

Die Bühne als Schauplatz der Politik. Das Polnische Theater in Lemberg 1842-1914

von
Philipp Ther

„Das Warschauer Theater hat wegen seiner reichen Ressourcen und der Menge des in die Kunst verliebten Publikums die Berufung, der hauptstädtische Anführer der Bühnen Polens zu sein. Es kann aber diese Stellung nicht einnehmen, die ihm zusteht, weil in ihm Moskauer Oberste und Generale regieren und es leiten. Im preußischen Teilungsgebiet gehört das polnische Theater zu den Institutionen, die durch die Regierung aufmerksam unterdrückt werden, in der Hauptstadt Großpolens wollen die Machthaber die Existenz einer dauerhaften polnischen Bühne nicht zulassen. Bei diesem Stand der Dinge kann nur das Lemberger Theater das hauptsächliche Feuer der polnischen dramatischen Kunst, der Vorreiter anderer Bühnen sein.“¹

Die Bedeutung des Lemberger Theaters in Polen und im Habsburgerreich

Die deutsche Geschichtswissenschaft hat den Theatern – gemessen an ihrer politischen, sozialen und nationalen Bedeutung – bis heute erstaunlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der Grund mag darin liegen, daß sie als Theater im anderen Wortsinne und demnach als ein nicht ernst zu nehmendes Sujet angesehen wurden.² Besser ist die Forschungslage in den Theaterwissenschaften, in denen die Geschichte der wichtigsten Bühnen zu den Grundpfeilern des Fachs gehört. Doch diese Disziplin hat sich traditionell auf die Repertoires, die wichtigsten Veränderungen im Ensemble und ihre herausragenden Vertreter konzentriert. Zu den Ausnahmen gehört der Lehrstuhl des Krakauer Theaterwissenschaftlers Jan Michalik, an dem in jüngster Zeit mehrere Arbeiten erstellt wurden, die das Theater als Unternehmen untersuchen.³

Dieser Ansatz, der den Blick auf den ökonomischen, sozialen und politischen Kontext des Theaters richtet, ist gerade für die polnische Geschichte

¹ Gazeta Narodowa, Nr. 144 vom 12.6.1869, S. 2, „Kronika“ (Wie bei allen künftigen Zitaten Übersetzung des Verfassers).

² Zu den wenigen, in den letzten Jahren erschienenen Ausnahmen zählt UTE DANIEL: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

³ Vgl. als Beispiele JAN MICHALIK: Dzieje Teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne [Die Geschichte des Theaters in Krakau in den Jahren 1865-1893. Die Theaterunternehmen], Kraków 1997; AGNIESZKA MARSZALEK: Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886 [Lemberger Theaterunternehmen der Jahre 1872-1886], Kraków 1999. Der Autorin sei an dieser Stelle für ihren fachlichen Rat und ihre praktische Hilfe bei den Forschungen in Lemberg und Krakau gedankt.

wegweisend, denn das Theater hatte dort wegen der Teilung des Landes eine besondere Bedeutung. Wojciech Bogusławski, der langjährige Betreiber des „Teatr Narodowy“ in Warschau, formulierte schon Anfang des 19. Jahrhunderts einen nationalen Auftrag für das Theater, das die Erinnerung an die Adelsrepublik bewahren, die Sprache pflegen und das Nationalbewußtsein des Publikums stärken sollte.⁴ Das Scheitern des Novemberaufstands unterbrach zwar den Spielbetrieb und zwang das Nationaltheater zur Änderung seines Namens und seiner Ausrichtung, doch der in der Aufklärung fußende Glaube an die im doppelten Sinne nationsbildende Kraft des Theaters blieb in Polen erhalten. Im Konzept der *praca organiczna*, der organischen Arbeit, wurde das Theater Mitte des 19. Jahrhunderts nochmals aufgewertet. Der *Dziennik Literacki* schrieb in Reaktion auf die Niederschlagung des Januaraufstandes:

„Jetzt, wo unser ganzer Schatz allein die Sprache ist, wird das Theater zum wichtigsten nationalen Institut für uns. [...] Seine Aufgabe ist es, unserer Gesellschaft die heiligen Tugenden der Ahnen beizubringen, die Volksmassen über den nationalen Bürgersinn zu unterrichten; sein Auftrag ist durchaus national.“⁵

Die Bedeutung des Theaters im 19. Jahrhundert erklärt sich jedoch nicht nur aus der ihm zugeschriebenen nationalen Funktion. Die Bühnengebäude gehörten im 19. Jahrhundert schon allein aufgrund ihrer Größe zu den wichtigsten Treffpunkten einer politischen Öffentlichkeit. Gerade in Perioden starker Unterdrückung und fehlender Partizipation erreichten sie eine Bedeutung, die sie in demokratisch verfaßten Staaten wie zum Beispiel England nie erlangten. Die Theater waren Symbole der Macht und repräsentierten ihre Träger, sei es eine bestimmte soziale Schicht, eine Stadt oder ein ganzes Land. Wegen dieser symbolischen Bedeutung rangen der Adel, die Intelligenz, das Bürgertum, außerdem konkurrierende politische Gruppen und Akteure um

⁴ Vgl. dazu die von Bogusławski selbst verfaßte Geschichte des Nationaltheaters: WOJCIECH BOGUSŁAWSKI: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*. Wydanie fotooffsetowe z opusłowiem S.W. Balickiego [Die Geschichte des Nationaltheaters in drei Teilen und Nachrichten über das Leben berühmter Künstler. Foto-Offset-Ausgabe mit einem Vorwort von S.W. Balicki], Warszawa 1965. Vgl. auch ZBIGNIEW RASZEWSKI: *Bogusławski*, Warszawa 1972, S. 396-417. Die nationale Funktion zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellt E.T.A. Hoffmann in einigen Besprechungen aus seiner Warschauer Zeit plastisch dar, vgl. E.T.A. HOFFMANN: *Joseph Elsner, Ouvertüren zu Andromeda und zu Leszek Biały* (Dezember 1813), in: DERS.: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. Nachlese, München 1963, S. 191-196, hier S. 191. Umfassend wird das polnische Theater im Vormärz außerdem behandelt in: HEIDI HEIN: *Polnisches Theater in Warschau, Krakau, Posen als Ort polnischer nationaler Bewußtseins- und Identitätsbildung (1815-1846/48)*, in: *ZfO* 45 (1996), S. 192-220.

⁵ Zit. nach JERZY GOT: *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert*. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie, Bd. 2, Wien 1997, S. 720. In der Zeitschrift *Nowiny* vom 20.12.1867, 27.12.1867 und 3.1.1868 wurde ein dreiteiliger Essay über das polnische Theater publiziert, der zu ganz ähnlichen Schlußfolgerungen kam.

Einfluß auf das Theater in Polen. Man kann seine Geschichte daher nicht nur als interessantes Thema für sich betrachten, sondern als eine Sonde für breitere sozial- und politikgeschichtliche Zusammenhänge.

Zu den wichtigsten Bühnen im Polen des 19. Jahrhunderts gehörte das Lemberger Theater. Das gilt insbesondere für die Zeit nach 1863, wie es im Eingangszitat von der *Gazeta Narodowa* postuliert wurde.⁶ In der galizischen Landeshauptstadt konnten Stücke mit nationalem oder sozialkritischem Inhalt wesentlich freier aufgeführt werden als in Warschau oder in Posen. Vor allem im Musiktheater war das Lemberger Theater innerhalb Polens führend. Das gilt besonders für die polnische Oper, die in Lemberg zahlreiche Uraufführungen erlebte. Im Sprechtheater ließ dagegen Krakau die Landeshauptstadt hinter sich, so daß man hier von einer Arbeitsteilung der beiden großen Städte Galiziens sprechen kann.

Die Entwicklung des Lemberger Theaters wird indes nur verständlich, wenn man es nicht nur innerhalb Polens, sondern auch und vor allem im Kontext des Habsburgerreiches untersucht. Die Tradition örtlicher Musikkpflege im Vormärz war maßgeblich von österreichischen Einflüssen geprägt, und auch danach profitierte Lemberg von Kulturtransfers aus Wien, Prag und Italien. Die Habsburger versuchten seit den Teilungen Polens, ihre Herrschaft über Galizien auch mit Hilfe des Theaters zu repräsentieren und zu sichern. In Lemberg gab es daher seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein deutschsprachiges Theater, das gleichzeitig dem Unterhaltungsbedürfnis der Garnison und der deutschsprachigen Beamten entgegenkommen sollte.⁸ Damit verband

⁶ Vgl. dazu EWA WARZENICA-ZALEWSKA: Teatr Skarbowski we Lwowie w latach 1864-1890 [Das Skarbek-Theater in Lemberg in den Jahren 1864-1890] in: *Dzieje teatru polskiego*. Bd. 3: Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku, hrsg. von TADEUSZ SIVERT, Warszawa 1982, S. 509-594; ANNA SOLARSKA-ZACHUTA, JAN MICHALIK, STANISŁAW HALABUDA: Teatr Lwowski w latach 1890-1918 [Das Lemberger Theater in den Jahren 1890-1918], in: *Dzieje teatru polskiego*. Bd. 4: Teatr polski w latach 1890-1918. Zabór austriacki i pruski, hrsg. von TADEUSZ SIVERT, Warszawa 1987, S. 199-319. Die Geschichte des Lemberger Operntheaters wird außerdem in einem reich illustrierten ukrainischen Band behandelt, der zum 100jährigen Jubiläum des Neubaus des Stadttheaters von 1900 erschien, vgl. OKSANA PALMARČUK, VASYL PYLYPIUK: *Eviv'ska Opera* [Die Lemberger Oper], Lviv 2000, S. 63 ff.

⁷ Vgl. dazu LESZEK MAZEPA: Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie (1826-1829) [Die Cäcilien-gesellschaft in Lemberg (1826-1829)], in: *Musica Galiciana*, Bd. 3: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) [Die Musikkultur in Galizien im Kontext der polnisch-ukrainischen Beziehungen (seit den fürstlich-piastischen Zeiten bis zum Jahr 1945)], hrsg. von DEMS., Rzeszów 1999, S. 105-126.

⁸ Die Geschichte des Deutschen Theaters in Lemberg wird ausführlich von GOT: Das österreichische Theater (wie Anm. 5), behandelt. Vgl. zur Geschichte weiterer kultureller Institutionen in Lemberg ISABEL RÖSKAU-RYDEL: *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches. Die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen in Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993.

sich der Anspruch, Kulturträger zu sein, eine der Säulen der Legitimation für die Herrschaft Wiens und Berlins über ihr jeweiliges Teilungsgebiet.

In Galizien begann die Tradition des polnischen Theaters mit Wojciech Bogusławski (1757-1829), der nach dem Kościuszko-Aufstand Warschau verlassen mußte. Selbst adeliger Abkunft, betrieb dieser in Lemberg von 1795 bis 1799 ein polnisches Theater und hinterließ ein bleibendes Erbe. Er konnte Josef Elsner, den er als Kapellmeister vom deutschen Ensemble abwarb, zur Vertonung der ersten polnischen Singspiele bewegen, übersetzte zahlreiche italienische Opern, darunter Werke von Salieri und Cimarosa, und sang als Buffo-Baß selbst in den Aufführungen mit. Bogusławski war außerdem mit seiner Truppe an Sängern und Schauspielern derart erfolgreich, daß er das deutsche Ensemble in Nöte brachte und es sogar zwei Jahre lang als Direktor übernahm. Er lebte also auf dem Gebiet der Kultur vor, wovon der polnische Adel politisch nur träumen konnte.⁹

Nachfolger Bogusławskis in Lemberg war Jan Nepomucen Kamiński, der ebenfalls dem Adel angehörte. Er begründete 1809 ein polnisches Theater, das dauerhaften Bestand hatte, und sicherte diesem in einer Audienz bei Kaiser Franz I., der 1817 nach Lemberg kam, das Aufführungsrecht für zwei polnische Vorstellungen pro Woche.¹⁰ Kamiński setzte die Übersetzungstätigkeit von Bogusławski fort, so daß das Polnische Theater nicht mehr auf die Vermittlung durch die deutsche Sprache angewiesen war, wenn es westeuropäische Klassiker aufführen wollte.¹¹ Graf Alexander Fredro ergänzte das importierte Repertoire seit 1815 durch zahlreiche Komödien und Dramen, die in Polen bis heute aufgeführt werden. Dennoch stand Kamiński immer am Rande des Bankrotts, da zwei Aufführungen pro Woche und eine Einwohnerzahl von damals 43 500 Menschen kaum ausreichten, um ein stehendes Theater zu unterhalten.

