

Buchbesprechung

Auf der Suche nach dem unbekanntem Theater

DOI 10.1515/slav-2014-0013

Kröplin, Wolfgang, *Auf der Suche nach dem unbekanntem Theater*. Bilder und Befunde vom mittelosteuropäischen Theater. 2 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 853 S. ISBN 978-3-8260-5033-6

Mit Wolfgang Kröplin thematisiert ein ausgewiesener Kenner der Materie das „unbekannte Theater“. Kröplin war Dozent an der Theaterhochschule Leipzig und für das Spezialgebiet „Osteuropäisches Theater“ zuständig. Außerdem arbeitete er als Chefdramaturg an Dresdner bzw. Leipziger Bühnen. Neben anderen einschlägigen Publikationen hat er Theaterkritiken beispielsweise für die (ost)deutsche Zeitschrift „Theater der Zeit“ verfasst.

Das zweibändige Werk kennzeichnet eine Mischung aus Erfahrungsbericht, Erinnerungsbuch und historischer Beschreibung unter Nutzung der Sekundärliteratur. Verf. spricht von „Reisen, Studienaufenthalten und Nachforschungen“ (S. 822), die ihn zu seinem Werk befähigt haben.

Leider wird die Lektüre zuweilen durch unklare Formulierungen erschwert. Schon der Titel der Publikation wirft Fragen auf. Was heißt, erstens, „mittelosteuropäisch“? Die Bezeichnung ist mindestens gewöhnungsbedürftig; denn es geht um „das Theater zwischen Elbe und Ural, zwischen Baltikum und Balkan“ (S. 9). Die DDR wird allerdings dann im eigentlichen Text ausgespart. Behandelt werden Russland (die Sowjetunion, ggf. mit einem Blick auf die Unionsrepubliken wie etwa Georgien; S. 730), Polen, Tschechoslowakei, Ungarn und Bulgarien. Rumänien fehlt, weil Verf. dort nicht gewesen ist, findet aber zuweilen durchaus Erwähnung. Daher meint „mittelosteuropäisch“ wohl zu gut Deutsch das Theater in Europas Osten.

Was heißt, zweitens, „unbekanntes Theater“? Auch hier muss man genauer hinschauen. Zuerst handelt es sich offenbar um ein marktstrategisches Argument. Sodann kennt jeder Slawist das spezifische Phänomen der „Unbekanntheit“ dieser Länder, ihrer Literatur und vor allem ihrer Sprachen. Dahinter steht die Tradition einer Wahrnehmung, die unter dem denunziatorischen Stichwort „West-Ost-Ge-

fälle“ älter ist als die Teilung der Welt nach 1945. „Unbekannt“ blieb dieses Theater nur im Horizont einer *persönlichen* Erfahrung eines beliebigen westdeutschen Intellektuellen und Theaterliebhabers; denn im Allgemeinen waren russisches, polnisches oder tschechisches Theater auch im Westen ein Begriff. Eine Durchsicht der (west)deutschen Theaterzeitschrift „Theater heute“ würde das sicherlich belegen. Doch niemand im Westen hat diese Fülle von Aufführungen im genannten Raum persönlich sehen und professionell beurteilen können, wie es Verf. vergönnt gewesen ist, und daraus bezieht das zweibändige Werk seine oberste Legitimation.

