



Eliza Szymańska

Interkulturelle Theaterstrategien

Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Interkulturelle Theaterstrategien

Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland

Eliza Szymańska

Interkulturelle Theaterstrategien
Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2021

Rezensentin
prof. dr hab. Joanna Jabłkowska, UŁ

Lektorat
Astrid Popien

Entwurf für den Buchumschlag
Filip Sendal

Technische Korrektur, Satz und Layout
PRAKOWNIA

Umschlagbild
Henryk Baranowski bei der Arbeit. Berlin, „Transformtheater“.
Foto aus dem Privatarchiv von Henryk Baranowski

Gefördert durch
Prodekan für Forschung, Philologische Fakultät, Universität Gdańsk
Institut für Deutsche Philologie, Universität Gdańsk

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

© Eliza Szymańska, 2021

ISBN 978-83-8206-215-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel.: 58 523 11 37; 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Internet-Buchhandlung: www.kiw.ug.edu.pl

Druck und Bindung
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. 58 523 14 49

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, ohne die diese Arbeit nicht entstanden wäre. Allen voran gilt mein Dank natürlich den Protagonisten dieser Publikation. Durch ihre Bereitschaft, mir ihre privaten Archive und die Türen ihrer Häuser zu öffnen, mich als Zuschauerin an zahlreichen Aufführungen und den Proben dazu teilnehmen zu lassen sowie mir für zahlreiche private Gespräche und offizielle Interviews zur Verfügung zu stehen, haben sie die Arbeit an dem Projekt überhaupt erst ermöglicht.

Für die unterstützende Begleitung dieses Projektes und ihr Gutachten, das mir half, die abschließenden Arbeiten an der Publikation vorzunehmen, möchte ich mich herzlich bei Prof. Joanna Jabłkowska bedanken.

Besonders bedanken möchte ich mich bei den ersten Manuskript-Leserinnen Prof. Marion Brandt und Prof. Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk. Ihre guten Worte, ihr ständiger Rat und zahlreiche Hinweise zur Gestaltung der Monografie waren eine unschätzbare Hilfe und ermutigten mich stets zur weiteren Arbeit.

Auf einzelnen Etappen der Entstehung der Arbeit bin ich Menschen begegnet, die mich durch ihr Interesse an dem Projekt und ihr positives Feedback unterstützt haben. An dieser Stelle gilt mein recht herzlicher Dank Prof. emeritus Hans-Peter Bayerdörfer, Prof. Małgorzata Leyko und Prof. Karolina Prykowska-Michalak.

Für das Lektorat des Manuskripts, das von zahlreichen wertvollen Hinweisen begleitet wurde, bedanke ich mich bei Astrid Popien.

Dank der finanziellen Unterstützung der Herder-Stiftung an der Universität Gdańsk waren mir Forschungsaufenthalte in Deutschland möglich, während derer ich die Arbeit an dem Projekt vorantreiben konnte. Für die Finanzierung der Veröffentlichung bedanke ich mich beim Institut für Deutsche Philologie und der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk.

Bei meinen nächsten Angehörigen – meinem Ehemann Szymon, meinen Kindern Hania und Mikołaj – sowie meiner ganzen Familie möchte ich mich für ihren Glauben an mich, die stete Unterstützung und die Nachsicht in intensiven Phasen der Entstehung der Arbeit bedanken. Das Buch widme ich meinen verstorbenen Eltern, die das Endresultat zwar nicht mehr sehen können, aber durch ihre bedingungslose Liebe und lebenslange Unterstützung ein wichtiger Teil davon sind.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
1. Einleitung	9
1.1. Theater und Migration	11
1.2. Zum Begriffsvorschlag der interkulturellen Theaterstrategie. Zielsetzung, Aufbau und Methodologie der Arbeit	19
1.3. Stand der Forschung	28
2. Theoretischer Rahmen	33
2.1. Interkulturalität	33
2.2. Transkulturalität	42
2.3. Hybridität	50
2.4. Alienität	60
2.5. Alterität	69
2.6. Universalismus	75
3. Das interkulturelle Theater	81
3.1. Forschungen zum interkulturellen Theater	83
3.2. Deutsch-polnische Theaterbeziehungen aus interkultureller Perspektive – die deutsche und die polnische Theatertradition.	97
4. Das polnische (E)Migrantentheater in Deutschland	110
4.1. Das „Transformtheater“ Henryk Baranowskis (1981–1992)	110
4.1.1. „Mensch aus dem wilden Osten“ in Westberlin	110
4.1.2. „Das Fenster zur Welt“ – das universell Transkulturelle in der Tätigkeit des Transformtheaters	114
4.1.3. Baranowskis universelle Bilder	124
4.1.4. Abschied von der Stadt	152
4.2. „Polnisches Theater Kiel“ Tadeusz Galias (1982 bis heute)	153
4.2.1. „Beschauung der Wiese“	153
4.2.2. „Die Lücke füllen“ – die interkulturelle Vermittlung in der Tätigkeit des Polnischen Theaters Kiel	155
4.2.3. Galias melancholisch-sentimentale Bilder	161
4.2.4. Ein Theater schlägt sich durch	183

