

Der in Polen als „Punk unter den Regisseuren“ bekannte Jan Klata hat sich zusammen mit einem deutsch-polnischen Dramaturgenteam mit dem viel zu selten produktiv diskutierten Thema Umsiedlung, Flucht und Vertreibung nach dem Zweiten Weltkrieg befasst. Das Ergebnis ist das im November 2006 im polnischen Wrocław uraufgeführte Bühnenstück TRANSFER!, in dem Menschen, die von diesen Ereignissen betroffen waren, auf der Bühne selbst zu Wort kommen.

Elf Frauen und Männer, Deutsche und Polen, haben ihre Erinnerungen zusammengetragen und geben diesen auf der Bühne Gestalt. Im scharfen Kontrast zu den dabei entstandenen fragilen autobiographischen Szenen agieren drei professionelle Schauspieler auf einer erhöhten Bühnenkonstruktion, wo sie Churchill, Roosevelt und Stalin darstellen, die weitab von der Realität „unter ihnen“ in grotesken Szenen um weitreichende Entscheidungen feilschen.

Die Schwierigkeiten, die sich aus der Darstellung des bis heute umkämpften Themas „Vertreibung“ ergeben haben, zeigen sich nicht zuletzt darin, dass der bei der Premiere gezeigte Schluss der Inszenierung mittlerweile gestrichen wurde.

Ursprünglich endete die Aufführung mit einem groß an die Wand projizierten „Egal“, das sich an den vergeblichen Versuch einer Zeitzeugin anschloss, sich an einen Namen zu erinnern und die mit diesem Wort lapidar ihren Monolog beendete. Die Möglichkeiten des Missverstehens eines solchen „Schlusswortes“ werden im folgenden Interview diskutiert.

Das anhaltende Interesse an diesem ungewöhnlichen und im wahrsten Sinne „temporären“ Stück, die Teilnehmenden sind teilweise über 80 Jahre alt, hat zu einer Verlängerung des Spielplans geführt. 2008 wird es nun noch einige Male zu sehen sein: Am 1. und 2. Februar findet eine Wiederaufführung von TRANSFER! im Brüsseler Kaitheater statt.

Wir haben Jan Klata zusammen mit seinem Dramaturgie-Team, Dunja Funke und Sebastian Majewski, getroffen und mit ihnen über diese deutsch-polnische Coproduktion gesprochen.

novinki: Herr Klata, Sie haben ein deutsch- polnisches Theaterprojekt realisiert, das die mit der Westverschiebung Polens verbundene Umsiedlung, Flucht und Vertreibung von Deutschen und Polen thematisiert. Wie kam es zu diesem Projekt?

Klata: Die Idee für das Projekt hatte Krystyna Meissner, die Intendantin des *Teatr Współczesny* in Wrocław. Sie hat mich gefragt, ob ich Interesse hätte, ein Theaterstück über Umsiedlung und Vertreibung in Wrocław und Niederschlesien zu schreiben. Die Vorstellung mit konkretem historischem Material zu arbeiten und auf der Bühne professionelle Schauspieler, aber auch sogenannte Zeitzeugen auftreten zu lassen, reizte mich, die Herausforderung anzunehmen. Schließlich entstand der zentrale Gedanke des Projektes: deutsche und polnische Zeitzeugen sollten gemeinsam auf der Bühne stehen und über ihre Erfahrungen berichten. Der gemeinsame Auftritt dieser Menschen macht die Ironie und die Tragik der Geschichte sichtbar. Als Vertriebene wurden sie gezwungen, andere zu vertreiben.

Sie arbeiten mit der deutschen Dramaturgin Dunja Funke und dem polnischen Dramaturgen Sebastian Majewski zusammen. War das Projekt von Anfang an eine deutsch-polnische Koproduktion?

K: Nein, zunächst war es ein polnisches Projekt über die Vertreibung der Deutschen. Aber mir erschien es zunehmend wichtig, den Bruch zwischen dem heutigen Wrocław und dem damaligen Breslau aufzuzeigen. Wenn Sie heute nach Wrocław kommen, dann werden Sie kaum noch deutsche Bewohner finden – in einer Stadt, in der vor dem Zweiten Weltkrieg nur wenige der 600.000 Einwohner Polen waren. Ebenso verhält es sich mit L'viv, dem ehemaligen Lwow beziehungsweise Lemberg. Dort sucht man heute vergebens nach polnischen Bewohnern. Sie wurden im Zuge der Grenzverschiebungen gezwungen, Galizien in Richtung Niederschlesien und Breslau zu verlassen.

