



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation:

„Polnische Passion“.

Die religiösen Wurzeln und der Aspekt der
Heimat in ausgewählten Passionsaufführungen
vor und nach der Wende 1989.“

Verfasserin:

Mag. Dorota Kaja

angestrebter akademischer Grad:

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: O. Univ. - Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

INHALTSVERZEICHNIS:

VORWORT	8
1. EINLEITUNG – WURZELN DES EUROPÄISCHEN RELIGIÖSEN	
THEATERS.	10
2. GESCHICHTE DER MYSTERIENSPIELKULTUR IN EUROPA UND IN	
POLEN.	15
2.1. MYSTERIEN IN EUROPA.	15
2.2. ANFÄNGE DER MYSTERIEN IN POLEN. DAS POLNISCHE	
RELIGIÖSE THEATER UND DIE POLNISCHEN	
PASSIONSMYSTERIEN BIS ZUM XVIII. JAHRHUNDERT.	19
2.3. VOLKSTÜMLICHKEIT UND VOLKSFRÖMMIGKEIT.	24
3. DIE FUNDAMENTALEN TEXTE DER POLNISCHEN	
PASSIONSAUFFÜHRUNGEN.	27
3.1. „GESCHICHTE ÜBER DIE GLORREICHE AUFERSTEHUNG	
CHRISTI“ (MIKOŁAJ VON WILKOWIECKO).	27
3.1.1. Die Entstehungszeit, der Autor, kurze Charakteristik.	27
3.1.2. Personen und Ereignisse der „Geschichte...“ – Wurzeln im	
Evangelium?	29
3.1.3. Reichtum der Textstilistik.....	34
Symbolik.....	34
Sprache	35
Volkstümlichkeit.....	36
3.2. „DIALOGUS DE PASSIONE JESU CHRISTI“	
(ZUSAMMENFASSUNG AUS DEM XV., XVI. UND XVII.	
JAHRHUNDERT).	38
3.2.1. Die Entstehungszeit, kurze Charakteristik.	38
3.2.2. Die biblischen Ereignisse im altpolnischen „Dialogus...“	40
3.2.3. Die polnische Wesensart des „Dialogus...“	47
Sprache	47
Volkstümlichkeit.....	48
4. THEATERAUFFÜHRUNGEN.....	50

4.1. DER POLITISCH – KULTURELLE KONTEXT DER AUFFÜHRUNGEN. POLNISCHE NACHKRIEGSREALITÄT.	50
4.1.1. Nachkriegszeit: die Verhältnisse zwischen Kirche und Staat.....	50
4.1.2. Das „Tauwetter“ der Gomułka - Zeit. Unterdrückung und Verfolgung der Kirche.	53
4.1.3. Polnischer März 1968.	55
4.1.4. Der polnische Messianismus.	59
4.1.5. Polnische Religiosität.....	62
4.1.6. Das Jahr 1989 – Tod des Kommunismus. Geburt des neuen Polens. Zeit der Freiheit.	64
4.2. EINFÜHRUNG IN DIE PASSIONSAUFFÜHRUNGEN.....	66
4.2.1. Polnische Passionsaufführungen im XX. Jahrhundert – kurzer Überblick.	66
4.2.2. Aufführungen geleitet von Kazimierz Dejmek.	69
4.2.2.1. Angaben zur Person.	69
4.2.2.2. Aufführung der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ („Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim“), Warschau, Nationaltheater, 1962.	72
4.2.2.3. Aufführung des „Dialogus de Passione Jesu Christi“ Warschau, Ateneum Theater 1968 – 1969.	74
4.2.2.4. Aufführung des „Dialogus de Passione Jesu Christi“ Warschau, Nationaltheater, 1998.....	75
4.2.3. Aufführungen geleitet von Piotr Cieplak.....	76
4.2.3.1. Angaben zur Person.	76
4.2.3.2. Aufführung der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ („Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim“), Warschau, Dramatisches Theater, 1994.....	77
4.3. ECHO NACH DEM „DIALOGUS...“ AUS DEM JAHRE 1969.	78
4.3.1. Kommentare aus der damaligen Zeit.	78
4.3.2. „Dialogus de Passione“ aus der Sicht der Jahrzehnte. Erinnerungen von Zeitzeugen.	82

4.4. „DIALOGUS DE PASSIONE“ DER NACHKOMMUNISTISCHEN EPOCHE.....	86
4.4.1. Der schwierige Vergleich.	86
4.4.2. Zeit der Premiere.	88
4.4.3. Das Bühnenbild.	89
4.4.4. Der Stil der Schauspielkunst.....	92
4.4.5. Die Rolle des ausgesprochenen Wortes. Das „zutiefst“ Altpolnische.	94
4.4.6. „Dialogus de Passione“ heute.....	95
4.4.7. Die doppelte Zugehörigkeit des „Dialogus de Passione“.	97
4.5. DIE „GESCHICHTE ÜBER DIE GLORREICHE AUFERSTEHUNG CHRISTI“ – DIE AUFFÜHRUNG AUS DEM JAHR 1962 IN POLEN UND IM AUSLAND. DAS ECHO DER PRESSE.....	100
4.5.1. Nach den Aufführungen in Polen 1961 – 62.	100
4.5.2. Der Kern des Altpolnischen.	102
4.5.3. Die Aufführung mit anderen Augen gesehen - mit der Geschichte über die Auferstehung quer durch ganz Europa. .	104
4.5.3.1. Zu Besuch in Moskau und Leningrad. Die ersten Auslandsauftritte in der Sowjetunion (7 – 12.12.1962).	104
4.5.3.2. Unterwegs nach Frankreich. Die Auftritte des Nationaltheaters in Deutschland (Essen, Köln 26 – 27.04.1964).	108
4.5.3.3. Die Geschichte über die Auferstehung in Moliere`s Heimat. Die Auftritte in Paris (29.04. – 2.05.1964).....	110
4.5.3.4. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ zu Besuch in Italien (29. – 30.09.1964).	113
4.5.3.5. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ auf den ostdeutschen Bühnen. Zu Besuch in der D.D.R. (Berlin, Dresden 29.05. – 3.06.1965).	118
4.5.3.6. Die altpolnische Aufführung auf der berühmtesten Bühne Österreichs. Mit der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ am Wiener Burgtheater (8. – 10.10.1965).	121

4.5.3.7. Das polnische Nationaltheater zu Besuch bei dem Nationalen Theater in der Tschechoslowakei (3 – 4.03.1967).....	124
4.5.3.8. Zu Besuch in Shakespeare`s Heimat. Die Begegnung des polnischen Nationaltheaters mit den Auslandspolen in London (27.04. – 1.05.1967).....	127
4.6. DIE „GESCHICHTE ÜBER DIE GLORREICHE AUFERSTEHUNG CHRISTI“ GEGENWÄRTIG GESEHEN. DIE AUFFÜHRUNG VON PIOTR CIEPLAK (1993 – 1994).....	134
4.6.1. Die Geschichte über die Auferstehung nach 30 Jahren von Neuem erzählt.....	134
4.6.2. Pläne und Absichten des Regisseurs.	136
4.6.3. Der Reichtum der Aufführung.	139
4.6.4. Die Stärke der Aufführung.....	144
5. VERGLEICH DER AUFFÜHRUNGEN VOR UND NACH DER WENDE 1989. ÄHNLICHKEITEN UND UNTERSCHIEDE.	146
5.1. DIE UNTERSCHIEDLICHE BEDEUTUNG DES „HEILIGEN“ IN DEN PASSIONSAUFFÜHRUNGEN VOR UND NACH DER WENDE 1989.	146
5.2. ZUR BEDEUTUNG DER GESELLSCHAFTLICH – KULTURELLEN ROLLE DES POLNISCHEN THEATERS.....	150
5.3. DAS PHÄNOMEN DER POLNISCHEN IDENTITÄT. DIE BEDEUTUNG DER „POLNISCHEN PASSIONEN“ UND IHRE KULTURSCHAFFENDE ROLLE.	156
6. DIE FORTSETZUNG DER EHEMALIGEN MYSTERIEN IN DEN GEGENWÄRTIGEN PASSIONSSPIELEN AUßERHALB DES THEATERS.	162
6.1. PASSIONSMYSTERIEN IN DER FASTENZEIT AUßERHALB DES THEATERS.	162
6.2. DIE BERÜHMTESTEN PASSIONSMYSTERIEN IN POLEN: KALWARIA ZEBRZYDOWSKA, GÓRKA KLASZTORNA.	164
7. SCHLUSSWORT.	169
BIBLIOGRAPHIE.....	173
BIBLIOGRAPHIE DER ARTIKEL.....	177

KURZFASSUNG	183
RÉSUMÉ	185
LEBENS LAUF.....	187

VORWORT

Das Theater übte auf die Menschen schon immer große Faszination aus. Es entstand aus der menschlichen Sehnsucht nach der anderen, besseren Existenz, und der Zuschauer kam ins Theater, um Rührung zu erleben und Wahrheit über sich selbst zu erfahren.

In der Theatergeschichte gibt es Aufführungen, die, nachdem sie vom Spielplan abgesetzt worden sind, nicht wirklich vergessen werden. Sie bleiben im kollektiven Bewusstsein der Zuschauer, manchmal einige Generationen hindurch. Zu den Aufführungen gehören sicher die vier von mir besprochenen, die ein Gegenstand meiner wissenschaftlichen Reflexion sind.

In dieser Dissertation wurden folgende Aufführungen in Betracht gezogen:

- „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ (Reg. Kazimierz Dejmek, Warschau, Nationaltheater, 1962),
- „Dialogus de Passione Jesu Christi“ (Reg. Kazimierz Dejmek, Warschau, Ateneum Theater, 1969),
- „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ (Reg. Piotr Cieplak, Warschau, Dramatisches Theater, 1994),
- „Dialogus de Passione Jesu Christi“ (Reg. Kazimierz Dejmek, Warschau, Nationaltheater, 1998).

Die im Untertitel der Arbeit hervorgehobene zeitliche Zäsur, das Jahr 1989, gliedert den Zeitraum in zwei Teile. Dies ist notwendig, um besser den Einfluss des historischen Kontextes und der gesellschaftlichen Hintergründe Polens auf die oben genannten Aufführungen zu verdeutlichen.

Meine besondere Dankesworte richte ich an meinen Betreuer, Prof. Wolfgang Greisenegger, die Wissenschaftler des Pastoralen Forums: Prof. Paul M. Zulehner und den Couch Dr. Peter Miščík für Unterstützung, Hilfsbereitschaft und wertvolle Hinweise zu dieser Arbeit und auch an das Pastorale Forum für finanzielle Förderung.

Ich danke auch denjenigen, ohne deren Hilfe diese Arbeit nicht entstehen konnte:

Frau Anna Barc, der anwesenden Leiterin der Abteilung für Werbung und Public Relation des Ateneum Theaters in Warschau, Frau Magda Jaracz aus dem Dramatischen Theater in Warschau und Herrn Michał Smolis, dem Archivchef des Nationaltheaters in Warschau. Dank ihrer freundlichen Hilfe, Wohlwollen und Engagement wurden zu dieser Dissertation viele wertvolle Quellen zugänglich gemacht.

Besonders herzliche Dankworte richte ich auch an Frau Sylvia Nikolai für professionelle sprachliche Hilfestellung.

Außerdem möchte ich meiner Familie, allen Freunden und Bekannten danken. Ihr Glauben an mich unterstützte mich während der Entstehungszeit dieser Arbeit.

1. EINLEITUNG – WURZELN DES EUROPÄISCHEN RELIGIÖSEN THEATERS.

Das Theater existierte schon in der Antike. Es war immer ein Spiegel der Welt, unabhängig von der Kultur, der Religion und davon, ob es geschlossen in der Kirche oder außerhalb der Stadtmauern stattfand, weil Schauspieler oft in der Stadt nicht geduldet waren. Im Laufe der Geschichte war es vielfach verfolgt, von den Zensoren beurteilt und kritisiert. Warum? Weil sein erfolgreiches Handeln und seine große Wirkungskraft immer sehr bedeutsam waren. Von Anfang an stand es unter dem Einfluss einerseits der heidnischen Musen, andererseits der Werte des Christentums.

Sowohl das antike Theater, als auch jede religiöse Darstellung entstand aus denselben Motiven und in ähnlichen Formen: „aus dem Wunsch, den Gott zu feiern, (...) aus dem Versuch „Szenen“ aus dem „Leben“ der Gottheit wiederzugeben.“¹

Am Anfang war die Kirche zum Theater sehr feindlich eingestellt. Vor allem fürchtete sie sich davor, dass die Aufführungen die Gläubigen von ihr und ihrer Lehre abbringen könnten. „Der Katholizismus, der eine Religion des Ethos war, wollte mit Aristoteles nicht einig sein und dem Theater eine moralische kathartische Aufgabe nicht verleihen.“²

Tertulian und Novatian beriefen sich auf die griechischen Kirchenväter und waren der Meinung, dass „der Besuch der „spectacula“ mit einer christlichen Lebensführung unvereinbar sei.“³ Es wurde behauptet, dass die Teilnahme an den Theaterspielen ein Ausdruck des Götzendienstes ist. Man bezog sich auf den Standpunkt Plutarchs, der annahm, dass „einer, der auf der Bühne lüge, werde dies auch im Alltag tun.“⁴

¹ Grünberg, A., Das religiöse Drama des Mittelalters. Bd. 3 Passionsspiele, Wien 1965, S. 9.

² „Katolicyzm, który był religią etosu, nie mógł zgodzić się z Arystotelesem i przyznać teatrowi moralną funkcję katartyczną“ - Wierusz – Kowalski J., Dramat a kult, Warszawa 1977, S. 22.

³ Greisenegger W., Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters, Wien 1978, S. 13.

⁴ Ebda, S. 14.

Es wurde zum Ausdruck gebracht, dass das Schau-Spiel durch seine spezifische geistige Wirkung eine Gefahr für das seelische Gleichgewicht des Zuschauers bildet.⁵

Augustinus reagierte besonders streng auf das Theater. Er war der Meinung, dass die Schauspieler von Taufe und Eucharistie ausgeschlossen werden sollen. Auch während der Synoden in den Jahren 305 und 314 wurde es ausgesprochen, dass „Schauspieler und Schauspielerinnen, Wagenlenker, Gladiatoren, Wettläufer, Schauspieldirektoren, Olympische Wettkämpfer, Flötenbläser, Zitherspieler, Lyraspieler und Tänzer entweder von der Ausübung ihrer Kunst ablassen oder aus der Kirche ausgewiesen werden sollen“⁶.

Nach dem Zerfall des römischen Reiches blieb das Verhältnis der Kirche zu Schauspielern und der Schauspielkunst unverändert. Es wurde angeordnet und von Karl dem Großen bekräftigt, dass den Bischöfen und Klerikern unter Strafe der Suspension der Besuch jedes Schauspiels verboten ist.⁷ Den Gauklern wurden die Sakramente verweigert und dadurch wurde ihnen auch das Recht weggenommen, ewiges Heil zu erlangen. Im Frühmittelalter bekämpfte die katholische Kirche jeden Ausdruck einer nicht christlichen Feierlichkeit. Sie belegte die Schauspieler mit einem Bann, verdammt sie und verweigerte ihnen ein christliches Begräbnis.

Als Beispiel für das Verhältnis der Kirche zu Aufführungen kann ein Dekret des Papstes Innozenz III. aus dem Jahre 1207 dienen. Er schrieb an den Erzbischof aus Gnesen (Polen) Henryk Kietlicz: „Obwohl Ihre Pflicht die Sorge um Gottes Haus ist, finden in diesen Kirchen die Aufführungen statt, während derer verschiedene merkwürdige Masken (...) verwendet werden.(...) Diakone, Presbyter und Subdiakone (...) machen Spiele und erniedrigen dadurch die priesterliche Würde.“⁸ Nach dem Basler Konzil

⁵ Vgl. Greisenegger W., Ebda, S. 14.

⁶ Balthasar H. U., Theodramatik Bd. 1, Prolegomena, Einsiedeln 1973, S. 88.

⁷ Vgl. Ebda, S. 90.

⁸ „Mimo, że obowiązkiem Waszym jest dbałość o poszanowanie Domu Pańskiego, tymczasem odbywają się w tychże kościołach przedstawienia teatralne, w których nie tylko wprowadza się (...) dziwaczne maski. (...) Diakoni, prezbiterzy i subdiakoni

durften wenige von ihnen an Ostern die Sakramente in Empfang nehmen, oder sie waren verpflichtet vor- und nachher von ihrer schauspielerischen Tätigkeit Abstand zu nehmen.⁹

Die Standpunkte der Päpste (z. B. Innozenz XII., Klemens XI., Benedikt XIV., Klemens XIII.) waren eher unverändert und immer mit großer Strenge geäußert. Erst im Jahre 1735 verkündete Klemens XIII. ein Breve, in dem er die Schauspieler zur Kommunion zuließ.¹⁰

Das Verhältnis zwischen Religion und Literatur war auch immer gespannt, solange es Literatur und Religion gibt. Der gegenseitige Wechsel zwischen der Theologie und der religiösen Literatur ist im Mittelalter „in beiden Richtungen – von der Frömmigkeit zur Theologie wie von der Theologie zur Frömmigkeit inhaltlich begrenzt.“¹¹

Wichtige Anmerkungen gibt uns die sog. „Gregorianische Reform“, die der Gestalt des armen und schlichten Jesus und seiner Rolle viel Aufmerksamkeit schenkt.¹² Wenn es um das Verständnis der Passion Christi im Mittelalter geht, kann man eine erste Zäsur in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts erkennen. Darin hat die Person des Bernard von Clairvaux große Bedeutung.¹³

Neue Perspektiven werden im Passionsverständnis weiter im XIII. Jahrhundert dank Franziskus von Assisi gefunden. Er erlebte die Leiden Christi auf besondere Art und Weise. Er verstand die Passion nicht nur persönlich und innerlich, sondern sogar existentiell.¹⁴ Die Passionsliteratur

wyprawiają (...) igrzyska, poniżają godność kapłańską“ - Kudliński T., *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, S. 57.

⁹ Vgl. Ebda, S. 91.

¹⁰ Vgl. Ebda, S. 94.

¹¹ Vgl. Köpf U., *Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters*, in: Haug W., Wachinger B., (Hrsg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993, S. 22.

¹² Nach dem politisch - kirchenpolitischen Schlagwort: „Die Niedrigkeit oder die Erniedrigung, in der der Herr hatte leben wollen, bildet nun ein Modell für alle, die eine weltliche oder geistliche Machtposition innehaben“ Der Autor beruft sich auf das Werk von J. Leclercq. Vgl. Köpf U., Ebda S. 27.

¹³ Vgl. Ebda, S. 25-27.

¹⁴ Vgl. Ebda, S. 31-32.

erleichtert hauptsächlich den Menschen, die Mystiker sind, das Verständnis Gottes und die Begegnung mit ihm.

Seit langer Zeit versuchte man einen Dialog zwischen Theologie und Literaturwissenschaft, zwischen Frömmigkeitsgeschichte und Literaturgeschichte zu finden. Dieses Problem war ein lebendiges Thema in den theologischen Fragen.¹⁵ Man kann drei Hauptrichtungen in den literarischen Verfahrensweisen beobachten:

- die Passion kann als Gestaltungsmodell für ganz andere Themen verwendet werden,
- neue literarische Motive können an das Thema der Passion und der christlichen Tradition herangebracht werden,
- christliche Denk- und Sprachmuster können in einer Weise nahegebracht werden.¹⁶

Die Menschwerdung und die Erlösung – die zwei größten Dogmen des christlichen Glaubens, wurden am häufigsten als theatralische Ereignisse aufgeführt. Die mit der Auferstehung verbundenen Motive wurden am meistens dargestellt. Sie wurden aus Rücksicht auf ihren besonders dramatischen Charakter als bessere „Nahrung“ für die menschliche Fantasie gehalten.

„Das religiöse Drama und das religiöse Theater des Mittelalters geben ein Abbild der abendländischen Kultur.“¹⁷

Die Motive der Erlösung der Welt und des Sieges über den Tod sind die wichtigsten, auf denen die christliche Liebe beruht. Aus diesem Grund wurde das Osterfest das höchste Fest im Kirchenjahr und der Gipfelpunkt der Kirchenliturgie.¹⁸

Der heidnische Kult hatte einen großen und vielseitigen Einfluss auf das Christentum. Es wurden die alten Riten assimiliert und „getauft“ und die

¹⁵ Vgl. Wachinger B., Die Passion Christi und die Literatur. Beobachtung an den Rändern der Passionsliteratur, in: Haug W., Wachinger B., (Hrsg.), Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993., S. 1-2.

¹⁶ Vgl. Wachinger B., Ebda, S. 3.

¹⁷ Vgl. Grünberg A., Ebda, S. 5.

¹⁸ Ebda, S. 17.

neuen, besonders die mit der Geburt und Auferstehung Christi verbundenen, hinzugefügt.

Es bleibt noch die Frage, warum sich in der Kirche am Anfang des XI. Jahrhunderts die „dramatisierte“ Liturgie entwickelte? Die Aufführungen waren zwar in Latein, aber die Visualisierung der Kulttätigkeiten machte, dass sich parallel zum christlichen Kult das liturgische Drama entwickelte. Später fing man an, diese Aufführungen in der Muttersprache darzustellen. Also von der Dramatisierung der Liturgie bis zum „außerkultischen“ Drama war nur ein Schritt.

Die szenische Darstellung der Leiden und der Auferstehung Christi sollte den Gläubigen die damalige, dem Volk schwer zugängliche lateinische Liturgie nahe bringen und ihren Glauben verstärken.

Seit Jahrhunderten wird zu Ostern in der Kirche ein Evangelium, das mit den Worten: „Als der Sabbat vorüber war, kauften Maria aus Magdala, Maria, die Mutter von Jakobus, und Salome wohlriechende Öle, um damit zum Grab zu gehen und Jesus zu salben“¹⁹ beginnt, gelesen. Man kann sich vorstellen, dass einmal, um den Teilnehmern diese Ereignisse näher zu bringen, während der Ostermesse, man sie, statt nur zu lesen, noch zusätzlich darzustellen, versuchte. Wahrscheinlich wurde ein kleiner Hügel aus Steinen erstellt, der ein Grab Christi symbolisieren sollte. Neben ihm saß ein in eine weiße Albe gekleideter junger Kleriker mit einem Palmzweig in seiner Hand. Weiter gingen drei Diakone mit, die auf ihren Köpfen Humeralien trugen, um besser die Frauen darzustellen.²⁰ Bei den fröhlichen Gesängen „Hallelujah“ und „Te Deum“ wurde die Auferstehung Christi festlich gefeiert. Diese Szene bildete, nach dem Text „Regularis Concordia“ von Bischof Ethelwold aus Winchester aus dem X. Jahrhundert, den Ursprung für das europäische religiöse Theater.

¹⁹ Mk 16, 1.

²⁰ Vgl. Kudliński T., *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, S. 50.

2. GESCHICHTE DER MYSTERIENSPIELKULTUR IN EUROPA UND IN POLEN.

2.1. MYSTERIEN IN EUROPA.

„Der Stamm des Wortes „*Mysterium*“ – aus dem Altgriechischen „*mysterion*“ bedeutet „Mund schließen“ oder „Augen schließen“ und damit wurde „ein Geheimnis“ gekennzeichnet. In Latein bedeutet „*misterium*“ „ein Brauch“ oder eine durch das „*theatrum*“ übernommene Art des liturgischen Dienstes.²¹ Das Wort „*misterium*“ wurde in der europäischen Theaternomenklatur bis in die neuesten Zeiten nicht verwendet. Man benutzte solche Namen, wie z.B. in England – „*the miracle play*“, „*story*“, in Italien – „*ripresentatione*“, „*devotione*“, „*storia o vero representatione*“, „*devota istoria*“, in Deutschland – „*Spiele*“, also „*Weihnachtsspiele*“ oder „*Passionsspiele*“, in Frankreich – „*le mystere*“, in der russischen Sprache wurden diese Aufführungen „*misterija*“, und in Tschechisch „*hra*“ genannt.

²² Es wurden auch lateinische Begriffe gebraucht, z.B.: „*ludus*“, „*lauda dramatica*“, „*tragicommoedia*“, „*intermedium*“, „*passio*“, „*fabula sacra*“.

Mit dieser Bezeichnung wurden die Aufführungen beschrieben, deren Inhalt die Ereignisse aus dem Alten und Neuen Testament, der Apostelgeschichte und manchen Lebensgeschichten der Heiligen betrifft. Meistens hatten sie einerseits einen narrativen Charakter, andererseits beinhalteten sie auch szenische Dialoge und es wurde darin dramatische Technik benutzt.

Die Herkunft des Mysteriums als Gattung wurde nie definitiv erklärt. Es erschien im XII. Jahrhundert und stammt sicher aus dem liturgischen Drama, das einen Teil der Heiligen Messe bildete. Es fing dennoch an, sich unabhängig von ihm zu entwickeln. Das XIV. Jahrhundert brachte eine weitere Entwicklung, denn es erschien eine neue Art der Aufführungen über die Wunder der Mutter Gottes oder der Heiligen, die sog. Mirakelspiele. Die umfangreichsten Mysterienspiele entstanden im

²¹ Vgl. Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach* Kraków 1994, S. 73.

²² Vgl. Lewański J., *Średniowieczne gatunki dramatyczno – teatralne. Misterium*, Heft 3, Wrocław, Warszawa, Kraków 1969, S. 207.

XV. und am Anfang des XVI. Jahrhunderts. Bis ins XVIII. Jahrhundert blieben sie als eine Art der provinziellen Dramaturgie übrig. Gewisse Mysterienspiele sind noch im XIX. Jahrhundert in den Dörfern und Kleinstädten vorhanden.

Zu den wichtigsten Eigenschaften der Mysterienspiele gehören u. a.:

- ❑ die szenische Reihenfolge (die Ereignisse traten nacheinander ohne konkrete Begründung auf),
- ❑ die Regelmäßigkeit (einige Szenen, die bisher getrennt aufgeführt wurden, wurden zusammengesetzt und als Ganzes dargestellt),
- ❑ der charakteristische Bühnenraum, die sog. Simultanbühne (die Zuschauer sahen gleichzeitig alle für die bestimmte Aufführung vorbereiteten Bühnenbilder; die Handlung wurde der Reihe nach von einem zum anderen Bühnenbild verlegt).²³

Wo verläuft die Grenze zwischen dem liturgischen Drama und dem Mysterienspiel? Die Gegensätzlichkeit der beiden Gattungen ändert sich: die späteren liturgischen Dramen sind den Mysterienspielen nahe. Von J. Lewański werden vier charakteristische Merkmale unterschieden:

- ❑ Die Texte der liturgischen Dramen stammten aus Messbüchern, Gradualien oder Brevieren. Mysterienspiele dagegen wurden für den Bedarf des Theaters in den Muttersprachen geschrieben.
- ❑ Der Text, Kostüme, Requisiten haben während der Aufführung im liturgischen Drama außer einer gewissen buchstäblichen Bedeutung, noch eine andere, die mit dem religiösen Brauch verbunden ist. Wenn das Mysterienspiel die religiösen oder moralischen Inhalte mitteilen soll, bedient es sich der Engel, der Teufel oder der allegorischen Gestalten. Oft wurden in die Mysterienspiele Predigten eingebracht.
- ❑ Die Bühne des liturgischen Dramas war völlig dem Kirchengebäude untergeordnet. In den Mysterienspielen dagegen wird ein Gebäude (eine Bühne) konstruiert, Kostüme, Requisiten werden vorbereitet.

²³ Vgl. Lewański J., Ebda S. 208-209.

- Die liturgischen Dramen waren ein Teil des Brauches. Sie bestimmte der Vorsteher der Kathedrale oder der Stiftskirche. Im Gegensatz dazu war das Mysterienspiel ein weltliches Werk, obwohl an ihm die Geistlichen teilnahmen.²⁴

Mindestens während drei Jahrhunderten existierten gleichzeitig sowohl die liturgischen Dramen als auch die Mysterienspiele. Während dieser Zeit wurden aber sowohl die Ziele als auch die Rezipienten geändert.

In der Gruppe der Mysterienspiele kann man drei Arten unterscheiden:

1. Einige Mysterienspiele aus dem XII.-XIV. Jahrhundert, die öfters die Gesänge in der Muttersprache verwenden (z.B.: Werke, die in „*Carmina Burana*“ aufgeschrieben wurden, ein Osterspiel aus Klosterneuburg).
2. Die zweisprachigen Mysterienspiele mit den Dialogen in Latein und den Muttersprachen (die Grundlage bildeten gesungene lateinische Fragmente, die in die Muttersprachen übersetzt wurden). Zu dieser Gruppe gehören besonders die tschechische Mysterienspiele aus dem XIV. Jahrhundert.
3. Die zahlreichen Mysterienspiele in den Muttersprachen – sie erschienen schon im XII. Jahrhundert als Werke des Theaters, nicht der Kirche. Sie waren in verschiedenen Ländern Europas nicht identisch.²⁵

In den skandinavischen Ländern sind wenige Dialoge aus dem Anfang des XVI. Jahrhundert erhalten. In den Niederlanden kommt das erste erhaltene Mysterienspiel - „*Maestrictsche Paaschspel*“ aus der Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Die deutschsprachigen Mysterienspiele wurden im Gebiet vom Rhein bis zur Slowakei, Schlesien und Lübeck aufgeführt. Es sind in den „*Carmina Burana*“ das sog. „Frankfurter Dirigerroue“ und das Wiener „Ludus Paschalis“ erhalten. Sie wurden auch in Frankfurt am Main dargestellt. In

²⁴ Vgl. Lewański J., Ebda S. 212.

²⁵ Vgl. Ebda S. 214.

Italien wurden die Mysterienspiele erst im XV. Jahrhundert aufgeschrieben, aber schon seit dem XIII. Jahrhundert wurden sie inszeniert. In Böhmen entstanden schon in der Hälfte des XIV. Jahrhunderts Mysterienspiele, aber später verhinderten die hussitischen Kriege, dass sie aufgeführt würden. In der kroatischen Geschichte erschienen die Mysterienspiele im XV. Jahrhundert unter dem Einfluss von Italien. Im russischen Gebiet traten die Mysterienspiele unter polnischen Einflüssen im XVII. Jahrhundert auf.²⁶

Die Grundlage des Mysterienspiels war immer das Evangelium. Die Theatralisierung des kanonischen Textes verursachte, dass der Inhalt lesbar und richtig verstehbar für die Zuschauer bei dem Spektakel war.

