

Leichte Füße, schweres Gepäck

Notizen zur deutsch-polnischen Theaterarbeit von Diskoteater Metropolis 1997-2003

Diskoteater Metropolis schreibt sich ohne „h“: ein Spiel mit dem deutschen „Theater“ und dem polnischen „teatr“. Seit seiner Gründung 1997 ist Metropolis ein Projekt deutsch-polnischer Zusammenarbeit. Keine seiner sieben Saisons verging ohne die Begegnung junger polnischer und deutscher AkteurInnen auf dem Theater. Seine beiden künstlerischen Theaterleiter, der Deutsche Ulrich Hardt und der Österreicher Franz Joseph Hödl, verbrachten wichtige Jahre ihrer „Lehrzeit“ in Polen: in der Lubliner Theatergruppe *Gardzienice*.

Dennoch haben spezifisch *deutsch-polnische* interkulturelle Fragen in den Diskussionen der AkteurInnen und auch in den Selbstdarstellungen von Metropolis immer nur eine vergleichsweise geringe Rolle gespielt. Warum?

Transkulturelle Arbeit

Die Berliner Kerngruppe von Metropolis ist ihrerseits eine in hohem Maß „multikulturell“ gemischte Gruppe. In ihr spielten und spielen AkteurInnen aus Bosnien, Deutschland, Frankreich, Kenia, aus dem Kosovo, Polen, der Türkei und Vietnam zusammen. Das Feld, auf dem sich diese AkteurInnen begegnen, ist nicht das des internationalen oder interkulturellen Austauschs, sondern das der transkulturellen Arbeit.

Der Schlüsselbegriff transkultureller Arbeit ist nicht die *Begegnung* der Kulturen, sondern ihre *Durchdringung* und *Verschränkung*, das Spiel der Unterschiede nicht nur zwischen, sondern in den Kulturen. Metropolis spricht seine AkteurInnen daher nicht als Träger oder Repräsentanten nationaler oder ethnischer Kulturen und Traditionen an, auch nicht als Deutsche und Polen. Metropolis nimmt seine AkteurInnen als *Individuen*, nicht zuletzt im Wissen darum, dass viele von ihnen mehreren Kulturen angehören – oder nicht mehr oder noch nicht angehören. Wo sie leben, wie sie leben, woran sie glauben, ist immer weniger durch Tradition und Herkunft vorgezeichnet. Auf dem Wege zu einer eigenen „Identität“ sind sie einer Vielzahl widersprüchlicher kultureller Orientierungsangebote konfrontiert. Die Zeichen stehen auf Suche, Beweglichkeit, Wahl und Entscheidung.

Vor diesem Hintergrund verfolgt die transkulturelle Arbeit von Metropolis zwei Ziele:

Metropolis versucht *erstens*, mit den Mitteln des Theaters diese Suche seiner *einzelnen* AkteurInnen auf vielen Ebenen zu unterstützen, sozial, persönlich, beruflich, bildend. Metropolis versucht *zweitens*, um das künstlerische Abenteuer des Theaters herum – in

der Gruppe und im Netzwerk des Projekts – soziale Beziehungen zu stiften, die gekennzeichnet sind durch: Abwesenheit von Konkurrenz und, in engem Zusammenhang damit, Abwesenheit von Gewalt und Demütigung, durch Solidarität, Neugier und Lernbereitschaft, Partizipation, Produktivität. Dieses zweite Ziel kommt im Untertitel von Diskoteater Metropolis zum Ausdruck: *Suche nach einer anderen Stadt*.¹

Individuelle Brechung nationaler kultureller Zugehörigkeiten

In dieser transkulturellen Arbeit kommen die spezifisch deutsch-polnischen interkulturellen Fragen in der Praxis nicht „geballt“ ins Spiel – „die“ Polen begegnen „den“ Deutschen (von denen, wie gesagt, in Metropolis nur etwa die Hälfte „deutsch“ ist) –, sondern individuell gebrochen, fragmentarisch, als Aspekt biografisch gewachsener, aber auch biografisch irritierter und fragwürdig gewordener Orientierungen und Wertungen.

