Offen für geschlossene Gesellschaften

Pronaszkos und Syrkus' Simultantheater (1928/1929) der Synkrisen

David Krych

The concept of 'openness' is not value-neutral; historically and politically it functions as a contested term that always presupposes closure. This article analyses the paradoxical coexistence of openness and closure in Poland's historical avant-gardes through the Simultaneous Theatre developed by Andrzej Pronaszko and Helena and Szymon Syrkus in 1928/1929. Rather than interpreting avant-garde spatial concepts as acts of opening, the study proposes synkrisis as a productive state of mixture in which distinctions collapse. The rotating, multi-directional stage architecture of the Simultaneous Theatre, inspired by modern architecture, film, and mass media, embodies medial, life-philosophical, and environmental forms of synkrisis. By dissolving boundaries between theatre and everyday life, art and politics, utopia and dystopia, the project challenges dichotomous models of space and situates avant-garde theatre within the social and political transformations of interwar Europe.

Wir kommen nicht umhin, das Adjektiv ‚offen' als keinen wertneutralen Begriff betrachten zu können. Dessen Implikationen – insbesondere bei räumlichen Aspekten – erzeugen sowohl historisch als auch aktuell zutiefst moralisch-ethisch aufgeladene Bilder. Es ist ein politischer Kampfbegriff, der von jeglichen Lagern verwendet wird. Denken wir – nun aus einer bundesdeutschen Geschichtsschreibung heraus – zum einen an Günter Schabowskis (1925–2015) – hier paraphrasierte Äußerung – ‚Die Grenzen sind offen' vom 9. November 1989[1] und zum anderen an die von Rechtspopulist:innen zu gerne verwendete Formulierung knapp 26 Jahre später, „Der Tag, an dem Angela

1 Die besagte Aussage in einer retrospektiv geschichtsträchtigen Pressekonferenz basierte dabei auf einem gewissen Lapsus des SED-Funktioniärs Schabowski. Vgl. „Der ungeplante Mauerfall", in: https://www.deutschlandfunk.de/pressekonferenz-vor-30-jahren-der-ungeplante-mauerfall-100.html (9.1.2025).

David Krych: „Offen für geschlossene Gesellschaften. Pronaszkos und Syrkus' Simultantheater (1928/1929) der Synkrisen", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 93–98. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26177
(CC BY-SA 4.0)

Merkel die Grenzen öffnete“[2], so können wir daraus schier unzählige politische, kulturelle, soziale Schlüsse ziehen. Dabei ist einer von besonderer Relevanz: Das ‚Offene‘ hat, je nach politischer Haltung, einen utopischen oder dystopischen Charakter. Aber in beiden Fällen verweist das Offene auf das Geschlossene, entweder auf dessen Überwindung oder den Wunsch danach. Giorgio Agamben greift in seinem Werk über das Verhältnis von Mensch und Tier unter dem – für unsere Analysen sehr eingängigen – Titel *Das Offene* eben diese Denkfigur auf und beschreibt darin die Inklusion des Exklusiven.[3] Profan und plakativ mag nun solch eine Formulierung wirken, wie ‚Offen für geschlossene Gesellschaften‘ – was amüsanter Weise der Werbeslogan eines Wiener Cafés war –, sie impliziert aber beachtliche Konsequenzen, wenn wir uns der Frage nach den ‚offenen Räumen‘ in solch einem dichotomen Verhältnis stellen: 1. Ein formallogisches Konstrukt, das eben auf solch einer Dichotomie basiert, kann zu formallogischen korrekten Umkehrungen führen, d.h., das Offene kann formallogisch korrekt in seiner Bejahung verneint werden. Auf einer politischen Ebene kann dies zu ungemeinen Folgen führen, wie eben einer auf Demokratie gestützten Abschaffung der Demokratie; und 2. Weiters in dieser dichotomen Konzeption kann das Offene eben nur mit dem Geschlossenen gedacht werden, also die Inklusion schließt die Exklusion mit ein – und dies gilt gleichermaßen für gesellschaftliche, soziale und kulturelle Strukturen.