²⁶ Vgl., Lewański J., Ebda S. 311-321.

2.2. ANFÄNGE DER MYSTERIEN IN POLEN. DAS POLNISCHE RELIGIÖSE THEATER UND DIE POLNISCHEN PASSIONSMYSTERIEN BIS ZUM XVIII. JAHRHUNDERT.

Die Leiden und die Auferstehung Christi sind Ereignisse, die in allen Ländern Europas auf Kirchen- und Marktplätzen dargestellt wurden. Die in Polen bekannten Zeremonien waren eigentlich ein Eigentum des ganzen katholischen Europa. Die liturgischen Dramatisierungen waren nur teilweise verständlich, weil Latein nicht allen Rezipienten bekannt war. Die Zuschauer empfangen also außerrational bestimmte Gefühle und visuelle Übermittlung. Für die meisten war diese liturgische Dramatisierung ein Frömmigkeitsakt, an dem sie jedes Jahr teilnahmen.

Im XII. und XIII. Jahrhundert waren liturgische Dramatisierungen eine Ergänzung der Andachten, die sicher in den Kathedralen in Gnesen, Krakau, Breslau und Płock abgehalten wurden.²⁷

In Polen wurden im XIII. Jahrhundert die Osterfeierlichkeiten schon ab dem Palmsonntag als *Processio in Ramis Palmarum* vorbereitet und diese Prozession war eine hervorragende Äußerung einer öffentlichen Frömmigkeit der damaligen Kirche. An dieser Feierlichkeit nahmen alle Stadtbewohner teil.

Spuren dieser Festlichkeiten wurden in den polnischen Messbüchern gefunden. Am Gründonnerstag wurde *Caena Domini* auch „*Mandatum*“ genannt²⁸, vorbereitet. Manchmal traten auch darin die in Kostüme gekleideten Gestalten auf, die die Dialoge führten. Einen Nachweis dafür kann man in dem bernhardinischen Gradual aus dem Jahr 1522 finden.

Am Freitag fand die „*Depositio Crucis*“ statt und sah in allen Ländern Europas ähnlich aus. Diese Darstellung beruhte darauf, dass das Kreuz Christi während der aufwändigen Prozession getragen und angebetet wurde und gleichzeitig wurden Responsorien und Psalmenfragmente gesungen.

²⁷ Vgl. Lewański J., *Tajemnica Ofiary i Odkupienia w średniowiecznym teatrze liturgicznym*, in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991, S. 8.

²⁸ Dieser Name kommt aus dem lateinischen Incipit: „*Mandatum novum do vobis...*“ („Ein neues Gebot gebe ich euch...“ - Vgl. Joh 13,34)

Die letzte Festlichkeit war die „*Elevatio Crucis*“, deren Handlung am Ostersonntag stattfand. An diesem Tag während der Prozession durften die Gläubigen in den in Polnisch gesungenen Liedern ihre fröhliche Stimmung äußern. Es wird vermutet, dass diese Lieder zusammen mit der Hymne „*Bogurodzica*“ zu den ältesten polnischen religiösen Liedern gehören.²⁹

Das liturgische Osterdrama existierte in Polen schon im XII. Jahrhundert, oder noch früher. Ein Zeugnis dafür ist der älteste Text aus dem Archiv des Krakauer Domkapitels „*Officium Sepulchri*“, der später den Titel „*Visitatio Sepulchri*“ trug. An der Aufführung nahmen drei Fratres, die die drei Marien spielten, und zwei Ministranten als Engel verkleidet, teil. Nach der Begegnung mit den Engeln am Grabe Christi gingen diese Marien zum Chor zurück, zeigten den Zuschauern ein Leichentuch und sangen: „Unser Herr ist auferstanden! Hallelujah!“. Einen ähnlichen Charakter hatte das im Krakauer Kazimierz im Jahre 1377 aufgeführte „*Ludus pascalis Domini*“. Es wurde nachgewiesen, dass dieses Mysterienspiel wirklich stattfand, weil die Stadtratsmitglieder mit der Summe von sieben Groschen dieses Osterspiel unterstützt hatten. Mit diesem Geld wurden Kostüme und Verpflegung für die Schauspieler bezahlt.³⁰

In Schlesien waren im XIV. und XV. Jahrhundert vier Mysterienspiele bekannt.

Aus dem Mittelalter erhielt sich dennoch bis jetzt leider kein authentischer und kompletter Text eines Mysterienspiels in Polen.

Die Mysterienspiele erreichten in Polen ihren Höhepunkt im XV. Jahrhundert. Das berühmteste – die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ – stammt aus dem XVI. Jahrhundert.³¹ Außer dieser war auch ein „Dialog über die Auferstehung Christi“ bekannt. Es wird

²⁹ Vgl. Lewański, J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, S. 45.

³⁰ Vgl. Lewański J., *Średniowieczne gatunki dramatyczne – teatralne. Misterium*, Heft 3, Wrocław, Warszawa, Kraków 1969, S. 321.

³¹ Die ausführliche Analyse des Textes befindet sich im 3. Kapitel: „Die fundamentalen Texte der polnischen Passionsaufführungen“.

vermutet, dass er eine Fortsetzung der „Geschichte über die Auferstehung Christi“ war.

Die polnischen Passionsaufführungen benutzten in den Mysterienspielen die Simultanbühne, die auf den Marktplätzen oder Friedhöfen aufgestellt wurden. Zwar wurden sie auch in den Kirchen aufgeführt, aber sie bezogen sich nicht auf das liturgische Drama. Vermutlich wurden sie in den Kirchen nur wegen der schlechten Wetterbedingungen dargestellt.

Ein Bild der polnischen Mysterienspiele der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts kann man auf der Grundlage von über 60 Mysteriendialogen erkennen.

Die Kultur des XVI. Jahrhunderts, die zwischen Ethos und Logos schwankte, entschied über die poetische Welt. Der Zuschauer behandelt eine Religion rein auf den Nutzen ausgerichtet: sie war wichtig aus Rücksicht auf Moralfaktoren, die das Leben ordnen.³² Das XVII. Jahrhundert, dessen philosophische Reflexion besser als das Renaissancedenken beurteilt wurde, bewahrte sie und verknüpfte die Passionsmotive mit der Reue der Sünder und zeigte Christus als Erlöser.³³

Seit Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts spricht man von der sog. zweiten Phase des polnischen Mysterienspiels. Dieser Teil der künstlerischen Tätigkeit gehörte zum einheimischen, provinziellen Kulturbereich und war in den Händen der Geistlichkeit, der Studenten oder der Zünfte. Der letzte komplette Text stammt aus dem Jahre 1694.³⁴ Man kann annehmen, dass im XVI. und XVII. Jahrhundert in Polen ein Repertoire der Mysterienspiele existierte, der überall bekannt war und oft aufgeführt wurde.

³² Vgl. Żwirkowska E., *Pasja w dramacie staropolskim XVI-XVII w.*, in: Sławińska I. (Hrsg.), *Dramat i teatr sakralny*, Lublin 1988, S. 76. Die Autorin beruft sich auf Świeżawski S., *Rozum i tajemnica*, Kraków 1960. S. 60.

³³ Vgl. Żwirkowska E., *Ebda.* S. 77-78.

³⁴ Vgl. Lewański J., *Średniowieczne gatunki dramatyczno – teatralne. Misterium*, Heft 3, S. 328.

Im XVII. Jahrhundert zur Zeit des August des II. (Wettin) war ein traditionelles Schultheater tätig, das einen religiösen Charakter hatte. Am Anfang gab es nur wenige polnische Jesuiten. Alle wurden im Ausland, besonders im Collegium Romanum in Rom, ausgebildet. Die ersten Vorsteher der polnischen Provinz waren keine Polen: Italiener – W. Maggio und Spanier F. Sunyer. Sie interessierten sich lebhaft für das Theater und hatten daran Interesse, in jedem neuen Kolleg eine Schulbühne zu gründen. Auf diese Weise entstanden in Polen die Schultheater, deren aktive Tätigkeit bis 1773 dauern sollte.³⁵

Die Aufführungen wurden vor allem von den Jesuitenschulen und –kollegs geführt. Diese, mit striktem religiösen Charakter, wurden anlässlich der Karwoche vorbereitet. Immer seltener wurden jedoch die Mysterienspiele dargestellt. Häufiger gebrauchte man die säkularen Themen, die als Allegorie der evangelischen Ereignisse funktionierten.³⁶

Die Dramaturgie dieser Zeit kann man in drei Kategorien teilen:

- Mysteriendramen (stellten die ausgewählten Ereignisse aus Evangelien, aus dem Alten Testament oder der Lebensgeschichten der Heiligen dar),
- allegorische Dramen (in ihnen traten personifizierte und abstrakte Gestalten auf),
- fromme Akte und Handlungen (ähnlich den liturgischen Dramatisierungen).³⁷

Am Ende des XVII. und am Anfang des XVIII. Jahrhunderts begann sich die Lage des religiösen Dramas und des religiösen Theaters zu ändern. Dieser Wandel führte zum Rückgang des religiösen Schultheaters, infolge der Auflösung des Jesuitenordens und der Ausbildungsreform (1773).

³⁵ Vgl. Poplatek J., Teatr jezuicki w Polsce w XVI w., in: Lewański J., (Hrsg.), Teatr polskiego renesansu. Antologia, Warszawa 1988, S. 192-196.

³⁶ Vgl. Kruczyński A., Teatr religijny w Polsce w XVII w., in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991, S. 103.

³⁷ Diese Gliederung bietet Lewański J. – Vgl. Lewański J., Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce, in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991, S. 37.

Das XVIII. Jahrhundert war sowohl in ganz Europa, als auch in Polen eine Blütezeit des Theaterlebens und auch des Theater selbst als selbstständige Institution. Außer der für die Höfe charakteristischen Unterhaltungsaufgabe erhielt es auch neue Aufgaben: didaktische, erzieherische und bürgerlich – patriotische. Bis in die 70-er Jahre war das traditionelle Schultheater tätig. Zur Zeit des Königs August des III. Wettin beendeten die Mysterienspiele ihr langes Leben. In den Franziskanerkirchen wurden trotzdem noch Puppenaufführungen dargestellt. Das wichtigste Ereignis im Theaterleben Polens war jedoch im Jahre 1765, als das öffentliche Theater ins Leben gerufen wurde, das in der Nationalsprache aufführte. Das religiöse Theater wurde von den neuen dramaturgischen Tendenzen verdrängt und existierte am Rande des öffentlichen Theaterlebens.

Das Schultheater wurde nach der Auflösung des Jesuitenordens und der Ausbildungsreform stark säkularisiert, aber parallel dazu sind auch neue Tendenzen zur Wiedergeburt der religiösen Darstellungen zu beobachten, die damaligen Bedürfnissen entsprachen.

Bedeutend geringer war die Aufnahme der religiösen Aufführungen in das Repertoire des Magnatentheaters, das vor allem eine Unterhaltungsrolle spielte. Es fanden darin Auftritte des Schultheaters statt und vermutlich stellten sie eine Nachfrage nach religiösen Inhalten im Theater zufrieden.³⁸

Es lässt sich feststellen, dass außer der Tätigkeit des Schultheaters und des Magnatentheaters man auch andere Feierlichkeiten bemerken kann, die von Pfarrgemeinden in Groß- und Kleinstädten und von verschiedenen Bruderschaften veranstaltet wurden.

³⁸ Vgl. Kruczyński A., Ebda., S. 108.

2.3. VOLKSTÜMLICHKEIT UND VOLKSFRÖMMIGKEIT.

Das Christentum ist von seinem Anfang an eng mit der Kultur verschiedener Nationen verbunden. Im Laufe der Geschichte übernahm die Kirche die vor-, postchristlichen und auch gewissermaßen antichristlichen Elemente. Die enge Verbindung zwischen der sog. Volkstümlichkeit und der Frömmigkeit existierte also schon von Anfang an. Die ersten Christengemeinden entstanden aus der jüdischen Tradition und wurden von der heimischen Kultur gebildet. Eine radikale Wendung zur Zeit Kaiser Konstantins verursachte, dass das Christentum anfangs, Elemente der anderen Kulturen anzunehmen.³⁹

Viele praktizierten Bräuche wurden von der Reform nach dem Tridentinum abgelehnt. Man ging zum Mittelalter zurück. Erst im Barock kamen verschiedene Formen der Volksfrömmigkeit wieder.⁴⁰

Jeder, der mit religiösen Feierlichkeiten vertraut ist, weiß, was ein religiöser Kult ist. Diese Bezeichnung ist leider nicht so genau und deutlich und deshalb wird er oft mit Worten: „Ritus“, „Brauch“, „Ritual“ umschrieben. Die gegenwärtige Soziologie der Religion misst den Kultakten große Bedeutung bei. „Der religiöse Kult bezieht sich immer auf die Tradition (...) und bewirkt damit ein Beständigkeitsgefühl, das dem religiösen Konzept der Sakralität zugrunde liegt.“⁴¹

Wenn man über die Wurzeln der polnischen Kultur sprechen will, sollen zwei Begriffe erklärt werden: „die katholische Tradition“ und „der traditionelle Katholizismus“.

³⁹ Vgl. Nadolski B., Liturgika Bd. 3, Sakramenty, sakramentalia, błogosławieństwa, Poznań 1992, S.289.

⁴⁰ Vgl. Ebda, S. 290.

⁴¹ „Kult religijny powołuje się zawsze na tradycję, (...) wywołując w ten sposób poczucie trwałości, niezmienności, które leżą u podstaw religijnej koncepcji sakralności” - Wierusz – Kowalski J., Dramat a kult, Warszawa 1977, S. 10.

„Die katholische Tradition“ ist „die jahrhundertlange Verwurzelung der katholischen Religion in Polen, die ständig im Gedächtnis der Gesellschaft und in religiösen Praktiken⁴²“ existiert.

„Der traditionelle Katholizismus“ ist „eine kritische Bezeichnung der institutionalisierten Religion.“⁴³

Die katholische Kirche legte die wichtigsten Festtage im Jahreskreis in entscheidende Zeiten des Sonnenjahres – Fest der Geburt (Wintersonnenwende) und Auferstehung Christi (1. Frühlingsvollmond). Im XVII. Jahrhundert näherten die volkstümlichen und kirchlichen Bräuche einander an. Leit motive der liturgischen Texte und der volkstümlichen Elemente vermischten sich miteinander und wurden sehr populär.⁴⁴

Es drängt sich die Frage nach: inwiefern ist das mit dem tiefen Glauben und mit dem volkstümlichem Aberglauben verbunden? Polnische Volksbräuche sind reich an heidnischen Relikten. Das ist eine spezifische Koexistenz, die einerseits mit dem neuen Christentum, andererseits mit dem slawischen Heidentum und der polnischen Volkstümlichkeit verbunden ist.⁴⁵

Wenn es um die sog. Volksfrömmigkeit geht, vertritt die katholische Kirche einen gemäßigten Standpunkt: Einerseits zwischen dem Judentum und der Orthodoxen Kirche, die ihre Bräuche und Festlichkeiten pflegen; andererseits zwischen dem Protestantismus, der sich von den Volksbräuchen distanziert.⁴⁶ Die sog. Volksfrömmigkeit ist eine Art der „von unten“ kommenden Frömmigkeit. Sie war Gegenstand der Überlegungen des Papstes Paul VI. im apostolischen Schreiben „*Evangelii Nuntiandi*“, in der positive Seiten dieser Frömmigkeit gezeigt wurden.⁴⁷ In

⁴² Gieysztor A., Die religion in der polnischen Kultur. Mittelalterliche Wurzeln einer Volkskirche, in: Kobylińska E., Lawaty A. (Hrsg.), Religion und Kirche in der modernen Gesellschaft : polnische und deutsche Erfahrungen, Wiesbaden 1994, S. 95.

⁴³ Gieysztor A., Ebda.

⁴⁴ Vgl. Hernas Cz., Barok, Warszawa 1976, S. 383.

⁴⁵ Vgl. Kossak Z., Rok polski – obyczaj i wiara, Warszawa 1974, S.11.

⁴⁶ Vgl. Nadolski B. Liturgika Bd. 3, Ebda, S. 291.

⁴⁷ Vgl. Nadolski B., Liturgika Bd. 2, Liturgia i czas, Poznań 1991, S.148.

der Bischofsynode in Rom 1985 wurde eine Botschaft an die Gläubigen gerichtet, in der die Inkulturation dessen, was positiv in den Kulturen ist, von der Kirche empfohlen wird.⁴⁸

Der Reichtum aller volkstümlichen Rituale fasziniert und ermuntert die Menschen, sie kennen zu lernen. Es hatte sich eine Überzeugung eingebürgert, dass das Theater aus den religiösen Zeremonien entstanden war. Und man soll keine Zweifel haben. Die an den wichtigsten Festtagen des Jahres gefeierten zwei Geheimnisse des Christentums: Geburt, Tod und Auferstehung Christi wurden theatralisiert und seit dem XII. Jahrhundert und fast ununterbrochen aufgeführt. Mysterienspiele waren zwar ursprünglich eine religiöse Festlichkeit, aber später gewann ein Unterhaltungselement die Oberhand. Trotz Widerspruch und Verbot der Kirche setzte sich das volkstümliche Element durch. Es siegte der *homo ludens*.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Nadolski B. Liturgika Bd. 3, S. 293.

⁴⁹ Über Volkstümlichkeit und Volksfrömmigkeit in Mysterienspielen wird im Kapitel 3 und 4 noch gesprochen werden.

3. DIE FUNDAMENTALEN TEXTE DER POLNISCHEN PASSIONSAUFFÜHRUNGEN.

3.1. „GESCHICHTE ÜBER DIE GLORREICHE AUFERSTEHUNG CHRISTI“ (MIKOŁAJ VON WILKOWIECKO).

3.1.1. Die Entstehungszeit, der Autor, kurze Charakteristik.

Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurde vom Pater Mikołaj aus Wilkowiecko – dem Mönch aus dem Kloster in Tschenstochau zusammengefasst und zum ersten Mal im Jahre um 1580 herausgegeben (wahrscheinlich in der Druckerei von Stanisław Szarffenberger in Krakau)⁵⁰. Es nicht bekannt, wo und wann der Herausgeber geboren wurde. Er war zuerst ein Prediger im Kloster der Pauliner auf der Skalka in Krakau und später Prior des Klosters in Tschenstochau. Er ergänzte und korrigierte den alten Text, den er vorgefunden hatte. Zweifellos war er hochgebildet – davon zeugt eine sehr gute Kenntnis der lateinischen Literatur.⁵¹

In der Bibliothek von Kórnik befindet sich die einzige, handschriftliche Erstausgabe der „Geschichte...“ aus dem XVI. Jh. Sie wurde im Jahre 1893 von Windakiewicz herausgegeben. Diese gedruckte Form trug den Titel „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi, aus den vier heiligen Evangelien von Mikołaj aus Wilkowiecko, Mönch aus Tschestochau gesammelt und geschrieben“. Wenn es um die Gattung geht, kann man den Text als Mysterienspiel bezeichnen. Es wurde vom Autor nicht in Akten und Szenen, sondern in 6 Teilen gegliedert:

- ❑ Die Ratversammlung des jüdischen Hohen Rates.
- ❑ Die „drei Marien“ mit Salbungsölen auf dem Weg zum leeren Grab Christi.
- ❑ Die Szene mit den Grabwächtern.

⁵⁰ Vgl. Okoń J., *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim na tle misterium rezurekcyjnego*, in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991, S. 58 und auch Einführung in Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, Wrocław 1971.

⁵¹ Vgl. Miązek B., *Polnische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, Frankfurt am Main - Wien 1993, S. 111.

- Der Abstieg Christi in das Reich des Todes (der längste und umfangreichste Teil)
- Die Erscheinung des Auferstandenen den „drei Marien“.
- Die Szene im Abendmahlsaal und auf dem Weg nach Emmaus.⁵²

Mikołaj aus Wilkowiecko schrieb am Anfang des Textes eine eigene Einführung, wo er empfiehlt, dass diese Geschichte nach seiner Intention „*inter festa Paschae et Ascensionis Domini (...), petita admissione a Praesidibus Ecclesiarum*“⁵³ aufgeführt werden soll. Dort finden wir auch Anmerkungen, dass, weil in der „Geschichte....“ 35 Personen spielen, eine Person mehr als eine Rolle spielen kann.⁵⁴

Die Einleitung der „Geschichte...“ enthält einen Prolog, in dem uns alle Ereignissen der einzelnen Teile angekündigt werden.

Jeder der sechs Teile hat seine charakteristische Struktur und besteht selbst wieder aus drei Teilen. Jeder Teil beginnt mit dem Text aus dem Evangelium,⁵⁵ (nur im vierten Teil dient als Einführung Psalm 24), dann folgt die Handlung und als Schluss wird einen Lobgesang vom Chor der jungen Männer gesungen, der meist aus Fragmenten aus dem Gesangbuch „Kancjonał Puławski“ besteht.⁵⁶

Wahrscheinlich folgte noch ein siebenter, aus dem XVI. Jh. – „*Dialogus de Resurrectione Domini nostri Jesu Christi*“.⁵⁷ Für die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurden dennoch nur die sechs Teile gehalten und in der Renaissance und dem Barock über 200 mal und später auch im XX. Jh. aufgeführt.

⁵² Vgl. Ebda S. 110

⁵³ Mikołaj aus Wikowiecko, *Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*, in: *Dramaty staropolskie, Misteria i dialogi religijne*, Lewański J., (Hrsg.), Warszawa 1960, Bd. 2, S. 288.

⁵⁴ Vgl. Ebda.

⁵⁵ In den Fußnoten zur polnischen Ausgabe wird die Bibel von Leopolita, die in der altpolnischen Sprache geschrieben ist, aus dem Jahre 1561 als Quelle angegeben und zitiert.

⁵⁶ Die ausführliche Analyse des Textes wird im nächsten Punkt der Arbeit 3.1.2.: „Personen und Ereignisse der „Geschichte – Wurzeln im Evangelium?“ besprochen.

⁵⁷ Vgl. Fußnoten in: Lewański J., (Hrsg.), *Misteria i dialogi religijne*, Warszawa 1960, Bd. 2, S. 576.

3.1.2. Personen und Ereignisse der „Geschichte...“ – Wurzeln im Evangelium?

Die Auferstehung Christi war immer, unabhängig von der Epoche, ein sehr lebendiger und oft aufscheinender Topos. Die Passion „gehört zum Wesen des Evangeliums, nicht nur zum Evangelium als literarischer Gattung.“⁵⁸ Für die Christen ist die Überzeugung von der Auferstehung Christi ein wesentliches Element des Glaubens. Jeder von den synoptischen Evangelisten zeigt die Auferstehung unter unterschiedlichen Gesichtspunkten, z.B.: Markus erklärt die Passion Jesu als Offenbarung des Sohnes Gottes, Matthäus dagegen stellt die Kirche Christi im Lichte seines Leidensweges dar.⁵⁹ Nach Lukas ist das Leiden Christi „die notwendig zu durchschreitende Phase auf dem Weg zur Herrlichkeit.“⁶⁰

Das Evangelium nach Johannes wird in Bezug auf seinen Charakter - ein christologisches Evangelium genannt und von den Theologen als eine Theologie des „Wortes, das Fleisch geworden ist“ dargestellt. Es weist auf die Gegenüberstellung des gekreuzigten Christus und des Volkes hin (Pilatus stellt Christus dem Volk vor und sagt: „Seht, da ist der Mensch!“)⁶¹ Vom Standpunkt der theologischen Studien aus erscheint die Auferstehung in zweierlei Weise. Einerseits zeigt die Theologie das Konzept dem Alten Testament nach und stellt das Denken an die Auferstehung der Gerechten und Ungerechten dar: Die, die starben, werden wieder auferweckt – die Einen zum ewigen Leben, die Anderen zur ewigen Verdammnis.⁶² Andererseits wird die platonische Ansicht über die Unsterblichkeit der menschlichen Seele und über die Unzerstörbarkeit des geistigen Elements angenommen: die Seele des Gerechten stirbt nicht, verlässt nur den Leib und kommt zu Gott zurück.⁶³

⁵⁸ Schneider G., Die Passion Jesu nach den drei älteren Evangelien, S. 156.

⁵⁹ Ebda. S. 155 und 159.

⁶⁰ Ebda. S.164.

⁶¹ Vgl. Langkammer H., Teologia Nowego Testamentu, Bd. 1. Wrocław 1985, S. 197.

⁶² Gądecki St., Wstęp do ewangelii synoptycznych, Gniezno 1992, S. 295 – der Autor bezieht sich auf das Alte Testament (Dan 12,2.)

⁶³ Vgl.Ebda , S. 295.

In der polnischen Literatur hat diese Realität ihr Abbild in der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“, aber in den Passionsmysterien erscheinen die theologischen Inhalte nicht so häufig. In diesen Aufführungen kommt mehr die Volksfrömmigkeit als das theologische Denken zum Ausdruck. Darauf weist der berühmte Forscher der polnischen mittelalterlichen Dramaturgie – J. Lewański hin. Nach seiner Meinung zeugt davon der Titel selbst – „Die Geschichte“.⁶⁴

Darin bestand eben die Hauptaufgabe des Dramaturgen und des Spielleiters – keine Ideen, sondern nur Fakten realistisch darzustellen.

Die „Geschichte...“ umfasst also zweifellos die Ereignisse, die in den Evangelien enthalten sind.

Die einzelnen Teile des Stückes enthalten unterschiedliche Szenen.

Der erste Teil stellt die Ratsversammlung des jüdischen Hohen Rates nach dem Tod Christi dar. Diese Szene ist nach dem Evangelium nach Matthäus gebildet.⁶⁵ Sie beginnt mit dem Wort des Evangeliums, das von dem Evangelisten gelesen wird und ist ein Gespräch zwischen Kajaphas, Annas, Pilatus, 4 Grabwächtern und einem Pharisäer.

Sichtbar sind auch hier die Elemente des heimischen Lokalkolorits, weil die in der Szene spielenden Grabwächter ein „Stadtturmlied“ singen.

Als Schluss wird ein Lobgesang gesungen - das Responsorium „Sepulto Domino“ aus dem „Officium pro Die Parasceve“ (Krakau 1554).

Der zweite Teil zeigt „drei Marien“, die mit Salbölen zum Grab Christi gehen. Diese Szene kann man nicht nur im Evangelium nach Lukas, sondern auch nach Markus lesen.⁶⁶ Besonders interessant scheint es zu sein, dass im Inhalt, der seine Wurzel in der Bibel hat, die nicht verbürgten, in der Heiligen Schrift nicht erwähnten Personen und Ereignisse gezeigt, wurden. Neben den „drei Marien“ und der Johanna

⁶⁴ Der Begriff „Historia“ war eine Bezeichnung für eine Gattung der narrativen Prosa, die im XIV. und XV. Jh. in Europa allgemein bekannt war. Vgl. Lewański, J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, S. 181.

⁶⁵ Vgl. Mt 27,62-66.

⁶⁶ Vgl. Lk 24,1-11 und Mk 16,1-2.

Chuza⁶⁷ ist es noch Ruben – der Apotheker, bei dem die Frauen die Salböle kaufen. Es ist zu bemerken, dass diese Szene ein Relikt der früher aufgeführten Mysterienaufführungen ist, das sich auf die heidnischen, magischen Rituale des Wiederbelebens bezog und schon im XV. Jh. den Charakter einer Parodie hatte.

Dieser Teil endet mit dem Gesang „Dum transisset Sabbatum“ (das 3. Responsorium der Laudes).

Der dritte Teil spielt schon nach der Auferstehung Christi. Außer den Hohenpriestern - Kajphas und Annas treten noch die Grabwächtern: Teoron, Proklus, Filemon und Pilaks auf. Sie diskutieren miteinander darüber, was sie sagen sollen, wenn jemand nach dem begrabenen Jesus fragt. Diese Szene hat ihre Widerspiegelung in den Evangelien nach Markus⁶⁸, Matthäus⁶⁹ und Johannes⁷⁰. Nach diesem Teil wird „Das überaus freudige und fromme Lied über die Auferstehung Christi“ – („Pieśń o zmartwychwstaniu Jezusowym barzo nabożna i wesoła“)⁷¹ gesungen.

Die Einführung zum vierten Teil ist ein Fragment des 24. Psalmes⁷², der die Ankündigung des Inhalts ist. Diese Szene spielt in der Hölle – hat also keine Entsprechung in den Evangelien.

Außer Jesus kann man noch andere Personen bemerken: Luzifer, Michael, Maria - die Mutter Christi, Baptist, ein Verbrecher, aus dem Alten Testament - Adam, Hosea, David, Abraham, Abel, Noah und sogar eine Gestalt aus der griechischen Mythologie – Cerberus.

⁶⁷ Diese Person wird in keinem Evangelium als vierte Frau auf dem Weg zum Grab Christi erwähnt. Es ist jedoch bekannt, dass sie eine historische Gestalt ist. Sie war eine Ehefrau von Chuza – einem Beamten des Herodes. (Vgl. Lk 8,3).

⁶⁸ Vgl. Mk 16, 1-8.

⁶⁹ Vgl. Mt 28, 11–15.

⁷⁰ Vgl. Joh 20, 12.

⁷¹ Dieses Lied kommt aus dem Gesangbuch „Kancjonał Puławski“ – Reprint Krakau 1895.

⁷² „Ihr Tore hebt euch nach oben, hebt euch, ihr uralten Pforten; denn es kommt der König der Herrlichkeit. Wer ist der König der Herrlichkeit? Der Herr stark und gewaltig, der Herr, mächtig im Kampf (...) der Herr der Heerscharen, er ist der König der Herrlichkeit“ – Ps 24, 7-10.

