

» Unsichtbare Gewalt in Paweł Demirskis *From Poland with love*

Laura Burlon

Gewalt und Literatur hängen auf zwei Arten miteinander zusammen: Gewalt kann Thema der Literatur sein, was fragen lässt, wie und mit welchen ästhetischen Mitteln die Gewalt gezeigt wird und welche Funktion diese „Darstellung der Gewalt“ (Corbineau-Hoffmann/Nicklas 2000:11) hat. Zudem kann das Gewaltpotential der Sprache und der eingesetzten ästhetischen Mittel selbst in den Fokus des Interesses rücken, also die „Gewalt der Darstellung“ (ebd.). Beide Formen des Zusammenhangs von Literatur und Gewalt stehen in engem Bezug zueinander und weisen vielfältige Verflechtungen auf.

In der folgenden Analyse des 2004 von Paweł Demirski verfassten Theaterstücks *From Poland with love* werden beide Aspekte untersucht und ihre Verbindungen aufgedeckt. Demirski zeigt in seinem Stück direkte physische, psychische und verbale Gewalt, doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass es ihm weit mehr um die strukturellen, kulturellen und diskursiven Bedingungen dieser Gewalt geht, als um die individuelle Tat. Diese Bedingungen selbst macht er als Gewalt wahrnehmbar, indem er durch ästhetische Verfahren neue Blickwinkel auf die Gegenwart und ihre Gewaltformen provoziert. Die Gewalt, die er sichtbar macht, kennt keinen Täter; sie offenbart sich in den vorgeführten Sprach- und Denkstrukturen, die kennzeichnend für den Zustand der konsumorientierten postsozialistischen Gesellschaft sind und aus denen auszubrechen den Figuren unmöglich ist. Demirski unternimmt mit seiner Ästhetik des Vorläufigen und der Störung jedoch

genau das, was dem Personal seines Stücks missglückt: ein Bewusstmachen und Aufbrechen dieser Sprach- und Denkstrukturen.

» Ein polnisches Stück: *From Poland with love*

Demirskis frühes Theaterstück *From Poland with love* erschien in der zweiten der beiden einflussreichen Dramenanthologien des Theaterkritikers Roman Pawłowski, der die junge polnische Dramatik ins Rampenlicht rückte (Pawłowski 2003 und 2006).¹ Pawłowski wählte für seine Sammlungen Stücke aus, die in seinen Augen versuchten, eine Sprache für die neue Realität in Polen seit der Wende zu finden und deren dunkle Seiten zu reflektieren (Pawłowski 2004:8). Die verschiedenen Formen von Gewalt in der kapitalistischen Gesellschaft mit ihren Gewinnern und Verlierern stehen im Fokus: die Gewalt der Menschen untereinander, die Entfremdung in den zwischenmenschlichen Beziehungen, familiäre Gewalt, Gewalt unter Jugendlichen, Gewalt aus materieller Armut. Körperliche und verbale Gewalt sind ein dominierendes Thema der Stücke. Dahinter steht jedoch auch immer die Frage nach der Schuld und nach den Gründen und so werden die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse als Hintergrund der Gewalttaten ebenfalls problematisiert.

Die jungen polnischen Bühnenautoren des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre hatten die Gelegenheit, neue Stücke von Dramatikern aus dem Westen kennenzulernen, die auf innovativen Theaterbühnen in Polen aufgeführt wurden. Besonders sind hier die „Brutalisten“ (Pawłowski 2004:5) der 1990er Jahre wie Marius von Mayenburg und Mark Ravenhill zu nennen, deren Theaterstücke ihre Schockwirkung aus den „hyperbolisch realistisch zur Schau gestellten Gewalt-handlungen“ (Bloch 2011:26) ziehen. Pawłowski betont aber, dass die polnischen Stücke einer spezifischen osteuropäischen Situation entspringen: nämlich einer Welt des Mangels und nicht des Überflusses. Wobei dieser Mangel materieller, aber auch geistiger und ästhetischer Natur sein kann (ebd). Dies mag erklären, wa-

¹ *From Poland with love* wurde 2004 in einer Inszenierung von Michał Zadara am Teatr Wybrzeże in Gdańsk uraufgeführt.

rum die meisten Stücke nicht nur auf unmittelbare Wirkung und Schock setzen, sondern ebenso auf die Reflexion der Ursprünge, Gründe und Legitimierung von Gewalt.

