

Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland als interkulturelles Theater am Beispiel von Andrej Woronj Teatr Kreatur

Eliza Szymańska

Abstract

Dealing with Polish (e)migration theatre in Germany as an intercultural theatre is the question which does pose some problems. In the context of the by some theatrologists diagnosed existence of two different cultures and theatre traditions, the notion of interculturalism seems to be a handy tool for a research on Polish and German theatre relationships. Polish people of theatre who have decided to leave Poland and continue their career in Germany can be called »those who are crossing the border between theatre cultures« (»Grenzgänger zwischen den Theater-Kulturen«). Each of them had to take an attempt offinding their place within the existing theatre culture. This took place only after answering the question of the role of Polish and German traditions in this work. This article presents one of possible concepts of leading theatre as well as its existence and the work of »Teatr Kreatur« [The Theatre of Creatures] (1991-2003) led by Andrzej Woron in Berlin will serve as an example. The following notions have been used to describe this intercultural phenomenon: dichotomy one of us or a stranger, otherness, exotism and folklorization of culture. A particular attention has been paid to answering the question why this concept proved to be successful.

Title: Polish (e)migration theatre in Germany as an intercultural theatre illustrated by the example of *Teatr Kreatur* by Andrej Woron

Keywords: Migration; intercultural theatre; otherness; folklorization of culture

Das polnische (E)Migranten-Theater in Deutschland als interkulturelles Theater zu betrachten, ist nicht unproblematisch. Unter dem Begriff des interkulturellen Theaters hat sich nämlich ein Theater etabliert, in dem Elemente aus Kulturen, die sich kontrastreich voneinander unterscheiden, aufeinandertreffen und gegebenenfalls vermischt werden. So schenkt Christopher Balme in seinem *Theater im postkolonialen Zeitalter* die Aufmerksamkeit dem nigerianischen, südafrikani-

schen, karibischen, neuseeländischen, australischen und kanadischen Theater (vgl. Balme 1995), Erika Fischer-Lichte fokussiert in ihrem wegweisenden Buch *Das eigene und das fremde Theater* vorwiegend auf das fernöstliche Theater von Japan und China (vgl. Fischer-Lichte 1999), und Christine Regus macht in ihrer Dissertation *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts* jeweils die Arbeit eines chinesischen (Ong Keng Sen), afroamerikanischen (Ralph Lemon) und mexikanischen (Claudio Valdes Kuri) Regisseurs zum Mittelpunkt ihres Interesses. In ihrer Arbeit definiert Regus interkulturelles Theater als ein Theater, bei dem es sich »um verschiedene ethnische Kulturen handelt und unterschiedliche Einzelsprachen gesprochen werden« (Regus 2009: 43) – beides Grundbedingungen, die uns erlauben, uns mit interkulturellem Theater auseinanderzusetzen, ohne den europäischen Kontext zu verlassen. Ferner gibt uns Christine Regus die Möglichkeit, uns unter dem Aspekt der Interkulturalität auf die Theaterbeziehungen zwischen benachbarten Ländern zu konzentrieren. Sie schreibt nämlich dann vom interkulturellen Theater, wenn Elemente aus beliebigen, unterscheidbaren Kulturen auf irgendeine Weise verbunden werden und dies ein zentrales Merkmal dieses Theaters ist (vgl. ebd.: 42). Demnach gilt es kurz aufzuzeigen, inwieweit die polnische und die deutsche Kultur, und hier explizit die Theaterkultur, als unterscheidbar zu definieren sind.

Obwohl alle europäischen Kulturen als »verwandt« angesehen werden (vgl. Köstlin 2007: 373) und die beiden Kulturen sich nicht kontrastreich voneinander unterscheiden, gehört die Überzeugung, »kulturell« unterschiedlich geprägt (vgl. Gutjahr 2002: 346) zu sein, um auf Ortrud Gutjahrs Interkulturalitäts-Definition zurückzukommen, zur kulturellen Identität beider Nationen. Darüber hinaus ist die Tatsache entscheidend, dass Polen und Deutsche auf zwei unterschiedliche Theatertraditionen zurückblicken, worauf mehrere Wissenschaftler hingewiesen haben. Andrzej Wirth schreibt in diesem Zusammenhang von zwei unterschiedlichen Theaterkulturen (vgl. Wirth 2002: 29f.). Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera (vgl. Leyko/Sugiera 1998: 5) sowie Brigitte Schulze verwenden bei der Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen in verschiedenen Kontexten den Begriff der Rezeptionsblockade, was Schulze durch die »spezifische polnische Dramen- und Theatertradition« (Schultze 1998: 147) überzeugend zu erklären versucht. Hans-Peter Bayerdörfer zählt diese Blockaden auf:

historisch-soziale Bedingungen, die dem Fremden nicht bekannt sind, symbolische Ausdrucksebenen, die jenseits des originären Kulturkreises nicht verständlich sind, ein kulturell geprägtes Verhältnis zur Sprache, das seinerseits Befremden hervorruft, schließlich eine andere Art von Komik und Humor, die sich als nicht kommunizierbar erweisen. (Bayerdörfer 1998: 16)

