

# Polnisches Theater in Warschau, Krakau und Posen als Ort polnischer nationaler Bewußtseins- und Identitätsbildung (1815–1846/48)<sup>1</sup>

von

Heidi Hein

Nachdem die Beschlüsse des Wiener Kongresses 1814/15 die Teilung Polens für ein Jahrhundert zementiert hatten, begann das Streben der Polen nach Erhaltung ihrer Kultur und Sprache, nach der Herausbildung eines polnischen nationalen Bewußtseins und einer eigenen nationalen Identität. Die Theater in Warschau, Krakau und Posen unterstützten und prägten durch ihr Wirken diesen Prozeß bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts besonders nachhaltig. Denn nationale Identität entsteht „aus der Tradition der umfassenden Sprach- und Kommunikationsgemeinschaft, die ... die Basis einer Nation bildet. Diese Tradition stellt die Orientierungsmuster bereit, die die Mitglieder der Nation zur Selbstdefinition und -beschreibung aufgreifen können.“<sup>2</sup> Als Identifikatoren können verschiedene Gegenstände, konkrete Ereignisse, Personen, Dinge, Sprache oder der eigene Staat, dienen. Aus den einzelnen Identifikatoren werden „diejenigen Gesamtbilder gewebt, die sich in den realen Identifikationen als identitätsbildend bewährt“<sup>3</sup> haben. Nationalbewußtsein als „konkretes Wissen von der eigenen nationalen Identität“<sup>4</sup> entwickelt sich durch Erziehung im weitesten Sinn, wobei Gemeinsamkeiten wie Sprache, Kultur, Geschichte, politische Ideale oder Religion betont werden.

Nach der Zerstörung der gesellschaftlich-rechtlichen Strukturen der Adelsrepublik durch die Teilungen Polens mußten vor allem im kulturellen Bereich Grundlagen für die nationale Existenz gefunden werden: Außerstaatliche Bindungskräfte wie „Blut, Sprache, Sitte und Brauchtum, Charakter und Tradi-

---

1) Dieser Aufsatz faßt die wichtigsten Ergebnisse meiner Magisterarbeit „Die ständigen Theater in Warschau, Krakau und Posen als Orte nationaler Bewußtseins- und Identitätsbildung (1815–1846/48)“ zusammen. Ihr Thema entwickelte sich aus einer Reihe von Haupt- und Oberseminaren über die Verbindung von Nationalbewußtsein und Kultur bei Prof. Dr. HANS HECKER (Universität Düsseldorf), dem ich für seine Unterstützung sehr danke.

2) BERND SCHÄFER, BERND SCHLÖDER: Nationalbewußtsein als Aspekt sozialer Identität, in: Geschichte und Geschichtsbewußtsein. Festschrift Karl Ernst Jeismann zum 65. Geburtstag, gewidmet von Kollegen und Freunden der Universität Münster, hrsg. von PAUL LEIDIGER und DIETER METZLER, Münster 1990, S. 309–348, hier S. 318.

3) JAROSLAV STRÍTECKÝ: Identitäten, Identifikationen, Identifikatoren, in: Formen nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien. Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 31. Oktober bis 3. November 1991, hrsg. von EVA SCHMIDT-HARTMANN (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum, 20), München 1994, S. 53–66, hier S. 55.

4) SCHÄFER/SCHLÖDER (wie Anm. 2), S. 319.

tion, Geschichtsbewußtsein und Sendungsidee“<sup>5</sup> traten als identitäts- und bewußtseinstiftende Faktoren hervor. Sie konnten diese Funktion erst in dem Moment wahrnehmen, wo sie der Öffentlichkeit, der sich bildenden Nation, vermittelt und bewußt wurden.

Die polnischen öffentlichen Theater in Polen<sup>6</sup> waren als kultureller Mittelpunkt, als Bildungsanstalt und als „Organon des Selbstverstehens“<sup>7</sup> für diese Aufgabe prädestiniert, weil das Theater als Form der Hochkultur durch seine spezifische Wirkungsweise weniger gebildeten Bevölkerungsschichten näher stand als das literarische Schaffen. Dramen, die Ideen einzelner Autoren zum Ausdruck bringen, können nur dann für die Allgemeinheit bedeutend sein, wenn sie sich auf Probleme beziehen, die die gegenwärtige Öffentlichkeit beschäftigen. Dabei kann auf der Bühne auch zum ersten Mal öffentlich das aus- und angesprochen werden, was in vielen Menschen bisher unbewußt oder unausgesprochen lebte. Theater wirkt durch eine spezifische Mischung, die sich aus der Einflußnahme durch das gesprochene Wort und aus dem optischen, geistig-sinnlichen, dem künstlerischen Erlebnis zusammensetzt. „Eine Beeinflussung des Theaters zielt ... vor allem auf sein Gefühl, sein ganzes Sein.“<sup>8</sup>

Während sich die Nationalismuskussion meist auf die politische Ebene beschränkt und die Kultur als Faktor nur stichwortartig und global genannt wird, soll hier gezielt der Einfluß der polnischen Theater als kulturelle Institutionen auf das nationale Bewußtsein und die nationale Identität in der für die polnische Nationalgeschichte wichtigen Phase zwischen 1815 und 1846/48 untersucht werden. Beispielhaft soll polnisches Theater in den städtischen Zentren Warschau, Krakau und Posen dargestellt werden, um seine Wirkungsmöglichkeiten unter den unterschiedlichen Voraussetzungen der Teilgebiete zu überprüfen. Krakau ist insofern ein Sonderfall, als es als Freie Stadt formell selbständig war, aber im österreichischen Teilgebiet lag und von den Teilungsmächten kontrolliert wurde.

Aus der Frage nach den Einflüssen polnischen Theaters auf die nationale Bewußtseins- und Identitätsbildung ergibt sich die Methodik: Ausgehend von der Prämisse, daß die Theaterunternehmer aus kommerziellen Gründen Stücke inszenierten, die den Erwartungshaltungen des Publikums entsprachen, und daß das Interesse der Zuschauer nur in diesem Falle erregt und „gefesselt“

5) EUGEN LEMBERG: Nationalismus, Bd. 1: Psychologie und Geschichte (Rowohlt Deutsche Enzyklopädie, 197), Reinbek 1964, S. 149.

6) Auf dem Gebiet der ehemaligen Adelsrepublik gab es 1815 vier stehende Theater: in Warschau, Krakau, Wilna und Lemberg.

7) HEINZ KINDERMANN: Die Funktion des Publikums im Theater (Sb. Öst. Ak. Wiss. Phil.-Hist. Kl., 272,3), Wien 1971, S. 21; vgl. a. EMIL NIEDERHAUSER: The Rise of Nationality in Eastern Europe, Gyoma 1982, S. 64.

8) MAJA WAGENER: Die Wirkungen des Theaters auf die Öffentlichkeit. Untersuchungen zur Soziologie des Theaters, Diss. Heidelberg 1948, S. 40, vgl. a. KARL NÜHLEN: Das Publikum und seine Aktionsarten, in: Kölner Zs. f. Soziologie N. F. 5 (1952/53), S. 446–474, hier S. 462.

wurde<sup>9</sup>, baut diese Untersuchung auf dem Wirkungskreislauf zwischen Bühne und Publikum auf. Miteinander korrespondierende Ansätze der theaterwissenschaftlichen Forschung, speziell der Rezeptions- und Publikumsforschung, werden mit historischen Analysen der nationalen Identität und des Nationalbewußtseins verbunden. Es soll dabei die Wirkung der (Unterhaltungs-)Institution Theater als Ganzes, und nicht nur einzelner Stücke, auf die polnische Bewußtseins- und Identitätsbildung nachvollzogen werden können. Da sie rückwirkend nicht meßbar ist, kann die Beweisführung nur über theaterwissenschaftliche Quellen wie Rezensionen und das Repertoire erfolgen.

Das Repertoire der Schauspielgesellschaften gibt Aufschluß darüber, wie häufig Stücke gespielt wurden, so daß auf die Beliebtheit der Stücke geschlossen werden kann. Für die Theater in Warschau und Krakau ist das gesamte Repertoire ediert worden. Da beim Abriß des Deutschen Theaters in Posen 1877 das dortige Theaterarchiv vernichtet wurde, muß auf die Angaben Manfred Lauberts<sup>10</sup> zurückgegriffen werden. Weiterhin werden Theaterkritiken, in denen teilweise viel Wert auf die Reaktionen des Publikums gelegt wurde, edierte Berichte der Theateraufsicht, die von Staats wegen die Vorstellungen und das Publikum aufmerksam beobachtete, sowie Berichte und Erinnerungen über Vorstellungen als Quellenmaterialien herangezogen. Nur solche Berichte können über eventuelle Einlagen, Improvisationen und Reaktionen des Publikums informieren. Interessant wären für die Fragestellung die Berichte der jeweiligen Zensurbehörden, weil sie aufzeigen könnten, welche Wirkungen der Stücke beim Publikum gefürchtet wurden. Sie konnten nicht, wie auch Abonnenten- bzw. Subskriptionslisten, in diese Abhandlung einbezogen werden. Ein detaillierter Einblick in letztere könnte ferner Aufschluß darüber geben, inwieweit das Publikum (durch Anmeldungen oder Abmeldungen) auf die Vorstellungen reagierte und wie sich das Publikum in sozialer Hinsicht zusammensetzte.

König Stanisław August Poniatowski (1732–1798) initiierte und unterstützte nach seiner Wahl 1764 eine Reformbewegung, um dem Machtverfall und der Anarchie in Polen entgegenzuwirken, die durch den Partikularismus der Magnaten hervorgerufen worden war. Im Rahmen dieses Reformprogramms gründete er 1765 ein Theater neuen Typs in Polen. Gab es bislang nur Theater des Adels und der kirchlichen Orden, so war das neu gegründete Theater als ständige, öffentliche Institution gedacht<sup>11</sup>. Sich an den Idealen der westlich- aufgeklärten Nationaltheater orientierend, sollte es das Publikum zu einem

9) Vgl. dazu KINDERMANN (wie Anm. 7), S. 23f.

10) MANFRED LAUBERT: Das Posener Theater 1815/47, in: DERS.: Studien zur Geschichte der Provinz Posen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Sonderveröff. d. Historischen Gesellschaft f. die Provinz Posen, 5), Posen 1908, S. 117–195.

11) Vgl. zur Theatergeschichte bis 1795 GERDA HAGENAU: Polnisches Theater und Drama. Ein integraler Bestandteil europäischer Theaterkultur 966–1795, Wien u. a. 1994, deren Monographie die neueste deutschsprachige Veröffentlichung zur polnischen Theatergeschichte bis 1795 darstellt.

„guten Staatsbürgertum“<sup>12</sup> erziehen und zum Ruhme der Nation die polnische Literatur fördern. Obwohl das Theater erst seit dem Bau eines eigenen Gebäudes 1779 am Krasiński-Platz (Plac Krasińskich) „Nationaltheater“ (Teatr Narodowy) genannt wurde, sollte es von Anfang an „national“ sein. Dies bedeutete zunächst nur, daß die Aufführungen, im Gegensatz zu den Hof- und Adelstheatern, in polnischer Sprache stattfanden. In den ersten Jahrzehnten seines Bestehens konnten sich verschiedene Theaterunternehmer<sup>13</sup> nur kurze Zeit in Warschau halten und versuchten daraufhin, meist vergeblich, ihr Glück mit der Gründung von Theatern in anderen Städten, u. a. in Lublin (1778), Lemberg (1780), Krakau (1781), Posen (1783), Mitau (1792) und Danzig (1793). Auf diese Weise verbreiteten sich die aufklärerisch-staatsreformerischen Ideen, auf denen die Gründung des Nationaltheaters in Warschau beruhte.

Erst nachdem der „Vater der polnischen Bühne“ Wojciech Bogusławski (1757–1829)<sup>14</sup> auf der Seite der Reformpartei Position bezogen und den Kościuszkoaufstand, z. B. mit den *Krakowiaken und Goralen* (Krakowiacy i Górale) unterstützt hatte, gewann nicht nur das Nationaltheater, das sich zu einem Volkstheater entwickelte, sondern auch das polnische Theaterleben insgesamt Anerkennung. Konnte sich bis zu den napoleonischen Kriegen ein reges Theaterleben in allen Teilgebieten entfalten, so war während der napoleonischen Zeit lediglich die Bühne Bogusławskis in Warschau und in der Provinz aktiv. Sie reagierte auf jedes politische Ereignis und entwickelte sich zu einer lebendigen Institution, die in ihren Vorstellungen die politischen Hoffnungen der Polen widerspiegelte, das Herzogtum Warschau werde sich als Keimzelle für ein wiedererrichtetes Polen erweisen. Ähnliche Erwartungen, die zunächst mit der Errichtung des Königreichs Polen 1815 verbunden wurden, drückten die Inszenierungen des Nationaltheaters, wie zum Beispiel der Oper *Die Gnade des Imperators* (Łaska Imperatora) von Karol Kurpiński, aus. Das polnische Theater konnte somit 1815 auf eine Tradition des engagierten Theaters zurückgreifen<sup>15</sup>.

12) FÜRST ADAM KAZIMIERZ CZARTORYSKI (1734–1823): O poezji dramatycznej [Über die dramatische Poesie], Warszawa 1771, zit. und übers. in: Polnische Aufklärung. Ein literarisches Lesebuch, hrsg. von ZDZISŁAW LIBERA (Polnische Bibliothek), Frankfurt a. M. 1989, S. 227–236, hier S. 232. In dieser Schrift, die Czartoryski verfaßte, als das Theater eine ernste Krise durchlebte, werden die Motive, die zur Gründung des Nationaltheaters führten, deutlich.

13) Alle Theaterunternehmer rekrutierten sich aus dem Adel, der Szlachta, der das Reformprogramm Poniatowskis tragenden Schicht.

14) Vgl. WIKTOR BRUMER: *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego* [Der nationale Dienst Wojciech Bogusławskis], Warszawa 1929; ZBIGNIEW RASZEWSKI: *Bogusławski*, Warszawa<sup>2</sup> 1982.