Als bosnische Kabarettisten in Travnik den Papst auf die Bühne stellen und einem nicht einmal unfreundlichen Gelächter preisgeben, verlässt einer der polnischen Akteure, für „uns Deutsche“ ebenso überraschend wie für seine Stettiner Kollegin, empört den Raum. Hatte derselbe Akteur uns nicht einmal erklärt, sein Katholizismus sei eher ein *pretekst*, ein Vorwand, sich überhaupt mit religiösen Gefühlen und Fragen auseinandersetzen zu können? Hier setzte ein elementarer „katholisch-patriotischer“ Impuls offenbar plötzlich seinem Liberalismus oder seinem Humor Grenzen.

Die Stettiner Kollegin war ein Dreivierteljahr zuvor in Tränen ausgebrochen, als vor dem Stettiner Café Teatr, unweit des Bahnhofs, das Auto ihrer Metropolis-Kollegen aufgebrochen und leergeräumt worden war: So sehr schämte sie sich „für ihre Landsleute“ – mehr wohl, als die meisten deutschen Jugendlichen sich für die ihren schämen könnten. Dies war ein Gesprächsanlass: Eure polnischen Herzen schlagen wohl ein bisschen polnischer als unsere deutschen deutsch?

Erst im Gespräch *ad personam*, in der Auseinandersetzung mit den einzelnen und ihren Biografien, kommen Elemente zum Vorschein, die dann als „spezifisch polnisch“ oder „spezifisch deutsch“ identifiziert werden können, und sie stehen teils unverbunden neben, teils im Konflikt mit anderen Elementen, die auf diese „national-kulturelle“ Weise nicht zugeordnet werden können.

¹ Vgl. Michael Kreutzer (Diskoteater Metropolis), *Expedition, nicht Manöver. Interkulturelles Jugendtheater als exploratives Theater*. In: Interkulturelle Beiträge „Kultur & Jugend“ 2.2002. Herausgegeben von der Regionalen Arbeitsstelle für Ausländerfragen, Jugendarbeit und Schule Berlin. Leipzig, Stuttgart, Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag 2002

Stereotype

Die Auseinandersetzung mit den internationalen Stereotypen – der „klauende, versoffene, gastfreundliche Pole“, der „steife, humorlose, pünktlichkeitsfanatische Deutsche“ und andere –, an denen sich ein guter Teil der interkulturellen Arbeit so ernsthaft reibt, spielt dabei in Metropolis eine geringe Rolle. Stereotype dieser Art sind natürlich bekannt, und sie sind ein unerschöpflicher Nährboden für *running gags* in Metropolis: Klar, dass wir Chinesen Hunde fressen und von geschmuggelten Zigaretten leben ... Viel schneller als durch die politisch-pädagogische Korrektur verlieren solche Stereotype in diesem selbstbewusst und ironisch bejahenden Spiel ihre strukturierende und verletzende Kraft. Wie selbstverständlich wird erwartet, dass kein Einzelner diesem Stereotyp wirklich entspricht. Wer seine Liebe zu überdehnten Pausen bei Kaffee und Zigarette aus der Mentalität seines Volkes, hier der Bosniaken, erklärt, muss sich eher sagen lassen, es solle doch seine eigene Trägheit bitte dahinter nicht verstecken ...

Globale Überlagerungen nationaler kultureller Zugehörigkeiten

Das alte international/interkulturelle Paradigma der Jugendbegegnung wird nicht nur durch die – auch im mittlerweile marktgesellschaftlichen Polen fortschreitende – Individualisierung *unterlaufen*, sondern wurde immer schon auch *überlagert* durch andere Unterschiede und Grenzen als die nationalen. Die wichtigsten sind die zwischen Arm und Reich, Stadt und Land, Zentren und Peripherien, zwischen Ost und West (weltweit: die Hemisphären, europaweit: West- und Ost/Südosteuropa) und Nord und Süd und die Unterschiede im Grad der formalen Bildung, und all diese Unterschiede überschneiden sich, teils einander relativierend, teils einander verstärkend.