Im Stück *From Poland with love* steht denn auch der – überzeichnet dargestellte – Lebensalltag im marktwirtschaftlichen Polen im Fokus. Die beiden Protagonisten sind mit den Personalpronomen *On* und *Ona* (*Er* und *Sie*) bezeichnet. Es handelt sich um zwei junge Leute, die in einer polnischen Stadt leben, vermutlich zur Zeit der Entstehung des Stücks, also kurz nach der Jahrtausendwende. *Er* ist arbeitsloser Akademiker, *Sie* Barfrau. Beiden fehlt das Geld für die elementarsten Dinge wie Essen, einen Mantel und den Zahnarzt. Das die Handlung vorantreibende Moment ist der ununterbrochene und verzweifelte Versuch, an Geld zu kommen. Sein Fehlen macht alle Figuren zu Sklaven ihrer Bedürfnisse und zu Opfern von Demütigungen. In ihrem Wunsch nach einem normalen Leben, das heißt für *Sie* und *Ihn* nach einem Leben, in dem genügend Geld für die Grundbedürfnisse, aber auch für die alltäglichen Konsumgüter vorhanden ist, planen sie die Auswanderung nach London. *Sie* hat nur noch ihren im Altersheim dahin vegetierenden Großvater (*Dziadek*), dem sie – trotzdem sie ihm verbunden zu sein scheint – das Geständnis entlocken will, einen Juden im Krieg denunziert zu haben. *Sie* spekuliert auf eine Gratifikation des Simon-Wiesenthal-Zentrums, wenn sie ihn anzeigt. *Er* arbeitet als Briefträger und behält aus Verzweiflung die Rente ein, die er austragen soll, unter anderem auch die Rente *Ihres* Großvaters. Doch das Wiesenthal-Zentrum zahlt kein Geld und *Er* wird schließlich verhaftet. Der Ausbruchversuch in ein normales Leben missglückt. Vom großen Traum London bleibt nur noch der Versuch, etwas Englisch zu lernen, wie *Er* es in der letzten Szene des Stücks im Gefängnis tut.

» Sichtbare und unsichtbare Gewalt

Die im Drama dargestellten Verhältnisse sind durch die Allgegenwart von Gewalt geprägt. Die Androhung direkter, physischer Gewalt ist im alltäglichen Umgang nichts Ungewöhnliches. So will der Großvater einen Ukrainer anheuern, um sich vor den Jungen der Siedlung zu schützen. Er hängt dafür einen Zettel an die Tür:

„Drodzy osiedlowi chłopcy – Jeszcze raz nas zaczepicie – wynajmiemy Ukraińca. Ukrainiec wyrwie serca wam, waszym matkom i waszym bullterierom.“² (Demirski 2006:64) Im Verhör mit dem Staatsanwalt berichtet *Er* davon, dass er zusammengeschlagen wurde, woraufhin der Staatsanwalt nur kühl erwidert „zdarza się“³ (140). Physische Gewalt wird – in einigen wenigen Szenen – auch direkt ausgeübt, so wenn der Polizist, um das versprochene Geld betrogen, *Ihn* zusammenschlägt. Noch präsenter als die physische Gewalt ist im Text allerdings die psychische und verbale Gewalt, die sich in Demütigungen äußert und Hauptbestandteil der Interaktion zwischen den Figuren ist. Die Demütigung dessen, der kein Geld besitzt und deshalb gesellschaftlich ausgegrenzt wird, zeigt sich beispielsweise in der Szene, in der ein Gerichtsvollzieher zu Besuch kommt. Einerseits spielt dieser seine Position *Ihm* gegenüber voll aus. Andererseits ist ihm *Seine* Position nicht unbekannt und er scheint heilfroh, zumindest *Ihm* gegenüber auf der anderen Seite zu stehen und nicht der Gedemütigte zu sein:

KOMORNIK jabyś jakąś dziewczynkę miał to może byśmy się dogadali

ON

KOMORKNIK ale wtedy to byś na noce też musiał z domu znikać

ON

KOMORNIK żartuję [...]

[...]

ON wie pan jak to jest? jak to jest? – ja w supermarkecie podchodzę po kilka razy i są promocje czegoś do jedzenia

KOMORNIK ja też

ON a chleba to już nie jadłem dwa dni

KOMORNIK to trzeba było iść na piekarza – dobry fach⁴ (62)

2 „Liebe Jungs aus der Siedlung – wenn ihr uns nochmal anmacht – heuern wir uns einen Ukrainer an. Der Ukrainer wird euch, euren Müttern und Bullterieren die Herzen aus dem Leib reißen.“ (Demirski 2007:10)

3 „das kann passieren“ (91).

4 „GERICHTSVOLLZIEHER wenn du so 'ne Freundin hättest könnten wir uns vielleicht einigen / ER / GERICHTSVOLLZIEHER dann müsstest du aber nachts aus dem Haus verschwinden / ER / GERICHTSVOLLZIEHER nur 'n Witz [...] ER wissen Sie wie das ist? wie das ist? – Im Supermarkt schleiche ich immer wieder um die Sonderangebote bei den Lebensmitteln herum / GERICHTSVOLLZIEHER ich auch / ER seit zwei Tagen habe ich kein Brot mehr gegessen / GERICHTSVOLLZIEHER du hättest Bäcker lernen sollen – ist ein guter Beruf“ (9).

Gewalt ist ein allgegenwärtiges und selbstverständliches Kommunikationsmittel. Dies weist darauf hin, dass nicht die individuelle Gewalttat im Vordergrund steht, sondern vielmehr das allgemeine Klima der Gewalt, in dem jeder zugleich Täter und Opfer ist. Hinter den Gewalttaten erscheint eine unbenennbare und unsichtbare Macht, der sich keine der Figuren entziehen kann. Nicht die direkte Gewalt ist es, die Paweł Demirski interessiert, sondern die strukturellen und diskursiven Bedingungen, die diese Gewalt ermöglichen. Diese Bedingungen selbst sind die eigentliche Gewalt, die er als solche wahrnehmbar machen will.