Und auch Christine Fischer und Ulrich Steltner verweisen auf die Tatsache, dass die deutschen Theater von einer anderen als der in Polen herrschenden Tradition geprägt seien (vgl. Fischer/Steltner 2011: 237). Angesichts des von vielen Wissenschaftlern konstatierten Bestehens zweier unterschiedlicher Theaterkulturen – einer deutschen und einer polnischen – erscheint der Begriff der Interkulturalität bei der Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen im Allgemeinen und der Tätigkeit der in Deutschland lebenden polnischen Theatermacher im Besonderen als äußerst produktiv. Diese dürfen im Bewusstsein der Alterität als Migranten und der Notwendigkeit, sich in der neuen Umgebung auch künstlerisch zurechtzufinden, als »Grenzgänger zwischen den Theater-Kulturen« (vgl. Fludernik/Gehrke 1999) bezeichnet werden. Jede(r) von ihnen muss sich innerhalb der bestehenden Theaterkultur positionieren, was man erst durch die Beantwortung der Fragen vollzieht, was es bedeutet, als Pole/Polin in Deutschland Theater zu machen, und wie man zu der eigenen und der anderen (bzw. fremden) Theatertradition steht. Es werden von den Theaterleuten unterschiedliche Konzepte entwickelt, die es erlauben, sich als KünstlerInnen in einer neuen Umgebung zu behaupten. Sie reichen von der transkulturell universellen Auffassung bis hin zur Gegenüberstellung der beiden Theaterkulturen als völlig fremd. Im Folgenden möchte ich explizit auf das Konzept von Andrej Woron eingehen. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Beantwortung der Frage gerichtet, warum sich gerade dieses Konzept als so erfolgreich erwiesen hat.

Andrej Woron, wie das deutsche Pseudonym des polnischen Malers und Bühnenbildners Andrzej Woroniec lautet, kam 1982 auf Einladung eines anderen polnischen Theaterregisseurs – Henryk Baranowski, der bereits seit einem Jahr in der Stadt sein *Transformtheater* leitete – nach West-Berlin. Woron arbeitete anfangs als Bühnenbildner im *Transformtheater*. Mit der Zeit erwies sich die Kooperation zwischen beiden Künstlern als immer schwieriger. Wie Woron beteuerte, hatte das Bühnenbild, das er für Baranowski oder andere Regisseure vorbereitete, wenig mit »seiner eigenen Welt« (Bochenek 1994: 4) zu tun. So beschloss er 1990, unter dem Namen *Teatr Kreatur* sein eigenes Theater zu gründen, das bis 2003 existierte.¹ Sehr schnell hatte Woron auch ein Konzept parat, nach dem er sein Theater gestalten wollte und dem er auch über die dreizehn Jahre seiner Tätigkeit

¹ Als den Grund für das Auflösen des *Teatr Kreatur* und den Wechsel zum professionellen Theater (Angebote folgten bereits nach den zwei ersten Premieren), bei dem Woron dann als Regisseur arbeitete, sehe ich die Frustration über die jahrelang andauernde Unterfinanzierung des Theaters. Der künstlerische Erfolg sicherte nämlich nie eine finanziell entspannte Lage. Bei den ersten Aufführungen bekamen die Schauspieler das Geld, das man durch den Verkauf der Eintrittskarten in das Haus holte, was trotz des großen Interesses (die erste Premiere zeigte man über 120 Mal) bei den 100 Plätzen eine Gage von je 16 Mark für einen Schauspieler pro Aufführung bedeutete. Mit der Zeit verdienten die Schauspieler 1000 Mark (später auf 800 DM gekürzt) monatlich. Trotz der späteren Mitförderung seitens des Berliner Senats verbesserte sich die Lage nur

hin treu blieb. In einem Interview formulierte der Regisseur, Dzidek Starczynowskis Don Quijote-Aufführung, zu der er das Bühnenbild machte, beschreibend, den Anstoß für seine Idee:

Die Aufführung war nicht schlecht. Es war auch nicht phantastisch. Es bekam sehr gute Rezensionen. Weil es eine andere Welt zeigte, eine Theaterwelt, die die Deutschen hier nicht haben. Das deutsche Theater ist ein kühles, intellektuelles, präzises Theater der literarischen Innenwelt. Es ist kein emotionales Theater der mystischen Emotion. Sie haben nicht das, was für uns so charakteristisch ist: das Berauschen, das Sich-Betrinken... Mont Blanc, die slawische Seele, das Klage-lied-Anstimmen, die Romantik. (Adaszyńska 1993: 35f.)

