

Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989

Zum Aushandeln von Öffentlichkeit im Jahrzehnt der Solidarnosc

Bearbeitet von
Berenika Szymanski

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 310 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 1922 5

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 483 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Theatersoziologie, Theaterpsychologie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei



Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

BERENIKA SZYMANSKI

Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989

Zum Aushandeln von Öffentlichkeit im Jahrzehnt
der Solidarność

Februar 2012, 310 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1922-5

Um Einzelne oder Gruppen nicht als politische Subjekte anzuerkennen, genügt es, ihnen jegliche Art von Äußerung im öffentlichen Raum zu versagen. Diese Strategie wurde auch in dem totalitären Herrschaftssystem verfolgt, das in Polen zu Zeiten des Kommunismus bestand.

Unter dem Aspekt der Theatralität analysiert Berenika Szymanski in ihrer interdisziplinären Studie, wie dieses System mit Hilfe von öffentlichen Protestakten seitens der Gewerkschaft Solidarność, aber auch anderer zivilgesellschaftlicher Akteure, durchbrochen wurde. Diese Perspektive ermöglicht es, einen entscheidenden – bis dato jedoch vernachlässigten – Beitrag zum politischen Umbruch von 1989 herauszuarbeiten.

Berenika Szymanski (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ludwig-Maximilians-Universität in München sowie an der Universität Bayreuth.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1922/ts1922.php

Inhalt

Vorwort | 9

Der politische Umbruch von 1989 und seine theatrale Dimension | 13

Es begann in Polen ... | 15

Der politische Umbruch in Polen und die Dimension des Theatralen | 18

Das Theatrale | 23

Aufführung und Quellen | 31

Programm-Vorschau | 36

Öffentlichkeit – Protest – Theatrales Handeln | 39

Die Möglichkeit einer konkurrierenden Öffentlichkeit | 41

Subjektivierung als „Anteil der Anteillosen“ | 44

Protest und Öffentlichkeitserzeugung | 48

Theatrale Strategien zur Öffentlichkeitserzeugung | 53

Öffentlichkeit im kommunistischen Polen

und der Danziger Auguststreik | 55

Macht der Zensur | 55

Der Auguststreik und die polnischen Massenmedien | 61

Etablierung von Bühnenräumen | 67

Ich handle, also bin ich! | 77

Der emanzipierte Zuschauer | 77

Weitere aktive Zuschauer | 83

Bedeutung einzelner Akteure | 86

Staatssicherheit: Zuschauer oder Akteur? | 93

„Noch ist Polen nicht verloren...“ | 103

Das polnische Nationalgefühl | 104

Religion und Politik | 110

Die Bedeutung des katholischen Glaubens für Polen | 111

„Wir haben die Kirche aus dem Museum geholt.“ | 117

Mit Hilfe von Gott, Papst und Maria | 122

Der Wunsch nach Freiheit | 135
Polen als Christus der Nationen | 135
Sehnsucht nach Freiheit des Wortes | 145

Vom Protest zum Ritual | 157
Nur ein Hauch von Freiheit | 157
Erste Protestformen | 162
Die Antwort der Kirche | 168
 Kampf um die Nation | 168
 Gottesdienste für die Nation | 173
 Teilnahme am Gottesdienst als Protestausdruck | 180
 Der Staat greift ein | 184
 Die Begräbnisfeier Priester Popiełuszko | 191
Hin zum ritualisierten Protest | 195
 Das Gedenken der Opfer von 1970 | 198
 Ritualisierter Protest | 203

Das Durchbrechen des Ritualisierten:
Die Orange Alternative oder
Der friedliche Aufstand der Zwerge | 209
Von der Bewegung der Neuen Kultur
zum ersten Aufstand der Zwerge | 213
 Es lebe der Sozialistische Realismus! | 213
Die Geburt der Zwerge | 219
Happening als Protest | 223
 Die Zwerge werden lebendig | 223
 Gedenktage ganz anders | 228
Frage nach dem Akteur | 234
 Miliz als Akteur | 235
 Zur Performativität des Flugblatts | 239
 Der Mut steigt... | 243
Der Erfolg will geteilt werden | 250
 Erneuter Aufstieg der Solidarność | 250
 Die Antwort der Orangen Alternative | 253

Das Aushandeln von Sicht- und Sagbarkeit | 259

Im Jahrzehnt der Solidarność | 259

Theatralität und Protest | 263

Zeittafel | 269

Literatur- und Quellenverzeichnis | 275

Abbildungsverzeichnis | 305

Vorwort

Es war Anfang der achtziger Jahre, und ich sah im Fernsehen, wie [...] Lech Wałęsa Werften besetzte. ‚Alle Polen tragen Schnurrbart.‘ Schon bald musste ich den Satz differenzieren. Der böse General Jaruzelski, der 1981 das Kriegsrecht ausrief, trug nämlich keinen Schnurrbart. Ich reformulierte meine These so: ‚Alle guten Polen tragen einen Schnurrbart.‘ Doch auch diese neue Aussage schrie förmlich nach einer weiteren Verfeinerung, da ja Papst Johannes Paul II [...] keinen Schnurrbart trug. Ich grübelte lange und fand schließlich eine Lösung: ‚Päpste zählen nicht.‘

Steffen Möller, *Viva Polonia*¹

Im April 1990 bin ich gemeinsam mit meiner Familie in einem kleinen Polski-Fiat nach Deutschland aufgebrochen. Ich ließ Verwandte, Freunde und Nachbarn zurück und nahm ein großes Bündel an Erinnerungen meiner bis dahin in Polen gelebten Jahre mit: Die Kindersendung *Pan Tik Tak*, die Gedichte von Jan Brzechwa, Maiandachten und Rosenkranzgebete sowie lange Schlangen vor Nahrungsmittelgeschäften. Lech Wałęsa kannte ich

1 Möller, Steffen: *Viva Polonia. Als deutscher Gastarbeiter in Polen*. Frankfurt a. M. 2008. S. 5.

aus dem Fernsehen und wusste, dass er gemeinsam mit Solidarność für Polen die Freiheit erkämpft hatte. In meinen kindlichen Phantasien stellte ich mir vor, wie er, angefeuert von tausenden von Polen, gegen General Jaruzelski zu Felde zog bis dieser schließlich gemeinsam mit seinen Partei-freunden die Flucht ins ferne Russland ergriff. Die Komplexität dieser Zeit war mir damals schier unbewusst.

Diesen Abschnitt der polnischen Geschichte habe ich schließlich zum Thema meiner Dissertationsschrift gewählt. Er ist meiner Meinung nach – gerade aufgrund seines hohen Grades an Theatralität – nicht nur für die Geschichts- und Politikwissenschaft, sondern auch für die Theaterwissenschaft von großem Interesse und lädt ein zur interdisziplinären Betrachtung. Die Ergebnisse meiner spannenden Recherchen, zahlreichen Archivaufenthalte, Interviews und Lektüren liegt nun vor Ihnen.

Eine wissenschaftliche Arbeit ist immer auf Anregungen, Ratschläge und Unterstützung anderer angewiesen. Aus diesem Grund möchte ich mich ganz herzlich bei allen bedanken, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen.

Ganz besonders danken möchte ich meinem Betreuer Prof. Dr. Christopher Balme. Er ließ sich nicht nur auf dieses für die Theaterwissenschaft untypische Themenfeld ein, sondern bekräftigte mich immer in meinem Arbeitsvorhaben und förderte mein Interesse. Prof. Dr. Martin Schulze Wessel danke ich für die Möglichkeit, in seinem Kolloquium der Osteuropastudien teilzunehmen und einen Vortrag zu halten, wovon ich sehr profitieren konnte. Ein großer Dank gilt Prof. Dr. Claudia Kraft, die mir wertvolle Ratschläge gab und stets ein offenes Ohr für meine Fragen hatte. Für unzählige Gespräche, kritische Hinweise und aufbauende Worte danke ich ganz herzlich meinen Kolleginnen Dr. Meike Wagner und Dr. Miriam Drewes.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Zeitzeugen und Akteuren des von mir fokussierten Geschehens – Halina Winiarska, Jerzy Kiszkis, Zenon Kwoka, Krzysztof Wyszkowski und Andrzej Kołodziej –, die sich für mich sehr viel Zeit nahmen und mich mit vielen spannenden Informationen versorgten. In diesem Zusammenhang gilt mein Dank auch den vielen polnischen Archiven und ihren Mitarbeitern, die mir während meiner Recherchen hilfsbereit zur Seite standen.

Für die ideelle und finanzielle Unterstützung meiner Dissertation danke ich ganz herzlich der Heinrich-Böll-Stiftung.

Ein großer Dank gilt Familie Düll für ihre unermüdliche Unterstützung. Der Rückzugsort im idyllischen Steinsfeld war für mich nicht nur mit einer tollen Arbeitsatmosphäre verbunden, sondern auch die perfekte „Insel“, um Kraft zu tanken. Danken möchte ich auch meiner Familie sowie Monika und Regina Karl für ihren Zuspruch und ihre Geduld. Konstanze Heininger danke ich für das akribische Gegenlesen dieser Arbeit und die zahlreichen Computertipps; den Mensamädels für die vielen schönen Stunden des gemeinsamen Austauschs und der schönen Ablenkung.

