Warschau. Produktion des Burgtheaters Wien in Zusammenarbeit mit dem TR Warszawa. Regie: Grzegorz Jarzyna; Text: James Goldman; Bühne und Kostüme:

und zuvor 2007 am Burgtheater Wien/Kasino Premiere gefeiert hat.¹²¹² Der zweite Regisseur ist Michał Zadara. Er inszeniert das Theaterstück *Bruno Schulz: Messias* (*Bruno Schulz: Mesjasz*)¹²¹³ von Małgorzata Sikorska-Miszczuk in der Produktion des Schauspielhauses Wien, das 2011 zum Warschauer Theatertreffen eingeladen worden ist. In Wien wird es am Schauspielhaus 2010 erstmals aufgeführt und bedient überdies gleich mehrere Modalitäten polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen, fallen doch hier die Modalitäten – ‚Gastspiel‘, also eine Produktion des Schauspielhauses Wien gastiert in Warschau im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne 2011, ein ‚Regisseur mit Bezug zu Polen inszeniert in Österreich‘¹²¹⁴ und schließlich ‚Literatur aus Polen‘ wird an einer Bühne in Österreich (dem Schauspielhaus Wien) inszeniert – zusammen.

3.2.1 ‚Literatur aus Österreich‘ im Programm des Warszawskie Spotkania Teatralne – die 1990er Jahre

Die Mehrzahl der Produktionen mit Bezug zu Österreich, die im Rahmen des Warschauer Theatertreffens programmiert ist, sind der Modalität ‚Werke und Autor_innen‘, also ‚Literatur aus Österreich‘ zuzuschreiben. In den Festivalausgaben der Jahre 1993, 1996, 1998, 2000, 2011, 2014, 2015, 2016 sowie 2017 sind Inszenierungen mit Produktionskontext in Polen nach Vorlagen von Autor_innen aus Österreich auf dem Programm des Warszawskie Spotkania Teatralne gestanden. Jene Inszenierungen zählen also auch zum Repertoire der jeweiligen Theaterbühnen in Polen. Somit sind von den insgesamt 17 ‚Produktionen aus Österreich‘ in der Geschichte des WST bis 2019 – einschließlich der obengenannten zwei Gastspiele des Schauspielhauses Wien und des Burgtheaters/Kasino, die in den Bezugsrahmen der Dokumentation fallen – 15 Inszenierungen der Modalität ‚Werke und Autor_innen‘ zuzurechnen. Denn es handelt sich dabei um Inszenierungen

Magda Maciejewska. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXIX“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1133.edycja.html#program>. Am Burgtheater Wien / Kasino feiert die Inszenierung *Der Löwe im Winter* am 17.11.2007 Premiere. Vgl. Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S. 340 und S. 381.

1212 Vgl. Haider-Pregler, „Mittelalterliche Machtstrategien“.

1213 *Bruno Schulz: Messias* (*Bruno Schulz: Mesjasz*) Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2011: 1.04.2011 am Teatr Powszechny. Produktion des Schauspielhaus Wien. Regie: Michał Zadara; Text: Małgorzata Sikorska-Miszczuk (Bruno Schulz); Übersetzung: Olaf Kühn; Bühne/Kostüme: Magdalena Musiał; Sounddesign: Barbara Wysocka. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXI“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1634.edycja.html> (24.04.2021). Premiere von *Bruno Schulz: Messias* am Schauspielhaus Wien: 09.10.2010. Vgl. Kai Krösche, „Das heisere Lachen der Verzweiflung“, *nachtkritik.de*, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4771:bruno-schulz-der-messias-nschauspielhaus-wien-magorzata-sikorska-miszczuk-&catid=203:schauspielhaus-wien&Itemid=100190 (24.04.2021)

1214 Zudem sind Bezüge zu Österreich über den Wirkungsort Zadaras sowie über biografische Bezüge zu ziehen.

von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen wie Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Werner Schwab und einem Produktions- sowie Inszenierungskontext an einer Theaterbühne in Polen.¹²¹⁵

3.2.1.1 Thomas Bernhard

Die Inszenierung *Kalkwerk*¹²¹⁶ nach dem Roman *Kalkwerk*¹²¹⁷ von Thomas Bernhard in der Regie von Krystian Lupa ist Anfang der 1990er Jahre die erste Inszenierung in der Geschichte des 1965 gegründeten Festivals, die auf einem Werk eines ‚österreichischen‘ Autors/einer ‚österreichischen‘ Autorin beruht, und somit die erste ‚Produktion aus Österreich‘ im Rahmen des Warschauer Theatertreffens. *Kalkwerk* war zu den Warszawskie Spotkania Teatralne 1993 eingeladen.

Die meisten Inszenierungen im Programm des Warschauer Theatertreffens, in denen sich ein/e Regisseur/in mit Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auseinander setzt, stammen von Krystian Lupa.¹²¹⁸ Die folgende Aufzählung soll die Vielzahl an Theaterarbeiten des Regisseurs auch im Kontext polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen verdeutlichen. Nicht genauer eingegangen wird dabei auf Regiekonzept, Ausstattung sowie die Dramatisierung der Texte für die Bühnenproduktionen.

Basierend auf Texten ‚österreichischer‘ Autor_innen und in der Regie von Krystian Lupa sind im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne neben *Kalkwerk* sechs weitere Inszenierungen festzuhalten. Bei den WST 1996 ist es *Lunacy. Esch, czyli Anarchia (Die Schlafwandler. Esch oder die Anarchie)*¹²¹⁹ nach der Romantrilogie von Hermann Broch.¹²²⁰ Im selben Jahr wird auch die Inszenierung *Immanuel Kant*¹²²¹ basierend auf Thomas Bernhards gleichnamigen Stück *Immanuel*

1215 Eine Ausnahme ist die Inszenierung *Plac bohaterów*, bzw. *Didvyrių aikštė (Heldenplatz)* von Thomas Bernhards *Heldenplatz* in der Produktion des Litauischen Nationaltheaters Vilnius und des Festivals Boska Komedia bei den Warszawskie Spotkania Teatralne 2016.

1216 *Kalkwerk*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 1993 [keine genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum 30.01.-8.02.1993]. Produktion des Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (Premiere am Stary Teatr / Scena Kameralna: 07.11.1992). Regie, Bearbeitung und Bühne: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard; (Übersetzung: Ernest Dyczek, Marek Feliks Nowak); Musik: Jacek Ostaszewski. Vgl. auch: Raszewska, 30 x WST. *Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 246-247.

1217 Erstveröffentlichung: 1970. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/4209488-4>.

1218 Krystian Lupa inszenierte bisher (Stand 2020) ausschließlich Autoren aus Österreich auf Theaterbühnen in Polen wie Robert Musil, Thomas Bernhard. Siehe dazu die tabellarische Auflistung dieser Inszenierungen im Anhang der Dissertation.

1219 *Lunacy. Esch, czyli Anarchia*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 1996 [ohne genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum 21.11.-5.12.1996]. Produktion des Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (Premiere am Stary Teatr / Scena Kameralna: 11.02.1995). Regie, Bühne, Bearbeitung: Krystian Lupa; Text: Hermann Broch (Übersetzung: Krystian Lupa); Musik: Jacek Ostaszewski. Vgl. Raszewska, 30 x WST. *Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 248.

1220 *Die Schlafwandler* entstanden als Romantrilogie: *1888 Posenow oder die Romantik*, *1903 Esch oder die Anarchie*, *1918 Huguenau oder die Sachlichkeit*. Erschienen 1931-1932 [1933]. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/4099149-0>

1221 *Immanuel Kant*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 1996 [keine genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum 21.11.-5.12.1996]. Produktion des Teatr Polski Wrocław (Premiere am Teatr Polski Wrocław / Scena na Świebodzkim: 13.01.1996). Regie, Bühne, Textbearbeitung: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard

*Kant*¹²²² beim Warschauer Theatertreffen eingeladen. 1998, zwei Jahre später, findet sich unter den Produktionen: *Rodzeństwo*¹²²³; Lupa inszeniert Thomas Bernhards *Ritter, Dene, Voss*¹²²⁴. In der Festivalausgabe 2000 ist es *Lunatycy. Hugenau, czyli Rzeczowość (Die Schlafwandler. Hugenau oder die Sachlichkeit)*¹²²⁵, eine weitere Auseinandersetzung Lupa mit der Romantrilogie Hermann Brochs. 2015 ist *Wycinka Holzfällen*¹²²⁶ basierend auf Thomas Bernhards Roman *Holzfällen. Eine Erregung* in der Produktion des Teatr Polski Wrocław im Rahmen der Warszawskie Spotkania Teatralne zu sehen, 2016 *Plac bohaterów* bzw. *Didvyrių aikštė (Heldenplatz)*¹²²⁷ – eine Koproduktion des Litauischen Nationaltheaters Vilnius und des Festivals Boska Komedia Krakau – des Theaterstücks *Heldenplatz*¹²²⁸ von Thomas Bernhard. Bezogen auf den Produktionskontext ist diese Inszenierung eine Ausnahme, da hier zusätzlich zum in Polen verorteten Koproduktionspartner „Boska Komedia” das Nationaltheater in Vilnius mit Ensemble maßgeblich an der Produktion beteiligt ist.

In Relation zu den weiteren Beispielen von ‚Theater aus Österreich’ im Rahmen des Warszawskie Spotkanie Teatralne, die ebenso einen Bezug zu Österreich über die inszenatorisch bearbeiteten Texte von Autor_innen aus Österreich aufweisen, ist ein deutliches Mehrheitsverhältnis in der Regieführung abzulesen, da für sieben der insgesamt 15 Produktionen dieser Modalität Krystian

(Übersetzung: Jacek St. Buras); Musik: Jacek Ostaszewski. Vgl. auch: Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 248.

1222 Das Stück wurde 1978 veröffentlicht. Vgl. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/1057906050>.

1223 *Rodzeństwo*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 1998 [keine genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum 14.03.-27.03.1998]. Produktion des Sławy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (Premiere am Sławy Teatr / Scena Kameralna: 19.10.1996). Regie und Bühne: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung: Jacek St. Buras); Musik: Jacek Ostaszewski. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 248.

1224 Vgl. Erstveröffentlichung: 1984, vgl. Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG), „Theaterstücke Gesamtverzeichnis - Thomas Bernhard”, <https://thomasbernhard.at/das-werk/drama/die-stuecke/theaterstuecke-gesamtverzeichnis/> (24.04.2021)

1225 *Lunatycy. Hugenau, czyli Rzeczowość*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2000 [keine genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum 25.09.-8.10.2000]. Produktion des Sławy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (Premiere am Sławy Teatr/Scena Kameralna: 23.10.1998). Regie, Bühne, Bearbeitung: Krystian Lupa; Text: Hermann Broch (Übersetzung: Sławomir Błaut); Musik: Jacek Ostaszewski. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 249-250.

1226 *Wycinka. Holzfällen*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2015: 31.03.2015 im ATM Studio / TR Warszawa. Produktion des Teatr Polski Wrocław (Premiere am Teatr Polski Wrocław / Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego: 23.10.2014). Regie, Bühne, Bearbeitung, Lichtregie: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard (Übersetzung: Monika Muskała); Kostüme: Piotr Skiba; Musik: Bogumił Misala. Vgl. „Wycinka Holzfällen”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/50988/wycinka-holzffllen>; Vgl. auch: „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXV”, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/2755.edycja.html> (24.04.2021)

1227 *Plac bohaterów (Didvyrių Aikštė)*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2016: 15.04.2016 in der EXPO XXI Warszawa. Produktion des Litauischen Nationaltheater Vilnius und dem Festival „Boska Komedia” (Premiere am Lietuvos nacionalinis dramos teatras / Litauisches Nationaltheater: 27.03.2015). Regie, Bühne, Lichtregie: Krystian Lupa; Text: Thomas Bernhard; Kostüme: Piotr Skiba; Kreative Mitarbeit und Videoprojektionen: Łukasz Twarkowski; Musik: Bogumił Misala. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXVI”, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/3029.edycja.html>.

1228 Erstdruck 1988, vgl. ITBG, „Theaterstücke Gesamtverzeichnis - Thomas Bernhard”.

Lupa die Regie verantwortet. Für diese sieben Produktionen bearbeitet Lupa Werke zweier Autoren: Thomas Bernhard (zwei Romane und drei Theaterstücke) und Hermann Broch (zwei Romane).

3.2.1.2 Elfriede Jelinek

Aufschlussreich ist überdies der Blick auf die acht verbleibenden ‚Produktionen aus Österreich‘ dieser Dokumentation zum Warschauer Theatertreffen, so hier ein weiterer Schwerpunkt ersichtlich wird. Fünf zum Theatertreffen ausgewählte Inszenierungen beruhen auf Werken der Autorin Elfriede Jelinek. Im Programm der Warszawskie Spotkania Teatralne 2011 sind es die beiden Inszenierungen *Babel*¹²²⁹ und *Babel 2*¹²³⁰ von Jelineks Theatertext *Babel*¹²³¹, der 2005 in der Regie von Nicolas Stemmann auf der Bühne des Akademietheaters Wien uraufgeführt wird.¹²³² Für die Regie der beiden Inszenierungen *Babel* und *Babel 2* zeichnet Maja Kleczewska verantwortlich. *Babel* produziert vom „Teatr Polski im. Hieronima Konieczki“ (Polnisches Theater - Hieronim Konieczka)¹²³³ feiert 2010 in Bydgoszcz Premiere und ist zugleich die polnische Erstaufführung des Textes. Die zweite Produktion *Babel 2* erarbeitet Kleczewska 2011 an der „Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwiga Solskiego“ (Staatlichen Hochschule für Theater - Ludwig Solski) in Krakau.

Drei Jahre später, beim Warschauer Theatertreffen 2014, kommt ein weiteres Theaterstück von Jelinek – *Winterreise*¹²³⁴ – zur Aufführung. Auch hier inszeniert von Maja Kleczewska. *Podróż zimowa (Winterreise)*¹²³⁵ entsteht in Zusammenarbeit mit dem Teatr Polski in Bydgoszcz und dem

1229 *Babel*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2011: 6.04.2011 am Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy. Produktion des Teatr Polski im. Hieronima Konieczki (Premiere am Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, Bydgoszcz: 5.03.2010; zugleich die polnische Erstaufführung des Stücks). Regie: Maja Kleczewska; Text: Elfriede Jelinek; Übersetzung: Karolina Bikont; Bühne: Katarzyna Borkowska. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXI“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1634.edycja.html>. Vgl. auch „Babel“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/44539/babel> (24.04.2021).

1230 *Babel 2*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2011: 8.04.2011 am Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Produktion der Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna Kraków (PWST) (Staatliche Theaterhochschule Krakau, heute: Akademia Sztuk Teatralnych (Akademie der Theaterkünste) (Premiere an der PWST Kraków: 9.02.2011). Regie: Maja Kleczewska; Text: Elfriede Jelinek; Übersetzung: Karolina Bikont; Bühne und Kostüme: Katarzyna Borkowska. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXI“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1634.edycja.html>. Vgl. auch „Babel 2“, *e-teatr*, URL: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/45966/babel-2> (24.04.2021).

1231 Erstdruck 2004, vgl. Pia Janke et al., *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, Wien: Praesens 2014, S. 154. Die polnische Übersetzung erschien gemeinsam mit *Podróż zimowa (Winterreise)* 2013. Vgl. Elfriede Jelinek, *Babel. Podróż zimowa*, übers. v. Karolina Bikont, Warschau: AdiT 2013. S. 15-117.

1232 Vgl. Janke, et al., *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, S. 155.

1233 Zur Geschichte des Theaters, vgl. „Teatr Polski im. Hieronima Konieczki“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/73/teatr-polski-im-hieronima-konieczki> (24.04.2021). Das Theater trägt den Namen des Theaterschauspielers Hieronim Konieczki (1920-1994).

1234 Erstveröffentlichung: 2011. Vgl. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/7841742-9>.

1235 *Podróż zimowa*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2014: 5.04.2014 am Teatr Powszechny Łódź. Die Produktion ist eine Zusammenarbeit, bzw. Koproduktion zwischen dem Teatr Polski im. Hieronima Konieczki in Bydgoszcz (Premiere in Bydgoszcz: 23.04.2013) und dem Teatr Powszechny in Łódź (Premiere in Łódź: 23.03.2013). Regie: Maja Kleczewska; Text: Elfriede Jelinek (Übersetzung: Karolina Bikont); Bühne: Wojciech

Teatr Powszechny in Łódź. Im März 2013 ist das Jelinek Stück erstmals im Repertoire einer Theaterbühne in Polen zu sehen. Bei den Warszawskie Spotkania Teatralne 2016 kommt die Produktion *Śmierć i dziewczyna* (*Der Tod und das Mädchen*)¹²³⁶ der Regisseurin Ewelina Marciniak¹²³⁷ zur Aufführung. Für *Śmierć i dziewczyna* zieht Marciniak u.a. das Werk *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzesinnendramen*¹²³⁸ von Jelinek heran.¹²³⁹ Premiere feiert diese Inszenierung bereits im November 2015 am Teatr Polski Wrocław.¹²⁴⁰ Zuvor ist der Text schon drei Mal inszeniert worden, 2008 am „Teatr im. Stefana Jaracza” (Stefan-Jaracz-Theater) in Olsztyn in der Regie von Weronika Szczawińska als *Jackie. Śmierć i księżniczka* (*Jackie. Tod und die Prinzessin*)¹²⁴¹, 2009 in der kollektiven Theaterarbeit *Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek*¹²⁴² von Maria Kwiecień, Suse Wächter, Agnieszka Korytkowska-Mazur und Małgorzata Głuchowska am Teatr Dramatyczny in Warschau sowie 2011 in der Regie von Jerzy Wójcicki an der „Sopocka Scena Off de Bicz”.¹²⁴³

Puś. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXIV”, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwal/2359.edycja.html> (Zugriff 06.01.2021); vgl. „Podróż zimowa”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/48596/podroz-zimowa> und <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/48597/podroz-zimowa> (24.04.2021)

1236 *Śmierć i dziewczyna*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2016: 26.04.2016 am Teatr Dramatyczny / Scena im G. Holoubka. Produktion des Teatr Polski, Wrocław (Premiere am Teatr Polski, Wrocław / Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego: 21.11.2015). Regie: Ewelina Marciniak; Text: Elfriede Jelinek; Übersetzung: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera; Bühne und Kostüme: Katarzyna Borkowska. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXVI”, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwal/3029.edycja.html>; „*Śmierć i dziewczyna*”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/58766/smierc-i-dziewczyna> (24.04.2021)

1237 Ewelina Marciniak (*1984), Theaterregisseurin. Marciniak wurde 2020 der deutsche Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie ‚Regie Schauspiel‘ für ihre am Thalia Theater Hamburg produzierte Inszenierung *Der Boxer* verliehen, vgl. Deutscher Bühnenverein. Bundesverband für Orchester und Theater, „DER FAUST 2020”, <http://www.buehnenverein.de/de/der-faust/der-faust-2020.html> (24.04.2021)

1238 Erstdruck 1999, vgl. Pia Janke et al, *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, S. 141.

1239 In die Inszenierung eingewoben sind ebenfalls Motive aus *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek. Vgl. Agnieszka Jezierska, „Jelineks polnische Räume”, Szczepaniak/Jezierska/Janke (Hg.), *Jelineks Räume*, Wien: Praesens 2017, S. 179-196, hier S. 191.

1240 Vgl. „*Śmierć i dziewczyna*”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/58766/smierc-i-dziewczyna> (24.04.2021)

1241 *Jackie. Śmierć i księżniczka*: Premiere: 7.06.2008 am Teatr im. Stefana Jaracza Olsztyn/Scena Margines. Regie: Weronika Szczawińska; Text: Elfriede Jelinek (Übersetzung: Mateusz Borowski; Małgorzata Sugiera); Textbearbeitung: Weronika Szczawińska; Bühne: Izabela Wądołowska. Vgl. „*Jackie. Śmierć i księżniczka*”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42023/jackie-smierc-i-ksiezniczka> (24.04.2021)

1242 *Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek*: Premiere: 6.06.2009 am Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka Warszawa/Mała Scena. Regie: Maria Kwiecień, Suse Wächter, Agnieszka Korytkowska-Mazur, Małgorzata Głuchowska. Text: Elfriede Jelinek (Übersetzung: Mateusz Borowski; Małgorzata Sugiera); Dramaturgie: Dorota Sajewska. Vgl. „*Śmierć i dziewczyna I-V.*”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/43476/smierc-i-dziewczyna-i-v-dramaty-ksiezniczek> (24.04.2021)

1243 *Śmierć i dziewczyna*: Premiere 27.11.2011 in der Sopocka Scena Off de BICZ Sopot. Regie: Jerzy Wójcicki; Textbearbeitung: Mariusz Więcek, Jerzy Wójcicki. Vgl. „*Śmierć i dziewczyna*”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/47452/smierc-i-dziewczyna> (24.04.2021). Die „Sopocka Scena Off de Bicz” war eine kulturelle Einrichtung in Sopot an der Ostseeküste Polens, die bis 2012 bestand. Weitergeführt wird die Institution ab 2012 unter dem Namen „Teatr na Plaży” (Theater am Strand).

Die Häufigkeit, in der Werke von Elfriede Jelinek auch beim Warschauer Theatertreffen vorliegen, ist zugleich ein Indiz für den besonderen Stellenwert der Autorin in der gegenwärtigen Theaterlandschaft Polens. Insbesondere ihre jüngsten Texte erscheinen schon kurz nach der deutschsprachigen Premiere in Inszenierungen auf Theaterbühnen in Polen, wie die Literaturwissenschaftlerin und Jelinek-Forscherin Agnieszka Jezierska unterstreicht.¹²⁴⁴ Jelineks literarische Arbeiten führen auf den Theaterbühnen in Polen zu gesellschaftspolitischen wie kritischen Betrachtungen der gegenwärtigen Situation in Polen. Ihre Werke sind „Ausgangspunkt für Debatten über die Geschlechterbeziehungen in Polen und über den Umgang mit tabuisierten Themen“¹²⁴⁵, wie die Germanistin Bożena Chołuj betont. Agnieszka Jezierska spricht von Jelinek als „Ikone, die neue Themen und Herangehensweisen vorgibt“.¹²⁴⁶ Und manche Regiearbeiten, die mitunter provokative Elemente aufgreifen, stoßen dabei auf Kritik der konservativen kulturpolitischen Akteur_innen. So kann es schon einmal vorkommen, dass Premieren von Jelineks Stücken in Polen mit Theaterskandalen verknüpft sind, wie auch die zum Warszawskie Spotkanie Teatralne 2016 eingeladene Inszenierung *Śmierć i dziewczyna* (*Der Tod und das Mädchen*) zeigt, die bereits vor der Premiere am Teatr Polski Wrocław im November 2015 Furore macht. Den Auslöser dazu liefert eine kurze Szene, für die zwei Pornodarsteller_innen engagiert worden sind und die angeblich viel zu freizügig sein soll.¹²⁴⁷ Diese Vorinformationen sind für den amtierenden Kulturminister und Vizepremier Piotr Gliński Anlass genug, sich zu Wort zu melden und mit Zensurandrohungen der polnischen Regierung zu versuchen, die Premiere des Stücks zu verhindern. Denn er postuliert, keine ‚Pornografie‘ im Theater dulden zu wollen,¹²⁴⁸ die auch noch mit öffentlichen Geldern finanziert wird und gibt daher den Auftrag, die Premiere des Stückes

1244 Vgl. Jezierska, „Jelineks polnische Räume“, S. 192.

1245 Bożena Chołuj, „Barrieren und Berührungen in den deutsch-polnischen Beziehungen. Plädoyer für eine doppelte Öffnung der Literaturwissenschaft“, Vortrag vom 16.12.2005, Europa Universität Viadrina, zit. n. Jezierska, „Jelineks polnische Räume“, S. 194.

1246 Ebenda, S. 182. Jezierska hebt des weiteren hervor, dass die Autorin eine Lücke in der polnischen Literaturlandschaft füllt. Vgl. Ebenda, S. 183.

1247 Polnischen Medien zufolge war bereits die Suche nach Pornodarsteller_innen für eine Szene eine heikle und fast unmögliche Angelegenheit. Schlussendlich vermittelte eine tschechische Agentur. Vgl. Magda Piekarska, „Aktorzy porno zagrają w Teatrze Polskim. Seks na scenie. Spektakl tylko dla +18“, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 7.11.2015, 07:00 Uhr, Online-Ausgabe, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19151926,seks-na-zywo-gwiazdy-porno-zagraja-w-teatrze-polskim.html> (24.04.2021)

1248 Vgl. Magda Piekarska, „Piotr Gliński vs. porno w Teatrze Polskim we Wrocławiu. O co chodzi w całym zamieszaniu?“, *Gazeta Wyborcza*, 21.11.2015, 01:00, Online-Ausgabe, <http://wyborcza.pl/1,75410,19223478,piotr-glinski-vs-porno-w-teatrze-polskim-we-wroclawiu-o-co.html> (24.04.2021)

abzusagen,¹²⁴⁹ hat doch das polnische Ministerium für Kultur und nationales Erbe (MKiDN)¹²⁵⁰ die „in unserer Gesellschaft allgemein geltenden Normen“¹²⁵¹ durch diese vermeintliche Pornografie – eine kurze Nacktszene auf der Bühne – ohnehin bereits überschritten gesehen. Zu einer Absage der Premiere ist es jedoch nicht gekommen.¹²⁵² Dennoch zeigt sich an dieser mit konservativen christlichen Wertvorstellungen aufgeladenen Situation um die Inszenierung *Śmierć i dziewczyna* 2015 (wie auch schon im Kontext der Inszenierung von *Proces* bei den Wiener Festwochen 2019 als ‚Theater aus Polen‘ in Österreich deutlich gemacht worden ist), mit welchen Repressalien staatlich geförderte Theaterbühnen, aber auch die Medien in Polen, gerade nach dem Regierungswechsel im Oktober 2015 zu kämpfen haben.¹²⁵³ Der Ruf nach kritischen Stimmen von Kunstschaaffenden wurde so auch am Teatr Polski Wrocław immer lauter,¹²⁵⁴ als der damalige Direktor des Hauses abberufen und von einem der nationalkonservativen Regierung nahestehenden Direktor ersetzt worden ist.¹²⁵⁵ Der Inszenierung *Śmierć i dziewczyna* selbst haben die Proteste sowie die Zensurbestrebungen der Regierung zu zusätzlichen Aufführungsterminen verholfen, wie die Journalistin Magda Piekarska in

1249 Vgl. Schreiben des MKiDN (Wojciech A. Kwiatkowski) an den Woiwodschaftsmarschall (polnisch: Marszałek Województwa) Niederschlesiens, Cezary Przybylski, 20.10.2015, https://bi.im-g.pl/im/35/55/12/z19222581Q,Odpowiedz_UMWD_do_MKiDN.jpg (24.04.2021). Vgl. auch: Piekarska, „Piotr Gliński vs. porno w Teatrze Polskim we Wrocławiu”. Der Woiwodschaftsmarschall ist der Chef der Exekutive in der Selbstverwaltung eines polnischen Verwaltungsbezirks (Woiwodschaft; polnisch: Województwo).

1250 MKiDN: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Ministerium für Kultur und nationales Erbe)

1251 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „Jednak działalność placówki finansowanej z środków publicznych [...] nie może przekraczać norm powszechnie w naszym społeczeństwie obowiązujących”. Schreiben des MKiDN an den Woiwodschaftsmarschall Niederschlesiens, 20.10.2015. Zudem stellte das Ministerium (MKiDN) einen Verstoß gegen die „allgemein verbreiteten Prinzipien des sozialen Zusammenlebens” fest, wie im Schreiben an den Woiwodschaftsmarschall Niederschlesien festgehalten ist. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „[...] łamiącej powszechnie przyjęte zasady współżycia społecznego”. Siehe: Ebenda.

1252 Der Woiwodschaftsmarschall Cezary Przybylski verhinderte die Absage des Stücks, da er der Forderung des Ministeriums nicht nachkam. International rezipiert wurden die Proteste konservativer und nationalistischer Kreise, die sich am Tag der Premiere vor dem Teatr Polski formierten, um das Premierenpublikum am Besuch der Inszenierung zu hindern. Bspw. Austria Presse Agentur (APA) Meldung, „Polnische Regierung wollte Jelinek-Stück verhindern”, *Der Standard*, 23.11.2015, 14:12, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/2000026262568/polnische-regierung-wollte-jelinek-stueck-in-breslau-verhindern> (24.04.2021).

1253 Nach einem Interview der Journalistin Karolina Lewicka mit dem Politiker Piotr Gliński im staatlichen Fernsehen TVP Info wurde Lewicka gekündigt. Anscheinend habe sie die falschen Fragen gestellt und sich kritisch gegenüber den Zensurbestrebungen des Ministers geäußert. Vgl. kospa, „Dziennikarka TVP Karolina Lewicka błyskawicznie zawieszona. po wieczornej rozmowie z wicepremierem Glińskim”, *Gazeta Wyborcza*, 23.11.2015, 07:48, Online-Ausgabe, <http://wyborcza.pl/1,75398,19230468,dziennikarka-tvp-blyskawicznie-zawieszona-po-wieczornej-rozmowie.html> (24.04.2021). Vgl. auch: APA Meldung, „Polnische Regierung wollte Jelinek-Stück verhindern”.

1254 Dort agierte das Ensemble im Untergrund als Teatr Polski w Podziemiu (Polnisches Theater im Untergrund). Eine der ersten Aktionen dieser Formation war der *Niemy Protest* (*Schweige Protest*) im September 2016 – ein Protest gegen den neu berufenen Direktor des Teatr Polski, Cezary Morawski, ein der nationalkonservativen Regierungspartei „Prawo i Sprawiedliwość” nahestehender Schauspieler. Vgl. Teatr Polski w Podziemiu, „Niemy protest-Teatr Polski w Podziemiu”, 1.09.2016, <http://www.teatrpolskiwpodziemiu.pl/pl/performance/niemy-protest> (24.04.2021).

1255 Im August 2016 erfolgte die Neuausschreibung der Position des Direktors des Teatr Polski Wrocław. Krzysztof Mieszkowski (damaliger Direktor) wurde damit endgültig abgesetzt. Als neuer Direktor wird Cezary Morawski ernannt.

der *Gazeta Wyborcza* vermerkt.¹²⁵⁶ Auch das Interesse an der inszenatorischen Auseinandersetzung mit Elfriede Jelineks Werken bleibt bestehen, was überdies die nächste und nach derzeitigem Stand letzte Inszenierung von Texten der Autorin Jelinek, die zum Warschauer Theatertreffen eingeladenen worden ist, verdeutlicht.

Denn auch 2017 sind Elfriede Jelineks Theaterstücke beim Warschauer Theatertreffen gegenwärtig. In der Ausgabe des WST 2017 ist es das 2013 entstandene Werk *Die Schutzbefohlenen*¹²⁵⁷, in dem sich die Autorin kritisch und anlässlich des im November 2012 begonnen Protests um die Votivkirche in Wien („Refugee Protest Camp Vienna“) mit der aktuellen Asyl- und Flüchtlingspolitik auseinandergesetzt hat.¹²⁵⁸ Der Regisseur Paweł Miśkiewicz bearbeitet gemeinsam mit der Dramaturgin Joanna Bednarczyk Jelineks Text am Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej. Die Inszenierung *Podopieczni* (Die Schutzbefohlenen)¹²⁵⁹ wird als präzise Arbeit und hervorragend konzipierte Produktion in der polnischen Presse gewürdigt.¹²⁶⁰ Es ist ein Stück, das an die Mitschuld im Zusammenhang mit der Unterlassung von Hilfeleistungen im Zuge der sogenannten Flüchtlingskrise appelliert, wie die Theaterwissenschaftlerin und Kritikerin Olga Katafiasz in ihrer Rezension „Współwina“ (Mitschuld)¹²⁶¹ resümiert.

Festzuhalten sind folglich fünf Produktionen im Programm des Warschauer Theatertreffens, die auf Werken Elfriede Jelineks basieren. Jelinek zählt somit gemeinsam mit Thomas Bernhard zu den meistgespielten Autor_innen aus Österreich im Rahmen des Festivals. Diese Position machen auch die in der digitalen Datensammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego (ETP)* des Instytut Teatralny in Warschau dokumentierten Theaterarbeiten explizit.¹²⁶² Darin ist abzulesen, dass Werke Elfriede

1256 Vgl. Piekarska, „Aktorzy porno zagrają w Teatrze Polskim“.

1257 *Die Schutzbefohlenen*: GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/1071663070>. Der Text wurde in den folgenden Jahren aktualisiert. Die Uraufführung des Theaterstückes fand am 23.05.2014 beim Theater der Welt-Festival in Mannheim in der Regie von Nicolas Stemann (in Koproduktion mit dem Holland Festival und dem Thalia Theater Hamburg) statt, vgl. Rowohlt Verlag, „rowohlt-Theaterverlag: Die Schutzbefohlenen“, <https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/play/3143517> (24.04.2021). Die Übersetzung ins Polnische von Karolina Bikont erschien 2015, vgl. Elfriede Jelinek, *Podopieczni*, übers. v. Karolina Bikont, *Dialog* 4, 2015, S. 75-121.

1258 Vgl. Gin Müller, „Rettung in der Votivkirche. Eindrücke eines r Unterstützers_in des Refugee-Protests in der Votivkirche“, *transversal* 3, 2013, <https://transversal.at/transversal/0313/muller/de> (24.04.2021).

1259 *Podopieczni*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2017: 4.04.2017 am Teatr Polski Warszawa. Produktion des Narodowy Stary Teatr (Premiere am Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków / Scena Kameralna: 9.04.2016); Regie: Paweł Miśkiewicz; Bearbeitung: Paweł Miśkiewicz und Joanna Bednarczyk; Text: Elfriede Jelinek (Übersetzung: Karolina Bikont); Bühne und Kostüme: Barbara Hanicka. Vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXVII“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/3250.edycja.html>; „Podopieczni“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/63173/podopieczni> (24.04..2021)

1260 Vgl. Olga Katafiasz, „Współwina“, *teatralny.pl*, 29.04.2019, <http://teatralny.pl/recenzje/wspolwina,1540.html> (24.04.2021). Die Aktualität des Jelinek-Stücks *Die Schutzbefohlenen* zeigt sich in der polnischen Theaterlandschaft bereits an der Theaterarbeit *Podopieczni* von Katarzyna Deszcz am Teatr Nowy (Neuen Theater) in Zabrze, die den Text bereits 2015 und erstmals in Polen inszeniert hatte. Am Teatr Nowy feiert *Podopieczni* am 14.11.2015 die polnische Erstaufführung. Vgl. „Podopieczni“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/63192/podopieczni> (24.04.2021).

1261 Vgl. Ebenda.

1262 Vgl. dazu auch die tabellarische Auflistung im Anhang der Dissertation.

Jelineks zu vielfältigen inszenatorischen Auseinandersetzungen in der polnischen Theaterlandschaft führen und seit Ende der 1990er Jahre fortwährend inszeniert werden. Die quantitative Auswertung zu Werken Elfriede Jelineks in der Datensammlung *ETP* hat für den Zeitraum zwischen 1997 und 2017 insgesamt 20 Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen ergeben. Für die Inszenierungen werden in diesen 20 Jahren 12 Werke Jelineks herangezogen. Inszeniert werden an polnischen Bühnen zusätzlich zu den auch beim Warschauer Theatertreffen eingeladenen Inszenierungen etwa *Clara S. (Clara S.)*¹²⁶³ – als das erstes Jelinek-Stück in Polen – mit der Erstaufführung 1997 am „Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego” (Lebuser Theater - Leon Kruczkowski)¹²⁶⁴ in Zielona Góra in der Regie von Grzegorz Małecki; *Amatorki (Die Liebhaberinnen)*¹²⁶⁵ in der Regie von Emilia Sadowska am Teatr Polski Poznań 2007 sowie 2011 *Kupieckie kontrakty (Die Kontrakte des Kaufmanns)*¹²⁶⁶ als Produktion des Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka in Warschau in der Regie von Paweł Miśkiewicz, um nur einige Bearbeitungen zu nennen. Denn Ende der 1990er Jahre, also noch vor dem Literaturnobelpreis an Elfriede Jelinek 2004, zeichnet sich die Tragweite ihrer literarischen und kritischen Arbeiten auch in Polen ab.¹²⁶⁷ Im Laufe der Zeit sind Jelineks Werke zu einem wichtigen Gegenstand inszenatorischer Bearbeitungen, der Übersetzung ins Polnische sowie der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden.¹²⁶⁸

1263 Erstdruck: 1981. Die polnische Übersetzung von Sława Lisiecka ist erstmals 2001 bei Księgarnia Akademicka erschienen. Vgl. auch: Pia Janke et al, *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, S. 100-101 und S. 511. Erstaufführung in Polen am Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra: 27.09.1997 in der Regie von Grzegorz Małecki. Vgl. „Clara S.”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7251/clara-s> (24.04.2021).

1264 Lebus ist ein Woiwodschaft in Polen (polnisch: województwo lubuskie).

1265 Erstdruck: 1975, Übersetzung ins Polnische *Amatorki* von Anna Majkiewicz und Joanna Ziemska (bei W.A.B 2005 erschienen), vgl. Pia Janke et al, *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, S. 52 und S. 489. Polnische Erstaufführung am Teatr Polski Poznań (13.02.2007) in der Regie von Emilia Sadowska. Übersetzung: Anna Majkiewicz, Joanna Ziemska; Bühne und Kostüme: Katarzyna Stochalska. Vgl. „Amatorki”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/39609/amatorki> (24.04.2021);

1266 Erstdruck: 2009. Die polnische Übersetzung *Kupieckie kontrakty* von Mateusz Borowski und Małgorzata Sugiera ist 2010 bei Panga Pank erschienen. Vgl. Pia Janke et al, *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, S. 169-171 und S. 532. Die Erstaufführung in Polen fand im Rahmen des Festivals „Walka Czarnucha z Europą” als Produktion des Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka Warszawa am 17.06.2011 in der Regie von Paweł Miśkiewicz statt. Vgl. „Kupieckie kontrakty”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/46857/kupieckie-kontrakty> (24.04.2021); Hinweis zur Datumsangabe in der Publikation *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*: darin findet sich auf S. 171 die Datumsangabe zur Premiere am Teatr Dramatyczny Warszawa (3.03.2012), jedoch nicht die Angabe zur polnischen Erstaufführung.

1267 Sicherlich hat der Nobelpreis für Literatur zusätzlich seine Wirkung getan und den Bekanntheitsgrad der Preisträgerin des Jahres 2004 (zumindest in Polen) erhöht, wie Jezińska festhält. Als Grund für den Durchbruch der Werke Jelineks gibt Jezińska „de[n] Nobelpreis und Hunger nach einer rebellischen feministischen Literatur” an. Jezińska, „Jelineks polnische Räume”, S. 182. Jezińska zitiert hier Beata Stasińska (ab 2004 Herausgeberin von Jelineks Prosa in Polen). Vgl. dazu: Markus Eberharter/Agnieszka Jezińska, „A gdzie w tym wszystkim jest tłumacz? Gespräch mit Beata Stasińska”, *OderÜbersetzen* 3, 2012, S. 136-145, hier S. 141. Eine Untersuchung von Anna Majkiewicz verdeutlicht zudem einen deutlichen Anstieg an Rezensionen zu Jelineks Werken nach dem Nobelpreis 2004. Vgl. dazu: Anna Majkiewicz, „Krytyczna recepcja prozy Elfriede Jelinek w Polsce”, in: Szczepaniak (Hg.), *Jelinek po polsku*, S. 11-45, hier: S. 16.

1268 Eines der ersten ins Polnische übertragene Werke Jelineks ist *Die Klavierspielerinnen (Pianistka)* in der Übersetzung von Ryszard Turczyn, erschienen 1997.

So ist die Person Elfriede Jelinek und ihr Schaffen ebenso in der theater- sowie literaturwissenschaftlichen Forschung in Polen seit Jahrzehnten omnipräsent. Dies zeigt insbesondere die Anzahl an Tagungen und Workshops der letzten Jahre. Beteiligt sind hier Forschungsorganisationen und Institutionen wie die Forschungsplattform Elfriede Jelinek¹²⁶⁹, die Kazimierz-Wielki-Universität Bydgoszcz und das Österreichische Kulturforum Warschau. So fungieren die zahlreichen Konferenzen auch als Treffpunkt und Ort des Austauschs internationaler Literatur-, Theater- und Kulturwissenschaftler_innen. Deutlich wird an den Konferenzprogrammen und Sammelbänden die mannigfaltige Herangehensweise der Forscher_innen, Texte der Autorin auf ihre Sprach- und Theaterästhetik zu untersuchen und dabei Fragen der Übersetzbarkeit und Rezeption in Polen zu beleuchten, wie es 2013 im Rahmen der interdisziplinären Konferenz „Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje” (Jelinek auf Polnisch. Übersetzungen und Inszenierungen) in Bydgoszcz geschehen ist, an der sich Jelinek-Forscher_innen sowie Übersetzer_innen mit ihren aktuellen Untersuchungen beteiligt haben, die in der Herausgeberinnenschaft von Monika Szczepaniak publiziert worden sind.¹²⁷⁰ Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an die internationale Tagung „Jelineks Räume”¹²⁷¹ 2015 am Österreichischen Kulturforum Warschau oder den interdisziplinären Workshop für Nachwuchswissenschaftler_innen 2016 in Bydgoszcz, wo Werke Jelineks im europäischen Kontext diskutiert worden sind.¹²⁷²

Als Zentrum sowie Austragungsort zahlreicher wissenschaftlicher Symposien zum literarischen Schaffen Elfriede Jelineks tut sich vor allem die Kazimierz-Wielki-Universität in Bydgoszcz hervor, hat dort doch bereits 2007 das erste Jelinek-Symposium in der Konzeption der Jelinek-Forscherin Monika Szczepaniak unter dem Titel „Mówię i mówię: teatralne maski Elfriede Jelinek” (Ich rede

1269 Die Forschungsplattform „Elfriede Jelinek: Texte - Kontexte - Rezeption” wird seit Februar 2020 als Interuniversitärer Forschungsverbund der Universität Wien und der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien weitergeführt.

1270 Siehe dazu: Szczepaniak (Hg.), *Jelinek po polsku*.

1271 Die Konferenz wurde vom Institut für Germanistik der Universität Warschau, der Kazimierz-Wielki-Universität Bydgoszcz und der Forschungsplattform Elfriede Jelinek ausgerichtet. Vgl. Björn Hayer, „Das Verräumen der Sprache. Bericht zur internationalen Tagung ‚Jelineks Räume‘ im Österreichischen Kulturforum Warschau”, *Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. JeliNetz*, 2015, <https://jelinetz.com/2015/04/08/bjorn-hayer-das-verraumen-der-sprache-bericht-zur-internationalen-tagung-jelineks-raume-im-osterreichischen-kulturforum-warschau/> (24.04.2021).

1272 Der Workshop „Elfriede Jelinek und die europäischen Literaturen” fand von 4.02. bis 5.02.2016 in Bydgoszcz (Polen) statt und wurde vom Institut für Germanistik der Kazimierz-Wielki-Universität Bydgoszcz, Teatr Polski Bydgoszcz und der Forschungsplattform Elfriede Jelinek organisiert. Vgl. Forschungsplattform Elfriede Jelinek, „Forschungsplattform Elfriede Jelinek Texte - Kontexte -Rezeption. Nachwuchsworkshop 2016”, <https://fpjelinek.univie.ac.at/veranstaltungen/nachwuchsworkshop-2016/> (24.04.2021).

und rede. Elfriede Jelineks theatralische Masken)¹²⁷³ in Polen stattgefunden. Auch hierzu ist 2008 ein Konferenzband publiziert worden.¹²⁷⁴

3.2.1.3 Werner Schwab, Ferdinand Bruckner, Peter Handke

Neben den Autor_innen Thomas Bernhard, Hermann Broch und Elfriede Jelinek sind drei weitere Schriftsteller mit Bezug zu Österreich im Programm des Warszawskie Spotkania Teatralne festzuhalten: Werner Schwab, Ferdinand Bruckner und Peter Handke. Werke dieser Autoren werden jeweils für eine beim WST eingeladene Inszenierung einer Theaterbühne in Polen herangezogen. 1998 ist es ein Werk Werner Schwabs. Die Inszenierung *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu* (*Meine Leber ist sinnlos oder Volksvernichtung*)¹²⁷⁵ der preisgekrönten Regisseurin Anna Augustynowicz basiert auf Schwabs Text *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*¹²⁷⁶, Augustynowicz ordnet nur die Wortfolge anders. Es handelt sich dabei um eine Produktion des Teatr Współczesny Szczecin. Bei den Warszawskie Spotkania Teatralne 1998 ebenfalls zu sehen gewesen, ist Krystian Lupas Inszenierung *Rodzeństwo* von Thomas Bernhards Theaterstück *Ritter, Dene, Voss*.¹²⁷⁷

Im Programm des Warschauer Theatertreffens 2000 gibt es neben *Lunatycy. Hugenu, czyli Rzeczowość* (Die Schlafwandler. Hugenu oder die Sachlichkeit) eine weitere Produktion mit Österreichbezug. Dies ist *Tragiczne gry* (*Der Tod einer Puppe*)¹²⁷⁸ des Wrocławski Teatr Pantomimy

1273 Vgl. Monika Szczepaniak, „Ich rede und rede“, *Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. JeliNetz*, 2007, <https://jelinetz.com/2007/12/10/monika-szczepaniak-ich-rede-und-rede-tagungsbericht/> (24.04.2021). In Olsztyn fand schon 2005 eine „polnisch-deutsche Elfriede Jelinek-Konferenz“ statt, aus der folgende Publikation hervorging: Claus Zittel/Marian Holona, *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz*, Olsztyn 2005, Bern [u.a.]: Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, 74).

1274 Monika Szczepaniak (Hg.), „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz Uniw. Kazimierza Wielkiego 2008.

1275 *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 1998 [keine genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum: 14.03.-27.03.1998]. Produktion des Teatr Współczesny Szczecin (Premiere am Teatr Współczesny Szczecin: 21.03.1997). Regie: Anna Augustynowicz; Text: Werner Schwab (Übersetzung: Jacek St. Buras); Bühne: Marek Braun. Vgl. „Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/6705/moja-watroba-jest-bez-sensu-albo-zaglada-ludu> (24.04.2021); Vgl. auch: Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 249.

1276 Erstveröffentlichung: 1991, vgl. GND-Identifizier (Werk): <http://d-nb.info/gnd/4520065-8>

1277 In fünf Ausgaben des Warschauer Theatertreffens sind gleich mehrere Produktionen mit Bezug zu Österreich vertreten: 1996, 1998, 2000, 2011 sowie 2016.

1278 *Tragiczne gry*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2000: [keine genaue Datums- und Ortsangabe; Festivalzeitraum 25.09.-8.10.2000]. Produktion des Wrocławski Teatr Pantomimy (Premiere am Wrocławski Teatr Pantomimy Wrocław: 11.12.1999). Regie, szenische Bearbeitung, Choreografie: Henryk Tomaszewski; Text: Ferdinand Bruckner; Bühne: Kazimierz Wiśniak. Vgl. „Tragiczne gry”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/12395/tragiczne-gry> (24.04.2021); Vgl. auch: Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 250.

in der Regie des Theaterleiters und Pantomimen Henryk Tomaszewski nach der Tragödie *Der Tod einer Puppe*¹²⁷⁹ von Ferdinand Bruckner.

