



Ez kpl. 19 = 1993 r.

429.176 II
1993-09-06

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA**

XIX



POZNAŃ 1993

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

EDVTA POLCZYNSKA

ABHANDLUNGEN, AUFSATZE

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA

DER „GESCHLEFFENE“ DIAMANT

XIX

Herausgegeben von

A. Z. BZDEGA, S. H. KASZYŃSKI, H. ORŁOWSKI

Sekretariat: Cz. KAROLAK



POZNAŃ 1993



Bibl. UAM

Redaktor naukowy
EDYTA POŁCZYŃSKA

STUDIA
GERMANICA POZNAŃSIENSIA

XIX

129 176 II | 19
1993



Redaktor: Anna Gierlińska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

Korektorzy: Krystyna Plucińska, Elżbieta Woźniak

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993

ISBN 83-232-0387-3

ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNAŃU

Nakład 440+80 egz. Ark. wyd. 12,50. Ark. druk. 10,00. Papier offset. kl. III, 80 g, 70×100. Oddano do składania w kwietniu 1991 r. Podpisano do druku i druk ukończono w kwietniu 1993 r.

Zam. nr 254/197



POZNAŃSKA DRUKARNIA NAUKOWA, POZNAŃ, UL. HEWELIUSZA 40

Bibl. UAM
93 EO 1593

INHALT

ABHANDLUNGEN, AUFSÄTZE

Maciej Borkowski: Der „geschliffene“ Diamant	3
Katarzyna Palmer: Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer	15
Marek Przybecki: „Weiter leben und doch nicht Sieger sein“: Elias Canettis existentiell-poetologisches Selbstverständnis als „Tod-Feind“ und „Hüter der Verwandlungen“.	23
Roman Dziergwa: G. E. Lessing „Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer“ – Hauptpositionen der Rezeption bis 1933	37
Roman Nowak: Reinhold Schneider und der Nationalsozialismus	57
Ewa Jurczyk: Das Drama von August Wilhelm von Iffland als Ausdruck des Identitätsproblems des deutschen Bürgers	67
Maria Machońko: Überlegungen zur expressionistischen Prosa im Kontext des expressionistischen Epochenbegriffs	81
Krzysztof Mausch: Zum Canettischen Literaturbegriff. Von der Topie zur Expressiven Kultur	93
Sławomira Szubartowicz: Der Schriftsteller und der Ort. Aussagen der DDR-Autoren zum Thema: „Mein Ort“. Versuch einer textimmanenten Interpretation	115
Małgorzata Cabańska-Czekańska: Zur Rezeption der Dramen von Friedrich Schiller im geteilten Polen. Schillers Dramen auf den Bühnen in Warschau in den Jahren 1803-1918	133
Małgorzata Grzywacz: Die Ethnoethik Bernard Bolzanos	145

REZENSIONEN UND BUCHBESPRECHUNGEN

<i>Galizien, eine literarische Heimat</i> , hrsg. von Stefan H. Kaszyński, Poznań 1987 (Małgorzata Cabańska-Czekańska)	151
Michael Voges: <i>Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts</i> . Tübingen 1987 (Roman Dziergwa)	153
Nachtrag zu Veröffentlichungen der Mitarbeiter der Germanistik in Poznań 1990	159



Jozef Kaluźny, Die Geschichtsauffassung von Aleksander von Bronikowski. Zur Geschichte Polens und ihrer fiktionalen Komplementarität. In: SGP XIV/1990, S. 21-33.

Gabriela Koniuszaniec, Das Wortfeld "trinken" in deutsch-polnischer Konfrontation. In: Deutsche Sprache im Kontrast und im Kontakt. Reesow 1990, S. 167-176.

Aleksandra Lukomska-Woroch, Das historische Prosawerk von Bruno Frank. In: SGP XIV/1990, S. 35-42.

Mubert Orłowski, Zur Bedeutung Eichenlöcher in der Romanistik. In: SGP XIV/1990, S. 43-50.

12 Katarzyna Patern, Das Problem der Eindeutigkeit in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 51-58.

13 Oskar Rosenfeld, Die "Licht- und Schatten"-Figuren in den Romanen von Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 59-66.

14 Roman Dąbrowski, O. E. Lassus. Licht und Schatten. In: SGP XIV/1990, S. 67-74.

15 Roman Nowak, Rühmlich Schmeicheln und der literarische Realismus. In: SGP XIV/1990, S. 75-82.

16 Zwei Essays über die Romanistik. In: SGP XIV/1990, S. 83-90.

17 Maria Machońska, Überlegungen zur expressionistischen Poesie im Kontext der Expressionismus. In: SGP XIV/1990, S. 91-98.

18 Krystyna Wójcik, Die literarische Entwicklung in der DDR. In: SGP XIV/1990, S. 99-106.

19 Złomota Szubertowa, Der Schriftsteller und der Ort. Aussagen der DDR-Autoren zum Thema "Mein Ort". In: SGP XIV/1990, S. 107-114.