Wahrscheinlich eben zu diesem Zeitpunkt bemerkte Woron das Interesse des deutschen Publikums und vor allem der deutschen Kritik an jener Art polnischen Theaters, die Donata Kaman als das polnische ›Theater der Maler‹ bezeichnete (vgl. Kaman 2001) und die dem deutschen Publikum seinerzeit als eine Art ›Exotikum‹ erschien. Diese Linie beschloss er dann weiterzuführen, indem er sich vor allem auf all jene Elemente konzentrierte, die die polnische Theaterkultur von der deutschen unterscheiden. Dass dies nicht von Anfang an der Fall war, bezeugte er in demselben Interview:

Noch vor ein paar Jahren habe ich anders gedacht. Der Künstler – ein Weltbürger, ein Kosmopolit ... die Kunst über den Nationen ... Es ist nicht wahr! Meine Chance in einem Theater im Westen liegt zum einen darin, dass ich ein Pole bin. Wie es die Deutschen sagen »leidenschaftlich«. (Adaszyńska 1993: 36)

Letztendlich sah Woron seine Wurzeln als die eines Provinzlers, der an den europäischen Rändern geboren wurde und diese in seiner theatralen Arbeit herbei zu beschwören suchte. Dabei stilisierte Woron in seiner Theaterarbeit den östlichen Raum Europas zur Fremde und knüpfte dabei an Marta Kijowskas Leitmotiv vom »fremden Nachbarn« (vgl. Kijowska 1996) an. Kijowska behauptet, dass die Rezeption der polnischen Literatur bis 1989 durchaus unter die Formel der »befremdeten Exotik« (Kijowska 1996) gestellt werden konnte, dies sich aber nach der Wende desaktualisiert habe. Dem widersprach eine noch 2003 durchgeführte Umfrage. Die Ergebnisse zeigten, dass die Deutschen Polen auch zu diesem Zeitpunkt auf ihrer ›mental map‹ an den Rändern Europas platzierten und deren ›Andersheit‹ hervorhoben (vgl. Falkowski 2003: 38f.). Diese Tendenz schien Woron instinktiv gespürt zu haben, und er erstellte – darauf aufbauend – ein Theaterkonzept, das

teilweise, und das *Teatr Kreatur* hatte mit denselben Sorgen zu kämpfen wie alle anderen freien Gruppen in Berlin.

auf der Dichotomie zwischen dem Eigenen (aus deutscher Perspektive also dem Westen) und dem Fremden (dem Osten) basierte. Woron brachte also die Beziehungen zwischen dem polnischen und deutschen Theater vereinfacht auf die Formel: das Fremde versus das Eigene. Demnach stand das polnische für das emotionale, das deutsche für das intellektuelle Theater. Sich auf die gängigen nationalen Stereotype stützend, beteuerte der Regisseur in einem Interview: »Das deutsche Theater hat seine Stärke im Text, in der Analyse, in der Dramaturgie. Das können sie besser als jeder andere auf der Welt. Doch es fehlt die Emotion. Und wir Polen sind sehr gefühlsbetonte Menschen.« (Matussek 1991) Mit diesem Konzept hatte Woron Erfolg. Es war ihm nämlich gelungen, dass das *Teatr Kreatur* bei den Kritikern jahrelang als ein Synonym für ›das Andere‹ fungierte. Birgitt Galle resümierte Worons Tätigkeit mit den Worten: »Der Name Woron ist zum Begriff für blutvolle Andersartigkeit geworden« (Galle 1993). Die mögliche Schließung des Theaters konstatiert, betrauerte dies eine andere Rezensentin mit den Worten: »Dass dieses Theater aber als inspirierend andersartige Kraft in Berlins Schauspielszene eine schmerzliche Lücke hinterließe [...] steht ausser Frage.« (Gwalter 1995: 33)