Insbesondere die historischen Avantgarden sind nun – sowohl durch ein *in actu* Selbst- als auch *ex post* Fremdverschulden – mit dem Begriff des Offenen so stark konnotiert, wie kaum eine andere künstlerische Bewegung. In gewisser Hinsicht ist dies eine nennenswerte und bisher kaum beachtete Absurdität und Paradoxie, wenn wir uns die politischen Umstände der Zwischenkriegszeit vor Augen führen: Während neue und viele Staatsgrenzen – mit expliziten Abspaltungsnarrativen behaftet – gezogen wurden und die exklusiven Nationalismen Europas einen weiteren Zenit überschreiten, wird der Begriff der Offenheit virulent. Insbesondere im Theater innerhalb der nach dem Ersten Weltkrieg neuen Nationalgrenzen wird der Moment des neu gegründeten Staates mit der Frage nach dem jeweils neuen nationalen Theater gestellt – als ob die Öffnung einer Schließung bedürfen würde. So trifft der Slawist Stefan Simonek auch hinsichtlich ästhetischer Aspekte das sehr passende Urteil über die Programmtexte der westslawischen historischen Avantgarden, dass diese eine „durchgehend zu beobachtende, paradoxe Gleichzeitigkeit von diskursiver Offenheit und Geschlossenheit zueinander“[4] vorweisen. Doch womöglich kann dieses scheinbar widersprechende

2 Vier Jahre nach den Ereignissen im September 2015 titelte die Bild-Zeitung in einem Post, das von Rechtspopulist:innen befeuerte Narrativ einer Grenzöffnung, obwohl die Grenzen sowohl innerhalb des EU- als auch Schengenraums nie geschlossen waren. Vgl. https://kurzlinks.de/bu4j (9.1.2025).

3 Vgl. Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übers. v. Davide Guriato, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.

4 Stefan Simonek: „Offenheit: Ein zentrales Diskursmoment in Programmschriften der westsla-

Phänomen von Offen- und Geschlossenheit ebenso auf eine andere Art beschrieben und begriffen werden, um auch eben den problembehafteten logischen Konsequenzen solcher Argumentationsfiguren zu entgehen.

Insbesondere die Raumkonzepte der historischen Avantgarden können hier einen Anstoß bieten, um eine bisher vernachlässigte Leseart vorzunehmen; und zwar konkret, wenn wir unseren Blick auf das in Polen durch Andrzej Pronaszko sowie Helena (1900–1982) und Szymon Syrkus (1893–1964) Simultantheater (*teatr symultaniczny*) von 1928/1929 richten. Inspiriert von Walter Gropius (1883–1969), Erwin Piscator (1893–1966), Le Corbusier (1887–1965) und Oskar Strand (1879–1935) arbeiteten Andrzej Pronaszko (1888–1961) und das Architektenehepaar Syrkus an einem neuen Theaterkonzept, das – anders als eine Fülle an nicht realisierten Raum-Bühnenideen der historischen Avantgarden – nicht nur auf dem Papier verblieb. Beachtlich ist aber dabei, und dies ist gleichermaßen ein typisch avantgardistisches Symptom, dass die architektonischen Überlegungen mit einer elaborierten Dichte an theoretischen Reflexionen einhergingen. Das Simultantheater sollte neue räumliche Möglichkeiten bieten: Das darin enthaltene Bühnenbild sollte auf zwei Ringen platziert werden, sodass es um einen feststehenden amphitheatral ausgerichteten Publikumsbereich drehbar gewesen wäre. Diese Bühnenkonstruktion hätte es ermöglicht, sich in mehrere Richtungen zu bewegen: kreisförmig, drehend und vertikal.[5] Die an dieses Raumkonzept angeschlossenen theoretischen Ideen geben Anlass dazu, dass wir hier weniger von einer Öffnung als vielmehr von einer vielfältigen Synkrise, also Vermischung auszugehen haben. Die von Peter Bürger vieldiskutierte und längst zum Kanon gehörende Arbeit *Theorie der Avantgarde* (1974) – auch wenn er die Vielfalt an mittelosteuropäischen Avantgarde-Bewegungen in seinen Überlegungen fast gänzlich ausspart[6] – legt nahe, eher von Synkrisen auszugehen, wenn er die treffende Beobachtung formuliert, dass die historischen Avantgarden die erste Bewegung waren, der alle künstlerischen Mittel so zur Verfügung standen wie keiner anderen Bewegung zuvor.[7] An diesen Gedanken anschließend wäre es wohl auch zu aussparend gedacht, wenn die historischen Avantgarden – und explizit jene in Polen – nur als bloßes ästhetisches Phänomen jenseits und fernab alltäglicher und politischer Wirklichkeiten zu betrachten. Mit einem Fokus auf das Simultantheater als synkretischer Raum werden dabei mitunter drei