Ein wesentliches Indiz für diese These ist, dass die Figuren im Stück keine individuellen Namen tragen, sondern nach ihrer gesellschaftlichen Funktion (*Komornik*, *Menel*, *Prokurator*⁵) oder auch ihrer familiären Rolle (*Dziadek*, *Matka*⁶) benannt sind. Im allgemeinen Klima von Geldgier und Demütigung werden die brutalen Umgangsformen nicht als individuelle Äußerungen und Taten dargestellt, sondern als erschreckende Folgerichtigkeit. Wie soll ein anderer Umgang zwischen Menschen in dieser gesellschaftlichen Situation möglich sein? Auch *Er* und *Sie* bleiben namenlos. So stehen ebenfalls weniger ihre individuellen Schicksale im Vordergrund, als das Prototypische ihres Lebens, ihrer Wünsche und ihrer Probleme. Sie sind Vertreter einer Generation, die sich nach materiellem Wohlstand sehnt, der mit der politischen Transformation nicht wie erhofft eingetroffen ist. Daher setzen sie ihre ganzen Hoffnungen auf die Ausreise nach London. Die einzige Person, die einen Eigennamen besitzt, ist der im Rollstuhl sitzende junge Mann Robuś: Er ist Pförtner des Altersheims und hat seinen Weg gefunden, an Geld zu kommen: durch Erpressung und Vermittlung von Prostituierten, vornehmlich an die Bewohner des Altersheims. Doch auch er interessiert im Gesamtzusammenhang des Theaterstücks nicht als Individuum, sondern stellt lediglich eine Möglichkeit dar, mit der Rolle des Verlierers umzugehen.

Neben diesen Figuren hat Demirski zwei Rollen geschaffen, die mit 1→ und 2→ bezeichnet sind und die, wie zu Beginn angemerkt wird, abwechselnd von unterschiedlichen Schauspielern gespielt werden können. 1→ und 2→ kommentieren stichwortartig die Handlung, teilweise wie Unbeteiligte, die zufällig die Szene miterleben, teilweise aber auch als allwissende Instanzen, die nicht nur

5 Gerichtsvollzieher, Bettler, Staatsanwalt.

6 Großvater, Mutter.

über die Hintergründe, sondern auch über die Vergangenheit und die geheime Gefühls- und Gedankenwelt der Figuren Bescheid wissen. Als solche können sie als eine Form des Chors betrachtet werden, der Hintergrundinformationen gibt, das Geschehen erläutert und mit dem Publikum kommuniziert.

Das Interesse für die Bedingungen von Gewalt stellt für die Literaturwissenschaftlerin Natalie Bloch eine allgemeine Tendenz in der dramatischen Gewaltdarstellung seit etwa Mitte der 1990er Jahre dar. Sie beobachtet eine Abwendung von der konkreten gewalttätigen Handlung hin zu einer Konzentration auf die Sprache als Ort, an dem Gewalt verhandelt, ausgetragen und auch legitimiert wird:

Gewalt wird in die Sprache, ins Wort gehoben, der Schwerpunkt vieler Darstellungen liegt auf verbalen Rechtfertigungen und Reflexionen der Sprecher oder auf der dramatischen Überformung und Dekonstruktion herrschender Diskurse. [...] Indem selbst physische Gewalt vollständig in und über Sprache abgebildet wird, ist davon auszugehen, dass nicht die körperlichen Gewalthandlungen im Vordergrund stehen, sondern ihre strukturellen, diskursiven und kulturellen Bedingungen. (Bloch 2011:14)

Wenn für Demirski die Formen direkter Gewalt nur insofern interessant sind, als dass sie einen allgemeinen Gesellschaftszustand charakterisieren, der sich durch ständig anwesende Gewalt auszeichnet, ist es nötig, ebenso wie Natalie Bloch es explizit in ihrer Arbeit tut, einen weiten Gewaltbegriff anzuwenden. Dieser berücksichtigt auch solche Formen von Gewalt, die sich nicht auf wahrnehmbare physische Schädigung reduzieren lassen und die Bloch in diskursive, strukturelle, kulturelle und symbolische Gewalt differenziert.

In der soziologischen Gewaltforschung herrscht Uneinigkeit darüber, inwieweit es legitim ist, den Gewaltbegriff auch auf Systeme und Strukturen auszuweiten, wie es wegweisend der Friedensforscher Johan Galtung 1975 mit seinem Begriff der „strukturellen Gewalt“ getan hat. Für ihn liegt Gewalt dann vor, „wenn Menschen so beeinflusst werden, daß ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist als ihre potentielle Verwirklichung.“ (Galtung 1975:9) Wird diese Auffassung von Gewalt in der Forschung häufig abge-