Dem kulturellen Aufschwung folgte ein institutioneller Neubeginn. 1842 bezog das Polnische Theater das neu eröffnete, von Graf Stanisław Skarbek gestiftete Bühnengebäude, das mit seinen regulär 1460 und maximal 1800 Plätzen nach München und Dresden das drittgrößte Haus im mittleren Europa war. Für eine Stadt von nicht einmal 50 000 Einwohnern war das Theater zwar völlig überdimensioniert, aber die Wiener Theaterpresse reagierte prompt und forderte einen Neubau für die Hauptstadt, um die Provinz in die

⁹ Vgl. TEREZA MAZEPA: *Teatr lwowski za dyrekcji Wojciecha Bogusławskiego w latach 1795-1799 (Zagadnienia repertuaru muzycznego)* [Das Lemberger Theater unter der Direktion von Wojciech Bogusławski in den Jahren 1795-1799 (Probleme des Musikkrepertoires)], in: *Musica Galiciana* (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 75-86, hier S. 77 f.; JERZY GOT: *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799* [Auf der Insel Guaxara. Wojciech Bogusławski und das Lemberger Theater 1789-1799], Kraków 1971.

¹⁰ Vgl. BARBARA LASOCKA: *Teatr lwowski w latach 1800-1842* [Das Lemberger Theater in den Jahren 1800-1842], Warszawa 1967, S. 55.

¹¹ Vgl. zur Übersetzungstätigkeit Kamińskis ebenda, S. 100.

Schranken zu weisen.¹² Das Skarbek-Theater blieb zwischen einem deutschen und einem polnischen Ensemble geteilt. Die Zahl der polnischen Vorstellungen wurde zunächst auf 110 pro Jahr festgelegt. Kurz vor der Revolution konnte Skarbek jedoch eine Erhöhung der Anzahl polnischer Aufführungen auf drei pro Woche durchsetzen.

Der Neo-Absolutismus setzte dieser Blütezeit des Polnischen Theaters ein vorläufiges Ende. Die erste Bühne des Landes wurde de facto verstaatlicht, und die Bedingungen des polnischen Ensembles verschlechterten sich gegenüber der deutschen Konkurrenz.¹³ Nach dem Oktoberdiplom von 1860 veränderten sich die Verhältnisse aber wieder zugunsten des polnischen Theaters. Die Skarbek-Stiftung mit Fürst Karol Jabłonowski an der Spitze errang unter den alten Bedingungen wieder die Macht über das Theater. Während der Fürst und ein Großteil des hohen Adels mit einer zweisprachigen Bühne zufrieden schienen, kämpfte die von der Intelligenz und dem niederen Adel geführte *Towarzystwo przyjaciół sceny narodowej* (Gesellschaft der Freunde des Nationaltheaters) für ein rein polnisches Theater.

1872 erreichte diese Gesellschaft schließlich ihr Ziel. Das deutsche Theater wurde geschlossen, das *Teatr Polski* hatte damit eine Monopolstellung.¹⁴ Es führte die Bezeichnung *Teatr Narodowy* zwar nie im Namen, doch seine Zielsetzung war mit jener des Ungarischen Nationaltheaters in Pest und seinem tschechischen Pendant in Prag vergleichbar. Ziel war es, möglichst viele Originalstücke aufzuführen, damit die Sprache zu pflegen und polnischen Autoren bessere Existenzbedingungen zu ermöglichen. Außerdem sollte in einer Schauspielschule Nachwuchs herangebildet werden. Ein weiterer wichtiger Einschnitt in der Lemberger Theatergeschichte war der Neubau des Theaters von 1900, das nun von der Stadt betrieben, aber weiterhin wie das Skarbek-Theater vom Landtag subventioniert wurde. Mit dem *Teatr Miejski* unterstrich die Landeshauptstadt ihren Status innerhalb Galiziens und in der Monarchie. Gleichzeitig untermauerten die polnischen Eliten damit ihren eigenen kulturellen und sozialen Führungsanspruch gegenüber den Ruthenen, die in der Innendekoration des Gebäudes nur als Bauern, nicht als gleichwertige Nation erscheinen.¹⁵ Die ukrainische Nationalbewegung verfolgte in Lemberg nach dem Vorbild der Tschechen das Projekt eines eigenen Natio-

¹² Vgl. JERZY GOT: Pięć teatrów Stanisława Skarbka [Die fünf Theater von Stanisław Skarbek], in: *Teatr Polski we Lwowie*, hrsg. von LIDIA KUCHTÓWNA, Warszawa 1997, S. 26-33, hier S. 32.

¹³ Vgl. zum Lemberger Theater in der Periode des Neoabsolutismus GOT: Das österreichische Theater (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 491-606.

¹⁴ Vgl. zum Kampf gegen die deutsche Bühne ebenda, Bd. 2, S. 719-764.

¹⁵ Vgl. dazu HUGO LANE: The Polish Opera and the Ukrainian Theater. Cultural Hegemony and National Culture, in: *Lviv. A City in the Crosscurrents of Culture*, hrsg. von JOHN CZAPLICKA, Cambridge 2000 (Harvard Ukrainian Studies, 24 [2000]), S. 149-170, hier S. 150.

naltheaters, das aber wegen interner Streitigkeiten und aus Mangel an Geldgebern bzw. eines potentiellen Publikums bis 1914 nicht vom Fleck kam.¹⁶

Definition des Adelstheaters

Die Adelstheater gehörten im mittleren und östlichen Europa zu den ältesten Bühnenformen nach den Hoftheatern. Große und bekannte Familien wie die Schwarzenberger in Böhmen oder die Eszterházys in Ungarn leisteten sich seit dem Barockzeitalter stehende Theater an ihren Residenzen. Häufig unterhielten sie auch Orchester, so daß sogar Opern aufgeführt werden konnten. Die Biographie von Joseph Haydn zeugt beispielhaft von der Bedeutung der adeligen Musikbegeisterung, denn Grundlage seiner großen Karriere war eine gesicherte Stellung bei den Eszterházys. Das adelige Mäzenatentum war im gesamten mittleren und östlichen Europa vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Faktor der Theater- und Musikgeschichte. Mit seinem Engagement setzte der Adel einen Kontrapunkt zu den Höfen, die im 18. Jahrhundert die Entwicklung der Oper, zum Teil auch die des Theaters und der klassischen Musik bestimmten. Allerdings ähnelte die Funktion der Adelstheater zunächst jener der höfischen Bühnen, denn sie dienten ebenfalls der Unterhaltung und Erbauung eines begrenzten Publikums an der jeweiligen Residenz. In der Fachliteratur werden daher häufig nur die Privattheater von Adeligen als Adelstheater erfaßt.¹⁷ Diese existierten auch in etlichen Regionen Deutschlands, die stark vom Adel geprägt waren. Ein Beispiel dafür ist das Adelstheater von Karl Graf von Hahn-Neuhaus, das dieser im Vormärz auf seinem Gut Remplin in Mecklenburg unterhielt.¹⁸ Außerdem spielte der Adel in Deutschland, Böhmen und Galizien eine tragende Rolle bei der Gründung von Musikvereinen, Konservatorien, Preisausschreiben für Komponi-

¹⁶ Die Geschichte des ruthenischen bzw. ukrainischen Theaters in Lemberg wäre ein eigenes großes Thema. Da jedoch bis 1914 kein stehendes ukrainisches Theater gegründet werden konnte, spielte es institutionell keine Rolle als Konkurrenz für das polnische Theater und wird hier nur ganz am Rande betrachtet. Mit der Geschichte des ukrainischen Schauspiels und dem Projekt eines ukrainischen Nationaltheaters in Lemberg befassen sich u.a. LANE (wie Anm. 15), S. 157-164; GOT: Das österreichische Theater (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 767-782; STANISŁAW PEPEŁOWSKI: Teatr Ruski w Galicji [Das ruthenische Theater in Galizien], Lwów 1883.

¹⁷ Vgl. z.B. GÉZA STAUD: Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert), Wien 1977. Diese Kategorisierung ist nicht ganz schlüssig, denn auch das 1837 eröffnete Ungarische Theater des Bezirks Pest, das 1840 in Ungarisches Nationaltheater (*Nemzeti színház*) umbenannt wurde, geht auf die Initiative adeliger Gründer zurück, die zudem in den schwierigen Anfangsjahren die Finanzierung sicherten.

¹⁸ Allerdings gibt es wegen der Fixierung der theatergeschichtlichen und der historischen Forschung in der Bundesrepublik auf das Bürgertum und die Höfe in der Literatur nur punktuelle Hinweise auf derartige Bühnen. Vgl. zu den Aktivitäten des Grafen Neuhaus, der später Direktor mehrerer Theater und Wandertruppen war, EDUARD DEVRIENT: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, neu hrsg. von ROLF KABEL und CHRISTOPH TRILSE, Bd. 2, München 1967, S. 164-167.

sten, der Vergabe von Stipendien für Sänger und anderen Einrichtungen zur Pflege von Musik.¹⁹

Wenn man die Theater nach dem Kriterium der Trägerschaft einordnet, erweitert sich der Kreis der Adelstheater erheblich. Dann fallen auch das Ständetheater in Prag, das 1837 eröffnete Ungarische Theater in Pest und viele Bühnen im alten Polen, die unter anderem in Krakau, Lemberg, Żytomierz und Kiew entstanden, in diese Kategorie.²⁰ All diese Häuser wurden entweder von einzelnen Angehörigen des Adels oder von adeligen Assoziationen getragen. In Polen hatte der Adel aufgrund seines hohen Bevölkerungsanteils von landesweit etwa 7,5% vor der Teilung eine besonders große kulturelle Bedeutung.²¹ Auch in Galizien stellte der Adel einen erheblichen Anteil des Publikums und des künstlerischen Personals. Allerdings muß man hier ergänzen, daß selbstverständlich nicht alle Adeligen ins Theater gingen oder gehen konnten. Gerade in Galizien gab es einen großen Unterschied zwischen den Gutsbesitzern, denen von der österreichischen Bürokratie ihr Adel bestätigt worden war, und einer großen Masse an Kleinadeligen, die rechtlich nicht mehr dem Adelsstand angehörten und sich wirtschaftlich kaum von den Bauern abhoben. Wenn hier im weiteren vom „Adelstheater“ in Polen die Rede ist, so gilt von vornherein die Prämisse, daß es sich dabei um das Theater des mittleren und hohen Adels handelte.

Auf diesen wirkte die Landeshauptstadt Anfang des 19. Jahrhunderts sehr anziehend. Zahlreiche Familien zogen vom Land nach Lemberg und errichteten dort prächtige Residenzen, die als Ensemble an die Kleinseite in Prag

¹⁹ Vgl. zur Rolle des Adels für das Prager Musikleben im Vormärz JAROSLAV BUZGA: Deutsche Opern in Webers Prager Repertoire 1813-1816, in: Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986, hrsg. von GÜNTER STEPHAN und HANS JOHN, Dresden 1987, S. 270-276, hier S. 270. Vgl. zu Lemberg LESZEK MAZEPA: Towarzystwo św. Cecylii (wie Anm. 7), S. 105-126. Vgl. zu Wien JULIANE MIKOLETZKY: Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel. Österreichische Schillerfeiern 1859-1905, in: Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler, hrsg. von HANNS HAAS und HANNES STEKL, Wien u.a. 1995, S. 165-184, hier S. 170. Vgl. zu Deutschland am Beispiel des Münsterlandes HEINZ REIF: Westfälischer Adel 1770-1860. Vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite, Göttingen 1979, S. 411.

²⁰ Vgl. zu diesen Theatern JAROSŁAW KOMOROWSKI: Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku [Polnisches Theaterleben in Podolien und Wolhynien bis zum Jahr 1863], Wrocław u.a. 1985.

