

Aleksandra Wrona

"Es war wie ein Urknall..." – der Erfolg des "Teat rKreatur" vor dem Hintergrund der Berliner Szene in den 90er Jahren

Studia Germanica Gedanensia 23, 405-417

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Wrona

*Es war wie ein Urknall...*¹ – der Erfolg des „Teatr Kreatur“ vor dem Hintergrund der Berliner Szene in den 90er Jahren

Das Phänomen des „Teatr Kreatur“ soll hier in seiner besonderen geschichtlichen Situierung erfasst werden. Die berühmte, den Erfolg des Theaters begründende Uraufführung von „Die Zimtläden“, Andrej Worons² Theatererstling, wurde am 23. März 1990, knapp fünf Monate nach dem Berliner Mauerfall auf die Bühne gebracht. Die Wiedervereinigung beider Stadtteile brachte damals relevante Veränderungen in der Theaterlandschaft mit sich. Zwar regte schon eine Ost-West-Migration der bedeutenden Künstler in den siebziger Jahren³ eine erste Theaterfusion zwischen Ost und West an, der völlige Umwandlungsprozess vollzog sich jedoch erst nach der „Wende“. Demzufolge widmeten sich die ehemaligen DDR-Theater dem bisher verbotenen westlichen Repertoire und die westdeutschen Bühnen den Aufführungen aus Mittel- und Osteuropa.⁴ Außer der veränderten Spielplangestaltung ergab sich aus der Wiedervereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990 auch eine andere Konsequenz: Es müsste eine neue gemeinsame Kulturpolitik vereinbart werden. Laut des Kulturartikels des Einigungsvertrags der beiden deutschen Regierungen vom 31. August 1990 gingen die in der DDR bisher zentral geleiteten kulturellen Einrichtungen *in die Trägerschaft der Länder oder der Kommunen*⁵ über. Das Land Berlin bedurfte jedoch in diesem Zusammenhang einer besonderen Mitfinanzierung durch den Bund.

¹ Schaper, Rüdiger: „Rückkehr der Mannequins“, *Tagesspiegel*, 30.10.2008.

² Andrej Woron ist der vom Namen Andrzej Woroniec abgeleitete Künstlername, der auf die russischen Wurzeln des Künstlers hindeuten soll. [Vgl. Schaper, Rüdiger: „Mehr Form – weniger Inhalt“, in: *tip* 14/90, S.94.

³ Hier wird sowohl die Auswanderung der Künstler aus der DDR, wie auch die Emigration aus den anderen Ostblockländern (z.B. Henryk Baranowski) gemeint. Vgl. auch: Bayerdörfer, Hans-Peter: „Niemiecki Teatr w latach zjednoczenia 1989–1992“, in: *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, Jg. XXXIX, Nr. 3(450), S. 88.

⁴ Rühle, Günther: „Die neue Gemeinsamkeit. Über das Theater in Deutschland“, in: *Theater der Zeit*, 01/1991, S. 67.

⁵ Dieckmann, Friedrich: „Von der Volksbühnenbewegung zum Subventionstheater. Berliner Theaterverhältnisse“, in: *Theater der Zeit*, 8/1991, S. 4.

Diese Ausnahmesituation lag in der achtundzwanzigjährigen Stadttrennung, unter der sich in beiden Stadtteilen zwei völlig autonome Theatergewebe herausgebildet hatten. Die Zahl der etablierten Theater nach der Vereinigung überstieg allerdings die Möglichkeiten des Berliner Budgets, alle Theaterausgaben zu decken. Man wurde mit den Fragen konfrontiert: *Hat Berlin nach seiner Vereinigung zu viel Theater? [...] Hat das vereinigte Berlin zu viel staatlich subventionierte Theater? Oder: Gibt der Stadtstaat, wenn er alle Theater erhält, die allein nicht bestehen können, zu viel Geld für Theaterförderung aus?*⁶ Infolge solcher Fragen entbrannte eine leidenschaftliche Diskussion nicht nur über eine finanzielle Förderung, sondern auch über den Sinn des Theaters allgemein. Und gerade vor dem Hintergrund dieser heftigen und grundlegenden Auseinandersetzung erscheint das erfolgreiche „Teatr Kreatur“.

Angesichts der skizzierten Rahmenbedingungen verwundert der spektakuläre internationale Triumph des erwähnten Theaters und zugleich regt er zur Untersuchung seiner Gründe an. Zunächst erst einmal sei jedoch eine kurze chronologische Übersicht über den gesamten Spielplan des „Teatr Kreatur“ vorgestellt, auch wenn die Wellen der Begeisterung nur in einem bestimmten Zeitabschnitt hochschlugen. Am 23. März 1990 lieferte der Regisseur Andrej Woron sein theatralisches Debüt mit der Inszenierung „Die Zimtläden“, wo er Motive der Erzählungen von Bruno Schulz variiert. Die Premiere geriet zu einem Theaterereignis, was sich unter anderem in der hohen Aufführungszahl widerspiegelte: Innerhalb von knapp einem Jahr wird diese Uraufführung 130mal gespielt und dies immer vor vollem Haus.⁷ Unter dem Erwartungsdruck folgten zwei Bühnenstücke aufeinander: Eine Geschichte über die russische Revolution „Das Ende des Armenhauses“ nach Izaak Babel (1991) und „Ein Stück vom Paradies“ nach Itzik Manger (1993) – fast eine Humoreske, in der es den Engeln gelingt, aus dem langweiligen Paradies zu fliehen⁸. Alle diese drei in der Presse oftmals als Triptochon bezeichneten Stücke überschnitten sich teilweise:

