Karl Hartmann:

Das polnische Theater nach dem Zweiten Weltkriege

Erster Teil: Die Jahre 1944—1955

Das beginnende 20. Jahrhundert und ganz besonders die Jahre der Unabhängigkeit nach dem Ersten Weltkriege bedeuteten für die polnische Theaterkunst eine Zeit steilen Aufstiegs. Es sind Jahre, in denen das Bemühen um ein modernes, von den geistigen Strömungen eines neuen Zeitalters getragenes Theater die polnische darstellende Kunst eng mit den gleichartigen zeitgenössischen Bewegungen in anderen Ländern verbindet, in der hervorragende Theaterkünstler mit Erfolg um neuen künstlerischen Ausdruck auf der Bühne ringen. Die Namen solcher Theaterdirektoren, Regisseure und Schauspieler wie Leon Schiller, Arnold Szyfman, Juliusz Osterwa, Stefan Jaracz, Aleksander Zelwerowicz, Ludwig Solski, Karol Adwentowicz mit ihren Wirkungsstätten in Warschau, Krakau, Wilna, Lemberg, Lodz und Posen nennen, heißt eine glanzvolle Epoche des polnischen Theaters ins Gedächtnis rufen.

Als die Geburtsstunde des modernen polnischen Theaters muß wohl die Gründung des „Teatr Polski" (Polnisches Theater) im Jahre 1913 in Warschau bezeichnet werden.[1] Sicherlich hatte dieses seine Vorläufer. Vor allem müssen Stanisław Wyspiański und Tadeusz Pawlikowski, verschieden in ihrer Wirkung und anderen Zielen zustrebend, aber gleichwohl prägend und bahnbrechend, genannt werden. Beide um die Jahrhundertwende auf dem Höhepunkt ihrer Schöpferkraft in Krakau, dem damaligen Mittelpunkt des polnischen geistigen Lebens, wirksam, legten sie in vieler Hinsicht die Grundlagen für die zukünftige Entwicklung. Wyspiański, Dramatiker und Maler in einer Person, suchte Anschluß an die romantische Tradition des polnischen Theaters, er beschritt neue Wege in der Inszenierung, sein Ziel war ein monumentales, nationales Theater, zu dessen Verwirklichung er selbst als Regisseur, Bühnenbildner und Dekorateur beizutragen suchte. Er führte als erster Mickiewiczs „Ahnenfeier" (Dziady) ungekürzt in Krakau auf und inszenierte sein eigenes Drama „Bolesław der Tapfere" (Bolesław Śmiały), mit eigenen Dekorationen und Kostümen.[2] Mit Begeisterung beobachtete seine Arbeit noch als Gymna-

---

1) Zur Geschichte dieses Theaters bis zum Zweiten Weltkrieg s. Teatr Polski w Warszawie 1913—1938. [Das Polnische Theater in Warschau 1913—1938.] Warszawa [Warschau] 1938.

2) s. Kazimierz Nowacki, O inscenizacji „Bolesława Śmiałego" w roku 1903. [Über die Inszenierung von „Bolesław der Tapfere" im Jahre 1903.] In: Pamiętnik Teatralny 1957, H. 3—4, S. 551—557. Das gesamte Heft ist der Theaterarbeit Wyspiańskis gewidmet.

siast der große Fortsetzer und Vollender dieser Bemühungen Leon Schiller, der ihn 1905 persönlich kennenlernen durfte.

Anders geartet waren die Anstrengungen Pawlikowskis. Zuerst in Krakau, dann in Lemberg wirkend, war er unter dem Eindruck der westeuropäischen Strömungen ein Pionier der neuen Reformbestrebungen. Mit ihm begann sich die moderne, zunächst unter naturalistischen Einflüssen stehende Bühnenkunst durchzusetzen. Er pflegte die neue Regiearbeit als ein harmonisches Zusammenspiel aller Schauspielkräfte und bemühte sich wie keiner vor ihm um die richtige Interpretation der Absichten und des Stils des aufgeführten Dramatikers. Kräftig wirkten im Krakau des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts alle das zeitgenössische Theater belebenden Impulse: Wagner, Ibsen und Maeterlinck, die Bemühungen der Meininger und André Antoines, und machten diese einzigartige Pflegestätte der polnischen Bühnenkunst auch zur Stätte der ersten Experimente und Neuerungen.

Das neue „Polnische Theater" in Warschau bekam alle Erfahrungen und Errungenschaften der alten Hauptstadt zum großen Teil schon in die Wiege mit. In ihm verband sich die hochentwickelte Regiekunst Krakaus, als deren Vertreter Arnold Szyfman das Theater nicht nur ins Leben rief, sondern es auch lange Jahre hindurch zu Erfolg und Ansehen führte, mit den hervorragenden schauspielerischen Leistungen der Warschauer Kräfte, die sofort eine wesentliche Verstärkung aus Krakau erfahren haben. Von hier kamen Maksymilian und Józef Węgrzyn, Stanisława Wysocka, Kazimierz Junosza Stępowski, Jerzy Leszczyński, Józef Sosnowski und andere großartige Schauspieler. In diesem Theater erreichte die polnische Bühnenkunst einen Höhepunkt: sowohl vom Westen, von den Bemühungen des Münchner Künstlertheaters, den kühnen Neuerungen Max Reinhardts, den Ideen eines Georg Fuchs, Adolf Appia und Edward Gordon Craig — als auch vom Osten, von Stanislavskij, Tairov, Meyerhold, den fruchtbaren Anstrengungen des sowjetischen revolutionären Theaters überhaupt, im Laufe von Jahrzehnten schöpfend, alle diese Einflüsse immer wieder verarbeitend und Eigenständiges hervorbringend. An diesem Theater arbeitete auch Leon Schiller, ein Schüler Craigs und eine Künstlerpersönlichkeit von ungewöhnlicher Schöpferkraft, die die Entwicklung des modernen polnischen Theaters am nachhaltigsten geprägt hat. Hier verbanden sich die Bemühungen der hervorragenden Bühnenbildner Wincenty Drabik und Karol Frycz, die beide aus Krakau gekommen waren, um die Grundlagen der modernen polnischen Szenographie zu schaffen. An diesem Theater arbeitete der dritte große Szenograph Andrzej Pronaszko mit Leon Schiller zusammen.

Schillers Wirken war aber zunächst entscheidender mit einer anderen avantgardistischen Bühne, der unter der Leitung des glänzenden Schauspielers und Regisseurs Juliusz Osterwa stehenden „Reduta" (1919—1924)

in Warschau, verbunden. An diesem Theater, dessen Aufmerksamkeit sich im Gegensatz zum „Teatr Polski" weniger auf die Regiearbeit als auf den Schauspieler und seine Darstellungskunst konzentrierte und das sich deshalb besonders dem Stanislavskij-System zuwandte, versuchte er, das altpolnische Drama für die Bühne wiederzugewinnen, bevor er den Schritt zu dem monumentalen nationalen Theater, der Inszenierung der großen polnischen Romantiker machte. In diesem Theater, das jedem Experiment aufgeschlossen gegenüberstand, experimentierte er, hier führte er altpolnische Weihnachtsspiele und Osterpassionen auf, suchte Ansatzpunkte und sammelte Erfahrungen für seine späteren monumentalen Inszenierungen.[3]

Aber erst das „Bogusławski-Theater" (Teatr im. Bogusławskiego) (1924—1926) in Warschau, an dessen Leitung neben Leon Schiller so bedeutende Theaterpersönlichkeiten wie Wilam Horzyca und Aleksander Zelwerowicz Anteil hatten, kann als die Wiege des polnischen Monumentaltheaters genannt werden. Hier führte Leon Schiller die „Ungöttliche Komödie" (Nieboska komedia) von Zygmunt Krasiński auf, den „Fürsten Potemkin" (Kniaź Potiomkin) von Tadeusz Miciński, die „Achilleis" von Stanisław Wyspiański, die „Rose" (Róża) von Stefan Żeromski, um wenige Jahre später mit den kühnen Inszenierungen von Juliusz Słowackis „Samuel Zborowski" und vor allem der „Ahnenfeier" Adam Mickiewiczs im „Teatr Polski" die Krönung seiner Anstrengungen zu erreichen.[4] Doch während der polnische Monumentalstil noch auf seinem Höhepunkt stand und immer neue junge Regisseure in seinen Bann zog, brachen sich unter dem Einfluß der deutschen Expressionisten, unter dem Eindruck der Bemühungen eines Erwin Piscator um ein wirksames politisches Theater und ähnlich gearteter Bestrebungen sowjetrussischer Künstler wieder realistische Strömungen Bahn. Die polnische Bühnenkunst war unlöslich mit den geistigen Bewegungen ihrer Zeit verbunden.

Mittelpunkt dieses regen Theaterlebens zwischen den beiden Weltkriegen war die Hauptstadt, so wie es vorher Krakau war. Zwei Warschauer Theater verdienen in diesem Zusammenhang noch besondere Erwähnung: das „Ateneum" unter der Leitung des ausgezeichneten Schau-

---

3) In den Jahren 1925—1929 wirkte die Theatertruppe der „Reduta" in Wilna. Sie bestand aus zwei Schauspielergruppen, von denen eine ständig Gastspielreisen durchführte.

4) Zu Leon Schiller und seinem Monumentaltheater s. Tymon T e r l e c k i, Ostatni romantyk sceny polskiej [Der letzte Romantiker der polnischen Bühne], und Zbigniew R a s z e w s k i, Pierwszy konstruktor teatru narodowego. [Der erste Schöpfer des nationalen Theaters.] In: Pamiętnik Teatralny 1957, H. 1, S. 25—38, 39—50; daneben s. ebenda, 1955, H. 3—4, und Wiadomości, London 1955, Nr. 44, Festnummern für den 1954 verstorbenen Künstler.

spielers Stefan Jaracz[5] und das „Kameralny"-Theater mit dem nicht weniger bekannten Karol Adwentowicz, einem hervorragenden Interpreten der Gestalten Ibsens und Strindbergs, an der Spitze.[6] Aber auch in Wilna, Lemberg, Posen und einigen anderen größeren Städten, selbstverständlich auch nach wie vor in Krakau, wirkten Theater und Künstlerpersönlichkeiten, deren Arbeit trotz der großen materiellen Schwierigkeiten, mit denen sie vor allem in den Jahren der Weltwirtschaftskrise zu kämpfen hatten, und der dadurch erzwungenen Kompromisse und Zugeständnisse an den Geschmack des breiten Publikums ein beredtes Zeugnis von dem hohen Niveau der polnischen modernen Theaterkunst ablegte.

Der Zweite Weltkrieg bewirkte einen völligen Zusammenbruch des polnischen Bühnenlebens. Dabei machten zunächst weniger die Zerstörungen und Verluste an Menschen, die schmerzlich genug waren, als die unheilvolle nationalsozialistische Besatzungspolitik jede ernsthafte Theaterarbeit unmöglich. Die Theater in dem sogenannten „Generalgouvernement" mußten ihre Tore schließen, andere, in Gebieten, die dem Deutschen Reich einverleibt wurden, haben deutsche Stellen übernommen. Eine künstlerische Betätigung der Polen war nicht nur unerwünscht, sie verstieß sogar gegen die Grundprinzipien dieser Politik. Die wenigen zugelassenen Bühnen, auf denen leichte Unterhaltungsstücke gespielt werden konnten, wurden von der Masse der Schauspieler boykottiert. Hervorragende Theaterkünstler versuchten als Kabarettisten in privaten Unternehmen ihren Lebensunterhalt zu verdienen.[7] Manche von ihnen wurden verhaftet und in Konzentrationslagern festgehalten.[8]

---

5) s. den reich illustrierten Beitrag von Bohdan Korzeniewski und Henryk Szlechtyński, O Stefanie Jaraczu. [Über Stefan Jaracz.] In: Pamiętnik Teatralny 1961, Nr. 1, S. 3—32; und die Erinnerungen an den Theaterkünstler in: Teatr 1960, Nr. 15. Vgl. Jerzy Szaniawski, W pobliżu teatru. [In der Nähe des Theaters.] Warszawa [Warschau] 1956. S. 149—160.

6) s. Karol Adwentowicz 1899—1934, Warschau 1934; Ku czci Karola Adwentowicza w 55. lecie pracy teatralnej. [Karol Adwentowicz zum 55. Jubiläum seiner Theaterarbeit.] Łódź-Warszawa [Lodz-Warschau] 1950; Karol Adwentowicz, Wspominki. [Erinnerungen.] Warszawa [Warschau] 1960.

7) s. Karol Adwentowicz, Wspominki, S. 136—139; The Nazi Kultur in Poland. London 1945. S. 190—198; Alfred Jerzy Domański, Sztuka i moda. [Kunst und Mode.] In: Ruch Muzyczny 1960, Nr. 8; Iza Faleńska-Neymanowa, Wspomnienia aktorki [Erinnerungen einer Schauspielerin], und Wacław Zagórski, Spotkania wojenne. [Begegnungen im Kriege.] In: Wiadomości, London 1955, Nr. 44, S. 6, 8.

8) Zu den Versuchen von Stefan Jaracz, Leon Schiller und anderen Künstlern, in dem Konzentrationslager Auschwitz schauspielerisch zu wirken, zu dem sog. „Jaracz-Theater" in Auschwitz (Teatr Jaracza), s. Tygodnik Powszechny 1961, Nr. 44, S. 7; vgl. ebenda 1961, Nr. 28, S. 2, und Kierunki 1961, Nr. 52, S. 7; s.

Nur im Verborgenen, unter Schwierigkeiten und Gefahren, konnte weitergearbeitet werden. Es entstanden illegale Theatergruppen, die die darstellende Kunst trotzdem weiter zu pflegen suchten, und andere, wie der geheime Theaterrat (Rada Teatralna) in Warschau, die sich Gedanken für die Zukunft machten.[9] Am regsten war dieses Leben in Krakau, wo schon im Winter 1939 mit Vorstellungen und Leseabenden in Privatwohnungen begonnen wurde. Es waren vor allem junge Schauspieler, die sich in Gruppen von drei bis vier Personen zusammentaten, „Amateure", da jeder irgendeinem offiziellen Beruf nachgehen mußte. Die innere Anteilnahme war groß, sah man doch in diesen Bemühungen in einer Zeit der höchsten nationalen Bedrängnis auch eine patriotische Aufgabe. Gespielt wurden Fragmente von Słowacki, Mickiewicz, Wyspiański, Fredro, Rostworowski und anderen Dramatikern, zuerst ohne Kulissen, ohne Beleuchtung und Kostüme, das gesprochene Wort war das Wesentliche. Später hatte man auch die allernötigsten Requisiten. Das „Rhapsodische Theater" (Teatr Rapsodyczny) in Krakau spielte unter seinem Gründer Mieczysław Kotlarczyk an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten vor geladenen Gästen. Auch sein Repertoire bestand vor allem aus Dramen großer nationaler Dichter. Nicht zufällig begann es im August 1941 mit „Geist-König" (Król-Duch) von Słowacki seine Tätigkeit.[10] Daneben gab es Theater, die sich mehr dem Experiment zuwandten. Das Theater des Malers Tadeusz Kantor ging eigene Wege. Seine Suche nach besonderen, manchmal abstrakten und expressionistischen Ausdrucksformen erregte in den Kreisen der Eingeweihten Interesse: Begeisterung und Zustimmung auf der einen Seite, Ablehnung und Widerspruch auf der anderen.[11] Alle diese Bemühungen waren aber dennoch nur ein kümmerlicher Ersatz für das, was dem polnischen Theater vorenthalten wurde, das echte Bühnenleben, das ihm nur die wiedergewonnene Freiheit zurückgeben konnte.

---

auch Józef Słotwiński, Teatr w garażu. [Theater in der Garage.] In: Teatr 1946, Nr. 1/2, S. 43—48.

9) An dieser Arbeit war Leon Schiller führend beteiligt; s. Leon Schiller (Autobiographie). In: Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 3—4, S. 17—19. (Ders.) LAMBDA: Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym. [Der Konspirative Theaterrat und der heutige Wert seiner Beschlüsse.] In: Teatr 1946, Nr. 1/2, S. 49—71. Eine geheime Theaterschule wirkte in Warschau, s. Theater der Zeit 1954, Nr. 8, S. 29—31.

10) Zu den Anfängen dieses Theaters s. Kierunki 1961, Nr. 49, S. 6. Hier auch einige Angaben über seine Wirksamkeit bis 1961.

11) Juliusz Kudryński, Krakowski teatr konspiracyjny. [Die Krakauer Theater im Untergrund.] In: Twórczość 1946, Nr. 3, S. 171—175; Le Théâtre en Pologne, Warszawa [Warschau] 1959, Nr. 6, S. 8.

Der Wiederaufbau und die ersten Nachkriegsjahre

Noch bevor die letzten Kämpfe auf dem polnischen Boden entschieden waren, wurde die Theaterarbeit wieder aufgenommen. In dem eben von sowjetischen Truppen besetzten Lublin fand bereits im August 1944 die Erstaufführung der im Vorkriegspolen viel gespielten Gesellschaftssatire „Die Moral der Frau Dulska" (Moralność pani Dulskiej) von Gabriela Zapolska statt. Man versuchte schon hier der veränderten politischen Lage des Landes Rechnung zu tragen. Die aufgeführten Stücke wurden zum Teil entsprechend aktualisiert, man war bemüht, ihnen eine kämpferische, patriotische Note zu verleihen. Ein Häuflein ganz zufällig vereinter Schauspieler machte die ersten Gehversuche. Selbstverständlich gab es noch kein Repertoire, das die kommunistischen Kulturpolitiker, die sofort an die Arbeit gingen, irgendwie befriedigen konnte. Nach der Generalprobe des Stückes von Zapolska erklärte der Leiter des Kulturressorts beim Polnischen Komitee für Nationale Befreiung, Wincenty Rzymkowski, vor den versammelten Künstlern: „Dieses Stück ist nicht sehr aktuell, wir müssen aber daran denken, daß es unsere Aufgabe ist, das polnische Theater, das fünf Jahre tot war, möglichst schnell aufzubauen." [12]

Dieser Ausspruch ist kennzeichnend für die ersten Versuche, die Theaterarbeit in dem vom Kriege verwüsteten Lande zu beleben. Zunächst ging es vor allem um den Wiederaufbau. Die Zerstörung Warschaus, dieses einzigartigen Brennpunktes des polnischen Bühnenlebens, war besonders schmerzlich. Trotzdem wurde in der Theatersaison 1945/46 schon überall gespielt. Das Schwergewicht des neuen Geschehens verteilte sich jetzt allerdings zunächst auf Lodz und Krakau. In Lodz, dem neuen Kulturzentrum Polens, trafen sich überragende Theaterpersönlichkeiten, Leon Schiller und der fast siebzigjährige Aleksander Zelwerowicz an der Spitze, der mit dieser Stadt durch sein Wirken schon seit fast fünfzig Jahren verbunden war. Mit den drei Bühnen, dem „Theater des Polnischen Heeres" (Teatr Wojska Polskiego), dem „Theater der Gesellschaft für Arbeiteruniversitäten" (Teatr TUR) und dem „Kammertheater" (Teatr Kameralny), an denen sich die besten Kräfte des polnischen Theaters zusammenfanden, wurde Lodz zu einem neuen Theatermittelpunkt Polens. Hier gründete Zelwerowicz schon 1945 eine Theaterschule, das Staatliche Institut für Theaterkunst.[13]

---

12) Zygmunt Kałużyński, Problemy powojennego teatru w Polsce. [Probleme des Nachkriegstheaters in Polen.] In: Twórczość 1947, Nr. 10, S. 27.

13) Wanda Lipiec, Zelwerowicz i scena łódzka. [Zelwerowicz und die Lodzer Bühne.] Łódź [Lodz] 1960. S. 235—236. Hier wird auch über die Wirksamkeit Zelwerowiczs in Lodz überhaupt, von 1899 bis 1947, berichtet. Zu dem Schicksal der Theater in Warschau s. Bohdan Korzeniewski, Zagłada

Daneben entstanden Bühnen in fast jeder größeren Stadt, und jedes bedeutendere Theater bildete seine eigenen Nachwuchskräfte aus. Vielfach entstanden in dieser ersten Zeit Bühnen dort, wo gerade Theatergebäude zur Verfügung standen und wohin manchmal zufällig einige Theaterkünstler verschlagen wurden. Nicht immer hatten diese Neugründungen Bestand. Manche zerfielen, als sich das Leben zu normalisieren und die Anziehungskraft der großen Theaterzentren zu wirken begann. Der Mangel an Schauspielern war von Anfang an groß, die Ausstattung der Bühnen meist völlig unzulänglich, die Schauspielhäuser selbst sehr häufig in einem beklagenswerten Zustand oder bloß als Provisorium eingerichtet. Nur das Theater in Breslau verfügte in den ersten Jahren über eine technische Ausrüstung, die einer modern eingerichteten Bühne entsprach.[14] Der neue Staat förderte trotzdem tatkräftig den Ausbau eines möglichst dichten Theaternetzes, das den Vorkriegsstand bald bei weitem übertraf, denn die Schaffung einer allen Bevölkerungskreisen zugänglichen Volksbühne war das erste Ziel seiner Kulturpolitik auf diesem Sektor. Ansonsten gab es vorerst wenig Neuerungen. Die Theaterdirektoren waren in den meisten Fällen Direktoren und Schauspieler der Vorkriegszeit. Schon im August 1945 fand in Warschau der erste Kongreß des 1919 gegründeten Verbandes Polnischer Bühnenkünstler (Związek Artystów Scen Polskich) statt, so daß das neue Leben auch in dieser Hinsicht zunächst an alte Formen anknüpfte.

Die Theatervorstellungen waren sehr gut besucht. Nach Jahren der Entbehrungen suchte man im Schauspiel Unterhaltung und Erbauung. Die Hoffnung auf einen glanzvollen Anfang mit einem anspruchsvollen Repertoire, die von manchem Kulturpolitiker und einigen ehrgeizigen Künstlern, die sich schon während des Krieges Gedanken über das zukünftige Theater gemacht hatten, gehegt wurde, ging aber nicht in Erfüllung. Große dramatische Werke gerieten eindeutig ins Hintertreffen. Die Theaterdirektoren scheuten in der schwierigen materiellen und personellen Lage das Risiko einer langen und mühevollen Arbeit. Auf die Einnahmen ihrer Theaterkassen angewiesen, suchten sie dem Geschmack der Masse der Besucher mit leichter Unterhaltung entgegenzukommen. Zwar wurden die Theater vom Ministerium für Kultur und Kunst subventioniert, aber das langte nicht, um ihnen eine größere Bewegungsfreiheit zu sichern. Die vor dem Kriege erfolgreiche Zapolska und der polnische Molière, Aleksander Fredro, gehörten zum eisernen Repertoire

---

teatrów warszawskich. [Die Vernichtung der Warschauer Theater.] In: Teatr 1946, Nr. 1/2, S. 36—42.

14) Zu den Anfängen des Theaterlebens in Breslau — hier wurde die Theatersaison im Oktober 1945 mit Aleksander Fredros „Mädchenschwüren" (Śluby panieńskie) eröffnet — s. Odra 1960, Nr. 19, S. 6; vgl. Tygodnik Zachodni 1960, Nr. 19, S. 1—2.

der meisten Theater, daneben wurden die beliebten Lustspiele aus dem 19. Jahrhundert von Michał Bałucki und Józef Bliziński und die moderneren von Tadeusz Rittner und Włodzimierz Perzyński mit Vorliebe gespielt. Philosophisch-ethische Probleme behandelte auf der Bühne der katholische Schriftsteller Jerzy Zawieyski. Besonders erfolgreich war das später sehr umstrittene Drama „Zwei Theater" (Dwa Teatry) von dem bedeutenden Dramatiker Jerzy Szaniawski, in dem eine Synthese zwischen dem Symbolismus und Realismus in der Bühnenkunst angestrebt wird. Experimenten ging man aber in dieser ersten Zeit im allgemeinen aus dem Wege. Es wurde geklagt, daß vor dem Kriege in den Theatern mehr Leben geherrscht habe.[15]

Enttäuscht war man auch über die geringe Zahl der polnischen Uraufführungen. Es stellte sich heraus, daß während der Kriegsjahre entgegen allen Erwartungen nur sehr wenige neue Dramen geschrieben wurden. Man war auf das alte Repertoire angewiesen. Eine dem Geiste der politischen Wandlungen entsprechende Inszenierung eines Teils des klassischen Erbes wurde deshalb von den marxistischen Kulturpolitikern als entscheidend für das beginnende Theaterleben angesehen.[16] Sehr bald setzte auch ihre Kritik ein. Der Beginn der Theaterarbeit in Krakau mit dem Stück „Die Wachtel flog mir davon" (Uciekła mi przepióreczka), dem bekanntesten Schauspiel von Stefan Żeromski, wurde von ihnen wegen seiner angeblich unzeitgemäßen sozialen Aussage heftig angegriffen und die Premiere der „Hochzeit" (Wesele) von Stanisław Wyspiański in Lodz vollends als ein Mißverständnis bezeichnet.[17] Aber auch die Aufführung von Molières „Tartuffe" in Krakau im Juni 1945 wurde getadelt, weil „die beißende Gesellschaftssatire in eine heitere Komödie umgewandelt worden sei".[18]

In dem neuen Ministerium für Kultur und Kunst war man schon sehr bald bemüht, das Theaterleben im Sinne der neuen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen zu steuern. Der erste Versuch einer solchen Lenkung im gesamtpolnischen Maßstab war die Gründung des Departements für Theater am 5. März 1945. Gleichzeitig entstand eine Repertoirekommission, die die Dramen beurteilte und ihre Empfehlungen an die Theater richtete. Ein Jahr später, am 6. Juni 1946, wurde ein Theaterrat mit Leon Schiller an der Spitze ins Leben gerufen, in dem neben Theater-

15) s. Kazimierz Wyka, Renesans Zapolskiej czyli omdlenie teatru. [Die Renaissance der Zapolska oder die Ohnmacht des Theaters.] In: Twórczość 1946, H. 3, S. 146—150; Helena Wielowieyska, Impertynencje i laurki. [Frechheiten und Glückwünsche.] Ebenda, S. 150—155.

