

Kröplin, Wolfgang. *Spiel-Zeiten und Spiel-Räume des Theaters in Europas Osten. Seiten einer Kulturgeschichte von den Anfängen bis zum sozialistischen Ende.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 443 pp.

Rezensiert von: **Ulrich Steltner** (Universität Jena), E-Mail: ulrich.steltner@uni-jena.de

<https://doi.org/10.1515/kl-2020-0040>

Der renommierte Theaterwissenschaftler Wolfgang Kröplin wagt sich an einen großen kulturgeschichtlichen Entwurf von der Frühgeschichte bis zum Zerfall des sowjetischen Herrschaftssystems in „Europas Osten“. Die Entwicklung des Theaters im behandelten Raum wird darin eingebettet, sofern ein Theater zu Zeiten überhaupt bestanden hat. Man könnte auch sagen, das Theater sei nur ein Fallbeispiel für die in dem großen Entwurf formulierten Thesen. Bereits 2013 hatte Kröplin ein zweibändiges Werk *Auf der Suche nach dem unbekanntem Theater. Bilder und Befunde vom mitteleuropäischen Theater* bei Königshausen & Neumann publiziert, das umgekehrt das Theater im Fokus hatte. Die politisch-gesellschaftlichen Zeitläufte vornehmlich zwischen 1945 und 1989 bildeten den Hintergrund.

Das Buch gliedert sich mitsamt „Vorspiel“ und „Nachspiel“ in sechzehn Kapitel. Davon widmen sich fünf dezidiert dem Theater. Die anderen haben kulturgeschichtliche Konstruktionen zum Gegenstand, wie etwa (2) „Sarmatische Koordinaten“, (3) „Fließende Grenzen und wandernde Völker“, (4) „Die Geburt des europäischen Ostens“ usw. Die Kapitel zum Theater betreffen (8) „Bausteine des eigenen Theaters“, (9) „Signaturen des verspäteten Nationaltheaters“, (10) „Saison der universalen Avantgarde“ sowie (14) „Verordnetes Theater“ und (15) „Theater der Alternativen“. Der rote Faden des erkenntnisleitenden Interesses wird von einem behaupteten Unterschied zwischen dem „Westen“ und dem „Osten“ bestimmt, der sozusagen geschichtsmächtig über alle Zeiten hin gewirkt hat, „bis zum sozialistischen Ende“.

Seither ist dieses Theater nun Vergangenheit, ist es Geschichte. Aber es hat auch in all seinen Spiel-Zeiten und Spiel-Räumen, in seiner ganzen Schöpfungsgeschichte Historisches geleistet, unverwechselbare und eigene Geschichte gemacht. Es war und ist nicht einfach nur ein Nebenschauplatz europäischer Kunst- und Kulturgeschichte, sondern Teil eines gesamteuropäischen Schauplatzes mit osteuropäischer Prägung. Es ist daher nicht leicht zu vergessen und zu den Akten zu legen. Nicht leicht zu verschweigen, aus der Welt zu schaffen und auf den Grund des kulturellen und historischen Gedächtnisses zu versenken, als habe es nie existiert. (p. 410)

Hier wird eine Frontlinie gezogen, die zumindest für Slawisten, Osteuropahistoriker oder Südosteuropaforscher in dieser Weise nicht existiert, weil sie sich doch

professionell mit diesem Raum beschäftigen. Im Übrigen ist die Rede von einem angeblichen kulturellen West-Ost-Gefälle innerhalb Europas älter als der Staatssozialismus des 20. Jahrhunderts. Die damit verbundene Ignoranz der jeweils westlicher angesiedelten Nationen gegenüber „dem Osten“ speist sich ganz pragmatisch auch aus der mangelnden Kenntnis der diversen Nationalsprachen, neben den slawischen Sprachen eben Rumänisch, Ungarisch und Albanisch sowie Georgisch. Die oben genannten Kapitel (8–10, pp. 14 f.) handeln von den Theatern in den zugehörigen Ländern. In allen Fällen bedarf es einer besonderen fachkundigen Vermittlung, die von Verf. selbst ausgiebig genutzt wird, indem er in aller Regel auf Deutsch verfügbare Sekundärliteratur zitiert oder sich ohne expliziten Verweis auf sie stützt. Im zuletzt genannten Fall wüsste man zuweilen gern genauer, worauf sich Verf. in seinen Aussagen beruft. Was den Teil Europas östlich der ehemaligen innerdeutschen Demarkationslinie der Jahre 1945/1948 bis 1990 angeht, gab die dogmatische Kulturpolitik des sog. „Ostblocks“, die Propaganda von den zwei „Weltsystemen“, die z. T. aggressive Abgrenzung etc. dem „westlichen“ Vorurteil zusätzliche Nahrung. Insofern ist das Anliegen des Verf., die komplexen Verhältnisse im Wirken der Theater bewusst zu machen, berechtigt und zu begrüßen.