lehnt, da sie die Konturen des Gewaltbegriffs verschwimmen lasse, wird von der anderen Seite behauptet, dass gerade in unserer heutigen komplexen Gesellschaft ein solch erweiterter Gewaltbegriff unabdingbar sei. So weist der Soziologe Markus Schroer darauf hin, dass „gerade jene Risiken der Beeinträchtigung von Leib und Leben [...] zuzunehmen [scheinen], die sich nicht individuellen Akteuren zurechnen lassen.“ (Schroer 2004:158) Unsere Gesellschaft bringe vielfältige Gewaltformen hervor, die nicht immer wahrgenommen werden und erst als solche benannt werden müssten. Aber auch die „strukturelle Gewalt“ ist nicht von den gesellschaftlichen und historischen Bedingungen zu trennen, in denen sie formuliert wurde (Corbineau-Hoffmann/Nicklas 2000:9). So betont Bloch: „Jede Gesellschaft richtet nach ihrem Entwicklungs- und Erkenntnisstand den Blick auf spezifische Formen von Gewalt und produziert diese überhaupt erst, indem sie sie diskursiv hervorbringt.“ (Bloch 2011:57)

Die Situation, in der die Figuren leben, wird von Demirski durch ein brutales ästhetisches Verfahren als eine Form von Gewalt wahrnehmbar gemacht: In der Mitte des Stücks wird von Ià erwähnt, dass *Er* in seiner Jugend gerne Gedichte aufgesagt habe, woraufhin dieser Verse zitiert, die jeder polnische Leser/Zuschauer sofort als das bekannte Gedicht *Ocalony* (*Gerettet*, 1947) des polnischen Dichters Tadeusz Rózewicz identifizieren wird. In diesem Gedicht beschreibt das lyrische Ich seine Situation als 24jähriger Überlebender des Krieges, dem sämtliche Begriffe und Namen nach dem Erlebten zu leeren Hüllen geworden sind:

Mam dwadzieścia cztery lata ocalałem
Prowadzony na rzeź. To są nazwy pusty i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.
człowieka tak się zabija jak zwierzę
[...]⁷ (Demirski 2006:122)

7 „ich bin vierundzwanzig Jahre alt/habe überlebt/auf dem Weg zum Abschlachten./ das sind leere/und/ eindeutige Namen:/ Mensch und Tier/ Liebe und Hass/ Feind und Freund/ Dunkelheit und Licht./ einen Menschen bringt man genauso um/wie ein Tier [...]“ (Demirski 2007:73).

Ihm in den Mund gelegt, und noch mehr, weil der Autor des Gedichts gar nicht genannt wird, assoziiert man die Zeilen mit der Situation, in der *Er* selbst steckt – zumal auch er ungefähr 24 Jahre alt sein könnte. Mitten in den Konsumwünschen und den Wünschen nach einem normalen Leben platziert, kann das Gedicht nicht unpassender erscheinen – die Situation des lyrischen Ich scheint faktisch meilenweit von *Seiner* Situation entfernt. Im ersten Moment erscheint dies als eine Art Blasphemie der Leiden eines Kriegsüberlebenden, dessen Unfähigkeit, nach den traumatischen Erlebnissen ein neues Leben zu beginnen, nicht mit den Leiden eines jungen Menschen der heutigen, friedlichen Zeit zu vergleichen sind. Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass genau dies die provokante These Demirskis ist: Ist die Situation, in der *Er* sich befindet, nicht ebenfalls eine apokalyptische, menschenverachtende? Müssen wir unsere Vorstellungen von dem, was Gewalt ist, angesichts der heutigen gesellschaftlichen Zustände, die es so noch nie gab, nicht verändern? Die durch Literatur und Medien verankerten Gewaltvorstellungen, die sich meist auf Bilder sichtbarer physischer und psychischer Verletzungen konzentrieren, machen es unmöglich, auch aktuelle Probleme als Gewalt zu erkennen. Dieser Vergleich zweier unvergleichbarer Situationen stößt auf Widerstand, er ermöglicht jedoch eine neue, scheinbar unmögliche Perspektive und weckt die Aufmerksamkeit für bisher unsichtbare Formen von Gewalt.

Demirski bedient sich eines kanonischen Gedichts, das, immer wieder in der Schule durchgenommen und aufgesagt, mit der Zeit womöglich seine Brisanz und Aussagekraft verliert. Demirski entreißt es hier nicht nur seinem Autor, sondern setzt es in einen Kontext, der dem Gedicht eine ganz neue Aktualität verleiht. Ohne auch nur ein Wort zu verändern, erhält das Gedicht, das einer ganz spezifischen Zeit entstammt, einen Bezug zur Gegenwart. Der Umgang mit kanonisierten literarischen Texten hat, wie sich hier zeigt, zwei Aspekte: Er kann, standardisiert und automatisiert, die Wahrnehmung trüben. Aber er kann auch die Kraft entwickeln, Automatismen zu zerstören, aufzurütteln und neue Wahrnehmungsweisen zu ermöglichen, wenn man den Text in neue Kontexte setzt.