Es existieren verschiedene Ordnungs- und Orientierungsmuster, die die Wahrnehmung der Kategorie Fremdheit strukturieren. Das können zum Beispiel die Xenophobie, der Ethnozentrismus oder der Exotismus, bei dem das Fremde als besonders anziehend erscheint, sein. Das letzte Muster wählte Woron für seine Aufführungen. In den dreizehn Jahren der Tätigkeit des *Teatr Kreatur* kam es zu 14 Premieren. Allein wenn man sich die Autoren, deren Werke Woron als Grundlage für seine Aufführungen wählte, vor Augen führt, wird deutlich, dass er sich bei seiner Wahl (mit wenigen Ausnahmen) im Raum des östlichen Mitteleuropas bewegte (Bruno Schulz, Isaac Babel, Itzik Manger, Tadeusz Slobodzianek, Anton Tschechow, Nikolai Gogol, Jerzy Andrzejewski). Als seine größten Inspirationsquellen bezeichnete er russische Filme, russische Literatur sowie die russische Mystik (vgl. Hacker 1993). Woron betonte, es sei eben der slawische Raum, der ihn interessiere, und es seien eben solche Autoren wie Bruno Schulz und Isaac Babel, die mehr im Stande seien, seine Gefühlswelt wiederzugeben als Heiner Müller oder Peter Weiss (vgl. Bayerdörfer 2000: 214). In der Einleitung zum Buch *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart* ist Christopher Balme der Meinung, dass Fremdheit im europäischen literatur- und theaterwissenschaftlichen Diskurs in dreifacher Weise verstanden wird: »als das außereuropäisch Fremde (Exotismus); als das Fremde in eigenem Land (Judentum, Folklore); und als das Fremde in geographisch angrenzenden Gebieten« (Balme 2001: 9). Es ist bezeichnend, dass Woron in vielen seiner Produktionen alle drei Formen der Fremdheit präsentierte. Zum einen bediente er sich der Formel des Exotismus, indem er in zahlreichen seiner Aufführungen die auf der Bühne auftretenden Figuren (auch wenn sie nicht aus außereuropäischen Ländern kamen)

als Sinnbilder der Fremdheit stilisierte und durch die Art und Weise, wie sie aus sahen, sich bewegten und sprachen, exotisierte (*Zimtläden*, *Das Ende des Armenhauses*, *Ein Stück vom Paradies*, K., *Zug des Lazarus*, *Merlin*, *Hahnenkämme*, *Sanatorium zur Todesanzeige*). Zum anderen wurden die in den Stücken auftretenden jüdischen Figuren (und nicht nur diese) zu Vertretern der Alterität stilisiert (*Zimtläden*, K., *Prophet Ilja*, *Menschen*, *Löwen*, *Adler und Rebhühner*), und das Auftreten der Figuren wurde durch eine gewisse Folklore (in Form von Kleidung, Musik, Sprechweise) unterstützt (*Prophet Ilja*, *Merlin*, *Wir gehen*, *Die toten Seelen*). Mit teilweise polnisch, teilweise russisch sprechenden Figuren aus dem östlichen Raum Mitteleuropas hatten wir auch mit Fremden aus ›geographisch angrenzenden Gebieten‹ zu tun.

Woron zeigte in seinen Aufführungen die ›exotische‹ Welt des polnisch-bal tisch-weißrussisch-jiddisch-galizischen Raumes des östlichen Mitteleuropas auf eine emotionale Art und Weise, was ihm sowohl das Interesse des Publikums als auch das der Kritiker sicherte, weil – wie es Friedrich Brie einmal formulier te – die Exotisierung immer auf dasselbe hinausläuft: »den Wunsch sich aus der Wirklichkeit zu flüchten, in ein Reich fremdartiger, schrecklich-schöner, unge heuerlicher die Sinne befriedigender Emotion« (Brie 1920, zitiert nach Lin 2010: 51). Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass dies zu einer stereotypen Ver klärung und Idealisierung des Fremden führen kann, was man unter dem kul turellen Phänomen der ›Folklorisierung‹ zusammenfasst. Christopher Balme erarbeitete im Kontext der Auseinandersetzung mit der Kategorie des Theater exotismus den Terminus ›naive Folkloristik‹. Die kulturfremden Elemente wer den demnach umkodiert, mit den bekannten Elementen vermischt oder einfach einverleibt, wodurch die Anpassung an die westliche Ästhetik vollzogen wird (vgl. Balme 1995: 14). Das war bei Woron nicht der Fall. Die fremden Elemente in Form von Puppen, Kostümen, Masken, Tänzen und auf der Bühne gesungenen Liedern, die einer Jahrmarktsästhetik glichen, wurden eher als fremd unterstrichen und in ihrer Alterität zur Schau gestellt. Ich würde daher nicht von einer ›naiven‹, son dern eher von einer ›ausgeklügelten‹ Folklore in Worons Schaffen sprechen, denn diese bescherte ihm einen Erfolg, auf den keiner der anderen nach Deutschland (e)migrierten polnischen Theaterregisseure je zuvor oder je danach in solchem Maße zurückblicken konnte.