16) Jan Kott, Jak wam się podoba. [Wie es euch gefällt.] Warszawa [Warschau] 1955. S. 11, 55.

17) s. Jan Kott, Postęp i głupstwo. [Fortschritt und Dummheit.] Bd 2. Warszawa [Warschau] 1957. S. 5—8.

18) ders., Jak wam się podoba, S. 15.

künstlern und Theaterwissenschaftlern die Gewerkschaft und andere mit dem Theaterleben verbundene Organisationen, daneben die Ministerien für Volksbildung, Information und Propaganda, Nationale Verteidigung und Finanzen, vertreten waren. Seit dem 5. Juli 1946 wirkte schließlich das Hauptamt für die Kontrolle der Presse, der Veröffentlichungen und Vorstellungen.

Sehr früh schon sprach man im Ministerium für Kultur und Kunst, ähnlich wie in Kreisen der linksintellektuellen Theaterkünstler, von der Verstaatlichung der Bühnen.[19] Solange dies nicht geschehen war, konnte an eine konsequente neue Theaterpolitik nicht gedacht werden. Im übrigen bestand aber in den ersten Nachkriegsjahren, in denen die Kommunisten noch mit ernsten politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten vollauf zu tun hatten, selbst in den Reihen des Zentralkomitees der Polnischen Arbeiterpartei (PPR) keine Einigkeit darüber, wie die neue Kulturpolitik aussehen sollte.[20] Die Kontrolltätigkeit des Ministeriums beschränkte sich im allgemeinen auf eine zentrale Klassifizierung der Theaterstücke. Man verlangte in dieser ersten Zeit vor allem ein wertvolles und möglichst „fortschrittliches" Repertoire. Das Ministerium konnte Theatern, die bis zum Beginn der neuen Spielzeit ihre Repertoireprogramme nicht vorgelegt hatten, die Subventionen entziehen. Seit 1946 wurde auch den Berufstheatern zur Pflicht gemacht, einen Dramaturgen zu beschäftigen, dessen Aufgabe es war, im Einvernehmen mit dem Theaterdirektor und Regisseur über den ideologischen Gehalt der Stücke und ihre Inszenierungsform zu wachen und für neue geeignete Dramen zu sorgen. Es wurde sogar die Regel aufgestellt, daß das Repertoire zu drei Fünfteln aus polnischen und zu zwei Fünfteln aus ausländischen Schauspielen bestehen sollte, wobei jeweils ein Fünftel dieser Teile zeitgenössische Stücke sein mußten.[21] Die Repertoirekommission prüfte in den ersten beiden Jahren ihrer Tätigkeit 611 polnische Stücke und nahm 142 davon an.[22] Das alles hielt jedoch die Theaterdirektionen nicht davon ab, eigene Gesichtspunkte walten zu lassen und sogar in den dem Ministerium vorgelegten Spielplänen mit Rücksicht auf den Geschmack des Publikums Veränderungen vorzunehmen. Seine ideologischen Richtlinien fanden bei den meisten Theaterkünstlern nur wenig Anklang. Um den Wünschen der kommunistischen Kulturpolitiker nach gesell-

19) s. Leon Schiller, Z zagadnień repertuarowych. [Über Fragen des Repertoires.] In: Teatr 1948, Nr. 1—2, S. 5—18.

20) s. Nowe Drogi 1948, Nr. 11, S. 98, 104; vgl. Kultura, Sondernummer II, Paris 1952, S. 104, 105, und Włodzimierz Sokorski, Sztuka w walce o socjalizm. [Die Kunst im Kampfe um den Sozialismus.] Kraków [Krakau] 1950. S. 156.

21) Janusz Jasieńczyk i Olga Żeromska, Reglamentacja i kształtowanie twórczości artystycznej. [Reglementierung und Gestaltung des künstlerischen Schaffens.] In: Kultura, Sondernummer II, Paris 1952, S. 124.

22) ebenda.

schaftlichen Problemen auf den Bühnen dennoch Rechnung zu tragen, wurde die nach wie vor beliebte Zapolska aufgeführt, vor allem wieder ihr Schauspiel „Die Moral der Frau Dulska", das aber zum Leidwesen derjenigen Kräfte, die dem polnischen Theater ein neues Gesicht verleihen wollten, nicht mehr als eine Gesellschaftskritik empfunden wurde.[23]

Die zweite, unter der Führung des Ministeriums für Kultur und Kunst organisierte Theatersaison 1945/46 zeigte, daß die polnischen Bühnen noch weit davon entfernt waren, das neue erwünschte Repertoire zu besitzen. Von den 247 Dramen, die der Repertoirekommission am Ministerium für Kultur und Kunst zur Prüfung vorgelegt wurden, hatte man nur 50 als aufführungswürdig empfunden. Davon wurden 35 Stücke mit vielerlei Vorbehalten versehen, und bei zehn wurde trotz grundsätzlicher Zulassung dringend von einer Aufführung abgeraten.[24] Es gab kein Repertoire, das die marxistischen Theaterkritiker befriedigen konnte. Leon Schiller, seinen politischen Überzeugungen entsprechend auch nach dem Kriege führend tätig, kritisierte die Theaterarbeit am Ende der Spielzeit sehr heftig. Seine Einwände galten vor allem der Auswahl und der Aufführungsart der Schauspiele. Er verlangte zeitgemäße Dramen und eine besondere Betonung ihrer gesellschaftskritischen und revolutionären Elemente. „Herr Jowialski" (Pan Jowialski) von Aleksander Fredro sei wie ein Schäferspiel aufgeführt worden, unter Weglassung der gesellschaftskritischen Züge, bei der Darbietung von Beaumarchais' „Figaros Hochzeit" seien die humoristischen Momente betont worden, und von der revolutionären Satire sei nichts übrig geblieben. Auch andere Aufführungen, „Lilla Weneda" und „Fantazy" von Juliusz Słowacki, „Der Vater" von Strindberg, „Attentat" (Zamach) von Tadeusz Breza und Stanisław Dygat und einige mehr, bestanden in den Augen des Kritikers nicht die Probe. Ihre Wahl sei unzeitgemäß, ihre Inszenierung verfehlt. Leon Schiller empfahl eine andere Arbeitsweise: „Alle diese Werke müssen" — sagte er — „mit einer Einleitung versehen werden, sie bedürfen eines Vortrags, eines Flugblattes, einer Diskussion, bevor sie auf der Bühne vor der breiten Masse aufgeführt werden (. . .)." [25]

Damit empfahl der hervorragende Theatermann allerdings einen Weg, der leicht zu entstellenden Eingriffen in die dramatischen Kunstwerke führen konnte. Schon die eindringliche Forderung nach Betonung der gesellschaftskritischen und revolutionären Elemente barg die Gefahr einer Verfälschung und Verlagerung der eigentlichen Akzente. Schiller selbst versuchte, ein zeitnahes Repertoire aufzustellen. In acht Punkten faßte er ganz verschiedene Schauspiele zusammen, von den einfachsten bis zu

23) Kazimierz Wyka, Renesans Zapolskiej . . ., S. 148.

24) Jan Kott, Postęp i głupstwo, Bd 2, S. 108.

25) Zygmunt Kałużyński, Problemy powojennego teatru, S. 38—39; vgl. Jan Kott, Postęp i głupstwo, Bd 2, S. 108—111.

den anspruchsvollsten, die er kommentiert und — wie es der marxistische Theaterkritiker Zygmunt Kałużyński sagt — „ideologisch geradegebogen" den Theatern vorlegte. Sein Plan sah drei Typen von Bühnen mit künstlerisch-erzieherischen Aufgaben vor: ein monumentales Nationaltheater für die Inszenierung großer Werke der polnischen Dichtung, das die Eigenarten der polnischen dramatischen Kunst und des polnischen Theaters unterstreichen und ein „eisernes" Repertoire an großen Dramen vorbereiten sollte, ein Experimental- und ein Volkstheater. Die letztere Bühne sollte ein „Vorposten der demokratischen Theaterkunst, eine Schule der moralischen, kulturellen und politischen Erziehung der Volksmassen" werden. Diesem letzten Theatertyp, der die Eigenschaften der ersten beiden vereinigen sollte, widmete Schiller die größte Aufmerksamkeit. Seine Aufführungen sollten durch gesprochene und projizierte Kommentare und Handzettel erläutert werden. Dieses Theater sollte neue, dem neuen Zuschauer und der neuen gesellschaftlichen Situation gerechte Darstellungsformen entwickeln.[26] Schiller hielt in seinen Plänen, wie man sieht, offensichtlich einerseits an dem Gedanken eines wertvollen nationalen Monumentaltheaters, das er vor dem Zweiten Weltkrieg selbst geschaffen hatte, fest, andererseits versuchte er, die politische Bühne eines Piscator und der sowjetrussischen revolutionären Regisseure in Polen heimisch zu machen.

Schillers Programm wurde wenig beherzigt. Interessant sind aber in diesem Zusammenhang die Bemühungen des „Teatr Kameralny" (Kammertheater) in Lodz mit seinen Schülern als Regisseuren, vor allem Erwin Axer, die sich in der dritten Spielzeit 1946/47 die Aufgabe stellten, „gegen jede Art von Idealismus im Namen einer realistischen Haltung und einer unter dem Gesichtswinkel der Klassendialektik gesehenen Wirklichkeit aufzutreten".[27] Gerade diese „engagierte" Theatergruppe, die daneben bemerkenswerterweise das Ziel verfolgte, durch Inszenierung moderner Schauspiele mit dem Westen die Verbindung aufrechtzuerhalten, wurde aber von den Kulturpolitikern der kommunistischen Partei am schärfsten angegriffen. Leon Schiller kritisierte die Aufführung von Shaws „Major Barbara", da die Gestalt des großen Kapitalisten, des „starken Mannes", angeblich zu positiv ausgefallen sei. Eine abfällige Beurteilung erfuhren auch Jean Anouilhs „Die Begegnung in Senlis", „Homer und Orchidee" von Tadeusz Gaycy, Tennessee Williams' „Glasmenagerie", John Priestleys „Eine fremde Stadt" und andere Inszenierungen. Der Marxist Zygmunt Kałużyński äußerte dazu die Ansicht, daß „dieses ehrgeizige Theater, das durch eine Reihe von modernen Stücken die Verbindung mit der europäischen Kultur aufrechterhalten wollte, auf dem ideologischen Sektor bei all seinen schönen Absichten nur einen halben und dazu zweifelhaften

26) Zygmunt Kałużyński, Problemy powojennego teatru, S. 39, 57—59; zu anderen Plänen Leon Schillers s. Teatr 1948, Nr. 1—2, S. 5—18.

27) Zygmunt Kałużyński, Problemy powojennego teatru, S. 39.

Erfolg erzielen" konnte.[28] Schon die Tatsache, daß hier der Versuch unternommen wurde, westliche moderne Kunst zu pflegen, scheint als ein wesentliches Hindernis für die Erfüllung der politischen Aufgabe dieser Bühne angesehen worden zu sein.

Noch mehr Aufsehen erregte vorher die Aufführung der „Elektra" von Jean Giraudoux in der eben errichteten Experimentierbühne „Estrada Poetycka" (Poetische Bühne) im Herbst 1946 in Lodz durch den schon in der Vorkriegszeit erprobten erfolgreichen Schauspieler und Regisseur Edmund Wierciński. Die darauf folgende lebhafte Diskussion gipfelte in einer Reihe scharfer Angriffe der marxistischen Kritiker auf die angeblich ideenlose Haltung des polnischen Theaters. Die Redaktion der linksgerichteten Zeitschrift „Kuźnica" in Lodz, die auch für die gleichzeitige Entwicklung auf dem literarischen Gebiete bedeutsam wurde, gehörte zu den schärfsten Angreifern. In dem Stück wurden ideologische Unklarheiten festgestellt. Man entdeckte unerwünschte politische Akzente und belastete damit den Regisseur und den Übersetzer, den hervorragenden Schriftsteller der alten Generation Jarosław Iwaszkiewicz. Das Drama, mit dem ausgezeichneten Aleksander Zelwerowicz in der Rolle des Bettlers, hatte dennoch großen Erfolg, was allerdings nichts daran änderte, daß die neugegründete Bühne, an der neben anderen auch so überragende Theaterleute wie Jan Kreczmar und Bohdan Korzeniewski wirkten, nach ihrer ersten Inszenierung geschlossen wurde.[29] Die glänzende Aufführung wurde aber nicht nur getadelt. Auf der anderen Seite hatte man sie als ein wertvolles Experiment verteidigt. Es erklangen Stimmen, die vor den Ergebnissen einer Theaterpolitik, wie sie hier besonders deutlich wurde, warnten. Der bekannte Schriftsteller und Publizist Paweł Hertz sagte voraus, daß sie zu einer erschreckenden Verflachung der Theaterkunst führen müsse.[30] Eine ähnliche Auseinandersetzung, in der Leon Schiller, wie im vorausgegangenen Fall, für die „engagierte" Kunst Partei ergriff, rief Jerzy Szaniawskis Stück „Zwei Theater" hervor. Kałużyński bedauerte, daß sie bald verebbte, und warf 1947 dem polnischen Theater vor, daß es, formal auf großer Höhe, ideologisch versagte, wie das Theater Meyerholds 1932.[31]

Die Kulturpolitiker der Partei waren der Überzeugung, daß sich ein sehr großer Teil des westeuropäischen Dramas, auch des klassischen, aus ideologischen Rücksichten zur Aufführung nicht mehr eignete. Sie vertraten die Ansicht, daß in den meisten Fällen zumindest ein Kommentar

---

28) ebenda, S. 40.

29) s. Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 32—36; Roman Palester, O Leonie Schilerze. [Über Leon Schiller.] In: Wiadomości, London, 1955, Nr. 44; Wanda Lipiec, Zelwerowicz i scena łódzka, S. 247—248.

30) s. Twórczość 1946, Nr. 4, S. 163.

31) s. Zygmunt Kałużyński, Problemy powojennego teatru, S. 28.

unumgänglich sei. So zog man Corneille Racine vor, weil er optimistisch und seine Helden Realisten seien, wogegen Racine die menschlichen Leidenschaften in einer „stickigen psychologischen Atmosphäre" entwickele. Aus ähnlichen Gründen erschienen Shakespeares „Hamlet", „König Lear", „Othello", „Macbeth" und „Coriolan" sehr problematisch, mit ihnen auch die griechischen Tragödien mit ihrer „fatalistischen" Weltanschauung, daneben aber auch Ibsen mit seiner „biologischen Interpretation des Lebens". Sie könnten nur als Widerspiegelung der Ansichten des Autors und seiner Zeit aufgefaßt werden. Vor allem sollte jeder Art von Übertragung alter Stoffe und Konflikte und der „fatalistischen Philosophie" in die Gegenwart, wie in Anouilhs „Antigone", Gides „Persephone", „Ödipus" und ähnlichen Dramen, entgegengetreten werden. „Hamlet" wurde für die sowjetrussische Bühne dadurch „gerettet", daß man ihn als das Opfer der politischen Intrigen eines feudalistischen Systems hingestellt hatte, einen Mann, der in anderen gesellschaftlichen Verhältnissen ein vorbildlicher König gewesen wäre. Diese Interpretation wurde auch in Polen als annehmbar angesehen, und das Stück konnte trotz mancher Bedenken aufgeführt werden. Größere Schwierigkeiten sah man bei anderen Shakespearedramen, weil hier die Gegenüberstellung der Plebs und der Oligarchie zu ungunsten der ersteren ausfalle, weil in ihnen die Monarchie verherrlicht werde („Heinrich IV." und „Heinrich V.") und sie nicht frei von Vorurteilen seien („Der Kaufmann von Venedig"). Anders beurteile man die Komödien des genialen Dramatikers, da sie dem Volke als eine Schule des „Optimismus" dienen könnten.[32]

Im Sommer 1947 gab es in Polen beinahe 50 Berufstheater, davon waren einige große schon verstaatlicht. Vier Städte hatten mehr als eine Bühne: Warschau (9), Krakau (7), Lodz (7), Posen (2). Warschau hatte also erstaunlich schnell wieder die Führung übernommen. In der zerstörten Stadt begann man sehr bald zu spielen, in der Vorstadt Praga, die im September 1944 von den sowjetischen Truppen besetzt wurde, fand schon im November desselben Jahres auf einer provisorischen Bühne die Premiere der Komödie von Józef Korzeniowski „Der Meister und sein Geselle" (Majster i czeladnik) statt. Dann folgten Zapolska mit der „Moral der Frau Dulska" und Fredro mit seiner beliebten Komödie „Mädchenschwüre" (Śluby panieńskie). Im Mai 1945 wurde mit demselben Stück von Fredro das erste Theater links der Weichsel eingeweiht, und im Januar des folgenden Jahres begann das an Tradition so reiche „Polnische Theater" unter der Leitung seines alten Direktors Arnold Szyfman mit Słowackis „Lilla Weneda" zu wirken. Schon am 2. Januar 1945, bevor noch die Hauptstadt von den Deutschen geräumt wurde, begann man in

32) Zygmunt Kałużyński, Problemy powojennego teatru, S. 41.

der Vorstadt Praga mit der Ausbildung der Schauspieler. Diese schwungvolle Aufbauarbeit ist zweifellos beachtenswert.[33]

Je ein Theater hatten 1947 Kattowitz, Breslau, Hirschberg, Stettin, Gdingen, Bromberg, Thorn, Allenstein, Białystok, Lublin, Kielce, Rzeszów, Przemyśl, Tschenstochau, Sosnowitz, Kalisch, Oppeln, Bielitz-Teschen, Schweidnitz und Lyck. Von den großen Theaterkünstlern wirkten Arnold Szyfman, wie schon erwähnt, in Warschau am „Teatr Polski", Leon Schiller und Aleksander Zelwerowicz am „Teatr Wojska Polskiego" (Theater des Polnischen Heeres) und „Teatr TUR" (Theater der Gesellschaft für Arbeiteruniversitäten) in Lodz, Juliusz Osterwa am „Teatr Miejski im. Słowackiego" (Städtisches Słowacki-Theater) in Krakau und an den kleineren Bühnen Wilam Horzyca in Thorn und Karol Adwentowicz und Iwo Gall in Gdingen. Die zentrale Ausbildung der immer dringender benötigten Schauspieler übernahm seit 1946 die Staatliche Hochschule für Theater (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna) unter Leon Schiller in Lodz. Im Herbst 1947 hatte sie Fakultäten für Schauspielkunst, Dramaturgie, Szenographie und Liebhabertheater.

Die dritte Nachkriegsspielzeit 1946/47 erreichte mit etwa 230 Premieren die Hälfte der Erstaufführungen der Saison 1936/37. Es wurden mehr klassische Dramen gezeigt, auch etwas mehr polnische Stücke als in der Vorsaison, dafür fanden viel weniger polnische Uraufführungen und gar keine Aufführungen polnischer romantischer Dramen, mit Ausnahme von Słowackis „Kordian" in Sosnowitz, statt. An zwei Theatern wurde besonders die zeitgenössische polnische Dramatik gepflegt, in Thorn unter Wilam Horzyca und in Gdingen unter Iwo Gall. Daneben verdient „Stary Teatr" (Altes Theater) in Krakau mit seinen Aufführungen von „Masław", „Der Mann ohne Makel" (Mąż doskonały) und „Scheideweg der Liebe" (Rozdroże Miłości) von Jerzy Zawieyski, „Orpheus" (Orfeusz) von Anna Świrszczyńska, „Ostern" (Wielkanoc) von Stefan Otwinowski, „Die Strahlenden" (Promieniści) von Krystyna Grzybowska, „Odysseus bei den Phäaken" (Oddys u Feaków) von Stefan Flukowski und anderen Stücken in diesem Zusammenhang besonders erwähnt zu werden. Mit Verbitterung wiesen marxistische Kulturpolitiker darauf hin, daß immer noch keine brauchbaren Dramen entstanden waren. Von den neuen haben sich nur ganz wenige tatsächlich durchgesetzt. Der bekannte Theaterkritiker Jan Kott nennt die „Zwei Theater" von Szaniawski, „Scheideweg

33) s. Stanisława Mrozińska, Teatr M. St. Warszawy w dokumentach i wspomnieniach. Wrzesień 1944—lipiec 1945. [Theater der Hauptstadt Warschau in Dokumenten und Erinnerungen. September 1944—Juli 1945.] In: Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 2, S. 25—51. Ausführlicher: Stanisława Mrozińska, Teatr wśród ruin Warszawy. [Theater in den Ruinen Warschaus.] Warszawa [Warschau] 1958. Zu den Anfängen in anderen Städten s. Karol Adwentowicz, Wspominki, S. 156—164.

der Liebe" von Zawieyski und „Orpheus" von Świrszczyńska. Die Klassiker der polnischen Bühnen waren nach wie vor in erster Linie Shakespeare, Molière, Musset, Fredro, Čechov und Zapolska. Nur sechs neuere ausländische Stücke wurden in dieser Spielzeit aufgeführt, darunter: „Die Glasmenagerie" von Tennessee Williams und „Eine fremde Stadt" von John Priestley, „Die Irre von Chaillot" von Jean Giraudoux und „Drei Jungen und ein Mädchen" von Roger Ferdinand. Kein einziges sowjetisches oder tschechisches Stück wurde dem polnischen Publikum gezeigt. Das war für die marxistischen Theaterpolitiker in der Tat keine erfreuliche Bilanz.[34]

Leon Schillers Aufführungen

Leon Schiller stellte mit einigen hervorragenden Inszenierungen im Lodzer „Teatr Wojska Polskiego" sein großes Können auch nach dem Zweiten Weltkriege unter Beweis. Seine „Krakauer und die Goralen" (Krakowiacy i górale) von Wojciech Bogusławski, „Celestina" von Fernando de Rojas und Shakespeares „Sturm" gehören zu den größten Theaterleistungen nach 1945. Das erste Stück, eine volkstümliche „Oper" in drei Akten, in der die Krakauer Bevölkerung und die Bergbewohner, die Goralen, die Helden sind und ihre malerische Welt den Hintergrund der bewegt-heiteren Handlung bildet, eine „Oper", die, zur Zeit des Kościuszko-Aufstandes in Warschau zum ersten Male aufgeführt, wegen ihrer politischen Akzente nach drei Vorstellungen abgesetzt werden mußte, beschäftigte Schiller immer wieder. Das erste Mal führte er sie auf dem alten Markt der Hauptstadt anläßlich eines Festivals zu Ehren ihres Schöpfers im Juli 1929 auf. Im gleichen Monat folgten zwei Vorstellungen im „Teatr Polski". Im ganzen wurde sie fünfmal gespielt. Die Neuinszenierung 1946 im „Teatr Wojska Polskiego", deren Bühnenbild von dem führenden Szenographen Władysław Daszewski stammte, war ein großer Erfolg. Schiller ging besondere Wege. Es sollte eine Aufführung werden, die in die neue Zeit hineinpaßte. Durch einen Kunstgriff suchte er eine Verbindung zwischen dem Stück und dem Zuschauer herzustellen. Er versah es mit einem Prolog, in dem er zwei Schauspieler in historischen Gewändern über die Erstaufführung 1794 wechselseitig berichten ließ. Auch das politische Engagement ließ er nicht aus dem Auge. Hier der Anfang:

„— Brüder, die ihr im Jahre 1946 in einer neuen Freiheit lebt!
— Brüder, die euch das Schicksal die Auferstehung des Vaterlandes erleben läßt!
— Hört zu, Brüder!
— Höret den Bericht über eine Aufführung im Teatr Narodowy in Warschau am 1. März 1794.

34) Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 55—57.