Zum Beispiel: coolness

Wenn *Michael Kelbling* in diesem Buch beschreibt, wie deutsche Jugendliche oft erstaunt sind über die Spielfreude und den skurrilen Humor polnischer Jugendlicher, so entspricht dies ganz unserer Erfahrung. Eine ähnliche Erfahrung, zumindest was die Spielfreude betrifft, können deutsche Jugendliche aber wohl auch zum Beispiel in der Zusammenarbeit mit ex-jugoslawischen Jugendlichen machen.

Insbesondere was diese Spielfreude angeht, die Leichtigkeit, mit der Jugendliche ins Spiel finden, spielt hier in der deutsch-polnischen Theaterarbeit ein „Syndrom“ eine wichtige Rolle, dessen stärkere Ausprägung nicht allein typisch deutsch und dessen schwächere Ausprägung nicht allein typisch polnisch ist: *coolness*.

Coolness ist das gestische und verbale Repertoire der Ungerührtheit und Unbeeindruckbarkeit. Als Kompetenz ist sie die Fähigkeit, Gefühle nicht zu zeigen, als Defizit die Unfähigkeit, Gefühle auszudrücken oder, im Extrem, überhaupt noch bewusst zu empfinden. *Coolness* ist eher allgemein westlich als spezifisch deutsch, eher städtisch oder metropolitan als ländlich oder peripher und eher durch globale, medienvermittelte Verhaltensmuster geprägt als durch lokal gebundene.

Coolness ist sicherlich eine der höchsten Barrieren, mit denen es die Theaterarbeit mit Jugendlichen überhaupt zu tun hat. Vielen MigrantInnen der ersten Generation fällt es schwer, dieses Repertoire der Unbeeindruckbarkeit und Blasiertheit zu lernen. Manche lernen es nicht. Das ist für eine interkulturelle Theatergruppe wie Metropolis ein glücklicher Umstand, aber die Betroffenen leiden daran: an der Kälte der anderen, an der eigenen spontanen Expressivität, die sie immer wieder in Außenseiterpositionen bringt. Vor diesem Hintergrund haben insbesondere die exjugoslawischen Kriegsflüchtlinge in Metropolis die Begegnung mit den spontaneren polnischen AkteurInnen als befreiend erlebt, auf der Bühne und im sozialen Umgang mit ihnen.

Im sozialen Umgang machen sich dann allerdings Unterschiede bemerkbar, die wiederum nichts mit der Grenze zwischen Deutschen und Polen zu tun haben, sondern viel mehr mit formaler Bildung und dem Habitus der entsprechenden „Szenen“. Die Fähigkeit, elaboriert – oder umständlich – und distanziert zu reden, und dies sogar noch auf Englisch, vor allem aber bestimmte Formen der „intellektuellen“ Ironie werden oft als Arroganz erlebt: eine Grenze, die sich innerhalb der einzelnen nationalen Gruppen geltend macht und die dann, über die nationalen Grenzen hinweg, zuweilen die „Studenten“ und die „Bauern“ sich finden lässt und gegeneinander absetzt.

So ist jede Begegnung, jeder Austausch, jede Kooperation in viel komplexerer Weise interkulturell, als dies in ihrer Bezeichnung als „international“ zum Ausdruck kommt. Und nicht selten sind die internationalen Grenzen viel leichter zu überwinden als andere. Darauf wollen wir hinweisen, bevor wir nun – kurz – über unsere deutsch-polnischen Erfahrungen berichten: Nicht alles, was uns daran auffällt und so wichtig ist, ist vielleicht spezifisch „deutsch-polnisch“.