²¹ Diese Zahlen, die nur Annäherungswerte sein können, sind EMANUEL ROSTWOROWSKI: Ilu było w Rzeczypospolitej obywateli szlachty [Wie viele Staatsbürger von Adel gab es in der Republik], in: Kwartalnik Historyczny 95 (1988), 3, S. 3-40, hier S. 8, entnommen. Vgl. zum sozialen Profil des polnischen Adels MICHAEL G. MÜLLER: Der polnische Adel von 1750 bis 1863, in: Europäischer Adel 1750-1950, hrsg. von HANS-ULRICH WEHLER, Göttingen 1990, S. 217-242, hier S. 234-239. Vgl. grundsätzlich zur kulturellen Bedeutung des Adels in Polen: Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej [Adelige Traditionen in der polnischen Kultur], hrsg. von ZOFIA STEFANOWSKA, Warszawa 1976.

erinnern. 1824 waren in Lemberg bereits 724 erwachsene Adelige registriert. Wenn man die weiblichen Familienangehörigen und die nicht Volljährigen mitzählt, dann ergibt sich eine Zahl von mindestens 4000 Einwohnern oder 10% der Gesamtbevölkerung.²² Außerdem verbrachten viele galizische Adelige einen Teil des Jahres in Lemberg, vor allem die Karnevalszeit und im Frühjahr die dreiwöchige Handelsmesse für Grund und Boden, die „Kontrakt“. Im Vormärz war Lemberg also ebenso adelig geprägt wie später Krakau, das Jacek Purchla treffend als ein „adeliges Tusculum“ (*Tusculum Szlacheckie*) bezeichnet hat.²³

Grundsätzlich werden in diesem Aufsatz drei Ebenen zur Bestimmung eines Adelstheaters berücksichtigt. Die wichtigste ist die Trägerschaft und die Organisation eines Hauses, also die Macht über ein Theater und seine internen Strukturen, die sich in der Regel in seiner äußeren, architektonischen Form zeigt. Zweitens kann man versuchen, Adelstheater anhand ihrer kulturellen Praxis zu erfassen, also das Repertoire und einzelne Aufführungen zu untersuchen. Ziel ist dabei nicht, aus dem Anteil verschiedener Genres und Stilrichtungen am Spielplan und dem Inhalt einzelner Stücke die Essenz einer adeligen Programmgestaltung zu kondensieren. Ergiebiger ist eine Analyse des Rezeptionsverhaltens und von Diskursen, also die Frage, inwieweit ein bestimmtes Theater oder sein Repertoire vom Adel oder von anderen Schichten und Akteuren als adelig wahrgenommen wurden. Drittens kann man sich dem Gegenstand über eine Untersuchung der Sozialstruktur des Publikums annähern.

Das bedeutendste Adelstheater im mittleren Europa war das Ständetheater in Prag. Bauherr und Finanzier war der Königliche Statthalter Graf Nostitz, vom dem es seine ursprüngliche Bezeichnung als „Gräfllich Nostitzsches Nationaltheater“ erhielt. Schon der Name war Programm. Der böhmische Landespatritiot wollte dem Wiener Nationaltheater Josephs II. Konkurrenz machen, was ihm 1787 mit der legendären Uraufführung von Mozarts „Don Giovanni“ prompt gelang. 1791 folgte die Uraufführung der Oper „Clemenza di Tito“. Die beiden Weltpremieren deuten auf den Zusammenhang zwischen der Sozialgeschichte und der kulturellen Produktivität des Theaters. Durch das Engagement neuer Trägerschichten entstanden nicht nur zusätzliche Bühnen, sondern auch neue Werke. Mozart schrieb seine vorletzte Oper, deren Haupttopos die gerechte Königsherrschaft ist, im Auftrag der Stände, die mit der Krönung Leopolds II. zum böhmischen König und der festlichen Uraufführung aus diesem Anlaß den Status Böhmens innerhalb des Habsburgerrei-

²² Vgl. zur Statistik des galizischen und Lemberger Adels KRZYSZTOF ŚLUSAREK: *Drobna Szlachta w Galicji 1772-1848* [Der Kleinadel in Galizien 1772-1848], Kraków 1994, S. 109.

²³ Vgl. JACEK PURCHLA: *Matecznik Polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej* [Der Schlupfwinkel Polens. Außerökonomische Faktoren bei der Entwicklung Krakaus in der Zeit der galizischen Autonomie], Kraków 1992, S. 46-72.

ches unterstrichen. Ohne diesen spezifisch politischen Auftrag wäre „Clemenza di Tito“ vermutlich nie entstanden. Als die Erben von Nostitz das Theater aus finanziellen Gründen nicht halten konnten, drohte trotz dieser Erfolge der Bankrott. Doch nun übernahmen sechs bekannte Adelsfamilien das Theater und übergaben es 1798 formell in die Verantwortung der Stände. Finanziell beruhte die Übernahme darauf, daß die Anteilseigner Erblogen erwarben, die bis 1918 in den Familien weitergegeben wurden.²⁴ Politisch war die Übernahme des Theaters ein Signal, daß auch der böhmische Adel als Stand das kulturelle Eigenleben Böhmens stärken wollte.

Allein aufgrund seiner Größe war das Ständetheater von Anfang an eine öffentliche Bühne. Über den Ständeausschuß unterlagen auch die Finanzen und das Repertoire der Kontrolle der Öffentlichkeit. Eine spezielle Theaterkommission wachte mit ihrem jährlichen Bericht darüber, daß die Bühne ihrem künstlerischen Auftrag gerecht wurde und die Finanzen in Ordnung waren. Die Leitung des Theaters lag in der Hand eines Pächters, der auf eigenes Risiko wirtschaftete und im Vergleich zu den Hofbühnen eine vergleichsweise geringe Subvention erhielt. Die Organisation und innere Struktur des Adelstheaters unterschied sich also deutlich vom Hoftheater der gleichen Epoche, war stärker rationalisiert, auf ökonomische Kriterien und die Bedürfnisse des Publikums ausgerichtet. Die Anfang des 19. Jahrhunderts gegründeten bürgerlichen Theater, wie zum Beispiel das Stadttheater in Leipzig, waren ganz ähnlich organisiert.²⁵

Trägerschaft und Repertoire des Polnischen Theaters in Lemberg

Wie erwähnt wurde das polnische Theater in Lemberg von Anfang an von zwei Adelligen, zunächst Bogusławski, später Kamiński, geleitet. 1818 engagierte sich erstmals Graf Stanisław Skarbek (1780-1848) und beantragte bei den Ständen die Genehmigung zum Bau eines neuen Theaters, das den bescheidenen Bau von Bulla aus dem 18. Jahrhundert mit seinen 658 Plätzen er-

²⁴ Dessen formelle Bezeichnung war „Königlich böhmisches Landes-Interimstheater in Prag/Královské zemské české prozatímní divadlo v Praze“. Vgl. zur Geschichte des Ständetheaters den entsprechenden Eintrag in der von Jitka Ludvová herausgegebenen Enzyklopädie des deutschsprachigen Theaters in Prag, die im Erscheinen ist. Der Herausgeberin sei an dieser Stelle dafür gedankt, daß sie bereits vor dem Druck ihre umfangreichen Einträge zugänglich machte. Informationen zur Geschichte des Ständetheaters sind außerdem enthalten in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hrsg. von ALENA JAKUBCOVÁ u.a., Praha 2001.

²⁵ Vgl. zur inneren Struktur und Organisation der Stadttheater in Deutschland MICHAEL WALTER: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, S. 78-81. Vgl. zur Geschichte des Leipziger Stadttheaters außerdem FRITZ HENNINGBERG: *300 Jahre Leipziger Oper*, München 1993.

setzen sollte.²⁶ Allerdings verfolgte Skarbek, der einer der angesehensten Familien Galiziens angehörte, diese Pläne dann nicht weiter, da er vorübergehend in wirtschaftliche Turbulenzen geriet und sich um seine Güter kümmern mußte. 1821 schaltete sich der Adel als Stand in das Geschehen ein. Zwölf bekannte Adelige reichten beim Ständeausschuß eine „Petition von Staatsbürgern“ (*petycja obywateli*) ein, in der sie eine Subventionierung des polnischen Theaters forderten. Sie begründeten den Antrag mit dem „wohlthätigen Einfluß, den eine gut ausgestattete nationale Bühne auf die Literatur, die Reinheit der Sprache, Sitten, auf die Bildung der Jugend, die Verbreitung des Lichts bei den reiferen Teilen der Nation hat“.²⁷ Die Subvention wurde genehmigt, und Kamińskis finanzielles Überleben war gesichert.

Ein Jahrzehnt später engagierte sich der Adel direkt im Theater. 1830 gründete eine größere Gruppe von Adelligen die „Privatgesellschaft der Unternehmer des polnischen Theaters in Lemberg“ (*Prywatne Towarzystwo Przedsiębiorców Teatru Polskiego we Lwowie*), die das Theater ganz übernahm. Diese Initiative erinnert an jene der sechs böhmischen Adelsfamilien für das Ständetheater im Jahr 1798. Im Unterschied zu dieser erfaßte sie jedoch wesentlich breitere gesellschaftliche Kreise. Sechzig Mitglieder, unter ihnen nur einzelne Vertreter des Stadtbürgertums und der Intelligenz in Lemberg, zahlten in die Gesellschaft ein, die über ein Kapital von 3800 Gulden verfügte.²⁸ Diese Summe war, gemessen an der Zahl der Mitglieder und an den 10 000 Gulden, welche die sechs böhmischen Adelligen jeweils für die Übernahme des Ständetheaters aufgebracht hatten, jedoch gering. Schon ein Jahr später machte eine Choleraepidemie alle Anstrengungen zunichte. Das Publikum ging aus Angst vor Ansteckung nicht mehr ins Theater, während die Kosten weiter anfielen. Das Kapital der Gesellschaft war daher rasch verbraucht, und das Theater stand finanziell einmal mehr auf tönernen Füßen.

1833 betrat Graf Stanisław Skarbek zum zweiten Mal die kulturpolitische Bühne. Unter seinen Standesangehörigen besaß er ein schlechtes Image, weil er sich seinen immensen Reichtum durch Viehzucht, den Handel mit Branntweinrechten, Land- und Warenspekulationen erworben und damit gegen die sozialen Konventionen des Adels verstoßen hatte.²⁹ Doch Skarbek bekam 1835 vom Kaiser die Erlaubnis zur Errichtung und 1842 zum Betrieb eines Theaters auf 50 Jahre. Für dieses Theaterprivileg verpflichtete sich der unter-

²⁶ Vgl. dazu GOT: Das österreichische Theater (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 352; STANISŁAW PEPEŁOWSKI: *Teatr polski w Lwowie (1780-1881)* [Das polnische Theater in Lemberg (1780-1881)], Lwów 1889, S. 173-175.

²⁷ Die Petition ist im Original einzusehen in: *Centralnyj deržavnyj istoričnyj archiv Ukraïni*, m. Lviv (Zentrales staatliches historisches Archiv der Ukraine, Lemberg, kurz ZSHA), 165/5/8, Bl. 1-3.

²⁸ Vgl. LASOCKA: *Teatr lwowski* (wie Anm. 10), S. 77-79.

²⁹ Vgl. zur Person von Skarbek die biographische Skizze von Barbara Lasocka im *POLSKI SŁOWNIK BIOGRAFICZNY*, Bd. 38, S. 23-25.

nehmerische Graf zum Unterhalt einer polnischen und einer deutschen Bühne mit einem ansprechenden Repertoire.

Das neue Lemberger Theater wurde nach einem Entwurf des Architekten Pichl im Stil des Wiener Klassizismus gebaut und glich äußerlich dem Theater in Triest. Die Innenarchitektur entsprach der gesellschaftlichen Ordnung in Galizien und der sozialen Struktur des potentiellen Publikums: Im Parterre und auf den ersten drei Rängen verteilten sich 69 Logen³⁰ – die erhofften Kunden waren die wichtigsten Adelsfamilien des Landes –, während sich die weniger zahlungskräftige Intelligenz mit dem vierten Rang und der König mit einer bescheidenen Seitenloge zufrieden geben mußten. Das Parterre war für die Allgemeinheit bestimmt, wurde aber häufig von Angehörigen der Garnison belegt. In seiner Innenarchitektur war das Theater also primär auf den Adel ausgerichtet und unterschied sich damit deutlich vom Stadttheater in Leipzig oder dem Hoftheater in München, in denen frei angeordnete Sitze die Ränge dominierten.³¹ Außerdem gab es in Lemberg kein größeres Foyer, das dem Hochadel offenbar nicht fehlte, da er sein Sozialleben in den zahlreichen privaten Residenzen pflegen konnte.

Auch organisatorisch war das Skarbek-Theater ein Adelstheater, in dem der Stifter bis zu seinem Tod im Jahr 1848 die Funktion des Direktors des Polnischen Ensembles übernahm.³² Skarbek setzte im Sinne der Petition von 1821 auf ein Bildungsrepertoire, war allerdings auch gezwungen, Schwänke und Possen aufzuführen, um das überdimensionierte Haus zu füllen. Wie Jerzy Got herausgearbeitet hat, bestand das deutsche Repertoire ohnehin fast nur aus Unterhaltungsstücken.³³ Ähnlich wie beim bürgerlich getragenen Theater in Leipzig bestand also eine erhebliche Diskrepanz zwischen der aufklärerischen Absicht des Theaters und seinem tatsächlichen Programm, das mit Rücksicht auf die Kasse an die Wünsche des Publikums angepaßt

³⁰ Über die genaue Zahl der Logen gibt es unterschiedliche Angaben. GOT: Das österreichische Theater (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 353, behauptet wie Barbara Lasocka, es seien 58 Logen gewesen. Ein zeitgenössischer Holzschnitt (Tafel 21 in Gots zweitem Band) läßt jedoch, die Parterrelogen mitgezählt, 69 Logen erkennen. Lytiński, der die einzige Monographie über die Architektur des Skarbek-Theaters verfaßt hat, geht hingegen von 62 Logen auf den drei Rängen und 14 Parterrelogen aus, vgl. MICHAŁ LITYŃSKI: *Gmach skarbkowski na tle architektury lwowskiej w pierwszej połowie XIX wieku* [Das Skarbeksche Gebäude vor dem Hintergrund der Lemberger Architektur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts], Lwów 1921, S. 55.