Jesus, steigt in das Reich des Todes hinab⁷³, klopft an die Pforte der Hölle. Danach legt er den Cerberus an die Kette und befreit Adam, die Patriarchen und die unschuldigen Kinder. In Vergleich dazu ist in dieser Szene Christus nicht naiv dargestellt. In den Didaskalien befinden sich Anmerkungen, dass Jesus in Albe, Stola und Vespermantel gekleidet werden soll (wie ein Priester) und eine Fahne in seiner Hand halten soll. Luzifer klagt darüber, dass Jesus den Teufeln das Osterfest verdarb. Die miteinander sprechenden Teufel nehmen kein Blatt vor den Mund – sie sagen, dass Christus ein Räuber sei, dass er ins Blaue hinein rede, usw. Jesus, obwohl er festlich gekleidet ist, unterliegt ganz menschlichen Gefühlsschwankungen und reagiert ärgerlich auf die Vorwürfe des Teufels.

Diesen vierten Teil rundet „Das Lied über die Auferstehung“ („Pieśń o zmartwychwstaniu“) – Fragmente aus dem Gesangbuch „Kancjonał Puławski“ ab.

Im fünften Teil erscheint Jesus den drei Marien, zuerst der Magdalena in Gestalt eines Gärtners – er steht mit den Gartenwerkzeugen in der Hand ihr gegenüber und fragt: „Frau, warum weinst du?“ und wird von ihr wiedererkannt. Diese Szene hat ihr Vorbild nur im Evangelium nach Johannes⁷⁴. Die Szene, in der den drei Marien Engeln erscheinen, beruft sich sowohl auf das Evangelium nach Lukas, als auch auf das nach Matthäus und Markus.⁷⁵ Die Evangelien kündigen an, dass beim Betreten der Gruft die Frauen sehr überrascht und erschrocken waren.⁷⁶ Bemerkenswert ist eine Szene mit Petrus, der mit Jesus spricht und ihn um Vergebung des Verrats bittet. Sie hat keine Bestätigung in der Bibel, aber laut den Apokryphen und dem Gesangbuch „Kancjonał Puławski“, traf sich wirklich Petrus mit Jesus in einer unterirdischen Höhle.⁷⁷ Das Fragment aus diesem Gesangbuch schließt den fünften Teil mit einem

⁷³ Vgl. Das Apostolische Glaubensbekenntnis: „...descendit ad inferos...“.

⁷⁴ Vgl. Joh 20, 11-17.

⁷⁵ Vgl: Mk 16, 1-7, Lk 24, 1-8, Mt 28, 7-10.

⁷⁶ Vgl. Mk 16, 5.

⁷⁷ Darüber schreibt Lewański J. in den Fußnoten – Vgl. Lewański J., (Hrsg.), *Dramaty staropolskie, Misteria i dialogi religijne*, Bd.2, Warszawa 1960, S. 575.

Lied „Er ist dem Petrus in der Höhle erschienen...“ ab („Ukazał się Piotrowi w jaskini...“).

Der sechste Teil zeigt den „Auferstandenen Christus“. Als Grundlage für diese Szene dienen einerseits Fragmente des Evangeliums nach Lukas⁷⁸ (die Begegnung auf dem Weg nach Emmaus), andererseits des Evangeliums nach Johannes (die Begegnung mit dem ungläubigen Thomas)⁷⁹. Diesen letzten Teil schließt das Osterlied „Surrexit Dominus, valete luctus“ ab.

Zusammenfassend kann man sich der Meinung von J. Lewański anschließen, dass die „Geschichte...“ sicher ein Mustermysterium von großartigem künstlerischem Wert ist. Sie ist in ihrer Strukturklarheit besser als die tschechischen und deutschen Mysterien und entspricht eher den italienischen, die genauso harmonisch sind.⁸⁰

⁷⁸ Vgl. Lk 24, 13-32.

⁷⁹ Vgl. Joh 20, 19-29.

⁸⁰ Vgl. Lewański, J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, S. 162.

3.1.3. Reichtum der Textstilistik

- Symbolik
- Sprache
- Volkstümlichkeit

Symbolik

Wenn man über die „Geschichte...“ spricht, sollte man die reiche und mehrdeutige Symbolik nicht stillschweigend übergehen. Eigentlich können wir in jeder Szene viele Elemente finden, die, nicht nur für die Wissenschaftler, sondern auch für den Durchschnittsleser, viele symbolische Bedeutungen haben.

Manche Gegenstände und Personen sind nicht zufällig vorhanden und ihre Erscheinung soll man symbolisch verstehen.

In der zweiten Szene kaufen die Marien die Salböle und suchen den Balsam für die Salbung. Die Israeliten waren davon überzeugt, dass das Öl in den Leib eindringt und dadurch dem Menschen Kraft, Freude und Schönheit gibt. Salbung war außerdem der Ausdruck des Respekts und gab dem Gesalbten Gottes Gnade. Wie von „Knaurs Lexikon der Symbole“ mitgeteilt wird, wird im Christentum „reines Olivenöl mit Balsam vermengt, mit Gewürzstoffen aromatisiert und als „Chrisam“ bezeichnet.⁸¹

Der ins Reich des Todes hinabgestiegene Christus ist in eine Albe, eine Stola und einen Vespertmantel gekleidet. Die Albe war ursprünglich eine Kleidung für alle liturgischen Zeremonien. Die Stola gehört zu den wichtigsten Priesterinsignien und der Vespertmantel ist ein Gewand, das während der festlichen Liturgie oder des Sakramentsspendens gebraucht wird.⁸² Diese besondere Kleidung soll wahrscheinlich das von den Theologen oft bestätigte, Priestertum Christi unterstreichen. Die an seiner Hand gehaltene Fahne soll an den Sieg über den Tod erinnern.

Der auferstandene Christus steigt ins Reich des Todes hinab. Die Hölle war nach der christlichen Tradition immer ein Ort, an dem das Böse, der

⁸¹ Biedermann H. Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S.316.

⁸² Vgl. Berger R., Mały słownik liturgiczny, Poznań, 1995, S.58.

Teufel und andere Kräfte der Finsternis wirkten. Durch das theologisch begründete Bild wurde die Hölle als Ort der Strafe für verstorbene Sünder bezeichnet. Weil Christus als Sieger in die Hölle hinabsteigt, hört sie auf, das Reich der Verdammten zu sein. Durch seine Auferstehung triumphiert er über den Tod.

In der „Geschichte...“ bekommen die drei Marien die Nachricht über den auferstandenen Christi von den Engeln. Es ist zu erwähnen, dass das Wort „Engel“, keine Bezeichnung des Wesens, sondern des Amtes ist. Nach dem „Wörterbuch der biblischen Theologie“ bedeutet das hebräische Wort „mal`ak“ und das griechische „angelos“ - „Abgesandter“, „Bote“.⁸³ Ihre symbolische Bedeutung ist im Inhalt dieses Wortes enthalten. Die Engel symbolisieren die Ankündigung und personifizieren den Willen Gottes.

Das Brot, das während der Begegnung mit den zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus von Christus geteilt wird, hat auch eine symbolische Bedeutung. Nach dem Brauch im alten Orient, „wurde Brot nicht geschnitten, sondern gebrochen, und das „Brotbrechen“ im übertragenen Sinn bedeutete „gemeinsam essen“, ein Mahl einnehmen“.⁸⁴ Aus theologischer Sicht ist das Brot mit dem Leib Christi, also mit dem Sakrament der Eucharistie gleichgesetzt, es wird für eine Gabe Gottes und eine Kraftquelle gehalten, und ein Mangel an Brot wird als Mangel an Lebensqualität begriffen.⁸⁵

Sprache

Da die „Geschichte...“ nach neuen Forschungen, aus dem XVI. Jh. stammt, kann man für diese Epoche typische Sprachmuster finden. Dieser Text wurde zwar in altpolnisch geschrieben, aber er enthält viele Elemente aus anderen Sprachen. Man kann deutsche Worte finden, z.B. „frisch“ (über die Salböle), oder die ganze Wendung: „Was ist das mein Herr, Pilaks?“ (im dritten Teil fragt ein Grabwächter – Teoron den anderen nach

⁸³ Vgl. Dufour X.L. (Hrsg.), Słownik teologii biblijnej, Poznań – Warszawa, 1982, S. 50.

⁸⁴ Vgl. Biedermann H., Ebda, S. 75.

⁸⁵ Vgl. Dufour X.L., Ebda S. 118.

dem auferstandenen Christus), was wahrscheinlich - wie Kudliński klarstellt – die Fremdsprachigkeit der römischen Besatzer demonstrieren sollte.⁸⁶

Es gibt auch italienische Redensarten z.B: „O, Dio!“ (während des Gesprächs zwischen den Engeln im dritten Teil) oder „Bona vita!“ (Christus zu seinen Jüngern auf dem Weg nach Emmaus – im sechsten Teil). Die sprachliche Vielfalt ergänzen außerdem auch die ungarische Wendung: „Uram gazda!“ („Mein Gott!“), und der ukrainische Ruf: „Pro Boha!“ („Um Gottes Willen!“). Beides wird von Grabwächtern im dritten Teil ausgesprochen. Die Spuren der Fremdsprachen sind nicht nur im Wortschatz sichtbar. Das betrifft auch die grammatische Struktur, z.B. es wurde im polnischen Text die lateinische A.C.I. – Konstruktion verwendet.⁸⁷

Volkstümlichkeit

Die verwendete Sprache hat eine weitere wichtige Bedeutung. Sie charakterisiert auch die Persönlichkeit der Gestalten. Jede von ihnen spricht eine „persönlich gefärbte Sprache voll volkstümlicher Komik.“⁸⁸

Der Inhalt der „Geschichte...“ ist so reich an polnischem, volkstümlichem Brauchtum, dass sie als ein heimisches Werk bezeichnet werden kann. Das ist aus den typischen, polnischen Eigenarten („Polonisierung“) der biblischen, evangelischen Handlung sichtbar, z.B. Christus grüßt die drei Marien mit dem polnischen Gruß: „Friede sei mit euch, gnädige Frauen!“⁸⁹ Es fehlt auch nicht an typischen, altpolnischen, umgangssprachlichen Wendungen, die von verschiedenen Personen benutzt werden. Sie stellen diese Gestalten ganz menschlich und ungezwungen, mit großer Bedeutung, aber auch in ihrer Einfachheit dar. Infolge dessen empfindet man sie nicht als fremde Menschen, sondern als nähere Verwandte.

⁸⁶ Vgl. Kudliński T., *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, S. 62.

⁸⁷ Vgl. Mikołaj aus Wikowiecko, *Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*, in: *Dramaty staropolskie, Misteria i dialogi religijne*, Bd. 2, S. 296 V.162 und S. 353 V.1450.

⁸⁸ Miązek, B., *Polnische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, S.111.

⁸⁹ Vgl. Kudliński T., Ebda.

Mit ihrer Volkstümlichkeiten ist sicher die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ein richtiges Kunstwerk. Die Vermengung der traditionellen biblischen Welt und ihrer Personen mit allem, was heimisch, volkstümlich ist, sicherte ihr nicht ohne Grund Langlebigkeit, Ruhm und einen festen Platz in der Literaturgeschichte.

3.2. „DIALOGUS DE PASSIONE JESU CHRISTI“ (ZUSAMMENFASSUNG AUS DEM XV., XVI. UND XVII. JAHRHUNDERT).

3.2.1. Die Entstehungszeit, kurze Charakteristik.

Der Text „Dialogus de Passione Jesu Christi“ betrifft vor allem die Aufführungen, die von Kazimierz Dejmek in den Jahren 1968 am Ateneum Theater und 1998 im Nationaltheater in Warschau vorbereitet und dargestellt wurden.

Wenn man den Begriff „Dialogus...“ benutzt, muss man sich klar machen, dass es nicht um einen Text aus einem Guss geht. „Dialogus...“ bilden Texte, die aus verschiedener Zeit stammen und von K. Dejmek aus verschiedenen Fragmenten zusammengestellt und für die Aufführung vorbereitet wurden.

Zu ihnen gehören:

- „Intermedium für Palmsonntag“ – XV. Jh. („Intermedium na Niedzielę Palmową”)⁹⁰
- „Dialog über Leiden unseres Herrn Jesu für den sechsten Tag der Karwoche“ („Dialog o Męce Pana naszego Jezusa Chrystusa na dzień szósty Wielkiego Tygodnia“)
- „Über den kämpfenden Gott“ – 1663 („Utarczka krwawie wojującego Boga”)⁹¹
- „Die traurige Tragödie über die Leiden Christi“ („Żałosna Tragedyja o Męce Chrystusa”)
- „Die Qual unseres Herrn Jesu Christi“ - 2. Hälfte des XVII. Jh. („Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa”) ⁹²
- „Osterdialog von Końskowola“ - 1686 („Końskowolski Dialog Wielkanocny”) ⁹³

⁹⁰ Vgl. „Intermedium na Niedzielę Palmową”, in: Lewański J., (Hrsg.), Dramaty staropolskie, Misteria i dialogi religijne Bd.2, Warszawa 1960.

⁹¹ Vgl. „Utarczka krwawie wojującego Boga”, in: Lewański J., (Hrsg.), Dramaty staropolskie, Dramaty religijne sceny masowej, Bd. 6, Warszawa 1960, S. 7.

⁹² Vgl. Ebda, S. 175.

⁹³ Vgl. Lewański, J., Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce, Warszawa 1981 S. 140.

- „Dialogus pro die Parascenes“
- „Passionsgeschichte von Krosno“ - XVII. Jh. („Krośnieńska Historia Pasyjna”)⁹⁴
- „Drama – Oper über das Quälen Christi“ („Dramo – opera o Umęczeniu Chrystusa”)
- „Das Jammern von dem Heiligen Kreuz“ - 2. Hälfte des XV. Jh. („Lament Świętokrzyski”)⁹⁵
- „Die Dominikaner Betrachtungen“ - 1525-30 („Rozmyślania Dominikańskie”)⁹⁶
- „Dialog über die Hl. Katharina“ – 1694 („Dialog o Św. Katarzynie”)⁹⁷, u. a.

⁹⁴ Vgl. Ebda, S. 141.

⁹⁵ Vgl. Ebda, S. 79.

⁹⁶ Vgl. Witczak T., Literatura średniowiecza, Warszawa 1990, S. 122.

⁹⁷ Vgl. „Dialog na uroczystość Św. Katarzyny panny i męczenniczki”, in: Lewański J., (Hrsg.), Dramaty staropolskie, Dramaty religijne sceny masowej, Bd. 6, Warszawa 1960, S. 137.

3.2.2. Die biblischen Ereignisse im altpolnischen „Dialogus...“

Die Erzählung über die Leiden Christi ist sicher der wichtigste Teil der Evangelien. Es entstand eine sehr umfangreiche Darstellung, die z.B. den Einzug in Jerusalem, die Salbung in Betanien und die Passion Jesu, umfasst.

Die vier Evangelien zeigen die Leiden Christi in einigen Etappen⁹⁸: die ersten sind das letzte Abendmahl und der Verrat durch Judas. Den zweiten Teil bilden die Ereignisse am Ölberg (die Gefangennahme), die von allen vier Evangelisten genau beschrieben werden. Die dritte Etappe ist der Prozess vor dem Gerichtshof. Bemerkenswert ist, dass in dieser Ausführung wir es mit zwei Prozessen zu tun haben: einerseits mit dem jüdischen vor dem Sanhedrin, andererseits mit dem römischen vor der Zivilmacht – Pilatus. Zu diesem Teil gehört auch der Kreuzweg, auf dem Jesus von menschlicher Hilfe begleitet wird. Matthäus und Markus erwähnen also Simon aus Zyrene⁹⁹, und Lukas – die weinenden Frauen von Jerusalem. Der vierte Teil zeigt den Tod Christi. Die Kreuzigung wurde in den Evangelien eigentlich kurz und bündig dargestellt.¹⁰⁰

Es lässt sich dennoch feststellen, dass zwar verschiedene Etappen alle vier Evangelien zeigen, aber jede von ihnen hebt bestimmte Fakten hervor und verschweigt die anderen.

Markus erzählt einfach die Geschichte über die Leiden Christi. Er gebraucht für Christus Bezeichnungen, wie z. B. Messias, Gottes Sohn. Matthäus erwähnt in seinem Evangelium mehrere „topographische“ Daten und zeigt einige Ereignisse, die bei den anderen Evangelisten nicht erwähnt sind (Judas` Selbstmord, das Waschen der Hände durch Pilatus). Es fehlen aber in seiner Geschichte ziemlich große Teile, z. B.: Verhandlung bei Herodes, die Begegnung der Frauen von Jerusalem auf dem Kreuzweg und eine Einführung zum Verhör bei Pilatus. Lukas ist in

⁹⁸ Diese Gliederung verwendet der bekannte polnische Bibelwissenschaftler, Erzbischof St. Gądecki – Vgl. Gądecki St., *Wstęp do ewangelii synoptycznych*, Gniezno 1992, S. 260, ff.

⁹⁹ Aus der theologischen Sicht wurde Simon aus Zyrene zu einem Symbol des Menschen, der Jesus nachfolgt (Vgl. „Wer nicht sein Kreuz trägt und mir nachfolgt, der kann nicht mein Jünger sein“ Lk 14,27).

¹⁰⁰ Vgl. Gądecki St., *Ebda*, S. 273.

der Darstellung der Geschichte über die Leiden Christi ähnlicher Johannes als Markus und Matthäus.¹⁰¹ Johannes übermittelt diese Geschichte auf zweierlei Weise: einerseits erzählt er genau die Ereignisse, die stattfanden, andererseits gibt er dazu Kommentare, die die theologischen, mehr vertieften Inhalte als bei den Synoptikern enthalten. Er bedient sich auch einer anderen Chronologie als die Synoptiker.¹⁰²

Die allgemein bekannten, in den Evangelien auf verschiedene Art und Weise dargestellten Fakten wurden von K. Dejmek im „Dialogus de Passione Jesu Christi“ aus verschiedenen altpolnischen Textfragmenten chronologisch geordnet. In diesem „Dialogus...“ befanden sich also Texte, die von der Renaissance bis zur Hälfte des XVIII. Jahrhunderts im damaligen Polen populär und bekannt waren.

„Dialogus de Passione Jesu Christi“ ist in zwei Teile gegliedert und jeder von ihnen enthält mehrere Szenen. Eine kurze Einführung zum Text ist die Ankündigung des Evangelisten - des Prologus, in der uns angekündigt wird, welche Personen im „Dialogus...“ spielen. Es kommen also folgende Personen vor: Maria – Mutter Gottes, Annas, Kajaphas, Rabinus primus und secundus, Judas, Herodes – König von Galiläa, Pilatus – römischer Landrat, Veronika, Cireneus, das Volk von Jerusalem, Gerichtsboten, Soldaten, Höflinge, Knechte, ein Scharfrichter, Luzifer und einige Teufel.

Erste Szene – „Priesterliches Concilium“ - ist ein Gespräch zwischen Annas, Kajaphas und drei Rabbinern. Sie diskutieren über „den Menschen“, der seine prophetische Tätigkeit mit Wundern bestätigt, der Leprakranke und Blinde heilt. Sie befürchten ihre Bedeutung beim Volk zu verlieren. Sie halten Jesus für einen sehr gefährlichen Menschen und seine größte Schuld besteht – ihrer Meinung nach - darin, dass er sich für den Sohn Gottes hält. Das könnte zu Unruhen führen, infolge deren ihre Macht bedroht sein könnte.

¹⁰¹ Vgl. Gądecki St., Ebda, S. 283.

¹⁰² Vgl. Ebda, S. 288.

Die zweite Szene, die den Titel „Teufelsconcilium“ hat, ist eine Diskussion zwischen den Teufeln: Luzifer, Garzstka, Kuflik, Wąglik, Krzaczek¹⁰³ und Judas, und sie hat keine Bestätigung in der Bibel. Luzifer sagt, dass die Welt mit Gott eine Bündnis geschlossen hat und deshalb sind jetzt die Teufel in Gefahr geraten. Angeblich sei ein Mensch erschienen, der der lange erwartete und versprochene Messias ist. Er beruft sich darauf, was er im „priesterlichen Concilium“ erlauscht hatte. Deswegen entschließt er sich, Judas zum Verrat an Jesus gegen Geld zu veranlassen. In Judas wächst ein innerer Widerstand. Er fühlt sich von Jesus in die Falle vom Versprechen des ewigen Lebens gelockt. Er gibt seine Zustimmung, Jesus zu verraten und alle Teufel danken ihm dafür.

Die dritte Szene – „Der Einzug in Jerusalem“ ist den Evangelien nach Johannes, nach Lukas und nach Matthäus dargestellt¹⁰⁴. In dieser Szene treten Christus (auf dem Esel sitzend), Rabbiner, Johannes, der Prophet Zacharias, Annas, ein Gerichtsbote, Kinder und das Volk von Jerusalem auf. Der Chor singt ein Lied „Hossanna filio David“. Von Zacharias wird angekündigt, dass gerade Messias, der gerechte König einzieht, der kam, um den Menschen die Erlösung zu geben und der verehrt werden soll. Seine Worte sind eine poetische Paraphrase des berühmten „Benedictus“, das von ihm geäußert wurde.¹⁰⁵

Die Worte Christi werden von dem sog. Evangelisten (od. Prologus) ausgesprochen und sind eine Ankündigung der Zerstörung Jerusalems.¹⁰⁶ Der Gerichtsbote droht dem Volk mit der Verbannung, wenn jemand Christus in sein Haus einlädt.

In der vierten Szene „Judas` Verrat“ spielen Annas, Kajaphas, 3 Rabbiner, Judas, Soldaten und ein Gerichtsbote. Die in ihr dargestellten Ereignisse beziehen sich auf viele Fragmente aus den Evangelien.¹⁰⁷ Judas sagt,

¹⁰³ Die Bedeutung der Namen wird im Punkt 3.2.3. erklärt.

¹⁰⁴ Vgl. Joh 12, 12-15, Lk 19, 29-38 und Mt 21, 3-11.

¹⁰⁵ Vgl. Lk 1, 67-79

¹⁰⁶ Vgl. Lk 19, 39-44 („[...] wenn sie schweigen, werden die Steine schreien“).

¹⁰⁷ Vgl. Mk 14, 10-14, Lk 22, 3-4, Mt 26,14.

dass er ein Freund der Hohenpriester ist und erklärt sich bereit Christus gegen Lohn zu verraten. Er vermutet, dass Jesus schon seine Absichten erkannte.¹⁰⁸ Trotzdem trifft er die Entscheidung und bekommt seine dreißig Silberstücke. Infolge dessen schicken Kajaphas und Annas die Soldaten mit Schwertern und Knüppeln aus, um Jesus zu verhaften.

Die fünfte Szene – „Marias Gespräche mit Judas und Johannes“ hat kein Abbild in den Evangelien. Die Mutter Gottes fühlt, dass ihrem Sohn Gefahr droht. Obwohl Judas sie beruhigt, zweifelt sie an seiner Ehrlichkeit. Ihre Zweifel lösen sich in Nichts auf, als sie Johannes trifft, der den Verrat Judas` bestätigt. Maria entscheidet sich schnell nach Jerusalem zu gehen um sich noch einmal mit ihrem Sohn zu treffen.

Diese Szene beschließt ein von dem Chor gesungenes Lied „Amicus meus“.

Der Inhalt des sechsten Teils – „Jesus vor Annas, Kajaphas und Herodes“ wurde genau nach dem Evangelium nach Johannes dargestellt.¹⁰⁹ Er gibt das Verhör vor Annas wieder. Die Worte Jesu werden wieder von dem Evangelisten (dem Prologus) ausgesprochen. Er erklärt, dass alles, was er gelehrt habe, kein Geheimnis sei und fragt den Knecht, warum er ihn schlage.¹¹⁰ Dann ließen die Soldaten Christus einen purpurroten Mantel umlegen.

Am Ende dieses Teils singt der Chor ein Lied: „Judas mercator...“.

Die Vorgänge des siebten Teils – „Judas gibt sein Geld zurück und erhängt sich dann“, in dem außer Judas noch Annas, Kajaphas, Rabbiner und Teufel auftreten, erwähnt Matthäus in seinem Evangelium.¹¹¹ Judas ist sich dessen bewusst, dass er seinen Meister verraten habe und deshalb dafür verdammt ist. Er trifft die Entscheidung sich zu erhängen.

¹⁰⁸ Während des Abendmahles sagte Jesus: „Einer von euch wird mich verraten (...). Einer von euch Zwölf, der mit mir aus derselben Schüssel isst.“ Vgl. Mk 14,17-20 und Mt 26,23.

¹⁰⁹ Vgl. Joh 18, 19-24.

¹¹⁰ Vgl. Joh 18, 22-23.

¹¹¹ Vgl. Mt 27, 5.

Dazu überreden ihn die Teufel, die ihn ihren Bruder nennen. Judas stellt Gott die Frage, warum er ihn ins Leben gerufen habe, wenn er wusste, dass Judas Christus verrät. Die Teufel rufen die Seele Judas singend auf, in die Hölle einzutreten.

Diese Szene schließt den ersten Teil des „Dialogus...“.

Die nächste, achte Szene, gehört schon zum zweiten Teil des „Dialogus...“ und hat den Titel: „Jesus vor Pilatus“. In ihr spielen Christus, Johannes, Annas, Kajaphas, ein Gerichtsbote, Rabbiner, Soldaten, 2 Höflinge und ein Scharfrichter.

Pilatus spricht mit den Höflingen über die Unruhen in Jerusalem und fragt sie nach dem von den Juden verhafteten Menschen. Er sagt ihnen, dass er nicht berechtigt ist, ihn zu verurteilen, weil er ein Heide ist und das gehört zu den Pflichten der Israeliten (Annas und Kajaphas). Kajaphas verurteilt also Christus vor Pilatus. In seiner Verteidigungsrede erklärt Christus, dass er dazu geboren sei und dazu in die Welt gekommen sei, um für die Wahrheit Zeugnis abzulegen. (Diese Worte werden wie vorher von einem Evangelisten gesagt). Pilatus lässt ihn geißeln und einen Kranz aus Dornen und einen Stock vorbereiten. Diese Ereignisse werden genau in der Bibel von Matthäus, von Lukas und von Johannes berichtet.¹¹²

Die neunte Szene – „Geißelung und Dornkrönung“, an der eigentlich nur Christus, ein Scharfrichter und Soldaten teilnehmen – hat eine ziemlich genaue Widerspiegelung in allen vier Evangelien.¹¹³ Der Scharfrichter lässt Jesus 2 Stunden lang geißeln, sodass er zu bluten beginnt. Jeder von den Soldaten geißelt Jesus der Reihe nach und sagt, warum er gegeißelt wird (für Predigten, für Wunderheilungen und darum, dass er sich für den Sohn Gottes hält). Sie verspotten ihn und danach flechten sie für ihn einen Kranz aus Dornen und setzen ihn Jesus aufs Haupt.

¹¹² Vgl. Mt 27, 27-30, Lk 23, 13-16, Joh 18. 33-37 und 19, 1.2.

¹¹³ Vgl. Lk 22,63, Mk 15, 16-20, Mt 27, 27-30, Joh 19, 2-3.

Die zehnte Szene – „Jesus zum Tod verurteilt“, ähnlich wie die Ereignisse aus der vorigen Szene, ist genau in den Evangelien dargestellt.¹¹⁴ Hier spielen Annas, Kajaphas, Rabbiner, Pilatus, ein Knecht, ein Gerichtsbote, Maria, die Mutter Christi, Johannes, ein Scharfrichter, Soldaten und Höflinge. Am Anfang singt der Chor ein Lied „Populae meus...“. Pilatus zeigt dem Volk Christus nach der Geißelung und sagt: „Seht, da ist der Mensch!“ und schlägt vor, ihn freizulassen. Die Rabbiner wollen Barabbas, den Straßenräuber freilassen und schreien: „Ans Kreuz mit ihm!“. Pilatus wäscht sich vor allen Leuten die Hände und einer der Rabbiner sagt: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“. Jesus wird also zusammen mit den zwei Verbrechern: Diezmas und Giezmas¹¹⁵ zur Kreuzigung verurteilt und hinausgeführt.

Dieser Teil wird mit dem Gesang „Crux fidelis“ abgeschlossen.

Die elfte, nach allen vier Evangelien gebildete Szene¹¹⁶ – „Kreuzweg“ zeigt Cireneus, der gezwungen wird, Jesus das Kreuz tragen zu helfen. Laut der Tradition wird in dieser Szene auch Veronika gezeigt, die in keinem Evangelium erwähnt wird. Sie begleitet ihn und von Sorge erfüllt, fragt sie, ob es ihm kalt ist, weint und bittet um die Vergebung aller Sünden. Außer ihr und Simon aus Zyrene spielen noch Soldaten, ein Gerichtsbote und ein Scharfrichter.

In der zwölften Szene – „Kreuzigung“ treten Christus, Johannes, Cireneus, ein Scharfrichter, und Soldaten auf. Jesus wird von den Soldaten gekreuzigt. Seine Worte, die von dem Prologus gesagt werden, sind im Evangelium nach Markus dargestellt¹¹⁷. Die Soldaten verspotten Jesus und sagen, dass er vom Kreuz herabsteigen solle. Sie streiten, wer seine Kleider mitnehmen soll. Sie werfen also das Los und verteilen sie unter

¹¹⁴ Vgl. Mk 15, 6-15, Mt 27, 25, Joh 18, 40 und 19, 12.

¹¹⁵ Diese Namen haben keine Bestätigung in der Bibel, sondern sie haben ihre Wurzeln in der apokryphischen Tradition.

¹¹⁶ Vgl. Mk 15,21, Mt 27,32, Lk 23,36, Joh 19, 17-18.

¹¹⁷ Vgl. Mk 15, 29-30.

sich. Ereignisse aus dieser Szene stellen alle vier Evangelien dar.¹¹⁸ Zum Schluss singt der Chor eine Hymne „Vexilla Regis“.

Die dreizehnte Szene – „Der Jammer der Mutter bei dem Kreuz“ ist sehr bewegend. In ihr treten nur Maria und Johannes auf. In der Bibel kann man zwar über die beim Kreuz wachenden Frauen lesen¹¹⁹, aber der in der Szene dargestellte Jammer zeigt auf sehr menschliche Weise die verzweifelte Mutter. Sie steht bei ihrem gekreuzigten Sohn und bittet um einen Trost. Sie fragt den Engel Gabriel, wo die von ihm während der Verkündigung versprochene Freude sei. Sie beruft sich auf die Worte des Engels, der ihr sagte, dass sie voll von Liebe sei. Jetzt ist sie leider voll von Wehmut, Trauer und Verzweiflung.