20 Magdalena Czuchra, Die Romanen der Damen des Finstern. In: SGP XIV/1990, S. 115-122.

21 Magdalena Grywacz, Die Ethnologie bei Stefan Zweig. In: SGP XIV/1990, S. 123-130.

22 Henryka Szumowska, Über die Ungenauigkeit der Literaturkritik. In: SGP XIV/1990, S. 131-138.

23 L. B. Wittke, Die literarische Kritik. In: SGP XIV/1990, S. 139-146.

24 Jan Papiór, Die literarische Kritik. In: SGP XIV/1990, S. 147-154.

25 Michael Vogt, Einführung zur Germanistik. In: SGP XIV/1990, S. 155-162.

26 Michael Vogt, Einführung zur Germanistik. In: SGP XIV/1990, S. 163-170.

27 Michael Vogt, Einführung zur Germanistik. In: SGP XIV/1990, S. 171-178.

28 Michael Vogt, Einführung zur Germanistik. In: SGP XIV/1990, S. 179-186.



MAŁGORZATA CABAŃSKA-CZEKAŃSKA

ZUR REZEPTION DER DRAMEN VON FRIEDRICH SCHILLER
IM GETEILTEN POLEN. SCHILLERS DRAMEN AUF DEN BÜHNEN
IN WARSCHAU IN DEN JAHREN 1803-1918*

Abstract. Cabańska-Czekańska Małgorzata, *Zur Rezeption der Dramen von Friedrich Schiller im geteilten Polen. Schillers Dramen auf den Bühnen in Warschau in den Jahren 1803-1918* [A chapter in the history of reception of Friedrich Schiller's dramas in the partitioned Poland. Schiller's dramas on the stages of Warsaw in the years 1803-1918]. *Studia Germanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XIX: 1993, pp. 133-143, ISBN 83-232-0387-3, ISSN 0137-2467.

Analysis of the process of theoretical reception of F. Schiller's dramas in Warsaw during the partitions is a part of an extensive study on all forms of reception of dramas of the German classic author in Polish circles of readers in Poland at about 1800 and until the recent times. The history of staging Schiller's dramas was in the Russian partition most strongly influenced by the political factor, like for instance, the context of both national uprisings (positive factor) and the repressions of the Tsarist authorities resulting from them. The decisive influence on the position of F. Schiller's drama in the theaters of Warsaw was the activity of W. Boguslawski and the eminent actors as well as literary refinement of Polish magnates, noblemen and powerful intelligentsia.

Małgorzata Cabańska-Czekańska, Institute of German, Adam Mickiewicz University, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań – Poland.

Von den drei besetzten Teilungsgebieten Polens war das von Rußland annektierte Gebiet ein besonders stark in Mitleidenschaft gezogener Schauplatz des geschichtlichen Geschehens. Das im Bewußtsein der Nation weiterhin als polnische Hauptstadt geltende Warschau wurde zum Zentrum der miteinander

* Diese Studie wurde aus einer monographischen Darstellung des gesamten Rezeptionsprozesses von Schillers Dramen in Polen entnommen. Als Dissertation zum Thema: *Gesellschaftliche und ästhetische Aspekte der Rezeption der Dramen von F. Schiller in Polen* befindet sich die Arbeit in den Beständen der Bibliothek des Germanistischen Instituts der Adam-Mickiewicz Universität in Poznań.

konfrontierten nationalfreiheitlichen Bestrebungen und der beispiellosen Unterdrückungspolitik des zaristischen Eroberers. Die permanent militante Stimmung in Warschau erbrachte zwei Aufstände (1830, 1863) und hatte Repressalien der Petersburger Behörden zur Folge, die das wirtschaftliche und kulturelle Leben der Polen abermals beeinträchtigen, dafür die Widerstandskraft der unterjochten Nation stärkten. Die Politik der Besetzer und die im Königreich Polen herrschenden Verhältnisse zwischen der fremden Macht und der einheimischen Bevölkerung wirkten sich zwangsläufig auf die Existenzbedingungen der Warschauer Bühnen aus,¹ deren Repertoire der Stimmung und der finanziellen Lage des Publikums, den politischen Ereignissen und den Anordnungen der besonders rücksichtslosen russischen Zensurbehörde angepaßt werden mußte. Im Vergleich zur Situation der Bühnen in Krakau und Posen zeichnete sich das Theaterleben in Warschau durch seinen sehr politisch gefärbten Charakter und eine dementsprechende unregelmäßige Entwicklungslinie aus. Relativ selten konnte sich das Theater in Warschau zur Premiere eines Dramas vom hohen literarischen Wert aufschwingen. Unter den nicht mittelmäßigen Vorführungen befanden sich die Inszenierungen der Texte von Shakespeare, Molière, Goethe und Schiller. Die Topographie ihrer Anwesenheit auf den Bühnen des Teatr Wielki oder Rozmaitości steht im wechselseitigen Verhältnis zu den Beschlüssen der strengen russischen Zensur, zu der finanziellen Lage des Theaters und der perceptiven Kondition des Publikums, das nach der Niederlage beider Aufstände einerseits die Initiativen der neuen regierungsfreundlichen Theaterdirektionen gerne boykottierte und andererseits durch die Verfolgungen und die Auswanderung ins Exil der am Aufstand beteiligten Intelligenz in seiner geistigen Potenz geschwächt wurde. Darüber hinaus sind die polnischen Bühnen sowohl nach dem Novemberaufstand 1830 als auch um das Jahr 1863 von der russischen Behörde jeweils für ein oder zwei Jahre geschlossen worden. Für die Rezeption der hervorragenden Welt- und polnischen Dramatik, darunter auch der Werke von Friedrich Schiller, haben die Maßnahmen der Zensur die Funktion eines Stimulans erfüllt. Eingeführt im Jahre 1819 hat die Zensur (seit 1832 das Zensurkomitee) 100 Jahre lang ihr Recht auf Kontrolle eines jeden gedruckten oder gesprochenen Wortes voll gelten lassen. Ausnahmefälle, wie das kurze Zeitfragment der liberalen Regierung im Jahre 1859 oder die Abschaffung der Zensur von den Novemberaufständischen sind anschließend in die Verhärtung der Repressalien umgeschlagen und haben im Extremfall zur Schließung aller Theater (wie etwa in den wichtigen Jahren 1831 - 1832 und 1861 - 1862) geführt. Das kümmerliche Dasein des Theaterwesens in Warschau, seine sprunghafte