15) Vgl. zu den folgenden Erläuterungen: *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. Lata 1773–1830* [Das polnische Theater vom Ende des XVIII. Jahrhunderts bis zum Jahre 1863. Die Jahre 1773–1830], red. nauk. JACEK LIPIŃSKI (Dzieje teatru polskiego, 2), Warszawa 1993; ZBIGNIEW RASZEWSKI: *Krótką historia teatru polskiego* [Kurze Geschichte des polnischen Theaters], Warszawa 1977 (beide mit Angabe der wichtigsten Literatur in den bibliographischen Anhängen).

Das bedeutendste und größte polnische Theater blieb weiterhin das Nationaltheater in Warschau. Seine Monopolstellung wurde aber von der Warschauer Öffentlichkeit in Frage gestellt, weil das Repertoire in den 1820er Jahren nicht mehr auf hohem Niveau stand und die breite Masse der Bevölkerung vermehrt Vergnügen suchte<sup>16</sup>. Das erste mit dem Nationaltheater in Warschau konkurrierende Theater stellte 1829 das „Polnische Theater“ (Teatr Polski) dar. Es gab einen wichtigen Impuls für die weitere Entwicklung, da seine kurze Existenz eine erhitzte Debatte um eine zweite ständige polnische Bühne auslöste. Sie wurde als ein Bedürfnis des kulturellen Lebens aufgefaßt, weil sie das Warschauer Theaterleben attraktiver gestalten und dazu beitragen sollte, die romantische Richtung der Literatur zu fördern und für das Theater zu nutzen sowie junge Autoren mit der Aufführung ihrer Stücke zu unterstützen. Auch sollte diese neue Bühne unterhaltende, unanstößige Themen aus der Heimat präsentieren und zudem für breitere Schichten zugänglich sein. Ludwik Osiński (1775–1838), Direktor des Nationaltheaters von 1815–1833, schuf daraufhin noch 1829 das nach französischem Vorbild benannte „Variété-Theater“ (Teatr Rozmaitości), das in organisatorischer Verbindung mit dem Nationaltheater stand und dessen Eintrittskarten um die Hälfte billiger waren als die des Nationaltheaters<sup>17</sup>. In der Folge wurden hier vor allem leichtere, unterhaltende Stücke inszeniert, während im Nationaltheater der Aufbau des Ballett- und Opernensembles forciert wurde.

Während des Novemberaufstandes 1830/31 mobilisierten die Theater durch ihre Vorstellungen die Massen und unterstützten die für die Freiheit Kämpfenden – auch finanziell, indem Benefizveranstaltungen für Soldatenkinder oder die Verwundeten in den Lazaretten gegeben wurden. Alle Aufführungen in der Aufstandszeit hatten einen nationalen oder aktuellen Bezug, so daß sie zu einer politischen Manifestation wurden. Zuvor verbotene Stücke wie *Żółkiewski an der Turota* (*Żółkiewski pod Cecorą*) von Ignacy Humnicki, der *Alleswisser* (*Wszystkowiedz*) von Alojzy Żółkowski oder Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* wurden inszeniert; das erfolgreichste Stück war die zuvor ebenfalls verbotene *Stumme von Portici* (*Niema z Portici*) von Daniel F. E. Auber, die 1830 Anlaß der Revolution in Belgien war<sup>18</sup>.

Nach der Niederschlagung des Aufstandes und der Schließung der Theater am 8. September 1831 wurden das National- und das Variété-Theater Neujahr

16) Vgl. EUGENIUSZ SZWANKOWSKI: *Od oświecenia do romantyzmu. Teatr Narodowy w latach 1814–1831* [Von der Aufklärung zur Romantik. Das Nationaltheater in den Jahren 1814–1831], in: *200 lat Teatru Narodowego, cz. 1: lata 1765–1924* [200 Jahre Nationaltheater, T. 1: die Jahre 1765–1924], pod red. EUGENIUSZA SZWANKOWSKIEGO i KARYNY WIERZBICKIEJ, Warszawa 1965, S. 28–42.

17) Vgl. KARYNA WIERZBICKA-MICHALSKA: *Wokół powstania „Teatru Rozmaitości“* [Über die Entstehung des „Teatr Rozmaitości“], in: *Rocznik Warszawski 3* (1962), S. 173–195.

18) Vgl. DIES.: *Teatry w Warszawie* [Die Theater in Warschau], in: *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863* (wie Anm. 15), S. 211–276, hier S. 272–276.

1832 – nach nur vier Monaten – wiedereröffnet, während andere Institutionen wie die Warschauer Universität für Jahrzehnte geschlossen blieben. Strenge Zensuraufgaben, die verschlechterte wirtschaftliche Lage sowie der Bevölkerungsrückgang, den die Verluste während des Aufstands und die Emigration hervorgerufen hatten, beeinflussten nicht den Zustrom der Zuschauer ins Theater, obwohl die Eintrittspreise, verglichen mit den Lebensmittelpreisen, relativ hoch waren.

Nach Fertigstellung des 1825 begonnenen Theaterneubaus wurde 1833 das Nationaltheater in „Großes Theater“ (Teatr Wielki) umbenannt. Aufgegeben wurde die traditionelle Bezeichnung „Nationaltheater“, weil sie Assoziationen an seine rege politische Tätigkeit insbesondere während des Novemberaufstandes und an die ehemals unabhängige polnische Nation hervorrief<sup>19</sup>. Die Regierung trieb den Abschluß der Bauarbeiten voran, weil sie hoffte, durch das „unstreitig . . . prächtigste Gebäude Warschau’s“ die Bevölkerung für sich einzunehmen. Aber über der Bühne befand sich der russische Doppeladler, „bei dessen Anblick die polnischen Zuschauer vor Aerger ganze Akte überhören und die schönsten Waden der Ballettänzerinnen vergessen.“<sup>20</sup>

Ausfluß der immer restriktiver werdenden Politik der Zaren Alexander I. und Nikolaus I. im Königreich Polen war die zunehmende Reglementierung der Befugnisse der Theaterunternehmer in Warschau. In immer stärkerem Maße wurden die Warschauer Theater der besonderen Obhut und Kontrolle durch die Regierung des Königreiches unterstellt und entwickelten sich zu einer staatlichen Institution, indem die Regierung bereits seit 1819 Theaterespione einsetzte und eine strenger werdende Theaterzensur einführte. Dies dokumentiert etwa auch der Wegfall der Leitungsbefugnis der Theaterunternehmer zugunsten der „Direktion der Theater und jedweder Dramatischen und Musikalischen Vorstellung im Königreich“ (Dyrekcja Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie). Ansatzpunkt hierfür war die desolante Finanzlage des Theaterunternehmers, die nur staatliche Subventionen verbessern konnten. Diese Entwicklung wurde seit 1832 noch forciert. Dennoch entwickelten sich die Theater nicht zu einem staatlichen Instrument zur Durchsetzung der Regierungspolitik. Auch gab es keine Ansätze, die Warschauer Theater, wie das Wilnaer Theater 1845, zu russifizieren. Die personelle Kontinuität der Theaterdirektoren und der wichtigsten Schauspieler<sup>21</sup>

19) Vgl. HALINA ŚWIETLIKA: O teatrach warszawskich w latach 1832–1852 [Über die Warschauer Theater in den Jahren 1832–1852], in: Pamiętnik Teatralny 18 (1969), S. 150–159.

20) Beide Zitate bei CARL GOEHRING: Warschau eine russische Hauptstadt, Bd. 1, Leipzig 1844, S. 113 u. 111; vgl. a. EUGENIUSZ SZWANKOWSKI: Teatr Warszawski XVIII i XIX wieku na tle przemian gospodarczo-społecznych [Das Warschauer Theater des XVIII. und XIX. Jahrhunderts auf dem Hintergrund wirtschaftlich-gesellschaftlicher Veränderungen], in: Pamiętnik Teatralny 1 (1952), S. 77–123, hier S. 90 ff.

21) Dies galt insbesondere für Joseph Elsner (1769–1854), Ludwik Dmuszewski (1775–1838), Karol Kurpiński (1785–1857), Ludwik Osieński (1775–1838) und Bonawentura Kudlicz (1780–1848).

von der Zeit Bogusławskis bis nach dem Novemberaufstand und die Tatsache, daß die polnischen Warschauer Theater kurz nach dem Scheitern des Aufstandes von 1830 wiedereröffnet wurden, zeigen, daß die russischen Behörden in ihrer Theaterpolitik in Warschau im Vergleich zu ihrer sonstigen Vorgehensweise weniger rigid waren, sondern versuchten, der Bevölkerung durch die Existenz von polnischen Theatern ein „normales Leben“ vorzuspielen. Sie dienten somit auch als „therapeutische Einrichtung“<sup>22</sup>, indem sie von dem seelischen Druck des Publikums, der durch die Niederschlagung des Novembereufstandes entstanden war, ablenkten.

Die bedeutendste polnische Bühne nach Warschau befand sich in der Freien Stadt Krakau, obwohl sie sich innerhalb des zu behandelnden Zeitraumes weniger durch ein anspruchsvolles Niveau denn durch eine unregelmäßige Entwicklung und nach 1830 durch häufig wechselnde Theaterleitungen auszeichnete. Die Schaffung der Republik Krakau 1815 wirkte sich nicht auf das Theater aus: Obwohl die kleine Republik zunächst keine strengen Zensurgesetze besaß, führte dies nicht zu einem betont politischen Repertoire, weil im Vergleich zu Warschau das Engagement der Unternehmer und der politische Druck fehlten. Der Senat der Republik zeigte sich, abgesehen von seinem Interesse an einem neuen Gebäude, am Theater wenig interessiert und verhielt sich auch aus finanziellen Gründen passiv, obwohl insbesondere Senatspräsident und Staatsoberhaupt Stanisław Wodzicki dessen Bedeutung für die Öffentlichkeit erkannt hatte. Wodzicki sah die Bedeutung eines nationalen Theaters in Krakau darin, daß es – als kulturelle Attraktion – Bevölkerung nach Krakau anziehen und damit der Stadtentwicklung und dem Krakauer Prestige dienen könne. Aber erst zu Beginn der 1840er Jahre betrieb der Senat in verstärktem Maße Theaterpolitik; z. B. stellen die Einführung einer staatlichen Aufsicht über das Theater durch die Theaterdirektion (Dyrekcja Teatralna) 1842 und die Erhöhung der Subventionen Ansätze dar, das Theater an den Staat zu binden.

Die günstigen politischen Umstände während der Krakauer Republik wurden nicht genutzt, um das Krakauer Theater als gesellschaftspolitischen Faktor zu konsolidieren. Es konnte wegen seines geringen Niveaus keine solide Basis in der Bevölkerung und in Phasen patriotischer Begeisterung bzw. revolutionärer Stimmung wie 1830, 1846 und 1848 nicht den Rückhalt in der Bevölkerung gewinnen oder diese gar mobilisieren wie das Warschauer Nationaltheater 1830/31 oder die polnischen Gastspiele in Posen.

Während die polnischen Theater in Warschau und Krakau hauptstädtische Bühnen waren, stellte polnisches Theater in der Metropole des Großherzog-

22) ERIKA FISCHER-LICHTE: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart (Uni-Taschenbücher, 1566), Tübingen 1990, S. 83.

tums Posen eine Besonderheit dar: Es fand in Form von Gastspielen regelmäßig während des Johannismarktes, der stark von Polen, insbesondere dem Adel, frequentiert wurde, im Gebäude des Deutschen Theaters in den Jahren von 1816 bis 1826 und 1838 bis 1847 statt.

Einziges ständiges Theater in Posen war das 1815 wiedergegründete Deutsche Theater. Die preußische Regierung zeigte sich an ihm wenig interessiert, obwohl es als deutsche Bildungsstätte definiert wurde und dementsprechend die Aufgabe wahrnehmen sollte, deutsche Kultur und Sitten, und dies nicht nur gegenüber dem deutschen Publikum, zu vermitteln. Die kulturpolitischen Ziele Preußens bezüglich des Deutschen Theaters wurden erst deutlich formuliert, als Bestrebungen zur Errichtung eines eigenständigen polnischen Theaters in Posen das Deutsche Theater zu gefährden schienen<sup>23</sup>. Dies bedeutet einerseits, daß die Aufgaben des Deutschen Theaters in Posen schon von seiner Wiedererrichtung an die Tendenz zeigten, die Zugeständnisse im königlichen „Zuruf“ von 1815 bezüglich der polnischen Sprache und Kultur zu unterlaufen. Andererseits trug es als Treffpunkt polnischen und deutschen Publikums zur Beruhigung nationaler Gegensätze bei, da auch polnische Zuschauer im Deutschen Theater Unterhaltung suchten und unter der Leitung Ernst Vogts († 1852) Polen explizit als Zuschauer angesprochen wurden. Besonders deutlich wurde dies während der Zusammenarbeit Vogts mit polnischen Gastspielensembles aus Krakau zwischen 1838 und 1847.

Die preußische Theaterpolitik dem polnischen Publikum gegenüber kann man mit der römischen Politik des „panem et circenses“ vergleichen: Da „es sehr auffällig und unbillig [sic!] seyn würde, dem zu Johannis in Posen versammelten Adel ein Vergnügen ... zu benehmen“<sup>24</sup>, entsprach die Erlaubnis zu polnischen Gastspielen zwischen 1816 und 1826 einer Reihe von Maßnahmen in den „Stillen Jahren“ (1815–1830), die polnische Bevölkerung, insbesondere den Adel, durch Zugeständnisse, wie z. B. die Verwendung der polnischen Sprache im Unterricht, für den preußischen Staat zu gewinnen. Die Gastspiele von Warschauer und Krakauer Ensembles waren darauf ausgerichtet, den Adel zu unterhalten und ihn auf kultureller Ebene zufriedenzustellen. In der Phase zwischen 1838 und 1847 sollten die polnischen Gastspiele, die Krakauer Unternehmen wahrnahmen, auch mittlere und untere polnische Bevölkerungsschichten für den preußischen Staat einnehmen. Zudem zensierte die preußische Regierung polnische Theaterstücke vergleichsweise weniger

23) Zu der Geschichte des Deutschen Theaters vgl. LAUBERT (wie Anm. 10), S. 193f.