In der Dokumentation von ‚Theater aus Österreich‘ für die Ausgabe des Warszawskie Spotkania Teatralne 2011 bisher noch nicht herangezogen worden ist die Inszenierung *Kaspar*¹²⁸⁰ in der Regie von Barbara Wysocka. Sie inszeniert Peter Handkes Stück *Kaspar*¹²⁸¹, das 2009 am Wrocławski Teatr Współczesny Premiere feiert. Beteiligt ist die Regisseurin und Schauspielerin Wysocka schon zuvor an einer Handkeinszenierung in Polen.¹²⁸²

3.2.2 Zusammenfassung

Die insgesamt 17 herausgearbeiteten Inszenierungen als ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne teilen sich auf die beiden Gastspiele *Bruno Schulz: Messias* und *Der Löwe im Winter* der Wiener Theaterbühnen Schauspielhaus Wien und Burgtheater/Kasino sowie die 15 angeführten Inszenierungen von Werken ‚österreichischer‘ Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen auf. Einerseits macht die Anzahl von 15 Produktionen in dieser Dokumentation zum Warschauer Theatertreffen ein häufiges Format polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen deutlich, wenn es um ‚Theater aus Österreich‘ in Polen geht. Andererseits hebt der chronologische Zugang dieser Untersuchung und der Dokumentation gerade jenen Zeitpunkt hervor, in dem ‚Theater aus Österreich‘ auch erstmals im Programm des Warschauer Theatertreffens verzeichnet ist. In der Geschichte des 1965 gegründeten Festivals ist das 1993 die Inszenierung *Kalkwerk* in der Regie von Krystian Lupa, in der Thomas Bernhards gleichnamiger Roman bearbeitet wird.¹²⁸³ Dieser Zeitpunkt ist rückblickend und in Bezug auf die Rezeptionsgeschichte

1279 *Der Tod einer Puppe* ist 1956 im Kiepenheuer & Witsch Verlag erschienen, vgl. GND Identifier (Werk): <http://d-nb.info/450644340>

1280 *Kaspar*: Premiere am Warszawskie Spotkania Teatralne 2011: 6.04.2011 am Teatr IMKA. Produktion des Wrocławski Teatr Współczesny (Premiere am Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego Wrocław / Scena na Strychu: 14.03.2009). Regie, Bühne, Musik: Barbara Wysocka; Text: Peter Handke (Übersetzung: Jacek St. Buras); Kostüme: Julia Kornacka. Vgl. „Kaspar“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/43522/kaspar> (24.04.2021); vgl. „Warszawskie Spotkania Teatralne XXXI“, *e-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/1634.edycja.html> (24.04.2021)

1281 *Kaspar* erschien erstmals am 1.04.1968 in broschiert Form (im Suhrkamp Verlag). Vgl. Katharina Pektor, „Kaspar Entstehungskontext-Handke online“, *Handke online*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/385> (24.04.2021).

1282 Sie wirkte bei der Inszenierung *Obrażanie widzów* (2005), Handkes *Publikumsbeschimpfung* mit, vgl. „Obrażanie widzów“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/39886/obrazanie-widzow> (24.04.2021).

1283 Inszenierungen von Werken des Autors Franz Kafka waren bereits 1973 (*Proces*; Regie: Jerzy Jarocki) sowie 1981 (*Ameryka*; Regie: Jerzy Grzegorzewski) im Programm des Warszawskie Spotkania Teatralne. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 239 und S. 243. Bezüge zu Österreich, die sich über Herrschaftsgebiete der Donaumonarchie manifestieren, werden in dieser Dokumentation zu ‚Theater aus Österreich‘ für Autor_innen im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne differenziert betrachtet und sind nicht in die Auflistung miteinbezogen.

von ‚Literatur aus Österreich‘ im Theater Polens zu vermuten gewesen und bestätigt auch meine Erwartungen, stehen doch hinsichtlich der Rezeption ‚österreichischer‘ Literatur auf den Theaterbühnen in Polen die 1990er Jahre für eine Tendenz in der polnischen Theaterlandschaft, die Theater- und Literaturwissenschaftler_innen in Polen auch als „Mode“¹²⁸⁴ bezeichnen. Denn gerade seit den 1990er Jahren sind Inszenierungen von Texten zeitgenössischer Autor_innen wie Thomas Bernhard, Peter Handke und Werner Schwab festzuhalten.¹²⁸⁵ Werke dieser Autor_innen sind auch abseits des Festivalprogramms des WST kontinuierlich und häufig im Repertoire polnischer Bühnen zu finden. Und dies bedeutet auch eine deutliche Veränderung des Spielplans zu vorangegangenen Jahrzehnten, wie Artur Pełka analysiert¹²⁸⁶ und die grafischen Abbildungen der systematischen Auswertung zu zeitgenössischen Autor_innen in der digitalen Datensammlung *Encyklopedia Teatru Polskiego* im ersten Kapitel veranschaulichen. Bei dem Warschauer Theatertreffen werden Texte von Autor_innen aus Österreich seit Beginn der 1990er Jahre bis Ende der 2010er Jahre (mit Paweł Miśkiewicz und Joanna Bednarczyks Inszenierung von Jelineks Text *Die Schutzbefohlenen* 2017) präsentiert.

Festgehalten werden können folglich zwei für ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warschauer Theatertreffens signifikante Modalitäten polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen: Erstens ‚Werke und Autor_innen‘ und zweitens ‚Gastspiele‘. Im Gegensatz zur Untersuchung von ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen ist in diesem Fallbeispiel die Modalität ‚Theaterarbeiten und Regisseur_innen‘ nicht deutlich geworden. Bezogen auf ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne hätte dies Inszenierungen betreffen können, die an Theaterbühnen in Polen von Theaterregisseur_innen aus Österreich erarbeitet und zum WST eingeladen worden wären. Im Programm der Wiener Festwochen sind es etwa die an Wiener Theaterbühnen produzierten Regiearbeiten *Die Schwärmer* und *Amphitryon* von Erwin Axer. Er inszeniert *Die Schwärmer* von Robert Musil bei den Wiener Festwochen 1980 sowie *Amphitryon* von Heinrich von Kleist bei den Wiener Festwochen 1982.¹²⁸⁷

Eine Parallele zwischen den Wiener Festwochen und dem Warschauer Theatertreffen kann über die Modalität ‚Werke und Autor_innen‘ gezogen werden, weil im Rahmen der Wiener Festwochen sowie des Warszawskie Spotkania Teatralne eben gerade diese Modalität jene Theaterproduktionen

1284 Głowacka, „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“, S. 149. Vgl. dazu auch: Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-142; Leyko, „Vorwort“, S. 9; Sugiera, „Vorwort“, S. 17. Siehe zudem Kapitel 1.4.3 und Kapitel 2.2.5.4.

1285 Vgl. dazu die Tabelle im Anhang: Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Österreich in Polen. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 2010er Jahre).

1286 Vgl. Pełka, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, S. 141-142.

1287 Vgl. hierzu: Kapitel 2.2.4.

beschreibt, die zu den ersten Inszenierungen von ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen und von ‚Theater aus Österreich‘ beim Warschauer Theatertreffen zählen.¹²⁸⁸

1288 Bei den Wiener Festwochen 1961: *Der erste Tag der Freiheit* in der Regie Heinrich Schnitzlers, der den Text des ‚polnischen‘ Autors Leon Kruckowski inszeniert. Siehe dazu: Kapitel 2.2.2. Bei den Warszawskie Spotkania Teatralne 1993: *Kalkwerk* in der Regie von Krystian Lupa und nach dem Roman des ‚österreichischen‘ Autors Thomas Bernhard. Siehe dazu: Kapitel 3.2.1.1.

4 ‚Theater aus Polen‘ in Österreich – ‚Theater aus Österreich‘ in Polen. Polnisch-österreichischer ‚Nationaltheater‘-Austausch

4.1 Kontexte des polnisch-österreichischen ‚Nationaltheater‘- Austauschs der 1950er und 1960er Jahre. Die Zeitknoten 1955 und 1965

Kulturpolitische sowie (theater)historische Sachverhalte erweisen sich im Umfeld des von mir als solchen bezeichneten polnisch-österreichischen ‚Nationaltheater‘-Austauschs als relevante Kontexte für die Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen der 1950er und 1960er Jahre. Zudem finden innerhalb dieses Zeitrahmens die Festivalgründungen der Wiener Festwochen (1951) und des Warszawskie Spotkania Teatralne (1965) statt. Die Zusammenführung der beiden Fallbeispiele sowie der beiden Perspektiven ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen in diesem Kapitel erfolgt so gleichfalls entlang der Gründungsumfelder der beiden Theaterfestivals – der Wiener Festwochen in den 1950er Jahren sowie des Warszawskie Spotkania Teatralne Mitte der 1960er Jahre.

Sowohl beim Warschauer Theatertreffen 1965, als auch 14 Jahre zuvor bei der Neugründung der Wiener Festwochen und der perspektivischen Verlagerung auf die Kultur- und Theaterlandschaft in Österreich ist ein kulturpolitisch aufgeladenes Gründungsumfeld zu beobachten.¹²⁸⁹ So sind etwa die Kontexte um die Neugründung der Wiener Festwochen in einem Jahrzehnt zu verorten, in dem ein demokratischer und unabhängiger österreichischer Staat wiederhergestellt wird: Der 1955 unterzeichnete Österreichische Staatsvertrag und die Wiedereröffnung des Wiener Burgtheaters am Ring noch im selben Jahr sind in der Anfangsphase der Wiener Festwochen bezeichnende identitätspolitische sowie theaterhistorische Ereignisse.¹²⁹⁰ Die feierlichen Wiedereröffnungen des Burgtheaters sowie der Staatsoper fungieren als „repräsentative Symbole des österreichischen Wiederaufbaus“¹²⁹¹, wie die Theaterwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer erklärt. Auch Hilde Haider-Pregler merkt an, dass das Burgtheater in Österreich zum „österreichischen Nationalheiligtum“¹²⁹² stilisiert worden ist, insbesondere in den 1950er Jahren. Die Wiedereröffnung des Burgtheatergebäudes am 14.10.1955 wird als offizieller Staatsakt begangen.¹²⁹³ Denn am selben

1289 Zum Gründungsumfeld des Warschauer Theatertreffens, vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 17; Vgl. auch: Butkiewicz, „Festiwal teatralny“.

1290 Vgl. dazu die Ausführungen in den Kapiteln 2.1.3 und 2.1.4.

1291 Hochholdinger-Reiterer, *Kostümierung der Geschlechter*, S. 395.

1292 Hilde Haider-Pregler, „‚Das Burgtheater ist eine Idee ...‘ Die Jahre 1945 bis 1955 – eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters?“, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hg.), *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien: Picus 1998, S. 84-122, hier S. 88.

1293 Vgl. Klaus Dermutz, *Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten*, Wien: Zsolnay 2005, S. 193. Dieser Staatsakt am 14.10.1955 war nur für geladene Gäste vorgesehen. Frauen, bis auf einige wenige

Tag des Jahres 1888 ist auch das k.k. Hofburgtheater am Ring eröffnet worden.¹²⁹⁴ Auf den Staatsakt am 14.10.1955, der auch live im österreichischen Rundfunk übertragen worden ist, folgen festliche Abende zur Wiedereröffnung des Burgtheaters bis in den November 1955 mit Inszenierungen wie *König Ottokars Glück und Ende*¹²⁹⁵ in der Regie von Adolf Rott¹²⁹⁶, *Don Carlos* (auch *Don Karlos*)¹²⁹⁷ in der Regie von Josef Gielen¹²⁹⁸ sowie Ulrich Bettacs¹²⁹⁹ Inszenierung von *Das Konzert*.¹³⁰⁰

Für die Gründung des Warschauer Theatertreffens sind die innenpolitischen Veränderungen nach 1956 – der Beginn der ‚Ära Gomułka‘¹³⁰¹ – ausschlaggebend, wie der Theaterwissenschaftler und Theaterleiter Zenon Butkiewicz in seinem Beitrag zu Theaterfestivalgründungen der 1950er und

weibliche Nationalratsabgeordnete, waren von diesem Staatsakt ausgeschlossen, wie Hilde Haider-Pregler festhält. Vgl. Hilde Haider-Pregler, „König Ottokars Glück und Ende – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘? Die Burgtheater-Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel im 20. Jahrhundert“, in: Hilde Haider-Pregler/Evelyn Deutsch-Schreiner (Hg.), „*Stichwort Grillparzer*“, Wien [u.a]: Böhlau 1994, S. 195-222, hier S. 216.

1294 Vgl. Ebenda.

1295 *König Ottokars Glück und Ende*: Premiere 15.10.1955. 1. Abend der festlichen Wiedereröffnung des Burgtheater Wien (nur für geladene Gäste). Regie: Adolf Rott; Text: Franz Grillparzer; Bühne: Fritz Judtman; Kostüme: Elli Rolf. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/10748>. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 691. Siehe zur Rezeption des Stücks: Haider-Pregler, „König Ottokars Glück und Ende – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘?“, S. 195-222.

1296 Adolf Rott (1905-1982); Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/116642130>. Bereits vor 1945 am Burgtheater verpflichtet, war Rott der erste Direktor des wiedereröffneten Burgtheaters von 1954-1959. Vgl. Deutsch-Schreiner, „Franz Grillparzer und eine ‚Österreichische Nationaldramaturgie‘“, S. 195; Vgl. auch: Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 681.

1297 *Don Carlos* (*Don Karlos*): Premiere: 22.10.1955 am 2. Abend der festlichen Wiedereröffnung des Burgtheater Wien. Regie: Josef Gielen; Text: Friedrich Schiller; Bühne und Kostüme: Stefan Hlawka. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/15683>. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 691.

1298 Josef Gielen (1890-1968); Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/116618760>. Gielen war in den 1920er und 1930er Jahren an Theaterbühnen in Dresden, Berlin und Wien tätig und emigrierte 1939 nach Südamerika. In Buenos Aires, Brasilien wirkte Gielen am Teatro Colón. Mit seiner Rückkehr nach Wien 1948 war er (nach dem provisorischen Leiter Erhard Buschbeck) von 1948 bis 1954 Direktor des Wiener Burgtheaters. Vgl. Hilde Haider-Pregler, „Exilland Österreich“, in: Frithjof Trapp et al. (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. Bd. 1: *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, München: Saur 1999, S. 97-155, hier S. 110; Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 650.

1299 Ulrich Bettac (1897-1959); Schauspieler und Theaterregisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/11615571X>. Bettac leitete von 1938-1939 interimistisch das Burgtheater Wien anstelle des wegen eines Autounfalls verhinderten Lothar Müthel (1896-1964). Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs war Bettac auch stellv. Landesleiter der Reichstheaterkammer. Vgl. Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: wer war was vor und nach 1945*, überarb. Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 46.

1300 *Das Konzert*: Premiere: 17.11.1955 am 5. Abend der festlichen Wiedereröffnung des Burgtheater Wien. Regie: Ulrich Bettac; Text: Hermann Bahr; Bühne: Fritz Judtman; Kostüme: Christiane Siebert-Molitoris. Eine Festvorstellung von *Das Konzert* wurde anlässlich der Eröffnung der Europäischen Theaterausstellung (1955) in Wien gegeben: 20.11.1955. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 692-693.

1301 Władysław Gomułka (1905-1982); Politiker. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/11854067X>. Gomułka war von Oktober 1956 bis Dezember 1970 1. Sekretär des Zentralkomitees der Polnischen Vereinigten Arbeiter_innenpartei (PVAP). Vgl. dazu: Andrea Schmidt-Rösler, *Polen: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg [u.a.]: Pustet 1996, S. 216-223. Vgl. dazu: Roger Engelmann (Hg.), *Kommunismus in der Krise: Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: V&R 2008; Borodziej, *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert*.

1960er Jahre unterstreicht.¹³⁰² Die Entstehungsgeschichte des *Warszawskie Spotkania Teatralne* hängt somit eng mit den politischen Veränderungen im Zuge des sogenannten Polnischen Oktobers und des ‚Tauwetters‘ zusammen, die eine Phase der Liberalisierung eingeleitet haben.¹³⁰³ So wird das Jahr 1956 auch als historischer Umbruch reflektiert.¹³⁰⁴ Darüber hinaus kann die kulturpolitische Situation um die Gründung des Warschauer Theatertreffens auch anhand mehrerer Feierlichkeiten umrissen werden.¹³⁰⁵ Denn neben der für die Gründung relevanten politischen Situation nach dem Polnischen Oktober werden 1965 zwei bezeichnende kulturpolitische und theaterhistorische Ereignisse vollzogen, die das erste Warschauer Theatertreffen begleiten.¹³⁰⁶ Hier gilt es die im November 1965 festlich begangene Eröffnung des rekonstruierten und während des Zweiten Weltkrieges fast vollständig zerstörten Teatr Wielki (Großen Theater) in Warschau zu erwähnen, in welchem sich noch heute die „Opera Narodowa“ (Nationaloper), das Teatr Narodowy (Nationaltheater Warschau) sowie das Theatermuseum befinden.

Diese an fünf Tagen festlich in Warschau begangene Eröffnungsfeier des renommierten Warschauer Theaterhauses ist mit der Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper im Gründungsumfeld der Wiener Festwochen in Referenz zu setzen. Für das in Warschau organisierte kulturelle Großereignis stehen Werke des Komponisten Stanisław Moniuszko¹³⁰⁷ wie die polnische Nationaloper *Halka*¹³⁰⁸ und die Oper *Straszny Dwór* (*Das Gespensterschloss*)¹³⁰⁹, die Oper *Król*

1302 Vgl. Butkiewicz, „Festiwal teatralny“.

1303 Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚Polnischer Oktober‘ und ‚Tauwetter‘ aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, vgl. Maria Napiontkowa, *Teatr Polskiego Października*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2012, S. 7-14.

1304 Vgl. Pók, „Das Jahr 1956 – eine Zäsur der Geschichte Ostmitteleuropas“, S. 299-312. Siehe auch: Carole Fink et al. (Hg.), *1956: European and Global Perspectives*, Leipzig: Leipziger Universitätsverl. 2006 (= Global History and International Studies, 1).

1305 In Polen wird 1965 auch der 20. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges (und die Befreiung Warschaus durch die Rote Armee 1945) feierlich begangen. Vgl. Frankowska, „100 × 100. Artyści i wydarzenia. 100 razy Teatr polski na stulecie Polski odrodzonej i niepodległej“. In Österreich stehen 1965 gleich mehrere Jubiläen und Feierlichkeiten auf dem Programm wie 600 Jahre Universität Wien, 10 Jahre Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper, 10 Jahre Staatsvertrag.

1306 Das erste Warschauer Theatertreffen fand von 25.11. bis 4.12.1965 statt. Vgl. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, S. 235.

1307 Stanisław Moniuszko (1819-1872); Komponist, Dirigent. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118784552>

1308 *Halka*, Oper (Werk der Musik, wim). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/300105428>. *Halka* (Neuinszenierung): Premiere am 3. Tag der Eröffnungsfeier des Teatr Wielki: 21.11.1965. Regie: Bronisław Dąbrowski. Vgl. „Halka“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26492/halka> (24.04.2021)

1309 *Straszny Dwór*, Oper (Werk der Musik, wim). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/300788207>. *Straszny Dwór* (Neuinszenierung): Premiere am 2. Tag der Eröffnungsfeier des Teatr Wielki: 20.11.1965. Regie: Jerzy Merunowicz. Vgl. „Straszny Dwór“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7730/straszny-dwor> (24.04.2021)

*Roger (König Roger)*¹³¹⁰ des Komponisten Karol Szymanowski¹³¹¹, das Ballett *Pan Twardowski*¹³¹² von Ludomir Różycki¹³¹³ sowie die Inszenierung *Kordian*¹³¹⁴ in der Regie von Kazimierz Dejmek und des Werkes des Nationaldichters Juliusz Słowacki¹³¹⁵ auf dem Programm.¹³¹⁶ Zudem widmet sich diese Feier im November 1965 und insbesondere mit der am 19.11.1965 im Rahmen der Festlichkeiten stattgefundenen Aufführung von *Kordian* einer weiteren in der polnischen Theatergeschichtsschreibung besonders gewichtigen Begebenheit, und zwar dem Jubiläum ‚200 Jahre Nationaltheater‘.¹³¹⁷ Das für die Eröffnungsfeier des Teatr Wielki gewählte Datum, der 19.11., ist ähnlich wie im Fall des Wiener Burgtheaters auch bei seiner Wiedereröffnung von theaterhistorischer Bedeutung, wird doch dadurch auf den genau 200 Jahre zuvor sich ereignenden Beginn des Nationaltheaters in Polen und die Gründung des sogenannten Polnischen Öffentlichen

1310 *Król Roger*, Oper (Werk der Musik, wim). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/300301286>. *Król Roger*: Premiere am 5. Tag der Eröffnungsfeier des Teatr Wielki: 23.11.1965. Regie: Bronisław Horowicz. Vgl. „Król Roger”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28423/krol-roger> (24.04.2021)

1311 Karol Szymanowski (1882-1937); Komponist. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118620401>

1312 *Pan Twardowski*, Ballett, vgl. „Pan Twardowski”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/3555/pan-twardowski> (24.04.2021). *Pan Twardowski* (Inszenierung): Premiere am 4. Tag der Eröffnungsfeier des Teatr Wielki: 22.11.1965. Regie/Choreografie: Stanisław Mischczyk. Vgl. „Pan Twardowski”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7786/pan-twardowski> (24.04.2021)

1313 Ludomir Różycki (1883-1953); Komponist. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119327856>

1314 *Kordian*: Premiere am Teatr Narodowy: 16.11.1965. Regie: Kazimierz Dejmek; Text: Juliusz Słowacki. Vgl. „Kordian”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/4326/kordian> (24.04.2021). Die Aufführung von *Kordian* im Rahmen der Feier zur Eröffnung des Teatr Wielki war der Abschluss des ersten feierlichen Eröffnungstages des Teatr Wielki. Sie fand am 19.11.2020 statt.

1315 Juliusz Słowacki (1809-1849), Dichter der Polnischen Romantik. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118748467>

1316 Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, „Bühnenlicht und Bühnenmechanik der Barockzeit. 250 Jahre Polnisches Nationaltheater”, *Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien*. Bd. 10, Wien: PAN-Wissenschaftliches Zentrum Wien 2019, S. 275-292, hier S. 283.

1317 Die Feier zu ‚200 Jahre Nationaltheater‘ begann bereits am 18.11.1965, einen Tag vor der Eröffnung des Teatr Wielki und der Aufführung von *Kordian*. Auch fand bereits von 16.11. bis 18.11.1965 eine wissenschaftliche Konferenz am Institut für Kunst an der Polnischen Akademie der Wissenschaften anlässlich der 200-Jahr-Feier statt, vgl. Irena Kellner-Mielczarkowa, „Kronika. Uroczystości centralne obchodów 200-lecia sceny narodowej w Warszawie”, in: Edward Csátó (Hg.), *Almanach sceny polskiej 1965/66*, Warszawa: Artystyczne i Filmowe 1967, S. 202-204. Magdalena Raszewska weist zudem auf die Ungenauigkeit der Bezeichnung jenes Jubiläums hin, das hauptsächlich als „Jubiläum des 200-jährigen Bestehens der nationalen Bühne” bezeichnet wurde. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „Jubileusz dwusetlecia sceny narodowej”). Doch 1765 startete keine nationale Bühne ihr Bestehen, betont Raszewska. Magdalena Raszewska, *Teatr Narodowy 1949-2004*, Warszawa: Teatr Narodowy 2005, S. 121. Den Hinweis auf die beiden Quellen verdanke ich Monika Krawul (Leiterin der Pracowni Dokumentacji Teatru am Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego)

Theaters hingewiesen.¹³¹⁸ Am 19.11.1765 fand im Warschauer Opernhaus (Operalnia)¹³¹⁹ die Aufführung des Stücks *Natrci (Die Lästigen)*¹³²⁰ von Józef Bielawski¹³²¹ in polnischer Sprache statt. Dariusz Kosiński, der auf die problematische Auslegung des Datums „als ‚Geburtsstunde‘ der nationalen Bühne“¹³²² in Polen verweist, hebt hervor, dass mit diesem Auftritt das erste Ensemble „eines als feste Einrichtung begründeten Berufstheaters seine Tätigkeit“¹³²³ begonnen hat.

Die Gestaltung des Festprogramms zu dieser zweiten Feierlichkeit im Rahmen der Wiedereröffnung des Teatr Wielki im November 1965 (200-Jahr-Feier Nationaltheater) hat ein bereits anderthalb Jahre vorher gegründetes Vorbereitungskomitee sowie der damalige Direktor des Nationaltheaters, Kazimierz Dejmek, übernommen.¹³²⁴ Der Beginn der Feier ist vor der Eröffnungsfeier des Teatr Wielki angesetzt worden. Bereits Tage vorher sind Programmpunkte wie eine wissenschaftliche Konferenz an der Polnischen Akademie der Wissenschaften und die Verlesung der von Dejmek und

1318 Diese 1765 auf Anweisung von König Stanisław II. August (1732-1798) gegründete und als öffentliche Einrichtung fungierende Theaterbühne bestand in einer Zeit, in der es in Polen „weder die Tradition noch den Begriff einer Nationaltheaterbühne [gab und wo] lediglich die gesellschaftliche Elite [...] mit dem höfischen Theater der Sachsenzeit [unter August III., Anm. S. T.] vertraut“ war, unterstreicht die Polonistin Grażyna Królikiewicz. Grażyna Królikiewicz, „Die Literatur der Aufklärung“, in: Waclaw Walecki (Hg.), *Polnische Literatur: Annäherungen. Vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: IGEL ²2011, S. 83-112, hier S. 98. In diesem Zeitraum – Mitte/Ende des 18. Jahrhunderts – fanden, mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum, in Wien die Gründung eines Hof- und Nationaltheaters (1776) unter der Bezeichnung „Nationaltheater nächst der k.k. Burg“ sowie die Nationaltheater Gründungen in Mannheim (1777), in Berlin (1786) und in München (1789) statt. Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, S. 112. Die Bezeichnung „Teatr Narodowy“ (Nationaltheater) wird laut der Historikerin Barbara Król-Kaczorowska erst ab Ende der 1770er Jahre in Zusammenhang mit dem Theaterereignis 1765 gebracht als ein neues Gebäude am Krasiński Platz bezogen und der Schauspieler und Dramatiker Wojciech Bogusławski Direktor dieses Hauses wurde. Vgl. Barbara Król, „Joseph Kurz-Bernardon in Warschau“, *Maske und Kothurn* 4/2, 1958, S. 142-154, hier S. 143. Von besonderer Bedeutung ist die Theatersituation in Warschau Anfang der 1770er Jahre auch für historische polnisch-österreichische Theaterbeziehungen. Damals wirkte der unter dem Namen ‚Bernardon‘ bekannte Wiener Schauspieler sowie Theaterdirektor Josef Felix von Kurz (1717-1784) und seine Schauspieler_innengruppe in Warschau. Kurz-Bernardon kam Anfang der 1770er Jahre nach Warschau und begann in weiterer Folge im Palais des Fürsten Karol Stanisław Radziwiłł (heute: Präsidentenpalast in Warschau) nach einigen Renovierungen und Umbauten einen Theatersaal zu installieren. Denn nach dem Abriss des Warschauer Opernhauses 1772 stand kein Gebäude für Theateraufführungen mehr zur Verfügung. Vgl. Barbara Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748-1975*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, S. 20-26; Vgl. auch: „Johann Kurz“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/78057/johann-kurz> (24.04.2021). Zum Aufenthalt des Namensgebers der Bernardoniade, einer Form der Stegreifkomödie, Johann Joseph Felix von Kurz in Warschau Ende des 18. Jahrhunderts, vgl. bspw. Alena Jakubcová/Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: ein Lexikon*, Wien: ÖAW 2013, S. 373-377 (= Theatergeschichte Österreichs: Bd. 10, Donaumonarchie, 6). Für nähere Informationen zu historischen Theatergebäuden und -sälen in Warschau, vgl. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*.

1319 Zur Geschichte und dem Theaterbau dieses historischen Gebäudes, siehe: European Theatre Architecture, „Budynek Operalni“, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/budynek-operalni.html> (24.04.2021).

1320 Vgl. Dariusz Kosiński, *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, Berlin: Theater der Zeit 2011, S.155. Übersetzung des Stücktittels: Andreas Volk.

1321 Józef Bielawski (1739-1809; anders lautendes Geburtsjahr: 1729); Schriftsteller. Vgl. „Józef Bielawski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2801/jozef-bielawski> (24.04.2021)

1322 Kosiński, *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, S.155.

1323 Ebenda.

1324 Vgl. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949-2004*, S. 121.

weiteren Mitwirkenden des Ensembles des Teatr Narodowy verfassten „Programmatischen Deklaration“¹³²⁵ für ein Nationaltheater erfolgt.¹³²⁶

Ist 50 Jahre später, 2015, zum 250. Jubiläum der Fokus auf der Feier von 250 Jahre Öffentliches Theater gelegen,¹³²⁷ hat 1965 Dejmeks Anliegen darin bestanden, das polnische Nationaltheater in den Vordergrund zu stellen, auch um dem politischen Machtapparat der Volksrepublik Polen eine Gegenposition gegenüberzustellen, wie die langjährige Leiterin des Warschauer Theaterinstituts Dorota Buchwald unterstreicht.¹³²⁸ Der damalige Theaterdirektor, Kazimierz Dejmek, konzipierte das Teatr Narodowy in den 1960er Jahren als „dynamisches Zentrum für die Erforschung der heimischen Tradition“.¹³²⁹ Denn mit diesem anlässlich der Feierlichkeiten 1965 verlesenen Postulat, der Programmatischen Deklaration, untermauert Dejmek die Ausrichtung eines Nationaltheaters unter seiner Leitung „als eines von Behörden relativ unabhängigen Zentrums polnischer Theatertraditionen“¹³³⁰, wie Dariusz Kosinski betont. Ein Konzept also, das entgegen dem offiziellen Kurs der politischen Akteur_innen in der Volksrepublik Polen ausgerichtet gewesen ist.¹³³¹

Somit ist die Gründung des Warschauer Theatertreffens Mitte der 1960er Jahre in einem Umfeld zu kontextualisieren, in dem theaterhistorische Ereignisse kulturpolitisch begangen worden sind und sich kulturelle Institutionen wie Nationaltheater im identitätspolitischen Kontext als bedeutende Faktoren herauskristallisiert haben.¹³³² Dies gilt gleichfalls auch für das Gründungsumfeld der

1325 Die Programmatische Deklaration (Deklaracja programowa) wurde am 18.11.1965 nachmittags als Höhepunkt der Feierlichkeiten zu ‚200 Jahre Nationaltheater‘ vom Schauspieler Andrzej Szczepkowski verlesen, vgl. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949-2004*, S. 121-123.

1326 Der Verweis des Journalisten und Redakteurs Hans Lossmann, dass im Rahmen der Feier zu 200 Jahre Nationaltheater auch eine Aufführung von Dejmeks Inszenierung *Żywot Józefa* (auch eines der im Oktober 1965 gehaltenen Gastspiele des Teatr Narodowy im Oktober 1965 in Wien) stattgefunden hätte, konnte nicht bestätigt werden. Vgl. Hans Lossmann, „Warschauer Theaterfest. Eröffnung der neubauten Nationaloper. 200-Jahr-Feier des Nationaltheaters“, *Die Bühne* 87, Dezember 1965, S. 18-21, hier S. 21. Dies belegen Quellen aus dem Archiv des Instytut Teatralny in Warschau, vgl. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949-2004*, S. 120-127; Kellner-Mielczarkowa, „Kronika. Uroczystości centralne obchodów 200-lecia sceny narodowej w Warszawie“, S. 201-203.

1327 Vgl. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „250 lat Teatru Publicznego w Polsce“, 2015, <http://www.250teatr.pl/> (24.04.2021).

1328 Vgl. Jacek Kopciński/Dorota Buchwald im Gespräch, „Teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie“, *Teatr* 5, 2015, <https://web.archive.org/web/20210122224759/http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1136/teatr-to-nie-przedsiębiorstwo-ale-przedsięwzięcie/> (24.04.2021)

1329 Kosiński. *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, S.201.

1330 Ebenda

1331 Vgl. dazu: Magdalena Raszewska, „245 Years of the National Theatre versus the Third Millennium“, *Slovenské Divadlo* 58/3, 2010, S. 415-420; Vgl. auch: *Parteitag der PVAP* (Poln. Vereinigten Arbeiterpartei). 4, T. 1. *Materialien und Dokumente*, Warschau: Red. Nachrichten f. das Ausland PAP 1964, S. 91-94.

1332 Vgl. Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg: Argument 32002, S. 201. Hall unterstreicht den Zusammenhang zwischen kulturellen Institutionen und der Herausbildung von nationaler Kultur. Kulturelle Institutionen sind somit für die Konstruktion einer nationalen und auch kulturellen Identität von Bedeutung. Im Verständnis von Stuart Hall ist nationale Identität als ein Aspekt bzw. eine Art kultureller Identität zu lesen. Denn nationale Kulturen zählen zu den „Hauptquellen“ kultureller Identität, so Hall. Sie konstruieren Identitäten und „repräsentieren das Ergebnis der Verbindung dieser beiden Seiten der nationalen Gleichung, indem sie beides, die Mitgliedschaft im politischen Nationalstaat und die Identifikation mit der Nationalkultur zusammenfügen“.

Wiener Festwochen mit der Wiedereröffnung des Burgtheaters. Im Kontext der Festivalgründungen zeigen die Theaterjubiläen in Wien (1955) und Warschau (1965) deutliche Parallelen, was die politische Instrumentalisierung von Theater für Identitäts- und Geschichtspolitik(en) anbelangt.¹³³³ Für Österreich hält das Jahr 1965 zudem Jubiläen und Feierlichkeiten mit einem großen identitätspolitischen Ausmaß bereit: 600 Jahre Universität Wien, 10 Jahre Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper, 10 Jahre Staatsvertrag und das Jahr, in dem am 26.10. der österreichische Nationalfeiertag eingeführt worden ist.¹³³⁴

4.2 Polnisch-österreichischer ‚Nationaltheater‘-Austausch in den 1950er und 1960er Jahren

Im Umfeld der beiden Zeitknoten 1955 und 1965 finden Gastauftritte renommierter Theaterbühnen wie dem Wiener Burgtheater, dem Teatr Narodowy und dem Stary Teatr statt. Das kulturelle und kulturpolitische Umfeld und die feierlich begangenen Wiedereröffnungen des Wiener Burgtheaters und des Teatr Wielki (mit dem Teatr Narodowy) betrachte ich so als wichtigen Kontext für die Untersuchung wechselseitiger Theaterbeziehungen in den 1950er und 1960er Jahren. Denn die 1955 sowie 1965 begangenen Feierlichkeiten und Jubiläen – dazu zählt auch die 200-Jahr-Feier zum polnischen Nationaltheater 1965 – sind gerade für den polnisch-österreichischen ‚Nationaltheater‘-Austausch in den 1950er und 1960er Jahren wichtige Verhandlungspunkte, zumal über das Verschränken dieser Ereignisse und die Perspektivierung der polnischen und österreichischen Theaterlandschaft das kulturpolitische Milieu dieser zeitgenössischen Theaterbeziehungen deutlich wird. Diese gemeinsame Schnittfläche bietet auch Indizien für die in den Jahren 1956, 1965 und 1967 wechselseitig stattgefundenen polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen, erstens als möglicher Hinweis auf die involvierten Theaterhäuser/-ensembles und Inszenierungen, besteht doch eine direkte programminhaltliche Verbindung zwischen den Gastspielen dieser Theaterbühnen und den genannten nationalen Theaterfeiern. Einige der für den ‚Nationaltheater‘-Austausch der 1950er und 1960er Jahre ausgewählten Inszenierungen des Burgtheaters haben nämlich auch anlässlich von Feierlichkeiten wie der Wiedereröffnung des Burgtheaters (1955) stattgefunden. Und zweitens

Ebenda, S. 205. Vgl. auch die Untersuchung zur Nationaltheatergeschichtsschreibung von Stephen E. Wilmer, hier den Aspekt ‚Geography‘ und die dabei herausgearbeiteten Modelle von Nationaltheater hinsichtlich nationaler Identitätskonstruktionen. Stephen. E. Wilmer, „On Writing National Theatre Histories“, in: Wilmer (Hg.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, S. 17-28.

1333 Vgl. dazu im Kontext der Wiener Burgtheatereröffnung: Haider-Pregler, „‚König Ottokars Glück und Ende‘ – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘?“, S. 195-222. Haider-Pregler unterstreicht: „[K]ünstlerisches Geschehen wurde als patriotisches Bekenntnis vermittelt und verstanden“. Ebenda, S. 214.

1334 Gerade der österreichische Nationalfeiertag (mit dem 26.10.1965) ist für die Historikerin Heidemarie Uhl ein Indikator dafür, dass „ab den 1960er Jahren [...] von einer Durchdringung der Gesellschaft mit einem gefestigtem Nationalbewusstsein gesprochen werden“ kann. Uhl, „Burgtheater – eine Intervention in die österreichische ‚Windstille‘“, S. 42.

ergeben sich über die Verschränkung der Ereignisse Parallelen bezogen auf den Zeitpunkt der Gastspiele dieser Bühnen, finden diese doch im zeitlichen Umfeld der Wiedereröffnungsfeiern statt.¹³³⁵ Auch unterstützt die jeweilige zeitliche Konstellation der Gastauftritte im Rahmen des ‚Nationaltheater‘-Austauschs, etwa die Auftritte des Wiener Burgtheaters in Polen im März 1956 und jene des Sary Teatr in Österreich im Mai 1956, die für diese Arbeit gesetzte Untersuchungsperspektive. Denn um die beiden Zeitknoten 1955 und 1965 wird der Blick gleichfalls auf beide Richtungen der Beziehungen gelegt. Die ‚Nationaltheater‘-Gastspiele 1956, 1965, 1967 fungieren dabei als Erweiterung der Untersuchung und Dokumentation der Perspektiven ‚Theater aus Österreich‘ in Polen und ‚Theater aus Polen‘ in Österreich. Ein Exkurs widmet sich dabei genauer dem Zeitraum Mitte der 1950er Jahre und der Theaterlandschaft in Österreich mit einem ‚Blick aus Polen‘ auf die Theater- und Kulturlandschaft Österreichs, die Wiener Theaterbühnen und ihre Akteur_innen. Darüber hinaus legen die in diesen zwei Jahrzehnten stattgefundenen Theatergastspiele das beiderseitige Interesse an Theaterbeziehungen polnischer und österreichischer Theaterbühnen nach 1945 auf institutioneller sowie repräsentativer Ebene offen und dokumentieren Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich auch abseits der Organisationsform eines Festivals.

Die in den 1950er und 1960er Jahren stattgefundenen Gastspiele des Burgtheaters in Polen, des Teatr Narodowy und des Sary Teatr in Österreich beruhen auf Texten des jeweiligen (nationalen) Kanons, darunter Werke von Autoren wie dem für das Alt-Wiener Volkstheater wichtigen Dramatiker und Schauspieler Johann Nestroy (1801-1862), dem Komödiendichter der Polnischen Romantik Aleksander Fredro (1793-1876), dem ‚österreichischen‘ Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr (1863-1934) sowie von Mikołaj Rej (1505-1569), meist als „Vater der polnischen Literatur“¹³³⁶ bezeichnet. Für Regie verantwortlich zeichnen Regisseure wie der damalige Burgtheaterdirektor Adolf Rott und der Direktor des Teatr Narodowy Kazimierz Dejmek.

Eine diesen Gastspielen und somit auch den Akteur_innen zugesprochene Gewichtung kann aus dem Quellenmaterial zum Gastauftritt des Sary Teatr 1956 in Wien abgeleitet werden. So belegen Archivdokumente des Zentralkomitees der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PVAP), dass die Reise des Sary Teatr damals als so bedeutsam eingestuft worden ist, um sie erstens dem Sekretär des Zentralkomitees der PVAP zur Bewilligung vorzuschlagen und zweitens eine Genehmigung

1335 Ausreichend Potenzial für weitere Forschungen, um noch vorhandene Forschungslücken zu schließen, würde auch die außenkulturpolitische Dimension dieses ‚Nationaltheater‘-Austauschs bieten. Dazu wären Forschungsarbeiten, die die Außenkulturpolitik zwischen Polen und Österreich bezogen auf den Bereich Theater fokussieren, von hoher Brisanz. Auch könnten dadurch bestehende Untersuchungen aktualisiert werden, wie z.B. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“. Zur Auslandskulturpolitik zwischen Österreich und Polen aus politikwissenschaftlicher Perspektive, vgl. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*.

1336 Gerda Leber-Hagenau, „Worüber man in Polen lachte und lacht“, *Maske und Kothurn* 30/1, 1984, S. 115-130, hier S. 116.

dafür zu erhalten bzw. zu erteilen.¹³³⁷ Diese Gastspiele hätten sicherlich andere Spuren in den jeweiligen Theaterlandschaften hinterlassen, wären es etwa Werke marginalisierter Akteur_innen, freier Theaterensembles oder Produktionen des Pantomime, Figuren- und Objekttheaters und Zirkus gewesen. Diese aber sind nicht Teil der Gastspiele sowie der identitätspolitisch auszulegenden und theaterhistorisch begründeten Theaterfeierlichkeiten Mitte der 1950er und 1960er Jahre gewesen und daher wohl auch kulturpolitisch fern des sogenannten repräsentativen Theaters angesiedelt, so meine Folgerung.

Mit Blick auf die politische Situation Mitte der 1950er Jahre in Polen kann allerdings gesagt werden, dass der mit dem Polnischen Oktober entstandene, sich in gleicher Weise auf Kunst und Kultur in Polen auswirkende Liberalisierungsprozess die Gelegenheit zur Zusammenarbeit, respektive für die Durchführung von polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen, durchaus geboten hat. Zudem führen die Ereignisse um 1956 in Polen bzw. nach dem Polnischen Oktober zu einem Wendepunkt in der Wahrnehmung Polens im Ausland, im Kultur- wie im Theaterbereich. Das Bild von Polen stellt sich nach 1956 als das von einem „Land der Opposition“¹³³⁸ heraus, wie die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Mirosława Zielińska festhält. Im Wirkungsbereich dieser sich liberalisierenden polnischen Kunst- und Kulturszene, sowie auf österreichischer Seite in einer Phase des Wiederaufbaus eines unabhängigen demokratischen Staates, erfolgen im März und Mai 1956 Gastspiele des Wiener Burgtheaters in Polen und des Krakauer Stary Teatr in Österreich.

4.2.1 Gastspiel des Burgtheaters Wien im März 1956 in Polen

Das im März 1956 veranstaltete Gastspiel des Wiener Burgtheaters findet mit Auftritten in Krakau und Warschau statt.¹³³⁹ Warschau ist die zweite Station des Burgtheaterensembles. Die Gastauftritte sind eine der ersten des Ensembles in Polen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.¹³⁴⁰ Zur

1337 Vgl. Biuro Sekretariatu KC PZPR (Sekretariat des Zentralkomitees der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei, Abteilung Kultur und Wissenschaft), „Notatka w sprawie wyjazdu teatrów zagranicę” (Hinweis zu den Theaterreisen ins Ausland), Archiwum Dokumentacji Mechanicznej (Archiv der mechanischen Dokumentation), heute: Narodowe Archiwum Cyfrowe (Nationales Digitales Archiv), Warschau, 13.01.1956. Digitalisat verfügbar unter: <http://polona.pl/item/10877777/> (24.04.2021)

1338 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original „kraj sprzeciwu”. Mirosława Zielińska, „Polski dramat/teatr na niemieckojęzycznych scenach po 1956 r. – uwarunkowania transferu i odbioru”, *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/76> (24.04.2021)

1339 Verweise auf die 1956 veranstalteten Gastspiele des Burgtheaters in Polen finden sich bei: Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg”, S. 202-210; Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen”, S. 237-247; Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989”, S. 47; Edward Csátó, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego”, *Teatr* 5, 1956, S. 3-5.

1340 Meine Auswertung ergab keinen Hinweis auf ein im Zeitraum 1945-1955 gehaltenes Gastspiel des Wiener Burgtheaters in Polen. Vgl. dazu: Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1.

Aufführung gelangen zwei Inszenierungen: *Kabale und Liebe* (*Intryga i miłość*)¹³⁴¹ sowie *Das Konzert* (*Koncert*)¹³⁴². Für die Regie von *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller zeichnet der damalige Burgtheaterdirektor Adolf Rott verantwortlich. Mit Rott führt ein Akteur Regie, der auch schon vor 1945 am Burgtheater tätig gewesen ist, im ‚Dritten Reich‘ systemkonform agiert hat und darüber hinaus auch für die berühmt gewordene Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* verantwortlich zeichnet, mit der das Burgtheater 1955 feierlich eröffnet worden ist, wie Evelyn Deutsch-Schreiner festhält.¹³⁴³ Auch beim zweiten Stück des Gastspiels lassen sich direkte Bezüge zur Wiedereröffnungsfeier des Burgtheaters ziehen. Denn nicht nur feiert die Inszenierung von *Das Konzert* (Burgtheater-Gastspiel 1956 in Polen) am 5. Abend des Festprogramms zur Wiedereröffnung des Burgtheaters im November 1955 Premiere, sie ist auch als Festvorstellung anlässlich der Eröffnung der Europäischen Theaterausstellung 1955 in Wien zu sehen.¹³⁴⁴ Die inszenatorische Verantwortung für *Das Konzert* trägt der Regisseur, Schauspieler und Theaterleiter Ulrich Bettac, der der „illegalen SA-Brigade 6“¹³⁴⁵ angehört hat und nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs ans Deutsche Reich zum stellvertretenden Landesleiter der Reichstheaterkammer ernannt worden ist. 1938 hat er kurzfristig auch die Leitung des Burgtheaters inne gehabt.¹³⁴⁶ 1955 wird Bettacs Schaffen mit dem erstmals verliehenen „Ehrenring des Burgtheaters“¹³⁴⁷ noch vor der Eröffnung des Hauses gewürdigt. Der Zusammenhang der beiden Inszenierungen und Akteur_innen mit der feierlichen Eröffnung des Burgtheaters und der Europäischen Theaterausstellung 1955 bietet sich als Indiz dafür an, um die Auswahl dieser Produktionen für das Auslandsgastspiel des Burgtheaters zu erklären. Zugleich stellen sich Fragen nach der nationalsozialistischen Vergangenheit der beiden Akteure Bettac und Rott, war doch Rott zugleich Burgtheaterdirektor und die 1956 gehaltenen Gastspiele die ersten dieser Bühne in Polen nach dem Ende des Zweiten

1341 *Kabale und Liebe*: Premiere in Krakau: 18.03.1956; Premiere in Warschau: 19.03.1956. Gastspiel des Burgtheaters Wien in Krakau [genauer Theaterort bisher nicht eruierbar] und in Warschau am Teatr Polski. Regie: Adolf Rott; Text: Friedrich Schiller; Kostüme: Fritz Judtmann. *Kabale und Liebe* in der Inszenierung von Adolf Rott feierte am Burgtheater im Etablissement Ronacher am 9.05.1955 Premiere: Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 686 und 695.