Worons *Teatr Kreatur* erfreute sich in den ersten Jahren seiner Tätigkeit einer Popularität, die nicht nur nicht mit anderen off-Gruppen, sondern auch mit dem Repertoiretheater dieser Zeit kaum zu vergleichen war. Peter von Becker schrieb dazu: »Eine Theaterkarriere, in den letzten Jahren ohne Beispiel [...]. Heute ist Woron in Deutschland der meistgenannte Theatermann der freien Szene, vergeblich umworben von mehreren Stadt- und Staatstheatern.« (von Becker 1991: 84) Bereits die erste Aufführung des Ensembles feierte einen großen Erfolg. *Zimtläden* ge wann den zweiten Preis des Internationalen Theaterfestivals *Kontakt* in Toruń und zwei Preise (für die beste Regie und für die beste Ausstattung) beim Internationa

len Baltischen Theaterfestival in Grodno. Es kam auch, gegen die ungeschriebene Regel, die off-Theater nicht zu berücksichtigen, 1991 in die engere Wahl des *Berliner Theatertreffens*. Ein Jahr später folgte dann mit *Das Ende des Armenhauses* auch die Einladung. Somit war Woron's *Teatr Kreatur* die erste Gruppe der off-Szene, die zu den *Berliner Theatertreffen* eingeladen wurde. Im selben Jahr wurde Woron von *Theater heute* zum Regisseur des Jahres gewählt. Darauf folgten Auftritte in mehreren Talkshows, Fernseh- und Radiosendungen. 1993 bekam er für *Das Ende des Armenhauses* den Hauptpreis des Internationalen Figurentheaterfestivals in Erlangen. Die beiden nächsten Stücke *Ein Stück von Paradies* und *K.* wurden für den Friedrich-Luft-Preis nominiert. 1994 gewann auch *Ein Stück von Paradies* den Preis. 1996 bekam Woron den Kritikerpreis der *Berliner Zeitung*. *Zimtläden*, *Das Ende des Armenhauses* und *Ein Stück von Paradies* wurden von 3sat und dem ZDF verfilmt. Mit etwa 138 Gastspielen in ganz Europa zwischen Amsterdam, Brüssel, Moskau, Locarno, St. Petersburg sowie quer durch Südamerika nach Santiago de Chile, Montevideo und Cordoba gehörte das *Teatr Kreatur* auch zu den am meisten reisenden Gruppen der freien Szene.

Im Folgenden gilt es, die Frage zu beantworten, warum sich Woron's Theater solch einer enormen Popularität erfreut und warum sich gerade sein Theater-Konzept als für das deutsche Publikum besonders ansprechend erwiesen hat. Dabei haben wohl mehrere Faktoren mitgewirkt. Zum einen war die Zeit der Gründung des Theaters nicht ohne Bedeutung. Mit der Wende wurde nämlich im Westen Deutschlands das Interesse am östlichen Nachbarn im Allgemeinen sichtbar. So wie man von nun an in den ehemaligen DDR-Theatern Stücke spielte, die bislang verboten waren, so stieg in den westlichen Theatern das Interesse am Repertoire aus dem Osten überhaupt, nicht nur dem Osten Deutschlands. Nach den Veränderungen in Polen und den Ereignissen Ende 1989 war in Deutschland ein allgemeines Interesse an Polen zu verspüren. Dieses zeigte sich auch durch die im Vergleich zu früher deutlich gestiegene Rezeption polnischer Stücke auf deutschen Bühnen (vgl. Bayerdörfer 1998: 29). Eine wichtige Rolle spielte auch die Tatsache, dass das deutsche Publikum der 1990er Jahre das polnische Theater vor allem mit zwei Namen assoziierte: Jerzy Grotowski und Tadeusz Kantor. Es kann daher kaum verwundern, dass Woron sowohl vom allgemeinen Interesse an Polen, als auch dem Interesse an der Kantor-Stilistik profitierte. 2003 schrieb ein Rezensent über Warlikowskis *Der Sturm*, das im Berliner Hebbel-Theater gezeigt wurde, es sei im Sinne der Tradition »unausgesprochen unpolnisch«, weil »weit entfernt von jeder Expression und Exaltiertheit, die man hierzulande von Grotowski bis Andrej Woron immer mit polnischen Theatermachern verbindet« (Heine 2003: 29). Woron machte also ein ›expressives und exaltiertes Theater‹ und erklärte, was man unter dem Prädikat ›polnisch‹ in Deutschland versteht und warum es für das deutsche Publikum von Interesse sein könnte: »Ich fragte, was das denn heißt, ›polnisch‹. Also: düster, dunkel, mystisch, mit religiösem Subtext, mit

Metaphern und Symbolen, die hier im Westen etwas fremd sind, aber vielleicht gerade deswegen etwas Verführerisches haben« (Woron 1997: 1). Die Faszinationskraft seines Theaters erklärte sich Woron also aus dem Interesse der Deutschen an etwas, was ihnen nicht vertraut war, was ihnen fremd bzw. anders erschien. 1994 gefragt, warum sich sein Theater so großer Popularität erfreut und was das deutsche Publikum und die deutsche Kritik in sein Theater zieht, brachte es Woron auf den Punkt: »die Andersheit« (Bochenek 1994: 4). Diese verstand er als das Anbieten eines ›anderen‹ Theaters, als jenes, an das das deutsche Publikum gewöhnt war. Demnach bot er »kein logisches und intellektuelles [Theater; E.S.], sondern ein[es] [...], das sich auf das Gefühl und die Phantasie sowohl der Zuschauer als auch der Macher besinnt« (Lieven 1990).