Das Verfahren, Gewaltbilder der Vergangenheit als Folie für die Gegenwart zu nehmen, zeigt aber auch die enorme Präsenz und Bedeutung der polnischen Geschichte für die Wahrnehmung der Gegenwart. Dies wird deutlich in einer Szene, in der *Er* und *Sie* im Hotelzimmer sitzen. Es klopft an der Tür

und *Sie* will öffnen, doch *Er*, der Angst hat, dass sein Renten-Diebstahl entdeckt wurde, hält sie zurück: „przyszli po nas“⁸ (Demirski 2006:107). Daraufhin erwidert *Sie*: „Niemcy przyszli będą robić rewizję“⁹ (ebd.) Hier zeigt sich, dass die Figuren selbst – wenn auch nur oberflächlich – ihre Situation mit der des Zweiten Weltkrieges in Zusammenhang bringen.

Die Beschäftigung mit dieser Zeit ist ein großes Thema in *Ihrem* Verhältnis zum Großvater. Doch bezeichnenderweise ist ihre Motivation, dem Großvater Fragen zu stellen, nicht die Bewältigung der Vergangenheit, sondern rein kommerzieller Natur: *Sie* möchte ihn, wie bereits erwähnt, beim Simon-Wiesenthal-Zentrum anzeigen, um eine Gratifikation in Form von Geld zu erhalten. Im Grunde plant sie unbewusst eine Wiederholung der Tat des Großvaters: *Sie* will ihn denunzieren. Auch wenn die Folgen ihrer Denunziation bei weitem nicht so drastisch sind wie die der angenommenen Denunziation des Großvaters, ist es nichtsdestotrotz eine Denunziation. Das Erschreckende an ihrem Vorhaben, das sie ganz offen mit dem Großvater bespricht, ist die absolute Abwesenheit jeglicher moralischer und ethischer Bedenken. Doch ist dies nicht als individueller Egoismus zu verstehen, sondern als Symptom eines gesellschaftlichen Zustands. *Ihre* materiellen Wünsche werden in der Welt, in der sie lebt, als selbstverständlich suggeriert. Die Protagonisten kennen keine andere Sprache als die des Konsums und können dadurch auch keine anderen Lebensziele und -wünsche entwickeln.

» Gewalt der Sprache

Die Figuren sprechen eine enorm reduzierte Sprache, in der sie kaum tiefer gehende Gespräche führen können. An deren Stelle tritt Demütigung und Gewalt. Ihre Sprache ist die Sprache des Konsums. *Sie* dreht sich um materielle Güter, die zu besitzen als Selbstverständlichkeit erscheint und die über die Position in der Gesellschaft entscheiden:

8 „Sie kommen uns holen“ (57).

9 „Die Deutschen sind gekommen, um unsere Wohnung zu durchsuchen“ (ebd.).

KOMORNIK DVD?

ON nie mam

KOMORNIK video – każdy ma teraz video

ON miałem kiedyś ale sprzedałem

KOMORNIK wieża – mikrofala – discman?

ON zawsze chciałem mieć¹⁰ (61)

Diese Sprache erweist sich als die Macht, welche die Gewaltsituation aufrecht erhält. Die Ursache der Gewalt ist nicht in einer Person zu suchen, sondern vielmehr in der Sprache und somit auch der Denkweise, die durch ihre starre Struktur einschränkt. Der Literaturkritiker Przemysław Czapliński liest in den Stücken Demirkis folglich auch keine Kritik am Kapitalismus, sondern vielmehr am neoliberalen Diskurs, der sich selbst als unveränderbar darstelle. Dies bedeute, dass das Publikum sich selbst und seine Sprache als in die Kritik miteinbezogen erlebe und sich nicht darauf ausruhen könne, dass der Kapitalismus etwas anderes sei als es selbst (Czapliński 2009:13).

Die Bedeutung der Sprache für das Stück wird daran deutlich, dass die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder auf die Materialität der Sprache gelenkt und somit die Kohärenz der Handlung und der Dialoge gestört wird. Dies geschieht vor allem durch die Verwendung literarischer Stilmittel, die dem dramatischen Text einen lyrischen Charakter verleihen.¹¹ Zwar werden verständliche Dialoge geführt und es ist eine fortlaufende Handlung auszumachen, doch treten sowohl auf Dialog- als auch auf Szenenebene Störungen auf, die ein Innehalten des Lesers/Zuschauers herausfordern. Beispielsweise werden einzelne Wörter im Dialog mehrmals wiederholt, zuerst fragend und bestätigend, dann aber inhaltlich völlig sinnlos und scheinbar überflüssig:

10 „GERICHTSVOLLZIEHER DVD? / ER hab ich nicht. / GERICHTSVOLLZIEHER Video? Jeder hat jetzt Video. / ER Hatte ich, aber ich hab es verkauft. / GERICHTSVOLLZIEHER High Fi? Mikrowelle? Discman? / ER wollte ich immer haben.“ (8)

11 In der Lyrik ist die Aufmerksamkeit für die Form der Sprache dominant: „Als Gattung freilich, die sprachliche Ausdrucksmittel in höchstem Maße herausfordert, sie bis an die Grenzen des Sagbaren führt und dabei sogar die Diskursivität zerstört, ist die Lyrik per Definition ‚sprachgewaltig‘ in dem Sinne, daß sie die Macht der Sprache freisetzt.“ (Corbineau-Hoffmann 2000:193)