„Mit seiner Trilogie [...] hat er [A. Woron – A.W.] sich den Ruf erworben, ein Chronist der osteuropäischen Provinz des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu sein, ein Anwalt ihrer Erniedrigten und Beleidigten, ihrer Säufer und verbohrtten Heiligen.“⁹

Die Aufführungen verbanden der ostjüdische Themenkreis, die Jahrmarktstästhetik sowie auch die jüdische Herkunft der Autoren. Die Euphorie der Presse bezüglich dieses Triptychons lässt sich mit keiner späteren Aufführung des „Teatr Kreatur“ vergleichen. Schon die folgenden „K“ (1993, nach

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Frings, Ute: „Das »Teatr Kreatur« in Kreuzberg“, in: *Theater der Zeit*, 8/1991, S. 18.

⁸ jal: „Letzte Fahrt im Bildkarussell, einsteigen bitte!“, in: *Der Tagesspiegel*, 25.08.94.

⁹ Müller, Lothar: „Rattern der Registratur. Andrej Woron inszeniert »Die toten Seelen« in Berlin“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.01.1999, Nr. 1, S. 32.

Kafkas „Der Prozeß“) und „Zug des Lazarus“ (1994, nach einem Libretto von Rüdiger Schaper) lösten in der Presse ein verhältnismäßig schwächeres Echo aus. Danach brachte der Regisseur zum ersten Mal das Stück eines Dramatikers, zudem nichtjüdischer Herkunft, auf die Bühne – „Der Prophet Ilja“ (1995) in der Fassung des polnischen Autors Tadeusz Słobodzianek, *ein moralisierendes Volksstück über reale Herrscher und vermeintliche Heilige*.¹⁰ Mit der kommenden Uraufführung „Merlin“ (1997), dem Ritterdrama um den Heiligen Gral¹¹ von Tadeusz Słobodzianek, wurde ein neu gestalteter Zuschauersaal des Kreuzberger Theaters am Ufer eröffnet. Die vorherigen Auftritte hatten in einer nahe gelegenen Fabriketage am Tempelhofer Ufer in Kreuzberg¹² stattgefunden, einem für zirka 100 Zuschauer ausgerichteten, also um die Hälfte kleineren Theatersaal¹³. Trotz der besseren Theaterausrüstung war eine Tendenz des sinkenden medialen Interesses zu beobachten. Die kommenden Aufführungen: Tschechows „Menschen Löwen Adler & Rebhühner“ (1998, in der Fassung von V. Smechow), „Frankenstein – Genus Avium“ nach Wolfgang Deichsel (1999, Weimar) sowie „Die toten Seelen“ nach Nikolaj Gogol in einer Bearbeitung von Michail Bulgakow (1999) kamen in der Kritik relativ schlecht weg. Friedrich Detlef aus der „Berliner Zeitung“ schreibt über das letztere, aus einer Zusammenarbeit mit dem Volksbühnen-Ensemble entstandene Bühnenstück:

„Schön ist diese Inszenierung in fast allen Details, und fast alle Details sind von Andrej Woron erschaffen. Ein paar Ideen und Bilder aus früheren Inszenierungen am Tempelhofer Ufer sind auch darunter. Das große Haus Volksbühne aber scheint für diese Kunst übertrieben. [...] da wirkt Worons Off-Theaterstil kauzig. „Die toten Seelen“ haben sich eingerichtet wie in einer Hundehütte. Es wird enorm viel geschrien und gelacht auf der Bühne, aber das ist Bellen ohne Biß.“¹⁴

Danach werden noch zwei Stücke inszeniert: „Wir Gehen“, nach der Erzählung „Die Pforten des Paradieses“ von Jerzy Andrzejewski (2000) und „Hahnenkämme“ nach Christoph Klimke (2001). Rüdiger Schaper aus der „Berliner Zeitung“ resümiert die *melancholische Erfolgsgeschichte* des „Teatr Kreatur“:

„Seit dreizehn Jahren ziehen die untoten Gestalten von der osteuropäisch-jüdisch-slawischen Peripherie, die einmal die Mitte war, über ihre Weltbühne in Kreuzberg.[...] Nun ist das Märchen aus, mit all seiner Mühsal und Poesie, seinen Aufschwüngen und Wiederholungen. Woron wird demnächst in Bremen

¹⁰ tst, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 26.05.1996, Nr. 21, S. 30.

¹¹ Winter, Anne: „Das wird wirklich, kurwa, phänomenal sein“, in: *Berliner Zeitung*, 30.01.1997.

¹² Der Berliner Stadtteil (ehemals West-Berlin), gilt bis heute als Zentrum der Berliner Kulturszene, vor allem der alternativen Off-Theater.

¹³ Matussek, Matthias: „Blühendes Wunder“, *Der Spiegel*, Nr.28/45, 8. Juli 1991, S.177.

¹⁴ Friedrich, Detlef : „Vorgestern ist auch noch da. Andrej Woron an der Volksbühne: Gogols »Die toten Seelen« ist die Geschichte einer Hochstapelei“, in: *Berliner Zeitung*, 02.Januar 1999.

und Bielefeld inszenieren, die Zukunft der Kreatur-Spielstätte (zum Hebbel-Theater?)¹⁵ ist ungewiss.“

In dem Zeitraum von 1989 bis 2003 hat das „Teatr Kreatur“ insgesamt zwölf Aufführungen auf die Bühne gebracht, die ersten davon gerieten zu einem besonderen Theatererfolg. Diese Phase der medialen Euphorie soll im Weiteren näher betrachtet werden.