— Schenkt Glauben jedem unserer Worte, denn wir sahen diese Vorstellung und nahmen an ihr teil.
— Wir Schauspieler des Teatr Narodowy.
— Wir Schüler und Mitkämpfer des großen Wojciech Bogusławski, des Unternehmers dieser Bühne.
— Wir Soldaten der Warschauer Insurrektion, die den Geist Kołłątajs, Kościuszkos und unseres Volkes atmet . . ."

Dieser Einfall war zweifellos originell. Auch ein Einschub vor dem letzten Akt, in dem in aller Kürze die Geschichte des „Teatr Narodowy" (National-Theater) auf dem Hintergrund des Kampfes um die nationale Freiheit erzählt wird, verlieh der Aufführung den Charakter eines Berichtes über die erste Vorstellung. Demselben Ziel diente die Bearbeitung des Textes und der Musik. Die Inszenierung wurde später in Kattowitz, Kielce und Warschau wiederholt. Durch sie vor allem machte Schiller den „Vater des polnischen Theaters", Wojciech Bogusławski, in Polen heimisch.[35] Allein in Lodz wurde das Stück 1946 238mal gespielt. Weitere siebzehn Aufführungen erlebte es auf einer Gastspielreise durch die Tschechoslowakei im folgenden Jahr.

Die Tragikomödie „Celestina" von Fernando de Rojas inszenierte Schiller 1947 im Gegensatz zu den „Krakauern und Goralen" zum ersten Male. Die Aufführung, an der als Szenograph wieder Władysław Daszewski beteiligt war und deren Musik von Tomasz Kiesewetter stammte, mit Jadwiga Chojnacka in der Titelrolle, wurde als ein großes künstlerisches Ereignis empfunden. Kritisiert wurde dagegen die Wahl des Stückes. Das waren die ersten Vorbehalte, die Schiller gegenüber angemeldet wurden. Das Thema des Verbrechens und Leidens, das mittelalterliche Spanien als Schauplatz riefen Widerspruch hervor. Man sah zwar die Bemühungen Schillers um eine realistische Sicht der Probleme, gleichzeitig beobachtete man aber eine Art Rückkehr in das „mare tenebrarum", „für dessen Durchschreitung Schiller einst so viele Jahre seiner Jugend und der Zeit künstlerischer Reife geopfert hatte".[36] Noch ahnte man kaum, daß sich hier die ersten Anzeichen des künftigen Konflikts zwischen dem großen Künstler und der staatlichen Theaterpolitik bemerkbar machten. Aber auch in der Inszenierung selbst wurden ästhetizistische Neigungen, die

35) s. Barbara Kilkowska, O Schillerowskiej inscenizacji „Krakowiaków i Górali". [Über Schillers Inszenierung von „Die Krakauer und die Goralen".] In: Pamiętnik Teatralny 1955, H. 3—4, S. 215—264; Edward Csató, O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich. [Über einige Inszenierungen Schillers nach dem Kriege.] Ebenda, S. 265—317; ders., Dwie strony rampy [Zwei Seiten der Rampe.] Warszawa [Warschau] 1956. S. 162—172; Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 37—43.

36) Edward Csató, O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich, S. 276.

Gefahr eines Rückfalls beobachtet.[37] Das Stück wurde trotzdem 76mal aufgeführt.

Shakespeares „Sturm" führte Schiller schon vor dem Kriege, im Jahre 1938, in dem jüdischen „Folks un Jugnt-teatr" in Lodz auf. Die Neuinszenierung im Rahmen der Shakespeare-Festspiele im Jahre 1947 wird zu den größten Leistungen Schillers nach 1945 gezählt. Auch dabei war ihm Daszewski mit einem eindrucksvollen Bühnenbild behilflich. Schiller versuchte das Drama neu zu sehen, es im Geiste der politischen Situation des Landes intellektuell zu durchdringen. Er setzte zum Teil neue, andere Akzente. Seine Inszenierung ist nüchterner als die üblichen, er versuchte in ihr die wirklichkeitsnahe Komponente stärker zur Geltung zu bringen, das phantastische Geschehen realistisch zu verankern, z. B. durch das Einfügen einer Landkarte ins Szenenbild, den Versuch, der Handlung einen historischen Rahmen zu geben. Neu waren vor allem Schillers Kaliban und Ariel, in denen er die Unterdrückten sah. Das Stück nahm bei Schiller einen rationalistisch-optimistischen Ausklang: In der Schlußszene verzieh Prosper Kaliban und lud ihn auf sein Schiff, das die Insel verließ, ein. Trotzdem war die marxistische Kritik über die Vorstellung als Ganzes nicht einer Meinung. Man wies auf manche Widersprüche hin. Die Konzeption der Aufführung, daß der Kosmos, die Welt und die rationalistische Ordnung der Dinge für den Fortschritt und den Sozialismus seien, sagte der bekannte marxistische Theaterkritiker und Publizist Edward Csató, fördere den Sozialismus, „aber der mystische Ton dieser Folgerung" könne „schwerlich mit dem Marxismus völlig in Einklang gebracht werden".[38] Die Inszenierung hatte großen Zuspruch. Das Stück wurde in Lodz 76mal und danach im „Teatr Placówka" (Theater-Vorposten) in Warschau 54mal gespielt.

Die Jahre 1946—1949 am „Theater des Polnischen Heeres" in Lodz bildeten den fruchtbarsten Abschnitt in der Regietätigkeit des großen Theaterkünstlers nach dem Zweiten Weltkrieg. Von seinen anderen Inszenierungen verdienen „Ostern" (Wielkanoc), 1946, von Stefan Otwinowski, ein Drama, das die Vernichtung der Juden in den Kriegsjahren und die Frage des polnisch-jüdischen Verhältnisses zum Inhalt hat, mit Bühnenbild von Stanisław Cegielski, die Komödie „Spielchen mit dem Teufel" (Hrátky s čertem), 1948, des tschechischen Schriftstellers Jan Drda, und „Nachtasyl", 1949, von Maksim Gorkij, beide mit Dekorationen von Otto Axer, besonders genannt zu werden.[39]

---

37) s. Edward Csató, S. 278; Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 48—49, 67.

38) s. Edward Csató, O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich, S. 285. Zu der Inszenierung s. ebenda S. 280—285; vgl. Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 68.

39) s. Edward Csató, O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich, S. 269—272, 286—298. Zu der als besonders gelungen bezeichneten Auf-

Taf. I

Abb. 1

W. Bogusławski: Die Krakauer und die Goralen. Regie: L. Schiller. Bühnenbild: Wł. Daszewski. „Teatr Wojska Polskiego", Lodz 1946

Abb. 2

W. Bogusławski: Die Krakauer und die Goralen. Regie: L. Schiller. Bühnenbild: Wł. Daszewski. „Teatr Narodowy", Warschau 1950

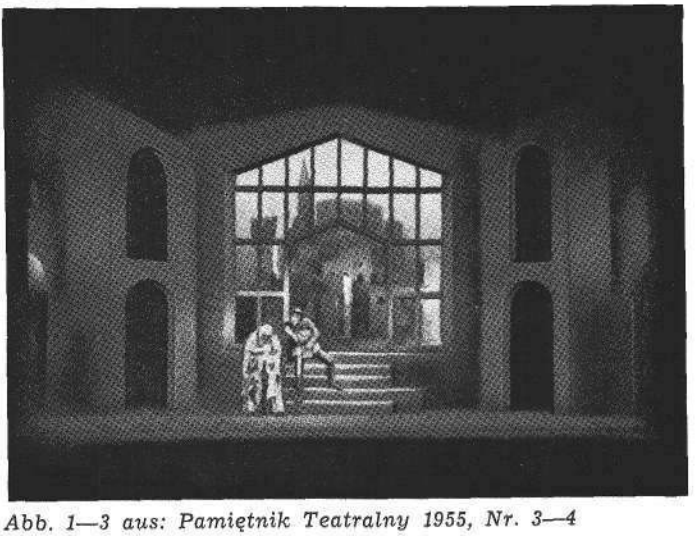


Abb. 3

F. de Rojas: Celestina. Regie: L. Schiller. Bühnenbild: Wł. Daszewski. „Teatr Wojska Polskiego", Lodz 1947

Abb. 1—3 aus: Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 3—4

Abb. 4 u. 5

W. Shakespeare: Der Sturm. Regie: L. Schiller. Bühnenbild: Wł. Daszewski. „Teatr Wojska Polskiego", Lodz 1947

Abb. 6

J. Drda: Spielchen mit dem Teufel. Regie: L. Schiller. Bühnenbild: O. Axer. „Teatr Wojska Polskiego", Lodz 1948

Abb. 4—6 aus: Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 3—4

Das Ende der Spielzeit 1946/47 war durch eine zunehmende Konzentration des Theaterlebens in einigen großen Städten gekennzeichnet. Das in raschem Wiederaufbau befindliche Warschau, das benachbarte Lodz und Krakau waren die Anziehungspunkte. Hier wurden die Theaterkräfte aus der Provinz gerne aufgenommen, denn um ein anspruchsvolles Drama zu inszenieren, fehlten überall noch die nötigen Schauspieler und technischen Kräfte. Die Not war so groß, daß für gewisse Aufführungen Schauspieler „ausgeliehen" wurden. So verfuhr man in Lodz und in Krakau. Ein Teil der Schauspieler stand allen Bühnen einer und derselben Stadt zur Verfügung. Die Theatersaison 1947/48 begann mit einem regelrechten Kampf der Theaterdirektoren um Schauspieler. Die Leidtragenden des Tauziehens zwischen den größten Bühnen waren vor allem die kleineren Provinztheater. Trotzdem herrschte in dieser Spielzeit auch hier reges Leben. Die Theater waren nach wie vor gut besucht. Im Repertoire machte sich eine besondere Betonung der Klassiker, jetzt auch russischer, bemerkbar: Shakespeare, Molière, Gogol (Revisor), Puškin (Evgenij Onegin), Gorkij, Ostrovskij und Fredro standen an der Spitze. Vor allem verdient aber das Shakespeare-Festival dieser Theatersaison hervorgehoben zu werden. Es wurde vom Ministerium für Kultur und Kunst organisiert und galt als ein wesentlicher Schritt auf dem Wege zur „Säuberung" des polnischen Theaterrepertoires von minderwertigen Stücken. Besonders ging es dabei um die Verdrängung der beim polnischen Publikum so beliebten westeuropäischen Komödien und Farcen, insbesondere solcher französischen Dramatiker wie Gaston de Caillavet, Robert de Flers, Jaques Deval, Louis Verneuil und anderer. Alle sogenannten „schädlichen" Stücke sollten ausgeschieden und aus der Vergangenheit alles, was als „fortschrittlich" angesehen wurde, aufgenommen werden, dann sollte das Repertoire um sowjetrussische und revolutionäre Dramen aus den Ländern des Ostens und Westeuropas bereichert werden, darauf sollte schließlich ein eigenes sozialistisches Repertoire folgen.

Shakespeare war dem polnischen Theaterpublikum seit langem bekannt. Seine Kunst hat in Polen eine lange Tradition. Schon 1616 spielte die englische Schauspielgruppe von John Green in Warschau einige seiner Dramen. Im 18. Jahrhundert erschienen seine ersten Übersetzungen. Seitdem gehörte Shakespeare zu den beliebtesten Autoren des polnischen Theaters.[40] Die Festspiele machten ihn mit gewissen Einschränkungen,

---

führung des Stückes von Drda vgl. Konstanty Puzyna, To, co teatralne. [Was theaterwirksam ist.] Warszawa [Warschau] 1960. S. 39—43.

40) s. Wiktor Hahn, Shakespeare w Polsce. Bibliografia. [Shakespeare in Polen. Bibliographie.] Wrocław [Breslau] 1958. Mieczysław Sulikowski, Shakespeare na scenach polskich. [Shakespeare auf den polnischen Bühnen.] In: Teatr 1946, Nr. 5, S. 3—15.

weil die Königsdramen hier schon gemieden wurden, auf den polnischen Bühnen noch heimischer. Den größten Erfolg hatte die erwähnte Inszenierung von Shakespeares „Sturm", für die Leon Schiller den Regiepreis bekommen hatte. Trotz zweifellos positiver Ergebnisse dieser Festspiele waren die marxistischen Kritiker nicht ganz befriedigt. Edward Csató sagte drei Jahre später: „Der Kampf gegen den Schund auf den Bühnen ging weit über die Veranstaltungen des Festivals hinaus, er bedeutete aber eine besondere Intensivierung dieser Bemühungen (. . .), er mobilisierte alle Kräfte, die dem schlechten künstlerischen Geschmack den Krieg erklärt haben. Wir werden deshalb die Bedeutung dieses Unternehmens nicht schmälern, wenn wir feststellen, daß es sich dennoch in einem durch und durch bürgerlichen Theater, das in dieser Zeit herrschte, abgespielt hatte." [41]

Die kommunistischen Kulturpolitiker und Theaterleute waren mit der Entwicklung des Bühnenlebens unzufrieden. Trotz ihrer Bemühungen überwog das traditionelle Repertoire, die Dramatiker des Westens erfreuten sich unverminderter Beliebtheit und sowjetrussische zeitgenössische Schauspiele wurden nach wie vor kaum aufgeführt.[42] Eigene zeitnahe und „fortschrittliche" Dramen blieben aus. Selbst das neue Drama eines der Partei so ergebenen Schriftstellers wie Leon Kruczkowski befriedigte die Kulturpolitiker nicht. Seine „Vergeltung" (Odwety) wurde heftig getadelt und fand erst nach einer Umarbeitung bei der Parteikritik Aufnahme. Die zaghaften Versuche, dem sozialistischen Realismus den Weg zu bahnen, blieben erfolglos. Die Abneigung gegenüber den immer stärker geförderten Einflüssen aus dem Osten war im Theater ebenso groß wie anderswo, obwohl auch so große Künstler wie Leon Schiller sich für das sowjetische Bühnenleben begeisterten.[43] Noch sah aber die kommunistische Partei die Zeit nicht für gekommen, um ihrer Politik in der Kunst den nötigen Nachdruck zu verleihen.

Im Zeichen des sozialistischen Realismus

Die Voraussetzungen für einen entscheidenden Schlag gegen die „bürgerliche" Kunst waren 1948 geschaffen. Die „offizielle" politische Opposition war nach der Vereinigung der kommunistischen Polnischen Arbeiterpartei (PPR) mit der Polnischen Sozialistischen Partei (PPS) zu der nunmehr allein herrschenden Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei

41) Edward Csató, Teatr w Polsce Ludowej. [Das Theater in Volkspolen.] In: Myśl Współczesna, 1950, Nr. 10. Zitiert nach Kultura, Sondernummer III, Paris 1952, S. 294.

42) s. Roman Szydłowski, Sztuki rosyjskie i sowjeckie na polskich scenach. [Russische und sowjetische Stücke auf polnischen Bühnen.] In: Teatr 1952, Nr. 19, S. 5—6, 26.

43) s. Leon Schiller, Nowy sezon. [Die neue Saison.] In: Teatr 1948, Nr 6, 7, 8, S. 31—33.

(PZPR) im Dezember 1948 entmachtet. Gleichzeitig wurden die nationalkommunistischen „Rechtsabweicher", denen man auch inkonsequente Kulturpolitik zur Last legte, ausgeschaltet. Nun war die Parteispitze entschlossen, auch auf dem Gebiet der Kultur und Kunst den Durchbruch zu erzwingen.

Schon seit einiger Zeit mehrten sich Anzeichen, daß hier die entscheidende Wende dicht bevorstand. Als Vorbote der kommenden Entwicklung wurde allgemein die Rede des kommunistischen Staatspräsidenten Bolesław Bierut am 11. November 1947 in Breslau empfunden. Eindringlich verlangte er eine kulturelle und künstlerische Betätigung, die dem großen politischen Umbruch in Polen Rechnung tragen würde. Im gleichen Jahre fanden wesentliche Veränderungen auf dem Sektor des Bildungswesens statt, und Mitte 1948 wurde der Parteipolitiker Włodzimierz Sokorski stellvertretender Minister für Kultur und Kunst und bestimmte seitdem im zunehmendem Maße das Geschehen auf der künstlerischen Ebene.

Das Jahr 1949 wurde von den Kommunisten, noch bevor es abgelaufen war, als das „Jahr des Umbruchs in der Geschichte der polnischen Kultur" bezeichnet. Die Offensive gegen das „bürgerliche" Theater stand, wie die gleichzeitigen Angriffe in allen anderen Kunstzweigen, im Zeichen des Kampfes gegen den Kosmopolitismus. Ähnliche Auseinandersetzungen auf dem Gebiete des Theaters, des Films und der Literatur in der Sowjetunion waren dabei beispielgebend. Unter Berufung auf diese Vorgänge, die mit dem Artikel „Über eine Gruppe antipatriotischer Theaterkritiker" in der „Pravda" vom 28. Dezember 1948 begonnen hatten, forderte die polnische Kritikerin Jadwiga Siekierska einen ähnlichen Feldzug auch in Polen. Sie verurteilte scharf die Aufführung von Sartres „dekadenten und unmoralischen" Stücken „Geschlossene Gesellschaft" und „Die ehrbare Dirne" und wandte sich gegen den Einfluß der „sterbenskranken Kultur des Kapitalismus".[44] Wie stark der Einfluß des Westens im polnischen Bühnenleben jener Zeit war, konnte man deutlich auch in der führenden Theaterzeitschrift „Teatr" sehen.[45] Bis 1948 wurde in ihr weit ausführlicher über das Theatergeschehen in Westeuropa als in der Sowjetunion berichtet. Vor allem interessierte die Bühnenkunst in Frankreich. Noch im Mai 1948 konnte der vortreffliche Louis Jouvet mit seinen Landsleuten die Warschauer Bevölkerung mit seiner „Schule der Frauen"

44) Jadwiga Siekierska, Przeciw kosmopolityzmowi — w obronie kultury i sztuki. [Gegen den Kosmopolitismus — im Namen der Verteidigung der Kultur und Kunst.] In: Teatr 1949, Nr. 4, S. 11—15.

45) Die zuerst als Monats-, dann als Zweiwochenschrift erscheinende, reich illustrierte Zeitschrift „Teatr" brachte zum Teil auch wertvolle theaterwissenschaftliche Beiträge. Seit der Gründung der Vierteljahresschrift „Pamiętnik Teatralny" [Theater-Tagebuch] durch Leon Schiller im Jahre 1952 wurde diese das zentrale theaterwissenschaftliche Organ in Polen.

von Molière in helle Begeisterung versetzen.[46] Ab Mitte 1949 traten mit dem Wechsel in der gesamten Kulturpolitik die Sowjetunion und die anderen kommunistischen Länder in den Vordergrund, um den Westen nach und nach fast ganz zu verdrängen. 1949 wollte die Partei die Entscheidung erzwingen. Eine Tagung jagte die andere. Der Schriftstellerkongreß im Januar 1949 in Stettin machte den Anfang und leitete in der Literatur eine folgenschwere Entwicklung ein.[47] Ihm folgte eine Reihe ähnlicher Treffen aller Kunstzweige: der Theaterkünstler, Bildhauer, Maler, Musiker und Filmschaffenden. Auch für sie galt die Losung dieses beginnenden Sowjetisierungsabschnitts des polnischen kulturellen Lebens: „Gegen den Formalismus und Kosmopolitismus, für den sozialistischen Realismus!"

Für das Theater war die Tagung in Obory bei Warschau am 18. und 19. Juni 1949 entscheidend. Anwesend waren neben Schauspielern, Regisseuren und Theaterdirektoren Dramatiker und Theaterkritiker. Die Referate und Aussprachen dieses Treffens waren ganz der Frage des sozialistischen Realismus gewidmet. Wie in Stettin, vertrat auch hier der stellvertretende Kulturminister Włodzimierz Sokorski die Interessen der Partei. In seinem mit Zitaten von Marx und Lenin gewürzten Grundsatzreferat kritisierte er die bisherige Tätigkeit des Theaters, sein unzeitgemäßes und unpolitisches Repertoire, und belehrte die Dramatiker, die immer noch keine „sozialistischen" Stücke schrieben. Er machte ihnen den Vorwurf, daß sie das richtige schöpferische Verhältnis zur Gegenwart noch nicht gefunden, den Sinn der wesentlichen Konflikte in der neuen Epoche noch nicht entdeckt hätten. Für die meisten der dramatischen Neuerscheinungen sei der Abstand von den zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Problemen kennzeichnend. In ihrem Mittelpunkt stünden allgemein menschliche Konflikte. Sokorski nannte Michał Rusinek und den Katholiken Roman Brandstaetter und erklärte diese Erscheinung vor allem mit dem Unvermögen der Dramatiker, wirklich Neues zu schaffen. Auch die wenigen Versuche, die politischen Wandlungen zu behandeln, befriedigten die Partei nicht. Sie seien unzeitgemäß: „Zwei Welten", „zwei Wahrheiten" und „zwei moralische Standpunkte" kämen in ihnen noch immer zum Tragen, andere wiederum stellten eine nichtssagende politische Polemik dar und ließen die tiefere Problematik der gesellschaftlichen Veränderungen unberücksichtigt. „Die Direktive für die weitere schöpferische Arbeit der zeitgenössischen Dramatiker muß der Versuch sein", — sagte Sokorski — „die neuen Konflikte unserer Wirklichkeit und das Wesen der Konflikte des heutigen Menschen zu zeigen,

46) s. Wojciech Natanson, Szkice teatralne. [Theaterskizzen.] Kraków [Krakau] 1955. S. 128—133.

47) s. K. Hartmann, Das literarische Schaffen in Polen seit 1944. In: ZfO. 5 (1956), S. 192—221.

eines Menschen, der, selbst ein Produkt des unaufhörlichen Ringens des Neuen gegen das Alte, gleichzeitig im Mittelpunkt des Klassenkampfes der neuen gegen die alte Welt steht." [48] Auch in Obory wurden durch Sokorski, wie bei ähnlichen anderen Treffen der Künstler, sowjetrussische Beispiele als nachahmungswürdig herausgestellt und „kosmopolitische", also westliche Neigungen, für die er die „katholische Reaktion" in besonderem Maße verantwortlich machte, verdammt.

Die Bemühungen der Kommunisten seit 1945 — führte er aus — galten der Änderung des Theaterpublikums, der Gewinnung der Arbeiter und Bauern für die Bühnenkunst, der ideologischen Umerziehung der Theaterkünstler und der Revolutionierung der Theaterrepertoires. Mit den bisherigen Ergebnissen konnten sie nicht zufrieden sein. Eine gewisse Änderung der sozialen Zusammensetzung der Theaterbesucher war inzwischen zwar eingetreten. Die Arbeiterschicht war infolge der Anstrengungen der Partei und der Gewerkschaften etwas zahlreicher als früher im Theater vertreten. Nach wie vor saß in ihm aber vor allem der Bürger. Das wurde auch in dem „polnischen Manchester", Lodz, in dem um den Arbeiter besonders geworben wurde, ganz deutlich.[49] Die Bemühungen um ein neues Theaterleben wurden deshalb seit 1949 mit großem Nachdruck fortgesetzt. Von den 7,5 Millionen Eintrittskarten dieses Jahres waren 5 Millionen ermäßigt oder kostenlos. Es gelang hingegen kaum, die Bauern dem Theater zuzuführen, denn hier fehlten vor allem die nötigen Wanderbühnen. Von einer ideologischen Umformung der Theaterkünstler konnte noch keine Rede sein. Ihre Ablehnung des sozialistischen Realismus und des geforderten Einsatzes im Kampf für ein sozialistisches und gegen das „bürgerliche" Theater war ganz offensichtlich. Im Repertoire der polnischen Theater fehlten nach wie vor die von der Partei geforderten zeitgenössischen politischen und kämpferischen Stücke. Sokorski stellte fest, daß von 236 polnischen Erstaufführungen seit 1945 nur etwa ein Dutzend die Gegenwart berührten und nur sechs Verfasser den Mut hatten, die Bodenreform, den Kampf gegen Sabotage, die Verstaatlichung der Industrie, das Ringen um eine andere Einstellung zur Arbeit zu behandeln. Dabei hatten gerade diese letzteren Schauspiele den schwersten Start auf der Bühne: gegen den Strom der Künstler, Zuschauer und Kritiker.