4.3. Das „Teatr Kreatur“ Andrej Worons (1988–2003)	187
4.3.1. „Eine andere Urkunft“	187
4.3.2. „Die slawische Seele“ – das Fremde versus das Eigene in der Tätigkeit des Teatr Kreatur	189
4.3.3. Worons exotisierende Bilder	202
4.3.4. Zwischen Befremdung und Faszination	223
4.4. Das „Actor’s Studio Pulheim“ Michał Nocońs (1991–2004)	230
4.4.1. „Berufliche Erosion“	230
4.4.2. „Die slawisch-romantische Berufung“ – die doppelte interkulturelle Vermittlung in der Tätigkeit des Theaters Actor’s Studio Pulheim	233
4.4.3. Nocońs grotesk-traumhafte Bilder	246
4.4.4. Nocoń als freischaffender Regisseur und Theaterpädagoge	262
4.5. Das „Teatr Studio am Salzufer. Tadeusz Rózewicz Bühne“ Janina Szareks und Olav Münzbergs (2004 bis heute)	265
4.5.1. „Protest gegen das, was uns heute im Politischen, Künstlerischen und Menschlichen umgibt“	265
4.5.2. „Was etwas Anderes ist, zieht uns an“ – die Alterität in der Tätigkeit des Teatr Studio am Salzufer	268
4.5.3. Szareks sinnlich-emotionale Bilder	279
4.5.4. Die Bühne als Vermittlungsort	293
4.6. Das „Theater der Migranten“ Manfred Olek Witts (2008 bis heute)	295
4.6.1. „Intercultural innovator“	295
4.6.2. „Wir alle sind Migranten“ – die Transkulturalität und die Hybridität in der Tätigkeit des Theaters der Migranten	298
4.6.3. Witts transkulturell-hybride Bilder	301
4.6.4. Witts soziale Ästhetik	318
5. Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland – ein Resümee	322
5.1. Positionierung zu den Theatertendenzen der Zeit	322
5.2. Der Umgang mit der Theatertradition	343
5.3. Interkulturelle Theaterstrategien. Typologie des polnischen (E)Migrantentheaters in Deutschland	349
Literaturverzeichnis	359

1. Einleitung

Das Theater und das Drama waren und sind den Deutschen eine wichtige Angelegenheit. Die Deutschen diskutieren über das Theater, sie streiten über das Theater, aber vor allem gehen sie regelmäßig ins Theater. Die vielen in Deutschland existierenden Bühnen gehören daher zu ihrem kulturellen Selbstverständnis. Der ehemalige Präsident des Deutschen Bundestages, Norbert Lammert, behauptete im Jahre 2010 sogar, dass das Theater in Deutschland ‚systemrelevant‘ sei und benutzte somit einen Begriff, der bis dahin nur im Zusammenhang mit der Rettung einiger Großbanken in der Finanzkrise der Jahre 2007/2008 benutzt wurde. Es gibt sogar Stimmen, dass die ‚deutsche Theaterlandschaft‘ zum immateriellen Weltkulturerbe der UNESCO erklärt werden sollte.¹ All dies veranlasste 2013 Andreas Englhart zur Formulierung der folgenden Meinung:

Deutschland [ist] weiterhin das Theaterland par excellence, mit seinem Ensemble- und Repertoiretheater, seinen über 150 öffentlichen Theatern, über 250 Privattheatern und einer Vielzahl an freien Gruppen. Wir leben im deutschsprachigen Raum tatsächlich (noch?) im Theaterparadies, hier wird außergewöhnliches Theater geboten, sowohl hinsichtlich der Quantität als auch der Qualität der Bühnen.²

In der vorliegenden Arbeit wird das Augenmerk auf die Tätigkeit jener Privattheater und freien Bühnen gelegt, die von polnischen (E)Migranten³ seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts geführt wurden bzw. immer noch werden. In Anlehnung an Untersuchungen zu literarischen Werken der in Deutschland schreibenden Menschen mit polnischem Migrationshintergrund unterscheidet ich in meiner Studie zwischen Emigranten und Migranten. Bei den Ersteren handelt es sich um Menschen, die zwar freiwillig (im Gegensatz zum Exil), jedoch unter dem

¹ Vgl. Manfred Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte der ‚moralischen Anstalt‘ oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld 2018, S. 7.

² Andreas Englhart, *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 8.

³ Im Folgenden verwende ich in dieser Arbeit das generische Maskulinum, mit dem sowohl männliche als auch weibliche Personen gemeint sind. Damit möchte ich vermeiden, jedes Mal die Formel „(E)Migranten und (E)Migrantinnen“, „Regisseure und Regisseurinnen“ oder „Schauspieler und Schauspielerinnen“ usw. zu gebrauchen, da sie mir für die Leser zu umständlich erscheint. Ich verzichte auch auf die Schreibweise „RegisseurInnen“ o.ä., da auch diese meines Erachtens das Lesen erschwert.

Zwang der bestehenden (vor allem politischen) Verhältnisse das eigene Land verlassen haben. Migranten sind dagegen Menschen, die ihr Heimatland freiwillig, vorwiegend aus wirtschaftlichen Gründen, verlassen haben. Die Formel (E)Migranten erlaubt es mir, beide unter einer Bezeichnung zu vereinigen.⁴

Die Auseinandersetzung mit dem polnischen (E)Migrantentheater in Deutschland wirft die Frage auf, wie die aus Polen nach Deutschland ausgewanderten Künstler in diesem ‚Theaterparadies‘ zurechtgekommen sind und ob auch das polnische (E)Migrantentheater vom allgemeinen Interesse der Deutschen am Theater profitiert hat. Inwieweit hat der Warschauer Theaterkritiker Łukasz Drewniak Recht, wenn er, die deutsch-polnischen Theaterbeziehungen ab den 80er Jahren beschreibend, feststellt, dass das deutsche Publikum dieser Zeit „offen für einen Dialog mit der östlichen Seite“ war und ein Interesse an der Denkweise der „Künstler aus dem Osten“ zeigte? Und auch Franziska Schößler verweist auf die Tatsache, dass die Deutschen sich bis zur Mitte der 90er Jahre unverkennbar für die Kultur Osteuropas interessierten.⁶ Es gilt in dieser Arbeit darüber hinaus herauszuarbeiten, ob dieses Interesse, zumindest was die Theaterarbeit der polnischen (E)Migranten betrifft, auch bis heute präsent ist. Bemerkenswerterweise zählt Drewniak die Gastauftritte berühmter polnischer Regisseure (wie Erwin Axer, Jerzy Jarocki und Konrad Swinarski) in deutschen Städten auf, um seine bereits erwähnte These zu belegen, geht aber nicht auf das polnische (E)migrantentheater ein, das bereits in einigen deutschen Städten tätig war. Die Tatsache selbst, dass polnische Bühnen in Deutschland jahrelang funktionieren konnten, beweist aber noch viel mehr die Offenheit des deutschen Publikums für verschiedenste Theaterformen. Mit dieser Arbeit wird somit auch das Postulat erhoben, in der Formulierung ‚polnisches Theater in Deutschland‘ das Theater von polnischen (E)Migranten mitzudenken.

