

Karel Vondrášek

K.S. Stanislavskij und das tschechische Theater 1906-1956

Der Zeitpunkt, ab dem die Bemühungen um das moderne tschechische Theater klare Konturen gewonnen haben, läßt sich ziemlich genau feststellen: Es war das Jahr 1896 mit der Gründung der ‚Intimen freien Bühne‘ (Intimní volné jeviště) in Prag. Die Spannungen zwischen den unterschiedlichen Grundeinstellungen zum Theater, zwischen diversen Stilrichtungen und den dazugehörigen Mitteln der Bühnenarbeit, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts innerhalb des tschechischen Theaters entwickelt und angestaut hatten und die sich bis zu dieser Zeit meistens in Form von Auseinandersetzungen um die Ästhetik des Symbolismus und des psychologischen Realismus entladen hatten, sind durch dieses programmatische Ereignis auf die Ebene der grundsätzlichen Probleme der tschechischen Kultur gehoben worden. Hier fand nicht nur die wachsende Spannung innerhalb der tschechischen Gesellschaft (die naturgemäß die wachsende gesamteuropäische Unruhe reflektierte) ihren Ausdruck, sondern es wirkten sich auch alle Nachteile der verhältnismäßig kurzen Tradition des tschechischen professionellen Theaters in spezifischer Weise aus. Die Existenz der Intimen freien Bühne war zwar nicht von langer Dauer, doch sie setzte Prozesse in Gang, die das tschechische Theater noch im ganzen ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts beschäftigen sollten.

Mit besonderer Schärfe und Vehemenz wurden die Kämpfe um den Theaterstil im Zusammenhang mit den Inszenierungen des Prager ‚Nationaltheaters‘ ausgetragen. Eine ziemlich einflußreiche Gruppe jüngerer Theaterkritiker um F.X. Šalda, V. Tille, O. Theer und O. Fischer bekämpfte entschieden den Individualismus und Romantismus der tschechischen Theateraufführungen und setzte sich für eine Schauspielkunst der psychologischen Innerlichkeit und symbolistischen Dichtungskraft ein. Im Fadenkreuz der Kritik befand sich dabei auch der Schauspielchef des Nationaltheaters Jaroslav Kvapil.¹ Dabei stand

¹ Jaroslav Kvapil (1868-1950): Autor, Regisseur und Publizist. Führende Persönlichkeit des tschechischen Impressionismus. 1900-1921 Schauspielchef des Nationaltheaters in Prag. Großmeister der tschechischen Freimaurerloge. In den dreißiger Jahren arbeitete er in leitender Position

Kvapil als Autor, Dramaturg und Regisseur den Zielen der tschechischen Moderne ganz nah und wurde in dieser Hinsicht von der Kritik auch kräftig unterstützt. Doch die ungeduldigen, mit der Lage des tschechischen Theaters unzufriedenen Intellektuellen warfen ihm vor, nicht energisch genug vorzugehen und das von ihm geleitete Ensemble nicht zu einer programmatisch klar definierten, aussagekräftigen künstlerischen Einheit geformt zu haben. Dies war aber objektiv gesehen kaum möglich, denn die Last des Individualismus innerhalb des Ensembles war zu groß, der Konservatismus des tschechischen Publikums zu stark und die Rückendeckung seitens der tschechischen Literatur zu schwach. Auch war die gesamte kulturelle Lage der tschechischen Gesellschaft zu widersprüchlich, um einen derartigen Kraftakt in kurzer Zeit erfolgreich leisten zu können.

Kvapils Verdienste um die Annäherung des tschechischen Theaters an den Standard der entwickelten europäischen Theaterkulturen wurden erst später gewürdigt. Nicht nur, daß er die Funktion des Regisseurs im Sinne des modernen Theaters eingeführt und etabliert hat, die zeitgenössischen europäischen Dramen von Ibsen, Björnsen, Čechov, Gor'kij, Shaw, Hauptmann bis zu Zapolska und Przybyszewski konsequent auf den Spieplan gesetzt und sich um das Entstehen eines dem westeuropäischen ebenbürtigen tschechischen Dramas eingesetzt hat; Kvapil ist es auch zu verdanken, daß es 1906 zur ersten Begegnung zwischen dem tschechischen Theater und dem ‚Moskauer Künstlertheater‘ (MChAT) kam.

Um diese Gastspiele bemühte sich Kvapil drei Jahre lang. Finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten waren ebenso zu überwinden wie das Mißtrauen der Behörden, die nach den Ereignissen des Jahres 1905 ein zu starkes Aufleben panslawischen Denkens fürchteten.

Kvapil wußte, daß sich das tschechische Theater schon längere Zeit im Kreis bewegte. Vom MChAT versprach er sich kräftige und richtungweisende Impulse für die Theaterarbeit, aber auch eine einschneidende Bewußtseinsveränderung beim Publikum. Der seit einem Jahrhundert ständig diskutierte Panslavismus hatte in der tschechischen Gesellschaft eine innige Neigung zur russi-

(Sektionschef) im Kulturministerium. 1939 von den Nazis zwangspensioniert und 1944 als prominenter Vertreter des Widerstands inhaftiert. 1945 wurde er von Z. Nejedlý in den aktiven Dienst zurückgeholt und mit der Aufsicht über das tschechische Theaterwesen betraut.

schen Kultur erzeugt, die sich allerdings im Bereich des Theaters lediglich auf dem Gebiet der Dramenauswahl (Stücke von A.I. Palm, I.V. Špažinskij, N.Ja. Solov'ev, A.N. Ostrovskij u.a. gehörten bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Repertoire des tschechischen Theaters) manifestierte und manifestieren konnte. Gelegentliche Informationen über das russische Theater, wie die des Übersetzers B. Prusík, des Journalisten J. Preis oder der Schauspielerin M. Hořicová-Laudová (die in Sankt Petersburg gastierte), wurden aufmerksam verfolgt, ebenso wie die Auftritte der russischen Schauspielerin M.G. Savinova vom 1. bis 6. April 1899 in Prag. Ein umfassendes Bild von der russischen Theaterkultur konnten sie jedoch nicht vermitteln.

Das MChAT kam mit drei Produktionen nach Prag. Die Einzelheiten der Gastspiele regelte Kvapil vorher mit Stanislavskij in Berlin persönlich. Zum Auftakt der Tournee – am 6. April 1906 – wurde die bereits legendäre Inszenierung Stanislavskijs von A.K. Tolstojs *Zar Fëdor Ioannovič* aufgeführt, mit der die Geschichte des MChAT am 14. Oktober 1898 begonnen hatte. Im Programmheft zu dieser Prager Aufführung schrieb Kvapil:

„Die Theaterkunst, an die wir uns gewöhnt hatten, mag sie noch so entwickelt, noch so erfolgreich sein, muß vor derartigen Eindrücken, wie man sie hier erleben kann, in den Hintergrund treten. Dies hier ist etwas Anderes, etwas Besonderes, etwas Eigenartiges. Es läßt sich nicht an den Bedingungen und Ansprüchen des Theaters messen, das wir gewöhnlich zu sehen bekommen. Es handelt sich um eine Revolution, eine unblutige, aber siegreiche Revolution. Während unverständliche, chaotische Meldungen über die politische und soziale Revolution in Rußland an unser Ohr dringen, deren Ursachen und Folgen wir kaum fähig sind zu begreifen, um sie beurteilen oder gar verurteilen zu können, kommt unvermutet diese Revolution – jung und hoffnungsreich – zu uns, die den Geist befreit und das Herz erhebt, und die vieles von dem erhellt, was uns von dem Schmerz des für uns so entfernten russischen Lebens bis zu dieser Zeit unbegreiflich war. Sie vollzieht sich und spricht für ihr ganzes Volk. Sie kommt wie der berühmte Frühlingssturm von Osten und bringt uns die Ernte. Ex oriente lux!“²

Es folgten Inszenierungen von Čechovs *Onkel Wanja* (am 8. April) und Gor'kij's *Nachtasyl* (am 9. April).

² Programmheft des Prager MChAT-Gastspiels vom 6.4.1906.

Kvapils Erwartungen erfüllten sich. Der tschechischen Öffentlichkeit und vor allem den Theaterleuten eröffneten diese Gastspiele ganz neue Welten. Sie setzten in zweierlei Hinsicht deutliche Zeichen: Gesellschaftlich und politisch stellten sie eine für Wien nicht zu übersehende Demonstration der wieder intensiven Vitalität der panslavischen Idee dar; künstlerisch bedeuteten sie die Entdeckung neuer Wege der Bühnenarbeit, die auf das tschechische Theater wegweisend wirkten. Von den Gastspielen ging ein Impuls aus, der noch über Jahre hinaus von tschechischen Theaterleuten weiterverfolgt, gepflegt und kultiviert wurde. Kvapil selbst kam auf die Begegnung mit dem MChAT in seinen Erinnerungen immer wieder zu sprechen und unterschied einzelne Ereignisse seiner mehr als sechzigjährigen Künstlertätigkeit danach, ob sie sich ‚vor oder nach dem ersten Besuch der Moskauer in Prag‘ zugetragen haben. Die Orientierung in Richtung Rußland war für das tschechische Theater überdies eine sehr günstige Alternative, um sich von dem konkurrierenden deutschen Theater abzugrenzen, von dem man trotz aller Bemühungen um Selbständigkeit immer stark abhängig war.

Seit 1906 wurde Stanislavskij für das tschechische Theater zur festen Größe; ihm galten viele Sympathien. Václav Tille, einer der strengsten Kritiker, schrieb über die Gastspiele:

„Das Nationaltheater hat eine erstaunlich aufopferungsvolle und schöne Tat vollbracht, als es in der Zeit der schärfsten Angriffe von unten und von oben auf das eigene Schauspiel das Ensemble des Moskauer Künstlertheaters für vier Gastspiele einlud, bei vollem Bewußtsein, daß die russischen Gäste dem heimischen Ensemble unverhältnismäßig weit überlegen sind. [...] Und auch die, die aller Begeisterung zum Trotz die russischen Aufführungen mit viel Skepsis erwarteten, mußten zugeben, daß unser Schauspiel viel von ihnen dazulernen kann. Obwohl das Gesamturteil über die Kunst der russischen Schauspieler heute, nach den vier Vorstellungen, zu grenzenloser Bewunderung tendiert, fällt es dem tschechischen Zuschauer sehr schwer, genau, klar und deutlich zu sagen, woran es liegt und wie sie eigentlich ist, die neue Kunst dieser wunderbaren Künstler, die uns so verzauberten.“ (Tille 1917, 117f.)

Kvapil selbst unternahm den Versuch, die Impulse des MChAT unmittelbar umzusetzen. Wenige Monate nach diesen Gastspielen inszenierte er Čechovs *Drei Schwestern*, die er in Stanislavskijs Regie in Berlin gesehen hatte.

