

Mirosława Zielińska  
Wrocław

## **Inter-, Multi-, Intra-, Transkulturalitätskonzepte und die Anverwandlungsstrategien des polnischen Dramas der „polnischen Welle“ auf (west)deutschen Bühnen (Mrozek, Gombrowicz, Różewicz).**

Um die heute beobachteten Prozesse der zunehmenden kommunikativen „Verdichtung“, wie auch „Vernetzung“ und „Entgrenzung“ der sich globalisierenden Kultur historisch zu verorten und ihre neue Qualität und Dimension im Sinne der ‚Universalisierung‘ und ‚Entgrenzung‘ zu begründen, zieht man oft Parallelen zu den intensiven Kulturtransferprozessen der Romantik oder des *fine de siecle*. Sowohl die an sich hybriden Strömungen der Romantik, wie auch der Moderne, bildeten einen Rahmen für eine dynamische und undurchschaubare Verflechtung der Kultur(en). Geht man auch nicht so weit zurück und verweist auf die seit den 1960er Jahren in Umlauf gesetzte Idee des Kulturaustausches, die als institutionell geförderter **inter-** oder **multikultureller** Dialog von Kulturen zur Annäherung von ‚Ost‘ und ‚West‘ führen (und die Integration der zunehmend multiethnischen Gesellschaften der westeuropäischen Länder vorantreiben) soll, verspricht man sich heutzutage von dem Globalisierungsprozess innerhalb der Kultur einen noch intensiveren – beinahe grenz- und schrankenlosen – Kulturaustausch. Setzt man dabei voraus, dass die Intensivierung des kulturellen Dialogs mit der Verlagerung weg von den abgrenzenden – nationalstaatlichen/ ethnischen/ religiösen – auf die hybriden, d.h. kulturellen Identitäten einhergeht, wird die Utopie des als ‚entgrenzend‘ gedachten globalen Kulturraumes mit der Chance auf die – lange ersehnte – ‚wahre‘ Annäherung der Kulturen gleichgesetzt. Zu fragen wäre, was diese Visionen zwangsläufig unterminiert und sie mit Skepsis eventuell als Postulat des notwendigen Umdenkens betrachten lässt? Eine der relevantesten Antworten auf diese Frage gab – bereits Mitte der 1990er Jahre – Wolfgang Welsch, der aus der kritischen Reflexion der **inter-** und **multikulturell** angelegten Konzepte den Begriff der **Transkulturalität** abgeleitet hat:

Die Austauschprozesse zwischen den Kulturen lassen nicht nur das alte Freund-Feind-Schema als überholt erscheinen, sondern auch die scheinbar stabilen Kategorien von Eigenheit und Fremdheit. Es gibt nicht nur kein strikt Eigenes, sondern auch kein strikt Fremdes mehr. Im Innenverhältnis einer Kultur zwischen ihren diversen Lebensformen existieren heute tendenziell ebensoviele Fremdheiten wie im Außenverhältnis zu anderen Kulturen. Es gibt zwar noch eine Rhetorik der Einzelkulturen,

aber in der Substanz sind sie alle transkulturell bestimmt. An Stelle der separierten Einzelkulturen von einst ist eine interdependente Globalkultur entstanden, die sämtliche Nationalkulturen verbindet und bis in Einzelheiten hinein durchdringt.<sup>1</sup>

Die Konzepte der **Inter-**, und **Multikulturalität**, die sich als Bereitschaftserklärung verstanden haben, von den Feindbildern Abschied zu nehmen, wurden aus der Alternative geboren: entweder ‚Dialog‘ oder ‚Konflikt‘. Der so motivierte interkulturelle Dialog blieb dem tradierten geschlossenen Kulturmodell verpflichtet und behielt als seine Grundlage die Abgrenzung des ‚Eigenen‘ vom ‚Fremden‘. Die Konzeptualisierung der **Transkulturalität** von Wolfgang Welsch ist offenkundig als eine Herausforderung zu verstehen: Es käme, so Welsch, künftig drauf an, die Kulturen jenseits des Gegensatzes von Fremdkultur und Eigenkultur zu denken.<sup>2</sup> Nach Welsch bleiben die neuen Formen und Möglichkeiten der Verständigung und des dialogischen Umgangs mit der breit verstandenen ‚Alterität‘ solange Wunschvorstellungen, als das Abgrenzungspotenzial des gedachten und sinngebenden ‚Eigenen‘ unreflektiert bleibt. Diese skeptische Diagnose legt die Schlussfolgerung nahe, dass es nicht ausreicht, den Abschied vom Freund-Feind-Schema zu deklarieren. Denn solange die Kategorisierung der Kulturen nach dem Modell ‚das Eigene‘ *versus* ‚das Fremde‘ erfolgt, dem sowohl das Konzept des **Inter-**, als auch des **Multikulturellen** verpflichtet sind, läuft im Endeffekt jeder Umgang mit der als ‚fremd‘ definierten Kultur auf die Abgrenzung von ihr hinaus. Die Trennung von dem ‚Anderen‘ – ‚Fremden‘ – beginnt bereits mit der ‚Bestimmung des Eigenen‘:

Transkulturalität dringt überdies nicht nur auf der Makroebene der Kulturen, sondern ebenso auf der Mikroebene der Individuen vor. Für die meisten unter uns sind, was unsere kulturelle Formation angeht, mehrfache kulturelle Anschlüsse entscheidend. Wir sind kulturelle Mischlinge. Zeitgenössische Schriftsteller betonen häufig, daß sie nicht durch eine einzige Heimat, sondern durch verschiedene Bezugsländer geprägt sind, durch deutsche, französische, italienische, russische, süd- und nordamerikanische Literatur. Ihre kulturelle Formation ist **transkulturell**, die der nachfolgenden Generationen wird das noch mehr sein.<sup>3</sup>

Im Rahmen der als **interkulturell** bezeichneten Kulturkontakte bestimmen die vorausgesetzten Differenzen den Ausgangspunkt und die Grundlage **interkultureller** Kommunikation. Die deklarierte Suche nach möglichen Gemeinsamkeiten wie auch Verschiedenheiten erfolgt unter der Prämisse der Inkongruenz der mentalen Dimension (Normen und Werte, der im kulturellen Gedächtnis kodierten Selbst-/Fremdbilder und sozialen Verhaltensweisen) der ‚eigenen‘ und ‚fremden‘ Kultur. Die implizierte Inkongruenz wird auf das Verständnis der

---

1 Welsch 2002, S.1.

2 Vgl. ebd.

3 Ebd. (Hervorhebung M. Z.)

Identitäten übertragen, die ihre Polarisierung innerhalb der als ‚eigene‘ und ‚fremde‘ definierten Kultur ignoriert, dagegen diejenige, die sich mit der Trennlinie ‚Eigen‘/‚Fremd‘ deckt, verabsolutiert. Der **transkulturelle** Ansatz betont dagegen, dass „Kulturen intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet [sind] und extern grenzüberschreitende Konturen auf[weisen]“.<sup>4</sup> Die **Intrakulturalität** – verstanden als Fokussierung von polarisierenden Diskursen und polarisierten Identitäten innerhalb der als ‚einheitlich‘ vorgestellten Kultur – kann als eine notwendige Übergangsstufe von der **interkulturellen** zur **transkulturellen** Betrachtungsperspektive der Kulturtransferphänomene angesehen werden. Die **Intrakulturalität** soll vor allem auf die Heterogenität innerhalb der als ‚das Eigene‘ definierten Kultur aufmerksam machen und gleiches im Falle der als ‚das Fremde‘ bestimmten Kultur voraussetzen lassen. Damit wäre der erste Schritt zum Betrachten der Kulturen im Plural getan.