ON co jeszcze
SPRZEDAWCA co jeszcze?
ON co jeszcze
SPRZEDAWCA co jeszcze?
ON co jeszcze
SPRZEDAWCA co jeszcze?
ON reszty nie trzeba
SPRZEDAWCA reszty nie trzeba
ON reszty nie
SPRZEDAWCA reszty nie
ON bez reszty
SPRZEDAWCA bez reszty
ON bez¹² (Demirski 2006:75/84/97)

Die hier zitierte „Scena Kupowania“ („Kaufszene“) ist ein Extremfall, da die alltäglichen, beim Einkauf gewechselten Sätze wie ein Staccato herausgestoßen und mehrmals wiederholt werden, bis der Inhalt der alltäglichen Dialog-Floskel komplett verloren geht und durch das letzte, alleinstehende Wort „bez“ eine semantische Leere zurückbleibt. Durch die Wiederholung, den Rhythmus und die Assonanz der Worte wird der Blick auf die Sprache gelenkt, die nur noch als Lautfolge ohne Aussage erscheint. Die so verfremdete alltägliche Floskel wirkt wie ein Refrain der durch die Figuren kopierten oberflächlichen Konsumsprache, wenn die Szene im Stück an drei Stellen wiederholt wird. Sie ist der Punkt, an dem die sprachliche und gedankliche Beschränktheit und Eingeeigntheit der Figuren ihren extremsten Ausdruck finden. Die Figuren sind gefangen in ihrer materiellen Weltanschauung, die durch die auf das Materielle ausgerichtete Sprache aufrechterhalten wird. Ein Ausbruch wird dadurch unmöglich gemacht.

Die Störung durch die Materialität der Sprache rückt diese nicht nur in den Fokus der Aufmerksamkeit, sondern hat gleichzeitig das Ziel, jegliche feste

12 „ER was noch/ VERKÄUFER was noch? / ER was noch/ VERKÄUFER was noch? / ER was noch / VERKÄUFER was noch? / ER der Rest ist für Sie / VERKÄUFER den Rest braucht man nicht / ER den Rest nicht / VERKÄUFER den Rest nicht / ER keinen Rest / VERKÄUFER / keinen Rest / ER keinen“ (Demirski 2007:23/32/46).

Struktur unmöglich zu machen. Die Dialoge sind immer wieder durch Leerstellen unterbrochen, wenn zwar die sprechende Person angeführt ist, die Textpassage jedoch frei bleibt:

ONA jak się skończyła?

DZIADEK co?

ONA wojna

DZIADEK

ONA

DZIADEK tak – jak się skonczyła¹³ (66)

Diese Leerstellen sind weniger Ausdruck der Sprachlosigkeit, als dass sie fehlende Repliken sind, die durch den Rezipienten aufgefüllt werden können. Im Text sind sie sichtbar – auf der Bühne jedoch nur mit anderen Mitteln umzusetzen. Diese Unterbrechungen sind kennzeichnend für die Offenheit und Vorläufigkeit des gesamten Dramentextes. Auch in seiner abgedruckten Version ist er ein Text, der dazu auffordert, vom Rezipienten, also vom Leser oder Regisseur, vervollständigt, aktualisiert und mitgestaltet zu werden. Somit wird schon im Text der Aufführung bzw. dem Leseprozess ein großer Stellenwert zugeschrieben. Dem Regisseur und Leser wird explizit die Befugnis gegeben, eigenwillig mit dem Text umzugehen, wenn schon auf der Titelseite, auf das die User aktivierende Web 2.0 anspielend, zu lesen ist: „Wersja 2.0 – do wycinania, przepisywania itd.“¹⁴ (55)

Diese Vorläufigkeit fällt auch schon an der graphischen Gestaltung des Textes auf: Er ist in zwei Spalten geteilt. In der linken Spalte sind die Dialoge zwischen den Figuren abgedruckt, in der rechten Spalte kommentieren 1à und 2à das Geschehen. Am Anfang des Stücks wird eine ‚Bedienungsanleitung‘ für diese Art der Textanordnung gegeben: „Teksty 1à i 2à najlepiej czytać po przeczytaniu sceny zapisanej po lewej stronie, bo naraz chyba się nie da.“¹⁵ (56) Da

13 „SIE wie ging er zu Ende? / GROSSVATER was? / SIE der Krieg / GROSSVATER / SIE / GROSSVATER ja, wie ging er zu Ende“ (13).

14 „Version 2.0 – zum Ausschneiden, Umschreiben usw.“ [Ü. d. A.]

15 „Man sollte die Texte von 1 + 2 besser lesen, nachdem man die Szene auf der linken Seite gelesen hat, weil es zusammen vielleicht nicht möglich ist.“ (Demirski 2007:2)

die Texte aber nebeneinander angeordnet sind, liegt es nahe, diese Unmöglichkeit dennoch mitzudenken. Ein weiteres Beispiel für die Vorläufigkeit des Textes sind die Regieanweisungen, die hier nicht die Funktion haben, möglichst genau die Vorstellungen des Autors zu vermitteln. Sie sind vielmehr als Vorschläge formuliert, die aber betonen, dass die Umstände der Aufführung und die Ideen des jeweiligen Regisseurs respektiert, ja geradezu herausgefordert werden. So etwa die Anweisungen zur Szene in der Karaokebar: „Ona włączyła sobie karaoke i śpiewa piosenkę – nie wiem jaką, ale powinna być ładna.“¹⁶ (75) oder zur Szene im Hotelzimmer: „Super by było gdyby mógł wziąć prysznic i wejść do pokoju prosto spod prysznica.“¹⁷ (86). Der Lesetext selbst ist somit performativ und schon eine Art „Theaterprobe“ (Wycisk 2011:305).