Die letzte und zugleich die kürzeste vierzehnte Szene ist ein Epilog, in dem der Evangelist mit den Worten „Dixi“ („Ich habe gesagt, abgeschlossen!“) berichtet, dass die dargestellten Ereignisse schon abgeschlossen wurden. Der Chor singt zum Schluss ein Lied: „Vulgata pueri...“.

¹¹⁸ Vgl. Mt 27, 35, Mk 15, 29-30, Lk 23, 34-36, Joh 19, 23-24.

¹¹⁹ Vgl. Joh 19, 25-27.

3.2.3. Die polnische Wesensart des „Dialogus...“

- Sprache
- Volkstümlichkeit

Sprache

„Dialogus de Passione Jesu Christi“ bildet die zusammengefassten aus dem XV., XVI. und XVII. Jh. stammenden Textfragmente. Es lässt sich feststellen, dass sich hier jetzt veraltete, altpolnische Worte befinden, die damals benutzt worden waren. Das ist nicht nur im Wortschatz, sondern auch in den grammatischen Formen sichtbar.

Dieses Vorkommen zeugt jedoch von der Herkunft und dem Alter dieser Texte. Auf der Grundlage von spezifischen Spracheigenschaften kann man erkennen, dass diese Texte aus dem XVII Jahrhundert kommen. Es ist schwer eindeutig einzuschätzen, wann sie nicht mehr in der alltäglichen Sprache verwendet wurden. Die Entwicklung der polnischen Sprache ging im Laufe der Jahrhunderten in verschiedene Richtungen und bis jetzt blieben in der Volkssprache manche altpolnische Sprachformen übrig. Im Text gehören zu denen u. a.:

- die alten Formen des Plurals („pachołcy“ = jetzt „pachołkowie“ – *Knechte*),
- die alte Form des Substantivs im Plural („żołnierzowie“ = jetzt nur Plural: „żołnierze“ - *Soldaten*),¹²⁰
- alte Formen des Adjektivs im Superlativ („nawiększa“ = jetzt: „największa“ – *die größte*),¹²¹
- Verben in trennbarer Form („lekce sobie ważemy“ = jetzt: „sobie lekceważymy“ – *wir unterschätzen*),
- Formen der Ordnungszahl („jedynasty“ = jetzt „jedenasty“ – *der elfte*)
- Endungen in der Konjugation des Verbs („siądziewa“ = jetzt: „siądziemy“¹²² – *wir setzen uns*).

¹²⁰ Diese Form existierte im Altpolnisch nur bis zum XVII. Jahrhundert.

¹²¹ Diese Form existierte noch im Altpolnisch im XVI. Jahrhundert. Vermutlich stammte sie aus dem Tschechischen.

Der ganze Text ist gereimt und es treten hier die Paarreime (nach dem Schema *aabb*) auf. Eine Ausnahme von dieser Regel sind die von dem Evangelisten gelesenen Fragmente aus der Heiligen Schrift.

Die Verse haben 8 bis 13 Silben. Man kann bemerken, dass die Fragmente, die besonders dramatische Inhalte enthalten (die neunte Szene, die die Geißelung und Dornenkrönung darstellt), haben weniger Silben in einem Vers. Dies sollte sicher die richtige Dramaturgie und das emotionale Element betonen.

Im Text dominiert die polnische Sprache. Aus den Fremdsprachen kann man nur einzelne Redewendungen in Latein finden.¹²³

Volkstümlichkeit

Im Text kann man viele charakteristische Merkmale finden, die von der polnischen, volkstümlichen Wesensart und Tradition zeugen. In den Inhalten verschiedener Aussagen werden Anspielungen auf die polnische damalige Realität gemacht (auch wenn es um die Bezeichnungsweise geht). Wenn in der ersten Szene Rabinus die Tätigkeit Jesu in Jerusalem bespricht, bedient er sich des Fachausdrucks „Rzeczpospolita“¹²⁴. Dieser Name kommt aus Latein („*res publica*“) und bezeichnete seit dem XV. Jahrhundert die Staatsform Polens. Auch Pilatus verwendet diesen Ausdruck in der achten Szene.

Bemerkenswert ist die Person von Simon von Zyrene in der elften Szene. Dieser Mensch wurde auf besonders polnische Weise dargestellt. Er sagt einem der Soldaten, dass er aus dem Dorf Czernichów kommt und jetzt, am Samstag zum Markt nach Sławków geht, um dort eine Ente und einige Fische zu verkaufen. Man soll nicht vergessen, dass die beiden Orte – sowohl Czernichów als auch Sławków, bei Krakau liegende Dörfer sind.

¹²² Bis jetzt wird diese Konjugation in der Volkssprache im Gebiet von Lublin, Masowien, Masuren und Kleinpolen verwendet.

¹²³ In der achten Szene Kajaphas begrüßt Pilatus mit den Worten: „Salve Domino nostro!“ und „Salvete bene vento omnes!“ – Vgl. *Dialogus de Passione abo żałosna tragedia o Męce Jezusa, z anonimowych tekstów XV-, XVI.- i XVII- wiecznych złożył Kazimierz Dejmek* (Text des Regisseurs, von Kazimierz Dejmek zusammengestellt). S. 44.

¹²⁴ „Kto w Rzeczypospolitej wszczyna bunt, ten pokoju i państwa niszczy grunty“ („Wer in Polen Unruhen auslöst, der zerstört die Grundlagen des Friedens und des Staates“), „*Dialogus de Passione*“, Ebda S. 5.

Dadurch scheint Simon kein Fremder, sondern ein vertrauter heimischer Mensch „aus der Nachbarschaft“ zu sein.

Charakteristisch ist auch die ausführliche umfangreiche Szene beim Erhängen Judas`. Dieses Motiv war immer sehr lebendig in der polnischen Tradition und ist bis heute lebendig.

Der altpolnische Brauch war, dass in den Dörfern die Judaspuppe mit dem Geldbeutel in der Hand im Fenster aufgehängt wurde. Die Leute wählten aus ihrem Kreis einen Richter, der ein Seil zerriss. Danach wurde auf der Kirchentreppe Judas verurteilt. Er wurde 30 mal (so viel, wie Geldstücke er von den Soldaten für den Verrat bekommen hatte) ausgepeitscht und dann verbrannt und im Teich ertränkt.¹²⁵

Die in der zweiten Szene aufgetretenen Teufel: Luzifer, Garzstka, Kuflik, Wąglik, Krzaczek bekamen auch polnische Namen. Besonders interessant scheint es zu sein, dass jeder von ihnen einen „bedeutsamen Namen“ hat, z.B. „Garzstka“ bedeutet im Altpolnischen „eine Handvoll“, „Kuflik“ – „ein kleiner Bierkrug“, „Krzaczek“ – „ein kleiner Strauch“.

Man soll auch in Betracht ziehen, dass die besonders dramatischen Szenen durch eine bedeutende Emotionalität gekennzeichnet sind. Die in tiefe Verzweiflung geratene Mutter Gottes, die beim Kreuz wacht und die von Sorge durchdrungene Veronika mit ihrem kindlichen Glauben und der echten Sorge um Jesus sind ganz einfach, volkstümlich und menschlich gezeigt. Diese Schilderung macht den Text deutlicher, nicht kompliziert und bewirkt, dass die dargestellten Personen dadurch an Authentizität und Menschlichkeit gewinnen.

¹²⁵ Vgl. Smosarski J., *Oblicza świąt*, Warszawa 1990, S. 85.

4. THEATERAUFFÜHRUNGEN.

4.1. DER POLITISCH – KULTURELLE KONTEXT DER AUFFÜHRUNGEN. POLNISCHE NACHKRIEGSREALITÄT.

4.1.1. Nachkriegszeit: die Verhältnisse zwischen Kirche und Staat.

In Polen, wie in fast jedem Land Europas, war die Nachkriegszeit sehr schwer, besonders wenn man in Betracht zieht, welche Folgen der zweite Weltkrieg hatte. Die Befreiung von der deutschen Okkupation kam aus dem Osten (nicht aus dem Westen) und überraschte damit die Mehrheit der polnischen Gesellschaft, weil doch ein Abkommen mit England und Frankreich bestanden hatte (1938).

Polen gehörte nun zu den Staaten, in denen nach dem Jahre 1945 die Staatsform geändert wurde. Das am 22.07.1944 gegründete „Polnische Komitee der Nationalen Befreiung“ rief die erste polnische Regierung ins Leben, die im Jänner 1945 von den Sowjetrussen offiziell anerkannt wurde. In der neuen sozialistischen Gesellschaft gab es keinen Platz für Gott und öffentliche Zeichen des Glaubens mehr. Diese Tatsache erkennt man an der von der damaligen Macht wiederholten Aussage, dass Religion Opium für das Volk sei.

Obwohl der Nachkriegsstaat einen säkularen Charakter haben sollte, musste die neuentstandene noch nicht gestärkte Regierung mit der Kirche rechnen, deren besonders geschätzte Personen (z.B. Kard. Adam Sapieha¹²⁶) noch weiter Ansehen in der Gesellschaft genossen.

Im Jahre 1945 wurde das mit dem Heiligen Stuhl 1925 unterschriebene Konkordat aufgelöst. Die Kirche wurde sehr feindlich behandelt, und alle Ausdrücke des religiösen Lebens wurden streng bekämpft.

Zum offenen Konflikt kam es Anfang 1949. Die Dominanz der Geheimpolizei (U.B.) verursachte eine weitgehende Brutalisierung der Macht. Bei der Geheimpolizei wurde das „4. Appartement“ gegründet,

¹²⁶ Kardinal Adam Sapieha hatte während der Okkupation die ganze polnische Kirche in seiner Obhut. Er knüpfte enge Kontakte mit der Untergrundregierung, organisierte die Sozialhilfe, war legendäre Persönlichkeit, unversöhnlich gegenüber der Okkupanten und als Fürst der polnischen Kirche und ein Symbol der Unabhängigkeit anerkannt.

dessen Aufgabe es war, sich nur mit der Kirche und den Priestern zu beschäftigen.¹²⁷ Darauf reagierten polnische Bischöfe in einem Brief im März 1949, in dem sie feststellten, dass „die Lage der Heiligen Kirche und die Erfüllung der apostolischen Sendung immer schwerer wird.“¹²⁸

Zu den schockierenden Ereignissen kam es im September 1949, als Präsident Bolesław Bierut sich mit einer Spaltgruppe der Priester traf. Sie gründeten „Die Kommission der Priester“ bei dem „Verein der Freiheits- und Demokratiekämpfer“. Das waren die sogenannten „Priester – Patrioten“, die mit verschiedenen Methoden (Druck, Erpressung) zur Zusammenarbeit mit der kommunistischen Regierung gezwungen wurden.¹²⁹

Der neue Primas – Kardinal Stefan Wyszyński – versuchte einen *modus vivendi* zu suchen und organisierte gemeinsame Gespräche mit der Regierung im Rahmen einer sogenannten Mischkommission. Am 14.04.1950 wurde die Vereinbarung abgeschlossen. Man soll hier erwähnen, dass Polen das erste Land des kommunistischen Blocks war, dessen Regierung mit der Kirche Verhandlungen aufnahm.¹³⁰ Der polnische Episkopat zeigte aber Beunruhigung, zweifelte an der Garantie der kommunistischen Macht und nicht ohne Gründe fragte er danach, ob diese neue Vereinbarung respektiert würde.

Der Episkopat erhielt das Recht Religion in den Schulen zu unterrichten, die Seelsorge in der Armee, in den Spitälern und Gefängnissen zu betreiben, die Katholische Universität in Lublin (KUL) zu behalten und karitative Tätigkeiten wahrzunehmen. Der Preis, den die Kirche dafür zahlen musste, war leider sehr hoch.

¹²⁷ Jeder Priester, Seminarist, Religionslehrer und Mitarbeiter der Kirche wurde der genauen Beobachtung unterzogen. Die Geheimpolizei hatte ein Dossier über sie. Diese Dokumente wurden jahrelang aufbewahrt und sind bis heute in den Staatsarchiven erhalten und dadurch ein wertvolles Zeugnis der damaligen Zeit.

¹²⁸ „Położenie Kościoła Świętego staje się coraz cięższe, a wypełnianie posłannictwa apostolskiego coraz trudniejsze” – Micewski A., Kościół – Państwo 1945-89, Warszawa 1994, S. 22.

¹²⁹ In Mehrheit waren es schwer vom Leben geprüfte Priester, manche waren im Konflikt mit ihren Bischöfen. Die meisten taten es jedoch unter Zwang der staatlichen Verwaltung.

¹³⁰ Vgl. Lenert, P., Die Wahrheit über die katholische Kirche in Polen, Berlin 1965, S. 24.

Im Jahre 1952 wurden die kleinen Priesterseminare und manche Ordensnoviziate beseitigt.

Die Lage der polnischen Kirche wurde immer schlechter. Es kam ein Moment, in dem sie Stellung zur Konfessionspolitik des Staates nehmen musste. Es wurde gefordert, dass der Episkopat öffentlich den amerikanischen Imperialismus verurteilte und dem Staat erlaubte in das Kirchenleben einzugreifen. Die beiden Forderungen waren für die Kirche unannehmbar. Die Antwort darauf war der am 8.05.1953 von der Bischofskonferenz an die polnische Regierung geschriebene Brief „*Non possumus!*“ („Wir können nicht!“). Der Antragsteller und Autor dieses Briefes war Primas Kardinal Stefan Wyszyński, der am 25. September 1953 verhaftet und gefangen genommen wurde. Er blieb in Haft bis zum sogenannten „Oktobertauwetter“ und verließ das Gefängnis erst am 28.10.1956. Der Oktoberumbruch brachte eine gewisse Entspannung in dem Verhältnis Staat – Kirche und führte teilweise zur Tilgung der Unrechte, die während des Stalinismus der Kirche angetan worden waren.

4.1.2. Das „Tauwetter“ der Gomułka - Zeit. Unterdrückung und Verfolgung der Kirche.

Die Zeit nach dem Oktober 1956 und die 60-er Jahre waren in der Kirche die Vorbereitungszeit für die Feierlichkeiten zum Millennium der Christianisierung Polens im Jahre 1966 (Taufe des Fürsten Mieszko I.). Der vom Gefängnis freigelassene Primas Kard. Stefan Wyszyński begann seit 1957 die sogenannte Große Novene. Sie dauerte bis zum Jubiläumsjahr 1966 und jedes folgende Jahr war einem der religiösen Motive und Werte gewidmet, z.B. der Treue, der Gnade, dem Leben, der Ehe, der Familie, der Erziehung, der Gerechtigkeit, den Tugenden und der spezifisch polnischen Marienverehrung. Dieses 9-jähriges Gebet der ganzen Nation hatte auch eine sehr wichtige erzieherische Aufgabe. Diese Große Novene sollte in der immer mehr säkularisierenden Gesellschaft die christlichen Werte einimpfen und Wege zur Überwindung der nationalen Fehler zeigen. (Es wurden auf der sittlichen Ebene solche Schwächen, wie Alkoholismus, Abtreibung, Überheblichkeit, Mangel an Verantwortungsbereitschaft, Oberflächlichkeit, u.v.a. aufgezeigt.)

Dies erweckte den Widerstand der damaligen Macht, weil es nach Meinung Gomułkas auf die Weltanschauung der weltlichen Philosophie abgesehen hatte. Gomułka widersprach den volkstümlichen Formen der Massenreligiosität, weil er darin eine Erschütterung der ideologischen Führerschaft der Partei in der Gesellschaft sah.

Nach der Meinung des Primas war die geplante und durchgeführte Novene eine Wiederherstellung der polnischen Gesellschaft, der Werte, die ihr weggenommen worden waren.

Nach den kurzen „Flitterwochen“ des Oktobertauwetters entstanden wieder die neuen Anspannungen zwischen der Kirche und der Regierung.¹³¹

¹³¹ Seit dem Jahre 1959 wurden die Seminaristen wieder in die Armee berufen, die Priesterseminare wurden dem Staat untergeordnet. Seit September 1960 wurde Religionsunterricht wieder von der Schule abgeschafft. Wallfahrten, Prozessionen und Exerzitien waren unter Geldstrafe verboten. Die Kollekten, die von den Gläubigen veranstaltet wurden, wurden konfisziert. Die Pfarreien waren mit immer höheren und nicht bezahlbaren Steuern belegt. Auch wird mit Geldstrafe die Benutzung der weißgelben Fahnen belegt, weil sie als „Fahnen der auswärtigen Macht“ behandelt

Auch das seit 1962 stattgefundenene Zweite Vatikanische Konzil änderte nichts an den gegenseitigen Verhältnissen. Eine positive Tatsache war jedoch die Zustimmung der Regierung zur Ernennung Karol Wojtyłas zum Krakauer Erzbischof.¹³² Der polnische Episkopat verstand gut, dass Europa nicht für immer vom Eisernen Vorhang geteilt werden soll und seine normale Entwicklung in dieser Lage bedroht werden kann. Im Dezember 1965 schrieben die polnischen an die deutschen Bischöfe einen Brief, in dem die berühmten Worte: „Wir vergeben und bitten um die Vergebung“ fielen. Das gefiel der polnischen Regierung nicht. Die polnische Behörde verweigerte im März 1966 dem Primas einen Pass zu geben, hinderte ihn dadurch nach Rom zur Sitzung des Zweiten Vatikanischen Konzils zu fahren. Außerdem erteilte sie keine Erlaubnis zum Besuch des Papstes Paul VI. anlässlich der 1000 Jahre des Christentums in Polen und bewirkte damit einen Weltskandal.

wurden. Die Errichtung neuer Pfarreien und die Teilung der alten war unmöglich und auch mit finanzieller Strafe belegt. (Vgl. Lenert, P., Die Wahrheit über die katholische Kirche in Polen Berlin, 1965, S. 112-117.)

¹³² Die polnische Regierung lehnte andere Kandidaten ab. Wojtyła wurde von ihr dagegen für einen „Menschen der Kultur“, nicht für einen „Menschen der Politik“ gehalten.

4.1.3. Polnischer März 1968.

In der zweiten Hälfte der 60-er Jahre wurde die gesellschaftlich - politische Lage immer schlechter. Es kam das Jahr 1968, das in der polnischen Geschichte als Jahr des riesigen Schocks im Gedächtnis blieb. Es rief eine nationalistische und antisemitische Kampagne hervor. Diese Kampagne wurde von dem damaligen Chef des Innenministeriums Mieczysław Moczar begonnen. Sie war mit dem sogenannten 7-Tage israelitisch – arabischen Krieg verbunden, war aber auch gewissermaßen eine Vergeltung der Parteiaktivisten für das „Entscheidungsmonopol“ des Vorstands, deren teils eine jüdische Herkunft hatte.¹³³ Die Hintergründe sind noch jetzt nicht ganz erkannt. Es gibt dennoch keine Umstände, die diese peinliche Kampagne entschuldigen könnten. So geriet Polen in Verruf des Antisemitismus für lange Zeit. Diese Ereignisse berührte der polnische Episkopat im Hirtenbrief vom 3.05.1968, in dem zu lesen ist: „Niemand darf aufgrund seiner abweichenden Meinung als Feind diffamiert werden... Das ist besonders wichtig für den Sejm, der ein Ort für den freien Meinungs Austausch sein sollte, wo die Sorge um das Gemeinwohl und die Sensibilität für die Probleme der Gesellschaft sichtbar werden. Jede Form der Unterdrückung der Meinungsfreiheit innerhalb des Parlaments und dessen Beherrschung durch eine einzige Gruppe beraubt diese Institution jeglichen Sinnes... Auf diesem Weg setzt sich die Macht der Gefahr aus, den nötigen Kontakt mit der Gesellschaft zu verlieren¹³⁴“

Die Rolle „des Detonators“ dieser politischen Ereignisse spielte die symbolreiche, bedeutende Aufführung „Totenfeier“ von Adam Mickiewicz, deren Regie einer der berühmtesten Regisseure – Kazimierz Dejmek führte. Dieses bekannte Drama hatte immer eine symbolische Bedeutung und unabhängig von der Zeitepoche gehörte es zum Kanon der besten polnischen Literatur. Es entstand im Jahre 1832 als eine Antwort auf die Frage nach den Ursachen des Zusammenbruchs des Novemberaufstands

¹³³ Vgl. Micewski A., Kościół – Państwo 1945-89, Warszawa 1994, S. 48-49.

¹³⁴ Siedlarz, J., Kirche und Staat im kommunistischen Polen : 1945 – 1989, Paderborn, Wien 1996, S. 139.

(1830)¹³⁵ und war immer ein Brennpunkt in entscheidenden Momenten der polnischen Geschichte – nicht nur zur Zeit der Teilung und Besatzung Polens (bis 1918), aber auch während des Kommunismus.

Weder Adam Mickiewicz, noch seine Zeitgenossen haben „Totenfeier“ auf der Bühne gesehen.¹³⁶ Um dieses Drama zum ersten Mal zu sehen, musste Polen bis zur nächsten Revolution, also bis 1848, warten.¹³⁷ Die nächste Gelegenheit, dieses Drama darzustellen, war 50 Jahre später, im Jahre 1898, zum 100. Geburtstag des Dichters und anlässlich der Enthüllung des Mickiewicz- Denkmals am Krakauer Marktplatz.¹³⁸

Weitere Inszenierungen der „Totenfeier“ wurden auf der Bühne von Leon Schiller zuerst in Lemberg (1932), dann in Wilna (1933), in Warschau (1934) und auch in Sofia – (Bulgarien -1937) aufgeführt. Diese von ihm vorbereitete Inszenierung „wurde von den Kritikern und Zuschauern einstimmig zu den besten und eindruckvollsten Verwirklichungen der Idee des polnischen Monumentaltheaters und des polnischen Theaters der Zwischenkriegszeit überhaupt gezählt.“¹³⁹ Direkt nach dem zweiten Weltkrieg wurde die „Totenfeier“ nur einmal – in Oppeln aufgeführt.

¹³⁵ Die Hauptperson dieses Dramas ist der junge, empörte Mensch – Konrad, der offenbart: „Was ich liebe, ist ein Volk!“. Er wird zusammen mit anderen Mitkämpfern für die nationale Befreiung in Wilna inhaftiert. Am Heiligabend bleibt Konrad einsam in seiner Zelle zurück und wendet sich in einem Monolog an Gott (berühmteste Szene – „Große Improvisation“) und beginnt mit ihm im Namen seines leidenden Volkes, zu streiten. Dieser Monolog gegen Gott endet mit dem Zusammenbruch des Helden. Es folgt dann die Szene einer Teufelsaustreibung: der Priester Peter will Konrad auf den richtigen Weg zurückführen. Aber auch er beginnt mit Gott zu sprechen („Vision des Priesters Peter“). Diese Szene gipfelt in dem Bild eines wie Christus gekreuzigten Polens. Hier kommt der sogenannte polnische Messianismus zum ersten Mal zu Worte. Polnische Geschichte, das politische Drama Polens wird in die Kreuzigungssymbolik eingebunden.

¹³⁶ Vielleicht deshalb, da dieses Drama wegen seiner Struktur zu kompliziert für das damalige Theater gehalten wurde. Erst spätere Untersuchungen bewiesen, dass das romantische Theater in technischer Hinsicht in der Lage war, die „Totenfeier“ und andere romantische Dramen aufzuführen.

¹³⁷ In Krakau wurde die Szene mit Senator Novosilzew aufgeführt. Das war nur auf dem Gebiet der österreichischen Teilungsmacht möglich, weil die Politik dort liberaler als in den übrigen Gebieten war. Vgl. Dudzik W., Politik und Dichtung: „Die Totenfeier“ – das polnische nationale Drama zwischen Beifall und Verbot, in: Kluge R.D. (Hrsg.), Von Polen, Poesie und Politik...: Adam Mickiewicz 1798 – 1998, Tübingen, 1999, S. 106.

¹³⁸ Der ganze Text wurde von Stanisław Wyspiański vorbereitet. Die Uraufführung fand am 31.11.1901 in Krakau statt. Aus verschiedenen Teilen Polens, die unter russischer und preußischer Besatzung waren, pilgerten Tausende von Zuschauern, um dieses Werk auf der Bühne zu sehen.

¹³⁹ Dudzik W., Ebda, S. 110.

Von vielen aufgeführten Inszenierungen blieb dennoch sicher diese, die von einem der berühmtesten polnischen Regisseuren – Kazimierz Dejmek – realisiert wurde.

Als 1967 der 50. Jahrestag der Oktoberrevolution kam, hatte Dejmek eine Idee: er wollte aus diesem Anlass eben die „Totenfeier“, das – seiner Meinung nach - revolutionärste Drama der Welt, aufführen. Der Hass auf den russischen Zaren war nicht nur das bestimmende Gefühl Mickiewiczs, sondern auch Lenins und der Bolschewiken.

Die Premiere fand am 25.11.1967 statt, 5 Monate nach dem Kriegsausbruch im Nahen Osten und einen Monat nach Beginn der Unruhen in Prag. Diese außenpolitischen Umstände und auch die damalige Situation in Polen waren nicht ohne Bedeutung. Die polnische Gesellschaft fühlte sich von den Ergebnissen der bisherigen Politik sehr enttäuscht. Dejmeks Textbearbeitung war die Antwort auf alle nicht beantworteten Fragen und Zweifel. Die Anspielungen waren klar: der Freiheitskampf war noch nicht zu Ende. Mit Recht sprach man nach der Premiere vom metaphysischen und religiösen Charakter der Inszenierung, vom patriotischen Mysterium. Man soll sich also nicht darüber wundern, dass die vom Publikum enthusiastisch aufgenommene Aufführung die Unzufriedenheit der Parteifunktionäre erregte. Dejmek wurde der politischen Provokation angeklagt (als ob er für die Reaktion der Zuschauer verantwortlich wäre). Weitere Vorwürfe waren: „regierungsfeindliche und antirussische Absichten und übermäßige Frömmigkeit.“¹⁴⁰ Diese Aufführung wurde als politisch schädlich und tendenziös anerkannt. Zur Zeit ist und bleibt sie die erfolgreichste Inszenierung des polnischen Theaters und Gustaw Holoubek in der Hauptrolle war der Gipfel und die Meisterschaft der schauspielerischen Möglichkeiten damaliger Zeit.

Alle Erklärungen Dejmeks, der klarstellte, dass diese Aufführung ein Zeichen des Denkens über die nationale Form des polnischen Theaters sei und aus den während der Vorbereitung der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ Erfahrungen herauswuchs, nützten

¹⁴⁰ Dudzik W. Ebda S. 117.

nichts.¹⁴¹ Zwar wurden sowohl die Schauspieler, als auch der Regisseur mit großem Beifall aufgenommen, aber es wurde von den Behörden entschieden, „Totenfeier“ vom Spielplan abzusetzen. Nach der letzten Vorstellung begann vor dem Nationaltheater eine Demonstration, dann gingen alle (c. a. 300 Personen) in einer Prozession bis zum Mickiewicz – Denkmal, um dort weiß - rote Blumen (nationale Farben Polens) niederzulegen. Viele von ihnen wurden geprügelt, 35 Teilnehmer wurden festgenommen.¹⁴² Es wurden die Arbeiter aufgerufen, gegen „zionistischen Verräter“ aufzutreten. In Krakau wurden Sondertruppen der Miliz eingeführt, die den Hauptmarkt und die Studentenheime umgaben und die Jagiellonen Universität angriffen.¹⁴³

Diese Ereignisse fanden einen starken Widerhall im ganzen Polen. Das war ein Funke, der ein umfangreiches Feuer anfachte.

¹⁴¹ Vgl. Erklärung Dejmeks in: Sołtysiak, G., Stępień J. (Hrsg.), Marzec '68: między tragedią a podłością, Warszawa 1998, S. 58-63.

¹⁴² Vgl. Eisler J., Marzec 1968, Warszawa 1995, S. 21-23.

¹⁴³ Unter Dutzenden von Studenten, Arbeitern der Universität war auch ein Prorektor. Das war eine politische Provokation, die allgemein in den europäischen Diktaturen bekannt war. Mehr auch: Davies N., Boże igrzysko – historia Polski, Kraków 2007, S. 1046 – 1048.

4.1.4. Der polnische Messianismus.

Um besser die Idee „Polens als Christus der Nationen“ zu verstehen, sollte man hinter die Kulissen der polnischen Geschichte schauen. Das 18. Jahrhundert war in Polen das Jahrhundert der Niederlage und des Verfalls.

Im Jahr 1772 fand die erste Teilung Polens (durch Preußen, Russland und Österreich) statt.

1792 und 1795 kam es zu zwei weiteren Teilungen. Danach hat Polen praktisch nicht mehr existiert. 1815 wurde das Königreich Polen vom Wiener Kongress wieder errichtet, und unter die Führung von Zar Alexander I. gestellt, der die polnischen Gebiete „für ewige Zeiten“ mit dem russischen Zarenreich verbinden sollten. Sein Nachfolger stellte das Land unter eine Polizeidiktatur, was Aufstände zu Folge hatte: der Novemberaufstand 1830 (endete mit einer militärischen und politischen Niederlage) und der Jänneraufstand von 1863.

Die Niederschlagung des Novemberaufstandes hatte auch auf den Bereich der Literatur Auswirkungen. Der Aufstand zog nämlich eine Emigrationswelle nach sich, so dass sich Poesie und Literatur im allgemeinen nur außerhalb Polens frei entwickeln konnten.

Die Romantik bot dem Volk, das seiner staatlichen Existenz beraubt war, eine Zukunftsvision und sicherte das geistige Überleben Polens. Ihr ging es vor allem um „Befreiung“.

Die polnische Neuzeit begann mit dem Verlust der Unabhängigkeit Ende des 18. Jahrhunderts. Die Romantik nahm diese neue und deprimierende Herausforderung an, und deshalb kann man sagen, dass die Romantik den Beginn der modernen Kultur in Polen darstellt.