¹ In der Zeit von 1765 bis 1918 gab es in Warschau folgende Theater: Teatr Narodowy (Nationaltheater) – gegründet 1765; Teatr Rozmaitości (Theater der Verschiedenheiten) – gegründet 1829; Teatr Mały (Kleines Theater) – gegründet 1880; mehrere Sommerbühnen (seit 1868) und Teatr Polski (Polnisches Theater) – gegründet 1913.

Entwicklungsweise, die stark eingeschränkten Möglichkeiten der Repertoirewahl sowie der uneinheitliche Bevölkerungsstand in Warschau, das in den 70er und 80er Jahren von 400000 Menschen, darunter vielen Analphabeten bewohnt war, haben unter anderen auch der Rezeption Schillerscher Stücke ihr Gepräge verliehen. Die Tradition der Aufführungen von Schillers Dramen ist zwar in Warschau am ältesten, denn die erste Vorstellung, es waren die *Räuber* („Rabusie“), kam bereits 1803 in dem von Wojciech Boguslawski begründeten und geleiteten Teatr Narodowy (Nationaltheater) zustande. Die Uraufführung endete damals mit einem katastrophalen Fiasko, aber sie gab der weiteren theatralischen Praxis die Richtlinien für einen allgemeinen Übergang vom pseudoklassischen zum romantischen Programm. Im Gegenteil aber zum Krakauer und nicht zuletzt auch dem Publikum in Posen ließ sich die an die französische klassizistische Kultur besonders stark gebundene Zuschauerschaft in Warschau mehr als 10 Jahre lang für die damals ungewöhnliche neue Poetik nicht gewinnen. Die vom Geschmack ihres Publikums abhängige Theaterdirektion wagte die nächste Premiere eines Schillerschen Dramas und zwar der *Jungfrau von Orleans* erst am 26. Oktober 1816². Inzwischen ist die deutsche, fälschlich als „romantisch“ bezeichnete Literatur in Warschau in der Presse und in den Salons berühmt geworden. Diesmal begegnete man der Vorstellung mit einem enormen Applaus, ähnlich wie dem am 13.11.1818 gezeigten *Fiesco*. Soweit das damalige Repertoire rekonstruierbar ist, kann behauptet werden, daß die *Jungfrau von Orleans* in der Zeit 1820-1828 und im Jahre 1830 als ganzes Stück oder dessen Ausschnitte jedes Jahr auf der Bühne des Nationaltheaters erschienen ist.³

Von 1823 bis 1828 ist außerdem auch die vom Benefizianten Bonawentura Kudlicz am 17. 01. 1823 auf die Bühne in Warschau eingeführte *Kabale und Liebe* wenigstens einmal im Jahr zur Aufführung gekommen. Von all den Inszenierungen ist eine äußerst spärliche Dokumentation erhalten geblieben, aus der nur das einzige Fazit gezogen werden kann, daß nämlich diese Dramen immer für ein überfülltes Haus gesorgt haben. Wegen der hohen künstlerischen Forderungen von den besten und beliebtesten Schauspielern ausgeführt, erfreute sich die für das Publikum als ein attraktives Novum geltende Dramatik *ex equo* mit den Darstellern des spontanen Beifalls der Zuschauer. E. Szwankowski macht in seiner monographischen Studie über das Warschauer

² Die *Jungfrau von Orleans* ist am 26. 10. 1816 (Teatr Polski) in der Regie von Józef Sosnowski aufgeführt worden. Zwei Jahre früher sollte *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* vom Nationaltheater uraufgeführt werden. Der Zensor Bohuszewicz erlaubte erst am 13. 11. 1818 das Drama zu spielen und zwar als eine Benefiz-Vorstellung für den Schauspieler Bonawentura Kudlicz.

³ E. Szwankowski zitiert in: *Repertuar teatrów warszawskich 1814-1831*, Warszawa 1973, ein nicht genau beschriebenes Quellenmaterial (K. Baylin: *Teatr Narodowy w raportach Mackrotta*, S. 159) laut dem „in der *Jungfrau von Orleans*-Vorstellung das Theater überfüllt war, weil man mehr Karten verkaufte, als es Plätze gab.“