In der Begründung für sein Vorgehen postuliert Verf. – unter Verweis auf den Osteuropahistoriker Rudolf Jaworski – eine „neue Geschichtsschreibung“, die er „im Bereich der Theaterkulturen“ anwenden möchte und die „aufgrund bestimmter Merkmale und Problemstellungen“ eine „zusammenhängende Geschichtsregion“ zu bilden gestattet, hier also „vom Baltikum bis zum Balkan und dem Kaukasuskamm sowie vom Fichtelgebirge bis zum Ural“ (p. 32f.). Wie häufig in neueren kulturologischen Darstellungen wird an die Stelle der Kausalität ein Oberflächenphänomen gesetzt. Die von Verf. umrissene Region deckt sich mit dem von der Sowjetunion bzw. der kommunistischen Ideologie seit 1945 bestimmten Herrschaftsbereich mitsamt den zugehörigen kulturellen Regularien. Sie ist also primär kein Phänomen des Raumes, sondern eines der Herrschaft. Die implizite Rückprojektion des Ganzen in einen mythischen „sarmatischen Raum“ zwischen Weichsel und Wolga, zwischen Ostsee und Schwarzem Meer und dessen Entwicklung „bis zum sozialistischen Ende“ verfälscht die historischen Verläufe. Das ließe sich am Beispiel der Geschichte Polens und deren Antagonismen zur russischen Geschichte ganz einfach zeigen, obwohl Polen und Russland (bis zum Ural) per definitionem doch in den gleichen „sarmatischen Raum“ gehören.

Wie dem auch sei, ein „Theater“ als letztlich von einem Gebäude repräsentierte Institution erscheint in Europa zuerst mit der 1680 gegründeten Pariser *Comédie française* (p. 151). Vergleichbare Institutionen eines festen Sprechtheaters gibt es dann im „Osten“ – ähnlich wie im deutschen Sprachraum! – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beispielsweise das *Alexandra-Theater* (Alek-

sandrinskij teatr) in Petersburg 1756, das *Nationaltheater (Teatr narodowy)* in Warschau 1765, das *Alte Theater (Stary teatr)* in Krakau 1781, das *Vaterländische Theater / Vlastenské divadlo* in Prag 1786, usw. Wichtiger als die Häuser sind natürlich Repertoire und Spielweise. Hier vertritt Verf. den Standpunkt, das Theater des „Ostens“ habe sich aus einer Synthese zwischen „aufstrebendem Nationaltheater“ bürgerlicher Provenienz und Volkstheater, dem „anderen Theater“, „mit vielfältigen, ästhetischen, kommunikativen und wirkungsstrategischen Folgen“ entwickelt. (p. 146) Die „bürgerlichen Eliten“ des „Westens“ bevorzugten hingegen ein Theater, „das sie normieren und mäßigen und damit ihrem modernen, rationalen und zweckbedachten Geist anpassen“ konnten, ein Theater der „Hinwendung zum Wirklichen und Wahren“ (p. 147). So wurde nicht nur der Harlekin vertrieben, sondern mit ihm auch alle derben Späße, alle spielerischen Doppelbödigkeiten, das *ex tempore*, die direkte Kommunikation mit dem Publikum usw. Es entwickelte sich ein an den literarischen Textvorlagen orientiertes Sprechtheater. Aus der „Schaubühne“ wurde eine „Sittenschule“. Verf. führt zwar die verschiedenen Traditionen des Volkstheaters oder geradezu mythischer theatralisch-symbolischer Handlungsabläufe an, aber die eigentliche These eines osteuropäischen Spezifikums wird nicht belegt, nämlich auf welche Weise und in welchen Dramen bzw. Aufführungen die Synthese von Volkstheater und (bürgerlichem) Nationaltheater wirksam wird. Stattdessen reiht Verf. Namen und Titel aus allen behandelten Nationen aneinander, die nichts weiter beweisen, als eine angeblich im „Westen“ ignorierte Entwicklung.