\*\*\*

Im Hinblick auf die festgeschriebene These von der ‚schwierigen‘ deutsch-polnischen Nachbarschaft im „kurzen 20. Jahrhundert“ (Eric J. Hobsbawm) und im Hinblick auf die für die deutsch-polnischen Kulturvermittler geprägte Begriffskette: „Grenzgänger, Querdenker, Außenseiter“ (Marek Zyburka), veranlassen die **transkulturellen** Konzeptualisierungen (mit ihrem dem (De)Konstruktivismus verpflichteten Begriffsverständnis von u.a. ‚Identität‘, ‚Kultur‘, ‚Gesellschaft‘, ‚Nation‘) die Neuformulierung einer Vielzahl von Fragen. In Bezug auf die Präsenz und intensive Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum der ausgehenden 1950er, 1960er und der ersten Hälfte der 1970er Jahre des 20. Jhs. hat man den Ausdruck „polnische Welle“ geprägt.<sup>5</sup> In diesen zwei Jahrzehnten weckte die polnische Kultur, d. h. Film, Musik (Jazz), Literatur aller drei Gattungen (Prosa, Lyrik, Drama, darunter auch Hörspiele), ein reges Interesse bei Verlagen, deutschen Bühnen wie auch der breiten Öffentlichkeit. Im Rahmen eines intensiven Kulturtransferprozess der polnischen Dramen haben sich vor allem die Namen von Sławomir Mrożek, Witold Gombrowicz und Tadeusz Różewicz eingepreßt.<sup>6</sup>

Generalisierend kann man in Bezug auf die „polnische Welle“ sagen, dass wir es mit einem Milieu der Kulturtransfervermittler – d. h. einer großen Gruppe von Übersetzern, Verlegern, Regisseuren, Literaturkritikern, Journalisten und Vertretern von diversen kulturellen Institutionen zu tun haben, die auf der Mikroebene der individuellen Kontakte und Interessen als eine mit der Ausgangs- und Zielkultur bestens vertraute **transkulturell** orientierte Gruppe agiert. Nicht ohne Bedeutung sind im Falle dieser Gruppe persönliche, biographische Verbindungen zu Polen und Deutschland. Geht man von der Prämisse aus, dass kein

---

4 Ebd.

5 Vgl. Fieguth 2000, S. 169-214.

6 Ebd.

Text der Ausgangskultur (hier der polnischen AK) in der Zielkultur (hier der deutschen ZK) als unveränderbar gegebenes Objekt wirkt, sondern auf einen pragmatisch gegebenen Erwartungshorizont eingestellt ist, indem ihm ein auf die Empfängersituation hin adaptierter Sinn verliehen wird, kann die Frage nach einer neuen Sinnkonstruktion der rezipierten Dramen von Mroźek, Różewicz, Gombrowicz (als zielsprachliche Texte) und den Faktoren formuliert werden, die die **inter**kulturell geprägte Erwartungshaltung der zielsprachlichen Rezipienten mitgestaltet haben. Es geht vor allem um das Problem der „Rezeptionsblockaden“<sup>7</sup> in der Aufnahme des modernen polnischen Dramas im deutschsprachigen Raum, die auf die Defizite im Hinblick auf die Kenntnis des polnischen literarischen Kanons des 18. und 19. Jahrhunderts und abweichende bis entgegengesetzte semantische Besetzung von relevanten Begriffen in beiden kulturellen Gedächtnissen zurückgeführt worden sind. Anfang der 1970er Jahre wurde in der polnischen Rezeption in Bezug auf die dramatischen Werke von Sławomir Mroźek, Tadeusz Różewicz und Witold Gombrowicz die Bezeichnung „Literatur der Spötter“<sup>8</sup> geprägt. Da sich ihr Spott grundsätzlich gegen den polnischen Literaturkanon, die (polnische) romantische Legende richtete, mussten in der deutschen Rezeption angesichts der oben genannten Defizite andere Zugänge gefunden werden. Als ideale, sehr griffige Formel bot sich das Theater der „grotesken Verfremdung“ (Martin Esslin) an, der das neue, avantgardistische Drama der polnischen Autoren in einer neuen, europaübergreifenden, avantgardistischen Strömung verorten ließ.

In diesem Zusammenhang bedürfen etwa die Bedeutung der „Exotik“<sup>9</sup> und die Funktion der (Über)Politisierung von Rezeptionskontexten, die in der Zusammensetzung als ‚politische Exotik‘ einen pejorativen Beiklang bekamen, einer eingehenden Analyse. Die Fokussierung der Interpretationen auf das Spiel der polnischen Dramentexte mit der kommunistischen Zensur und indirekte Anspielungen auf die gesellschaftlichen Zustände (eigentlich: Missstände) ist kennzeichnend für die anfängliche, sehr intensive Rezeptionsphase der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum. Die Politisierung der sog. „polnische Welle“ der 1960er und 1970er Jahre kann als eine der möglichen Strategien des ZK-Umgangs mit der als kulturelle ‚Alterität‘ vorgestellten polnischen Kultur bezeichnet werden – eine Art Substitut für die defizitären Kenntnisse des AK-Literaturkanons. Der Rezeptionsrahmen der Moderne setzte dagegen eine universelle Sprache der Dramen voraus und machte ihre Dekodierung im Horizont der vertrauten literarischen Traditionen möglich. Auf die wichtigsten Aspekte des (west)deutschen Rezeptionsparadigmas der polnischen Dramen, in dem die Wechselwirkung von Literatur und Politik eine bedeutende Rolle spielte, weist Walter Schmitz am Beispiel Gombrowiczs hin:

---

7 Vgl. Schulze 1999, S.153-175.

8 Vgl. Piwińska 1973.

9 Vgl. Scholze 1988, S.101-124.

Die Moderne des Westen hatte man wohl nachgeholt und sich in ihr gleichsam eingebürgert; nun folgt die Herausforderung einer Avantgarde im Osten und eröffnete ein zweites Kapitel der Internationalisierung der westdeutschen Kultur – diesmal eine sehr viel brisantere Herausforderung, da hier die kulturelle Öffnung ja die politische Grenzabschottung gegenüber dem ‚Ostblock‘ gleichsam überspringen musste. Das Polen der Avantgarde (...) bildete im Westen die erste, zunächst eben nur kulturell artikulierbare Alternative zum feindseligen kommunistischen Staatsgebilde.<sup>10</sup>

Im Kontext der Gegenüberstellung der modernen avantgardistischen Kultur ‚aus dem Osten‘ dem (Feind)Bild des ‚bedrohlichen Ostens‘ wird die ambivalente – zwischen ‚Vergnügen und Schock‘<sup>11</sup> verortete – Wahrnehmung des modernen polnischen Dramas besser nachvollziehbar.

Die Formel des ‚Neuen Theaters‘ erlaubte es, die modernen Dramen von Mrożek, Różewicz und Gombrowicz als ‚Absurdes aus Polen‘ oder ‚polnische Avantgarde‘ zu nennen. Der Schock-Effekt, der als Folge der Konfrontation des deutschen Publikums mit einer unbekanntem oder/und unverständlichen polnischen Literaturtradition und ihren Codes eintrat, kann als eine von den deutschen Regisseuren gewünschte Wirkung des ‚Neuen‘/‚Unerwarteten‘ interpretiert werden.<sup>12</sup> Im Falle der Dramen von Różewicz, Mrożek, wie auch Gombrowicz erlaubte die Konvention des absurden Theaters, die kurz vor der ‚polnischen Welle‘ die westdeutschen Bühnen dominiert hatte, ihre dramatischen Werke als eine der Varianten des absurden Theaters darzustellen und von einem – allen Dramen gemeinsamen – Kern auszugehen. Die Betonung des europäischen Formats der polnischen Dramen hatte eine zusätzliche, gewichtige Funktion: das Stereotyp der pejorativ konnotierten Provinzialität der polnischen Kultur sollte revidiert werden. Nicht ohne Grund sah sich Andrzej Wirth gezwungen, in seiner Analyse von Mrożeks *Tango*, indem er das Scheitern der Hauptfigur als einen Topos der polnischen Literatur seit der Romanik bezeichnet, gleich hervorzuheben, dass ‚trotz dieser nationalen Gebundenheit *Tango* kein provinzielles Stück ist‘.<sup>13</sup> Die internationale Anerkennung – ‚Internationalität‘ – und bekannte Literaturkritiker sind daher ein wichtiger Transmissionsriemen für die deutsche Rezeption der polnischen Dramen.<sup>14</sup>

---

10 Schmitz 2006, S.137.

11 Vgl. Scholze 1989.

12 Die deutsche Erstaufführung von Gombrowiczs *Yvonne* 1964 in Dortmund hatte so gleich einen Skandal ausgelöst, weil – wie Peter Mertz, damals Chefdramaturg in Dortmund – resümierte, ‚empfindliche Punkte des Ruhrgebietszeremoniells getroffen wurden. Gombrowicz irritiert.‘ Schmitz 2006, S.135.

13 Andrzej Wirth: ‚*Tango*‘ in der polnischen Tradition. In: *Theater heute* 7 (1966), S.18. Zit. nach Schmitz 2006, S. 136.