24) Der preußische Statthalter im Großherzogtum Posen, Fürst Anton Radziwiłł, am 19. Mai 1823, als er sich für eine Konzession der Warschauer Theatergesellschaft unter Leitung Ludwik Osiańskis einsetzte, zit. in: Zdzisław Grot: *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869* [Geschichte der polnischen Bühne in Posen 1782–1869] (Biblioteka kroniki m. Poznań, 13/14), Poznań 1950, S. 225.

streng, so daß in Posen nationale Stücke erlaubt waren, die sowohl in Warschau als auch in Krakau oder Lemberg verboten waren<sup>25</sup>.

Seit 1838 unterschieden sich die polnischen Gastspiele von den früheren auch in der Form, daß sie nicht mehr mit dem deutschen Unternehmen konkurrierten, sondern sich mit diesem für die Dauer des Aufenthaltes verbanden. Darüber hinaus wurden diese Gastaufenthalte seit 1842/43 durch sich verdichtende Bemühungen gekennzeichnet, eine polnische Bühne zu errichten. An diesen beteiligten sich führende Persönlichkeiten des nationalen polnischen Lebens wie Władysław Węzyk (1815/16–1848), Prof. Maksymilian Rymarkiewicz (1815–1857), Graf Mathias Mielczyński (1790–1870) oder Dr. Karol Marcinkowski (1800–1846) und eigens zu diesem Zweck gegründete Theatervereine. War es eine patriotische Pflicht, der alle gesellschaftlichen Schichten entsprachen, die polnischen Gastspiele zu besuchen, so galt ein polnisches ständiges Theater in Posen, neben einer Universität und Landwirtschaftsschule, als notwendigste nationale Institution, als „Lebensfrage“<sup>26</sup>, und wurde im Rahmen des nationalen Programms immer wieder von führenden Persönlichkeiten verlangt. „Jeder, der sein Vaterland wirklich liebt, der wird nicht verdammen, was vaterländisch oder was brüderlich ist, ... der zählt jenes Nationaltheater [das in Posen zu errichtende polnische Theater] zu den wichtigsten Unternehmen, wenn er dort noch die Sprache und vaterländische Sitten trefflich bewahrt sieht.“<sup>27</sup> Die Befürworter einer polnischen Bühne konstatierten „das Erfordernis eines polnischen Theaters innerhalb der polnischen Bevölkerung ..., weil die Zahl derjenigen, die Polnisch sprechen, ungleich größer ist als die der Deutsch sprechenden ..., obwohl diese aber für sich ein Theater besitzen“<sup>28</sup>. Da aber die preußische Regierung den großen Einfluß einer polnischen Bühne auf die Massen fürchtete und sich um die Existenz des deutschen Theaters sorgte, durfte in Posen keine feste polnische Bühne, die zweifelsohne eine wichtige nationale Institution gewesen wäre, errichtet werden. Um „keineswegs hiermit den der polnischen Nationalität angehörigen Bewohnern der Stadt und der Provinz den Genuss ganz [zu] entziehen ...“<sup>29</sup>,

25) Z. B. *Der Mönch* (Mnich) von Józef Korzeniowski. Vgl. ANTON MAURITIUS: *Polens Literatur- und Cultur-Epoche seit dem Jahre 1831*. In Kürze dargestellt, Posen 1843, S. 96.

26) *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 163, 1844, vgl. auch GROT (wie Anm. 24), S. 108.

27) *Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego* (weiterhin zit.: G. W. Ks. P.) Nr. 131, 1845 zit. in: *Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meczyszewskiego 1843–1845*. Repertuar, recenzje, dokumenty [Das Krakauer Theater unter der Direktion Hilary Meczyszewskis 1843–1854. Repertoire, Rezensionen, Dokumente], opr. JERZY GOT (Materiały do dziejów teatru w Polsce, 7), Wrocław u. a. 1967, S. 93–94, hier S. 94.

28) So die Begründung der Bitte des Komitees des Theaterschutzverbandes um Errichtung eines polnischen Theaters im August 1843, zit. in: GROT (wie Anm. 24), S. 251–253, hier S. 252.

29) Gutachten des Regierungspräsidenten v. Beurmann vom 18. August 1842 zit. in: ebenda, S. 247–249, hier S. 249, vgl. a. die Entscheidung des Oberpräsidenten v. Arnim vom 6. November 1841, zit. in: ebenda, S. 249.

wurde aber eine intensivierete Zusammenarbeit mit dem deutschen Theaterunternehmer Ernst Vogt erlaubt: Es entstand das Siebenmonatstheater, das nach seiner Dauer vom 13. Januar bis 9. August 1843 benannt wurde. Es scheiterte, als Vogt immer neue, bald überzogene finanzielle Forderungen stellte, und nicht zuletzt deswegen, weil der Widerwillen in der polnischen Bevölkerung gegen das Gemeinschaftsunternehmen wuchs. Denn dieses Theaterprojekt fand ein großes Echo in der Gesellschaft. Eine Richtung, die vor allem von der „Zeitung für das Großherzogtum Posen“ (*Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego*) beeinflusst wurde, zählte darauf, daß ein solches Theater seine nationale Rolle erfüllen würde, und rief zu seiner Unterstützung auf. Die zweite Richtung, die Gruppe um Marcinkowski, bezweifelte, daß eine durch die Umstände „gezügelt“ Institution es vermöge, ihren Aufgaben gerecht zu werden<sup>30</sup>. Diese Gruppierung setzte sich schließlich durch, weil sie Vogt nicht helfen wollte, „polnisches Geld“ zu verdienen, und sich nun bemühte, eine eigene Bühne zu gründen<sup>31</sup>. Jegliches Engagement für ein polnisches Theater wurde durch die Verhaftungswelle im Frühjahr 1846 unterbrochen und schließlich durch die revolutionären Ereignisse 1848 beendet.

Im Vergleich mit den Theatern der Adelsrepublik erweiterte sich nach 1815 das polnische Theaterpublikum in allen Theatern in quantitativer und sozialer Hinsicht. Dies zeigte sich u. a. daran, daß neue und größere Theater in Warschau (1829, 1825–1833) und Krakau (1830, 1836, 1841–1843) eingerichtet bzw. gebaut wurden. Rekrutierte sich das Publikum während der Adelsrepublik noch fast ausschließlich aus Adligen, so setzte die politisch engagierte Bühne Bogusławskis während der Teilungen und der napoleonischen Zeit einen Wandel in Gang, der sich nach den napoleonischen Kriegen beschleunigt fortsetzte: Der Adel, vormals der größte Teil des Publikums, machte nun einen geringeren Anteil desselben aus. Allerdings blieb er in finanzieller Hinsicht bedeutsam, weil er die teuersten Logen belegte. In allen polnischen Theatern wurden nun bürgerliche und z. T. auch kleinbürgerliche Schichten zu Trägerschichten des Publikums. Kaufleute und Bankiers, die sich entwickelnde Intelligenz, d. h. Akademiker, Lehrer, Beamte und Angehörige freier Berufe, aber auch Krämer, Handwerker und „Arme“<sup>32</sup> besuchten das Theater. Das

30) Ebenda, S. 116f., dort wird z. B. die G. W. Ks. P. vom 14. März 1843 zitiert, vgl. a. WŁADYSŁAW WĘZYK: *Historia siedmio-miesięcznego teatru w Poznaniu* [Geschichte des Siebenmonatstheaters in Posen], Poznań 1843.

31) Ebenda, S. 38–43; vgl. a. MAURITIUS (wie Anm. 25), S. 96.

32) KAZIMIERZ GIRTLER: *Opowiadania*, t. 1: *Pamiętniki z lat 1803–1831* [Erzählungen, Bd. 1: *Memoiren aus den Jahren 1803–1831*], opr. ZBIGNIEW JABŁOŃSKI i JAN STASZEL, Kraków 1971, S. 171, vgl. a. EWA HEISE-ZIELICZ: *Teatr w Poznaniu w latach 1815–1830* [Das Theater in Posen in den Jahren 1815–1830], in: *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863* (wie Anm. 15), S. 302–314, hier S. 306; GOEHRING (wie Anm. 20), S. 122; KAROLINA BEYLIN: *Teatry warszawskie w raportach Mackrotta z lat 1822–1830* [Die Warschauer Theater in den Berichten Mackrotts aus den Jahren 1822–1830], in: *Pamiętnik Teatralny* 2 (1953), S. 66–84, hier S. 75f. u. 84.

Publikum rekrutierte sich vor allem aus den sich entfaltenden sozialen Schichten, die zur Entwicklung von Handel, Handwerk und Gewerbe und damit zum sozialen Wandel beitrugen. Die junge Generation, und von dieser besonders die Studenten der Universitäten in Warschau und Krakau, erwies sich als ein besonders aktiver Teil des Publikums und dominierte die Stimmung desselben während der Aufführungen, indem sie sich lautstark durch Zwischenrufe und Pfiffe zu den Stücken äußerte<sup>33</sup>. Dieses Verhalten entsprach der politischen Rolle, in die diese Generation hineinwuchs, die die Adelsrepublik nicht mehr erlebt hatte und die in der Romantik eine geistig-politische Kraft sah; sie stellte eine Zwischenstufe dar bei der Entwicklung der Adels-Intelligenz hin zu einer modernen Intelligenz<sup>34</sup>.

Diese vom städtischen Leben geprägten Bevölkerungsgruppen stellten nicht nur den Hauptteil des Theaterpublikums, sondern aus ihnen erwachsen auch die Trägerschichten des nationalen Gedankenguts. Es deutete sich also in der Zusammensetzung des polnischen Publikums die allmähliche Ablösung der polnischen Adelsgesellschaft an, die in den Teilgebieten unterschiedlich schnell voranschritt.

Der beschriebene soziale Wandel des Publikums schlug sich deutlich in den Spielplänen nieder. Da die Theaterleiter noch mehr oder weniger unabhängige Unternehmer waren und nur, wenn überhaupt, für den Theaterbetrieb unzureichende Subventionen erhielten, waren sie auf die finanziellen Einkünfte aus den Vorstellungen angewiesen. Diese erreichte man in ausreichender Höhe nur bei Erfolg und richtete sich deswegen nach den Vorlieben des Publikums, die sich an den Reaktionen des Publikums und der Rezensenten ablesen lassen<sup>35</sup>. Von den Spielplänen der polnischen Theater verschwand daher die von der Aristokratie favorisierte klassische Tragödie bis 1830 fast völlig; eine Ausnahme bildeten nur die Stücke *Barbara Radziwiłł* (Barbara Radziwiłłówna) von Alojzy Feliński und *Ludgarda, Königin von Polen* (Ludgarda, królowa polska) von Ludwik Kropiński. Auch konnte die nationale polnische Tragödie, die sich in der Zeit des Herzogtums Warschau und zu Beginn der Theaterleitung Ludwik Osińskis (1814–1833) in Warschau entwickelt hatte, sich weder in Warschau noch in anderen polnischen Theatern entfalten<sup>36</sup>. Dies verhinder-

33) Vgl. dazu z. B. KAROLINA BEYLIN: Teatr Narodowy w raportach Mackrotta z lat 1819–1821 [Das Nationaltheater in den Berichten Mackrotts aus den Jahren 1819–1821], in: Pamiętnik Teatralny 1 (1952), S. 141–160, hier S. 153–159; KAROL ESTREICHER: Teatra w Polsce, Bd. 2, Kraków 1876 (Reprint Warszawa 1953), S. 253–259.

34) HANS ROOS: Die polnische Nationsgesellschaft und die Staatsgewalt der Teilmächte in der europäischen Geschichte (1795–1863), in: Jbb. f. Geschichte Osteuropas N. F. 14 (1966), S. 388–399, hier S. 393.

35) So war z. B. in Posen und Krakau die Inszenierung der *Vier Epochen des Lebens Napoleons* (Cztery epoki życia Napoleona) überhaupt nicht erfolgreich, weil die Darstellung der Niederlage Napoleons seinen Nimbus für das Publikum raubte. Daraufhin wurde es nicht mehr gespielt.

36) WIERZBICKA-MICHALSKA, Teatry (wie Anm. 18), S. 217f.

ten auch die Zensurvorschriften, die seit 1819 in Warschau und Posen sowie seit 1836 in Krakau eingeführt wurden.

Die steife klassische Tragödie mit ihrer eher künstlichen Sprache entsprach durchweg nicht mehr den Interessen des größten Teils des Publikums. Sie war für die jungen und bürgerlichen Zuschauer langweilig und fremd, da diese Komödien und romantische Dramen bevorzugten, so daß in Warschau und Krakau Spannungen im Publikum entstanden. Das junge Publikum, das die Mehrheit der Zuschauer ausmachte, setzte sich mit seinen Wünschen nach leichteren Stücken durch<sup>37</sup>. Diese Entwicklung des Repertoires führte zu einer publizistischen Kontroverse Bogusławskis mit der „Gesellschaft der X“ (Towarzystwo Iksów), die sich nach der Kennzeichnung ihrer Artikel in den Warschauer Zeitungen zwischen 1815 und 1819 mit dem Buchstaben „X“ benannte und die eine klassizistische Linie im Repertoire forderte, um das Nationaltheater durch die klassische Tragödie zu vervollkommen. Diese Kontroverse wie auch die Veränderungen im Repertoire offenbarten nicht nur den Konflikt zwischen Anhängern der Klassik und Verehrern der Frühromantik, sondern auch die allmähliche Ablösung der Adelskultur, zu der auch die klassische Tragödie gehörte.