1342 *Das Konzert*: Premiere in Krakau: 18.03.1956; Premiere in Warschau: 21.03.1956. Gastspiel des Burgtheaters Wien in Krakau [genauer Theaterort nicht eruierbar] und in Warschau am Teatr Polski. Regie: Ulrich Bettac; Text: Hermann Bahr; Bühne: Fritz Judtmann; Kostüme: Christiane Siebert-Molitoris. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 695.

1343 Vgl. Deutsch-Schreiner, „Franz Grillparzer und eine ‚Österreichische Nationaldramaturgie‘“, S. 195.

1344 *Das Konzert* feierte am 17.11.1955 am Burgtheater Wien im Rahmen der festlichen Wiedereröffnung am 5. Abend Premiere und wurde erneut als Festvorstellung zur Eröffnung der Europäischen Theaterausstellung 1955 am 20.11.1955 wiederaufgeführt. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 692-693.

1345 Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österr. Bundesverl. 1991, S. 158.

1346 Vgl. Ebenda, S. 158.

1347 Dermutz, *Das Burgtheater 1955-2005*, S. 182.

Weltkrieges. Auch kann an diesem Beispiel deutlich gemacht werden, dass ein Wiedereinsetzen von NS-Akteur_innen im Kulturbereich nach 1945 gängige Praxis war.¹³⁴⁸

4.2.1.1 Exkurs: ‚Blick aus Polen‘ auf die Wiener Theater- und Kulturlandschaft Mitte der 1950er Jahre. Edward Csátó und die Wiedereröffnung des Burgtheaters 1955

Die Ereignisse um die Wiedereröffnung des Burgtheaters werden Mitte der 1950er Jahre auch in Polen rezipiert. Der Theaterwissenschaftler, Journalist und Autor Edward Csátó¹³⁴⁹ greift in seinem anlässlich des Gastauftrittes des Burgtheaterensembles 1956 verfassten Artikels in der polnischsprachigen Theaterzeitschrift *Teatr* diese Feierlichkeit in Wien auf.¹³⁵⁰ In diesem mit „Na przyjazd teatru wiedeńskiego” („Zur Ankunft des Wiener Theaters”)¹³⁵¹ betitelten Beitrag legt Csátó den mit der Burgtheatereröffnung einhergehenden Impetus dar, ist doch gerade mit dieser Theaterbühne, wie die in Österreich wirkende Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler unterstreicht, der „Burgtheater-Mythos”¹³⁵² verbunden, der mit dem „Konstrukt einer österreichischen Identität”¹³⁵³ nicht zu trennen ist. International wird die Wiedereröffnung des

1348 Vgl. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, S. 166-265 (Kapitel III: Politbiographische Skizzen von Künstlereliten zwischen der Nähe zu NS-Machtträgern und Rechtfertigungsstrategien nach 1945). Im Kapitel 2.1.3 wurde bereits auf die Wiedereinsetzung von NS-Wissenschaftler_innen nach 1945 an Bildungsinstitutionen in Österreich thematisiert. Vgl. dazu Pfefferle/Pfefferle, *Glimpflich entnazifiziert*.

1349 Edward Csátó (1915/1920?-1968), Theaterwissenschaftler, Theaterhistoriker, Journalist und Autor. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/108081451>. Ende der 1940er wurde Csátó zum (stellvertretenden) Direktor im polnischen Ministerium für Kultur und Kunst (Abteilung für Theater, später Generaldirektion für Theater, Opern und Philharmonie und zentrale Leitung der Theater) ernannt. Der Slawist und damaliger Polen-Redakteur beim Deutschlandfunk, Karl Hartmann (*1923), nennt Csátó einen „marxistischen Theaterkritiker”. Hartmann, *Das Polnische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg*, S. 29. Csátó erhob in seiner Funktion als Direktor der ‚Generaldirektion der Theater, Opern und Philharmonien‘ Ende der 1940er Jahre „die Forderung, das Theater in Polen in die Propaganda für die Verwirklichung des Sechsjahresplanes (1950-55) einzuspannen”, so Hartmanns Argumentation. Ebenda, S. 23. Csátó war langjähriger Chefredakteur der Theaterzeitschrift *Teatr* (1952–1968) sowie Verfasser eines der ersten Werke über das zeitgenössische polnische Theater, welches ins Deutsche übersetzt wurde. Der Theaterwissenschaftler Wojciech Dudzik unterstreicht, dass der Vertrieb dieser übersetzten Werke, die als „Propagandamaterialien der polnischen Verlage bzw. Behörden galten”, über polnische Kulturinstitutionen abgehandelt wurde. Die Auflage war eher gering. Dudzik, „Das Bild des polnischen Theaters in der deutschen wissenschaftlichen Theaterliteratur der Nachkriegszeit”, S. 142. Zum Werk Csátós, vgl. Edward Csátó, *Das zeitgenössische polnische Theater*, Warschau: Interpress 1968 (Originaltitel: *Współczesny teatr polski*); Vgl. auch: Edward Csátó, *Polnisches Theater unserer Zeit*, Lampertheim: Schauble 1974 (Originaltitel: *Polski teatr współczesny: pierwszej połowy XX wieku*, Warschau: Polonia 1967).

1350 Vgl. Csátó, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego”, S. 3-5.

1351 Ebenda. Titel in Übersetzung der Verfasserin.

1352 Hilde Haider-Pregler, „Das Burgtheater- ‚Metapher für eine lebende Leiche‘”, in: Janke et al., *Elfriede Jelineks Burgtheater*, S. 87-101, hier S. 90. Haider-Pregler unterstreicht an dieser Stelle, dass der „Burgtheater-Mythos” kein Entstehungsdatum hat. Ebenda. Eine Veränderung ist in den 1930er Jahren festzumachen, da zu diesem Zeitpunkt, wie Elisabeth Grobeger festhält, der „Mythos der Repräsentation die Utopie der Aufklärung vollkommen überlagert”. Elisabeth Grobeger, „Burgtheater. Von der Utopie zum Mythos”, in: Janke et al., *Elfriede Jelineks Burgtheater*, S.307-318, hier S. 314. Vgl. auch: Hilde Haider-Pregler, „... Das Theater hört nie auf. Willi Forst’s Film vom Burgtheater”, *Modern Austrian Literature*, 32/4, 1999, S. 157–176.

1353 Haider-Pregler, „Das Burgtheater- ‚Metapher für eine lebende Leiche‘”, S. 90.

Burgtheaters 1955 im Jahre des Staatsvertrages rückblickend etwa als „austrian coronation“¹³⁵⁴ interpretiert. Edward Csató gewichtet sie in seinem Artikel als „spontanen Nationalfeiertag“.¹³⁵⁵ Seine Anmerkungen zu den 1955 stattgefundenen kulturellen Feierlichkeiten in Wien verbleiben nicht im rein deskriptiven Darlegen dieser Feier und des Festprogramms, sie greifen weiter. Denn Csató weist in seinem Vorbericht zum Burgtheaterauftritt in Polen 1956 auf die identitätspolitische Bedeutung hin, die diesen Feierlichkeiten in den 1950er Jahren in Österreich (und somit auch im Ausland) anhaftete. Csató kontextualisiert die Wiedereröffnungen des Burgtheaters und der Staatsoper als symbolträchtige Ereignisse und unterstreicht, dass gerade im Rahmen der Staatsoperneröffnung Musik nicht nur als Kunstgenuss gegolten hat, sondern zu einem bedeutenden Element der Nation stilisiert worden ist,¹³⁵⁶ hat doch bei der feierlichen Eröffnung der Wiener Staatsoper am 5. November 1955 der damalige Staatsoperndirektor Karl Böhm¹³⁵⁷ erklärt: „Eine höhere Macht hat unser Land ausersehen, Vaterland der großen klassischen Musik zu sein“.¹³⁵⁸ Dieses Zitat Böhms verdeutlicht nur zu gut, welche identitätspolitische Bedeutung der Eröffnungsfeier und kulturellen Institutionen wie dem Burgtheater und der Staatsoper gerade in den 1950er Jahren in Österreich zugesprochen worden ist. Andererseits gesteht Csató ein, dass der Stellenwert der Wiedereröffnungen außerhalb Österreichs schwer nachzuvollziehen sei.¹³⁵⁹ Trotz seiner Vermittlungstätigkeit die Leser_innenschaft in Polen als Vorbereitung auf den Auftritt des Burgtheaters mit der österreichischen Theaterlandschaft vertraut zu machen, findet Csató, dass erst ein längerer Aufenthalt in Österreich das Verständnis dieser identitätspolitisch aufgeladenen Ereignisse sowie der vor Ort sozialisierten Konventionen ermögliche; Betrachtungen und Einschätzungen, die auf eigenen Erfahrungen während eines Aufenthalts im Herbst 1955 in Wien beruhen.¹³⁶⁰

Die theatergeschichtlichen Erläuterungen zu Theater in Österreich, lässt Csató schwerpunktmäßig um das Burgtheater und dessen Prestigecharakter kreisen. Er skizziert ein Bild des Burgtheaters und seiner Protagonist_innen, das Motive der Rede des ehemaligen Burgtheaterdirektors Raoul Aslan¹³⁶¹

1354 Ebenda. S. 91.

1355 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „jako spontaniczne święto narodowe“. Vgl. Csató, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, S. 3.

1356 Vgl. Ebenda.

1357 Karl Böhm (1894-1981); Dirigent. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118512528>. Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Schaffen Karl Böhms und den Wiener Philharmonikern im Nationalsozialismus, vgl. Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.

1358 „Die Wiener Staatsoper - Neueröffnung 1955“. In: Austria-Forum. Online verfügbar. URL: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Institutionen/Die_Wiener_Staatsoper-_Wiederer%C3%B6ffnung_1955 (Zugriff: 08.06.2020)

1359 Vgl. Csató, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, S. 4.

1360 Vgl. Ebenda, S. 3.

1361 Raoul Aslan (1886-1958); Schauspieler, Burgtheaterdirektor 1945-1948, Ehrenmitglied des Burgtheaters. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118504681>. Zur Tätigkeit Aslans vor 1945, vgl. Rathkolb, *Führertreu und*

(Direktor von 1945-1948), der in der „Gottbegnadeten-Liste“ (Führerliste) der wichtigsten Künstler_innen des NS-Staates angeführt ist,¹³⁶² zum ersten Auftritt des Burgtheaterensembles in der Ausweichspielstätte im Ronacher im April 1945 aufgreift,¹³⁶³ in der dieser den schon seit Jahrhunderten andauernden „Weltruhm des Burgtheaters“¹³⁶⁴ betont. Csató schmälert in seinen Ausführungen die von Aslan hochgehobene Reputation des Burgtheaters keineswegs, drückt der Theaterhistoriker in seinem Bericht doch seine Wertschätzung und Vorfreude auf die von ihm so geschätzten Wiener Schauspieler_innen aus, die er in Kürze bei ihrem Gastauftritt in Polen 1956 nochmals erleben wird dürfen.¹³⁶⁵ Im Speziellen spricht er seine Hochachtung für den Schauspieler Werner Krauß¹³⁶⁶ aus, den er bei seinem Wien-Besuch als König Philipp II. in *Don Carlos* in der Regie von Josef Gielen 1955 in einer Aufführung im wiedereröffneten Burgtheater erleben hat können.¹³⁶⁷ Csató beschreibt Krauß als Koryphäe der Schauspielkunst und unterstreicht die Begegnung mit ihm als denkwürdigen Moment.¹³⁶⁸ Ausgeblendet werden dabei, wie Csató selbst gesteht, Krauß „Ansichten der Gegenwart“¹³⁶⁹, die auch Krauß Nennung auf der „Gottbegnadeten-Liste“ (Führerliste)¹³⁷⁰ und seine „prominente Stellung im Kulturleben des ‚Dritten Reichs‘“¹³⁷¹ unerwähnt lassen, auf die der Zeithistoriker Oliver Rathkolb verweist.

gottbegnadet, S. 220-235.

1362 Vgl. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, S. 23.

1363 Rede von Raoul Aslan im Ronacher am 30.04.1945 anlässlich der Premiere von *Sappho* – es war eine Wiederaufnahme der Inszenierung *Sappho*, die schon am 21. August 1943 Premiere gefeiert hatte. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 629-630.

1364 Rede von Raoul Aslan im Ronacher am 30.04.1945, zit. n. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 629-630. Aslan führt in seiner Rede vor dem Premierenpublikum weiter aus: „Das Burgtheater tritt heute in einem neuen Rahmen vor Sie. Das alte Haus am Ring weist schwere äußerliche und innere Wunden auf und wird längere Zeit nicht bespielbar sein. So schmerzlich dies für uns alle auch ist, müssen wir uns doch vor Augen halten, daß der Weltruhm des Burgtheaters, lange bevor es in jenes ‚Haus‘ gezogen ist, schon bestanden hat und daß es daher unsere vordringlichste Aufgabe ist, den Verpflichtungen seines alten Ruhmes nachzukommen, selbst wenn dies unter rein äußerlich veränderten Umständen geschieht. Das Burgtheater ist eine Idee, und sie ist verkörpert in seinen Künstlern, in seinen Arbeitern und nicht zuletzt in seinem Publikum. Damit die Idee jedoch lebendig bleibe, muß sie wirken und Zeugenschaft ablegen“. Ebenda, S. 629-630.

1365 Vgl. Csató, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, S. 5.

1366 Werner Krauß (1884-1959); Schauspieler. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118715828>. Seit 1933 Ensemblemitglied des Wiener Burgtheaters, Reichskultursenator. Er wirkte am Burgtheater u.a. als ‚Shylock‘, antisemitisch karikiert, in der Inszenierung *Der Kaufmann von Venedig* (1943) in der Regie von Lothar Muthel. 1945 (bis 1948) Auftrittsverbot; ab 1948 bis zu seinem Tod wieder am Burgtheater tätig. Krauß war Träger des Iffland-Rings, Ehrung 1954. Vgl. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, S. 304-305. Vgl. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, S. 251.

1367 Hier könnte es sich aber auch um die Premiere von *Don Carlos* am 2. Abend der festlichen Wiedereröffnung des Burgtheaters gehandelt haben, die am 22.10.1955 stattfand. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 691. Zur Inszenierung *Don Carlos* (*Don Karlos*) 1955, vgl. Beate Hochholding-Reiterer, „Schiller und das Wiener Burgtheater. Don Karlos-Inszenierungen 1938 und 1955 als Beispiele“, in: Anne Feler (Hg.), *Friedrich Schiller in Europa: Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2013, S. 85-102.

1368 Vgl. Csató, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, S. 5.

1369 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „jego poglądy na współczesności“. Ebenda.

1370 Vgl. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, S. 304-305.

1371 Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, S. 251.

Diese Huldigung der Burgtheaterschauspieler_innen seitens Edward Csátós unterstreicht die auch außerhalb Österreichs verbreitete Ansicht des Burgtheaters als „Olymp der Schauspielkunst“¹³⁷². In seinem Artikel zum Gastspiel in Polen ist gar von Impulsen die Rede, die vom Burgtheater gesendet werden und die polnische Theaterlandschaft nachhaltig beeinflussen könnten.¹³⁷³

Zusätzlich findet eine weitere Begebenheit der Wiener Kulturlandschaft von 1955 bei Csató Erwähnung, die die Kontexte um das 1956 gehaltene Gastspiel des Burgtheaters in Polen erweitert. Es handelt sich dabei um die in Wien veranstaltete Europäische Theaterausstellung 1955, die Csató zum Anlass seines Wien-Besuchs gemacht hat,¹³⁷⁴ ist diese internationale Veranstaltung während der „Flitterwochen der Unabhängigkeit Österreichs“¹³⁷⁵, so Csató, doch ganz im Zeichen der Feierlichkeiten zur Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper gestanden.¹³⁷⁶ Organisiert wird die Europäische Theaterausstellung 1955 unter der wissenschaftlichen Leitung von Heinz Kindermann, Margret Dietrich (Institut für Theaterwissenschaft) und Franz Hadamowsky (Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek) mit dem Patronat des Unterrichtsministers Heinrich Drimmel sowie des Wiener Bürgermeisters Franz Jonas.¹³⁷⁷ Anhand der parallel zu den Wiedereröffnungsfeierlichkeiten verlaufenden Theaterausstellung, wird abermals deutlich, welche „Rolle [...] sich das den Staatsvertrag feiernde, auf seine kulturelle Tradition pochende Österreich weltpolitisch“¹³⁷⁸ zuschreibt, wie Hilde Haider-Pregler betont. Bürgermeister Jonas sieht die Theaterausstellung als „künstlerisches Ereignis ersten Ranges“¹³⁷⁹; für den Organisator der Ausstellung Heinz Kindermann ist sie gar ein „Weltereignis der Theaterwissenschaft“.¹³⁸⁰

Wie im Katalog zur Ausstellung deutlich wird, sind Gegenstände und Inhalte der Ausstellung in Themen wie „Magie der Maske“¹³⁸¹ sowie in theaterhistorische Epochen gegliedert, die

1372 Haider-Pregler, „Das Burgtheater- „Metapher für eine lebende Leiche“, S. 91.

1373 Csató greift für diese Anmerkung scheinbar einen Gedanken von Johann Wolfgang Goethe auf, wenn er betont: „Goethe hat Recht, wenn er sagt, dass derjenige, der den Künstler verstehen will, sich in dessen Land begeben sollte. Wir jedoch erwarten etwas anderes: dass dieser Besuch – abgesehen vom künstlerischen Vergnügen [...] – es uns gestatten wird, uns selbst sowie unsere Probleme besser verstehen zu können“. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „Albowiem ma rację Goethe, mówiąc, że kto chce zrozumieć artystę, powinien udać się w jego kraje. My zaś spodziewamy się czegoś innego: że ta wizyta, poza przyjemnością artystyczną [...] – pozwoli nam lepiej zrozumieć nas samych i nasze problemy“. Csató, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, S. 3.

1374 Vgl. Ebenda.

1375 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „w miodowych miesiącach niepodległości państwa austriackiego“. Ebenda, S. 4.

1376 Vgl. Hilde Haider-Pregler, „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, in: Margarete Grandner/Gernot Heiss/Oliver Rathkolb (Hg.), *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, Innsbruck: StudienVerlag 2005, S. 137–155, hier S. 152-153.

1377 Vgl. Kindermann/Hadamowsky (Hg.), *Europäische Theaterausstellung*.

1378 Haider-Pregler, „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, S.153.

1379 Geleitwort des Bürgermeister Franz Jonas, siehe dazu: Kindermann/Hadamowsky (Hg.), *Europäische Theaterausstellung*, S. 11.

1380 Heinz Kindermann, „Europäische Theaterausstellung 1955“, *Maske und Kothurn* 1, 1956, S. 81-92, hier S. 81.

1381 Kindermann/Hadamowsky (Hg.), *Europäische Theaterausstellung*, S. 25.

schwerpunktmäßig westeuropäische Theatergeschichte(n) behandeln.¹³⁸² Eine weitere Einteilung der Ausstellungsräumlichkeiten der Europäischen Theaterausstellung ist damals über nationale Kategorien erfolgt. In dieser Gruppierung finden sich auch Archivalien aus Theatersammlungen in Polen, in der sogenannten „Polnischen Abteilung“¹³⁸³, die dem polnischen Theater gewidmet ist. Diesem von dem Theaterhistoriker Zbigniew Raszewski¹³⁸⁴ konzipierten Bereich zugehörige Objekte zur polnischen Theatergeschichte sind erstmals in Wien ausgestellt worden.¹³⁸⁵

4.2.2 Gastspiel des Stary Teatr im Mai 1956 in Wien

Ein Jahr nach der Europäischen Theaterausstellung 1955 mit einem Ausstellungsraum – der ‚polnischen Abteilung‘ – in Wien sowie zwei Monate nach den Auftritten des Burgtheaters im März 1956 in Polen geht der polnisch-österreichische ‚Nationaltheater‘-Austausch in eine weitere Runde. Denn bereits im Mai 1956 gastiert das Stary Teatr in Wien, dessen Reise im Gegenzug zu den Gastspielen des Wiener Burgtheaters in Warschau und Krakau konzipiert worden ist, wie Edward Csató als auch Alexander K. Tolnay erklären.¹³⁸⁶ Sowohl in Csátós bereits zitiertem Artikel von 1956 als auch in Tolnays 1973 an der Universität Wien eingereichten Dissertation fehlt allerdings der Hinweis, dass das Gastspiel des Stary Teatr im Zusammenhang mit den Wiener Festwochen 1956 gestanden haben muss.¹³⁸⁷ Dies belegt ein kurzer Hinweis in der im Jubiläumsband *Wiener Festwochen 1951-2001* abgedruckten Chronik.¹³⁸⁸ Das dort angegebene Aufführungsdatum des Gastspiels ist jedoch außerhalb des Wiener Festwochen Zeitraums programmiert gewesen, der 1956 von 2. Juni bis 24. Juni gedauert hat.¹³⁸⁹ Das Stary Teatr hat bereits am 23. und 26. Mai mit zwei

1382 Vgl. Ebenda, S. 25-74.

1383 Vgl. Zbigniew Raszewski, *Europäische Theaterausstellung: Polnische Abteilung. Wien, Herbst 1955*, Warszawa: Drukarnia Naukowa 1955.

1384 Zbigniew Raszewski (1925-1992); Raszewski war zum Zeitpunkt der Europäischen Theaterausstellung 1955 in der Theaterabteilung des Staatlichen Kunstinstituts in Warschau tätig. Das 2006 gegründete Theaterinstitut in Warschau trägt seinen Namen: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Vgl. Dorota Buchwald, „Zbigniew Raszewski“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/9502/zbigniew-raszewski> (24.04.2021).

1385 Vgl. Raszewski, *Europäische Theaterausstellung: Polnische Abteilung*, S. 3. Raszewski organisierte die ‚Polnische Abteilung‘ der Europäischen Theaterausstellung 1955 unter Mitwirkung von Barbara Król und Stanisław Zamecznik. Die Ausstellungsgegenstände dieser Abteilung sollten den Besucher_innen auch bei einer flüchtigen Besichtigung Informationen zu Theater in Polen vermitteln, beschreibt Zbigniew Raszewski das Konzept der ‚Polnischen Abteilung‘. Vgl. Ebenda.

1386 Vgl. Csató, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, S. 3-5. Siehe auch: Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 109. 100 Jahre zuvor ist ebenfalls ein Gastspiel eines Theaterensembles aus Krakau in Wien festzumachen. Nach Kindermann und Hadamowsky war es 1856 das Krakauer Stadttheater. Vgl. Kindermann/Hadamowsky (Hg.), *Europäische Theaterausstellung*, S. 193.

1387 Laut Tolnay war das 1956 abgehaltene Gastspiele des Stary Teatr das „erste Gastspiel aus einem Ostblock-Staat seit Unterzeichnung des Staatsvertrages“. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 109.

1388 Vgl. Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 278.

1389 Vgl. Ebenda, S. 277.

Inszenierungen am Akademietheater Wien gastiert. Dieser Gastauftritt wird nun fortführend im Kontext der Gastspiele in den 1950er und 1960er Jahren betrachtet und ausgeführt, auch weil dieser in engem Zusammenhang mit dem zuvor erfolgten Auftritten des Burgtheaters in Polen sowie den folgenden Gastspielen in den 1960er Jahren steht.

Im Mai 1956 werden vom Ensemble des Sary Teatr zwei Stücke am Akademietheater Wien aufgeführt, die bereits in Krakau Premiere gefeiert haben. Darunter die Inszenierung von *Sommer in Nohant* (*Lato w Nohant*)¹³⁹⁰ von Jarosław Iwaszkiewicz¹³⁹¹ in der Regie von Roman Zawistowski.¹³⁹² Das Bühnenbild dieser Inszenierung hat kein geringerer als der renommierte Künstler, Regisseur und Leiter des legendären Theaters „Cricot 2”¹³⁹³ Tadeusz Kantor gestaltet. Und für die musikalische Darbietung ist die bekannte Pianistin Regina Smendzianka (1924-2011), Preisträgerin des 4. Internationalen Chopin-Wettbewerbs von 1949, mit den Akteur_innen des Sary Teatr (Dramaturg, Bühnenbildner, Schauspieler_innen, technisches Personal) mitgereist,¹³⁹⁴ behandelt doch das Stück *Sommer in Nohant* den Aufenthalt des Pianisten und Komponisten Frédéric Chopin (1810-1849) in den 1840er Jahren auf dem Anwesen des Schriftstellers George Sand (1804-1876) in Nohant-Vic, Frankreich.

Das zweite Stück mit dem das Sary Teatr in Wien auftritt, ist *Mädchenschwüre* (*Śluby panińskie*)¹³⁹⁵ von Aleksander Fredro, ein Lustspiel in fünf Akten; Roman Zawistowski führt auch bei diesem Stück Regie. Die Komödie des „polnischen Molière”, Aleksander Fredro, überzeugt auf „lebendige und spritzige”¹³⁹⁶ Art, wie Alexander K. Tolnay betont. Er beschreibt das Schauspiel

1390 *Sommer in Nohant* (*Lato w Nohant*): Aufführungen am 23.05. und 25.05.1956 am Akademietheater Wien. Gastspiel des Sary Teatr, Kraków. Regie: Roman Zawistowski; Text: Jarosław Iwaszkiewicz; Bühne und Kostüme: Tadeusz Kantor. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 696; Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg”, S. 202-210. Premiere von *Lato w Nohant* am Sary Teatr: 7.05.1955, vgl. „Lato w Nohant”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20350/lato-w-nohant> (24.04.2021)

1391 Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980); Autor und Dramaturg. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118925067>

1392 Roman Zawistowski (1902-1987), Regisseur und von 1954 bis 1957 Direktor und künstlerischer Leiter des Sary Teatr, vgl. „Roman Zawistowski”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/osoby/6834/roman-zawistowski> (24.04.2021)

1393 Das „Teatr Cricot 2” (Theater Cricot 2) ist 1955 von Tadeusz Kantor, der Künstlerin Maria Jarema (1908-1958) und dem Maler und Bühnenbildner Kazimierz Mikulski (1918-1998) in Krakau gegründet worden. Aus dieser experimentellen Theatergruppe gingen international bedeutende Produktionen wie u.a. *Umarla klasa* (*Die tote Klasse*, 1975), *Niech szczerą artyści* (*Die Künstler sollen krepieren*, 1985) oder Kantors letztes Stück, *Dziś są moje urodziny* (*Heute ist mein Geburtstag*, 1991), hervor, vgl. bspw. Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, London [u.a.]: Routledge 2010.

1394 Vgl. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen”, S. 109.

1395 *Mädchenschwüre* (*Śluby panińskie*): Aufführungen am 24.05. und 26.05.1956 am Akademietheater Wien. Gastspiel des Sary Teatr Kraków am Akademietheater. Regie: Roman Zawistowski; Text: Aleksander Fredro; Bühne: Andrzej Stopka. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 696; Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg”. S. 202-210. Premiere am Sary Teatr: 1.04.1956. Vgl. „Śluby panińskie”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7519/sluby-panińskie> (24.04.2021).

1396 Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen”, S. 111.

salopp als „hie und da [...] ungewohnt“.¹³⁹⁷ Der Journalist der *Arbeiter-Zeitung* Hans Heinz Hahnl, der den Autor des Stücks als „klassischen Komödiendichter der Polen“¹³⁹⁸ betrachtet, unterstreicht den „etwas antiquierten Darstellungsstil [...] der polnischen Gäste aus Krakau“.¹³⁹⁹ Aber, so folgert Hahnl, seine Kritik habe sprachliche Hintergründe. Er hat „den Gesten erhöhtes Augenmerk zuwende[n]“¹⁴⁰⁰ müssen, da er den Dialogen in polnischer Sprache nicht folgen habe können und sich allein auf den körperlichen Ausdruck und die Darbietung der Schauspieler_innen in seiner Rezension beziehen hat können. So darf angenommen werden, dass auch das Stück des Vorabends (*Sommer in Nohant*), dem von Tolnay gerade was das Bühnenlicht anbelangt, eine ungewohnte Regie zugemessen wird, in polnischer Sprache aufgeführt worden ist, was die Rezeption für das deutschsprachige Publikum erschwert haben muss.¹⁴⁰¹ Aus Kritiken der österreichischen Presse ist herauszulesen, dass die in Wien gezeigten Produktionen des Stary Teatr nicht überzeugt haben. So schreibt Herbert Mühlbauer im *Kurier*, dass „ein recht harmloses, von Politik und Weltanschauung ungetrübtes Repertoire“¹⁴⁰² präsentiert worden ist. Die Erwartungen der Kritiker_innen haben wohl darauf abgezielt, über die Gastauftritte des Theaterensembles etwas von den politischen Verhältnisse in der Volksrepublik Polen erfahren zu können.

Die Vereinbarungen über den Auftritt des Stary Teatr in Wien sind bereits während des Aufenthalts des Burgtheaters im März 1956 in Polen vom damaligen Burgtheaterdirektor Adolf Rott getroffen worden, notiert Tolnay;¹⁴⁰³ eine Information, die sich ebenso bei der Publizistin, Theater- und Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin Gerda Leber-Hagenau findet.¹⁴⁰⁴ Sie hebt hervor, dass vor allem das Gastspiel *Sommer in Nohant* eigens für sie von Adolf Rott organisiert worden ist, hat sich doch die in Łódź geborene und an der Universität Wien bei Rudolf Jagoditsch (Slawistik) sowie bei Heinz Kindermann (Theaterwissenschaft) studierende Leber-Hagenau seit dem Ende der 1940er Jahre in ihren Publikationen der Literatur und dem Theater Polens verschrieben.¹⁴⁰⁵ Gerda

1397 Ebenda

1398 Hans Heinz Hahnl, „Romantisches Theater aus Krakau“, *Arbeiter-Zeitung*, 26.05.1956, S. 6.

1399 Ebenda.

1400 Ebenda.

1401 Vgl. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 111. Vgl. auch: Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 696.

1402 Herbert Mühlbauer, o.T., *Neuer Kurier*, 25.05.1956, S. o.A., zit. n. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 112.

1403 Vgl. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 109

1404 Vgl. Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, S. 206. So zitiert Leber-Hagenau in diesem Kontext Adolf Rott: „Das haben wir extra für sie veranstaltet, gnädige Frau“. Ebenda. Dieses Zitat sowie der Umstand ein Gastspiel für Leber-Hagenau zu organisieren, unterstreichen die Position, die ihr seit den 1950er Jahren als angehende Vermittlerin zwischen ‚Ost und West‘ (in der Argumentation jener Jahre gesprochen) zukam.

1405 Zur Biografie Gerda Leber-Hagenaus siehe u.a.: Krzysztof A. Kuczyński/Dorota Kucharska (Hg.), *Gerda Leber-Hagenau a stosunki polsko-austriackie w XX wieku*, Toruń: Marszałek 1998. Zu eigenen Angaben zu ihrer Person vgl. Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, S. 202. Der Teilnachlass Leber-Hagenaus befindet sich in der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus Wien. Signatur: N1.54.

Leber-Hagenau zeichnet für zahlreiche Übersetzungen ‚polnischer‘ Dramatiker_innen verantwortlich, insbesondere für die Werke Roman Brandstaetters und Adam Mickiewiczs, eines der namhaftesten Nationaldichter der Polnischen Romantik. Die zahlreichen Unternehmungen in der Vermittlung von ‚Literatur aus Polen‘ machen Leber-Hagenau zur „Botschafter[in] der polnischen Literatur in den deutschsprachigen Ländern“¹⁴⁰⁶, wie es der Germanist Krzysztof A. Kuczyński ausdrückt, der ihr die Stellung der „bedeutenden österreichischen Mittlerin der polnischen Literatur“¹⁴⁰⁷ zuweist.

Zu unterstreichen ist, dass das Engagement des Burgtheaterdirektors Adolf Rott, repräsentative Theaterbühnen Europas (wie das Sary Teatr) nach Wien einzuladen, nicht alleine der Person Leber-Hagenau und der Wertschätzung ihrer Profession gegolten hat, es sind darüber hinaus auch repräsentative Aspekte ausschlaggebend gewesen, ist doch Adolf Rott in seiner Direktion (1954 bis 1959) maßgeblich am Wiederaufbau des Burgtheaters am Ring beteiligt. Und im Programmheft zum Gastspiel des Sary Teatr in Wien 1956 formuliert er das Interesse am gegenseitigen Theateraustausch wie folgt: „Der berufliche Kontakt soll das gegenseitige Verstehen fördern und die unserer Kunst innewohnende Macht dokumentieren.“¹⁴⁰⁸ Und der Dramaturg und Schriftsteller Friedrich Schreyvogel¹⁴⁰⁹, den die Literaturwissenschaftlerin Karin Gradwohl-Schlacher als einen der „Vorzeigeautor[en] des Austrofaschismus“¹⁴¹⁰ bezeichnet und der gemeinsam mit Rott die Doppelintendanz des Burgtheaters von 1954 bis 1959 inne hat,¹⁴¹¹ betont, dass „Rott wollte, daß das Burgtheater auch in der allgemeinen Diskussion über Kulturpolitik und Zeitgeschichte mitspreche.“¹⁴¹² Auch habe das Burgtheater im Zuge seines Auslandsauftritts in Polen 1956 „schon viele Jahre vor dem gegenwärtigen neuen Tauwetter an einem Ziel der großen Politik mitgearbeitet“.¹⁴¹³ Die am Wiener Burgtheater um die Wiedereröffnung des Hauses Mitte der 1950er Jahre veranstalteten Gastspiele sind demnach auch in einen politischen Kontext zu rücken.¹⁴¹⁴ Auch

1406 Krzysztof A. Kuczyński, „Vorwort. Der Schatz aus einer Renaissance-Truhe“, in: Gerda Hagenau, *Zwischen deutscher und polnischer Literatur. Vorträge, Aufsätze, Interviews, Laudationes*, Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 7-10, hier S. 7.

1407 Krzysztof A. Kuczyński, „Gerda Leber-Hagenau o Łodzi i literaturze polskiej w Austrii“, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica* 2, 2000, S. 127-137, hier S. 137. <http://hdl.handle.net/11089/8099>

1408 Adolf Rott, o.T., Programmheft zum Gastspiel des Sary Teatr ‚Sommer in Nohant‘ und ‚Mädchenschwüre‘, 23.-26.05.1956, S. o.A., zit. n. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 109.

1409 Friedrich Schreyvogel (1899-1976), Schriftsteller, Publizist, Dramaturg; GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/119549247>. Schreyvogel war seit 1934 Mitglied der illegalen NSDAP in Österreich. Vgl. Uwe Baur/Gradwohl-Schlacher, *Literatur in Österreich 1938-1945*. Bd. 4, S. 741.

1410 Karin Gradwohl-Schlacher, „Ein ‚ostmärkisches‘ Sittenbild: Die Causa Max Stebich“, in: Uwe Baur/Karin Gradwohl-Schlacher/Sabine Fuchs (Hg.), *Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus*, unter Mitarb. v. Helga Mitterbauer, Wien [u.a]: Böhlau 1998, S. 124-144, hier S. 128.

1411 Vgl. Dermutz, *Das Burgtheater 1955-2005*, S. 183-184.

1412 Friedrich Schreyvogel, *Das Burgtheater. Wirklichkeit und Illusion*, Wien: Speidel 1965, S. 178.

1413 Ebenda, S. 187.

1414 Vgl. Elisabeth Stigler, „Adolf Rott: Burgtheaterdirektor von 1954 - 1959 (Unter Berücksichtigung der Wiedereröffnung des neuen Burgtheaters am Ring 1955)“, Diss., Univ. Wien 1983, S. 134-155.

waren neben dem Stary Teatr in diesen Jahren auch das schwedische Nationaltheater (Kungliga Dramatiska Teatern) aus Stockholm, die Scala (Teatro alla Scala) aus Mailand sowie das Nationaltheater (Nationaltheatret) aus Oslo zu Gast am Burgtheater.¹⁴¹⁵

4.2.3 Gastspiel des Teatr Narodowy im Oktober 1965 in Wien

Gastspiele im Kontext des polnisch-österreichischen ‚Nationaltheater‘-Austauschs finden auch 1965 statt.¹⁴¹⁶ Dieses Mal gastiert das Teatr Narodowy (Nationaltheater Warschau) in Wien. Sein Gastspiel im Oktober desselben Jahres kann als Weiterführung der bereits in den 1950er Jahren abgehaltenen polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen zwischen dem Burgtheater und dem Stary Teatr betrachtet werden. Die Theaterwissenschaftlerin Anna Milanowski unterstreicht, dass diese Fortsetzung und gerade polnisch-österreichische Theaterbeziehungen der 1960er Jahre durch die seit 1955 im österreichischen Bundesgesetz verankerte „immerwährende Neutralität“¹⁴¹⁷ unterstützt worden sind.¹⁴¹⁸ Darüber hinaus besteht laut Milanowski zwischen Polen und Österreich eine „traditionell gute Beziehung [...] ohne historische Belastung im polnischen kollektiven Bewusstsein“¹⁴¹⁹, was die kulturelle Zusammenarbeit zwischen Polen und Österreich begünstigen würde; ein meiner Ansicht nach für polnisch-österreichische Theaterbeziehungen nicht unwesentlicher, aber zu diskutierender Aspekt. Anzuzweifeln ist Milanowskis Aspekt von der historischen Unbelastetheit dieser Beziehungen. Schließlich bleibt damit die Rolle Österreichs im Nationalsozialismus sowie bei den Teilungen Polens im 18. Jahrhundert unbeachtet.¹⁴²⁰

Eine institutionelle und außenkulturpolitische Neuerung für die Durchführung kultureller Beziehungen zwischen Polen und Österreich besteht Mitte der 1960er Jahre zudem in der Gründung des Österreichischen Kulturinstituts in Warschau, handelt es sich doch dabei um das erste Kulturinstitut des österreichischen Außenministeriums, das in einem Land des Warschauer Paktes

1415 Vgl. Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 109-110; Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 696-697.

1416 Ein Jahr zuvor, 1964, gastierte das „Teatr Żydowski im. Estery Racheli i Idy Kamińskich w Warszawie“ (Jüdische Theater Warschau) auf Initiative der Israelitischen Kultusgemeinde Wien mit zwei Aufführungen am Theater an der Wien. Darunter die Inszenierungen *Sender Blank* nach Sholem Aleykhem und in der Regie von Jakub Rotbaum. Siehe Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/7317> sowie *Mirele Efros* von Jakob Gordin in der Regie von Ida Kamińska. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/10585>. Vgl. dazu: Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 112.

1417 Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, „Bundesverfassungsgesetz vom 26. Oktober 1955 über die Neutralität Österreichs“, Nr. 211/1955, 26.05.1955, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung/Bundesnormen/10000267/Neutralit%20c3%a4tsgesetz%20c%20Fassung%20vom%2006.05.2021.pdf> (24.04.2021)

1418 Vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 47.

1419 Ebenda.

1420 Auch enthalten österreichische Medien wie Theaterkritiken zu ‚Theater aus Polen‘, wie bereits im Fallbeispiel zu den Wiener Festwochen dokumentiert, diskriminierende und stereotypisierende Bemerkungen, die eine friktionsfreie Beziehung in Frage stellen lassen.

gegründet worden ist.¹⁴²¹ Den Empfang am 19. März 1965 hat der damalige österreichische Unterrichtsminister Theodor Piffl-Perčević¹⁴²² abgehalten, der zu dieser feierlichen Eröffnung extra nach Warschau gereist ist.¹⁴²³ Und auch in Wien finden Mitte der 1960er Jahre eine Reihe von Veranstaltungen statt, die Beispiele eines regen internationalen und polnisch-österreichischen Kulturaustauschs dieser Jahre sind. So das von der Österreichischen Gesellschaft für Literatur veranstaltete erste internationale Round-table-Gespräch, ein als solcher bezeichneter Theaterkongress Ost-West, der unter dem Titel „Theater der Gegenwart – Gegenwart des Theaters“¹⁴²⁴ im März 1965 in Wien stattgefunden hat. Die zahlreichen Berichterstattungen in österreichischen Medien zu diesem Theaterkongress – ein „internationale[s] Kulturgespräch zwischen West und Ost“¹⁴²⁵, wie Gotthard Böhm in *Die Presse* schreibt – unterstreichen die Bedeutung dieser vermittelnden kulturellen Veranstaltung gerade in den 1960er Jahren und im Kontext des Ost-West-Konflikts.¹⁴²⁶ In den Presseartikeln sind ebenso Wortmeldungen der internationalen Teilnehmer_innen dieses Gesprächs festgehalten, die das Interesse am gemeinsamen Diskurs aus ihrer Perspektive verdeutlichen;¹⁴²⁷ darunter Statements von Persönlichkeiten wie Erwin Axer, Martin Esslin, Fritz Hochwälder, Jan Kott oder Heinrich Schnitzler.¹⁴²⁸ Der in Warschau geborene Theaterwissenschaftler, -theoretiker und Autor Kott wird darin mit folgenden Worten zitiert, die den Konsens dieser Veranstaltung 1965 untermauern: „Es geht nicht um einen Dialog zwischen Ideologen, es geht um ein Gespräch zwischen Individualisten. Es lebe das Gespräch!“¹⁴²⁹ Der Veranstaltungsort Wien scheint sich für diese Veranstaltung jedenfalls als günstiger Ort des Dialogs erwiesen zu haben, wenn in der österreichischen Presse resümiert wird: „Die Grenzen

1421 Vgl. Ebenda S. 156. Burka hebt hervor, dass die Eröffnung des Österreichischen Kulturinstituts in Warschau in Polen nicht nur positiv gedeutet wurde. Denn der Nachklang der Eröffnung in der Presse in Österreich erweckte in Polen den Eindruck, Österreich würde „das Terrain der Neutralität“ verlassen, da die nun institutionalisierten außenkulturpolitischen Tätigkeiten Österreichs in Polen als Tätigkeiten eines „Agenten“ eingestuft wurden. Ebenda, S. 166.

1422 Theodor Piffl-Perčević (1911-1994); österreichischer Politiker (ÖVP) und Jurist. Piffl-Perčević war von 1964 bis 1969 Unterrichtsminister. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118742515>

1423 Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 165.

1424 Vgl. Ursula Ebel/Holger Englerth, „Inszenierung: Ost Roman West. Das II. Round-Table-Gespräch der Österreichischen Gesellschaft für Literatur: Unser Jahrhundert und sein Roman (25.–27. Oktober 1965)“, in: Günther Stocker (Hg.), *Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945–1968)*, unter Mitarb. v. Stefan Maurer, Wuppertal: Arco 2014, S. 67-100, S. 68.

1425 Gotthard Böhm, „Diskussion der Individualisten. Wiener Round-table Gespräch über Theater der Gegenwart öffnet Fenster nach West und Ost“, *Die Presse*, 25.03.1965, S. 6.

1426 Auch das Europagespräch 1965 im Rahmen der Wiener Festwochen widmete sich dem Thema „Brücken zwischen West und Ost. Europa in Koexistenz oder Kooperation?“, Amt für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung (Hg.), *Europa-Gespräch 1965. Brücken zwischen West und Ost*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1965 (= Wiener Schriften, 23).

1427 Vgl. Böhm, „Diskussion der Individualisten“, S. 6. Martin Esslin wird in diesem Artikel folgendermaßen zitiert: „[E]s hätten sich außerordentlich fruchtbare Kontakte ergeben“. Ebenda.

1428 Eine Übersicht der teilnehmenden Personen ist auf der Website der Österreichischen Gesellschaft für Literatur ersichtlich, Österreichische Gesellschaft für Literatur, „Österreichische Gesellschaft für Literatur: Programme ab 1961“, <http://www.ogl.at/nc/archiv/programme-ab-1961/archive/1965/03-04/#1087evt> (24.04.2021).

1429 Böhm, „Diskussion der Individualisten“, S. 6.

zwischen West und Ost sind überbrückbar. Dies klargemacht zu haben, ist der bemerkenswerte Erfolg des Theaterkongresses, der Wien in der Rolle eines ‚Brückenbauers‘ Beifall von allen Seiten brachte“.¹⁴³⁰

Eine eindeutig andere Perspektive wird hingegen im Rahmen der vom Wiener Institut für Theaterwissenschaft in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft Ost organisierten Theaterausstellung „Theater in Polen“¹⁴³¹ zwei Jahre zuvor, 1963, deutlich, erklärt doch der damalige Sektionsleiter des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, Alfred Weikert, in seinen einleitenden Worten zu Beginn des Ausstellungskatalogs:

„Ich bin der Meinung, daß gerade auf dem Gebiete der Kultur, das heißt zwischen Kunst und Wissenschaft, jene Wege gefunden werden können, die das polnische und das österreichische Volk wieder in jene Beziehung zueinander bringen, die in der Vergangenheit zum Vorteil beider Nationen bestanden hat“.¹⁴³²

Weikert „begrüßt daher diese Darstellung des polnischen Theaterwesens“¹⁴³³ in dieser Ausstellung, wie er im Geleitwort des Ausstellungskatalogs unterstreicht. In den Worten des Theaterwissenschaftlers Heinz Kindermann schildert sich diese polnische Theatergeschichte wie folgt:

„Man muß sich diese ersten originell-polnischen Vorstöße vor Augen halten, um durch die weiteren Jahrhunderte zu verstehen, wie da immer wieder mit Erfolg versucht wurde, das Europäisch-Gemeinsame, das aus dem Westen anbrandete, umzuformen, [...] und ihm schließlich, in den späteren Stadien auch Eigenstes entgegenzurücken“.¹⁴³⁴

Kindermanns Beschreibung zur Theatergeschichte Polens, die zudem auf ein Weiterwirken seines ns-ideologischen Denkens nach 1945 verweist, ist demnach fern eines egalitären kulturellen Dialogs zu deuten und kritisch zu reflektieren.¹⁴³⁵ Überhaupt stellt sich die Frage, wie dem Gastspiel des Teatr Narodowy in diesem durchaus polaren Umfeld in der Wiener Theater- und Kulturlandschaft der 1960er Jahre begegnet worden ist, – einem Umfeld, in dem Wien als ‚Brücke‘ und Ort des Dialogs gesehen wird und nur scheinbar überkommene nationalsozialistische Ideologeme

1430 Hn, „Drehbühne Wien“, *Die Presse*, 25.03.1965, S. 6. Die Position von Wien als „Brücke“ in den Osten unterstreicht Andre Gingrich insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren. Gingrich, „Österreichische Identitäten und Orientbilder“, S. 33-34. Zur weiterführenden Literatur, vgl. Caroline Herfert, „Grenzen setzen, Grenzen überschreiten: Eine theaterhistorische Perspektive auf Wien als porta Orientis“, in: Asta Vonderau/Michael Bachmann (Hg.), *Europa - Spiel ohne Grenzen?*, Bielefeld: transcript 2020, S. 103-120.

1431 Arbeitsgemeinschaft Ost/Institut für Theaterwissenschaft (Hg.), *Theater in Polen. Eine Ausstellung*, veranstaltet von der Arbeitsgemeinschaft Ost gemeinsam mit dem Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, „Katalog zur gleichnamigen Ausstellung“, Wien: Arbeitsgemeinschaft Ost 1963. Österreichische Nationalbibliothek, Österreichisches Theatermuseum: 1189320-A.