In den Diskussionen über die Belebung der dramatischen Dichtung, die Notwendigkeit der Schaffung eines „positiven Helden", die Hebung des Niveaus der Theaterkritik und die Frage der Ausbildung des Schauspielernachwuchses meldete sich neben Stimmen der Selbstkritik — die namhaften Schriftsteller Adam Ważyk, Michał Rusinek und Leon Kruczkowski machten damit den Anfang — auch die Opposition gegen das

48) Włodzimierz Sokorski, Sztuka w walce o socjalizm, S. 131.
49) s. Wanda Lipiec, Zelwerowicz i scena łódzka, S. 240—241.

geforderte politische Theater zu Worte. Eine beträchtliche Anzahl von Regisseuren und Theaterdirektoren vertrat die Ansicht, daß Politik nicht Sache des Theaters sei. Nur ein Teil von ihnen wagte, in Obory aufzutreten, es war jedoch offensichtlich, daß auf den polnischen Bühnen noch manche Widerstände zu überwinden waren.[50] Der führende Kulturpolitiker Władysław Bieńkowski nannte das Theater in der Januarnummer 1948 der Parteizeitschrift „Nowe Drogi" „ein Bollwerk des Widerstandes gegen die neue Wirklichkeit". „Das Theater" — führte er aus — „verwandelte sich aus einem schöpferischen Ferment zu einem Mysterium der Vergangenheit, einem Schlagbaum auf unserem Wege." [51]

Auf das Treffen in Obory folgte der wichtigste Schritt: die Verstaatlichung der Theater. Nunmehr war dem Einfluß der Partei auf das Bühnenleben der Weg entscheidend geebnet. Eine für alle Theater geschaffene zentrale Behörde, die Generaldirektion der Theater, Opern und Philharmonien am Ministerium für Kultur und Kunst, konnte es jetzt mühelos kontrollieren. Eine „Theatrologische Arbeitsgruppe" wurde ins Leben gerufen, deren Aufgabe es war, das traditionelle Repertoire „umzuwerten". 1949 wurde schließlich der alte Verband Polnischer Bühnenkünstler (ZASP) aufgelöst und in die Vereinigung der Polnischen Theater- und Filmkünstler (SPATiF) umgewandelt. Gleichzeitig wurde die bisherige Spielzeiteinteilung aufgehoben. Ab 1950 deckte sich die Theatersaison nach sowjetischem Muster mit dem Kalenderjahr.

Aber auch auf dem Gebiete der Nachwuchsbildung machte sich die letzte Wende bemerkbar. Nach einem Wettbewerb der staatlichen Theaterhochschulen im Oktober 1949 wurde von dem Direktor der Generaldirektion der Theater, Opern und Philharmonien, Edward Csató, unter anderem die Forderung erhoben, das Theater in die Propaganda für die Verwirklichung des Sechsjahresplanes (1950—55) einzuspannen und die Schauspielerkader sozial aufzufrischen. Das war bezeichnend für die neue Kulturpolitik und konnte der Theaterkunst nur schaden. Im zweiten Fall nicht deshalb, weil man Arbeiter- und Bauernkinder zu Schauspielern ausbildete, sondern weil für ihre Aufnahme nicht Können, Fähigkeiten und Vorbildung, sondern der Geburtsschein entscheidend sein sollte. Bei derselben Gelegenheit wurden die Verstaatlichung aller Kunsthochschulen und die Einführung der sowjetrussischen „Aspirantur" in die Theaterausbildung beschlossen.[52]

---

50) Zu dem Bericht über die Tagung s. Teatr 1949, Nr. 9; vgl. Andrzej Wydrzyński, Pamięć teatru. [Theatererinnerungen.] Katowice [Kattowitz] 1956. S. 249—250.

51) nach Nowe Drogi 1958, Nr. 9, S. 103.

52) Olga Żeromska, Teatr. In: Kultura, Sondernummer III, Paris 1952, S. 294; Janusz Jasieńczyk, Olga Żeromska, Reglamentacja i kształtowanie twórczości artystycznej, S. 127.

Der nächste Schritt in dem Bemühen um ein neues sozialistisches Theater waren die schon auf der Tagung in Obory angekündigten Festspiele der russischen und sowjetrussischen Dramen im Jahre 1949. Um ein neues Theater schaffen zu können, mußten die sowjetischen Erfahrungen studiert und beherzigt werden. Die sowjetischen Dramen sollten ein fester Bestandteil des neuen Repertoires, die Schule des neuen Realismus werden. Im Oktober, dem Monat der „polnisch-sowjetischen Freundschaft", fand die Veranstaltung statt. Man sah die älteren russischen Repräsentanten des „kritischen Realismus" auf der Bühne, wie Griboedov, Gogol, Čechov, Suchovo-Kobylin und andere, die Dramen Gorkijs und die zeitgenössischen sowjetrussischen Stücke. Die besten Aufführungen traten zum letzten Wettbewerb auf den Bühnen des „Teatr Polski" und „Teatr Narodowy" (National-Theater) in Warschau an. Die Preise wurden gesondert für die beste Aufführung der klassischen russischen Dramen, der Dramen Gorkijs, der zeitgenössischen sowjetischen Stücke, für Regie, Szenographie und die beste schauspielerische und technische Leistung verteilt.[53] An den Festspielen nahmen nicht nur 54 nunmehr verstaatlichte Berufstheater, sondern daneben auch alle Laien-, Klub-, Jugend- und Puppenbühnen teil. Das entscheidende Ziel des Festivals, dem sozialistischen Realismus im polnischen Theater zum Durchbruch zu verhelfen, sollte auf einer möglichst breiten Front erreicht werden.

Die Wahl der russischen und sowjetischen Stücke stieß indessen auf Kritik. Von Gogol wurde der „Revisor", sein Meisterstück, nicht gespielt, Fonvisin, Saltykov-Ščedrin, Krylov, Nekrassov fehlten ganz, von Suchovo-Kobylin wurde nur ein Drama aufgeführt, und an Griboedov wagte sich nur ein Laientheater. Die Theaterdirektoren fürchteten ganz offensichtlich die Groteske und die Parodie, sie vermieden alles, was ihnen als Formalismus ausgelegt werden könnte und einzelnen Vorstellungen später auch zur Last gelegt wurde. Gut vertreten waren dagegen Čechov und Gorkij. Unzufrieden war die Kritik auch mit der Wahl der sowjetischen zeitgenössischen Schauspiele. Man vermißte die Behandlung des Kolchos- und Arbeiterlebens, des Aufbaues des Sozialismus, es fehlten Stücke gegen den Kosmopolitismus. Die Theaterdirektoren zogen die leichteren, mit weniger Ideologie geladenen Schauspiele solchen Dramatikern wie Konstantin Simonov und Nikolaj Wirta vor. Sie wichen aus. Dadurch hätte die erzieherische Wirkung der Festspiele gelitten. Dabei lag das nicht am Mangel der Übersetzungen, die allerdings zum Teil wegen der Eile, in der die Festspiele vorbereitet wurden, oft schlecht waren. Es fehlte das Interesse an solchen Stücken. Man neigte hingegen zur Aufführung sowjetrussischer Farcen und Komödien von A. Sofronov, K. Iseav

53) Zu den am Wettbewerb teilnehmenden Theatern und den aufgeführten Stücken s. Teatr 1949, Nr. 10, S. 10—12; zu den Auszeichnungen, ebenda, 1949, Nr. 12, S. 7.

und G. Galič, A. Afinogenov. Majakovskij wurde nicht gespielt. In der Literatur imitierte man ihn bis zur Ermüdung, an seine Dramen wagte man sich, dem sowjetischen Beispiel folgend, nicht heran. Sie standen hier wie dort auf dem Index. Auch die schauspielerische Leistung wurde bemängelt. Man hatte festgestellt, daß sich die polnischen Schauspieler „in der Haut der sowjetischen Zeitgenossen" nach wie vor unwohl fühlten und sie nicht zu spielen verstanden. Der bekannte polnische Theaterkritiker Konstanty Puzyna bezeichnete die Festspiele trotzdem als den Beginn einer neuen Etappe im Leben des polnischen Theaters. Außerdem sah er in diesem Ereignis „einen in hohem Maße politischen Akt, der zu einer kulturellen Annäherung an die UdSSR führte".[54]

Sehr bezeichnend sind die Einwände Sokorskis, des spiritus rector des Feldzuges für den sozialistischen Realismus auf den polnischen Bühnen. Auch er war unzufrieden. Aus dem klassischen russischen Repertoire sei nur die Inszenierung der „Drei Schwestern" von Čechov im Krakauer „Słowacki-Theater" (Teatr im. Słowackiego) unter der Regie von Bronisław Dąbrowski wirklich gut gewesen, bei den anderen Aufführungen hätten falsche romantische und formalistische Neigungen, eine lästige Erbschaft der Vergangenheit, störend gewirkt. Besser seien die Stücke von Gorkij ausgefallen, vor allem „Egor Bulyčev" im „Teatr Narodowy" und „Nachtasyl" im „Teatr Polski" in Warschau, daneben „Die Bürger" im „Teatr Śląski" (Schlesisches Theater) in Kattowitz. In den anderen Theatern hätten naturalistische Übertreibungen den Gedanken und die politische Absicht des Verfassers verdunkelt. Noch stärker sei der „bürgerliche" Naturalismus in den zeitgenössischen sowjetischen Dramen hervorgetreten.[55]

In dem bewegten Jahre 1949 kam auch das „Moskauer Dramatische Theater" (Moskovskij teatr dramy) mit Nikolaj Ochlopkov an der Spitze nach Polen. Die russischen Gäste spielten fünf Stücke, davon vier zeitgenössische. Aus diesen Vorstellungen sollte das polnische Theater lernen. Konstanty Puzyna nannte sie den „ersten konkreten Vorschlag des geforderten Realismus, ein politisches Drama von großer Aktualität, reich an Tatsachenmaterial, die Probleme der Gegenwart wie eine Reportage widerspiegelnd".[56] Was empfahl damit Puzyna? Vor allem Nikolaj Wirtas „Die großen Tage", ein Bild des Kampfes um Stalingrad, mit allen Führern, die in diesem Ringen auf beiden Seiten beteiligt waren, ja sogar mit Stalin, Molotov, Churchill und Roosevelt. Selbstverständlich wurde

54) s. Konstanty Puzyna, Milowy Kamień. [Meilenstein.] In: Twórczość 1950, Nr. 4—5, S. 108—149. Hier auch kritische Betrachtungen zu den einzelnen Aufführungen: S. 110—143. Vgl. Jan Alfred Szczepański, Festiwal sztuk radzieckich. [Festival der sowjetischen Schauspiele.] In: Twórczość 1950, Nr. 3—4, S. 104—107, und ebenda, Nr. 6, S. 151—157.

55) s. Włodzimierz Sokorski, Sztuka w walce o socjalizm, S. 250—260.

56) Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 32.

die Aufführung gelobt. Es ist bezeichnend, wie der Theaterkritiker sogar offensichtliche Schwächen der Aufführung, die ganz deutlich durch politische Rücksichten verursacht wurden, als bewußte Kunstgriffe hinzustellen suchte.[57] In dieser Zeit war eine echte Kritik an der sowjetrussischen Kunst nicht möglich.

Das neue Repertoire

Die Entwicklung des Bühnenlebens seit 1949 befriedigte die Partei nicht. Nur wenige Theater bemühten sich konsequent um ein neues sozialistisches Repertoire. Schon sehr bald nach dem Festival der russischen und sowjetischen Dramen machte sich die Neigung bemerkbar, zum alten Repertoire zurückzukehren und diese Stücke zu meiden. Eine der wenigen Bühnen, die ein neues Repertoire suchten, war das 1949 gegründete „Neue Theater" (Teatr Nowy) in Lodz, an dem Kazimierz Dejmek, ein Schüler Leon Schillers, als Regisseur wirkte. Nach der Aufführung des tschechischen Stückes „Die Brigade des Schleifers Karhan" (Parta brusiče Karhana) von Vašek Káňa 1949 wurde es allen anderen Theatern als Vorbild hingestellt.[58] Das Thema des Stückes, der Wettbewerb um eine schnellere und bessere Erfüllung des Wirtschaftsplanes, der Kampf der „fortschrittlichen" Arbeiter gegen den Konservatismus, entsprach ganz den Vorstellungen der Kulturpolitiker von der erzieherischen Aufgabe des neuen Theaters. Solche Schauspiele hatte man auch von den polnischen Dramatikern erwartet. Sie wurden wiederholt angefeuert, sich das tschechische Erzeugnis zum Beispiel zu nehmen.[59]

Eine gewisse Wandlung des Theaterrepertoires ist inzwischen erreicht worden. Wurden 1949 noch fünfzig Aufführungen zeitgenössischer Dramatiker aus dem Westen gezählt, so sank diese Zahl 1950 auf achtzehn, wovon neun auf Shaw entfielen. Dagegen nahm die Zahl der sowjetischen Stücke von 2 v. H. des Repertoires in der Theatersaison 1945/46, 0,3 v. H. 1946/47 und 3 v. H. 1947/48 auf 21,2 v. H. im Jahre 1949 zu. Ferner entfielen auf die russischen klassischen Dramen 15,6 v. H. des Repertoires dieses Jahres, in dem das Festival sowjetischer und russischer Stücke stattfand. Von den zwanzig Aufführungen neuer polnischer Dramen 1950 behandelte nur eins — „Kościuszko in Berville" (Kościuszko w Berville) von Janusz Teodor Dybowski — die Geschichte, alle anderen spielten schon in den Nachkriegsjahren. Noch 1949 machten Wiederaufführungen

57) ebenda, S. 32—35; vgl. Teatr 1949, Nr. 4, S. 16—22.

58) Zu den Anfängen dieses Theaters s. Jerzy Pomianowski, Z widowni. [Vom Zuschauerraum aus.] Warszawa [Warschau] 1953. S. 45—48.

59) s. Teatr 1949, Nr. 5; Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką [Materialien zu Studien und Diskussionen aus dem Bereich der Theorie und Geschichte der Kunst, der Kunstkritik und Kunstforschung], 1952, Nr. 1, S. 64—66.

von Stücken, die zwischen den beiden Kriegen entstanden sind, 20 v. H. des Repertoires aus. Von den Klassikern wurde 1950 Fredro am häufigsten aufgeführt, danach Molière und Shakespeare. Tragödien hatte man im Sinne der neuen Kulturpolitik gemieden. Neben einer Hamlet-Aufführung spielte man zwanzig klassische Komödien von Beaumarchais, Lope de Vega, Tirso de Molina, Goldoni, Dickens und anderen Autoren.[60]

Die Kulturpolitiker waren mit diesen Wandlungen dennoch unzufrieden. Nur zu deutlich sahen sie, daß sie mit Gewalt erzielt wurden. Die Vernachlässigung der sowjetischen Dramen bereitete ihnen besondere Sorgen. Es wurden vor allem keine neuen inszeniert. Aber auch die polnischen zeitgenössischen Stücke befriedigten die Partei nicht. Schon auf der Tagung in Obory wurde der Gedanke gefaßt, Festspiele des zeitgenössischen polnischen Schauspiels zu veranstalten, denen ein Wettbewerb für das beste Gegenwartsstück vorausgehen sollte. Beide Veranstaltungen fanden 1951 statt. Sie galten nach dem Shakespeare-Festival und den Festspielen der russischen und sowjetischen Stücke als der dritte Schritt auf dem Wege zu einem sozialistischen Theater. Siebzig Schauspiele wurden zum Wettbewerb eingesandt, 40 v. H. davon angenommen, nicht alle aber aufgeführt. Der „Aufbau des Sozialismus" war, den Empfehlungen der Kulturpolitiker entsprechend, das große Thema der neuen Erzeugnisse. Das Schiedsgericht war nachsichtig. Die ideologische Ausrichtung des Stückes und der gute Wille des Verfassers waren vielfach entscheidend. Dadurch wurde allerdings vor allem unter jungen und werdenden Autoren viel Unheil gestiftet. Wenn schlechte Erzeugnisse als hohe Leistungen ausgezeichnet wurden, wie das noch bis 1953 geschah, woher sollten sie die Maßstäbe für die Unterscheidung des Wertvollen vom Wertlosen nehmen? Aus der Masse der schwachen Stücke des Wettbewerbs verdienen „Der Sieg" (Zwycięstwo) von Janusz Warmiński, die Geschichte einer Kolchosgründung, und „Eine einfache Geschichte" (Zwykła sprawa) von Adam Tarn, ein scharfer Angriff auf das amerikanische Leben, als zumindest geschickt gemachte Schauspiele herausgehoben zu werden.[61]

Am Festival selbst nahmen 38 Theater teil. Aufgeführt wurden 23 aus dem Wettbewerb stammende Stücke, daneben sechs andere, die schon vorher aufgeführt oder noch nach der Schließung des Ausschreibens aufgenommen wurden. Manche Theater führten mehrere Stücke auf, das „Staatliche Stefan Jaracz-Theater" (Państwowy Teatr Stefana Jaracza) in Allenstein sogar sechs. Gespielt haben vor allem junge Theatergruppen. Die meisten angesehenen Bühnen mit so hervorragenden Regisseuren, wie Leon Schiller, Bohdan Korzeniewski, Kazimierz Dąbrowski, Edmund

60) Kultura, Sondernummer III, Paris 1952, S. 296—297.

61) Zur näheren Charakteristik der eingesandten Stücke s. Olga Żeromska, Teatr w kraju. [Das Theater in Polen.] In: Kultura 1952, Nr. 4, S. 24—25.

Wierciński und andere, hielten sich bemerkenswerterweise zurück. Die Festspiele dauerten über ein Jahr.

Auch mit dem Verlauf dieser Veranstaltung, der 1952, wie bei dem Festival der russischen und sowjetischen Dramen, ähnlich geartete Festspiele der Amateurbühnen folgten, konnten seine Organisatoren nicht zufrieden sein. Die Abneigung gegen die geforderte zeitnahe Thematik auf der Bühne war ganz offensichtlich. Über das Fernbleiben fast aller führenden Regisseure waren die Kulturpolitiker besonders enttäuscht. Die Provinztheater haben von den großen Bühnen, vor allem denen der Hauptstadt, in dieser Zeit die erwartete Hilfe nicht erfahren. Man hatte auch an dem Programm der Festspiele manches auszusetzen. Kein Stück behandelte die Verteidigungsfrage des Landes, zu wenig Stücke befaßten sich mit Jugendproblemen, die Frage der „fortschrittlichen" Intelligenz war ungenügend berücksichtigt worden, die der Stellung der Frau zu wenig in den Vordergrund getreten. Aber auch auf den Schematismus und die Armut der weitaus meisten neuen Stücke ist schon sehr bald hingewiesen worden.[62] Daß sie mit echter dramatischer Kunst nichts zu tun hatten und deshalb auf der Bühne auch agitatorisch nicht wirksam sein konnten, wurde nach diesem Versuch ganz deutlich. Das Festival war ein Mißerfolg. Nach seinem Ende konnte man wieder eine allgemeine Abwendung von der Gegenwartsdramatik beobachten. Die großen Schauspielhäuser in Warschau „Teatr Polski" und „Teatr Narodowy" führten 1952 kein einziges Zeitstück auf. Die Erfahrungen der Festspiele, ihr Niveau und der schlechte Theaterbesuch, haben viele Bühnen von dieser Thematik abgeschreckt. Das Zentralamt für Theater (Centralny Zarząd Teatrów) im Ministerium für Kultur und Kunst schlug Alarm, man versuchte eine Gegenwartsdramatik zu erzwingen. Die Dramatiker suchten dagegen im Gegenteil historische Stoffe. Auch für sie war der Verlauf der letzten Festspiele eine Warnung. Vor allem wurde die ländliche Thematik kaum berührt. Der genannte „Sieg" (Zwycięstwo) von Janusz Warmiński, „Klatschmohn und Weizen" (Kąkol i pszenica) von Tadeusz Łomnicki, „Die Besatzung" (Załoga) von Zdzisław Skowroński und Józef Słotnicki, „Das Hindernis" (Zapora) von Janusz Teodor Dybowski und „Sechs Stunden Dunkelheit" (Sześć godzin ciemności) von Roman Bratny gehörten zu den Ausnahmen.[63]

---

62) Stanisław Witold Balicki, Po festiwalu polskich sztuk współczesnych. [Nach dem Festival der polnischen zeitgenössischen Schauspiele.] In: Twórczość 1951, Nr. 9, S. 173—176; vgl. Jerzy Pomianowski, in: Materiały do studiów i dyskusji 1952, Nr. 1, S. 96—98.

63) Henryk Bieniawski, Wieś we współczesnym dramacie. [Das Dorf im zeitgenössischen Drama.] In: Teatr 1953, Nr. 10, S. 12—13; Stanisław Witold Balicki, Najważniejsze: sztuki współczesne. [Das Wichtigste: Gegenwartsstücke.] In: Nowa Kultura 1953, Nr. 9.

Welche Anforderungen wurden an die neuen Dramen gestellt? Sie sollten realistisch im Sinne des dialektischen Materialismus sein. Ihre Gestalten sollten „typisch" sein. Es ist aufschlußreich, was unter „typisch" — es wurden „typische" Konflikte, Themen, Situationen verlangt — verstanden wurde. Jerzy Putrament, ein führender Vorkämpfer des sozialistischen Realismus in der Literatur, sagte dazu: „Typisch ist das, was wichtig ist. Es ist das, was in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation über den Erfolg oder Mißerfolg einer bestimmten Sache entscheidet." [64] Die „typischen" Gestalten, die man auf der Bühne sehen wollte, sollten eine Klasse, eine Gesellschaftsgruppe, eine Weltanschauung repräsentieren und in „typischen" Konflikten, den Konflikten ihrer Epoche, gezeigt werden. Die neuen Dramen sollten Optimismus und Freude ausstrahlen. Sie sollten die Gegenwart formen und eine lichte Zukunft zeigen. Daher mußte das neue Drama parteilich und kämpferisch sein, es mußte einen „positiven Helden" haben, eine „fortschrittliche", zur Entwicklung der Mitmenschen beitragende Persönlichkeit. Welche Dramatiker wurden den polnischen Schriftstellern als Vorbild hingestellt? In erster Linie Gorkij, Ostrovskij, daneben Konstantin Trenev und Vsevolod Višnevskij, deren Kunst höher als alle Meisterwerke von Shaw oder Ibsen eingestuft wurde.[65]

Diese Eigenschaften mußten, wenn auch in einer anderen, geeigneten Form, ebenfalls die neu verfaßten historischen Dramen kennzeichnen. Die marxistische Geschichtsforschung sollte den Verfassern dabei behilflich sein. Positive Ansätze zu einem solchen marxistischen historischen Drama sah man in Roman Brandstaetters „König und Schauspieler" (Król i aktor) und noch viel mehr in den Dramen „Der Schrei der Eberesche" (Krzyk jarzębiny) von Wacław Kubacki, „Die Geflüchteten" (Zbiegowie) von Halina Auderska, „Der Weg nach Czarnolas" (Droga do Czarnolasu) von Aleksander Maliszewski und „Stefan Czaniecki und seine Soldaten" (Stefan Czarniecki i jego żołnierze) von Kazimierz Korcelli. Hier erblickte der marxistische Theaterkritiker Edward Csató schon deutlich die Verwirklichung eines Teiles der neuen Forderungen: die klassenbewußte Interpretation der Handlungen der einzelnen Helden, die Herausstellung der Bauernfrage bei Auderska und Korcelli und der Schattenseiten der Feudalgesellschaft bei Maliszewski, die Berücksichtigung der revolutionären Bewegungen, den Versuch, die Geschichte im marxistischen Sinne zu „entbronzen", wie man sich auszudrücken pflegte.[66]

---

64) Jerzy Putrament, Na literackim froncie. [An der literarischen Front.] Warszawa [Warschau] 1953. S. 89.

65) s. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 108—109; Erwin Axer, Listy ze sceny. [Briefe von der Bühne.] Warszawa [Warschau] 1958. S. 196.

66) s. Edward Csató, O współczesnym dramacie historycznym. [Über das zeitgenössische historische Drama.] In: Teatr 1952, Nr. 22, S. 4—6; ders., Dwie strony rampy, S. 110—132.

Wie in der zeitgenössischen Literatur der Produktionsroman [67], so entstand jetzt unter dem Druck der Parteiforderungen das Produktionsdrama. Die dramatische Sektion des Schriftstellerverbandes wurde angehalten, für das nötige Repertoire zu sorgen. Kein Wunder, daß die neuen Dramen nicht anders als die Produktionsromane selbst ausfielen. Ihr Schauplatz war der Betrieb in der Industrie oder auf dem Lande. Gekämpft wurde gegen die Gestrigen, die Saboteure und den Klassenfeind. Der „positive Held" siegte, der Parteileiter wirkte wie ein deus ex machina. Schematismus, Schwarz-Weiß-Malerei und geistige wie formale Armut sind ein unverkennbares Kennzeichen dieser Art von Dramen. Die bewährten Schriftsteller verstummten, die jungen, unerfahrenen schrieben wertlose Stücke.[68] Denn auch in der Wahl der Themen aus der Gegenwart wurde nicht weitergegangen, als in der „gegebenen Etappe" erlaubt war. Das konnte keinen echten Künstler reizen.