Die Idee des Messianismus wurde zum lebendigen Gedanken besonders in der Zeit der Romantik, die in Polen eine Epoche zwischen 1822 – 1863 war.¹⁴⁴ In gewissem Maße trug dazu wieder die historische und politische Lage Polens bei.

¹⁴⁴ Man soll erwähnen, dass in der polnischen Geschichte die Zeitäsuren in der Kultur und Literatur, besonders während der fast 150 Jahre dauernden Gefangenschaft (1772 – 1918) meistens von historischen Ereignissen (nur selten von literarischen) bestimmt wurden. (1822 Anfang der Romantik – die erste Herausgabe der „Balladen

Aus dem Scheitern des Novemberaufstands (1830 - 31) erwuchs der polnische Messianismus, eine Begleiterscheinung der Romantik in Polen. Der Leitsatz des polnischen Messianismus war folgender: „Polen als Christus der Nationen“ (Polska Chrystusem Narodów). Dem Dasein ihrer Nation maßen sie eine entscheidende Bedeutung für die universale Geschichte bei. Durch sein leidvolles Schicksal solle Polen stellvertretend Opfer für die Erlösung der Menschheit bringen. Man glaubte, ein auserwähltes Volk zu sein. Tod und Auferstehung der polnischen Nation sei eine christliche Mission.

Der messianistische Traum, der Traum vom Mysterium der Auferstehung Polens, ist der eigentliche Kern der polnischen Romantik. Nach Ansicht der Romantiker waren Überzeugungen genauso wichtig wie die militärische Rüstung. Die Aufstände sollten die Nation wachrütteln, und sie bekamen auch eine metaphorische Bedeutung: der Aufstand wurde zur Auferstehung der Toten, zum Auferstehen aus dem lähmenden Schlaf der Sklaverei, aus der Erniedrigung. Ein nationaler Geist sollte entstehen.

Die Ursprünge der Idee Polens als Erlöser, als Messias der unterdrückten und verfolgten Nationen sollen in älteren als Romantik - Zeiten gesucht werden. Diese Idee hat auch ihre Wurzel in der national geprägten Theologie – einer „Theologie der Nation“, deren Anfang bis in das XVI. Jahrhundert zurückreicht. Bemerkenswert ist, dass nach diesem Gedanken die Erlösung nicht durch eine Person kommen sollte, sondern durch die ganze Nation. Ein Anhänger dieser Ansicht war einer der polnischen Propheten und Visionäre – Piotr Skarga.¹⁴⁵

Diese Idee wurde auch später von dem im Jahre 1842 gegründeten Resurrektionistenorden vertieft und fortgesetzt.¹⁴⁶ Nach diesen Gedanken griffen auch die berühmtesten Vertreter der Romantik in ihren Werken – Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki.

und Romanzen“ von Adam Mickiewicz, 1863 – Ende der Romantik – Niederschlagung des Jänneraufstands.)

¹⁴⁵ Vgl. Tyrawa J., Piotr Skarga – świadomość posłannictwa Polski, S. 50 –53. in: Bartnik Cz., Polska teologia narodu, Lublin 1986 (auf dieses Werk beruft sich auch in seiner Dissertation Kubiak, P., Die Kirche in Polen auf dem Weg zur Freiheit in der Gesellschaft, Dissertation, Wien 1994).

¹⁴⁶ Vgl. Kubiak P., Die Kirche in Polen auf dem Weg zur Freiheit in der Gesellschaft, Dissertation, Wien 1994, S. 31-33.

Die Idee des Messianismus wurde von der polnischen Religiosität, die spezifisch auf den Patriotismus und die Sehnsucht nach der verlorenen Freiheit geprägt ist, ausgelöst. Sie blieb für lange Jahre und fasste ihre Wurzel im gesellschaftlichen Bewusstsein der Polen. Sie erwachte wieder in der folgenden Zeit der Nachkriegsgefangenschaft – im Kommunismus.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Die Romantik hatte für die polnische Literatur und Kultur eine besondere Bedeutung. Sie war Medium des kollektiven Selbstverständnisses, welches die polnische Nationalität geprägt und bestimmt hat. Und genau das war der Grund für die intensive Aneignung der Romantik durch die kommunistische Partei. Der Partei war klar, dass der Verzicht auf das romantische Erbe zugleich den Verzicht auf ein wichtiges Instrument der Volkserziehung bedeutet hätte. Diese Tendenz wurde bereits zu Beginn der kommunistischen Machtübernahme 1945 sichtbar.

Die Beziehung der polnischen Kommunisten zur Romantik war gespalten. Einerseits versuchte man die Romantik für sich zu gewinnen, andererseits war ihr Inhalt sehr problematisch. Die Romantik implizierte nämlich eine negative Beziehung zu Russland und erinnerte zu sehr an die polnische – katholische Tradition.

4.1.5. Polnische Religiosität.

Die Religiosität ist eine Art die Wirklichkeit zu betrachten und zu bewältigen. Der Mensch ist ein religiöses Geschöpf, also nimmt er an verschiedenen religiösen Kulturen teil, nähert sich dadurch dem Absoluten und baut seine Beziehungen zu Gott auf. Die umfangreichen Untersuchungen der polnischen Religiosität scheinen sehr interessant zu sein. Das ist aber jedoch kein Gegenstand dieser Arbeit. Man soll trotzdem erwähnen, dass die polnische Religiosität als Phänomen eine wichtige Bedeutung zum besseren Verständnis der kommunistischen Realität hatte, weil sie immer mit dem Leben verbunden war und niemals ein abstrakter, zusammenhangloser Begriff ist.

Der Glaube wird sowohl in der individuellen als auch in der öffentlichen Praxis manifestiert.¹⁴⁸ Die öffentlichen, freiwilligen Praktiken sind ein Hilfsmittel zu einem besseren Leben und die Teilnahme an ihnen ist ein Beweis für die Lebendigkeit der Kirche.

Neben den öffentlichen existierten in der polnischen Wirklichkeit auch diejenigen, die wegen ihren historischen und traditionellen Bedingungen in der Zeit des Kommunismus ein Symbol der nationalen Einheit und ein Teil der gesellschaftlichen Verbundenheit waren.¹⁴⁹

Während des Kommunismus gab es auch Ereignisse, die nicht strikt religiös waren, aber durch ihren würdevollen, patriotischen Charakter, die für die Polen wichtigsten - man könnte sogar sagen – die „heiligsten“ Sachen berührten. Eine von denen war das riesige Freiheitsbedürfnis, ein Drang nach der Befreiung von der kommunistischen Sklaverei und der „Auferstehung“ der Nation.

Dieses Phänomen wurde auch mit den religiösen Anlässen verbunden und bildete den Ursprung für eine gewisse „manifestierte Religiosität“. Anhänger dieser sogenannten „manifestierten Religiosität“ war Kard. S. Wyszyński. Das war eine Art der patriotischen Seelsorge für das ganze

¹⁴⁸ Mehr über die individuelle Religiosität in: Jarmoch E., Individuelle Religiosität von Polen, in: Zulehner P.M. in Zusammenarbeit mit dem Pastoralen Forum (Hrsg.), Religion und Kirchen in Ost(Mittel)Europa, Wien 2001, S. 286–302.

¹⁴⁹ Zu denen gehörten z.B. die Wallfahrten nach Tschenstochau Vgl. Ebda, S. 303-304.

Volk, die u.a. von Massengebundenheit, Mariozentrismus, Eklesiozentrismus und Patriotismus gekennzeichnet wurde.¹⁵⁰

Auf den Patriotismus stürzte sich ein typisch polnischer Typ der Religiosität, die ihn mit Heimatliebe, mit dem katholischen Glauben, der gemeinsamen Kultur, Sprache und schweren Geschichte zu einer Einheit verband.¹⁵¹ Diese Form der Religiosität war besonders populär in den 70-er Jahren und gipfelt in den 80-er Jahren, in der Zeit von „Solidarność“, die z.B. beim Singen der religiösen Hymnen („Boże coś Polskę“), beim Zeigen des V-Siegenszeichens, in den kirchlichen Krippen während der Weihnachtszeit oder beim Grab Christi zu Ostern oder in den immer am 13. jedes Monats gefeierten (am 13. Dezember 1981 war die Verhängung des Kriegeszustands) „Messen für die Heimat“ sichtbar war.¹⁵²

Im Bewusstsein der Polen stießen im gesellschaftlichen Spektrum zwei Tendenzen aufeinander: die des atheistischen Polens der kommunistischen Regierung und die des katholischen Polens Wyszyńskis. Dieser Dualismus, der fast die ganze Kommunismuszeit andauerte, drückte für viele Jahre den Haltungen und den Meinungen seinen Stempel auf. Noch heute wird das katholische Polen mit dem Klerikalismus verbunden und das säkulare Polen erweckt die atheistischen Reminiszenzen.

¹⁵⁰ Darüber erwähnt in seiner Dissertation Kubiak, P., Ebda S. 67-73.

¹⁵¹ Vgl. Ebda, S. 71.

¹⁵² Die Krippen und der Grab Christi waren immer politisch gekennzeichnet. Aus Rücksicht auf die Zensur mussten die politisch „nicht korrekten“ Inhalte verborgen werden. Es wurden z.B. das Jesuskind zusammen mit den Arbeitern in einem Bergwerk oder einer Werft, das gekreuzigte personifizierte Polen in einem Grab, das zusammen mit Christus die Auferstehung erwartet, u.ä., gezeigt.

4.1.6. Das Jahr 1989 – Tod des Kommunismus. Geburt des neuen Polens. Zeit der Freiheit.

Man kann kurz sagen, dass das Jahr 1989 den Anfang des neuen Polen brachte. Die Wahlen vom 4. Juni 1989 waren dafür der Ursprung und wurden eine beispiellose Sensation. In diesen Wahlen gewannen mit vernichtender Mehrheit die Anhänger der „Solidarność“ - Opposition. Die Kommunismuszeit geriet langsam in Vergessenheit.¹⁵³ Im Jahre 1990 fanden die ersten freien Präsidentenwahlen statt, deren unzweifelhafter Sieger Lech Wałęsa wurde. Es blieb noch ein Detail: in London existierte noch die polnische Regierung im Exil.¹⁵⁴ Sie beobachtete die polnische Realität und war ein Zeuge allen Unglücks, das den Polen begegnete: die Naziokkupation, die sowjetische Okkupation, die Machtübernahme der Kommunisten in den Jahren 1944-48, den polnischen Oktober 1956, die Skandale des Jahres 1968, die Unruhen in Danzig 1970, die Zeit der „Solidarność“, den Anfang und das Ende des Kriegszustands und den Zusammenbruch des Kommunismus. Am 22. Dezember 1990 kam der letzte Präsident Polens im Exil – Ryszard Kaczorowski von London nach Warschau, um die Insignien der Macht aus der Vorkriegszeit mitzubringen. Das war ein Akt von größter, symbolischer Bedeutung. Nach 50 Jahren übernahm die Regierung der Präsident, der die Symbole der Macht von seinen demokratischen Vorgängern bekam. Das war so, als ob das kommunistische Polen nie existiert hätte. Und das war ein Moment der richtigen Befreiung Polens.

In den 90-er Jahren fiel die Zensur für die polnische Literatur und Kultur, infolge dessen man alle Themen ohne Beschränkungen berühren durfte. Das Jahr 1989 brachte auch die Explosion der Vielfältigkeit im Theaterleben mit sich. Wie in allen anderen Medien war das Theater dem

¹⁵³ An der Spitze der neugewählten Regierung stand Tadeusz Mazowiecki. Nach 50 Jahren hatte das katholische Polen zum ersten Mal einen katholischen Premier. Die Mehrheit der wichtigsten Ministerien war leider noch in den Händen der Kommunisten (Innen- und Außenministerium, Verteidigungsministerium), in Polen blieben noch die sowjetischen Truppen, weiterhin war die Zensur tätig. Weiterhin trieben auch die Geheimdienste ihr Unwesen (es sind noch Priesterorde vorgekommen).

¹⁵⁴ Man soll hier erwähnen, dass Polen das einzige Land in Europa war, in dem seit 1939 die ganze Struktur des Untergrundstaates ununterbrochen existierte.

Einfluss der Zensur unterstellt gewesen. Jetzt hörte es auf, eine Redoute im Kampf gegen den Kommunismus zu sein. Die Aufführungen waren also eine Gelegenheit mit freien Ideen und Gedanken umzugehen. Zu den Meistern, der sowohl den neuen Strömungen folgte, als sich auch der Tradition nicht widersetzte, war u.a. Kazimierz Dejmek. Seine Aufführung „Totenfeier“ (nach Adam Mickiewicz) war eine Fortsetzung und eine Vollendung der Arbeit mit dem altpolnischen Theater, deren Ursprünge bis in die Zeit der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ und des „Dialogus de Passione“ zurückreichen.

4.2. EINFÜHRUNG IN DIE PASSIONSAUFFÜHRUNGEN.

4.2.1. Polnische Passionsaufführungen im XX. Jahrhundert – kurzer Überblick.

Um über die aufgeführten altpolnischen Passionsaufführungen zu sprechen, soll an die Person von Leon Schiller erinnert werden. Im Jahre 1923 fand im „Reduta“ Theater die Premiere von „Ostern - der Geschichte über die heiligen Leiden und die Auferstehung Christi“ nach dem Text von Mikołaj von Wilkowiecko statt, die von einem der berühmtesten Regisseuren der damaligen Zeit – Leon Schiller vorbereitet wurde. Diese Aufführung bestand aus zwei Teilen: der erste betrifft die Ereignisse der Karwoche, der zweite ist eine Inszenierung des Dramas von Mikołaj von Wilkowiecko. Auf die religiösen Elemente bezog sich nicht nur der Inhalt, sondern auch das Bühnenbild, das einen Altar, ein Presbyterium und ein Mittelschiff symbolisierte. Eine ähnliche Rolle hatte auch das Licht (das milde, blaue symbolisierte den Himmel) und die Musik (liturgische Antiphonen, ein Chorgesang).

In der Nachkriegszeit wurden die altpolnischen Inszenierungen des Passionsdramas vor allem von K. Dejmek vorbereitet. Man hatte 35 Jahre warten müssen, bis das altpolnische Passionsspiel wieder auf die polnischen Bühnen kommen konnte. Das war möglich dank K. Dejmek, der 1961-62 die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ inszenierte.¹⁵⁵

Die nächste Inszenierung von Dejmek war im Jahre 1969 „Dialogus de Passione Jesu Christi“, die nicht zur Aufführung kam. Von ihm wurde auch „Ludus Passionis et Resurrectionis“ in Szene gesetzt, dessen Premiere am 7.04.1981 im Warschauer Dom stattfand. Diese Aufführung zeigte ein sehr reifes, aus der Liturgie herausgewachsenes Werk.¹⁵⁶

Am 16.12.1982 wurde die Premiere des „Spiels über Geburt und Leiden“ nach dem von Dejmek zusammengesetzten Text aufgeführt. Der berühmte Regisseur kam noch einmal zum altpolnischen Drama zurück

¹⁵⁵ Mehr über diese Aufführung im Punkt 4.5.

¹⁵⁶ Vgl. Sulisz W., Współczesne interpretacje staropolskiego dramatu religijnego, in: Sławińska I. (Hrsg.), Dramat i teatr sakralny, Lublin 1988, S. 142-143.

und stellte es in 3 Teilen dar: „Geburt Christi“, „Der Verrat und die Verhaftung“ und „Leiden und Tod Christi“.

Diese Aufführung schien jedoch ähnlich dem „Dialogus de Passione“ zu sein. Im Programm zu dieser Darstellung ließ Dejmek am Ende schreiben: „Das Drama des Mittelalters nahm seinen Anfang am Fuße des Altars. Das wurde vor langer Zeit sicher nachgewiesen“¹⁵⁷. Das Theater, das die altpolnischen religiösen Dramen interpretierte, erhielt sakralen Charakter. Es ist unmöglich einen dramatischen Text, der religiös ist, im Prozess seiner Interpretation auf der Bühne zu säkularisieren. In der Struktur des Dramas gibt es nämlich Elemente, die eine „Schutzrolle“ spielen können, wenn der Regisseur die Absicht hätte, die Aufführung als säkulares Werk darzustellen. Man kann das ein interpretatives Modell nennen, das von Dejmek während seiner Arbeit mit dem altpolnischen Drama herausgearbeitet wurde und drei Arten der Interpretation unterscheidet: die kritische („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“), die religiöse („Spiel über Geburt und Leiden“ und „Dialogus de Passione Jesu Christi“) und die tief religiöse („Ludus Passionis et Resurrectionis“). Jede von ihnen wuchs aus der Liturgie heraus, aber neben den dramatischen, aus den Evangelien stammenden Ereignissen gibt es in Dejmecks Interpretationen Platz für den Menschen – den einfachen, den sündigen, mit seinen Worten, Taten, mit seinem alltäglichen Leben.¹⁵⁸

Auf die Passionsthematik griff Dejmek noch mal im Jahre 1998 zurück, lange nach der Wende 1989. Die Rezeption der Aufführung war nun anders und hatte keine so starke Wirkungskraft wie damals.

Im Jahre 1994 inszenierte P. Cieplak – Regisseur der jüngerer Generation die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“. Obwohl die Handlung in zeitgenössischer Form dargestellt wurde (Kostüme, Bühnenbild, Musik), werden die Zuschauer nicht nur den religiösen Werten bekannt gemacht, sondern auch damit, wie diese ihren Platz im Alltag finden.

¹⁵⁷ „Dramat średniowiecza począł się u stóp ołtarza, stwierdzono to od dawna ponad wszelką wątpliwość” - Sulisz W., Ebda S.144-145.

¹⁵⁸ Ebda, S. 144-145.

Die Passionsthematik war ein wichtiger Teil der polnischen Realität. Sie wurde nicht nur von den professionellen Ensembles im Theater dargestellt. Sie ist auch ein Bereich für Amateurgruppen und bleibt als wesentlicher Faktor der Volkskultur lebendig.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Mehr über die Passionsaufführungen außerhalb des Theaters im Kapitel 6.

4.2.2. Aufführungen geleitet von Kazimierz Dejmek.

4.2.2.1. Angaben zur Person.

Die Persönlichkeit von Kazimierz Dejmek ist für die polnische Theatergeschichte von besonderer Bedeutung. In der Erinnerung der Zeitgenossen blieb er als hervorragender, stilgebender Künstler lebendig. Er wurde am 17.04.1924 in Kowle (Polen) geboren. Vor dem zweiten Weltkrieg besuchte er das Gymnasium in Rzeszów. Während des Krieges im Jahre 1943 trat er in die Partisanentruppe der Heimatarmee (AK) ein, von der er nach einem Jahr demobilisiert wurde. Er setzte das Gymnasium fort und im Jahre 1944 debütierte er im Theater in Rzeszów als Jaśko in der „Hochzeit“ von Stanisław Wyspiański. In den Jahren 1945-49 trat er im Theater in Jelenia Góra und Łódź auf. Im Jahre 1946 wurde er von Leon Schiller an sein Theater engagiert und begann gleichzeitig an der Theaterhochschule in Łódź zu studieren. Im Jahre 1949 organisierte er zusammen mit Janusz Warmiński und der Gruppe der Jungen Schauspieler die „Werkstätte“, während dessen er mit der Stanisławski - Methode gearbeitet hat. Diese Gruppe legte den Grund zum Neuen Theater in Łódź (Teatr Nowy), dessen erster Direktor Dejmek im Jahre 1950 wurde. Da dieses Theater sehr dogmatisch in die neue Realität des sozialistischen Realismus einbezogen wurde, wurde Dejmek ein Favorit der damaligen Macht.¹⁶⁰

Nach der Zeit des sog. „Taufwetters“ inszenierte er „Winkelried -Feier“ (1956). Das nächste entscheidende Ereignis war „Finsternis bedeckt die Erde“ (von J. Andrzejewski - 1957) und eine Moralität „Das Leben Josefs“ (nach M. Rej – 1958). Das war in der Nachkriegszeit die erste Inszenierung des altpolnischen Dramas im polnischen Theater.¹⁶¹

In dieser Zeit ignorierte das damalige zeitgenössische Theater sowohl das traditionelle europäische, als auch das polnische Drama. Im Programm realisierte Dejmek dagegen die auf die polnische Tradition bezogenen

¹⁶⁰ Mehr über Dejmecks Treue zur Macht kann man in Gazeta Wyborcza von 19.01.1994 im Artikel von W. Zwinogrodzka „Dejmka cena wierności“ lesen.

¹⁶¹ Mehr über diese Inszenierung schreibt Z. Raszewski im Artikel „Dejmek“ in: Pamiętnik Teatralny 1981, Heft 3-4.

Werke. Daher fanden dort die ersten Premieren der „Ungöttlichen Komödie“ (nach Z. Krasiński - 1959), der „Akropolis“ und der „Novembarnacht“ (nach S. Wyspiański 1956 und 1959) nach dem Krieg statt. Zweifellos wurde das Neue Theater in Łódź zu Recht ein „Theater der Generation“ genannt.

1962 wurde K. Dejmek Direktor des Nationaltheaters in Warschau. Er wollte ein richtiges Nationaltheater, in des Wortes voller Bedeutung, mit einem großen, polnischen Programm schaffen. Für ihn hatten die Ideen des Theaters gesellschaftliche Bedeutung und das sogenannte monumentale Theater sollte verwirklicht werden. Im Nationaltheater zeigte er die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ und „Das Leben Josefs“.

In den 60-er Jahren begann Dejmek seine Arbeit mit dem romantischen Drama. Er führte Regie bei „Kordian“ (von J. Słowacki - 1965) und bei „Totenfeier“ (von A. Mickiewicz – 1967). Dieses Drama wurde sehr kritisch und negativ von den politischen Machthabern angenommen und wurde nach der 14. Vorstellung vom Spielplan abgesetzt. Es wurde Dejmek vorgeworfen, dass dieses Drama „antirussisch“ und „antisowjetisch“ ist. Diese Aufführung wurde gegen Dejmecks Absicht zum politischen Ereignis und ging den Unruhen im März 1968 voran. Dejmek wurde aus der Partei und aus dem Theater ausgeschlossen. Danach bereitete er im Ateneum Theater „Dialogus de Passione“ vor, diese Aufführung wurde aber zensiert und die Premiere fand nicht statt. Dejmek verließ Polen und in den Jahren 1969-1973 war er Regisseur in den Theatern in Wien (Burgtheater), in Mailand (Piccolo Teatro) und in Novy Sad (Srpsko Narodno Pozorište). Gute Kenntnisse der deutschen, tschechischen, russischen und serbischen Sprache erleichterten ihm die Zusammenarbeit mit den europäischen Theatern. Er kam erst im Jahre 1974 nach Polen zurück und arbeitete als Regisseur im Dramatischen Theater in Warschau. Zum zweiten mal wurde er 1975 Direktor im Neuen Theater in Łódź. Seit dieser Zeit führte er Regie bei Aufführungen, wie: „Die Operette“ von W. Gombrowicz, einigen Stücken von S. Mrożek, Z. Herbert und in den 80-er Jahren kehrte er zur polnischen Klassik wieder zurück. Nach der Wende 1989 wurde er in den Jahren 1993-96 ein Kulturminister. Nach vielen

Jahren kam er wieder nach Łódź. Er starb am 31.12.2002 in Warschau während der Vorbereitungen für „Hamlet“. ¹⁶²

¹⁶² Die Angaben über das Leben von K. Dejmek stützen sich auf die Artikel von M. Mokrzycka – Pokora in: <http://www.culture.pl/artykuły>, Zugriff: am 25.03.2007.

4.2.2.2. Aufführung der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ („Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim“), Warschau, Nationaltheater, 1962.

Das altpolnische Drama kam auf die polnischen Bühnen dank K. Dejmek zurück, als er im Jahre 1958 im Neuen Theater in Łódź „Das Leben Josefs“ (nach M. Rej) inszenierte. Drei Jahre später fand die lang erwartete Premiere der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ (nach Mikołaj von Wilkowiecko) statt. Sie wurde von Dejmek in Łódź in Szene gesetzt und dann im Nationaltheater am 7.04.1962 in Warschau. Es folgen dann Inszenierungen im „Wybrzeże“ Theater in Danzig, im Polnischen Theater („Teatr Polski“) in Breslau und im Słowackis Theater in Krakau. Dejmek verzichtete im Text auf zu drastische Elemente. Es wurde im Text und in der Aufführung nach altpolnischer Tradition das Zwischenspiel „Pater, Magister et Filius“ verwendet.

Die wichtigste Person war in der Aufführung Jesus, der nach dem Volksbrauch als sog. „Trauernder Christus“ gezeigt wurde. Das von Andrzej Stopka gestaltete Bühnenbild war auf die Volksarchitektur bezogen. Die gleichen Orte symbolisierten einerseits die Hölle, andererseits den Himmel und zeugten davon, dass es nur einen Ort gibt – die Welt und eine Handlung – den Zusammenbruch des Menschen, aber auch seine Erlösung. Diese Inszenierung ist keine weltliche, sondern eine religiöse Interpretation des großen Dramas über die Erschaffung des Menschen, über die Leiden Christi und deren Einfluss auf das menschliche Leben.

Diese Aufführung wurde nicht nur in Polen, sondern auch im Ausland positiv aufgenommen. Sie wurde in der Sowjetunion (1962), in Deutschland (1964), in Frankreich (1964), in Italien (1964), in der DDR (1965), am Wiener Burgtheater (1965), in der Tschechoslowakei (1967) und in Großbritannien (1967) gezeigt.

Leider blieben keine Videodokumentationen und kein Regiebuch, sondern nur Presseartikeln aus der damaligen Zeit übrig.¹⁶³

¹⁶³ Der genaue Überblick über diese Aufführungen in den einzelnen Ländern und Theatern befindet sich in weiteren Kapiteln.

4.2.2.3. Aufführung des „Dialogus de Passione Jesu Christi“ Warschau, Ateneum Theater 1968 – 1969.

Die dritte altpolnische Inszenierung von Dejmek war „Dialogus de Passione Jesu Christi“, die im „Ateneum“ Theater in Warschau im Jahre 1969 gezeigt wurde. „Dialogus...“ hatte damals nur zwei Generalproben. Das Stück wurde zensiert, und die am 25.10.1969 geplante Premiere wurde nach der Zensur vom Direktor abgesagt und vom Spielplan abgesetzt. Diese Aufführung wurde später 1971 in Stettin am „Polnischen Theater“ („Teatr Polski“) gegeben (nach der Inszenierung von Dejmek und mit dem Bühnenbild von Z. Strzelecki wurde die Regie von J. Stokalska überarbeitet). Dejmek bereitete 1975 und 1977 zwei Versionen der Aufführung im Neuen Theater in Łódź vor. „Dialogus...“ wurde im Piccolo Teatro in Mailand aufgeführt. Die Aufführung hielt sich an die Traditionen des altpolnischen Theaters und seine historischen und religiösen Werte. Die Person Christi wurde durch einige von H. Zegadło konstruierte Holzskulpturen ersetzt. Es wurde sakrale Musik, die von J. Stęszewski und S. Sutkowski bearbeitet wurde, verwendet. „Diese Inszenierung kann als respektvolle Interpretation von religiösen Werten bezeichnet werden.“¹⁶⁴

Videodokumente und Texte dieser Aufführung blieben nicht erhalten. Das Ateneum Theater verfügt nur über das Programm und die Anmerkungen und wertvolle Notizen des Theaterdirektors Janusz Warmiński nach der stattgefundenen Zensur.¹⁶⁵

¹⁶⁴ „Charakter tej inscenizacji można nazwać interpretacją pełną szacunku dla wartości religijnych” - Sulisz W., Współczesne interpretacje staropolskiego dramatu religijnego, in: Sławińska I. (Hrsg.), Dramat i teatr sakralny, Lublin 1988.

¹⁶⁵ Die Ursachen und Ergebnisse der stattgefundenen Zensurkontrolle werden in der nächsten Kapiteln dargestellt und besprochen.

4.2.2.4. Aufführung des „Dialogus de Passione Jesu Christi“ Warschau, Nationaltheater, 1998.

Nach 30 Jahren konnten endlich die Pläne Dejmeks verwirklicht werden. Die Premiere des „Dialogus de Passione Jesu Christi“ fand am 28.11.1998 im Nationaltheater statt. Die Rolle Christi spielten wieder die entsprechenden Holzskulpturen, die von S. Borzęcki, Z. Kowalewski und J. Nowakowski geschnitzt worden waren. Die anderen Rollen wurden von einigen der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen dargestellt. Das Bühnenbild wurde nach J. Polewka gefertigt und der musikalische Rahmen wurde von S. Sutkowski und J. Urbaniak gestaltet. (mit der Teilnahme des Warschauer Chors unter der Leitung von T. Olszewski und des Kinderchors der Grundschule Nr. 80 unter der Leitung von R. Miazga). Im Programm der Aufführung „Dialogus de Passione Jesu Christi“ schrieb K. Dejmek als Einleitung: „Ich bemühte mich darum, dass gegen den poetischen Geist dieser Texte und gegen die vorschwebenden Ziele ihrer anonymen Künstler nicht verstoßen wird. (...) Ich versuchte dieses Mysterienspiel als die allgemein nützliche Aufführung durch Verdeutlichung ihrer universellen Inhalte darzustellen.“¹⁶⁶ Das große Interesse an diesem Stück macht klar, dass es ihm gelungen ist.

¹⁶⁶ „Staralem się nie uchybić duchowi poetyki tych utworów i celom przyświecającym ich anonimowym twórcom. (...) Usiłowałem uczynić z widowiska misteryjnego rzecz ogólnie pożyteczną przez uwypuklenie jego treści uniwersalnych” - Dejmek K.: Einführung in: Dialogus de Passione, Teatr Narodowy, Warszawa 1998. (Program der Aufführung).

4.2.3. Aufführungen geleitet von Piotr Cieplak.

4.2.3.1. Angaben zur Person.

Piotr Cieplak wurde 1960 geboren. Er studierte Theaterwissenschaft in Warschau und Regie in Krakau. Er debütierte 1989 am Horzyca Theater in Thorn mit den Einaktern von A. Fredro. Wirklich berühmt wurde er dank der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Jesu Christi“, die er in Breslau 1993 inszenierte und dann in Warschau im Dramatischen Theater 1994 aufführte. In dieser Aufführung hielt er sich an die Tradition. Gleichzeitig lehnte er alte theatralische Konventionen ab und versuchte die Mittel zu finden, die ähnlich den altpolnischen Mysterienspielen religiöse Erlebnisse auslösen. Für diese Aufführung bekam er den Grand Prix während der Oppelner Theaterkonfrontationen im Jahre 1994.