14 Im Falle Witold Gombrowiczs muss ‚zunächst eben als Entdecker François Bondy‘ erwähnt werden, ‚der die Texte mit Gleitworten vor das Publikum bringt und des Au-

Ein vergleichbares Interesse am modernen polnischen Drama, nur mit einer zeitlichen Verschiebung von etwa zehn Jahren im Vergleich zu Westdeutschland, ging von den ostdeutschen Bühnen aus. Der Unterschied beruhte darauf, dass den zwischen Brecht, Tschechow und absurdem Theater verorteten Dramen aus Polen, ebenso wie den kulturellen Importen aus allen sog. ‚sozialistischen Brüderländern‘ eine ‚Surrogatsfunktion‘<sup>15</sup> zukam, durch die all diejenigen literarischen Strömungen, die in den 1970er und 1980er Jahren keinen Zugang zum ostdeutschen Publikum haben durften, kompensiert werden sollte<sup>16</sup>

Die politische Dominante liegt sowohl dem Interpretationsraster von Dramen als auch den Biographien ‚der nonkonformistischen Avantgarde-Autoren‘<sup>17</sup> aus Polen zugrunde. Da in den Dramen stets nach Spuren des politischen Nonkonformismus gesucht wird, werden konsequent alle drei Autoren als nonkonforme – sprich: systemkritische – Intellektuelle dargestellt. Interessant ist dabei, dass auch Różewicz, der im Unterschied zu Mrożek und Gombrowicz nie im Exil lebte, im zielkulturellen Diskurs seinen Ruf als nonkonformer Dichter nie einbüßte. Różewicz wurde in den 1980er Jahren im innenpolnischen Diskurs als ‚konformer‘ Schriftsteller diffamiert, da er sich nie bereit zeigte, mit den polnischen Exilkreisen um die ‚Pariser Kultura‘ oder den ‚Samizdat‘-Verlagen zusammenzuarbeiten. Paradoxerweise wurde er in der Zielkultur mit dem gleichen Argument – sich ‚dem ‚Kulturdiktat‘‘ entzogen zu haben, ‚zur Gruppe des ‚zweiten Umlaufs‘ gezählt zu werden“ – als Nonkonformer verteidigt.<sup>18</sup>

Die in der ‚Süddeutschen Zeitung‘ publizierte Rezension des 1961 in Essen uraufgeführten Dramas Różewiczs *Die Kartothek*<sup>19</sup> kann exemplarisch für den politisierten Deutungsrahmen der polnischen Dramen stehen. Da Politisches überproportional fokussiert wird, werden andere Zugänge marginalisiert oder gar völlig verhindert.<sup>20</sup> Die knapp zwei Monate zurückliegenden Ereignisse vom

---

tors internationalen Ruhm beglaubigt. Sekundiert wird er von Henning Rischbieter, Mitherausgeber von *Theater heute*, dem damals die Funktion des Meinungsführers zukommt, und zudem wird Andrzej Wirth aufgeboten – gleichsam als die Stimme einer polnischen Avantgarde, also der Dolmetscher jenes ‚Anderen‘, der für Ausgewogenheit, Balance und zugleich für weitere Internationalität bürgt“. Schmitz 2006, S.136.

15 Schmitz 2006, S. 141.

16 Vgl. Winkelgrund 1992, S. 45f.

17 Fieguth 2006, S. 118.

18 Behring/Kliems/Trepte 2004, S. 210.

19 *Die Kartothek* in der Regie Joachim Fontheims wurde im Herbst 1961 von dem Studio der Essener Bühnen uraufgeführt. Der Text wurde ins Deutsche von Ilka Boll übersetzt. Die deutsche Erstaufführung *Der Karothek* fand „auf dem Dachboden des Städtischen Kulturamtes“ statt, weil da „Erich Schumacher das Studio der Essener Bühnen untergebracht“ hat. Schön 1961, o. S.

20 Diese Weichenstellung des Rezeptionsrasters kann auch erklären, woran es liegen mag, dass das in Polen ‚kanonische‘ Drama, eine eher bescheidene Karriere auf den deutschsprachigen Bühnen gemacht hat.