Die Erzeugnisse besaßen keinerlei Anziehungskraft. Włodzimierz Sokorski, der anläßlich einer Schriftstellertagung 1952 über den Mangel an guten Stücken mit zeitgenössischer Thematik klagte, mußte das selbst zugeben und dabei feststellen, daß die Theaterdirektoren sie vielfach von vornherein als „Pleiten" bezeichneten. Erfolg aber hatten Stücke, die auf der Tagung in Obory 1949 wegen ideologischer Mängel getadelt wurden, daneben Dramen von Jarosław Iwaszkiewicz und Roman Brandstaetter, die mit der Produktionsthematik nichts zu tun hatten.[69] Die kritisierten Dramen „Vergeltung" (Odwety) und „Die Sonnenbrucks" (Niemcy), die von ihrem Verfasser Leon Kruczkowski auf Empfehlung der Partei einige Abänderungen erfahren hatten, wurden seit 1949 auf den meisten polnischen Bühnen gespielt. Das letzte Stück hatte auch im westlichen Ausland Erfolg. Es wurde besonders über den schlechten Besuch der Arbeiter geklagt, was nicht verwunderlich war, weil das Theater seine Hauptfunktion, Unterhaltung zu bieten, weitgehend vernachlässigt hatte. Auch dann, wenn die Theater, wie „Teatr Wojska Polskiego" in Lodz, in den Betrieben spielten, war das Interesse nicht viel größer. Schon um die vorgeschriebenen Pläne erfüllen zu können, mußten die Theaterdirektoren nach dem alten bewährten Repertoire greifen. Ihre Aufgabe war nicht leicht, ihr Posten von keinem begabten und erfahrenen Regisseur oder Schauspieler begehrt. Die Spielpläne ihrer Theater, die im Ministerium für Kultur und Kunst festgelegt wurden, erstreckten sich nicht nur auf die Anzahl und die Art der Stücke und der Premieren, sondern auch auf die Zahl der Vorstellungen und der Zuschauer, der Fahrten aufs Land und die Höhe der finanziellen Einnahmen. Die Theater waren Unternehmen, in denen ein

67) s. K. Hartmann, Das literarische Schaffen in Polen seit 1944, S. 207—210.

68) vgl. Jerzy Pomianowski, Z widowni, S. 133—134.

69) Włodzimierz Sokorski, Głosy w dyskusji. [Diskussionsstimmen.] In: Twórczość 1952, Nr. 8, S. 140.

gewisses Defizit eingeplant war. Entscheidend für diese Berechnung waren die Arbeitsbedingungen des betreffenden Theaters. Die Qualität der Schauspieler spielte dabei zum Beispiel keine Rolle, maßgebend war ihre Anzahl. Für die sog. „Organisierung" des Theaterbesuches — eine sehr wesentliche Frage für ein Theater, das um neues Publikum warb — stand jedem Theater eine besondere Verwaltungskraft zur Verfügung.[70] Sie stellte vor allem die Verbindung zwischen dem Theater und den Betrieben her. Am Ende eines jeden Jahres mußte über die Erfüllung der Planzahlen berichtet werden.

Die aufgezwungenen Pläne behinderten die Theaterarbeit sehr beträchtlich. Man entlastete die Bühnen nach ihrer Verstaatlichung zwar von finanziellen Sorgen, bürdete ihnen aber gleichzeitig noch größere Lasten auf. Bei Planerfüllung wurden die Theater durch Preise und Prämien ausgezeichnet, in der Presse und im Zentralamt für Theater gelobt, beim Versagen ermahnt und getadelt. Selbstverständlich mußte dabei das künstlerische Niveau der Aufführungen leiden. Um die hochgeschraubten Planziffern erfüllen zu können, wurden anspruchsvolle und schwierige Stücke gemieden und kurze, leicht aufzuführende oftmals ohne Rücksicht auf den Gesamtwert des Repertoires und den künstlerischen Ehrgeiz der Theatergruppen gespielt. Mehrere Vorstellungen täglich waren manchmal nötig, um das Soll zu erreichen. Besondere künstlerische Leistungen konnten unter solchen Umständen von den Schauspielern nicht erwartet werden. Die Theaterdirektoren waren verärgert, weil man ihnen zeitgenössische Stücke, die etwa 25 v. H. des gesamten Repertoires ausmachten, aufzwang, ihre Aufführung aber anschließend fast regelmäßig heftig kritisierte.[71]

Sie hatten aber auch mit dem klassischen Repertoire Schwierigkeiten. Viele Dramen wurden als „ideologisch unklar" bezeichnet und deshalb, wie z. B. Molières „Der Bürger als Edelmann", nicht aufgeführt. Viel gespielt wurden immer dieselben Schauspiele von Fredro, Molière, Beaumarchais, Gogol, Čechov und einigen Autoren mehr. Manche marxistischen Theaterfachleute sahen ein, daß diese Spielplanpolitik in eine Sackgasse führte. Das klassische Repertoire erfuhr eine unerträgliche Verarmung. Für das große polnische romantische Drama war in dem geforderten Repertoire auch kein Platz. Alles mußte weichen, was von den maßgebenden Stellen als „mystisch" oder „politisch unklar" empfunden wurde. Vergeblich bemühte sich Leon Schiller, Słowackis „Kordian" aufzuführen, umsonst waren die Anstrengungen Wilam Horzycas, den „Goldenen

70) s. Edward Martuszewski, Repertuar a organizacja widowni. [Das Repertoire und die Organisierung des Theaterbesuches.] In: Teatr 1953, Nr. 2, S. 17.

71) s. Andrzej Wydrzyński, Pamięć teatru, S. 251—253, 262, 312—313, 354—355.

Schädel" (Złota Czaszka) desselben großen Dramatikers durch die Zensur zu schmuggeln. Auch von anderen wurden ähnliche Versuche unternommen. In den meisten Fällen verzichtete man aber von vornherein darauf, weil die Aussichtslosigkeit solchen Bemühens nur zu offenkundig war.[72] Weder Jan Kochanowski noch Stanisław Wyspiański, weder Plautus, noch die griechischen Tragödienschreiber, noch Racine konnten aufgeführt werden. Shakespeares Tragödien wurden weiter gemieden. Aber auch Ibsen fehlte. Man versuchte diese Lücke durch das positivistische Drama und einige Stücke der Aufklärungszeit zu füllen. Ihr „kritischer" Realismus sollte die Schauspieler in den sozialistischen Realismus einführen.

Die moderne Theaterkunst des Westens fand jetzt auf den Bühnen keine Aufnahme. Das galt sogar für linksintellektuelle Bühnenautoren. Besonders entschieden wurde, der Gestaltung der damaligen politischen Ost-West-Verhältnisse entsprechend, die amerikanische Dramatik abgelehnt. Auch darin war Moskau beispielgebend. Die führende theaterwissenschaftliche Zeitschrift „Pamiętnik Teatralny" verurteilte, einer sowjetrussischen Theaterarbeit folgend, solche Dramatiker wie Anouilh, Camus, Mauriac, O'Neill, Philip Barry, Steinbeck, Tennessee Williams, William Saroyan und Irwin Shaw als „bürgerliche" Dramatiker einer kosmopolitischen Bühne. Damit war über sie und viele andere das Urteil gesprochen.[73] Aber auch persönliche Kontakte mit der lebendigen westlichen Bühne waren in diesen Jahren unterbrochen. Westliche Theater fanden in Polen keinen Eingang, polnische Theatergruppen fuhren nicht nach dem Westen. Diesen Mangel sollten Berührungen mit dem Theaterleben in den kommunistischen Staaten, vor allem mit der sowjetrussischen Theaterkunst, ausgleichen. Es wurde üblich, daß russische Theater alljährlich im Monat der „polnisch-sowjetrussischen Freundschaft" in Polen, vor allem in der Hauptstadt, spielten. Sie galten als der Maßstab für den sozialistischen Realismus auf der Bühne. Für den Stil dieses Realismus wurde ab 1949 vor allem das „Moskauer Künstlerische Akademische Theater" beispielgebend. Besonderes Interesse erregte bei der polnischen Theaterkritik der Besuch solcher Bühnen wie des erwähnten „Moskauer Dramatischen Theaters", des „Theaters des Moskauer Stadtrates" (Mossoviet), des „Vachtangov-Theaters", des Kleinen Theaters" (Malyj Teatr). Man versuchte mit der Entwicklung in der Sowjetunion Schritt zu halten, wobei manche strengen Theoretiker des sozialistischen Realismus in Polen sich hin und wieder gezwungen sahen, ihre Ansichten zu revidieren oder

72) s. Edward Csató, Szkice o dramatach Słowackiego. [Skizzen über die Dramen Słowackis.] Warszawa [Warschau] 1960. S. 9.

73) s. Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 128—134. K. Biełogołowowa, Teatr USA — narzędzie wojującej reakcji. [Das USA-Theater — ein Instrument der kriegführenden Reaktion.] In: Pamiętnik Teatralny 1953, Nr. 4, S. 33—49.

— die ganz hartnäckigen — sogar die sowjetrussische Praxis in mancher Hinsicht als „formalistisch" zu bezeichnen.[74]

Auf den polnischen Bühnen herrschte Langeweile. Gute Aufführungen klassischer Werke waren die einzigen künstlerischen Leistungen und die einzige Genugtuung für echte Theaterkünstler. Hier muß vor allem an die hervorragenden Aufführungen der Jahre seit 1945 von Leon Schiller, an Juliusz Osterwas „Fantazy" von Słowacki, an Edmund Wiercińskis „Fantazy" und „Cid", an Bronisław Dąbrowskis und Iwo Galls Shakespeare-Aufführungen und Bohdan Korzeniewskis „Schule der Frauen" von Molière mit so glänzenden Schauspielern wie Nina Andrycz, Jan Kreczmar, Jan Kurnakowicz, Jacek Woszczerowicz, Mieczysława Ćwiklińska, Aleksander Zelwerowicz, mit Elżbieta Barszczewska und Marian Wyrzykowski gedacht werden. Ansonsten wurden immer dieselben „fortschrittlichen" oder „fortschrittlich" interpretierten Positionen wiederholt. Das betraf auch das sowjetische Drama. Zusammen mit Majakovskij wurden auch die Stücke aus der ersten fruchtbaren revolutionären Epoche der sowjetischen Kunstentwicklung gemieden. Nur wenige wurden bis 1954 mit Erfolg aufgeführt. Pomianowski nennt für die Zeit bis 1954 die Stücke „Der Mann mit dem Gewehr" von Nikolaj Pogodin, „Der Untergang des Geschwaders" von Aleksander Kornejčuk, „Die optimistische Tragödie" von Vsevolod Višnevskij und „Ljubov Jarovaja" von Konstantin Trenev. Man ging der revolutionären Dramatik aus dem Wege. Die Kulturpolitiker waren sich nicht einig, ob gerade sie in dieser Zeit für den „Aufbau des Sozialismus" nützlich sei. Sie stammte ja nicht aus der neuen Etappe, die in Sowjetrußland durch die Politik Ždanovs 1948 eingeleitet wurde. Auch hierin war das Beispiel der Sowjetunion entscheidend. Außerdem vertraten manche Regisseure die Ansicht, daß die Ausdrucksmittel des sozialistischen Realismus nicht ausreichten, um die revolutionären sowjetischen Dramen mit Erfolg aufzuführen.[75] Damit hatten sie allerdings recht.

Manche älteren Dramen wurden, wo es ging, „aktualisiert". Der einflußreiche Theaterkritiker Edward Csató wehrte sich dagegen, daß in Stücke vergangener Zeiten hineingelegt wurde, was sie nicht tatsächlich enthielten. „Man muß die Wahrheit in den Werken suchen, manchmal die versteckte, vergessene, durch den klassengebundenen bourgeoisen Kommentar verfälschte Wahrheit, aber in das Werk nicht Wahrheiten hineinschmuggeln, seien sie noch so wahr, die zu ihm nicht gehören" [76], sagte

74) s. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 293. Zu den Besuchen der genannten Theater s. ebenda, S. 293—306; Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 32—35, 137—155; Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu! [Mehr Mut!] Warszawa [Warschau] 1956. S. 200—207.

75) s. Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 11—12.

76) Edward Csató, Odpowiedzialność za tradycję kulturalną. [Verantwor-

er und beklagte, daß die marxistische Haltung gegenüber der geschichtlichen Tradition in der Theaterkunst noch unklar und unsicher sei. Diese Ermahnung war in der Tat sehr beherzigenswürdig. Das empfohlene eifrige Suchen nach den versteckten oder verfälschten Wahrheiten barg aber Gefahren in sich, die, wie die Erfahrung lehrt, von dem von Csató angegriffenen Übel nicht weit entfernt waren. Ähnlich sah es häufig mit krampfhaften Aktualisierungsversuchen aus.[77] Auch Fredro war davon nicht ausgenommen. Es ist bezeichnend, welche deutschen klassischen Dramen in Polen bis Mitte 1956 vor allem aufgeführt wurden: von Goethe „Clavigo", von Schiller „Kabale und Liebe", von Kleist „Der zerbrochene Krug", von Gerhart Hauptmann „Der Biberpelz".[78] Auch hierbei war der Gesichtspunkt des „Fortschrittlichen" entscheidend.

Der Niedergang der Satire auf der Bühne war eine ganz natürliche Folge der neuen Theaterpolitik. Wo jeder ernsthafte Widerspruch, jede schärfere Kritik leicht zu einem Staatsverbrechen werden konnten und das Lachen die Produktion ebenso wie ein erbauliches Drama fördern sollte, mußte sie weichen. Man wollte sie auch nicht mehr sehen. Es setzte eine offizielle und inoffizielle Propaganda für den sog. „reinen Humor" ein. Es erklangen Stimmen, die die Satire vom Humor trennen wollten. Man machte den Direktoren der satirischen Bühnen unmißverständliche Andeutungen. Den Menschen sollte nach der schweren Arbeit leichte Unterhaltung geboten werden, denn sie hätten das Bedürfnis, sorglos zu lachen. Schließlich zogen sich auch die Satiriker selbst — verständlicherweise —, kritisiert und eingeschüchtert, von der Bühne zurück. Allmählich wurde die Satire aus den Programmen durch jene harmlose Kurzweil verdrängt, in der auch akrobatische Tänze, Schlagerparaden und andere unterhaltsame Einfälle recht waren, um den unerwünschten Witz zu ersetzen.[79]

Der sozialistische Realismus prägte auch das Äußere der polnischen Bühnen. Aus Angst, als Formalisten oder Naturalisten verschrien zu werden, verzichteten die Bühnenbildner auf alle Experimente, auf die Durchführung jedes kühneren Gedankens. Das Bühnenbild mußte realistisch sein. Man glaubte, dieser Forderung durch möglichst weitgehende Nach-

---

tung für die Kulturtradition.] In: Teatr 1953, Nr. 2, S. 8—9.

77) s. Jerzy Pomianowski, Z widowni, S. 31; Olga Żeromska, Teatr w kraju. In: Kultura 1952, Nr. 4, S. 26—28.

78) Zu den beachtenswerten Aufführungen von Schillers „Kabale und Liebe" 1951 im Warschauer „Teatr Polski" durch Aleksander Bardini und „Don Carlos" 1953 in Stettin durch Emil Chaberski s. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 179—204. Hier auch wertvolle Bemerkungen zur Aufnahme Schillers in Polen überhaupt.

79) s. Stefan Atlas, Ani „teatry" ani „satyryków". [Weder „Theater" noch „satirisches Theater".] In: Nowa Kultura 1955, Nr. 15; Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 149—152.

ahmungen der Wirklichkeit genügen zu können. Bei vielen machte sich die Neigung zu einem „Authentismus" bemerkbar. Der Zusammenhang dieser Erscheinung mit dem Einfluß der zeitgenössischen sowjetischen Bühne wurde recht bald erkannt. Schon 1951 sagte der angesehene Theaterkritiker Konstanty Puzyna, daß seit dem Festival der russischen und sowjetischen Dramen der Tapezierer den Szenographen von der polnischen Bühne zu verdrängen begann. Er prägte für die neue Art des Bühnenbildes den Ausdruck „photographischer" Realismus.[80] Im übrigen zeigte die Theaterkritik in diesen Jahren für Probleme der Szenographie wenig Interesse. Solchen hervorragenden Bühnenbildnern wie Karol Frycz und Andrzej Pronaszko eröffnete der sozialistische Realismus keine Wirkungsmöglichkeiten.[81]

Bert Brecht in Polen

Sehr kennzeichnend für den neuen Geist auf den polnischen Bühnen war die Aufnahme des „Berliner Ensembles" mit Bert Brecht und Helene Weigel im Herbst 1952. Die Gäste spielten drei Stücke: Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder", seine „Mutter" nach Gorkij und Kleists „Zerbrochenen Krug". Alle Aufführungen wurden von den Theaterkennern als bedeutende künstlerische Leistungen empfunden, insbesondere die „Mutter Courage" mit Helene Weigel in der Titelrolle. Trotzdem wurde in Polen an Brecht niemals heftigere Kritik geübt als gerade in diesen Tagen. Die Angriffe richteten sich vor allem gegen die Darbietung der „Mutter Courage". Man erblickte in Brechts Kunst Elemente des Symbolismus, Expressionismus, Formalismus, ja sogar des Pazifismus, Anarchismus und der Dekadenz — aller Todsünden gegen den Sozialismus und Realismus in der Kunst — und versuchte das nachzuweisen. Brechts „Verfremdungseffekt" erregte ebenfalls Unwillen. Es galt zu zeigen, daß sein Theater im sozialistischen Realismus keinen Platz hatte. Die Kulturpolitiker der Partei bestimmten, wie die Theaterkritik die Vorstellungen zu beurteilen hatte. Das war gar nicht zu übersehen. Dieselben Kritiker, die nach der Aufführung der „Mutter Courage" stürmisch Beifall gespendet und den Hauptdarstellern und Bert Brecht selbst begeistert die Hände geschüttelt hatten, verurteilten dieselbe Aufführung am nächsten Tage schonungslos.[82]

Zygmunt Kałużyński führte in der Zeitschrift „Nowa Kultura" den entscheidenden Angriff. „Mutter Courage" nannte er eine Manifestation des Pazifismus, Brechts Anliegen, den Krieg als ein schlechtes Geschäft zu zeigen, eine „Minimalfolgerung", deren Richtigkeit dazu nicht ganz sicher

80) Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 47, 50—56.

81) s. ebenda, S. 48; Teatr 1952, Nr. 22, S. 6—9.

82) Teatr 1956, Nr. 22, S. 7; vgl. die amtliche Empfehlung an die Redaktion der Zeitschrift Pamiętnik Teatralny. In: Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 1, S. 30.

sei, weil es auch Kriege gegeben habe, die dem Angreifer bei wenig Aufwand großen Gewinn eingebracht haben. Brecht hätte versäumt zu sagen, um welchen Krieg es ihm geht. Sein Stück sei ein Symbol des Krieges, „seine private Vision einer Heldin", mit expressionistischen Mitteln zum Ausdruck gebracht. In „Mutter Courage" hätte Brecht die Positionen des Marxismus, einer exakten Wissenschaft, die die Ursachen der gesellschaftlichen Ereignisse feststellt und den richtigen Weg weist, verlassen. Er hätte sich zu einem zeitgenössischen, revolutionären Stück mit allen seinen Konsequenzen noch immer nicht durchgerungen, lautete das abschließende Urteil.[83]

Das war auch der Grundton der anderen Kritiker, die mit Brecht ins Gericht gingen. Die meisten von ihnen versuchten gar nicht, Brecht zu verstehen. Seine Stücke waren ihnen nicht deklamatorisch genug, weil er nicht klar genug für den Kommunismus Partei ergriff. Seine Kunst paßte nicht in ihr Schema des „realistischen" Theaters. Seine Eigenarten reizten die verantwortlichen Kulturpolitiker. Der sozialistische Realismus verlangte eindeutigere Bekenntnisse. Es ist aufschlußreich, diese Angriffe mit der scharfen Verurteilung der vorausgegangenen Aufführung der „Mutter" in Ost-Berlin zu vergleichen.[84] Sie blieb den Polen selbstverständlich nicht verborgen. Vor allem aber wußten die Kulturpolitiker der Partei um die Stellung Brechts in Moskau: er teilte dort in jener Zeit das Schicksal Majakovskijs, ihre Stücke wurden nicht gespielt.

Nur ganz vereinzelte Kritiker traten für Brecht in die Schranken. Zu einer regelrechten Auseinandersetzung konnte es aber nicht kommen, denn die besonderen Umstände ließen nur die eine Seite vernehmlich sprechen. Jerzy Pomianowski ist jedoch ganz besonders zu nennen.[85] Er machte den zuständigen Theaterstellen den Vorwurf, daß sie nichts dafür getan hätten, um das Publikum über die Geschichte, die Rolle, den Charakter und die theoretischen Arbeitsgrundlagen des Berliner Ensembles zu informieren. Dessen bedurfte es in der Tat auch bei einem Teil der Theaterkritiker. In Polen verblüffte die völlige Andersartigkeit des Brecht-Theaters. Auch das führte zu mancherlei unüberlegten und grundlosen Urteilen. Es fällt auf, wie wenig Verständnis die Brecht-Kritiker für die spezifischen Elemente seiner Kunst zeigten. Der Grund hierfür war nicht allein schlechter Wille. Es mangelte ihnen ganz offensichtlich auch an der nötigen Sachkenntnis. Pomianowski betonte im übrigen in seinem scharf angegriffenen Artikel, daß die geistigen Führer des Berliner

83) Zygmunt Kałużyński, Między rewolucją a neurastenią. [Zwischen Revolution und Neurasthenie.] In: Nowa Kultura 1953, Nr. 5.

84) s. J. Rühle, Das gefesselte Theater. Köln-Berlin 1957. S. 237—239.

85) s. Jerzy Pomianowski, Teatr Brechta. [Das Brecht-Theater.] In: Nowa Kultura 1953, Nr. 1; s. auch Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 85—94.

Ensembles Kommunisten seien und ihnen als Ziel unverkennbar der Sieg des Sozialismus vorschwebe. Von dieser Position aus — damals der einzig möglichen, um für Brecht in der Öffentlichkeit einzutreten — bemühte sich Pomianowski, die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu entkräften.

Leon Schiller, der das Berliner Ensemble in Polen herzlich begrüßt hatte, schmerzte die unsachliche und unehrliche Kritik an den deutschen Gästen. Als er anläßlich der Einstudierung der Oper von Stanisław Moniuszko „Halka" an der Berliner Staatsoper im Februar und März 1953 in Ost-Berlin weilte, versuchte er, den Eindruck dieser Ausfälle abzumildern. Im Vorwort zu einer Arbeit über Brecht[86], die in der führenden polnischen Theaterzeitschrift „Pamiętnik Teatralny" abgedruckt werden sollte, verteidigte er ihn gegen die Vorwürfe im eigenen Lande und sprach anerkennend über die wesentlichen Züge seiner dramatischen Kunst. Diese Stellungnahme durfte allerdings zu jener Zeit nicht erscheinen.[87] Gegen die damalige Diktatur in der Kunst war selbst ein Leon Schiller machtlos.

Sein Schicksal ist überhaupt charakteristisch für die Lage, in der sich hervorragende Theaterkünstler seit 1949 vielfach befunden haben. Nach den fruchtbaren Jahren an der Spitze des „Teatr Wojska Polskiego" in Lodz wurde er 1949 im Zuge der neuen Kulturpolitik nach Warschau ans „Teatr Polski" geholt. Er kam mit großen Plänen, das polnische romantische Drama sollte auf dieser Bühne neue Gestalt bekommen. Seine bisherigen Inszenierungen berechtigten zu großen Hoffnungen. Er ging mit Eifer an die Arbeit, traf Vorbereitungen, mühte sich ab, begann mit der Verwirklichung, doch wurde es ihm dabei immer deutlicher, daß seine Auffassungen vom Theater und dessen Wirkungsformen mit denen der maßgebenden Kulturpolitiker jener Zeit nicht mehr übereinstimmten. Alle seine Bemühungen zerschellten zuletzt an deren Widerstand. Man wollte zeitgenössische, praktischen Zielen dienende Stücke und nicht große Kunst auf den Bühnen sehen. Schiller machte nur bis zu einem gewissen Grade Konzessionen.[88] Theaterkunst sollte nicht zum Instrument der Tagespolitik degradiert werden. Er versuchte dem nach Kräften entgegen-

---

86) Ein Meister des deutschen Wortes. Zum 55. Geburtstag von Nationalpreisträger Bertold Brecht, abgedruckt in Neues Deutschland 1953, Nr. 34.

87) s. Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 1, S. 36. Zum Text der Stellungnahme s. ebenda, S. 36—38. Ausführlicher über das Gastspiel des Berliner Ensembles in Polen s. K. Hartmann, Bert Brecht auf den polnischen Bühnen. In: Osteuropa 1960, Nr. 11—12, S. 771—773.