Cieplak gehört zur Generation der jungen, besonders begabten polnischen Künstler. Im Jahre 1996 wurde er Direktor des „Theaters der Vielfalt“ („Teatr Rozmaitości“) in Warschau und dann arbeitete er im „Allgemeinen Theater“ („Teatr Powszechny“) und im „Studio Theater“ (Teatr „Studio“). Zu der religiösen Thematik kam er wieder im Stück „Jakobs Geschichte“ (nach Wyspiański 2001).

„Die Besonderheit des Cieplak Theaters besteht nicht nur darin, dass er in der Zeit, in der sehr schwer ist, die sakralen Wurzeln des Theaters zu zeigen, mit dem wirklich religiösen Theater arbeitet. Piotr Cieplak kann mit H. Hofmannstahl und P. Claudel verglichen werden. Sie versuchten die Verbindung mit der voreilig abgelehnten Tradition der mittelalterlichen Aufführungswelt wiederherzustellen.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ „Wyjątkowość teatru Cieplaka nie polega tylko na tym, że w epoce, w której tak trudno przywrócić scenę jej sakralnym korzeniom, uprawia on teatr prawdziwie religijny. (...) Piotra Cieplaka można by porównać (...) z H. Hofmannstahlem czy P. Claudelem, którzy usiłowali rekonstruować więzi z odrzuconą pochopnie tradycją średniowiecznego świata widowisk.” - Goźliński P., Notatnik Teatralny, 16-17/1998.

4.2.3.2. Aufführung der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ („Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”), Warschau, Dramatisches Theater, 1994.

Das altpolnische Mysterienspiel, das vor vielen Jahren für das zeitgenössische Theater von L. Schiller und später von K. Dejmek entdeckt wurde, wurde auch vom Regisseur der jüngeren Generation fortgesetzt. P. Cieplak sah in der „Geschichte...” heutige Probleme. Deshalb treten außer den fliegenden Engeln zeitgenössisch gekleidete Personen auf, und die Ereignisse begleitet auf der Bühne eine Rockkapelle (Rockband) „Kormorany”. Daher kann man in den Erlebnissen dieses Mysterienspiels die gegenwärtigen Tropen finden.

Die Textgrundlage dieser Aufführung war die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi” von Mikołaj von Wilkowiecko. Ähnlich wie in der Aufführung von Dejmek wurde der Text mit dem Intermedium „Dąb” und dem Fragment der Tragikomödie „Mięsopust” angereichert.

Das Stück wurde zuerst in Breslau inszeniert und dann im Jahre 1993 im „Zeitgenössischen Theater“ („Teatr Współczesny”) aufgeführt. Ein Jahr später 1994 fand die Warschauer Premiere im Dramatischen Theater statt. Im für diese Premiere vorbereiteten Programm lesen wir: „Die Frage, die in dieser Geschichte heute gestellt wird (...), ist: Wozu die Auferstehung? Für wen? Das Theater antwortet nicht direkt. Seine Antwort auf diese religiöse Frage soll nicht religiös und weniger klar sein. Das Theater antwortet im Namen des komplizierten menschlichen Lebens, in dem das Edelerz sich mit der Beimengung mischt. (...) Dieses Theater zeigt also nicht nur die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi”, sondern auch die Geschichte über die Menschen. (...) Es zeigt, dass seit Jahrhunderten die gleiche Geschichte andauert und dass die Teilnehmer darauf auf verschiedene Art und Weise reagieren, so dass die gleichen Worte ganz anders verstanden werden.“¹⁶⁸

¹⁶⁸ „Pytanie, które w tej opowieści dziś się stawia brzmiałoby (...) – po co Zmartwychwstanie? Dla kogo? Teatr nie odpowiada wprost. Jego odpowiedź na religijne pytanie nie może być religijna, musi być mniej przejrzysta. Mówi w imieniu powikłanego życia, w którym szlachetny kruszec miesza się z zanieczyszczeniami. (...) Teatr gra więc nie tyle „Historyję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”, co

4.3. ECHO NACH DEM „DIALOGUS...“ AUS DEM JAHRE 1969.

4.3.1. Kommentare aus der damaligen Zeit.

Von der, für die Saison 1968/69 vorbereiteten Aufführung „Dialogus de Passione“, sind nicht viele Dokumente und Zeugnisse aus der damaligen Zeit erhalten. Besonders spürbar scheint der Mangel an einer Videodokumentation zu sein. Einige Schwarz-weiße - Fotos befinden sich als Anhang im Buch von Lewański „Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce“.¹⁶⁹

Aus den 60-er Jahren erhielten sich nur wenige schriftliche Nachweise, zu denen ein Programm der Aufführung¹⁷⁰ und Notizen des Bühnenbildners – Henryk Zegadło und des Direktors Janusz Warmiński gehören. Unter den wenigen Spuren des „Dialogus...“ verfügt man über die Anmerkungen des Bühnenbildners an den Regisseur Kazimierz Dejmek, in denen man wichtige Hinweise liest: „Die Hauptidee ist so, dass die Holzfiguren von Christus gut zu den Kostümen der Schauspieler passen. Ich möchte das mit Hilfe von Farben, Formen und der Art des Stoffes erreichen. Die Farbe der Kostüme ist in ruhigen Pastelltönen mit kalten Untertönen gehalten. Die Form lehnt sich an die volkstümlichen Modelle an. Die Art des Stoffes: Leinen, in der Oberflächenstruktur und der Dicke unterschiedlich. Da die Holzfiguren ein Hauptmotiv der Aufführung sind, muss die Farbe der Kostüme ihrer Farbe untergeordnet sein. (...) Ich entschied mich für diese Stoffart, weil Leinen schon seit längst vergangenen Zeiten den Stoff der Volkstrachten bildete und weil es gut mit Holz zusammenpasst. Die Kostüme, die ich projektierte, sind nur in der Form und der Stoffart den

historię o ludziach. (...) Pokazuje, jak od wieków trwa ta sama historia i jak różnie na to, co się zdarzyło, reagują jej uczestnicy, jak inaczej słyszą te same słowa.” - in: *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, Teatr Dramatyczny, Warszawa 1994. (Programm der Aufführung).*

¹⁶⁹ Lewański, J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981. Dort sind aber nur die Fotos der Aufführung aus Stettin, die im Polnischen Theater dargestellt wurde (nach der Inszenierung von Dejmek und mit dem Bühnenbild von Z. Strzelecki wurde die Regie von J. Stokalska überarbeitet). Es gibt auch einige Fotos der von Dejmek 1975 und 1977 vorbereiteten zwei Versionen der Aufführung im „Neuen Theater“ in Łódź.

¹⁷⁰ Eine der polnischen Theaterkennerinnen – Elżbieta Wysińska wagte eine kurze Einführung zu diesem Programm zu schreiben.

Volkstrachten ähnlich. (...) Die „lustigen“ Farben könnten den richtigen Charakter der Aufführung zerstören, weil Ihr „Dialogus...“ eine traurige Geschichte ist. Statt des Chors wäre es gut, auf der Bühne eine Volkskapelle mit vier Musikanten zu haben. Ich schlage solche Instrumente, wie z.B. einen Dudelsack, ein Violoncello, eine Altgeige und eine Geige vor. (...) Die Musikanten können kirchliche Fastenmelodien spielen. Ich empfehle sie ähnlich wie Simon von Zyrene anzuziehen. (...) Ich projektierte auch eine kleine Kapelle. Die vorherige scheint mir zu dieser Aufführung architektonisch zu lustig und „zu süß“ zu sein. (...) Neben sie stellte ich zwei Bäume, um die Attraktivität der Landschaft zu steigern.¹⁷¹ Der Regisseur passte sich an diese wertvollen Hinweise an, aber die Arbeit der ganzen Gruppe schien umsonst zu sein. Die während der Probe anwesenden Zensoren kontrollierten die Aufführung und führten zahlreiche Änderungen durch.

Nach der ersten Kontrolle wurden nur einige Sachen geändert, die – nach der Meinung der Zensur und nicht ohne Grund - verschiedene Assoziationen erweckten:

- ❑ man sollte die angeblichen Knüppeln gegen Ruten umtauschen,¹⁷²
- ❑ man sollte die Szene mit der Geißelung Christi einschränken,
- ❑ man sollte völlig auf die Szene mit Simon aus Zyrene verzichten¹⁷³,

¹⁷¹ „Głównym pomysłem jest to, aby drewniane figury Chrystusa współbrzmiały z ubiorami aktorów. Chcę to uzyskać kolorem, formą i rodzajem materiału. Kolor kostiumów utrzymany jest w spokojnej tonacji pastelowych raczej i zimnych barw. Forma oparta o ludowe wzory. Rodzaj materiału: płótno lniane i konopne zróżnicowane grubością i fakturą. Ponieważ rzeźby są głównym motywem sztuki, więc koloryt musi być podporządkowany dominancie koloru naturalnego drewnianych figur. (...) W wyborze rodzaju materiału kierowałem się tym, że lniane płótno od zamierzonych czasów wchodziło w skład ubiorów ludowych i tym, że w połączeniu z drewnem będzie doskonale koegzystowało. Kostiumy, które zaprojektowałem, tylko formą i rodzajem materiału upodabniają się do ludowych. (...) Zestaw wesołych kolorów w ubiorach zepsułyby powagę „Dialogu”, bo przecież Pański „Dialogus de Passione” jest smutną historią. Zamiast chóru dobrze by było umieścić na scenie kapelę ludową w składzie czterech grajków - instrumenty następujące: kobza, wiolonczela, altówka i skrzypce) (...) Muzykanci mogą grać postne melodie kościelne. Proponuję ich ubrać na podobieństwo Cyrenejczyka. Zaprojektowałem kapliczkę. Poprzednia wydaje mi się do tego rodzaju sztuki za bardzo wesoła i „przesłodzona”. Przy mojej kapliczce ustawiłem dwa drzewka, aby podnieść dekoracyjność pejzażu.” – Anmerkungen von Henryk Zegadło (Übersetzung aus der vom Ateneum Theater erhaltenen Handschriftskopie), in: Zegadło H., Handschriftskopie des Bühnenbildners, unveröffentl. Manuskript, o.O./o.J.

¹⁷² Die Knüppeln wurden während der Unruhen von der Miliz verwendet und wurden immer damit assoziiert.

- ❑ man sollte Änderungen im Text vollziehen (man durfte den Begriff „der Genosse“¹⁷⁴ nicht verwenden und man strich die Bezeichnung „der Sieg der Davidsöhne“¹⁷⁵).

Nach einigen Tagen fand die nächste Kontrolle statt. Es wurde vorgeschlagen, das Stück völlig in eine volkstümliche Aufführung umzuwandeln. Weitere Hinweise waren:

- ❑ ein helles Licht während der ganzen Aufführung erhalten und dadurch die spezifische Atmosphäre beseitigen,
- ❑ den Prolog und den Epilog ändern,¹⁷⁶
- ❑ die Priester und die drei Marien in Volkskostüme kleiden,
- ❑ völlig auf die rote Farbe verzichten,
- ❑ den Kreuzweg abkürzen.

Das waren leider noch nicht alle Änderungen, die in die Aufführung eingeführt wurden. Nach einer Woche fand wieder die nächste Kontrolle statt, die empfahl:

- ❑ die Szene der Geißelung noch mehr zu verkürzen und gleich danach die Holzfigur des „leidenden Christus“ irgendwo zu verstecken,
- ❑ aus der Pilatus` Aussage ein Wort „Rzeczpospolita“ zu streichen,¹⁷⁷
- ❑ Veronikas Leiden in ihrer Szene zu verringern.¹⁷⁸

¹⁷³ Weil Simon von Zyrene, in Polnisch „Cyrenejczyk“ genannt, könnte, nach Meinung der Kritik, dieser mit dem Namen des ehemaligen Premiers – Cyrankiewicz verbunden werden.

¹⁷⁴ Aus Rücksicht auf die gedankliche Verknüpfung mit „Parteigenossen“.

¹⁷⁵ Das war eine „unbequeme Bezeichnung“ angesichts der antisemitischen Situation im Jahre 1968 in Polen – siehe auch: Kapitel 4.1.3. „Polnischer März 1968“.

¹⁷⁶ Mehr über den Inhalt des Prologs und des Epilogs im Kapitel: 3.2.2. „Die biblischen Ereignisse im altpolnischen „Dialogus...““

¹⁷⁷ Das Wort „Rzeczpospolita“ erweckte eindeutige Assoziationen mit Polen und könnte sie in die „nicht richtigen“ Bahn lenken.

¹⁷⁸ Alle Anmerkungen stammen aus den Notizen des Theaterdirektors – Herrn Janusz Warmiński, die im Ateneum Theater als ein Skript erhältlich sind. - Vgl. Warmiński J., Skript des Direktors des Ateneum Theaters, unveröffentl. Manuskript, o.O./o.J.

Aus heutiger Sicht scheinen diese Vorschläge in gewissem Maße sogar unsinnig zu sein. Ihre Verwendung konnte den ganzen Inhalt ändern und dadurch die Zuschauer an der richtigen Verständlichkeit des Stücks hindern. Trotzdem wurden alle Vorbehalte der Zensur vom Regisseur und vom Direktor des Ateneum Theaters berücksichtigt. Es ging doch darum, dass das Mysterium in einer volkstümlichen, der Erhabenheit beraubten Aufführung gezeigt wird. Das Stück endete leider mit der „problematischen“ Kreuzigung der Holzfigur – der Gestalt, die in der bitteren Atmosphäre ohne richtigen Schuldspruch, zum Tod verurteilt worden war. Auf dieses Motiv zu verzichten, wäre jedoch unmöglich gewesen.

Außerdem sollte man die Struktur der ganzen Aufführung ändern und zahlreiche Ergänzungen im Text machen. In dieser Lage wurde entschieden, der Suggestion der Zensur nicht zu erliegen und das Spektakel auf einen späteren Termin zu vertagen.¹⁷⁹ Obwohl die Vorbereitungen für die Premiere von der ganzen damaligen Warschauer Intelligenz betreut wurden, kam es leider nicht zur Aufführung, und auf die enttäuschten Zuschauer wartete das neu vorbereitete Stück „Der dumme Jakob“ von T. Rittner.

¹⁷⁹ Um „Dialogus...“ auf der Bühne zu sehen, musste man bis 1998 warten.

4.3.2. „Dialogus de Passione“ aus der Sicht der Jahrzehnte. Erinnerungen von Zeitzeugen.

Die Tagespresse der 60-er Jahre verschwieg die auf den „Dialogus...“ bezogenen Ereignisse, vermutlich deshalb, weil sie ebenso unter Kontrolle der Zensur war. Die wieder eingesetzte Redefreiheit ermöglichte es 30 Jahre später mit anderen Augen darauf zu schauen. Alles, worüber man sich aus den Presseartikeln erkundigen kann, stammte aus der Feder der zeitgenössischen Journalisten. Bei der Gelegenheit der Premiere 1998 griffen sie zur Aufführung aus den damaligen Jahren, um diese Zeit und Wirklichkeit dem Publikum näher zu bringen.

Viel Platz in den Texten wurden den Ausdrucksmitteln gewidmet. Eine besondere Aufmerksamkeit wird den gregorianischen Chorälen geschenkt, die den feierlichen Charakter des Spektakels hervorhoben.

Die Artikel, die die Aufführung aus 1998 kommentieren, berufen sich fast immer auf jene aus dem Jahre 1969 und betonen besonders die Einfachheit und Schönheit des altpolnischen Sprache.¹⁸⁰

In den Erinnerungen der damals spielenden Schauspieler bleibt „Dialogus...“ als das ungewöhnlich einfache Werk wach. So ruft es sich der damalige Prologus, dessen Rolle Andrzej Seweryn spielte, ins Gedächtnis. Im Interview aus dem Programm des „Dialogus...“ im Jahre 1998, erzählt Seweryn seine unvergessliche Rolle: „Ich erinnere mich gut daran, dass wir mit Barbara Rachwalska die Szene der Begegnung Johannes mit Maria spielten. Einfach... am einfachsten, wie es möglich ist. (...) Ich schaute auf Basia und sprach, dass Christus geschlagen ist. Und sie umarmte mich und weinte.“¹⁸¹

Mit großer Nostalgie erinnert sich Bogdan Baer, der den Gerichtsboten spielte, an die Aufführung aus den 60-er Jahren. Das war eine sehr gespannte Zeit. Im „Dialogus...“ wurden zahlreiche Schauspieler

¹⁸⁰ Vgl. Bończa - Szablowski J., Lekcja ze staropolszczyzny, Rzeczpospolita, Nr. 280, 30.11.1998

¹⁸¹ „Dokładnie pamiętam, jak Barbarą Rachwalską graliśmy scenę spotkania Jana z Marią. Prosto, najprościej, jak może być. (...) Patrzyłem w Basię i mówiłem, że Chrystus jest bity. A ona mnie brała w ramiona i płakała” - Dialogus de Passione, Teatr Narodowy, Warszawa 1998. (Program der Aufführung).

engagiert, die in der abgesetzten „Totenfeier“ spielten. Die Atmosphäre wurde immer heißer. Einerseits waren da die Schauspieler, die sich der Wichtigkeit jedes auf der Bühne gefallenen Wortes bewusst waren, die „mit sich selbst“ spielten. Andererseits war die entsetzte, verwirrte Zensur, die in ihrer Fantasie schon die Menschen mit Fahnen und Transparenten im Theater sah. Ihre Vorwürfe waren überraschend und unlogisch. Überall wurde Spott gegen die Partei und die Sowjetunion gewittert. Der Gerichtsbote, den B. Baer spielte, hieß Iwan. Leider musste dieser Name auch sofort geändert werden und in weiteren Aufführungen trug er schon den Namen „Kacper“.¹⁸² In seinen Erinnerungen hebt der Schauspieler das hervorragende Bühnenbild von Zenobiusz Strzelecki hervor. In ihm befanden sich stark polnisch geprägte Elemente, z.B. die kleine Kapelle in der Mitte und im Hintergrund eine typisch polnische Landschaft. Er als Gerichtsbote hatte ein Volksgewand mit einem Krakauer Gürtel und Kopfbedeckung an. Die vertrauten, polnischen Akzente klangen ausgezeichnet zusammen mit der damaligen Situation. Das erhitzte die Emotionen und machte, dass alle im „Dialogus...“ gezeigten Ereignisse jedem Polen noch näher gebracht worden waren.¹⁸³

Die von der Zensur vorgeschlagenen Änderungen berücksichtigten nur die bekannten politischen Anspielungen. Nach ihrer Meinung war Christus das leidende Polen, Pilatus – ein Vertreter des Imperiums, Herodes – Gomulka, Annas und Kajaphas – das „Politische Büro“. In der gegenwärtigen Erinnerung wird große Aufmerksamkeit der szenischen Metapher geschenkt. Sie bestand darin, dass die wichtige Interpretation diese war, die neue Brücken zwischen dem damals geschriebenen Drama und der Empfindlichkeit der gegenwärtigen Zuschauer bauen konnte. Darüber schreibt J. Sieradzki in seinem Artikel in „Rzeczpospolita“.¹⁸⁴ Nach seiner Meinung war die Kraft des „Dialogus de Passione“ aus dem Jahre 1969 „eine leidenschaftliche Ablehnung des Bösen. (...) Dejmek und seine Schauspieler wollten und konnten in altpolnischen Texten eine feine Vielfalt der Nuancen der verschiedenen Kleinheiten, der pharisäischen

¹⁸² „Iwan“ ist einer der populärsten russischen Namen.

¹⁸³ Vgl. Baer B., *Zmieniły się czasy*, Teatr, Nr.1, 1999, S. 22.

¹⁸⁴ Vgl. Sieradzki J., *Dorównać drewnu*, Rzeczpospolita, Nr. 31, 6/7.02.1999.

Hypokryzie und der üblichen Verlogenheit, des Opportunismus und des Hochmuts ablesen. Das war die Mischung von Vergehen, die sehr gut in der Gegenwart erkannt wurde und die mit Hilfe der „Verallgemeinerungssprache“, nicht Anspielungssprache dargestellt wurden (daher die Kraftlosigkeit der Zensoren im Jahre 1969). Das war ein Bindeglied zwischen der überzeitlichen Erfahrung der Leiden Christi und dem, was damals jeden Tag drückte, wehtat und ringsherum quälte.¹⁸⁵

Aus der Sicht des Publikums teilte die wertvollen Meinungen Professor Julian Lewański mit den gegenwärtigen Zuschauern in einem Interview. Er gedachte der Generalproben, während derer die Aktivität der Schauspieler besonders groß war. Im Vergleich zum „Dialogus...“, der vor dem Krieg von Leon Schiller gezeigt wurde, kann man denjenigen aus dem Jahre 1969 als „ästhetisch unsittlich“ bezeichnen. Seine Aufführung wurde vor dem Zweiten Weltkrieg vorbereitet, der die Welt, die Umstände des Denkens und der Empfindung völlig verändert hatte. Nach der Sicht Lewańskis ist es nicht verwunderlich, dass Dejmek nach solchen Erfahrungen das physische Leiden Christi so behandelte. Er zeigte, dass die damalige Vorkriegszeit schon nicht mehr existiert, aber dass jetzt der Mensch jeden Tag geschlagen, getötet und zunichte gemacht werden kann. Darin bestand – nach der Meinung Lewańskis – die wichtigste Bedeutung des damaligen „Dialogus...“. Das war die am schärfsten dargestellte Inszenierung unter allen, die von Dejmek aufgeführt worden waren. Die, im Vergleich zum Nationaltheater, relativ nicht große Bühne im Ateneum Theater intensivierte zusätzlich den Zusammenprall zwischen Gut und Böse und „tritt“ ganz anders in den Verstand und ins Herz des Menschen „ein“. Bemerkenswert ist die sehr gut klingelnde altpolnische Sprache, die vor den Aufführungen besonders von den Schauspielern

¹⁸⁵ „(...) Siłą tamtego „Dialogusa” była (...) namiętna niezgoda na zło. (...) Dejmek i jego aktorzy chcieli i potrafili wyczytać w staropolskich wersach subtelą gamę odcieni małości, faryzejskiej hipokryzji i zwykłego zakłamania, oportunistu i pychy. Cały wieniec występów doskonale rozpoznawalnych we współczesności, przedstawionych jednak językiem uogólnienia, nie aluzji (stąd bezsilność cenzorów z roku 1969). Tędy przebiegał łącznik pomiędzy ponadczasowym doświadczeniem męki Pańskiej a tym, co wówczas na co dzień gniołło, bolało i doskwierało.” - Sieradzki, Ebda.

professionell geübt wurde. Lewański, der sich selbst für einen Kenner der Literatur, nicht des Theaters hielt und sich „keinen wahren Zuschauer“ nannte, betonte, dass das Polnisch des XVI. Jahrhunderts eine ungewöhnlich reiche Sprache war, für die nicht alle das nötige Verständnis gehabt hatten. Besonders erinnerte er sich an den bewegenden Monolog „Der Jammer der Mutter bei dem Kreuz“, der ein Meisterwerk und ein künstlerisches Kapital der polnischen Literatur ist.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Vgl. Interview mit J. Lewański in: Zielińska M., Jestem widzem nieprawdziwym, Didaskalia, Nr.28, 1998, S. 19-21.

4.4. „DIALOGUS DE PASSIONE“ DER NACHKOMMUNISTISCHEN EPOCHE.

4.4.1. Der schwierige Vergleich.

„Dialogus de Passione“ wurde zum zweiten Mal auch von Kazimierz Dejmek in Szene gesetzt. Die Premiere fand im Jahre 1998, dreißig Jahre nach dem nicht aufgeführten Stück statt. Wenn man über den „Dialogus de Passione“ aus dem Jahre 1998 spricht, ist es kaum möglich, einen Vergleich mit demjenigen aus dem Jahre 1969 zu vermeiden. Man kann sogar feststellen, dass die nachkommunistische Aufführung unter dem Gesichtspunkt der damaligen eingeschätzt wurde. Das ist in Rezensionen sichtbar, die sowohl in der allgemeinen Tagespresse als auch in den Theaterzeitschriften aufscheinen. Dieser Vergleich ist auch schwer zu beurteilen, weil man verschiedene Elemente der Aufführung (die Schauspielkunst, die Rolle der Symbolik und des Wortes, u.s.w.) in Betracht zieht.

Roman Pawłowski stellt in seinem Artikel in der „Gazeta Wyborcza“ fest, dass es dem Regisseur gelungen ist, die altpolnischen Passionsdramen zu erwecken und dadurch eine „theatralische Liturgie“ des Palmsonntags, des Gründonnerstags und des Karfreitags zusammenzustellen. Das macht den Eindruck, als ob die Schauspieler ihre Rollen nicht gespielt, sondern - wie eine Andacht - gehalten hätten.¹⁸⁷ Es wurde auch hervorgehoben, dass Dejmeks Theater dadurch einen besonderen Platz in der polnischen Theatergeschichte hat. Sein Stil wird einerseits von den Mysterien und der volkstümlichen Tradition, andererseits von dem monumentalen Theater Leon Schillers inspiriert. Für einige kann es dadurch etwas konservativ erscheinen, weil man sagen kann, dass das nicht Theater von vor 30 Jahren, sondern wie vor 500 Jahren ist (Vgl. die Passionsspiele des Mittelalters). Das scheint aber seine größte Kraft zu sein. Der Regisseur dieser Aufführung wollte zeigen, dass es möglich ist, im Theater die wichtigen Aussagen deutlich zu machen, wenn man weniger, leiser und einfacher spricht.

¹⁸⁷ Pawłowski R., Teatr z pasją, Gazeta Wyborcza, Nr. 280, 1998.

Es gibt auch andere Vergleiche, die diese Aufführung ganz anders finden. Zu denen gehört z.B. die Äußerung von Piotr Gruszczyński aus der „Tygodnik Powszechny“, einer katholischen Wochenzeitung, der sehr kritisch seine Meinung ausdrückt.¹⁸⁸ Der Titel selbst – „Es gab kein Wunder“ – sagt dem Leser Bescheid, dass der gegenwärtige „Dialogus...“ zwar mit dem damaligen viel Gemeinsames hat, aber der derzeitige ein völlig lebloses Stück ist. Die mit Hilfe der Ausdrucksmittel von vor 30 Jahren dargestellte Aufführung eignet sich nach seiner Meinung nur als theatralisches Museum, umso mehr, dass sie um Emotionen verringert wurde.¹⁸⁹ Wie der Kritiker, J. Majcherek in seinem Artikel schreibt, besteht der derzeitige „Dialogus...“ nur aus Repetitionen: der Repetition des Stils, des damaligen Mysterienrepertoires und der Passion, die einen wichtigen Teil der europäischen Kultur bildet. In dieser Aufführung gibt es kein Thema, das mit den Leiden Christi verbunden ist. Sie bewegt die Seele nicht und regt zum Denken auch nicht an.

In dieser Zeit, in der es schon keine Rechnung mit der Macht und der Zensur zu begleichen gibt, hält er von dem „Dialogus...“ gar nichts.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Vgl. Gruszczyński P., Cudu nie było, Tygodnik Powszechny, Nr. 52, 1998.

¹⁸⁹ Vgl. Siehe auch: Majcherek J., Klasyk, Teatr, Nr.1, 1999, S. 16-18.

¹⁹⁰ Vgl. Majcherek J., Ebda.

4.4.2. Zeit der Premiere.

Viele Kontroversen erweckte das für die Premiere gewählte Datum: 28.11.1998. Dieser Zeitpunkt wurde aus liturgisch – emotionalen Gründen für taktlos gehalten. „Wenn die Kirche, in der die Passionsaufführungen in der engen Verbindung mit der Fastenzeitliturgie erschienen, jetzt die Erwartungszeit (...) erlebt und wenn sie in den Adventsbräuchen alles über die baldige Ankunft des Christkinds ansagt, (...) kündigt das Theater die Zeit des Golgatha an.“¹⁹¹ – ist in den Zeitungen zu lesen. Es wurde dem Regisseur vorgeworfen, dass diese Missachtung des liturgischen Kalenders, besonders im polnischen Nationaltheater, von einer „abgekühlten Religiosität“ zeugen kann. Eine der konservativen Zeitungen gibt ihrer Empörung Ausdruck und schreibt, dass die Premiere am Vorabend des Advents ein Beweis für die Ironie und auch den Mangel an der Ehre des Theaters sei.¹⁹²

Der Schlüssel scheinen in dieser Frage die vom Prologus am Anfang ausgesprochenen Worte zu sein, der ansagt, dass diese Aufführung „im Theatrum“ gespielt werde. Daher kann die Aufführung über das Leiden Christi in der Adventszeit kein Vorwurf sein. Sie solle jedoch „in Gedanken und im Herzen“ der Zuschauer bedacht werden. Daher ist es die Sache des Regisseurs, den „Dialogus...“ außerhalb der entsprechenden Zeit des Kirchenjahres aufzuführen. Das Theater bleibt immer nur ein Theater und soll nicht mit einer liturgisch – kirchlichen Feier verwechselt werden. Das Wichtigste wird sowieso „in Gedanken und im Herzen“ geschehen, unabhängig vom Datum oder vom liturgischen Kalender. Da das Leiden und die Erlösung jenseits von Zeit und Kalender ist.

¹⁹¹ „Gdy Kościół, w którym widowisko pasyjne narodziło się w ścisłym związku z Liturgią Wielkiego Postu, przeżywa czas oczekiwania (...), gdy w adwentowych obrzędach wszystko zapowiada już rychłe nadejście, (...) teatr zapowiada Golgotę” – Zinowiec M., „Dialogus de Passione, czyli misterium teatru”, Sycyna, Nr. 23, 13.12.1998.

¹⁹² Vgl. Stankiewicz- Podhorecka T., Nadzieja świata, Nasz Dziennik, Nr.78, 2.04.1999.