„Bestimmt bin ich dem gewaltigen Eindruck, der von den Moskauern ausgegangen ist, vollkommen erlegen, und [...] es ist ein Bedürfnis meines Herzens, mich bei den großen russischen Lehrern dafür zu bedanken“ (Kvapil 1932, 112), schrieb er ein Vierteljahrhundert später.

Die Namen Kačalov, Stanislavskij, Moskvín, Lužskij, Višnevskij, Knipper-Čechova, Germanova u.a. werden in den Memoiren von mehr als einer Generation tschechischer Schauspieler und Theaterleute nicht nur lobend erwähnt, sondern auch als Zeugnisse dafür, wie sich die Arbeit des Nationaltheaters nach diesen Gastspielen verändert hatte. Viele Schauspieler versuchten, eine Lehre aus dieser Erfahrung zu ziehen, die innere Organisation des Theater- und Probenbetriebs umzugestalten und die Intensität der Theaterarbeit dem anzupassen, was sie von den russischen Kollegen über das Arbeitssystem des MCHAT erfahren konnten. Mit großer Aufmerksamkeit wurde deswegen auch die russische Schauspielerin O.V. Gzovskaja empfangen, die 1912 die ersten Skizzen des Stanislavskij-Systems nach Prag mitbrachte und den tschechischen Kollegen einen tieferen Einblick in diese schauspielerische Methode ermöglichte.

Die Verbindung zwischen Prag und Moskau bzw. Sankt Petersburg brach während des Ersten Weltkrieges fast vollständig ab. Die Informationen, die zu dieser Zeit Prag erreichten, waren meistens unvollständig oder entstellt. Die nach dem Kriegsende vollkommen veränderten politischen Verhältnisse in Europa sollten auch die nächste Begegnung mit dem MCHAT vorzeichnen.

Im Mai 1921 feierte Prag ein Wiedersehen mit Mitgliedern des ‚Moskauer Künstlertheaters‘, das immer noch populär war. Eine Truppe dieses Theaters, die während des russischen Bürgerkriegs eine Reise durch Europa unternommen hatte und zu der auch Kačalov, Knipper-Čechova, Orlova und andere gehörten, führte Čechovs *Kirschgarten* und *Drei Schwestern*, Go’rkis *Nachtasyl*, Ostrovskijs *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* und eine Bearbeitung von Dostoevskijs *Brüder Karamasov* sowie Knut Hamsuns *An des Reiches Pforte* vor. Im September desselben Jahres kam die Gruppe noch einmal nach Prag und zeigte auch Shakespeares *Hamlet* mit Kačalov in der Titelrolle, eine Inszenierung, die auf der von Gordon Craig mitgestalteten MChAT-Aufführung

von 1911 beruhte. Wie schon 1906 sorgten die Gastspiele auch dieses Mal nicht nur für künstlerische, sondern vor allem auch für politische Aufregung. Während die marxistisch orientierte Presse die sozialistische Entwicklung in Sowjetrußland lobte und die ständig zwischen Prag und Moskau pendelnden Funktionäre der inzwischen gegründeten Kommunistischen Partei über die erfolgreiche Kulturpolitik der Sowjetmacht berichteten, präsentierte sich diese Gruppe berühmter Künstler in der Rolle heimatloser Flüchtlinge, als Opfer der neuen gesellschaftlichen Zustände in Rußland. Neben den zahlreichen russischen Emigranten aus den Reihen der Theaterkünstler, die nach der Oktoberrevolution in Prag Zuflucht gefunden hatten, stellten diese hochkarätigen Künstler, die durch ganz Europa irrten, weitere Steinchen in dem für die Mehrheit der Tschechen verworrenen Mosaik der politischen und kulturellen Situation Rußlands dar. Außerdem war Prag – neben Berlin und Paris – eine der europäischen Metropolen mit der höchsten Quote an russischen Emigranten. Man denke nur an die in Prag ansässigen Theaterregisseure Ozarovskij, Kriveckij und Serov, an die ehemalige MChAT-Schauspielerin Germanova und an viele andere, deren Flucht aus Rußland aussagekräftiger war als alle Verlautbarungen der marxistischen Presse.

Die Sowjets reagierten unverzüglich. Es war schließlich die Zeit intensiver Bemühungen der sowjetischen Regierung, die internationale Isolierung zu durchbrechen. Lunačarskij und Čičerin wußten genau, daß das MChAT in Prag besondere Sympathie und Popularität genoß. Deshalb erschien im offiziellen Auftrag der sowjetischen Seite das ‚Erste Studio des MChAT‘ in Prag. Es brachte ausschließlich nichtrussische Stücke mit, unter anderem Strindbergs historisches Drama *Erich XIV*. Diese Inszenierung ist hier deswegen hervorzuheben, weil es sich um die erste Begegnung des tschechischen Publikums mit der Arbeit des Regisseurs Vachtangov handelte. Vachtangov, der zu jener Zeit eigentlich Leiter des ‚Dritten Studios des MChAT‘ war, gehörte zu den Hoffnungsträgern des neuen russischen Theaters, und die Präsentation seiner Arbeit in Prag gehörte ohne jeden Zweifel zur ‚Hintergrundregie‘ dieser Gastspiele.

Wenige Wochen später kam – offiziell von der russischen Regierung entsandt – das ‚richtige‘ MChAT, geleitet von Nemirovič-Dančenko und Stanislavskij, nach Prag. Diese Gastspiele sollten, so die sowjetische Intention, nicht nur ein kulturelles Ereignis sein, sondern vor allem den Beweis dafür liefern,

daß die sowjetischen Machthaber die künstlerische Kontinuität und das kulturelle Erbe achteten und pflegten. In diesem Sinne wurde auch das Repertoire ausgewählt: Das tschechische Publikum bekam dieselben Stücke zu sehen wie 1906. Außerdem war eine delikate Aufgabe zu bewältigen: Die Gruppe um Kačalov sollte dem MChAT wieder eingegliedert werden, um die offizielle Version zu bestätigen, die Schauspieler seien nur durch unglückliche, vom Bürgerkrieg verursachte Umstände von Moskau abgeschnitten gewesen. Die Mehrheit der Gruppe schloß sich tatsächlich dem Ensemble wieder an und kehrte mit ihm nach Moskau zurück.

Die Gastspiele des MChAT wirkten diesmal allerdings weniger überzeugend. Die Krise, in der das MChAT steckte, entging auch dem über die Hintergründe kaum informierten Publikum nicht. Man nahm zwar die Präzision der schauspielerischen Arbeit respektvoll zur Kenntnis, aber die Begeisterung, die die Gastspiele von 1906 begleitet hatte, kam diesmal nicht auf. Die Sympathien des Prager Publikums gehörten eindeutig dem ‚Ersten Studio des MChAT‘. Seine Inszenierungen paßten besser in die vom Expressionismus dominierte tschechische Theaterlandschaft.

Die tiefe Stagnation, in der sich das MChAT befand, war zu offensichtlich. Die Tatsache, daß das MChAT in der Zeitspanne zwischen 1917 und 1924 lediglich drei Wiederaufnahmen und eine neue Inszenierung zustande gebracht hat, war ein Beleg dafür. Auch die politischen Hintergründe dieser Gastspiele, über die in der Presse offen diskutiert und spekuliert wurde, verminderten den künstlerischen Wert dieser Begegnung.

Während die tschechische Theateravantgarde mehr und mehr nach Paris und Berlin blickte, pflegte Jaroslav Kvapil (nicht mehr am ‚Nationaltheater‘, sondern an den ‚Prager städtischen Bühnen‘) weiterhin liebevoll die Tradition des MChAT. Karel Hugo Hilar, der neue Chef des Nationalschauspiels, setzte sich dagegen für Mejerchol'd und Tairov ein:

„Für die Prager wäre es gut, Tairov kennenzulernen. Nach der ruhmreichen Epoche Stanislavskijs, den das Prager Publikum förmlich angebetet hat, könnte es in Tairov einem der Repräsentanten des neuen Rußlands begegnen, der neben Vachtangov, Mejerchol'd und Granovskij zu den Exponenten der neuen russischen Theaterseele gehört.“ (Hilar 1925, 72)

Stanislavskij genoß zwar weiterhin den Respekt der tschechischen Theaterleute, verlor aber seine frühere Anziehungskraft. Im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre tauchten die Namen Stanislavskij und MChAT nur noch in besonderen, einschlägigen Zusammenhängen auf, etwa in Reiseberichten von aus Rußland zurückkehrenden tschechischen Theaterleuten. Doch die meisten von ihnen zeigten sich zunehmend mehr an Vachtangovs, Mejerchol'ds und Tairovs Arbeit interessiert als an dem Geschehen im MChAT. Václav Tille, der sich einst für die MChAT-Gastspiele begeistert hatte, erwähnt 1927 zwar anerkennend die Inszenierung von Gor'kij's *Nachtasyl* im ‚Ersten Studio des MChAT‘, fügt aber sogleich einschränkend hinzu: „Das russische Publikum versteht diese Spielweise, die bei uns kaum so viel Verständnis finden würde.“ (Tille 1929, 21) Jetzt reizte dagegen Mejerchol'd die Phantasie des Theatermanns Tille und forderte seinen Verstand als Theaterkritiker heraus.

Jindřich Honzl,³ Kommunist und zu der damaligen Zeit unter den tschechischen Theaterleuten vielleicht der beste Kenner des russischen Theaters, hatte bereits 1925 die Bedeutung des MChAT nur gering eingeschätzt und von einer „bloßen Übertragung der Wirklichkeit auf die Bühne“ gesprochen. Trotzdem fand er noch viele Worte der Anerkennung für Stanislavskij's und Nemirovič-Dančenkos Arbeit, doch die Wertschätzung galt lediglich der Zeit von der Gründung des Theaters bis 1905. Mit der Erscheinung Mejerchol'ds endete für Honzl die positive Rolle des MChAT (Honzl 1925, 7). 1935 bezeichnete Honzl die Stanislavskij-Methode sogar als „Interpretationswahnsinn“ und das MChAT der dreißiger Jahre als „ein Theater, das sich seiner revolutionären Aufgabe nicht bewußt ist. [...] Denn diese revolutionäre Aufgabe bedroht die Gesellschaftsklasse, der dieses Theater dient.“ Seine Schlußfolgerung lautet: „Die Konventionen der ‚Chudožestvennyje‘ sind für uns tot, weil sie uns keine neuen Entdeckungen der Wirklichkeit ermöglichen.“ (Honzl 1937, 56, 66)

³ Jindřich Honzl (1894-1953): Regisseur, Theaterpädagoge, Theoretiker. 1920-1922 Organisator der Proletkultaktivitäten, 1925 (gemeinsam mit J. Frejka) Begründer der experimentellen Bühne ‚Osvobozené divadlo‘ (Befreites Theater). In der Zeit zwischen den Kriegen als Regisseur eine der führenden Persönlichkeiten der tschechischen Theateravantgarde. Als Theoretiker gehörte er zu den Mitbegründern des tschechischen Theaterstrukturalismus. Ab 1945 Professor an der Akademie der musischen Künste, leitende Positionen am Nationaltheater und in staatlichen kulturpolitischen Gremien, Leiter der Theatersektion des Tschechoslowakisch-sowjetischen Instituts und Chefredakteur der Zeitschrift *Sovětské divadlo*.