88) Das betraf auch zum Teil die Beurteilung des polnischen romantischen Theaters. So nannte er die „Ungöttliche Komödie" (Nieboska Komedia) „. . . das reaktionäre, konterrevolutionäre Poem des Romantikers Krasiński . . .", s. Leon Schiller, Polnisch-deutsche Theaterverbundenheit. In: Theater der Zeit 1953, Nr. 4, S. 34—37. Es ist zweifelhaft, ob dieses Urteil der vollen Über-

zuwirken. Mit einer Anzahl gleichgesinnter Künstler war er ehrlich bemüht, die Folgen der verhängnisvollen Theaterpolitik zu mildern. Bei ihnen fand auch Brechts Kunst Freunde und Förderer. Schillers Einfluß war aber sehr beschränkt.[89] Man ließ ihn auch nicht mehr frei arbeiten, er wurde unbequem. Nur selten kam er noch auf der Bühne zu Worte, ohne die Höhen der früheren Aufführungen zu erreichen. Er wiederholte die Lodzer Premieren von Gorkijs „Nachtasyl" und Bogusławskis „Die Krakauer und die Goralen" und inszenierte neu Julius Hays „Gott, Kaiser und Bauer", „Tai Jang erwacht" von Friedrich Wolf und die Oper „Halka" von Moniuszko. Verbittert und abgekämpft, halb abgeschoben, halb freiwillig, schied er 1951 von der Bühne.

Bis zu seinem Tode 1954 folgten nur wenige Inszenierungen — „Sułkowski" von Stefan Żeromski, „Der Panzerzug" von Vsevolod Ivanov, Wiederholungen der Oper „Halka" und die Oper „Hrabina" von Stanisław Moniuszko. Es ist ein schwacher Trost, daß Schiller in dieser Zeit mit Erfolg publizistisch gearbeitet, daß er das erste Theaterwissenschaftliche Institut in Warschau organisiert, daß er die heute führende theaterwissenschaftliche Zeitschrift „Pamiętnik Teatralny" gegründet, redigiert und als Vorsitzender der Vereinigung Polnischer Bühnenkünstler gewirkt hat. Sein Platz war auf der Bühne. Den größten unter den lebenden polnischen Regisseuren zwang die Kulturpolitik jener Jahre, diesen Platz zu verlassen.[90]

Das „Tauwetter"

Die überschwenglichen Nachrufe auf den Tod Stalins in der führenden Fachzeitschrift „Teatr" zeigen deutlich, wie unfrei das polnische Theaterleben geworden war. Kaum ein Name von Rang fehlte in dieser Huldigungsliste: Ludwik Solski, Aleksander Zelwerowicz, Karol Adwentowicz, Leon Schiller, Jan Kreczmar und andere überboten sich in Superlativen über den „größten und großartigsten Menschen unserer Zeiten". Zweifellos handelte es sich dabei kaum um echte Gefühlsäußerungen, aber gerade diese Tatsache ist bezeichnend für die geistige Situation jener Zeit.[91]

---

zeugung des Künstlers, der das Drama zweimal, 1926 und 1938, inszeniert hatte, entsprach.

89) s. Erwin Axer, Przed zjazdem SPATiF-u. [Vor dem Kongreß des SPATiF.] In: Teatr 1957, Nr. 2, S. 3—4.

90) s. Edward Csató, O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich. In: Pamiętnik Teatralny 1955, Nr. 3—4, S. 265—317. Diese Nummer der Zeitschrift ist ganz Leon Schiller gewidmet; vgl. Teatr i Film 1957, Nr. 3, S. 29—31.

91) Teatr 1953, Nr. 5, S. 16—18; vgl. Jadwiga Siekierska, Stalin żyje w sztuce realizmu socjalistycznego. [Stalin lebt in der Kunst des sozialistischen Realismus.] Ebenda, S. 11—13.

Der Tod des gefürchteten Diktators war im Bühnenleben, nicht anders als in allen Kunstzweigen, das auslösende Ereignis für eine neue Entwicklung. Ab 1953 meldeten sich vorsichtig Stimmen, die eine Liberalisierung der bisherigen Theaterpolitik empfahlen und die bisherigen Zustände auf den Bühnen kritisierten. Der Schriftsteller Lech Budrecki gehörte zu den ersten, die von Schematismus, leeren Worten und nichtmarxistischem Verstehen des „Typischen" in der Theaterkunst sprachen.[92] Vereinzelt wies man sogar schon früher, 1952, unter dem Eindruck der sowjetrussischen Kritik an ihrem eigenen dramatischen Schaffen[93] auch in Polen auf einige wesentliche Mängel der neuen Dramen hin. Vor allem wurde die in der Kunst angewandte Einteilung der gesellschaftlichen Konflikte in „antagonistische" und „nichtantagonistische" als schädlich angeprangert. Die Konflikte, für die man die Bezeichnung „antagonistisch" geprägt hatte, sollten auf der Bühne, im Gegensatz zu den „nichtantagonistischen", den Klassenkampf, tiefverwurzelte Gegensätze, den Zusammenprall von Ideologien widerspiegeln. Der geistreiche Theaterkritiker Jan Kott wies deutlich auf die Wirkung dieser Regel in der Bühnenkunst hin. „Gerade jene schädliche Einteilung in ‚antagonistische' und ‚nichtantagonistische' Konflikte führte dazu, daß wir in unserem Leben entweder den schematischen Schwarz-Weiß-Konflikt sahen (z. B. Spion und Held der Arbeit) oder den künstlich isolierten ‚Produktions'-Pseudokonflikt (z. B. ein rückständiger, aber anständiger Ingenieur und ein die Produktion revolutionierender Meister aus der Arbeiterklasse). (. . .) Der Schematismus ist eben diese Schwarz-Weiß-Gegenüberstellung, und der Pseudokonflikt das Produktionsthema."[94] Kott wurde von anderen Kritikern, vor allem von Grzegorz Lasota, angegriffen. Man empfahl wohl, aus der Diskussion in der Sowjetunion zu lernen, die Feststellungen Kotts gingen aber zu weit, hieß es. Man wies sie als unbegründet und sogar im Widerspruch zur Lehre des Marxismus-Leninismus stehend ab.[95]

Es ist kennzeichnend für die Entwicklung des kulturellen Lebens im Nachkriegspolen überhaupt, daß Anstöße für entscheidende Wandlungen immer aus der Sowjetunion kamen. Das ist politisch bedingt. Die Diskussion über die Bühnenkunst in der Sowjetunion 1952 hatte diesen Erfolg nicht. Erst die Kritik an den Früchten des sozialistischen Realismus nach dem Tode Stalins hatte eine tiefere Wirkung. Auch hierfür gab aber das

---

92) Teatr 1953, Nr. 6/7, S. 6—7.

93) s. Pravda, Moskau, vom 7. April 1952.

94) Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 154, 155; vgl. Jerzy Pomianowski, der ebenfalls die sowjetrussische Diskussion zum Anlaß für eine wesentlichere Kritik nehmen wollte: Z widowni, S. 125—131.

95) Grzegorz Lasota, Kierunek natarcia. [Die Stoßrichtung.] Warszawa [Warschau] 1953. S. 228—234.

sowjetrussische Beispiel, ähnlich wie in der Literatur[96], den Anstoß. In einem Beitrag mit der Überschrift „Ob wir aus Schaden klug werden?" feuerte Jerzy Pomianowski in der literarischen Zeitschrift „Nowa Kultura" an, aus dem Artikel des sowjetischen Theaterkünstlers Nikolaj Čerkasov in „Pravda" vom 9. Oktober 1953 zu lernen. Čerkasov verlangte angesichts des Stillstandes und der Eintönigkeit auf den sowjetischen Bühnen mehr Mut in den Bemühungen um eine lebendigere Theaterkunst, gute, zeitgemäße Dramen, das Recht auf Experimente, Freiheit von der „schützenden" Tätigkeit der Bürokratie und eine wirkliche, schöpferische und nicht alles nivellierend kommentierende Theaterkritik. Das galt in vollem Umfang auch für das polnische Bühnenleben. Die Theaterkünstler in Polen konnten sich aber an der Diskussion, die schon 1952 begonnen hatte, zunächst nicht beteiligen. Die Reaktion solcher Sprecher der Partei wie Grzegorz Lasota war typisch. Pomianowski beklagte das in seiner Betrachtung über die Vorschläge Čerkasovs und stellte fest: „Wenn es uns um Verbote und Beschränkungen ging, so wurden sie ohne Warnungen aufgegriffen." [97] Die Theaterleitung hatte gar nichts dafür getan, um die Bühnenwelt für die sowjetischen Diskussionen zu interessieren. Im Gegenteil. Im Zentralamt für Theater wurden kritische Stimmen unterdrückt. Der Generaldirektor dieser allmächtigen Institution verurteilte scharf alle Versuche, die „Eintönigkeit auf den polnischen Bühnen zu kritisieren", denn „hinter den pseudoavantgardistischen Bestrebungen und formalistischen Sehnsüchten stecken immer fremde oder schädliche Inhalte." [98] „Pseudoavantgardismus" und „Formalismus" waren die üblichen Vorwürfe, mit denen man Widerstrebende zum Schweigen brachte. Diese Methoden vergällten auch die letzten Jahre des großen Theatermannes Leon Schiller.[99] Die entscheidenden Theaterpolitiker versuchten, sich auf eine schmerzlose, alle Konflikte vermeidende Art in der immer schwierigeren Situation zu behaupten und die bestehenden Verhältnisse, so lange es ging, zu rechtfertigen.

Pomianowskis vorsichtige, sich immer wieder auf das sowjetrussische Beispiel berufende Kritik ist bezeichnend für das erste Stadium der Auflehnung gegen die herrschenden Zustände auf den polnischen Bühnen. Dieses erste „Tauwetter" zog jedoch in Polen im Gegensatz zur Sowjetunion, wo es sehr bald einer rückläufigen Entwicklung gewichen ist, immer größere Kreise. Hier ließ sich der einmal ins Rollen gebrachte Stein nicht mehr aufhalten. Der Chor der Unzufriedenen, die entscheidende Wandlungen forderten, wurde immer stärker. Bald wurden auch

96) s. K. Hartmann, Polens Schriftsteller sagen sich los vom sozialistischen Realismus. In: Osteuropa 1957, Nr. 5, S. 313—314.

97) Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 165.

98) Trybuna Ludu, Warschau, vom 16. Februar 1953.

99) vgl. Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 21—22.

die Institutionen, die für das Theaterleben in Polen verantwortlich waren, angegriffen. Zunächst noch mit deutlicher Reserve, aber doch unmißverständlich. Gleichzeitig mehrten sich Anzeichen von Selbstkritik, mit der man gewöhnlich den schärfsten Attacken die Spitze abzubiegen suchte. Diesmal konnte man sich aber auch einer tieferen Einsicht nicht entziehen. Die Mängel waren offensichtlich. Es wurde jetzt von offiziellen Stellen zugegeben, daß die Beamten des Ministeriums für Kultur und Kunst ihre Kompetenzen gelegentlich überschritten und in das innere Leben des Theaters eingegriffen hätten. Wie weit indessen diese Kompetenzen wirklich gingen, war immer recht unklar. Sie konnten jedenfalls die geplanten Aufführungen nach wie vor nicht nur verbieten, sondern schon genehmigte absetzen, wenn ihre Wünsche nicht erfüllt wurden. Die Inspektoren des Zentralamtes für Theater hatten sogar die Pflicht, nach Möglichkeit alle neuinszenierten Stücke zu kontrollieren. Abänderungen nahmen die Regisseure vor. Sie machten auch vor Klassikern nicht halt, ihre Stücke nicht selten — wie jetzt zugegeben wurde — völlig entstellend. Es wurden gelegentlich sogar neue Texte hinzugefügt, zum Teil Worte des Verfassers, die er ganz woanders gebraucht hatte. Jetzt erhoben sich Stimmen, die gegen die „Vulgarisierung" der Klassiker im Zuge ihrer „Anpassung an den neuen Zuschauer" immer schärfer Stellung nahmen.[100]

Nunmehr wurde auch an dem Repertoire, und zwar insgesamt, mutigere und treffendere Kritik geübt. Jerzy Pomianowski faßte das zusammen, was viele gedacht und einzelne Kritiker zum Teil schon ausgesprochen hatten: „Muß noch einmal daran erinnert werden, daß unsere Theater uns weder die Größe Shakespeares, noch Goethes, noch unseres romantischen Dramas, noch der griechischen Tragödie und römischen Komödie, noch Majakovskijs, Racines, Wyspiańskis, Puškins, Brechts und Ibsens, noch der romantischen und revolutionären sowjetischen Dramatik gezeigt haben?" Pomianowski ging es um die Ursachen dieser unsinnigen Beschränkungen, die die „Volksmassen von dem Gut, das ihnen gehört und dessen Erben und Garanten sie sind", trennten. Sie müßten beseitigt werden — ohne Rücksicht auf Dogmen und Dogmatiker.[101]

Die Schranken konnten allerdings nicht fallen, solange ihre theoretischen Grundlagen weiter Gültigkeit hatten. Die Frage des Repertoires konnte nicht isoliert behandelt werden. Die gesamte Theaterpolitik, nur eine Widerspiegelung der kulturpolitischen Konzeptionen überhaupt, mußte überprüft werden. Man mußte sich Gedanken über den eigenartigen „realistischen" Theaterstil jener Zeit machen. Es ist aufschlußreich, dazu die Argumentation Pomianowskis zu hören. Auch hierin machte er sich zum Sprecher vieler Theaterkritiker, die schon seit einiger Zeit ähn-

100) Teatr 1953, Nr. 22, S. 3.

101) Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 24.

liche Gedanken, wenn auch viel vorsichtiger, ausgesprochen hatten: „Ich versuchte unlängst zu zeigen[102], daß die leichtsinnige Beschränkung des Repertoires von einer konsequenten Beschränkung der szenischen Mittel begleitet war. Das Repertoire wurde mit Dramen angefüllt, die die verspäteten Losungen der bürgerlichen Revolution verkündeten. Sie repräsentierten eine annehmbare Tradition, die einzige Verständigungsbasis zwischen der Vergangenheit und der neuen Zeit. Die neue Zeit und ihre Losungen konnten auf unseren Bühnen grundsätzlich nur in solchen Stücken zum Ausdruck kommen, die sich dieser Tradition formal anpassen ließen. Im Endergebnis beherrschten diejenigen szenischen Ausdrucksmittel, die in der Epoche des Naturalismus ausgearbeitet wurden, um möglichst eindeutig die typischen Konflikte der Zeit des Verfalls des Bürgertums zum Ausdruck zu bringen, fast ungeteilt unsere Bühnen und gelangten, was noch schlimmer ist, widerrechtlich zur allgemeinen Anwendung. Es stellte und stellt sich jedoch heraus, daß dieser Stil nicht nur nicht universell ist, sondern sich oft zur Wiedergabe von typischen Fragen und Konflikten des sozialistischen Lebens, die dem sozialistischen Zuschauer am nächsten stehen, nicht eignet." [103] Mit keinem Wort erwähnte hier Pomianowski den sozialistischen Realismus, das ist bezeichnend für den Beginn der Kritik an den Mängeln des Bühnenlebens. Eine Analyse dieser Darstellungsform, die sich in der Sowjetunion seit dem Schriftstellerkongreß im Jahre 1954 durch die Partei durchgesetzt hatte, ihrer Wurzeln, Grundsätze und Ziele, würde zweifellos mehr Klarheit über den eigenartigen, wie Pomianowski selbst feststellt, überlebten Theaterstil dieser Zeit verschaffen.

Nunmehr mußte aber auch das Stanislavskij-System, wie es den Schauspielern in Polen eingetrichtert wurde, auf Widerspruch stoßen. Es sei falsch verstanden und entstellt worden, hieß es jetzt. Vielfach hätte man dieses „System" als die allein zugelassene Aufführungs- und Arbeitsmethode dargestellt. Dem Ministerium für Kultur und Kunst wurde der Vorwurf nicht erspart, daß man Stanislavskij aus erster Hand nicht kennenlernen konnte, weil seine wichtigsten Arbeiten nicht herausgegeben wurden. Die hier leise mitschwingende Kritik an der Rolle, die die sowjetischen Theater bei der Vermittlung dieses „Systems" gespielt haben, ist bemerkenswert. Aber auch die Vereinigung der Theater- und Filmkünstler (SPATiF) mußte den Einwand hören, daß sie für das rich-

---

102) Der Sprecher meint seinen Artikel „Warum schießt das Gewehr nicht?" (Dlaczego karabin nie strzela?) über die Aufführung des sowjetrussischen Stückes „Der Mensch mit dem Gewehr" von Nikolaj Pogodin im Warschauer National-Theater im Jahre 1954 unter der Regie von Bohdan Korzeniewski; s. Więcej kurażu!, S. 7—19. Er kritisierte die Aufführung und führte den Mißerfolg auf die Spielgewohnheiten in den polnischen Theatern zurück.

103) ebenda, S. 25.

tige Verständnis des Stanislavskij-Systems nichts getan hätte. Gleichzeitig wandte man sich gegen seine Unantastbarkeit. In weiten Theaterkreisen empfand man bis dahin eine Scheu, sich darüber selbständige Gedanken zu machen.[104] Diese Stimmen sind bezeichnend, ebenso bezeichnend ist aber auch die Tatsache, daß sie in dem für die damalige Theaterpolitik maßgebenden Organ „Teatr" ertönen durften. Auch hier setzte sich langsam die Ansicht durch, daß das Theater in eine Sackgasse geraten war und eine Wandlung erfolgen mußte. Die schädlichen Auswirkungen des bisherigen Theaterbetriebs beobachtete man auch an dem Schauspielernachwuchs. Es wurde jetzt Klage geführt, daß junge Schauspieler nach Beendigung der Theaterschulen Čechov und Shaw, Molière und Shakespeare in gleicher Weise spielten. Der vorherrschende Darstellungsstil, wie ihn Pomianowski charakterisierte, bot ihrer Begabung keine Entfaltungsmöglichkeiten.[105]

Schließlich wurde die Theaterkritik selbst kritisiert. Schon die Bemerkungen des Sowjetrussen Čerkasov über die unschöpferische, „alles nivellierend kommentierende Theaterkritik" in seinem Lande wurden in Polen von den unzufriedenen Kreisen mit Genugtuung aufgenommen.[106] Noch ganz lebhaft war hier die Wirkung dieser Kritik bei dem Besuch des „Berliner Ensembles" im Jahre 1952 in Erinnerung. Sie lieferte aber auch sonst täglich Beweise dafür, daß sie vor allem ein Sprachrohr des Ministeriums für Kultur und Kunst war. Wer eine Meinung vertreten wollte, die von der vorgeschriebenen Richtung etwas abwich, mußte lavieren oder war ganz zum Schweigen verurteilt. Diese bürokratisierte Kritik war immer gleich temperiert, heftigere Aufwallungen waren ihr fremd und schon deshalb verdächtig. Sie war uniform, langweilig und — wie es schon Čerkasov sagte — nivellierend. Sie hatte auch keine höheren Ambitionen. Die erste Aufgabe einer Rezension war die ideologische Erziehung des Zuschauers und die Hilfeleistung bei der Beurteilung des gespielten Werkes. Der künstlerische Gesichtspunkt spielte eine untergeordnete Rolle, entscheidend war die politische Linie. Daß eine solche Kritik jede Entwicklung hemmen mußte, bedarf keiner Begründung. Kritiker, die wirklich etwas Neues zu sagen hatten, ver-

---

104) s. Teatr 1953, Nr. 20, S. 3.

105) s. Teatr 1953, Nr. 20, S. 17—18, Nr. 23, S. 17. 1953 gab es in Polen drei Theaterschulen, in Warschau, Lodz und Krakau, die jährlich etwa sechzig Absolventen entließen. Daneben bestanden an einigen Bühnen Theaterstudios. Für ihre Unterbringung war die Kommission für Absolventen (Komisja Absolwencka), in der Mitglieder des Hauptamtes der Kunstschulen (Centralny Zarząd Szkół Artystycznych), Professoren der Schulen und Mitglieder der Grundorganisationen der Partei (PZPR) der betreffenden Schulen vertreten waren, zuständig. Vgl. Teatr 1953, Nr. 20, S. 17.

106) s. Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 164—165.

stummten, andere, die nur bedingt zu Kompromissen bereit waren, schrieben immer seltener. Laut tönten dagegen die immer den richtigen Kurs Steuernden, deren Sachkenntnis gewöhnlich um so geringer war. 1953 wurde die Forderung erhoben, mit dieser Art von Kritik ein Ende zu machen. „Man muß am Fundament beginnen", — sagte in der Zeitschrift des Schriftstellerverbandes „Nowa Kultura" Jerzy Pomianowski — „man muß die Verhältnisse, die das Dilettantentum, die Langeweile, den Opportunismus, die Schablone, die Verantwortungslosigkeit und die ideelle Verwirrung mit Privilegien ausstatten, ändern. Durch neuen Anreiz müssen wieder die besten Federn zur ehrlichen Theaterkritik angeregt werden, sie muß dadurch einen Zustrom von jungen, ehrgeizigen Kräften erfahren. Dem nihilistischen Verhältnis zur Theaterkritik muß ein Ende bereitet werden. Der Kritiker muß nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten haben, wenn er zum Sprecher einer Volksbühne werden soll." [107]

Selbstverständlich mußte in jener Zeit die Kritik mit aller Vorsicht ans Werk gehen. Die grundsätzlichen Gegner der gesamten Kulturpolitik seit 1949 und der Rolle, die die Partei dabei gespielt hatte, konnten sich nicht äußern oder sie übten große Zurückhaltung. Für sie stand — naturgemäß — kein Sprachrohr offen. Aktiv wurden vor allem liberaler gesinnte und von dem Verfall der Theaterkunst überzeugte marxistische Kritiker, die zu zeigen suchten, daß die bisherigen Fehler und Versäumnisse auf falsche Vorstellungen über eine den sozialistischen Aufbau fördernde Kulturpolitik, organisatorische Mängel und Auswüchse der Bürokratie zurückzuführen waren.[108] Pomianowski bildet hierin keine Ausnahme, das war die übliche und zu jener Zeit allein mögliche Art, an der noch immer wirksamen Theaterpolitik und ihren Ergebnissen Kritik zu üben, wobei die Verteilung der Gewichte innerhalb der zulässigen Skala dem spezifischen Standort des Kritikers entsprach.[109]

Es dauerte indessen nicht lange, und die Tadler wagten sich auch an grundsätzliche Fragen des damaligen kulturellen Lebens heran. Beispielgebend und bahnbrechend wirkten die Schriftsteller.[110] Das Jahr 1954 bildete einen vorläufigen Höhepunkt in ihrem Kampf um eine Erneuerung des literarischen Lebens. Ihnen auf dem Fuße folgten die anderen Künste. Während der XI. Sitzung des Kultur- und Kunstrates im April 1954 wurde der Versuch gemacht, die Stellung des sozialistischen Realismus zu erschüttern. Der Einfluß der gleichzeitigen stürmischen Entwicklung in der sowjetrussischen Literatur ist ganz deutlich.[111] Schonungslose

107) Więcej kurażu!, S. 112.

108) s. ebenda, S. 111.

109) vgl. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 13—14.

110) s. K. Hartmann, Das literarische Schaffen in Polen seit 1944, S. 221—227.

111) s. Klaus Mehnert, An der Moskauer Front. I. Partei und Schrift-

Kritik übte man am Kommandieren, am Dogmatismus und Schematismus, an der Schönfärberei und anderen Verdrehungen der Wirklichkeit. Angegriffen wurden in der Folge die Grundsätze der ideologisch-politischen Führung auf dem Gebiet der Kunst. Ihre Notwendigkeit wurde in Frage gestellt.[112] Die Rede des Kulturministers Włodzimierz Sokorski zeigt, daß sich die Verteidiger des sozialistischen Realismus und somit auch, trotz gewisser Einsicht, der bisherigen Kulturpolitik bedrängt fühlten und zu Zugeständnissen bereit waren, jedoch zweifellos nicht zu solchen, die die bestimmende Rolle der Partei im kulturellen Leben ernstlich in Frage stellen könnten.[113]

Für die Entwicklung auf dem Gebiete des Theaterwesens war der darauffolgende Theaterkongreß im Mai 1954 von großer Bedeutung. Dieser stand ganz deutlich unter dem Einfluß der letzten Sitzung des Kultur- und Kunstrates und, wie es der marxistische Theaterkritiker Edward Csató ausdrücklich bestätigt, des gleichzeitigen Aufbegehrens gegen die bisherige Lenkung und Kontrolle des künstlerischen Schaffens und die Rolle des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion.[114] Hier wurde zum ersten Male seit 1949 vor einer größeren Öffentlichkeit scharfe Kritik an den Zuständen auf den polnischen Bühnen geübt. Die Aussprachen knüpften nicht an das Hauptreferat an, das diesen Dingen bezeichnenderweise wenig Aufmerksamkeit schenkte, sondern nahmen ihren eigenen Lauf. Hier wurde die Kulturpolitik der vergangenen Jahre schon ganz deutlich angegriffen, man tadelte, wie einen Monat vorher auf der XI. Sitzung des Kultur- und Kunstrates, das Kommandieren in der Kunst, den Zwang hinsichtlich der Thematik und der Art ihrer Behandlung. Es wurde festgestellt, daß die Bürokratisierung des Theaterlebens, wobei man vor allem die Wirksamkeit des Zentralamtes für das Theaterwesen im Auge hatte, und die laienhafte Art seiner Planung große Schäden angerichtet hätten und dringend einer Überprüfung bedürften. Weiter ist man nicht gegangen: an grundsätzliche Veränderungen war nicht gedacht. Die bewährte Methode der Kritik und Selbstkritik sollte auf die Künstler beruhigend wirken, gleichzeitig aber die unerträglichsten Auswirkungen der bisherigen Theaterpolitik beseitigen. Die kühnsten Angriffe wurden abgeschlagen. Auch hier dachten die führenden Kulturpolitiker zunächst nicht daran, ihre Stellung aufzugeben.[115] Eine allgemeine und fortschreitende

steller. In: Osteuropa 1954, Nr. 5, S. 346—354.