⁴ Vgl. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, *E-Migranten. Zwischen Polen und Deutschland*. In: Daniel Henseler / Renata Makarska (Hgg.), *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*. Bielefeld 2013, S. 31–46. Nach dieser Definition sind Henryk Baranowski, Tadeusz Galia, Andrej Woron und Janina Szarek Emigranten. Zu Migranten zählen Michał Nocoń und Manfred Olek Witt.

⁵ *Niemieckie fale. Rozmowa Anny R. Burzyńskiej, Joanny Derkaczew, Łukasza Drewniaka i Piotra Olkusa*. In: „Dialog“ Nr. 9/2010, S. 104–118, hier S. 105.

⁶ Vgl. Franziska Schößler, *Fantazje między Wschodem i zachodem: festiwale XXI wieku i ich sztuki*. In: Małgorzata Leyko / Artur Pełka (Hgg.), *Teatr – Literatura – Media. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*. Łódź 2013, S. 120–133, hier S. 120.

1.1. Theater und Migration

Ein Blick auf die Geschichte des deutschen Gegenwartstheaters zeigt, dass diesem seitens der Theaterkritik und -wissenschaft sehr oft ein Krisenzustand diagnostiziert wurde,⁷ was allerdings weniger mit einer tatsächlichen Krise des Theaters als vielmehr mit der oben genannten Relevanz, die man diesem zuschreibt, und dem hohen Anspruch, den man an das Theater stellt, zu tun hatte. In ihrer Einleitung zum Band *Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre* berichtet Erika Fischer-Lichte beispielsweise über Erwartungen, mit denen das Theater in Deutschland nach der Wende konfrontiert war. Es sollte sich mit der Wiedervereinigung und deren Folgen auseinandersetzen und dadurch zur Stabilisierung der im Wandel, sprich: in der Krise, steckenden Gesellschaft beitragen. Da das Theater sich dieser Rolle größtenteils entzog, wurde eine Krise verkündet.⁸ In der „Süddeutschen Zeitung“ und dem „Rheinischen Merkur“ wurden 1994 und 1995 entsprechende Theaterdebatten geführt, in denen man darum bemüht war, die Gründe der ausgerufenen Krise zu bestimmen. Diese scheinen, wenn man die Debatten verfolgt, auch ganz schnell gefunden worden zu sein. Fischer-Lichte zählt sie alle auf eine zugespitzte Art und Weise auf:

[...] inkompetente Kulturpolitiker, korrupte Intendanten, selbtherrliche und geldgierige Regisseure, eitle, bornierte und egoistische Schauspieler [...] Zerfall der Ensembles, mangelndes Talent bei Nachwuchsregisseuren und -dramatikern, [...] ungebildete und böswillige Dramaturgen, desinteressierte, amüsierwütige Zuschauer, haltlose, unempfindliche Kritiker.⁹

Die Theaterwissenschaftlerin widersetzt sich dann entschieden dieser Vereinfachung und schildert die Gründe folgendermaßen:

⁷ Wenn man die Zeitungsdebatten der letzten drei Jahrzehnte verfolgt, so muss man von der These ausgehen, dass sich das deutsche Theater (oder Theater überhaupt) permanent in einer Krise befindet. Robert Menasse bescheinigte 2004 in der „Süddeutschen Zeitung“ dem deutschen Theater sogar den Tod. Vgl. Nikolaus Frei, *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*. Tübingen 2006, S. 65; Matthias Hartz, *Dem Stadttheater ist noch zu helfen. Debatte um die Zukunft des Stadttheaters I*. online: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=5805%3Akrise-des-stadttheaters&option=com_content&Itemid=84 [20.02.2020].

⁸ An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass es der Literatur nicht anders erging. Lange Zeit wartete die Literaturkritik auf den ‚großen Wenderoman‘, der dann doch nicht geschrieben wurde, auch wenn die Kritiker ab und zu glaubten, ihn entdeckt zu haben.

⁹ Erika Fischer-Lichte, *Transformationen. Zur Einleitung*. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Christel Weiler (Hgg.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin 1999, S. 7–12, hier S. 7.

Anstatt sich direkt mit der Wiedervereinigung und ihren Folgen auseinanderzusetzen, anstatt die kulturelle Identität der Deutschen durch konventionelle Klassiker-Inszenierungen und Pflege des kulturellen Erbes zu bekräftigen und so Stabilität in einer Zeit des Wandels herzustellen, durchläuft das Theater seinerseits eine Vielzahl von Transformationsprozessen und trägt so erheblich zu Verunsicherung und Irritation bei.¹⁰

Tatsächlich sind ‚Verunsicherung‘ und ‚Irritation‘ Stichworte, die im Kontext der Überlegungen zur Rolle des deutschen Theaters der letzten drei Jahrzehnte öfter zu hören sind.¹¹ Im Laufe der letzten Jahre haben wir es überdies mit einer neuen ‚Wende‘ zu tun, die keinen politischen Umbruch bedeutet, sondern eher dazu zwingt, sich über die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse in der Bundesrepublik Deutschland Gedanken zu machen. Anselm Weber, Sabine Reich und Thomas Laue teilen in diesem Kontext ihre Beobachtungen mit:

Heute [...] fragt das Stadttheater besorgt nach seiner Bedeutung in einer nicht mehr homogenen bürgerlichen Gesellschaft. Es betrauert plötzlich den Verlust eben jener bürgerlichen Tugenden, die es einst bekämpfte und denen es zugleich als Institution seine Existenz verdankt, und sucht nun nach seiner Funktion in der Stadtgesellschaft jenseits eines für alle verbindlichen Bildungskanons. Die Erosion bürgerlicher Verhältnisse, einst Ziel unzähliger ästhetischer und theatraler Programme, hinterlässt nicht Freiheit und Selbstgewissheit, sondern Unsicherheit und offene Fragen.¹²

Die Theatermacher verweisen somit auch auf die Bedingungen, unter denen das Theater in einer Gesellschaft ankommt, die durch vielschichtige Biografien, Kulturen und Lebensentwürfe geprägt ist. Diese müssen eben durch das Theater mitberücksichtigt werden. Sie plädieren daher für eine Arbeit mit Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft, und zwar nicht am Rande des Spielplans, sondern im Zentrum des eigenen Selbstverständnisses. So wird das Theater zu einem Resonanzraum erklärt, in dem die Kommunikation in der Stadt und über die Stadt zwischen Menschen mit verschiedenen Lebensentwürfen geschieht.¹³ Die Gesprächspartner scheinen zu erkennen, dass die Zukunft des deutschen Theaters teilweise im Ausschöpfen des migrantischen Potentials liegt. Die Migration wird nämlich

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Wolfgang Sting et al. (Hgg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin 2010; Guido Hiß, *Theater, Mythen, Medien*. München 2013, S. 12.