Für das tschechische Theater stellte in den dreißiger Jahren das MChAT ein abgeschlossenes Kapitel der Theatergeschichte dar. Der Name Stanislavskij wurde auch kaum erwähnt, als die Stalinschen Monsterprozesse der Jahre 1936-1938 gegen die sog. Trotzisten den Bereich der sowjetischen Kultur erreichten, dann auch eine tiefe Spaltung innerhalb der tschechischen Kulturfront herbeiführten und zur Zerreißprobe der intellektuellen Linke wurden. Die (erste) tschechische Ausgabe von Stanislavskijs Buch *Mein Leben in der Kunst* von 1940 nahm man lediglich als Memoiren eines Theatermachers zur Kenntnis, der ‚eine bestimmte Etappe des modernen russischen Theaters mitgestaltet‘ und der mit seiner Kunst zu Beginn des Jahrhunderts auch das Prager Publikum beeindruckt hatte.

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg war den tschechischen Theaterleuten zweierlei wichtig: auf schnellstem Wege die Theater wieder in Betrieb zu nehmen und dafür die entsprechenden Bedingungen zu schaffen. Die Inhalte waren durch die gesellschaftliche Atmosphäre vorgegeben; schon die Auswahl der Titel und die Zusammensetzung der Spielpläne sprach für sich. Man demonstrierte die slavische Zugehörigkeit, das Tschechentum und den Stolz, auf der Seite der Sieger stehen zu dürfen. Man tat dies auf eine Art und Weise, die den künstlerischen Erfahrungen, den Neigungen, der persönlichen Überzeugung und nicht zuletzt den Fähigkeiten entsprach. Zwei Linien zeichneten sich in der Inszenierungspraxis allerdings von Anfang an ab: einerseits die Weiterführung der realistischen Tradition und andererseits die Fortsetzung des avantgardistischen Experimentiertheaters. Doch eine klare Trennungslinie zwischen den beiden Strömungen gab es nicht mehr. Viele der Avantgardevertreter hatten führende Positionen an den großen, durch eine akademische Arbeitsweise geprägten Häusern angenommen und waren darum bemüht, sich dort zu etablieren (Honzl). Die meisten der neugegründeten Theater außerhalb der Kulturzentren mußten sich nach dem Geschmack der potentiellen Zuschauer ihrer Wirkungsstätte richten und hatten daher nur wenig Spielraum für Experimente. Das Erbe der Avantgarde traten einige junge Gruppen in den Kulturzentren an (*Větrník* – Windbeutel). Von ihren eigentlichen Vorbildern bekamen sie aber

kaum Unterstützung, denn die hatten in der neuen Situation selbst Anlaufschwierigkeiten (Voskovec und Werich) oder konnten sich nicht entscheiden, worauf sie sich konzentrieren wollten (E.F. Burian).

Bei der Orientierungsdebatte über die neuen Aufgaben der Theaterkunst kam u. a. auch die Frage nach dem geeigneten Inszenierungsstil der anstehenden Epoche auf:

„Ist es überhaupt denkbar, daß ein Schauspieler, der noch gestern bestimmte Mittel dazu verwendet hat, um Stücke von H. H. Ortner, Zerkaulen und anderen nazistischen Dramatikern zu spielen, dieselben Mittel heute einsetzen würde, um Ostrovskij, Majakovskij, Vančura oder Tyl zu spielen?“ (Dvořák 1945)

Die Antwort darauf war bereits durch die rhetorische Formulierung der Frage vorgegeben, so daß sie keine Grundsatzdiskussion anregen konnte. Ähnlich sah es auch Jan Mukařovský, der die Überzeugung vertrat, den neuen Inszenierungsstil könne man nicht auf dem Wege der theoretischen Spekulation herausfinden, sondern er müsse sich aus der Theaterpraxis ergeben (Mukařovský 1945).

Während der verschärften ideologischen Auseinandersetzungen seit Mitte 1946 rückte das Problem der angemessenen Inszenierung erneut in den Vordergrund. Durch den Differenzierungsprozeß in der Politik gewannen auch die einzelnen kulturpolitischen Konzeptionen allmählich Gestalt. Die unterschiedlich formulierten Programme, ihr Vokabular und ihre verschiedenartigen politischen Orientierungen können nicht darüber hinwegtäuschen, daß es allen politischen Kräften im Grunde genommen in vieler Hinsicht um dasselbe Ziel ging: Das Theater sollte die Rolle eines Massenmediums erfüllen, politische und moralische Postulate verbreiten und erzieherisch wirken. Die Demokraten waren zwar bemüht, den Theaterkünstlern in einem größeren Umfang schöpferische Freiheiten zu gewähren, doch auch sie strebten eine strengere Kontrollfunktion des Staates an. Ihre Vorstellung von der neuen Theaterkultur war ziemlich allgemein und entsprach etwa der historischen Rolle des tschechischen Theaters als ‚moralischer Anstalt‘, wie sie sich im 19. Jahrhundert entwickelt hatte, jetzt allerdings unter staatlicher Lenkung.

Die Theaterkonzeption der Kommunisten dagegen war bis ins Detail erarbeitet. Nicht nur die Inhalte, sondern auch die Form und der Stil sollten genau vorgegeben werden, um die politische Wirkung nicht zu verfehlen.

„Eine Gruppe mit M. Kouřil an der Spitze, die durch das Informationsministerium und die eigene Machtposition im Apparat des ZK der KPČ gedeckt war, geriet bereits in der Zeit vor dem Februar (1948) immer häufiger in scharfer Form mit Künstlern aneinander, die um eine ernsthafte künstlerische Darstellung der neuen gesellschaftlichen Realität und ihrer Wandlung bemüht waren. Gegen deren Streben nach Vielfalt der Ausdrucksmittel setzte sich die Kouřil-Gruppe im Namen vulgari-sierter Volkstümlichkeit und allgemeiner Verständlichkeit für die Rückkehr zu einem deskriptiven illusionistischen Realismus ein. Während der Jahre 1946 und 1947 fand diese immer aggressiver agierende Gruppe autoritative Argumente für ihre Konzeption in den dogmatischen Forderungen und Vorstellungen der sowjetischen Kulturpolitik, wie sie damals, zur Hochzeit des Personenkults, von A.A. Ždanov formuliert wurden.“ (Pömerl 1989, 29f.)

Für die politischen Ziele der Kommunistischen Partei war das volkstümliche, realistische Theater in der Tat besser geeignet als das von ihr inzwischen als formalistisch und elitär eingestufte Theater der Avantgarde. Man legte Wert auf eindeutige Aussagen, die dem Zuschauer keinen Spielraum für eigene Interpretation mehr ließen, und auf die Vorführung vorbildlicher, zur Nachahmung dienender Charaktere. Das Theater sollte ein typisiertes, verklärtes Abbild der zu schaffenden Wirklichkeit bieten. In diesem Sinne kündigte Jiří Hájek, Kritiker und Mitglied der Kulturkommission des ZK der KPČ, einen ‚neuen Realismus‘ als künstlerischen Ausdruck der gesellschaftlichen Aufbauatmosphäre an, der sich durch „Aufgabenteilung, eine gewaltige Differenzierung der Ausdrucksmittel“ und eine umfassende Synthese aller schöpferischen Methoden der tschechischen Theaterkunst auszeichnen sollte (Hájek 1945, 6). Als Quellen des ‚neuen Realismus‘ sollten einerseits die metaphorische Ausdrucksweise der tschechischen Theateravantgarde, andererseits die traditionelle realistische Wirklichkeitsdarstellung dienen. Hájek und mit ihm viele andere kommunistische Kritiker und Theoretiker glaubten, es sei möglich, ein dialektisches Verhältnis zwischen den beiden gegensätzlichen Darstellungsmethoden herzustellen. Es war ein verzweifelter Versuch der Zöglinge und Weggenossen der Avantgarde, ihre ästhetischen Neigungen mit den ideologischen Zielen der

KPČ in Einklang zu bringen. Doch die Kommunistische Partei, die während der Ersten Republik alle antibürgerlichen, nichttraditionellen Theateraktivitäten kräftig unterstützt hatte, war hinsichtlich der sowjetischen Theaterpolitik mit solchen Definitionen des ‚neuen Realismus‘ nicht einverstanden. Für sie gab es nur *einen* Realismus, der „gemäß der marxistischen Literaturkritik und einer Äußerung von F. Engels zufolge ‚die Darstellung typischer Figuren in typischen Situationen‘ bedeutet“ (Budínová 1947a). Nicht mehr und nicht weniger. Stanislavskij und das MChAT wurden nun immer häufiger als Beispiele einer solchen Theaterkunst genannt.

Auch wenn bestimmte politische Motivationen nicht zu übersehen sind, der wahre Grund, warum der Name Stanislavskijs wieder in Erscheinung trat, hing mit der damals zwangsläufigen Umwertung der gesamten tschechischen Theaterkultur bzw. mit der unabdingbaren Revision ihres künstlerischen und gesellschaftlichen Stellenwertes zusammen. Die Kontinuität der Arbeit der Theateravantgarde war durch den Krieg unterbrochen, das offizielle Theater in seinen Entwicklungsmöglichkeiten stark beschränkt und die Theaterkultur als Ganzes durch die Konjunktur der Unterhaltungsindustrie während des Kriegs in seiner Substanz stark beschädigt worden. Unabhängig von den offiziellen kulturpolitischen Tendenzen und außerhalb der politischen Einflußnahme hatte das Theater in der Nachkriegszeit begriffen, daß es unter diesen Umständen nicht in der Lage war, seine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen, die gegenwärtige Realität zu reflektieren und den Erwartungen des Publikums gerecht zu werden. Die gesamte Theaterstruktur befand sich in einer Krise (vgl. Mukařovský 1945). Das Problem, wie die Nachkriegsrealität darzustellen sei, das zunächst sowohl das Theater als auch die Politik unabhängig voneinander beschäftigte, betraf im wesentlichen zwei Grundbereiche der Theaterarbeit – das Drama und die Inszenierungspraxis. Daß dem Drama, dem klar formulierten Wort, Priorität zukam, war unumstritten. Der Ideengehalt der Stücke nahm folgerichtig in der Hierarchie der Werte die oberste Stelle ein. Diese neue Ordnung der Theaterstruktur brachte aber gleichzeitig das Problem der angemessenen Realisierung auf der Bühne mit sich. Um dem Zuschauer die Idee eindrucksvoll vermitteln zu können, mußte man auch geeignete Ausdrucksmittel finden. Die Mittel des realistischen Theaters schienen dafür am besten geeignet zu sein. Hier aber trennten sich zunächst die Wege des Theaters und der Politik.