112) Tadeusz Zabłudowski, Potrzebna jest ofenzywa. [Eine Offensive ist vonnöten.] In: Nowa Kultura 1955, Nr. 27.

113) Włodzimierz Sokorski, O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej. [Um eine tatsächliche Wendung in unserer Kulturpolitik.] In: Przegląd Kulturalny 1954, Nr. 16.

114) Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 14.

115) s. ebenda, S. 14—20.

Liberalisierung der bisherigen Kulturpolitik war indessen trotz der Rückschläge in der Sowjetunion nicht zu übersehen. Die Grenzen des sozialistischen Realismus wurden zusehends geweitet. Kennzeichnend für diese Entwicklung waren die Formulierungen zweier führender Kulturpolitiker: Stefan Żółkiewski empfahl einen „individuellen sozialistischen Realismus", und Jerzy Putrament meinte, der „sozialistische Realismus würde keine Stilart verwerfen".[116] Bald kam es vor allem zu Theateraufführungen, die noch nachdrücklicher von der beginnenden Wende im polnischen Theaterleben zeugten.

Neue Aufführungen

Schon 1953 wurde ein Stück gespielt, von dem man seit Kriegsende nichts hören wollte. „Das Kartenhaus" (Domek z kart) von Emil Zegadłowicz entstand 1940, ein Jahr vor dem Tode dieses ausgezeichneten Dichters und Dramatikers. Es ist eine Satire auf die Regierung des polnischen Staates zwischen den beiden Weltkriegen und ein Bild der Niederlage von 1939. Man hatte bis dahin ideologisch begründete Bedenken, man äußerte Zweifel an der Richtigkeit der Darstellung, man sah nicht die künstlerischen Qualitäten des Dramas. Diese Haltung war typisch für die Theaterpolitik der vergangenen Jahre. Es durfte nichts aufgeführt werden, was nicht ganz eindeutig das Alte verurteilte und gleichzeitig für das Neue Partei ergriff. Die Aufführung des Stückes im Mai 1953 im Warschauer „Teatr Współczesny" (Zeitgenössisches Theater) von Erwin Axer war ein großer Erfolg. Das Thema berührte den Zuschauer sehr lebhaft, was bis dahin keinem der sog. „Produktionsdramen" gelungen war, die Presse berichtete begeistert über die Inszenierung, sie begrüßte das mutige, mit Leidenschaft geschriebene Stück und kritisierte, daß man es so lange unterdrückt hatte. Es gab freilich auch Stimmen, die diese Verzögerung als eine Notwendigkeit zu entschuldigen suchten. Das Theater mußte, hieß es, erst dafür reifen. Diese Meinung fand keinen Beifall. Im Gegenteil. Gerade diese Politik wurde für den Verfall der polnischen Theaterkunst, vor allem der Satire, mitverantwortlich gemacht.[117] Die Aufführung in Warschau wurde als ein besonderes Ereignis gefeiert. Von der Zugkraft des Stückes und dem Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung mit der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, die bis dahin auf den Bühnen ausgeblieben war, zeugte die Tatsache, daß es bald darauf in Lodz im „Teatr Nowy" von Kazimierz Dejmek aufgeführt wurde.[118]

116) Stefan Żółkiewski, O krytyce krytycznie. [Über die Kritik — kritisch.] In: Nowa Kultura 1955, Nr. 24; Jerzy Putrament, Niektóre problemy naszej krytyki. [Einige Probleme unserer Kritik.] Ebenda, Nr. 25.

117) Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 112—126; vgl. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 20—22.

118) Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 22. Zu der Aufführung s. Teatr 1953, Nr. 13, S. 4—7.

Das eigentliche Tauwetter auf den polnischen Bühnen setzte aber erst mit der Aufführung des Stückes „Das Bad" von Majakovskij in demselben „Teatr Nowy" am 11. Dezember 1954 in Lodz ein. Sie war das größte Theaterereignis seit Jahren. Die Tatsache, daß der verfehmte Majakovskij wieder gespielt werden konnte, das Stück selbst und die moderne, mit dem bisherigen Aufführungsstil scharf kontrastierende Art der Inszenierung durch den jungen Regisseur Kazimierz Dejmek wirkten wie ein Fanfarenstoß. Auch hierin waren die Sowjetrussen beispielgebend. Der große revolutionäre Dichter war auf der Bühne rehabilitiert und sein „Bad" wurde seit etwa einem Jahr mit immer größerem Beifall in Moskau gezeigt. Nun galt er auch wieder in Polen als der große Vorkämpfer der echten sozialistischen Kunst. Das nahm jedoch der Aufführung in Lodz, der eine Übersetzung von Artur Sandauer zugrunde lag, nicht den Reiz des Sensationellen. Sie wurde in der Theaterwelt als das sichtbarste Zeichen einer neuen Entwicklung gewertet. Wie zeitgemäß diese Satire gegen alles, was Bürokratie heißt, dieser Angriff gegen Opportunisten, Schwindler und Schmarotzer, empfunden wurde, bescheinigt Pomianowski in seiner Rezension, wenn er sagt: „Die Aufführung in Teatr Nowy trifft den Kern unserer wichtigsten und aktuellsten Auseinandersetzungen sowohl über unser gesellschaftliches Leben als auch über das Schicksal des Theaters." Und an einer anderen Stelle: „Wir brauchen ‚Das Bad'. Es lehrt die Theaterleute und die Zuschauer den Weizen von der Spreu zu trennen." [119] Jan Kott fügte dem hinzu: „Die Stimme Majakovskijs erschallt in dem Stück ‚Das Bad' von Anfang bis Ende und in jedem seiner Verse heute nicht weniger vernehmlich und gewaltig als vor fünfundzwanzig Jahren auf den Versammlungen in den Klubs der Arbeiter und Komsomolzen." [120]

Aufsehen erregte auch die Andersartigkeit der Inszenierung des Stückes, dessen Bühnenbild von Józef Rachwalski stammte. Der Stil der Aufführung war auch formal neu: exzentrisch und grotesk. Bezeichnend ist der polnische Untertitel des Stückes: „Schauspiel mit Zirkus und Feuerwerk". So viel Leben, so viel interessante szenische Kunstgriffe und phantasiereiche Einfälle hatte man in Polen schon lange nicht gesehen. Schon in seiner Iszenierung des „Kartenhauses" von Zegadłowicz zeigte Dejmek, daß er sich über die bisherigen „realistischen" Schranken des sozialistischen Realismus hinwegzusetzen verstand. Im „Bad" ging er noch weiter. Vieles war hier nur angedeutet, die Räume, die Innenausstattung, mancher Kunstgriff stammten aus dem Arsenal des expressionistischen

119) Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 36, 47; vgl. Roman Szydłowski, „Łaźnia" w Teatrze Nowym. [„Das Bad" im Neuen Theater.] In: Życie Literackie 1955, Nr. 5.

120) Jan Kott, Poskromienie złośników. [Der Jähzornigen Zähmung.] Warszawa [Warschau] 1957. S. 57.

Theaters. Das wäre noch vor kurzer Zeit nicht möglich gewesen. Jetzt wurde es von den Kritikern gelobt, und zwar auch von solchen, die es früher rücksichtslos verdammt hätten. Dieser plötzliche und fast allgemeine Umschwung in der Theaterkritik ist beachtenswert. Er zeigt, wie wenig Ehrlichkeit und Überzeugung hinter dem stand, was man bis dahin Kritik nannte.

Zum Vorwurf machte man jetzt Dejmek dagegen seine angeblich zu weit gehende politische Rücksichtnahme. Statt die negativen Charaktere so anzukleiden, daß sie dem Zuschauer ähnlich wären, wie das mit den positiven geschah, steckte er sie in wunderliche Kostüme und nahm ihnen damit die unmittelbare Aktualität und dem ganzen Stück einen Teil seiner Schärfe.[121] Es wurde trotzdem richtig verstanden. Die Aufführung war der erste große Erfolg Dejmeks und seines gerade fünf Jahre alten Theaters, das seitdem an die Spitze aller polnischen Bühnen rückte. Im Frühjahr 1955 konnte man das Stück auch in der Hauptstadt sehen. Dejmeks Inszenierung wurde auch hier als mutig empfunden. So wurde „Das Bad" in Moskau bestimmt nicht gezeigt. Man erblickte darin ganz unmißverständliche Anspielungen auf die Gegenwart. In dem Gerüst, auf dem Pobedonosikov und seinesgleichen erschienen, glaubte man eine Tribüne des 1. Mai zu sehen.[122]

Schon das erste Nachlassen des administrativen Drucks, dessen Exponenten oft Leute mit wenig Sachkenntnis waren, hatte sehr bezeichnende Folgen. Nach und nach verschwand das, was dem Theater aufgezwungen und vom Publikum verschmäht wurde. Viele Bühnen benutzten die Entspannung, um das so eifrig geförderte polnische zeitgenössische Repertoire über Bord zu werfen, mit ihm die zeitgenössischen sowjetrussischen Dramen und zunehmend alle politisch engagierten Schauspiele. Die neue Entwicklung eröffnete mit Majakovskij auch anderen bis dahin verfehmten oder ungern gesehenen Dramatikern neue Wirkungsmöglichkeiten. Die Kritiker hörten langsam auf, in jeder individuellen Note des Bühnenautors sofort verdammenswerte Abweichungen zu sehen. Auch die Angriffe gegen Brecht flauten ab, seine Kunst wurde sachlicher beurteilt, wenn auch noch nicht alle Bedenken zerstreut waren. Polnische Theaterkünstler besuchten das Berliner Ensemble und lernten bei ihren deutschen Kollegen. Einflußreiche Vertreter der Kulturpolitik räumten schließlich ein, daß auf den polnischen Bühnen nicht allein für den sozialistischen Realismus Platz sei.[123]

---

121) Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 43—45.

122) s. Jan Kott, Poskromienie złośników, S. 205—206; vgl. Adam Tarn, Warszawa potrzebuje „Łaźni". [Warschau braucht „Das Bad".] In: Teatr 1955, Nr. 4, S. 4—5.

123) s. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 61.

Am 31. Dezember 1954, knapp drei Wochen nach der Premiere des „Bades" von Majakovskij, wurde im „Teatr im. Słowackiego" (Słowacki-Theater) in Krakau unter der Leitung von Irena Babel der „Kaukasische Kreidekreis" aufgeführt. Die Übersetzung des Stückes stammte von Włodzimierz Lewik, das Bühnenbild von Andrzej Stopka, die Musik von Paul Dessau. Schon ein halbes Jahr davor war von der Warschauer Theaterschule der Einakter „Gewehre für Frau Carrar" aufgeführt worden. Es ist kein Zufall, daß mit diesem Stück begonnen wurde. Auch in Mitteldeutschland begann für Brecht mit der Aufführung des „Kaukasischen Kreidekreises" eine neue Zeit.

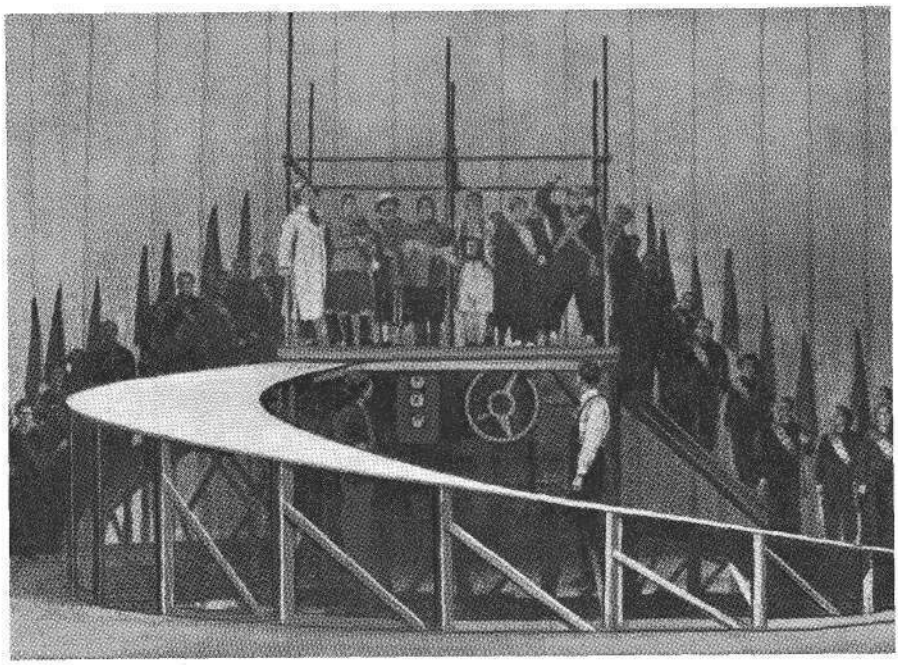
Die Vorstellung in Krakau war teuer erkauft. Im Theater selbst waren heftige Widerstände zu überwinden. Der neue Theaterstil mußte mühevoll einstudiert werden. Man machte sich dabei die Erfahrungen der kurz zuvor erfolgten Erstaufführung desselben Dramas in Ost-Berlin zunutze. Der Text des Dramas blieb fast unverändert, das Bühnenbild wich dagegen von der Brechtschen Aufführung stark ab. Stopka versuchte, die Szenerie dem polnischen Zuschauer vertraut zu machen. Er verwandte dazu Elemente der heimischen Volkskunst aus dem Tatragebirge. Eigentümliche Schnitzereien schufen eine den Polen wohlbekannte Atmosphäre. Wie die tatarischen Reiter aus einem alten Krakauer Volksspiel sahen die Ritter in dem Gefolge des Gouverneurs aus.[124]

Die Aufführung hatte Erfolg, ja, sie wurde zum Teil begeistert aufgenommen. 69mal wurde das Stück wiederholt. Die Kritiker hoben den ideologischen Gehalt des Dramas hervor und fanden nunmehr für Brechts Eigenarten Verständnis. Kritisiert wurde dagegen Stopkas Versuch, das Bühnenbild abzuwandeln. Das Stück soll dadurch an Eindringlichkeit verloren haben. Als recht unbefriedigend wurde auch das Spiel der Schauspieler bezeichnet. Das konnte niemand ernstlich wundern. An das Einerlei der bisherigen Spielweise gewöhnt, waren sie oft nicht imstande, die Tiefen des Dramas wiederzugeben. Die epischen Szenen bereiteten die größten Schwierigkeiten. Das Ergebnis war stellenweise ein eigenartiger Mischstil.[125] Der allgemeine Klimawechsel machte sich auch auf den anderen Bühnen bemerkbar. Gleichzeitig mit dem „Kreidekreis", im Februar 1955, wurde in Gdingen „Herr Puntila und sein Knecht Matti" aufgeführt. Es begann eine lange Serie von Brecht-Inszenierungen, die zu

---

124) s. Adam Tarn, Teatr Brechta. [Brecht-Theater.] In: Teatr 1955, Nr. 5, S. 8—10; Andrzej Wirth, Próba kredowego koła. [Der Kreidekreis — ein Versuch.] Ebenda, S. 10—12.

125) Zygmunt Greń, Brecht po raz pierwszy. [Brecht zum ersten Mal.] In: Życie Literackie 1955, Nr. 4. Auf das Unvermögen der jungen Schauspieler, Brecht, aber auch romantische Stücke zu spielen, weist ebenfalls Konstanty Puzyna hin, s. To, co teatralne, S. 130.



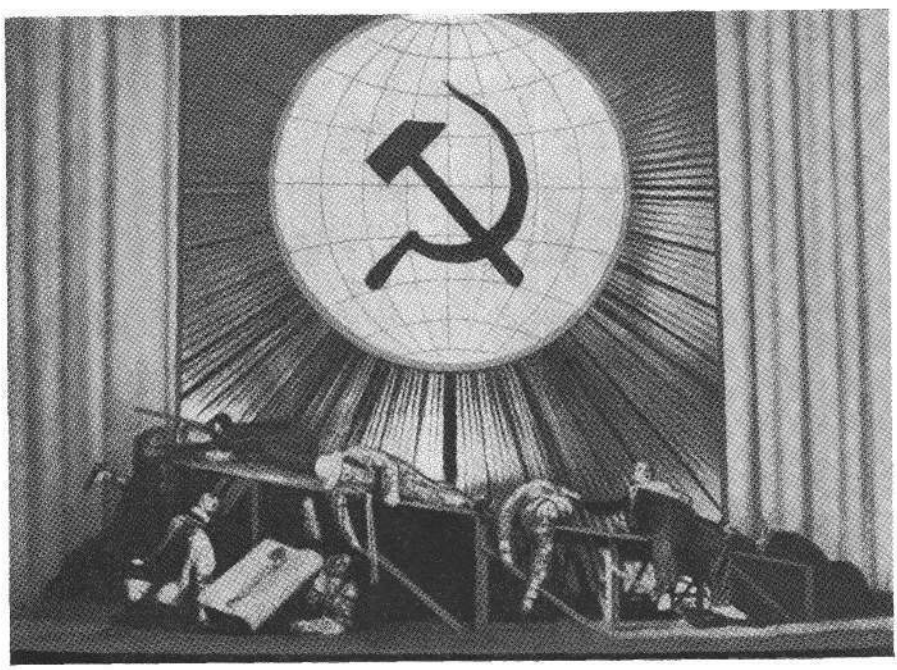


Abb. 7 u. 8

Vl. Majakovskij: Das Bad. Regie: K. Dejmek. Bühnenbild: J. Rachwalski. „Teatr Nowy", Lodz 1954. Aus: Teatr 1955, Nr. 3

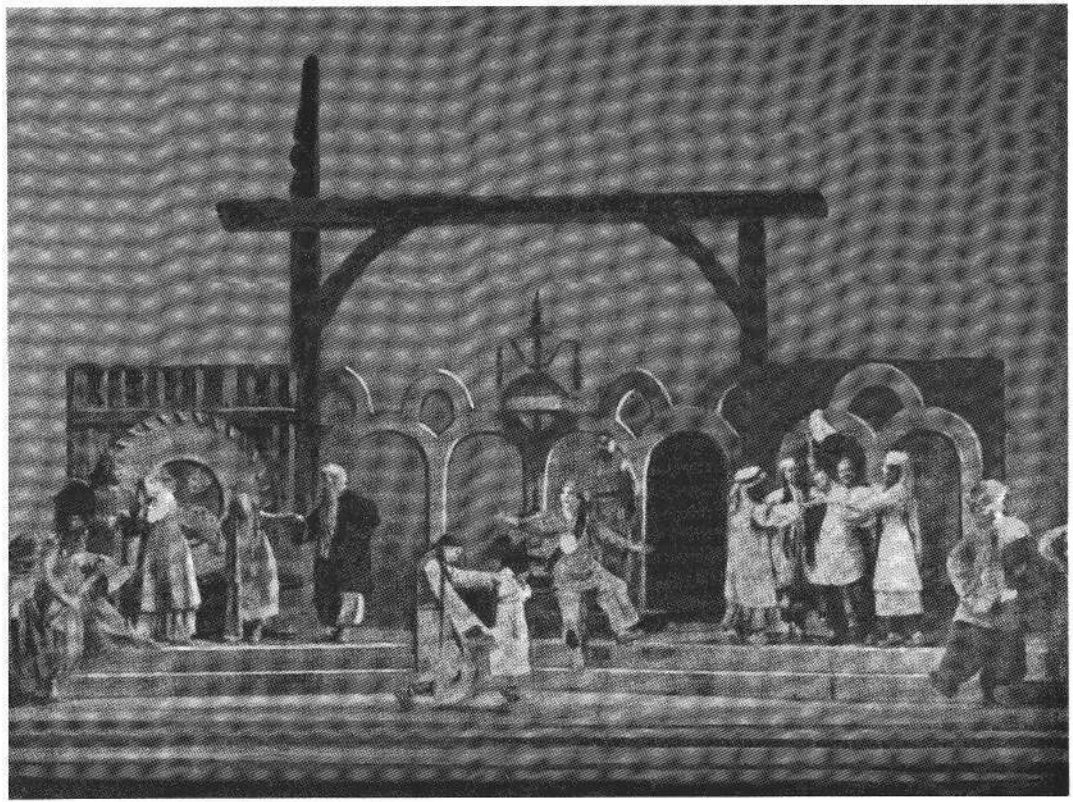


Abb. 9
B. Brecht: Der Kaukasische Kreidekreis. Regie: Irena Babel. Bühnenbild: A. Stopka. „Teatr im. Słowackiego". Krakau 1954. Aus Teatr 1955, Nr. 4

Abb. 10

B. Brecht: Der Kaukasische Kreidekreis. Regie: Irena Babel. Bühnenbild: A. Stopka. „Teatr im. Słowackiego". Krakau 1954. Aus: Teatr 1955. Nr. 4

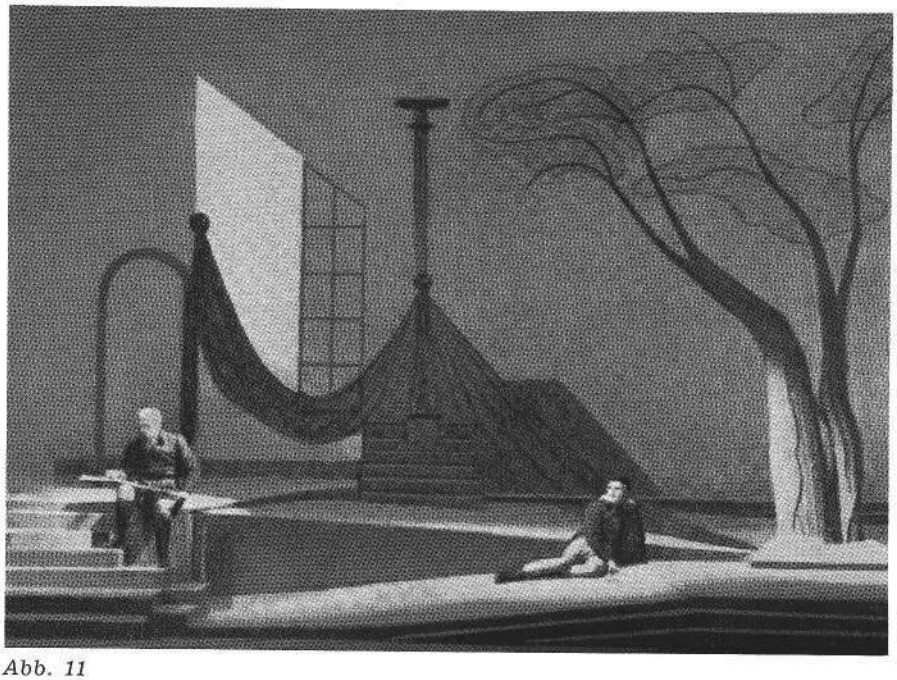


Abb. 11

A. Mickiewicz: Ahnenfeier. Regie: A. Bardini. Bühnenbild: J. Kosiński. „Teatr Polski", Warschau 1955. Aus: Mickiewicz na scenach polskich. Breslau 1959