Die in den polnischen Theatern besonders beliebten und erfolgreichen Bühnenwerke<sup>38</sup> und Themen lassen sich drei thematischen Schwerpunkten zuordnen, die alle nationale Bezüge aufweisen und die die Öffentlichkeit auch im gesamten gesellschaftlichen Leben beschäftigten<sup>39</sup>: Erstens Stücke, die auf

37) Siehe dazu Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819, opr. JACEK LIPIŃSKI (Materiały do dziejów teatru w Polsce, 4), Wrocław 1956; ZBIGNIEW JABŁOŃSKI: Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830. Okres 1796–1809 napisał JERZY GOT [Geschichte des Theaters in Krakau in den Jahren 1781–1830. Den Zeitraum 1796–1809 schrieb Jerzy Got] (Dzieje teatru w Krakowie, 2), Kraków 1980, S. 371–395.

38) Eine allein quantitative Analyse ist deswegen nicht sinnvoll, da auch besonders erfolgreiche und beliebte Stücke von der Zensur verboten wurden. Ein Stück galt als erfolgreich, wenn es mehr als fünfmal aufgeführt wurde, insbesondere gilt dies für Krakau (STEFAN PAPÉ: Życie teatralne Krakowa w XIX wieku [Das Theaterleben Krakaus im 19. Jh.], Kraków 1966, S. 8). Beispielsweise wurden von den 888 Stücken, die zwischen 1814 und 1831 in Warschau inszeniert wurden, rund 54,3 Prozent weniger als fünfmal und nur ca. 16 Prozent mehr als zwanzigmal aufgeführt (Daten zusammengestellt aus EUGENIUSZ SZWANKOWSKI: Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831 [Repertoire der Warschauer Theater 1814–1831] (Repertuar Teatrów w Polsce, 5), Warszawa 1973). Wegen der kurzen Aufenthalte in Posen wurden selbst erfolgreiche Stücke selten mehr als zweimal wiederholt.

39) Die folgenden Erläuterungen fassen die edierten Spielpläne zusammen; als Quellen dienen: JERZY GOT: Repertuar teatru w Krakowie 1781–1843 [Repertoire des Theaters in Krakau 1781–1843] (Repertuar teatrów w Polsce, 2), Warszawa 1969; Teatr krakowski (wie Anm. 27); JERZY GOT, EMIL ORZECZOWSKI: Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865, cz. 1: Teatr polski [Repertoire des Krakauer Theaters 1845–1865], pod red. JACKA LIPIŃSKIEGO/TADEUSZA SIVERTA (Repertuar teatrów w Polsce, 6,1), Warszawa 1974; SZWANKOWSKI, Repertuar (wie Anm. 38); HALINA ŚWIETLIKA: Repertuar teatrów warszawskich 1832–1862 [Repertoire der Warschauer Theater 1832–1862] (Repertuar Teatrów w Polsce, 1), Warszawa 1968.

dem Hintergrund der polnischen Geschichte und Legende spielten, zumal wenn sie historische Höhepunkte wiedergaben. Hierzu gehörten beispielsweise die Opern *König Ellenlang oder die Weichselbewohnerinnen* (Król Łokietek czyli Wiśliczanki) von Joseph Elsner, die von dem König handelt, der ein einheitliches polnisches Staatswesen nach der Teilfürstenzeit wiederhergestellt hat, oder *Jadwiga, Königin von Polen oder die Union Litauens mit der Krone* (Jadwiga, królowa polska czyli Połączenie Litwy z Koroną) von Karol Kurpiński, in der es um die polnische Königin geht, durch deren Ehe mit dem litauischen Großfürsten Jagiełło die polnisch-litauische Union von 1385 und damit die territoriale Ausdehnung des Reiches begründet worden ist. Auch wurde gerne auf das sog. Goldene Zeitalter und vor allem auf Jan III. Sobieskis Sieg über die Türken 1683 Bezug genommen<sup>40</sup>. Zweitens waren Themen beliebt, die das Sujet „Freiheit“ oder heldenhafte Taten darstellten. Stücke, die sich mit dem polnischen Freiheitskämpfer Tadeusz Kościuszko (1746–1817) befaßten, spielten dort, wo sie erlaubt waren, auf die Wünsche nach einem freien, eigenständigen Polen an. Bühnenwerke mit napoleonischem Hintergrund offenbarten, welch hohes Ansehen Napoleon in der polnischen Öffentlichkeit als Schöpfer des Herzogtums Warschau besaß<sup>41</sup>. Zu dieser Thematik gehören auch Stücke, die mit der politischen Situation des geteilten Polen in Verbindung gebracht werden konnten, so z. B. *Asmodeuszek oder das rosafarbene*

40) Zu dieser Kategorie gehören Stücke wie *Barbara Radziwiłł* (Barbara Radziwiłłówna); *Bolesław II., genannt der Kühne* (Bolesław wtóry nazwany Smiały); *Das Schloß Czorsztyn oder Bojomir und Wanda* (Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda); *Der legendäre slawische Fürst* (Czaromysł książę sławiański, auch: *Fürst Popiel* [Książę Popiel]); *Die Belagerung Warschaws oder Jan Kazimierz, König von Polen* (Oblężenie Warszawy czyli Jan Kazimierz); *Die Revanche oder Barbara Zapolska* (Odwet czyli Barbara Zapolska); *Gliński; Jan III. Sobieski oder die Belagerung Trembowlis* (Jan III. Sobieski czyli Oblężenie Trembowli); *Kasimir der Große* (Kazimierz Wielki); *Krakus, Gründer der Stadt Krakau* (Krakus, założyciel miasta Krakowa), *Leszek der Weiße und Goworek, Wojewode von Sandomierz oder der Triumph der staatsbürgerlichen Tugenden* (Leszek Biały i Goworek, wojewoda sandomierski, czyli triumf cnoty obywatelskiej); *Ludgarda, Königin von Polen* (Ludgarda, królowa polska); *Piast* (Piast); *Tadeusz Chwalibóg oder Wanda, Königin von Polen* (Wanda, królowa polska).

41) Zu nennen wären z. B. *Der polnische Soldat in Frankreich oder Michał und Kryisia* (Zolnierz polski w Francji czyli Michał i Kryisia); *Dyjona, die mutige Griechin oder der Kampf mit dem Löwen* (Dyjona odważna Greczynka czyli Walka z lwem, auch: *Der dankbare Löwe* [Wdzięczny lew]), *Der Freischütz* (Wolny strzelec); *Die Jungfrau von Orléans* (Dziewicza orleańska); *Krakowiaken und Goralen* (Krakowiacy i Górale); *Der Republikaner oder die völlige Gleichheit* (Republikanin, czyli Równość zupełnie), *Der Tag des 29. November* (Dzień 29 listopada) oder *Die Stumme von Portici* (Niema z Portici). In Krakau und besonders in Posen nahmen in den 1840er Jahren diejenigen Stücke eine herausragende Stellung ein, die sich mit dem Nationalhelden Kościuszko und der napoleonischen Zeit befaßten, während in Warschau die Zensur solche Stücke selten erlaubte, z. B.: *Die Ehe auf Kaiser Napoleons Befehl* (Mażenstwo z rozkazu Cesarza Napoleona); *Die erste Liebe Kościuszkos* (Pierwsza miłość Kościuszkiego); *Josephine Bonaparte oder Paris während des Konsulats* (Józefina Bonaparte czyli Paryż z Konsulatu); *Bilder vom Tode Józef Poniatowskis bei Leipzig* (Żywe obrazy zgon księcia Józefa Poniatowskiego pod Lipskim) oder *Die Regimentstochter* (Córka pułku).

*Teufelchen* (Asmodeuszek czyli Diabełek różowy) von Levrier de Cham-Rion, in dem gefragt wurde, ob auch Spione in die Hölle kämen. Drittens wurden Bühnenwerke favorisiert, die das polnische Volksleben, dessen Sitten und Eigentümlichkeiten wiedergaben. So wurden z. B. die Sitten der Bergbauern, der Goralen, oder der Weichselbewohner auf der Bühne dargestellt<sup>42</sup>.

Die Bühnenwerke historischen Inhalts vermittelten den Zuschauern nicht nur Kenntnisse über die dargestellten historischen Ereignisse und Persönlichkeiten, sondern sie interpretierten und bewerteten die Geschichte auch in einem nationalen Sinne, z. B. die Persönlichkeit Jadwigas in *Władysław Jagiełło und Jadwiga oder die gute Mutter der Polen* (Władysław Jagiełło i Jadwiga czyli Dobra Matka Polaków). Diese Dramen boten dem Publikum einerseits Flucht aus der Wirklichkeit und andererseits Orientierung an. Die im Detail historisch oft nicht korrekte Darstellung der gemeinsamen Geschichte im Theater wie auch auf den anderen Ebenen des kulturellen Lebens machte die Traditionen des eigenen Staates lebendig und erinnerte an Höhepunkte der eigenen Geschichte, so daß die großartige Vergangenheit und damit die eigene Herkunft auf sehr eingängliche Weise beschworen wurden. Derartige Stücke ließen das Geschichtsbewußtsein der Polen heranreifen, weil sie die Geschichte in einen sinnvollen Traditionszusammenhang stellten, in den sich die Zuschauer einordnen und mit dem sie sich identifizieren konnten<sup>43</sup>.

Aus Angst vor Ausschreitungen und vor einer im Sinne der Regierenden negativen Beeinflussung des Publikums machten die Zensurbehörden nicht nur strenge Vorschriften, sondern die Theatervorstellungen fanden auch üblicherweise unter Anwesenheit von Spitzeln, Polizisten oder Soldaten statt. Diese strenge Aufsicht demonstrierte dem Publikum, wie stark es von der jeweiligen Teilungsmacht eingeengt wurde. Stücke, die auf die aktuelle Situation anspielten, verdeutlichten diese Situation. Dagegen verherrlichten Dramen und Opern mit historischem Inhalt und besonders diejenigen mit einem Bezug zum Thema „Freiheit“ die verlorene Freiheit des polnischen Staats und brachten sie auf diese eindringliche, heroisierende Weise dem polnischen Publikum in Erinnerung. Diese Erinnerung war wichtig, um den Glauben und die Hoffnung an eine Wiedergewinnung der Unabhängigkeit nicht zu verlieren. Das Einzelschicksal wurde so mit dem des Volkes, mit der Unfreiheit Polens, verknüpft. Diese Erinnerung, verbunden mit dem Geschichtsbewußtsein, vermittelte ein

42) Beispiele für diese Kategorie sind: *Die Familie der Krakauer* (Rodzina Krakowiaków); *Die Karpatenbauern* (Karpaccy Górale), *Krakowiaken und Goralen*; *Die Neuen Krakowiaken* (Nowi krakowiacy); *Die Krakauer Hochzeit in Ojców* (Wesele krakowskie w Ojcowie); *Litauer, Warschauer, Podlasier* (Litwin, Warszawianien, Podlasiak); *Modekrämpfe* (Spazmy modne); *Herr Jowialski* (Pan Jowialski); *Die Juden* (Żydzi); *Die Rache* (Zemsta) oder *Schade um den Knebelbart* (Szkoda Wąsów).

43) FISCHER-LICHTE (wie Anm. 22), S. 60 ff., vgl. a. ANDRZEJ ZIELIŃSKI: *Początek wieku. Przemiany kultury narodowej w latach 1807–1831* [Der Beginn des Jahrhunderts. Veränderungen der nationalen Kultur in den Jahren 1807–1831], Łódź 1973, S. 164, sowie SCHÄFER/SCHLÖDER (wie Anm. 2), S. 320.

Gefühl des eigenen Wertes sowie der nationalen Kraft und eröffnete schließlich Zukunftsperspektiven. Einerseits war sie eine Kompensation für die Gegenwart, andererseits förderte sie das Freiheitspathos. Die Darstellung dieser Themen unterstützte folglich das polnische Verlangen, die nationale Freiheit wiederzuerlangen, und auch das polnische Sendungsbewußtsein, für „eure und unsere Freiheit“<sup>44</sup>, und dies nicht nur während des Novemberaufstandes, zu kämpfen.

Die historisierenden Inhalte wie auch Stücke, die das Volksleben beschrieben, stellten Traditionen, Sitten und Eigentümlichkeiten des polnischen Volkes dar, während die Gebräuche des Adels oft karikiert wurden<sup>45</sup>. Ausländische Stücke wurden umgearbeitet und den polnischen Gegebenheiten angepaßt. Sie fanden in polnischen Regionen statt, was auch am Bühnenbild zu erkennen war; die Protagonisten trugen polnische Namen und Trachten. Somit unterwies sie das Publikum in typisch polnischen Traditionen und Gebräuchen und machten es mit polnischen Landschaften oder durch eingeschobene Lieder mit Volksmelodien bekannt. Auf diese Weise wurde die Wertschätzung der eigenen (Volks-)Kultur vorangetrieben, die von der Romantik geweckt wurde. Auch rückten von der Gesellschaft bisher kaum beachtete Bevölkerungsschichten in das Gesichtsfeld der Öffentlichkeit. Sie waren ein wichtiger Bestandteil der nationalen Inhalte und wurden damit als Teil der Nation dargestellt, was sich auch in der Aufnahme ihrer Umgangssprache in die Theaterstücke ausdrückte<sup>46</sup>. Somit antizipierten und beeinflussten sie den gesellschaftlichen Wandel von der Adelsnation zu einer alle sozialen Schichten umfassenden Nation, der erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts abgeschlossen wurde<sup>47</sup>. Gemeinsamkeiten wie Geschichte, Sprache und Traditionen wurden darüber

---

44) So die Parole des Novemberaufstandes. Dies war ein wichtiges Leitmotiv für die Weiterentwicklung der polnischen Kultur, s. BOGDAN SUCHODOLSKI: Geschichte der polnischen Kultur, Warszawa 1986, S. 112f. u. 155f.; ZIELIŃSKI (wie Anm. 43), S. 59, 69 u. 160.

45) Z. B. *Der Altpolnische Adlige und der große Ton* (Szlachcic staropolski i wielki ton).