Das Theater wollte ‚Realismus‘ nicht als bloße Kopie der Wirklichkeit, bar jeder Phantasie auffassen, sondern es verstand darunter einen ‚Realismus der Gefühle und Empfindungen‘, die nachvollziehbare Darstellung einer durch die Dramatik der Wirklichkeit inspirierten, konfliktgeladenen, von vielen Gegensätzen geprägten, künstlich geschaffenen Welt. Der Realismus der neuen Zeit wollte nicht auf das bereits Entdeckte verzichten. Bei der intensiven Suche wurden Erfahrungen und Erlebnisse früherer Dezennien mobilisiert. Frejka formulierte im Hinblick auf die Vorkriegserfahrungen mit dem sowjetischen Theater:

„Erst in Moskau wurde uns bewußt [...], welch tiefgreifenden inneren Zusammenhang es zwischen Stanislavskijs Realismus, Mejerchol'ds Analytismus [sic!] und Ochlopkovs Streben nach einer neuen Struktur gibt.“ (Frejka 1947, 200)

Im Zentrum der Bemühungen des Theaters befand sich der Zuschauer, der nicht nur die extreme Kriegserfahrung zu verarbeiten hatte, sondern auch die eigene Zukunft neu gestalten mußte. Das Theater hoffte auf das neue Publikum. „Ja-wohl, es geht um eine neue Ordnung in der Theaterkunst. Das *neue Publikum* bewirkt die Jungfräulichkeit der Theaterarbeit“, schrieb Frejka (1945, 132).

Für die Politik dagegen war der Zuschauer lediglich ein Objekt der ideologischen Spekulation. Unter dem Begriff ‚Realismus‘ verstand sie ein Ensemble einfacher, nachvollziehbarer, zum Transportieren einer einprägsam formulierten Idee geeigneter Propagandamittel.

Bei der Suche nach einem Ausweg aus der Theaterkrise mußte das tschechische Theater zwangsläufig auch erneut mit Stanislavskij in Berührung kommen. Für die meisten Theaterleute war er ein namhafter Repräsentant der modernen Theaterkultur (ebenso wie Jouvett, Piscator, Artaud, Mejerchol'd u.a.), während Stanislavskij den kommunistischen Kulturpolitikern als Inbegriff der sowjetischen Theaterkultur galt. Viele von ihnen hatten in ihrem Moskauer Exil hautnah die sowjetischen kulturpolitischen Vorgänge erleben können. Die Durchsetzung des Stanislavskij-Systems am tschechischen Theater war für sie keine künstlerische, sondern eine politische Frage. Denn die Kulturpolitik der KPČ hielt seit dem Kriegsende an der Ždanovschen Kulturkonzeption fest. Darüber hinaus gab es noch andere Gründe, das Stanislavskij-System zu forcieren. Ein Naturalismus, den man irrtümlich für Realismus hielt, entsprach nämlich dem

persönlichen Geschmack (Zdeněk Nejedlý) und dem niedrigen allgemeinen Bildungsniveau vieler führender Kulturpolitiker (Kopecký).

Nachdem die KPČ 1946 das Kulturministerium an die Volkssozialisten abgeben mußte, wurde es für sie zunehmend schwieriger, ihr kulturpolitisches Programm durchzusetzen, zumal es so gut wie keine direkten Kontakte zum sowjetischen Theater mehr gab. Fast alle persönlichen Verbindungen der tschechischen Theaterleute zu den sowjetischen Kollegen waren infolge der sowjetischen Säuberungen in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre und der Ždanovschen Kultur- und Personalpolitik der Nachkriegszeit abgebrochen oder unterbrochen. Neue Kontakte kamen nicht zustande, weil die sowjetische Seite sich weigerte, Studienaufenthalte und Besuche der tschechischen Theatermacher zu genehmigen. Der Grund für diese Haltung lag ebenso in der ungeklärten politischen Situation in der Tschechoslowakei damals wie in dem seinerzeitigen politischen Kurs der Sowjetunion. Darüber hinaus hatten die tschechischen Theaterleute wiederholt den Wunsch geäußert, in die Sowjetunion zu reisen, um ihren alten Freund Mejerchol'd zu treffen,⁴ Kontakte zu Tairov wiederzubeleben und sich von der seitens der kommunistischen Kulturpolitiker gelobten angeblichen Vielfalt der sowjetischen Theaterkultur inspirieren zu lassen. Für die sowjetische Seite waren dies indes weitere Gründe dafür, die Begegnung der tschechischen Künstler mit der sowjetischen Theaterrealität nicht zu fördern. Es wurde nicht einmal dem dringenden Wunsch entsprochen, ein sowjetisches Theater zu Gastspielen nach Prag zu entsenden. Die Position der sowjetischen Politik war unmißverständlich: Zuerst mußten die politischen Verhältnisse in der Tschechoslowakei geklärt werden, erst dann käme eine engere kulturelle Zusammenarbeit in Betracht. Auch die ideologische Festigung der sowjetischen Kulturszene und die angestrebte Abgrenzung von westlichem Ge-

⁴ Die tschechischen Theaterleute glaubten, daß Mejerchol'd lebte und arbeiten konnte. Noch bei ihren Besuchen in der Sowjetunion zu Beginn der fünfziger Jahre erkundigten sie sich nach Mejerchol'd und brachten damit ihre Gastgeber in peinliche Situationen. Karel Martínek, der zu jener Zeit in der Sowjetunion studierte und etliche Delegationen tschechischer Theaterleute als Dolmetscher begleitete, bezeugt, wie E.F. Burian bei einem Besuch in Moskau das leuchtende ‚M‘ über einer Metrostation für eine Bezeichnung von Mejerchol'ds Theater hielt, sich von seinen Begleitern trennte und in das pompös wirkende Gebäude lief. Nach diesem Zwischenfall wurde Burian dringend gebeten, keine weiteren Fragen mehr über Mejerchol'd zu stellen, um sich selbst und auch den sowjetischen Kollegen unangenehme Konsequenzen zu ersparen (Interview mit K. Martínek, 12.4.1994).

dankengut, die durch das antifaschistische Bündnis mit den Westmächten vorübergehend gelockert worden waren, durften nicht gefährdet werden.

So wurde im April 1947 die russische Theaterkultur in Prag paradoxerweise durch eine Gruppe ehemaliger MChAT-Mitglieder repräsentiert, die unter anderen Umständen eine solche Chance nie bekommen hätten. Das ‚Russkij teatr‘ (Russisches Theater) aus Paris einzuladen, stellte sowohl für die tschechischen als auch für die sowjetischen Kulturpolitiker eine Kompromißlösung dar. Bei dem ‚Russischen Theater‘ handelte sich um die Reste der MChAT-Truppe, die sich 1919 abgesetzt hatte und 1921 auf Umwegen nach Prag gekommen war. Hier hatte sie unter dem Namen ‚Prager Gruppe der MChAT-Mitglieder‘ (Pražská skupina členů MChAT) ein neues Domizil gefunden, war vom tschechoslowakischen Staat finanziell unterstützt worden und konnte ihre Arbeit fortsetzen. Während der zahlreichen Gastspiele in ganz Europa fanden einzelne Mitglieder neue Arbeitsmöglichkeiten (Šarov in Italien, Massalitinov als Theaterdirektor in Sofia, Germanova in Paris usw.). Der Rest des Ensembles ließ sich vorübergehend in Berlin nieder und kehrte erst 1932 – wesentlich verkleinert – nochmals für kurze Zeit in die Tschechoslowakei zurück. Inzwischen bemühte sich Stanislavskij vergeblich um die Rückkehr seiner abtrünnigen Mitarbeiter in die Sowjetunion. Nach erheblichen, die Existenz der Truppe gefährdenden Schwierigkeiten konstituierte sie sich 1943 in Paris neu unter dem Namen Russisches Theater. Geleitet wurde es von V. Grečova und P.A. Pavlov.

Um der Opposition keine Chance zu geben, die in Prag wohlbekannte Geschichte des Theaters für sich auszunützen, übernahm der sowjetische Botschafter in Prag Valerij A. Zorin die Schirmherrschaft über die Gastspielreise des Russischen Theaters 1947. Die kommunistische Presse (*Rudé právo*, *Kulturní politika*) hatte diese Gastspiele bereits im Vorfeld groß angekündigt; dann reagierte sie mit ausführlichen Rezensionen auf die Aufführungen und knüpfte daran sogar Überlegungen über die mögliche Gründung eines ständigen russischen Theaters in Prag unter der Leitung der Protagonisten des Russischen Theaters Pavlov, Grečova und Kryžanovskaja an.⁵

Die Rezensenten gaben sich alle Mühe, den veralteten Inszenierungsstil der Russen, die Unausgewogenheit der Darstellungen und die wenig inspirierende

⁵ Vgl. Budínová 1947b; Toman 1947a; 1947b; 1947c; Hájek 1947a; 1947b; vp 1947a; 1947b; 1947c; 1947d.

Dramaturgie als Nebensächlichkeiten abzutun und die Aufmerksamkeit der Leser und Zuschauer auf die Arbeit der sechs älteren, noch von Stanislavskij ausgebildeten Schauspieler zu lenken.⁶

Die eigentliche Vorreiterrolle bei der Einführung der Stanislavskij-Methode übernahm in Prag das ‚Realistische Theater‘. Es konzentrierte sich seit seiner Gründung 1945 auf deren Anwendung, wobei anfangs nicht nur die politische Orientierung der überwiegend ganz jungen Theatermacher eine Rolle spielte, sondern auch ehrliche künstlerische Motivation und Enthusiasmus zu erkennen waren. Die kommunistischen Politiker und vor allem Z. Nejedlý unterstützten das junge, zielstrebige Theater nach Kräften. „Sie bieten ein Spiel, in dem das Spiel einfach verschwindet, so daß wir statt eines Spiels das Leben sehen“, lobte Nejedlý die Schauspieler des ‚Realistischen Theaters‘ (Var. 1948. H. 11. 326).