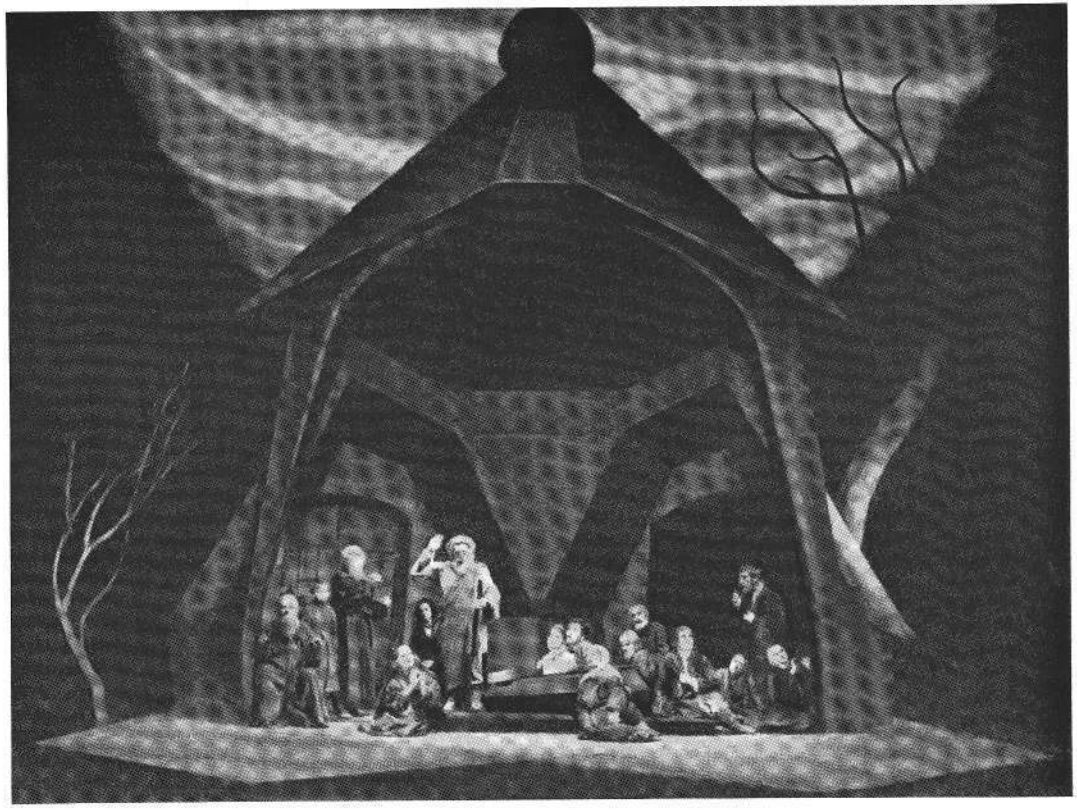


Abb. 12
A. Mickiewicz: Ahnenfeier. Regie A. Bardini. Bühnenbild: Jan Kosiński. „Teatr Polski", Warschau 1955. Aus: Mickiewicz na scenach polskich. Breslau 1959

den interessantesten im Osten gehören.[126] Brecht hatte sich in Polen an der ganzen Front durchgesetzt. Gleichzeitig klagte er: „Die Theater der DDR gehören — betrüblicherweise, von meinem Standpunkt aus — zu den wenigen Theatern in Europa, die meine Stücke nicht aufführen." [127]

Bezeichnenderweise fand man jetzt auch wieder den Mut, sich an das polnische romantische Theater zu wagen. Das Mickiewicz-Jahr 1955, das 100. Todesjahr des genialen Dichters, war nur der äußere Anlaß. Sobald der Zwang nachließ, mußte dieser Versuch kommen. Schon seit Jahren litt das ganze polnische Theaterleben unter der Vernachlässigung des großen nationalen Dramas. Am 26. November 1955 fand im Warschauer „Teatr Polski" die Premiere der „Ahnenfeier" (Dziady) von Adam Mickiewicz statt. Die Inszenierung wurde zum bedeutendsten Ereignis des Jahres. Aleksander Bardini führte das große Nationaldrama zum ersten Male im Nachkriegspolen auf. Die Meinungen der Kritiker über die Aufführung gingen auseinander, wenn sie auch als solche allgemein begrüßt und als große Leistung anerkannt wurde. Man verglich sie mit der letzten Inszenierung Schillers und Andrzej Pronaszkos im Jahre 1934 im „Teatr Polski" in Warschau, und dabei schnitt gewöhnlich Bardini schlechter ab.[128] Offensichtlich war die Zeit doch noch nicht reif, um das große dramatische Werk ohne Hemmungen inszenieren zu können. Bardini neigte zu Kompromissen. Sein Bemühen, dem Drama einige irreale Elemente zu nehmen, andere zu unterdrücken, ist sehr kennzeichnend. Hier wirkte die letzte Vergangenheit noch deutlich nach. Die ganze metaphysische Sphäre der „Ahnenfeier", die Engel und Geistererscheinungen, die Chöre der Erzengel, die Teufel, mußte fast restlos verschwinden. Nur einige von diesen Gestalten durften ihre Stimmen durch den Lautsprecher ertönen lassen. Diese Eingriffe stießen bei vielen Kritikern auf Widerspruch. Fast ungeteilte Anerkennung fanden dagegen Stanisław Jasiukiewicz und noch mehr Ignacy Gogolewski in der Rolle von Gustaw und Konrad. Noch lange hielt die Diskussion über diese Inszenierung an, die wie kaum eine

126) s. K. Hartmann, Bert Brecht auf den polnischen Bühnen. In: Osteuropa 1960, Nr. 11—12, S. 771—778. Besondere Erwähnung verdient die Aufführung der „Mutter Courage" im Jahre 1957 in dem „Jüdischen Staatstheater" (Państowy Teatr Żydowski) in Warschau unter der Leitung der hervorragenden Ida Kamińska, die gleichzeitig die Titelrolle spielte. Zu diesem Theater s. Eleonora Stróżecka, Teatr Żydowski im. E. R. Kamińskiej. [Jüdisches E. R. Kamińska-Theater.] In: Teatr i Film 1957, Nr. 5, S. 6—80; Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 110—112.

127) J. Rühle, Das gefesselte Theater. Köln 1957. S. 249.

128) Zu dem Bühnenbild von Andrzej Pronaszko (1932, 1934) und Jan Kosiński (1955) s. Mickiewicz na scenach polskich. [Mickiewicz auf der polnischen Bühne.] Wrocław [Breslau] 1959. Abb. 86—119.

andere die Gemüter der führenden Kritiker des Landes in Erregung brachte.[129]

Die Aufführung der „Ahnenfeier" stand am Ende eines Jahres, in dem die polnischen Bühnen von einer Art romantischer Welle erfaßt wurden. In Lodz hatte man „Die Räuber", in Warschau „Maria Stuart" von Schiller und die „Hochzeit" von Stanisław Wyspiański aufgeführt, in Tschenstochau bekamen die Zuschauer „Beatrix Cenci" von Słowacki zu sehen und in Kielce sogar die durch Jan Kott 1945 so scharf verurteilte „Wachtel" von Stefan Żeromski. Wer hätte das noch vor wenigen Jahren gedacht? Sogar der bis vor kurzem noch verfehmte vortreffliche Satiriker und zugleich Lyriker Konstanty Jldefons Gałczyński fand mit seinem Kleinkunsttheater „Die grüne Gans" (Zielona Gęś) in das Krakauer Puppentheater „Groteska" Eingang und prophezeite der Satire auf der Bühne eine neue Zukunft.[130] Die neuen Aufführungen wurden als Vorboten langersehnter Wandlungen vom Publikum und von der Masse der Kritiker freudig begrüßt. Wie empfindlich man indessen jetzt gegenüber Schematismus und den bis dahin üblichen Plattheiten der sog. „engagierten" Stücke geworden ist, zeigt die ablehnende Aufnahme des Schauspiels „Der Besuch" (Odwiedziny) des sonst erfolgreichen und in der Theaterpolitik einflußreichen Dramatikers Leon Kruczkowski, der sich auf der Bühne durch das gelungene Stück „Die Sonnenbrucks" einen Namen machte. Über sein letztes Stück ist die Entwicklung, ganz abgesehen von seinen tatsächlichen Mängeln, ganz offensichtlich schon hinweggerollt.[131]

Man sah für das Jahr 1955 noch andere Aufführungen vor: „Kordian" von Słowacki und „Die ungöttliche Komödie" (Nieboska komedia) von Krasiński, „Macbeth", „König Lear", „Othello", „Hamlet" und „Romeo und Julia" von Shakespeare, daneben Schauspiele von Tolstoj, Turgenev, Merimée, Alfred de Vigny, Musset, Oskar Wilde, Ibsen, Aristophanes und anderen bis dahin wenig oder gar nicht beachteten Dramatikern. Nur ein

---

129) Bohdan Korzeniewski, W obronie aniołów. [Zur Verteidigung der Engel.] In: Pamiętnik Teatralny 1956, Nr. 1, S. 6—8; Wojciech Natanson, „Dziady" jako dramat biograficzny. [Die „Ahnenfeier" als ein biographisches Drama.] In: Teatr 1956, Nr. 3, S. 3—6; Jan Kott, Poskromienie złośników, S. 107—109; Zygmunt Greń, Wielka Improwizacja, „Dziady" w Teatrze Polskim. [Große Improvisation, „Ahnenfeier" im Polnischen Theater.] In: Życie Literackie 1955, Nr. 50; Wacław Kubacki, O jubileuszowych „Dziadach". [Über die Jubiläumsaufführung der „Ahnenfeier".] In: Teatr 1956, Nr. 4, S. 6—8.

130) Die Puppentheater, denen in Polen große Aufmerksamkeit geschenkt wird, würden eine gesonderte eingehende Betrachtung rechtfertigen. Über ihre Probleme berichtet die Monatschrift „Teatr Lalek" [Puppentheater].

131) Zu diesen Aufführungen s. Wojciech Natanson, Do trzech razy sztuka. [Dreimal darf versucht werden.] Kraków [Krakau] 1958. S. 61, 88, 133; Jan Kott, Poskromienie złośników, S. 51, 81, 91, 117; Teatr 1956, Nr. 5, S. 12—13.

Teil von ihnen ist 1955 wirklich gespielt worden, vieles sah der polnische Zuschauer erst in den folgenden Jahren auf der Bühne.[132] Wie so anders sahen aber die Theaterpläne in den Jahren 1949—1954 aus. Die Entwicklung steuerte auf eine tatsächliche Wende zu.

Die Erneuerungswelle

Wie war solch ein Umschwung möglich? Schon 1954 ließ der Druck auf die Theaterleitungen seitens des Zentralamtes für Theaterwesen merklich nach. Gleichzeitig wurde die Zensur des geschriebenen Wortes zunehmend gelockert, so daß die Gegner des bisherigen Theaterbetriebes zu Worte kommen konnten. Im übrigen vollzogen die meisten Befürworter und Vollstrecker der kritisierten Praktiken sehr rasch eine Kehrtwendung, teils aus Überzeugung angesichts der kläglichen Früchte ihrer bisherigen Bemühungen, teils sich dem neuen, liberalen Kurs in der Kulturpolitik anpassend. Von einem klaren Kurs konnte indessen in dieser Zeit nicht gesprochen werden. Man sah ein, daß die 1949 eingeschlagene Richtung in eine Sackgasse führte und die Theaterkünstler mit gutem Grund größere Schaffensfreiheit forderten. Diese wollte man ihnen zugestehen. Man erkannte, daß die bisherige Repertoirepolitik der Bühnenkunst in Polen großen Abbruch zugefügt und der Sache des Sozialismus nicht nur nichts genützt, sondern sogar geschadet hatte, und überließ nach und nach auch hierbei den Theaterkünstlern die Entscheidung. Wer zu dieser Einsicht nicht gelangte, mußte sich der allgemeinen Entwicklung beugen. Diese zwang aber die verantwortlichen Kulturpolitiker, zwang das Zentralamt für Theaterwesen zu immer größeren Zugeständnissen, bis sie der stürmischen Bewegung nicht mehr Herr waren. Darin bildete das Theater keine Ausnahme. Schrittmacher waren auch hierbei die Schriftsteller.[133]

Schon Mitte 1955 wurde festgestellt, daß das bis dahin so diktatorisch regierende Zentralamt sich um eine Repertoirepolitik kaum mehr kümmerte. Das Ministerium für Kultur und Kunst ließ den Dingen weithin ihren Lauf. Selbst die Grundprinzipien der Repertoirepolitik, die Frage, was noch realistisch war und was nicht mehr — vom sozialistischen Realismus hörte man mit der Zeit auf zu sprechen —, was empfohlen und was noch gerade gestattet werden sollte, gerieten ins Wanken. Von einer Theaterpolitik war bald keine Rede mehr. Nicht alle waren mit diesem

---

132) s. Twórczość 1955, Nr. 3, S. 164—166.

133) s. K. Hartmann, Polens Schriftsteller sagen sich los vom sozialistischen Realismus, S. 313—328; ders., Die neuen Strömungen in der polnischen Literatur seit 1956. In: Osteuropa 1959, Nr. 10, S. 605—613.

Zustand der Richtungslosigkeit einverstanden.[134] In zunehmendem Maße bestimmten die Theaterleiter selbst, was in ihren Theatern gespielt wurde. Kein Wunder, daß man in den Theaterprogrammen einen plötzlichen Umschwung erlebte. Bis 1955 wurde der Geschmack des Publikums mißachtet, obwohl man vorgegeben hatte, in seinem Namen zu handeln. Jetzt kam er zu Worte. Zu Worte kamen aber vor allem die Theaterleute selbst, die des bisherigen Theaterbetriebes überdrüssig waren. Überzeugt von dem Stillstand, ja sogar Verfall der Bühnenkunst, suchten sie alle Hemmnisse aus dem Wege zu räumen. Das Theaterleben sollte sich frei entfalten können, deshalb mußten der sozialistische Realismus und alles, was man in Polen darunter verstanden hatte, weichen. Die Bühnenkunst sollte aus der bisherigen Isolierung heraustreten und die einseitige Orientierung nach dem Osten aufgeben, deshalb mußte das Blickfeld nach dem Westen geöffnet werden. Die Versäumnisse mußten nachgeholt, der Anschluß an die letzte Entwicklung der Theaterkunst gewonnen werden. Alles, was neu und modern war, hieß man deshalb willkommen.

Zum Sprecher der Unzufriedenen machte sich Mitte 1955 der junge, sehr begabte Maler und Bühnenbildner Tadeusz Kantor. In einem Artikel über das „Künstlerische Theater" vom Mai dieses Jahres — wobei er diese Überschrift damit rechtfertigte, daß die meisten Bühnen aufgehört hätten, „künstlerische" Theater zu sein — führte er aus: „Das künstlerische Theater (. . .) muß sich jenes steifen Korsetts entledigen, das ihm durch verschiedene Nebenaufgaben angelegt wurde, die Aufgabe zu repräsentieren, zu missionieren, zu belehren, aufzuklären, Wege zu ebnen, zu fordern, zu propagieren (. . .)" Diese und andere „hochtrabende Phrasen" hätten das Gesicht des Theaters entstellt. „Das künstlerische Theater muß ein gesellschaftlich und künstlerisch revolutionäres Theater sein", fuhr Kantor fort. „Es gibt nur eine revolutionäre Haltung: solche, die von der feurigen Leidenschaft des Menschen und Künstlers bestimmt ist. Sie hat mit Einhalten von Vorschriften, mit stumpfsinniger und engherziger Loyalität, die wie ein Reagens wirken und jedes Interesse an der Kunst und am Leben töten, nichts zu tun." [135] Diese revolutionäre Haltung im künstlerischen Sinne verlange Kompromißlosigkeit, Verachtung engstirniger Ansichten, moralische Integrität und Achtung vor dem Künstler. Man hörte jetzt auf, die Mißstände zu verniedlichen und ernstgemeinten Kritiken durch windige Selbstkritiken auszuweichen. Zu der entscheidenden Frage des Zeitgenössischen auf der Bühne sagte gleichzeitig mit Kantor der bekannte Regisseur Erwin Axer: „Die Schwächen der dramatischen Dichtung in den vergangenen Jahren sind nicht allein

---

134) Erwin Axer, Listy ze sceny, S. 24—25, 64—65, 122—123; vgl. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 62—67.

135) Tadeusz Kantor, Teatr Artystyczny. In: Życie Literackie 1955, Nr. 20.

auf Kinderkrankheiten zurückzuführen. Sie sind ebenso das Ergebnis schlecht durchdachter und falsch formulierter Postulate, eines engstirnigen, unvernünftigen und scholastischen Begreifens der Probleme des Realismus, einer unwahren und dadurch untoleranten und schädlichen Ansicht davon, was in der Dramatik wirklich zeitgenössisch ist. (. . .) Ähnlich sah es im Bereich des Formalen aus, wo man auf der Suche nach dem Teufel, dem Formalismus, manchen Säugling mit dem Bade ausgeschüttet hatte."[136]

Das polnische Theater nutzte die Gunst der Stunde. Dem Experiment wurden Tor und Tür geöffnet. Was so lange verdammt und verhindert wurde, erreichte bald Ausmaße, die manche ernsthaften Theaterkünstler bedenklich stimmten. Eigentlich zu Unrecht, denn nach Jahren der Gängelung mußte das Pendel in entgegengesetzter Richtung ausschlagen, bevor es den normalen Gang wiederfand. Es wäre schlechter, wenn man in dieser außerordentlichen Situation zu wenig Mut gezeigt hätte. Überall entstanden kleine Experimentiertheater. Die Studenten waren darin führend. Aber auch den meisten anderen Theatern war kein Stück mehr zu gewagt. Es ist bezeichnend, wie schnell sich auch hierin die ehemaligen Gegner jeder freien Regung auf der Bühne umgestellt haben. Erwin Axer sagte zu dieser Entwicklung im Dezember 1955: „Es ist die Zeit der Hochkonjunktur für ‚Experimente' und ‚Experimentatoren' gekommen. (. . .) Schon heute kämpfen viele Bühnen, die kleinsten in der Provinz nicht ausgenommen, um Stücke, die ihren Leitern nur vom Hörensagen bekannt sind, und die Skala der vorgeschlagenen Inszenierungskonzeptionen erreicht bald südamerikanische Ausmaße. Der künstlerische Konformismus schlug so tief Wurzeln, daß dieselben, die zur Zeit des Kommandierens die eifrigsten Avantgardisten des Produktions-Realismus waren, jetzt um die Wette dem sozialistischen Formalismus den Weg bahnen (. . .)."[137] Das Wort „traditionell" wurde in den Theaterkritiken jetzt nur noch im abwertenden Sinne gebraucht, und der „positive Held" wurde zur Spottfigur. Man traute ihm nicht. Er wurde nunmehr als die Verkörperung des Schematismus angesehen.

Im Gegensatz zu den Forderungen der Kulturpolitik in den Jahren 1949—1954 ertönte jetzt laut der Ruf nach einem poetischen und romantischen Theater. Ein festes Programm stand noch nicht dahinter, es war eine verständliche Reaktion auf das mit allen Mitteln geförderte „realistische" Theater der Vergangenheit. Vorausgegangen war eine lebhafte Kritik an den ständigen „Entdeckungsversuchen" in der polnischen Aufklärung, in der schon nichts mehr zu finden sei, an dem beständigen Verlangen nach den Positivisten, in denen kein Leben mehr stecke.[138]

136) Erwin Axer, Listy ze sceny, S. 15—16; vgl. S. 12—13.

137) ebenda, S. 76—77; vgl. Edward Csató, Dwie strony rampy, S. 62.

138) s. Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 307—312: Kiedy wielki dramat romantyczny zobaczymy na scenach? [Wann werden wir das große romantische

Man forderte nicht nur die Aufführung der „Ahnenfeier" von Mickiewicz, nicht nur die des „Kordian" von Słowacki, die bis dahin als „nicht realistisch" abgelehnt worden waren, man verlangte nachdrücklich die Inszenierung der „Ungöttlichen Komödie" von Zygmunt Krasiński, dem „reaktionären Dichter der Adelsmonarchie", wie ihn manche marxistischen Literaturhistoriker gern nannten. Daneben erklang der Ruf nach einem modernen, wirklich zeitgenössischen Theater, und es wurde gleichzeitig Kritik laut, daß man Regisseuren, die imstande waren, die Theaterkunst vor dem nunmehr offensichtlichen Niedergang zu bewahren, allen voran Leon Schiller, seit 1949 die Arbeit unmöglich gemacht hatte.[139]

Selbstverständlich wurden jetzt die Impulse für eine Erneuerung des Theaterlebens nicht aus dem Osten erwartet. Dies um so weniger, als das „Tauwetter" in Moskau einem neuen „Frost" gewichen war. Nach dem Westen, mit dem die polnische Theaterkunst seit jeher verbunden ist, waren die Augen der polnischen Künstler gerichtet. Jetzt kam es wieder zu fruchtbaren Berührungen. Zuerst noch zögernd, mit der nötigen Umsicht, dann, der allgemeinen Entspannung entsprechend, immer lebhafter und intensiver. Schon im Herbst 1954 kam nach Warschau das „Théâtre National Populaire" mit dem berühmten Jean Vilar und spielte unter anderem ausgerechnet den 1950 von der polnischen Kritik verdammten „Don Juan" von Molière. Es war gewiß kein Zufall, daß man zuerst die französische „Volksbühne" mit ihrem klassischen Repertoire nach Polen holte. „Don Juan" mit Vilar in der Titelrolle wurde diesmal von der Kritik anstandslos hingenommen. Über die Aufnahme der Gäste durch das Publikum konnten niemals Zweifel bestehen. Es sah ebenso begeistert „Ruy Blas" von Victor Hugo mit Gérard Philip, den „Cid" Corneilles und den „Geizigen" von Molière. Von den Zuschauern wie von den weitaus meisten Kritikern wurden die Vorstellungen wie eine frische Brise in dem sich gerade neu regenden eigenen Bühnenleben empfunden. Auch dieser außergewöhnliche Besuch wurde als ein verheißungsvolles Anzeichen gewertet. Lebhafte Diskussionen, ausführliche Berichte und eingehende Untersuchungen begleiteten die französischen Darbietungen und dauerten an, als die Gäste schon fortgefahren waren. Das Besondere daran war, daß ideologische Überlegungen nunmehr keine Rolle spielten. Die Leistung des französischen Theaters als solche stand im Mittelpunkt. Es ist bemerkenswert, daß man Vilars Regiestil und dessen Volkstümlichkeit mit Brechts Kunst verglich und beide als nachahmenswert empfahl. Das war nach langen Jahren, wenn man von Brechts Besuch absieht, die erste Berührung mit dem Theater des Westens.[140]

Drama auf der Bühne sehen?]; Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 112.

139) Jan Kott, Jak wam się podoba, S. 316.

140) s. Konstanty Puzyna, To, co teatralne, S. 156—179; Wojciech Natanson, Do trzech razy sztuka, S. 238—254.

Damit war der Bann gebrochen. Immer neue Theatergruppen kamen in den folgenden Jahren aus dem Westen, immer häufiger zeigten polnische Bühnen Proben ihres Könnens im westlichen Ausland. Einen ständigen Anziehungspunkt bildeten die alljährlichen Festspiele im „Théâtre des Nations" in Paris. Die hier gesammelten Erfahrungen gaben Anlaß zu manchen fruchtbaren Versuchen, sie warfen immer wieder die Frage auf, durch welches Theater und mit welchen Stücken die polnische Theaterkunst bei diesem Wettstreit am besten repräsentiert werden könnte. Mit dem Ergebnis des Jahres 1955 war man unzufrieden. Das „Słowacki-Theater" aus Krakau mit der „Rache" (Zemsta) von Aleksander Fredro und dem „Sommer in Nohant" (Lato w Nohant), in dessen Mittelpunkt Chopin steht, von Jarosław Iwaszkiewicz hatte wenig Anklang in der französischen Hauptstadt gefunden. Mit Verbitterung wurde von manchen polnischen Kritikern festgestellt, daß man im besten Fall das Solide und Traditionelle an diesen Vorstellungen „wohlwollend" hervorhob. Das wurde nicht zuletzt als eine verdiente Quittung für die Sünden der bisherigen Theaterpolitik empfunden.[141] (Der zweite Teil des Beitrages erscheint im nächsten Heft.)

141) s. Jerzy Pomianowski, Więcej kurażu!, S. 62—77; vgl. Edward Csató, O Prometeuszu i ciuchach. [Über Prometheus und Schundware.] Warszawa [Warschau] 1959. S. 65—70.

Mitteilungen

Die Siedlungsformen des Kreises Teschen

(Karte und Tabellen am Schluß des Heftes)

1. Die Landschaft

Der Kreis Teschen[1] bildet das große Mittelstück des alten schlesischen Herzogtums Teschen, das in der Teilung von 1742 bei Österreich verblieb. Er reichte im Süden bis auf den Beskidenkamm, im Nordwesten bis zur Oder und umfaßte im Osten das Quellgebiet der Weichsel. Der Berg Ochodzito im äußersten Südosten des Kreises bildet die Wasserscheide zwischen Oder, Weichsel und Donau. Die Gegensätze in der landschaftlichen Gliederung des Kreisgebietes, seine bewegte Siedlungs- und Sozialgeschichte und die dadurch bedingte Mannigfaltigkeit seiner Dorf- und Flurformen machen das Gebiet geeignet für vergleichende siedlungskundliche Untersuchungen.

1) Der Beitrag gibt den wesentlichen Inhalt einer Doktorarbeit wieder, die 1944 an der Universität Breslau angenommen wurde. Ihr liegt darum die damalige Abgrenzung des Kreises Teschen zugrunde, der aus dem polnischen Kreise Polnisch-Teschen (Gerichtsbezirke Teschen und Skotschau) und dem tschechoslowakischen Kreise Tschechisch-Teschen (Gerichtsbezirke Teschen, Jablunkau, Freistadt und Oderberg) zusammengesetzt war.