wischen historischen Avantgarde", in: *Wiener Slavisches Jahrbuch*, 57/2011, hg. v. Balkankommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Universität Wien, 7–20, hier 7.

5 Vgl. „Teatr Symultaniczny – projekt niezrealizowany", https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-pronaszko-i-szymon-syrkus-teatr-symultaniczny?utm_source=chatgpt.com (28.5.2026).

6 An dieser Stelle gilt es auf die herausragenden Arbeiten der Forschungsplattform *reclaimed avant-garde* zu verweisen, die sich explizit mit den mittelosteuropäischen Avantgarden der Zwischenkriegszeit beschäftigten. In diesem Rahmen ist auch eine umfassende Anthologie erschienen. Vgl. (Hg.) Ewa Guderian-Czaplińska/Małgorzata Leyko: *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, Warszawa: Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.

7 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, 23.

Formen der Vermischung erkennbar: eine mediale, eine lebensphilosophische und eine umgebungsbezogene Synkrise.

Es steht außer Frage, dass die neuen Massenmedien des beginnenden 20. Jahrhunderts – wie Kino und Radio – einen nachhaltigen Einfluss auf die avantgardistischen Bewegungen hatten und diese auch in die Reflexionen über ein ‚neues' Theater einflossen. Dies gilt, wie Helena und Szymon Syrkus hervorheben, auch für das Simultantheater:

> Teatr ten uwzględniał szeroko nowoczesne wymogi jednoczesnej prezentacji rozmaitych przekrojów akcji dramatycznej – która to prezentacja jest wynikiem symultanizmu życia i która odpowiednik swój znajduje w nowoczesnej architekturze, w nowoczesnym filmie, fotografii itp.[8]

Die medialen Transformationen dieser Zeit stellten das Theater – sei es als Unterhaltungsmedium oder Ort einer gesellschaftlichen, sozialen, politischen Erziehung – vor enorme Herausforderungen. Tadeusz Peiper (1891–1969), einer der zentralen Figuren der polnischen Avantgarde-Bewegungen, formulierte den Konkurrenzkampf sehr pointiert und auch leicht kulturnihilistisch:

> A już potworne jest, ten nasz teatr ciągle wymaga ratunku z zewnątrz, że ażeby teatr mógł działać, trzeba zawsze innym sztukom związywać ręce. Czy nie rozumiecie, że jest rzeczą anormalną chcieć potrzymać życie teatru przez zadawanie śmierci kinu lub cyrkowi? Teatr albo jest potrzebą żywotną społeczeństwa, a wtedy nic go nie zastąpi, albo nie jest, a wtedy niech ginie![9]

Die Lösung für Pronaszko/Syrkus – aber auch in einer anderen Weise für Peiper – lag dabei, trotz der sonst stark verbreiteten Hierarchisierung kultureller Praktiken mittels Diskreditierung der neuen Medien,[10] nicht in einer

8 „Dieses Theater trägt den weitgehend modernen Anforderungen an die gleichzeitige Darstellung verschiedener Abschnitte der dramatischen Handlung Rechnung - eine Darstellung, die sich aus der Simultanität des Lebens ergibt, findet ihre Entsprechung in der modernen Architektur, dem modernen Film, der Fotografie usw." In: Helena Syrkus/Szymon Syrkus: „O teatrze symultanicznym", in: *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia*, hg. v. Stanisław Marczak-Oborski, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973, S. 214–224, hier 218/219, Übers. D. K.