Ende der vierziger Jahre nahm der ideologische Druck auf die Theater stark zu. Die Entwicklung der politischen Situation, die globale Sowjetisierung des Lebens in der Tschechoslowakei und die daraus resultierenden Aktivitäten des ersten Theaterrates⁷ bewirkten auch die direkte Abhängigkeit der tschechischen Theaterkultur von der sowjetischen. 1949 kamen auch die ersten Absolventen der sowjetischen Theaterhochschulen nach Prag zurück. Ihre Aufgabe war es, die in der Sowjetunion erworbenen Kenntnisse der Stanislavskij-Methode intensiv zu verbreiten. Denn bis dahin konnten ihre Befürworter lediglich auf zwei schlecht übersetzte Werke Stanislavskijs (1940; 1945) sowie auf die in der Zeitschrift *Divadlo* veröffentlichten Artikel sowjetischer Autoren zurückgreifen. Die frisch ausgebildeten Fachleute, die die Lehre des „Johannes des Täufers des modernen Theaters“ (Frejka) direkt an ihrer Quelle hatten aufnehmen können, hatten allerdings nur die für ideologische Zwecke stark restringierte und eng ausgelegte Version des Systems kennengelernt und konnten somit nur diese einseitig verkürzte Fassung weitergeben. Die neuen Spezialisten wurden

⁶ Die Gastspiele fanden in der Zeit vom 14. bis zum 24. April 1947 statt. Es wurden neun Stücke aufgeführt: Afinogenovs *Mašen'ka*; Čechovs *Višnevij sad* und *Djadja Vanja*; Dostoevskijs *Selo Štepančikovo*; Gogol's *Ženit'ba*; Gor'kij's *Na dne*; Simonovs *Tak budet*; Suchovo-Kobylyns *Svad'ba Krečinskogo*; Tolstojs *Živoj trup*.

⁷ Der Theaterrat war gemäß dem Theatergesetz von 1948 als Beratungsorgan des Kulturministers gegründet worden. Bald aber übernahm dieses Gremium die uneingeschränkte Macht über das tschechische Theater. Die Amtszeit des sog. ‚ersten‘ Theaterrates endete 1951.

an ‚strategisch bedeutsamen Stellen‘ des tschechischen Theaters eingesetzt: Eva Šmeralová und Vladimír Adámek als Regisseure des ‚Realistischen Theaters‘ und zugleich als Pädagogen an der Theaterfakultät der AMU (Akademie der musischen Künste), Otto Haas als Regisseur des ‚Theaters an den Weinbergen‘ usw. Der erste Theaterrat lud sie zu enger Zusammenarbeit ein, nach ihren Anweisungen wurde das Unterrichtssystem an der Theaterhochschule umgestaltet. Später führte E.F. Burian Klage über diese Situation und ihre Auswirkungen:

„... in der Presse und auch in der Akademie der musischen Künste wurde zu unrecht die sog. realistische Arbeit von Palouš, Ornest und Škoda hervorgehoben. ‚D 34‘ wurde wegen meiner Arbeit mit den Schauspielern als formalistisch verleumdet, ohne daß es jemandem eingefallen wäre, der Wahrheit während der Proben auf den Grund zu gehen. Ab und zu inspizierten einige Studenten der AMU meine Proben und brachten vorbereitete Fragen, die sie mir stellen sollten, vor. Die Fragen konzentrierten sich selbstverständlich darauf, ob ich bei meiner Arbeit mit den Schauspielern die Stanislavskij-Methode anwende. Doch ich wollte kein Epigone sein. [...] Ich könnte es nicht übers Herz bringen, um eines rein formalen Effekts willen eine Methode zu zerpflücken und sie damit auch lächerlich zu machen, die ich immer für eine geniale Konzeption der Arbeit eines Schauspielers an sich selbst gehalten hatte. Als dann später allen Theatern Stanislavskij als Pflichtprogramm vorgeschrieben wurde, überließ ich die Erläuterungen lieber anderen...“ (Burian 1959, 50)

Im Unterschied zu vielen tschechischen Theaterleuten, die sich als Anhänger der Stanislavskij-Methode zu profilieren versuchten, ohne Genaueres über sie zu wissen, waren die Mitglieder der Theateravantgarde dank ihrer Kontakte zum russischen Theater besser informiert. Denn es gab keine Übersetzungen von Stanislavskijs Werken ins Tschechische und auch die Möglichkeiten, MChAT-Inszenierungen während der meist kurzen Aufenthalte in Moskau zu sehen, waren sehr begrenzt.

Die Gastspiele des Russischen Theaters 1947 hatten ihr kulturpolitisches Ziel nicht verfehlt. Das Stanislavskij-System wurde unter den tschechischen Theaterleuten heftig diskutiert, und vor allem die jüngere Generation glaubte, in ihm eine nachahmenswerte Arbeitsmethode gefunden zu haben. Von den kommunistischen Kulturpolitikern wurde es als der einzig richtige Weg zum sozialistischen Realismus bezeichnet. So kam es, daß das Theater, von politischen und staatlichen Stellen kräftig unterstützt, „zu dem bereits überholten Stil der

alten realistisch-naturalistischen Methode zurückkehrte“ (Šormová 1989, 156). Dieser Vorgang hatte weitreichende ideologische und propagandistische Implikationen: Es ging nicht um eine bloße naturalistische Darstellung des Alltags, sondern vielmehr um eine wirklichkeitsnahe Bühnenkonstruktion des von der Politik geschaffenen gesellschaftlichen Modells.

„Dieser Prozeß, der unter dem Vorzeichen der Ždanovschen Ästhetik stand, [...] wirkte sich einschneidend auf die Entwicklung des tschechischen Theaters aus und beeinflusste auch die weitere Arbeit des ‚Realistischen Theaters‘ in starkem Maße. Die neue Orientierung konnte sich auch deswegen durchsetzen, weil schon in der bisherigen Arbeit des [Realistischen] Theaters Elemente zu finden waren, die in vereinfachter Auffassung die Entfaltung vulgarisierender Tendenzen sowohl in der ideologischen Konzeption als auch in Fragen des Stils ermöglichten.“ (ebd., 172)

Das Primat der Ideologie vor künstlerischen Kriterien und die Bemühung, allgemeine Verständlichkeit durch die Anwendung des – eng und streng zweckgerichtet ausgelegten – Stanislavskij-Systems zu erreichen, wurden bis in die fünfziger Jahre zum Wahrzeichen des ‚Realistischen Theaters‘. Diese Auffassung, die dann später als die einzig wahre sozialistisch-realistische Arbeitsweise indoktriniert wurde, führte nicht nur das ‚Realistische Theater‘, sondern die tschechische Theaterkunst insgesamt in eine Sackgasse.

Im Gegensatz zu den Bemühungen um eine neue Theaterstruktur in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als das ganze Spektrum moderner Theaterkunst nach Anregungen untersucht wurde, orientierte sich ab 1948 die Suche ausschließlich in die östliche Richtung. Man zog eine scharfe Trennungslinie zwischen der westlichen (kapitalistischen) und der östlichen (sozialistischen) Kultur, und auch innerhalb dieser neu definierten, politisch abgesteckten Kultursphären wurde streng kategorisiert: Innerhalb der westlichen Kunst wurde zwischen der ‚fortschrittlichen‘ und der ‚reaktionären‘ unterschieden, die östliche Kunst wurde in die ‚sozialistische‘ und die ‚antisozialistische‘ unterteilt. Diese ideologischen Maßstäbe führten zu einer Neudefinition und grundsätzlichen Veränderung aller künstlerischen Werte.

Unter diesen Umständen verlor auch das Stanislavskij-System seinen Wert als Schaffensmethode; es wurde in den Bereich der Ideologie umgesiedelt und als die einzig zugelassene Arbeitsweise des sozialistischen Theaters kanonisiert.

Den Theatern wurde immer deutlicher klargemacht, daß die Idee einer Inszenierung (und um die Idee ging es vorrangig) dem Zuschauer einzig und allein durch die Anwendung des Stanislavskij-Systems zu vermitteln sei:

„Wir wollen, daß durch das Agieren des sich in die Figur eines wahrhaftigen, lebhaften, fühlenden und denkenden Menschen verwandelnden Schauspielers eine klare politische Idee des Dramas und der Vorstellung zum Ausdruck kommt. [...] Wie lassen sich Wahrhaftigkeit, überwältigende und aufregende Wirkung einer Vorstellung erreichen, wie gelangt man zu tatsächlich handelnden, wirklichkeitsgetreuen und lebhaften Bühnenfiguren? Ich denke, daß es dazu nur einen einzigen Weg gibt – sich vollkommen Konstantin Sergeevič Stanislavskij und seinem System zuzuwenden.“ (Palouš 1949, 325f.)

Die wenigen Versuche, die Stanislavskij-Methode schöpferisch und sinngemäß innerhalb der Kontinuität der modernen Theaterkunst zu analysieren und zu nutzen, die es trotz der zunehmenden Tendenz zur gedankenlosen Übernahme der sowjetischen Praxis noch Ende der vierziger Jahre gab, fanden 1950 ihr abruptes Ende. Ein Leitartikel der Zeitschrift *Sovetskoe iskusstvo* entfachte nicht nur erneut die Diskussion über das Stanislavskij-System, sondern besiegelte die erste Etappe der Rückkehr des tschechischen Theaters zu Stanislavskij. Zu diesem Zeitpunkt ging die Phase des Argumentierens und Überzeugens zu Ende, das System wurde zur Pflicht erklärt. Es folgte die unkritische, stereotype Wiederholung und Umsetzung der offiziellen Thesen.

Die tschechische Diskussion zu diesem Thema ging über die abgesteckten Grenzen nicht hinaus und hielt sich peinlich genau an die Ergebnisse, die die sowjetische Diskussion hervorbrachte. Auf einer Tagung der tschechoslowakischen Theaterschaffenden, die am 28. September 1951 stattfand,⁸ wurde festgestellt, daß die Anwendung des Stanislavskij-Systems vor allem eine Frage der Weltanschauung der Theaterkünstler und Gegenstand des ideologischen Kampfes sei. Sergej Machonin, Dramaturg am ‚Realistischen Theaters‘, brachte die verbindliche Sichtweise auf den Punkt: „Nach dem Stanislavskij-System zu arbeiten, bedeutet am konsequentesten die Grundprinzipien des sozialistischen

⁸ Das Protokoll der Tagung der tschechoslowakischen Theaterschaffenden über das Erbe Konstantin Stanislavskijs am 28. September 1951 wurde 1952 unter dem Titel *Náš učitel Stanislavskij* als Buch veröffentlicht.