Die Anerkennung der früheren Aufführungen des „Teatr Kreatur“ drückte sich in positiven, oft geradezu enthusiastischen Pressestimmen aus: *Blühendes Wunder*¹⁶, *Eine wundersame Stunde ereignet sich am Tempelhofer Ufer*¹⁷, *Die Zimtläden werden ein Erfolg, ein Hit der Theatersaison ‚90*¹⁸, lauteten die Überschriften. Die gute Presse gewinnt an Gewicht, wenn man einen Vergleich mit der niedrigen Artikelzahl zu anderen Theatergruppen der „Berliner Polonia“ anstellt. Der positiven Aufnahme in Berlin folgte die Anerkennung durch die Firma Siemens, die dem Ensemble eine Tournee durch Westdeutschland sponserte: Danach folgten die Reisen über die Grenzen Europas hinaus – quer durch Südamerika von Montevideo über Cordoba nach Santiago de Chile.¹⁹ So begann eine enge Zusammenarbeit des „Teatr Kreatur“ mit dem ZDF und 3Sat, dank der uns heute mehrere filmische Fassungen²⁰ zur Verfügung stehen. Die Resonanz erreichte ihren Höhepunkt in der Einladung des „Teatr Kreatur“ zum „Berliner Theatertreffen“ des Jahres 1992.²¹ Seit 1962 findet das Theatertreffen statt und erst zu seiner 29. Auflage wird eine freie Produktion berücksichtigt. Rüdiger Schaper schreibt dazu:

„Jahrelang, jahrzehntelang haben die Juroren des Theatertreffens zwei eherne Tabus verteidigt, als handele es sich um ungeschriebene Gesetze dieses Festivals: keine freien Produktionen [...] einzuladen.“²²

Der Bruch mit der etablierten Tradition war insofern bedeutend, dass es zu dieser Zeit eine heftige Diskussion um Rang und Förderung der Off-Theater gab.²³ Auf der Begeisterungswelle schwimmend wurde Andrej Woron von der bekannten Zeitschrift „Theater Heute“ zum Regisseur des Jahres

¹⁵ Das Theater funktioniert heutzutage als „Hebbel am Ufer“, siehe auch: www.hebbel-am-ufer.de (Stand: 01.05.2010).

¹⁶ Matussek, M: „Blühendes Wunder“, S. 177.

¹⁷ Frings, Ute: „Absurde Momentaufnahmen. Szenen nach Bruno Schulz im Theater am Ufer“, in: *Zitty*, 8/90, S. 179.

¹⁸ Frings, U.: „Das »Teatr Kreatur« in Kreuzberg“, S. 18.

¹⁹ Internetseite <http://www.teatrkreatur.de/>

²⁰ Die Fernsehfassungen der folgenden Aufführungen: „Die Zimtläden“, „Das Ende des Armenhauses“ und „Ein Stück vom Paradies“.

²¹ Das „Teatr Kreatur“ gastiert mit „Das Ende des Armenhauses“, seiner zweiten Aufführung frei nach Isaak Babel.

²² Schaper, Rüdiger: „die ausnahme und die regel“, in: *tip*, 10/92, S. 84.

²³ In den Leitlinien der Auffassung wird formuliert, dass zur Vielfalt einer Theaterlandschaft auch das nichtinstitutionalisierte Theater gehört. Das hängt mit dem Problem der Wettbewerbsfähigkeit der staatlichen Theater und des Theaters allgemein zusammen. [Vgl. John, Hans-

1992 ernannt, gleich danach lud ihn der bedeutende Regisseur Peter Zadek zur Zusammenarbeit ein. Zwei Jahre später erhielt Worons Theater den Berliner Friedrich-Luft-Preis.²⁴ All dies beweist die Anerkennung und Durchsetzungskraft des „Teatr Kreatur“ in den Zeiten der verschärften Theaterkonkurrenz. Deswegen steht im Fokus meiner weiteren Überlegung eine Frage: Warum wurde das „Teatr Kreatur“ so populär?

In erster Linie ist die erfolgreiche künstlerische Laufbahn des „Teatr Kreatur“ auf seinen Ursprung zurückzuführen. *Ein Freund hatte eine Erbschaft gemacht. Es war der Start eines Off-Theater-Märchens*,²⁵ schreibt Matthias Matussek im „Spiegel“. Tatsächlich resultierte aus der Begegnung Worons mit dem Juristen Allard Stupperich ein Angebot: *Nun wurden ihm Räume, die erste Finanzierung und völlig freie Hand bei der Regie angeboten*.²⁶ Zwar mussten die Schauspieler ohne Gage auftreten (um genauer zu sein, sie erhielten 16 Mark pro Vorstellung²⁷), die finanzielle Lage des „Teatr Kreatur“, eines Off-Theaters, war jedoch zu diesem Zeitpunkt ohnehin günstig. Vor allem, wenn man die im Berlin Anfang 90er Jahre herrschende Unzufriedenheit bezüglich der fehlenden staatlichen Subventionen in Betracht zieht. Angesichts des spektakulären Erfolgs von „Die Zimtläden“ folgten dem ersten Sponsor auch die finanziellen Unterstützungen von Siemens und durch den Kultursenat²⁸, welche auf diese Art und Weise ihren Beitrag zur schwingvollen Entwicklung des „Teatr Kreatur“ leisteten.