1432 Alfred Weikert, „Geleitwort“, Arbeitsgemeinschaft Ost/Institut für Theaterwissenschaft (Hg.), *Theater in Polen. Eine Ausstellung*, n. pag.

1433 Ebenda.

1434 Heinz Kindermann, „Geleittext“, in: Arbeitsgemeinschaft Ost/Institut für Theaterwissenschaft (Hg.), *Theater in Polen. Eine Ausstellung*, n. pag.

1435 Vgl. dazu bspw. Birgit Peter. „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann“, S. 81-95.

weiterwirken. Wie also werden die Auftritte des Teatr Narodowy 1965 etwa in der Presse rezensiert?

In der Medienberichterstattung in Polen zeigt sich, dass dem Gastspiel des Teatr Narodowy in Wien mit Desinteresse begegnet worden ist. Eine Rezension in der Wochenzeitung *Życie Literackie*¹⁴³⁶ zum Auftritt des Nationaltheaterensembles in Wien kommt diesbezüglich auf den Punkt: „Die Wiener interessieren sich nicht für ausländisches Theater, nicht einmal für die berühmtesten Ensembles”.¹⁴³⁷ An der Anzahl der archivierten Rezensionen ist abzulesen, dass die österreichische Presse dem Gastspiel aus Warschau mit großem Interesse begegnet ist.¹⁴³⁸ Bereits Monate vor dem Auftritt des Teatr Narodowy im Oktober erscheint im August 1965 eine Ankündigung zu diesem Ereignis in der Theaterzeitschrift *Die Bühne*.¹⁴³⁹ Und auch nach dem Gastspiel des Teatr Narodowy verfasst der Redakteur dieser Theaterzeitschrift, Hans Lossmann, einen Artikel für das Dezember-Heft. Lossmann berichtet in seinem bebilderten, mehrseitigen Text unter dem Titel „Warschauer Theaterfest. Eröffnung der neuerbauten Nationaloper. 200-Jahr-Feier des Nationaltheaters”¹⁴⁴⁰ von den im November 1965 in Warschau abgehaltenen Feierlichkeiten rund um die Wiedereröffnung des Teatr Wielki. Dabei geht Lossmann auch näher auf das Festprogramm und die Premieren ein und stellt einen Konnex zum bereits im Oktober 1965 abgehaltenen Gastauftritt des Teatr Narodowy am Burgtheater Wien her. Sein Verweis, dass auch die in Wien gezeigte Inszenierung von *Das Leben Josephs* (*Żywot Józefa*)¹⁴⁴¹ des Teatr Narodowy im Rahmen der Theatereröffnungsfeier des Teatr Wielki in Warschau aufgeführt worden ist, kann jedoch durch weitere Quellen nicht belegt werden.¹⁴⁴²

1436 Die in Krakau herausgegebene Wochenzeitung mit Fokus auf Literatur und Gesellschaft *Życie Literackie* (Das literarische Leben, Übers. S. T.) erschien von 1951 bis 1991 und hatte eine landesweite Ausrichtung. Unter anderem arbeiteten bekannte Autor_innen wie Wisława Szymborska und Stanisław Lem sowie der Komponist Bogusław Schaeffer für diese Zeitung.

1437 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „Wiedeńscy nie interesują się teatrem zagranicznym, nie ufają nawet najslawniejszym zespołom, które tu gościnnie zjeżdżają”. M. CZ., „Z Wiednia i z Florencji”, *Życie Literackie* 46, 1965, 14.11.1965, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/50410/z-wiednia-i-z-florencji-fragm> (24.04.2021)

1438 Der Verfasserin liegen insgesamt 21 Rezensionen zu *Die Historie* sowie *Das Leben Josephs* in der österreichischen Presse vor. Kritikenarchiv (*Theadok*-Archiv), Fachbereichsbibliothek am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

1439 Vgl. o.A., „Burgtheater”, *Die Bühne* 83, August 1965, S. 8.

1440 Vgl. Lossmann „Warschauer Theaterfest”, S. 18-21.

1441 *Das Leben Josephs jüdischen Geschlechts* (*Żywot Józefa*): Premiere in Wien: 10.10.1965 am Burgtheater Wien. Gastspiel des Teatr Narodowy, Warschau. Regie: Kazimierz Dejmek; Text: Mikołaj Rej; Bühne: Andrzej Stopka. Vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/21768>. Premiere von *Żywot Józefa* am Teatr Narodowy, Warschau: 3.04.1965. Siehe: „Żywot Józefa”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7781/zywot-jozefa> (24.04.2021)

1442 Zu Lossmanns Verweis auf das Programm der 200-Jahr-Feier des Nationaltheaters, vgl. Lossmann „Warschauer Theaterfest”, S. 21. So hat sich meine erste Vermutung, dass es sich bei der für das Gastspiel in Wien 1965 ausgewählten Inszenierung des Teatr Narodowy *Das Leben Josephs* wie beim Burgtheater-Gastspiel 1956 in Polen mit der Inszenierung von *Das Konzert* auch um ein Stück im Rahmen einer theaterhistorisch bedeutenden Theaterwiedereröffnung gehandelt habe, nicht bestätigt. Vgl. dazu die polnischsprachigen Quellen: Kellner-Mielczarkowa, „Kronika. Uroczystości centralne obchodów 200-lecia sceny narodowej w Warszawie”, S. 202-

Im Oktober 1965 kommt beim Auftritt des Nationaltheaters Warschau am Wiener Burgtheater neben dem Stück *Das Leben Josephs* (*Żywot Józefa*) die Inszenierung *Die Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn* (*Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*),¹⁴⁴³ in Folge kurz: *Die Historie* genannt, zur Aufführung. Der damalige Direktor des Nationaltheaters Warschau, Kazimierz Dejmek, zeichnet für die Regie der beiden Stücke verantwortlich. In der polnischen Presse werden *Die Historie* und *Das Leben Josephs* gar als Exportgut polnischen Theaters und polnischer Theatergeschichte deklariert.¹⁴⁴⁴ In der Zeitung *Życie Literacki* wird von einem „große[n] Triumph der polnischen Nationalkunst“¹⁴⁴⁵ gesprochen. Auch die Kritiken der Presse in Österreich sind positiv zu interpretieren. So beschreibt selbst der Rezensent der *Kronen Zeitung* den Gastauftritt der „Polen“¹⁴⁴⁶, also der Schauspieler_innen des Teatr Narodowy, als „ästhetisches Vergnügen“¹⁴⁴⁷, bei dem „der Humor trotz des unverstandenen Wortes über die Rampe sprang, weil das pantomimenhafte Spiel der Darsteller keines Dolmetsches bedurfte“.¹⁴⁴⁸ Der Rezensent Kauer schreibt in der *Volksstimme* von „ein[em] unvergeßliche[n] Abend“.¹⁴⁴⁹ Und auch abseits von Wien erreichte das Teatr Narodowy mit den beiden Bearbeitungen *Das Leben Josephs* und *Die Historie* eine internationale, respektive europäische Tragweite. Schließlich ist das Stück *Die Historie* nach der Premiere 1962 in Warschau in europäischen Städten wie Moskau (1962), Köln (1964), Paris (1964), Venedig (1964) sowie Berlin (1965) zu sehen gewesen,¹⁴⁵⁰ bevor es im Oktober 1965 auf der Bühne des Burgtheaters als Gastspiel zur Aufführung kommt. Die Rezeption der Inszenierung von *Das Leben Josephs* hat gleichfalls außerhalb Polens eine große Wirkung erzielt. In einer Rezension anlässlich der Aufführung 1968 in Berlin (Ost)¹⁴⁵¹ heißt es, dass *Das Leben Josephs* eine „große theatralische Verschmelzung von Wort, Gesang, Musik, Tanz und

204; Raszewska, *Teatr Narodowy 1949-2004*, S. 120-127.

1443 *Die Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn* (*Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*): Premiere in Wien: 8.10.1965. Gastspiel des Teatr Narodowy, Warschau am Burgtheater Wien. Regie: Kazimierz Dejmek; Text: Mikołaj aus Wilkowiecko; Bühne: Andrzej Stopka. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/14741>. Vgl. auch: Tolnay, „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen“, S. 237-247. Premiere von *Historia* am Teatr Narodowy, Warschau: 7.04.1962. Vgl. „Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7504/historia-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-panskim> (24.04.2021). Eine weitere Version des Titels auf Deutsch *Das Spiel von der Auferstehung* (Übersetzung: Andreas Volk), vgl. Kosiński, *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, S.199.

1444 Vgl. M. CZ, „Z Wiednia i z Florencji“.

1445 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „był wielkim tryumfem polskiej sztuki narodowej“. Ebenda.

1446 Iz. „Nichts ist wahr als was hinfällig ist“, *Kronen Zeitung*, 12.10.1965, S. o.A.

1447 Ebenda.

1448 Ebenda.

1449 Kauer, „Die Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn“, *Volksstimme*, 10.10.1965, S. o.A.

1450 Vgl. Teatr Narodowy (Hg.), Programmbuch des Teatr Narodowy zu Mikołaj z Wilkowiecka ‚Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim‘, 1961/62, [vermutlich 1962], S. o.A. [Schlussteil]. http://old.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50691/historyja_o_chwalebnym_teatr_narodowy_warszawa_1962.pdf (24.04.2021)

1451 Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 41.

bildender Kunst“ ist und „mit ihrer reizvollen optischen Wirkung“, „[w]ie geschaffen [...] für den ausländischen Betrachter“¹⁴⁵² sei.

Die Text-Vorlagen, beides sogenannte altpolnische Stücke, dieser beiden Inszenierungen haben einerseits auf dem mittelalterlichen Mysterienspiel beruht, dem Werk *Die Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn* (*Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, um 1580-82 entstanden)¹⁴⁵³, welches dem Paulinermönch Mikołaj aus Wilkowiecko (1524-1601) zugeschrieben wird,¹⁴⁵⁴ andererseits auf dem Text *Das Leben Josefs* (*Żywot Józefa*, 1545) des renommierten ‚polnischen‘ Dichters der Renaissance Mikołaj Rej (1505-1569). Insbesondere letztgenanntes Werk ist als ältester (überlieferter) Theatertext in die polnische Theatergeschichte eingegangen. Dem Regisseur der beiden Stücke wird dementsprechend eine Vorliebe für die altpolnische Klassik nachgesagt, wie der Theaterwissenschaftler Dariusz Kosiński betont.¹⁴⁵⁵ Schließlich hat Dejmek in der altpolnischen Klassik „die einzigen bodenständigen nationalen Lösungen für unsere [die polnische, Anm. S. T.] Theaterkunst“¹⁴⁵⁶ gesehen, wie der Journalist und Theaterkritiker August Grodzicki aus seiner Zeit heraus Ende der 1970er Jahre bereits betont.¹⁴⁵⁷ Hervorzuheben ist, dass Dejmek gerade diese Werke nach einer Pause von mehreren Jahrhunderten wieder auf die Bühnen Polens gebracht und sich mit den Inszenierungen am Nationaltheater in Warschau bereits zum wiederholten Male mit historischen, altpolnischen Theaterstücken auseinandergesetzt hat.¹⁴⁵⁸ Denn gerade diese inszenatorischen Bearbeitungen von ihm haben beim Warschauer Publikum, aber auch bei Theaterkritiker_innen und den Literatur-Expert_innen unter ihnen für Begeisterung gesorgt.¹⁴⁵⁹ Gleichfalls ist die Bedeutungszuschreibung der beiden Inszenierungen als repräsentative Stücke der polnischen Theaterlandschaft auch in der

1452 Ingrid Seyfarth, „Nationaltheater Warschau – Das Leben Josefs von Mikolaj Rey von Naglowice“, *Theater der Zeit* 22, 1968, S. 15, zit. n. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S 248.

1453 Vgl. Ebenda, S. 40

1454 Näheres zur Textbearbeitung und Inszenierung, siehe: Magdalena Raszewska, „Opis przedstawienia. Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim“ (Beschreibung der Aufführung), *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7504/historya-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-panskim> (24.04.2021).

1455 Vgl. Kosiński, *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, S. 199.

1456 August Grodzicki, Regisseure des polnischen Theaters, Warschau: Interpress 1979, S. 31.

1457 Näheres zur Theaterarbeit und zum Konzept Kazimierz Dejmeks am Teatr Narodowy, siehe: Kosiński, *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, S. 197-206.

1458 Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S 40. Dejmek inszeniert etwa *Żywot Józefa* bereits am Teatr Nowy Łódź (Premiere: 06.04.1958) sowie *Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* am Teatr Nowy Łódź (Premiere: 16.12.1961), vgl. „*Żywot Józefa*“ und „*Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/27594/zywot-jozefa> und <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26414/historyja-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-panskim> (24.04.2021)

1459 Anna Kuligowska-Korzeniewska, „Kazimierz Dejmek – ‚nieprzedawnione?’“, *Teatr* 4, 2013, https://web.archive.org/web/20201124233446/http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/474/kazimierz_dejmek_%E2%80%93_%E2%80%99Nieprzedawnione%E2%80%9D/ (24.04.2021)

österreichischen Presse gesehen worden.¹⁴⁶⁰ Gerda Leber-Hagenau unterstreicht in ihrer Rezension zu *Die Historie* anlässlich ihres Theaterbesuchs 1962 in Warschau:

„Dieses köstliche Spiel, das vor allem in dieser neuen Inszenierung so vollkommen ist, wäre prädestiniert dazu Polens Theater auch im Ausland zu repräsentieren. Damit man sich auch andernorts davon überzeugen kann, was erstens im heutigen polnischen Theater und zweitens im heutigen polnischen Staat möglich ist“.¹⁴⁶¹

Leber-Hagenau weist somit bereits Anfang der 1960er Jahre auf die paradebeispielhafte Rolle hin, welche Dejmeks Inszenierungen in den 1960er Jahren zugesprochen wird.¹⁴⁶² Und sie hebt insbesondere das Repräsentationsprofil dieses Stückes hervor, mit dem der damalige Intendant des Teatr Narodowy, Kazimierz Dejmek, auch seine Direktion dieser Theaterbühne begonnen hat.¹⁴⁶³ Jahrzehnte später machen die Literaturwissenschaftler_innen und Slawist_innen Christine Fischer und Ulrich Steltner auf diese Lesart aufmerksam. Sie verweisen auf die für das ‚polnische‘ Regietheater der Nachkriegszeit typische Spezifität, für die Dejmeks inszenatorische Herangehensweise und seine Arbeit mit den beiden Renaissance-Dramen wiederum musterhaft ist.¹⁴⁶⁴ 2011 beschreiben Fischer und Steltner diese Ästhetik in der Nachbetrachtung folgendermaßen: Eine „besondere, mit einem mystischen bis apokalyptischen Unterton gepaarte Sinnfälligkeit“¹⁴⁶⁵, die für den Erfolg dieser Inszenierungen gesorgt haben muss.

Die Beispielhaftigkeit der Dejmek’schen Inszenierungsweise für ‚polnisches‘ Theater jener Zeit, die Leber-Hagenau sowie Fischer und Steltner hervorheben, macht darüber hinaus auf einen weiteren Gesichtspunkt aufmerksam stellt sich doch in diesem Zusammenhang die Frage nach dem offenbar Spezifischen, Beispielhaften und Repräsentativen dieses ‚polnischen‘ Theaters: Welche signifikanten Bezüge sind dazu etwa in den Theaterkritiken der österreichischen Presse zu den Aufführungen des Teatr Narodowy 1965 in Wien zu finden?

Zahlreiche Rezensent_innen unterstreichen die „biblischen Motiven“¹⁴⁶⁶, die die beiden Inszenierungen – *Die Historie* sowie *Das Leben Josefs* – inhaltlich streifen, haben doch diese Inhalte höchstwahrscheinlich dazu beigetragen, dass Text-Passagen auch für das Publikum in Österreich als bekannt vorausgesetzt werden haben können. Ein nicht unwesentlicher Sachverhalt, um die Aufführung in polnischer Sprache zu verstehen. Der Kritiker der *Wiener Kirchen Zeitung*

1460 Vgl. Gerda Leber-Hagenau, „Noch ist Polen nicht verloren“, *Die Bühne* 59, August 1963, S. o.A., zit. n. Leber-Hagenau, „Noch ist Polen nicht verloren“, S. 267-268.

1461 Vgl. Leber-Hagenau, „Noch ist Polen nicht verloren“, S. 268.

1462 Vgl. Ebenda. Leber Hagenau schreibt sich selbst die Funktion der einflussreichen Mittlerin im Zuge dieser Gastspiele 1965 zu, indem sie unterstreicht, dass das Gastspiel *Die Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn* nur wegen ihres Artikels in *Die Bühne* (1963, Heft 59) stattgefunden habe. Vgl. Leber-Hagenau, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg“, S. 206

1463 Vgl. Raszewska, „Opis przedstawienia“.

1464 Vgl. Fischer/Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland*, S. 40.

1465 Ebenda.

1466 Ebenda, S. 41.

sieht in Dejmeks Auseinandersetzung mit biblischen Erzählungen sogar „grobe Blasphemie“.¹⁴⁶⁷ Er betont, dass „eine derartige Christusdarstellung [...] auch im primitivsten Laienspiel [...] unmöglich“¹⁴⁶⁸ sei. Auch im *Volksblatt* (Wien) hält der Rezensent Dr. Jürg fest: „[G]latte Blasphemie“.¹⁴⁶⁹ Und Fritz Koselka zieht in der *Wiener Zeitung* den Schluss: Die beiden Inszenierungen des Nationaltheater Warschau hätten „wohl eher der Gottlosenpropaganda gedient [...] als bloß einem stilhistorisch gemeinten Theatervergnügen oder gar der religiösen Erbauung“.¹⁴⁷⁰ Er nennt *Die Historie* einen „Schelmenstreich“ und ein „Schalkstück“.¹⁴⁷¹ Hilde Mareiner wirft in der von der KPÖ subventionierten Kultur-Zeitschrift *Tagebuch*¹⁴⁷² wiederum die Frage auf: „[W]as hätte den – unter Dejmeks Regie und mit [Andrzej, Anm. S. T.] Stopkas Bühnenbild – polnischer sein können als dieses ‚Leben Josefs‘ und diese ‚Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn?‘“, offenbaren doch ihrer Meinung nach beide Stücke „polnisches Wesen“ und decken „ein[en] Wesenszug des polnischen Kunstschauspiels auf“.¹⁴⁷³ Diesen sieht die Kritikerin in der „ungebrochene[n] und lebendig erhaltene[n] Kulturtradition in einem Land, dessen Geschichtstradition in den Jahrhunderten mehrmals und mit äußerster Gewalt unterbrochen wurde“¹⁴⁷⁴ – ein Hinweis auf die drei Teilungen Polens im 18. Jahrhundert, die Nicht-Existenz des Landes auf den europäischen Landkarten für einen Zeitraum von über 120 Jahren sowie den Überfall auf Polen 1939 und die deutsche Besatzungsherrschaft 1939-1945.

Was nun das Spezifische des ‚polnischen‘ Theaters ausmache, jedenfalls in den Augen der Rezensent_innen der österreichischen Presse, lässt sich zusammenfassend dem Bereich des vermeintlich Religiösen aber auch Volkstümlichen zuordnen, wie die Rezensionen zu den Gastspielen des Nationaltheaters Warschau 1965 in Wien deutlich machen. So wird in der *Wiener Kirchen Zeitung* zur Inszenierung von *Das Leben Josefs* betont: „[D]ie biblische Geschichte rollte im Stile eines [...] stellenweise recht saftigen Volksstückes ab, eingerahmt von folkloristischen Tänzen und Gesängen.“¹⁴⁷⁵ In der *Kronen Zeitung* heißt es dazu, das Publikum habe sich „an der raffiniert dargebotenen Naivität“ erfreut und das Bühnengeschehen sei „voll [...] von Volkspoesie und -religiösität“.¹⁴⁷⁶ Auch der Rezensent Kauer von der *Volksstimme* sieht in Dejmeks Inszenierung nur eine „volkstümliche ‚Show‘“, die sich in einem Bühnenbild aus „Bauernhof im Goralendorf und

1467 L. Ch., „Ein blasphemisches Osterspiel“, *Wiener Kirchen Zeitung*, 24.10.1965, S. o. A.

1468 Ebenda.

1469 Dr. Jürg, „Naivität ist eine zarte Pflanze“, *Volksblatt* (Wien), 10.10.1965, S. o.A.

1470 Fritz Koselka (F. K.), „Schalkhafte polnische ‚Auferstehung‘“, *Wiener Zeitung*, 10.10.1965, S. o.A.

1471 Ebenda.

1472 Das *Tagebuch* (Vorgänger: *Österreichisches Tagebuch* (1946-1949); Nachfolger: *Wiener Tagebuch* (1969-1989) bestand unter diesem Namen von 1950-1969.

1473 Hilde Mareiner, „Begegnung mit dem Polnischen Nationaltheater“, *Tagebuch*, November 1965, S. 11.

1474 Ebenda.

1475 L. Ch., „Ein blasphemisches Osterspiel“, S. o. A.

1476 P., „Naivität und Raffinement“, *Kronen Zeitung*, 10.10.1965, S. o.A.

himmlisch-irdisches Jerusalem¹⁴⁷⁷ abspielt, während Paul Blaha von der Tageszeitung *Kurier* nur den „frische[n] Zauber naiven Legendenspiels“¹⁴⁷⁸ zu erkennen vermag.

Eine differenziertere Analyse zu *Die Historie* (*Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, 1962) am Teatr Narodowy unternimmt die Theaterhistorikerin Magdalena Raszewska.¹⁴⁷⁹ Sie unterstreicht dabei die „Doppelexistenz“¹⁴⁸⁰ der Schauspieler_innen in der Inszenierung von Dejmek, die laut Raszewska einerseits an dem mehrfachen Wechsel der Rollen und zudem an den Realitätsebenen der Inszenierung, genauer an den „zwei Welten“¹⁴⁸¹, festzumachen ist. Die Inszenierung bediene über die Geschichte der Auferstehung eben eine offensichtlich historische Welt und eine zweite, die des damaligen gegenwärtigen Theaters, also „heutige[n] Theaters, das nicht so tut als ob es das alte wäre“¹⁴⁸², wie Raszewska betont. Von diesen Ebenen und auch den drei Inspirationsquellen für das Bühnenbild von Andrzej Stopka sprechen die Rezensionen in der österreichischen Presse nicht. So fehlt in diesen Kritiken zu *Die Historie* und *Das Leben Josephs* unter anderem die Kontextualisierung in das jeweilige politische und kulturpolitische Umfeld der 1960er Jahre. Lediglich der Kritiker Fritz Koselka unterstreicht in der *Wiener Zeitung* die „tendenziöse [...] politisch funktionelle Aufgabe“¹⁴⁸³ der Stücke und spricht von „Kaschierung“¹⁴⁸⁴, über die gekonnt unter der Fassade eines „naiven alten Volkstheaters“¹⁴⁸⁵ politische Inhalte herauszulesen sind.¹⁴⁸⁶

4.2.4 Gastspiel des Burgtheaters Wien im Februar 1967 in Warschau

Wie sich schon zuvor beim ‚Nationaltheater‘-Austausch im Jahre 1956 gezeigt hat, folgt nun auch auf das 1965 gehaltene Gastspiel des Teatr Narodowy am Burgtheater Wien ein Gegenbesuch, ist

1477 Kauer, „Die Historie von der glorreichen Auferstehung des Herrn“, S. o.A.

1478 Paul Blaha, „Legendenspiel unbefangenen Gemüts“, *Kurier* (Morgenausgabe), 9.10.1965, S. o.A.

1479 Raszewska lässt dabei Rezensionen der polnischen Presse von Kritiker_innen, Theaterwissenschaftler_innen, Autor_innen wie Jan Kott, Andrzej Jarecki und August Grodzicki zu *Historya o chwalebnym zmartwychwstaniu* am Teatr Narodowy 1962 einfließen. Vgl. Raszewska. „Opis przedstawienia“.

1480 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „podwójny byt“. Siehe: Ebenda. Vgl. auch: Jan Kott, „Historya o chwalebnym zmartwychwstaniu Teatru Narodowego“, *Przegląd Kulturalny* 16, 19.04.1962, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/50415/historya-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-teatru-narodowego> (24.04.2021)

1481 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „spektakl miał dwa piętra rzeczywistości, dwa światy“. Raszewska. „Opis przedstawienia“.

1482 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „dzisiejszy teatr, który nie udaje tego dawnego, ale go lekko sugeruje“. Raszewska. „Opis przedstawienia“.

1483 Koselka, „Schalkhafte polnische ‚Auferstehung‘“, S. o.A.

1484 Ebenda.

1485 Ebenda.

1486 Vgl. dazu: Peter W. Marx, *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rona Yerushalmi*, Tübingen [u.a.]: Francke 2003. Der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx unterstreicht für den auch in der Rezension von Fritz Koselka angesprochenen Kontext – dem Zusammenspiel von politischen Inhalten und „religiöser Theatralität“ – , dass „die Verschränkung von Politik und Theater [...] für die Bestimmung Polens als Kulturnation charakteristisch“ sei. Ebenda, S. 275.

doch für Februar 1967 bereits ein Auftritt des Wiener Burgtheaters am Nationaltheater in Warschau geplant worden.¹⁴⁸⁷ Es scheint bemerkenswert, dass die Ankündigung zu diesem Gastspiel auf politischem Wege bereits im März 1965 erfolgt, als der damalige österreichische Unterrichtsminister Theodor Piffl-Perčević von seinem Auslandsbesuch in Warschau zurückgekehrt ist, wo er den Eröffnungsempfang zur Gründung des Österreichischen Kulturinstituts am 19. März 1965 in Warschau ausgerichtet und den fast fertiggestellten Wiederaufbau des Teatr Wielki besichtigt hat.¹⁴⁸⁸ Laut österreichischer Presse verkündet Piffl-Perčević bei seiner Ankunft in Wien 1965, dass Gastspiele des Wiener Burgtheaters und der Staatsoper voraussichtlich 1967 in Warschau stattfinden werden.¹⁴⁸⁹ Wie das *Volksblatt* am 24. März 1965 berichtet, sieht der Minister in Gastspielen nämlich „einen Solidaritätsbeweis für das kulturelle Polen, das sich durch vielfache Kontakte mit Österreich verbunden weiß“.¹⁴⁹⁰ Das außenkulturpolitische Agieren von Piffl-Perčević im Rahmen der Eröffnung des Österreichischen Kulturinstituts in Warschau wirft jedoch Fragen auf,¹⁴⁹¹ wenn es mit den universitätspolitischen Ereignissen Ende März 1965 in Österreich um den „nationalsozialistischen Historiker“¹⁴⁹² und Professor an der Hochschule für Welthandel in Wien, Taras Borodajkewycz¹⁴⁹³, in Bezug gesetzt wird. Die sogenannte Borodajkewycz-Affäre ist ein unwiderruflicher Beweis dafür, dass auch nach 1945 an österreichischen Hochschulen nationalsozialistische Ideologien und ein „offene[r] Antisemitismus“¹⁴⁹⁴ verbreitet sind, wie die Zeithistorikerin Katharina Kniefacz aufzeigt. Der dafür zuständige Minister Piffl-Perčević hat sich zum Zeitpunkt, als die Affäre ihren Höhepunkt erreicht,¹⁴⁹⁵ auf Staatsbesuch in Polen befunden, der

1487 Beiträge zum Auftritt des Burgtheaters in Warschau 1967 in polnischsprachigen Zeitungen und Theaterzeitschriften, vgl. bspw. Jan Alfred Szczepański, „Burgtheater z wizytą w Warszawie“, *Teatr* 6, 1967, S. 8-9.

1488 Vgl. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 165. Burka bezeichnet den Eröffnungsempfang am 19. März 1965 als eigentliche Eröffnung, bestand doch bereits seit Ende des Jahres 1964 als „Lesehalle“, deren Eröffnung damals jedoch nicht groß gefeiert wurde.

1489 Siehe dazu: o.A., „Burg und Oper in Warschau“, *Arbeiter-Zeitung*, 24.03.1965, S. 8; o.A., „Burg und Oper gastieren in Polen“, *Volksblatt*, 24.03.1965, S. 8.

1490 Ebenda, S. 8.

1491 Vgl. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 152. Burka erwähnt hier eine „diplomatisch austarierte Lösung“, die es dem Unterrichtsminister ermöglichte nach Warschau zu reisen. So waren auch Besuche an polnischen Schulen und Universitäten neben dem Eröffnungsempfang des Österreichischen Kulturinstituts arrangiert worden.

1492 Andreas Stadler, „Warum die Antisemitismus-Forschung noch auf lange Zeit wichtig bleiben wird“, in: Oliver Rathkolb (Hg.), *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 239-244, hier S. 242.

1493 Taras Borodajkewycz (1902-1984); Historiker und Professor an der Wiener Hochschule für Welthandel; ab 1934 Mitglied der NSDAP. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118661906>.

1494 Katharina Kniefacz, „Die Borodajkewycz-Affäre 1965“, *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/die-borodajkewycz-affaere-1965> (24.04.2021)

1495 Am 18. März 1965 wurde die ORF-Kabarettssendung *Zeitventil* Folge 8 von Gerhard Bronner und Peter Wehle ausgestrahlt, in der ein fiktives Interview mit Taras Borodajkewycz stattgefunden hatte, das aus Originalzitaten von Borodajkewycz bestand. Vgl. Eva Waibel, „Es ist noch nicht vorbei, wir bleiben deutsch und treu“, *S:I.M.O.N.* 1/1, 2014, S. 19-31.

wiederum höchste politische Sensibilität erfordert hat, wie Alexander Burka erklärt.¹⁴⁹⁶ Zählt doch das Kulturinstitut in Warschau zu den ersten „kulturpolitischen Aktivitäten in einem derartigen institutionellen Rahmen und [muss daher] in einem dementsprechenden finanzielle[n] wie personelle[n] Umfang“¹⁴⁹⁷ seitens der Republik Österreich in einem Land des Warschauer Paktes eingebettet sein. Nicht von ungefähr ist diese außenkulturpolitische Institution Österreichs anlässlich der Eröffnungsberichte in der österreichischen Medienberichterstattung als „[k]ultureller Vorposten des Westens“¹⁴⁹⁸ bezeichnet worden, was man in Polen nicht gerade positiv aufgenommen und die außenpolitischen Beziehungen zwischen beiden Ländern belastet hat.¹⁴⁹⁹ Ist doch in Polen, wie der damalige österreichische Botschafter Kurt Enderl¹⁵⁰⁰ in einem Brief an Außenminister Bruno Kreisky¹⁵⁰¹ festhält, der Eindruck entstanden, „dass man nicht oder nicht nur in eigener Sache, sondern als Agent und Wegbereiter anderer als österreichischer Interessen auftritt“.¹⁵⁰² Wie Burka anmerkt, haben sich die dafür zuständigen Ministerien in Österreich daher um Ausgleich bemüht.¹⁵⁰³ Piffel-Perčević hat sich in dieser Sache allerdings als nicht handlungsfähig gesehen und es bedauert, doch nur noch mehr Schaden anrichten zu können.¹⁵⁰⁴ Ob der Minister bei dieser Argumentation auch seine Funktion in der Affäre Borodajkewycz reflektiert hat, sei dahingestellt.

Wie vom Unterrichtsminister 1965 in der österreichischen Presse auch angekündigt, hat das Gastspiel des Burgtheaters im Februar 1967 in Warschau am Teatr Narodowy an zwei aufeinanderfolgenden Tagen stattgefunden. Für diesen Gastauftritt wurden zwei Produktionen des Burgtheaters ausgewählt, die in Wien bereits 1962 Premiere gefeiert haben: *Das Mädl aus der Vorstadt*¹⁵⁰⁵ von Johann Nestroy aus dem Zyklus ‚Meisterwerke des Volkstheaters‘, der im Rahmen

1496 Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 165.

1497 Ebenda. S. 156. In Wien wären die zuständigen Akteur_innen davon überzeugt gewesen, die Gründung des Kulturinstituts in Warschau wäre ein Versuchsfall und ausschlaggebend für die weitere Perspektive der Außenkulturpolitik Österreichs „jenseits des Eisernen Vorhanges“ gewesen. Ebenda.

1498 Burka zitiert hier aus einem Artikel in *Die Presse* vom 22.03.1965, S. o.A., zit. n. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 167.

1499 Vgl. Ebenda, S. 166-167.

1500 Kurt Enderl (1913-1985), österreichischer Diplomat. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/129568074>.

1501 Bruno Kreisky (1911-1990); österreichischer Politiker (SPÖ). Kreisky war von 1959–1966 Außenminister und später Bundeskanzler (1970–1983). GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118566512>

1502 „Brief Kurt Enderl an Bruno Kreisky“, Archiv der Republik (AdR) 01/11, BmaA (Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten) Kult – Karton 62/1965, S. 3, zit. n. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 166.

1503 Ebenda. S. 167.

1504 Vgl. Ebenda. Burka zitiert hier folgendes Archivmaterial: Zl. 321.941 Kult/65, AdR/01/11, BmaA Kult – Karton 62/1965.

1505 *Das Mädl aus der Vorstadt (Dziewczyny z przedmieścia)*; Premiere in Warschau: 05.02.1967 Gastspiel des Burgtheater Wien am Nationaltheater Warschau. Regie: Leopold Lindtberg; Text: Johann Nestroy; Kostüme: Fritz Butz. Die Inszenierung feierte am 7.06.1962 im Rahmen der Wiener Festwochen im Zyklus ‚Meisterwerke des Volkstheaters‘ am Theater an der Wien Premiere. Siehe: Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 734 und 763. Zur Inszenierung am Theater an der Wien im Rahmend der Wiener Festwochen 1962, vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18907>.

der Wiener Festwochen 1962 programmiert gewesen ist, sowie die Inszenierung von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*¹⁵⁰⁶. Dieses Stück ist wohl auch aufgrund inhaltlicher Motive für das Gastspiel des Burgtheaters in Warschau programmiert gewesen. Für beide Inszenierungen zeichnet der Regisseur Leopold Lindtberg¹⁵⁰⁷ verantwortlich, der nach seiner erzwungenen Emigration in die Schweiz seit dem Ende der 1940er Jahre wieder am Burgtheater inszeniert hat. Hervorzuheben ist, dass beide Produktionen 1965 auch im Rahmen von Theaterfestspielen in Österreich, den Bregenzer Festspielen (*Das Mädl aus der Vorstadt*) sowie den Salzburger Festspielen (*Nathan der Weise*), aufgeführt worden sind.¹⁵⁰⁸ Der nationale Erfolg dieser Inszenierungen mündet auch beim Warschauer Publikum in „[h]erzlichen Ovationen“¹⁵⁰⁹, wie in der *Arbeiter-Zeitung* im Februar 1967 zu lesen ist. Erwähnt wird insbesondere die „Überzeugungskraft“¹⁵¹⁰ des Schauspielers Ernst Deutsch in der Schlüsselszene von *Nathan der Weise* – der Ringparabel, die „in der Stadt des Ghettoaufstandes“¹⁵¹¹, wie der Kritiker der *Arbeiter-Zeitung* schreibt, „stärkstes Echo“¹⁵¹² gefunden hat. Überdies sind die beiden Gastspiele schon seit langem ausverkauft.¹⁵¹³ Und das neu gegründete Österreichische Kulturinstitut in Warschau veranstaltet 1967 auch einen großen Empfang mit mehreren hundert Gästen, auf dem in außenkulturpolitischem Ambiente der Gastauftritt des Burgtheaterensembles gefeiert wird.¹⁵¹⁴ Für besonders gut wird in der polnischen Presse die Regieführung Leopold Lindtbergs befunden; aber auch die Burgtheaterschauspieler des Nestroy-Stücks *Das Mädl aus der Vorstadt*, Josef Meinrad und Richard Eybner, werden hervorgehoben.¹⁵¹⁵ Nachdruck verleiht der Theaterkritiker Jan Alfred Szczepański dem von Nestroy bedienten Genre, das in Polen keineswegs als exotisch wahrgenommen wird, da Verbindungen zur Krakauer Theaterszene im frühen 20. Jahrhundert und zu polnischen Komödiendichtern bestehen, wie Szczepański erklärt.¹⁵¹⁶ Und auch er würdigt in der

1506 *Nathan der Weise* (*Natan mędrzec*); Premiere in Warschau: 6.02.1967; Gastspiel des Burgtheater Wien am Nationaltheater Warschau (Premiere in Wien: 10.05.1962). Regie: Leopold Lindtberg; Text: Gotthold Ephraim Lessing; Kostüme: Leni Bauer-Ecsy. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1, S. 734 und 763. Zur Inszenierung am Burgtheater Wien 1962, vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/13613>.

1507 Leopold Lindtberg (1902-1984); Theater- und Filmregisseur. GND Identifier: <http://d-nb.info/gnd/118728415>. Lindtberg, in Wien geboren, emigrierte nach der nationalsozialistischen Machtübernahme in die Schweiz; seit 1947 war er ständiger Gastregisseur am Burgtheater Wien, vgl. Christian Jauslin, „Leopold Lindtberg“, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*. Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1115.

1508 Zu den Aufführungen bei den Bregenzer sowie Salzburger Festspielen 1965, vgl. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/18910>; <https://theadok.at/performance/13616>.

1509 o.A., „Warschau: Jubel für das Burgtheater“, *Arbeiter-Zeitung*, 8.02.1967, S. 8.

1510 Ebenda

1511 Ebenda

1512 Ebenda

1513 Vgl. Ebenda

1514 Ebenda

1515 Vgl. Szczepański „Burgtheater z wizyta w Warszawie“, S. 8.

1516 Szczepański nennt hier die Autoren Konstanty Krumłowski (1872-1938), Michał Bałucki (1837-1901) sowie den Regisseur und Theaterdirektor Władysław Krzemiński (1907-1966), die alle drei in Krakau wirkten. Vgl. Ebenda, S. 8.

Theaterzeitschrift *Teatr* Ernst Deutsch in *Nathan der Weise* vor allem wegen seines schauspielerischen Könnens, Nathan als „wirklich empfindsamen Menschen“¹⁵¹⁷ darzustellen. Der Kritiker resümiert die Rezeption beider Aufführungen mit der positiven Anmerkung, den Stücken sei in Warschau mit großer und herzlicher Zustimmung seitens des Publikums begegnet worden.¹⁵¹⁸

4.2.5 Zusammenfassung

Festgehalten werden kann, dass so intensive, fortlaufende und wechselseitige Theaterbeziehungen wie in den 1950er und 1960er Jahren in den darauffolgenden Jahrzehnten trotz des seit 1972 unterzeichneten gesetzlichen „Abkommens zwischen der Republik Österreich und der Volksrepublik Polen über die Zusammenarbeit auf den Gebieten der Kultur und Wissenschaft“¹⁵¹⁹ nicht mehr zustande kommen. Auch der Vermerk der in den 1950er und 1960er Jahren stattgefundenen wechselseitigen Theaterbeziehungen zwischen renommierten Theaterbühnen wie dem Wiener Burgtheater und dem Nationaltheater Warschau im Bundesgesetzblatt der Republik Österreich 1970 hätte eine zeitnahe Weiterführung dieser Beziehungen als Ausdruck der kultur- wie außenkulturpolitischen Bedeutung dieser Gastspiele vermuten lassen,¹⁵²⁰ gerade wo im „Übereinkommen über kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen der Österreichischen Bundesregierung und der Regierung der Volksrepublik Polen für die Jahre 1970 und 1971“¹⁵²¹ auf die Nachhaltigkeit der in den 1960er Jahren abgehaltenen Gastspiele extra Bezug genommen wird. Im Absatz 19 heißt es dazu:

„Die Vertragschließenden Parteien werden direkte Kontakte zwischen den Theatern beider Länder und insbesondere die Fortsetzung der in den Jahren 1966 [1965, Anm. S.T.] und 1967 begonnenen Zusammenarbeit zwischen dem Burgtheater in Wien und dem Nationaltheater in Warschau ermutigen. Sie werden die Möglichkeit der Durchführung eines neuerlichen Austauschgastspieles dieser beiden Theater prüfen“.¹⁵²²

1517 Vgl. Ebenda. Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „potrafił ukazać prawdziwie czującego człowieka”.

1518 Vgl. Ebenda, S. 9.

1519 Das „Abkommen zwischen der Republik Österreich und der Volksrepublik Polen über die Zusammenarbeit auf den Gebieten der Kultur und Wissenschaft“ wurde am 14. Juni 1972 in Wien unterzeichnet (Kundmachung 1973). Vgl. dazu: Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, „Abkommen zwischen der Republik Österreich und der Volksrepublik Polen über die Zusammenarbeit auf den Gebieten der Kultur und Wissenschaft“, Nr. 434/1973, 31.08.1973, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1973_434_0/1973_434_0.pdf (24.04.2021).

1520 Ein Bezug zu den Gastspielen der 1960er Jahre ist ebenso im „Übereinkommen über kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen der österreichischen Bundesregierung und der Regierung der Volksrepublik Polen für die Jahre 1970 und 1971“ enthalten. Vgl. Bundesgesetzblatt der Republik Österreich, „Übereinkommen über kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen der österreichischen Bundesregierung und der Regierung der Volksrepublik Polen für die Jahre 1970 und 1971“, Nr. 278/1970, 8.09.1970, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1970_278_0/1970_278_0.pdf (24.04.2021).

1521 Ebenda. Ein erstes „Übereinkommen über kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit“ zwischen Polen und Österreich wurde bereits am 20.12.1967 unterzeichnet. Es galt für die Jahre 1968 und 1969. Vgl. Burka, *Was blieb vom Fenster in den Westen*, S. 154.

1522 BGBl. 278/1970, 1574.

Zwar sind insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren Regisseur_innen wie Kazimierz Dejmek, Erwin Axer und auch die Bühnenbildnerin Ewa Starowieyska an Wiener Theaterhäusern wie Burg- und Akademietheater aktiv gewesen,¹⁵²³ ein so prominenter und reger beiderseitiger Austausch von Nationaltheaterbühnen aus Polen in Österreich und vice versa durch Gastauftritte wie in den zwei Jahrzehnten blieb aber aus.¹⁵²⁴

Eine mögliche Fortführung des in den 1950er Jahren begonnenen ‚Nationaltheater‘-Austauschs ließe sich mit dem Gastspiel des Stary Teatr aus Krakau beschreiben, das im Rahmen der Wiener Festwochen 1974 mit den Inszenierungen *Proces* und *Die Aufgabe* in Wien auftritt.¹⁵²⁵ Im Gegensatz zu dem in diesem Unterkapitel dargelegten ‚Nationaltheater‘-Austausch der 1950er und 1960er Jahre sind diese beiden Gastspiele im Rahmen eines internationalen Theaterfestival – den Wiener Festwochen – in Österreich erfolgt.

4.2.6 Ausblick: ‚Spotkanie Teatrów Narodowych‘ (Nationaltheatertreffen) (2009-2015)

Einen Ausblick auf Gastspiele der jüngsten Vergangenheit bieten die Auftritte des Wiener Burgtheaters in Polen am Nationaltheater Warschau im Rahmen des von 2009 bis 2015 in Warschau veranstalteten internationalen Nationaltheatertreffen „Spotkanie Teatrów Narodowych“, auch „stn“¹⁵²⁶ genannt. Zudem bedient dieser das Kapitel zum polnisch-österreichischen ‚Nationaltheater‘-Austausch abschließende Überblick gleich mehrere Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit: ein (weiteres) Theaterfestival sowie (weitere) Theaterproduktionen mit dem Fokus auf die aktuell gegenwärtigen Theaterbeziehungen zwischen dem Wiener Burgtheater und dem Teatr Narodowy Warschau; wenngleich nur in einer Richtung perspektiviert.

1523 Kazimierz Dejmek wurde z.B. Anfang der 1970er Jahre vom Burgtheater Wien beauftragt *Das große Massakerspiel* von Eugène Ionesco 1971 am Akademietheater und Jakob Bidermanns Theaterstück *Philemon* 1973 am Burgtheater zu inszenieren. *Das große Massakerspiel*: Premiere Akademietheater/Burgtheater Wien: 11. Mai 1971 als österreichische Erstaufführung. Regie: Kazimierz Dejmek; Text: Eugène Ionesco; Bühnenbild: Andrzej Majewski. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/11778>; *Philemon*: Premiere Burgtheater Wien: 5. Mai 1973. Regie: Kazimierz Dejmek; Text: Jakob Bidermann; Bühnenbild: Andrzej Majewski. Theadok Identifier: <https://theadok.at/performance/7508>.

1524 Vgl. Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*; Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976*. Bd. 1 und Bd. 2. Folgende Forschungen könnten den Zeitraum ab 1967 näher auf Gastauftritte ‚polnischer‘ Theaterensembles in Österreich und ‚österreichischer‘ Theaterensembles in Polen untersuchen, die nicht im Rahmen von Theaterfestivals stattgefunden haben, um noch vorhandene Forschungslücken zu schließen. Ein Fokus sollte dabei auch auf der Beforschung von Theaterbeziehungen innerhalb der freien Theaterszene liegen. So erwähnt Anna Milanowski, ohne nähere Angaben zu machen, ein Gastspiel des „Kleinen Theaters“ (heute: Kleines Theater. Haus der freien Szene) Salzburg 1980 in Warschau, vgl. Milanowski, „Polnisch-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989“, S. 47.

1525 Vgl. Kapitel 2.2.3.

1526 Die Abkürzung „stn“ ist das Akronym für Spotkanie Teatrów Narodowych (Nationaltheatertreffen).

Das hier zum Abschluss der Untersuchung herangezogene internationale Nationaltheatertreffen in Warschau ist ein Festival mit einer besonderen Auswahl an Theaterbühnen, wie die Kultur- und Theaterwissenschaftlerin Agata Łuksza durchaus kritisch anmerkt. Sie meint damit insbesondere den Auswahlmodus und die Einladungspolitik des ‚stn‘ und spricht in diesem Zusammenhang von einem „bequemen [...] Filter“¹⁵²⁷, zumal die Voraussetzung, um als Theaterbühne/-ensemble mit einer Produktion beim Nationaltheatertreffen in Warschau eingeladen zu werden, institutionell begründet ist.¹⁵²⁸

Auf dem Programm des Festivals stehen ausschließlich Repertoirestücke von Theaterbühnen, meist europäische, die auch administrativ den Status eines Nationaltheaters zuerkannt bekommen haben.¹⁵²⁹ Es handelt sich dabei also nicht um die innovativsten Inszenierungen der jeweiligen Theaterlandschaften, die sich etwa mit aktuellen und auch gesellschaftspolitisch relevanten Themen beschäftigen sowie herausragende Inszenierungsweisen veranschaulichen, sondern um ausgewählte Nationaltheaterproduktionen der vergangenen Theatersaisonen.¹⁵³⁰ So kritisiert Łuksza in ihrem Artikel „Teatr Narodowy jako europejski fantazmat“ (Das Nationaltheater als europäisches Phantasma) den Standpunkt, ausgezeichnete Inszenierungen würden etwa „jederzeit und überall“¹⁵³¹ nur auf Bühnen entstehen, die den Status eines Nationaltheaters aufweisen. Illusorisch ist hier laut Łuksza die Annahme, der institutionelle Status einer Bühne wäre Kriterium genug, um darüber eine Kategorie für die Einladungspolitik sowie das Programm des Festivals zu schaffen, das auszuzeichnende Inszenierungen ergibt.¹⁵³²

Nicht zuletzt zählen drei Burgtheaterproduktionen zu jenen Inszenierungen, die in das Auswahlschema des Nationaltheatertreffens in Warschau gepasst haben. Die im Rahmen dieses Festivals präsentierten Gastspiele des Wiener Burgtheaters lese ich als eine Art Weiterführung des zeitlich länger zurückliegenden ‚Nationaltheater‘-Austauschs der 1950er und 1960er Jahre, in dem gleichfalls das Burgtheater Wien am Nationaltheater in Warschau gastiert hat. Damals ist der Austausch jedoch abseits eines Festivals erfolgt. Die anschließende kurze Darlegung verstehe ich somit als Erweiterung der Untersuchung zum ‚Nationaltheater‘-Austausch und der Dokumentation von ‚Theater aus Österreich‘ in Polen im Fallbeispiel B. Da die im dritten Kapitel aufgezeigten Gastauftritte österreichischer Theaterbühnen beim Warszawskie Spotkanie Teatralne (Warschauer Theatertreffen) um Gastspiele des Wiener Burgtheaters in Warschau, die sich darüber hinaus im

1527 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „wygodny i przejrzysty filtr“. Agata Łuksza, „Teatr Narodowy jako europejski fantazmat“, *Didaskalia* 118, 2013, S. 67-71, hier S. 71.