Würden Sie sagen, dass diese dokumentarische Form charakteristisch für Sie ist? Sie arbeiten nicht zum ersten Mal mit Laien.

K: Nein. Es ist weder typisch für mich, noch für irgendeinen anderen polnischen Theaterregisseur. Im Gegensatz zu Deutschland, wo es einige Beispiele für ein solches Theater gibt. Es ist etwas Neues und Erfrischendes.

Wie haben sie die Zeitzeugen, die auf der Bühne ihre eigene Geschichte erzählen, gefunden?

K: Wir haben eine sehr intensive Rechercharbeit geleistet. Insgesamt gab es über siebzig Personen, die wir zum Casting jeweils in Berlin und Wrocław eingeladen haben. Später gab es in Wrocław eine Art zweites Casting. Bei der Auswahl der Teilnehmer gab es für uns zwei Kriterien: Zum einen ging es natürlich um die Frage, ob jemand eine interessante Geschichte zu erzählen hatte. Wir mussten aber auch schauen, ob und wie jemand auf der Bühne präsent ist. Es kam auch vor, dass jemand etwas sehr Interessantes zu erzählen hatte, wir aber das Gefühl hatten, dass es auf der Bühne nicht funktionieren würde.

Haben denn alle Personen mitgemacht, die Sie gerne dabei haben wollten?

K: Es gab eine deutsche Frau, mit der wir sehr gerne zusammengearbeitet hätten. Die Zusammenarbeit kam nicht zustande, weil sie müde war. Sie wollte nicht mehr leben.

Dramaturgie-Team: Und wir haben, wie Jan Klata bereits angedeutet hat, nicht alle Geschichten in das Konzept integrieren können. So gab es Erzählungen, die einfach nicht in die Gesamtperformance gepasst haben, weil sie zum Beispiel neben den anderen Geschichten zu dominant gewesen wären oder zu Missverständnissen geführt hätten. Wir haben sehr sorgsam entschieden, wen wir mit welcher Geschichte in der Performance haben wollen.

Wie sah der Arbeitsprozess aus und wie verlief die Arbeit mit den Zeitzeugen?

D: Zunächst haben wir uns all die Geschichten angehört und aufgeschrieben. Diese Phase des Projekts hat uns sehr gefordert, da wir mit vielen sehr grausamen und tragischen Geschichten konfrontiert wurden. Die enorme Grausamkeit war den deutschen und den polnischen Erzählungen gemeinsam. Einer aus dem Team war

irgendwann so in die Geschichten involviert, dass er anfang, davon zu träumen. Da wir viel zu viel Material hatten, mussten wir Geschichten auswählen. Außerdem mussten wir sie in eine angemessene Ordnung bringen. In dieser Phase haben wir fünfzehn bis sechzehn Stunden am Tag gearbeitet. Ich habe schließlich noch die 'Jalta-Szenen', in denen die von professionellen Schauspielern dargestellten Machthaber Churchill, Roosevelt und Stalin über das Schicksal der Menschen feilschen, entwickelt. Schließlich hatten wir so etwas wie ein Skript, und wir hatten noch drei Wochen bis zur Premiere. Dann mussten die Zeitzeugen mit dem, was wir aus ihren Erzählungen ausgewählt hatten, irgendwie auf die Bühne. Darauf mussten wir sie in dieser kurzen Zeit vorbereiten. In dieser letzten Phase des Projektes waren wir alle zusammen in Breslau.

Sie haben das Stück also letztendlich erst im Probenprozess selbst in eine konkrete Form gebracht. Das ist ein sehr mutiges Vorgehen angesichts der Tatsache, dass Sie mit Laien gearbeitet haben.