Die Thematisierung des Mäzenatentums ist im hiesigen Kontext insofern wichtig, als dass sich die Aufführungen des „Teatr Kreatur“ durch ein höchst aufwendiges Bühnenbild auszeichneten und – auszeichnen konnten. Bildlichkeit und Fantasie der Bühnengestaltung profilierten das „Teatr Kreatur“, das seine Anerkennung in der Presse vor allem als Bildertheater fand: *Bizarre Literatur verwandelt sich in einen unerwarteten Bilderbogen*²⁹, *Grotesker Karneval mit phantastischem Finale*,³⁰ lauteten die Überschriften. Einige Kritiker lockerten ihre sprachlichen Zügel, indem sie von einer *visuelle[n] Ekstase*³¹ oder einem *Panoptikum in Bewegung*³² schrieben. Martin Morgen vom „Theater der Zeit“ erinnert sich an seinen Besuch im Theater am Ufer:

Rainer im Gespräch mit Siegfried Böttger: „Unser Theater – heute und morgen“, in: *Theater der Zeit*, 1/1990, S. 32].

²⁴ Hirsch, Helga: „Wo selbst Ungläubige weinen“, *Die Zeit*, Hamburg, 24. Nov. 1995, 48/1995, S. 89.

²⁵ Matussek, M.: „Blühendes Wunder“, S. 177.

²⁶ Hirsch, H.: „Wo selbst Ungläubige weinen“, S. 89.

²⁷ Matussek, M.: „Blühendes Wunder“, S. 177.

²⁸ Die kommende Produktion wurde durch den Kultursenat mit 125.000 Mark gefördert, was die Hälfte der Kosten ausmachte. Die andere Hälfte zahlte Allard Stupperich. Vgl. Frings, U.: „Das »Teatr Kreatur« in Kreuzberg“, S. 18.

²⁹ Frings, U.: „Absurde Momentaufnahmen...“, S. 179.

³⁰ Goldberg, Henryk: „Grotesker Karneval mit phantastischem Finale“, *Volksblatt*, 08.05.91.

³¹ Ebd.

³² Beckelmann, Jürgen: „Ein Sarg als Lebensbasis“, *Stuttgarter Zeitung*, 05.06.91.

„Manchmal ist es gut, ein Theatererlebnis einige Tage, Wochen nachwirken zu lassen und sich dann zu fragen: Was ist geblieben? Bilder sind geblieben von Teatr Kreatur, grelle Bilder und wild bewegte Figuren, grobes Volkstheater, ja Kaspertheater.“³³

Die visuelle Stärke des „Teatr Kreatur“ hängt mit dem künstlerischen Werdegang Andrej Worons, der sich bis zu seinem Erstlingswerk „Die Zimtläden“ vor allem als Maler etablierte, zusammen. Sein Studium (Malerei an der Hochschule der Künste in Warschau), seine Dozentur an der Akademie in Warschau, zahlreiche Bühnenbildaufträge (gerade in einem solchen Auftrag vom polnischen Regisseur Henryk Baranowski kam er 1982 nach Westberlin³⁴), Ausstellungen sowie sein Lehrauftrag für Malerei an der Hochschule der Künste in Westberlin³⁵ hinterließen Spuren in der einprägsamen Ausdrucksstärke und Sinnlichkeit von Worons Theater. So spielte sich vor den Zuschauern ein von lebensgroßen Mannequins bereicherter bunter Schauspielerreigen ab, *denn erst die Schauspieler mit den Objekten sind das Ganze*, erklärt Woron und fügt hinzu:

„Wenn ich den Mensch mit dem Objekt binde, entsteht eine neue Form. Die beiden assimilieren sich, das Materielle mit dem Geistigen, das Bewegliche mit dem Statischen. Aus diesem Kontrast der toten Materie mit dem Schauspieler entsteht ein neuer Organismus. Das wirkt viel stärker.“³⁶

Die Wirkung der Form bezieht sich nicht nur auf die Mannequins, sondern auch allgemein auf das Problem der Form-Inhalt-Beziehung von Worons theatralischer Tätigkeit: *Weniger Inhalt, mehr Form!* wird in der Aufführung von „Die Zimtläden“ postuliert. Das Zitat von Bruno Schulz avanciert zum Kredo des „Teatr Kreatur“, nach dem alle theatralischen Elemente wie Text, Schauspiel, Choreographie oder Requisiten der Form untergeordnet bleiben. Diese Tendenz von Worons Theater geht möglicherweise sowohl aus der plastischen Vorstellungskraft des Regisseurs, wie auch aus seiner Unkenntnis des Mediums Theater hervor. In einem Interview sagt er offen:

„Ich bin kein Liebhaber von Theater überhaupt, ich bin kein Theatermensch. Ich gehe eigentlich nie ins Theater. Ich finde, es ist in sich ein sehr schönes Medium, aber ich bin kein Regisseurstyp. Ich bin ein Malertyp. Ich kann dem Theater nicht verzeihen, dass es vergänglich ist.“³⁷

³³ Martin Morgen: „Malertheater“, in: *Theater der Zeit*, 8/1991, S. 19.

³⁴ Matussek, M.: „Blühendes Wunder“, S. 177.

³⁵ Vgl. offizielle Internetseite des „Teatr Kreatur“, <http://www.teatrkreatur.de/htm/press3.htm> (Stand: 20.04.2010).

³⁶ Frings, U.: „Das »Teatr Kreatur« in Kreuzberg“, S. 18.

³⁷ Andrej Woron im Gespräch mit Friedhelm Teicke: „Wir spielen nur Theater“, in: *Theater der Zeit*, 9,10/1994, S.14.