Last but not least danke ich Johannes. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

München, im September 2011

Berenika Szymanski

Der politische Umbruch von 1989 und seine theatrale Dimension

Und die Mauern fallen, fallen, fallen,
und begraben die alte Welt.
Jacek Kaczmarski¹

Es ist der 19. Mai des Jahres 1984. Ein Menschenzug marschiert durch die Innenstadt Warschaus. Langsam und bedächtig sind seine Schritte, in den Gesichtern seiner Teilnehmer lassen sich Ernst und Trauer erkennen. Der Menge, die ca. 50 000 Menschen – vorwiegend junge Polen – umfasst, schreiten sechs Männer voran, die einen Sarg auf ihren Schultern tragen. Dieser ist mit weißen und roten Blumen, den Nationalfarben Polens, und Schleifen mit der Aufschrift „Solidarność“ (dt. Solidarität) geschmückt. Hier und da weht die Nationalfahne. Abgesehen von den wenigen gemeinsam gesungen Liedern, der polnischen Nationalhymne und dem aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Lied *Gott, der du Polen* (pl. *Boże, coś Polskę*), schweigt die Menge bis zu ihrer Ankunft auf dem Powązki-Friedhof. Passanten bleiben neugierig stehen, viele schließen sich dem Zug an. Auf dem Friedhof hält die Lehrerin des Toten eine Grabrede: „Ich habe dich auf alles vorbereitet, nur nicht auf die Grausamkeit und Gewalt.“² Hie-

1 Aus dem Lied *Mury* von Jacek Kaczmarski. Der Text des Liedes in polnischer Sprache und englischer Übersetzung ist abgedruckt im Booklet zur CD *Sounds of Revolution. A Collection of Songs that Made the Iron Curtain Fall*. Bundesstiftung zur Aufarbeitung 2009.

2 Zitiert nach: Recht auf Freiheit. In: *Der Spiegel* 23/1983, S. 95-101, 96.

rauf hebt jeder in der Menschenmasse die rechte Hand hoch und formt den Zeige- sowie den Mittelfinger zum Buchstaben „V“.³

Das hier beschriebene Begräbnis Grzegorzu Przemyks, der im Alter von 18 Jahren am 14. Mai 1983 infolge schwerer Körperverletzungen, die ihm von Milizfunktionären zwei Tage zuvor zugefügt worden waren, verstarb, lässt sich zu einer der wichtigsten Massendemonstrationen gegen das kommunistische Regime im Polen der 1980er Jahre zählen. Mit ihrem gemeinsamen Auftreten, bei dem zum Teil für ein Begräbnis untypische symbolische Gesten und Zeichen bewusst vollzogen wurden, nahm die gesammelte Menschenmenge nicht nur Abschied vom Toten, sondern bekundete zudem Protest sowohl gegen die Brutalität der Miliz als auch gegen das zu dieser Zeit vorherrschende Kriegsrecht. Hierbei wurde, wie im Skizzierten deutlich wird, auf die Sprache der Streikbewegung von 1980 zurückgegriffen und so Stellung zum Verbot der Gewerkschaft Solidarność bezogen.

Protestereignisse, wie das hier exemplifizierte Begräbnis Przemyks, waren in Polen zwischen 1980 und 1989 an der Tagesordnung. Aufgrund ihres hohen Grades an Theatralität vermochten sie Massen zu mobilisieren, Identität unter ihren Teilnehmern zu stiften und eine Gegenöffentlichkeit zu der vorherrschenden herzustellen. Auf diese Weise wurde unter den Opponierenden die Möglichkeit etabliert, sich als zuvor nicht anerkanntes politisches Subjekt zu positionieren und einen wichtigen Beitrag zum politischen Umbruch des Landes zu leisten. Diese Protestereignisse stehen im Fokus meiner Arbeit und sollen unter dem Aspekt des Theatralen sowie seines Potenzials, Gegenöffentlichkeit herzustellen, untersucht werden.

Bevor mit der Analyse einzelner ausgewählter Proteste begonnen wird, soll im Folgenden kurz die Geschichte des politischen Wandels in Polen und seine Bedeutung skizziert werden, wobei insbesondere auf den Streik vom August 1980 auf der Lenin-Werft in Danzig eingegangen wird, welcher als grundlegend für die weiteren hier fokussierten Proteste konstatiert werden kann. Im Anschluss daran wird die historische Skizze in die These

3 Die Rekonstruktion dieses Ereignisses erfolgte anhand von Zeitungsartikeln sowie diversen Photographien, so z.B. Recht auf Freiheit. In: *Der Spiegel* 23/1983, S. 95-101; Tochmann, Wojciech: Przemyk, Grzegorz (1964-1983). In: *Gazeta Wyborcza* vom 15.03.1997; Fotos siehe http://www.erazm.art.pl/galeria_autor.html (zuletzt aufgerufen am 23.11.2010).

dieser Arbeit eingeordnet, der Begriff des Theatralen geklärt sowie die zentralen Fragen, methodische Überlegungen und das Programm dieser Untersuchung vorgestellt.

ES BEGANN IN POLEN ...

Anna Walentynowicz ist unbequem geworden, weil sie als Beispiel für andere diente. Sie ist unangenehm geworden, weil sie die Interessen anderer verteidigte und imstande war, ihre Kollegen zu organisieren. Das ist das beständige Vorgehen der Herrschenden, diejenigen aus dem Weg zu räumen, die in der Lage sind, eine Führungsrolle zu übernehmen. Wenn wir uns nicht dagegen wehren, wird es niemanden geben, der gegen Normerhöhungen, die Verletzung von Sicherheitsstandards oder erzwungene Überstunden protestiert. Aus diesem Grund unser Appell an euch, tut etwas zur Verteidigung der Kranföhrerin Anna Walentynowicz. Wenn ihr es nicht tut, kann es vielen von euch genauso wie ihr ergehen.⁴

Mit diesen Worten forderte eine kleine Gruppe von Arbeitern der Danziger Lenin-Werft ihre Kollegen am 14. August 1980 zum Streik auf. Die Kranföhrerin Anna Walentynowicz war am 9. August, also wenige Tage zuvor, entlassen worden, weil sie sich bereits seit einigen Jahren offen für mehr Rechte der Arbeiter und bessere Arbeitsbedingungen auf der Werft engagiert hatte und somit dem in den 1940er Jahren von Stalin in Polen errichteten kommunistischen System unbequem geworden war. Sie war damit, wie aus dem Zitat hervorgeht, eine der wenigen, die den Mut hatten, Kritik am Regime zu üben. Dabei gehörte Anna Walentynowicz nach dem Zweiten Weltkrieg zu derjenigen Gruppe von Polen, die an die Zukunft des Sozialismus glaubten.⁵ Das System hatte es der jungen Waisen aus der Unter-

4 Flugblatt mit dem Aufruf zum Streik in: *Karnawał z wyrokiem. Solidarność 1980-1981*. Hg. von Ośrodek KARTA. Warszawa 2005, S. 14. Bereits an dieser Stelle sei angemerkt, dass alle Übersetzungen polnisch vorhandener Quellen ins Deutsche von mir angefertigt wurden und in der Fußnote nicht extra mit dem Hinweis auf den Übersetzer versehen werden. Mehr hierzu unter „Aufführung und Quellen“.

5 Vgl. hierzu und im Folgenden die wissenschaftliche Biografie Walentynowiczs: Cenckiewicz, Sławomir: *Anna Solidarność. Życie i działalność Anny*

schicht ermöglicht, eine Arbeit als Schweißerin in einer der führenden Fabriken des Landes zu bekommen, hatte sie bei Fortbildungen und Umschulungen unterstützt. Aus Dankbarkeit und überzeugt von der Gerechtigkeit des Systems engagierte sich Walentynowicz, die alle Kriterien der vom Regime propagierten Proletarierin erfüllte, vorbildlich beim Wiederaufbau des Landes. Sie war aktiv im Verband der Polnischen Jugend (pl. Związek Młodzieży Polskiej, kurz ZMP), in der Liga der Frauen (pl. Liga Kobiet) und verrichtete ihre Arbeit als Schweißerin, wobei sie stets alle Vorgaben der Vorgesetzten überbot. Auch später, als sie sich zur Kranführerin ausbilden ließ, stand sie ihren männlichen Kollegen in der Arbeitsleistung nicht nach. Für ihren Einsatz erhielt Anna Walentynowicz mehrere Auszeichnungen, u.a. 1957 das Bronzene und 1961 das Silberne Verdienstkreuz. Aufgrund von persönlichen Enttäuschungen durch verschiedene Erfahrungen mit den Schattenseiten des Systems, so z.B. dass das von übergeordneten Stellen verpasste Geld der Arbeiter nicht eingeklagt werden durfte, oder dass aufgrund der Flucht eines Kollegen in den Westen seine Bekannten dafür mit brutalen Verhören bestraft wurden, entwickelte sie sich im Verlauf der Jahre zu einer kritischen Stimme, die sich trotz Repressalien nicht zum Schweigen bringen ließ.