D: So zu arbeiten war sehr ungewöhnlich. Normalerweise hat man ein Script und füllt, salopp gesprochen, die professionellen Schauspieler mit den entsprechenden Emotionen ab. Wir hätten auch hier sagen können: o.k., wir haben das Script, lasst uns gute und professionelle Schauspieler einladen. Die Schauspieler hätten dann die Zeitzeugen ein- zweimal zum Essen getroffen, hätten wenn nötig auch etwas mehr Zeit mit ihnen verbracht und wären in der Lage gewesen, diese perfekt nachzuahmen. Wir hätten dann ein sehr professionelles Stück auf die Bühne gebracht. Aber wir haben uns entschieden, anders zu arbeiten. Wir hatten Geschichten, aber wir hatten keine Schauspieler.

Sehr charakteristisch für dieses Projekt waren die permanenten Nachfragen, ob und wann wir denn endlich ein endgültiges Script hätten und was nun genau geschehen werde. Wir haben immer wieder um Geduld gebeten. „Geduld“ war das Schlüsselwort unserer Arbeit.

Die Zeitzeugen erzählen uns nicht einfach ihre Geschichten. Sie unterstreichen diese mit kleinen Handlungen oder Gesten. Sie tun dies allerdings auf eine Weise, die uns immer wieder daran erinnert, dass sie keine Schauspieler sind. Manchmal wirkt es eher, als wollten sie vorgeben, welche zu sein. Ist diese Form der Inszenierung nötig, um die Geschichten zu transportieren?

D: Ja, es ist definitiv nötig. Ich denke, dass diese Szenen sehr sensibel inszeniert sind. Es geht darum, den Laien Mittel zu geben, mit denen sie ihre Geschichten erzählen können.

K: Warum zum Beispiel die Fahne? Während Hannelore Pretsch, eine Zeitzeugin, von ihrer Jugend zur Zeit des Nationalsozialismus erzählt, entfernt sie mit Hilfe einer Schere den weißen Kreis mit dem Hakenkreuz aus einer nationalsozialistischen Fahne und funktioniert das rote Tuch kurzerhand in einen Poncho um. Natürlich könnte man sagen, sie braucht diese Fahne nicht. Es reicht, wenn sie etwas über die Absurdität dieser Symbole sagt. Aber die Handlung unterstreicht und intensiviert was sie sagt. Die Grenze zwischen realen Menschen, denen auf der Bühne zur Unterstützung ihrer Geschichten ein paar Mittel der 'mise en scène' an die Hand gegeben wurden, und Laien, die vorgeben, Schauspieler zu sein, ist hier fließend. Aber ich bezweifle, dass es eine bessere Performance geworden wäre, wenn die Zeitzeugen einfach nur auf Stühlen gesessen hätten und ihre Geschichten von dort aus erzählt hätten. Es ist so, dass sie für ein solches Erzählen erst recht keine Techniken und Mittel haben. Sie sind nicht Bruno Ganz.

D: Während der Arbeit an der Aufführung habe ich mir immer wieder bewusst gemacht, dass es sich hier um reale Menschen handelt, die von realen Begebenheiten erzählen, ich aber dennoch nicht wissen kann, wie real diese Geschichten sind. Es werden Erinnerungen erzählt. Wir arbeiten hier mit Oral History, nicht mit niedergeschriebener. Es ist sehr wichtig, dass man sich darüber im Klaren ist, dass wir hier nichts Dokumentarisches machen. Auf der Bühne stehen zehn Menschen, die etwas erzählen. WIR SIND AUF DER BÜHNE. Dieser Gedanke war von Beginn an die Grundvoraussetzung unseres Arbeitens.

Haben Sie das Projekt, nicht nur im Blick auf die Zusammenarbeit mit Laien auf der Bühne, sondern auch im Hinblick auf die zum Teil sehr emotional aufgeladene Diskussion um Vertreibung und Erinnerung, als ein Risiko empfunden?