¹² Anselm Weber / Sabine Reich / Thomas Laue, *Lotte Kotte lebt hier nicht mehr*. In: „Theater heute“. Nr. 8/9/2010, S. 45–46, hier S. 45.

¹³ Vgl. ebd.

heutzutage als eine treibende Kraft bei Europas Neugestaltung angesehen. Sie bringt die Globalisierung der Wirtschaft, der Politik und vor allem der Kultur der national ausgerichteten europäischen Staaten mit sich.¹⁴ Gegenwärtig dominiert die Auffassung von Migration als „eine[r] Form moderner Existenz“.¹⁵ Der Wechsel des Ortes, Landes oder Kontinents ist kein Stigma oder Trauma, sondern gehört zur Normalität und wird oft als eine Bereicherung interpretiert.¹⁶ Seit 1998, als sich die rot-grüne Regierung zum ersten Mal öffentlich dazu bekannte, ist es offiziell – Deutschland ist ein Einwanderungsland. Etwa ein Viertel seiner heutigen Bevölkerung ist entweder selbst nach Deutschland migriert oder hat mindestens einen Elternteil, der aus einem anderen Staat stammt. 2017 lag der Anteil der Menschen mit Migrationshintergrund bei 23,6 Prozent¹⁷ (Polen belegte als Herkunftsland nach der Türkei und Italien den dritten Platz in der Statistik).¹⁸ Es gibt Städte und Bundesländer (z.B. Hamburg, Bremen oder Baden-Württemberg), in denen dieser Anteil noch höher ist, und in Berlin,¹⁹ Hessen und Nordrhein-Westfalen haben ebenfalls mehr als die besagten 23,6 Prozent eine Migrationsgeschichte hinter sich. Verlässliche Prognosen zu stellen, wie sich dieser Bevölkerungsanteil weiter entwickeln wird, ist schwierig. Trotzdem kann man vermuten, wie diese Entwicklung weitergehen könnte, wenn man sich vergegenwärtigt, dass unter den Fünfjährigen in Deutschland jedes dritte Kind einen Migrationshintergrund

¹⁴ Vgl. Regina Römhild, *Aus der Perspektive der Migration. Kosmopolitisierung Europas*. In: Sabine Hess / Jana Binder / Johannes Moser (Hgg.), *nointegration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld 2009, S. 225–238, hier S. 225.

¹⁵ Konrad Köstlin, *Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migration*. In: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 365–386, hier S. 377.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 378f.

¹⁷ <https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Forschung/Migrationsberichte/migrationsbericht-2016-2017-zentrale-ergebnisse.html?view=renderPdfViewer&n=403964> [18.02.2020].

¹⁸ Die einzelnen Migrationswellen der Polen nach Deutschland von den Teilungen Polens bis zur Gegenwart schildert in einem Überblick Joanna Jabłkowska. Vgl. Joanna Jabłkowska, *Polnische Literatur in Deutschland*. In: Renata Cieślak / Franz Fromholzer / Friedmann Harzer / Karolina Sidowska (Hgg.), *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Film, Literatur, Journalismus (1990 – 2012)*. Dresden 2013, S. 27–41, hier S. 28ff. Zur aktuellen Situation der polnischen Migranten in Deutschland siehe den Bericht von Agnieszka Jeran, Michał Nowosielski und Witold Nowak „Migrantinnen und Migranten aus Polen in Deutschland – kulturelle Aspekte. Abschlussbericht und Empfehlungen“. online: http://www.migracje.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2019/09/Ekspertyza_MPN_NIEMx.pdf. [21.02.2020].

¹⁹ Über die polnische Migration der 80er und 90er Jahre nach Berlin berichtet Frauke Miera. Vgl. Frauke Miera, *Transnationalisierung sozialer Räume? Migration aus Polen nach Berlin in den 80er und 90er Jahren*. In: Christoph Pallaske (Hg.), *Die Migration von Polen nach Deutschland*. Baden-Baden 2001, S. 141–161.

hat.²⁰ Mark Terkessidis gibt an, dass es bei den Kindern unter sechs Jahren sogar schon mehr als die Hälfte seien.²¹ Wissenschaftler verweisen in diesem Kontext auf die Tatsache, dass es in manchen Großstädten Schulen gibt, in denen Deutsch bereits zu einer Fremdsprache geworden ist. Als extremstes Beispiel hierfür wird eine Grundschule in Hamburg genannt (Grundschule Billbrookdeich), in welcher der Anteil der Schüler mit Migrationshintergrund 98% beträgt.²² All diese Tatsachen beeinflussen die gegenwärtige öffentliche Diskussion zu Fragen der Migration mit den immer wiederkehrenden Stichworten Integration und kulturelle Vielfalt. Es geht darum, „wie Menschen unterschiedlicher Herkunft integriert [werden – E.S.] und wie zugleich Frei- und Erfahrungsräume für ein Zusammenleben auf der Basis kultureller Vielfalt entstehen können.“²³ Nach Susanne Keuchel, deren Meinung ich mich anschließe, könnte bei der Beantwortung dieser Frage die Kunst eine Schlüsselrolle einnehmen.²⁴ Es ist im Zusammenhang mit der von Keuchel aufgestellten These besonders auf das Theater zu verweisen, da es Bilder erzeugt, die der kulturellen Selbstreflexion dienen können. Mit Hilfe dieser symbolischen Bilder ist das Theater imstande, nicht nur Ausdrucksformen für die Repräsentanz zu produzieren, sondern diese zugleich auch zu reflektieren. In diesem Sinne ist die Interkulturalität nicht als ein Zusammentreffen der Kulturen selbst, sondern als das Zusammentreffen der Bilder, die man von der eigenen wie von der fremden Kultur hat, aufzufassen.²⁵ Darum war, ist und bleibt die Bühne eine geeignete Plattform für einen interkulturellen Austausch, der nicht nur auf die Vermittlung der eigenen nationalen Kultur ausgerichtet ist, sondern auch nach Möglichkeiten sucht, die Basis für einen Dialog zu schaffen, der zu Anerkennung und Wertschätzung der kulturellen Unterschiede führen kann.