Zum anderen war auch das Interesse an der jüdischen Kultur ein die Faszination an Worons Theater förderndes Element. Dieses fand ihren wohl deutlichsten Ausdruck in der enorm besuchten Ausstellung *Jüdische Lebenswelten*. Kurz zuvor brachte Andrej Woron seine ›jüdischen Lebenswelten‹ auf die Bühne. Er schaffte es sehr geschickt, aus der jüdischen die ›eigene‹ Kultur zu machen, indem er mehrmals deren Einfluss auf die polnische Kultur unterstrich. An einer Stelle beteuerte er, dass eben die jüdische Kultur ›unsere Seele‹ und das polnische Bewusstsein mitformte und die polnische und jüdische Kultur miteinander vermischt seien (Stach 1994: 15). Seine persönliche Begeisterung für die jüdische Kultur erklärte er vor allem autobiographisch:

Meine Faszination für diese [jüdische; E.S.] Welt stammt noch aus der Kindheit. Die Bräuche, Speisen, die Splitter der jüdischen Kultur waren in meiner Lebenswelt immer vorhanden. Mit dieser Erinnerung an Gerüche und Geschmäcke, an eine eigenartige Aura, die diese Menschen hinterlassen haben, lebe ich bis heute. (Olszowka 1992: 15)

Eine, wenn auch nicht überragende Rolle spielte m.E. auch die Tatsache, dass der Ort, an dem Woron seine Stücke zeigte, oftmals mit der Atmosphäre der jüdischen Stetln verglichen wurde. Ute Frings schrieb zu der Zeit, als Woron bereits seine größten Erfolge verzeichnete, über Kreuzberg:

Berlin-Kreuzberg wird häufig mit dem alten Scheunenviertel hinter dem Alexanderplatz verglichen, wo zu Beginn des Jahrhunderts Menschen aus galizischen Stetln, aus Lemberg und Wilna strandeten. Es war eine Zwischenstation für die Weiterfahrt nach Amerika oder der Ausgangspunkt für den Sprung in ein bürgerliches Leben in der deutschen Metropole. Die Menschen in Kreuzberg kommen heute aus der Türkei, weil sie sich hier eine Existenz in der Heimat verdienen wollen; sie kommen aus Castrop-Rauxel oder aus dem Schwabenland, der westdeutschen Provinz überdrüssig; und sie kommen, schon vor der europäischen Zeitenwende,

aus dem Ostblock, auf der Flucht vor Repression und der Ödnis des sozialistischen Alltags. (Frings 1992)

Das Publikum besuchte also in Kreuzberg einen realen Ort, der an die auf der Bühne geschaffene Welt erinnerte. Woron hatte ein gewisses Gespür für das Erzählen von einer Welt, die längst vergangen ist, aber auch die Konstitution der gegenwärtigen Welt widerspiegelt. Mit der Wahl des imaginierten Raumes ›Galizien‹, der für eine Praxis des multikulturellen Miteinanders steht (vgl. Marx 2003: 333), verwies Woron in seinen Inszenierungen zugleich auf den ihn umgebenden Raum der tagtäglichen interkulturellen Praxis in Deutschland.

All die oben genannten Gründe weckten das Interesse am *Teatr Kreatur*, das mit Faszination, mitunter aber auch mit einem gewissen Befremden dem Gesehenen gegenüber einherging. Darüber berichtete einmal humoristisch Tilo Prückner: »Die Osteuropäer neigen dazu, die gesamte Seele auf die Bühne zu schleifen« (Krampitz 1999: 32). Und ein Rezensent beschrieb dieses Wanken zwischen Begeisterung und Befremden mit der plausiblen Begründung: »Wer so angestrengt ›anders‹ ist, polarisiert. Das ›Teatr Kreatur‹, das jetzt im Ludwigsburger Forum gastierte, hat seine militanten Fans, aber auch seine Verächter« (Rothschild 1998: 29). Was das deutsche Publikum anfangs befremden konnte, war bestimmt die Künstlichkeit des Gesehenen. Es ist aber ein Paradoxon, dass Woron in seiner Künstlichkeit sehr authentisch blieb. Und eben diese Authentizität der Vermittlung sorgte wiederum für Einfühlung. Die RezensentInnen berichteten mehrmals vom Weinen und Berührungsanflug während der Vorstellungen (vgl. Frings 1992; Hirsch 1995; kob 1996). Woron hatte also mit seiner ›Einfühlungsästhetik‹, mit seinem Anti-Brecht-Theater einen enormen Erfolg. Dies erklärte eine Rezensentin einfach: »Das Theater von Andrej Woron macht glücklich. Es appelliert geradezu schamlos an unsere Emotionen. Es nährt unsere Hoffnung auf Durchschaubarkeit der Welt und bestätigt gleichzeitig die Angst vor der Unlösbarkeit der Misere« (Kohse 1994: 23). Worons Theater sprach also gewisse Hoffnungen, aber auch Sehnsüchte des deutschen Publikums an: »Andrej Woron bedient mit Kreuz-Prozessionen, Teufelsaustreibungen, pathetisch vorgetragenen Kirchenliedern und wehmütigen Halleluja-Gesängen die Sehnsucht nach dem osteuropäischen Dorfleben.« (Dermutz 1995: 9) Es war eine Sehnsucht nach intakten Welten, die es in der Form nicht mehr gab. Worons Theater erfüllte in diesem Sinne den Wunsch, die von den Nationalsozialisten vorangetriebene Vernichtung der Ost-Welt ungeschehen zu machen. Somit war es ein Nostalgie-Theater. Es war aber vor allem ein Theater der Erinnerung an die reale Zerstörungsgeschichte. In diesem Sinne war es ein Holocaust-Theater, das als ein Pendant zu der deutschen Holocaustdramatik aufgefasst werden kann.