Realismus in der Theaterkunst zu erfüllen.“ (Náš učitel 1952, 45) Die Anwendung dieser Schaffensmethode sollte der Garant für stärkere Ideologisierung und Parteilichkeit des Theaters sein. Die geeigneten Argumente dafür waren allerdings in Stanislavskijs Werken kaum zu finden. Man suchte sie daher in der Literatur über Stanislavskij, in den Werken seiner Populisatoren und Epigonen. Die meistzitierten Arbeiten waren N. Gorčakovs Buch *Režisserskie uroki K.S. Stanislavskogo (Regiestunden K.S. Stanislavskijs)*, Toporkovs Darstellung *Stanislavskij na repeticii (Stanislavskij bei der Probe)*, Jahrbücher des MChAT, diverse Artikel A.D. Popovs u.a.⁹ Bei der Wiedergabe von ‚Aussagen‘ Stanislavskijs wurde kräftig manipuliert. So wurde z. B. aus Stanislavskijs Meinung „Man darf nie vergessen, daß das Theater nicht von dem Licht der Reflektoren, von dem großartigen Bühnenbild, von den Kostümen und vom effektvollen Arrangement lebt, sondern von den Ideen des Autors“ (Gorčakov 1950, 386), die These abgeleitet, daß Stanislavskij damit die Forderung nach Ideologisierung des Theaters gestellt habe. Man setzte zwischen die Begriffe Idee (Gedanke) und Ideologie ein Gleichheitszeichen (begünstigt allerdings durch die semantische Nähe im tschechischen Sprachgebrauch) und konstruierte darauf eine angebliche Säule des Stanislavskij-Systems. Auch das System selbst wurde auf die ‚Methode der physischen Handlung‘ reduziert. Unklar blieb allerdings die Auslegung der drei Bestandteile dieser Methode und ihre genaue terminologische Differenzierung. Die Führungskräfte des ‚Realistischen Theaters‘ K. Palouš und S. Machonin hielten sich für kompetent und versuchten, in dieser Frage Klarheit zu schaffen:

„Die Hauptstütze des ‚Stanislavskij-Systems‘ ist die Lehre von der *allerwichtigsten Aufgabe* und der *Hauptaufgabe* sowie von der *durchgängigen Handlung*, anders gesagt – welche menschliche und künstlerische Aufgabe haben wir als Bürger unserer Volksdemokratie zu erfüllen (die allerwichtigste Aufgabe), warum und aus welchen ideologischen, parteilichen, politischen Gründen spielen wir *das eine oder das andere Stück* bzw. spielen wir *in dem einen oder anderen Stück* mit (die Hauptauf-

⁹ Toporkovs Buch *Stanislavskij na repeticii* erschien 1951 unter dem Titel *Stanislavskij při práci*, Popovs Artikel wurden in den Zeitschriften *Divadlo* und *Sovětské divadlo* veröffentlicht, N. Abalkins *Sistema Stanislavskogo i sovetskij teatr* (tsch. *Systém Stanislavského a sovětské divadlo*) erschien 1952, die Übersetzung des Gorčakov-Buches *Režisserskie uroki K.S. Stanislavskogo* wurde zwar auf der Tagung avisiert, doch sie erschien erst 1955 unter dem Titel *Režijní lekce K.S. Stanislavského*.

gabe) und welche inneren Kräfte bewegen uns dazu, diese beiden Aufgaben zu erfüllen (die durchgängige Handlung).“ (Náš učitel 1952, 45f.)

Auf diese Weise wird mittels der ‚Methode der physischen Handlung‘ das ganze Geschehen im Theater auf Politisierung, Ideologisierung und Parteilichkeit konzentriert (Machonin), die Methode wird zur strengsten und wachsamsten ideologischen Kontrollinstanz jeder Vorstellung (Adámek).

Als Musterbeispiel der Anwendung des Stanislavskij-Systems wurde die Arbeit des ‚Realistischen Theaters‘ empfohlen, besonders die Inszenierung von Gogol’s *Revisor*, die den Teilnehmern der Tagung vorgeführt wurde. Anspielungen der Theaterleute darauf, daß dieses Theater durchaus unbeliebt sei, waren dabei allerdings nicht zu überhören; sie veranlaßten V. Adámek zu der Bemerkung, die Konferenz solle u.a. auch ein „genossenschaftliches Verhältnis zu den ‚erfolgreichen‘ Ensembles herstellen“ (Náš učitel 1952, 18).

Das ‚Realistische Theater‘ trieb tatsächlich die Umsetzung des Systems auf die Spitze und führte es damit ad absurdum. Bei der Vorbereitung der Inszenierung des *Revisors* achteten Palouš und Machonin darauf, daß den Schauspielern keinerlei Literatur, die sich mit diesem Stück aus literarhistorischer oder gar textkritischer Sicht auseinandersetzte, in die Hände fiel. Die Darsteller wurden gezwungen, sich auch außerhalb der Proben und der Vorstellungen im Sinne der von ihnen gespielten Figuren zu verhalten usw. Die ganze Belegschaft des Theaters (bis zur letzten Platzanweiserin) hatte mit dem gerade geprobtten Stück auch ihr Privatleben zu gestalten. Ob diese Vorschrift auch eingehalten wurde, wurde kontrolliert und jedes ‚Fehlverhalten‘ vom Kollektiv des Theaters kritisch zur Sprache gebracht. Ständig und gezielt sollte das ‚affektive Gedächtnis‘ erweitert werden. Jan Strejček, Regisseur und Direktor des Prager ‚S.K. Neumann-Theaters‘ sprach in seinem Diskussionsbeitrag die Praktiken des ‚Realistischen Theaters‘ an: Als das ‚Realistische Theater‘ angefangen hat, die *Lucerna* zu proben, erzählte man sich in Prag, sie seien irgendwo in den Wald gefahren und hätten dort nachts das Fürchten gelernt:

„Und wir haben gelacht darüber. Wie blöd wir waren. [...] Wenn wir im nächtlichen Wald auf einem gefällten Baumstamm sitzen und anfangen, uns gegenseitig Angst einzujagen [...], stellen wir fest, daß wir ganz anders reden, uns ganz anders bewe-

gen, ganz anders sitzen, als wenn wir dies um ein Uhr mittags im Probensaal gemacht hätten ...“ (ebd., 70)

Wie anekdotisch es auch immer klingen mag, das affektive Gedächtnis der Schauspieler auf diese Art und Weise zu bereichern, war zu Beginn der fünfziger Jahre eine durchaus übliche Praxis, die sehr ernst genommen wurde. Ebenso verbreitet waren das Akzentuieren der empirischen Erfahrungen und das Sammeln von praktischen Kenntnissen, um die naturalistische Darstellung der Rollen und der Handlungsorte zu unterstreichen. Diese Anwendungsmethoden des Stanislavskij-Systems, die nicht nur das ‚Realistische Theater‘, sondern nach seinem Beispiel auch viele andere Theater praktizierten, sollten wissenschaftlich verarbeitet und in das System integriert werden. Es wurde sogar verlangt, daß die Kritiker an diesen Aktionen teilnehmen sollten, um die Wirklichkeitstreue der Darstellungen besser beurteilen zu können. „Spannen wir unsere bolschewistische Kritik in die Dienste des Stanislavskij-Systems ein, um dorthin zu gelangen, wo wir alle sein möchten: bei der sozialistisch-realistischen Methode der Bühnenarbeit.“ (L. Daneš, in: *Náš učitel* 1952, 85)

Die sogenannte Wirklichkeitstreue wurde zum höchsten Maß aller Dinge. Sie bezog sich aber auf Details, auf das Äußere und auf das auf den ersten Blick Erkennbare. Die Regisseure hatten aufwendige Rekonstruktionen selbst unbedeutender Details auf der Bühne zu bewerkstelligen, um den Anschein eines durchdachten realistischen Bühnenwerkes zu erwecken. Die Kritik achtete auf diese Details besonders pedantisch. Noch deutlicher als die Zeitungskritiken sie belegen, gehen die damals zugrunde gelegten Kriterien aus einer internen Besprechung der Inszenierung von A. Kornejčuks *Kalinovaja roščá* hervor:

„Die Vorstellung hat keine wesentlichen Schwächen, sie ist ausgeglichen, ihre Wirklichkeitstreue und ihre Überzeugungskraft wirken in richtiger Weise auf das Publikum ein. [...]

Sehr gut und überzeugend ist die Szene im 3. Akt (der Zusammenstoß), wo die Situation der Kolchosbauern abends nach der Arbeit dargestellt wird (das Licht der Straßenlaterne nach Einbruch der Dunkelheit). Das ist ein schönes Beispiel dafür, wie der Text ‚bereichert‘ wurde. [...]

Zwar ist die Nadežda eine wahrhaftige Figur, es bleibt nur die Frage, ob sie tatsächlich als Abbild einer typischen sowjetischen Frau gelten kann. Sie verliebt sich doch

in einen Papierhelden, und einen lebenden Menschen sieht sie nicht. Vielleicht war dies von Kornejčuk als Kritik gemeint und ist es in der Sowjetunion möglich, sie so zu spielen, aber bei uns bleibt sie eine problematische Figur. [...]

Im 3. Akt trägt sie eine Schreibmaschine, das ist ein schönes Detail, das zeigt, daß eine Kolchosa über alle technischen Errungenschaften verfügt. [...]

Es war klar zu erkennen, daß die Methode [Stanislavskij-Methode] den Schauspielern sehr geholfen hat, auch für ihre weitere Arbeit.“¹⁰

In dieser Diskussion wurden gleich mehrere Probleme angesprochen, die das Theater und die Kritik damals beschäftigten, nämlich die naturalistische Wirklichkeitstreue der Darstellung, die vollständige Umsetzung des Textes, auf die besonders streng geachtet wurde, wenn es sich um ein sowjetisches Stück handelte, die Anwendung des Stanislavskij-Systems und auch die ideologisch richtige Charakterisierung des Guten und des Bösen.

So befand sich die tschechische Theaterpraxis in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre in einer singulären Situation: Das Stanislavskij-System wurde nicht als eine von mehreren möglichen Methoden des Schauspielens betrachtet, sondern es wurde in einem selektiven Verfahren auf einige wenige Grundsätze reduziert, die dann als obligatorische Anweisungen zum Erzielen maximaler ideologischer Wirkung kanonisiert wurden. Zur Basis der Theaterkunst wurde eine aus unzähligen naturalistischen Details mosaikartig zusammengesetzte ideologische Abstraktion. Die ideologische Grundlage eines Theaterwerkes bildete der Text. In der ersten Phase der Arbeit wurde festgestellt, ob der Text in allen Einzelheiten den vorgegebenen ideologischen Ansprüchen entsprach. Bei der Interpretation des Textes wurde darauf geachtet, ob die schauspielerischen Mittel der Wiedergabe der Idee gerecht wurden und ob die Art der Vermittlung auch wirklich keinen Spielraum für die Phantasie des Zuschauers freiließ. Denn angestrebtes Ziel der Theaterarbeit war die völlige ideologische Eindeutigkeit des Endergebnisses – der Vorstellung.

„Eben weil wir die Ideologie zum Grundsatz unserer Kunst erklären, bildet für uns das Stück, der vom Autor verfaßte Text das Fundament der ganzen Theaterkunst.

¹⁰ Protokoll einer Diskussion zwischen F. Vrba, Juror der ‚Theaterernte‘, und dem Ensemble des Theaters Z. Nejedlý in Opava über die Inszenierung von A. Kornejčuks *Kalinový háj* (*Kalinovaja roščica*) am 6. März 1952 (Dokumentationsabteilung des Theaterinstituts Prag, ohne Sign).