In Anbetracht des oben Erwähnten ist es erstaunlich, dass, wie Wolfgang Schneider 2011 konstatierte, die Migration im deutschen Theater nur als Marginalie

²⁰ Susanne Keuchel, *Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration*. In: Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld 2011, S. 21–33, hier S. 21.

²¹ Vgl. Mark Terkessidis, *Alte Strukturen und neue Bedürfnisse – Interkulturelle Herausforderungen für die Kultureinrichtungen der Zukunft*. In: „Dramaturgie“ Nr. 2/2011, S. 15–18, hier S. 15.

²² Vgl. Wolfgang Sting, *Interkulturalität und Migration im Theater*. In: ders. et al. (Hgg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin 2010, S. 21–30, hier S. 22.

²³ Keuchel, *Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration*, S. 21.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Doris Bachmann-Medick, *Kulturelle Texte und interkulturelles (Miß-)Verstehen. Kulturanthropologische Herausforderungen für die interkulturelle Literaturwissenschaft*. In: Alois Wierlacher (Hg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München 1987, S. 653–664, hier S. 657.

stattfindet. Diese Feststellung veranlasste den Theaterpädagogen, einen Aufruf zu einer umfassenden Reform des Theatersystems zu starten.²⁶ Er erneuerte ihn zwei Jahre später in seinen „Hildesheimer Thesen“, in denen er die Theatergesamtlandschaft beschreibt und zum konkreten Handeln auffordert. Eine seiner Thesen lautet:

Anscheinend hat unsere viel gerühmte Theaterlandschaft nicht angemessen auf Zuwanderung reagiert und kulturelle Vielfalt nicht entsprechend auf der Agenda. Dabei bezeichnen sich doch insbesondere die Stadt- und Staatstheater gerne als Spiegel der Gesellschaft. In unserem Kulturstaat ist das Schauspiel aber ziemlich deutsch geblieben. Nicht nur das Publikum entspricht nicht der bunten Republik, auch im Personal und in den Produktionen ist das Theater wenig multiethnisch.²⁷

Klaus Hoffmann schreibt in diesem Zusammenhang:

Wie die Politik jetzt nach fast fünfzig Jahren akzeptiert, dass Deutschland ein Zuwanderungsland ist und umfassende Bemühungen zur Integration entwickeln muss, steht auch das Theater vor der Aufgabe, diesen Wandel der Gesellschaft wahrzunehmen und seinen Beitrag zur ‚Kunst des Zusammenlebens‘ zu leisten.²⁸

Und auch Björn Bicker ist der Meinung, dass sich die meisten institutionellen Theater den Migranten gegenüber nicht geöffnet haben, und plädiert für mehr Involvierung und eine neue Definition von Kultur, in der Migration als eine Norm angesehen wird.²⁹ Die drei Aufrufe haben ihre guten Gründe. Wenn man bundesweit die städtischen und staatlichen Schauspielbühnen unter die Lupe nimmt, so sind dort, im Gegensatz zum Tanz- und Musiktheater, kaum ausländische Regisseure und Akteure tätig. Über die Situation der Schauspieler mit (post)migrantischem Hintergrund beklagt sich der deutsche Theater- und Filmdarsteller indischer Abstammung Murali Perumal in einem offenen Brief an die Redakteurin der

²⁶ Vgl. Wolfgang Schneider, *Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist*. In: ders. (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld 2011, S. 9–20, hier S. 18.

²⁷ Wolfgang Schneider, *Under Construction. Reformbedarf auf der Baustelle Theater*. In: ders. (Hg.), *Theater planen und entwickeln. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform Darstellender Künste*. Bielefeld 2013, S. 21–26, hier S. 22.

²⁸ Klaus Hoffmann, *Theater heute und die Interkulturalität*. online: <http://www.kulturrat.de/dokumente/kkb/kkb-11.pdf> [24.02.2020].

²⁹ Björn Bicker, *Theater als Parallelgesellschaft? Über das Verhältnis von Theater und Migration*. In: Sabine Hess / Jana Binder / Johannes Moser (Hgg.), *nointegration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld 2009, S. 27–32, hier S. 27.