4.4.3. Das Bühnenbild.

Die führende Rolle spielen im „Dialogus...“ die Holzfiguren, die die Person Christi ersetzen. Nach den kritischen Meinungen, bilden die Holzfiguren eine Distanz zwischen Christus und den Soldaten.¹⁹³

Es gibt auch Ansichten von Kritikern, die die Verwendung der Holzfiguren für ein sehr bedeutendes Vorhaben des Regisseurs halten. Die schweigende Skulptur gibt sich dem Schlagen hin und reagiert auf den Schmerz nicht. In dieser Art und Weise nehmen die gezeigten Leiden einen besonders menschlichen Umfang an und verstärken dadurch ein Wehrlosigkeitsgefühl des Opfers gegenüber seinen Folterknechten.¹⁹⁴ Die sehr einfach geschnitzten Figuren, die aussehen, als ob sie aus einer aus dem XIX. Jahrhundert stammenden dörflichen Kapelle herausgenommen wären, erweckten bei den Zuschauern Erinnerungen. Wenn die Soldaten Christus ans Holz schlagen, muss nichts simuliert werden: weder die Schlagkraft und die ins Kreuz eingeschlagenen Nägel, noch die Grausamkeit. Der Ersatz der darstellerischen Eigentlichkeit durch die Metapher verstärkt die Gefühle, statt sie abzukühlen. Der Erlöser ist in Wirklichkeit im wahrsten Sinne des Wortes aus einer anderen Substanz, als die anderen Elemente auf der Bühne, sozusagen „nicht von dieser Welt“ und man soll ihn nicht als Abbild des Menschen „schaffen“. Die im Holz erhaltene Göttlichkeit befindet sich außerhalb der Zeit, der Handlung und außerhalb der Reichweite der menschlichen Taten.¹⁹⁵ Christus hat hier das Recht zu schweigen. Er ist auf der Bühne jetzt „nur“ eine Idee. Seine Worte werden vom Prologus gesprochen. Also existiert er auf zweierlei Weise: „körperlich“ – als die Holzfigur und als Wort.

Aus Rücksicht darauf, dass die Holzfiguren in verschiedenen Formen der liturgischen Dramen verwendet worden waren (Depositio Crucis, Elevatio Crucis), kann man darin auch gewisse Eigenschaften des liturgischen Stils

¹⁹³ Vgl. Gruszczyński P., Cudu nie było, Tygodnik Powszechny, Nr. 52, 1998.

¹⁹⁴ Vgl. Bończa - Szablowski J., Lekcja ze staropolszczyzny, Rzeczpospolita, Nr. 280, 30.11.1998. Siehe auch: Żukowski L., Co z serca, to ze sceny, Gazeta Studencka, Nr. 4, styczeń 1999.

¹⁹⁵ Vgl. Sieradzki J., Dorównać drewnu, Rzeczpospolita, Nr. 31, 6/7.02.1999.

sehen. Im Mittelalter wurde die Holzfigur Christi ins Grab gelegt. Das ist auch in der liturgischen Organisation des Bühnenraumes sichtbar.¹⁹⁶

Bemerkenswert ist in der Aufführung die Farbgebung. Alles wird in dämmerigen Farben gehalten. Es überwiegt ein braunes Kolorit, ähnlich den Erdfarben, die ab und zu von einem scharfen Akzent durchbrochen wird (z.B. ein rotes Gewand, in das die Figur Christi gekleidet wurde). Die die gregorianischen Choräle singenden Mönche haben an ihren Armen himmelblauen Staub, als ob sie zu der anderen Welt gehört hätten.

Viel Bedeutung widmete der Regisseur dem Licht auf der Bühne. Die meisten Szenen werden bei Halbdunkel oder im Spotlight gespielt. Das gibt oft den Ereignissen die gemütliche Wärme und manchmal macht es den Eindruck, dass diese Szenen so aussehen, als ob sie abseits gespielt würden.

Wenn man das Bühnenbild betrachtet, soll auch viel Beachtung der Sparsamkeit und der Schmucklosigkeit geschenkt werden. Zwar erscheinen zusammen mit der Entwicklung der Handlung einige neue Elemente, aber der Bühnenraum, der von Jan Polewka projiziert wurde, bleibt unverändert einfach.

Auf der Bühne steht nur eine Kapelle mit der Holzfigur des „Leidenden Christus“ und zu seinen Füßen liegen einige Steine. Im Hintergrund ist am Horizont das gemalte Kreuz zu sehen, auf dem statt des Leibes Christi ein Bethlehemstern angebracht wurde. Das ist der gleiche Stern, der am Tag der Geburt Christi geleuchtet hatte. Jetzt glänzt er aus dem Kreuz mit dem Licht, das „in der Finsternis leuchtet“, mit dem Licht dessen, der „in sein Eigentum kam, aber die Welt erkannte ihn nicht.“¹⁹⁷ „Die Welt, in der der

¹⁹⁶ Die liturgischen Spektakel bestanden aus den Prozessionen entlang der Seitenschiffe der Kirche und rund um die Kirche, die vor der Hauptaltar stehen blieben. Bei Dejmek ist es ähnlich: die liturgische Prozession wird vom Prophet Zacharias zu Annas, Kajaphas und Herodes geführt - Vgl. Kruczyński A., *Pasje według Kazimierza Dejmka*, Teatr, Nr. 1, 1999, S. 19-21.

¹⁹⁷ Vgl. Joh 1, 9-11.

Bethlehemstern gekreuzigt wird, muss jeden Menschen mit Wehmut und Bitternis erfüllen.“ – stellt Andrzej Kruczyński in seinem Artikel fest.¹⁹⁸

Das Bühnenbild des „Dialogus...“ aus dem Jahre 1998 ist durch die asketische Bühne gekennzeichnet, deren monumentaler Charakter den klassischen Leistungen der polnischen Bühnenbildkunst nachgebildet wurde. Kazimierz Dejmek verließ sich auf die zuverlässigen Personen, mit denen er schon zusammengearbeitet hatte. Der Bühnenbildner, Jan Polewka war der letzte Eleve von Andrzej Stopka, der das Bühnenbild für die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ im Jahre 1962 geschaffen hatte.¹⁹⁹

¹⁹⁸ „Świat, w którym krzyżuje się gwiazdę betlejemską, musi przecież napawać niewyczerpanym smutkiem i goryczą” - Kruczyński A., *Pasje według Kazimierza Dejmka*, Teatr, Nr. 1, 1999, S. 19-21.

¹⁹⁹ Andrzej Stopka sollte nach Dejmeks Plänen auch das Bühnenbild für den „Dialogus...“ im 1969 vorbereiten. Das war aber nicht möglich, weil er viele gesundheitliche Probleme wegen der schweren Erlebnisse im KZ Auschwitz hatte und zu erkranken begann. Deshalb wurde damals Zenobiusz Strzelecki der Bühnenbildner.

4.4.4. Der Stil der Schauspielkunst.

Wenn man über die Schauspielkunst spricht, ist es zwangsläufig unmöglich, wieder den Vergleich der beiden Aufführungen (aus dem Jahre 1969 und 1999) zu vermeiden. Nach der Meinung der einen war der Schauspielstil des ersten „Dialogus...“ eine Virtuosität, im Gegenteil zu dem späteren „Dialogus...“, der der rechten Emotionalität beraubt war. Eine wichtige Eigenschaft dieses Schauspielstils war sicher die, dass es hier keine Gestalten „von Fleisch und Blut“ gab, sondern nur deren „Skizze“ (auch Christus ist eine Holzfigur). Das alles macht, dass der Zuschauer „mit kühlen Augen“ diese Aufführung betrachtet. Das erlaubt ihm nicht, sich übermäßig im Passionsmysterium zu engagieren und sich mit den dargestellten Personen zu identifizieren. Am häufigsten werden Pilatus, Judas, Maria und die Soldaten erwähnt.

Die schlagenden Soldaten wurden auf besondere Art und Weise dargestellt. Der Ersatz Jesu durch die Holzfiguren ermöglichte es, dass die Grausamkeit in gewissem Sinne aufhörte, ein „normales“ Spiel zu sein. Die Folterknechte misshandeln Christus, sie schlagen mit Peitschen, Seilen, Ketten, sie spotten über ihn und bespucken ihn. Die Geißelungsszene ist besonders bewegend: die ersten Schläge scheinen ein bisschen künstlich und vorgetäuscht zu sein. Aber die Soldaten werden in ihrer „Beschäftigung“ immer mehr determiniert. Sie „beleben“ sozusagen diese Holzfigur. Diese Szene dauerte an, immer länger, so lange, bis die Soldaten zu schwitzen beginnen. Es könnte scheinen, dass diese Szene schon beendet ist, aber sie wird noch weiter fortgesetzt. Alle Zuschauer wollen, dass die Folter endlich aufhören möge. Wie lange kann man dieser Brutalität zuschauen?

Aber das ist nicht nur ein Bild der Grausamkeit gegenüber dem Menschensohn, sondern auch (und vielleicht vor allem) eine zügellose Wut gegenüber dem Zeichen, dem Symbol. Das ist die Grausamkeit, die die Unmenschlichkeit erzeugt.²⁰⁰

²⁰⁰ Siehe auch: Kornaś T., Pasja, Didaskalia, Nr. 28, 1998, S. 14-18.

Es gibt in der Aufführung noch eine Gestalt – den alten, gutmütigen Gerichtsboten, der gewissermaßen „neben“ der Handlung existiert. Er verkündet die Verordnungen des Hohen Rates und des Pilatus. Der Reihe nach rezitiert er diese melodiös und macht die folgenden Dekrete den Zuschauern bekannt. Egal, worüber er spricht, er macht das mit der gleichen Ruhe und Gelassenheit. Er ist wie ein gutmütiger Krakauer Bürger gekleidet. Er hat sein eigenes Leben und mischt sich nicht in die Probleme der „großen Welt“. Man kann in ihm eine Wärme, eine Jovialität, aber auch eine erschreckende Gleichgültigkeit bemerken. Seine Haltung zu den mitgeteilten Verkündigungen zeigt einen unbegrenzten Konformismus gegenüber der Macht.

Die Rolle Judas` wurde dem von vor 30 Jahren ähnlich gestaltet. Der Schauspieler (Andrzej Blumenfeld) zeigt den verkommenen Apostel, der immer bei den Menschen Abscheu erregte.

Die Rolle Marias wurde sehr lyrisch und äußerst realistisch von Teresa Budzisz- Krzyżanowska dargestellt. Die Szene des „Jammers der Mutter bei dem Kreuz“ zeigt nicht nur die Mutterliebe, sondern hebt die Mitbeteiligung der Mutter Gottes bei der Erlösung hervor („*compassio*“). Der Schauspielerin gelang es, nicht nur ergreifend die Leiden der Mutter zu zeigen, sondern auch die rührende Schönheit der mittelalterlichen Dichtkunst vorzustellen. Ihr Monolog, der mit den Worten: „Hört liebe Brüder!“ beginnt, lässt darüber nachdenken, wer diese „lieben Brüder“ sind. Alles deutet darauf hin, dass die Adressaten die Zuschauer sind. Die ungewöhnliche „Magie“ des Wortes macht, dass ihre Stimme nicht nur aus der Tiefe der Bühne, sondern auch aus der Zeit hervordringt. Und das ist eine wichtige Übermittlung.

4.4.5. Die Rolle des ausgesprochenen Wortes. Das „zutiefst“ Altpolnische.

„Dialogus de Passione“ wurde aus den Texten aus dem XV., XVI. und XVII. Jahrhundert zusammengesetzt. Als Aufführung ist er ein „mehrdimensionales“ Werk. Er gibt die Möglichkeit nicht nur in das Geheimnis des Leidens Christi, sondern auch in das Geheimnis des Theaters einzutreten. Eine große Rolle wird dem Wort zugeschrieben. Im Vordergrund steht nicht die Handlung, sondern das Wort. Besonders wichtig sind diejenigen, die vom Prologus vorgelesen werden. Sie erklären nicht nur die Absichten ihrer anonymen Autoren, sondern vor allem des Regisseurs. Die auf der Bühne ausgesprochenen Worte, die „in Gedanken und im Herzen“ von den Zuschauern zu bedenken sind, sollen so einwirken, dass die Holzfiguren des leidenden Christus in der Fantasie der Zuschauer aufleben.

Ein Gegenstand von sprachwissenschaftlichem Interesse ist die im „Dialogus...“ verwendete Sprache. Besonders bemerkenswert scheint die Sprache bei der Szene „Der Jammer der Mutter bei dem Kreuz“ zu sein. Zwar entspricht sie formal der Poetik des Mysteriums, aber aus sprachlicher Sicht „versetzt“ sie den Zuschauer in die Welt des Polnischen, das 200 Jahre früher gesprochen worden war. Marias Schlussmonolog ist ein sprachliches Meisterwerk. Wie J. Lewański bemerkte, „entstand in Polen kein genauso berührendes und bewegendes Werk mit so vorzüglichem Wortschatz, Akzenten und Komposition mehr.“²⁰¹

In der Aufführung ertönt das reine Polnisch in seiner vergessenen Schönheit. Die poetische Einfachheit der Bühnensprache und die stilistische Disziplin waren das Grundprinzip des Dejmek Theaters. Dieser berühmte Regisseur griff immer sehr gern nach „dem Altpolnischen“, weil es die Wurzel der polnischen Literatur bildet, die mit den fremden Einflüssen noch nicht „verseucht“ worden war.

²⁰¹ „W Polsce nie powstało nic równie wzruszającego, doskonałego w akcentach, słownictwie, kompozycji, wartościach” – Interview mit J. Lewański in: Zielińska M., „Jestem widzem nieprawdziwym”, Didaskalia, Nr.28, 1998, S. 19-21.

4.4.6. „Dialogus de Passione“ heute.

Es gibt viele Vorwürfe von Kritikern, die den „Dialogus...“ aus dem Jahre 1998 betreffen. Sie beziehen sich vor allem auf den „musealen“ Charakter der Aufführung. Vom pejorativen Sinne dieses Wortes sagt die Kritik, dass das ein Stück vor von über 30 Jahre ist und jetzt um die damaligen Emotionen verringert wurde. Man könnte teilweise zustimmen. Aber man kann nicht umhin, der Anerkennung für Kazimierz Dejmek Ausdruck zu geben. Obwohl der Regisseur sich bemüht, einen epischen Abstand zwischen der Bühne und den Zuschauern zu bauen, gibt es in der Aufführung Elemente, die tief berührend sind. Diese Distanz ermöglicht dem Publikum objektiv auf die dargestellte Realität zu schauen. Obgleich die Zuschauer sich der Rührung nicht hingeben sollen, bleiben sie doch nicht gleichgültig gegenüber dem, was auf der Bühne zu sehen ist. Diese Aufführung erlaubt auf seine Art dem Menschen unabhängig von den religiösen Gesinnungen sie zu erleben und darin etwas Wichtiges für sich zu finden. Dejmek unterstreicht im „Dialogus...“ die menschlichen Dilemmas (z.B. die Abreaktion einer der schlagenden Soldaten, der bewusste Verrat Judas`), um dadurch „die Vollständigkeit“ der dargestellten Welt zu zeigen.

Es ist auch interessant, dass man auch im „Dialogus...“ aus dem Jahre 1998 Anspielungen aus dem gegenwärtigen Alltagsleben finden kann. Manche versuchten einigen Ereignissen aus Warschau Aufmerksamkeit zu schenken. Es geht hier darum, dass gleichzeitig mit der Premiere des „Dialogus...“ im Nationaltheater die Straßenunruhen stattfanden, die, nach der Meinung der Kritiker, eine „Ergänzung“ zur Aufführung bilden könnten (eine Bauerngruppe peitschte die Balcerowicz²⁰² - Puppe aus, die nach der völligen Entkleidung die angemalten „blutigen“ Spuren zeigte – wie der gepeitschte Christus!).²⁰³ Dieses Straßengeschehen mit den religiösen

²⁰² Leszek Balcerowicz ist für einen der Reformer der polnischen Finanz- und Steuerpolitik nach der Wende 1989 gehalten. Gegen ihn und seine Reformen traten oft die populistischen Parteien und ihre Anhänger auf.

²⁰³ Über diese Anspielungen schreibt in seinem Artikel Andrzej Kruczyński in: – Vgl. Kruczyński A., Pasje według Kazimierza Dejmka, Teatr, Nr. 1, 1999, S. 21.

Ereignissen zu vergleichen, ist sicher eindrucksvoll, aber meines Erachtens scheint es dennoch eine zu weit gehende Übertreibung zu sein. Wenn man versucht objektiv zu sein, kann man feststellen, dass diese Aufführung einen universellen Charakter hat. Das war auch die Absicht des Regisseurs. Im „Dialogus...“ kommt die Frage nach dem Sinn und der Würde des menschlichen Lebens zum Ausdruck. Und mehr noch – diese universelle Übermittlung des Spektakels passt mit den heimischen, polnischen Realien zusammen. Wie diese Aufführung verstanden werden soll, suggeriert dem Zuschauer der Prologus ganz am Anfang, wenn er sagt: „Es wird entweder im „Theatrum“ oder bei der Kirche, oder am Rathaus gespielt. Zuerst soll es in deinem Herzen Einzug halten. Amen.²⁰⁴“ Mit diesen Worten weist der Prologus auf die wichtigste Erkenntnis hin, die das Publikum aus dem Spiel gewinnen soll.

²⁰⁴ „Odprawować się to będzie na theatrum abo przy kościele abo przy ratuszu, a nasamprzód niechaj się odprawuje w sercu twoim. Amen.“ – *Dialogus de Passione* abo żałosna tragedia o Męce Jezusa, z anonimowych tekstów XV-, XVI.- i XVII-wiecznych złożył Kazimierz Dejmek (Text des Regisseurs von Kazimierz Dejmek zusammengesetzt), S. 3.

4.4.7. Die doppelte Zugehörigkeit des „Dialogus de Passione“.

Eine solche Aufführung, deren Inhalt religiöse Themen berührt, gehört einerseits zur theologischen Welt (durch die dargestellten Fakten), andererseits zur kulturellen Welt (durch ihre kulturschaffende Rolle). Von der Zugehörigkeit zur Kulturwelt zeugen sicher diese Ausdrucksmittel, die direkt die einfachen, menschlichen Probleme betreffen, die die menschlichen Gefühle erwecken. Im „Dialogus...“ werden besonders die Grausamkeit, das Leiden und die spezifischen Rührungen, die im Verlauf der dargestellten Ereignisse ausgelöst werden, unterstrichen. Die Grausamkeit, obwohl sie zum ersten Mal von Seneca im Werk „De Clementia“ als Neigung des Geistes zur Strenge und als Verbissenheit des Herzens beim Bestrafen beschrieben worden war, begleitet den Menschen von seinem Anfang an. Sie wurde von unserer Kultur, Geschichte und Zivilisation abhängig gemacht. Die besonders spektakulären Grausamkeitsakte wurden dank den Schriftstellern und Chronisten ins Gedächtnis der Menschen geprägt. Dazu trugen auch die Evangelisten durch genaue Darstellung der Leiden Christi bei, und ihre Tätigkeit wurde zum Kult- und Glaubensgegenstand.

Die Tradition der Passionsspiele und die in ihnen gezeigten Grausamkeitsakte bilden den Ursprung für die dargestellten Ereignisse der Karwoche, während derer die Holzfiguren verwendet worden waren.²⁰⁵

Die Konsequenz jeder Grausamkeit ist für den Menschen das Leiden. Die Verdeutlichung des Leidens Christi und die realistische Darstellung ermöglichte es, die Menschlichkeit Christi besonders deutlich zu machen. Das ist eine der charakteristischen Merkmale der mittelalterlichen Kultur. Die ständige Angst der Menschen vor Tod und Leiden schafft im Menschen ein sehr intensives gefühlsmäßiges Verhältnis gegenüber dem Drama des Leidens Christi. Dieser Zusammenhang zwischen dem leidenden Menschen und dem leidenden Gott erzeugte eine gewisse Art der Sensibilität, die auf verschieden Art und Weise in zahlreichen Formen der Frömmigkeit und auch in der sakralen Kunst, in der Literatur und im

²⁰⁵ Mehr darüber – Siehe auch: Dworakowski K., *Okrucieństwo w nurcie religijnego teatru lalek*, Teatr lalek, Nr. 1, 2003.

religiösen Theater realisiert wurde. Es ist klar, dass Kazimierz Dejmek, treu der mittelalterlichen Tradition, in seinem „Dialogus...“ sich zu dieser äußert und zu ihr zurückkehrt. Der Regisseur bietet dadurch dem Zuschauer eine spezifische, seltene und edle Art der Rührung. Er bemüht sich eine dynamische Verbindung zwischen dem erreichten Kulturerbe und seiner aktualisierten Fortsetzung zu schaffen.²⁰⁶ Das zeugt von seiner künstlerischen Reife, und sein „Dialogus...“ zählt zu den Werken der reifen Theaterkunst.

Und hier taucht noch eine wichtige Frage auf, ob die Passion für Dejmek ein kulturelles oder ein religiöses Thema ist? Der Regisseur unterstrich oftmals seine säkulare Weltanschauung, er hob den überzeitlichen und universellen Charakter des Werkes hervor und gab oft zu verstehen, dass er dieses im Wesen religiöse Theaterstück auf säkulare Art behandelt. Man soll erwähnen, dass der Inhalt des „Dialogus...“ schon für sich spricht und mit der Weltanschauung seines Regisseurs nicht unbedingt übereinstimmen muss. Mit Sicherheit kann man feststellen, dass der „Dialogus...“ kein devotes Werk ist. „Der Regisseur „verhüllt sich“ mit dem humanistischen Universalismus und bleibt sozusagen an der Schwelle des Evangeliums stehen und berührt gleichzeitig seine heilige Vermittlerrolle nicht.“²⁰⁷

Die in der Aufführung verwendeten Holzfiguren bilden ein sehr starkes und deutliches Zeichen: Christus ist auf der Bühne anwesend, aber so, als ob er es nicht gewesen wäre. Er schweigt, aber dieses Schweigen sagt sehr viel aus. Es ist ein Vorhandensein, gegenüber dem die Menschen sich entsprechend verhalten sollen. Diese „Anwesenheit im Holze“ hat nur eine symbolische Bedeutung, einen materiellen Aspekt, der den Zuschauer auf die andere, geistige Ebene verweist. Der Zuschauer kann also einerseits denken, dass die Passion nur ein Teil der menschlichen Geschichte ist und ein wichtiges Element der Kultur bildet. Andererseits geht die Aufführung in ein Gebiet der religiösen Erlebnisse hinein. Wenn es so ist,

²⁰⁶ Siehe auch: Majcherek J. , *Klasyk, Teatr*, Nr.1, 1999, S. 16-18. Der Autor beruft sich auf den Essay von Eliot „Tradition und das individuelle Talent“.

²⁰⁷ „Reżyser, zasłaniając się humanistycznym uniwersalizmem, zatrzymuje się niejako u progu Ewangelii, nie dotykając jej świętego przesłania” - Majcherek J. , *Klasyk, Teatr*, Nr.1, 1999, S. 18.

beginnt nur der „Dialogus de Passione“ auf der Bühne, im Theater. Er endet dort, wo sein richtiger Platz ist: im inneren Raum des gläubigen Menschen.

Die von Dejmek erzählte Geschichte des Leidens Christi ist ein gegenwärtiges Werk, dessen dargestellte Ereignisse von der über 1000-jährigen Tradition abstammen und das uns wieder neu gezeigt wurde.

4.5. DIE „GESCHICHTE ÜBER DIE GLORREICHE AUFERSTEHUNG CHRISTI“ – DIE AUFFÜHRUNG AUS DEM JAHR 1962 IN POLEN UND IM AUSLAND. DAS ECHO DER PRESSE.

4.5.1. Nach den Aufführungen in Polen 1961 – 62.

Kazimierz Dejmek beendete seine 12-jährige Arbeit am „Neuen Theater“ („Teatr Nowy“) in Łódź im Dezember 1961 mit der berühmten Inszenierung der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“. Mit dem gleichen Stück begann er seine Tätigkeit am Nationaltheater in Warschau ein Jahr später im April 1962. Aus dieser Zeit erhielten sich keine Videodokumente oder Fotos. Einige Schwarz-weiß - Fotos befinden sich als Anhang im Buch Lewański: „Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce“.²⁰⁸ Zur Zeit verfügen wir über nur wenige Zeugnisse dieser Aufführungen. Die polnische Presse stellte ziemlich lakonisch diese Fakten fest, vermutlich deshalb, weil sowohl sie als auch die theatralische Tätigkeit der Zensur streng untergeordnet worden war. Man soll auch in Betracht ziehen, dass manche, (sonst signifikante Ereignisse für die Kultur), aus einer Zeit vor 40 Jahren stammen und oft gegen die Absichten der damaligen Theatermitarbeiter nicht aufbewahrt worden waren.

In den Presseberichten wird verhältnismäßig viel über die Textgrundlagen gesprochen. „Christus könnte auf der Bühne des Warschauer Nationaltheaters nicht auferstehen, wenn es keinen dritten Autor gäbe, über den nicht gesprochen wird. Das ist der Evangelist.“²⁰⁹ – ist in einer der regionalen Zeitungen zu lesen. Die von Mikołaj von Wilkowiecko zusammengesetzte „Geschichte...“ ist bemerkenswert, nicht nur für die Literaturhistoriker. Einer der Professoren der polnischen Philologie aus der Universität zu Brüssel – Claude Backvis behauptet, dass „dieses kleine Werk sehr offen ist, niemandem langweilig wird und oft bezaubert.“²¹⁰ Von

²⁰⁸ Siehe: Lewański, J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981 (Anhang).

²⁰⁹ „Chrystus nie mógłby na deskach Teatru Narodowego zmartwychwstać, gdyby nie było trzeciego autora, o którym się nie mówi. Jest nim Ewangelista.” – Słojewski J.Z., *Z Bachusem i Wenerą, Fakty i myśli*, 1964.

²¹⁰ „Drobny ten utwór jest bezpośredni, nigdy nie nudzi a często zachwyca.” Zitat nach: Przewoska H., *Teatr Narodowy Redivivus*, *Stolica* Nr. 18, 1962.

dem Autor werden in der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ solche Eigenschaften, wie: der Charme, die Leichtigkeit, der Humor, die polnische Freundlichkeit, und auch die dramaturgische Geschicklichkeit des Titels hervorgehoben. Und es ist schwer mit ihm nicht einig zu sein. Diese Meinung bezieht sich auch auf die szenische Darstellung des Werkes.

4.5.2. Der Kern des Altpolnischen.

Besonders wichtig für das bessere Verständnis der Aufführung war das Bühnenbild. In ihm bediente sich der Regisseur mit Hilfe des Bühnenbildners Andrzej Stopka der sogenannten Krippenspielbühne. Wie sich Kazimierz Dejmek selbst erinnert, war es eine szenische Erfahrung, „eine Absonderlichkeit“, die „ein ideologisches und ästhetisches Horrendum“ wurde.²¹¹ Die Szenerie erinnerte an die typisch polnische Berglandschaft, im Hintergrund deren eine Berghütte stand. Sie wurde wie ein Triptychon des Altars geöffnet und hatte zwei Stockwerke, und bezog sich dadurch auf die mittelalterliche Bühne, die immer den Himmel und die Hölle darstellte. Das vom berühmten Künstler Andrzej Stopka vorbereitete Bühnenbild machte so großen Eindruck, dass es noch später, bei Gelegenheit der Aufführung des „Dialogus de Passione“ im Jahre 1998 den Menschen in Erinnerung war.²¹²

Die Aufführung war sehr lebhaft. Die Schauspieler wurden dank dem Bühnenbildner durch die Kostüme so gekleidet und geschminkt, dass sie ähnlich den primitiven Volksskulpturen und – bildern waren. Eine wichtige Rolle spielte in der Theateraufführung ein in weiße Kutten gekleideter Knabenchor unter der Leitung von Romuald Miazga, dessen Gesang das Passionsmysterium belebte.

Der Faktor, der die einzelnen Elemente der Aufführung miteinander verbindet und mit dem Rest in Einklang steht, ist die altpolnische Sprache. Dank ihr fühlen die Zuschauer, dass sie im lebendigen Theater sind. Im Theater, das ein nationales, volkstümliches, „urpolnisches“, sowohl ein traditionelles als auch ein gegenwärtiges Theater ist.

Die Warschauer Inszenierung erweckte beim Publikum auch so viel Begeisterung wie diese aus Łódź. Die beiden unterschieden sich miteinander in der Rollenbesetzung. Der Prologus aus der Warschauer Version war zwar etwas asketisch und hatte mehr Ernst, als sein Äquivalent aus Łódź, aber trotzdem schien er komisch zu sein – erinnert in

²¹¹ Vgl. Dejmeks Äußerung in: Dejmek K., K. Dejmek mówi o swoim teatrze, Sycyna, Nr. 23, 13.12.1998.

²¹² Vgl. Głowacka M., Misteria i moralitety według Dejmka, Więzy, Nr. 3, 03.1999.

ihrem Artikel eine der Kritikerinnen Maria Czanerle.²¹³ Hinsichtlich des Schauspielstils wird auch die Rolle Christi bewertet. Man soll hier betonen, dass die Darbietung aller Gestalten als aufrichtig mit einfacher Unmittelbarkeit bezeichnet wurde. Als einander nicht ähnlich wurden die beiden Versionen des Christus (aus Warschau und aus Łódź) angesehen. Der in Łódź von Bogdan Baer gespielte Christus ist netter, schöner, lyrisch, gottesfürchtig, friedfertig und spricht mit melodischer Stimme. Der aus Warschau dagegen, der von Wojciech Siemion dargestellt wurde, ist ein bisschen wie ein Bergbewohner, er bewegt sich und spricht hart, einfach, bäuerlich und ist authentisch, volkstümlich und nicht übermäßig stilisiert.²¹⁴

Die Einfachheit, die Urtümlichkeit, die mit der volkstümlichen Naivität verbunden wurde – das waren die häufigsten Äußerungen, die diese Aufführung bezeichneten. Die Darstellung der ältesten Quellen der polnischen Dramaturgie erbrachte den Nachweis, dass die „Nationale Bühne“ richtig und traditionsgemäß ihre repräsentative Aufgabe erfüllte. Dort gibt es einen Platz sowohl für die wichtigen Mysterienereignisse, als auch für die des Humors und der heimischen Atmosphäre nicht beraubte Naivität. Diese spezifische Verbindung bewirkte die Unzufriedenheit seitens der polnischen Kirche, die den Regisseur wegen der Aggressivität und Unverschämtheit anklagte. Es wurde ihm vorgeworfen, dass Jesus und die Heiligen ohne den ihnen gehörigen Respekt dargestellt wurden, und dass in den Interludien die Sprache zu deftig war. Die Situation wurde erst beigelegt, als die vatikanische Zeitung „L'Osservatore Romano“ diese Aufführung als ein Stück mit durch und durch „franziskanerischen Atmosphäre“ und mit „frischer Fröhlichkeit“ bezeichnet worden war.²¹⁵ Zur Verteidigung stellte die damalige Kritik fest, dass man sich nicht über den gegenwärtigen Humor gegenüber dem ehrwürdigen Thema und seiner szenischen Form entrüsten soll, weil Humor auf die Heiligkeit nicht zielt.²¹⁶

²¹³ Vgl. Czanerle M., *Historia o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim w Warszawie*, Teatr Nr. 11, 1962.