Theater⁴ darauf aufmerksam, daß Schillers dramatisches Werk die polnische Bühne in Warschau zur Zeit einer werdenden Konjunktur im Theaterwesen betreten hat. In dem „preußischen“ Warschau (1796-1806) amüsierten sich polnische Adlige und deutsche Besetzer. Die Unterstützung des Theaters war als eine patriotische Pflicht angesehen und man genoß die Freiheit, Werke eigener Dramatiker aufführen zu dürfen.⁵ Es muß dabei hinzugefügt werden, daß es seit 1818 verboten war, polnische Dramenstücke zu spielen. Schillers große Popularität in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts hing also unmittelbar mit dem auf polnische Texte, insbesondere auf Tragödien gerichteten Vorgehen der Zensur zusammen. Die in der Konjunkturzeit intellektuell aufgeweckte Bevölkerung sah in den Meisterwerken der ausländischen Literatur die Chance, den sie bedrückenden Gefühlen über das Medium der Bühne freien Lauf zu geben. *Die Jungfrau von Orleans*, *Fiesco* und die *Kabale und Liebe* vermochten bis zum Jahre 1832, als die repressiven Maßnahmen auch die Werke der Weltklassik zu betreffen begannen, die Bedürfnisse des vorrevolutionären Publikums sehr wohl zu erfüllen. Kurz vor dem Ausbruch des Novemberaufstands von 1830 gehörte Schiller neben Racine, Corneille und den Komödien von Fredro und Molière zu den beim Publikum und bei der Theaterleitung beliebten Stücken. Die erfolgreiche Dekade verdankt ihr literaturklassisches Profil unter anderen Wojciech Bogusławski, dem großen Theaterdirektor und Kenner der europäischen Literatur. Seine Aktivität auf dem Gebiet des Theaters half dem Weimarer Klassiker sich vor der polnischsprachigen Öffentlichkeit zu präsentieren. Mit Bogusławskis Tod am 23. Juli 1829 verlor die Aufführungspraxis in bezug auf Friedrich Schillers Dramen an ihrer Regelmäßigkeit.

Zur Zeit des Novemberaufstands, der die Zensurgewalt für einige Monate außer Kraft gesetzt hat, haben unter wenigen aber erst jetzt möglichen Premieren von patriotischen polnischen Stücken wie etwa *Król Łokietek* (König Łokietek) – eine Oper von J. Elsner, *Żółkiewski pod Cecorą* (Żółkiewski bei Cecora) von J. Humnicki, *Kościuszko nad Sekwaną* (Kościuszko an der Seine) – eine Oper von K. Majeranowski nach dem Drama von Karl Holtei oder Aubers Oper *Die Stumme von Portici* auch eine Aufführung des *Fiesco* am 7. 08. 1831 und fünf *Wilhelm Tell*-Vorstellungen (27. 03. – Erstaufführung, 28. 03., 9. 04., 21. 05., und 19. 07. 1831) stattgefunden. Laut dem im „Kurier Warszawski“ (Nr. 85) veröffentlichten Bericht wurde die in Warschau erste *Wilhelm Tell*-Aufführung vor ausverkauftem Haus gespielt. Das Publikum reagierte auf die von der Bühne gesprochenen Gedanken und den geschilderten Kampf der freiheitsliebenden Schweizer Bürger mit Ausrufen und donnerndem Beifall.

⁴ E. Szwankowski: *Teatry Warszawy 1765-1918*, Warszawa 1979, S. 56-60.

⁵ E. Szwankowski, op. cit. S. 56.

In den darauffolgenden Jahren, besonders in der Zeitperiode zwischen den beiden nationalen Erhebungen (1832 - 1862) kam es relativ selten zu neuen oder wiederaufgeführten Schillerschen Inszenierungen. Laut dem von Halina Świetlicka zusammengestellten Verzeichnis⁶ sind damals die *Jungfrau von Orleans* und die zum ersten Mal in Warschau (in Krakau seit 1818) gespielte *Maria Stuart* auf der Bühne des Teatr Wielki gezeigt worden. *Die Jungfrau von Orleans* ist am 27., 28., 31. Juli und am 2. 10. und 19. August 1845 abschnittsweise und am 30. 12. dieses Jahres als ganzes Stück aufgeführt worden. Die nächsten Vorstellungen von ausgewählten Akten haben im Jahre 1846 (5mal), 1847 (2mal), 1859 (3mal zu Schillers Geburtstag) und 1860 (2mal) stattgefunden. Die Erstaufführung der *Maria Stuart* kam am 23. Oktober 1862 zustande und wurde am 25. 10. und 19. 12. wiederholt.

Allerdings haben außer Bogusławskis Tod und der damit verbundenen neuen Repertoire-Politik der nächsten Direktion auch andere relevante Faktoren dazu beigetragen, daß die Inszenierungen von Schillerschen Dramen eine nicht alltägliche Rarität des Spielplans wurden. Von den wichtigsten Faktoren, die damals das Repertoireangebot der Warschauer Theater beeinträchtigten, wären die Restriktionen der zaristischen Macht (die Theater sind in dem Zeitraum 1832 - 1862 zweimal für mehrere Monate geschlossen worden) sowie die Kondition des Schauspielermeters und des von Verfolgungen dezimierten Publikums zu erwähnen. Vergleicht man diesen Zeitabschnitt Schillers theatralischer Rezeptionsgeschichte in Warschau und in Krakau, wo die *Maria Stuart*, *Kabale und Liebe* und v.a. die *Räuber* häufig ihre Aufführungen erlebt haben, dann kommt unverfehlt die Bedeutung der soziopolitischen Bedingungen für das theatralische Geschehen zum Vorschein. Die Vorstellungen der Ausschnitte aus der *Jungfrau von Orleans* scheint angesichts dessen ein schwaches Echo der vergangenen militanten Stimmung zu sein, sie können aber auch als ein verzweifelter Versuch begriffen werden, allen Einschränkungen zum Trotz dem resignierten Warschauer mit dem von Schiller thematisierten Patriotismusgedanken Mut einzuflößen. Da leider die damaligen Zeitungsnotizen recht knapp oder überhaupt nicht über die erlebten Theaterabende zu informieren pflegten, ist eine Rekonstruktion der gegebenen inszenatorischen Konzeptionen und aller die Vorstellungen begleitenden Umstände bis in die 60er Jahre kaum möglich. Aus diesem Grunde stützt sich die Analyse des in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts vorhandenen rezeptiven Verhaltens gegenüber den in Warschau aufgeführten Dramen von Friedrich Schiller mit Ausnahme von einigen spärlich erhalten gebliebenen Rezensionen in erster Linie auf die bei weitem nicht kompletten Angaben über die Zahl der geleisteten Vorstellungen. Sowohl aber in bezug auf die entlegenen Jahrzehnte als auch auf die späteren Spielzeiten bis 1914 ist eine vollkommen ausführliche