Und gewiss lassen sich viele Erfahrungen mit „unseren Polen“ nicht auf „die Polen“ hin verallgemeinern.

Deutsch-polnische Theatererfahrungen in Metropolis

Spielen

Polen hat eine große Amateurtheatertradition, das Bild des polnischen Theaters ist nicht zuletzt geprägt von den Amateuren, die von Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor oder Wlodek Staniewski zu Weltruhm geführt wurden.

Vielen unserer jungen PartnerInnen aus Zabrze, Stettin und Gryfino und ihren erwachsenen Regisseuren, auch wo sie an Schulen arbeiten, ist dieser Hintergrund anzumerken. Diese Partner waren zu einem Teil schon zu Anfang freie Theatergruppen, oder sie haben sich aus Schülertheaterprojekten im Lauf der Zeit dazu entwickelt. Auch wenn unter unseren polnischen Partnern immer wieder auch ganz junge AnfängerInnen waren und sind, so ist unser Bild von den polnischen AkteurInnen sehr stark durch die GymnasiastInnen und inzwischen jungen StudentInnen vor allem des Stettiner *Karton Teatrs* und des Zabrze *HIBIB* geprägt. Die Begegnung von Diskoteater Metropolis, das sich von einem Jugendfreizeitprojekt zu einem noch nicht genau beschreibbaren theatralen Gebilde entwickelt, mit diesen polnischen Partnern war und ist immer wieder eine Herausforderung – für beide Seiten.

Am produktivsten wurde sie dort, wo die polnischen und die Metropolis-AkteurInnen an gemeinsamen Produktionen probten und dann im selben, zwei- oder mehrsprachig gespielten Stück auf der Bühne standen, wie in der *Antigone* 1998, in *Vineta* 1999 oder zuletzt zusammen mit Bosniern, Serben und Italienern in *Hamlet Landscape* 2003. Wenn sie dagegen getrennt am Thema arbeiteten und sich am Ende die Ergebnisse vorstellten, machte dies zwar die verschiedenen Handschriften sehr deutlich, hat aber selten zum produktiven Dialog geführt, sondern eher zu respektvoller Distanz, manchmal auch, auf „deutscher Seite“, zum Gefühl, doch in Konkurrenz zueinander zu stehen und hierfür nicht schnell genug zu sein.

Denn die polnischen AkteurInnen finden durchschnittlich leichter ins Spiel. Sie können Bühne und alltägliche Selbstdarstellung leichter trennen und haben weniger Angst davor, sich als Person zu desavouieren, wenn sie sich auf der Bühne in grotesker oder skurriler Weise exponieren. Viele von ihnen verfügen über ein gestisches Repertoire, das man nur erwerben und so sicher und kalkuliert einsetzen kann, wenn man sehr viel spielt, nicht nur im Training, sondern auch im Alltag, „aus Quatsch“, oder allein vor dem Spiegel.

Aber dieses reiche Repertoire hat oft etwas spezifisch Bühnensprachliches und darin Normiertes: „Die Polen“ – „unsere Polen“ – spielen „professioneller“, aber zugleich fällt es ihnen dadurch schwerer, das zu erreichen, was vielleicht die große Chance des

Amateurtheaters ausmacht – nämlich eine Rolle mit der eigenen Person, etwa mit ihrer im Alltag erworbenen ganz eigentümlichen und unverwechselbaren Bewegungs- und Sprechweise zu verschränken. Wenn die deutschen AkteurInnen mit Verblüffung und – manchmal: wenn es nicht gelingt, sie aus den Konkurrenzmustern zu lösen – auch mit Unterlegenheitsgefühlen auf dieses Mehr an Virtuosität und Leichtigkeit reagieren, so zeigen sich umgekehrt „die Polen“ oft überrascht und berührt von der Intensität des Spiels ihrer deutschen KollegInnen.