³¹ Vgl. zur Architektur LITYŃSKI (wie Anm. 30), und BARBARA KRÓL-KACZOROWSKA: *O budynku teatru Skarbkowskiego* [Über das Gebäude des Skarbek-Theaters], in: *Teatr Polski* (wie Anm. 12), S. 16-25.

³² Vgl. BARBARA LASOCKA: *Teatr Stanisława hrabiego Skarbka 1842-1848* [Das Theater von Stanisław Graf Skarbek 1842-1848], in: *Pamiętnik Teatralny* 17 (1968), H. 2, S. 145-178.

³³ Vgl. zum polnischen Repertoire LASOCKA: *Teatr Stanisława* (wie Anm. 32), S. 165-175. Die Autorin bewertet das Repertoire von Skarbek wesentlich wohlwollender als die zeitgenössische Kritik. Vgl. zum deutschen Repertoire der verschiedenen Pächter unter Skarbek GOT: *Das österreichische Theater* (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 356-466.

werden mußte. Zu bedenken ist dabei stets, daß das Theater bis zum Aufkommen des Kinos eine viel umfassendere Funktion hatte als heute und die Gesellschaft nur dort in einem repräsentativen Rahmen Ablenkung vom Alltag finden konnte. Die Zusammensetzung des Publikums läßt sich nicht mehr genau nachweisen, aber Skarbek baute in hohem Maße auf adelige Besucher, die, wie erwähnt, besonders während des Karnevals und den „Kontrakty“ in die Landeshauptstadt strömten und den dort ansässigen Adel ergänzten. Umgekehrt war es dann zum Beispiel nach dem Bauernaufstand von 1846, als sich die Gutsbesitzer nicht mehr von ihren Höfen trauten und das Theater in Lemberg weitgehend leer blieb.

Der bestimmende Einfluß des hohen Adels auf das Theater blieb auch nach dem Tod Skarbeks gewahrt. Bereits 1843 hatte er das Statut für eine Skarbek-Stiftung hinterlassen, die er dem Mann seiner Nichte, Fürst Karol Jabłonowski, anvertraute. Dieser stand ähnlich wie Skarbek den Habsburgern loyal gegenüber. Der Adel konnte außerdem über die Subvention der Stände, später des Landtags seinen Einfluß geltend machen. Nach dem Scheitern der Revolution usurpierte die österreichische Bürokratie zehn Jahre lang die Macht über das Theater und die Skarbek-Stiftung und reduzierte die Anzahl der polnischen Vorstellungen. Doch diese Germanisierungspolitik mittels des Theaters war nach dem Oktoberdiplom von 1860 und der daraus folgenden Liberalisierung Österreichs nicht mehr haltbar. Das polnische Theater gewann seine Gleichberechtigung zurück und bekam eine neue Leitung. 1864 wurde Adam Miłaszewski (1827-1893) auf diesen Posten berufen. Er hatte einige Jahre zuvor das Adelstheater in Żytomierz geleitet, das nach dem Januaraufstand jedoch geschlossen worden war.³⁴

Die Direktion von Miłaszewski wurde in Lemberg zum Synonym für ein unterhaltungsorientiertes Adelstheater. Er reduzierte den Anteil klassischer Dramen und ernster Stücke, setzte auf italienische Opern, Operetten, Schwänke und Lustspiele. 1865 wurde er vor allem wegen des steigenden Anteils der Operetten im Spielplan in einem Zeitungsartikel scharf angegriffen:

„Also zuerst kurze Röcke, dann noch kürzere, dann ganz ohne sie. Also wieder ein Männeranzug, ein Trikot, mindestens ein Cancan. Die Beschädigung des Geschmacks erfolgt mit einer fatalen Geschwindigkeit und Konsequenz, rascher und sicherer als die ästhetische Entwicklung.“³⁵

Obwohl die Kritik immer mehr zunahm, konnte sich Miłaszewski bei der Ausschreibung des Theaters von 1869 halten, weil er die Unterstützung Jabłonowskis und des hohen Adels besaß. 1871 übernahm er auch noch die Leitung des deutschen Ensembles. Damit hatte er sich jedoch übernommen, denn als Sachwalter der deutschen Kultur wurde er nun zusätzlich angreifbar.

Die Kritik am Adelstheater in den sechziger Jahren fiel mit dem Kampf gegen das deutsche Theater in Lemberg zusammen. Es spielte mit dem polni-

³⁴ Vgl. dazu KOMOROWSKI (wie Anm. 20), S. 79-113.

³⁵ Dziennik Literacki, Nr. 22 vom 29.5.1865, S. 350-351, „Teatr“.

schen Ensemble gemeinsam im Skarbek-Theater, lebte aber mangels eines ausreichenden Publikums überwiegend von Gesellschaftsveranstaltungen, Mieteinnahmen, Subventionen, Pachtzahlungen des polnischen Ensembles und vor allem den Zuschüssen der Skarbek-Stiftung. Der Stifter hatte in seinem Testament festgelegt, daß die Überschüsse aus dem Theater für den Bau eines 1000 Plätze großen Altersheimes und Waisenhauses in Drohowyże verwendet werden sollten. Wegen der hohen Verluste des Deutschen Theaters war es dann aber umgekehrt: Die Stiftung mußte das Theater alimentieren, 1850 mit 10 000 Gulden im Jahr, 1864 bereits mit 17 000 Gulden.³⁶ Aufgrund dieser Zahlungen, die dem „Theaterprivileg“ Skarbeks Hohn sprachen, konnte das Waisenhaus nicht gebaut werden. Es gab also nicht nur nationale, sondern auch triftige soziale Argumente gegen das deutsche Theater.

Dem Kampf gegen das deutsche Theater verschrieb sich die 1869 gegründete „Gesellschaft der Freunde des Nationaltheaters“. Sie orientierte sich an der Schillerschen Programmatik des Theaters als Bildungsinstitution und forderte daher ein ernstes Repertoire und eine Zurückdrängung der Operette.³⁷ In der Gesellschaft wirkten zunächst noch einige Vertreter der Familien mit, die sich bereits in der Aktiengesellschaft von 1830 engagiert hatten, darunter der Vorsitzende Alexander Graf Fredro (jun.). Von Sitzung zu Sitzung setzten sich jedoch Angehörige der Intelligenz und des Lemberger Stadtbürgertums immer stärker durch. Zur führenden Figur der Gesellschaft avancierte bald der Verleger der *Gazeta Narodowa*, Jan Dobrzański (1820-1886). Er verfolgte weitergehende Ziele als nur die Schließung des Deutschen Theaters. Der ehemalige Revolutionär von 1848 wollte mit der Gesellschaft, die er bald in eine Aktiengesellschaft mit Anteilseignern umwandelte, die kulturelle und politische Dominanz des konservativen Hochadels und Miłaszewski als Direktor bekämpfen. 1872 konnte er sich in allen drei Belangen durchsetzen: Das Deutsche Theater wurde geschlossen, Miłaszewski mußte zurücktreten, Jabłonowski, der ihn bis zuletzt gestützt hatte, war politisch schwer angeschlagen, und die „Aktiengesellschaft der Freunde des Nationaltheaters“ wurde zur Betreiberin des Theaters.

Ein Jahr später stellte sich aber heraus, daß Dobrzański einen Pyrrhussieg errungen hatte. Die Aktiengesellschaft war darauf ausgelegt, daß 250 Aktionäre je 200 Gulden einzahlen und damit ein Kapital von 50 000 Gulden aufbringen sollten. Der relativ geringe Preis und die breite Streuung der Anteile entsprachen einer demokratischen Vision des Theaters. Dazu hieß es in einer Erklärung der Aktiengesellschaft:

„Zum ersten Mal hört das Lemberger Theater auf, die Spekulation einer Person oder einer Gesellschaft zu sein, und wird gewissermaßen zu einem Eigentum der Allgemeinheit, beziehungsweise aller Theaterbesucher. Die Aktien zu kleinen An-

³⁶ Vgl. MARSZALEK: *Lwowskie przedsiębiorstwa* (wie Anm. 3), S. 30. Noch höher werden die Verluste eingeschätzt von GOT: *Das österreichische Theater* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 732.

³⁷ *Gazeta Narodowa*, Nr. 142 vom 10.6.1869, S. 3, Kronika.

teilen erleichtern es allen Klassen, am Gemeineigentum der hiesigen Szene teilzuhaben.“

Die Gesellschaft forderte darüber hinaus eine stärkere Berücksichtigung polnischer Autoren im Repertoire und wollte verhindern, „daß die Bühne zu einem Harem wird oder eine Bühne für Offenbachiaden und andere moralisch verurteilbare Stücke“.³⁸

In dieser Schlüsselperiode Anfang 1872 läßt sich also genau die unterschiedliche Programmatik des von den Habsburgern bestätigten Adels und der Intelligenz unterscheiden. Der Adel war zwar für die Förderung der polnischen Kultur, bevorzugte aber ein vergleichsweise internationales Repertoire mit einem hohen Anteil von italienischen Opern und von Operetten. Der Unterhaltungsanspruch stand im Vordergrund, konnte aber ideell nicht begründet werden. Das entscheidende Merkmal des Adelstheaters war schon unter Skarbek die Absenz einer Leitidee. Die Intelligenz hingegen verfügte analog zum deutschen Bildungsbürgertum über eine entwickelte Programmatik des Theaters, trat für ein ernstes Repertoire mit als solchen definierten „Klassikern“, eine Zurückdrängung der Operette und eine eindeutige Bevorzugung von einheimischen Autoren ein. Nicht alle maßgeblichen kulturellen Akteure in Galizien entsprachen diesem schichtspezifischen Schema, aber doch war es derart geläufig, daß der Schriftsteller Józef Ignacy Kraszewski daraus den Stoff für ein kurzes Theaterstück gewann, in dem er die Bühnenprogrammatik der Intelligenz jener des Adels gegenüberstellte. In Lemberg wurde die Spielzeit von 1881 mit diesem Stück eröffnet. Es gab also das Adelstheater nicht nur im Sinne der Trägerschaft und des Repertoires, sondern auch als Gegenstand von gesellschaftlichen Diskursen.

Wer war dieser Dobrzański, der sich zum faktischen Leiter des Lemberger Theaters aufgeschwungen hatte? Die Familie stammte aus dem Adelsdorf Dobra am linken Ufer des San, das sich kollektiv gegen den Entzug der Adelsrechte der *Szlachta zagrodowa*, des landarmen oder landlosen Kleinadels, zur Wehr gesetzt hatte.³⁹ Obwohl Dobrzański vom Arbeitgeber seines Vaters, einem reichen Gutsbesitzer, maßgeblich gefördert und auf das Gymnasium geschickt wurde, war er politisch ein Demokrat, ein unerbittlicher Kritiker der Aristokraten und gehörte zu den führenden Aktivisten der Revolution. Zwar brach er sein Studium ab, machte dann aber eine steile Karriere als Journalist und Verleger der *Gazeta Narodowa*, lange Zeit die auflagenstärkste Zeitung im Land.⁴⁰ Aufgrund dieser unternehmerischen Tätigkeit

³⁸ *Gazeta Narodowa*, Nr. 73 vom 15.3.1872, S. 2, Kronika.

³⁹ Genaue Angaben zur Sozialstruktur des Dorfes Dobra sind ŚLUSAREK (wie Anm. 22), S. 86 f., 99-101 und 161, zu entnehmen. Dem Autor dieses Buches danke ich für seine Einführung in die Problematik anlässlich eines von der Alexander von Humboldt-Stiftung finanzierten Forschungsaufenthaltes in Galizien im Jahr 2001. Auch der Stiftung sei an dieser Stelle für ihre Förderung gedankt.

⁴⁰ Vgl. zur Biographie von Dobrzański KRYSTYNA POKLEWSKA: Jan Dobrzański (1820-1886). Szkic biograficzny [Jan Dobrzański (1820-1886). Biographische Skizze], in:

könnte man ihn auch dem polnischen Wirtschaftsbürgertum zuordnen, das aber als soziale Schicht in Lemberg kaum von Bedeutung war und kein öffentlich wirksames Eigenbewußtsein entwickelte. Im Gegensatz zu anderen Revolutionären blieb Dobrzański nach 1848 seiner demokratischen Einstellung treu. Er spickte seine Zeitung mit anti-aristokratischen Anspielungen und hielt auch habituell Distanz zum Adel. Im Briefverkehr verzichtete der Verleger auf die Verwendung des Familienwappens, und er versuchte auch nicht, das Adelsprädikat durch die österreichische Bürokratie bestätigen zu lassen. Außerdem blieb er bei seiner griechisch-katholischen Konfession. Sein großer Konkurrent Miłaszewski spielte darauf immer wieder an, indem er den Verleger im Schriftverkehr mit Dritten ruthenisiert „Dobrianski“ nannte. Wegen seiner ruthenischen und kleinadeligen Abkunft empfanden die bekannten adeligen Familien Dobrzański als einen Parvenü, der politisch so gefährlich war, daß man ihm Steine in den Weg legen mußte.