Literatur

- Adaszyńska, Natalia (1993): Chcę namalować obraz w teatrze. Z Andrzejem Woronem rozmawia Natalia Adaszyńska [Ich möchte im Theater ein Gemälde malen. Mit Andrzej Woron spricht Natalia Adaszyńska]. In: *Teatr*, Nr. 5, S. 35-37.
- Balme, Christopher (1995): *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen.
- Ders. (2001): Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen, S. 7-19.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (1998): Prinzen, Prinzessinnen, Mannequins. Polnisches Theater in der Bundesrepublik Deutschland seit Beginn der siebziger Jahre In: Hans-Peter Bayerdörfer/Małgorzata Leyko/Małgorzata Sugiera (Hg.): *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*. Tübingen, S. 13-45.
- Ders. (2000): Polnische Kreaturen für deutsche Zuschauer? Worons Theater in Berlin. In: Małgorzata Sugiera (Hg.): *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*. Kraków, S. 211-226.
- Bochenek, Zbigniew (1994): Uwielbiam udawanie. Rozmowa z Andrzejem Woronem. [Ich liebe das Vortäuschen. Ein Gespräch mit Andrzej Woron] In: *Życie Warszawy* v. 24. Februar 1994, S. 4.
- Dermutz, Klaus (1995): Heimweh-Tourismus. Andrej Worons Uraufführung von Slobodzianeks »Prophet Ilja« am Teatr Kreatur. In: *Frankfurter Rundschau* v. 29. November 1995, S. 9.
- Fałkowski, Mateusz (2003): Polska jako wschód i zachód. Wzajemne postrzeganie Polaków i Niemców – wyniki najnowszych badań. [Polen als Osten und Westen. Die gegenseitige Wahrnehmung von Polen und Deutschen – Ergebnisse der neusten Forschung] In: Basil Kerski (Hg.): *Sąsiedztwo w centrum Europy. Stosunki polsko-niemieckie na początku nowego stulecia*. [Die Nachbarschaft im Zentrum Europas. Die deutsch-polnischen Beziehungen zu Anfang des neuen Jahrhunderts]. Szczecin, S. 38-46.
- Fischer, Christine/Steltner, Ulrich (2011): *Polnische Dramen in Deutschland. Übersetzungen und Aufführungen als deutsch-deutsche Rezeptionsgeschichte 1945-1995*. Köln.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen/Basel.
- Fludernik, Monika/Gehrke, Hans-J. (1999): Grenzgänger zwischen Kulturen. (Identitäten und Alteritäten). Würzburg.
- Frings, Ute (1992): Eine Stadt verkriecht sich im Mythos. In: *Stuttgarter Zeitung* v. 2. Mai 1992, o. S.
- Galle, Birgitt (1993): Eine magische Maschine. In: *Berliner Zeitung* v. 11. Dezember 1993.