46) NIEDERHAUSER/RISE (wie Anm. 7), S. 77. Besonders betonten Ludwik A. Dmuszewski, Julian U. Niemcewicz und Konstanty Majeranowski in ihren Werken diese Verbindung, vgl. dazu MAURYCY KARASOWSKI: Rys historyczny opery polskiej. Poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechniej [Historischer Abriss der polnischen Oper. Vorangestellt ein genauer Blick auf die Geschichte der allgemeinen dramatischen Musik], Warszawa 1859, S. 9; ZIELIŃSKI (wie Anm. 43), S. 72f. Im Zuge von Aufklärung und Romantik wurde die Geschichte der Nation auch als eine des Volkes aufgefaßt. Wenn die Nation alle Schichten umfassen sollte, war es wichtig, die Geschichte des Volkes zu betonen.

47) Eine wichtige Rolle hierbei spielten im Theater die Chöre, die das Volk darstellten und in vielen polnischen Opern und Singspielen ein wichtiger Bestandteil waren (vgl. KARASOWSKI [wie Anm. 46], S. 306). Obwohl schon nach dem Novemberaufstand das nationale Bewußtsein auch in tiefere Bevölkerungsschichten eindrang, verhalf erst der Januaraufstand 1863 dem neuen Nationsbegriff völlig zum Durchbruch (NIEDERHAUSER/RISE [wie Anm. 7], S. 155).

hinaus betont und dem Publikum bewußt gemacht. Die Kenntnis von solchen Gemeinsamkeiten festigte die engen Beziehungen der Polen untereinander und vermittelte so Identität und Gemeinschaftsgefühl<sup>48</sup>.

Die Inhalte der aufgeführten Stücke stellten nicht nur einen Bezug zur herrschenden politischen Atmosphäre her, sondern beeinflussten diese auch, indem sie durch bestimmte pointierte und tendenziöse Ausdrücke oder Inhalte das durch die Zensur sensibilisierte Publikum herausforderten: Es fühlte sich emotional stark berührt, weil ein „polnisches Herz [solche Inhalte] nicht gleichgültig aufnehmen kann“<sup>49</sup>. Die kleinste Anspielung genügte, um lautstarke Reaktionen zu provozieren, denn jeder wußte, wo der „Schuh drückte“<sup>50</sup>. Besonders stark war dies aufgrund des politischen Druckes in Warschau und am wenigsten deutlich in Krakau zu spüren, wo vergleichsweise große Freiheiten, zumindest bis zum Beginn der Besetzung der Republik durch ihre Schutzmächte von 1836 bis 1841, herrschten. Das polnische Publikum äußerte politische Affinitäten oder Antipathien und reagierte auf dargestellte Inhalte in Form von Frequentierung bestimmter Stücke, Beifall, Zwischenrufen oder auch von Forderungen nach Rezitation von Versen oder Liederinlagen, die nicht in die Stücke gehörten, aber die mit patriotischen Aussagen wie der *Mazurek Dąbrowski* (Mazurek Dąbrowskiego) oder der *Kościuszkopolonaise* (Polonez Kościuszkiego) assoziiert wurden<sup>51</sup>.

Das Verhalten des Warschauer Publikums 1820 während der Premiere der Tragödie *Żółkiewski an der Tutora* (*Żółkiewski pod Cecorą*) von Ignacy Humnicki, die in der Zeit Sigismunds I. spielt, wird in der Literatur als beispielhaft

48) Siehe zur Vermittlung von Gemeinschaftsgefühl durch die Darstellung vonhaltungen und Lebensformen WAGENER (wie Anm. 8), S. 19, und zur Bedeutung der Abgrenzung für das nationale Bewußtsein PETER ALTER: Nationalismus (Edition Suhrkamp, 1250), Frankfurt a. M. 1985, S. 24f.; vgl. a. RAYMOND GREW: The Construction of National Identity, in: Concepts of National Identity. An interdisciplinary dialogue, ed. by PETER BOERNER, Baden-Baden 1986, S. 31–44, hier S. 38–42; EMIL NIEDERHAUSER: Einige Probleme der nationalen Wiedergeburtbewegung in Mittel- und Osteuropa, in: Aufklärung und Nationen im Osten Europas, hrsg. von LÁSZLÓ SZIKLAY, o. O. 1983, S. 50–65, hier S. 55.

49) KAROL KURPIŃSKI: Krótki rys Teatru Narodowego od r. 1818 do chwili obecnej [Kurzer Abriss des Nationaltheaters vom Jahr 1818 bis zu den gegenwärtigen Zeiten], Warszawa 1831, zit. in: EUGENIUSZ SZWANKOWSKI: Teatry Warszawy w latach 1765–1918 [Warschauer Theater in den Jahren 1765–1918] (Biblioteka Historyczna im. Tadeusza Korzona, 36), Warszawa 1979, S. 69.

50) BOGDAN KORZENIEWSKI: Drama w Warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osiańskiego (1814–1834) [Das Drama im Warschauer Nationaltheater während der Direktion L. Osiańskis (1814–1834)], Warszawa 1934, S. 30. Weil solche Reaktionen bekannt waren, wurden die Dekorationen und Kostüme dementsprechend gestaltet: Z. B. handelt das Stück *Tadeusz Chwalibóg* im Jahre 1675, aber der Held Tadeusz trug in der Inszenierung einen Hut der polnischen Kavallerie aus dem Jahre 1791; vgl. dazu BARBARA KRÓL-KACZOROWSKA: Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy [Das Theater im alten Polen. Gebäude, Dekorationen, Kostüme], Warszawa 1971, S. 222–232.

51) Vgl. dazu z. B. BEYLIN, 1819–1821 (wie Anm. 33), S. 156f.

beschrieben<sup>52</sup>. Die Aufführung war derart ausverkauft, daß Zuschauer sogar im Orchestergraben Platz nehmen mußten, und wurde von Schauspielern und Publikum zu einer patriotischen Manifestation genutzt – in Anwesenheit des Großfürsten Konstantin Pawlovič, der wegen der Parolen, die von der Bühne ertönten, einen Wutausbruch bekam. Immer, wenn während irgendwelcher Vorstellungen für die polnische Geschichte wichtige Begriffe wie „Vaterland“ („ojczyzna“) oder „Konföderation“ („konfederacja“) erwähnt wurden, erschallte donnernder Beifall<sup>53</sup>. Das Publikum jubelte beispielsweise auch, als die Parole „Ruhm dem freien Volk, Vernichtung dem Tyrannen“<sup>54</sup> in der Oper *Die Vestalin* (Westalka) von Gasparo Spontini am 11. 6. 1821 fiel oder als am 21. 6. 1821 das bei den Studenten beliebte Lied aus den *Neuen Krakowiaken* (Nowi Krakowiacy) von Karol Kurpiński, das die Freiheit beschwor, vorgetragen wurde<sup>55</sup>. Das von Studenten dominierte Publikum äußerte seine oppositionelle Einstellung gegenüber der zarischen Politik etwa auch dadurch, daß es seit dem Verbot der Freimaurerlogen in Kongreßpolen Mozarts *Zauberflöte*, in der Gebräuche der Freimaurer vorkommen, stärker frequentierte, was der Theaterspitzel Mackrott im Zusammenhang mit dem Verbot sieht. Ebenso heftig reagierte es auf Kostüme: Als z. B. im *Ulan* (Ułan) von Ludwik A. Dmuszewski alte polnische Ulanenuniformen zu sehen waren, „applaudierte das Publikum stürmisch“<sup>56</sup>. Als der Schauspieler Dmuszewski in den *Neuen Krakowiaken* am 3. Februar 1821 anstelle der vorgesehenen schwarzen Studentenmütze die weiße aufsetzte, mit der die Studenten ihre patriotische Haltung unterstrichen, wurde er gefeiert<sup>57</sup>. Nachdem 1831 die Theater in Warschau „geknebelt“ worden waren, „schmuggelten“ die Ballettaufführungen Anspielungen in Form von Kostümen und bekannten Volkstänzen auf die Bühne; da das Theater aber streng von Soldaten bewacht wurde, waren heftige Reaktionen des Publikums nicht mehr möglich<sup>58</sup>.

In Krakau strömte das Publikum vor allem ins Theater, wenn nationale Stücke gegeben wurden. Z. B. brachen 1820 die *Neuen Krakowiaken* und *König Ellenlang oder die Weichselbewohnerinnen* nach Auskunft des Ensembleleiters Kazimierz Skibiński (1786–1858) jeden Besucherrekord und „machten

52) Vgl. z. B. WIERZBICKA-MICHALSKA, *Teatry* (wie Anm. 18), S. 218. Nach dieser Vorstellung wurde das Stück von der Zensur verboten.

53) *Teatr warszawski za dyrekcji L. Osińskiego* (1814–1820) [Das Warschauer Theater unter der Direktion L. Osińskis (1814–1820)], anonymus, in: *Biblioteka Warszawska* 2 (1885), S. 173–203, hier S. 201.

54) BEYLIN, 1819–1821 (wie Anm. 33), S. 156.

55) Ebenda, S. 153f.

56) Mackrott zit. in: ebenda, S. 152.

57) Vgl. die Beschreibungen Mackrotts in: ebenda, S. 151–156.

58) GOEHRING (wie Anm. 20), S. 123ff.; JANINA PUDEŁEK: *Warszawski balet romantyczny, 1802–1866* [Das Warschauer romantische Ballett, 1802–1866], Kraków 1968, S. 118. Das polnische Publikum durfte sich nicht einmal über die Qualität der Aufführungen äußern. Bis 1841 erschien auch keine Theaterkritik in den Zeitungen.

[1821] Furore“<sup>59</sup>. Die vom Bürgertum getragenen Feierlichkeiten anlässlich der Errichtung des Grabhügels für Kościuszko (1820–1823) unterstützte das Krakauer Theater mit nationalen Stücken, während deren es ebenso wie bei den Galavorstellungen zu Ehren des Senatspräsidenten Stanisław Wodzicki zu patriotischen Kundgebungen kam<sup>60</sup>. Daß Werke mit nationalen Inhalten auch in den 1840er Jahren beliebt waren, zeigen die Berichte der Theaterdirektion an den Senat über einzelne Vorstellungen zwischen 1843 und 1845<sup>61</sup>. So fanden beispielsweise die Vorstellungen von *Napoleon mit den Polen in Spanien im Jahre 1808* (Napoleon z Polakami w Hiszpanii 1808 roku) von Szymon Nidecki Ende des Jahres 1843 und zu Beginn des Jahres 1844 zur Zufriedenheit der dicht gedrängten Zuschauer statt, obwohl die Preise um die Hälfte angehoben und die Abonnements aufgehoben worden waren<sup>62</sup>. Das Stück war so beliebt, daß auch noch nach mehreren Vorstellungen am 23. April „der Applaus fast nicht aufhörte“<sup>63</sup>. Das Publikum verwandelte auch die Vorstellung am Vortag der Eingliederung Krakaus in die Habsburgermonarchie 1848, in der ein Quodlibet gegeben wurde, in eine patriotische Manifestation<sup>64</sup>.

In Posen waren die gastierenden Theatergesellschaften mit polnischen Stücken weitaus erfolgreicher als mit ausländischen. Deswegen feierten etwa die Krakauer Ensembles in den 1820er Jahren größere Erfolge als die Warschauer Schauspielgesellschaft, die fast ausschließlich französische Werke inszenierte<sup>65</sup>. Skibiński berichtet über sein Gastspiel 1822, daß z. B. bei der Vorstellung der Oper *Kościuszko an der Seine* (Kościuszko nad Sekwaną) von Franciszek S. Dutkiewicz eine „Masse von Personen“<sup>66</sup> nach Hause gehen mußte, weil sie

59) GIRTLER (wie Anm. 32), S. 238; vgl. auch ebenda, S. 171.

60) KAZIMIERZ SKIBIŃSKI: Pamiętnik aktora [Memoiren eines Schauspielers], in: Wspomnienia aktorów (1800–1925) [Erinnerungen von Schauspielern (1800–1925)], t. 1, opr. STANISŁAWA DĄBROWSKIEGO i RYSZARDA GÓRSKIEGO, Warszawa 1963 (Biblioteka pamiątek polskich i obcych), S. 90f. und JANINA BIENIARZÓWNA: Gdy Kraków był niepodległą republiką [Als Krakau eine unabhängige Republik war], in: Kraków stary i nowe. Dzieje kultury [Altes und neues Krakau. Eine Kulturgeschichte], pod red. JANINY BIENIARZÓWNY, Kraków 1968, S. 294. Z. B. wurden die Stücke *Die erste Liebe Kościuszkos* (Pierwsza Miłość Kosiuszki) und *Władysław und Bolesław, Könige von Polen oder die Belagerung Posens* (Władysław i Bolesław, królowie polscy, czyli Oblężenie Poznania) gegeben.

61) Teatr krakowski (wie Anm. 27), S. 105–320. Es lassen sich aus ihnen nur Hinweise über die Frequentierung einzelner Theaterstücke gewinnen. Die kurzen Berichte behandeln lediglich die Inszenierung; nur am Ende charakterisieren sie knapp Anzahl und Verhalten der Zuschauer und fassen ihre Eindrücke zusammen, ohne daß detaillierte Reaktionen beschrieben werden. Der Vergleich dieser Berichte mit der Aufführungshäufigkeit bestätigt die Aussagen über den Erfolg der einzelnen Theaterstücke.

62) Ebenda, S. 143–149.

63) Ebenda, S. 179.

64) Ebenda, S. 183 u. 186.

65) GROT, *Dzieje* (wie Anm. 24), S. 102f. u. 111.