K: Ja, es war ein riskantes Projekt. Darüber waren wir uns aber von Anfang an im Klaren. Ein hochgradiges Risiko war der politische Aspekt des Projektes, vor allem in Polen. Wir hatten dort einige Probleme mit Politikern der zurzeit regierenden Partei *Prawo i Sprawiedliwość* - PiS (Recht und Gerechtigkeit). Besonders große Schwierigkeiten hatten wir mit Dorota Arciszewska-Mielewczyk, der PiS Senatorin aus Gdynia. Sie versuchte immer wieder, sich in unserer Arbeit einzumischen, bevor wir überhaupt richtig begonnen hatten. Sie hatte das Theater vorab um das Skript gebeten. Die Theaterdirektorin Krystyna Meissner hat dies jedoch mit dem Verweis abgelehnt, in Polen gebe es keine Zensur mehr. Ein weiteres Risiko war, dass wir überhaupt nicht wussten, wie die Aufführung schließlich ablaufen und wie sie theaterästhetisch aussehen würde. Und schließlich, auch das war ein Risiko für uns alle, waren die meisten unserer so genannten ‚Schauspieler‘ ohne jegliche Bühnenerfahrung.

Im Nachhinein hat sich dieser Umstand für mich als der interessanteste Aspekt des Projektes herausgestellt. Wir haben bewusst nicht versucht, professionelle Schauspieler aus ihnen zu machen. Im Gegenteil, wir haben versucht, ihre Frische, aber auch ihre Unprofessionalität auf der Bühne zu bewahren. Das hat den Kontrast zu den professionellen Schauspielern, den Darstellern von Churchill, Stalin und Roosevelt, umso deutlicher hervortreten lassen.

Wie würden Sie die Kommunikation zwischen den Teilnehmern des Projektes beschreiben – auch hinsichtlich der sprachlichen Verständigung, da die meisten Teilnehmer nicht beide Sprachen beherrschen?

K: Es hat sich so etwas wie ein Gemeinschaftsgefühl entwickelt, obwohl dies unter den gegebenen Umständen nicht ganz einfach war. In Wrocław hatten wir zum Beispiel die ungünstige Situation, dass die deutsche Gruppe irgendwo in der Stadt im Hotel untergebracht war, die Teilnehmer aus Niederschlesien und Breslau aber direkt von zu Hause zu den Proben kommen konnten. Und natürlich war da eine Sprachbarriere. Meiner Meinung nach war der Premiereabend in Wrocław sehr wichtig für die Kommunikation der Teilnehmer untereinander. Jemand vom Theater hatte die großartige Idee, alle zu einem gemeinsamen Podiumsgespräch einzuladen. Dies fand auf der Bühne statt, zusammen mit dem sehr jungen Premierenpublikum.

Ich würde nicht sagen, dass es eine homogene deutsche beziehungsweise polnische Gruppe gab. Man mochte sich, man mochte sich nicht. Es gab auch sehr unterschiedliche Perspektiven auf die Geschichte. Wenn man zu einer Sache unterschiedliche Leute befragte, bekam man sehr unterschiedliche Antworten. Vor allem die Deutschen haben untereinander sehr viel diskutiert.

Unser Projekt war allerdings nicht in erster Linie auf Versöhnungsarbeit angelegt. Wir haben meistens separat mit den einzelnen Personen gearbeitet. Das erschien uns wichtig, um sie zu öffnen. Aber trotz allem war es ein zentrales Anliegen des Projektes, Menschen zusammenzubringen, die sich ohne TRANSFER! wohl niemals getroffen hätten.

Es werden immer wieder Worte in den Hintergrund der Szene projiziert – Worte, die wie Schlüsselworte ein zentrales Element oder einen Namen einer gerade auf der Bühne erzählten Geschichte wiederholen. Das letzte Wort, das dort zu sehen ist, das letzte Wort des Stückes, ist das deutsche Wort EGAL. Ist das ironisch gemeint? Mich hat es, ehrlich gesagt, irritiert. Kurz zuvor hat eine sehr alte Frau in einer sehr langen und beeindruckenden Szene die Namen aller Bewohner des Dorfes, das sie verlassen hat, und die sie damals aus der Erinnerung aufgeschrieben hat, vorgelesen.

K: Es gibt Bereiche, in denen Ironie erlaubt ist und Bereiche, da ist sie nicht erlaubt...

Das ist der Grund für meine Nachfrage. Da mich aber diese Entscheidung sehr irritiert hat, habe ich mich gefragt, ob das vielleicht unsere „deutsche“ Perspektive ist, die sagt: Ironie hier nicht erlaubt.