So wie Walentynowicz erging es vielen Polen, die einst an das System glaubten, denn die Risse in der Fassade der Volksrepublik kamen nach und nach ans Licht: Viele Versprechen der führenden Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (pl. Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, kurz PZPR) stellten sich als Gemeinplätze heraus, politische Unterdrückung der Bevölkerung und Ausnutzung von Machtprivilegien durch Funktionäre beherrschten das Land; auch die polnische Wirtschaft befand sich, spätestens seit den 1970er Jahren, in einer tiefen Krise. Abgesehen von studentischen Revolten in den 1960er Jahren äußerten vor allem die Arbeiter immer wieder Unzufriedenheit mit den Zuständen, auch wenn sich diese zunächst nicht so sehr gegen das System selbst, sondern vorwiegend gegen die katastrophale wirt-

Walentynowicz na tle epoki (1929-2010). Poznań 2010. Insbesondere siehe die hier relevanten Kapitel: „Zabrukło czułych objęć matki“, „Coś szwankuje i jest złe“, „Nazwyam się Anna Walentynowicz“ sowie „Byłam kroplą, która przepchniła kielich goryczy“.

schaftliche Situation richtete.⁶ Erst mit dem Auguststreik von 1980 nahmen die Proteste eine politische Dimension an: Neben der Forderung nach der Wiedereinstellung Anna Walentynowiczs und einer Lohnerhöhung aufgrund gestiegener Nahrungsmittelpreise stellten die Streikenden in Danzig nun auch politische Forderungen. Mit Hilfe von Intellektuellen verschiedener Oppositionsgruppierungen arbeiteten sie 21 Postulate aus, die neben Forderungen nach Verbesserung von Arbeits- und Lebensbedingungen auch die Forderung nach freien und unabhängigen Gewerkschaften, das Recht auf Streik und auf freie Meinungsäußerung beinhalteten.⁷ Aus Solidarität mit der Danziger Lenin-Werft nahmen in den nächsten Tagen polenweit auch andere Betriebe den Streik auf, so dass am 17. August der Überbetriebliche Solidaritätsstreik (pl. Międzyzakładowy Strajk Solidarnościowy) unter Leitung des aufgrund von opponierender Tätigkeit arbeitslos gewordenen Elektrikers Lech Wałęsa ausgerufen wurde.

Dieses gemeinsame Aufbegehren der Arbeiter und die Unterstützung ihres Vorhabens durch die Mehrheit der Bevölkerung zwang die PZPR zu Verhandlungen mit dem in diesen Tagen gegründeten Überbetrieblichen Streikkomitee (pl. Międzyzakładowy Komitet Strajkowy, kurz MKS). So mit wurde zum ersten Mal in der Geschichte des real existierenden Sozialismus die Verhandlungsfähigkeit opponierender Gruppen anerkannt. Ausgerechnet das alte (wenn auch leicht veränderte) marxistische Motto: „Proletarier aller Betriebe, vereinigt euch!“⁸ zwang also die Partei, die stets vorgab, im Namen der Arbeiter zu regieren, sich tatsächlich ihren Forderungen zu stellen und Zugeständnisse zu machen. Das, was alle bis dato für unmöglich gehalten hatten, wurde wahr.

Auch wenn General Wojciech Jaruzelski 16 Monate später in der Nacht vom 12. auf den 13. Dezember 1981 das Kriegsrecht mit der Begründung,

6 An dieser Stelle sei besonders auf die Unruhen von 1956, 1970 und 1976 verwiesen. Einen Überblick zu diesen Ereignissen bietet u.a. Davies, Norman: *Im Herzen Europas. Geschichte Polens*. München 2002.

7 Die 21 Postulate in deutscher Übersetzung sind nachzulesen bei Kühn, Hartmut: *Das Jahrzehnt der Solidarność. Die politische Geschichte Polens 1980-1990*. Berlin 1999, S. 29-31. Hier findet sich auch eine Zusammenfassung des Streikverlaufs.

8 Siehe das Foto mit dem Spruch im Bildband *Oni tworzyli Solidarność* des Fotografen Zbigniew Trybek. Gdańsk 2000, S. 81.

damit eine militärische Intervention der Sowjetunion verhindern zu können, über Polen verhängte, in diesem Zusammenhang die Gewerkschaft Solidarność verbot sowie alle Danziger Zugeständnisse zunichte machte, ließen sich die vielen opponierend Denkenden nach der Erfahrung der Augusttage 1980 nicht entmutigen. Immer wieder setzten sie – trotz gewaltsamer Repressionen – Zeichen ihres Protestes und ihres Unmuts in Form von Demonstrationen, Streiks und Kundgebungen, aber auch verbotenen Gedenkfeierlichkeiten und Happenings fort, die Menschenmassen anlockten und so einen kollektiven Ausdruck von Unzufriedenheit und den Wunsch nach Veränderung formulierten und demonstrierten.

Mit ihrem solidarischen und von Anfang an friedlich konzipierten Streik setzten die Streikenden im August 1980 nicht nur die polnische Regierung unter Druck, sondern brachten durch das Betreten der politischen Bühne auch eine Entwicklung in Gang, die nach und nach sowohl Polen als auch andere Satellitenstaaten der Sowjetunion politisch verändern und 1989 in die friedliche Revolution münden sollte. Die unmittelbare Vorgeschichte der Ereignisse der Jahre 1989/90 in Europa begann also im Dezennium zuvor in Polen, als einige wenige Arbeiter ihre Kollegen und Kolleginnen aufgefordert hatten, sich für die Belange der Anna Walentynowicz einzusetzen. Ivan und Balazs Szelenyi bezeichnen das Land daher, neben Ungarn, als eine Saatbettgesellschaft⁹ des Zusammenbruchsprozesses des sozialistischen Systems.⁹ Dieser Prozess soll nun näher unter die Lupe genommen und in das Vorhaben dieser Arbeit integriert werden.

DER POLITISCHE UMBRUCH IN POLEN UND DIE DIMENSION DES THEATRALEN

Der Zusammenbruch sozialistischer Gesellschaften stellt das Ergebnis eines komplexen Zusammenwirkens verschiedener Faktoren dar. Diesen auf nur einen Erklärungsansatz zu reduzieren, wäre zweifellos problematisch und unangemessen. Gesellschaftlicher Wandel, so auch die berühmte These Max Webers, vollzieht sich immer in einer Vielzahl von Faktoren – kultu-

9 Schelényi, Ivan und Balazs Schelényi: Why Socialism Failed: Toward a Theory of System Breakdown – Causes of Disintegration of East European State Socialism. In: *Theory and Society* 23/1994, S. 211-231, 228.

uellen, politischen, ökonomischen, exogenen und endogenen –, die erst in ihrer Gesamtheit den Wandel bewirken.¹⁰ In Polen waren zweifellos die wirtschaftlichen Umstände von entscheidender Bedeutung. Die Explosion der Ölpreise Mitte der 1970er Jahre führte zu Produktionskostensteigerungen und abnehmender Wettbewerbsfähigkeit osteuropäischer Produkte auf dem Weltmarkt. Polen gehörte zu den Ländern, die aufgrund dieser Entwicklung hohe Kredite aufnehmen mussten, wodurch es in Schuldenabhängigkeit geriet. Dem Land gelang es zudem nicht, mit den Bedingungen der Weltmarktkonkurrenz mitzuhalten; es verpasste die so genannte „dritte industrielle Revolution“, was zur Folge hatte, dass die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des Landes zunehmend sank. Hinzu können auch die Schwierigkeiten der Planwirtschaft addiert werden, die es auf lange Sicht nicht mehr erlaubten, eine gerechte Versorgung mit Grundnahrungsmitteln zu garantieren.¹¹ Dies führte schließlich, wie eingangs thematisiert, zu gesellschaftlicher Unzufriedenheit, zu Streiks und zu Massenprotesten.

Michail Gorbatschow stellt einen wichtigen exogenen politischen Faktor dar. Es ist allerdings eine Vereinfachung, den Zusammenbruch des Sozialismus nur Gorbatschow und seinen Reformen zuzusprechen. Der Zerfall des Systems begann bereits noch bevor Gorbatschow 1985 an die Macht kam. In mancher Hinsicht folgte der Nachfolger Konstantin Tschernenkos den Reformszenarien, die in Polen und Ungarn bereits ausgearbeitet worden waren.¹² Auch Ilko-Sascha Kowalcuk betont, dass Gorbatschow „die letzte Antwort auf die von Polen ausgehende gesellschaftliche Emanzipationsbewegung im Ostblock und die tiefe Krise in der UdSSR und dem gesamten Imperium“¹³ darstellte. Seine Reformen – *Perestroika* und *Glasnost* –, die er in seiner Innen- und Außenpolitik begann, hatten jedoch entscheidenden Einfluss auf die Dynamik der Liberalisierung in Polen und verstärkten die bereits existierende Legitimationskrise innerhalb der politischen Eliten. Als Jaruzelski 1981 den Kriegszustand einföhrte, konnte er dies noch als eine Alternative zum militärischen Angriff der Sowjetunion

10 Vgl. hierzu Ettrich, Frank: *Die andere Moderne. Soziologische Nachrufe auf den Staatssozialismus*. Berlin 2005, S. 155f.