1528 Vgl. Ebenda.

1529 Vgl. Ebenda

1530 Vgl. Ebenda, S. 71.

1531 Übersetzung der Verfasserin. Zitat im Original: „zawsze i wszędzie“. Ebenda.

1532 Vgl. Ebenda

Spannungsfeld von Repräsentations- und Nationaltheater bewegen, erweitert werden. Zu dokumentieren sind in diesem Kontext drei Gastspiele des Burgtheaters am Nationaltheater Warschau und somit drei weitere Produktionen mit Bezug zu Österreich im Rahmen eines Theaterfestivals in Polen.¹⁵³³

Die erste zu Spotkanie Teatrów Narodowych eingeladene Burgtheaterproduktion kommt 2009 gleich zur ersten Ausgabe des Nationaltheatertreffens in Polen zur Aufführung. Denn 2009 gastiert das Burgtheater mit *Der Weibsteufel*¹⁵³⁴ in der Regie von Martin Kušej in Warschau. Zu den Spotkanie Teatrów Narodowych 2013 – der dritten Ausgabe des Festivals – ist Andrea Breth's Inszenierung *Prinz Friedrich von Homburg (Książę Homburg)*¹⁵³⁵ zu Gast. Im Rahmen der vorerst letzten und vierten Ausgabe des Festivals 2015 wird die am Burgtheater erarbeitete Inszenierung *Platonov (Platonow)*¹⁵³⁶ in der Regie von Alvis Hermanis präsentiert.

4.2.6.1 Perspektive: Gastspiele des Wiener Burgtheaters in Polen seit 1945

Außer einer Inszenierung wurden in dieser Dissertation alle als Gastspiele an Theaterbühnen in Polen aufgeführte Inszenierungen des Wiener Burgtheaters seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges abgehandelt.¹⁵³⁷ Neben den drei obengenannten Burgtheater-Inszenierungen *Der Weibsteufel*, *Prinz*

1533 Eine vierte Produktion mit Bezug zu Österreich in der Produktion des Nationaltheaters Prag (Národní Divoadlo, Praha), also ohne Produktionskontext in Polen und Österreich, war für das Spotkanie Teatrów Narodowych 2011 programmiert: die Inszenierung *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża* des Theater textes von Elfriede Jelinek *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. Vgl. „Spotkanie Teatrów Narodowych II edycja”, e-teatr, <https://e-teatr.pl/ii-edycja-e2083> (24.04.2021)

1534 *Der Weibsteufel*: Premiere am Spotkanie Teatrów Narodowych 2009: 7.11.2009. Gastspiel des Burgtheaters Wien (Premiere am Burgtheater im September 2008). Regie: Martin Kušej; Text: Karl Schönherr; Bühne: Martin Zehetgruber. Vgl. „Spotkanie Teatrów Narodowych I edycja”, e-teatr, <https://e-teatr.pl/i-edycja-e1562> (24.04.2021); Eva Maria Klinger, „Weibliche Urgewalt in männlichen Kampfzonen”, *nachtkritik.de*, 12.11.2008, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1702:der-weibsteufel-martin-kuej-triumphiert-mit-karl-schoenherr-&catid=81&Itemid=100058 (24.04.2021)

1535 *Książę Homburg (Prinz Friedrich von Homburg)*: Premiere am Spotkanie Teatrów Narodowych 2013: 3.06.2013. Gastspiel des Burgtheaters Wien (Premiere am Burgtheater: 6.11.2012; Koproduktion mit den Salzburger Festspielen 2012; Premiere: 28.07.2012). Regie: Andrea Breth; Text: Heinrich von Kleist; Bühne: Martin Zehetgruber. Vgl. „Spotkanie Teatrów Narodowych III edycja”, e-teatr, <https://e-teatr.pl/iii-edycja-e2476> (24.04.2021); Vgl. auch: Salzburger Festspiele, „Heinrich von Kleist Prinz Friedrich von Homburg”, Salzburger Festspiele Archiv, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4587/id/0/j/2012> (24.04.2021)

1536 *Platonov (Platonow)*: Premiere am Spotkanie Teatrów Narodowych 2015: 17.10.2015. Gastspiel des Burgtheaters Wien (Premiere am Akademietheater Wien: 7.05.2011). Regie: Alvis Hermanis; Text: Anton Čechov; Bühne: Monika Pormale. Vgl. „Spotkanie Teatrów Narodowych. IV edycja”, e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/festiwale/2942.edycja.html> (24.04.2021).

1537 Für die Auflistung aller zehn Burgtheater-Gastspiele in Polen nach 1945 fehlt: *Hallo Hotel ...!*: Premiere in Warschau [k.A. zur Theaterbühne]: 5.06.2006. Gastspiel des Burgtheaters/Kasino. Uraufführung am Burgtheater/Kasino: 18.06.2004, Kooperation mit dem Festival Theaterformen 2004, Braunschweig, Hannover. Regie: René Pollesch; Text: René Pollesch; Bühne und Kostüme: Janina Audick. Vgl. Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S. 292 und S. 380. Bei dieser Inszenierung konnte bisher nicht eruiert werden, an welcher Theaterbühne die Aufführung stattfand. Auch fehlen Angaben zur Aufführung in Polen hinsichtlich eines Festivalbezugs. Katharina Fundulus, Minna von Alth und Gertrude Obzyna geben insgesamt sieben Inszenierungen des Burgtheaters an, die an Theaterbühnen in Polen gastieren. Sie teilen sich auf folgende Jahre auf: 1956, 1967, 2006, 2009. Vgl. Alth/Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-*

Friedrich von Homburg und *Platonov* in den Jahren 2009, 2013 und 2015 im Rahmen des Spotkanie Teatrów Narodowych (Nationaltheatertreffens) in Warschau wurden sechs weitere Inszenierungen behandelt. Im ersten Kapitel dieser Arbeit ist die Burgtheater/Kasino-Produktion *[mede:a]* in der Regie von Grzegorz Jarzyna ein Beispiel für mehrfache Bezüge zu Österreich und Polen, die in vorliegender Arbeit zumal an Theaterarbeiten von Regisseur_innen aus Polen an Theaterbühnen in Österreich dargelegt werden.¹⁵³⁸ Im dritten Kapitel ist *Der Löwe im Winter* des Burgtheaters/Kasino eines der wenigen Beispiele für ‚Theater aus Österreich‘ der Modalität ‚Gastspiele‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne (Warschauer Theatertreffen).¹⁵³⁹ Auch für diese Inszenierung zeichnet der Regisseur Jarzyna für die Regie verantwortlich. Im vierten und letzten Kapitel sind je zwei Inszenierungen als Gastspiele des Burgtheaters in den Jahren 1956 und 1967 an Theaterbühnen in Polen Thema. Die Abhandlung dieser neun Burgtheater-Inszenierungen in unterschiedlichen Kapiteln und Zusammenhängen veranschaulicht zudem die vielfältigen Facetten und Perspektiven, die in dieser Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen mitberücksichtigt werden.

1976. Bd. 1, S. 686, 692, 695, 734, 763. Vgl. auch: Fundulus/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*, S. 292, 328, 340, 380-381. Aufgrund des gewählten Zeitraum bei Fundulus – 1976 bis 2009 – fehlen in dieser Publikation die Gastspiele des Burgtheaters beim Nationaltheatertreffen 2009, 2013, 2015 in Warschau, die in vorliegender Arbeit erfasst werden.

1538 Vgl. Kapitel 1.4.1 und 1.4.2.

1539 Vgl. Kapitel 3.2.

Resümee und Ausblick

Diese Dissertation versammelt eine repräsentative Zusammenstellung von Daten und Quellen, die Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich seit den 1950er Jahren dokumentieren; darunter befinden sich auch erstmals für den deutschsprachigen Raum aufbereitete polnischsprachige Materialien. Im Untersuchungszeitraum von beinahe sieben Jahrzehnten sind mit der Perspektive Theatermobilität wechselseitige Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich untersucht sowie Entwicklungen und Tendenzen herausgearbeitet worden. Die Analyse der beiden Fallbeispiele zu ‚Theater aus Polen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen und ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne lässt jeweils unterschiedliche Modalitäten und Zeiträume polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen sichtbar werden. Es überwiegt bei den untersuchten ‚polnischen Produktionen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen quantitativ die Modalität ‚Gastspiel‘ während die 1970er Jahre das Jahrzehnt mit der höchsten Anzahl an Inszenierungen aus Polen sind. Für ‚Theater aus Österreich‘ bei dem Theaterfestival Warszawskie Spotkania Teatralne ergibt sich hingegen die Modalität ‚Werke und Autor_innen‘ als bezeichnende Kategorie und die 2010er Jahre als der Zeitraum, in dem die meisten Inszenierungen aus Österreich im Festival-Programm zu verzeichnen sind. Im letzten Kapitel der Dissertation sind polnisch-österreichische Theaterbeziehungen unter einem kultur- und identitätspolitischen Fokus abseits von Theaterfestivals in den 1950er und 1960er Jahren Thema. Zusammengeführt wird die Analyse von Gastspielen des Burgtheaters in Warschau sowie des Nationaltheaters Warschau und des ‚Stary Teatr‘ in Wien mit den Ergebnissen aus den beiden Fallbeispielen. Dabei gilt mein besonderes Interesse den Parallelen, die über bedeutende Theaterfeierlichkeiten in Warschau und Wien Mitte der 1950er und 1960er Jahre im jeweiligen Gründungsumfeld der beiden Theaterfestivals gezogen worden sind.

Mit vorliegender Dissertation wird die Bearbeitung des Themenkomplexes polnisch-österreichische Theaterbeziehungen um bisher in der Forschung nicht vertiefte Aspekte und kaum rezipierte Theaterproduktionen erweitert. Die Arbeit leistet einen grundlegenden Beitrag zur grenz(en)übergreifenden Forschung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen: Sie aktualisiert einerseits die deutschsprachige Forschungsliteratur um eine Untersuchung zu Theater in Polen und seinen Akteur_innen. Andererseits erweitert sie die Forschung um eine systematische Auswertung und Analyse von Beispielen (Inszenierungen) polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen. Überdies sind in vorliegender Studie Theaterkritiken der österreichischen Presse zu ‚polnischen Produktionen‘ im Rahmen der Wiener Festwochen seit den 1950er Jahren analysiert sowie

„indirekte und ‚verschlüsselte‘ Formen von Diskriminierung“¹⁵⁴⁰ sichtbar gemacht worden. Einen innovativen Ansatz legt die Dissertation durch die Berücksichtigung der Perspektive Theatermobilität vor, die für die Untersuchung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen angewandt worden ist. Mit diesem Untersuchungsspektrum polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen bietet vorliegende Arbeit vielseitige Anknüpfungspunkte für weiterführende Forschungen. Durch den Einbezug digitaler Verfahren liefern die erstellten Forschungsdaten zudem neue Erkenntnisse für das Forschungsfeld.

Mobilität und Forschungsdaten

Einen wesentlichen Teil der Dissertation bildet die digitale Aufbereitung theaterwissenschaftlicher Forschungsdaten, da eine strukturierte Übersicht zu Inszenierungen im Rahmen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen noch nicht vorgelegen ist. So hat sich diese Untersuchung das Ziel gesetzt, (Meta-)Daten zu Inszenierungen im Rahmen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen in digitaler Form aufzubereiten, frei zur Verfügung zu stellen und relevante Datensammlungen zu ergänzen.¹⁵⁴¹ Gerade für das Forschungsgebiet Theaterbeziehungen und den Forschungsschwerpunkt Mobilität sind Inszenierungsdatenbanken von großer Bedeutung. Forschungsdaten zu Inszenierungen mit internationalem Fokus zur Verfügung zu stellen, wird in der Forschungs-Community dringlich gefordert.¹⁵⁴² Die Dissertation verdeutlicht die Relevanz und Notwendigkeit international vernetzter Datensammlungen zu Inszenierungen, die abseits national orientierter Theaterdokumentation Mobilität von Theater berücksichtigt. Sie schließt an die Vorhaben des sich teilweise noch im Aufbau befindenden Netzwerks zur internationalen Zusammenarbeit auf dem Gebiet digitaler Forschungsdaten in den Darstellenden Künsten an.¹⁵⁴³ Notwendig sind dabei digitale Infrastrukturen wie der 2015 an der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Goethe-Universität Frankfurt am Main gegründete „Fachinformationsdienst (FID) Darstellende Kunst“ für die Theater- und Tanzwissenschaft mit seiner Plattform *performing-arts.eu*.¹⁵⁴⁴ Eine international ausgerichtete Dateninfrastruktur ist für

¹⁵⁴⁰ Wodak., „Vorurteil, Rassismus und Diskurs“, S. 450.

¹⁵⁴¹ Die im Anhang der Dissertation angeführten tabellarischen Auflistungen, die die im Laufe dieser Arbeit zusammengestellten Daten enthalten, sind in einer ausführlicheren Version im Repositorium der Universität Wien, PHAIDRA, langzeitarchiviert online abrufbar, siehe: Sara Tiefenbacher, „Collection Theatermobilität: Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen seit 1950“, <https://phaidra.univie.ac.at/o:1185978>. Zusätzlich sind die (Meta)Daten zu in Österreich aufgeführten ‚polnischen Produktionen‘ in der Inszenierungsdatenbank *Theadok* in einer digitalen Sammlung aufbereitet und online verfügbar.

¹⁵⁴² Vgl. bspw. Portmann, „International Festivals, the Practice of Co-production, and the Challenges for Documentation in a Digital Age“, S. 36-53.

¹⁵⁴³ Forschungsnetzwerke wie z.B. die W3C Community Group „Performing Arts Information Representation“, <https://www.w3.org/community/pair-cg/> (24.04.2021).

¹⁵⁴⁴ Zum Fachinformationsdienst Darstellende Kunst, vgl. FID Darstellende Kunst, „FID Darstellende Kunst“, <https://www.performing-arts.eu/> (24.04.2021)

die Aufbereitung, Erhebung sowie Auswertung von Daten zu internationalen Theaterbeziehungen von großer Relevanz. Insbesondere Aspekte wie Mobilität, Flucht, Migration und kulturelle Diversität sollten dabei stärker in den Fokus gerückt werden. Eine internationale Datensammlung zu Inszenierungsdaten würde die für Forschungen zu Theaterbeziehungen – in diesem Fall für das Beispiel Polen und Österreich – grundlegenden Voraussetzungen bieten, Theater(-Beziehungen) mit den ihnen inhärenten grenz(en)übergreifenden Dynamiken und internationalen Vernetzungen aufzuzeichnen. Auch könnten länderübergreifende Daten-Auswertungen und Analysen unterstützt, fortlaufende Datenerhebungen angeregt sowie Forschungsergebnisse eingespeist werden, die wiederum zu übergreifenden, neuen Erkenntnissen führen.

Resümee

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf den sogenannten Dokumentationen zu ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen, die eine Daten-Zusammenstellung beinhalten und polnisch-österreichische Theaterbeziehungen in den zeitgenössischen Theaterlandschaften beider Länder anhand exemplarischer Beispiele analysieren. Die Wahl der Perspektive Theatermobilität hat sich für diese Untersuchung als besonders konstruktiv erwiesen. Im Untersuchungszeitraum von den 1950er bis in die 2010er Jahre werden darüber an einer Vielzahl von Inszenierungen ebenso vielseitige Zusammenhänge von ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen aufgezeigt. Die Analyse lediglich eines Beispiels und einer Theaterlandschaft, so meine Ansicht, hätte die Vielschichtigkeit polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen in ihrem vollen Umfang nicht aufzuzeigen vermocht, was die vorliegende Arbeit auch deutlich herausstreicht. Als Beitrag zur Geschichte von Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich benennt und identifiziert die Untersuchung Muster polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen seit den 1950er Jahren, die an – je nach Jahrzehnt und Theaterlandschaft – quantitativ unterschiedlichen Modalitäten, aber auch anhand von Überschneidungen illustriert werden. Überschneidungen sind an der Modalität ‚Werke und Autor_innen‘ festgestellt worden, genauso wie im Rahmen der beiden untersuchten Theaterfestivals erste Theaterbeziehungen über ‚Literatur aus Polen‘ und ‚Literatur aus Österreich‘ haben festgemacht werden können. Bei den Wiener Festwochen ist es 1961 das Werk *Der erste Tag der Freiheit* des ‚polnischen‘ Autors Leon Kruckzkowskis, das in der Regie von Heinrich Schnitzler am Theater in der Josefstadt inszeniert worden ist. Mit dem Perspektivenwechsel auf die Theaterlandschaft Polens hat die Untersuchung mit dem Fallbeispiel ‚Theater aus Österreich‘ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne ab den 1990er Jahren Werke ‚österreichischer‘ Autor_innen herausgearbeitet. Beim Warszawskie

Spotkania Teatralne ist es 1993 der von Krystian Lupa inszenierte Roman *Kalkwerk* von Thomas Bernhard.

In beiden Fallbeispielen verdeutlicht die Dissertation noch weitere Facetten polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen. So treten Gastspiele ‚polnischer‘ Theatergruppen/-ensembles als häufigste Modalität von ‚Theater aus Polen‘ bei den Wiener Festwochen auf. Im Rahmen des Warschauer Theatertreffens sind es hingegen Werke ‚österreichischer‘ Autor_innen, die an Theaterbühnen in Polen inszeniert worden sind. Die Modalität ‚Gastspiel‘, die bei den Wiener Festwochen 25 Gastspiele in Relation zu insgesamt 40 Produktionen mit Bezug zu Polen im Untersuchungszeitraum von den 1950er bis in die 2010er Jahre ausmacht, trifft im untersuchten Festival-Zeitraum des Warschauer Theatertreffens nur auf zwei Inszenierungen (Gastspiele) von insgesamt 17 ‚Produktionen aus Österreich‘ zu. Auch sind bei den Wiener Festwochen andere Zeitpunkte (Jahrzehnte) zu beobachten, in denen ‚Theater aus Polen‘ wiederholt im Programm steht. Dabei zeichnen sich insbesondere die 1970er sowie 2000er Jahre in der Auswertung ab. Bei den Warszawskie Spotkania Teatralne sind quantitative Höhepunkte von ‚Theater aus Österreich‘ in den 1990er sowie 2010er Jahren deutlich geworden. Diese beiden Jahrzehnte zeitigen wiederum bei den Wiener Festwochen die geringste Anzahl an ‚polnischen Produktionen‘.

Überdies zeigt die Zusammenführung der Ergebnisse aus den Fallbeispielen und der im vierten Kapitel unternommenen Analyse des ‚Nationaltheater‘-Austauschs in den 1950er und 1960er Jahren, dass Theaterbeziehungen Mitte der 1950er Jahre über Gastspiele renommierter Theaterbühnen/-ensembles aus Österreich in Polen und aus Polen in Österreich erfolgt sind; was die Analyse um identitätspolitische Aspekte ergänzt. Bevor noch Werke von Autor_innen aus Polen in Österreich in den 1960er Jahren bei den Wiener Festwochen und vice versa in den 1990er Jahren beim Warszawskie Spotkania Teatralne inszeniert worden sind, lassen sich bereits 1956 Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich nachweisen.

An der Modalität ‚Gastspiel‘ wird darüber hinaus ein zentraler Sachverhalt deutlich: Die im Rahmen des Warschauer Theatertreffens 2009 und 2011 veranstalteten Gastspiele des Wiener Burgtheaters/Kasino (*Der Löwe im Winter*) und des Wiener Schauspielhauses (*Bruno Schulz: Messias*) sind zugleich Theaterarbeiten von Regisseur_innen mit Polenbezug (Grzegorz Jarzyna und Michał Zadara), die an einer Theaterbühne in Österreich produziert worden sind. Denn für zahlreiche in dieser Arbeit untersuchte Theaterproduktionen lassen sich meiner Ansicht nach mehrere mögliche Bezüge zu ‚Theater aus Österreich‘ und ‚Theater aus Polen‘ herstellen. Für die untersuchten Beispiele polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen erweist sich eine Zuordnung zu mehr als einer Modalität wie ‚Gastspiele‘, ‚Werke von Autor_innen‘, ‚Theaterarbeiten/Inszenierungen und Regisseur_innen‘, über die in dieser Untersuchung Bezüge zu

Österreich und Polen hergestellt werden, als zielführend. Diese Aspekte sind ebenso für eine digitale Aufbereitung polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen und ihrer Netzwerke von Bedeutung, die Mobilität von Theater möglichst divers abbildet.

Dieses Zusammenspiel vielfältiger Modalitäten und Bezüge ist keine Neuerung der 2000er Jahre. In meiner Untersuchung werden Mehrfachbezüge und grenzüberschreitende Arbeitsweisen nicht erst seit dem neuen Millennium anhand von Inszenierungen, Akteur_innen und Werken exemplifiziert. Eine differenzierte Betrachtung nationaler Bezüge ist für ‚polnische‘ Produktionen der 1970er und 1980er Jahre im Rahmen der Wiener Festwochen ebenso erforderlich: 1971 hat Jan Biczyski, ein Regisseur mit Bezug zu Polen sowie langjährigen Wirkungsorten in Österreich und Deutschland, das Auftragswerk der Wiener Festwochen *Zéro, Zéro* des ‚österreichischen‘ Autors Peter Turrini inszeniert. Der Regisseur Jakub Rotbaum zeichnet für zwei Gastspiele des Jüdischen Staatstheaters Bukarest für die Regie verantwortlich, die 1979 zu den Festwochen eingeladen sind. Und für die Wiener Festwochen 1980 hat der in Wien geborene ‚polnische‘ Regisseur Erwin Axer Robert Musils *Die Schwärmer* mit Schauspieler_innen des Burgtheaterensembles am Akademietheater Wien erarbeitet, um nur einige aus den Beispielen herauszugreifen.

Bezüge zu Österreich und Polen werden in dieser Dissertation über Modalitäten beschrieben, um Theaterbeziehungen zwischen Polen und Österreich im Untersuchungszeitraum von den 1950er bis in die 2010er Jahre zu analysieren; eine Entscheidung, um Beziehungen im Bereich Theater erfassbar zu machen. Nationale Zuschreibungen haben sich in meiner Recherche immer als schwierig erwiesen. Sie bilden eine der komplexen und problematischen Kategorien der Daten- und Quellensammlung. Es stellen sich Fragen nach dem Verhältnis von Selbst- und Fremdwahrnehmungen, nach der Konstruktion und Wirkungsmacht von Zuschreibung bzw. nach der Verortung der jeweiligen Akteur_innen sowie ihrer Theaterarbeiten zu einer meist als national markierten Theaterlandschaft und Theatergeschichte.¹⁵⁴⁵

Ausblick

Auf der Grundlage der in dieser Arbeit vorgelegten exemplarischen quantitativen und qualitativen Analysen könnten weitere Forschungsarbeiten den Schwerpunkt auf ästhetische Fragestellungen legen. Vertiefende Untersuchungen zu inhaltlichen, dramaturgischen und ästhetischen Veränderungen von Inszenierungen, z.B. im Rahmen von Gastspielen, würden das Forschungsspektrum um produktionsästhetische Sachverhalte erweitern. Auch erlauben die vorgenommenen stichprobenartigen Analysen des (kultur)politischen und (theater)historischen

¹⁵⁴⁵ Vgl. Dagmar Freist/Sabine Kyora/Melanie Unseld, „Vorwort“, in: Freist/Kyora/Unseld (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen*, S. 9-14, hier S. 10.

Umfelds eine Vielzahl an vertiefenden Fragestellungen – etwa nach den Agenden der Außenkulturpolitik Polens und Österreichs im jeweiligen regierenden politischen System.¹⁵⁴⁶ Zu wünschen wäre darüber hinaus eine Aktualisierung der von Wojciech Dudzik in den 1990er Jahren unternommenen Studie zum „Bild des polnischen Theaters“¹⁵⁴⁷ in der deutschsprachigen Forschungsliteratur, insbesondere in Theatergeschichtsbänden und Theaterlexika, um die Tradierung historischer Theatergeschichtsbilder weiter zu hinterfragen.¹⁵⁴⁸

Eine wichtige noch ausstehende Aufgabe bildet die umfassende systematische Auswertung und flächendeckende Analyse der Spielpläne von Theaterbühnen in Polen und Österreich. Dies wäre auch eine Weiterführung meines Ansatzes, die Mobilität von Inszenierungen, Texten und Akteur_innen ausführlich zu beschreiben. Anhand der Auswertungen zu ‚Werken und Autor_innen‘ im ersten Kapitel und der Analyse der beiden Fallbeispiele sind in dieser Arbeit Grundlagen in Form von Quellen und Daten erarbeitet worden, um weitere ausführliche Sammlungen anzuregen. Je vollständiger die Daten zu polnisch-österreichischen Theaterbeziehungen sind, desto besser können Netzwerke und Bezüge aufgezeigt werden. Dabei gilt den Methoden und Verfahren digitaler Projekte mein besonderes Interesse, da hier das Potenzial liegt, die Datenlage zu verbessern und den Theatermobilitätsansatz wirksam zu machen.

1546 Bspw. die „Auslandskulturkonzepte“ des österreichischen Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten, vgl. dazu: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten, *Die kulturellen Auslandsbeziehungen des Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten (BMEIA). Grundlagen, Schwerpunkte und Programme*, Wien September 2020, S. 10, https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Zentrale/Kultur/Publikationen/Grundlagendokument.pdf. (24.04.2021)

1547 Dudzik, „Das Bild des polnischen Theaters in der deutschen wissenschaftlichen Theaterliteratur der Nachkriegszeit“, S. 129.

1548 Vgl. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, S. 43; Vgl. auch: Hulfeld, „Erinnerung an morgen. Theaterhistoriographie“, S. 106.

Anhang

Literaturverzeichnis

- Achtelik, Aleksandra/Ewa Wąchocka (Hg.), „Teatr i dramat polski po 1989 roku/Polish Theatre and Drama after 1989”, *Postscriptum Polonistyczne* 2/8, 2011, S. 15-157.
- Adler, Henrik, (Hg.), *Das Buch der Berliner Festspiele: 2001-2011*, Berlin: Berliner Festspiele 2011.
- Allport, Gordon W., *Die Natur des Vorurteils*, hg. v. Carl Friedrich Graumann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971.
- Alth, Minna von/Gertrude Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. Bd. 1: *Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, Wien: Ueberreuter 1977.
- Alth, Minna von/Gertrude Obzyna/Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.), *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. Bd. 2: *Register*, Wien: Ueberreuter 1977.
- Amt für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung (Hg.), *Europa-Gespräch 1965. Brücken zwischen West und Ost*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1965 (= Wiener Schriften, 23).
- Amt für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung (Hg.), *Europa-Gespräch 1968. Das Europäische Theater und sein Publikum*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1968 (= Wiener Schriften, 28).
- Assmann, Aleida, „Einführung”, in: Anton Pelinka (Hg.), *Vorurteile: Ursprünge, Formen, Bedeutung*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 1-30.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 21997.
- Augustynowicz, Christoph, *Kleine Kulturgeschichte Polens. Vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Wien: Promedia 2017.
- Axer, Erwin, *Polnisch-deutsche Gedächtnisübungen / Polski-niemieckie ćwiczenia pamięci*, Warszawa: Instytut teatralny 2017.
- Backöfer, Andreas, „Die Rezeption polnischer Dramatik auf deutschsprachigen Bühnen (Deutschland, Österreich, Schweiz) in den 90er Jahren, in: Sugiera (Hg.), *Ein Schwieriger Dialog: Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*, S. 37-46.
- Bätzner, Nike (Hg.), *Arte Povera: Manifeste, Statements, Kritiken*, Dresden: Verl. der Kunst 1995.
- Baran, Magdalena, „Das Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupas: Ein Überblick”, *Dipl.-Arb.*, Univ. Wien 2012.
- Barba, Eugenio, „Kulturelle Identität und professionelle Identität“, *FLAMBOYANT. Schriften zum Theater* 3, 1996, S. 8-14.
- Baßler, Moritz (Hg.), *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Tübingen: Francke 2001.
- Bauer, Sybille, „„Gespenster und Propheten’. Das moderne polnische Drama auf den Bühnen der Bundesrepublik, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz”, in: Kneip/Orłowski (Hg.),

Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985, S. 125-138.

Bauer, Uwe/Karin Gradwohl-Schlacher, *Literatur in Österreich 1938-1945*. Bd. IV: *Wien*, Wien [u.a.]: Böhlau 2018.

Bay-Cheng, Sarah, „Digital Historiography and Performance”, *Theatre Journal* (Washington, D.C.) 68/4, 2016 S. 507-527. DOI: 10.1353/tj.2016.0104.

Bayerdörfer, Hans-Peter/Małgorzata Leyko/Małgorzata Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Tübingen: Niemeyer 1998 (= Theatron, 26).

Bayerdörfer, Hans-Peter, „Vorwort”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. XI-XIV.

Bayerdörfer, Hans-Peter, „Prinzen, Prinzessinnen, Mannequins – Polnisches Theater in der Bundesrepublik Deutschland seit Beginn der siebziger Jahre”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 13-45.

Bayerdörfer, Hans-Peter, „Deutsche Gastspiele auf Bühnen in Polen seit 1989. Unvorgreifliche Gesichtspunkte und Beobachtungen”, in: Pelka/ Prykowska-Michalak (Hg.), *Migrationen/Standortwechsel*, S. 128-140.

Behring, Eva et al. (Hg.), *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945-1989: ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*, Stuttgart: Steiner 2004.

Berliner Festspiele (Hg.), *Die Berliner Festwochen 1951-1997. Eine kommentierte Chronik*, Berlin: Berliner Festspiele 1998.

Bernhard, Thomas, „Ignorant i szaleniec”, übers. v. Grzegorz Sinko, *Dialog* 5, 1974 S. 29-60.

Bernhard, Thomas, *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Bernhard, Thomas, *Wycinka: eksytacja*, übers. v. Monika Muskała, Warszawa: Czytelnik 2011; (*Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984).

Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000; (*The location of culture*, London [u.a.]: Routledge 1994).

Bhabha, Homi K., *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, aus dem Engl. v. Kathrina Menke, hg. v. Anna Babka; Gerald Posselt, Berlin [u.a.]: Turia+Kant 2012.

Bharucha, Rustom, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London [u.a.]: Routledge 1993.

Bharucha, Rustom, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London: Athlone 2000.

Bieneck, Gustav Karl, „Triumph der Wiener Lebenskraft”, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 12/1-2.

Bingen, Dieter (Hg.), *Länderbericht Polen. Geschichte-Politik-Wirtschaft-Gesellschaft-Kultur*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2009.

Blaukopf, Kurt, „60 Jahre Wiener Symphoniker”, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 25/1-2.

Borodziej, Włodzimierz, *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert. Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert*, München: Beck 2010.

Borowski, Mateusz/Małgorzata Sugiera, „Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność: rekonesans teoretyczny”, in: Leyko/Pelka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*, S. 43-53.

- Braun, Micha , „Graniczne przestrzenie pamięci. Roberta Kuśmirowskiego artystyczne manipulacje polsko-niemieckimi obrazami historycznymi”, in: Leyko/Pełka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*, S. 250-262.
- Brauneck, Manfred, *Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*. Bd. 5, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2007.
- Bruckmüller, Ernst, „Die Entwicklung des Österreichbewusstseins”, in: Robert Kriechbaumer (Hg.), *Österreichische Nationalgeschichte nach 1945*. Bd. 1: *Die Spiegel der Erinnerung. Die Sicht von innen*, Wien [u.a.]: Böhlau 1998, S. 369-396.
- Brunner, Franziska, „Tanz '82 Bis '96: Die Wiener Internationalen Tanzfestivals im Rahmen der Wiener Festwochen”, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2004.
- Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten-Sektion für Kulturelle Auslandsbeziehungen, *Austria Kultur International. Jahrbuch der Österreichischen Auslandskultur 2019*.
- Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten (Hg.), *Außen- und Europapolitischer Bericht 2019*.
- Burka, Alexander, *Was blieb vom Fenster in den Westen? Zur Auslandskulturpolitik Österreichs in Ostmitteleuropa seit 1945 am Beispiel Polens und der Tschechoslowakei / Tschechiens*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2012.
- Burzyńska, Anna R., „Theatraler Export und theatraler Import. Polnische Regietätigkeit im deutschsprachigen Raum 1945–2014”, in: Marta Kopij-Weiß/Mirosława Zielińska (Hg.), *Transfer und Vergleich nach dem Cross-Cultural-Turn*, Leipzig: Leipziger Universitätsverl. 2015, S. 121-146 (= Studien zu deutsch-polnischen Kulturtransferprozessen, 4).
- Butkiewicz, Zenon, *Festiwal w czasach PRL-u: o Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1959–1989)*, Toruń: Zapolex Media 2004.
- Carlson, Marvin, „Theatre Festivals in the Arab World”, *Contemporary theatre review* 4, 2003, S. 42-47.
- Castellucci, Romeo, „Festival, ich muß dir etwas sagen”, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 177.
- Celestini, Federico/Helga Mitterbauer, „Einleitung”, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 11-18.
- Cerny, Karin, „Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien”, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 16-44.
- Christ, Georg et al., *Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven*, Göttingen: Univ. Göttingen 2016.
- Colin, Nicole, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945: Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld: transcript 2011.
- Conrad, Jan, „Zur Gombrowicz-Rezeption in Deutschland, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 127-147
- Cresswell, Tim, „Towards a politics of mobility”, *Environment and Planning D. Society and Space* 28, 2010, S. 17-31, hier S. 24. DOI:10.1068/d11407.
- Csáky, Moritz, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien [u.a.]: Böhlau 2020.

- Csató, Edward, *Das zeitgenössische polnische Theater*, Warschau: Interpress 1968 (Originaltitel: Współczesny teatr polski).
- Csató, Edward, *Polnisches Theater unserer Zeit*, Lampertheim: Schäuble 1974 (Originaltitel: Polski teatr współczesny: pierwszej połowy XX wieku, Warschau: Polonia 1967).
- Ćwikła, Małgorzata, *Projekt to jest projekt: specyfika zarządzania projektami kulturalnymi na przykładzie koprodukcji teatralnych (A project is a project: characteristics of project management in the field of culture)*, Kraków: Attyka 2016.
- Dalinger, Brigitte, *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2003.
- Delavos, Paul M./Caroline Herfert, „Alltagsgeschäft’ – Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft”, in: Peter/Payr (Hg.), *Wissenschaft nach der Mode’?*, S. 52-75.
- Dermutz, Klaus, „In Stille, in Tränen. Die Spuren der Avantgarde bei den Wiener Festwochen”, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 102-135.
- Dermutz, Klaus, *Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten*, Wien: Zsolnay 2005.
- Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hg.), *Wer spielte was? 2006/2007. Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Behnsheim: Mykenae 2007.
- Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hg.), *Wer spielte was? 2018/2019. Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Köln: Deutscher Bühnenverein 2020.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene”, Diss., Univ. Wien 1980.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Katholisches aus Polen. Polnische Dramatik auf österreichischen Bühnen im Lichte des Kalten Kriegs und des konservativen Kulturklimas in Österreich”, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 47-58.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Franz Grillparzer und eine ‚Österreichische Nationaldramaturgie’”, in: Hans-Jörg Knobloch/Helmut Koopmann (Hg.), *Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2005, S. 191-204.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Reichsdramaturg Rainer Schlösser: Praxis einer beispiellosen Theaterkarriere im Dritten Reich”, in: Brigitte Dalinger/Veronika Zangl (Hg.), *Theater unter NS-Herrschaft*, Göttingen: V&R unipress. 2018, S. 217-238 (= Theater - Film - Medien, 2).
- Dietrich, Margret, „Altgermanisches auf der Wiener Bühne”, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen Almanach 1966*, S. 61-63.
- Düwell, Susanne/Nicolas Pethes, „Fall, Wissen, Repräsentation – Epistemologie und Darstellungsästhetik von Fallnarrativen in den Wissenschaften vom Menschen”, in: Susanne Düwell/Nicolas Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, Frankfurt [u.a.]: Campus 2014, S. 9-33.
- Düwell, Susanne, „Populäre Falldarstellungen in Zeitschriften der Spätaufklärung: Der spektakuläre Fall des 'Menschenfressers' Goldschmitt”, in: Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*, S. 293-314.

- Dudzik, Wojciech, „Das Bild des polnischen Theaters in der deutschen wissenschaftlichen Theaterliteratur der Nachkriegszeit“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 129-145.
- Dudzik, Wojciech, „Theater-Bewusstsein: Einleitung“, in: Wojciech Dudzik (Hg.), *Theater-Bewusstsein. Polnisches Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ideen – Konzepte – Manifeste*, Berlin [u.a.]: Lit 2011, S. 1-10 (= Theaterwissenschaft, 3).
- Duniec, Krystyna, „The Non-existent Generation. The Young Theatre of the 1990s“, *Konteksty* 55/1-4, 2001, S. 493-497.
- Duniec, Krystyna et al. (Hg.), *(A)pollonia: twenty-first-century Polish drama and texts for the stage*, London [u.a.]: Seagull Books 2014.
- Ebel, Ursula/Holger Englerth, „Inszenierung: Ost Roman West. Das II. Round-Table-Gespräch der Österreichischen Gesellschaft für Literatur: Unser Jahrhundert und sein Roman (25.–27. Oktober 1965)“, in: Günther Stocker (Hg.), *Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945–1968)*, unter Mitarb. v. Stefan Maurer, Wuppertal: Arco 2014, S. 67-100.
- Eberharder, Markus/Agnieszka Jezierska, „A gdzie w tym wszystkim jest tłumacz? Gespräch mit Beata Stasińska“, *OderÜbersetzen* 3, 2012, S. 136-145.
- Eder, Angela, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 270-350.
- Ehalt, Hubert/ Oliver Rathkolb (Hg.), *Wissens- und Universitätsstadt Wien. Eine Entwicklungsgeschichte seit 1945*, Göttingen: V&R unipress 2015.
- Eisner, Doris, „Statistik des Wiener Theaters in der Spielzeit 1950/51. Wiener Festwochen 1951“, in: Otto Rommel (Hg.), *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1952*, Wien: Sexl 1952, S. 104-107.
- Elfert, Jennifer, *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript 2009 (= Theater, 16).
- Engelhart, Andreas, „Memy, mobilności i ciała obce – Kantor, Grotowski, Schechner a estetyka niemieckojęzyczna od lat sześćdziesiątych“, in: Leyko/Pełka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media*, S. 54-70.
- Engelmann, Roger (Hg.), *Kommunismus in der Krise: Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen: V&R 2008.
- Espagne, Michel/Michael Werner, „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.“, *Francia* 13, 1985, S. 502-510.
- Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Fabre, Jan, „Aus dem Tagebuch des Jan Fabre (1991)“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S.160-174.
- Fanta, Maria Bianca, *Arbeiter der Feder. Die Journalistinnen und Journalisten des KPÖ-Zentralorgans ‚Österreichische Volksstimme‘ 1945-1956*, Graz: CLIO 2016.
- Feichtinger, Johannes/Heidemarie Uhl, „Habsburg Zentraleuropa zwischen 1945 und heute. Wechselnde Perspektiven auf ein Forschungsfeld“, in: Daniel Graziadei et al. (Hg.). *Mythos - Paradies - Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2018, S. 95-108.
- Filler, Witold, *Zeitgenössisches polnisches Theater*, Interpress: Warschau 1977.

- Fink, Carole et al. (Hg.), 1956: *European and Global Perspectives*, Leipzig: Leipziger Universitätsverl. 2006 (= Global History and International Studies, 1).
- Fischer, Christine/Ulrich Steltner, *Polnische Dramen in Deutschland: Übersetzungen und Aufführungen als deutsch-deutsche Rezeptionsgeschichte 1945-1995*, Köln [u.a.]: Böhlau 2011.
- Fischer-Lichte, Erika, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen [u.a.]: Francke 1999.
- Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Tübingen [u.a.]: Francke ²1999.
- Forrester, John, „Wenn p, was dann? In Fällen denken“, in: Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*, S. 139-168.
- Freist, Dagmar/Sabine Kyora/Melanie Unseld (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*, Bielefeld: transcript 2019.
- Freist, Dagmar/Sabine Kyora/Melanie Unseld, „Vorwort“, in: Freist/Kyora/Unseld (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen*, S. 9-14.
- Freundt Michael/Ann-Elisabeth Wolff, *Neugier und Leidenschaft: Theater der 90er und internationale Festivals. Festivalschrift anlässlich der 10. euro-scene Leipzig*, Leipzig: euro-scene 2000.
- Friskze, Andrzej, „Die kommunistischen Regierungen in Polen 1944/45 bis 1980“, Bingen (Hg.), *Länderbericht Polen*, S. 78-97.
- Friskze, Andrzej, „Das Zeitalter der Solidarnosc 1980-1989“, in: Bingen (Hg.), *Länderbericht Polen*, S. 107-120.
- Fritz, Bärbel/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer*. Bd 1: *Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, Tübingen: Narr 1997 (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe, 21).
- Fundulus, Katharina/Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen*, Wien [u.a.]: Böhlau 2012.
- Gingrich, Andre, „Österreichische Identitäten und Orientbilder. Eine ethnologische Kritik“, in: Walter Dostal (Hg.), *Wir und die Anderen. Islam, Literatur und Migration*, Wien: WUV 1999, S. 29-34.
- Gippert, Wolfgang/Petra Götte/Elke Kleinau, „Transkulturalität: gender- und bildungshistorische Perspektiven. Zur Einführung in den Band“, in: Wolfgang Gippert/Petra Götte/Elke Kleinau (Hg.), *Transkulturalität: Gender- und bildungshistorische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2008, S. 9-24.
- Glick Schiller, Nina/Noel B. Salazar, „Regimes of Mobility Across the Globe“, in: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 39/2, 2013, S. 183-200. DOI: 10.1080/1369183X.2013.723253.
- Głowacka, Malwina, „Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 149-156.
- Got, Jerzy, *Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865*, Kraków: Wydawn. Literackie 1984.
- Got, Jerzy, *Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) 1984; (= Theatergeschichte Österreichs Bd. 10/3, Donaumonarchie).
- Got, Jerzy, *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie*, Wien: ÖAW 1997; (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. 10/4, Donaumonarchie).

- Gradwohl-Schlacher, Karin, „Ein ‚ostmärkisches‘ Sittenbild: Die Causa Max Stebich“, in: Uwe Baur/Karin Gradwohl-Schlacher/Sabine Fuchs (Hg.), *Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus*, unter Mitarb. v. Helga Mitterbauer, Wien [u.a]: Böhlau 1998, S. 124-144, hier S. 128.
- Greenblatt, Stephen et al., *Cultural mobility. A Manifesto*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2010.
- Greenblatt, Stephen, „Cultural Mobility: An Introduction“, in: Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility. A Manifesto*, S. 1-23.
- Greenblatt, Stephen, „Theatrical mobility“, in: Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility. A Manifesto*, S. 75-95.
- Greenblatt, Stephen, „A mobilities manifesto“, in: Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural mobility. A Manifesto*, S. 250-253.
- Grodzicki, August/Irena Merz, *Zehn Jahre Volkspolen*, Warschau: Polonia 1955.
- Grodzicki, August, *Regisseure des polnischen Theaters*, Warschau: Interpress 1979.
- Großegger, Elisabeth, „‚Unsterbliches Wien‘. Wiener Festwochen 1951“, in: Stefan Schmidl (Hg.), *Die Künste der Nachkriegszeit. Musik, Literatur und bildende Kunst in Österreich*, Wien [u.a]: Böhlau 2013, S. 117-134.
- Großegger, Elisabeth, „Burgtheater. Von der Utopie zum Mythos“, in: Janke et al., *Elfriede Jelineks Burgtheater*, S.307-318.
- Grotowski, Jerzy, *Für ein armes Theater*. Vorwort von Peter Brook, Berlin: Alexander Verlag ³2006; (Erstveröffentlichung *Towards a Poor Theatre*, Holstebro: Odin Teatrets Forlag 1968; 1965 auf Polnisch unter dem Titel *Ku teatrowi ubogiemu* (Für ein armes Theater) erschienen, in: *Odra* 9, 1965, S. 21–27).
- Grotowski, Jerzy, „Theater ist eine Begegnung“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*. Vorwort von Peter Brook, Berlin: Alexander Verlag ³2006, S. 59-64.
- Hadamowsky, Franz, „Gustav Mahler als Direktor der Wiener Hofoper“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 69/1-2.
- Haider-Pregler, Hilde, „König Ottokars Glück und Ende – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘? Die Burgtheater-Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel im 20. Jahrhundert“, in: Hilde Haider-Pregler/Evelyn Deutsch-Schreiner (Hg.), *„Stichwort Grillparzer“*, Wien [u.a]: Böhlau 1994, S. 195-222.
- Haider-Pregler, Hilde, „‚Das Burgtheater ist eine Idee ...‘ Die Jahre 1945 bis 1955 – eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters?“, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hg.), *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien: Picus 1998, S. 84-122.
- Haider-Pregler, Hilde, „Exilland Österreich“, in: Frithjof Trapp et al. (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. Bd. 1: *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, München: Saur 1999, S. 97-155.
- Haider-Pregler, Hilde, „'... Das Theater hört nie auf'. Willi Forst's Film vom Burgtheater“, *Modern Austrian Literature*, 32/4, 1999, S. 157–176
- Hilde Haider-Pregler, „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, in: Margarete Grandner/Gernot Heiss/Oliver Rathkolb (Hg.), *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*. Innsbruck: StudienVerlag 2005, S. 137– 155.
- Haider-Pregler, Hilde, „Das Burgtheater- ‚Metapher für eine lebende Leiche‘“, in: Janke et al., *Elfriede Jelineks Burgtheater*, S. 87-101.