⁶ H. Świetlicka: *Repertuar teatrów warszawskich 1832-1862*, Warszawa 1968, Serie 2.1.

Liste der Schiller-Inszenierungen wegen der mit anderen polnischen Städten unvergleichbaren Zerstörungen, die Warschau und somit auch die sich dort befindenden Archiv- und Bibliotheksbestände während des zweiten Weltkrieges erlitten haben, nicht wiederherzustellen. Die erhalten gebliebenen Theaterplakate und die Rezensionen in den wichtigsten in Warschau erschienenen Periodika wie zum Beispiel „Kurier Warszawski“, „Gazeta Warszawska“ und „Tygodnik Ilustrowany“ rekurrieren zwangsläufig auf den politischen Kontext des kulturellen Lebens im geteilten Polen. Die in bestimmten Zeiten häufigen und sich von den „weißen Flecken“ auf dem Spielplan der 30er, 40er und 50er Jahre abhebenden Aussagen der Schillerschen Drameninszenierungen sind zweifelsohne mit den schon erwähnten Repressalien der Zensur in Verbindung zu bringen. Die intensivere Häufigkeit der Aufführungen in den 20er und seit den 60er Jahren läßt sich auf glückliche Ausnahmefälle in den Anordnungen des Zensuramtes zurückführen. Bis zum Jahre 1905 durften nämlich die klassischen, als „gefährlich“ etikettierten Stücke nur dann zur Aufführung zugelassen werden, wenn sie ein Benefiz- oder Gastspielabend waren. Deswegen hatte beinahe jede der registrierten Schiller-Inszenierungen einem berühmten und beliebten Benefizianten ihre szenische Wiederbelebung zu verdanken. Dabei eignet sich das dramatische Oeuvre Schillers wie kein anderes für imposante Präsentationen der schauspielerischen Kunst. Es war also kein Zufall, daß man für die besonders feierlichen und anspruchsvollen Veranstaltungen eben Friedrich Schillers Dramatik gewählt hat, deren demokratischer und freiheitlicher Geist in Verbindung mit Beispielen der besten darstellerischen Leistungen legal, obwohl an „besonders liberalen“ Stellen gekürzt, wie zum Beispiel die Szene III,10 des *Don Carlos*, die Massen in politischer und ästhetischer Hinsicht beeinflussen konnte.

Die Spezifik der damaligen theaterkritischen Berichterstattung und höchstwahrscheinlich die Rücksichtnahme auf die Einmischung des amtlichen Prüfers ließen die Rezensionen knapp, oberflächlich und für die Rezeptionsforschung wenig aufschlußreich ausfallen. Soweit es die weitgehend lückenhafte Kenntnis der stattgefundenen Veranstaltungen zuläßt, muß eine merkwürdige Einteilung in Schillers dramatischem Oeuvre festgestellt werden, die infolge mehrerer, das theatralische Leben in Warschau beeinflussenden Faktoren herbeigeführt wurde.

Aus sicherlich rein theatertechnischen Gründen ist ein kleiner Teil Schillerischer Dramatik kein einziges Mal auf den Bühnen in Warschau und in polnischer Sprache gespielt worden. Neben der nicht nur von den polnischen Bühnen übersehenen *Braut von Messina* fand wahrscheinlich auch die *Wallenstein-Trilogie* in Warschau nie ihre polnischsprachige Premiere. Die an drei Abenden, dem 11., 12., und 13. Mai 1885 von der Meininger Truppe gezeigten: *Wallensteins Lager*, *Wallensteins Tod* und *Piccolomini* (in dieser Reihenfolge) konnten nur die Meinung bestätigen, daß dieses umfangreiche Werk ein in

schauspielerischer und technisch-finanzieller Hinsicht potentes Ensemble voraussetzt. Unter den anderen Dramen des Weimarer Klassikers wären solche zu unterscheiden, die nur einmal oder aus nationalrelevanten Anlässen auf der Bühne gezeigt wurden (*Wilhelm Tell*, *Fiesco*), solche, die nur in Zeitintervallen und oft dabei für bestimmte Akteure zur Aufführung kamen (*Maria Stuart*, *Don Carlos*, *Jungfrau von Orleans*, *Kabale und Liebe*) und solche, die bei allen Publikum- und Schauspielergenerationen beliebt immer wieder vom Spielplan angekündigt waren (*Die Räuber*).