Diese „Poetik des Unfertigen“ (ebd.), die Sprachbewusstheit des Textes sowie das ästhetische Verfahren des Zusammendenkens von scheinbar nicht zu Vereinendem erweisen sich als Versuche, die Einschränkungen starrer Strukturen zu unterlaufen und neue Sprech- und Denkweisen zu ermöglichen. Hier wird etwas ausgelöst, was man das Aktivieren des ästhetischen Blicks nennen könnte. Dies geschieht, indem etwas Unerwartetes den Blick des Lesers auf sich lenkt und ihn innehalten lässt: „Er wird der Dinge in ihrer Form ansichtig und erfasst sie ihrer Form wegen als nicht selbstverständlich. Die Dinge in ihrer Materialität, in ihrer Gestalt wahrzunehmen heißt, sie ästhetisch wahrzunehmen.“ (Fix 2000:32) Dieses Stilmittel der Verfremdung und „der Aufhebung der Selbstverständlichkeit“ (ebd.) ist nicht neu, es ist ein ästhetisches Instrument, das laut der Germanistin Ulla Fix in einer Zeit, die um ständige Erneuerung und Grenzüberschreitung bemüht ist, gar das hervorstechende Stilmittel ist (ebd.). Seine Wirkung verliert es dennoch nicht, wenn es sich auf einen ganz bestimmten Kontext bezieht, dessen Regeln und Selbstverständlichkeiten zur Disposition stehen.

Demirskis Kritik am neoliberalen Diskurs und sein Aufzeigen struktureller Gewalt in kapitalistischen Verhältnissen ist ebenfalls kein neues Phänomen. Die Literaturwissenschaftler Corbineau-Hoffmann und Nicklas merken an, dass diese Sensibilisierung gegenüber gesellschaftlichen Zwängen seit Galtungs

16 „Sie hat sich das Karaoke angestellt und singt ein Lied – ich weiß nicht was für eins, aber es sollte schön sein.“ (23)

17 „Es wäre super, wenn er duschen und direkt aus der Dusche ins Zimmer gehen könnte“ (34).

Einführung des Begriffs der „strukturellen Gewalt“ und den Protestbewegungen der sechziger und siebziger Jahre als kennzeichnend für den *mainstream* des linken Intellektualismus seit den sechziger Jahren gelten könne und heute Teil der *political correctness* sei (Corbineau-Hoffmann/Nicklas 2000:9). Im Kontext der polnischen gesellschaftlichen Umbrüche nach 1989, deren Reflexion im Theater erst relativ spät einsetzte, haben Demirskis Gegenentwürfe jedoch durchaus Brisanz. In einem Interview mit Paweł Demirski und dem Regisseur der Uraufführung Michał Zadara sagte letzterer, dass beide ein Stück schaffen wollten, das nur im polnischen Kontext wirkt und nirgendwo anders aufgeführt werden kann: „Ta sztuka nie dąży do uniwersalizmu, jak wiele współczesnych dramatów, który później można przetłumaczyć i wystawić np. w Niemczech. Nam chodzi o coś zupełnie innego – żeby nie dała się przetłumaczyć, wystawić gdzie indziej. Żeby zabrzała mocno tu i teraz.“¹⁸ (Wąsiewicz 2005) Dies kann einerseits als Koketterie verstanden werden, wenn man bedenkt, dass das Stück tatsächlich ins Deutsche übersetzt wurde, andererseits ist die Absicht durchaus ernst zu nehmen, ein Stück schaffen zu wollen, das einen zeitlich und örtlich sehr begrenzten Wirkungsrahmen hat. Die performative Aktivierung des (Lese-)Publikums ist so viel stärker möglich.

Der Zusammenhang von Sprache und Gewalt wird in diesem Stück von zwei Seiten her lesbar: Auf der einen Seite spricht Demirski dem menschlichen Umgang mit Sprache eine wesentliche Schuld an der Schaffung und Aufrechterhaltung von Gewaltverhältnissen zu. Die Folgen der Macht über die Sprache in totalitären Systemen sind Thema zahlreicher Analysen. Aber auch in freiheitlich-demokratischen Systemen ist der Gebrauch der Sprache nicht frei – hier sind es viel subtilere Faktoren, welche die Verwendung der Sprache bestimmen, wie etwa die Medien. Die Gefahr, dass die Lenkung des eigenen Sprachgebrauchs nicht erkannt wird, ist vielleicht noch größer. Auf der anderen Seite, und dies zeigt sich in seinem Theaterstück deutlich, spricht Demirski dem reflektierten Einsatz von Sprache aber auch die Macht zu, diese Gewaltverhältnisse zu unterlaufen.