- Hall, Stuart, *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg: Argument ³2002.
- Hartmann, Karl, *Das Polnische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg*, Marburg: Elwert 1964.
- Harvie, Jen, „The Edinburgh Festivals: Globalisation and Democracy”, in: Jen Harvie (Hg.), *Staging the UK*, Manchester: Manchester Univ. Press 2005, S. 74-111.
- Hasitschka, Werner, „Marketing für die Wiener Festwochen: ein Beispiel zur Praxeologie des sozialen Marketing”, Dipl.-Arb., Wirtschaftsuniv. Wien 1976.
- Hauptfleisch, Temple et al. (Hg.), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Amsterdam [u.a.]: BRILL 2007.
- Heeg, Günther, *Das Transkulturelle Theater*, unter Mitw. v. Jeanne Bindernagel, Berlin: Theater der Zeit 2017 (= Theater der Zeit Recherchen, 130).
- Hentschel, Ingrid, „Laboratorien der Gegenwart: welches Theater braucht Europa?“, in: Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld: transcript 2013, S. 101-120.
- Herfert, Caroline, „Grenzen setzen, Grenzen überschreiten: Eine theaterhistorische Perspektive auf Wien als porta Orientis”, in: Asta Vonderau/Michael Bachmann (Hg.), *Europa - Spiel ohne Grenzen?*, Bielefeld: transcript 2020, S. 103-120.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, „Schiller und das Wiener Burgtheater. Don Karlos-Inszenierungen 1938 und 1955 als Beispiele”, in: Anne Feler (Hg.), *Friedrich Schiller in Europa: Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2013, S. 85-102.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Göttingen: Wallstein 2014.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, „Weibliche Hamlets”, in: Peter W. Marx (Hg.), *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 142-148.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate/ Géraldine Boesch (Hg.), *Spielwiesen des Globalen. Forschungen zum Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander 2016 (= itw: im dialog, 2).
- Hochholdinger-Reiterer, Beate/Alexandra Portmann (Hg.), *Festivals als Innovationsmotor? Forschungen zum Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander 2020 (= itw: im dialog, 4).
- Hochwälder, Fritz, *Der öffentliche Ankläger*, Hamburg: Zsolnay 1954.
- Hochwälder, Fritz, „Maliniarz”, übers. v. Witold Wirpsza, *Dialog* 6, 1966, S. 25-58.
- Hoffmann, Lutz, „Das ‚Volk‘. Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs”, *Zeitschrift für Soziologie* 3, 1991, S. 191-208.
- Hoffmann, Lutz, „Das ‚deutsche Volk‘ als Integrationsideologie und seine historische Entwicklung”, in: Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hg.), *Die Wiedergeburt des nationalistischen Denkens. Gefahr für die Demokratie*, Bonn 1995, S. 7-30.
- Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos 2007 (= Materialien des ITW Bern, 8).
- Hulfeld, Stefan, „Erinnerung an morgen. Theaterhistoriographie”, in: Gerda Baumbach et al. (Hg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 105-106.

- Illmayer, Klaus, „Ein folgenloser Wechsel. Die Ablösung Heinz Kindermanns durch Eduard Castle 1945”, in: Peter Payr (Hg.), *Wissenschaft nach der Mode*, S. 150-171.
- Illmayer, Klaus, „Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich”. Dipl.-Arb., Univ. Wien 2009.
- Iwański, Mikołaj, „Festiwal wszystkich festiwali. Uwagi o utowarowieniu festiwali”, *Czas Kultury* 4, 2013, S. 62-65
- Jäger, Siegfried et al. (Hg.), *Der Spuk ist nicht vorbei. Völkisch-nationalistische Ideologeme im öffentlichen Diskurs der Gegenwart*, Duisburg: DISS 1998.
- Jäger, Siegfried, „Zwischen den Kulturen: Diskursanalytische Grenzgänge”, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: VS Sozialwissenschaften 2008 S. S. 327-353.
- Jaindl, Doris, „Probleme bei konventioneller Stereo-Beschallung beziehungsweise -Panoramisierung und mögliche Alternativen: Am Fallbeispiel ‚Wiener Festwochen-Eröffnung 2008’”, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2008.
- Jakubcová, Alena/Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: ein Lexikon*, Wien: ÖAW 2013.
- Jamiołkowski, Michał/Nina Oborska/Krzysztof Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniw. Warszawskiego 2016.
- Janke, Pia et al., *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Bd. 1, Wien: Praesens 2014.
- Jargon, Joanna, „German Theatre on the pages of Didaskalia”, Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 323-327.
- Jauslin, Christian, „Leopold Lindtberg”, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*. Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1115.
- Jawłowska, Aldona, *Więcej niż teatr*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988.
- Jelinek, Elfriede, „Choroba albo współczesne kobiety”, übers. v. Marek Zeller, *Dialog* 6, 1994, S. 24-67.
- Jelinek, Elfriede, *Babel. Podróż zimowa*, übers. v. Karolina Bikont, Warschau: AdiT 2013.
- Jelinek, Elfriede, *Podpieczni*, übers. v. Karolina Bikont, *Dialog* 4, 2015, S. 75-121.
- Jezierska, Agnieszka, „Jelineks polnische Räume”, Szczepaniak/Jezierska/Janke (Hg.), *Jelineks Räume*, Wien: Praesens 2017, S. 179-196.
- Jezierska, Agnieszka, „Neuere Theatertexte Jelineks und ihr langer Weg auf die polnischen Bühnen. Anmerkungen zum Theatertransfer”, *Transfer. Reception Studies* 2/1, 2017, S. 157-173. DOI: 10.16926/trs.2017.02.08.
- Jurt, Joseph, „Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers”, in: Günther Berger/Franziska Sick (Hg.), *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, Tübingen: Stauffenburg 2002, S. 15-38.
- Kaczyński, Stanisław, „Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen”, *Maske und Kothurn* 12/2-3, September 1966, S. 236-246.
- Kaczyński, Stanisław, „Polen”, in: Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Bd. X, S. 104-140.
- Kaczyński, Stefan H., „Seit drei Jahrzehnten präsent. Zur Rezeption in Polen”, in: Wolfram Bayer (Hg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien [u.a.]: Böhlau 1995, S. 430-444.

- Kędzierski, Marek/ Gespräch mit Krystian Lupa, „Spiritismus und Eruption. Über Theater und Sprache als Instrument zur Berührung der Welt“, in: *Lettre International* 119, 2017, S. 46–53.
- Keller, Thomas, „Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen“, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden: VS Sozialwissenschaften 2006, S. 106-119.
- Kellner-Mielczarkowa, Irena, „Kronika. Uroczystości centralne obchodów 200-lecia sceny narodowej w Warszawie“, in: Edward Csató (Hg.), *Almanach sceny polskiej 1965/66*, Warszawa: Artystyczne i Filmowe 1967, S. 202-204.
- Kerschbaumer, Gert/Karl Müller, *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne*, Wien: Verl. für Gesellschaftskritik 1992.
- Kerschbaumer, Gert, „Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch“, in: Haider-Pregler/Roessler (Hg.), *Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945*, S. 300-328.
- Kerschbaumer, Gert, „Gespaltenes Gedenken im öffentlichen Raum – verschwiegene Opfer des NS-Terrors“, in: Alexander Pinwinkler/Thomas Weidenholzer (Hg.), *Schweigen und erinnern. Das Problem Nationalsozialismus nach 1945*, Salzburg: Stadtarchiv und Statistik Salzburg 2016, S. 22-65.
- Kimmich, Dorothee/Schamma Schahadat (Hg.), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld: transcript 2012.
- Kimura, Yuichi/Thomas Pekar, „Einleitung. ‚Kulturkontakte‘ – ein antiquierter Begriff?“, in: Yuichi Kimura/Thomas Pekar (Hg.), *Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten*, in Zusammenarb. mit Mechthild Duppel-Takayama, Bielefeld: transcript 2015, S. 11-26.
- Kindermann, Heinz/Franz Hadamowsky (Hg.), *Europäische Theaterausstellung: Wien Künstlerhaus 20. September-5. Dezember 1955*, „Katalog zur gleichnamigen Ausstellung“, Wien [u.a.]: Frick 1955.
- Kindermann, Heinz, „Europäische Theaterausstellung 1955“, *Maske und Kothurn* 1, 1956, S. 81-92.
- Kindermann, Heinz, „Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung“, *Maske und Kothurn* 2/3-4, 1956, S. 354-358.
- Kindermann, Heinz, „Theatralische Völkerbegegnungen in den Donauländern“, *Maske und Kothurn* 11/2-3, 1966, S. 105-122.
- Kindermann, Heinz, „Calderon und Wien“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen Almanach 1966*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1966, S. 25-27.
- Kindermann, Heinz, „Theaterwissenschaft“, in: Martin Hürlimann (Hg.), *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich: Atlantis 1966, S. 414-433.
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*. Bd. I: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg: Müller ²1966.
- Kindermann, Heinz, „Das Gastspiel des Prager Nationaltheaters in Wien 1892“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen Almanach 1967. Nachbarn an der Donau*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1967, S. 97-101.
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*. Bd. X: *Naturalismus und Impressionismus. III. Holland, Belgien, Lettland, Litauen, Estland, Polen, Tschechoslowakei, Jugoslawien, Bulgarien, Ungarn, Rumänien, Italien, Spanien, Portugal, Türkei, Griechenland*, Salzburg: Müller 1974.
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*. Bd. VI: *Romantik*, Salzburg: Müller ²1977.

- Kindermann, Heinz, „Die völkerverbindende Funktion der Theaterwissenschaft. Der internationale Kulturaustausch zwischen den Theaterforschern“, in: Ilona T. Erdelyi (Hg.), *Helikon. Weltliterarischer Beobachter*, Wien: ÖAW 1979, S. 179-186 (= Literatur und Literaturgeschichte in Österreich, Sondernummer).
- Klee, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: wer war was vor und nach 1945*, überarb. Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer 2009.
- Kłossowicz, Jan, *Słownik Teatru Polskiego*, Warszawa: MUZA 2002.
- Knapp, Marion, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2005.
- Kneip, Heinz/Hubert Orłowski (Hg.), *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985*, Darmstadt: Deutsches Polen-Institut Darmstadt 1988.
- Knowles, Ric (Hg.), *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2020.
- Kołodziejczyk-Mrózs, Beata/Piotr Majchers, „Die erzeugten Sprachräume im Drama Die Präsidentinnen von Werner Schwab“, in: Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 83-96.
- Kornaś, Tadeusz, *Between Antropology and Politics*, Warszawa: Instytut teatralny 2007.
- Kosiński, Dariusz et al. (Hg.), *Słownik Wiedzy o Teatrze*, Bielsko-Biała: Park 2005.
- Kosiński, Dariusz, *Polnisches Theater: eine Geschichte in Szenen*, Berlin: Theater der Zeit 2011.
- Kosiński, Dariusz (Hg.), *Między świętem a przesytem: festiwale teatralne i ich miejsce we współczesnym życiu kulturalnym Polski*, Szczecin: Teatr Lalek „Pleciuga” 2016.
- Kott, Jan, *Shakespeare heute*, Berlin: Alexander ³2013.
- Kralicek, Wolfgang, „Szene ohne Szene. Die Wiener Festwochen und die Stadt: eine komplizierte Beziehung“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 214-225.
- Kralik, Heinrich, „Die Wiener Philharmoniker“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 16/1-2.
- Krall, Hanna, *Existenzbeweise*, Frankfurt am Main: Neue Kritik 1995 (Originaltitel: Dowody na istnienie).
- Krause, Marcus, „Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten“, in: Düwell/Pethes (Hg.), *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie*, S. 242-273.
- Król, Barbara, „Joseph Kurz-Bernardon in Warschau“, *Maske und Kothurn* 4/2, 1958, S. 142-154.
- Król-Kaczorowska, Barbara, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748-1975*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1986.
- Królikiewicz, Grażyna, „Die Literatur der Aufklärung“, in: Waclaw Walecki (Hg.), *Polnische Literatur: Annäherungen. Vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jahrhundert*, Hamburg: IGEL ²2011, S. 83-112.
- Krzyszowiak, Tadeusz, „Bühnenlicht und Bühnenmechanik der Barockzeit. 250 Jahre Polnisches Nationaltheater“, *Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien*. Bd. 10, Wien: PAN-Wissenschaftliches Zentrum Wien 2019, S. 275-292.

- Książek, Agnieszka, „Die Dramen von Werner Schwab auf den polnischen Bühnen”, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 319- 322.
- Kuczyński, Krzysztof A./Dorota Kucharska (Hg.), *Gerda Leber-Hagenau a stosunki polsko-austriackie w XX wieku*, Toruń: Marszałek 1998.
- Kuczyński, Krzysztof A., „Vorwort. Der Schatz aus einer Renaissance-Truhe”, in: Gerda Hagenau, *Zwischen deutscher und polnischer Literatur. Vorträge, Aufsätze, Interviews, Laudationes*, Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 7-10.
- Kuczyński, Krzysztof A., „Gerda Leber-Hagenau o Łodzi i literaturze polskiej w Austrii”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Germanica* 2, 2000, S. 127-137.
- Kuligowski, Waldemar, „Festiwalizacja w Polsce. Ludzie, sztuka, pieniądze”, *Czas Kultury* 4, 2013, S. 4-15.
- Langemeyer, Peter, „Polnische und deutsche Dramen kombiniert”, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 241-263.
- Langemeyer, Peter, „Różewicz's Kafkas-Revisionen. Einige Anmerkungen zu den Stücken ‚Der Hungerkünstler geht‘ und ‚Die Falle‘”, in: Lawaty/Zybura (Hg.), *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, S. 197-198.
- Leber-Hagenau, Gerda, „Worüber man in Polen lachte und lacht”, *Maske und Kothurn* 30/1, 1984, S. 115-130.
- Leber-Hagenau, Gerda, *Polnisches Theater und Drama. Ein integraler Bestandteil europäischer Theaterkultur 966-1795*, Wien [u.a.]: Böhlau 1994.
- Leber-Hagenau, Gerda, „50 Jahre polnisches Theater und Literatur in Österreich nach dem II. Weltkrieg”, in: Krzysztofa A. Kuczyńskiego (Hg.), *Polska – Austria: drogi porozumienia*, Łódź: Uniw. Łódzkiego 1999, S.202-210.
- Lehmann, Hans-Thies, „Theater 1000: 1. Notizen zu und ein Gespräch mit dem belgischen Theaterkünstler Jan Lauwers”, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 138-145.
- Leonhardt, Nic/Stanca Scholz-Cionca, „Circulation. Theatrical Mobility and its Professionalization in the Nineteenth Century”, in: Peter W. Marx (Hg.), *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, London [u.a.]: Bloomsbury 2017, S. 113-134 (= A cultural history of theatre, 5).
- Leonhardt, Nic, *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890-1925)*, Göttingen: V&R unipress 2018.
- Lesiak, Dariusz, „Der Mann vieler Eigenschaften: Krystian Lupa and his staging of austrian authors”, *Maske und Kothurn* 47/3-4, 2001, S. 117-124.
- Leyko, Małgorzata, „Länder-Informationen im Überblick - Polen”, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 238-242 (= Theatron, 52).
- Leyko, Małgorzata, „Vorwort”, in: Małgorzata Leyko/Artur Pełka/Karolina Prykowska-Michalak (Hg.), *Felix Austria - Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, Fernwald: Litblockin 2009, S. 9-11.
- Leyko, Małgorzata/Artur Pełka (Hg.), *Teatr – Literatura – Media: o polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, Łódź: Primum Verbum 2013.

- Leyko, Małgorzata, „Die Polen denken anders’. Die polnische Rezeption von Tod und Teufel”, in: Christine Grond-Rigler (Hg.), *Zur Internationalen Rezeption der Dramen von Peter Turrini*, Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2016, S. 135-143.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, „Kulturtransfer-neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften”, in: Helga Mitterbauer/Katharina Scherke (Hg.), *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien: Passagen 2005, S. 23-41.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart: Metzler 2016.
- Łukaszewicz, Olgierd, „Diesen Vorhang heben!’ Eindrücke eines polnischen Schauspielers von den deutschen und österreichischen Bühnen”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 283-292.
- Łuksza, Agata, „Teatr Narodowy jako europejski fantazmat”, *Didaskalia* 118, 2013, S. 67-71.
- Majkiewicz, Anna, „Krytyczna recepcja prozy Elfriede Jelinek w Polsce”, in: Szczepaniak (Hg.), *Jelinek po polsku*, S. 11-45.
- Małecki, Robert, „Ist Kulturtransfer am Theater möglich?”, in: Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 11-22.
- Mandl, Hans, „Vorwort”, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 10-11.
- Marx, Peter W., *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rona Yerushalmi*, Tübingen [u.a.]: Francke 2003.
- Masłowska, Dorota, „Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen”, *Theater der Zeit* 6, 2008, S. 57-69.
- Marschall, Brigitte, „Fritz Hochwälder”, Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*. Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 855.
- Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien [u.a.]: Böhlau 2010.
- Matouschek, Bernd/Ruth Wodak/Franz Januschek, *Notwendige Maßnahmen gegen Fremde? Genese und Formen von rassistischen Diskursen der Differenz*, Wien: Passagen 1995.
- Meyerweissflog, Magdalena, „Polnische Figuren in der deutschsprachigen Dramatik nach 1945”, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 71-92.
- Michalak, Jan, „Das ausländische Repertoire des Krakauer Theaters von 1865 bis 1885”, in: Fritz/Schultze/Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer*. Bd 1, S. 71-84.
- Middell, Matthias, „Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis”, *Comparativ* 10/1, 2000, S. 7-41.
- Mikkonen, Simo/Jari Parkkinen/Giles Scott-Smith, „Exploring Culture in and of the Cold War”, in: Simo Mikkonen/Jari Parkkinen/Giles Scott-Smith (Hg.), *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin [u.a.]: De Gruyter Oldenbourg 2019, S. 1-11 (= Rethinking the Cold War, 4). DOI: 10.1515/9783110573169.
- Mikulska-Frindo, Ewa, „Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend. Zur Rezeption Thomas Bernhards in Polen”, in: Martin Huber et al. (Hg.), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*, Wien [u.a.]: Böhlau 2006, S. 139-154.

- Milanowski, Anna, „Polnische-österreichische Theaterwechselwirkungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989. Eine Mentalitäts- und Wirkungsgeschichte“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit den Zweiten Weltkrieg*, S. 46-57.
- Misterek, Susanne, *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002.
- Mittag, Erwin, „Gustav Mahlers Geistiges Profil“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 67/3-4.
- Mitterbauer, Helga, „Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht, newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs ‚Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900‘, 2/1, März 1999, S. 23-25.
- Mitterbauer, Helga/Katharina Scherke, „Einleitung“, in: Helga Mitterbauer/Katharina Scherke (Hg.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien: Passagen 2005, S. 13-22.
- Mrozek, Sławomir, *Emigranten*, übers. v. Christa Vogel, Berlin: Henssel 1975.
- Napiontkowa, Maria, *Teatr Polskiego Października*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2012.
- Niedziela, Jan, „Das Burgtheater als Ort des Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierungsarbeit Erwin Axers in den Jahren 1973-1985“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2007.
- Niedziela, Jan, „Auf der Suche nach dem Thalerhof oder Mrożeks Reise nach Guantanamo“, in: Jan Niedziela/Geiro Tino/Wojciech Wieckowski (Hg.), *Es war Leben, kein Schauspiel. Festschrift aus Anlass des 250. Jubiläums des Öffentlichen Theaters in Polen*, Wien: Polnisches Institut Wien 2015, S. 15-17.
- Niziołek, Grzegorz, „Silent Prophets – Austrian Literature in the theatre of Krystian Lupa“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 289-292.
- Niziołek, Grzegorz, „Krzysztof Warlikowski: Die Schlacht mit dem Schatten“, in: Plata (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien*, S. 72-94.
- Nyssen, Ute, „Nieładne problemy Elfriede Jelinek“, *Dialog* 6, 1994, S. 96-102.
- Obermaier, Frederik/Bastian Obermayer, *Die Ibiza-Affäre: Innenansichten eines Skandals: Wie wir die geheimen Pläne von Rechtspopulisten enttarnten und darüber die österreichische Regierung stürzte*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.
- Okołowicz, Stefan et.al., „(A)pollonia: A Photographic Essay“, *Polish Theatre Perspectives* 1.1, 2010, S. 149-174. DOI: 10.15229/ptp.2015.12.
- Olczak-Ronikier, Joanna, *Piwnica pod Baranami: czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa: Tenten ²1994.
- Ostrowska, Joanna/Juliusz Tyszk, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Poznań: UAM 2008.
- Pape, Christian, „Die Juden in Österreich (Viktor Reimann, 1974)“, in: Wolfgang Benz/Brigitte Mihok (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus*. Bd. 6: *Publikationen*, Berlin: De Gruyter Saur 2013, S. 325-326.
- Partei tag der PVAP* (Poln. Vereinigten Arbeiterpartei). 4, T. 1. *Materialien und Dokumente*, Warschau: Red. Nachrichten f. das Ausland PAP 1964.
- Pawłowski, Roman (Hg.), *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*, Kraków: Zielona Sowa 2003.
- Pawłowski, Roman (Hg.), *Made in Poland*, Kraków: Korporacja Ha!art & Horyzont 2006.

- Pelka, Artur, *Körper(sub)versionen: Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2005 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, 25).
- Pelka, Artur, „Die polnische Rezeption österreichischer Theatertexte seit 1990“, in: ders./Karolina Prykowska-Michalak (Hg.), *Migrationen/Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*, Łódź [u.a.]: Machejek 2007, S. 141-154 (= Thalia Germanica, 11).
- Pelka, Artur, „Das Theater als ‚lebendiges soziales Forum‘. Dea Lohers Dramen auf polnischen Bühnen“, *Monatshefte* 99/3, 2007, S. 389-398. DOI: 10.1353/mon.2007.0070.
- Pelka, Artur, „Zwei Theater: das ‚romantische Paradigma‘ und die ‚Generation Porno‘“, *Zeitschrift für Slawistik* 60/3, 2015, S. 432-445.
- Peter, Birgit/Martina Cuba (Hg.), *‚Wissenschaft nach der Mode‘? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: Lit 2008.
- Peter, Birgit, „‚Wissenschaft nach der Mode‘. Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945. Positionen und Stationen“, in: Peter/Payr (Hg.), *‚Wissenschaft nach der Mode‘?*, S. 15-51.
- Peter, Birgit, „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann: Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer als deutsche Volksdramatiker“, in: Stephan Kurz, Michael Rohrwasser, Daniela Strigl (Hg.), *Der Dichter und sein Germanist. Symposium in Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*, Wien: new academic press 2012, S. 81-95.
- Peter, Birgit, „Antiziganismus, Antislawismus und Antisemitismus als Karrierestrategie: Über einen theaterwissenschaftlichen ‚Gründungsvater‘“, in: Oliver Rathkolb (Hg.), *Der lange Schatten des Antisemitismus: Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 173-181.
- Peter, Birgit, „Mobilität und Vorurteil. Das Stigma des ‚Umherziehens‘“, *politix - Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft an der Universität Wien* 39, 2016, S. 13-15.
- Peter, Birgit, „Heinz Kindermann: Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft (1943)“, in: Thomas Assinger/Elisabeth Grabenweger/Annegret Pelz (Hg.), *Die Antrittsvorlesung: Wiener Universitätsreden der Philosophischen Fakultät*, Göttingen: V&R unipress 2019, S. 225-236.
- Pfefferle, Roman/Hans Pfefferle, *Glimpflich entnazifiziert: Die Professorenschaft der Universität Wien*, Göttingen: V&R unipress 2014.
- Pfeiffer, Gabriele C., *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main: Lang 1999 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, 76).
- Pfeiffer, Gabriele C., „Das röhrende Er und fiepsende Sie. Notate zur Auflösung des Subjekts am Beispiel des Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards“, in: Friedemann Kreuder et al. (Hg.), *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld: transcript 2012, S. 325-338.
- Pfeiffer, Gabriele C., „Ephemer und leibhaftig. Schauspielerische Erkundungen von Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene und Jerzy Grotowski“, Habil., Univ. Wien 2018.
- Plata, Tomasz (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005*, Berlin: Theater der Zeit 2006 (= Recherchen, 32).
- Pók, Attila, „Das Jahr 1956 – eine Zäsur der Geschichte Ostmitteleuropas“, in: Weber et al. (Hg.), *Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa*, S. 299-312.

- Pokrywka, Rafał, „Der polnische Aufstieg in die Weltliteratur: Stasiuk, Bator, Masłowska”, in: Diana Hitzke/Miriam Finkelstein (Hg.), *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur - hybride Konstellationen*, Innsbruck: innsbruck univ. press 2018, S. 127-146.
- Portmann, Alexandra, „International Festivals, the Practice of Co-production, and the Challenges for Documentation in a Digital Age”, in: Knowles (Hg.), *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, S. 36-53.
- Preyer, Sarah, „En Algun Momento De La Vida Deberias Proponerte Seriamente Dejar De Hacer El Ridiculo. Rodrigo Garcia zu Gast bei den Wiener Festwochen 2008”, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2011.
- Prykowska-Michalak, Karolina, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku. (Vorhang auf! Beziehungen zwischen dem polnischen und dem deutschen Theater nach 1990)*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2012.
- Prykowska-Michalak, Karolina, „Deutsches Theater auf polnischen Bühnen. Über die Faszination des polnischen Theaters durch die deutsche Theaterkunst der letzten zwanzig Jahre”, *Zeitschrift für Slawistik* 58/2, 2013, S. 205-219. DOI:10.1524/slav.2013.0017.
- Prykowska-Michalak, Karolina, „Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990”, *Studia Germanica Gedanensia* 30, 2014, S. 211-217.
- Prykowska-Michalak, Karolina, „Deutschlandbilder in der jüngsten polnischen Dramatik am Beispiel der Dramen Małgorzata Sikorska-Miszczuż”, in: Carsten Gansel/Monika Wolting (Hg.), *Deutschland- und Polenbilder in der Literatur nach 1989*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 234-240.
- Quasthoff, Uta, *Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer 1973.
- Raszewska, Magdalena, *Teatr Narodowy 1949-2004*, Warszawa: Teatr Narodowy 2005.
- Raszewska, Magdalena, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2010.
- Raszewska, Magdalena, „245 Years of the National Theatre versus the Third Millennium”, *Slovenské Divadlo* 58/3, 2010, S. 415-420.
- Raszewski, Zbigniew, *Europäische Theaterausstellung: Polnische Abteilung. Wien, Herbst 1955*, Warszawa: Drukarnia Naukowa 1955.
- Rathkolb, Oliver, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österr. Bundesverl. 1991.
- Rathkolb, Oliver, *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2015*, Wien: Zsolnay 2015.
- Rathkolb, Oliver/Petra Mayrhofer, *Fiktion ‚Opfer‘ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur*, Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2017.
- Reisigl, Martin/Ruth Wodak, *Discourse and discrimination: rhetorics of racism and antisemitism*, London [u.a.]: Routledge 2001.
- Reisigl, Martin/Ruth Wodak, „The discourse-historical approach”, in: Ruth Wodak/Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Studies*, London [u.a.]: Sage 2016, S. 23-61.
- Roeder-Zerndt, Martin, „Vielfalt und Internationalisierung – Die Funktion der Festivals im Theater”, in: Freundt/Wolff, *Neugier und Leidenschaft*, S. 81-86.

- Rutkowski, Tadeusz Paweł, „Vom Stalinismus zum ‚Tauwetter‘ im Polnischen Oktober 1956. Die Anfänge der Polnischen Akademie der Wissenschaften mit einem Ausblick bis 1989“, in: Johannes Feichtinger/Heidemarie Uhl (Hg.), *Die Akademien der Wissenschaften in Zentraleuropa im Kalten Krieg. Transformationsprozesse im Spannungsfeld von Abgrenzung und Annäherung*, Wien: ÖAW 2018, S. 141-166.
- Saal, Britta/Michiko Mae (Hg.), *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht*, Wiesbaden: Springer VS ²2007 (= Geschlecht und Gesellschaft, 41).
- Said, Edward, „Kultur und Identität. Europas Selbstfindung aus der Einverleibung der Welt“, *Lettre International* 34, 1996, S. 21-25
- Schauspielhaus Graz (Hg.), *Programm Spielzeit 2013/14*, Graz: Schauspielhaus Graz, 2013.
- Schiller, Leon, „Polnisch-deutsche Theaterverbundenheit“, *Theater der Zeit* 4, 1953, S. 34-37.
- Schleich, Sigurd P., „Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl“, in: Leyko/Pełka/Prykowska-Michalak (Hg.), *Felix Austria*, S. 274-293.
- Schmale, Wolfgang, „Erkenntnisinteressen der Kulturtransferforschung“, in: Wolfgang Schmale (Hg.), *Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2006, S. 23-41
- Schmid, Herta, „Mrozek auf deutschsprachigen Bühnen - Schwierigkeiten im deutsch-polnischen Dialog“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 181-203.
- Schmidt, Kerstin/Nathalie Aghoro, „Theatre and Mobility: By Way of Introduction“, *Journal of Contemporary Drama in English* 5/1, 2017, S. 1-9. DOI: 10.1515/jcde-2017-0001.
- Schmidt-Rösler, Andrea, *Polen: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg [u.a.]: Pustet 1996.
- Scholtz, Dietrich, „Mrozek und Rózewicz in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 204-215.
- Schrage, Dieter, „Am Beispiel der Arena-Besetzung- Öffentlichkeitsarbeit in der Alternativszene“, in: Clemens K. Stepina (Hg.), *Wiener Kulturmanagement in Theorie & Praxis. Akten des Symposiums 'Kulturmanagement in Wien 2005'*, Wien: Art & Science 2006, S. 43-47.
- Schreyvogel, Friedrich, *Das Burgtheater. Wirklichkeit und Illusion*, Wien: Speidel 1965.
- Schultze, Brigitte, „Das Kanonische Bühnenwerk bleibt Lektüre. Mickiewiczs Dziady (Ahnenfeier) im polnisch-deutschen Kulturtransfer“, in: Ulrike Jekutsch et al. (Hg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Tübingen: Narr 1994, S. 369-404 (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe, 16).
- Schultze, Brigitte, „Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 146-168.
- Schultze, Brigitte, „Polnische Dramen im Deutschen Theater Göttingen (1972/73-1998/99)“, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 109-126.
- Schultze, Brigitte, „Krasiński herangeholt: Nie-boska komedia (Die Un-Göttliche Komödie, 1833) am Burgtheater (1936)“, in: Fritz/Schultze/Turk (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer*, Bd. 1, S. 267-294.
- Sellers, Peter, „Über die Zukunft von Festivals“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 12-13.

- Siegmund, Gerald, „Theater-Avantgarde bei den Wiener Festwochen”, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 148-158.
- Snyder, Timothy, *The Reconstruction of Nations. Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus. 1569-1999*, New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press 2003.
- Stadler, Andreas, „Warum die Antisemitismus-Forschung noch auf lange Zeit wichtig bleiben wird”, in: Oliver Rathkolb (Hg.), *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 239-244.
- Stasiuk, Andrzej, „Thalerhof”, übers. v. Olaf Kühn, *Theater der Zeit* 1, 2014, S. 46-60.
- Stigler, Elisabeth, „Adolf Rott: Burgtheaterdirektor von 1954 - 1959 (Unter Berücksichtigung der Wiedereröffnung des neuen Burgtheaters am Ring 1955)”, Diss., Univ. Wien 1983.
- Süßmann, Johannes, „Einleitung. Perspektiven der Fallstudienforschung”, in: Johannes Süßmann/ Susanne Scholz/Gisela Engel (Hg.), *Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode*, Berlin: trafo 2007, S. 7-27
- Sugiera, Małgorzata, „Elemente der Massenkultur im Theater von Adam Hanuszkiewicz”, in: Günter Ahrends/ Hans-Jürgen Diller (Hg.), *Unconventional Conventions in Theatre Texts*, Tübingen: Narr 1990, S. 79-86 (= Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, 6.).
- Sugiera, Małgorzata, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków: Universitas 1996.
- Sugiera, Małgorzata/Małgorzata Leyko, „Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945. Ein Abriß”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 3-12.
- Sugiera, Małgorzata, „Dialektische Verfahren in Dramen von Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch – Wirkungen in der polnischen Dramatik”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 98-112.
- Sugiera, Małgorzata (Hg.), *Ein Schwieriger Dialog: Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2000.
- Sugiera, Małgorzata, „Vorwort”, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 17-24.
- Sugiera, Małgorzata, „Das moderne deutschsprachige Theater auf der Bühne des polnischen Fernsehtheaters in den 90er Jahren”, in: Sugiera (Hg.), *Ein schwieriger Dialog*, S. 93-105.
- Surowska, Barbara, „Deutsche Dramatiker für die polnische Bühne. Theaterübersetzungen – Gerhart Hauptmann, Ivan Groll, Thomas Bernhard”, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 275-282.
- Szczepaniak, Monika (Hg.), „*Mówię i mówię*”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz: Uniw. Kazimierza Wielkiego 2008.
- Szczepaniak, Monika (Hg.), *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*, Bydgoszcz: Uniw. Kazimierza Wielkiego 2014.
- Szczepaniak, Monika/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.), *Jelineks Räume*, Wien: Praesens 2017 (= Diskurse, Kontexte, Impulse, 16).
- Szely, Sylvia (Hg.), *Spiele und Wirklichkeit. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*, Wien: filmarchiv austria 2005.
- Szymanski-Düll, Berenika, „Transnationale Theatergeschichte(n): der biographische Ansatz”, in: Christopher Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*,

- Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 81-97 (= Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, 56).
- Szymanski-Düll, Berenika, „Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen. Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant*innen im 19. Jahrhundert“, in: Burcu Dogramaci/Berenika Szymanski-Düll/Wolfgang Rathert (Hg.), *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis 2020, S. 63-77.
- Taborski, Roman, „Zur Geschichte des österreichischen Repertoires im polnischen Theater (von Franz Grillparzer bis Franz Werfel)“, in: Leyko/Pelka/Prykowska-Michalak (Hg.), *Felix Austria*, S. 427-436.
- Takács, Dóri, „Gastspiele als kulturelle Transfers. Die Wiener Moderne auf Budapests Bühnen“, in: Mitterbauer/Scherke (Hg.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien: Passagen 2005, S. 377-391.
- Teissl, Verena, *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript 2014.
- Ther, Philipp, „Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe“, *Central European History* 36/1, 2003, S. 45-73. DOI: 10.1163/156916103770892168.
- Thiele, Martina, *Medien und Stereotype: Konturen eines Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2015.
- Turner, Armin, „Ach, Kulturpolitik! Die Wiener Festwochen, kulturpolitisch betrachtet. Ein sehr subjektiver Rückblick“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 236-243.
- Tiefenbacher, Sara, „Das ‚Theater Węgajty‘ auf den Spuren Grotowskis“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2010.
- Tiefenbacher, Sara, „Polnisch-Österreichische Theatermobilität: zwei Inszenierungen von Thomas Bernhards Holzfällen“, in: Jamiolkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 69–81.
- Tiefenbacher, Sara, „Polnisches Theater bei den Wiener Festwochen: Ein Rückblick auf die letzten 15 Jahre im Spiegel der Kritik“, in: Niedziela/Tino/Wieckowski (Hg.), *Es war Leben, kein Schauspiel*, S. 94-101.
- Tiefenbacher, Sara, „Mobilität der Kritik am Beispiel von *Holzfällen*. Eine Erregung“, *Forum Modernes Theater* 31/1+2, 2020, S. 90-100. DOI: 10.2357/FMTh-2020-0008.
- Timoszewicz, Jerzy, „Leon Schiller und die deutschsprachige Kultur“, in: Richard Brinkemann et al. (Hg.), *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, München: Wilhelm Fink 1982, S. 537-547.
- Tkaczyk, Krzysztof, „Im polyphonen Gespräch. Zur Opfer- und Henkerperspektive in (A)pollonia von Krzysztof Warlikowski“, in: Paweł Piszczatowski (Hg.), *Diálogos: Das Wort im Gespräch*, Göttingen: V&R unipress 2018, S. 73–84.
- Tolnay, Alexander K., „Die Rolle des Theaters in den kulturellen Auslandsbeziehungen. Eine Untersuchung der Gastspiele aus den Ostblock-Staaten in Wien in den Jahren 1955 bis 1971“, Diss., Univ. Wien 1973.
- Trimmel, Christoph, „Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen - Die Wiener Festwochen“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2009.
- Trümpi, Fritz, *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011.

- Tryc, Sławomir, „Friedrich Dürrenmatt auf den polnischen Bühnen“, in: Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, S. 77-97.
- Tscheplak, Andrea, „Unterschiedliche Sprachstrukturen von Qualitäts- und Boulevardpresse ‚Qualitätspresse‘: die Wiener Festwochen 1994: eine Sprachuntersuchung der Tageszeitungen ‚Die Presse‘, ‚Der Standard‘ und ‚Neue Kronen Zeitung‘“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 1994.
- Uhl, Heidemarie, „Das ‚erste Opfer‘. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik“, *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 30/1, 2001, S. 19-34. DOI: 10.15203/ozp.765.vol30iss1.
- Uhl, Heidemarie, „Burgtheater – eine Intervention in die österreichische ‚Windstille‘“, in: Pia Janke et al. (Hg.), *Elfriede Jelineks Burgtheater: Eine Herausforderung*, Wien: Praesens 2018, S. 41-46, hier S. 42 (= Diskurse, Kontexte, Impulse, 18).
- Uhl, Heidemarie, „Vom ‚ersten Opfer‘ zum Bekenntnis zur Mitverantwortung. Österreichs Umgang mit der NS-Vergangenheit“, in: László Levente Balogh/Christoph Leitgeb (Hg.), *Opfermythen in Zentraleuropa*, Wien: Praesens 2021, S. 185-203.
- Ulbrich, Claudia/Hans Medick/Angelika Schaser, „Selbstzeugnis und Person“, in: Claudia Ulbrich/Hans Medick/Angelika Schaser (Hg.), *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, Köln [u.a.]: Böhlau 2012, S. 1-26.
- Wagner, Regina, „Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 1989.
- Waibel, Eva, „Es ist noch nicht vorbei, wir bleiben deutsch und treu“, *S:I.M.O.N.* 1/1, 2014, S. 19-31.
- Waibel, Eva, „Zeitkritik im Hauptabendprogramm. Faschismus und Krieg im frühen österreichischen Fernsehspiel“, in: Judith Keilbach/Béla Rásky/Jana Starek (Hg.), *Völkermord zur Prime-Time. Der Holocaust im Fernsehen*, Wien [u.a.]: new academic press 2019, S. 47-68 (= Beiträge des VWI zur Holocaustforschung, 8).
- Walter, Bruno, „Gustav Mahler – Der Unvergessliche“, in: Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, S. 67/1-2.
- Wannemacher, Clemens, „Die virtuelle Konzertbühne: Verbesserung der akustischen Bedingungen auf Open-Air-Bühnen für klassische Orchester durch künstlich erzeugte Erstreflexionsmuster am Fallbeispiel Wiener Festwochen-Eröffnung 2012“, Dipl.-Arb., Univ. f. Musik u. darst. Kunst 2012.
- Warakomka, Anna, „Das Drama des modernen Europa. Ein paar Überlegungen zum Thema am Beispiel von Andrzej Stasiuk Warten auf den Türken“, in: Jamiołkowski/Oborska/Tkaczyk (Hg.), *Theater als Begegnungsort*, S. 113-131.
- Wardy, Verena, „Da Schläft auch noch der Kritiker ein! Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Berichterstattung über die ‚Wiener Festwochen 2008‘ in ausgewählten österreichischen Tageszeitungen unter besonderer Berücksichtigung der Theaterkritiken“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2009.
- Wassermann, Heinz, *‚Zuviel Vergangenheit Tut Nicht Gut!‘. Nationalsozialismus im Spiegel der Tagespresse der Zweiten Republik*, Wien [u.a.]: StudienVerlag 2000.
- Waszina, Isabella, „Inszenierungen österreichischer Literatur in Polen am Beispiel ‚Kalkwerk‘ in der Regie von Krystian Lupa“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2014.
- Weber, Matthias et al. (Hg.), *Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa: Erfahrungen der Vergangenheit und Perspektiven*, München: Oldenbourg 2011.

- Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomson (Hg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand 1997, S. 67-90.
- Welsch, Wolfgang, „Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today“, in: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage 1999, S. 194-213.
- Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität: Realität - Geschichte – Aufgabe*, Wien: new academic press 2017.
- Wilkie, Fiona, „‘It’s a big world in here’: Contemporary Voyage Drama and the Politics of Mobility“, *Journal of Contemporary Drama in English* 5/1, 2017, S. 10-23. DOI: 10.1515/jcde-2017-0002.
- Willnauer, Franz, „Festspiele und Musikfestivals in Deutschland“, in: Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hg.), *Musikleben in Deutschland*, Bonn: miz 2019, S. 300–327.
- Wilmer, Stephen, E. (Hg.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City: Univ. of Iowa Press 2004.
- Wilmer, Stephen, E., „On Writing National Theatre Histories“, in: Wilmer (Hg.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, S. 17-28.
- Wilmer, Stephen, E. (Hg.), *National Theatres in a Changing Europe*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.
- Wiener Festwochen/Fremdenverkehrsstelle der Stadt Wien (Hg.), *10 Jahre Wiener Festwochen*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1960.
- Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*, Salzburg [u.a.]: Residenz 2001.
- Wiener Festwochen, „Der ORF und die Wiener Festwochen“, in: Wiener Festwochen (Hg.), *Wiener Festwochen 1951-2001*, S. 352-356.
- Wiener Gesellschaft für Theaterforschung/Arbeitsgemeinschaft Theaterdok (arge theadok), *Theater in Österreich 80/81. Verzeichnis der Inszenierungen*, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften 1982 (= Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung, 24).
- Wirth, Andrzej (Hg.), *Modernes Polnisches Theater*. Bd.1: *Witkiewicz, Szaniawski, Kruczkowski, Gombrowicz*, Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1967.
- Wittchen-Barełkowska, Agata/Jacek St. Buras und Sława Lisiecka im Gespräch, „Co nam dał Thomas Bernhard?“, *Dialog* 4, 2019, S. 115.
- Witts, Noel, *Tadeusz Kantor*, London [u.a.]: Routledge 2010.
- Wodak, Ruth et al., *‘Wir sind alle unschuldige Täter!’: Diskurshistorische Studien zum Nachkriegsantisemitismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Wodak, Ruth et al., *Die Sprachen der Vergangenheiten. Öffentliches Gedenken in österreichischen und deutschen Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Wodak, Ruth et al., *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Wodak, Ruth, „Vom Rand in die Mitte – ‚Schamlose Normalisierung‘“, in: *Politische Vierteljahresschrift* 59, 2018, S. 323–335. DOI: 10.1007/s11615-018-0079-7.

- Wodak, Ruth, „Vorurteil, Rassismus und Diskurs“, in: Pelinka (Hg.), *Vorurteile: Ursprünge, Formen, Bedeutung*, S. 423-454.
- Woldan, Alois, „Zeitgeschichte auf polnischen Bühnen: Zum Theaterfestival in Wrocław“, *Osteuropa* 39/11-12, 1989, S. 1092–1099.
- Wolford, Lisa/Richard Schechner (Hg.), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge 1997.
- Wurzbach, Constantin von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 55: *Weninger-Wied*, Wien: Zamarski 1887.
- Wysiński, Kazimierz A., „Teatr ZASP w Londynie“, in: Krzysztof Dybciak/Zdzisław Kudelski (Hg.), *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*. Bd. 1, Lublin: TN KUL 2000, S.443-444.
- Zespół Pracowni Dokumentacji Teatru Instytut Teatralny (Arbeitsgruppe Theaterdokumentation) (Hg.), *Teatr w Polsce 2011. Dokumentacja sezonu 2009/2010*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2011.
- Zick, Andreas, *Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse*, Münster [u.a.]: Waxmann 1994.
- Zielińska, Maryla, „Grzegorz Jarzyna: Klare und kompromisslose Leidenschaft“, in: Plata (Hg.), *Öffentliche Strategien, Private Strategien*, S. 53-71.
- Zielińska, Mirosława/Marek Zybura (Hg.), *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, Wrocław: GAJT 2013.
- Zielińska, Zofia, „Beziehungen der Wiener Theater zum polnischen Theater in Krakau und Lemberg bis 1918“, Diss., Univ. Wien, 1963.
- Zielińska, Zofia, „Theaterstücke österreichischer Autoren auf den polnischen Bühnen Galiziens (Krakau und Lemberg) und polnischer Autoren auf den Bühnen Wiens in den Jahren 1880-1916“, in: Karlheinz Mack (Hg.), *Galizien um die Jahrhundertwende: politische, soziale und kulturelle Verbindungen mit Österreich*, Wien [u.a.]: Verl. für Geschichte und Politik 1990, S. 98-108.
- Zittel, Claus/Marian Holona, *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz*, Olsztyn 2005, Bern [u.a.]: Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, 74).
- Zybura, Marek, „Materialien zur deutschsprachigen Bibliographie der Werke von Tadeusz Różewicz“, in: Andreas Lawaty/Marek Zybura (Hg.), *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 229-259.

Verzeichnis der Rezensionen (Print- und Online-Ausgaben)

(letztes Zugriffsdatum bei allen URLs: 24.04.2021)

- Affenzeller, Margarete, „Von Georgien nach Wien: ‚Medea‘ im Burg-Kasino“, *Der Standard*, 30./31.12.2006/1.1.2007, Online-Ausgabe 2.01.2007, 18:59, <https://www.derstandard.at/story/2711512/von-georgien-nach-wien-medea-im-burg-kasino>
- Affenzeller, Margarete, „Born to be ‚Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen‘“, *Der Standard*, 9.06.2008 (Print-Ausgabe), 8.06.2008, 19:35, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/3367242>
- Affenzeller, Margarete, „Mitfühlen wäre angebracht“, *Der Standard*, 9.06.2009.