66) SKIBIŃSKI (wie Anm. 60), S. 94.

keine Eintrittskarten mehr erhielten, und nach der zweiten Aufführung „beendeten Schreie und Bravorufe den Abend“<sup>67</sup>. Ebenso groß war die Resonanz der Aufführungen beider Teile der *Krakowiaken*, die in eine antideutsche Kundgebung mündeten. Das Verhalten des polnischen Publikums in Posen charakterisierte der Posener Gymnasialprofessor Max Schottky in einer Denkschrift, in der er ausführte, daß „das provinzielle Nationalgefühl immer wieder in hellen Flammen aufloderte, wie dies besonders in manchen Darstellungen der Krakauer Gesellschaft der Fall war, die in den meisten ihrer Krakowiakis eine Art Tragala *gegen alles deutsche* anstimmte, wodurch der *volle Applaus* des überfüllten Hauses *stets erregt und jede andere Stelle mit furore beklatscht ward, welche dem polnischen Sinne besonders zusagte und schmeichelte*“<sup>68</sup>. Auch für die Phase polnischer Gastspiele nach 1838 ist ein ähnliches Verhalten nachweisbar: Das Publikum sparte nicht mit Beifall, insbesondere bei tendenziösen, patriotischen Wendungen, z. B. als im Stück *Der Mönch* (Mnich) von Józef Korzeniowski 1843 der Weiße Adler, das polnische Wappentier, erwähnt wurde<sup>69</sup>.

In allen drei Städten beurteilten die Rezensenten die Stücke vor allem nach nationalen Kriterien und unterstützten die Ausrichtung auf nationale Themen: Dies wurde in Warschau besonders deutlich in der Kritik am Französischen Theater, das von den oberen und regierenden Gesellschaftsschichten unterstützt wurde und eine starke Konkurrenz für das Nationaltheater darstellte, da es im Vergleich zu diesem relativ hohe Subventionen erhielt. Seine Aufführungen wurden kritisiert, weil „für uns diese [Stücke] am schönsten sind, die vaterländisch [national] sind“<sup>70</sup>. Ende 1821 bedachte z. B. Konstanty Majerowski (1790–1851) in einer Rezension im „Krakauer Bienchen“ (Pszczółka Krakowska) das französische Melodrama *Das Gespenst* (Upiór) von Pierre F. A. Carmouche u. a. mit der Bemerkung: „Gott Dank sei, daß niemand von uns Polen mit einem ähnlichen Stück aufwartet.“<sup>71</sup> Aufführungen ausländischer Werke in Posen erkannte die Presse nicht an, weil sie nicht mit dem Polentum verbunden und deswegen nicht für die polnische Bühne erforderlich

67) Ebenda, S. 96.

68) Schottky am 1. Mai 1824 an Minister Schuckmann zit. in: LAUBERT (wie Anm. 10), S. 139; hervorgehoben v. d. Vf.in.

69) ZDZISŁAW GROT: Znaczenie narodowe teatru polskiego w Poznaniu [Die nationale Bedeutung des polnischen Theaters in Posen], cz. 2, in: Kronika Miasta Poznania 9 (1931), S. 16–32, 85–106, 204–229, hier S. 105.

70) Wanda, Nr. 2, 1820 zit. in: LUDWIK SIMON: Teatr francuski w Warszawie za czasów Królestwa Kongresowego (1815–1830) [Das Französische Theater in Warschau in der Zeit des Königreichs Kongreßpolen (1815–1830)], in: Pamiętnik Literacki 29 (1932), S. 391–422, hier S. 408; vgl. a. ZIELIŃSKI (wie Anm. 43), S. 164–169; KARYNA WIERZBICKA-MICHALSKA: Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w latach 1795–1830 [Ausländische Schauspieler in Warschau in den Jahren 1795–1830] (Studia i materiały do dziejów Teatru Polskiego, 31), Wrocław u. a. 1988.

71) Zit. in: JABŁOŃSKI (wie Anm. 37), S. 439.

seien, die Nationales repräsentieren solle<sup>72</sup>. Sie rief daher zum Spielen polnischer Stücke auf und unterstützte diese: „Der Inhalt und die Ausstattung [des Stückes *Der Pensionär in St. Cyr*] sind nicht national, aber Nationales benötigen wir ... die zweite Vorstellung des Abends *Die Knappen des Königs Jan Sobieski* war deswegen besser, da der Inhalt national war.“<sup>73</sup>

Von dem gezeigten Interesse an nationalen Inhalten und den Reaktionen des Publikums kann man auf eine Wirkung nationaler Theaterstücke auf das polnische Publikum und damit auf die Öffentlichkeit schließen, ohne jedoch deren Grad messen und nachweisen zu können. Da es sich jedoch um Themen handelte, die die Öffentlichkeit bewegten und auch im sonstigen gesellschaftlichen Leben eine Rolle spielten, muß auf eine verhältnismäßig starke Wirkung der ständigen polnischen Theater<sup>74</sup> auf das Publikum geschlossen werden<sup>75</sup>. Sie förderten Gemeinsamkeiten und Identifikatoren wie die nationale Kultur und Sprache, stellten Identifikatoren dar, wie z. B. Höhepunkte und Persönlichkeiten aus der polnischen Geschichte sowie polnische Trachten und Sitten, und schufen letztendlich neue, z. B. Melodien aus Theaterstücken, die zu „Gassenhauern“ wurden<sup>76</sup>. Die ständigen Theater selbst waren als „nationale“ („narodowa“), „polnische“ („polska“) oder „vaterländische“ („ojczyzna“) Bühne, wie sie in den zeitgenössischen Texten genannt wurden, Identifikatoren, weil sie nationale Kulturinstitutionen darstellten, deren Bedeutung die polnische Öffentlichkeit mehr oder weniger deutlich erkannt hatte, gerade wenn die nationale Bühne durch Konkurrenz gefährdet oder ihre Errichtung

72) G. W. Ks. P., Nr. 67, 1843 zit. in: GROT (wie Anm. 69), S. 101; vgl. DERS., Dziej (wie Anm. 24), S. 106–130; G. W. Ks. P., Nr. 128, 141, 131, 1845 zit. in: Teatr krakowski (wie Anm. 27), S. 90–96.

73) G. W. Ks. P., Nr. 149, 1844 zit. in: Teatr krakowski (wie Anm. 27), S. 76. Vgl. auch die G. W. Ks. P., Nr. 220 u. 297, 1844 zit. in: ebenda, S. 77f., Nr. 128 u. 141, 1845, zit. in: ebenda, S. 90ff. u. 94ff.

74) NIEDERHAUSER/RISE (wie Anm. 7), S. 65, schreibt diese Einflußnahme nur den wandernden Schauspielgesellschaften zu, die während der Reisen durch das ganze Land ein sehr verschiedenes Publikum ansprachen.

75) Wo Stücke mit nationalen Inhalten aufgeführt wurden, muß von gleichen Wirkungen ausgegangen werden, weil das Publikum in Warschau, Krakau und Posen auf die gleichen Aussagen reagierte und sich die Reaktionsprofile der Zuschauer im wesentlichen entsprachen (s. dazu H. SCHÄLZKY: Empirisch-quantitative Methoden in der Publikumsforschung, in: Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Konferenz in Venedig 1975 und Wien 1976, hrsg. vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Commission Universitaire de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (Sb. Öst. Ak. Wiss. Phil.-Hist. Kl. 327/Veröff. des Instituts für Publikumsforschung, 5), S. 362–388, hier S. 370f.) Um spezifische Wirkungsweisen herauszuarbeiten, beruhen die folgenden Erörterungen deshalb auf der Prämisse, daß nationale Stücke aufgeführt wurden.

76) Vgl. dazu SUCHODOLSKI (wie Anm. 44), S. 181. So z. B. die Melodie der *Warszawianka* von Karol Kurpiński, der zu vielen aufgeführten Stücke mitreißende Melodien schrieb, etwa zum *Freischütz* eine für Fortepiano arrangierte Polonaise (Warschauer Wochenblatt, Nr. 29, 1826).

postuliert wurde. Die nationalen Bühnen waren Ausdruck und auch Symbol der gemeinsamen (Hoch-)Kultur.

Polnisches Theater förderte Verbreitung und Pflege der polnischen Sprache und brachte sie insbesondere weniger gebildeten Schichten bei<sup>77</sup>. Die Verwendung der polnischen Sprache im Theater war – besonders allerdings dann nach dem hier behandelten Zeitraum – vor allem dort von Bedeutung, wo Polnisch als Amtssprache und im Schulunterricht zunehmend verdrängt wurde, d. h. insbesondere im russischen und im preußischen Teilgebiet. Die Verwendung des Polnischen mußte infolgedessen unterstützt werden. Diese Aufgabe fiel neben wissenschaftlichen Gesellschaften und Bibliotheken vor allem dem polnischen Theater zu, das breiten Bevölkerungsschichten zugänglich war, denn dort kamen auf natürliche Weise, gerade durch Volksstücke und Komödien, polnische Worte von der Bühne. Während die Sprache der Klassiker frei von Dialektismen und Redewendungen der Umgangssprache war, übernahmen die leichteren Bühnenwerke, die vom Volk handelten, die Sprache weiterer Bevölkerungskreise, also auch Redensarten und Ausdrücke der „Gemeinen“<sup>78</sup>. Dies bedeutete, daß die Sprache des „einfachen Volkes“ als theater- bzw. literaturfähig erachtet und damit als ein Bestandteil der polnischen (Literatur-)Sprache akzeptiert wurde. Die Zeitgenossen wußten, wie wichtig polnisches Theater für die Reinerhaltung der polnischen Sprache war. Deswegen forderte die polnische Ausgabe der Zeitung für das Großherzogtum Posen ja auch die Einrichtung eines ständigen polnischen Theaters in Posen: „Alles, was nur der Aufrechterhaltung unserer Sprache in unbefleckter Reinheit dienen kann, sollte auf das Sorgfältigste durch uns [die Polen] unterstützt werden, und nicht nur durch leere Worte, sondern durch aktive Hilfe.“<sup>79</sup> In diesem Sinne waren auch rein unterhaltende Stücke ohne bedeutende nationale Aussage und selbst Übersetzungen wichtig<sup>80</sup>. Die polnische Sprache entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Pfeiler der Nationalität, denn sie wurde als „Sprache der Freiheit“<sup>81</sup> zu einer einigenden Kraft des polnischen Volkes und trug zur Bewahrung der kulturellen Einheit über die Teilungsgrenzen hinweg bei. Die Sprache war somit wichtig für die Bildung des polnischen

77) Vgl. zu dieser Aufgabe des Theaters NIEDERHAUSER, Probleme (wie Anm. 48), S. 55.

78) JAN MAZUR: Geschichte der polnischen Sprache (Europäische Hochschulschriften, R. XVI, Slawische Sprachen und Literaturen, 44), Frankfurt a.M. u. a. 1993, S. 304–311; ZIELIŃSKI (wie Anm. 43), S. 161.

79) G. W. Ks. W., Nr. 67, 1843 zit in: GROT, Znaczenie, cz. 2 (wie Anm. 69), S. 101, vgl. a. WĘZYK (wie Anm. 30), S. 14; WOJCIECH BOGUSŁAWSKI: Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów [Geschichte des Nationaltheaters in drei Teilen und Nachrichten vom Leben berühmter Künstler], Warszawa 1820 (Reprint Warszawa 1965), S. 195, der diese Bedeutung des Theaters schon für die Zeit vor 1807 feststellte.

80) NIEDERHAUSER/RISE (wie Anm. 7), S. 56, stellt dies für die Literatur fest.

81) NORMAN DAVIES: God's Playground. A History of Poland, Bd. 2: 1795 to the Present, Oxford 1981, S. 21.

Gemeinschaftsgefühls und trieb den Einheitswillen des polnischen Volkes voran, indem sie die kulturelle Eigenständigkeit herausstellte<sup>82</sup>.

Das National- bzw. Große Theater in Warschau zog als bedeutendstes polnisches Theater Zuschauer auch vom Land an und beeinflusste außerdem das Repertoire anderer Theater, etwa in Lemberg, Wilna oder Krakau. Es gab – insbesondere während seiner Gastspielreisen – Impulse zur weiteren Entwicklung des Theaterwesens, weckte jedoch auch das Interesse an der Literatur. Selbst in den Jahren nach 1831, als die Warschauer Theater sich aufgrund von strengen Zensurvorschriften nicht durch ein anspruchsvolles Repertoire auszeichnen konnten, blieben sie in künstlerischer Hinsicht tonangebend und ein Anziehungspunkt, so daß sie die Entwicklung der Theater im Königreich und auch in Galizien weiterhin beeinflussen konnten<sup>83</sup>. In Krakau rekrutierten sich aus dem Theaterpublikum Amateurgesellschaften und spielten die im Theater aufgeführten nationalen Werke nach, besonders während der Krisenzeiten des Krakauer Unternehmens. Zur Verbreitung der im Theater geäußerten Gedanken trugen auch Zuschauer bei, die von außerhalb des Gebietes der Freien Stadt, aus Galizien und den angrenzenden Gebieten des Königreiches kamen<sup>84</sup>. Für Posen waren die Gastspiele polnischer Theatergesellschaften in kultureller Hinsicht besonders bedeutend. Die Gastspiele der Warschauer und Krakauer Gesellschaften regten das Posener Theaterleben derart an, daß nach 1847, als für einige Jahre polnische Gastspiele ausblieben, die Amateurgesellschaft „Harmonie“ (Harmonja) die Lücke ausfüllte und nationale Stücke spielte. Die polnischen Gastspiele im Großherzogtum gaben zudem den Anstoß zu weiteren Amateurtheatern<sup>85</sup>.

Somit regten die ständigen Bühnen bzw. die polnischen Gastspiele in Posen das Theater- und kulturelle Leben an, indem sie eine Vorbildfunktion für andere (Amateur-)Theatergesellschaften wahrnahmen, Kunst- und Literatursinn weckten und für weniger gebildete Schichten ein „Leseersatz“<sup>86</sup> waren. Vom

82) NIEDERHAUSER/RISE (wie Anm. 7), S. 53; JÓZEF CHLEBOWCZYK: Das west-östliche Kulturgefälle und die Nationsbildungsprozesse in Ostmitteleuropa, in: Modernisierung und nationale Gesellschaft im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert. Referate einer deutsch-polnischen Historikerkonferenz, hrsg. von WERNER CONZE u. a. (Gießener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des europäischen Ostens, 99), Berlin 1979, S. 147–160, hier S. 149.