Das Buch gliedert sich neben ‚Prolog‘ und ‚Epilog‘ – Verf. spricht von „Vor-satz“ und „Nachsatz“ – in 13 Kapitel, die in lockerer Folge das in der Regel hauptstädtische Theater der genannten Länder behandeln, wie beispielsweise Kapitel 2 bis 6 „Russisches Präludium“, „Nach Moskau! Nach Moskau!“ „Budapester dramatische Rundschau“, „Polens armes und reiches Theater“, „Bulgari-sches Theater an der Grenze zwischen Okzident und Orient“ und „Prager Inter-mezzi“. Ähnlich geht es im zweiten Band weiter, wobei auch die historische Entwicklung deutlich wird (Kapitel 7 bis 13): „Moskau zwischen Tauwetter und bleierner Zeit“, „Budapester theatralische Aufbrüche“, „Noch mehr Theater in Polen“, „Fortgesetzte Prager Intermezzi“, „Bulgariens anderes Theater“ und „Zum letzten Mal Moskau – mit Aussicht“. Am Ende ist ein Panorama entworfen, das so tatsächlich, zumal aus eigener Anschauung, nur wenige, im Westen wie im Osten, kennen dürften.

Wenn man einen roten Faden sucht, um das Kaleidoskop der unterschiedlich gestalteten und perspektivierten Kapitel per Rezension zusammenzufassen, fällt neben der schon erwähnten eigenartigen Ost-West-Frontstellung das implizite Modell einer Theaterkunst auf. Der oberste Wert wird offenbar der gesellschaftlichen Relevanz der Inszenierungen zugemessen, einer Relevanz, die wesentlich diskursiv zu verstehen ist. Wenn man vom Theater her denkt und seiner Notwendigkeit zu aktualisieren, macht eine derartige Perspektive Sinn. Aber die künstlerische Subversivität des Theaters beruht, gerade im Herrschaftsbereich einer verordneten Ästhetik – sei es des *Sozialismus* oder der Dogmatisierung des Stanislavskij-Systems – auch auf subtilen Abweichungen von der Verordnung. Nicht, dass Verf. solches nicht wüsste und auch benennen würde, aber am Ende drängt sich doch der Eindruck auf, es sei wesentlich um ‚Bedeutungen‘ gegangen, um die berühmten-berühmten „Botschaften“, im Vergleich zu denen die Sinnfälligkeit einer Theateraufführung weniger wiege.

Es ist leider ein ungelöstes Problem, wie der irrationale Anteil an der Auffassung der Kunst, hier eben am Seh- und Hörerlebnis im Theater, in Worte gefasst und damit intersubjektiv vermittelt werden kann. Immerhin postuliert Verf. zwei (inszenatorische) Zugänge, die er in die traditionsreichen Begriffe *apollinisch* und *dionysisch* fasst. *Apollinisch* meint ein „illusionistisches“ Theater,

„abbildhaft“, „realistisch“, „ernsthaft“, „aufklärerisch“ oder welche Ausdrücke auch immer parallel verwendet werden. Verf. nennt es einleuchtend auch ein „Theater der Predigt“ bzw. umfassender „Kunst als Predigt“. (S. 275 f.) „Kunst als Spiel“ dagegen verwirklicht das *dionysische* Prinzip, die Tradition des „karnevalischen“ Theaters, sowohl des „Volkstheaters“ als auch der Avantgarde, eine Tradition, die im Verlaufe des 20. Jahrhunderts durch die „Predigt“ verdrängt wurde.

Vermutlich gilt *cum grano salis* für den gesamten behandelten Raum, was Verf. zum polnischen Theater zwischen 1945 und 1956 schreibt:

„In der Absicht, neues Wirklichkeitsmaterial in die theaterkünstlerische Arbeit einzubringen und Theater gesellschaftlich eingreifend zu machen, stellte man aber ungeduldige Forderungen der schnellen und direkten Erfüllung an die Kunst. Diktierte einen aufklärerisch-agitatorischen Auftrag, der einzig auf Vorbildwirkung und ein affirmatives Verhältnis baute. Spielte pragmatisch-kurzfristige Bestätigung aktueller Rezeptionsgewohnheiten gegen erzieherisch-langfristige Zielstellungen aus. Und stellte letztlich den Anspruch auf hohen ästhetischen Standard als unvereinbar mit einem möglichst massenhaften Zugang zur Kunst und ihrer Allgemeinverständlichkeit hin. Ihre Gestaltungen sollten weniger die sich nur widersprüchlich und konfliktreich herausbildenden neuen Verhältnisse aufnehmen als vielmehr die ideal gesehenen zukünftigen Zustände in die Gegenwart projizieren. Und dabei keineswegs an die ästhetischen Erfahrungen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts anknüpfen, sondern letztlich an die klassischen Kunstnormen des 19. Jahrhunderts. Vor die Kunst als Spiel trat deutlich die Kunst als Predigt“ (S. 391).