„Süddeutschen Zeitung“ Christiane Lutz folgendermaßen: „In all den Jahren [13 – E.S.], die ich am Theater erlebt habe, spielen deutsche Schauspieler mit sichtbarem Migrationshintergrund auf unseren hiesigen Bühnen keine Rolle.“³⁰ Nur langsam finden auch Regisseure mit Migrationshintergrund Zugang zu deutschen institutionellen Bühnen. Die wenigen Ausnahmen, wie etwa, Neco Celik, Nuran David Calis und Nurkan Erpulat, die im institutionellen Theater Erfolge verzeichnen, sind ein guter Anfang, verändern jedoch die Situation nicht grundlegend. Umso mehr, als sich Erpulat noch 2010 beklagte: „Ich behaupte mal, dass ich Shakespeare besser kenne als Neuköllner Straßengeschichten. Aber den Intendanten fehlte bis jetzt der Mut, mich auch solche Stoffe inszenieren zu lassen. [...] Bis dato war ich ausschließlich für interkulturelle Themen zuständig.“³¹ Auch die Tatsache, dass Shermin Langhoff 2012 das Maxim Gorki Theater in Berlin übernommen hat, bedeutet noch keinen endgültigen Durchbruch. Es ist eher der erste Schritt auf einem langen Weg. Davon, dass dieser noch längst nicht bis zum Ende gegangen wurde, zeugt die Aussage von Mark Terkessidis, der in der Debatte zum Stadttheater dem „nationalen Bürgertum“ vorwirft, darauf zu bestehen: „unter sich zu bleiben, die Kriterien für Kunst und ihre ‚Qualität‘ unter sich auszumachen.“³² Das ist umso erstaunlicher, als im Bereich des Films seit Mitte der 90er Jahre der sogenannte deutsch-türkische Film mit Fatih Akin als seinem Hauptvertreter ein fester Bestandteil des deutschen Kinos wurde. Das mangelnde Interesse an der Einbeziehung ästhetisch und kulturell anderer Formen in die gegenwärtigen deutschen Inszenierungen sowie das Fehlen von Akteuren mit Migrationshintergrund veranlassten den Münchner Theaterwissenschaftler Christopher Balme bereits 2007 zu der pessimistisch anmutenden Schlussfolgerung: „Interkulturalität wirkt in der deutschen Theaterlandschaft wie ein Fremdwort.“³³ Und auch Franziska Schößler konstatierte 2013, dass sich das deutsche Stadttheater mit der Mehrsprachigkeit, dem Migrationshintergrund der Stadtbevölkerung und Interkulturen

³⁰ Murali Perumal, *Brief von Murali Perumal*. online: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84 [20.01.2020].

³¹ Zitiert nach: Azadeh Sharifi, *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*. In: Manfred Brauneck (Hg.), *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen, Ästhetik, Kulturpolitik*. Bielefeld 2016, S. 335–439, hier S. 418.

³² Mark Terkessidis, *Eine neue Vision von Wir*. online: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11956:stadttheaterdebatte-xxv-mark-terkessidis-pla-edierte&catid=101:debatte&Itemid=84#comment-55579 [20.01.2020].

³³ Christopher Balme, *Deutsches Welttheater?* In: „Die Deutsche Bühne“ Nr. 5/2007, S. 20–23, hier S. 20.

schwer tut.³⁴ Dies wird von den Mitarbeitern der wohl bekanntesten Bühne des postmigrantischen Theaters, des Berliner Ballhauses Naunynstraße, bestätigt, wenn sie in einem 2010 durchgeführten Gespräch erklären, auf ein Potential zurückzugreifen, das „bisher in der Theaterlandschaft kaum genutzt worden ist.“³⁵ Auf die Frage nach möglichen Vorbildern für die eigene Arbeit lautet die schlichte Antwort: „Vorbilder im Sinne von postmigrantischer Kulturpraxis im Theaterbereich gab es für uns keine, weil sie einfach nicht existieren.“³⁶ Das spiegelt eine allgemeine Tendenz der Zeit um 2010 wider: nur ein Prozent der Bildungsveranstaltungen aller Kultureinrichtungen richtete sich an Menschen mit Migrationshintergrund, und nur neun Prozent arbeiteten mit Migrantenkulturvereinen zusammen. Dabei wünschten sich die Einwanderer laut der Studie zu Lebenswelten und Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland eine stärkere Repräsentanz in Kunst und Kultur.³⁷ Auch wenn in den letzten Jahren diese Prozentzahl um einiges gestiegen ist,³⁸ ist es, wie bereits oben angedeutet, lediglich der erste

³⁴ Vgl. Franziska Schößler, *Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial*. Erlangen 2013, S. 12.

³⁵ *Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff (künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstrasse), Tuncay Kulaoglu (Leitender Dramaturg und Kurator am Ballhaus Naunynstrasse) und Barbara Kastner (Dramaturgin am Ballhaus Naunynstrasse) im August 2010*. In: Artur Pelka / Stefan Tigges (Hgg.), *Das Drama nach dem Drama*. Bielefeld 2011, S. 399–408, hier S. 399. Zur Tätigkeit des Maxim Gorki Theaters als postmigrantisches Theater siehe: Karolina Prykowska-Michalak, *Gorki – sprawozdanie dla...* In: „Teatr“ Nr. 3/2020. online: http://www.teatrismo.pl/przeglad/2581/gorki_%E2%80%93sprawozdanie_dla_%E2%80%A6/ [20.05.2020].

³⁶ Ebd. Der Begriff ‚postmigrantisch‘ wird teilweise synonym zum Begriff ‚interkulturell‘, teilweise aber auch zur Formulierung einer polemischen Gegenposition gebraucht. Shermin Langhoff erklärte in einem Interview, den Begriff ‚postmigrantisch‘ zu verwenden, um mit der Verwertung der interkulturellen Elemente als Modetrend zu brechen. In erster Linie gehe es aber darum, denjenigen das Wort zu erteilen, die selbst nicht migriert sind, bei denen die Erfahrung der Migration aber einen Bestandteil ihrer kollektiven Erinnerung bildet. Vgl. Oliver Kontny, *Von der Qualität zur Alterität – postmigrantisches Theater als Gegenentwurf zur Integrationsdebatte*. In: Bertelsmann Stiftung (Hg.), *Vielfältiges Deutschland. Bausteine für eine zukunftsfähige Gesellschaft*. Gütersloh 2014, S. 440–465, hier S. 445; Anne Steiner, *Überlegungen zum postdramatischen Theater*. In: Christian Dawidowski / Anna R. Hoffmann / Benjamin Walter (Hgg.), *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film*. Frankfurt am Main 2015, S. 109–124, hier S. 109.

³⁷ Vgl. Wolfgang Schneider, *Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist*, S. 10.

³⁸ Als Beispiel kann das dreijährige Projekt IN ZUKUNFT dienen, das 2009 vom westfälischen Landestheater initiiert wurde. Es wurden in den Saisons 2011/2012, 2013/14 und 2015/16 zahlreiche Autoren mit Migrationshintergrund gebeten, aktuelle Stücke zu interkulturellen Fragestellungen zu schreiben. Das von einer Jury in jeder Saison ausgewählte Stück sollte dann gespielt werden. Vgl. Tina Jerman / Maxi Obexer / Christian Scholze, *IN ZUKUNFT – neue Theaterstücke zur Gegenwart*. In: dies. (Hgg.), *In Zukunft! Neue Theaterstücke zur Gegenwart*. Bielefeld 2018, S. 11–20.