Infolge der ausschließlichen Fokussierung auf das Malerische wird dem Regisseur vorgeworfen, dass sein Theater wie ein *Körper ohne Seele*³⁸ sei. Solche kritischen Stimmen ließen sich jedoch erst in Bezug auf die späteren Aufführungen hören – die ersten dagegen profitierten aus der Hervorhebung des Malerischen, das das deutsche Publikum deutlich zu genießen schien.

Das Problem der Form-Inhalt-Beziehung im „Teatr Kreatur“ erlangt allerdings eine breitere, nationale Dimension. Laut Worons Aussagen sei Emotionalität als Stärke des polnischen Theaters, und zwar im Gegensatz zum deutschen Theater, zu betrachten. Diese Vereinfachung ist Worons Worten zu entnehmen:

*„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.“*³⁹

Diese starke Polarisierung bedarf eines kurzen Exkurses in die Theatergeschichte: Und zwar könnte man in grober Vereinfachung eine Trennlinie zwischen der östlichen und westlichen Theatertradition ziehen – für den Osten stünde dann die dramatische Schauspielmethode Stanisławskis (wo die Einfühlung überwiegt) und für den Westen die epische Brechtische Schule („Verfremdungseffekt“) – Nach diesem Muster ist jedoch Woron keinesfalls als Vertreter der Stanisławski-Methode zu verstehen. Im Gegensatz zu Stanisławski strebte nämlich Woron zu keiner psychologischen Entwicklung seiner Schauspieler. Hartmut Krug schreibt im „Tagesspiegel“: *Woron baut die Figuren als bewegte Plastiken in den Raum, er entwickelt sie nicht psychologisch, sondern stellt sie in Körperhaltungen eher aus.*⁴⁰ Diese Behauptung illustriert gut die Erinnerung von Susan Raymond, der Schauspielerin des „Teatr Kreatur“: *Am Anfang waren wir wie Farbkleckse auf der Bühne, [...] meine erste Rolle war eine Figur, die gelacht und gepupst hat, mehr nicht.*⁴¹ In diesem Sinne kann Woron – aufgrund seiner Ablehnung der Psychologie des Schauspiels – nicht zur Stanisławski-Schule zählen. Er scheint die Aufspaltung in die östliche und deutsche Theatertradition anders zu verstehen und zwar so, dass die polnische Kultur besonders gefühlsbetont sei. In einem Gespräch mit der „Spiegel“-Redakteurin Doja Hackes sagt er: *Romantik kennt man in Deutschland als eine vergangene Epoche, bei uns ist sie ein Lebensgefühl.*⁴² Weiter fügt er hinzu: *Bei uns muß alles aus der linken Hand fliegen, aber es muß fliegen, schwimmen, klingeln.*⁴³ In Deutschland da-

³⁸ Kott, Jan: „Kadysz, strony o Tadeuszu Kantorze“, Gdańsk 1997, S. 46, zitiert nach Kaman, Donata: *Theater der Maler in Deutschland und Polen*, Münster 2001, S. 263.

³⁹ Andrej Woron, zitiert nach Matussek, M.: „Blühendes Wunder“, S. 177.

⁴⁰ Krug, Hartmut: „Männer, Mörder, Macken – Andrej Worons expressives Stück“, in: *Tagesspiegel*, 21.2.2000

⁴¹ Susan Raymond zitiert nach Winter, A.: „»Das wird wirklich, kurwa, phänomenal sein«“.

⁴² Hacker, Doja: „»Auf Glück folgt Unglück«“, in: *Der Spiegel*, 49/1993, S.208.

⁴³ Ebd.

gegen, wie es Woron behauptete, sei die im deutschen Theater fehlende Emotionalität *wie ein Monster im Theater, speziell im Staatstheater*.⁴⁴ Demzufolge setzte er seinem Ensemble ein klares Ziel: *Ich will die Emotionen sehen!*⁴⁵ Und tatsächlich konnte Woron visuelle Mittel insofern erfolgreich einsetzen, dass vielen Zuschauern die Tränen kamen, dass sie den Theatersaal tiefberührt verließen. Diese spontanen Reaktionen des Publikums leisteten einen überaus wichtigen Beitrag zum spektakulären Erfolg des „Teatr Kreatur“.

In Bezug auf die rege Rezeption des „Teatr Kreatur“ seitens des deutschen Publikums sollte noch ein weiterer Aspekt in Betracht gezogen werden, nämlich dass in der Mehrheit der Aufführungen die Thematik der untergegangenen ostjüdischen Kulturwelt auftritt. Darauf weist schon allein die jüdische Herkunft der Autoren hin, deren Erzählungen oder Romane Woron als Inszenierungsgrundlage dienten: Bruno Schulz, Izaak Babel, Itzik Manger oder Franz Kafka. In der Kritik stößt man häufig auf folgende Interpretationswege:

*„Es ruft Erinnerungen hervor an das alte Mitteleuropa, seine Menschen, seine bunte Kultur, erst im heißen Krieg verglüht, später im kalten Krieg erfroren. In dieser Inszenierung wird auf schmerzhaft Weise sichtbar gemacht, was wir verloren haben.“*⁴⁶