11 Vgl. ebd. S. 167.

12 Vgl. Schelényi und Schelényi 1994, S. 226.

13 Kowalcuk, Ilko-Sacha: *Endspiel. Die Revolution von 1989 in der DDR*. Bonn 2009, S. 14.

begründen; seit Gorbatschow war eine solche Erklärung nicht mehr plausibel.¹⁴

Innerhalb der politischen Eliten Polens entwickelte sich bereits seit dem Tode Stalins zunehmend eine innere Differenz. Entgegen den Anhängern des alten totalitären und paternalistischen Systems formierten sich Reformen gegenüber aufgeschlossene Parteigenossen. Der Konflikt innerhalb dieser beiden Parteien, insbesondere seit den Liberalisierungen Gorbatschows, ermöglichte schließlich neue politische Freiräume und schuf die Möglichkeit für die Entwicklung autonomer und politischer Aktivitäten von Nicht-Eliten und Gegeneliten. Frank Ettrich fasst diese herrschaftssoziologische Dynamik, die er nicht nur im polnischen Fall bemerkt, sondern als ein Merkmal aller sozialistischen Gesellschaften konstituiert, folgendermaßen zusammen:

Die Zusammenbruchsdynamik staatssozialistischer Gesellschaften beinhaltete herrschaftssoziologisch zwei grundlegende Wandlungsprozesse: den wachsenden Verlust der Fähigkeit des Parteistaates, bei den eigenen Funktionären Legitimitätsgläubigen, Gehorsam und Disziplin durchsetzen zu können, und den Niedergang der Fähigkeit der Funktionäre des Parteistaates, von der machtunterworfenen Bevölkerung in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens Motivation und Disziplin beim schon lange zu Phrasen degenerierten ‚sozialistischen Aufbau‘ zu verlangen.¹⁵

Eine herausragende Rolle für den politischen Umbruch Polens spielte in diesem Zusammenhang, wie bereits unter „Es begann in Polen ...“ dargestellt, das Engagement von opponierenden Kräften, die sich verstärkt seit den 1970er Jahren in diversen Zirkeln formierten, und seit 1980 gemeinsam unter dem Dach der Solidarność in unterschiedlicher Art und Weise agierten. Neben der Tätigkeit der über die Grenzen Polens hinaus berühmt gewordenen Gewerkschaftsbewegung finden sich aber auch zahlreiche, in der bisherigen Forschungsliteratur kaum gewürdigte, Aktivitäten anderer kleinerer und unabhängiger Gruppierungen, wie z.B. die Aktionen der Kämpfenden Jugend (pl. Młodzież Walcząca), der Aktivisten von Freiheit und Frieden (pl. Wolność i Pokój), aber auch der Happening-Bewegung Orange Alternative (pl. Pomarańczowa Alternatywa). Das gemeinsame Ziel dieser

14 Vgl. Ettrich 2005, S. 168.

15 Ebd., S. 178.

opponierenden Kräfte bestand darin, in der von der Partei dominierten Öffentlichkeit, in der Kritik an den herrschenden Verhältnissen unerwünscht war, Möglichkeiten zu finden und Freiräume auszuloten, diese trotzdem auszuüben und hierdurch eine Gegenöffentlichkeit herzustellen, womit sie sich im Sinne des französischen Philosophen Jacques Rancière als politisches Subjekt¹⁶ der Partei gegenüber positionieren und Veränderungen einfordern konnten. Dies geschah zunächst seit Mitte der 1970er Jahre in Form von kleinen Publikationen im Untergrund und der Kolportage von Flugblättern sowie seit den 1980er Jahren vermehrt in Form von Streiks, Demonstrationen, Manifestationen, aber auch Gottesdiensten und Happenings. Während die Publikationsaktivität zu Beginn vorwiegend die Schicht der Intellektuellen erfasste und die breite Bevölkerung kaum berührte, begannen die Formen gemeinsamer Aktionen im öffentlichen Raum eine größere Wirkung sowohl nach innen als auch nach außen auszuüben. Sie ermöglichten den an ihnen beteiligten Akteuren, ihre Kritik und ihre Forderungen in der Öffentlichkeit zu äußern und damit als politisches Subjekt von den Mächthabern wahrgenommen zu werden.

In der Forschung zum politischen Umbruch in Polen wird zwar immer wieder die Bedeutung solcher öffentlichen Auftritte der Opposition betont,¹⁷ deren systematische Analyse ist bis heute jedoch ausgeblieben. In meiner Arbeit möchte ich aus diesem Grund hier anknüpfen und eine Analyse des öffentlichen Protests und seiner Erscheinungsformen in den Jahren 1980 bis 1989 vornehmen, die ich in Anlehnung an Hartmut Kühn als „Jahrzehnt der Solidarność“¹⁸ bezeichne. Leitend hierfür ist die Feststellung, dass diese Proteste gerade aufgrund ihres hohen Grades an Theatralität eine Gegenöffentlichkeit zu erzeugen vermochten und, durch diese Art der Mobilisierung von Massen und Herausbildung einer Identität als zuvor nicht anerkanntes politisches Subjekt, einen wichtigen Beitrag zur politischen Transformation des Landes leisteten.

Eine theatrale Dimension ist der Zeit der Herausbildung der Solidarność bereits von dem polnischen Theaterwissenschaftler Kazimierz Braun in seinem Buch *Teatr Polski 1939-1989* attestiert worden:

16 Mehr hierzu unter „Subjektivierung als ‚Anteil der Anteillosen‘“.

17 Siehe hierzu v.a. Paczkowski, Andrzej: *Strajki, bunty, manifestacje jako „polska droga“ przez socjalizm*. Poznań 2003.

18 Kühn 1999.

Das große Theater in den 16 Monaten der Solidarność war kein Theater ästhetischer Erlebnisse, es fand nicht in Form szenischer Aufführungen statt und wurde nicht in Theaterhäusern gespielt. Das Theater fand auf den Straßen statt, auf öffentlichen Plätzen, in Fabrikhallen und überall dort, wo Gebäude kommunistischer Machthaber okkupiert wurden; es ereignete sich auf Streiks, Demonstrationen, Versammlungen, Kundgebungen, Massenmessen, Verhandlungen zwischen Regierungskommissionen und Arbeitern, Bauern, Studenten, Künstlern. [...] Auf den Toren der Fabriken wurden Nationalfahnen aufgehängt, Portraits von Papst Johannes Paul II und Bilder der Mutter Gottes von Tschenstochau. An Orten des nationalen Gedenkens wurden Kränze und Blumen niedergelegt, Kerzen angezündet. [...] Die Protagonisten der Spektakel waren die beliebten Anführer der Opposition und die verhassten Bonzen des Kommunismus, charismatische Kapläne und junge [...] Aktivisten der Solidarność.¹⁹

Braun betont in dieser Passage, dass das Theater der Jahre 1980 und 1981 sich nicht durch Inszenierungen auf polnischen Bühnen auszeichnete, sondern durch das, was sich auf öffentlichen Plätzen in der Gesellschaft dieser Zeit ereignete. Doch eine Analyse und theoretische Begründung dieser Aussage bleibt bei ihm aus. Zudem muss an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass nicht nur in dem von Braun postulierten Zeitraum ein theatrales Charakter auszumachen ist. Die Möglichkeit, theatrales Verhalten einzusetzen, um bestimmte Standpunkte zu äußern, ist auch in der Zeit seit der Einführung des Kriegszustands im Dezember 1981 zu konstatieren. Die Proteste nach 1981 nehmen zwar, im Unterschied zu der Zeit davor, eine veränderte Erscheinungsform an, knüpfen jedoch auch an einzelne Elemente der Proteste der legalen Solidarność-Phase an und sind für den Umbruch von großer Bedeutung.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dieser Arbeit die bereits genannten und allgemein anerkannten Faktoren des politischen Umbruchs in Polen um einen weiteren entscheidenden Aspekt erweitert werden sollen, nämlich den der theatralen Dimension des öffentlichen Protestes, der neben den bereits genannten wirtschaftlichen und politischen Faktoren als ein konstitutives Element des politischen Umbruchs in Polen gesehen werden muss. Das Anliegen dieser Untersuchung ist es also, die mit dem politischen Umbruch in Polen in Verbindung stehenden öffentlichen zivilgesell-

19 Braun, Kazimierz: *Teatr Polski 1939-1989*. Warszawa 1994, S. 189.

schaftlichen Initiativen unter dem Aspekt der Theatralität zu analysieren. Um dieses Ziel einlösen zu können, wird meine Arbeit zwei Leitfragen folgen: 1. Welche theatralen Möglichkeiten wurden seitens opponierender Kräfte genutzt, um ihre Belange und ihren Protest im Raum der Öffentlichkeit sicht- und sagbar zu machen?²⁰ 2. Welche Mechanismen wurden hierbei von den Machthabern der PZPR eingesetzt, um der Opposition die Partizipation am Raum des Öffentlichen zu erschweren?

Was in dieser Arbeit unter dem Begriff des Theatralen verstanden wird und wie eine Analyse gesellschaftlicher Proteste im öffentlichen Raum unter diesem Aspekt fruchtbar genutzt werden kann, soll im Folgenden erläutert werden.