Bereits bei der Übernahme des Theaters gab es die ersten Schwierigkeiten. Die Aktiengesellschaft verkaufte zu wenig Anteile und konnte sich deshalb nicht wie geplant registrieren lassen. Betreiberin des Theaters war daher nicht die Gesellschaft selbst, sondern ein so genanntes „Gründerkomitee“.⁴¹ Dobrzańskis Kalkül war dabei, daß er als Leiter des Theaters leichter Anteilseigner werben könne. Außerdem hoffte er darauf, einen Gewinn durch den Kartenerlös zu erwirtschaften. Der hohe Adel machte ihm aber einen Strich durch beide Rechnungen. Die teuren Sitze im Theater blieben leer, und die Aktiengesellschaft kam mangels adeliger Interessenten nicht auf die Füße. Im Sommer 1872 verschärfte Dobrzański die Auseinandersetzung mit seinen Gegenspielern, indem er aus Krakau die führenden Schauspieler abwarb. Dort leitete Stanisław Koźmian das Theater, der zugleich ein einflußreicher konservativer Politiker war. Damit hatte Dobrzański seine Kräfte überschätzt. Das Lemberger Theater erwirtschaftete wegen der geringen Präsenz des Adels weiterhin Verluste, das zusätzliche Personal aus Krakau verursachte Mehrkosten, und der Landtag verknüpfte die Auszahlung der eigentlich zugesagten Subvention an die Bedingung, daß Aktien der Gesellschaft im Gesamtwert von 20 000 Gulden gezeichnet werden mußten.⁴² Die bisherigen Anteilseigner fürchteten angesichts der dauernden Verluste des Theaters um ihre Einlagen, und an die Werbung neuer Teilhaber war nicht zu denken. Da sich kein Ausweg aus diesem Dilemma abzeichnete und der heißblütige und oft polemische Dobrzański auch unter seinen Mitstreitern Gegner hatte, entmachteten sie ihn Anfang 1873 in einem putschartigen Szenario. Der Ver-

Prace polonistyczne 18 (1962), S. 141-160; CZESŁAW LECHICKI: Najpopularniejszy dziennikarz galicyjski XIX wieku (szkic biograficzny o Janie Dobrzańskim) [Der populärste galizische Journalist des 19. Jahrhunderts (biographische Skizze über Jan Dobrzański)], in: Małopolskie Studia Historyczne 4 (1961), H. 1, S. 3-11.

⁴¹ Vgl. MARSZALEK: Lwowskie przedsiębiorstwa (wie Anm. 3), S. 49.

⁴² Vgl. den entsprechenden Beschluß des Landesausschusses in ZSHA 165/5/14, Bl. 20.

leger gab daraufhin seine Aktienanteile erbost zurück, und der Versuch, das Theater auf ein breites soziales Fundament zu stellen, war beendet.

Ein Vergleich mit Böhmen und der dortigen Initiative zum Bau eines Nationaltheaters zeigt, daß Dobrzański vor allem am Konflikt mit dem Adel scheiterte. Sein Pendant in der böhmischen Theatergeschichte, František Ladislav Rieger, war politisch gemäßigter und konnte den landespatriotischen Adel für das Projekt eines Tschechischen Nationaltheaters, das von einem ähnlich strukturierten Trägerverein wie der Lemberger Aktiengesellschaft geführt wurde, gewinnen. In Galizien zeigte sich dagegen, daß ohne den Adel kein Theater gegründet oder unterhalten werden konnte. Ein Unterschied zu Böhmen war auch, daß die Juden in Prag nicht von vornherein ausgeschlossen wurden, während sie der notorische Antisemit Dobrzański in seiner Zeitung ständig beschimpfen ließ.⁴³

Die scharfe Frontstellung zwischen Dobrzański und dem konservativen und vermögenden Hochadel erklärt sich mit einem Blick auf die sozialen Milieus in Galizien. Obwohl die Lemberger Intelligenz zum Teil selbst adeliger Herkunft war⁴⁴, hatte sie keinen Zugang zu den gesellschaftlichen Sphären, in denen die bekannten Adelsfamilien des Landes verkehrten. Die politischen Konflikte beruhten also auch auf sozialen Barrieren, die mangels eines großen Foyers nicht einmal im Theater zu überwinden waren.

Es würde zu weit führen, detailliert auf die Wirren um das Polnische Theater nach der Entmachtung Dobrzańskis einzugehen, die Agnieszka Marszałek in ihrer ausgezeichneten Monographie behandelt hat.⁴⁵ 1873/74 standen ein knappes Jahr zwei Grafen an der Spitze des Polnischen Theaters – die Verhältnisse waren in den Augen der Aristokratie also wieder in Ordnung. Allerdings scheiterten beide künstlerisch und vor allem finanziell. Daher übernahmen führende Kräfte des Ensembles die Leitung des Hauses und führten es in Selbstverwaltung, gingen aber mangels Kapital und unternehme-

⁴³ Vgl. als besonders klares Beispiel für den damaligen Antisemitismus *Gazeta Narodowa*, Nr. 253 vom 25.10.1873, S. 2, „Żydzi“. Der Antisemitismus in der Zeitung blieb auch nach dem Tod von Dobrzański ungebrochen. Vgl. als Beleg hierzu einen Bericht über die Rolle der Juden im Theater in: *Gazeta Narodowa*, Nr. 144 vom 16.6.1892, „Nasze Miasto“.

⁴⁴ Die soziale Herkunft besagt allerdings nur bedingt etwas über die Werthaltung der Intelligenz. Dazu gibt es in Polen eine ältere These über die adelige und eine jüngere über die stadtbürgerliche Prägung der Intelligenz. Vgl. JÓZEF CHAŁASIŃSKI: *Spółeczna genealogia inteligencji polskiej* [Die gesellschaftliche Genealogie der polnischen Intelligenz], Łódź 1946, bzw. RYSZARD CZEPUŁIS-RASTENIS: *Wzór osobowy inteligenta polskiego w świetle wspomnień pośmiertnych (1863-1872)* [Das Persönlichkeitsbild des polnischen Intelligenzlers im Lichte von Lebenserinnerungen], in: *Inteligencja polska pod zaborami. Studia* [Die polnische Intelligenz während der Teilung], Bd. 1, hrsg. von DEMS., Warszawa 1978, S. 159-178. Für diese Literaturhinweise und andere fruchtbare Ratschläge danke ich Maciej Janowski von der Polnischen Akademie der Wissenschaften.

⁴⁵ Vgl. MARSZAŁEK: *Lwowskie Przedsiębiorstwa* (wie Anm. 3), S. 39-122.

rischer Fähigkeiten im Frühjahr 1875 bankrott. Als sich die Skarbek-Stiftung um einen neuen Betreiber des Theaters bemühte, hatten sich die möglichen adeligen Kandidaten bereits die Finger verbrannt. Die führenden Köpfe des Ensembles waren zu kapitalschwach oder hatten gerade erst einen Offenbarungseid leisten müssen, so daß die Wahl nolens volens noch einmal auf Jan Dobrzański fiel.⁴⁶

Zusammen mit seinem Sohn Stanisław, einem bekannten Schauspieler und Theaterautor, der die künstlerische Leitung innehatte, führte dieser das Theater außerordentlich erfolgreich bis zum Herbst 1880. Der Chor, das Orchester und das Ensemble wurden so weit ergänzt, daß die Bühne zur Inszenierung großer Opern wie „Aida“ und „Lohengrin“ in der Lage war⁴⁷, der ersten Aufführung einer kompletten Wagner-Oper auf einer polnischen Bühne überhaupt⁴⁸. Ein Höhepunkt für die polnische Oper war die Premiere von „*Straszny Dwór*“ („Geisterschloß“ oder auch „Gespenserschloß“) Anfang 1877, neben „*Halka*“ die wichtigste polnische Nationaloper, die in Lemberg ohne die in Warschau oktroyierten Kürzungen aufgeführt werden konnte.⁴⁹ Außerdem wurden einheimische Talente wie der Moniuszko-Schüler und Kapellmeister Henryk Jarecki (1846-1918) durch erste Premieren eigener Werke maßgeblich gefördert.⁵⁰ Bei den importierten Opern lag der Schwerpunkt eindeutig auf Italien. Häufig gastierten in Lemberg italienische Sänger, die dort einen Teil der *Stagione* (also der Opernsaison) absolvierten oder für längere Zeit engagiert wurden. Trotz des hohen Anteils ausländischer Sänger gelang es, ein Ensemble zusammenzustellen, in dem alle Solisten polnisch singen konnten. Damit schuf Dobrzański eine wichtige Voraussetzung für den Aufschwung des polnischen Musiktheaters. Die Opern drängten die Operetten aus dem Repertoire zurück, das im Sprechtheater insgesamt wesentlich mehr klassische und ernste Stücke aufwies als unter Miłaszewski.

Die Erfolge der beiden Dobrzańskis wurden jedoch ausgerechnet an dem Abend zunichte gemacht, als der Kaiser das Theater besuchte. Der junge Dobrzański bekam während der Vorstellung im September 1880 einen Herzanfall und starb noch in derselben Nacht. Außerdem hatte dem Kaiser offen-

⁴⁶ Sogar der Direktor der Skarbek-Stiftung stimmte dieser Berufung nun zu, vgl. ZSHA 146/4/3811, Bl. 43 f.

⁴⁷ Die Geschichte des Opernrepertoires in Lemberg ab 1872 wird behandelt in: ANNA WYPYCH-GAWROŃSKA: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918* [Das Lemberger Opern- und Operettentheater 1872-1918], Kraków 1999.

⁴⁸ Vgl. dazu AGNIESZKA MARSZAŁEK: O pierwszej operze Wagnera na polskiej scenie („Lohengrin“ we Lwowie, 21 IV 1877) [Über die erste Wagner-Oper auf einer polnischen Bühne („Lohengrin“ in Lemberg, 21.4.1877)], in: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, hrsg. von JAN BŁOŃSKI u.a., Wrocław 1992, S. 137-146.

⁴⁹ Vgl. zur Aufführung von „Geisterschloß“ die Rezensionen in *Dziennik Polski*, Nr. 15 vom 20.1.1877, S. 2, „Kronika teatralna“, und Nr. 16 vom 21.1.1877, S. 1, „Kronika“.

⁵⁰ Vgl. zum Werk des heute fast völlig in Vergessenheit geratenen Komponisten ELŻBIETA WĄSOWSKA: *Twórczość operowa Henryka Jareckiego* [Das Opernwerk von Henryk Jarecki], in: *Muzyka* 34 (1990), 4, S. 3-29.

bar der emanzipative und nationale Inhalt des Programms mißfallen. Österreichisch war an dem Abend eigentlich nur die Hymne zu Beginn. Auf das Kaiserlied folgten Szenen aus dem „Geisterschloß“ und einige nationale Tänze, worauf ein vierstrophiges Lied gesungen wurde, in dem die Polen dem Kaiser ihre Treue versicherten, wenn er ihnen nur die Hand reiche. Den Subtext unter diesem Konditionalis konnte der Kaiser nicht überhören. Als dann der Huzulenkreis (*Koło huzulskie*) erneut mit nationalen Tänzen aufwartete, war es Franz Joseph, der ohnehin nicht gern ins Theater ging, offenbar zuviel des polnischen Patriotismus. Er verließ bereits nach einer guten Stunde das Theater und zog sich zurück.⁵¹ Die alten Gegner von Dobrzański nahmen diesen Zwischenfall zum Anlaß, um ihn scharf zu attackieren. Miłaszewski erschien in der Stadt und antichambrierte bei den wichtigsten Familien des Landes, weil er eine Chance witterte, das Theater wieder übernehmen zu können.⁵² Dobrzański, vom Tod seines Sohnes gebrochen und in der Leitung künstlerisch geschwächt, verzichtete auf eine erneute Bewerbung bei der fälligen Ausschreibung des Theaters. Vermutlich wäre er dabei seinem alten Widersacher ohnehin unterlegen.