Das deutsche Publikum nahm Worons Bühnenstücke als Teil der eigenen Auseinandersetzung mit der Nazivergangenheit auf. Indes bebildert das „Teatr Kreatur“ nur die schmerzlichen Themen, ohne sich mit dem Problem tiefer auseinander zu setzen: *Ich kämpfe nicht um den echten Juden auf der Bühne, sondern ich baue ein Plakat vom Juden*⁴⁷, sagt der Regisseur in einem Interview. Diese Einstellung ist noch ausdrücklicher seinen Worten zu entnehmen: *Das Problem der Deutschen mit ihrer Vergangenheit ist nicht mein Problem*.⁴⁸ Was Woron anzieht, ist der russisch-jüdisch-polnisch-litauische Kulturraum im ehemaligen Ostpolen, der ihm durch die Erzählungen seiner Großmutter und seines Vaters vertraut wurden.⁴⁹ Obwohl der Regisseur in seinem Vorhaben anscheinend Folklore des vergangenen Jiddischlandes darstellen wollte⁵⁰, werden ihm (vorwiegend in der späteren Kritik) Banalisierung oder Manipulation der Publikumsemotionen vorgeworfen. Es ist jedoch in dem Zusammenhang irrelevant, ob die Emotionen durch einen bewussten Kunstgriff oder aufgrund eines bestimmten Verständniscodes im deutschen Publikum hervorgerufen wurden. Aber es ist sicherlich der Betonung wert,

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Hirsch, H.: „Wo selbst ungläubige weinen“, S. 89.

⁴⁶ Langner, Ingo: „Die Zimtläden“, *SFB – N3 TV-Programm »M.U.M.M.«*, 04.04.1990.

⁴⁷ Andrej Woron im Gespräch mit Jan Schulz-Olaja: „Was wir spielen, spielt niemand auf der Welt. Zivilisierter Angriff auf das Publikum. Der Regisseur Andrej Woron und seine dritte Produktion »Ein Stück vom Paradies«“, in: *Der Tagesspiegel*, 14. Januar 1993.

⁴⁸ Hacker, D.: „»Auf Glück folgt Unglück«“, S. 208.

⁴⁹ Vgl. Hirsch, H.: „Wo selbst ungläubige weinen“, S. 89.

⁵⁰ Ebd.

dass die jüdischen Reminiszenzen eine wesentliche Rolle in der Rezeption des „Teatr Kreatur“ durch das deutsche Publikum spielten.

Die östliche Prägung des „Teatr Kreatur“ konnte beim Zuschauer zwei unterschiedliche Assoziationen wecken: Die mit einer vergangenen Welt sowie auch die mit einer „neu entdeckten“ Kulturlandschaft. Nach dem „Wendejahr“ ergab sich nämlich für das westliche Publikum die Chance, endlich die bisher hinter dem Eisernen Vorhang fast völlig isolierte Kunst kennen zu lernen: *Die Stadt erwachte damals wie ein Dornröschen, das hinter seiner Hecke aus Stacheldraht lange verschlafen hatte, dass es mitten in Ostmitteleuropa liegt.*⁵¹

Dieses „Erwachen“ verband sich üblicherweise mit der positiven Aufnahme von Künstlern des ehemaligen Ostblocks: *Alles spricht dafür, dass Berlin wieder ein Zentrum für Mitteleuropa wird. Da kehrt hoffentlich auch die Kunst der Polen, Tschechen und Ungarn zu uns zurück,*⁵² schreibt Ingo Langner in einem Programm zur Fernsehfassung von „Die Zimtläden“. Diese durchaus positive Einstellung seitens des deutschen Publikums war bestimmt nicht ohne Belang für den erfolgreichen Werdegang des polnischen „Teatr Kreatur“. Vor allem, wenn man seine Herkunft direkt vom hochgeschätzten und weltbekannten Kantor'schen Theater ableitet, dem Ruhm der polnischen Theateravantgarde. In einem Interview sagt Andrej Woron: *Kantor ist der Pate, ohne ihn würde diese Art von Theater nicht entstehen.*⁵³ Tatsächlich knüpft der Regisseur an die Ästhetik Kantors an, wie es Donata Kaman in ihrem wissenschaftlichen Studium zum „Theater der Maler in Deutschland und Polen“ feststellt:

*„Woron nimmt die Themen von Kantors Theater auf – den Tod, die Vertreibung, jüdische Reminiszenzen [...] – doch der Berliner Theatermacher ist diesen Themen weder gewachsen, noch scheint er das wichtigste Postulat von Kantor verstanden zu haben: Das Aufbrechen der sichtbaren Oberfläche. Ganz im Gegenteil – und zwar ohne solche Absicht – im Theater Kreatur bebildert Woron bloß die großen Themen.“*⁵⁴

Die Autorin kritisiert den Regisseur, indem sie ihm Oberflächlichkeit, Banalisierung und Nachahmung (sie bezeichnet Woron als *Kantors Berliner Epigonen*⁵⁵) vorwirft. In der Presse sind solche kritischen Stimmen eher selten zu finden, es werden aber zwischen beiden Regisseuren zahlreiche Vergleiche erstellt. Ute Frings richtet zum Beispiel ihre Aufmerksamkeit auf das Instrumentarium beider Künstler:

„Die Schulbank, Puppen und der Fotoapparat, ein merkwürdiges Instrument auf Rollen, Trödelkram aus der Geschichte, erinnern an das „Theater des

⁵¹ Heine, Matthias: „Sanatorium im Zeittunnel“, in: *Die Welt*, 4. März 2003.

⁵² Langner, I.: „Die Zimtläden“.

⁵³ Schulz-Olaja, J.: „Ein Stück vom Paradies“.

⁵⁴ Kaman, D.: *Theater der Maler...*, S. 268.

⁵⁵ Ebd., S. 264.