Die DDR-Publizistik hatte ihren eigenen Stil, der den „gesellschaftlichen Verhältnissen“, genauer: den Bedingungen des „real existierenden Sozialismus“, angepasst war. Im Nachhinein ergeben sich daraus Verständigungsprobleme, die letztlich auch politisch relevant sind und zu Misshelligkeiten führen können. Ein treffender Beleg für diese Art Redeführung mag das obige Zitat sein. Wer war denn „man“? Wer hatte der Kunst überhaupt etwas vorzuschreiben? Die Antwort ist klar und wäre eben auch vor 1989 klar gewesen. Aber der Kontext solcher sybillinischer Äußerungen bzw. die Notwendigkeit, sie zu benutzen, ist entfallen. Seit fast einem Vierteljahrhundert darf doch Klartext geredet werden, wenigstens in dieser Beziehung. Die *political correctness* hat sich andere Aktionsräume gesucht. So entstehen jedenfalls auch hier störende innere Widersprüche in der Wertperspektive. Immer wieder finden sich Ausdrücke wie „Kampf“, „Volk“ oder „Volksmassen“: „Da begann das Volk wieder von einer besseren Welt zu träumen“ (S. 806). Ebenso taucht die „fortschrittliche russische Theaterkultur“ (S. 294) auf, die „verrottete bürgerliche Gesellschaft“ und ihr „westliches absurdes Theater“ (S. 421), die „Widerspiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit“

(S. 758) bis hin zur „Zeitenwende“ (S. 764), i.e. 1989, die vielleicht gar als ironische Wiederaufnahme des Titels einer propagandistischen DDR-Publikation zu verstehen ist (vgl. „Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1968“, hrsg. u. a. vom „Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED Berlin“, 2 Bde. Berlin 1972). Gegen die mögliche Annahme, dass *alle* diese Ausdrücke ironisch gemeint sind, spricht, dass Verf. eigene Aufsätze aus den 80er Jahren in das Buch integriert hat, in denen die obligate Phraseologie unironisch verwendet wird. Hier wurde allein im Rahmen der zugehörigen Kommunikationssituation in der DDR die untergründig kritische Perspektive klar, die heute eben verdeckt bleibt.

Den intimsten persönlichen wie professionellen Kontakt pflegte Verf. wohl zum russischen Theater, das im Zentrum der Macht wie kein anderes politischen Einfluss ausübte und gleichzeitig politischen Restriktionen unterworfen war. Ein treffliches Beispiel ist die plastische Schilderung zu Jurij Ljubimov und seinem „Teatr na Taganke“ (S. 439 ff.). Verf. lässt sich angesichts des politischen Wirkmechanismus verführen, „Leben“ und „Theater“ für gewisse Momente in eins zu setzen, wenn er beispielsweise Stalins Diktatur als „apollinisches Prinzip“ bezeichnet (S. 784). Auch wüsste man gern, warum einen kritischen Geist wie Bertolt Brecht die Inszenierung von Nikolaj Pogodins Drama „Aristokraty“ durch den Regisseur Nikolaj Ochlopkov (offenbar 1935 in dessen Moskauer „Realističeskij teatr“) fasziniert hat und wie Ochlopkov diesem erbärmlichen Propagandastück über tschekistische Umerziehungslager zu Leibe gerückt war (S. 716). Vieles bleibt unbestimmt, ohne deswegen freilich unplausibel zu sein. Mit Blick auf den politischen Einfluss konstatiert Verf. am Ende folgerichtig, dass das Theater 1989/90 seine gesellschaftliche Stellvertreterfunktion einbüßt (S. 825). Ob es dadurch an künstlerischer Kraft gewonnen hat, bleibt offen.