Mit Miłaszewski kehrte das Adelstheater nach Lemberg zurück, was dem politischen und kulturellen Führungsanspruch des galizischen Hochadels entsprach.⁵³ Allerdings waren die Unterschiede zum Repertoire Dobrzańskis weniger deutlich als beim Wechsel von 1872. Zu Beginn seiner zweiten Kanzel setzte Miłaszewski ebenfalls auf einheimische Werke und Autoren, „Klassiker“ und Tragödien waren zunächst weit häufiger vertreten als am Ende seiner ersten Direktion. Außerdem zeigte bereits die Eröffnungsvorstellung für die neue Direktion im Frühjahr 1881, daß Miłaszewski inzwischen distanzierter zum Adel stand. Der erneut installierte Direktor ließ am ersten Abend unter seiner Leitung ein kurzes Werk von Kraszewski aufführen, das die unvereinbaren Ansprüche verschiedener Schichten auf das Theater aufs Korn nahm. Die Intelligenz vertrat in dem Stück ein eitler, ständig vom Fortschritt faselnder und ultra-patriotischer Kritiker, und der Adel wurde in der Person eines gelangweilten und vergnügungssüchtigen Barons parodiert.⁵⁴ Damit deutete Miłaszewski eine Äquidistanz zu den konkurrierenden Trägerschich-

⁵¹ Über die Festaufführung berichtet ausführlich STANISŁAW PEŁOWSKI: *Teatr polski* (wie Anm. 26), S. 407-409. Ob der Kaiser tatsächlich so sehr über die Aufführung verstimmt war, wie es Miłaszewski und einige Hochadelige behaupteten, läßt sich im Nachhinein nicht mehr klären. Für den Hinweis auf die allgemeine Theaterskepsis des Kaisers danke ich Daniel Unowsky von der University of Memphis.

⁵² Vgl. MARSZAŁEK: *Lwowskie przedsiębiorstwa* (wie Anm. 3), S. 157.

⁵³ Vgl. das Buch „*Głos szlachcica Polskiego (J.I. Kraszewski a zakon szlachecki)*“ [Die Stimme eines polnischen Adligen. (J.I. Kraszewski und Zakon Szlachecki)], Lwów 1880, in dem der anonyme Verfasser mit mehreren adelskritischen Romanen und Stücken von Józef Ignacy Kraszewski abrechnete.

⁵⁴ Einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Stücks bringt STANISŁAW PEŁOWSKI: *Teatr Polski we Lwowie (1881-1890)* [Das polnische Theater in Lemberg (1881-1890)], Lwów 1891, S. 5-16.

ten des Theaters an, zwischen denen er vermitteln wollte. Schon im Herbst 1881 geriet er jedoch wieder auf seine alten Bahnen. Die Zahl der Operetten und Schwänke im Spielplan nahm zu, während die Oper, insbesondere die polnische, völlig vernachlässigt wurde. Einige adelige Familien hatten zwar Abonnements erworben, aber Miłaszewski befand sich ständig in der finanziellen Klemme. Im Herbst 1882 begann eine Unterschriftensammlung gegen seine Direktion, die sich vor allem gegen den unterhaltenden Charakter des Repertoires richtete und der sich 665 Unterzeichner auf 21 Bögen Papier anschlossen.⁵⁵ Diese „Petition von Bürgern der Stadt Lemberg“, wie sie der Landtag bezeichnete, ohne daß dies auf den Bögen selbst vermerkt war, erreichte ihren Zweck. Zermürbt durch die Verluste des Theaters, die zu Lasten seines Privatvermögens gingen, und die harsche Kritik des Theaterkomitees des Landesausschusses, erklärte Miłaszewski zum März 1883 seinen Rücktritt. Das Adelstheater in Lemberg war künstlerisch und finanziell endgültig am Ende.

Allerdings muß man sich fragen, inwieweit das unterhaltungsorientierte Adelstheater der nachrevolutionären Zeit in den achtziger Jahren überhaupt noch existierte – außer in den von Kraszewski in Bühnenform gegossenen Stereotypen. Wie die Protokolle des Theaterkomitees des Landtags zeigen, das die zweckgemäße Verwendung der Subventionen überwachte, trugen auch Angehörige des Adels die aufklärerische Vision des Theaters als Bildungsinstitution und kehrten damit zu ihrer eigenen Tradition aus der Zeit des Vormärz zurück. Außerdem stand das Lemberger Theater immer stärker unter Kontrolle einer kritischen Öffentlichkeit und der Medien. Ein einzelner gesellschaftlicher Stand wie der Adel konnte es also nicht mehr allein beherrschen. Auch das Publikum hatte sich verändert, denn nun leistete sich die rasch anwachsende Intelligenz häufiger Theaterabende, während der Adel in der Stadt rein zahlenmäßig stagnierte. Die reichsten Familien, die einst das Theater stark geprägt hatten, hielten sich inzwischen häufig in Wien auf, wo sie kleine Paläste unterhielten und wesentlich mondänere Spielstätten besuchen konnten.

Der Landesausschuß war daher 1883 froh, als sich der alternde Jan Dobrzański noch einmal für die Funktion als Direktor zur Verfügung stellte. Für das Sprechtheater gilt die zweite Direktion des Verlegers allgemein als schwächer als die erste. Im Musiktheater hingegen begann eine weitere Glanzzeit mit spektakulären Uraufführungen. Im Februar 1885 erschien mit „Konrad Wallenrod“ von Władysław Żeleński (1837-1921) die erste neue Nationaloper seit Moniuszkos „Geisterschloß“.⁵⁶ Das Libretto, das nach einer

⁵⁵ Die Bögen mit den Namen der Unterzeichner sind einzusehen in: ZSHA 165/5/21, Bl. 34-54.

⁵⁶ Vgl. zur Entwicklung der polnischen Nationaloper mit einem Schwerpunkt auf dem 19. Jahrhundert MAŁGORZATA KOMOROWSKA: Polska Opera Narodowa [Die polnische Nationaloper], in: Opera Polska w XX wieku, hrsg. von MACIEJ JABŁONSKI u.a., Poznań 1999, S. 9-24; vgl. speziell zum Werk Moniuszkos RYSZARD DANIEL GOLIANEK:

Vorlage von Mickiewicz verfaßt war, thematisierte das heldenmütige Opfer eines litauischen Adligen im Kampf gegen den Ritterorden und orientierte sich in der Handlung und kompositorisch an der französischen *Grand Opéra*.⁵⁷ Die Rezensenten machten sich Hoffnungen, daß mit Żeleński, der einem vermögenden Adelsgeschlecht bei Krakau entstammte, endlich ein legitimer Erbe Moniuszkos vorhanden sei.⁵⁸ 1886 folgte die erste große Oper des Kapellmeisters Henryk Jarecki, „*Jadwiga*“. Allein die Ausstattung für dieses Werk verschlang über 10 000 Gulden, also die Hälfte der jährlichen Opernsubvention des Landtags. Trotz der selbstlosen Investitionen von Dobrzański, der inzwischen Anteile an seinem Verlag verkaufte, um das Theater zu unterstützen, waren große Mängel nicht zu übersehen. So verfügte das Orchester über keine Tuba und keine Harfe, die der junge Paderewski bei der Premiere von „*Konrad Wallenrod*“ mit einem aufgeschlagenen Flügel imitierte. Auch die Chöre waren zu schwach besetzt. Doch trotz aller Mängel hatte das Lemberger Theater demonstriert, daß es nicht den Anschluß an das Tschechische Nationaltheater in Prag und die Königliche Oper in Budapest verlieren wollte, die wenige Jahre zuvor eröffnet worden waren.

Mit dem Tod von Dobrzański im Frühjahr 1886 waren aber erneut alle Hoffnungen dahin. Das mühsam aufgebaute Solistenensemble zerfiel. Der Tenor Władysław Florjański und die Sopranistin Tereza Arkłowa gingen an das Tschechische Nationaltheater in Prag, lernten rasch tschechisch und verstärkten das einheimische Ensemble. Florjański machte eine glänzende Karriere als Heldentenor und gehörte zu den Solisten, denen das Nationaltheater seinen großen Erfolg auf der Musik- und Theaterausstellung in Wien von 1892 verdankte. Tereza Arkłowa ging von Prag aus an die Budapester Oper und wurde dort zu einer gefeierten Primadonna.

In Lemberg setzte ein zehn Jahre andauernder Verfall ein, in dem das Theater und insbesondere die Oper immer mehr heruntergewirtschaftet wurden. Nachfolger von Dobrzański waren verschiedene Angehörige der Intelligenz. Sie trieben bis 1896, getrieben vom Theaterkomitee des Landesausschusses, den Bildungsanspruch der Bühne immer mehr auf die Spitze. Anfang 1894 wurde sogar die Operette abgeschafft, um dem polnischen Sprech-

Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej [Das Opernwerk von Stanisław Moniuszko und die Idee der Nationaloper], in: *Opera Polska w XVIII i XIX wieku*, hrsg. von MACIEJ JABŁONSKI u.a., Poznań 2000, S. 119-128. Mit einer vergleichenden Perspektive wird die Thematik außerdem behandelt in: CARL DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 2. Aufl. Laaber 1989, S. 180-187; PHILIPP THER: *Geschichte und Nation im Musiktheater Deutschlands und Ostmitteleuropas*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 50 (2002), 2, S. 119-140.

⁵⁷ Vgl. zum Genre der *Grand Opéra* SIEGHART DÖHRING, SABINE HENZE-DÖHRING: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997, S. 113-163.

⁵⁸ Vgl. *Gazeta Narodowa*, Nr. 48 vom 28.2.1885, „*Konrad Wallenrod*“. Bereits in der Woche vor der ausführlichen Rezension war jeden Tag ein Artikel über die Oper erschienen.

theater mehr Entfaltungsmöglichkeiten zu verschaffen.⁵⁹ Das Theater der Intelligenz endete jedoch bei jedem Pächter nach nur wenigen Jahren im teilweisen oder völligen Bankrott, die Gehälter konnten oft erst verspätet ausbezahlt werden, so daß im Ensemble ständige Unruhe herrschte und die besten Kräfte abwanderten. Die alte polnische Hauptstadt Krakau, wo der Adel das kulturelle Geschehen weiterhin fest im Griff hatte und damit für institutionelle Stabilität sorgte, konnte in dieser Schwächeperiode eine führende Stellung im Sprechtheater aufbauen.

Die Dauerkrise des Lemberger Theaters, die 1892 durch das schlechte Abschneiden auf der internationalen Theater- und Musikausstellung in Wien auch von außen auf peinliche Weise bestätigt wurde, führte schließlich zum Engagement eines neuen Akteurs: der Stadt. 1892 lief das auf 50 Jahre begrenzte Theaterprivileg der Skarbek-Stiftung aus, die nur zu gerne auf diesen Klotz am Bein verzichtete. Es war also die Frage, wer das Theater in Zukunft tragen sollte, der Landtag oder die Stadt. Das Land zierte sich wegen der ständigen Verluste und Bankrotte, die Bühne als „Polnisches Nationaltheater“ unter seine Verwaltung zu stellen. Nach langen Verhandlungen mit dem Landtag erklärte sich der Stadtrat schließlich 1891 bereit, ein neues Theater als Stadttheater zu führen, wenn der Landtag mindestens 400 000 Gulden für die Baukosten bereitstellte und weiterhin seine jährliche Subvention von 24 000 Gulden zusicherte.⁶⁰ Eine wichtige Rolle spielte dabei ein hauptstädtisches Bewußtsein und die Konkurrenz mit Krakau, wo 1893 das prächtige neue Stadttheater eröffnet wurde.⁶¹ 1894 einigte man sich in Lemberg auf den Bauplatz für das Theater, 1896 gewann Zygmunt Gorgolewski den Architektenwettbewerb, und die Bauarbeiten konnten endlich beginnen.⁶²

Im selben Jahr übernahm ein Kleinbürger das Lemberger Theater, der ehemalige Eisenbahnangestellte Ludwik Heller (1865-1926), der mit einer bekannten Opernsängerin verheiratet war. Heller war der erste Direktor seit Dobrzański, der etwas von der wirtschaftlichen Führung eines Theaters verstand. Er investierte in neue Musikinstrumente, vergrößerte die Chöre und das Orchester, so daß große Opern ohne die Mithilfe von Militärkapellen und in

⁵⁹ Vgl. eine Erklärung des Direktors Mieczysław Schmitt an den Landesausschuß vom 6.1.1894 in ZSHA, 165/5/617, Bl. 2.

⁶⁰ Vgl. zum entsprechenden Beschluß des Stadtrates Dziennik Polski, Nr. 100 vom 11.4.1891, S. 3, „Rada Miasta Lwowa“.

⁶¹ Vgl. zu dessen Finanzierung und baulicher Gestaltung JACEK PURCHLA: Teatr i jego architekt. W stulecie otwarcia gmachu Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie [Das Theater und sein Architekt. Zum hundertsten Geburtstag des Juliusz-Słowacki-Theaters in Krakau], Kraków 1993.