Todes” [der ganze Aufführungszyklus des polnischen Regisseurs Tadeusz Kantor, A.Z.], *das allerdings bei Woron lebensbejahend gewendet ist.*⁵⁶

Neben den Ähnlichkeiten stellt die Kritikerin zwischen beiden Theatern also eine unterschiedliche Stimmung fest. Diese woronische Lebensbejahung erkennt auch Ingo Langner: *Doch wo bei ihm [T. Kantor, A.Z.] Dunkel und Leid dominieren, zelebriert Woron einen Kosmos aus Licht und Sinnlichkeit.*⁵⁷ Nehmen wir diese beispielhaften Vergleiche als Beweis für eine gewisse Verwandtschaft der beiden Theater (z.B. auf der ästhetischen Ebene), so können wir auch die Vermutung aufstellen, dass die Popularität des „Teatr Kreatur“ vom regen Interesse für die östliche Kultur, insbesondere für das international hoch anerkannte Avantgardetheater Polens, profitierte.

Zuletzt möchte ich noch das Problem der Ästhetisierung im „Teatr Kreatur“ ansprechen. Wie Kantor, so strebt auch Woron nach der emotionalen Rezeption seines Theaters, jedoch auf eine ganz andere Art und Weise. *Wenn die Illusion stark genug ist, zieht sie auch den Distanzierten mit.*⁵⁸ erklärt der Regisseur. In der Tat stößt man in der Presse auf folgende Bekenntnisse: *Eigentlich mag ich das [die allgemeine Ästhetik des „Teatr Kreatur“, A.Z.] ja nicht,*⁵⁹ sagt Jürgen Beckelmann. Nach der Aufzählung aller ergreifenden Bühnenbilder konkludiert er allerdings: *Nein, tatsächlich, da ist einem hartgesottenem Kritiker mindestens sekundenlang doch mal ein Schauer über den Rücken gelaufen.*⁶⁰ Was Jürgen Beckelmann nicht mochte, waren die an den Kitsch grenzenden Effekte, *ein Phantasmagorisches Tohuwabohu*⁶¹, die jedoch paradoxerweise im Endeffekt zu Begeisterung führten. Tatsächlich war jede Aufführung des „Teatr Kreatur“ ein leicht greifbares Spektakel, bei dem man sich amüsieren konnte: *Der Stil des „Teatr Kreatur“ ist naivistisches, symbolistisches Bilder-Theater, Figurentheater, an dem man ungeheuren Genuß haben kann.*⁶² Diese Wirkung besteht möglicherweise in der Reduzierung aller szenischen Elemente auf die plastischen und gefühlserregenden Kunstgriffe voller Pathos. Der Regisseur äußert sich selbst dazu: *Das ist Kitsch,* sagt er in einem Interview, *das ist wirklich Kitsch, aber – kurwa*⁶³ – *ich mag ihn.*⁶⁴ In einem anderen Gespräch definiert er „Teatr Kreatur“ folgendermaßen:

⁵⁶ Frings, U.: „Absurde Momentaufnahmen...“, S. 179.

⁵⁷ Langner, I.: „Die Zimtläden“.

⁵⁸ Andrej Woron zitiert nach Hirsch, H.: „Wo selbst Ungläubige weinen“, S. 89.

⁵⁹ Beckelmann, Jürgen: „Zwischen Warschau und »Bob« Wilson“, Volksblatt, 29. März 1990, S. 9.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Morgner, M.: „Malertheater“, S. 19.

⁶³ Ein vulgäres polnisches Schimpfwort

⁶⁴ Andrej Woron zitiert nach Hirsch, H.: „Wo selbst Ungläubige weinen“, S. 89.

„Es ist anarchistisch und, was für mich das Wichtigste ist, sehr menschlich. Es ist leicht begreifbar, nicht im intellektuellen Sinn sondern visuell und emotional. Dieses Theater macht an, berührt.“⁶⁵

Diese theatralischen Prämissen des „Teatr Kreatur“ – Bildlichkeit, Emotionalität und Leichtigkeit – bildeten die Grundlage für seinen erfolgreichen Werdegang. Dabei sollte ein Zusammenspiel vieler Faktoren in Betracht gezogen werden: des finanziellen, geschichtlichen sowie gesellschaftlichen. Trotz aller dieser vorteilhaften Aspekte überlebte jedoch das „Teatr Kreatur“ nicht länger als zehn Jahre. Angesichts dessen könnte man spekulieren ob – und falls ja – in welchem Grad, die zeitlichen Rahmenbedingungen der Popularität des „Teatr Kreatur“ zugrunde lagen. Plausibel scheint mir jedoch in dem Zusammenhang eine Diagnose von Siegfried Böttiger, Stellvertreter des Ministers für Kultur, zu sein. Am 17. November 1990 sprach er über Off-Theater:

„Von Freien Gruppen [gehen] kräftige Impulse für die gesamte Theaterkunst aus [...], daß sie die Entwicklung maßgeblich beeinflussen können, daß es aber nur in Ausnahmefällen gelingt, sie über längere Zeit stabil zu halten. [...] Wenn die Zeit des biologischen Bebens vorbei ist, hat solche Gruppe die Tendenz entweder zu zerfallen oder sich zu institutionalisieren.“⁶⁶

In diesem Sinne kann das „Teatr Kreatur“ als ein hervorragendes Off-Theater betrachtet werden. Die Zeit des „biologischen Bebens“ – die theatralischen Prämissen sowie die Gründe für den Erfolg – wurden hier analysiert. Offen bleibt noch die Frage nach den kräftigen Impulsen für die gesamte (oder nur Berliner?) Theaterkunst.