Einen sehr interessanten Fall für die Rezeptionsanalyse bildet Schillers *Jungfrau von Orleans*. Den ersten Höhepunkt der Popularität in Warschau erreichte das Drama schon in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, als es in der Übersetzung von Andrzej Brodziński seit der Uraufführung am 19. 12. 1830 jedes Jahr einige Male zur Aufführung kam und damit zu den ersten erfolgreichen Inszenierungen Schillerscher Dramen gehörte. Vereinzelt Vorstellungen der *Jungfrau von Orleans* oder ihrer Ausschnitte sind dann noch 1845, 1846, 1847, 1859, 1860 und 1865 realisiert worden. Allerdings waren all die Vorstellungen als Gast- oder Benefiz-Vorführungen möglich, denn der patriotische und nationalreligiöse Gehalt des Stückes veranlaßte bald die Zensur zum Aufführungsverbot, das erst nach etwa 70 Jahren behoben werden konnte. Interessanterweise erfreute sich dieses Drama von 1912 bis 1916 in allen 3 Teilungsgebieten der Gunst der Theaterdirektoren, obwohl für seine gelungene Inszenierung ergiebige finanzielle und menschliche Anstrengung notwendig war. Diese Anstrengung hatte man im Warschauer Teatr Polski (26.10.1916) nicht gescheut, aber das Ergebnis war eher überraschend. Trotz der guten Tradition, die die *Jungfrau von Orleans* auf den polnischen Bühnen genossen hat, bildet sich auf Grund der Rezensentenberichte ein zwiespältiges Bild des Rezeptionsprozesses heraus. Im allgemeinen wäre zu sagen, daß die sehr „gezielte“ Initiative des Theaters in die Stimmung der Verlegenheit überschlug. Es ist hier eine Polarität zustande gekommen, wo einerseits das patriotische und kommerzielle Unterfangen der Theaterdirektion und die auf die vergangenen Jahrhunderte zurückblickende Erwartung des Publikums stand, während sich andererseits die neue Wirklichkeit mit ihren neuen Problemen, neuer Perspektive und ihrem ganzen Anders-Sein meldete. In den Überlegungen der Kritiker fand dieser Zwiespalt zwischen dem erfolgssicheren Vorhaben und der andersgearteten Perzeptionsbeschaffenheit des Empfängers ihr deutlich vernehmbares Echo. Was sich die Regisseure und das Publikum von der seit 70 Jahren durch den Unterdrückungsapparat verfolgten Tragödie versprechen durften, charakterisiert A. Dobrowolski im „Kurier Warszawski“ am 27. 10. 1916: „Schiller steht uns, unserer Literatur, unseren Gefühlen sehr nah; von allen fremden Dichtern ist er uns am teuersten, denn er ist mit der romantischen, der nationalen Dichtung verbunden und vereint die Poesie mit dem Edlen und mit dem Adlerflug der Gefühle und der

Gedanken”.⁷ Mit solch' einer Einstellung zum Autor muß das als religiös und patriotisch geltende Drama „die Warschauer mit einer magnetischen Kraft“ ins Theater gezogen haben. Bald aber meldete sich in der erwartungsvollen Atmosphäre eine Frage nach den anderen Dramen, die wie zum Beispiel *Fiesco* oder *Wilhelm Tell* besser die patriotische Aufgabe erfüllt hätten. Dieses Bedenken muß gerade bei der äußerst knappen Aufführungstradition von diesen beiden Dramen in Warschau eher stützig machen. Es geht daraus hervor, daß man sowohl den *Wilhelm Tell* als auch *Fiesco* für extra Angelegenheiten parat haben wollte, ohne von den allgemeinmenschlichen, demokratischen und patriotischen Werten dieser Texte im Alltag profitierten zu brauchen. Im Jahre 1916 hat man sich aber für die erbauliche Geschichte der nationalen und katholischen Heldin entschieden, die ihr Leben Gott und dem Vaterland geopfert hatte. Die Anmut dieser Gestalt ließ alle vorhandenen historischen und poetologischen Mängel des Werkes ausgleichen.⁸ Die Heilige und ihr nationalfreiheitliches Agieren haben die Zuschauer momentan derart beeindruckt, daß sie Joanna „wie einer Prophetin“ zugehört haben. Das ganze Stück war jedoch nicht imstande, den feinen Geschmack der erfahrenen Theaterbesucher zufriedenzustellen. Jan Lorentowicz argumentiert seine negative Stellungnahme mit der sublimer Lesepraxis der vom Gedanken an die Nationalbefreiung tief durchdrungenen Polen, indem er kurzerhand folgendes feststellt: „Wir haben in unserer Dichtung dermaßen gewaltige Freiheitsstimmen gehört, daß uns diese fremde nicht mehr stark genug anspricht.“⁹ Lorentowicz gibt auch zu bedenken, daß sich Helena Modrzejewska, die Schillers Frauengestalten auf der Bühne gern belebte, der Darstellung der *Jungfrau von Orleans* konsequent enthalten hat. Direkt auf das Problem der diversen Aufnahme eines und desselben klassischen Werkes und seiner Aktualität für mehrere Generationen geht Czesław Jankowski, der theatralische Korrespondent des „*Tygodnik Ilustrowany*“ (Illustrierte Wochenzeitschrift, Nr. 45) ein. Jankowski will sich als Sprecher seiner Generation verstehen und als solcher stellt er die Langlebigkeit der romantischen Tragödie aus dem Jahre 1801 in Frage. Der Kritiker behauptet, daß man bei aller Achtung für Schillers ästhetischen und moralischen Idealismus im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an einer anderen Poetik interessiert ist. Der Mensch ist also anders geworden, seine hektische und durch die Technik beeinflusste Lebensweise hat bei ihm den Erwartungshorizont nicht verbreitet sondern eher auf andere Orientierungspunkte verschoben. Wenn man von der rezeptionsanalytischen Perspektive das Verhalten des als Rezipienten genannten Zuschauers betrach-

⁷ Vgl.: *Kurier Warszawski*, 27. 10. 1916.