9 „Und es ist ungeheuerlich, dass das unsrige Theater immer einer Rettung von außen bedarf, dass, damit es funktionieren kann, man anderen Künsten die Hände verbinden muss. Versteht ihr denn nicht, dass es eine anormale Sache ist, das Theater dadurch am Leben zu erhalten, indem man dem Kino und Zirkus den Tod auferlegt? Entweder ist das Theater eine Lebensnotwendigkeit der Gesellschaft, und damit ist es unersetzbar, oder es ist es nicht, und dann soll es sterben!" In: Tadeusz Peiper: „Cyrk", in: *Polska awangarda teatralna 1919–1939. Antologia*, hg. v. Dorota Fox/Dariusz Kosiński, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021, 93–99, hier 93, Übers. D. K.

10 Eines der markantesten Beispiele findet sich bei Jan Izydor Sztaudynger in seiner Arbeit über Figurentheater, in der er Film, Fotografie und Radio als „Konserven" bezeichnet. Vgl. David Krych: „Die zehnte Muse. Jan Sztaudyngers *Marionetki* (1938)", in: *Reihe Wissenschaft und Kunst*, hg. v. Sabine Coelsch-Foisner, Salzburg: Universitätsverlag, 2022, 139-158.

Konservierung des ‚ewigen Todespatienten' Theater, sondern eben in einer formalen, medialen Vermischung.

Trotz der sehr divergenten, polyphonen und auch oppositionellen Ausrichtungen der polnischen Theateravantgarden der Zwischenkriegszeit können wir zwei Momente der Übereinstimmung ausfindig machen: Zum einen waren die Vertreter:innen der polnischen Theateravantgarden in dem nach dem Ersten Weltkrieg (wieder) neugegründeten polnischen Staat auf der Suche nach einem neuen Nationaltheater. Zum anderen lehnten sie in ihrer Suche dezidiert alle den Naturalismus als Stilmittel für ihr neues Theater ab. Die wohl am meisten polarisierende Figur der polnischen Theateravantgarden, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Pseudonym Witkacy, 1885–1939) formulierte es bzgl. des Schauspiels folgendermaßen: „Ale jakże trudno jest dzisiejszemu aktorowi przezwyciężyć narowy realistycznej tresury i z odtwórcy stać się twórcą."[11] Und die Ablehnung des Naturalismus hat einen zutiefst lebensphilosophischen Hintergrund, wie wir es an den Überlegungen des Simultantheaters sehen können: „Ruch sceny staje się odpowiednikiem ruchu ŻYCIA – jednak odpowiednikiem, skomponowanym nie na sposób życia, ale na sposób teatru."[12] Kunst und Theater haben sich nicht mehr willenlos nach einer außertheatralen Alltagswirklichkeit zu richten, sondern die Alltagswirklichkeit ist selbst mit theatralen Mitteln durchzogen, sodass diese sich *vice versa* nach dem Theater, der Kunst auszurichten hat, wie es Stanisława Wysocka (1877–1941) in ihrem Beitrag über den „Aktor przyszłośc" („Akteur der Zukunft") so vehement fordert.[13]

Diese lebensphilosophische Synkrise des Theatralen scheint somit an die medialen, politischen und sozialen Transformationen der damaligen Zeit geknüpft zu sein. Es ist somit auch eine umgebungsbezogene Synkrise, die das Simultantheater für Pronaszko beinhaltet, die Theater gleichermaßen im Kontext seiner Zeit reflektiert:

> Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd. Nowych złudzeń [...]. Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładowaniem, jego wykładnikiem. [...] Teatr musi się stać maszyną burzącą równowagę. [...] Teatr musi wyjść na ulice, krzyczeć i gadać ze wszystkich stron. Z bramy, z dachu, z balkonu, z auta [...] Teatr

11 „Aber wie schwierig ist es für den Schauspieler von heute die Gewohnheiten der realistischen Dressur zu überwinden und vom Darsteller*Nachahmer [im Orig.: ‚odtwórcą'] zum Künstler*Schöpfer [im Orig.: ‚twórcą'] zu werden." In: Stanisław Ignacy Witkiewicz: „O artystycznej grze aktora", in: *Przegląd Wieczorny*, 4.6.1927, Nr. 127, Warszawa, 3, Übers. D. K.

12 „Die Bewegung der Szene wird zum Äquivalent der Bewegung des LEBENS [Hervorh. im Orig.] – jedoch ist das Äquivalent nicht für die Art des Lebens sondern für die des Theaters zusammengesetzt." In: Syrkus, Syrkus: „O teatrze symultanicznym", 222, Übers. D.K.

13 Vgl. Wysocka, Stanisława: „Aktor przyszłości", in: *Życie Teatru*, 17.09.1923, 1, Nr. 2, Warszawa, 9–10.

> nowy – to olbrzymia maszyna, w której ginie, jak na terenie Wielkiej Wojny, postać ludzka, ginie i znika z jego powierzchni.[14]

Die Vorstellung von Theater, die Pronaszko offenbart, ist jene, in der sowohl das Leben als auch Theater in eine unauflösbare Synthese fallen, in eine Synkrise, in der die Kategorien von offen und geschlossen nicht mehr greifen. Insbesondere seine manifestartigen Forderungen an Theater, die explizit das Theaterspezifische als solches nicht erwähnen, sondern sich auf das Leben schlechthin richten – auf das Politische, Technische, Alltägliche – zeugt von einer Auflösung eines dichotomischen Konzepts. Und in diesem Sinne scheint der Begriff der Synkrise das Raumkonzept des Simultantheaters auch in der grundlegenden Bedingung zu beschreiben: In einer Verbindung aus dem Altgriechischen *syn* für ‚zusammen' und *krisis*, was unter anderem ‚auswählen', ‚ordnen', ‚scheiden', ‚unterscheiden', ‚beurteilen' bedeutet, wird ein Zustand ausgedrückt, in dem keine Unterscheidung mehr möglich ist – und gemäß Pronaszkos Überlegungen soll eben in seinem Raumkonzept Theater und Alltag zusammenfallen. Und dies wird nochmals augenfälliger, wenn eben Pronaszko das Simultantheater mit dem Ersten Weltkrieg verbindet, wenn eben in dieser synkretischen Raumkonzeption das Dystopische der Schlachtfelder mit dem Utopischen des Theaters zusammenkommt.

14 „Theater ist Agitation. Theater ist Werbung der neuen Wahrheiten. Werbung der neuen Täuschungen […] Theater muss der Puls des Lebens sein, sein Wegweisender, sein Entladender, sein Vortragender. […] Theater muss zur Maschine werden, die das Gleichgewicht niederreißt. […] Theater muss auf die Straße herausfallen, schreien und schwatzen von allen Richtungen. Von den Toren, von den Dächern, von den Balkonen, aus den Autos. […] Das neue Theater – das ist eine gewaltige Maschine, wo die menschliche Gestalt, wie auf dem Feld des Großen Kriegs, verschwindet, von ihrer Oberfläche verschwindet und entschwindet." In: Andrzej Pronaszkoo: „O teatrze przyszłości. Autoreferat", in: *Polska awangarda teatralna 1919–1939. Antologia*, hg. v. Dorota Fox/Dariusz Kosiński, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021, 73–76, hier: 75–76, Übers. D. K.