DAS THEATRALE

Dass Politik über eine theatrale Seite verfügt, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Seit jeher nutzen politisch handelnde Akteure die Möglichkeit eines öffentlichen Auftritts, um das Programm ihrer politischen Aktivitäten zu konkretisieren, um Zustimmung für das eigene Programm zu bekommen oder um sich selbst und ihre Herrschaft darzustellen.²¹ Trotzdem fällt auf, dass der Begriff des Theatralen in Bezug auf Politik – vorwiegend in sozialwissenschaftlichen Arbeiten – mit einem bestimmten Konzept in Verbindung gebracht wird, und zwar dem des von der Literatur dominierten Kunsttheaters. Hier wird der Terminus Theater explizit mit einer Guckkastenbühne gleichgesetzt, auf der Schauspieler bestimmte ihnen zugewiesene Rollen eines Dramas vor einem vor ihnen sitzenden Publikum spielen. Gerne werden dabei Begriffe aus dem Theaterwortschatz wie Tragödie, Rolle, Maske oder Vorder- und Hinterbühne auf Bereiche des politischen Alltags übertragen, um das jeweilige Geschehen zu beschreiben und zu bewerten. Bei solchen Vergleichen fällt jedoch auf, dass überwiegend eine negative Konnotation des Begriffes Theater verwendet wird, verstanden als Täu-

20 Auf den Begriff der Öffentlichkeit sowie der Hör- und Sagbarkeit wird im Kapitel „Öffentlichkeit – Protest – Theatrales Handeln“ ausführlich eingegangen.

21 Vgl. Horn, Christian und Matthias Warstat: Politik als Aufführung. Zur Performativität politischer Ereignisse. In: Erika Fischer-Lichten et al. (Hg.): *Performativität und Ereignis*. Tübingen/Basel 2003, S. 395-417, 395.

schung, als Erzeugung des schönen Scheins, der ablenken soll von dem, was tatsächlich der Fall ist, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Politik als Theater [...] ereignet sich immer dann, wenn ein politischer oder Medienakteur A einem Publikum S ein X für ein U vormacht und sich dabei der Inszenierungsmittel des Theaters bedient. Dieses Theater kennzeichnet [...] das verschwiegene Als-ob.²²

Eine solche Betrachtungsweise fällt z.B. in der Auseinandersetzung mit der Theatralität von Politik totalitärer Herrschaftssysteme auf, wie sie während des Nationalsozialismus in Deutschland oder während des kommunistischen Regimes der Sowjetunion zur Geltung kam. Hier waren Massenfeiern, Aufmärsche und diverse andere Aufführungen an der Tagesordnung, bei welchen sich die NSDAP bzw. die jeweilige kommunistische Partei eines Landes imposant in Szene setzte, Menschenmassen im Sinne ihrer Propaganda zu manipulieren und von den eigentlichen Problemen abzulenken versuchte. Auch in Bezug auf die heutige Politikpraxis wird immer wieder eine pejorative Begriffsverwendung des Theatralen benutzt. So wird Politik vorgeworfen, sich durch inszenierte und symbolträchtige Auftritte Massenmedienwirksamkeit verschaffen zu wollen, dadurch Politik und ihren Gehalt zu vereinfachen und so bestimmte Inhalte zu verschleieren.²³ Trotzdem, auf diese scheinbar einfache Formel „Theater = Als-Ob“ lässt sich der Theaterbegriff nicht reduzieren. Hierfür erweisen sich Überlegungen aus der gegenwärtigen Theaterwissenschaft als hilfreich.

Die theaterwissenschaftliche Forschung unterscheidet zwischen einem engen und einem weiten Theaterverständnis. So gelten als Theater im engeren Sinn die Kunstform Theater und alle mit ihr verbundenen Traditionen, Institutionen, Elemente und Funktionen. Im Münchner Residenztheater beispielsweise wird der Zuschauer mit dem engen Theaterbegriff konfrontiert, wenn er Schauspielern bei der Darbietung einer Tragödie von Shakespeare oder Goethe zusieht. Theatrales Verhalten finden wir allerdings auch au-

22 Meyer, Thomas und Martina Kampmann: *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*. Berlin 1998, S. 9.

23 Einen Überblick zu Überlegungen dieser Art bietet Münkler, Herfried: Die Theatralisierung der Politik. In: Josef Frücht und Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M. 2001, S. 144-163.

ßerhalb eines künstlerischen Kontextes, also beispielsweise in einem ökonomischen, sozialen oder politischen Rahmen u.a. in Form von Streiks, Ritualen oder Sportveranstaltungen. In diesem Zusammenhang spricht die heutige Theaterwissenschaft von einem erweiterten Theaterbegriff.²⁴ Dennoch lässt sich auch innerhalb des Faches eine unzureichende Auseinandersetzung mit „Politik und Theater“ konstatieren.

Es fällt auf, dass dieses Paar – trotz der weit verbreiteten Ansicht, dass auch außerhalb des künstlerischen Kontextes theatrales Handeln ausgeübt wird – vorwiegend auf der künstlerischen Ebene von Dramen und ihren Inszenierungen sowie Performances verhandelt wird, wobei die Frage, inwiefern ein bestimmtes Werk politisch sei, immer wieder im Vordergrund der Analyse steht. So dominieren in letzter Zeit Publikationen mit Titeln wie *The Politics of New Media Theatre*²⁵, *Politisches Theater nach 1950*²⁶ oder *Politisch Theater Machen*²⁷ den Diskurs.

Die umgekehrte Frage, inwiefern ein bestimmtes politisches Ereignis theatrical sei, wird nur selten untersucht und in den wenigen hierzu vorhandenen Arbeiten lassen sich Defizite beobachten: Das Augenmerk wird vorwiegend allgemein auf Auftritte derjenigen gelenkt, die das politische Geschehen per se in der Öffentlichkeit beherrschen, wie z.B. Könige, Diktatoren oder Politiker, und die sich sowie ihre politische Linie durch bestimmte Inszenierungsstrategien im Raum des Öffentlichen repräsentieren. Hierbei dominiert die Auseinandersetzung mit höfischen Repräsentationsformen absolutistischer Herrscher.²⁸ Zudem fällt auf, dass insbesondere bei der Be trachtung heutiger Auftritte von Politikern lediglich ihre mediale Präsenz in den Fokus der Untersuchung rückt, wie das z.B. in Christoph Scheurles *Die*

24 Vgl. hierzu Kolesch, Doris: Politik als Theater: Plädoyer für ein ungeliebtes Paar. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. 42/2008, S. 35-40, S. 35f.

25 Giannachi, Gabriella: *The Politics of New Media Theatre*. London 2009.

26 Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Wien 2010.

27 Deck, Jan und Angelika Sieburg (Hg.): *Politisch Theater Machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2011.

28 So z.B. Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*. Frankfurt a. M. 2006 oder Horn, Christian: *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*. Tübingen/Basel 2004.

*deutschen Kanzler im Fernsehen. Theatrale Darstellungsstrategien von Politikern im Schlüsselmedium der Nachkriegsgeschichte*²⁹ deutlich wird.

Bei den wenigen Untersuchungen, die sich auch Gegenkulturen widmen, wird dagegen vornehmlich die ästhetische Ebene fokussiert. Matthias Warstat untersucht beispielsweise in seinem Buch *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur von Arbeiterbewegungen 1918-33* vorwiegend den Akteurskörper und sein Erscheinen, die Frage nach der hierbei generierten Bedeutungen bleibt bei ihm aus. So schreibt er: „Was ein Fest zur Aufführung macht, sind nicht primär seine Bedeutungen.“³⁰ Will man aber der Analyse eines politischen Ereignisses als Aufführung gerecht werden, so genügt es nicht, lediglich nach dem leiblichen Handlungsvollzug des Akteurs zu fragen, auch die Bedeutungen, die mit diesem verbunden sind und durch diesen ausgestellt werden, müssen unter die Lupe genommen werden, um auch die inhaltliche Seite der Aufführung zu erfassen. Ein weiterer Kritikpunkt an Publikationen, die sich mit Gegenkulturen beschäftigen, ist die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Zuschauer, der den untersuchten Aufführungen beiwohnt, sowie seiner Reaktionen auf die Repräsentationsansprüche der Politiker oder die Handlungsvollzüge von Protestierenden, die ihn wiederum zu einem Akteur machen können. Doch auch diese sollten bei einer Untersuchung des Theatralen von politischen Aufführungen in Betracht gezogen werden.

Um eine einseitige Betrachtungsweise zu vermeiden und das Theatrale als einen gesellschaftskonstituierenden Faktor herauszuarbeiten, werde ich das Changieren zwischen den beiden in der Theaterwissenschaft kursierenden Theaterbegriffen und ihrer hierarchischen Anordnung von eng und erweitert aufbrechen und in meiner Arbeit allgemein vom theatralen Charakter sprechen, welcher beiden Termini eigen ist. Diesen verstehe ich aufgrund der etymologischen Herkunft des Wortes und seines historischen Ursprungs als hervorgehobenes Handeln und das Wahrnehmen von diesem. Eine solche Betrachtungsweise ermöglicht es mir, wie sich herausstellen wird, Protesthandlungen als Aufführungen in ihrem historischen Kontext zu

29 Siehe hierzu Scheurle, Christoph: *Die deutschen Kanzler im Fernsehen. Theatrale Darstellungsstrategien von Politikern im Schlüsselmedium der Nachkriegsgeschichte*. Bielefeld 2009.

30 Warstat, Matthias: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*. Tübingen/Basel 2005, S. 23.

analysieren, wobei sowohl das Verhalten einzelner als auch Aktionen von Gruppen herausgearbeitet werden, und die diesen Aktivitäten beiwohnenden Formen von Materialität und Generierung von Inhalten als auch die Funktion des Zuschauers Berücksichtigung finden. Um dieses Vorgehen nachvollziehbar zu machen, erscheint es mir wichtig, den Begriff des Theatralen und wie er in dieser Arbeit verwendet wird, genauer unter die Lupe zu nehmen.