Schritt auf dem langen Weg der Anerkennung des migrantischen Potentials in den deutschen Theatern.

Was das institutionelle Theater all die Jahre versäumt hatte, leistete die off-Szene,³⁹ denn: „[a]ußerhalb der Theaterhäuser, oft an Spielorten im Stadtteil oder an experimentellen Bühnen und im theaterpädagogischen Bereich entsteht so gerade eine lebendige Szene von interkulturellen und migrantischen Theaterprojekten.“⁴⁰ Und auch Kevin Leppke vertritt die Meinung, der schwer zu widersprechen ist: „Im Gegensatz zu öffentlichen Theatern agiert die freie Theaterszene im Bereich interkultureller Theaterarbeit offener und vorbildlicher.“⁴¹ Das Berliner Hebbel Theater hat 2006 mit dem Festival „Beyond Belonging“ (seit 2009 in Kooperation mit dem Ballhaus Naunynstraße) wohl die bekannteste Plattform für interkulturelle Fragestellungen in der gegenwärtigen Theaterlandschaft geschaffen. Die off-Szene ist seit eh und je eine Plattform, die den Menschen mit Migrationshintergrund eine Möglichkeit bietet, sich künstlerisch zu betätigen, denn: „In nahezu jeder deutschen Großstadt stehen allabendlich Theatergruppen unterschiedlichster kultureller Bezugssysteme zur Auswahl. [...] Ihre Entstehungsgeschichte spiegelt die jüngste Migrationsgeschichte der Bundesrepublik.“⁴²

Sollte das deutsche institutionelle Theater weiterhin Probleme damit haben, auf die gesellschaftliche Situation in Deutschland entsprechend zu reagieren, eröffnet das mehr Chancen für die Freie Szene, die, wie bereits erwähnt, zur Plattform für all diejenigen wird, die im Rahmen des institutionellen Theaters keinen Platz finden können oder auch wollen. Alexander Pinto schreibt dazu:

Bisher gerne missbraucht als Übungsplatz für den Nachwuchs, als Experimentierstube und Auffangbecken, entwickelte die Freie Szene in der vergangenen Dekade wieder ein stärkeres Selbstbewusstsein, das die Innovationen in der darstellenden Kunst der letzten Jahre für sich beansprucht: Kinder- und Jugendtheater, kulturelle Bildung, postdramatisches und (post)migrantisches Theater, performative

³⁹ Zur gegenwärtigen Lage der Freien Szene in ganz Europa siehe den Band von Manfred Brauneck: Manfred Brauneck (Hg.), *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen, Ästhetik, Kulturpolitik*. Bielefeld 2016.

⁴⁰ Wolfgang Sting, *Interkulturalität und Migration im Theater*. In: ders. et al. (Hgg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin 2010, S. 21–30, hier S. 23.

⁴¹ Kevin Leppke, *Theater als interkultureller Dialog*. DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum. Marburg 2010, S. 160.

⁴² Sven Sappelt, *Theater der Migrant/innen*. In: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 275–293, hier S. 275. Allein in Westberlin agierten Anfang der 80er Jahre, also zu der Zeit, als Baranowski sein Theater gründete, über 200 Gruppen. Vgl. Henning Fülle, *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*. Berlin 2016, S. 211.

und interdisziplinäre Formate, künstlerische Forschung, die Bespielung theaterfremder Orte und des öffentlichen Raums sind Impulse, die jenseits der Stadttheaterstrukturen entstanden sind.⁴³

Matthias Hartz geht sogar so weit, allein im freien Theater die Zukunft des Theaters in Deutschland zu sehen, da es ein größeres Potenzial für Innovationen darstelle als das Stadt- und Staatstheater.⁴⁴ Ohne darauf eingehen zu wollen, ob diese These haltbar ist oder nicht, sei auf die Tatsache verwiesen, dass das migrantische Theater eben die oben erwähnte ‚Kunst des Zusammenlebens‘ lehrt, was besonders in letzter Zeit an Bedeutung zu gewinnen scheint. Teile der hier vorliegenden Arbeit sind in der Zeit entstanden, in welcher die steigende Anzahl von Flüchtlingen aus Syrien oder die Terroranschläge auf die Redaktion der Zeitschrift „Charlie Hebdo“ in Paris (7.01.2015), im Bardo-Museum in Tunis (18.03.2015), in Paris (13.11.2015), in Brüssel (22.03.2016), in Nizza (14.07.2016), auf dem Berliner Weihnachtsmarkt (19.12.2016) Stimmen von Anhängern der Monokultur lauter werden lassen. An Präsenz gewinnen auch nationalistische Bewegungen, wie etwa die Pegida in Deutschland. In Polen meldeten 2015 doppelt so viele Menschen mit Migrationshintergrund wie ein Jahr zuvor beim Bürgerbeauftragten verbale und physische Angriffe.⁴⁵ In diesem Zusammenhang scheint es von besonderer Bedeutung, aufzuzeigen, dass die Anwesenheit von Menschen mit Migrationshintergrund in einem Land keine Bedrohung mit sich bringt, wie ein Teil der Gesellschaft behauptet, sondern vor allem eine Bereicherung ist und unser Wissen über Andere, aber vor allem auch über uns selbst erweitert. Dafür scheint das Theater eine besonders geeignete Plattform zu sein.

1.2. Zum Begriffsvorschlag der interkulturellen Theaterstrategie. Zielsetzung, Aufbau und Methodologie der Arbeit

Über das polnische Theater in Deutschland forschen insbesondere Theaterwissenschaftler. Vor allem sind dies aber bislang Forschungen, die Aufführungen im Rahmen der Kooperation berühmter polnischer Regisseure mit deutschen

⁴³ Alexander Pinto, *Stadt und Theater – zum Wandel einer Beziehung*. In: Eckhard Mittelstädt / ders. (Hgg.), *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven*. Bielefeld 2013, S. 33–43, hier S. 40.