K: Das war allerdings Dunjas Idee! (Lachen)

D: Ja, das war mein Vorschlag. Dieses EGAL ist meiner Meinung nach sogar ein sehr zentrales Stichwort: Es gibt in dem Kontext, in den es hier gestellt wird, die Widersprüche wider, mit denen wir uns permanent konfrontiert sehen. So verhandeln wir zum Beispiel in TRANSFER! politische Geschichte, wir verhandeln Politik, aber über diese ästhetische Ebene hinaus bleiben wir untätig. Wir sind bestens darüber informiert, was in der Welt geschieht, aber wir handeln nicht entsprechend unserem Wissen. Ja, wir sind eine EGAL-Generation. Das ist in diesem EGAL enthalten. Aber natürlich ist es sehr ironisch zu verstehen. Die allerletzte Szene des Abends endet mit Hannelore Pretsch, die nach einem Namen sucht, den sie vergessen hat: STEIN... STEINSCHWEIGER... der Name fällt ihr nicht ein. Sie beendet ihre Suche mit dem Kommentar EGAL.

K: Und das ist nichts, was wir ihr vorgeschlagen haben. Sie selbst hat das genau so gesagt, während einer unserer Proben.

D: Das wurde schließlich der letzte Satz unseres Stückes. Ja, EGAL!

K: Und wer uns auch immer für seine politische Agitation benutzt: EGAL!

D: EGAL! Wir lassen uns nicht missbrauchen!

K: Denn es ist natürlich nicht EGAL. Das ist unsere Botschaft. Schließlich endet das Stück mit einer Hommage an alle Teilnehmer. Wir projizieren Bilder aus deren Jugend auf die Bühnenwand. DAS ist unsere Haltung! Es sind die Gesichter, die wir am Ende dem Publikum zeigen.

D: Ich denke, dass es aber auch sehr wichtig ist, zuvor die Betroffenheit zu durchbrechen. Es geht uns nicht darum, das Publikum zu rühren. Wir wollen es anregen, den Geschichten zuzuhören. Das ist eine heikle Gratwanderung.

Aber EGAL ist sehr hart.

K: Aber wer sagt das? Wer sagt EGAL? Nicht Churchill, Roosevelt, Stalin oder die Regie. Jemand auf der Bühne sagt uns das, jemand, der persönlich betroffen ist von dem, was da geschehen ist. Und Hannelore Pretsch hat das Recht zu sagen, was sie sagt. Es geht hier eben nicht darum, die Erlebnisse des Krieges oder der Vertreibung zu relativieren. Es geht darum, dass diese persönlichen Geschichten und Schicksale nicht als Instrument missbraucht werden dürfen, um politische Macht zu erheischen, egal von wem – der PiS, der Senatorin aus Gdynia oder Erika Steinbach.

Ah, es ging um Erika Steinbach! (allgemeines Ahhhhh!)

K: STEIN...STEIN...

D: STEIN... STEIN... STEINSCHWEIGER? STEINWALD? STEINBAUM?... der Name ist ihr nicht mehr eingefallen...

Könnten Sie sich vorstellen, ein solches Projekt wieder zu machen?

K: Ja. Das war extrem erfrischend. Das war für mich eine Reise in die Vergangenheit des Theaters. Es war wie ein Lagerfeuer, um das man herumsaß und Geschichten zuhörte. Es wurden Geschichten erzählt. Manchmal wurden sie mit Gesten ergänzt. Aber es gab keine zusätzlichen theatralischen Effekte. Dieser Schritt in die Schlichtheit und die Rückbesinnung auf die Herkunft des Theaters war sehr spannend für mich. Meine bisherigen Arbeiten waren von einem Bilderrausch geprägt, von schnellen Stories und Effekten. Die Arbeit mit den Laiendarstellern war eine ganz andere. Erfrischend eben. Es ist etwas entstanden, das mit professionellen Schauspielern niemals entstanden wäre. Ja, ich kann mir sehr gut vorstellen, so etwas wieder zu machen.

TRANSFER! ist eine Produktion des Teatr Współczesny in Wrocław und ist in Kooperation mit dem Adam-Mickiewicz-Institut Warschau, dem Berliner Hebbel am Ufer und dem Nationaltheater Weimar entstanden.

URL: http://novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Klata.html