Der Terminus des Theatralen leitet sich ab von dem griechischen Wort *théa*³¹, was mit *Schau* übersetzt werden kann. In der griechischen Antike schickten die Städte einander Gesandte, die im *théatron* – einer Anlage mit aufgestellten Sitzreihen, die als Versammlungsort diente – der *théa*, der Schau, beiwohnten. Sie wurden *theoroi*, die Wahrer der Schau, und ihre Tätigkeit *theoria* genannt.³² Der Begriff der Theorie kommt also aus der Festkultur der Antike. Sie ist das systematische Beobachten der Dinge der Welt und ihr erkennendes und erklärendes Beschreiben.³³ Die *théa* umfasste kultische Handlungen und sportliche Wettkämpfe wie auch Volksversammlungen, Tänze, chorische Gesänge und Tragödienwettbewerbe. In all diesen Fällen bedeutete es, dass sich eine kleinere Gruppe von Agierenden einer größeren von Zuschauenden in einer bestimmten Art und Weise an einem bestimmten Ort, an dem alle versammelt waren, präsentierte. Die Schauen der griechischen Antike dienten nicht nur der Erheiterung des Volkes und seiner Ablenkung von alltäglichen Sorgen, sondern waren auch Akte der Selbstdarstellung der Polis. So ließ sich Athen im 5. Jahrhundert v. Chr. beispielsweise die Beiträge der Bundesgenossen in die Orchestra bringen und Kriegswaisen, für die es finanziell sorgte, in einem feierlichen

31 Zur Etymologie des Wortes siehe Hjalmar Frisk (Hg.): *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1960, S. 656f.

32 Vgl. Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt „Theatergeschichte“. In: Ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998, S. 66-81, 68f.; Burkert, Walter: Die antike Stadt als Festgemeinschaft. In: Paul Hugger (Hg.): *Stadt und Fest. Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Stadtkultur*. Stuttgart 1987, S. 25-44, 29f.

33 Zum Begriff Theorie siehe König, Gert: Theorie. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10. Darmstadt 1998, S. 1128-1154.

Zug ins Théatron einmarschieren. Auf diese Weise konnte die Stadt sowohl den Gesandten aus anderen Städten als auch den Bürgern Athens nicht nur den Ertrag ihrer Herrschaft, sondern auch ihre Fürsorge für die Bürger demonstrieren.³⁴

Der Terminus des Theatralen ist somit von seinem Ursprung her ein besonders offener und weit reichender Begriff, der eng mit den Tätigkeiten des Zeigens und des Sehens verbunden ist. Diese Breite behielt seine Verwendung bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Theater jeden erhöhten Ort von Demonstration und Ostentation bezeichnete, also einen Ort, auf dem sich etwas des Zeigens und des Sehens Würdiges ereignete. So stand *theatrum* sowohl für eine Hinrichtungsstätte als auch für das Podest eines Mimen.³⁵ Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff Theater eingeschränkt und auf Aufführungen von Dramen, also auf das Kunstmuseum, reduziert. Doch dieses basiert ebenfalls, auch wenn ihm ein literarischer Text zugrunde liegt, auf denselben Elementen wie Darbietungen ohne literarische Textbasis, nämlich den Elementen des Zeigens und des Gesehen-Werdens. Dabei kann die bewusste Hervorhebung von Stimme, Körper und die mit diesen agierende Materialität, die sowohl im Kunstmuseum als auch in theatricalen Handlungen außerhalb der Kunstgattung Verwendung findet, als konstituierende Eigenschaft des Theatralen gesehen werden. So betont auch Andreas Kotte, dass theatrales Handeln im Unterschied zu einem nicht theatricalen zunächst solches in einem Sozialprozess hervorgehobenes Handeln sei. Die Hervorhebung kann dabei verschiedene Formen annehmen, wobei mehrere auch gleichzeitig vorkommen können. So führt Kotte hierzu vier Beispiele hervorgehobenen und somit theatricalen Handelns an:

Das kann a) direkt geschehen, wenn zum Beispiel ein Passant auf einer stark frequentierten Einkaufsstraße auf Händen läuft. Oder b), der Akteur erregt mittels seiner Stimme (bzw. anderweitig auditiv) Aufmerksamkeit, wie es früher die Markt-

34 Vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München 1988, S. 68f.

35 Vgl. Kotte, Andreas: Theaterbegriffe. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 337-344, 338. Siehe auch Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen 2010, S. 7.

schreier und Quacksalber zu tun pflegten. Außerdem können die Bewegungsabläufe c) örtlich hervorgehoben sein, etwa die des Seiltänzers durch das Seil oder die des Schauspielers durch die Bühne. Und natürlich können d) dingliche Attribute – außergewöhnliche Kleidungsstücke zum Beispiel – dieselbe Funktion erfüllen.³⁶

Ein so verstandenes theatrales Handeln ist also immer ein bewusstes Zeigen, welches vom Akteur vollzogen wird, um von jemand anderem wahrgenommen zu werden. Dieses ist aber niemals nur die bewusste, hervorgehobene Aktion eines einzelnen oder einer Gruppe, sondern stets eine Interaktion, bei der es zugleich eines Handelnden und eines ihm dabei Zuschauenden, eines seine Aktionen Wahrnehmenden bedarf. Denn wenn ein Seiltänzer seine Kunststücke vollführt oder ein Redner seine Rede zum Besten gibt und keinen Zuschauer findet, der ihm bei dieser Aktion zusieht, so ist die Situation nicht vollständig und kann dadurch nicht als theatral bezeichnet werden.

Der hier vorgestellten Definition folgend, schlage ich daher in Bezug auf meinen Untersuchungsgegenstand eine differenzierte Handhabung der Begrifflichkeiten vor: Unter dem Terminus Theater wird die Kunstform „Theater“ verstanden, bei welcher Schauspieler eine ihnen vorgegebene Rolle in einem vom Regisseur inszenierten Kontext vor einem Publikum verkörpern. Die von mir fokussierten Protestformen wie Streiks, Gedenkfeierlichkeiten oder Happenings entziehen sich diesem Bereich des Begriffes, verfügen aber dennoch über einen, beiden Formen gemeinsamen, theatralen Charakter, da sie als bewusst hervorgehobene Handlungen in Interaktion mit einer Gruppe von Zuschauern treten. Kurz zusammengefasst lässt sich also sagen, ein Protest ist kein Theater, verfügt aber dennoch über die Eigenschaft des Theatralen.

Unter Theatralität versteh ich folglich die Eigenschaft des Theatralen, welche sich aus der wechselnden Konstellation eines bewussten Handlungsvollzugs und seiner Wahrnehmung ergibt.³⁷ Dem zur Zeit sehr populä-

36 Kotte, Andreas: Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand. In: *Forum Modernes Theater* 13/1998, S. 117-132, 122.

37 Zu dem bereits oft diskutierten und unterschiedlich ausgeleuchteten Theatralitätsbegriff siehe Burns, Elizabeth: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. London 1972; Schramm, Helmar: Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von „Theater“. In: *Weimarer*

ren, jedoch auch einseitigen Theatralitätsmodell von Erika Fischer-Lichte, das sich aus der wechselseitigen Konstellation der Termini Aufführung, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung ergibt,³⁸ möchte ich das Konzept der Theatralität von Rudolf Münz entgegensetzen, das neben den von Fischer-Lichte erarbeiteten Merkmalen, obwohl er diese nicht explizit benennt, auch die gesellschaftskonstituierende Ebene aufgreift.³⁹ Dieses Theatralitätskonzept bezieht nicht nur – wie Fischer-Lichte – das singuläre theatrale Ereignis mit ein, sondern versucht dieses aus dem Wechselspiel unterschiedlicher Faktoren, die zeitgleich auftreten, zu überdenken. Diese Faktoren ergeben sich aus der Berücksichtigung folgender Typologisierung:

1. Nicht-Theater;
2. Theater = Kunst, Repräsentation;
3. „Theater“ = Alltag, Straße;
4. „Theater“ = „anderes Theater“, Anti-Theater [...].⁴⁰

„Theater“ fungiert bei Münz also als ein Kernbegriff, der qualitativ unterteilt wird, wobei einem jeden hier vorgestellten Typ das Theatrale anhaftet.⁴¹ Das jeweilige Verhältnis dieser grundsätzlich verschiedenen theatralen Faktoren kennzeichnet die Theatralität eines konkreten Zeit-Raums. Auf mein Arbeitsvorhaben übertragen bedeutet es, dass ich neben den Prostaufführungen ihre historischen Bedingungen sowie ihre Kooperation mit künstlerischen Formen betrachten und analysieren muss. So werden

Beiträge 2/1990, S. 223-239; Kotte 1998; Münz 1998, Fischer-Lichte, Erika: Theatralität als kulturelles Modell. In: Dies. et al (Hg.): *Theatralität als kulturelles Modell*. Tübingen/Basel 2004, S. 7-26; Schramm, Helmar: Theatralität. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 6. Stuttgart 2005, S. 48-73; Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 358-364.