Dagegen wird dem polnischen Theater eine spezifische Ausnahmestellung attestiert: „Das war eine Form von Theater, wie ich sie bisher noch nicht erlebt hatte. So lebendig, so intensiv, so dicht und sprühend, so virtuos und den Zuschauer anspringend. Ein Theater, das sich keiner Literatur verpflichtet fühlte, nur sich selbst. Das nicht, wie frei auch immer, Vorgegebenes reproduzierte, sondern im wahrsten Sinne des Wortes produzierte. Das allein auf den Schauspieler setzte. Auf seine Intuition und Intelligenz, auf seine Kreativität und Spiellaune. Und über ihn auf eine enge Verbindung mit dem Publikum“ (S. 178).

Hier fällt Verf. die Differenz zum (gesamt)deutschen Sprechtheater auf (S. 195) und implizit eben zum Theater der anderen Länder im Osten Europas, Russland bzw. die Sowjetunion eingeschlossen. Die innovatorische Kraft des Theaters in der Tschechoslowakei wirkte dagegen nur wenige Jahre, bevor sie wieder im „apparat-ideologischen Drahtverhau“ eingesperrt wurde (S. 314). An-

gesichts der radikalen Experimente des polnischen Regisseurs Józef Szajna findet Verf. auch kritische Worte für diese Art, „das Theater als unmittelbaren Bestandteil der Wirklichkeit“ zu begreifen und dabei die Möglichkeit zu vernachlässigen, „durch genaue Abbilder vertiefte Aufschlüsse über gesellschaftliche Prozesse zu gewinnen“ (S. 561). Ein Gleiches hätte wohl für die Experimente von Jerzy Grotowski oder Tadeusz Kantor zu gelten. Schlägt sich Verf. letztlich doch auf die Seite der „Kunst als Predigt“? Vermutlich geht es im Kern auch um die Frage nach dem spannungsreichen Verhältnis von Theater zur Literatur, von Regieeinfällen zur Texttreue usw., um eine Frage also, die bis heute ganz unterschiedlich beantwortet wird. Andererseits gerät die Argumentation von Verf. zuweilen selbst auf die Seite der „Wirklichkeit“ als Theater, wie oben in Bezug auf Stalin schon vermerkt wurde und wie die ausufernde Schilderung städtischer Kulissen ebenfalls zu verraten scheint (vgl. S. 317ff. zu Prag).

Kritische Nachfragen zu provozieren, ist sicher nicht die schlechteste Eigenschaft eines Buches. Doch sollen hier am Ende der Kritik die Gewichte recht verteilt werden. Es geht um die Fülle der positiven Informationen. Sie lässt sich im Rahmen einer Rezension leider nur schwer zusammenfassen. Auf sie legt Verf. aber den Schwerpunkt seiner Darstellung. Es handelt sich um die Darstellung einer stark differenzierten Theaterlandschaft, die sich nicht nur sprachlich, sondern auch in ihren Traditionen unterscheidet sowie in der Art, sich dem ausgeübten dogmatischen Druck einer unifizierenden Kulturpolitik zu widersetzen. Dank seiner ungewöhnlich breiten Sprachkenntnisse und seiner professionellen persönlichen Erfahrung vermittelt Verf. enorme Kenntnisse und Einsichten zum Theater in Europas tatsächlich lange vernachlässigtem Osten.

Das zweibändige Werk hat einige editorische Mängel und hätte einer genauen Lektorierung bedurft. Ein Literaturverzeichnis fehlt, aber es gibt ein Namenverzeichnis, über das sich die meisten Inszenierungen erschließen lassen.