Diese Tatsache zu leugnen, die Handlung oder irgendeinen anderen Bestandteil der Theaterstruktur als Selbstzweck zum leitenden Prinzip zu befördern, würde bedeuten, eine ideenlose, formalistische Position zu beziehen und zur ‚mejerchol’ dovščina und tairovščina‘, zur reaktionären Kunst überzulaufen.“ (S. Machonin, in: *Náš učitel* 1952, 49)

Die Manipulation des Stanislavskij-Systems, die nach 1948 voll zum Tragen kam, war ein gigantischer ideologischer Mißbrauch eines umfassenden künstlerischen Systems, wie er in der tschechischen Theatergeschichte einmalig ist. Auch hier folgte die tschechoslowakische Kulturpolitik eng dem sowjetischen Beispiel. Um mit der unbequemen Avantgarde abzurechnen, erhob die sowjetische Kulturideologie Stanislavskij zum Vorbild der sozialistischen Theaterkunst. Es wurden ihm methodische Zielsetzungen untergeschoben, die in seinen Werken gar nicht vorkommen, etwa die Herausstellung eines revolutionären Bewußtseins in der Arbeit der Schauspieler. Andererseits wurde seine ablehnende Haltung gegenüber der sowjetischen Dramatik der dreißiger Jahre konsequent verschwiegen. Sein Werk wurde manipuliert, entstellt und für die ideologischen Zwecke zurechtgestutzt.

Als der Name Stanislavskij in der unmittelbaren Nachkriegszeit zum ersten Mal erwähnt wurde, stand er exemplarisch für einen Künstler, der es seinerzeit, als das Theater in einer Krise steckte, geschafft hatte, bestimmte Probleme der Theaterarbeit zu lösen. Das Stanislavskij-System wurde als Beispiel einer Struktur betrachtet, in der sich ästhetische und außerästhetische Elemente, kommunikative und autonome Zeichen in einem Gleichgewicht befinden. Doch zu Beginn der fünfziger Jahre zerstörte der politische Druck dieses Gleichgewicht zugunsten der außerästhetischen Elemente, so daß letztendlich das ganze System aus dem Bereich der Kunst in die Sphäre der Ideologie verlegt wurde.

Die ersten Zweifel an der Richtigkeit einer derartigen Anwendung des Stanislavskij-Systems tauchten bereits Ende 1952 auf. Paradoxerweise war es gerade die Konfrontation mit der Arbeit sowjetischer Theaterleute, die die Zweifel aufkommen ließ. J. Pokorný brachte sie deutlich zum Ausdruck, als er bei einer Diskussion über Stalins Beitrag zur Sprachwissenschaft über die Gastspiele Ochlopkovs und über die Gastregie Sokolovs in Prag sprach. Auch andere Theaterleute äußerten ihre Bedenken:

„Es ist ein Irrweg, für alle Fälle, für alle Künstler eine einzige, optimal passende, detailliert ausgearbeitete Methode der künstlerischen Arbeit suchen zu wollen. [...] Die Arbeit nach dem Stanislavskij-System hat nur dann effektiven praktischen Sinn, wenn die Erkenntnisse Stanislavskijs mit der Persönlichkeit, mit der künstlerischen Einstellung und mit der Potenz dessen, der sie nutzt, in einer organischen Einheit verbunden sind.“ (Krejča 1952, 445f.)

Mitte der fünfziger Jahre begann allmählich der Differenzierungsprozeß des tschechischen Theaters, mit dem auch die Etappe der dogmatischen Umsetzung des entstellten Stanislavskij-Systems zu Ende ging. Und gerade um diese Zeit erschien das MChAT erneut in Prag. Zehn Jahre lang hatten sich die tschechischen Theaterpolitiker darum bemüht, dieses Theater nach Prag zu holen, besonders zu Beginn der fünfziger Jahre. Darüber zu spekulieren, was ein Besuch des MChAT zu jener Zeit bewirkt hätte, wie es manche Publizisten anlässlich der Tournee unternahmen, ergibt im Nachhinein keinen Sinn. Doch es bleibt unumstritten, daß die kulturpolitische Atmosphäre für das Moskauer Theater zu Beginn des Jahrzehnts günstiger gewesen wäre als 1956,¹¹ als die Gastspiele mit anderen hochrangigen kulturellen Ereignissen in Konkurrenz traten und als die internationale Erfahrung der tschechischen Theaterleute wesentlich vielfältiger war. Dem Prager Publikum waren noch die Gastspiele des ‚Théâtre National Populaire‘ mit drei Inszenierungen J. Vilars, der ‚Everyman Opera‘ aus New York mit Gershwins *Porgy und Bess* sowie zwei umjubelte Felsenstein-Inszenierungen der ‚Komischen Oper‘ in frischer Erinnerung. Das durch den Erfolg des Prager ‚Nationaltheaters‘ auf dem Festival Théâtre des Nations in Paris gestiegene Selbstbewußtsein des tschechischen Theaters beeinflusste die Atmosphäre zusätzlich.

Das MChAT kam mit fünf Inszenierungen nach Prag. Bereits die Auswahl der Stücke signalisierte, daß keine dramaturgischen Impulse zu erwarten waren. Ostrovskijs *Gorjačee serdce (Glühendes Herz)* in Stanislavskijs Inszenierung von 1926 feierte in Prag seine sechshundertste Vorstellung. Stanislavskij war es seinerzeit mit dieser Inszenierung gelungen, Ostrovskijs nicht besonders erfolg-

¹¹ Die Gastspiele fanden vom 16. bis 24. September 1956 statt.

reiches und geschätztes Stück neu zu entdecken und gleichzeitig seine Position zu der mit den Anhängern Mejerchol'ds geführten Polemik um die Aktualisierung des klassischen Erbes zu verdeutlichen. Daraus ergab sich eine kämpferische Vorstellung, die während ihrer Entstehungszeit viel Beachtung fand. Doch von dieser Vitalität war in der künstlich am Leben gehaltenen Inszenierung nichts geblieben. Sie hatte ihre Aussagekraft verloren und wurde – durch unausgewogene schauspielerische Leistungen, die besonders bei den jüngeren Darstellern das Überholte der Stanislavskij-Konzeption sichtbar machten – zur ersten Enttäuschung der Gastspiele.

Die Inszenierung der *Měrtvyje duši (Tote Seelen)* von Gogol' in einer Bearbeitung von Bulgakov war auch nicht wesentlich jünger. Stanislavskij hatte sie im November 1932 inszeniert. Für die Gastspiele wurden das Bühnenbild und die Requisiten auf ein Minimum reduziert. Man verließ sich ganz auf die schauspielerischen Leistungen. Die sachkundigen Kritiker, die die Inszenierung auch in ihrer ‚Moskauer‘ Fassung kannten, stellten fest, daß sich die Reduzierung des Bühnenbildes vorteilhaft auswirkte. Die Vorstellung gewann dadurch an Tempo und innerer Spannung und wurde zu einem wahrlichen Schauspiel-fest. Hier zeigte sich die Stanislavskij-Schule in ihrer Reinheit. Die sonst geteilte kritische Meinung stimmte im Falle dieser Vorstellung überein: Die Zuschauer bekamen eine schauspielerisch eindrucksvolle Vorstellung geboten, die Theaterleute einen lehrreichen Unterricht über die Stanislavskij-Methode zu sehen – gleich, ob sie sie für noch verwendbar oder veraltet hielten.

Die Bühnenbearbeitung von Tolstojs *Anna Karenina* war 1937 von Nemi-rič-Dančenko inszeniert worden. In Prag wurden nur noch Ausschnitte dieser Inszenierung vorgeführt, die sich lediglich auf die Auftritte mit Anna, Karenin und Vronskij konzentrierten. Dementsprechend fehlten auch die Dekoration und die übliche Ausstattung, was allerdings am wenigsten störte. Das größte Problem war aber die Hauptdarstellerin A.K. Tarasova. Diese betagte Diva des MChAT, eines Theaters, das viel Wert auf Wirklichkeitsillusion legte, konnte kaum noch jemanden davon überzeugen, daß es sich um eine junge, liebes-hungrige Frau handelte. „Auch die perfektste und gefühlvollste schauspielerische Darstellung konnte nicht die Spuren der zu reifen Entwicklung einer zweifelsohne großen Schauspielerin verwischen“ (Martínek 1956, 884), lautete eine der noch mildesten Beurteilungen, die in der tschechischen Presse erschie-

nen. Für zusätzliche Verwirrung sorgte Tarasova am Ende der Vorstellung, als sie – statt die Schlußszene zu spielen – die entsprechende Passage des Romans ‚in dem in der Sowjetunion so beliebten deklamatorischen Stil‘ vorlas:

„Das Publikum wurde plötzlich mit einer Szene konfrontiert, die in der dritten Person vorgelesen und manchmal auch durch gewöhnliche schauspielerische Gestik begleitet wurde, also mit einer Auffassung, die für unser Publikum ein wenig ungewöhnlich war.“ (ebd.)

Čechovs *Tri sestry* (*Drei Schwestern*) war seinerzeit ebenfalls von Nemirovič-Dančenko inszeniert worden. Es war die zweite Inszenierung dieses Stückes im MChAT, wobei die erste 1901 von Stanislavskij auf die Bühne gebracht worden war. Nemirovič-Dančenkos Vorstellung war zur Zeit der Gastspiele bereits sechzehn Jahre alt. Das Publikum in Moskau mied schon seit längerem diese blasse Vorstellung, und es war kaum nachvollziehbar, warum sie überhaupt in das Gastspielrepertoire aufgenommen worden war. Es kam zwar zu manchen Umbesetzungen, doch sie betrafen nicht die Hauptdarsteller. Besonders A.K. Tarasova, die die Maša spielte, fiel unangenehm auf. „Wir stellen uns vor, wie zauberhaft die schauspielerische Leistung von A.K. Tarasova zur Entstehungszeit dieser Inszenierung gewesen sein muß, als sie noch über alle Voraussetzungen für diese Rolle verfügte“, hieß es bei K. Martínek (ebd., 886) noch durchaus freundlich. Ein Jahr später, bei anderer Gelegenheit, äußerte er sich allerdings weniger rücksichtsvoll: „Die Vorstellung könnte [...] angesichts des Alters der Hauptdarstellerinnen ebensogut ‚*Drei Witwen*‘ heißen“ (Martínek 1958, 297). Ebenso bemängelte er 1956 das schäbige, stark beschädigte Bühnenbild und die unprofessionelle Beleuchtung. Den Gesamteindruck, den die Vorstellung hinterließ, faßte K. Martínek mit Blick auf das Alter der Inszenierung folgendermaßen zusammen: Im Laufe der Zeit seien „die Tendenzen verstärkt zum Vorschein gekommen, vor denen Nemirovič-Dančenko [die Schauspieler] während der Proben einst immer gewarnt hatte“ (Martínek 1956, 885).