18 „Dieses Stück eignet sich nicht dazu, verallgemeinert zu werden, wie viele zeitgenössische Dramen, die man später übersetzen und z. B. in Deutschland aufführen kann. Uns ging es um etwas ganz anderes – darum, dass man es eben nicht übersetzen und woanders aufführen kann. Darum, dass es stark im Hier und Jetzt wirkt.“ [Ü. d. A.]

» Ausnahmezustand

Am Schluss des Stücks begeht eine alte Dame im Altersheim des Großvaters Selbstmord, weil sie ihre Rente nicht erhalten hat und Opfer von Demütigungen wurde. Sie dreht den Gashahn auf und jagt damit das halbe Altersheim in die Luft. Nach diesem Ereignis und nachdem *Er* verhaftet wurde, tritt Robuś vor die Zuschauer, die zu Gästen einer Pressekonferenz werden und entwirft ein dystopisches Szenario: Das Gas hat sich durch die unterirdischen Kanäle weiter in der Stadt verbreitet und führt zu weiteren Explosionen, bis die ganze Stadt in Trümmern liegt und im Ausnahmezustand versinkt. Er wiederholt mehrmals: „Będzie stan wyjątkowy / Będzie znowu stan wyjątkowy / I będzie wreszcie stan wyjątkowy“¹⁹ (Demirski 2006:151). Dieses Katastrophenszenario ist aber keineswegs negativ, wie die nächste Zeile zeigt: „A przy ogniskach ludzie będą śpiewać piosenki“²⁰ (ebd.). Die Menschen fangen an, einander zu helfen und eine neue Gemeinschaft zu bilden. Die Frage, die Demirski stellt, ist also, ob eine solche Katastrophe nötig ist, um die Menschen aufzurütteln und die von Gewalt beherrschte Umgehensweise in eine von gegenseitigem Respekt umzuwandeln. Und ob nur die absolute Zerstörung fähig ist, auch wieder eine Sprache zu etablieren, in der andere Werte und Wünsche formuliert werden können. Halten Menschen nur in der Katastrophe zusammen? Für ein Land, in dem die erlebten Katastrophen – die Besetzungen, die Teilungen, der Kriegszustand usw. – und der in diesen Zeiten erfahrene Zusammenhalt zentral für das gesellschaftliche Selbstverständnis waren und immer noch sind, ist diese Frage besonders relevant. Sie wird direkt an die Zuschauer gerichtet.

Mit seinem Theaterstück stellt Demirski einen solchen (imaginierten) Ausnahmezustand her – zumindest innerhalb der Theaterwände und auf dem Papier. Doch genau hier – im Theater und der Literatur – ist es vielleicht möglich, die Gewalt von Strukturen bewusst zu machen und sie durch Sprache aufzubrechen.

19 „es wird einen Ausnahmezustand geben / es wird wieder den Ausnahmezustand geben / es wird endlich den Ausnahmezustand geben“ (Demirski 2007:102).

20 „und an Lagerfeuern werden die Menschen Lieder singen“ (120).

» Literaturverzeichnis

- Bloch, Natalie: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld 2011.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Die Bewaffnung der Worte. Aspekte der Sprachgewalt in moderner Lyrik. In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von ders./Pascal Nicklas. Hildesheim u. a. 2000, S. 191–227.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hrsg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim u. a. 2000.
- Czapliński, Przemysław: Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramatopisarskiej Pawła Demirskiego. In: Dialog 5 (2009), S. 5–25.
- Demirski, Paweł: From Poland with love. In: Made in Poland. Dziewięć Sztuk Teatralnych z Polski. Hg. von Roman Pawłowski. Kraków 2006.
- Demirski, Paweł: From Poland with love. Deutsch von Stephan Stroux und Joanna Kiliszek. Hamburg 2007 (Manuskript).
- Fix, Ulla: Die Macht der Sprache über den Einzelnen und die Gewalt des Einzelnen über die Sprache. In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas. Hildesheim u. a. 2000, S. 19–36.
- Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek bei Hamburg 1975.
- Pawłowski, Roman (Hrsg.). Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego. Kraków 2003.
- Pawłowski, Roman: Dlaczego Pokolenie jest porno? In: Notatnik Teatralny 32/33 (2004). 03.08.2010 <<http://www.teatry.art.pl!/prasa/notatnikteatralny/teksty/dlaczegop.htm>>.
- Pawłowski, Roman (Hrsg.): Made in Poland: Dziewięć Sztuk Teatralnych z Polski. Kraków 2006.

- Schroer, Markus: Gewalt ohne Gesicht. Zur Notwendigkeit einer umfassenden Gewaltanalyse. In: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. Hg. von Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/M. 2004, S. 151–173.
- Wąsiewicz, Mirella: Ciekawe zwyczaje i problemy tubylców. In: Gazeta Wyborcza 12 (15.01.2005). 27.02.2013 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/7850.html?josso_assertion_id=92D9E894CA6DDB7C>.
- Wycisk, Karolina: Performatyka/polityka. In: Notatnik Teatralny 64–65 (2011), S. 302–320.