38 Vgl. z.B. Fischer-Lichte 2004, S. 7-26.

39 Vgl. Münz 1998.

40 Ebd., S. 99.

41 Mehr zu den einzelnen Typen siehe Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich 2007, S. 317ff.

hier neben den ausgestellten Protesthandlungen im öffentlichen Raum („Alltag“, „Straße“), auch die vorherrschenden Zensurbestimmungen sowie andere Einschränkungen des öffentlichen Raumes („Nicht-Theater) berücksichtigt und die Frage danach gestellt, wie diese die vom mir untersuchten Handlungsakte in ihrem Vollzug beeinflussen. Daneben wird auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen den öffentlichen Protesten und den Elementen des Kunsttheaters sowie alternativen Kunstperformances („anderes Theater“) mitbedacht. Auf den ersten Blick scheinen diese beiden zuletzt genannten Formen, die aus dem Bereich der Kunst kommen, für eine Protestuntersuchung redundant. Bei genauerem Anschauen des Untersuchungsgegenstandes, also der Proteste der Zeit zwischen 1980 und 1989 in Polen, wird deutlich, dass auch diese Formen – sei es durch Auftritte der Schauspieler bei Streiks oder der Formierung von Kunstkollektiven – eine entscheidende Rolle bei der Formulierung von Protest spielen und aus diesem Grund analysiert werden müssen.

AUFFÜHRUNG UND QUELLEN

Wird im Kontext theaterwissenschaftlicher Überlegungen von Analyse gesprochen, so wird damit zumeist die Aufführungsanalyse in Betracht gezogen, ist doch die Aufführung der eigentliche Gegenstand des Faches.⁴² Unter Aufführung werden dabei entsprechend der bereits dargelegten Definition des Theatralen alle bewusst hervorgehobenen Darbietungen bezeichnet, die vor einem diese wahrnehmenden Publikum stattfinden.⁴³ Es erscheint jedoch wichtig, an dieser Stelle hervorzuheben, dass eine Aufführung nicht

42 Vgl. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 2008, S. 77.

43 Diese Sichtweise wird insbesondere seit der Einführung des Begriffes *cultural performance* von Milton Singer vertreten: „For the outsiders these can be conveniently taken as the most concrete observable units of the cultural structure, for each cultural performance has ‚a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance‘.“ In: Singer, Milton: Preface. In: Ders. (Hg.): *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia 1959, S. xiif.

gleichzusetzen ist mit der Inszenierung – wie dies immer wieder geschieht –, und dass es sogar notwendig erscheint, eine scharfe Trennung dieser beiden Begriffe vorzunehmen,⁴⁴ um Aufführungen angemessen analysieren und beschreiben zu können. So definiert beispielsweise Martin Seel, bei dem die Gleichsetzung des Begriffes sehr gut zu beobachten ist, Inszenierungen als „1. absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“⁴⁵ Dabei bezieht sich lediglich der erste Teil seiner Ausführung auf den Inszenierungsterminus, nämlich auf den absichtsvoll eingeleiteten Prozess. Denn eine Inszenierung ist der Vorgang der Planung, der Erprobung und Festlegung von Strategien der sichtbaren Hervorbringung von Korporalität und Materialität, wie sie in der Aufführung vollzogen werden soll. Es geht bei dem Vorgang der Inszenierung darum, auszuprobieren und zu beschließen, was wann und wo in einer Aufführung erscheinen soll. Eine Aufführung dagegen ist die Darbietung selbst, also das Erscheinen von körperlichen Aktionen und der mit ihr in Verbindung stehenden Gegenstände in einer bestimmten Anordnung zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort vor einem körperlich anwesenden Publikum; oder das, was Seel als einen ausgeführten sinnlichen Prozess bezeichnet, der vor einem Publikum dargeboten wird. Eine Aufführung ist also die von Zuschauern wahrgenommene Hervorbringung von Korporalität und Materialität, wie sie eine Inszenierung gedacht hat. Somit rücken in den Untersuchungsbereich einer Aufführung verbale und nonverbale Zeichen sowie die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis, seinem Akteur und dem Zuschauer bzw. Publikum.⁴⁶

Auch in dieser Arbeit sollen genau diese Aspekte in der Analyse berücksichtigt und folgende Fragen beantwortet werden: Welche Räume werden von den Akteuren für ihre Handlungen als Bühne etabliert? Wodurch zeichnet sich die Handlung der Akteure aus, d.h. welche verbalen und non-

44 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 14; vgl. auch Balme 2008, S. 87.

45 Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Josef Frücht und Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M. 2001, S. 48-61.

46 Vgl. Balme 2008, S. 87.

verbalen Zeichen⁴⁷ werden mittels Korporalität hervorgehoben und welche materiellen Zeichen, wie z.B. Symbole, in diese integriert? Welche Bedeutungen werden hierbei generiert? Wie ist das Verhältnis zwischen den Akteuren untereinander und wie das Verhältnis zwischen Akteur und Publikum gekennzeichnet?

Im Gegensatz zu Bildern, Texten oder Monumenten, die sich durch bleibende Dauer auszeichnen, existieren Aufführungen ausschließlich in der Gegenwart. In diesem Sinn ist jede Aufführung flüchtig und transitorisch; sie ist ein Ereignis.⁴⁸ Hier liegt auch die Besonderheit seiner Analyse. Während sich der Analysierende bei der Analyse eines Textes oder Bildes seiner unveränderbaren Materialität gewiss sein kann und aus diesem Grund immer wieder die Seiten eines Buches oder Dokumentes vor- und zurückblättern oder sich das von ihm betrachtete Bild aus unterschiedlichen Positionen anschauen kann, ist dies bei einer Aufführungsanalyse nicht möglich, wie Erika Fischer-Lichte konstatiert: „Wenn der Analysierende an einem Punkt im Verlauf der Aufführung innehalten will, um über spezifische Vorgänge [...] nachzudenken und auf diese Weise mit der Analyse zu beginnen, wird er nachfolgende Geschehnisse [...] verpassen.“⁴⁹ An dieser Aussage wird deutlich, dass der transitorische Charakter von Aufführungen seinen Betrachter vor besondere Herausforderungen stellt. Insbesondere dann, wenn es ihm nicht möglich ist, Aufführungen, die er der Analyse unterziehen möchte, live zu sehen, weil diese in der Vergangenheit stattgefunden haben. Bei der Betrachtung des in dieser Arbeit zu analysierenden Gegenstandes, also der öffentlichen Proteste wie Streiks, Demonstrationen, Manifestationen sowie Happenings, die aufgrund ihres theatralen Charakters als Aufführungen begriffen werden, wird dieses Problem deutlich. Sie alle haben in einem Zeitraum zwischen 1980 und 1989 stattgefunden und sind somit für eine Analyse nicht unmittelbar zugänglich. Aus diesem Grund können sie nur unter Rekurs auf Quellen unterschiedlicher Art rekonstruiert und analysiert werden.

47 Zu theatralen Zeichen allgemein siehe Fischer-Lichte 2010, S. 84.

48 Vgl. Sauter, Willmar: Introducing the theatrical event. In: Vicky Ann Cremona (Hg.): *Theatrical Events. Borders. Dynamics. Frames*. Amsterdam/New York 2004, S. 3-14, 11.

49 Fischer-Lichte 2010, S. 72f.

Um meinem Untersuchungsgegenstand gerecht zu werden, wurde daher für die analytische Arbeit eine heterogene Quellenkollektion verwendet. Das Material wurde hierfür auf unterschiedlichen Feldern gesammelt: Die Basis meiner Analysen bilden Quellen, die ich in verschiedenen polnischen Archiven zusammentragen konnte. Hierzu gehören insbesondere die Archive des Instituts des Nationalen Gedenkens (pl. Instytut Pamięci Narodowej, kurz IPN) in Danzig und Breslau, in denen ich auf schriftliche, visuelle und auditive Unterlagen des polnischen Staatssicherheitsdienstes dieser Städte zugreifen konnte, die eine sehr wichtige, wenn auch unfreiwillige Quelle der Aufführungsdokumentation darstellen und darüberhinaus einen wichtigen Einblick in Überwachungs- und Manövermechanismen bieten. Im Hinblick auf den hier fokussierten Aspekt der Theatralität wurden die für diese Arbeit relevanten Akten zum Danziger Auguststreik, zu Demonstrationen und Gedenkfeierlichkeiten der Opposition im Zeitraum 1980 bis 1989, zu Gottesdiensten für die Nation, zu Protestaktionen der kämpfenden Jugend sowie Freiheit und Frieden und zur Happening-Bewegung Orange Alternative ausgewertet. Zu der letzteren wurde auch die Dokumentensammlung des Archivs der Ossoliński Nationalbibliothek (pl. Archiwum Zakładu im. Ossolińskich, kurz AZiO) in Breslau analysiert, die neben der Zeitschrift *Pomaranczowa Alternatywa*, auch Flugblätter der Bewegung und Zeitungsartikel zu ihren Happenings beinhaltet. Daneben wurden die Unterlagen des Archivs der Stiftung KARTA (pl. Ośrodek KARTA) in Warschau zu Analyse herangezogen, wo unterschiedliche Art von Dokumenten der Opposition (Protokolle, Tagebucheinträge, Briefe, Zeitungsartikel inoffizieller Blätter, Lieder, Fotos etc.) aufbewahrt werden, und deren Ergebnisse insbesondere in das Kapitel „Die ersten Protestformen“ eingeflossen sind.⁵⁰

Neben Archivquellen wurde für diese Arbeit auch auf publizierte Quellen zurückgegriffen. Insbesondere sei hier auf die Dokumentation der Au-