- Amort, Andrea, „Freiheitssuche als Kampf mit sich und anderen“, *Kurier* (Morgenausgabe), 31.05.1988.
- Amort, Andrea, „Polens erste Schauspieler gastieren im Volkstheater“, *Kurier*, 4.06.1991.
- Amort, Andrea, „Für marktorientierte Vollwert-Kunst“, *Kurier*, 7.06.1991.
- Austria Presse Agentur (APA) Meldung, „Polnische Regierung wollte Jelinek-Stück verhindern“, *Der Standard*, 23.11.2015, 14:12, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/2000026262568/polnische-regierung-wollte-jelinek-stueck-in-breslau-verhindern>
- Basil, Otto, „Relativität des Freiheitsbegriffes“, *Neues Österreich*, 26. 05. 1961.
- bbr, „Der Theaterdirektor und sein Nachwuchs“, *Arbeiter-Zeitung*, 15.06.1973.
- Becker, Peter von, „Herz zwei. Die Welt geht in Trümmer- Passe! Polen, Theater und Kulturpolitik vier Jahre nach dem Kriege“, *Theater heute* 2, 1986, S. 1-9.
- Beer, Otto F., „Kafka aus Polen“, *Süddeutsche Zeitung*, 7.06.1991.
- Bieliński, Krzysztof, „15 Minuten Ruhm in acht Stunden“, *Ray Filmmagazin* 4, 2010.
- Blaser, Patric/Julia Danielczyk, „Der Trend zum Marathon“, *Die Furche*, 10.06.2010.
- Bläske, Stefan, „Glaube nicht, dass du anders gehandelt hättest“, *nachtkritik.de*, 7.06.2009, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2921:apollonia-der-polnische-&TRfuge:-&TRfuge:regisseur-krzysztof-warlikowski-entmystifiziert-das-selbstopfer-&catid=127:wiener&TRfuge:fe&TRfuge:st&TRfuge:w&TRfuge:o&TRfuge:c&TRfuge:h&TRfuge:en
- Blaha, Paul, „Legendspiel unbefangenen Gemüts“, *Kurier* (Morgenausgabe), 9.10.1965.
- Blaha, Paul, „Schicksal für Millionen“, *Kurier*, 17.05.1974.
- BMF, „Thriller um Freiheit“, *Wochenpresse*, 3.06.1961.
- Böck, Christina, „Der Exorzist ist ein jüdischer Buddhist“, *Die Presse*, 24.05.2005.
- Böhm, Gotthard, „Diskussion der Individualisten. Wiener Round-table Gespräch über Theater der Gegenwart öffnet Fenster nach West und Ost“, *Die Presse*, 25.03.1965.
- Böhm, Gotthard, „Knoblauch und Lavendel“, *Die Presse*, 11.06. 1968.
- Böhm, Gotthard, „Plädoyer für Poesie“, *Die Presse*, 24.05.1971.
- Böhm, Gotthard (gob), „Antigone mit Schülern“, *Die Presse*, 15.06.1973.
- Böhm, Gotthard, „Diesmal mit Atmosphäre“, *Die Presse*, 17.06.1974.
- Broer, Wolfgang, „Die Mächtigen und die Macht sind nur Clowns“, *Kurier* (Morgenausgabe), 12.06.1988.
- Brunner, Gerhard, „Weder Fisch noch Fleisch“, *Kronen Zeitung*, 27.05.1971.
- Butterweck, Hellmut, „Verblödelter Gombrowicz“, *Die Furche*, 30.05.1979.
- Csató, Edward, „Na przyjazd teatru wiedeńskiego“, *Teatr* 5, 1956, S. 3-5.
- Danielczyk, Julia, „Versuch eines Nationalepos“, *Die Furche*, 10.06.2009.
- Dębicz, Maria, „Wiedeńska ‚Pułapka‘“, *Gazeta Robotnicza*, 7.10.1991.
- Demmer, Erich, „Strafkolonie der Kindheit“, *Arbeiter-Zeitung*, 7.06.1991.
- Drewniak, Łukasz, „René Polish“, *Przekrój* 38, 2011, 19.09.2011.
- Dur, Lena, „Wiener Festwochen beginnen: Freiheit, die ich nicht meine“, *Abendzeitung*, 25.05.1961.

Engerth, Ruediger, „Von vergeblichen Kämpfen“, *Salzburger Nachrichten*, 31.05.1988.

Espenhahn, Liselotte, „Mit Lachbomben gegen die Grundmauern des Polizeistaates“, *Kurier* (Morgenausgabe), 2.11.1960.

F. G., „Krakau im Nachtstudio“, *Volksstimme*, 12.06.1968.

f.h.w., „Die gewöhnliche Antigone“, *Volksstimme*, 15.06.1973.

Freitag, Wolfgang, „Microtheater-Festival' in Wien“, *Theater der Zeit* 8, 1986, S. 70.

Gabler, Thomas, „Franz Kafka, der Prophet“, *Kronen Zeitung*, 4.06.1991.

Głowacka, Malwina, „W strone Austrii“, *Teatr* 2, 1998, S. 15-19.

Grimme, Karl Maria, „Tausendmal schrecklicher als verbrannte Städte“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 15.05.1958, S.o.A.

Grimme, Karl Maria (K.M.G.), „Der Osten spricht“, *Die Furche*, 29.05.1976, S. 13.

Gwozdz, Zdzislaw P., „Gefangene eigener Größe“, *Bühne* 4, 1990, S. 54-56.

Pabló, Elisabeth, „Festwochenauftakt: Freiheit auf Bewährung“, *Kronen Zeitung*, 26.05.1961.

Hahnl, Hans Heinz, „Romantisches Theater aus Krakau“, *Arbeiter-Zeitung*, 26.05.1956.

Hahnl, Hans Heinz, „Die Menschenfresser und die innere Freiheit“, *Arbeiter-Zeitung*, 2.06.1963.

Hahnl, Hans Heinz, „Theaterritual als Religionsersatz“, *Arbeiter-Zeitung*, 27.05.1971.

Haider-Pregler, Hilde, „Theater aus Schauspielersicht“, *Wiener Zeitung*, 13.06.1990.

Haider-Pregler, Hilde, „Rebellion gegen die Gewalt“, *Wiener Zeitung*, 11.05.2004.

Haider-Pregler, Hilde „Mittelalterliche Machtstrategien“, *Wiener Zeitung*, Online-Ausgabe 19.11.2007, 15:55, <https://www.wienerzeitung.at/archiv/91670-Mittelalterliche-Machtstrategien.html>

Haider, Hans, „Allegorie verhüllt. Das Krakauer ‚Teatr STU‘ im Festwochen-Zelttheater“, *Die Presse*, 25.05.1979.

Haider, Hans, „An den Grenzen der Erleuchtung“, *Die Presse*, 21.4.2000.

Haider, Hans, „Polnischer Opfermythos, hinterfragt“, *Wiener Zeitung*, 9.06.2009.

Haku, „Maria Stuart' - doch besser als ihr Ruf“, *Salzburger Volksblatt*, 30.09.1974.

Heidegger, Gerald, „Kafkas ‚Prozess‘. Zuerst Ibiza, dann Polen“, *orf.at*, 20.05.2019, 13:41, <https://orf.at/festwochen19/stories/3123269/>

Helmer, Judith, „Wiener Festwochen: Polnische Verhältnisse bei Klara“, *APA*, 9.5.2004.

Herles, Wolfgang, „Dänenprinz zwischen Krakau und Wien verunglückt“, *Der Standard*, 13./14. 06. 1990.

Hirschmann, Christoph, „Andrzej Wajdas ‚Hamlet‘ – reichlich privat“, *Arbeiter-Zeitung*, 13.06.1990.

Hn, „Drehbühne Wien“, *Die Presse*, 25.03.1965.

Höbling, Dr., „Vieles spricht für dieses ‚Schweigen‘“, *Tiroler Nachrichten*, 15.07.1960. S. o.A

Höpfel, Jutta, „Schiller gilt noch“, *Neue Tiroler Zeitung*, 24.09.1974.

H. S., „In gebrochenem Deutsch“, *Kronen Zeitung*, 7.06.1991.

Huber-Lang, Wolfgang, „Wiener Festwochen. ‚(A)pollonia‘ - Todes-Tanz und Opfer-Opfer“, *APA*, 8.06.2009.

- Huppert, Hugo, „Hohe Kunst der Pantomime“, *Volksstimme*, 27.05.1971.
- Huppert, Hugo, „Zur ‚Aufgabe‘ gezwungen“, *Volksstimme*, 17.05.1974.
- Huppert, Hugo, „Ist das Verhängnis unentrinnbar?“, *Volksstimme*, 18.06.1974.
- Janecki, Stanisław, „Najdłuższa wojna Mieszkowskiego“, w *SIECI* 39, 26.09.2016.
- Jäger, Gerd, „Mrożeks ‚Emigranten‘“, *Theater heute* 15/7, 1975, S. 6.
- John, Rudolf, „Leben aus dem Koffer“, *Kurier*, 24.05.1976.
- Jürg, Dr., „Die Welt im Brennspiegel der Satire“, *Volksblatt*, 2.06.1963.
- Jürg, Dr., „Naivität ist eine zarte Pflanze“, *Volksblatt*, 10.10.1965.
- Kahl, Kurt, „Die Träume der Jugend treiben neue Blüten“, *Kurier* (Morgenausgabe), 16.06.1980.
- Kahl, Kurt, „Hamlet in der Garderobe“, *Kurier*, 13.06.1990.
- Kindermann, Heinz, „Leitartikeldialoge um ein echtes Kernproblem“, *Österreichische Neue Tageszeitung*, 26.05.1961.
- k.k., „Mit Datumsstempel“, *Die Presse*, 17.05.1974.
- Klaus, Rudolf U., „Muskelprotz mit Mythos“, *Kurier* (Morgenausgabe), 27.05.1971.
- Klaus, Rudolf U., „Meyerbeer für Taubstumme“, *Kurier* (Morgenausgabe), 29.05.1971.
- Klaus, Rudolf U., „Nicht gut, aber gut gemeint“, *Wiener Zeitung*, 24.05.1979.
- Klett, Renate, „Theater unter Pseudonym“, *Theater heute* 3, 2002, S. 26-31.
- Klett, Renate, „Jammer und Glorie“, *Theater der Zeit* 12, 2014, S. 16.
- Klinger, Eva Maria, „Weibliche Urgewalt in männlichen Kampfzonen“, *nachtkritik.de*, 12.11.2008, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1702:der-weibsteufel-martin-kuej-triumphiert-mit-karl-schoenherr-&catid=81&Itemid=100058
- Klotz, Volker, „Tödliche Polonaise“, *Theater der Zeit* 7, 1966, S. 48.
- Koberg, Roland, „In die Export-Falle getappt“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 7.06.1991.
- Koselka, Fritz (F. K.), „Schalkhafte polnische ‚Auferstehung‘“, *Wiener Zeitung*, 10.10.1965.
- Koselka, Fritz, „Faszinierende Pantomimen“, *Wiener Zeitung*, 27.05.1971.
- Koselka, Fritz, „Verfahrensfrage bei Kafkas ‚Prozeß‘“, *Wiener Zeitung*, 18.06. 1974.
- kospa, „Dziennikarka TVP Karolina Lewicka błyskawicznie zawieszona. po wieczornej rozmowie z wicepremierem Glińskim“, *Gazeta Wyborcza*, 23.11.2015, 07:48, Online-Ausgabe, <http://wyborcza.pl/1,75398,19230468,dziennikarka-tvp-blyskawicznie-zawieszona-po-wieczornej-rozmowie.html>
- Kott, Jan, „Das Ende des Unmöglichen Theaters“, *Theater heute*, Jahrbuch 1980, S. 138-143.
- Kott, Jan, „Der versetzte Zettel oder die Esel-Liebe einer Königin als historische Theaterpremiere“, *Theater heute* 8, 1981 S. 31-41.
- Kott, Jan, „Die Wahrheit des Theaters“, *Theater heute*, Jahrbuch 1984, S. 24-25.
- Kott, Jan, „Polen nach dem Kriege: Kultur, Politik, Theater und das Witkiewicz-Jubiläum“, *Theater heute* 2, 1986, S. 1-9.
- Kralicek, Wolfgang/Stefanie Carp im Gespräch, „Überforderung ist etwas Schönes“, *Falter*, 29.04.2009, S. 22-25.
- Kralicek, Wolfgang, „Noch ist Polen nicht verloren“, *Falter*, 3.06.2009.

- Kralicek, Wolfgang, „Immer dem Hasen nach”, *Theater heute* 8-9, 2010, S. 32.
- Krassnitzer, Michael, „Verstimmte Zauberflöte”, *Die Furche*, 18.05.2006.
- Kröplin, Wolfgang, „Angebote und Widersprüche. Eindrücke von XVI. Warschauer Theatertreffen”, *Theater der Zeit* 4, 1981, S. 48-50.
- Krösche, Kai, „Das heisere Lachen der Verzweiflung”, *nachtkritik.de*, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4771:bruno-schulz-der-messias-nschauspielhaus-wien-magorzata-sikorska-miszczuk-&catid=203:schauspielhaus-wien&Itemid=100190
- Kruntorad, Paul, „Die Modellwelt der zwanziger Jahre”, *Kurier* (Morgenausgabe), 26.05.1965.
- Kutschera, Hans, „Zweigesichtige Polen-Pantomime”, in: *Salzburger Volksblatt*, 15.12.1965.
- Lassl, Josef, „Sinnloses Exilleben”, *Oberösterreichische Nachrichten*, 20.12.1975.
- L. Ch., „Ein blasphemisches Osterspiel”, *Wiener Kirchen Zeitung*, 24.10.1965.
- Linzer, Martin, „Vorläufiges und Zufälliges. Theater in Warschau, Winter 80/81”, *Theater der Zeit* 4, 1981, S. 50-52.
- Lohs, Lothar, „Der Lesefruchtgenießer”, *Der Standard*, 4.06.2000.
- Lohs, Lothar, „Tod und Sühne”, *Bühne* 6, 2000, S. 42-43.
- Lorenz, Wolfgang, „Nachtstudio: Happening mit Hochquell-Wasser”, *Die Neue Zeitung*, 11.06.1968.
- Lossmann, Hans, „Warschauer Theaterfest. Eröffnung der neuerbauten Nationaloper. 200-Jahr-Feier des Nationaltheaters”, *Die Bühne* 87, Dezember 1965, S. 18-21.
- Mareiner, Hilde, „Begegnung mit dem Polnischen Nationaltheater”, *Tagebuch*, November 1965.
- Martin, Gunther, „„Kunst-Stück’ als Machwerk”, *Wiener Zeitung*, 25.05.1971.
- Matuszewska, Małgorzata, „Krystian Lupa: Konkurs na dyrektora Teatru Polskiego był ustawiony”, *Gazeta Wrocławska*, 23.08.2016, 12:50, <https://gazetawroclawska.pl/krystian-lupa-konkurs-na-dyrektora-teatru-polskiego-byl-ustawiony/ar/10544406>
- Mayer, Gerhard, o.T., *Die Wochenpresse*, 12.06.1968.
- Mayer, Norbert, „„Holzfällen’ mit filigraner Klinge”, *Die Presse*, 12.01.2014, Online-Ausgabe 11.01.2014, 18:14, <https://www.diepresse.com/1544784/holzfallen-mit-filigraner-klinge>
- M. CZ., „Z Wiednia i z Florencji”, *Życie Literackie* 46, 1965, 14.11.1965, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/50410/z-wiednia-i-z-florencji-fragm>
- Misiorny, Michał, „Teatr Rzeczypospolitej rozpoczął działalność”, *Trybuna Ludu*, 21.10.1983, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/80212/teatr-rzeczypospolitej-rozpoczal-dzialalnosc>
- Mrozek, Witold, „Po spektaklu „Śmierć i dziewczyna’. Dyrektor: Minister to nie cenzor, Gliński powinien odejść”, *Gazeta Wyborcza*, 23.11.2015, 1:01, Online-Ausgabe, <https://wyborcza.pl/1,75410,19230143,po-spektaklu-smierc-i-dziewczyna-dyrektor-minister-to-nie.html>
- Mrozek, Witold, „Krystian Lupa o „Procesie’ i Polsce pod rządami PiS: Kafka by tego nie wymyślił. Takiej dewaluacji prawdy nie było nawet w komunie”, *Gazeta Wyborcza*, 15.11.2017, 19:01, Online-Ausgabe, <https://wyborcza.pl/7,112395,22424782,krystian-lupa-o-procesie-i-polsce-pod-rzadami-pis-kafka-by.html>
- Muskała, Monika, „Dokumenty, Sentymenty, Polityka i Swastyka”, *Didaskalia* 111, 2012, S.133-140.
- Muskała, Monika, „Wyższa Szkoła Kompromisu”, *Didaskalia* 123, 2014, S.133–138.

- Nowak, Maciej, „Inżynier Mamon to ja”, *Przekroj* 51-52, 18.12.2012, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/152661/inzynier-mamon-to-ja>
- o.A. „Auftakt mit dem Donauwalzer. Feierliche Eröffnung der Wiener Festwochen”, *Arbeiter-Zeitung*, 27.05.1951.
- o.A., „,Das Schweigen’ zwingt uns zum Nachdenken”, *Kleine Zeitung* (Graz), 10.05.1958.
- o.A., „Wiener Festwochen – Europas Festwochen”, *Arbeiter-Zeitung*, 1.06.1958.
- o.A., „Ein kleiner Wiener Kongreß”, *Arbeiter-Zeitung*, 1.06.1958.
- o.A., „Burg und Oper in Warschau”, *Arbeiter-Zeitung*, 24.03.1965.
- o.A., „Burg und Oper gastieren in Polen”, *Volksblatt*, 24.03.1965.
- o.A., „Burgtheater”, *Die Bühne* 83, August 1965, S. 8.
- o.A., „Warschau: Jubel für das Burgtheater”, *Arbeiter-Zeitung*, 8.02.1967.
- o.A., „Ohne Wodka?”, *Arbeiter-Zeitung*, 11.06.1968.
- o.A. „Unheimliches, Spaßhaftes”, *Die Furche*, 22.06.1974.
- o.A., „Zur Buße nach Österreich”, *Oberösterreichisches Tagblatt*, 22.05.1981, S. o.A.
- o.A., „Polnische Theaterlegende”, *Die Presse*, 21.05.1990, S. o.A.
- o.A., „Wiener Festwochen. Neue Heimat – Neue Fremde”, *Falter*, 29.05.1991.
- o.A., „Zweispältige Theater-Aspekte”, *Österreichische Musikzeitschrift* 7, 2006.
- Obzyna, Gertrude, „Ein Notschrei über polnische Grenzen hinweg”, *Express am Morgen*, 12.05.1958.
- Obzyna, Gertrude, „Spezialgericht: Scharfe polnische Zunge”, *Express* (Morgenausgabe), 1.06.1963.
- P. „Naivität und Raffinement”, *Kronen Zeitung*, 10.10.1965.
- Pawłowski, Roman, „Nagroda Nestroya dla Jarzyny”, *Gazeta Wyborcza*, 26.11.2007, Online Ausgabe, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/47785/wieden-nagroda-nestroya-dla-jarzyny>
- Petermichl, Georg, „Die Setzkasten-Punks”, *Der Standard*, 20.10.2007, Online-Ausgabe 30.10.2007, 12:57, <https://www.derstandard.at/story/3081003/die-setzkasten-punks>
- Petsch, Barbara, „Wie Freudiana so ,Kafkana’”, *Die Presse*, 7.06.1991.
- Petsch, Barbara, „Festwochen: Von Menschen und Wölfen”, *Die Presse*, 08.06.2009, 18:26, Online-Ausgabe, <https://www.diepresse.com/485746/festwochen-von-menschen-und-wolfen>
- Petsch, Barbara, „Warhol nervt und entzückt”, *Die Presse*, 30.05.2010.
- Pfoser, Alfred, „Hamlet spielt mit weiblichem Charme”, *Salzburger Nachrichten*, 13.06.1990.
- Piekarska, Magda, „Aktorzy porno zagrają w Teatrze Polskim. Seks na scenie. Spektakl tylko dla +18”, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 7.11.2015, 07:00 Uhr, Online-Ausgabe, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19151926,seks-na-zywo-gwiazdy-porno-zagraja-w-teatrze-polskim.html>
- Piekarska, Magda, „Piotr Gliński vs. porno w Teatrze Polskim we Wrocławiu. O co chodzi w całym zamieszaniu?”, *Gazeta Wyborcza*, 21.11.2015, 01:00, Online-Ausgabe, <http://wyborcza.pl/1,75410,19223478,piotr-gliniski-vs-porno-w-teatrze-polskim-we-wroclawiu-o-co.html>

- Piekarska, Magda, „Protest w Teatrze Polskim: Ostatnia taka ‚Wycinka’”, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 11.11.2016, 09:07, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,20961725,protest-w-teatrze-polskim-ostatnia-taka-wycinka-wideo.html>
- Piekarska, Magda, „Teatr Polski w Podziemiu. Serce Teatru Polskiego bije w Podziemiu. Tam jest znacznie więcej widzów niż na oficjalnej scenie”, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 14.04.2017, 11:56, Online-Ausgabe, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,21638604,serce-teatru-polskiego-bije-w-podziemiu-tam-jest-znacznie-wiecej.html>
- Piekarska, Magda, „Morawski tłumaczy, że tak dużo nie brał. Aktor: Jakbym dostał gównem w twarz”, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 11.10.2018, 15:48, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,24031699,morawski-tlumaczy-ze-tak-duzo-nie-bral-aktor-jakbym-dostal.html>
- Pizzini, Duglore, „Anatomie eines Debakels”, *Wochenpresse*, 25.09.1974.
- Plakolb, Ludwig, „Hamlet Redivius”, *Oberösterreichische Nachrichten*, 13.06.1990.
- Pohl, Ronald, „Graz darf Korinth werden: Anna Badora beginnt ihre Direktion am Grazer Schauspiel”, *Der Standard*, 26.09.2006.
- Polska Agencja Prasowa (PAP, Polnische Presseagentur), „Wrocław: po wyborze nowego dyrektora zespół Teatru Polskiego zapowiada protest”, *PAP*, 23.08.2016, 17:35 (aktual. 5.10.2018, 17:22), <https://www.pap.pl/aktualnosci/news,623227,wroclaw-po-wyborze-nowego-dyrektora-zespol-teatru-polskiego-zapowiada-protest.html>
- Rathmanner, Petra, „Whiskeyräusche und Holocaust-Gespenster”, *Wiener Zeitung*, 24.05.2005.
- Rathmanner, Petra, „Eine Irrfahrt mit Desperados”, *Wiener Zeitung*, 8.06.2008, 16:28, Online-Ausgabe, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/81936_Eine-Irrfahrt-mit-Desperados.html
- Redaktion, „Christophe Slagmuylder wird Intendant der Wiener Festwochen 2020 bis 2024”, *Der Standard*, 15.10.2018, 10:17, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/2000089355117/christophe-slagmuylder-wird-intendant-der-wiener-festwochen-2020-bis-2024>
- Reimann, Viktor, „Sex statt Macht ...”, *Kronen Zeitung*, 21.10.1974.
- Reimann, Viktor, „Seelische Wahlverwandtschaften”, *Kronen Zeitung*, Juni 1980.
- Rismondo, Piero, „Die Brille für den Mörder”, *Die Presse*, 4.06.1963.
- R. L., „Das Teatr Stu im Zelt: Im Formalen perfektes Theater”, *Volksstimme*, 24.05.1979.
- Rollett, Edwin, „Überflüssige Novitäten”, *Wiener Zeitung*, 2.06.1963.
- Roschitz, Karlheinz (KHR), „Avantgardeschmuck”, *Die Furche*, 29.05.1971.
- Rosenberger, Werner, „Vatermörder und Seelenschatten”, *Kurier*, 8.02.2000.
- Rosenberger, Werner, „Wenn sich ein Volk an das andere erinnert”, *Kurier*, 5.05.2005.
- Rosenberger, Werner, „Das Theater als Wahrheitslaboratorium”, *Kurier*, 21.05.2009, S. 29.
- Rudle, Ditta, „Von Bauch zu Bauch”, *Wochenpresse*, 20.05.1988.
- Schneeberger, Peter, „Zwei Junkies unterm Wunderbaum”, *nachtkritik.de*, 6.06.2008 https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1460&Itemid=100190
- Schulz, Hedi, „Noch ist Polen nicht (ganz) verloren”, *Kronen Zeitung*, 6.06.1963.
- Sebestyén, György, „Im Zeichen gebrochener Tradition”, *Wiener Zeitung*, 31.05.1979.
- Sp., „Das Dogma der Wahrheit: Bezaubernd abgerungen”, *Die Presse*, 23.05.2002.
- Spitzbart, Martina, „Bilder der Vergänglichkeit”, *Kurier*, 22.05.1990.

- Sterk, Harald, „Ein Vorläufer des absurden Theaters“, *Arbeiter-Zeitung*, 16.09.1966.
- Sterk, Harald, „Lieber arm sein, aber glücklich“, *Arbeiter-Zeitung*, 31.05.1979.
- Strutzmann, Helmut, „Von der Macht des Mythos. Jüdisches Staatstheater Bukarest bei den Festwochen“, *Wiener Zeitung*, 29.05.1979.
- Szczepański, Jan Alfred, „Burgtheater z wizytą w Warszawie“, *Teatr* 6, 1967, S. 8-9.
- Szydlowski, Roman, „Geschichtslektion im polnischen Theater“, *Theater der Zeit* 5, 1981, S. 77.
- Torberg, Friedrich, „Eine halbe Tagesration“, *Die Presse*, 26.05.1961.
- Thun, Eleonore, „Herrliches Duo“, *Wochenpresse*, 26.05.1976.
- Wagner, Renate, „„Amphitryon“-Inszenierung“, *Vorarlberger Nachrichten*, 19.05.1982.
- Walden (F.W.), Fritz, „Einquartierung bei Kluges“, *Arbeiter-Zeitung*, 26.05.1961.
- Weber, Maciej, „Jestem Wolnym Człowiekiem. Z Tadeuszem Łomnickim rozmawia Maciej Weber“, *Express Wieczorny* 134, 14.06.1991.
- Węgrzyniak, Rafał, „Kolacja arytyczna jako stypa“, *Teatr* 1, 2015, S. 12-14.
- Wimmer, Paul, „Beklemmende Ausdruckskraft“, *Wiener Zeitung*, 22.05.1990.
- Winger, Richard, „Theater an dem alle scheitern“, *Kronen Zeitung*, 24.09.1974.
- Wirsing, Sybille, „Die Fremden unter uns. Sławomir Mrożeks ‚Emigranten‘ im Berliner Schloßpark-Theater“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.09.1975.
- Wirth, Andrzej, „Grotowski nach 20 Jahren“, *Theater heute*, Jahrbuch 1980, S. 144-146.
- Wirth, Andrzej, „Polen 1945 und 1981. Ein Reisetagebuch von Andrzej Wirth. Die Geschichte hält den Atem an“, *Theater heute* 5, 1981, S. 10-16.
- Wurmitzer, Michael, „Krystian Lupa mischt in ‚Proces‘ Kafka mit Kritik an Polens Regierung“, *Der Standard*, 17.05.2019, 15:28, Online-Ausgabe, <https://www.derstandard.at/story/2000102743248/krystian-lupa-mischt-in-proces-kafka-mit-kritik-an-polens>
- Zelenka, Krystyna, „Was bedeutet ein Straßenbahnbügel“, *Bühne* 6, 1991, S. 30-32.
- Zimmermann, Gernot W., „„Jede Freiheit ermüdet“: gegenwärtiger Stillstand auf Polens Theaterszene“, *Der Standard*, 21.05.1990.

Internet-Quellen und Datenbanken

(letztes Zugriffsdatum bei allen URLs: 24.04.2021)

- APA-OTS, „Das Polnische Institut Wien wird 40“, 20.05.2014, OTS0026, https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140520_OTS0026/das-polnische-institut-wien-wird-40-bild
- APA-OTS, „Internationale Wiener Festwochen“, 22.04.2004, OTS0212, https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040422_OTS0212/internationale-wiener-festwochen
- APA-OTS, „Auflösung des Intendantenvertrages von Dr. Ursula Pasterk, Einvernehmliche Lösung vom Kuratorium beschlossen, Wiener Festwochen zahlen statt 8 Millionen nur 1,5 Millionen“, 19.02.1997, OTS0189, https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_19970219_OTS0189/aufloesung-des-intendantenvertrages-von-dr-ursula-pasterk-einvernehmliche-loesung-vom-kuratorium-beschlossen-wiener-festwochen-zahlen-statt-8-millionen-nur-1-5-millionen
- Austria-Forum. Das Wissensnetz, „Neue Österreichische Tageszeitung“, 25.03.2016, https://austria-forum.org/af/AEIOU/Neue_Österreichische_Tageszeitung

- Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, „Staatsvertrag, betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich“, Nr. 152/1955, 30.07.1955, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1955_152_0/1955_152_0.pdf
- Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, „Bundesverfassungsgesetz vom 26. Oktober 1955 über die Neutralität Österreichs“, Nr. 211/1955, 26.05.1955, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung/Bundesnormen/10000267/Neutralit%c3%a4tsgesetz%2c%20Fassung%20vom%2006.05.2021.pdf>
- Bundesgesetzblatt der Republik Österreich, „Übereinkommen über kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen der österreichischen Bundesregierung und der Regierung der Volksrepublik Polen für die Jahre 1970 und 1971“, Nr. 278/1970, 8.09.1970, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1970_278_0/1970_278_0.pdf
- Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, „Abkommen zwischen der Republik Österreich und der Volksrepublik Polen über die Zusammenarbeit auf den Gebieten der Kultur und Wissenschaft“, Nr. 434/1973, 31.08.1973, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1973_434_0/1973_434_0.pdf
- Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten, *Die kulturellen Auslandsbeziehungen des Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten (BMEIA). Grundlagen, Schwerpunkte und Programme*, Wien September 2020, S. 10, https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Zentrale/Kultur/Publikationen/Grundlagendokument.pdf
- Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport, „Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur“, <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/preise/oester-staatspreis-fuer-europaeische-literatur.html>
- Butkiewicz, Zenon, „Festiwal teatralny“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/201/festiwal-teatralny>
- Centre for Global Theatre History, „Global Theatre Histories - LMU Munich“, <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/>
- Deutsche Nationalbibliothek, „DNB-GND“, 14.04.2021, <https://www.dnb.de/gnd>
- Deutscher Bühnenverein. Bundesverband für Orchester und Theater, „DER FAUST 2020“, <http://www.buehnenverein.de/de/der-faust/der-faust-2020.html>
- DFG-Graduiertenkolleg ‚Locating Media‘, „Hannah Neumann - Locating Media“, <http://www.locatingmedia.uni-siegen.de/hannah-neumann/>
- Dialog-Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej, „O nas“, <http://www.dialog-pismo.pl/o-nas>
- Didaskalia. Gazeta Teatralna, „Didaskalia“, <https://didaskalia.pl/pl>
- Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur (doml), Universität Wien. „Sławomir Mrożek“, <https://www.univie.ac.at/doml/drupal/content/mro%C5%BCek-s%C5%82awomir>
- Engel, Gisela, „Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode“, *H-Soz-Kult*, 09.08.2005, www.hsozkult.de/event/id/event-54906
- Engel, Gisela, „Review of ‚Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode‘“, *H-Soz-Kult*, H-Net reviews, Oktober 2005, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=28828>
- Eurodram – European network for drama in translation, „EURODRAM“, <http://eurodram.org/>
- Europäische Union, „Judgment of the ECJ on Poland's Ordinary Courts Law“, 05.11.2019, STATEMENT/19/6225, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/STATEMENT_19_6225
- European Theatre Architecture, „Budynek Operalni“, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/budynek-operalni.html>

- FID Darstellende Kunst, „FID Darstellende Kunst”, <https://www.performing-arts.eu/>
- Forschungsplattform Elfriede Jelinek, „Forschungsplattform Elfriede Jelinek Texte - Kontexte - Rezeption. Nachwuchsworkshop 2016”, <https://fpjelinek.univie.ac.at/veranstaltungen/nachwuchsworkshop-2016/>
- Foto zu *Proces*, Magda Hueckel, „Im Kerker der Justiz warten bei Krystian Lupa schon viele Ungehorsame mit zugeklebten Mündern”, *Der Standard*, 17.05.2019, 15:28, <https://images.derstandard.at/img/2019/05/08/lupa.jpg?w=1600&s=368adece>
- Dorota Fox, „czasopisma teatralne”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/200/czasopisma-teatralne>
- Frankowska, Bożena, „100 × 100. Artyści i wydarzenia: 100 razy Teatr Polski na stulecie polski odrodzonej i niepodległej (70). AICT Polska”, *AICT Polska*, 1.04.2019, <http://www.aict.art.pl/2019/04/01/100-x-100-artysci-i-wydarzenia-100-razy-teatr-polski-na-stulecie-polski-odrodzonej-i-niepodleglej-70/>
- Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien (Hg.), *Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 2000*.
- Geschäftsgruppe Kultur, Wissenschaft und Sport des Magistrats der Stadt Wien (Hg.), *Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsbericht der Stadt Wien 2017*.
- Die Berichte 1998-2019 sind online verfügbar unter: Stadt Wien, „Kunstberichte, Kulturberichte und Wissenschaftsberichte - Kulturabteilung (MA 7)”, <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html>
- Górniak, Mateusz, „Uczyńmy teatr miejscem konfrontacji. Ćwiczenia z Bernharda”, *Nowy Napis- Co Tydzień* 62, 13.08.2020, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-62/artukul/uczynmy-teatr-miejscem-konfrontacji-cwiczenia-z-bernharda>
- Greenblatt, Stephen J., „Cultural mobility”, 2004, <https://web.archive.org/web/20140206123121/https://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic733185.files/Greenblatt.pdf>
- Hayer, Björn, „Das Verräumen der Sprache. Bericht zur internationalen Tagung ‚Jelineks Räume‘ im Österreichischen Kulturforum Warschau”, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. JeliNetz, 2015, <https://jelinetz.com/2015/04/08/bjorn-hayer-das-verraumen-der-sprache-bericht-zur-internationalen-tagung-jelineks-raume-im-osterreichischen-kulturforum-warschau/>
- Hebbel Theater, „Hebbel-Theater-Berlin. Archiv der Produktionen”, April 2002, http://www.archiv.hebbel-am-ufer.de/archiv_hebbel_theater/seiten/archiv/produktionen/2002/04/teatr.html
- Heide, Angela/Projekt KinTheTop, „Wiener Kino- und Theatertopografie”, https://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_3_Konzerthaus theaterDetail01.html
- Heidegger, Gerald/Oliver Rathkolb im Gespräch, „Zeitgeschichte: Rathkolb zum Mythos Österreich anno 1945”, *science.ORF.at*, 26.04.2020, 6:00, <https://science.orf.at/stories/3200636/>
- IbsenStage mit Inszenierungen/Aufführungen von Henrik Ibsens Stücken weltweit, Centre for Ibsen Studies der Universität Oslo, <https://ibsenstage.hf.uio.no/>
- Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG), „Theaterstücke Gesamtverzeichnis - Thomas Bernhard”, <https://thomasbernhard.at/das-werk/drama/die-stuecke/theaterstuecke-gesamtverzeichnis/>
- Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, *e-teatr*, www.e-teatr.pl/
- Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, *Encyklopedia Teatru Polskiego (ETP)*, <http://www.encyklopediateatru.pl/>
- Institut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodebskiej-Institut Teatralny”, <https://www.institut-teatralny.pl/pracownia-dokumentacji-teatru-im-barbary-krasnodebskiej/>

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Projekt ETP: Encyklopedia teatru polskiego”, <http://www.encyklopediateatru.pl/projekt-etp>

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „Archiwum Teatru Alternatywnego”, *ata.e-teatr*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=teatr>

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. „Bazy danych e-teatr.pl i Encyklopedii Teatru Polskiego”, *e-teatr*, 27.07.2020, <https://e-teatr.pl/bazy-danych-e-teatrpl-i-encyklopedii-teatru-polskiego-1531>

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, „250 lat Teatru Publicznego w Polsce”, 2015, <http://www.250teatr.pl/>

Katafiasz, Olga, „Współwina”, *teatralny.pl*, 29.04.2019, <http://teatralny.pl/recenzje/wspolwina.1540.html>

Kniefacz, Katharina, „Die Borodajkewycz-Affäre 1965”, *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/die-borodajkewycz-affaere-1965>

Kopciński, Jacek/Dorota Buchwald im Gespräch, „Teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie”, *Teatr* 5, 2015, https://web.archive.org/web/20210122224759/http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1136/teatr_to_nie_przedsiębiorstwo_ale_przedsięwzięcie/

Kott, Jan, „Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Teatru Narodowego”, *Przegląd Kulturalny* 16, 19.04.1962, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/50415/historia-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-teatru-narodowego>

Kralicek, Wolfgang, „NESTROYPREIS. Der Wiener Theaterpreis - Beste Regie - Krystian Lupa”, *Nestroy. Der Wiener Theaterpreis*, 2014, http://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=143

Kuligowska-Korzeniewska, Anna, „Rotbaum, Jakub”, *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 19.11.2010, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Rotbaum_Jakub

Kuligowska-Korzeniewska, Anna, „Kazimierz Dejmek – ‚nieprzedawnione?’”, *Teatr* 4, 2013, https://web.archive.org/web/20201124233446/http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/474/kazimierz_dejmek_%E2%80%93_%E2%80%99Enieprzedawnione%E2%80%9D/

Leonhardt, Nic, „Theatrescapes Research-Tool”, *Theatrescapes-Mapping Global Theatre Histories*, <https://www.theatrescapes.gwi.uni-muenchen.de/>

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, „Nachlässe in Österreich – Personenlexikon. Gerda Leber-Hagenau”, *Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich* (Online), 2008, http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/L/Leber_Hagenau_Gerda.htm

mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, „Max Reinhardt Seminar”, <https://www.maxreinhardtseminar.at/>

Milanowski, Anna, „Werke österreichischer Autoren im Theater Krystian Lupa – Ein europäischer Transformationsprozeß”, *TRANS-Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 7, September 1999, <https://www.inst.at/trans/7Nr/milanowski7.htm>

Mokrzycka-Pokora, Monika, „Akademia Ruchu”, *culture.pl*, November 2017, <https://culture.pl/pl/tworca/akademia-ruchu>

Müller, Gin, „Rettung in der Votivkirche. Eindrücke eines_r Unterstützers_in des Refugee-Protests in der Votivkirche”, *transversal* 3, 2013, <https://transversal.at/transversal/0313/muller/de>

Österreich Institut, „Über uns - Österreich Institut”, <https://www.oei.org.pl/de/ueber-uns/>

Österreichischen Gesellschaft für Literatur, „Österreichische Gesellschaft für Literatur: Programme ab 1961”, <http://www.ogl.at/nc/archiv/programme-ab-1961/archive/1965/03-04/#1087evt>

Österreichisches Kulturforum Warschau, „Österreichisches Kulturforum Warschau”, <https://austria.org.pl/>

Österreichisches Kulturforum Warschau, „Programm Veranstaltungen 2017. Szenische Lesung Thomas Köck – *paradies.hungern*“, Dezember 2017, <http://austria.org.pl/veranstaltungen/wydarzenie-2-1>

Österreichisches Kulturforum Warschau, „Programm Veranstaltungen 2018. Szenische Lesung des Stückes *Die Unverheiratete* von Ewald Palmetshofer“, April 2018, <http://austria.org.pl/veranstaltungen/die-unverheiratete-von-ewald-palmetshofer>

Österreichisches Kulturforum Warschau, „Programm Veranstaltungen 2018. Szenische Lesung des Dramas *die hockenden* von Miroslava Svolikova“, Oktober 2018, <http://austria.org.pl/veranstaltungen/die-hockenden-von-miroslava-svolikova>

ORF, „Das war der Opernball 2019. Van der Bellen zum Opernball“, TV-Liveübertragung. ORF 2, 28.02.2019, 22:13 Uhr, <https://orf.at/live/5063-Das-war-der-Opernball-2019/>

Ośrodek Brama Grodzka-Teatr NN, „Teatr Ognia i Papieru-Leksykon-Teatr NN“, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/teatr-ognia-i-papieru/>

Piwnica pod Baranami, „Kabaret Piwnica pod Baranami“, <http://www.piwnicapodbaranami.pl/>

Raszewska, Magdalena, „Opis przedstawienia. Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim“, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7504/historya-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-panskim>

Rowohlt Verlag, „rowohlt-Theaterverlag: Die Schutzbefohlenen“, <https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/play/3143517>

Salzburger Festspiele, „Heinrich von Kleist-Prinz Friedrich von Homburg“, *Salzburger Festspiele Archiv*, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4587/id/0/j/2012>

Salzburger Festspiele, „Stanislaw Wyspianski-Wesele“, *Salzburger Festspiele Archiv*, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/593/id/0/j/1992>

Salzburger Festspiele, „Stanislaw Wyspianski-Wesele-Wiederaufnahme“, *Salzburger Festspiele Archiv*, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail?programid=569&id=0&sid=11>

Salzburger Festspiele, „Elektra - Salzburger Festspiele 2021 - Oper - Karten – Programm“, <https://www.salzburgerfestspiele.at/p/elektra>

Schreiben des MKiDN an den Woiwodschaftsmarschall Niederschlesiens, Cezary Przybylski, 20.10.2015, https://bi.im-g.pl/im/35/55/12/z19222581Q,Odpowiedz_UMWD_do_MKiDN.jpg

Stadt Wien, „Jänner 1951-1951 - Presse-Service. Rathauskorrespondenz“, 31.1.1951, https://www.wien.gv.at/presse/historische-rk/1951/-/asset_publisher/wlyuW1CMwd9x/content/jaenner-1951?redirect=%2Fweb%2Fpresse%2Fhistorische-rk%2F1951&inheritRedirect=true

Stadt Wien, „Archivmeldung: Erstaufführung der ‚Fall‘ von Rozewicz bei den Wiener Festwochen - Presse-Service. Rathauskorrespondenz“, 3.06.1991, <https://www.wien.gv.at/presse/1991/06/03/erstauffuehrung-der-falle-von-rozewicz-bei-den-wiener-festwochen>

Stadt Wien, „Archivmeldung: Luc Bondy Intendant der Wiener Festwochen ab 2001 - Presse-Service. Rathauskorrespondenz“, 24.01.2000, <https://www.wien.gv.at/presse/2000/01/24/luc-bondy-intendant-der-wiener-festwochen-ab-2001>

Stadt Wien, „Archivmeldung: Wiener Festwochen von 9. Mai bis 15. Juni 2014 - Presse-Service. Rathauskorrespondenz“, 16.12.2013, <https://www.wien.gv.at/presse/2013/12/16/wiener-festwochen-von-9-mai-bis-15-juni-2014>

Stadt Wien, „Gemeinderat, 67. Sitzung vom 29.05.2015, Sitzungsbericht“, Aktenzahl 01329-2015/0001-GKU, S. 4, <https://www.wien.gv.at/mdb/gr/2015/gr-067-s-2015-05-29-004.htm>

„Studenckie Koło Artystyczno-Naukowe Teatrológów UMCS“, <http://www.skant.umcs.lublin.pl/sub/teatry.html>

- Szczepaniak, Monika, „Ich rede und rede”, *Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. JeliNetz*, 2007, <https://jelinetz.com/2007/12/10/monika-szczepaniak-ich-rede-und-rede-tagungsbericht/>
- Theadok*, <https://theadok.at>
- Teatr Narodowy (Hg.), Programmbuch des Teatr Narodowy zu Mikołaj z Wilkowiecka „Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”, 1961/62, [vermutlich 1962], http://old.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50691/historyja_o_chwalebnym_teatr_narodowy_warszawa_1962.pdf
- Teatr Polski w Podziemiu, „Niemy protest-Teatr Polski w Podziemiu”, 1.09.2016, <http://www.teatrpolskiwpodziemiu.pl/pl/performance/niemy-protest>
- Technische Hochschule Köln-Institut für Informationswissenschaft, „Holzfällen, Graz, 10.01.2014”, *Thomas Bernhard auf der Bühne* (Online), <https://www.iws.th-koeln.de/db/bernhard/inszenierungen/2830/>
- The Australian Live Performance Database (AusStage), <https://www.ausstage.edu.au>
- Theater Brett, „Repertoire des Theater Brett. 2003”, <http://www.theaterbrett.at/chronologie/2003.htm>
- Theater Drachengasse, „Spielplan. Europäische Dramatik zum Kennenlernen”, 16.11.2015, http://www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=647
- Theater Drachengasse, „Spielplan. Europäische Dramatik zum Kennenlernen”, 28.11.2016, http://www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=707
- THEATERmëRZ, „Impressum”, http://www.theatermerz.com/Theatermerz/Impressum_Kontakt_Datenschutz.html
- Theater in der Josefstadt, „Theater in der Josefstadt. Programm Stücke Archiv 1923/1924-1997/1998”, <https://www.josefstadt.org/programm/stuecke/archiv-19231924-19971998.html>
- Theater in der Josefstadt, „Theater in der Josefstadt. Programm Stücke Archiv 1998/1999-2019/20”, <https://www.josefstadt.org/programm/stuecke/archiv-19981999-20182019.html>
- Tiefenbacher, Sara, „Rezension zu ‚Krystyna Duniec/Joanna Klass/Joanna Krakowska (Hg.): (A)pollonia. Twenty-First-Century Polish Drama and Texts for the Stage‘”, *rezens.tfm* 2016/2, <https://rezensfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r349>.
- Tiefenbacher, Sara, „Collection Theatremobilität: Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen seit 1950”, <https://phaidra.univie.ac.at/o:1185978>.
- Union des Théâtres de l'Europe, „U.T.E.: In support of the Polski Theatre in Wrocław”, https://www.union-theatres-europe.eu/in_support_of_the_polski_theatre_in_wroclaw
- Volkstheater Wien, „Spielplan der Spielzeit 2018/19”, <http://web.archive.org/web/20181120034702/http://www.volkstheater.at/spielplan/a-z/>
- Wajda, Andrzej, „Brief vom 3.11.1988”, Programmheft des Stary Teatr zu „Hamlet IV”, 1989, S. 8, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/55730/hamlet_iv_stary_teatr_krakow_1989.pdf
- W3C Community Group, „Performing Arts Information Representation”, <https://www.w3.org/community/pair-cg/>
- Węgrzyniak, Rafał, „I Kaliskie Spotkania Teatralne”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/kalendarium/1838/i-kaliskie-spotkania-teatralne>
- Wien Geschichte Wiki, „Angelika Hauff”, *Wien Geschichte Wiki*, 15.01.2021, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Angelika_Hauff
- Wien Geschichte Wiki, „Die Furche”, *Wien Geschichte Wiki*, 13.01.2020, 10:41, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Die_Furche&oldid=391313
- Wien Geschichte Wiki, „Europagespräche”, *Wien Geschichte Wiki*, 19.10.2018, 14:14, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Europagespr%C3%A4che>

- Wien Geschichte Wiki, „Gustav Karl Bienek“, *Wien Geschichte Wiki*, 26.11.2018, 16:03, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Gustav_Karl_Bienek&oldid=354318
- Wien Geschichte Wiki, „Hans Mandl“, *Wien Geschichte Wiki*, 29.05.2019, 11:55, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Hans_Mandl&oldid=366948
- Wien Geschichte Wiki, „Kurier“, *Wien Geschichte Wiki*, 13.01.2020, 09:36, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Kurier&oldid=391353>
- Wien Geschichte Wiki, „Rathauskorrespondenz“, *Wien Geschichte Wiki*, 2.12.2019, 08:39, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Rathauskorrespondenz&oldid=387032>
- Wien Geschichte Wiki, „Volksstimme“, *Wien Geschichte Wiki*, 12.07.2019, 13:53, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Volksstimme&oldid=370888>
- Wien Geschichte Wiki, „Wiener Zeitung“, *Wien Geschichte Wiki*, 13.01.2020, 09:19, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Wiener_Zeitung&oldid=391336
- Wiener Bühnenverein, „Bühne. Das Magazin des Wiener Bühnenvereins“, <http://www.buehnenverein.at/download.html>
- Wiener Bühnenverein, „NESTROYPREIS 2014. Die Preisträgerinnen und Preisträger“, https://www.nestroypreis.at/show_content.php?sid=89
- Wiener Festwochen, „Über uns“, 27.06.2015, 20:39, <https://web.archive.org/web/20150627203804/http://www.festwochen.at/ueber-uns/festwochen-zentrum/>
- Wiener Festwochen, „Mission Statement-Wiener Festwochen“, 2020, <https://www.festwochen.at/ueber-uns/mission-statement/>
- Wiener-Krakauer Kultur-Gesellschaft, „Archiv 2006-Projekt Nr.19/2006“, <http://www.wiener-krakauer.at/wk/?p=867#more-867>
- Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, „Theater der Zeit“, 21.03.2021, 17:06, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Theater_der_Zeit&oldid=210055944
- Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, „Theater heute“, 9.10.2020, 18:14, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Theater_heute&oldid=204400872
- Wikiźródła (Wikisource). Wolne materiały źródłowe, „The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare“, 27.06.2019, 22:59, https://pl.wikisource.org/wiki/The_tragicall_historie_of_Hamlet,_Prince_of_Denmark_by_William_Shakespeare
- Zielińska, Mirosława, „Polski dramat/teatr na niemieckojęzycznych scenach po 1956 r. – uwarunkowania transferu i odbioru“, *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/76>

Quellenmaterial

Archiv und theaterhistorische Sammlung, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

414.B055: 2 Fotos zur Inszenierung *Einen Jux will er sich machen*, 1939.