⁸ Der Kritiker bemängelt an dem Drama die nicht katholisch genug dargestellte Figur einer von Gott gesegneten und ausgewählten Heiligen, die Lösung des Liebesmotivs sowie die zu wenig verherrlichte Szene von Johanna's Tod.

⁹ Vgl.: J. Lorentowicz: *Dwadzieścia lat teatru*, Bd. 3, Warszawa 1933, S. 109.

tet, dann ist im Kontext der unruhigen Kriegs Atmosphäre Jankowskis skeptische Haltung durchaus verständlich: „Das Schöne und Ideale, so wie es Schiller begreifen wollte, haben ihre Geltung bis heute behalten, nur der Wert des Schönen und Idealen ist mit der Zeit ein anderer geworden“.¹⁰ Der „andere“ Mensch hat es eilig und wird bei der sich majestätisch entwickelnden Handlung des Dramas unruhig. Ohne die stärkende und erquickende Wirkung der von Schiller perfekt thematisierten Kriegsproblematik unterschätzen zu wollen, wagte der durch die Kriegsrealität intellektuell aktivierte Rezipient die dem Werk anhaftende vorbehaltlose Begeisterung loszuwerden. Postuliert wird jetzt eine Entidealisierung und eine innere und äußere Individualisierung der im Drama agierenden Menschentypen. Der Rezensent Czesław Jankowski sah darin die einzige Möglichkeit, dem Rezipienten „das bejahrte Theaterstück näher zu bringen“. Wie kein anderes Drama des Weimarer Klassikers kam die *Jungfrau von Orleans* mit ihrem religiös-patriotischen Stoff dem Erwartungshorizont der ihr Joch gerade abschüttelnden Polen entgegen. Leider hat sich herausgestellt, daß die positive Aufnahme nur die äußere, romantisch-rührende Schicht des Dramas betrifft. Dagegen erwies sich der idealistische und realitätsferne Gehalt des Stückes angesichts der ganz konkreten, grausamen und nach Taten verlangenden Wirklichkeit veraltet und ideologisch impotent. Das Publikum flüchtete sich dennoch 21mal ins Theater, um sich in eine andere Welt zu versetzen, wo das Schöne und Gute dem Bösen und dem Tod triumphierend trotzte.

Das Militante und Abenteuerliche determinierte auch die Position, die im polnischen Theaterleben dem Erstlingsdrama des deutschen Autors zugefallen ist. *Die Räuber* bilden unter Schillers Dramen einen Ausnahmefall, denn sie waren nach der mißglückten Premiere am 21. 01. 1803 seit den 60er Jahren sukzessiv bis 1912 auf den Bühnen in Warschau anwesend. Bei einer eingehenden Betrachtung der Pressestimmen drängt sich die These auf, daß das allem Anschein nach ausgesprochen revoltierende Stück seine rebellierende Wirkung in Warschau verfehlte und stattdessen als eine sehr geachtete Reliquie der qualitätsvollen Abenteuerliteratur aufgenommen wurde. Soweit man sich auf die Berichterstatter verlassen darf, muß festgestellt werden, daß Schillers *Räuber* wenig am Gemüt der Theaterbesucher rüttelten. Um die Jahre 1830 oder 1863 läßt sich keine Aufführung des sonst beinahe regelmäßigen, insgesamt mehr als 100mal gespielten Dramas registrieren. Den *Räubern* wurde aber mit distanzierter Bewunderung begegnet, was unter anderen bei Ludwik Jenike, dem Rezensenten des „Tygodnik Ilustrowany“¹¹ zum Ausdruck kommt. Nach der am 25. 09. 1865 für den berühmten Berliner Schauspieler Bogumił Dawison feierlich aufgeführten Vorstellung der Ausschnitte aus

¹⁰ Vgl.: Tygodnik Ilustrowany, 4. 11. 1916.

¹¹ Vgl.: Tygodnik Ilustrowany, 30. 09. 1865.

diesem Drama reflektierte Jenike wie folgt: „*Die Räuber* sind ein genialer Unfug des hervorragendsten deutschen Dramatikers, in dem der 19 Jahre alte Dichter kühn alle Sphären der Phantasie umfaßt, und zwar vom abscheulichen Zynismus zu den edelsten Gedanken der Jugend. All das wird von ihm mit einer vielleicht allzu groben und krassen Sprache artikuliert, aber diese Sprache hat eine unvergleichbare Kraft und Derbheit“.¹² Karl Moors persönliches Scheitern hat man in den Warschauer Inszenierungen als eine Art Kompromiß des skeptischen Autors ausgelegt. Abgestumpft scheint dabei die dem Ausgang der Handlung immanente Anklage gegen die Tyrannen geworden zu sein. Pflichtbewußter als wirklich interessiert und engagiert sind auch andere Rezensionen der *Räuber* gewesen. Man hoffte dem wertvollen Kassenschlager mit geschraubten Phrasen über seine Genialität, Lebendigkeit und Publikums-wirksamkeit gerecht zu werden, ohne das Phänomen seiner fast ein ganzes Jahrhundert aktuellen Popularität ergründen zu wollen.¹³