Unsere polnischen PartnerInnen beziehen sich stärker auf das *ganze* Theater und nicht nur auf ihr „Engagement“ als SchauspielerInnen. Fragen der Requisite, des Bühnenbilds, des Lichts und Tons machen sie sich leichter zu eigen. Vielleicht hängt es hiermit zusammen, dass jetzt sowohl das Stettiner Karton Teatr als auch das Zabrze HIBIB ohne „erwachsene“ Leitung auskommen beziehungsweise dass eines oder nacheinander mehrere ihrer Mitglieder in die Leitungsrolle hineingewachsen sind.

Es fällt den polnischen AkteurInnen leichter, früh schon den Gesamtzusammenhang einer Präsentation ins Auge zu fassen, und so kommen sie auch als Autorentheater offenbar leichter zu größeren Formen. Sie scheuen dabei die großen Themen nicht, die – außer natürlich den ganz großen Themen „Liebe“ und „Tod“ – „die Deutschen“ kaum noch zu identifizieren wissen, weil sie sich ihnen so nicht (mehr) stellen, Themen wie etwa „Tradition und Moderne“ (Religion/Idealismus/Transzendenz gegen Techno/„Materialismus“), das eine Zeitlang die Versuchsanordnungen von HIBIB beherrschte. Die marktgesellschaftliche Erfahrung der Individualisierung, der Unübersichtlichkeit und des „Werteverlusts“ ist für polnische Jugendliche vergleichsweise neu und brennt ihnen noch auf den Nägeln ...

Vielleicht kommen von daher auch das Gespür „der Polen“ fürs Groteske und ihre Freude daran. In ihren grotesken Inszenierungen gibt es eine Spur der Lust an der Übertretung (im schrillen „Westen“ sind kulturelle Übertretungen kaum noch möglich) und eine Spur der Trauer über den Verlust glaubhafter Ordnung. Das Groteske ist hier manchmal das böse Zerrbild einer sinnlos werdenden Welt, die so nicht sein soll. Vielleicht liegt hierin der Grund dafür, dass das vom jungen HIBIB-Leiter als Boxkampf inszenierte *show down* im *Hamlet* – obwohl theatral unfertig – doch zu den beeindruckendsten Szenen der Aufführung von *Hamlet Landscape Bosnia* in Travnik im Juli dieses Jahres zählte.

Sprechen und Schreiben

Zu den Proben gehören das informelle und oft auch das angesetzte formelle Probengespräch. Auf die Gefahr hin, hier viel zu stark zu typisieren, lässt sich vielleicht sagen: „Die Polen“ weiten die kleinen und konkreten Themen eher aus in Richtung auf

„Gott und die Welt“, „die Deutschen“ eher in Richtung auf „Ich und die Psyche“. Junge Philosophen und Theologen sprechen hier mit jungen Psychologen ...

„Die Deutschen“, insbesondere natürlich die „Mittelschichts“-Jugendlichen, verfügen über ein äußerst reiches Instrumentarium der Beschreibung und Analyse von Empfindungen und persönlichen (nicht: dinglichen) Wahrnehmungen und Verhaltensdeutungen. Wenn es um die Gruppe und ihr Zusammensein geht, beschränken sich „die Polen“ in Gruppendiskussionen gern auf allgemeine Kommuniqués. „Die Deutschen“ dagegen beschreiben zuweilen haarklein Befindlichkeiten, Konflikte, Glücksgefühle, Verletzungen. Privates und Öffentliches, Gruppenprozess und Arbeitsprozess liegen für sie enger beieinander. Kritischer formuliert: Öffentliches und Arbeitsbezogenes lösen sich ganz ins Private auf.