### 13. September 1961 in Berlin, legen einen langen Schatten auf die Wahrnehmung *Der Kartothek*:

Tadeusz Różewicz<sup>21</sup> (...) widerspricht mit seiner Szenenfolge *Die Kartothek* so ziemlich allem, was nach landläufiger Meinung unter einem östlichen Regime möglich ist. Fast möchte man das Stück für fingiert halten, wenn nicht Plakat und Programmhefte beweisen, daß es im vorigen Oktober am Warschauer Dramatischen Theater uraufgeführt worden ist. Warschau liegt uns näher als Leipzig. [...] Polen schreibt solche aufrichtigen, wahrhaftigen und mutigen Stücke nicht nur, sondern sie werden auch aufgeführt.<sup>22</sup>

Die politischen Gründe des Lobs, das als eine implizite Kritik an der DDR verstanden werden kann, liegen auf der Hand. Ein Jahr nach der Uraufführung der *Kartothek* von Różewicz reflektierte Ernst Wendt kritisch das politisch motivierte Interesse am Drama ‚aus Polen‘ im Zusammenhang mit der Aufführung von Mrożeks *Polizei*:

Polen, möchte man sagen, ist Mode. In Wahrheit, fürchte ich, entspringt unsere so lebhafteste Anteilnahme an jeglicher Neuerscheinung zu nicht geringem Teil nur politischer Schadenfreude, der Neugier, zu erfahren, auf welcher listigen Weise nun wieder einer den Zensor hintergegangen und den Machthabern eins ausgewischt habe. Wir bewundern seinen Mut, froh, dass wir nicht selbst Mut zu zeigen brauchen. Die Sensation daran, der außerliterarische Eklat solcher Literatur, fasziniert uns. Worüber wir dann leicht geneigt sind.<sup>23</sup>

Die Abgrenzung des ‚Eigenen‘ vom ‚Fremden‘ im **inter**kulturell determinierten Erwartungshorizont ließ die ZK-Zuschauer eindimensional auf die Kritik des „feindseligen kommunistischen Staatsgebilde[s]“<sup>24</sup> aufmerksam werden. Man könnte die These aufstellen, die Aufnahme des polnischen modernen Dramas aus einer anderen Perspektive, würde einen kritischen Dialog mit einem Gegengedächtnis erforderlich machen, da die Narrative der polnischen Dramen auch das heikle Problem des „deutsches Tätergedächtnisses“ (Aleida Assmann) thematisierten. Mrożek, Gombrowicz und Różewicz müssten dann nicht nur als Kritiker der kommunistischen Diktatur, sondern auch als ‚Zerstörer des Schweigens‘ erkannt und akzeptiert werden. Die polnische Literatur der Nach-Tauwetter-Periode, für die Mrożeks *Polizei*, Różewiczs *Kartothek* und *Zeugen, oder unsere kleine Stabilisierung* herausragende Beispiele darstellen, sind als Diagnosen des Totalitarismus zu deuten, die auf drei totalitäre Erfahrungen zurückgehen: die des Nationalsozialismus, des Sowjetkommunismus und der stali-

---

21 Im Original: Różewicz.

22 Schön 1961, o. S.

23 Ernst Wendt: *Mrożeks Grand Guignol*. In: *Theater heute* 5 (1962), S.51. Zit. nach Schmitz 2006, S.140.

24 Schmitz 2006, S. 137.

nistischen Ära (1948-1956) im kommunistisch regierten Nachkriegspolen. Susanne Misterek hat auf diesen gewichtigen Aspekt des Nachholbedarfs der deutschen Bühnen hingewiesen:

Mit *Polizei* füllte Mrożek in den bundesdeutschen Spielplänen eine Leerstelle. (...) Das Stück kam zu einem Zeitpunkt auf die Bühne, als die Forderung nach einer Politisierung des Dramas laut zu werden begann, und lieferte ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit einer Diktatur, das die eigene Dramatik schuldig blieb und das auch die in den sechziger Jahren stattfindende Verhandlung des Nationalismus durch das dokumentarische Theater nicht abdeckte: die groteske und universell gültige Verhandlung eines totalitären Systems.<sup>25</sup>