Die größte dramaturgische Enttäuschung bereitete das MChAT den tschechischen Theaterleuten durch die neue Version eines nach dem Krieg viel gespielten Stückes. Pogodins *Kremlevskie kuranty* (*Glockenspiel des Kreml*) war in Moskau unmittelbar vor der Abreise in die Tschechoslowakei aufgeführt worden. Pogodin und das MChAT hatten unter Berücksichtigung der Be-

schlüsse des XX. Parteitages der KPdSU versucht, ein Stück zu retten, das ohnehin viele kompositorische Mängel aufwies und nur unter ideologischen Gesichtspunkten zu verstehen war. Man versuchte, sich auf die Handlungslinie um den Ingenieur Zabelin zu konzentrieren, das Pathos des Kampfes um eine bessere Zukunft in den Vordergrund zu stellen und das Motiv der Erneuerung des Glockenspiels zur Nebensächlichkeit zu reduzieren. Die Figur Stalins wurde mechanisch und ohne jegliche zwingende dramatische Notwendigkeit durch den Experten Glagolev ersetzt. Auch schauspielerisch war die Inszenierung, die unter Regie von M.O. Knebel' – Nemirovič-Dančenkos Mitarbeiterin an der ersten Fassung des Stückes – entstand, alles andere als überzeugend.

Aus kulturpolitischer Sicht kam die Begegnung mit dem MChAT eindeutig zu spät für das tschechische Theater. Was die künstlerische Qualität betrifft, kam sie eher zu früh. Das ‚Studio des MChAT‘, das später maßgeblich zu einer Renaissance des traditionsreichen Theaters beitragen sollte, hatte sich noch nicht konstituiert. Das MChAT steckte während der ganzen Nachkriegszeit in einer tiefen Krise, die allerdings sowohl vom MChAT selbst als auch seitens der Kritik jahrelang unterschätzt wurde. Zur Zeit der Prager Gastspiele zeigte auch das sonst so treue Moskauer Publikum nur wenig Interesse an der Arbeit des Künstlertheaters. Es strömte ins ‚Majakovskij-Theater‘, um Ochlopkovs Inszenierungen von Shakespeares *Hamlet* oder Ostrovskijs *Groza* (*Sturm*) zu sehen.

Eine kritische Analyse der Gastspiele unterblieb unterdessen fast gänzlich. Mit Ausnahme von Karel Martínek, der in der Zeitschrift *Divadlo* einen Versuch unternahm, die Vorstellungen und die Situation des MChAT zu kommentieren (ohne seine Sympathien für dieses Theater zu leugnen), teilte sich die tschechische Kritikergilde in zwei Lager auf. Die meisten Rezensenten erstarrten entweder in unkritischer Ehrfurcht vor diesem Tempel des sozialistischen Realismus oder betrachteten die Gastspiele nach bewährter Manier ausschließlich unter kulturpolitischen Gesichtspunkten. In der Minderheit befanden sich diejenigen, die nicht nur die vorgeführten Ergebnisse ablehnten, sondern das Stanislavskij-System generell für veraltet und überholt erklärten. Beide Positionen waren für das tschechische Theater wenig hilfreich, denn das Stanislavskij-System selbst war und ist, vom ideologischen Ballast befreit, eine der modernsten Methoden des schauspielerischen Schaffens, wie es sich auch später in der

besten Inszenierungsarbeit vieler tschechischer Regisseure bewahrheitete. Otomar Krejča zum Beispiel, der als Schauspielchef und Regisseur das Prager ‚Nationaltheater‘ in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zur profiliertesten Stätte der Nachkriegszeit machte, erklärte 1959:

„Ich bin nicht der Meinung, daß wir uns um etwas Außergewöhnliches, Neues bemühen. Für das, was wir jetzt machen, war der Nährboden durch zwei bedeutende Tatsachen bereits hervorragend bereitet: Durch das große Talent der besten Künstler des ND [Národní divadlo – das Nationaltheater] und durch *die Stanislavskij-Methode*, die eine Grundlage der Theaterarbeit darstellt.“ (Festival 1959, 66)

Die Begeisterung, die besonders die Rezensenten der Parteizeitungen in bezug auf die MChAT-Gastspiele zum Ausdruck brachten, bestärkte hingegen nur viele, besonders jüngere Theatermacher in ihrer Abneigung gegen eine derartige realistische Schaffensweise und weckte auch das alte Mißtrauen gegen die Theaterkritik. Darüber hinaus erwies diese unkritische Aufnahme der Gastspiele auch dem MChAT einen Bärendienst. Nach Moskau zurückgekehrt, wies das Künstlertheater jede Kritik an seiner Arbeit zurück, mit dem Hinweis auf die angebliche Begeisterung, die es in der Tschechoslowakei (und auch in anderen Volksdemokratien, wo die Situation vergleichbar war) ausgelöst hatte.

Wie fragwürdig und unseriös sich die Mehrheit der tschechischen Kritiker hinsichtlich des MChAT verhielt, zeigte sich schon acht Monate später in vollem Umfang. Die Gastspiele des Akademischen Staatstheaters E. Vachtangov aus Moskau, die vom 11. April bis zum 4. Mai 1957 stattfanden, nahmen viele Rezensenten zum Anlaß dazu, um ihre wirkliche Meinung über das MChAT direkt oder indirekt zum Ausdruck zu bringen. Zu berücksichtigen sind allerdings die politischen und kulturpolitischen Veränderungen, die in der Zwischenzeit sowohl in der Sowjetunion als auch in der Tschechoslowakei in Gang gesetzt worden waren. Doch die Situation war instabil, die Entwicklung kaum voraussehbar. Das hatte mittelbar zur Folge, daß auch die Reaktionen auf diese Schauspiele oft von einem Extrem ins andere fielen. In einer Bilanz der Gastspiele sprach der Rezensent der Zeitschrift *Divadlo* von einer „verspäteten Reaktion auf die Gastspiele des MChAT im Vorjahr“ und warnte davor, „die Unterschiede zwischen beiden Theatern zu verabsolutieren“ (Vrba 1957, 501). Man war bei Formulierungen, die die Beziehungen zur Sowjetunion im Allge-

meinen betrafen, zwar immer noch sehr vorsichtig, doch der unbedingte Respekt der früheren Jahre schlug in eine lockerere Form der Achtung um, die auch gewisse Kritik zuließ.

Literaturverzeichnis

- Abalkin, N. 1954: Systém Stanislavského a sovětské divadlo. Praha 1955.
- Budínová, Hana 1947a: Ostrovského Bouře. In: Kulturní politika vom 3.1.1947.
- Budínová, Hana 1947b: Ruské divadlo v Praze. In: Kulturní politika. 1946-1947.
- Burian, E.F. 1959: Divadelní festival a seminář *D 34*. Praha 1959.
- Divadelní festival 1959: Divadelní festival a seminář *D 34*. Praha 1959.
- Divadlo nové doby 1989: Divadlo nové doby. Praha 1989.
- Dvořák, Antonín 1945: K programu Divadla revolučních gard. In: Lidová kultura vom 9.7.1945.
- Festival 1959: Festival a seminář činohry Národního divadla v Karlových Varech. Praha 1959.
- Frejka, Jiří 1945: Železná doba divadla. Praha 1945.
- Frejka, Jiří 1947: Kam jde naše divadlo. In: Divadelní zápisník. (1947). S. 200ff.
- Gorčakov, N. 1950: Režiserskie uroki K.S. Stanislavskogo. Moskva 1950.
- Gorčakov, N. 1955: Režijní lekce Stanislavského. Praha 1955.
- Hájek, Jiří 1945: O svobodě divadelního projevu. In: Divadelní zápisník. 1. (1945-1946).
- Hájek, Jiří 1947a: Ruské divadlo po třetí. In: Rudé právo vom 22.4.1947.
- Hájek, Jiří 1947b: Zahájení pohostinských her Ruského divadla. In: Rudé právo vom 16.4.1947.
- Hilar, Karel Hugo 1925: Boje proti včerejšku. Praha 1925.
- Honzl Jindřich 1925: Vznik moderního ruského divadla. In: Tairov, Alexandr Ja.: Osvobozené divadlo. Praha 1925.
- Honzl, Jindřich 1935: 15. ledna 1935 v Moskvě. In: ders.: Sláva a bída divadel. Praha 1937. S. 54-85.
- Krejča, Otomar 1952: Nad prací A.V.Sokolova. In: Divadlo. (1952). S. 445-446.
- Kvapil, Jaroslav 1932: O čem vím II. Praha 1932.
- Martínek, Karel 1956: Pohostinská představení Moskevského uměleckého akademického divadla. In: Divadlo. (1956). H. 11. S. 884ff.
- Martínek, Karel 1958: Divadelní Moskva. In: Divadlo. (1958). H. 4. S. S. 297ff.
- Martínek, Karel 1967: Dějiny sovětského divadla 1917-1945. Praha 1967.
- Martínek, Karel 1970: Bibliografie základních materiálů k dějinám ruského sovětského činoherního divadla a dramatu 1917-1967. 2 Bde. Praha 1970.

- Mukařovský, Jan 1945: K umělecké situaci současného českého divadla. In: Otázky divadla a filmu. 1. (1945-1946). H. 2. S. 61-65.
- Náš učitel 1952: Náš učitel Stanislavskij. Praha 1952.
- Palouš, Karel 1949: Tvůrčí problémy režisérů. In: Divadlo. (1949). H. 9. S. 325-328.
- Pömerl, Jan 1989: K situaci českého divadla v letech 1945-1948. In: Divadlo nové doby 1989. S. 7-34.
- Šormová, Eva 1989: Realistické divadlo. In: Divadlo nové doby 1989. S. 119-175.
- Stanislavskij, Konstantin S. 1940: Můj život v umění. Praha 1940.
- Stanislavskij, Konstantin S. 1945: Moje výchova k herectví. Praha 1945.
- Tille, Václav 1917: Divadelní vzpomínky. Praha 1917.
- Tille, Václav 1929: Moskva v listopadu. Praha 1929.
- Toman, J.J. 1947a: Ruští herci opět v Praze. In: Divadlo. (1947). H. 3. S. 38-41.
- Toman, J.J. 1947b: Ruští herci do Prahy. In: Rudé právo vom 25.3.1947.
- Toman, J.J. 1947c: Bude v Praze stále ruské divadlo? In: Rudé právo vom 1.4.1947.
- Toporkov, Vasilij O. 1949: Stanislavskij při práci. Praha 1951.
- vp 1947a: Jiskřivý večer ruského hereckého mistrovství. In: Rudé právo vom 11.5.1947.
- vp 1947b: K nejosobitějším i nejkrásnějším projevům ruského ducha náleží odedávna divadlo. In: Rudé právo vom 20.4.1947.
- vp 1947c: Tklivý soumrak. In: Rudé právo vom 18.4.1947.
- vp 1947d: Úsměvná premiéra Ruského divadla. In: Rudé právo vom 27.4.1947.
- Vrba, František 1957: Po zájezdu Vachtangovova divadla. In: Divadlo (1957). H. 6. S. 501ff.