Zum Beispiel werden für die russische Literatur resp. das russische Theater Griboedov, Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenev, Aleksandr Ostrovskij und Lev Tolstoj mitsamt ausgewählten Werktiteln als Kronzeugen zitiert. Aber der Beweis fehlt eben, dass sich das „Volkstheater“ als künstlerische Struktur in diesen Werken zeigt. Der Beweis würde sich auch schwerlich führen lassen. Was ist z. B. mit Puškins angeblichem „Volksdrama“ *Boris Godunov* (p. 153)? Es handelt sich natürlich um ein Meisterwerk der russischen Literatur. Aber man darf dennoch bei dieser Gelegenheit auch an Shakespeares Königsdramen denken und weiter an Stücke wie den *Sommernachtstraum*, in dem alles das erscheint, was das Volkstheater angeblich ausmacht, und zwar tatsächlich als Synthese mit einer ganz anderen Sphäre. Vom Wirken der italienischen *Commedia dell'arte* im „Westen“ wie im „Osten“ sagt Verf. nichts. Es passt natürlich auch nicht in sein Konzept. Vielleicht meint Verf. gelegentlich auch etwas ganz anderes; denn der Begriff „Volk“ ist ja mehrdeutig, Jedenfalls befinden wir uns seit Mitte des 18. Jahrhunderts schon im Zeitalter der Weltliteratur.

Im Zusammenhang mit der These vom volksnahen Sonderweg im „Osten“ verdient der Fall des zitierten russischen Dramatikers Ostrovskij besonderes Interesse, um gewisse Zweifel an der These zu belegen. Ostrovskijs rund 40

Komödien zeichnen sich durch eine besondere Sprachverwendung aus, mit deren Hilfe er Vorlagen zumeist aus dem französischen Boulevard-Theater der 1830er Jahre und deren russische Übersetzungen parodiert bzw. „russifiziert“. Damit vollzieht auch er entgegen den von Verf. geäußerten globalen Thesen eine „Hinwendung zum Wirklichen und Wahren“, die „Sittenschule“ eingeschlossen. Seine Synthese besteht des Weiteren nicht in der Übernahme von Formen der „skomoroči“, der russischen Wanderschauspieler, Gaukler und Spaßmacher auf den Jahrmärkten, sondern in der geschickten künstlerischen Verwendung eines Moskauer Jargons und den mit ihm vollzogenen Sprachhandlungen im Handlungsgerüst der französischen Stücke. Auf diese Weise schafft er etwas Neues und Originelles, nach seinem eigenem Wort „ein ganzes russisches Repertoire“. Es bleibt im „Westen“ allerdings bis auf vereinzelte Stücke, wie etwa die Komödie *Der Wald (Les)*, tatsächlich weitgehend unbekannt. Sondersprachliche Elemente und die Darstellung des darin gründenden Milieus sind eben nur schwer zu übertragen.

Was das Theater im „Osten“ angeht, entwirft Verf. eine eigene Periodisierung. Ende des 19. Jahrhunderts sei der „erste Akt der Schöpfungsgeschichte“, die Synthese von „Volkstheater“ und „Nationaltheater“, vollzogen. (p. 180) Im zweiten Akt verwirkliche seit der Jahrhundertwende die Avantgarde nun die „revolutionäre Stimmung“ der Zeit. Die „spektakelhafte Seite“ der Stücke werde betont, bis hin zur „Entfesselung“ des Theaters von der Wortkunst. (p. 199) Im „Westen“ werden allerdings vornehmlich die Namen russischer Regisseure und ihre Inszenierungskonzepte bekannt, aber immerhin: Stanislavskij, Meyerhold, Tairov, Vachtangov et alii. Russland genießt auf Grund seines politischen Gewichtes seit dem Sieg über Napoleon überhaupt eine Vorzugsstellung in der westlichen Wahrnehmung. Auch das passt nicht recht in das von Verf. propagierte, „neue“ Geschichtsbild zwischen Ost und West.

In den 1930er Jahren endet die „Saison der universalen Avantgarde“. Deren Ende sei nicht so sehr die Folge der Gleichschaltung und „inquisitorischer Disziplinierungsmaßnahmen“, sei „keine administrative Fesselung der Künste“, sondern „eine komplizierte, widerspruchreiche historische Wende“. (p. 201) Darüber ließe sich selbstverständlich streiten. Klar dürfte sein, dass es nur außerhalb der UdSSR und des entfesselten Stalin'schen Terrors überhaupt die Möglichkeit einer historischen Wende *innerhalb* der Kunst geben konnte, wie Verf. eigentlich selbst an der Kontroverse zwischen dem ungarischen Philosophen György Lukács im Moskauer Exil und dem West-Exulanten Bert Brecht erläutert. (pp. 208 ff.)