⁶² Die Bauarbeiten und die verschiedenen technischen und finanziellen Hindernisse bis zur Vollendung des Theaters werden ausführlich in einer für Wissenschaftler abgelegenen ukrainischen Fachzeitschrift für das Bauwesen behandelt, vgl. PAVLO GRANKIN, EVGEN SOBOLEV'SKYJ: L'viv's'kyj opernyj teatr. Istorija budovy i restavracij [Das Lemberger Operntheater. Geschichte des Baus und der Restauration], in: Budujemo inakše 2000, Nr. 6, S. 42-45, und 2001, Nr. 1, S. 37-47.

voller Instrumentierung aufgeführt werden konnten. Außerdem ließ er noch einmal den Innenraum des Skarbek-Theaters renovieren und setzte im Gegensatz zur Intelligenz ganz auf das Musiktheater. Er hörte damit wesentlich stärker als seine Vorgänger auf die Wünsche des Publikums und schloß in dieser Hinsicht an Miłaszewskis erste Amtszeit, also das Adelstheater, an. Neben vielen Operetten dominierten Opern wieder den Spielplan, wobei nun vor allem tschechische und deutsche Werke inszeniert wurden. Heller ließ in seiner ersten Saison die „Verkaufte Braut“ von Smetana aufführen, ein Jahr später mit noch größerem Erfolg „Dalibor“. Durch Smetana bereits an eine reiche Orchestrierung gewohnt, konnte das Publikum nun auch Wagner goutieren. 1897 wurde „Lohengrin“ zum zweiten Mal nach 1877 inszeniert, und als Heller 1898 die Spitzenkräfte des Ensembles von 1885, Władysław Florjański und Tereza Arklowa, für die Rollen des Lohengrin und der Elsa zu einem Gastspiel nach Lemberg holte, überschlugen sich die Kritiker vor Begeisterung.⁶³ Auch die polnische Oper erlebte Ende des 19. Jahrhunderts mit weiteren Uraufführungen von Werken von Jarecki und Żeleński eine Renaissance. Heller ergänzte das Ensemble so weit, daß alle Solisten polnisch singen konnten und das bisherige Sprachenmischmasch auf der Bühne zwischen Italienisch, Polnisch und häufig auch Französisch reduziert wurde.

Auf Dauer nutzten Heller seine Erfolge allerdings nichts. Für die Direktion des neu erbauten Stadttheaters wurde 1900 nach hitzigen Kontroversen der Leiter der Krakauer Bühne, Tadeusz Pawlikowski (1861-1915), nach Lemberg abgeworben.⁶⁴ Dieser entstammte einer Adelsfamilie, die bei Medyka große Ländereien besaß. Im Gegensatz zum grobschlächtigen, in der Öffentlichkeit unbeholfenen Heller verfügte er über den Habitus eines Aristokraten. Pawlikowski sprach ausgezeichnet Französisch, benutzte zum Ausgang in der Stadt einen Ebenholzstock und pflegte eine „edle Distinktion“ in der Sprache, wie es der linksorientierte *Kurjer Lwowski* formulierte.⁶⁵ Entscheidend für den Sieg von Pawlikowski bei der Ausschreibung des Theaters von 1900 war seine gute künstlerische Bilanz in Krakau, neben der erhebliche unternehmerische Schwächen verblaßten, und seine Verbindungen zum Hochadel. Vor allem der Landesmarschall Graf Badeni setzte sich für ihn ein und sorgte bei einem privaten Empfang für die Stadträte, die über die Vergabe des Theaters

⁶³ Vgl. *Gazeta Narodowa*, Nr. 6 vom 6.1.1898, S. 3, „Sztuki piękne“.

⁶⁴ Vgl. zu dem über ein Jahrzehnt andauernden Konflikt zwischen Heller, Pawlikowski und den jeweiligen Parteigängern der beiden EDWARD KRASIŃSKI: Heller czy Pawlikowski? Polemiki i spory o teatr lwowski Ludwika Hellera [Heller oder Pawlikowski? Polemiken und Auseinandersetzungen um das Lemberger Theater von Ludwig Heller], in: *Pamiętnik Teatralny* 68 (1999), 1, S. 71-133.

⁶⁵ Vgl. zum Werdegang von Pawlikowski JAN MICHAŁIK: Legenda i prawda o młodości Tadeusza Pawlikowskiego [Legenden und die Wahrheit über die Jugend von Tadeusz Pawlikowski], in: *Pamiętnik Teatralny* 24 (1975), 1, S. 45-80.

zu entscheiden hatten, für ein entsprechendes Abstimmungsergebnis.⁶⁶ Ein weiteres Mal zeigte sich also der Einfluß des Adels und damit eine der Komponenten, die ein Adelstheater ausmachen. Für Pawlikowski traten aber auch ein Großteil der Intelligenz und die Linken ein, denen die adligen Manieren und die Weltläufigkeit Pawlikowskis imponierten. Dagegen konnte Heller nur das Lemberger Bürgertum und politisch gesehen die Nationaldemokraten hinter sich scharen. Die getroffene Entscheidung belegte die weiterhin vorhandene Prägung Polens durch den Adel, der auf Gesellschaftsschichten und politische Gruppierungen austrahlte, die ihm in anderen europäischen Ländern fern standen. Pawlikowski schuf ein Repertoire, das von der polnischen Theaterwissenschaft für maßgebend gehalten wird. Er holte mehrfach französische Ensembles zu Gastspielen in die Stadt, was Lemberg den ersehnten Anstrich einer europäischen Kulturmetropole gab. Insbesondere die Regie bekam einen höheren Standard, die Schauspieler wurden besser auf ihre Auftritte vorbereitet und waren auf der Bühne stärker in Bewegung, der deklamatorische Stil wurde zugunsten einer psychologisierenden Rollenführung aufgegeben, in der Oper Relikte der Vergangenheit wie die Wiederholung von Arien eingeschränkt.⁶⁷

Als Unternehmer scheiterte Pawlikowski jedoch völlig. Schon nach der ersten Saison tat sich in der Theaterkasse ein riesiges Loch von über 100 000 Kronen auf, bis 1903 stiegen die Verluste auf 200 000 Kronen, so daß sich der Stadtrat nach langen Debatten entschloß, einen Großteil der zugesagten Pacht und Gewinne abzuschreiben. Da Pawlikowski nicht nur sich selbst, sondern auch die Stadtkasse ruinierte, kann man sein Engagement nicht als traditionelles adeliges Mäzenatentum bezeichnen. Trotz der Zugeständnisse und erhöhter Subventionen des Landes rutschte Pawlikowski immer weiter ins Minus, das 1906 Medienberichten zufolge 400 000 Kronen betrug.⁶⁸ Eine derartige Summe konnte er trotz seines erheblichen Privatvermögens nicht mehr ohne weiteres decken. Unter der finanziellen Misere litt im Laufe der Zeit auch die künstlerische Qualität. Vor allem die Oper verfiel zusehends, so daß die Öffentlichkeit protestierte und der Landesausschuß im April 1905 sogar mit einer Sperrung der Opernsubventionen drohte.⁶⁹ Bei der neuen Ausschreibung des Theaters im Jahr 1906 bewarb sich Pawlikowski, gezeichnet

⁶⁶ Vgl. dazu EDWARD WEBERSFELD: *Teatr miejski we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera 1906-1918* [Das Stadttheater in Lemberg unter der Direktion von Ludwig Heller], Lwów 1917, S. 45.

⁶⁷ Über das Lemberger Theater unter Pawlikowski gibt es eine Monographie mit einem hagiographischen Anstrich von FRANCISZEK PAJĄCZKOWSKI: *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego* [Das Lemberger Theater unter der Leitung von Tadeusz Pawlikowski], Kraków 1961.

⁶⁸ Vgl. SOLARSKA-ZACHUTA, MICHALIK, HALABUDA: *Teatr Lwowski* (wie Anm. 6), S. 233. Vgl. zu den Verlusten von 1901 und 1902 außerdem die Theaterakten des Lemberger Stadtrates im Deržavnij archiv L'vivskoi Oblasti (Gebietsarchiv Lemberg), 3/1/4474, o.Bl.

⁶⁹ Vgl. ZSHA, 165/5/630, Bl. 27.

von den finanziellen Verlusten und der zunehmenden Kritik in den Medien, nicht mehr um die Leitung des Theaters.

Pawlikowskis Amtszeit hatte neben dem finanziellen Schaden für ihn und die Stadt weitere soziale und politische Schattenseiten. Zwar entsprach das Repertoire dem der fortschrittlichsten Bühnen in Europa, doch der Schwerpunkt auf der damaligen Avantgarde, dem Naturalismus und dem Symbolismus, entfremdete vor allem Katholiken vom Theater, das als ein Sündenpfuhl angegriffen wurde.⁷⁰ Diese Kritik war im europäischen Maßstab nicht außergewöhnlich, wohl aber ihre Massenbasis und die politische Interessenvertretung durch die Bauernpartei im Landtag.⁷¹ Sie hatte auch einen negativen Einfluß auf die Pläne der Ruthenen, ein eigenes Nationaltheater in Lemberg zu errichten, denn abgesehen von den Kosten war man sich nicht mehr sicher, ob sich das Theater wirklich als Bildungsanstalt der Nation eignete.⁷² Unter Pawlikowski war das Theater zu einem symbolischen Objekt der Auseinandersetzung zwischen Stadt und Land geworden. Die Abgeordneten vom Land und die Medien, die der Bauernpartei nahe standen, verweigerten sich steigenden Subventionen, die man auch für Dorfschulen hätte verwenden können. Im Gegensatz zu Böhmen blieb das Theater daher die Angelegenheit einer schmalen, städtischen Elite. Dies lag aber längerfristig vor allem an der fehlenden sozialen Vision der Trägerschichten des Theaters: Weder der Adel noch die Intelligenz verwendeten – im Gegensatz zu den Tschechen – viel Mühe darauf, Bauern oder dem städtischen Proletariat das Theater nahezuzubringen.

Bei der Ausschreibung des Theaters von 1906 kam noch einmal Ludwik Heller zum Zug. Er setzte sein Programm von vor 1900 fort, das wirtschaftlich darauf beruhte, das Orchester, die Chöre und die Solisten der Oper durch möglichst viele Vorstellungen des Musiktheaters und sommerliche Gastspiele in dem Kurort Krynica, in Krakau und Warschau auszulasten. Für die künstlerische Gestaltung des Spielplans hatte Heller keine so klare Vorstellung wie Pawlikowski, da ihm dessen Sendungsbewußtsein für das moderne Theater fehlte. Um Kritik abzufedern, daß er zu sehr auf ein Unterhaltungsprogramm mit Operetten setze, berücksichtigte Heller aber zeitgenössische Autoren fast ebenso stark wie Pawlikowski. Im Grunde unterschieden sich die Repertoires der beiden Direktoren vor allem in den Prioritäten. Während Pawlikowski

⁷⁰ Vgl. dazu beispielhaft die religiös motivierte Kritik an der Oper *Tosca* in *Przegląd*, 1903, Nr. 54, 7.3.1903.

⁷¹ Die Kritik an den Subventionen für das Theater und dessen Repertoire nahm im Laufe der Zeit immer mehr zu. Vgl. als Beispiel die Landtagsdebatten im Juli 1902 und im Oktober 1903 in: *Sprawozdanie stenograficzne z rozpraw galicyjskiego Sejmu krajowego*, 15. posiedzenie, 1. sesji VIII peryodu Sejmu galicyjskiego z dnia 11. lipca 1902, S. 862-864; *Sprawozdanie stenograficzne z rozpraw galicyjskiego Sejmu krajowego*, 15. posiedzenie, 1. sesji VIII peryodu Sejmu galicyjskiego z dnia 31. października 1903, S. 1857-1861.

⁷² Vgl. zum erneuten Stocken dieser Pläne nach der Jahrhundertwende LANE (wie Anm. 15), S. 160-163.

sich der Avantgarde verschrieben hatte, aber aus Kassengründen viele Unterhaltungsstücke bringen mußte, dachte Heller zuerst an die Finanzen, leistete sich dann aber zahlreiche Abende mit einem anspruchsvollen Repertoire. Man kann am Beispiel beider Direktoren auch sagen, daß sich ein adelig und ein bürgerlich geleitetes Theater im Repertoire kaum mehr voneinander abgrenzen ließen.

Eine Konstante bürgerlicher Theaterdirektoren in Lemberg, zu denen man aufgrund seiner Position als Zeitungsverleger auch Dobrzański zählen könnte, war ihre Liebhaberei für die Oper, die vor 1872 vor allem der Adel unterstützt hatte. Hier besaß Heller im Gegensatz zu Pawlikowski ein klares Programm. Er setzte neben den bereits bekannten italienischen und französischen Opern vor allem auf jüngere tschechische und deutsche Werke. 1911 kamen in Lemberg zum ersten Mal in Polen alle vier Stücke des „Ring des Nibelungen“ auf die Bühne. Auch Richard Strauss, Ernst Nessler und Wilhelm Kienzie wurden rasch rezipiert, selbst russische Opern trotz erheblicher Widerstände aufgeführt. Polnische Künstler setzten sich zwar nur schwer gegen die internationale Konkurrenz durch, aber Heller verhalf Ludomir Różycki und anderen polnischen Komponisten, die in der Zwischenkriegszeit Karriere machen sollten, zu ihrem Debüt auf einer großen Opernbühne. Die Musikbegeisterung in Lemberg nährte sich jedoch ebenso aus den populären Operetten und begründete den Mythos einer singenden, einer musikalischen Stadt.