83) SZWANKOWSKI, *Od oświecenia* (wie Anm. 16), S. 28f.

84) JABŁOŃSKI (wie Anm. 35), S. 458–463.

85) HEISE-ZIELICZ (wie Anm. 32), S. 308; GROT, *Znaczenie*, cz. 2 (wie Anm. 69), S. 105.

86) J. HÜTTNER: Relation zwischen dem Theaterpublikum und dem Leser, in: *Das Theater und sein Publikum*. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975 und Wien 1976, hrsg. vom Institut für Publikumsforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften/Commission Internationale de la Fédération de la Recherche Théâtrale (Sb. Öst. Ak. Wiss. Phil-Hist. Kl. 327/Veröff. des Instituts für Publikumsforschung, 5), Wien 1977, S. 110–121, hier S. 114. So beeinflussten sie wohl auch die Unterhaltungsliteratur, die wiederum Motive für Thea-

Warschauer, aber auch vom Krakauer Theater, kamen zudem im hier behandelten Zeitraum wichtige Impulse zur Differenzierung der darstellenden Künste, die insbesondere zur Entwicklung der nationalen Oper unter Stanisław Moniuszko (1819–1872) führten.

Polnisches Theater verband in kultureller Hinsicht die sich auseinander entwickelnden Teilgebiete. Die Gastspielreisen der Warschauer und Krakauer Ensembles ins Großherzogtum Posen und in andere Regionen Polens, Theaterunternehmer wie Kazimierz Skibiński (1786–1858) oder Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855), die für längere Zeit außer in Krakau auch in Wilna und Lemberg tätig waren, sowie die Schauspieler der Warschauer und Krakauer Theaterschule, aus denen die polnischen Theatergesellschaften ihren Nachwuchs rekrutierten, verbanden die Teilgebiete durch die Aufführung gleicher Stücke. Weil Zuschauer zu Theaterbesuchen nach Warschau, Krakau oder Posen reisten, über Theatererlebnisse berichteten oder gar in Amateurgesellschaften die gesehenen Stücke nachspielten, beschränkte sich die kulturelle Verknüpfung dieser Städte nicht nur auf die Theaterzentren: Die ständigen Theater strahlten darüber hinaus ab auf das Land und beeinflussten dort die kulturelle Entwicklung. Auch Theaterrezensionen, die in den Zeitungen erschienen und auch außerhalb der Städte gelesen wurden, waren hierfür bedeutsam: Indem sie polnische Bühnenwerke unterstützten bzw. forderten, verbreiteten sie die Aussagen der Stücke, stellten ihre Bedeutung für die nationale Kultur heraus und konnten somit nicht zuletzt die kulturelle Entwicklung und Identität beeinflussen.

Letztere wurde auch durch die Abgrenzung von fremden Einflüssen<sup>87</sup> gewonnen, etwa durch die Darstellung eigener und die Karikatur fremder Sitten im Theater: So mokierte sich z. B. Graf Aleksander Fredro in seinem Stück *Fremdländisches* (*Cudzoziemczyzna*) über ausländische Einflüsse. Deutlicher wurde die Tendenz zur Ausgrenzung bei den Forderungen nach polnischen Stücken und nach Schaffung eines polnischen Repertoires, die Rezensenten und Publikum immer wieder erhoben, war doch der polnische Anteil am Repertoire trotz Bogusławskis überragenden Wirkens eher noch gering. Das dramatische Schaffen hatte noch keinen ausgeprägt nationalen Charakter und stand insbesondere unter dem Einfluß französischer Dramatiker und August von Kotzebues. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren noch mehr als zwei Drittel aller in Warschau und Krakau inszenierten Bühnenwerke auslän-

---

terstücke lieferte. Dieser Einfluß ist anhand des vorhandenen Materials genausowenig nachzuweisen wie die Wirkung und Verbreitung der Theaterstücke durch ihren Druck. Aber nur die wirklich erfolgreichen Stücke wurden gedruckt. Vgl. z. B. WOJCIECH TOMASZEWSKI: Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850 [Bibliographie der Warschauer Musikdrucke 1801–1850], Warszawa 1992.

87) Vgl. zur kulturellen Identität und Abgrenzung DANIEL KATZ: Nationalismus als sozialpsychologisches Problem, in: Nationalismus, hrsg. von HEINRICH A. WINKLER, Königstein <sup>2</sup>1985, S. 72 u. 79, sowie ALTER (wie Anm. 48), S. 24f.

discher Herkunft<sup>88</sup>. Der Originalitätsgrad des Repertoires spielte allerdings zunächst eine untergeordnete Rolle<sup>89</sup>, weil Übersetzungen, Anpassung der Stücke an die polnischen Gegebenheiten und Nachahmungen eine wichtige Vorbildfunktion wahrnahmen, an der sich das heimische dramatische Schaffen bei seiner Entwicklung orientieren konnte. Dieses weitete sich in dem behandelten Zeitraum aus, um auf mehr polnische Stücke, vor allem leichtere Gattungen, zurückgreifen zu können. An der Entwicklung eines polnischen Repertoires hatten auch einige überragende Schauspieler großen Anteil, weil sie die Wünsche und Vorlieben des Publikums kannten. Neben Wojciech Bogusławski und seinem Sohn Stanisław (1804–1870) müssen in diesem Zusammenhang u. a. Ludwik Adam Dmusczewski (1777–1847), Józef Korzeniowski (1797–1863), Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855), Alojzy Żółkowski (1777–1822), Zygmunt Anczyc (1773–1855), aber auch Konstanty Majeranowski (1790–1822) und der „polnische Molière“ Graf Aleksander Fredro (1793–1876) genannt werden.

Die Forderungen nach einem ständigen Theater in Posen resultieren aus den Überlegungen, aus denen das Konzept der Organischen Arbeit, der Arbeit an den nationalen „Wurzeln“, erwuchs. Dieses Konzept wurde in Posen in den 1840er Jahren entwickelt und gelangte erst nach der Niederschlagung des Januaraufstandes 1863 auf dem Gebiet des Königreiches zu seinem Durchbruch. Dennoch läßt sich für die polnischen Theater feststellen, daß sie schon vor der Entwicklung dieser Konzeption „an den Wurzeln“ und „organisch arbeiten“: Als wichtigste Kulturinstitution für die breite Masse neben der Kirche vermittelten sie in einem erheblichen Maße dem Publikum die Kenntnis der historischen und kulturellen Wurzeln des eigenen Volkes und trugen folglich zur historischen und kulturellen, aber auch zur sprachlichen und nationalen Erziehung des Publikums bei. Die polnischen Gastspiele in Posen und die polnischen Theater in Warschau und Krakau, aber auch in anderen Städten wie z. B. Lemberg oder Kalisch, fungierten letztendlich alle als polnisches Nationaltheater. Sie waren daher, und zwar jedes auf seine Weise, eine „Bastion des Polentums“<sup>90</sup>.

88) Vgl. dazu das in Anm. 39 genannte Repertoire der Warschauer und Krakauer Theater sowie MAURITIUS (wie Anm. 25), S. 52; GROT, *Znaczenie*, cz. 1 (wie Anm. 72), S. 308.

89) GERHARD GIESEMANN: Zur Entwicklung des Slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues (*Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen*, 13), München 1975, S. 1 u. 33. Giesemann arbeitete die typologische Rezeption von westeuropäischen, leichten Theaterstücken am Beispiel des deutschen Vielschreibers August v. Kotzebue (1761–1819) durch das slowenische Nationaltheater heraus. Die Stücke Kotzebues wie auch Augustine-Eugène Scribes (1791–1861) eigneten sich besonders deshalb, da ihre allgemeine Thematik leicht in einen anderen Kulturbereich zu übertragen, ihre sprachliche Gestaltung nicht aufwendig war und sie bezüglich des Aufwandes in der Inszenierung und Rollenverwirklichung anspruchslos waren.

90) WITOLD FILLER: *Zeitgenössisches polnisches Theater*, Warszawa 1977, S 18.

Man kann sicherlich die Auffassung vertreten, daß der Einfluß der polnischen Theater in Warschau, Krakau und Posen in der Zeit von 1815 bis 1848 auf ihre Popularität, auf ihren unterhaltenden Charakter und auf ihre Funktion als kulturelle Mittelpunkte zurückzuführen ist, da Literatur und Malerei noch nicht breite Bevölkerungsschichten ansprechen und beeinflussen konnten. Die besondere Bedeutung dieser polnischen Theater liegt jedoch in der Tatsache begründet, daß sie die nationale Bewußtseins- und Identitätsbildung sowie die Entwicklung der Trägerschichten des nationalen Bewußtseins ihren Möglichkeiten entsprechend von Beginn an unterstützend begleiteten und auf die Ansätze dieses Entwicklungsprozesses einwirkten, die zwischen 1815 und 1848 in entscheidendem Maße voranschritten. Denn jedes „polnische Herz“ mußte im Theater einfach höher schlagen und sich berührt fühlen, wenn beispielsweise Basia, die Heldin aus den *Krakowiaken und Goralen*, sang:

„Beglückend ist der Dienst am Vaterland, –  
Ist Hunger auch Dein Lohn, –  
Im Volk zu zünden der Erleuchtung Brand  
Ist Ruhm der Nation.“<sup>91</sup>

## Anhang

### Verzeichnis der genannten Stücke<sup>92</sup>

*Der Alleswisser* (Wszystkowiedz), Kom. a. d. Dt. umgearb. v. Alojzy Zótkowski oder Ludwik A. Dmuszewski nach der Vorlage August von Kotzebues: *Der Vielwisser*, W 1819 III (bis 1831, wegen der Zensur oft unter anderem Titel), K 1823 I.

91) Zit. u. übersetzt in: Polnische Aufklärung. Ein literarisches Lesebuch, hrsg. von ZDZISŁAW LIBERA (Polnische Bibliothek), Frankfurt a. M. 1989, S. 216–220, hier S. 219.

92) Die Daten wurden gewonnen aus dem Repertoire der Warschauer und Krakauer Theater (Anm. 39) und aus der Bibliografia polska XIX stulecia, t. IV D – Dramat polski [Polnische Bibliographie des XIX. Jahrhunderts, Bd. IV D – Polnisches Drama], pod red. KAROLA ESTREICHERA, Kraków<sup>2</sup>1966. Neben dem deutschen Titel werden der polnische und gegebenenfalls der Originaltitel genannt. Wenn keine Daten der Uraufführung (UA) vorliegen, dann wird in Klammern auf das Jahr des Abschlusses des Stücks hingewiesen. Es werden die Daten der Erstaufführung in Warschau (W), Krakau (K) und Posen (P) genannt, wenn sich diese eruieren ließen. Wird eine Stadt nicht genannt, bedeutet dies, daß das betreffende Stück dort nicht aufgeführt wurde. „\*“ bedeutet, daß die Aufführung des betreffenden Stückes in der jeweiligen Stadt anhand des vorliegenden Materials nicht nachgewiesen werden konnte. Die römischen Ziffern charakterisieren die Aufführungshäufigkeit innerhalb des behandelten Zeitraumes in fünf Kategorien, von durchschnittlich (I) bis außergewöhnlich erfolgreich (V): I bedeutet 1–5 mal, II 5–15 mal, III 15–25 mal, IV 25–50 mal, V über 50 mal. Für Posen liegen keine Angaben vor, denn LAUBERT (wie Anm. 7), S. 170–173, zählt die in den Jahren zwischen 1838 und 1847 bei den polnischen Gastspielen aufgeführten Stücke auf, ohne das genaue Jahr zu nennen. Weitere Abkürzungen: OT – Originaltitel, Op. – Oper, Dr. – Drama, Tr. – Tragödie, Kom. – Komödie, Kom.-Op. – Komische Oper, Mus. – Musik, Libr. – Libretto, übers. – übersetzt, umgearb. – umgearbeitet, a. d. Dt./Fr. – aus dem Deutschen/Französischen.

*Der altpolnische Adlige und der große Ton* (Szlachcic staropolski i wielki ton), Kom. a. d. Dt. umgearb. v. Alojzy Żółkowski nach einer Vorlage August von Kotzebues, W 1821 II, K 1848 I.

*Asmodeuszek oder das rosafarbene Teufelchen* (Asmodeuszek, czyli Diabełek różowy), Kom.-Op. v. G. D. T. Levrier de Cham-Rion, a. d. Fr. umgearb. v. Alojzy Żółkowski, OT: *Le Diable couleur de rose ou le Bonhomme misère*, W 1815 IV, K 1817 I.

*Barbara Radziwiłł* (Barbara Radziwiłłówna), 1811, Tr. v. Alojzy Feliński, UA W 1811 II, K 1818 II, P 1818.

*Die Belagerung Warschaws oder Jan Kazimierz, König von Polen* (Oblężenie Warszawy albo Jan Kazimierz, król polski), 1814, hist. Dr. a. d. Fr. umgearb. v. Ludwik A. Dmuszewski nach Jean B. E. Cantiran de Boiries Vorlage *Henri IV ou la Prise de Paris*, UA W 1814 (1814–1818, 1831) II, K 1817 II, P 1838/47.

*Bilder vom Tode Józef Poniatowskis bei Leipzig* (Żywe obrazy. Zgon księcia Józefa Poniatowskiego pod Lipskiem), anonymus, UA W 1820 I, P 1838/47.

*Bolesław II., genannt der Kühne* (Bolesław wtóry nazwany Śmiały), 1816, Tr. v. Franciszek Węzyk, W 1816, 1831 I.

*Dyjona, die mutige Griechin oder der Kampf mit dem Löwen* (Dyjona odważna Greczynka czyli Walka z lwem), oder: *Der dankbare Löwe* (Wdzięczny lew), romantisches Melodrama mit einem Prolog v. E. Wehrmann, Mus. A. Damse, übers. v. Ludwik Panczykowski, W 1829 II, K 1829 I.

*Die Ehe auf Kaiser Napoleons Befehl* (Małżeństwo z rozkazu Cesarza Napoleona), Kom. v. A. Bourgeois und P. F. P. Dumanoir, übers. v. Boris Halpert oder K. Witte, W 1846 III, K 1846 II.