Vielleicht gehen wir zu weit, wenn wir sagen: Der „Weg nach Innen“, ins „Persönliche“, und die verbale öffentliche Darstellung des dort Gefundenen fällt „den Deutschen“ leichter. Dies betrifft nicht nur die Ebene der Proben- und Gruppengespräche – wo deutsche Mittelschichtsjugendliche sich schon in sehr frühem Alter einer Alltagssprache zu bedienen wissen, die die Psychoanalyse zumindest als Jargon in sich aufgenommen hat, das „Unbewusste“, die „Verdrängung“, die „Projektion“ und anderes. Sondern dies betrifft auch die Bereitschaft, in spielerischen Übungen – Spielübungen und Schreibübungen – von sich selbst zu handeln (was, um Missverständnisse zu vermeiden, der Sinn nur eines kleinen, direkt auf Biografisches gerichteten Teils von Übungen ist).

Interessant sind hier die Erfahrungen der deutsch-polnischen Theaterwerkstatt „Schreiben aus theatralem Kontext“ (Glinno/Polen, Februar 2003). Hier wurden die jungen AkteurInnen immer wieder aus Szenen, Übungen, gestellten Bildern in die Einsamkeit monologischen oder die Zweisamkeit dialogischen Schreibens entlassen, das möglichst den eigenen sprachlichen und bildlichen Assoziationen folgen sollte. „Die Polen“ schrieben hier, zumindest zu Beginn und zu einem Teil, geradezu weltumspannende Besinnungsaufsätze, „die Deutschen“ kleine, nicht selten ganz absurde und verrückte Texte oder auch stimmungsvolle Prosagedichte. Dieser Unterschied verdankte sich gewiss auch den Randbedingungen: „Die Deutschen“ kamen aus der Arbeit mit Texten von Daniil Charms, die sie natürlich zu allerhand Verrücktheiten ermutigten, „die Polen“ nicht, und „die Polen“ hatten außerdem ihre Deutsch- und Theaterlehrerin dabei ... Aber lag die Unterschiedlichkeit ihrer Textpraxis *nur* an diesen unterschiedlichen Randbedingungen?

Hier jedenfalls, in der Textpraxis in Glinno 2003, erwiesen sich „die Polen“ einmal als „schwerer“, während sie auf der Bühne in der Regel „leichter“ sind ... Der Binnenraum „psychologischer“ Selbsterforschung, einschließlich der Aufmerksamkeit gegenüber dem freien Spiel der Assoziationen und der Fähigkeit, sie in Worten wiederzugeben, hat sich

bei den handlungsgehemmten westlichen Jugendlichen so ausgeweitet wie der Hamlets, der auch nicht so einfach zur Tat schreiten konnte. Bei einigen von ihnen geht dies bis zur Hellsichtigkeit – ohne dass ihnen dies praktisch helfen könnte.²

Spezifische Gewichte. Eine Überlegung zum Abschluss

Vielleicht stärker als „nationalkulturelle“ Unterschiede macht sich in der Theaterzusammenarbeit von deutschen und polnischen Jugendlichen der Umstand geltend, dass der bislang letzte Modernisierungsschub – oft gekennzeichnet mit den Schlagworten der Flexibilisierung und Individualisierung – in Polen später einsetzte als in Deutschland:

Deutsche Jugendliche sind lange schon einer unübersichtlichen Fülle einander ablösender Rollenerwartungen konfrontiert, einem Markt von (zu einem großen Teil fiktiven) Möglichkeiten, dem gegenüber sie als starke, freie, konkurrenzfähige Subjekte sollen agieren können. „Persönlichkeit“ ist gefragt – lange bevor sie eine Chance hat, sich herauszubilden. *Coolness* lässt sich (unter anderem) als Reaktion auf diese kognitive und emotionale Überforderung deuten. Hinter der Fassade der *coolness* spielen sich intensive Selbstbefragungen und Selbsterforschungen ab, die nicht selten praktisch ins Leere laufen, aber – wo sie zur Sprache oder überhaupt zum Ausdruck kommen – oft einen enormen Reichtum an Sensibilität und Reflexivität offenbaren.