Das Lemberger Theater im europäischen Kontext

Das polnische Theater in Lemberg entstand ursprünglich als ein Adelstheater auf allen drei Definitionsebenen. Der Adel kam für Bau und Unterhalt des Hauses auf, bestimmte dessen architektonische Form, übte wesentlichen Einfluß auf das Theater aus und bevorzugte dort ein unterhaltungsorientiertes Repertoire, das als adelig geprägt wahrgenommen wurde. Mit der Autonomie Galiziens und der Selbständigkeit des Polnischen Theaters verschärften sich die sozialen und politischen Auseinandersetzungen um das Theater, die dessen Geschichte bis 1914 wesentlich prägten. Zwischen 1872 und 1883 verlor der Adel sukzessive an Macht über das Lemberger Theater. Allerdings lag dies weniger an der Konkurrenz der Intelligenz oder der Bürger, sondern an dem Scheitern jener Direktoren, die dem Adel angehörten oder ihm verpflichtet waren. Stabilität erreichte das Theater nur in jenen Jahren, in denen die Machtfrage eindeutig zugunsten einer bestimmten Trägerschicht geklärt war.

Eine sozialgeschichtliche Kategorisierung der Lemberger Bühne als Adelstheater, Theater der Intelligenz oder als bürgerliches Theater verliert aber mit dem Ende des 19. Jahrhunderts an Trennschärfe, da sich schichtspezifische Unterschiede im Repertoire immer weniger nachweisen lassen. Das Adelstheater der nachrevolutionären Epoche endete endgültig 1883, und auch wenn mit Pawlikowski noch einmal ein Angehöriger des hohen Adels als Direktor fungierte, so entsprach sein Programm weitgehend den Forderungen der Intelligenz. Dagegen trugen die Bürger die ursprünglich adelige Liebhaberei für

das Musiktheater weiter, mußten sich nun aber von der Intelligenz vorwerfen lassen, vorrangig an Unterhaltung interessiert zu sein. Die größte Stabilität weist daher die kulturelle Programmatik der Intelligenz auf, die durchgehend für ein eng definiertes, nationales Bildungstheater eintrat. Allerdings ließ sich dieses nicht in die Realität umsetzen, sondern führte von einem Bankrott zum anderen.

Obwohl das sozialhistorische Fundament einer galizischen Theatergeschichte also in einem ähnlichen Tempo bröckelte, wie es vor 1872 entstand, so besitzen sozialtypologische Überlegungen in einem weiteren, europäischen Kontext doch Erklärungskraft. Wenn man die Rolle des Bürgertums und des Adels auf einer europäischen Ebene und innerhalb des Habsburgerreiches vergleicht, so fällt auf, daß das deutsche oder (in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) das tschechische Bürgertum eine ähnliche Rolle bei der Entstehung und der Unterhaltung öffentlicher Theater spielten wie der Adel im Falle Lembergs, Krakaus und des Prager Ständetheaters. Die Ähnlichkeiten lagen nicht nur in der Trägerschaft, sondern auch in der kulturellen Programmatik. Der galizische Adel vertrat nach dem Ende der napoleonischen Ära zunächst wie das Bürgertum eine aufklärerische Vision des Theaters, wobei sich sogar Details wie die Berufung auf Schiller glichen. Nach der gescheiterten Revolution stand ein von oben geförderter Unterhaltungsanspruch stärker im Vordergrund. Nun wurde die Intelligenz zum Vorreiter eines bildungsorientierten Theaters, das wenig Rücksicht auf die Wünsche des Publikums nahm. Man kann also insgesamt von einem funktionalen Äquivalent sprechen, insbesondere wenn man die Rolle des tschechischen und des deutschen Bürgertums mit jener des galizischen Adels oder die Aktivitäten des jeweiligen Bildungsbürgertums mit der Intelligenz in Lemberg vergleicht.

Das heißt aber auch, daß die Kategorie des „bürgerlichen Theaters“, mit der in Deutschland häufig die theatergeschichtliche Epoche von der Aufklärung bis zum späten 19. Jahrhundert charakterisiert wird⁷³, zu hinterfragen ist. Im 18. Jahrhundert wurde das Theater zwar von Autoren bürgerlicher Herkunft geprägt, aber die Höfe bestimmten dessen kulturelle und institutionelle Entwicklung. Im 19. Jahrhundert hingegen, als das Bürgertum im mittleren Europa in Nachfolge des Adels zur sozialen Trägerschicht und zum Mäzen zahlreicher Bühnen aufstieg, hatte die Aufführungspraxis an den bürgerlichen Theatern nicht mehr allzu viel mit den Idealen bürgerlicher Aufklärer wie Friedrich Schiller zu tun. Erst war das bürgerliche Theater also institutionell nicht bürgerlich fundiert, und als das Bürgertum schließlich Bühnen betrieb und kontrollierte, entsprachen diese nur begrenzt den Idealen des bürgerlichen Theaters. Zudem erfüllte der Adel in großen Teilen des mittleren Europas für die Entwicklung des Theaters eine ähnliche Aufgabe wie die Stadtbürger, die bekanntlich nicht mit dem Bürgertum des späten 19. Jahrhunderts zu

⁷³ Vgl. zum Beispiel MARGOT BERTHOLD: *Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart 1968, S. 348-413. In diesem Buch wird der gesamte Zeitraum zwischen dem Barock und dem Naturalismus unter die Rubrik „Das bürgerliche Zeitalter“ gestellt.

verwechseln sind, sondern in Leipzig, Hamburg und anderen Orten selbst an der Spitze einer ständisch geprägten Gesellschaftspyramide standen. Daraus folgt, daß eine terminologische Rückbindung einer bestimmten Epoche der Theatergeschichte an ein soziales Stratum wie das Bürgertum mehr verschleiert als sie erhellt. Das nicht-höfische Theater im 19. Jahrhundert war eine Angelegenheit der jeweiligen urbanen Eliten, die mit zivilisatorischen Idealen eine Vergesellschaftung von oben erreichen wollten.

Im Repertoire sind zahlreiche Parallelen zwischen Prag und Lemberg ebenfalls nicht zu übersehen. Im Musiktheater, das sich aufgrund der Übersichtlichkeit seines Repertoires besonders gut für eine komparative Analyse eignet, fächerten sich die importierten Opern zunehmend auf. Während von den vierziger bis in die siebziger Jahre noch die italienische Oper und die *Grand Opéra* die Standards setzten, liefen deutsche Opern um die Jahrhundertwende den anderen importierten Gattungen den Rang ab. Allerdings wurden in Prag wesentlich mehr russische Opern gespielt, die in Lemberg aus politischen Gründen auf erheblichen Widerstand stießen. Auch bei der Schaffung einer nationalen Operntradition bestanden Unterschiede. Während bei den Tschechen einheimische Opern ab 1892 rund 50% des Repertoires belegten, was in etwa den Verhältnissen in Wien oder Hamburg entsprach⁷⁴, stieg in Lemberg der Anteil polnischer Opern nie höher als auf ein Viertel. Dies lag weniger am unterschiedlichen Können der jeweiligen tschechischen und polnischen Komponisten, die sich als individuelle Künstler nur schwer vergleichen lassen⁷⁵, sondern vielmehr an der Instabilität des Lemberger Theaters und dem Fehlen einer Opernbühne in Krakau. Für die großen und tragischen historischen Opern, auf die polnische Komponisten der Generation nach Moniuszko setzten, fehlten in Lemberg einfach die Rahmenbedingungen. Zudem war dieses Genre bereits weitgehend durch die *Grand Opéra* belegt, so daß man im Falle von Jarecki und Żeleński von einem Kulturtransfer an den falschen Ort oder jedenfalls zur falschen Zeit sprechen kann. Außerdem versuchten die Eliten in Lemberg immer mehr, den seit 1886 bestehenden provinziellen Status der Stadt im Theaterleben der Habsburgermonarchie durch eine Ausrichtung auf Europa und europäische Opern zu kompensieren. Das einheimische Repertoire wurde deshalb außer unter Dobrzański und Heller nicht hinreichend gepflegt, um jüngeren polnischen Komponisten den Durchbruch zu ermöglichen. Die Geringschätzung des eigenen Musiktheaters durch das Publikum setzt sich in Polen im Grunde genommen bis in die heutige Zeit

⁷⁴ Vgl. Opernstatistik für das Jahr 1894. Verzeichnis der vom 1. Januar bis zum 31. Dezember 1894 in Deutschland und auf den deutschen Bühnen Oesterreichs, der Schweiz und Russlands aufgeführten Opern. Zusammenestellt von MAX FRIEDLAENDER, Leipzig 1895, S. 6-30.

⁷⁵ Generationell wären Żeleński und Antonín Dvořák sowie Jarecki und Zdeněk Fibich die geeigneten Vergleichspaare.

fort.⁷⁶ Trotz dieser Einschränkungen spielte Lemberg nach 1875 eine wichtigere Rolle für die Entwicklung der polnischen Oper als Warschau.

Auch die Aufführungspraxis in Lemberg unterschied sich deutlich von Prag. Während dort ab 1883 rein tschechische Aufführungen die Regel waren, sangen die Solisten in Lemberg bis nach der Jahrhundertwende häufig in den Sprachen, in denen sie die Partien gelernt hatten. Italienisch, manchmal auch französisch, war daher wesentlich länger als in Böhmen oder Deutschland zu hören. Durch die Einbeziehung in das System der *Stagione* und das kurzzeitige Engagement italienischer Sänger blieb die galizische Landeshauptstadt lange Zeit im weiteren kulturellen Orbit Italiens. Allerdings entwickelte sich Lemberg unter Hellers Theaterdirektionen ähnlich wie Prag zu einer Wagnerstadt. Zur böhmischen Hauptstadt bestanden während der gesamten hier untersuchten Periode sehr enge Beziehungen, die sich im Transfer von Sängern, Werken, Musikern und Dirigenten manifestierten. Die Kulturgeschichte Böhmens und Galiziens wäre ohne eine Erfassung dieser gegenseitigen Einflüsse unvollständig. Insofern bedarf der Vergleich hier einer transfergeschichtlichen Ergänzung. Zudem setzte sich das Lemberger Theater fortwährend mit Europa und den führenden Theaterstädten Wien und Paris in Beziehung. Doch die Kulturtransfers blieben insbesondere nach dem Bau der Eisenbahn einseitig. Während Lemberg Stilrichtungen und Stücke importierte, gerade weil es unbedingt als eine europäische Kulturstadt erscheinen wollte, gab es nach außen Sänger und Schauspieler ab, die zum Teil Weltkarriere machten. Obwohl Lemberg sich nur phasenweise über das Niveau einer Theaterprovinz erheben konnte, ist dieser Beitrag zu einer gemeinsamen europäischen Kultur nicht zu unterschätzen.

⁷⁶ Vgl. zu den heutigen Problemen der polnischen Oper: Opera Polska (wie Anm. 56).

Summary

The stage as the scene of politics. The Polish Theatre in Lemberg (1842-1914)

Between 1842 and 1914, the Polish Theatre in Lemberg was among the leading stages in Poland and the Habsburg Monarchy. With the new house built in 1842 by Count Skarbek, Lemberg for some years had the third largest stage building in Central Europe. First, it was used by a German and a Polish ensemble at the same time.

Further milestones in Lemberg's theatre history were the closing of the German Theatre in 1872 and the building of a new house in 1900, which is still a characteristic sight in Lemberg's city.

Next to its cultural role, the Polish Theatre was of major importance both in political and social respect. It was the centre of the emancipation efforts of Galician Poland until well into the 1870s. Later, it became a bone of contention in the quarrels between various social and political groupings. After 1872, the conservative nobility that had first been in control of the house – here follow some basic reflections concerning the category of the theatre of the nobility and the deconstruction of the bourgeois theatre – gradually lost its influence over the theatre. However, in the 1880s and 90s members of the intelligentsia, too, repeatedly failed as theatre directors because they were centred on a narrow national repertoire of education. Owing to the conflicts around the theatre, which had a negative effect on the quality of the repertoire and the ensemble, Lemberg temporarily sank to the status of a cultural province and lost importance. From 1896 onwards, however, the theatre consolidated under the leadership of Ludwik Heller, a former railway official.

In addition to the institutional and social history of the Polish Theatre, the present article also examines its repertoire and practice of performance.