Außer der selbstverständlichen Tatsache, daß an den Aufführungen der *Räuber* die Schauspieler, die sich ihrem Publikum als Franz Moor, eventuell auch als Karl gerne präsentiert hätten, am meisten interessiert waren, fehlt vollkommen eine Dokumentation des Zuschauerverhaltens. Aller Wahrscheinlichkeit nach wäre jeder Applaus der begeisterten Zuschauerschaft auf einen harmonischen Wirkungskomplex zweier Meisterschaften, der schauspielerischen und der textpoetischen zurückzuführen.

Der schauspielerische Faktor darf sowohl in bezug auf die *Räuber* als auch auf alle übrigen in Warschau aufgeführten Dramenstücke des Weimarer Klassikers nicht unterschätzt werden. Nachdem die Schillersche Poetik von den weltoffenen, zu den internationalen Freimaurerlogen gehörenden polnischen Aristokraten und Adligen in Warschau popularisiert worden war, zeigten sich die Schauspieler nicht weniger als die Theaterleitung an den sich bietenden effektvollen Rollen interessiert. Der Ehrgeiz der Regisseure und Darsteller mußte leider vor der wirtschaftlich-politischen Wirklichkeit zurücktreten, und zwar vor der einschränkenden Aktivität der Zensur, vor der ökonomischen Schwäche der nach den Aufständen unterdrückten Bevölkerung sowie vor der negativen Wirkung der zaristischen Verfolgungspolitik auf die geistige Substanz der Stadt. Anders als in Krakau und Posen sah in Warschau der erste Kontakt des potentiellen Publikums mit der deutschen Dramatik aus. Abgesehen von den in Westeuropa ausgebildeten oder mit der westlichen Kultur über persönliche Beziehungen gut vertrauten höheren Schichten der Gesellschaft, sind die breiten Massen dem Schillerschen opus erst im Theater begegnet. Die finanzielle Abhängigkeit des theatralischen Budgets von dem massenhaften Zuschauer veranlaßte oft die Theaterleitung, auf anspruchsvolle

¹² Ebd.

¹³ Vgl.: Eine kurze Ansage im „Kurier Warszawski“, 16. 01. 1911.

Texte zugunsten der amüsanten Kassenschlager zu verzichten. Die Spezifik von Schillers klassischer Dramatik erforderte eine inszenisatorische Perfektion. Sobald sich das Theater eine exzellente Besetzung der Rollen und eine beeindruckende Regie leisten konnte, wurde nach Schiller und Shakespeare gegriffen, um dem in seiner nationalen Identität bedrohten Publikum eine wertvolle intellektuelle Kost zu bieten. Es ist leider nicht mehr möglich genau festzustellen, wann und wie oft sich das Theater in Warschau zu derartiger Repertoiregestaltung aufschwingen konnte. Die überlieferten Angaben über die veranstalteten Aufführungen Schillerscher Dramen lassen vermuten, daß der Widerspruch zwischen Wollen und Können von der Theaterleitung nicht immer überwunden werden konnte.

DIE ETHNOETHIK BERNARD BOLZANOS

Abstract: Grażyna Mągorzata, *Die Ethnoethik Bernard Bolzanos* (Ethnologies of Bernard Bolzano), Studia Germanica Poznańskie, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XIX, 1993, pp. 143-150, ISBN 83-232-0767-3, ISSN 0137-3467.

Bernard Bolzano (1781-1848) is well known to large circles as a logician and mathematician. In the above article the main point of interest becomes his social ethics whose practical application was perceived by Bolzano in existing conflicts and needs which then troubled the Habsburg monarchy.

The index of Bolzano is in opposition to the moral law of Kant, rejects his subjectivity, he practices it as an autonomy of man and his behaviour is verification by the moral law to which he turns even God is submitted.

Schleiermacher was the only way of solving conflicts of Czechs and Germans living together in Germany to which "Speeches for elevation" (*Erbauungsgreden*) were devoted and which were delivered to the students in Prague.

It woke up the dormant intellectual class, however, it did not overcome the supremacy of romantic ideas of Friedrich Schlegel which triumphed in the Austrian monarchy of the middle of the 19th century.

Magdalena Grywan, Institute of German, Adam Mickiewicz University, ul. Niepodległości 4, 61-874 Poznań - Poland.

In Bernard Bolzano (1781-1848) sehen wir vor allem einen Logiker, vergessen aber allzuoft seine reformatorischen Bestrebungen, die die philosophischen Grundlagen menschlicher Glückseligkeit betreffen. Im Mittelpunkt seiner theoretischen Ausführungen stand die Frage nach dem obersten Sittengesetz. Sein erster Versuch auf diesem Gebiet bleibt die unvollendete Schrift *Versuch einer Deduktion des obersten Sittengesetzes* (1812).

Den stärksten Einfluß auf Bolzano übte die Ethik von G. W. Leibniz aus. Was dem Menschen nützt, macht ihn glücklich. In dem menschlichen