Literatur

- Bayerdörfer, Hans-Peter: Niemiecki Teatr w latach zjednoczenia 1989–1992, in: *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, Jg. XXXIX, Nr. 3(450), S. 88.
- Beckelmann, Jürgen: Ein Sarg als Lebensbasis, in: *Stuttgarter Zeitung*, 05.06.91.
- Beckelmann, Jürgen: Zwischen Warschau und »Bob« Wilson, in: *Volksblatt*, 29. März 1990, S. 9.
- Dieckmann, Friedrich: Von der Volksbühnenbewegung zum Subventionstheater. Berliner Theaterverhältnisse, in: *Theater der Zeit*, 8/1991, S. 4–10.
- Frings, Ute: Das »Teatr Kreatur« in Kreuzberg, in: *Theater der Zeit*, 8/1991, S. 17–19.

⁶⁵ Andrej Woron, zitiert nach: <http://www.teatrkreatur.de/htm/tournee.htm> (Stand: 20.04.2010).

⁶⁶ John, H.-R. im Gespräch mit Siegfried Böttiger: „Unser Theater – heute und morgen“, S. 32.

- Frings, Ute: Absurde Momentaufnahmen. Szenen nach Bruno Schulz im Theater am Ufer, in: *Zitty*, 8/90, S. 179.
- Goldberg, Henryk: Grotesker Karneval mit phantastischem Finale, in: *Volksblatt*, 08.05.91.
- Hacker, Doja: »Auf Glück folgt Unglück«, in: *Der Spiegel*, 06.12.1993, Nr. 49, S. 206–208.
- Heine, Matthias: Sanatorium im Zeittunnel, in: *Die Welt*, 4. März 2003.
- Hirsch, Helga: Wo selbst Ungläubige weinen, in: *Die Zeit*, 24. Nov. 1995, 48/1995, S. 89.
- Langner, Ingo: „Die Zimtläden“, in: *SFB – N3 TV-Programm »M.U.M.M.«*, 04.04.1990.
- John, Hans-Rainer im Gespräch mit Siegfried Böttger: Unser Theater – heute und morgen, in: *Theater der Zeit*, 1/1990, S. 30–33.
- Kaman, Donata: *Theater der Maler in Deutschland und Polen*, Münster 2001.
- Matussek, Matthias: Blühendes Wunder, in: *Der Spiegel*, 8. Juli 1991, Nr. 28/45, S. 177–178.
- Morgner, Martin: Malertheater, in: *Theater der Zeit*, 8/1991, S. 19.
- Rühle, Günther: Die neue Gemeinsamkeit. Über das Theater in Deutschland, in: *Theater der Zeit*, 01/1991, S. 63–67.
- Schaper, Rüdiger: Rückkehr der Mannequins, in: *Tagesspiegel*, 30.10.2008.
- Schaper, Rüdiger: Mehr Form – weniger Inhalt, in: *tip*, 14/90, S.94.
- Schaper, Rüdiger: die ausnahme und die regel, in: *tip*, 10/92, S. 84–85.
- Schulz-Olaja, Jan: Ein Stück vom Paradies, in: *Tagesspiegel*, 14. Januar 1993.
- Teicke, Friedhelm im Gespräch mit Andrej Woron: Wir spielen nur Theater, in: *Theater der Zeit*, 9,10/1994, S. 14.
- Offizielle Internetseite des „Teatr Kreatur“, <http://www.teatrkreatur.de/htm/press3.htm> (Stand: 20.04.2010).

Es war wie ein Urknall – the success of „Teatr Kreatur“ in Berlin in the 1990s.

Abstract

When analysing the German reception of „Teatr Kreatur“, a play directed by Polish emigrant Andrej Woron, it is necessary to study the reasons behind the outstanding success that the group achieved in Berlin in the early 1990s. The author is writing about some aspects, which were important for the success of „Teatr Kreatur“: The opening of the borders after the fall of the Berlin Wall resulted in greater interest in East European culture. Woron raised the subject of the destroyed culture of the eastern Jews, triggering a significant emotional reaction of the German viewers. The fact that Andrej Woron was citing the name of a renowned Polish director Tadeusz Kantor also gained his play additional publicity. Most importantly, the critics were very enthusiastic about the aesthetic value of „Teatr Kreatur“. The group's financial support – which first came from Allhard Stupperich and later also from the Berlin Senate of Culture – was also an important factor in its development.

***Es war wie ein Urknall* – sukces „Teatru Kreatur“ na tle scen Berlina
w latach 90-tych**
Streszczenie

Analiza niemieckiej recepcji „Teatru Kreatur” w reżyserii polskiego emigranta Andreja Worona zmusza do postawienia pytania o przyczyny niezwykłego sukcesu, jaki grupa odniosła w Berlinie wczesnych lat ‘90. Autorka podnosi kilka wątków, które miały wpływ na wyjątkowy sukces „Teatru Kreatur”: W związku z otwarciem się granic po obaleniu Muru Berlińskiego 23 marca 1990 roku wzrosło zainteresowanie wschodnioeuropejską kulturą. Szczególnie silne emocje wśród niemieckiej publiczności wzbudzała poruszana przez Worona tematyka zniszczonej kultury wschodnich Żydów. Dodatkowe zainteresowanie wiązało się z nazwiskiem uznanego polskiego reżysera Tadeusza Kantora, na którego powoływał się Andrej Woron. Przede wszystkim jednak krytyków teatralnych zachwyciła estetyka „Teatru Kreatur”. Nie bez znaczenia w rozwoju teatru był także fakt jego dofinansowania: początkowo prywatnie przez Allarda Stuppericha, a następnie również przez Senat Kultury w Berlinie.