Vielleicht lässt sich sagen, dass es dieses ungeheuer wichtige, schüchterne und cool verbarrikadierte Ich ist, das deutschen Jugendlichen auf dem Theater oft im Wege steht. Dieses Ich ist groß und überall und immer unter Beobachtung, und es ist ein großer Schritt, daran vorbei zu kommen und auf der Bühne einfach einmal eine andere zu sein.

Polnische Jugendliche scheinen es hier einfacher zu haben. Noch steht ihr Ich, ihre *personality* nicht überall auf dem Prüfstand, noch können sie – eben mit Leichtigkeit – Rollen übernehmen, ohne Angst davor zu haben, als Person mit der Rolle verwechselt zu werden. Schneller als für deutsche Jugendliche ist die Probebühne für sie der Raum, in dem Spiele möglich sind, und schnell finden sie sich dort dann auch in improvisatorischen Übungen, in denen es weder um eine Rolle noch um die AkteurIn als Person oder Subjekt geht, sondern um Mimesis jenseits von sozialem Rollenspiel oder psychologischer Selbsterforschung: um die Entgrenzung des Subjekts und die Herstellung ästhetischer Beziehungen zum anderen und zum Ding.

² Vgl. das Porträt „Karins“ in: Ulrich Hardt und Michael Kreutzer, *Diskoteater Metropolis – Sonderprojekt am Jugendkunst- und Kulturzentrum Schlesische 27 in Berlin-Kreuzberg*, in: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg.), *Kulturarbeit und Armut. Konzepte und Ideen für die kulturelle Bildung in sozialen Brennpunkten und mit benachteiligten jungen Menschen (Tagungsdokumentation)*, Remscheid 2000

So bewegen sich „die Polen“ vergleichsweise leichtfüßig im Äußeren: in einer ihnen äußerlichen Rolle, aber auch im „Äußersten“ eines ekstatischen und mimetischen Spiels, dessen Impulse nicht aus dem zielorientierten Bewusstsein kommen, sondern von diesem allenfalls nachträglich und sanft kontrolliert werden.

In dieses Spiel zu kommen, dazu haben „die Polen“ „die Deutschen“ immer herausgefordert, und immer war dies hilfreich, wirksam und erfrischend.

Und umgekehrt? Weil die „schwereren“ deutschen Jugendlichen Rolle und Person, Spiel und Selbstdarstellung, Theater und Leben nicht so einfach trennen können, weil sie nicht so leicht ins Spiel entfliehen können, sondern mehr „von sich selbst“ dorthin mitnehmen und sich dort verändern und befreien müssen, spielen sie – im Glücksfall – ein bedrängend intensives Theater, manchmal spielen sie, in diesem Sinn, mit ihrem Leben.

„Unsere Polen“ springen leichtfüßig auf die Bühne, und „unsere Deutschen“, indem sie ihnen dorthin folgen, erinnern an ein Gepäck, das sich mitzunehmen lohnt, auch wenn es den Gang etwas schwerer macht.

Diskoteater Metropolis ist ein Sonderprojekt am Internationalen JugendKunst- und Kulturzentrum Schlesische 27 in Berlin-Kreuzberg. Der Artikel basiert auf Diskussionen der Projektleitung. Die Endfassung schrieb Michael Kreutzer.