- Gutjahr, Ortrud (2002): Alterität und Interkulturalität. In: Claudia Benthien/Hans-Rudolf Velten (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg, S. 345-369.
- Gwalter, Maja E. (1995): Rituale um Untergang und Erlösung. In: Neue Zürcher Zeitung v. 25. November 1995, S. 33.
- Hacker, Doja (1993): Auf Glück folgt Unglück. In: Spiegel, Nr. 49 v. 6. Dezember 1993, S. 206; online unter: www.spiegel.de/spiegel/print/d-13682909.html [Stand: 23.5.2019].
- Heine, Matthias (2003): Shakespeare und Weiss aus Litauen, Polen und Bulgarien im Berliner Hebbel-Theater. Das Mehl der unfrommen Denkungsart. In: Die Welt, Nr. 147 v. 27.6.2003, S. 29; online unter: <https://www.welt.de/kultur/theater/article242645/Das-Mehl-der-unfrommen-Denkungsart.html> [Stand: 2.5.2019].
- Hirsch, Helga (1995): Wo selbst Ungläubige weinen. In: Die Zeit v. 24. November 1995; online unter: www.zeit.de/1995/48/Wo_selbst_Unglaeubige_weinen [Stand: 23.5.2019].
- Kijowska, Marta (1996): Fremder Nachbar? In: Süddeutsche Zeitung v. 27. März 1996, o. S.
- kob (1996): Keine Regel beeindruckt. In: Berliner Zeitung v. 8. November 1996, o. S.
- Kohse, Petra (1994): Das Leben (über)spielen. In: Die Tageszeitung v. 16. September 1994, S. 23.
- Dies. (1999): Stoff und Holz im Panzerkreuzer. In: Die Tageszeitung v. 2. Januar 1999, S. 26.
- Köstlin, Konrad (2007): Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migration. In: Carmine Chiellino (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Stuttgart, S. 365-386.
- Krampitz, Dirk (1999): Schaubühnen-Mitbegründer Tilo Prückner steht nach acht Jahren wieder auf der Bühne. Ein Ekel in Nachthemd. In: Die Welt, Nr. 281 v. 1. Dezember 1999, S. 32.
- Kranz, Oliver (1999): Urdeutscher Schlamm. In: Berliner Morgenpost v. 22. November 1999, S. 21.
- Ders. (2001), Mehr Geld für weniger Gruppen: Berlins freie Szene arbeitet zunehmend professioneller, politische Träumer sind rar geworden. Aus Prinzip keine Gießkanne. In: Berliner Morgenpost, Nr. 87 v. 29. März 2001, S. 21.
- Leyko, Małgorzata/Sugiera, Małgorzata (1998): Die Rezeption des polnischen Dramas und Theaters in Polen nach 1945. Ein Abriß. In: Hans-Peter Bayerdörfer/Małgorzata Leyko/Małgorzata Sugiera (Hg.): Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg. Tübingen, S. 3-12.
- Lieven, Gisela (1990): Auf der Suche nach dem anderen Theater. In: Süddeutsche Zeitung v. 2. August 1990, o. S.

- Lin, Kuan-wu (2010): Westlicher Geist im östlichen Körper?: »Medea« im interkulturellen Theater Chinas und Taiwans. Zur Universalisierung der griechischen Antike. Bielefeld.
- Marx, Peter W. (2003): Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi. Tübingen/Basel.
- Mattenkrott, Gert (1987): Ostjudentum und Exotismus. In: Thomas Koebner/Gerhard Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a.M., S. 291-306.
- Matussek, Matthias (1991): Blühendes Wunder. In: Der Spiegel, Nr. 28 v. 8. Juli 1991; online unter: www.spiegel.de/spiegel/print/d-13488415.html [Stand: 23.5.2019].
- Olszowka, Piotr (1992): Alles beginnt mit einem Nagel. In: Die Tageszeitung v. 26. Mai 1992, S. 15.
- Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik, Politik, Postkolonialismus. Bielefeld.
- Rothschild, Thomas (1998): Fans und Verächter. In: Stuttgarter Zeitung v. 1. Dezember 1998, S. 29.
- Schultze, Brigitte (1998): Rezeptionsblockaden des deutschsprachigen Theaters für Mickiewicz, Krasiński, Słowacki und Wyspiański. In: Hans-Peter Bayerdörfer/Małgorzata Leyko/Małgorzata Sugiera (Hg.): Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg. Tübingen, S. 146-168.
- Stach, Andrzej (1994): »Teatr Kreatur« Andrzeja Worońca. Józef K. mówi po polsku [»Teatr Kreatur« von Andrzej Woroniec. Josef K. spricht polnisch]. In: Polityka, Nr. 48 v. 26. November 1994, S. 15.
- v. Becker, Peter (1991): Von Babel nach Babylon. In: Theater heute. Jahrbuch 1991, S. 84-89.
- Wirth, Andrzej (2002): Teatr jaki mógłby być [Das Theater, wie es sein könnte]. Kraków.
- Woron, Andrej (1997): Die Erinnerung ist der Motor. In: Theater heute, Nr. 2, S. 1.
- Xander, Harald (1998): Die Geschlossenheit des polnischen »Theaterweltbilds«. Freie Theater aus Polen zu Gast in Deutschland. In: Hans-Peter Bayerdörfer/Małgorzata Leyko/Małgorzata Sugiera (Hg.): Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg. Tübingen, S. 216-230.