50 An dieser Stelle sei angemerkt, dass in dieser Arbeit auch die von den aufgesuchten Archiven publizierten und thematisch gegliederten Quellen berücksichtigt wurden. Hierbei handelt es sich insbesonders um *Aparat Represji wobec księdza Jerzego Popiełuszki 1982-1984*. Hg. von Instytut Pamięci Narodowej. Warszawa 2009; *Karnawał z wyrokiem. Solidarność 1980-1981*. Hg. von Ośrodek KARTA. Warszawa 2005; *Tage der Solidarität*. Hg. von Stiftung KARTA-Zentrum. Warszawa 2005 sowie *Stan Wojenny. Ostatni Atak Systemu*. Hg. von Ośrodek KARTA. Warszawa 2006.

dioabschriften des Danziger Auguststreiks *Gdańsk. Sierpień '80. Rozmowy*⁵¹ verwiesen, in denen neben den Verhandlungsgesprächen des Überbetrieblichen Streikkomitees mit den Vertretenen der Regierung auch Predigten von Priester Jankowski dokumentiert sind, sowie auf die Sammlung der Predigten anlässlich der Gottesdienste für die Nation von Jerzy Popiełuszko *An das Volk. Predigten und Überlegungen 1982-1984*⁵² und *Kazania patriotyczne*⁵³. Um den Umgang der offiziellen Medien mit Protesten herauszuarbeiten, wurde eine Analyse von Zeitungsartikeln der *Trybuna Ludu* sowie der *Polityka* unternommen, deren Ergebnisse in das Kapitel „Der Auguststreik und die polnischen Massenmedien“ eingeflossen sind.

Einen weiteren wichtigen Teil stellen biographische Quellen dar, die zum einen in Form von Interviews mit den Zeitzeugen Krzysztof Wyszkowski, Zenon Kwoka, Andrzej Kołodziej sowie den Schauspielern Halina Winiarska und Jerzy Kiszkis, die an den jeweiligen von mir untersuchten Ereignissen als Akteure teilgenommen haben, generiert wurden. Das Ziel dieser mündlichen Befragung bestand darin, Hintergrundinformationen zu Inszenierungsstrategien zu erlangen, da diese bis dato in der von mir fokussierten Form nicht behandelt wurden. So wird beispielsweise der Auftritt der Schauspieler während der Streiks oder Gottesdienste in vielen Publikationen erwähnt, die Auswahl des aufgeführten Repertoires an Texten dagegen nicht berücksichtigt. So war es mir hier ein Anliegen, die Textauswahl zu eruieren und Hintergrundinformationen, Motive etc. zu diesem Ereignis zu recherchieren. Zum anderen wurden bereits publizierte Interviews mit Zeitzeugen, die eine tragende Rolle gespielt haben, der Analyse unterzogen. Hierbei handelt es sich insbesondere um Erinnerungsdokumente und Interviews mit polnischen Journalisten in *Kto tu wpuścił dziennikarzy*⁵⁴, um Interviews mit Aktivisten der Solidarność in *Portrety niedokończone. Rozmowy z twórcami „Solidarności“ 1980-1981*⁵⁵ und mit Sympathisanten

51 *Gdańsk. Sierpień '80. Rozmowy*. Hg. von Andrzej Drzycimski und Tadeusz Skutnik. Gdańsk 1990.

52 Popiełuszko, Jerzy: *An das Volk. Predigten und Überlegungen 1982-1984*. Hg. von Franciszek Blachnicki. Düsseldorf 1985.

53 Popiełuszko, Jerzy: *Kazania patriotyczne*. Paris 1984.

54 *Kto tu wpuścił dziennikarzy*. Hg. von Marek Miller. Warszawa 2005.

55 *Portrety niedokończone. Rozmowy z twórcami „Solidarności“ 1980-1981*. Hg. von Janinia Jankowska. Warszawa 2003.

und Akteuren der Orangen Alternative in *Wrocławskie zadymy*⁵⁶. Die Spezifität dieser Quellen von Zeitzeugen, deren zentraler Gegenstand in der subjektiven Erfahrung und den unterschiedlichen Verarbeitungsformen historischer Erlebnisse sowie den Veränderungen der Selbstdeutungen von Menschen in der Geschichte liegt, legt einen besonders vorsichtigen Umgang mit ihnen nahe.⁵⁷ Wo immer es mir möglich war, habe ich versucht, sie zu verifizieren, indem ich die Aussagen einerseits miteinander verglichen, andererseits in Bezug zu den anderen von mir behandelten Dokumenten gesetzt habe.

Abschließend sei angemerkt, dass alle deutschen Übersetzungen der in polnischer Sprache vorliegenden Quellen von mir angefertigt wurden und nicht extra in der Fußnote mit dem Hinweis auf den Übersetzer versehen werden. Bei literarischen und wissenschaftlichen Texten wurden bereits vorhandene Übertragungen ins Deutsche verwendet und werden so markiert; in Fällen von Texten, die noch nicht ins Deutsche übersetzt wurden, wurde das für diese Arbeit von mir nachgeholt, was ebenfalls nicht explizit in den Fußnoten vermerkt wird.

PROGRAMM-VORSCHAU

Bevor ich mit der eigentlichen Analyse beginne, sollen mit dem Kapitel „Öffentlichkeit – Protest – Theatrales Handeln“ weitere und für diese Arbeit zentrale Begriffe – *Öffentlichkeit* und *Protest* – eingeführt werden. Hierbei sollen Mechanismen der Entstehung und Unterdrückung von öffentlichen Freiräumen aus theoretischer Sicht betrachtet werden, die die Fragestellung nach den theatralen Möglichkeiten der Aushandlung von

56 Kenney, Padraig: *Wrocławskie zadymy*. Wrocław 2007.

57 Vgl. hierzu u.a. Leh, Almut und Lutz Niethammer (Hg.): Kritische Erfahrungsgeschichte und grenzüberschreitende Zusammenarbeit. *The Networks of Oral History*. Leverkusen 2007; Vorländer, Herwart (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen 1990; Obertreis, Julia und Anke Stephan (Hg.): *Erinnerungen nach der Wende: Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften. Remembering after the Fall of Communism. Oral History and (Post-)Socialist Societies*. Essen 2009; Tavris, Carol und Elliot Aronson: *Ich habe recht auch wenn ich mich irre*. München 2010.

Sicht- und Sagbarkeit im Raum der von der PZPR dominierten und kontrollierten Öffentlichkeit zwischen 1980 und 1989 theoretisch unterfüttern und das analytische Vorgehen ihrer Beantwortung näher erläutern.

Den Hauptteil der Arbeit, der der Chronologie des Zeitgeschehens von 1980 bis 1989 folgt, beginne ich mit dem Kapitel „Theatrale Strategien zur Öffentlichkeitserzeugung“. In diesem stelle ich zunächst die Funktionsmechanismen polnischer Massenmedien in der Ära des Kommunismus in Polen vor, um eine Grundlage für die anschließende Analyse der Rezeption der Auguststreiks 1980 in den Massenmedien zu haben. Anhand dessen soll ein Erklärungsansatz geliefert werden, wieso und auf welche Weise die Streikenden in Danzig schließlich auf theatrale Mittel, die im Anschluss daran untersucht werden, zurückgriffen, um eine Gegenöffentlichkeit zu erzeugen. Im Kapitel „Noch ist Polen nicht verloren ...“ möchte ich hingegen auf die inhaltliche Seite des Danziger Geschehens eingehen und die Frage beantworten, welche Ideen und Kerngedanken mittels Theatralität in die Öffentlichkeit transportiert wurden. Diese lassen sich in die unruhige Geschichte des Landes einordnen, welche durch die Dreiteilung im 19. Jahrhundert, den Zweiten Weltkrieg sowie die Einführung des Kommunismus sowjetischer Prägung gezeichnet war.

Da mit der Einführung des Kriegszustandes im Dezember 1981 der kollektive Einsatz des eigenen Körpers im öffentlichen Raum in Form von Streiks oder Demonstrationen zu gefährlich war, um Widerstand zu äußern, mussten andere Wege des Protestes beschritten werden, die sich vorwiegend auf die Räumlichkeiten der Kirche konzentrierten. Diese und mit ihnen das verbotene Gedenken wichtiger Ereignisse der polnischen Geschichte in Form von Gedenkfeierlichkeiten, werden im Kapitel „Vom Protest zum Ritual“ vorgestellt, wobei die Wiederkehr der beim Danziger Auguststreik etablierten Elemente sowie die mit ihnen verbundene Entwicklung von ritualisierten Formen des Protestes herausgearbeitet wird. Im letzten Kapitel des Hauptteils – „Das Durchbrechen des Ritualisierten: Die Orange Alternative oder der friedliche Aufstand der Zwerge“ – wird der Fokus auf das Happening gesetzt, welches seit der Mitte der 1980er Jahre von der Bewegung Orange Alternative als eine neue Protestform ins Leben gerufen wurde, die sich sowohl in Form als auch in Inhalten von den Protestformen distanzierte, welche von der Kirche und der Solidarność ausgegangen waren, und so für eine Wiederbelebung der Massenproteste sorgte.

Abschließend werden die Ergebnisse der Arbeit kurz zusammengefasst und ein Ausblick auf die Nützlichkeit von Aufführungsanalysen der Proteste im öffentlichen Raum gegeben.