⁴⁴ Vgl. Matthias Hartz, *Dem Stadttheater ist noch zu helfen. Debatte um die Zukunft des Stadttheaters I*. [24.02.2020].

⁴⁵ Vgl. die Radiosendung im dritten Programm des Polnischen Radio vom 26.11.2015.

Theatern zum Gegenstand haben oder im Rahmen diverser Festivals präsentierte Aufführungen analysieren. Untersuchungen zum polnischen (E)Migrantentheater stecken dagegen immer noch in ihren Anfängen (den aktuellen Forschungsstand beschreibe ich im nächsten Unterkapitel der Einführung), was auch auf die Tatsache zurückgeführt werden kann, dass bei alleiniger Anwendung der ästhetischen Messlatte diese Bühnen der Theaterwissenschaft als zweitrangig erscheinen könnten. Ähnlich wie die Minderheitenliteratur lange Jahre mit dem Vorurteil konfrontiert war, von minderer Qualität zu sein,⁴⁶ muss sich auch das (E)Migrantentheater im ästhetischen Bereich erst einmal behaupten, was ja nicht überraschend ist, wenn man bedenkt, dass es sich um Bühnen handelt, die stets mit finanziellen Problemen zu kämpfen haben.

Es ist aber vor allem deshalb wichtig, sich mit dem polnischen (E)Migrantentheater in Deutschland auseinanderzusetzen, weil es Wege zeigt, wie man sich an einem neuen Ort künstlerisch behaupten und damit aus der ‚Unsichtbarkeit‘⁴⁷ heraustreten kann, die den in Deutschland lebenden Polen oft attestiert wird. Mich interessieren deswegen primär die von den einzelnen Regisseuren angewandten Strategien, da sie erlauben, konkrete Erkenntnisse zu Fremd- und Selbstkonstruktionen zu erlangen. Der Begriff der interkulturellen Germanistik versammelt Forschungsansätze, die sich der Untersuchung jener kulturspezifischen Fremd- und Selbstkonstruktionen widmen.⁴⁸ Hinter diesem Konzept steht die Vorstellung einer angewandten Deutschen Philologie, einer kulturelle Grenzen überschreitenden, kulturwissenschaftlich argumentierenden Germanistik.⁴⁹ Es gilt in dieser Arbeit die künstlerischen Erzeugnisse (hier in Form von Theaterarbeit, die sich zwischen Text und Aufführung ereignet) im übergreifenden kulturellen Zusammenhang zu reflektieren.⁵⁰ Die folgende Arbeit vereint daher literatur-, kultur-, sozial- und theaterwissenschaftliche Zugänge und versteht sich dementsprechend als ein Beitrag zur interkulturellen Germanistik, die ihrerseits

⁴⁶ Vgl. Norbert Mecklenburg, *Eingrenzung, Ausgrenzung, Grenzüberschreitung. Grundprobleme deutscher Literatur von Minderheiten*. In: Manfred Durzak / Nilüfer Kuruyzici (Hgg.), *Die andere deutsche Literatur*. Würzburg 2004, S. 23–30, hier S. 24.

⁴⁷ Vgl. Miera, *Transnationalisierung sozialer Räume? Migration aus Polen nach Berlin in den 80er und 90er Jahren*, S. 141; Peter Oliver Loew, *Wir Unsichtbaren. Geschichte der Polen in Deutschland*. München 2014.

⁴⁸ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Interkulturelle Germanistik und Literaturwissenschaft*. In: Jürgen Straub / Arne Weidemann / Doris Weidemann (Hgg.), *Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe, Theorien, Anwendungsfelder*. Stuttgart 2007, S. 144–154, hier S. 144.

⁴⁹ Hendrik Blumentrath / Julia Bodenbug / Roger Hillman / Martina Wagner-Egelhaaf, *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster 2007, S. 54.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 55.

Mit Hilfe dessen, was in dieser Untersuchung als interkulturelle Theaterstrategie bezeichnet wird, werden verschiedene Konzepte entwickelt, die es einem Künstler erlauben, sich in einer neuen Umgebung zu behaupten. Dabei wird mit dem Wort ‚interkulturell‘ explizit auf die wechselseitigen Beziehungen der polnischen und der deutschen Kultur hingewiesen. Mit der Bezeichnung ‚Theaterstrategie‘ wird das bewusste Konstruieren einzelner Konzepte im Bereich der Theaterarbeit unterstrichen. Dabei wird die bei dem jeweiligen Konzept verwendete interkulturelle Theaterstrategie auf zwei Ebenen untersucht. Vor allem wird nach dem Verhältnis des Regisseurs zur Theatertradition gefragt, und dabei wird auch dessen Verhältnis zum literarischen Text untersucht.

Aus der Einleitung

Die Monografie von Eliza Szymańska setzt sich mit einem Thema auseinander, das bekannt ist, aber bislang wenig erforscht wurde. Die Autorin versammelt Informationen über die Tätigkeit sechs wichtiger polnischer Theater. Wer etwas über das polnische Theater in Deutschland erfahren möchte, muss zu dieser Veröffentlichung greifen [...].

Im zweiten Kapitel ihrer Arbeit bespricht Szymańska die Konzepte der Inter-, Transkulturalität, der Hybridität, des Dritten Raumes etc. Dabei beweist sie eine hervorragende Orientierung in der theoretischen Literatur und ihre Kenntnis kulturwissenschaftlicher und soziologischer Theorien [...]. Kapitel Vier ist ein beeindruckendes Kompendium, das ein enormes Wissen über die analysierten Theaterprojekte bezeugt [...]. Das letzte Kapitel lenkt die Forschungsproblematik auf neue Gleise und fragt vor allem danach, auf welche Art und Weise die Theater der polnischen Regisseure in Deutschland sich in die aktuellen Bühnentendenzen in Polen und in Deutschland einschreiben. Auch in diesem Fall beweist Szymańska ihren großen Kenntnisreichtum und wissenschaftliche Souveränität.

Aus der Rezension von Prof. Dr. Joanna Jabłkowska