Nach dem Sieg der Alliierten über Hitlerdeutschland im Zweiten Weltkrieg und der anschließenden Sowjetisierung der (süd-)osteuropäischen Länder erreicht der von Verf. konstruierte Weg dieses Raumes und seines Theaters durch die besondere Geschichte sozusagen die Apotheose. „Lebenswelt und Kulturmus-

ter“ der verschiedenen sozialistischen Länder gleichen sich einander an. Und erst jetzt gewinnt das Theater im „Osten“ im „dritten maßgeblichen Kristallisationskern“ (p. 216) seiner Entwicklung die spezifische Prägung, um die es Verf. offenbar von Anfang an gegangen ist und die er nun fachgerecht analysiert. Er benennt „drei sich ausdifferenzierende Segmente der allgemeinen Kultur und des Theaters im Sozialismus“ (p. 306): dem ersten Segment, dem „verordneten Theater“, steht als zweites Segment ein „Theater der Alternativen“ gegenüber, das sich mit subtilen Strategien der verordneten Propaganda widersetzt, sich durch Anspielungen, inszenierte Parallelen u. a. einen zivilgesellschaftlichen Freiraum schafft und damit wichtige Funktionen ersatzweise übernimmt. Aus der Fülle der Namen seien hier pars pro toto nurmehr die polnischen Reformer Kantor, Grotowski, Szajna und Dejmek angeführt, die „dank ihrer zunehmend weltweiten Beachtung versuchten politischen Zugriffen“ entgehen. (p. 344) Darin äußert sich im Übrigen ein Widerspruch zur These vom im „Westen“ „unbekanntem Theater“. Das „Theater der Alternativen“ folgt in der Auswahl der Stücke und Themen dem offiziellen Diskurs, unterläuft ihn aber gewissermaßen mit seiner speziellen, ‚subversiven‘ und innovatorischen Spielweise. Im allgemeinen Streben nach mehr Pluralität „emanzipiert es sich zum eigentlichen Hauptentwicklungsweig“. (p. 370) Ein drittes Segment trägt die eigentlich dissidentischen Züge. Verf. nennt es nach dem polnischen Terminus „drugi pobieg“, den „zweiten Umlauf“. Es handelt sich um eine Art Parallelkultur, zuweilen auch um „Artikulationen eines unpolitischen, gegenpolitischen Theaters, eines autonomen Theaters als Selbstzweck und Selbstzweck als Protest gegen die allgemeine Politisierung der Kunst“ (p. 371).

Im „Nachspiel“ wird der Schluss der Symbiose zwischen Theater und (Anti-)Herrschaft panegyrisch beschrieben. Es geht um das alte Problem von ‚Kunst und Leben‘, ein Problem, das sich seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bis heute in Tendenzen zeigt, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen. Solange diese Tendenz von der Kunst aus verfolgt wird, bleibt die Kunst – etwa im Metier des Theaters – als „Spiel“ erhalten, selbst wenn eben die Rampe ‚überspielt‘ wird. Nur andersherum geht es nicht. Hier äußert sich wiederum ein kulturologischer Irrtum, eine Verwechslung der Kategorien, wenn Verf. Demonstrationen des Publikums im Theater oder von Menschen auf der Straße mit den Kategorien des „Spiels“ beschreibt. Das Spiel werde von den Menschen betrieben, um „ihre Geschichte und ihr Sein ins Bewusstsein“ zu heben (p. 397). Das Theater im Staats-Sozialismus hat unbestritten an dessen Ende mitgewirkt und schließlich eine beträchtliche Wirkungsmacht erlangt, eine Macht, die ihm außerhalb von diktatorischen Zwängen notwendigerweise fehlt.

Die vorliegende *Kulturgeschichte* leidet an ihrem Konstrukt. Lesenswert ist sie in den Teilen, die von Drama und Theater handeln und in denen Verf. seine profunden Kenntnisse der Theaterlandschaft des „Ostens“ ausbreitet. Die Publi-

kation lässt sich gut als Nachschlagewerk bzw. Stichwortgeber in Hinblick auf das Theater der vielen ost- bzw. südosteuropäischen Länder mitsamt der Fülle an Namen und Werktiteln jeweils nutzen, sofern man die in den Fußnoten vermerkte weiterführende Literatur zu Rate zieht. Ein Literaturverzeichnis fehlt. Die Personen- und Ortsregister am Schluss erleichtern die Suche.