Dass dieser Zugang zu Mrożeks Drama Anfang der 1960er Jahre ausgeblendet wird, liegt nicht nur auf den zeitlich inkongruent verlaufenden Diskursen um die Last und Deutung der Vergangenheit in der Ausgangs- und Zielkultur. **Interkulturelles** Kulturverständnis floss mit bipolarer Weltwahrnehmung und dem an sie gekoppelten Freund-Feind-Raster zusammen und begünstigte die Distanzierung von dem ‚Fremden‘, das – immer noch – die Züge des ‚Feindlichen‘ trug. Das Ausbleiben einer **transkulturellen** Kommunikation im kulturellen Feld der Nach-Tauwetter-Periode musste jeden Versuch vereiteln, eine neue gesamteuropäische Identität in Anlehnung an den kulturellen Dialog nach den Erfahrungen von zwei Totalitarismen zu entwickeln.

Das Abebben der „polnischen Welle“ hängt mit der Durchsetzung eines neuen Literaturparadigmas seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre zusammen. Nachdem die ‚östliche‘ Variante der Moderne nachgeholt werden konnte, verlor die dem polnischen Drama zugeschriebene ‚Verbindung von absurdem und politischem Theater‘<sup>26</sup> an Aktualität und Attraktivität. Im Zuge der 1970er Jahre zeichnet sich in den westdeutschen linksorientierten Kreisen auch immer deutlicher der endgültige Abschied von der Utopie des ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ ab, die bis dahin das osteuropäische Sozialismus-Experiment mit Sympathie und Erwartung beobachten ließ. Durch die mit der sog. Neuen Ostpolitik der Brandt-Regierung eingetretene Stabilisierung in den Ost-West-Beziehungen flaute auch das durch die politische ‚Exotik‘ motivierte Interesse der breiten Öffentlichkeit an der ‚Literatur aus dem Osten‘ ab. Der Begriff ‚Osten‘ wurde für die Nachkriegsgeneration zum Gegenbild des ‚Abendländischen‘. Die Rückkehr zu der ausgeprägten Denkstruktur: Zentrum vs. Peripherie ließ nicht lange auf sich warten. Seinem verzweifelten „Nein“ zu einer Marginalisierung oder sogar Stigmatisierung ‚Osteuropas‘ gab etwa Milan Kundera im Jahre 1976 Ausdruck: „Ich bin kein Schriftsteller des Ostens. Prag ist nicht der Osten. Prag ist das Zentrum von Europa.“<sup>27</sup>

---

25 Misterek 2002, S. 147.

26 Schmitz 2006, S. 141.

27 Kundera, 1976, S. 10.



\*\*\*

Der Begriff der „**Transkulturalität**“, der der mentalen Entgrenzung von den im Plural gedachten Kulturen Rechnung trägt, meint einen hybriden, heterogenen Kulturraum und lässt an das Potential und die Skala der kulturellen Verflechtungen und Interreaktionen denken. Unter der Prämisse, die Kultur sei nie rein und homogen, wird allen Befürchtungen, dass durch ‚fremde‘ Einflüsse die ‚eigene‘ Kultur zerstört werden kann (und daher vor ihnen ‚verteidigt‘ werden soll), die Grundlage entzogen. Die mentalen Grenzen, die nicht nur als Relikte des Kalten Krieges angesehen werden können, sondern als Folgen des über zwei Jahrhunderte andauernden Auseinanderdriftens von ‚Ost‘ und ‚West‘, haben die eng an sie gekoppelten Fremd- und Feindbilder festgeschrieben. Die ‚westliche‘ Eindämmungspolitik der Sowjetunion gegenüber führte in der Folge zur Stigmatisierung von sämtlichen Ländern des sog. „Ostblocks“. Die nach der Verkündung vom Ende der Bipolarität geführten Diskurse um die europäische Identität oder um die mögliche gesamteuropäische Identität angesichts der sog. ‚Ost-Erweiterung‘ der Europäischen Union bestätigen, dass der reale Abschied vom bipolaren Raster und von den mentalen Grenzen als eine Aufgabe der bevorstehende Jahrzehnte erkannt werden muss. Den **inter**kulturellen Ansätzen, die sich fortwährend großer Popularität erfreuen, wohnt der abgrenzende Mechanismus von ‚eigener‘ und ‚fremder‘ Kultur inne, der das „lange 19. Jahrhundert“ überdauert hat. Vielsagend in diesem Kontext ist die von Jürgen Wertheimer erkannte unumgängliche Überwindung der normativen Grundmuster im Umgang mit den Kulturphänomenen, die er als Hauptaufgabe der Komparatistik des 21. Jahrhunderts ansieht:

Wie ein konsequentes Dialogmodell die Grenze der mentalen Demarkationslinie überwinden könnte, ohne zur Beliebigkeit der Gesinnung zu führen, wäre der zentrale Forschungsgegenstand der Zukunft. (...) Unterschiedliche Traditionen des Denkens und ästhetischer Codierungen und differierende Systeme sprachlicher und literarischer Gestaltung müssen von einer Komparatistik der Zukunft polysystematisch erarbeitet werden mit dem Ziel, sie als eigenständige Teilsysteme zu begreifen, ohne sie einem größeren System normativ unterzuordnen. De facto wird freilich nur selten eine solche Gleichwertigkeit der Teilsysteme respektiert und ohne verdeckte Gewichtung und Wertung (Zentrum – Peripherie, große Literatur – kleinere Literaturen, das Eigene – das Andere) gehandhabt.<sup>28</sup>

Der Begriff „**Transkulturalität**“, der den Übergang zum offenen Kulturverständnis postuliert, bietet als theoretischer Ansatz zur Untersuchung der kulturellen Phänomene die Möglichkeit, sowohl von der Hierarchisierung der Kulturen als auch vom Postulat der Mustergültigkeit einer – der ‚eigenen‘ – Kultur (die den anderen Kulturen implizit Mängel unterstellt) Abschied zu nehmen. Ob

---

28 Wertheimer 1998, S. 128, 133f.

sich die Kultur nun ‚abendländisch‘, ‚west‘- oder ‚kerneuropäisch‘ nennt, so bedarf sie auf jeden Fall der Revision des polarisierenden geschlossenen Kulturbegriffes als auch einer realen mentalen Entgrenzung – beides verlangt eine kritische Selbstbefragung.

## **Bibliographie:**

- Behring, Eva /Kliems, Alfrun /Trepte, Hans-Christian (Hrsg.) (2004): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945-1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*. Franz Steiner Verlag Stuttgart.
- Fieguth, Rolf (2000): *Literatura polska w Niemczech lat 1956-1968* [zuerst: 1978]. In: ders., *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin, S. 169-214.
- „Gespräche mit Milan Kundera“ (1976) In: *europäische ideen* 20, S. 3-14.
- Misterek, Susanne (2002): *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- Piwińska, Marta (1973): *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa.
- Schmitz, Walter (2006): *Nachgeholte Moderne: Die Surrogatsfunktion von Gombrowicz-Aufführungen in der BRD um 1970*. In: Andras Lawaty/Marek Zybur: *Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, S.131-141.
- Scholze, Dietrich (1989): *Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert*. Berlin.
- Schön, Gerhard, *Botschaft aus Polen. „Die Kartothek“ von Tadeusz Różewicz in Essen*, „Süddeutsche Zeitung“ Nr. 238 vom 5.10.1961.
- Schultze, Brigitte (1999): *Blokady recepcyjne w niemieckim teatrze wobec sztuk Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego i Wyspiańskiego*. In: Małgorzata Sugiera (Hrsg.): *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, Kraków, S.153-175.
- Welsch, Wolfgang (2002): „Kulturverständnis. Netzdesign der Kulturen“. In: *Zeitschrift für KulturAustausch* 1 (Hier: „KulturAustausch Online“ <http://www.ifa.de/pub/kulturaustausch/archiv/zfk-2002/der-dialog-mit-dem-islam/welsch/> (Zugriff vom: 05.09.09).
- Wertheimer, Jürgen (1998): „Grenzwissenschaften – zu den Aufgaben einer Komparatistik der Gegenwart“. In: Horst Turk/Brigitte Schultze/Roberto Simanowski (Hrsg.): *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Göttingen Wallstein-Verlag, S. 122-135.
- Winkelgrund, Rolf (1992): „Różewicz jest moim Mickiewiczem“. In: *Teatr* 4/5, S. 45-46.
- Zeidler-Janiszewska, Anna (Hrsg.) (1998): *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Bd. 1. Poznań.