251/6-251/11: Programmhefte zu *Pola* und *Auf der Suche nach Jakob*, Vorlass Eva Brenner.

Kritikenarchiv (*Theadok*-Archiv), Fachbereichsbibliothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Rezensionen der Jahre 1955-1990.

Literaturhaus Wien

N1.54: 9 Boxen, Teilnachlass Gerda Leber-Hagenau.

Österreichische Mediathek

jm-810211_k02: Ö1 Mittagsjournal, 11.02.1981, Beitrag v. Brigitte Hofer, „Verein zur Pflege christlicher Theaterkultur: ‚Die Bürgschaft vor Gott‘ von Roman Brandstaetter in der Wiener Minoritenkirche“, Permalink: <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/09297CD8-30E-00153-0000088C-0928C1D3/vol/35819/pool/BWEB/>

Österreichische Nationalbibliothek/ Österreichisches Theatermuseum

1189320-A: Katalog zur Ausstellung (Heft), „Theater in Polen“, veranstaltet von der Arbeitsgemeinschaft Ost gemeinsam mit dem Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1963.

Nationalbibliothek Polen/Digitales Archiv

10877777: Biuro Sekretariatu KC PZPR, „Notatka w sprawie wyjazdu teatrów zagranicę” (Hinweis zu den Theaterreisen ins Ausland), Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Warschau, 13.01.1956. Digitalisat verfügbar unter: <http://polona.pl/item/10877777/>

Sammlung der Verfasserin

Interview-Transkriptionen/Notizen, Gespräch mit Anna Badora, Ernestine Baig, Doreen Daume, Dorota Krzywicka-Kaindel, Renate Jett und Andreas Volk.

Konferenzprogramm ‚Theater als Begegnungsort: deutsch-polnischer Kulturtransfer‘, 7.03.-8.03.2015, Warszawa: Intytut Germanistyki Uniw. Warszawski 2015.

Mitschrift, Krystian Lupa im Gespräch mit Monika Meister, TALKS. Eine Gesprächsreihe der Wiener Festwochen in Kooperation mit *Der Standard*, 22.05.2019, 19.00 Uhr, Rote Bar-Volkstheater Wien.

Mail Sarah Preyer, 30.07.2019.

Videothek, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

G7628, *Die Falle*, R: Jerzy Grzegorzewski, Wiener Festwochen 1991.

Wiener Festwochen, Pressearchiv

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1954”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1965”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1971”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1974”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1979”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1980”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1981”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1982”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1986”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1988”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1990”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1991”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 1993”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2000”.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2004“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2005“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2006“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2008“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2009“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2010“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2016“.

Wiener Festwochen, „Programm Wiener Festwochen 2019“.

2 Aktenordner/Bände: „Wiener Festwochen 1982“

Rezensionen der Jahre 1980, 1981, 1986, 1988, 1990, 1991, ab 1993.

Ronacher, Mappe „Bracia Karamazow“: Veronica Kaup-Hasler/Krystian Lupa im Gespräch, „Von der Alchemie der Seele. Krystian Lupa zu seiner Inszenierung“, Programmheft Wiener Festwochen 2000 zu „Bracia Karamazow“.

Halle G, Mappe „Stosunki Klary“: Klett, Renate, „Krystian Lupa. Theaterträumer“, Programmheft Wiener Festwochen 2004 zu „Stosunki Klary – Klaras Verhältnisse“.

brut, Mappe „Koncert życzeń (Wunschkonzert)“: Ross, Yana, „Franz Xaver Kroetz/Yana Ross. Konzert życzeń“, Programmheft der Wiener Festwochen zu Franz Xaver Kroetz/Yana Ross „Konzert życzeń“, 2016.

Wiener Stadt- und Landesarchiv/Filmarchiv der media wien

117A: Austria Wochenschau, „Festliches Wien/Festwochen 1957“, 1957, 11'.

118: Landesbildstelle, „Musik in Wien“, 1958, 19'08".

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kurvendiagramm - Anzahl der Inszenierungen. Werke ,österreichischer' Autor_innen auf Theaterbühnen in Polen von den 1950er bis in die 2010er Jahre.....	53
Abbildung 2: Säulendiagramm - Anzahl der Inszenierungen von den 1950er bis in die 2010er Jahre nach Autor_innen.....	54
Abbildung 3: Kurvendiagramm - Anzahl der Inszenierungen. Werke ,polnischer' Autor_innen auf Theaterbühnen in Österreich von den 1950er bis in die 1990er Jahre.....	58
Abbildung 4: Säulendiagramm - Anzahl der Inszenierungen von den 1950er bis in die 1990er Jahre nach Autor_innen.....	59

Tabellarische Auflistungen

Die Informationen zu den Inszenierungen im Rahmen der beiden Theaterfestivals sind Quellen wie Programmhefte, Publikationen, Rezensionen und Datensammlungen entnommen worden. Die Angaben zum jeweiligen Quellenmaterial finden sich in den Tabellen in der Spalte „Quelle“.

Die Daten zu den Werken von Autor_innen sind mittels einer systematischen Auswertung der digitalen Sammlungen *Encyklopedia Teatru Polskiego* und *Theadok* ermittelt worden.

Die ausführliche digitale Version dieser Tabellen ist im Repositorium PHAIDRA der Universität Wien langzeitarchiviert online abrufbar, siehe: Sara Tiefenbacher, „Collection Theatermobilität: Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen seit 1950“, <https://phaidra.univie.ac.at/o:1185978>.

„Theater aus Polen“ im Rahmen der Wiener Festwochen (1951-2019)

Inszenierungstitel	Premiere WFW	Modalität	Produktionskontext	Autor_in	Regie	Quelle ¹⁵⁴⁹
Der erste Tag der Freiheit	24.05.1961	Autor_innen	Theater in der Josefstadt	Leon Kruckowski	Heinrich Schnitzler	a, c, d
Strip-tease	31.05.1963	Autor_innen	Theater in der Josefstadt	Sławomir Mrożek	Franz Reichert	a, b, d
Auf hoher See	31.05.1963	Autor_innen	Theater in der Josefstadt	Sławomir Mrożek	Franz Reichert	a, b, d
Karol	31.05.1963	Autor_innen	Theater in der Josefstadt	Sławomir Mrożek	Franz Reichert	a, b, d
Er ging aus dem Haus	25.05.1968	Autor_innen	Experiment-Kleine Bühne am Liechtenwerd	Tadeusz Różewicz	Helmut Wagner	a, b, c, d
Apotheose Franz Josefs	09.06.1968	Gastspiel	Kabaret Piwnica pod Baranami		Piotr Skrzynecki	a, b, c, d
Das Labyrinth	25.05.1971	Gastspiel	Wrocławski Teatr Pantomimy		Henryk Tomaszewski	a, b, c, d
Das Kleid	25.05.1971	Gastspiel	Wrocławski Teatr Pantomimy		Henryk Tomaszewski	a, b, c, d

¹⁵⁴⁹ Legende zur Quellenangabe: a) *Theadok*; b) Eder, „Chronik der Wiener Festwochen 1951-2000“, S. 270-350; c) Programm Wiener Festwochen; d) Kritikenarchiv (*Theadok*-Archiv); e) Pressearchiv Wiener Festwochen, Rezensionen; f) *Encyklopedia Teatru Polskiego*

Gilgamesch	25.05.1971	Gastspiel	Wrocławski Teatr Pantomimy		Henryk Tomaszewski	a, b, c, d
Fausts Höllenfahrt. Pantomimische Vision in zwei Akten	27.05.1971	Gastspiel	Wrocławski Teatr Pantomimy		Henryk Tomaszewski	b, c
Zéro, Zéro. Ein Kunst-Stück mit Musik	22.05.1971	Regisseur_innen	Wiener Festwochen	Peter Turrini	Jan Biczyski	a, b, c, d
Antygona (Antigone)	13.06.1973	Gastspiel	Teatr Mały, Teatr Wielki	Sophocles	Adam Hanuszkiewicz	a, b, d, f
Proces	15.06.1974	Gastspiel	Stary Teatr	Franz Kafka	Jerzy Jarocki	a, b, c, d, f
Die Aufgabe	15.05.1974	Gastspiel	Stary Teatr	Hans Krendlesberger	Romana Próchnicka	a, b, c, d, f
Emigranten	22.05.1976	Autor_innen	Theater in der Josefstadt	Sławomir Mrożek	Hermann Kutscher	a, b, c, d
Operette	??.05.1976	Gastspiel ; Autor_innen	Teatr STU	Witold Gombrowicz	Krzysztof Jasiński	a, d, f
Der Döbbuk	27.05.1979	Gastspiel	Jüdisches Staatstheater Bukarest	S. An-ski	Jakub Rotbaum, Franz Auerbach	a, b, d
Das große Los	29.05.1979	Gastspiel	Jüdisches Staatstheater Bukarest	Sholem Aleykhem	Jakub Rotbaum, Franz Auerbach	a, b, d
Die Schwärmer	14.06.1980	Regisseur_innen	Burgtheater Wien	Robert Musil	Erwin Axer	b, c, e
Der Bößer Boleslav- Bürgschaft vor Gott	21.05.1981	Autor_innen	Verein Pflege Christlicher Theaterkultur	Roman Brandstaetter	Adolf Rott	a, b, c, e
Amphitryon	15.05.1982	Regisseur_innen	Burgtheater Wien	Heinrich von Kleist	Erwin Axer	a, b, c
Der Käfig	04.06.1986	Gastspiel	Teatr Ognia i Papieru		Grzegorz Kwieciński	a, b, c, e
Die Abschiedsvorstellung. Eine tragische Clownparade	10.06.1988	Gastspiel	Teatr KTO	Peter Müller	Jerzy Zoń	a, b, c, e
Carthage	27.05.1988	Gastspiel	Akademia Ruchu		Wojciech Krukowski	b, c, e
Hamlet IV	11.06.1990	Gastspiel	Stary Teatr	William Shakespeare ; Stanisław Wyspiański	Andrzej Wajda	a, b, c, e, f

Ostatnia Taśma (Das letzte Band)	20.05.1990	Gastspiel	Teatr Studio	Samuel Beckett	Antoni Libera	a, b, c, e, f
Ja, Feuerbach (Ich, Feuerbach)	23.05.1990	Gastspiel	Teatr Dramatyczny Warszawa	Tankred Dorst	Tadeusz Łomnicki	a, b, c, e, f
Die Falle	05.06.1991	Autor_innen ; Regisseur_innen	Wiener Festwochen ; Teatr Studio	Tadeusz Różewicz	Jerzy Grzegorzewski	a, b, c, e
Die Witwen	22.05.1993	Autor_innen ; Regisseur_innen	Max Reinhardt Seminar ; Wiener Festwochen	Sławomir Mrożek	Erwin Axer	a, b, c
Hotel Europa. Eine Theatralische Landschaft	23.05.2000	Regisseur_innen	Wiener Festwochen ; Festival d'Avignon u.a.	Goran Stefanovski	Piotr Cieplak, Veisturs Kairiss u.a.	a, b, c
Bracia Karamazow (Die Brüder Karamasow)	14.06.2000	Gastspiel	Stary Teatr ; Odéon-Théâtre de l'Europe u.a.	Fjodor M. Dostojewski	Krystian Lupa	b, c, e, f
Uroczystość (Das Fest)	21.05.2002	Gastspiel	TR Warszawa	Thomas Vinterberg, Mogens Rukov	Grzegorz Jarzyna	c, e, f
Stosunki Klary (Klaras Verhältnisse)	08.05.2004	Gastspiel	TR Warszawa	Loher, Dea	Krystian Lupa	c, e, f
Dybuk-Dybbuk	22.05.2005	Gastspiel	TR Warszawa ; Wrocławski Teatr Współczesny u.a.	S. An-ski, Hanna Krall	Krzysztof Warlikowski	c, e, f
Die Zauberflöte	13.05.2006	Regisseur_innen	Wiener Festwochen ; Grand Théâtre Luxembourg u.a.	Emanuel Schikaneder	Krystian Lupa	c, e
Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen	06.06.2008	Autor_innen	Wiener Festwochen ; Maxim Gorki Theater u.a.	Dorota Masłowska	Armin Petras	c, e
(A)pollonia	07.06.2009	Gastspiel	Nowy Teatr ; Narodowy Stary Teatr u.a.	Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński u.a.	Krzysztof Warlikowski	c, e, f
Factory 2	28.05.2010	Gastspiel	Narodowy Stary Teatr	Krystian Lupa	Krystian Lupa	c, e, f
Koncert życzeń (Wunschkonzert)	09.06.2016	Gastspiel	TR Warszawa ; Teatr Łaźnia Nowa	Franz Xaver Kroetz	Yana Ross	c, f
Proces	19.05.2019	Gastspiel	Nowy Teatr ; STUDIO teatrgaleria u.a.	Franz Kafka	Krystian Lupa	c, f

„Theater aus Österreich“ im Rahmen des Warszawskie Spotkania Teatralne (1965-2019)

Insenierungstitel	Premiere beim WST	Modalität	Produktionskontext	Autor_in	Regie	Quelle ¹⁵⁵⁰
Kalkwerk	[Festivalzeitraum 30.01.-8.02.1993]	Autor_innen	Sary Teatr	Thomas Bernhard	Krystian Lupa	a, b
Lunacy. Esch, czyli Anarchia	[Festivalzeitraum 21.11.-5.12.1996]	Autor_innen	Sary Teatr	Hermann Broch	Krystian Lupa	a, b
Immanuel Kant	[Festivalzeitraum 21.11.-5.12.1996]	Autor_innen	Teatr Polski Wrocław	Thomas Bernhard	Krystian Lupa	a, b
Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu	[Festivalzeitraum 14.03.-27.03.1998]	Autor_innen	Teatr Współczesny Szczecin	Werner Schwab	Anna Augustynowicz	a, b
Rodzeństwo	[Festivalzeitraum 14.03.-27.03.1998]	Autor_innen	Sary Teatr	Thomas Bernhard	Krystian Lupa	a, b
Lunacy. Hugonau, czyli Rzeczowość	[Festivalzeitraum 25.09.-8.10.2000]	Autor_innen	Sary Teatr	Hermann Broch	Krystian Lupa	a, b
Tragiczne gry	[Festivalzeitraum 25.09.-8.10.2000]	Autor_innen	Wrocławski Teatr Pantomimy	Ferdinand Bruckner	Henryk Tomaszewski	a, b
Der Löwe im Winter (Lew w zimie)	21.05.2009	Gastspiel	Burgtheater Wien ; TR Warszawa	James Goldman	Grzegorz Jarzyna	b, c, d
Bruno Schulz: Messias (Bruno Schulz: Mesjasz)	01.04.2011	Gastspiel	Schauspielhaus Wien	Małgorzata Sikorska- Miszczuk	Michał Zadara	b, c
Babel	06.04.2011	Autor_innen	Teatr Polski Bydgoszcz	Elfriede Jelinek	Maja Kleczewska	b, c
Kaspar	06.04.2011	Autor_innen	Wrocławski Teatr Współczesny	Peter Handke	Barbara Wysocka	b, c
Babel 2	08.04.2011	Autor_innen	Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna	Elfriede Jelinek	Maja Kleczewska	c

1550 Legende zur Quellenangabe: a) Raszewska, 30 x *WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*; b) *Encyklopedia Teatru Polskiego*; c) *e-teatr*; d) Fundulus, Burgtheater Wien (Hg.), *Burgtheater 1976-2009*.

			Kraków (PWST)			
Podróż zimowa	05.04.2014	Autor_innen	Teatr Polski Bydgoszcz ; Teatr Powszechny Łódź	Elfriede Jelinek	Maja Kleczewska	b, c
Wycinka. Holzfällen	31.03.2015	Autor_innen	Teatr Polski Wrocław	Thomas Bernhard	Krystian Lupa	b, c
Plac bohaterów	15.04.2016	Autor_innen	Lietuvos nacionalinis dramos teatras ; Festival Boska Komedia	Thomas Bernhard	Krystian Lupa	c
Śmierć i dziewczyna	26.04.2016	Autor_innen	Teatr Polski Wrocław	Elfriede Jelinek	Ewelina Marciniak	b, c
Podopieczni	04.04.2017	Autor_innen	Narodowy Stary Teatr	Elfriede Jelinek	Paweł Miśkiewicz	b, c

Werke von Fritz Hochwälder - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019)

Inszenierungstitel	Premiere	Werk	Produktions- und Inszenierungskontext	Regie	Quelle ¹⁵⁵¹
Baryłeczka	14.04.1957	Hotel du Commerce	Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego Katowice	Edward Żytecki	a
Ucieczka do Havru	18.05.1957	Hotel du Commerce	Teatr im. Stefana Jaracza Łódź	Emil Chaberski	a
Baryłeczka	10.11.1960	Hotel du Commerce	Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce-Radom	Andrzej Szafiański	a
Malinarz	03.03.1967	Malinarz, dt. Himbeerpflücker	Teatr Polski, Bydgoszcz	Krystyna Tyszarska	a
Malinarz	11.03.1967	Malinarz	Teatr Rozmaitości Kraków	Halina Gryglaszewska	a
Malinarz	15.04.1967	Malinarz	Teatr Rozmaitości Wrocław	Aleksander Strokowski	a
Malinarz	15.04.1967	Malinarz	Teatr Nowy Zabrze	Tadeusz Przystawski	a
Malinarz	19.12.1967	Malinarz	Teatr Telewizji	Ireneusz Kanicki	a
Zbieg	22.05.1969	Zbieg, dt. Der Flüchtling	Teatr Telewizji	August Kowalczyk	a
Donadieu	17.08.1969	Donadieu	Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków	Aleksander Bardini	a

1551 Legende zur Quellenangabe: a) *Encyklopedia Teatru Polskiego*

Oskarżyciel publiczny	12.11.1971	Oskarżyciel publiczny, dt. Der öffentliche Ankläger	Teatr im. Stefana Jaracza Łódź	Jan Maciejowski	a
Oskarżyciel publiczny	25.03.1972	Oskarżyciel publiczny	Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego Zielona Góra	Jerzy Hoffmann	a
Oskarżyciel publiczny	09.06.1973	Oskarżyciel publiczny	Teatry Dramatyczne, Teatr Polski Szczecin	Józef Gruda	a
Oskarżyciel publiczny	09.11.1974	Oskarżyciel publiczny	Teatr Ziemi Mazowieckiej Warszawa	Teresa Żukowska	a
Oskarżyciel publiczny	04.02.1977	Oskarżyciel publiczny	Teatr Polski Bielsko-Biała	Alojzy Nowak	a
Oskarżyciel publiczny	05.12.1980	Oskarżyciel publiczny	Teatr im. Juliusza Słowackiego Kraków	Mieczysław Górkiewicz	a
Oskarżyciel publiczny	19.10.1981	Oskarżyciel publiczny	Teatr Telewizji	Jan Maciejowski	a
Święty eksperyment	03.10.1983	Święty eksperyment	Teatr Telewizji	Andrzej Chrzanowski	a
Oskarżyciel publiczny	19.11.1983	Święty eksperyment	Teatr Polski Bydgoszcz	Alojzy Nowak	a
Oskarżyciel publiczny	15.09.1988	Święty eksperyment	Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego Kalisz	Stefan Szaciłowski	a
Oskarżyciel publiczny	18.03.1989	Święty eksperyment	Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki Białystok	Stefan Szaciłowski	a
Baryłeczka	07.04.1989	Hotel du Commerce	Teatr Nowy im. Gustawa Morcinka Zabrze	Jan Klemens	a
Oskarżyciel publiczny	07.07.1989	Oskarżyciel publiczny	Teatr Wybrzeże, Gdańsk/Teatr Kameralny Sopot	Alojzy Nowak	a
Oskarżyciel publiczny	29.10.1993	Oskarżyciel publiczny	Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego Wałbrzych	Stefan Szaciłowski	a
Donadieu	07.10.1996	Donadieu	Teatr Telewizji	Piotr Mikucki	a
Oskarżyciel publiczny	30.11.1997	Oskarżyciel publiczny	Teatr Polski Szczecin	Stefan Szaciłowski	a
Oskarżyciel publiczny	24.03.2003	Oskarżyciel publiczny	Teatr Studyjny PWSFTviT Łódź	Jan Maciejowski	a

Werke von Thomas Bernhard - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019)

Inszenierungstitel	Premiere	Werk	Produktions- und Inszenierungskontext	Regie	Quelle ¹⁵⁵²
Święto Borysa	04.11.1976	Święto Borysa, dt. Ein Fest für Boris	Teatr Współczesny Warszawa	Erwin Axer	a
Przed odejściem w stan spoczynku	05.03.1984	Przed odejściem w stan spoczynku, dt. Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele	Teatr Telewizji	Bogdan Augustyniak	a
Pani dobra	??.05.1990	Święto Borysa	Teatr KO-KU Kłodzko	Marian Półtoranos	a
Komediant	06.06.1990	Komediant, dt. Der Theatermacher	Teatr Współczesny Warszawa	Erwin Axer	a
Kalkwerk	07.11.1992	Kalkwerk	Stary Teatr	Krystian Lupa	a
Komediant	07.10.1993	Komediant	Teatr Telewizji	Maciej Wojtyszko	a
Rodzeństwo	05.10.1994	Rodzeństwo, dt. Ritter, Dene, Voss	Teatr Telewizji	Jacek Gąsiorowski	a
Immanuel Kant	13.01.1996	Immanuel Kant	Teatr Polski Wrocław	Krystian Lupa	a
Rodzeństwo	19.10.1996	Rodzeństwo	Stary Teatr	Krystian Lupa	a
U celu	20.06.1997	U celu, dt. Am Ziel	Teatr Współczesny Warszawa	Erwin Axer	a
Immanuel Kant	04.09.1997	Immanuel Kant	Teatr Telewizji	Krystian Lupa	a
Heldenplatz	09.03.1998	Plac Bohaterów, dt. Heldenplatz	Teatr Telewizji	Piotr Szalsza	a
Kalkwerk	08.10.1998	Kalkwerk	Teatr Telewizji	Krystian Lupa	a
Aktor Minetti	27.11.1999	Minetti, dt. Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann	Teatr Polski Warszawa	Gilles Renard	a
"Ja" - w trzeciej osobie	??.??.2000	Prosa v. T. B. ; Bearb. v. Marek Kędzierski	Teatr Atelier Kraków	Marek Kędzierski	a
Naprawiacz świata	16.12.2000	Naprawiacz świata, dt. Der Weltverbesserer	Stary Teatr	Leszek Piskorz	a
Auslöschung-Wymazywanie	10.03.2001	Wymazywanie, dt. Auslöschung. Ein Zerfall	Teatr Dramatyczny Warszawa	Krystian Lupa	a
Komediant	02.03.2002	Komediant	Teatr im. Wojciecha	Piotr Waligórski	a

1552 Legende zur Quellenangabe: a) *Encyklopedia Teatru Polskiego*

			Bogusławskiego Kalisz		
Przed odejściem w stan spoczynku	07.10.2004	Przed odejściem w stan spoczynku	Teatr Wybrzeże Gdańsk	Grzegorz Wiśniewski	a
Komediant	03.12.2005	Komediant	Teatr im. Wilama Horzycy Toruń	Michał Kotański	a
Komediant	25.02.2006	Komediant	Białostocki Teatr Lalek Białystok	Marián Pecko	a
Plac Bohaterów	22.04.2006	Plac Bohaterów	Teatr Polskiego Radia	Janusz Kukuła	a
Na szczytach panuje cisza	23.09.2006	Na szczytach panuje cisza, dt. Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980	Teatr Dramatyczny Warszawa	Krystian Lupa	a
Przed odejściem w stan spoczynku	04.09.2010	Przed odejściem w stan spoczynku	Teatr Studio	Michał Kotański	a
Przed odejściem w stan spoczynku	26.09.2010	Przed odejściem w stan spoczynku	Teatr im. Stefana Jaracza Łódź	Grzegorz Wiśniewski	a
Komediant	28.01.2011	Komediant	Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera Warszawa	Waldemar Śmigasiewicz	a
Krainer	27.05.2012	Zaburzenie, dt. Verstörung	przedstawienie impresaryjne ("Impresario"-Aufführung)	Jan Zmit	a
Siła przyzwyczajenia	10.11.2012	Siła przyzwyczajenia, dt. Die Macht der Gewohnheit. Komödie	Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza Warszawa	Magdalena Miklasz	a
Siła przyzwyczajenia	14.12.2012	Siła przyzwyczajenia	Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego Katowice	Joanna Zdrada	a
Siła przyzwyczajenia	01.12.2013	Siła przyzwyczajenia	Krakowski Teatr Scena STU Kraków	Remigiusz Brzyk	a
Wycinka Holzfällen	23.10.2014	Wycinka, dt. Holzfällen. Eine Erregung	Teatr Polski Wrocław	Krystian Lupa	a
Po prostu skomplikowane	04.11.2014	Po prostu skomplikowane, dt. Einfach kompliziert	SU Production Katowice ; Teatr Korez Katowice	Piotr Szalsza	a
Komediant	18.12.2015	Komediant	Teatr im. Stefana Jaracza Łódź	Agnieszka Olsten	a
Wycinka	01.07.2017	Wycinka	Teatr Polskiego Radia	Igor Gorzkowski	a

Plac Bohaterów	17.12.2017	Plac Bohaterów	Teatr im. Stefana Jaracza Łódź	Grzegorz Wiśniewski	a
----------------	------------	----------------	--------------------------------	---------------------	---

Werke von Elfriede Jelinek - Inszenierungen an Theaterbühnen in Polen (bis 2019)

Inszenierungstitel	Premiere	Werk	Produktions- und Inszenierungskontext	Regie	Quelle ¹⁵⁵³
Clara S.	27.09.1997	Clara S.	Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego Zielona Góra	Grzegorz Małecki	a
Amatorki	13.01.2007	Amatorki, dt. Die Liebhaberinnen	Teatr Polski Poznań	Emilia Sadowska	a
O zwierzętach	19.01.2008	O zwierzętach, dt. Über Tiere	Teatr Polski im. Hieronima Konieczki Bydgoszcz	Łukasz Chotkowski	a
Chór sportowy	14.03.2008	Chór sportowy, dt. Sportchor	Teatr im. Jana Kochanowskiego Opole	Krzysztof Garbaczewski	a
Jackie. Śmierć i księżniczka	07.06.2008	Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek, dt. Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen	Teatr im. Stefana Jaracza Olsztyn	Weronika Szczawińska	a
Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek	06.06.2009	Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek	Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka Warszawa	Maria Kwiecień ; Suse Wächter ; Agnieszka Korytkowska-Mazur ; Małgorzata Głuchowska	a
Babel	05.03.2010	Babel	Teatr Polski im. Hieronima Konieczki Bydgoszcz	Maja Kleczewska	a
Babel 2	09.02.2011	Babel	Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna PWST Kraków	Maja Kleczewska	a
Kupieckie kontrakty	17.06.2011	Kupieckie kontrakty, dt. Die Kontrakte des Kaufmanns	Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka Warszawa	Paweł Miśkiewicz	a
Śmierć i dziewczyna	27.11.2011	Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek	Sopocka Scena Off de BICZ Sopot	Jerzy Wójcicki	a

¹⁵⁵³ Legende zur Quellenangabe: a) *Encyklopedia Teatru Polskiego*

Amatorki	24.11.2012	Amatorki	Teatr Wybrzeże Gdańsk	Ewelina Marciniak	a
Podróż zimowa	23.03.2013	Podróż zimowa, dt. Winterreise	Teatr Powszechny Łódź ; Teatr Polski im. Hieronima Konieczki Bydgoszcz u.a.	Maja Kleczewska	a
Podróż zimowa	23.04.2013	Podróż zimowa	Teatr Powszechny Łódź ; Teatr Polski im. Hieronima Konieczki Bydgoszcz	Maja Kleczewska	a
Przynęta	15.06.2013	jesteśmy przynętą, kochanie!, dt. wir sind lockvögel, baby	Narodowy Stary Teatr	Iga Gańczarczyk, Magda Stojowska	a
Cienie. Eurydyka mówi:	20.03.2014	Cienie. Eurydyka mówi:, dt. Schatten (Eurydike sagt)	Teatr Polski im. Hieronima Konieczki Bydgoszcz ; Teatr IMKA Warszawa u.a.	Maja Kleczewska	a
Podróż zimowa	30.11.2014	Podróż zimowa	Teatr Polski Wrocław	Paweł Miśkiewicz	a
Podopieczni	14.11.2015	Podopieczni, dt. Die Schutzbefohlenen	Teatr Nowy Zabrze	Katarzyna Deszcz	a
Śmierć i dziewczyna	21.11.2015	Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty książniczek	Teatr Polski Wrocław	Ewelina Marciniak	a
Podopieczni	09.04.2016	Podopieczni	Narodowy Stary Teatr	Paweł Miśkiewicz	a
Wściekłość	24.09.2016	Wściekłość, dt. Wut	Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera Warszawa	Maja Kleczewska	a
Cień	13.05.2017	Cienie. Eurydyka mówi:	Teatr im. Stefana Jaracza Łódź	Kamila Sammler	a

Werke von Sławomir Mrożek - Inszenierungen an Theaterbühnen in Österreich (bis 1990er Jahre)

Inszenierungstitel	Premiere	Werk	Produktions- und Inszenierungskontext	Regie	Quelle ¹⁵⁵⁴
Die Polizei	01.11.1960	Die Polizei	Theater Josefstadt, Kleines Theater im Konzerthaus	Kallina, Friedrich	a
Die Polizei	16.03.1962	Die Polizei	Der Versuch ; Konzerthaus Klagenfurt, Mittlerer Saal		a
Die Polizei	22.02.1963	Die Polizei	Kammerspiele Innsbruck	Cingl, Emo	a
Auf hoher See	31.05.1963	Auf hoher See	Theater Josefstadt, Konzerthaus theater	Reichert, Fritz	a

1554 Legende zur Quellenangabe: a) *Theadok*

Karol	31.05.1963	Karol	Theater Josefstadt, Konzerthaus theater	Reichert, Fritz	a
Strip-tease	31.05.1963	Striptease	Theater Josefstadt, Konzerthaus theater	Reichert, Fritz	a
Die Polizei	01.11.1963	Die Polizei	Kellertheater Linz	Hamberger, Hans	a
Racket Baby	01.04.1964	Racket Baby	Studententheater in der Bieberstraße	Lukas-Kindermann, Heinz	a
Eine wundersame Nacht	28.01.1966	Eine wundersame Nacht	Theater Josefstadt, Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus	Kutscher, Hermann	a
Die Polizei	01.10.1966	Die Polizei	Kammerspiele Salzburg	Dittrich, Ekkehard	a
Auf hoher See	01.01.1967	Auf hoher See	Theater auf der Probebühne Bregenz	Felix, Bruno	a
Tango	18.01.1967	Tango	Theater Josefstadt	Kutscher, Hermann	a
Eine wundersame Nacht	01.03.1967	Eine wundersame Nacht	Theater 107 Innsbruck	Parschalk, Volkmar	a
Auf hoher See	01.05.1967	Auf hoher See	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Max Reinhardt Seminar, Studiobühne	Lehmann, Hans Dieter	a
Strip-tease	01.05.1967	Striptease	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Max Reinhardt Seminar, Studiobühne	Schangaleh, Esamail	a
Tango	12.09.1967	Tango	Kammerspiele Salzburg	Hengge, Paul	a
Die Polizei	20.01.1968	Die Polizei	Theater auf der Probebühne Bregenz	Wöss, Rainer	a
Der Hirsch	01.04.1968	Der Hirsch	Atelier Theater am Naschmarkt Wien	Robor, Georg	a
Karol	01.04.1968	Karol	Atelier Theater am Naschmarkt Wien	Schwarz, Gottfried	a
Striptease	01.04.1968	Striptease	Atelier Theater am Naschmarkt Wien	Birkhofer, Peter M.	a
Tango	11.05.1968	Tango	Kammerspiele Innsbruck	Süssenguth, Siegfried	a
Tango	01.10.1968	Tango	Vereinigte Bühnen Schauspielhaus Graz	Biczyski, Jan	a
Tango	01.04.1969	Tango	Stadtheater Klagenfurt, Studiobühne	Evangelatos, Spyros A.	a
Auf hoher See	01.10.1969	Auf hoher See	Wiener Werkstatt	Trampitsch, Gustav W.	a

Karol	01.10.1969	Karol	Wiener Werkstatt	Adler, Heinz	a
Noch mal von vorn	01.05.1970	Noch mal von vorn	Kleine Komödie ; Kellertheater des Café Savoy Wien	Ferkay, Tamás	a
Tango	01.03.1971	Tango	Theater am Kornmarkt Bregenz	Freihart, Alex	a
Die Polizei	01.04.1971	Die Polizei	Theater im Zentrum Wien	Schwarz, Helmut	a
Zabawa	01.04.1971	Zabawa	Atelier Theater am Naschmarkt Wien	Birkhofer, Peter M.	a
Karl	23.04.1971	Karol	Elisabethbühne Salzburg	Ourth, Georges	a
Ein freudiges Ereignis	01.10.1972	Ein freudiges Ereignis	Atelier Theater am Naschmarkt Wien	Birkhofer, Peter	a
Eine wundersame Nacht	20.03.1973	Eine wundersame Nacht	Probephöhne Bregenz	Wilke, Klaus-Dieter	a
Auf hoher See	03.05.1973	Auf hoher See	Bischöfliches Gymnasium Paulinum Schwaz ; Theater im Keller	Slippek, Horst	a
Die Propheten	04.06.1973	Die Propheten	Vereinigte Bühnen Schauspielhaus Graz, Probephöhne	Hartwig, Heinz	a
Auf hoher See	18.10.1974	Auf hoher See	Kongresshaus Villach	Meschnigg, Alfred	a
Emigranten	18.12.1975	Emigranten	Kasemattentheater Luxemburg ; Elisabethbühne Salzburg	Ourth, Georges	a
Emigranten	18.12.1975	Emigranten	Ursulinenhof, Theaterkeller	Buttler, Jörg	a
Emigranten	02.05.1976	Emigranten	Stadttheater Klagenfurt	Schwarz, Kurt Julius	a
Emigranten	22.05.1976	Emigranten	Theater Josefstadt, Konzerthaus theater	Kutscher, Hermann	a
Die Polizei	08.10.1976	Die Polizei	Burgtheater Wien, Akademietheater	Jasný, Vojtěch	a
Emigranten	16.10.1976	Emigranten	Kammerspiele Innsbruck	Rawik, Bohus Z.	a
Auf hoher See	18.06.1977	Auf hoher See	Elisabethbühne Salzburg	Ourth, Georges	a
Die Polizei	01.05.1978	Die Polizei	Theaterkeller Ursulinenhof Linz	Wilke, Klaus Dieter	a
Der Buckel	01.10.1979	Der Buckel	Theater Josefstadt	Kutscher, Hermann	a
Emigranten	01.01.1980	Emigranten	Kellertheater Linz ; Kellertheater Innsbruck	Prock, Herbert	a
Tango	23.09.1980	Tango	Claque, Werkhofel Kapfenberg	Freuler, Albert	a
Tango	21.03.1981	Tango	Theater am Saumarkt Feldkirch	Schurig, Fidel	a

Emigranta (Die Emigranten)	05.07.1981	Emigranten	Prešernovo Gledališče Kranj, Aula der Landesberufsschule ; 24. internationale Theatertage der Jugend	Domanjko, Lojze	a
Striptease	27.11.1981	Striptease	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Max-Reinhardt-Seminar, Studiobühne	Farmassonis, Kostas	a
Die Propheten	14.11.1982	Die Propheten	Opernhaus Graz	Schuh, Oscar Fritz	a
Der Botschafter	10.04.1983	Der Botschafter	Kammerspiele Linz ; Stadttheater Wels	Bigus, Erwin	a
Eine wundersame Nacht	18.11.1984	Eine wundersame Nacht	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Max-Reinhardt-Seminar	Bauschke, Ute	a
Auf hoher See	28.01.1986	Auf hoher See	Hernalser Stadttheater ; Metropolis Wien	Hiller, Walter	a
Eine wundersame Nacht	27.10.1987	Eine wundersame Nacht	Atelier Theater am Naschmarkt Wien	Rischaneck, Herbert	a
Tango	26.01.1988	Tango	Theater Brett	Brettschneider, Nika ; Kavin, Ludvik	a
Fuchsquartett	03.04.1989	Fuchsquartett	Skelet-Theater ; Kleiner Minoritensaal	Huonder, Silvio	a
Tango	14.07.1989	Tango	Katholische Österreichische Studentenverbindung Wien	Escher, Hans	a
Eine wundersame Nacht	16.01.1990	Eine wundersame Nacht	Theater Brett	Brettschneider, Nika	a
Die Emigranten	17.01.1990	Emigranten	Theater im Celeste ; Kellertheater Villach	Escher, Hans	a
Zu Fuß	02.06.1990	Zu Fuß	Landestheater, Kammerspiele Salzburg	Dylag, Grazyna	a
Emigranten	29.07.1990	Emigranten	Staatliche Schauspielbühnen Berlin ; Theater am Kornmarkt Bregenz (Bregenzer Festspiele)	Axer, Erwin	a
Emigranten	21.11.1990	Emigranten	Minoriten Theater	Escher, Hans	a
Emigranten	13.12.1990	Emigranten	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Max-Reinhardt-Seminar, Studiobühne	Birkmeir, Thomas	a
Die Witwen	22.05.1993	Die Witwen	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Max-Reinhardt-Seminar ; Schönbrunner Schlosstheater	Axer, Erwin	a
Emigranten	02.03.1994	Emigranten	Volkstheater in den Außenbezirken ; Theater Akzent	Escher, Hans	a

Tango	23.04.1995	Tango	Landestheater Salzburg, Kammerspiele	Hochstraate, Lutz	a
Striptease	03.10.1995	Striptease	Studiotheater Christburger 6 ; Spielraum	Bremer, Ben	a
Striptease	03.10.1995	Striptease	Studiotheater Christburger 6 ; Spielraum [vermutlich Duplikat]	Bremer, Ben	a
Tango	24.02.1996	Tango	Bundestheater, Burgtheater Wien	Lauterbach, Konstanze	a
Tango	20.04.1996	Tango	Theater am Kornmarkt Bregenz	Jagg, Augustin	a

Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Österreich in Polen. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 2010er Jahre)

Datengrundlage für die Erstellung von Abbildung 1 und Abbildung 2.

Autor_in	Gesamt (1950er bis 2010er Jahre)	1950er	1960er	1970er	1980er	1990er	2000er	2010er	Quelle ¹⁵⁵⁵
Thomas Bernhard	35	0	0	1	1	12	9	12	a
Peter Turrini	22	0	0	0	0	4	9	9	a
Elfriede Jelinek	21	0	0	0	0	1	5	15	a
Werner Schwab	21	0	0	0	0	6	14	1	a
Peter Handke	14	0	0	2	2	6	4	0	a
Herbert Berger	7	0	0	2	0	0	5	0	a
Bernhard Studlar	6	0	0	0	0	0	5	1	a
Felix Mitterer	5	0	0	0	0	2	1	2	a
Sonstige:									
Georg Kreisler	5	0	0	0	0	2	2	1	a
Johannes Maria Simmel	5	0	5	0	0	0	0	0	a
Gabriel Barylli	4	0	0	0	0	1	0	3	a

¹⁵⁵⁵ Legende zur Quellenangabe: a) *Encyklopedia Teatru Polskiego*

Silke Hassler	4	0	0	0	0	0	1	3	a
Hans Krendlesberger	4	0	0	4	0	0	0	0	a
Daniel Glattauer	3	0	0	0	0	0	0	3	a
Lotte Ingrisch	3	0	0	3	0	0	0	0	a
Ingeborg Bachmann	2	0	0	2	0	0	0	0	a
Heinz Janisch	2	0	0	0	0	0	0	2	a
Michaela Ronzoni	2	0	0	0	0	0	2	0	a
Volker Schmidt	2	0	0	0	0	0	2	0	a
Herbert Eisenreich	1	1	0	0	0	0	0	0	a
Beatrice Ferolli	1	0	0	0	0	0	1	0	a
Roman Frankl	1	0	0	0	0	0	0	1	a
Martina Gredler	1	0	0	0	0	0	0	1	a
Ernst Jandl	1	0	0	0	1	0	0	0	a
Rujana Jeger	1	0	0	0	0	0	1	0	a
Gert Jonke	1	0	0	0	0	0	1	0	a
Radek Knapp	1	0	0	0	0	0	1	0	a
Werner Kofler	1	0	0	0	0	0	0	1	a
Stefan Kulhanek	1	0	0	0	0	0	1	0	a
Julia Mach	1	0	0	0	0	0	1	0	a
Holger Schober	1	0	0	0	0	0	0	1	a
Marlene Streeruwitz	1	0	0	0	0	1	0	0	a
Gerald Szyszkowitz	1	0	0	0	0	1	0	0	a
Stefan Vögel	1	0	0	0	0	0	0	1	a

Robert Woelfl	1	0	0	0	0	0	1	0	a
---------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Werke zeitgenössischer Autor_innen aus Polen in Österreich. Anzahl der Inszenierungen (1950er bis 1990er Jahre)

Datengrundlage für die Erstellung von Abbildung 3 und Abbildung 4.

Autor_in	Gesamt (1950er bis 1990er Jahre)	1950er	1960er	1970er	1980er	1990er	Quelle ¹⁵⁵⁶
Śławomir Mrożek	70	0	25	19	13	13	a
Tadeusz Różewicz	6	0	5	0	0	1	a
Jerzy Broszkiewicz	4	0	3	1	0	0	a
Tamar Radzyner	4	0	0	2	2	0	a
Ireneusz Iredyński	2	0	1	1	0	0	a
Sonstige:							
Marian Grzeźczak	1	0	1	0	0	0	a
Helmut Kajzar	1	0	0	0	0	1	a
Julian Kornhauser	1	0	0	1	0	0	a
Janusz Krasiński	1	0	0	0	1	0	a
Leo Lehmann	1	0	1	0	0	0	a
Krystyna Miłobędzka	1	0	0	0	1	0	a

¹⁵⁵⁶ Legende zur Quellenangabe: a) *Theadok*

Zusammenfassung (deutsch)

Diese theaterwissenschaftliche Dissertation untersucht polnisch-österreichische Theaterbeziehungen zwischen den 1950er und 2010er Jahren. Für einen Zeitraum von beinahe sieben Jahrzehnten werden grundlegende Daten zu ‚Theater aus Polen‘ in Österreich und ‚Theater aus Österreich‘ in Polen erfasst und analysiert sowie Entwicklungen und Tendenzen herausgearbeitet. Diese werden anhand zweier signifikanter Fallbeispiele aufgezeigt: zum einen an Inszenierungen im Rahmen der „Wiener Festwochen“ und zum anderen an Inszenierungen im Rahmen des „Warszawskie Spotkania Teatralne“ (Warschauer Theatertreffen). Den Abschluss der Untersuchung bildet eine Analyse zu Gastspielen von Theaterbühnen/-ensembles aus Österreich in Polen sowie aus Polen in Österreich in den 1950er und 1960er Jahren abseits von Festivalstrukturen. Mit der Perspektive „Theatermobilität“ liegt das Interesse auf vielseitigen Begegnungen, Bewegungen und Bezügen, die anhand zahlreicher Inszenierungen dokumentiert und analysiert werden. Über den Ansatz Mobilität begegnet die Arbeit dem Forschungsgegenstand aus zwei Blickwinkeln und Sprachräumen, inkludiert Mehrfachbezüge sowie transkulturelle Aspekte und perspektiviert Theaterbeziehungen über die Vorstellung einer linearen Transferbewegung hinaus. An der Schnittstelle von Theatergeschichtsschreibung und Kulturwissenschaft wird unter Berücksichtigung gesellschaftspolitischer Aspekte die Mobilität von Texten, Themen, Inszenierungen und Akteur_innen untersucht.

Die Forschungsarbeit verdeutlicht die Relevanz und Notwendigkeit international vernetzter Datensammlungen zu Inszenierungen, die abseits national orientierter Theaterdokumentation die Mobilität von Theater berücksichtigt. Ein wesentlicher Teil der Untersuchung ist die Aufbereitung theaterwissenschaftlicher Forschungsdaten zu Inszenierungen im Rahmen polnisch-österreichischer Theaterbeziehungen. Diese Informationen werden in digitaler Form verfügbar gemacht. Die Bearbeitung des Themenkomplexes polnisch-österreichische Theaterbeziehungen wird mit vorliegender Dissertation um bisher in der Forschung nicht vertiefte Aspekte und kaum rezipierte Theaterproduktionen erweitert. Durch den Einbezug digitaler Verfahren liefern die erstellten Forschungsdaten zudem neue Erkenntnisse für das Forschungsthema.

Abstract (English)

This theatre historical dissertation examines Polish-Austrian theatre relations from the 1950s-2010s. For this period of time – almost seven decades – substantial data on 'theatre from Poland' in Austria and 'theatre from Austria' in Poland is collected and analysed, and developments and tendencies are outlined. Under the perspective of "theatre mobility", this study focuses multi-faceted encounters, movements and relations, which are exemplified and examined on the basis of two significant case studies: on the one hand, theatre productions during the "Wiener Festwochen" and on the other hand, productions during the "Warszawskie Spotkania Teatralne" (Warsaw Theatre Meeting). The study concludes with an analysis of guest performances by theatre companies from Austria in Poland and from Poland in Austria in the 1950s and 1960s apart from festival structures. Using the approach of mobility, the object of research is explored from two perspectives and language areas. The thesis includes multiple references as well as transcultural aspects, looks at theatre relations from a broader point of view that goes beyond the notion of a linear transfer. At the intersection of theatre historiography and cultural studies, the mobility of texts, subjects, theatre productions and artists is examined, taking sociopolitical aspects into account. Moreover, theatre specific research data on productions in the context of Polish-Austrian theatre relations is compiled and made available in digital form. This research contribution highlights the relevance and need for databases of theatre productions that are internationally linked, taking to account the mobility, as well as the documentation of theatre (productions) beyond national frameworks. In addition, this thesis expands the research on Polish-Austrian theatre relations significantly with aspects that have not yet been examined in depth and with theatre productions that have not been widely received. Through the inclusion of digital processes, the research data collected also provides new insights for the research topic.