Deutsch-polnische Kooperationen von Metropolis 1997-2003

September 1997 Erste deutsch-polnische Theaterwerkstatt von Diskoteater Metropolis. Partner aus Görlitz, Zgorzelec, Zabrze, Letschin. **März 1998** Deutsch-polnische Theaterexpedition nach Görlitz/Zgorzelec. Partner aus Letschin, Görlitz, Zgorzelec. Recherche und Interviews in Görlitz und Zgorzelec zu den Themen aus *Antigone*. **Mai/Juni 1998** Theater-Expedition nach Zabrze/ Polen. Partner aus Zabrze, Görlitz, Zgorzelec. **Oktober 1998** Gastspiel auf dem Dörnberg bei Kassel mit *Antigone in Metropolis*. Als deutsch-polnische Theaterwerkstatt auf Einladung des Deutsch-Polnischen Jugendwerks mit den Partnern aus Zabrze. **März 1999** Werkstatt *Antigone* in Berlin. Proben mit den polnischen Partnern aus Zabrze für die Aufführung vor Jurymitgliedern des 20. Theatertreffen der Jugend. **März 1999** Theaterwerkstatt *Vineta* auf Hiddensee. Teilnehmer aus Berlin, Szczecin, Zabrze, Görlitz und Witte. **Mai 1999** Pfingstwerkstatt *Vineta* in Berlin. Partner aus Szczecin. **4. Juni 1999** Aufführung der *Antigone* auf dem 20. Theatertreffen der Jugend in Berlin. Partner aus Zabrze und Szczecin. **Oktober 1999** Deutsch-polnische Herbstwerkstatt: „Theaternacht im Herbst“ - *Antigone in Metropolis* und *Vineta*. Partner aus Szczecin und aus Zabrze. **Dezember 1999** Deutsch-polnische Theaterwerkstatt für die Carl-von-Ossietzky-Schule „RAUM GRENZE ÜBERGANG“. Zum 10-jährigen Bestehen der Schulpartnerschaften. Partner: Schüler der Ossietzky-Schule, ihres Partner-Liceums in Nowa Sól und des Lessing-Gymnasiums aus Hoyerswerda. **Juni 2000** Deutsch-polnische Theaterwerkstatt *Casting 35* auf Schloss Bröllin. Partner aus Zabrze und Szczecin. Diesmal arbeitet jede Gruppe an eigenen Stücken. **Februar 2001** Deutsch-polnische Theaterwerkstatt in Glinno: KLEINE STÜCKE. Erste Begegnung und Zusammenarbeit mit Olga Tokarczuk. Partner aus Zabrze. **Juni 2001** Deutsch-polnische Theaterwerkstatt *Antigone in Metropolis*. Wiederaufnahme der *Antigone* mit den Partnern aus Zabrze für den 29. Deutschen Evangelischen Kirchentag. Am 10. Juni "Theater und Religion" - Gespräch mit allen Teilnehmern zur Arbeit an *Antigone* und zum Kirchentag. Am 15. Juni zwei Aufführungen von *Antigone in Metropolis* in der Alten Oper in Frankfurt am Main. **Juli 2001** Große

Expedition nach Wales. Partner von Community Music Wales, aus Zabrze und Szczecin. **Dezember 2001** Dreitägige deutsch-polnische Theaterwerkstatt in Wilhelmsaue. *Hamlet*-Melodramen. Partner aus Szczecin. **April 2002** Deutsch-polnische Theaterwerkstatt: *Hamlet Landschaft* auf Schloss Trebnitz. Mit den Gruppen UHURU aus Gryfino und HIBIB aus Zabrze. Gemeinsames Training und getrennte szenische Arbeit. **5. Oktober 2002** Metropolis-Gastspiel mit dem Stück *Das Mädchen Liberty oder Der Tag und die Nacht* auf dem Theaterfest in Szczecin (in polnischer Sprache). **Oktober 2002** Deutsch-polnische Theaterwerkstatt in Zabrze: *Serenade* von Slawomir Mrozek. Aufführung am 12. Oktober. Partner: Schüler des 2. Liceums in Zabrze und Mitglieder der Theatergruppe HIBIB. **Februar 2003** Deutsch-polnische Werkstatt Glinno: „Schreiben aus theatralem Kontext“. Partner aus Zabrze. Zweite Begegnung und Zusammenarbeit mit Olga Tokarczuk. **Juli 2003** Theaterexpedition nach Travnik (Bosnien): *Hamlet Landscape Bosnia*. Partner aus Bosnien-Herzegowina (Alter Art, Travnik), Serbien-Montenegro (Chamber Music Theatre Ogledalo, Novi Sad), Italien (Arci, Vasto), Polen (HIBIB und Liceum ogólnokształcące, Zabrze).