*Die erste Liebe Kościuszkos* (Pierwsza miłość Kościuszki), 1820, Kom.-Op. v. Eugène Scribe, UA Paris 1825, W 1830 (bis 1831) II, K 1820 I.

*Die Familie der Krakauer* (Rodzina Krakowiaków), Kom. v. K. Kucz mit Liedern v. A. Listowski, W\*, K 1844 I, P 1845 (zweimal).

*Der Freischütz* (OT) (Wolny strzelec), rom. Op. v. Karl M. v. Weber, Libr. Friedrich Kind, UA Berlin 1821, W 1826–1831 V, K 1827 IV.

*Fremdländisches* (Cudzoziemczyzna), Kom. v. Aleksander Fredro, W 1824 II, K 1824 II, P 1826.

*Das Gespenst* (Upiór), Dr. v. Pierre F. A. Carmouche, Charles Nodier, Archille F. L. de Jouffroy d'Abbans und Jean W. Polidor, übers. v. Bonawentura Kudlicz, OT: *Le Vampire*, UA Paris 1820, W 1821 IV, K 1822 I.

*Die Gnade des Imperators* (Łaska Imperatora), Op. v. Karol Kurpiński, Libr. v. Ludwik A. Dmuszewski nach einer Vorlage August von Kotzebues, UA Warschau 1814 I, K 1814 I.

*Gliński*, 1809/10, Tr. v. Franciszek Węzyk, W nur 1831 I, K 1818 I.

*Herr Jowialski* (Pan Jowialski), 1832, Kom. v. Aleksander Fredro, UA Lemberg 1832, W 1835, K 1833 II, P 1838/47.

*Jadwiga, Königin von Polen oder die Union Litauens mit der Krone* (Jadwiga, królowa polska czyli Połączenie Litwy z Koroną), 1814, Op. v. Karol Kurpiński, Libr. v. Julian U. Niemcewicz, W 1814 IV, K 1821 I, P 1838/47.

*Jan III. Sobieski oder die Belagerung Trembowlis* (Jan III. Sobieski czyli Oblężenie Trembowli), 1818, Dr. v. Konstanty Majeranowski, K 1818 II.

*Josefine Bonaparte oder Paris während des Konsulats* (Józefina Bonaparte czyli Paryż z Konsulatu), Kom. a. d. Fr. übers. v. Jan Aśnikowski, K 1844 I.

*Die Juden* (Żydzi), 1843, Kom. v. Józef Korzeniowski, W 1844 II, K 1844 II, P 1844 (zweimal).

*Die Jungfrau von Orléans* (OT) (Dziewica orleańska), 1801, Tr. v. Friedrich von Schiller, übers. v. A. Brodziński, UA Leipzig 1801, W 1820 IV, K 1824 II.

*Die Karpatenbauern* (Karpaccy Górale), 1840, Dr. v. Józef Korzeniowski, W\*, K 1844 I, P 1840/47.

*Kasimir der Große* (Kazimierz Wielki), Dr. v. Julian U. Niemcewicz, UA W 1792, W 1819 I.

*Die Knappen des Königs Jan* (Giermkowie króla Jana), Kom.-Op. a. d. Fr. nachgebildet v. Julian U. Niemcewicz, Mus. v. Karol Kurpiński nach M. Dieulafoys und L. E. Dupatys Vorlage *Les Pages du Duc de Vendome*, UA W 1808 II, K 1844 II, P 1844.

*Der König der Bauern oder Kasimir der Große und Bródza* (Król chłopów czyli Kazimierz Wielki i Bródza), 1819/20, Idylle mit Liedern v. Konstanty Majeranowski, W 1819/20 I, K 1820 II, P 1826.

*König Ellenlang oder die Weichselbewohnerinnen* (Król Łokietek czyli Wiśliczanki), Op. v. Joseph Elsner, Libr. Ludwik A. Dmuszewski, W 1818 IV (allein 1831 siebenmal), K 1820 II, P 1838/47.

*Kościuszkó an der Seine* (Kościuszkó nad Sekwaną), 1821, Op. v. Franciszek S. Dutkiewicz, Libr. a. d. Dt. umgearb. v. Konstanty Majeranowski nach Karl Holteis Vorlage *Der Alte Feldherr*, W 1830–1831 II, K 1821 I, P 1822.

*Die Krakauer Hochzeit in Ojców* (Wesele krakowskie w Ojcowie), 1823, Ballett v. Louis Thierry und Julia Mierzyńska, Mus. v. Karol Kurpiński und Józef Damse, Libr. v. Bonawentura Kudlicz, UA W 1823 V (im 19. Jh. über 900 mal).

*Krakowiaken und Goralen* (Krakowiacy i Górale), oder: *Das vermeintliche Wunder oder Krakowiaken und Goralen* (Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale), Op. v. Jan Stefani, Libr. v. Wojciech Bogusławski, UA W 1794 V, K 1804 III, P 1800 (das bis heute meistgespielte poln. Bühnenwerk).

*Krakus, Gründer der Stadt Krakau* (Krakus założyciel miasta Krakowa), Kom. v. Szymon Niedzielski, K 1817 I.

*Der legendäre slawische König* (Czaromysł książę sławiański), oder: *Fürst Popiel* (Książę Popiel), Op. v. Karol Kurpiński, Libr. Alojzy Zólkowski, W 1818 III, K 1820 I, P 1838/47.

*Leszek der Weiße und Goworek, Wojewode von Sandomierz, oder der Triumph der staatsbürgerlichen Tugenden* (Leszek Biały i Goworek, wojewoda sandomierski, czyli triumf cnot obywatelskiej), Op. v. Joseph Elsner, Libr. v. Ludwik A. Dmuszewski, UA W 1809 IV, K 1817 I.

*Litauer, Podlasier und Warschauer* (Litwin, Podlasiak i Warszawianin), 1824, Kom. v. Ludwik A. Dmuszewski, UA W 1824 I, K 1825 I.

*Ludgarda, Königin von Polen* (Ludgarda, królowa polska), 1807–1809, Tr. v. Ludwik Kropiński, W 1816 IV, K 1819 I, P 1823.

*Modekrämpfe* (Spazmy modne), Kom. nach engl. Vorbild v. Wojciech Bogusławski, W 1799 IV, K 1828 I, P 1815/16.

*Der Mönch* (Mnich), 1830, Tr. v. Józef Korzeniowski, P 1843.

*Napoleon mit den Polen in Spanien im Jahre 1808* (Napoleon v. Polakami w Hiszpanii 1808 roku), Dr. a. d. Dt. umgearb. v. Szymon Niedzielski nach C. F. G. Töpfers Vorlage *Der Herzogsbefehl*, K 1835 II, P 1843 (allein 1843 dreimal).

*Die Neuen Krakowiaken* (Nowe Krakowiaki), oder: *Der Aberglaube oder Krakowiaken und Goralen* (Zabobon, czyli Krakowiacy i Gorale), Op. v. Karol Kurpiński, Libr. Jan N. Kamiński, UA Lemberg 1816, W 1816 III, K 1820 III, P 1822 (auch als *Zweiter Teil der Krakowiaken und Goralen* bezeichnet).

*Der Pensionär in St. Cyr* (Pensjonarski w St. Cyr), Kom. v. Alexandre Dumas und L. Lévy a. d. Fr. übers. v. Hilary Meczyszewski, OT: *Le pensionnaire à St. Cyr*, K 1844 I, P 1844 I.

*Piast*, 1819, Op. v. F. Mirecki, Libr. Julian U. Niemcewicz, W 1822 I.

*Piast*, lyrische Szenen v. Ludwik A. Dmuszewski und K. Godebski, W 1821 I.

*Der polnische Soldat in Frankreich oder Michał und Krysia* (Żołnierz polski w Francji czyli Michał i Krysia), Kom.-Op. v. Eugène Scribe und J. H. Dupin, OT: *Michel et Christine*, K 1823 II.

*Die Rache* (Zemsta), 1833, Kom. v. Aleksander Fredro, UA Lemberg 1834, W 1845, K 1839 I.

*Die Regimentstochter* (Córka pułku), kom. Op. v. Gaëtano Donizetti, Libr. v. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges und Jean-François Bayard, OT: *La fille du régiment*, UA Paris 1840, W\*, K 1844 III, P 1844.

*Der Republikaner oder die völlige Gleichheit* (Republikanin, czyli Równość zupełnie), Kom. v. L. A. Dorvigny, a. d. Fr. übers. v. Zygmunt Anczyc, OT: *La parfaite égalité où Tu et toi*, K 1819 I.

*Die Revanche oder Barbara Zapolska* (Odwet czyli Barbara Zapolska), hist. Kom. a. d. Fr. umgearb. v. Ludwik A. Dmuszewski nach Augustin Creuzé de Lessers und J. F. Rogers Vorbild *La Revanche*, UA W 1816 (1830 verboten) III, K 1817 II.

*Schade um den Knebelbart* (Szkoda Wąsów), 1814, Kom.-Op. v. Karol Kurpiński, Libr. v. Ludwik A. Dmuszewski nach Ch. A. Sewrin, W 1815 IV, K 1817 II, P 1822.

*Das Schloß Czorsztyn oder Bojomir und Wanda* (Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda), 1819, Op. v. Karol Kurpiński, Libr. Józef W. Krasieński, W 1819 II, K 1820 III, P 1826.

*Die Stumme von Portici* (Niema z Portici), Op. v. Daniel Auber, Libr. Germain Delavigne und Eugène Scribe, a. d. Fr. übers. v. Józef D. Minasowicz, OT: *La Muette de Portici*, UA Paris 1828, W nur 1831 III, K 1834 II.

*Tadeusz Chwalibóg*, 1813, Kom.-Op. v. Ludwik A. Dmuszewski nach der Vorlage von H. G. A. Couvalier de Tries und J. M. Baroulllets *L'officier cosaque*, UA W 1813 III, K 1819 II, P 1838/47.

*Der Tag des 29. November* (Dzień 29 listopada), Dr. v. Felicjan P. Miłkowski, UA K 1848 I.

*Der Ulan* (Ułan), auch: *Der polnische Ulan in französischem Dienste* (Ułan polski w służbie francuskiej), 1821, Kom.-Op. a. d. Dt. umgearb. v. Ludwik A. Dmuszewski, W 1821 II, K 1821 I.

*Die Vestalin* (Westalka), Op. v. Gasparo Spontini, Libr. v. Victor J. E. Jouy, a. d. Fr. übers. v. Ludwik A. Dmuszewski, OT: *La Vestale*, UA Paris 1807, W 1821 IV.

*Vier Epochen aus dem Leben Napoleons* (Cztery epoki życia Napoleona), Alexandre Dumas sen., a. d. Fr. übers. v. Juliusz Pfeiffer, K 1844 I, P 1844.

*Wanda, polnische Königin* (Wanda, królowa polska), Tr. v. Franciszek Węzyk, W 1818 I, K 1822 I.

*Wilhelm Tell* (OT), 1804, Tr. v. Friedrich von Schiller, übers. v. Jan N. Kamiński, UA Weimar 1804, W nur 1831 II, K 1829 I.

*Władysław Jagiełło und Jadwiga oder die Gute Mutter der Polen* (Władysław Jagiełło i Jadwiga, czyli Dobra matka Polaków), Dr. v. I. A. L. (vielleicht Ignacy Lasocki), K 1834 I.

*Władysław und Bolesław, Könige von Polen, oder die Belagerung Posens* (Władysław i Bolesław, królowie polscy albo Oblężenie Poznania), Elegie zum Tod Kościuszkos v. Tomasz K. Tymowski mit Mus. v. Karol Kurpiński, UA K 1819 I.

*Die Zauberflöte* (OT) (Flet czarnoksiężski), Op. v. Wolfgang Amadeus Mozart, Libr. v. Emanuel Schikaneder, a. d. Dt. übers. v. Wojciech Bogusławski, UA Wien 1791, W 1802 V, K 1822 (deutsch), 1823 (polnisch) II.

*Żółkiewski an der Tutora* (Żółkiewski pod Cecorą), Tr. v. Ignacy Humnicki, UA W 1820 (nach Premiere verboten, Wiederaufnahme 1831) I, K 1821 I.

### Summary

#### *Polish theatre in Warsaw, Cracow, and Posen as place for the development of Polish national consciousness and identity (1815–1846/48)*

Polish theatre supported and influenced the development of Polish national consciousness and national identity up to the middle of the 19th century in an especially lasting way. The authoress depicts this influence of the cultural institution theatre on the basis of the example of the Polish theatre in Warsaw, Cracow, and Posen, by connecting theories from the field of performing arts concerning research about audience and reception with an historical analysis, starting here from the interactions between audience and stage. It is presupposed, that the theatre managers for commercial reasons put plays on the stage that were suited for the audience's interests.

Polish theatre took place in Warsaw, Cracow, and Posen under conditions determined by the then predominant political situation, but it was always a cultural centre and meeting point. The audience grew quantitatively and socially around 1815. Now people from the middle classes made up the largest part of the audience, whose reactions were dominated by the younger generation, especially students. This social change of the audience also had an effect on the repertoire which now consisted mostly of gay and entertaining plays. Three main topics can be marked as especially successful and popular, all of which with a national relation, namely dramas that are based on the background of Polish history and legend, that allude to the sujet "freedom/fight for freedom", and finally those which reflect Polish everyday life. These topics not only alluded to the dominant political atmosphere but influenced it through phrases, songs and costumes. Although it is not possible to determine the extent of the influence, one can assume a strong influence because it becomes evident that those plays staged, tended and also created common shared means of identification such as Polish language, history and tradition. They also animated cultural life and connected the partitions in a cultural way.

The mediation of such shared values therefore strengthened the feeling of identity and belonging to a group. By choosing topics from everyday life the "plain" Polish people were involved and this way the change to nation that includes all social classes was anticipated. It was a "bulwark of Polishness" and therefore worked "organically" at "the roots".