²¹⁴ Ebda.

²¹⁵ Vgl. Kornaś T., *Pasja, Didaskalia*, Nr.28, 1998 und Bratkowski P., *Pokuszenie artystów*, *Newsweek Polska*, Nr. 7, 15.02.2004.

²¹⁶ Siehe: Czanerle M., Ebda.

4.5.3. Die Aufführung mit anderen Augen gesehen - mit der Geschichte über die Auferstehung quer durch ganz Europa.

Die seit der Premiere am 7.04.1962 in Warschau aufgeführte „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ war ein Ursprung für zahlreiche Auftritte in ganz Europa, die Kazimierz Dejmek mit dem Nationaltheater unternommen hatte. Eigentlich wurde seit April 1962 bis Mai 1967 diese Aufführung auf den wichtigsten Bühnen des europäischen Theaters dargestellt. Die altpolnische Geschichte wurde sowohl von den Zuschauern der Ostblockländer (der Sowjetunion, der DDR, der Tschechoslowakei), als auch des westlichen Europa (Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich und Großbritannien) gesehen. Das Warschauer Nationaltheater verfügt bis jetzt über umfangreiche Sammlung von wichtigen Artikeln aus der europäischen Presse der damaligen Zeit, die wertvolle Zeugnisse für die unterschiedliche Aufnahme des Spektakels bilden.

4.5.3.1. Zu Besuch in Moskau und Leningrad. Die ersten Auslandsauftritte in der Sowjetunion (7 – 12.12.1962).

In den 60-er Jahren war es in Polen klar und logisch, dass die ersten Schritte zur Vorstellung eines Teils der polnischen Kultur, nach Osten führen müssen. Deshalb begann das Nationaltheater seine Auslandstournee in der Sowjetunion. Das polnische Ensemble präsentierte nicht nur die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“. Die Zuschauer aus Moskau und Leningrad (z. Z. St. Petersburg) hatten die Möglichkeit noch zwei weitere Aufführungen zu sehen: „Ein Wort über Jakub Szela“ („Słowo o Jakubie Szeli“)²¹⁷ und „Die Rache“ („Zemsta“)²¹⁸. Dieses kulturelle Ereignis fand einen lebhaften Widerhall in der sowjetischen Presse (z.B. „Вечерний Ленинград“, „Смена“, „Театр“, „Советская Культура“). Außer den Reflexionen über die dargestellten

²¹⁷ Das ist ein Poem, über Jakub Szela – einen der Teilnehmer des Aufstands in Galizien 1846, das von Bruno Jasieński im Jahre 1926 geschrieben wurde.

²¹⁸ „Die Rache“ von Aleksander Fredro ist eine der besten Komödien der polnischen Literatur. Sie wurde in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts geschrieben.

Aufführungen wurde auch der Geschichte des polnischen Theaters Platz gewidmet.

Da in den Theatern nicht nur die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ dargestellt wurde, blieb dieses Stück ein bisschen „abseits“.²¹⁹ Es wurde trotzdem klar gemacht, dass die Tradition der altpolnischen Aufführungen schon in die Zwischenkriegszeit zurückreiche, als das Theater sich oft den nationalen Werken zuwandte. Dejmek wurde mit seinem Vorgänger Leon Schiller verglichen. Wie Schiller in seinen Mysterienspielen von der Vergangenheit bis zur Gegenwart geht, so Dejmek, nach der Meinung der Presseartikel, ganz umgekehrt: von der Gegenwart bis zur Vergangenheit. Es wird auch die spezifische Situationskomik und der sie begleitende volkstümliche Charakter des Spektakels, unterstrichen. Dieser volkstümliche Ton bezeichnet das Wesen des Stücks und seiner „Jahrmarkts poesie“. Dieser poetische Charakter passt gut zur Derbheit und bewahrt dadurch das Gleichgewicht zwischen der Groteske und der asketischen Einfachheit.²²⁰ Das ist das starke, tief in die Phantasie der Zuschauer eindringende Theater, dessen Stücke etwas Ungewöhnliches sind.

Es war nicht die erste, aber wie immer eine ausgezeichnete Begegnung. Es lässt sich bemerken, dass auch für die sowjetischen Zuschauer die Musik und das Bühnenbild beachtenswert waren. Der Knabenchor bildet den eigenartigen Rahmen für die einzelnen Teile der Aufführung. Er stellt sowohl eine Musikbegleitung dar, als auch einen Hintergrund für die gezeigten Ereignisse. Es wurde auch die wichtige Rolle des Bühnenbildes wahrgenommen. In ihm wurde die polnische Berglandschaft des Tatra – Gebirges und typische Gebäude wie in polnischen Krippenspielen erkannt. Man soll erwähnen, dass das Interesse an der altpolnischen „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ so groß war, dass die Vorstellungen immer vor vollem Zuschauerraum stattfanden. In den Artikeln der sowjetischen Presse kann man ein aufrichtiges Erstaunen

²¹⁹ Es gibt den Artikel, in den nur über die zwei andere die Rede ist und die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ überhaupt nicht erwähnt wurde! – Vgl. Брынский Е., Искусство Варшавян, Смена № 296, 20.12.1962.

²²⁰ Vgl. Мацкин А., Театр праздника, Театр № 11, 1963.

über die verwendete Sprache finden. Sie wird als lyrisch bezeichnet. Eine der Zeitschriften „Литературная Газета“ („Literarische Zeitung“) schrieb in ihrem Artikel, dass das eine Zeit der echten Poesie war.²²¹ Trotz der starken Ähnlichkeit zum Russischen wurde Polnisch nicht völlig verstanden. Das war aber kein Hindernis. Man versuchte sogar bei der ersten Aufführung Polnisch direkt ins Russische zu übersetzen, aber diese Aufführung wurde dadurch bei der Verständlichkeit mehr kompliziert und von den Zuschauern für wenig gelungen betrachtet. Während der nächsten Aufführungen wurde auf die Übersetzung verzichtet und das wurde gut angenommen.

Wie immer wurden auch die Schauspieler der Bewertung unterzogen. Zwar wurden viele Gestalten (Pilatus, die Frauen) erwähnt, aber das besondere Interesse erweckte Christus, dessen Rolle ausgezeichnet von Wojciech Siemion dargeboten wurde. Es ist auch bedeutsam, dass dieser Schauspieler eine ungezwungene Komödienrolle im Intermedium und eine Titelrolle in der zweiten dort dargestellten Aufführung - „Ein Wort über Jakub Szela“ spielte. Diese beiden Rollen (Christus und Jakub Szela) wurden manchmal sogar unabsichtlich verglichen. Dieser Vergleich ging vermutlich in die Richtung, dass Christus, gemäß der damals geltenden ideologischen Sicht als eine revolutionäre Gestalt gezeigt wurde. Man kann sagen, dass diese Einschätzung einer ideologischen „Unterlage“ nicht entbehrt. In den Texten fielen keine mit der Religion oder dem Glauben verbundenen Worte. Einige Fakten kann man nicht vermeiden, z.B. Christus selbst, oder seine Auferstehung (darüber ist doch dieses Stück!). Aber darin ist es auch möglich, eine Anspielung auf die marxistische Ideologie zu machen! In einer Tageszeitung, „Вечерний Ленинград“ („Abendblatt von Leningrad“) ist zu lesen, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ein mittelalterliches Werk ist, das viel Phantasie der gegenwärtigen Künstler habe und das

²²¹ Vgl. Сурков Е., Сцена отдана поэзии, Литературная Газета № 149, 18.12.1962. und Ростоцкий Б., Преемственность традиций, Советская Культура, №.150, 15.12.1962.

eine atheistische und typisch nationale Aufführung sei.²²² Außer Frage stand dennoch die Tatsache, dass dank diesem vom polnischen Nationaltheater dargestellten Stück die Kenntnisse über den Reichtum der Theaterkultur der „brüderlichen polnischen Nation“ reicher geworden waren.

²²² Vgl. Норкуте Э., Наш гость - Театр из Польши, Вечерний Ленинград № 291, 12.12.1962. und auch Новаторство и традиция, Вечерний Ленинград, № 295, 17.12.1962.

4.5.3.2. Unterwegs nach Frankreich. Die Auftritte des Nationaltheaters in Deutschland (Essen, Köln 26 – 27.04.1964).

Aufgrund des großen Interesses wurde von den Intendanten entschieden, dass das polnische Nationaltheater an Theaterfestspielen in Paris teilnimmt und dort auf der Bühne des Sarah Bernhard Theaters zwei Aufführungen („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ und „Richard II.“) zeigt. Unterwegs nach Frankreich wurde geplant, in Deutschland (in Essen und in Köln) die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ darzustellen. Das sollten die ersten Auftritte des polnischen Theaters in Deutschland in der Nachkriegszeit sein. Diese Ereignisse wurden sowohl von der deutschen, als auch von der polnischen Presse festgestellt. Es ist der Verfasserin dieser Arbeit gelungen, die polnischen Artikel zu sammeln, über die das Archiv des Nationalen Theaters verfügt. Außer den unumstößlichen Fakten, die dieses Stück betreffen, kann man in den Presseberichten auch die Kommentare nicht ohne ideologischen Untergrund, finden. Eine der literarischen Zeitungen, „Życie Literackie“ bezeichnet Essen und Köln, wo das Stück aufgeführt wurde als die deutschen Städte, die nach dem Krieg für amerikanisches Geld wiederaufgebaut worden seien.²²³ In einem Artikel wurde auch nebenbei berichtet, dass die Zollbeamten an der Grenze alle Programme und Werbematerialien der Aufführung behielten. Nur dank dem Direktor und den Eisenbahnern ist es gelungen, sie wieder rechtzeitig nach Essen und Köln zu liefern.²²⁴

Es wurde unterstrichen, dass das Publikum in Essen vor allem die große Gruppe von Auslandspolen bildete, für die das ein richtiges Fest war. Deswegen wurde das polnische Ensemble mit großem Beifall begrüßt. Ähnlich wurde die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ von dem mehrheitlich deutschsprachigen Publikum in Köln aufgenommen. Die Berichte über die Aufführung wurden leider zu wenig verbreitet, deshalb gab es nicht so viel Zuschauer als in Essen. Ins Kölner

²²³ Vgl. Frühling J., Teatr Narodowy w Essen i Kolonii, Życie Literackie Nr. 21, 24.05.1964.

²²⁴ Vgl. Frühling J., Pierwszy od wielu lat występ polskiego teatru w NRF, Życie Warszawy Nr. 102, 28.04.1964.

Schauspielhaus kamen vor allem die jungen Leute, bei denen die Anerkennung dieses Stücks sehr enthusiastisch war. Es wurde dabei hinzugefügt, dass das eine gute Gelegenheit für sie war, dem polnischen Theater zu begegnen, weil die junge Generation unter dem Einfluss der „Revisionisten“ sei. Auch für die Polen, nach der Meinung der von der Zensur abhängigen Presse, war es besonders wichtig, der echten polnischen Kultur zu begegnen, statt sich nur von den „imperialistischen“ Nachrichten aus London und München „zu ernähren“. Diese Kommentare mit dem für die 60-er Jahre charakteristischen Ton können zur Zeit nur eine Verlegenheit erwecken und manchmal lassen sie uns nachdenken, wie das möglich war?

Trotz der Unkenntnisse des Polnischen wurde die Aufführung bejubelt. Zwar enthielt das vorbereitete Programm eine kurze Einführung mit dem Inhalt in groben Zügen, aber die Sprache schien überhaupt kein Problem zu sein. Das deutschsprachige Publikum ohne Kenntnisse des Polnischen konzentrierte sich auf die Begeisterung für das Bühnenbild von Andrzej Stopka, für die Chormusik und die Kostüme. In den beiden deutschen Städten bekam das Nationale Theater ein gutes Urteil. Die in der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ dargestellten Inhalte waren doch nicht fremd. Das Stück wurde mit „Jedermann“ und mit den Aufführungen in Oberammergau verglichen.²²⁵

Der Artikel in der polnischen „Trybuna Ludu“ beruft sich auf die Aussagen aus der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, die in einer ausführlichen Kritik dieses Stücks, eines Passionsstücks, dieses unter dem Gesichtspunkt einer volkstümlichen Satire sah. Die „Kölnische Rundschau“ bewertet die Schauspielkunst als sehr gut und auf besonders hohem Niveau. In ihrem Artikel gibt sie mit einem Schuldgefühl zu, dass die Vorstellung über das polnische Theater noch sehr vereinfacht werde und der Korrektur bedürfe.

²²⁶

²²⁵ Vgl. Podkowiński M, Sukces Teatru Narodowego w NRF, Trybuna Ludu, Nr.119, 30.04.1964.

²²⁶ Vgl. Ebda.

4.5.3.3. Die Geschichte über die Auferstehung in Moliere`s Heimat. Die Auftritte in Paris (29.04. – 2.05.1964).

Aus Deutschland führte der Weg des Nationalen Theaters weiter nach Paris, wo zum achten Mal Polen an den Theaterfestspielen „Théâtre des Nations“ („Theater der Nationen“) teilnahm. Außer der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurde auch „Richard II.“ aufgeführt. Obwohl befürchtet wurde, dass wegen des 4 Tage dauernden Wochenendes dieses Stück nur wenige sehen würden, enttäuschte das Publikum die Schauspieler nicht. Während dieser Theaterfestspiele hatten die Zuschauer die Möglichkeit ein Ballett aus der Sowjetunion, ein dramatisches Theater aus Belgrad, ein Theater aus Bremen und eine Musikkomödie aus Spanien zu sehen. Die letzte wurde lange als die beste Aufführung dieses Festspiels betrachtet. Erst die Auftritte des polnischen Nationaltheater änderten dies, weil die gezeigte „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ als das beste Stück bezeichnet wurde. Das ist sicher eine wohlverdiente Kritik, die sowohl von der französischen als auch der polnischen Presse geteilt wurde. Die Mehrheit der französischen Meinung war in den Tageszeitungen zu lesen. Es wurde auch eine Pressekonferenz veranstaltet, während derer es möglich war, sich direkt mit dem Regisseur Kazimierz Dejmek, als auch mit dem Bühnenbildner Andrzej Stopka zu treffen.

Es wurde befürchtet, dass die Handlung dieses Stücks, die in ihrem großen Teil eine dialogische Form hat, vom ausländischen Publikum nicht verstanden würde. Aber das war nur eine grundlose Annahme. Die fremde Sprache war sicher eine Barriere. Nur ein Teil der Zuschauer waren in Paris wohnhafte Polen. Eine der polnischen Zeitungen berief sich auf die Worte eines der Komponisten – Camille Saint Sæens, der einmal gesagt haben sollte, dass Polen ausschließlich Vorteile und nur einen Nachteil habe: die Sprache.²²⁷ Aber diese Sprachbarriere wurde überwunden. Trotz der Unkenntnisse des Polnischen begeisterten sich die Zuschauer an der Aufführung – an der Klarheit des Spiels und dem Reichtum der

²²⁷ Vgl. Natanson W., Po naszych występach w Paryżu, Kultura Nr. 22, 31.05.1964.

Ideen des Regisseurs. Das wurde während der Pressekonferenz zum Ausdruck gebracht, als manche der jungen Zuschauer ihm und dem Bühnenbildner Fragen stellten. Nicht alle von ihnen verstanden gut und richtig seine Absichten. Darin, dass das Passionsspiel eine volkstümliche einfache Kunst ist, wurde ein theatralischer Symbolismus entdeckt. Alles konnte direkt von den Schöpfern klar gemacht werden. Die Aufführungszeit wurde als jene Zeit bezeichnet, während deren alle „Relikte“ und falsche Vorstellungen über polnisches Theater, die von jedem Zuschauer mitgebracht wurden, korrigiert werden konnten. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurde an drei Tagen hintereinander gezeigt. Sogar in einer so großen Stadt wie Paris verbreitete sich wie ein Lauffeuer die Nachricht, dass das „Nationale Theater“ einen Ton der Neuartigkeit in seinen Stücken brachte. Die steigende Zustimmung wurde an jedem Tag durch endlosen Applaus vom Publikum ausgedrückt. Die Zuschauer wollten das Theater nicht verlassen. Am ersten Tag hob sich der Vorhang nach der Aufführung 11 Mal, und am dritten Tag 14 Mal! Das große Interesse an dem Stück widerspiegelte sich in der Schauspielkunst: die Schauspieler zeigten ein richtiges Meisterstück. Die französische Kritik schrieb, dass das Stück künstlerisch und schauspielerisch fehlerlos war.²²⁸ „Ein unvergesslicher Abend“, „eine reizvolle Aufführung“, „das in jeder Hinsicht bezaubernde Stück“, „das stilvolle und gleichzeitig das außergewöhnlich lebhafte unmittelbare und frische Stück“ – das sind nur einige, der häufigsten Meinungen, die die französische Kritik geäußert hatte.²²⁹ „Le Figaro Littéraire“ schrieb, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ einen unwiderstehlichen Reiz habe, und eine heimische, altmodische, naive und bewegende Aufführung sei. Die bezaubernde Schauspielkunst und das ungewöhnliche Bühnenbild machen, dass alle Zuschauer Zeugen der fröhlichen Auferstehung der uralten Bühnenform seien. In Superlativen äußert sich über das Stück auch die Wochenzeitung

²²⁸ Vgl. Odrowąż – Pieniążek J., Sukces Teatru Narodowego w Paryżu, Ilustrowany Kurier Polski, Bydgoszcz Nr. 107, 7.05.1964 und auch Prasa zagraniczna o występach Teatru Narodowego w Teatrze Narodów, Express Wieczorny Warszawa Nr. 120, 19.05.1964.

²²⁹ Vgl. Występy paryskie, Kierunki Nr. 22, 31.05.1964.

„France Nouvelle“.²³⁰ Man kann sagen, dass die Kritik allgemein sehr positiv war. Es wurde auch dem Bedauern Ausdruck gegeben, dass es nicht gelungen sei, den zahlreichen Auslandspolen, die im nördlichen Teil Frankreichs bewohnen, diese zutiefst altpolnische Aufführung zu zeigen.

²³⁰ Vgl. Występy paryskie, Ebda.

4.5.3.4. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ zu Besuch in Italien (29. – 30.09.1964).

Der weitere Weg der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ führte nach Italien. Am 29. und 30. September fanden zum 23. Mal in Venedig im Teatro la Fenice die Internationalen Theaterfestspiele statt. Bei dieser Gelegenheit konnte das polnische Theater nicht fehlen. Viel Platz wurde in der italienischen Presse den Auftritten des Ensembles des Nationaltheaters aus Warschau gewidmet. Ein Widerhall dieser kulturellen Ereignisse ist in „Avanti“, „L'Unità“, „Il Giorno“, „Il Messagero“, „Gazzetta del Popolo“, „La Stampa“, „L'Avvenire d'Italia“ und „Il Gazzettino“ zu lesen. Eine dieser Zeitungen bemerkte, dass wenn das Spiel so wie Filme auch mit dem Goldenen oder Silbernen Löwen belohnt werden würde, das polnische Ensemble nach Polen mit einem Preis nach Hause zurückkommen müsste. Diese Aufführung wurde als der gelungene Zusammenschluss der von den ältesten Vorfahren ererbten Tradition mit den modernsten Leistungen der Dramaturgie bezeichnet. Es wurde das erstaunliche Niveau der Schauspielkunst unterstrichen.²³¹ Der Kommentator des „Il Giorno“ nannte dieses Stück zweifellos das beste unter allen aufgeführten bei diesen Festspielen.²³²

An den hohen Rang dieser Auftritten erinnert auch „Il Gazzettino“, in der zu lesen ist, dass bei den Festspielen auch die polnischen Vertreter in Italien (Bevollmächtigter Polens Jerzy Michałowski und Kulturattaché Kuźmiński) anwesend gewesen seien.²³³

Als eine Einführung zu diesem Stück wurde am Vorabend einen Vortrag des berühmten Professors und Kenners der polnischen mittelalterlichen Literatur Julian Lewański gehalten. Es wurde in dieser Vorlesung von ihm erklärt, dass diese Aufführung über sehr gut bekannte Ereignisse erzählt, die vielmals in den Predigten zu Ostern gehört worden seien und in den

²³¹ Vgl. Chigo de Ch., Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim wystawiona ze zdumiewającą brawurą przez nadzwyczajny zespół aktorów, (Übersetzung ins Poln.), Avanti, 1.10.1964.

²³² Vgl. de Monticelli R., ohne Titel, Il Giorno Nr. 223, 1.10.1964.

²³³ Vgl. Damerini G., Zmartwychwstanie Pana naszego, (Übersetzung ins Poln.), Il Gazzettino, 1.10.1964.

Kirchenliedern besungen wurden. Trotzdem seien sie hier deutlich gezeigt.²³⁴ Lewański erwähnte auch, dass diese Aufführung Widerstand und Vorbehalte sowohl der Katholiken als auch der Marxisten erwecke. Nach seiner Meinung sollen die Katholiken nicht misstrauisch gegenüber dieser „Geschichte...“ sein, weil sie von allen bilderstürmerischen Tendenzen befreit sei.²³⁵ Lewański nennt in seiner Vorlesung drei Motive, die den Regisseur dazu gebracht hatten, die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ aufzuführen: Erstens: das „wissenschaftliche“ Motiv (die Bearbeitung des einfachen Textes und ihre Aufnahme auf historische Weise). Zweitens: das kulturell – ideologische Motiv (Einerseits wollte Kazimierz Dejmek ein Stück, das dem nationalen Theater zugrunde liegt, andererseits wollte er die uralte religiöse Geschichte modern betrachten und dadurch auch die gegenwärtigen Inhalte zeigen). Drittens: das Motiv, das mit dem ästhetischem Vergnügen des Regisseurs verbunden sei. Nach der Meinung des Professors wollte Dejmek die religiöse dramatische Literatur für die Möglichkeiten, die sie ihm gebe. Er erzähle die christliche Geschichte mit Humor, ohne Gotteslästerung und ohne Ironie.²³⁶ Er unterstreiche, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ nicht nur aus Rücksicht auf ihre religiöse Werte dauernd gezeigt werde.²³⁷

Kazimierz Dejmek wollte wirklich eine lustige, schöne, humorvolle und sympathische Aufführung zeigen und nach der Ansicht der italienischen Presse, ist es ihm hervorragend gelungen. Er behandelte die Mysterienthematik in einer fröhlichen, vereinfachenden Weise, die typisch für die Fantasie des Volkes sei.²³⁸ Es wird unterstrichen, dass dieses Stück sich sowohl auf den mittelalterlichen Text als auch auf die

²³⁴ Vgl. Polacco G., Cud Jezusa zmartwychwstałego w Polsce sielskiej i prostodusznej, (Übersetzung ins Poln.), Gazzetta del Popolo, 1.10.1964.

²³⁵ Vgl. Lazzari A. (Übersetzung ins Poln.), L`Unita, 1.10.1964.

²³⁶ Vgl. Lazzari A. Ebda.

²³⁷ Ebda.

²³⁸ Vgl. Tian R., Religione e realismo in un MISTERO polacco (Übersetzung ins Poln.), Il Messagero, Nr. 262, 1.10.1964). Der Autor erwähnt zwei Szenen: die Szene mit drei Marien, in der sie beim Apotheker sind, um die Salböle zu kaufen und dort mit ihm streiten und um den Preis feilschen und die Szene in der Hölle, wo Jesus ärgerlich, ganz menschlich mit dem Fuß die Teufel stoßt.

volkstümliche Tradition stütze, die in Polen, so wie in Frankreich und in Italien sehr populär waren. Es sei in jedem Moment der Handlung sehr fröhlich und stark mit dem geistigen Nachlass der Vergangenheit Polens verbunden.

Die italienische „La Stampa“ schreibt, dass die komischen und grotesken Fragmente sich mit den christlichen Inhalten ausgezeichnet verbinden. Wenn man dieses Stück nur mit einigen Worten bezeichnen sollte, könnte man drei Worte benutzen: die Freude, die Heiterkeit, die Ruhe.²³⁹

Die schon erwähnte Tageszeitung „Il Messagero“ betont, dass das kritische Urteil in Hinsicht auf die Unkenntnisse des Polnischen sich auf visuellen Eindrücke und auf das intuitive Gefühl beschränke. Diese Sprachbarriere sei zum Glück zu überwinden, deshalb wurde die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ sehr herzlich und leidenschaftlich von den italienischen Zuschauern aufgenommen.²⁴⁰

Die Kommunikativität der „Geschichte...“ und ihre Echtheit werde auch in den Didaskalien sichtbar. Sie kündigen die Geste und Ereignisse im Voraus an und werden von den Schauspielern mit geänderter Stimme gesprochen. (der Autor eines der Artikel gibt ein Beispiel dafür: Wenn die drei Marien zum Apotheker gehen, um bei ihm Salböle zu kaufen, sagt Maria, die Mutter von Jakobus, mit anderer Stimme, dass die anderen Frauen auf die Bühne Geldstück bringen sollen. Wenn sie kein echtes Geld hätten, können sie eine Karotte in kleine Scheiben schneiden, aber dann den Geldbeutel nicht ausleeren, damit die Zuschauer nicht bemerken, dass es eine Karotte sei. Sonst würden alle lachen und das würde zu dieser Szene nicht passen.)²⁴¹

Die italienische Presse unterstreicht die große Rolle der in der Aufführung enthaltenen zwei komischen Interludien und erinnert dadurch an ihre Verbindung zum Mittelalter.²⁴² Ihre Anwesenheit „erhelle“ nicht nur den

²³⁹ Vgl. Bernardelli F., *Sakralne widowisko średniowieczne wystawione przez teatr warszawski*, (Übersetzung ins Poln.), *La Stampa*, 1.10.1964.

²⁴⁰ Vgl. Tian R., *Ebda*.

²⁴¹ Vgl. Polacco G., *Cud Jezusa zmartwychwstałego w Polsce sielskiej i prostodusznej*, (Übersetzung ins Poln.), *Gazzetta del Popolo*, 1.10.1964.

²⁴² Im ersten Interludium treten ein Säufer – Schuster, seine Frau und ein Kirchendiener auf, und im zweiten Interludium ein Bauer, ein Herr und ein Witwer. Die beiden

Inhalt, sondern gebe auch viel Freiheit und habe es gleichzeitig nicht auf die Autorität und den Respekt des Werkes abgesehen. Durch ihren komisch – realistischen Charakter, der sich auf den volkstümlichen Stil der Jahrmarktsaufführungen bezieht, bilden sie ein Verbindungselement zwischen dem religiösen und dem weltlichen Theater.

Ähnlich, wie in den anderen Ländern, in denen die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ gezeigt wurde, wird auch in der italienischen Presse der Musik, dem hervorragenden Bühnenbild von Andrzej Stopka und der meisterlichen Schauspielkunst große Bedeutung beigemessen. Tatsächlich unterstreichen fast alle Zeitungen die Rolle des Chors, dessen gesungene Lieder sowohl den Inhalt kommentieren, als auch die Zuschauer ermahnen und den Ruhm des Auferstandenen verkünden.²⁴³

Ihre Ausdruckskraft und gleichzeitig ihre Einfachheit verdanken die Personen der Meisterschaft der auftretenden Schauspieler. Über die Schauspielkunst wird einstimmig nur in Superlativen gesprochen. Man kann also lesen, dass die Schauspielkunst mit ihrer Bildhaftigkeit und zugleich echt volkstümlicher Kommunikativität vorzüglich sei. Sie bezauberte das italienische Publikum, wurde von ihm verdientermaßen mit großem Beifall aufgenommen und machte, dass die archaischen in fremder Sprache gesprochenen Verse, zur allgemeinen Verwunderung, verständlich waren. Es sei nicht möglich, klar die Schauspieler, die polnisch rezitieren, zu beurteilen. Aber es lasse sich intuitiv dank der Ausdruckskraft und der Diktionsreinheit der Professionalismus spüren.²⁴⁴

Das von Andrzej Stopka vorbereitete Bühnenbild verfüge über den Reiz des mittelalterlichen Holzschnittes und bilde den klassischen Rahmen dieser Aufführung – ist in „Il Giorno“ und in „L'Avvenire d'Italia“ zu lesen.²⁴⁵

Interludien sollten eine moralistische Rolle spielen. Vgl. Bertani O., Polski Teatr Narodowy na Festiwalu Weneckim, (Übersetzung ins Poln.), L'Avvenire d'Italia, 1.10.1964.

²⁴³ Vgl. Bertani O., Ebda.

²⁴⁴ Vgl. Bernardelli F., Ebda.

²⁴⁵ Vgl. Monticelli R., Ebda und Bertani O., Ebda.

Auch das italienische Publikum war sich dessen bewusst, dass das hohe Niveau des auftretenden polnischen Nationaltheaters eine Frucht seiner langjährigen Tätigkeit und Dejmeks Leitung ist. Als eines der ältesten Theater Europas (gegründet von dem letzten König Polens, Stanisław August Poniatowski im Jahre 1765) war es von seinem Anfang an eng mit dem Kulturleben Polens verbunden. Gegenwärtig wird es von einem der berühmtesten polnischen Regisseure geleitet, also nach der Meinung der Kritik, ist es sozusagen zum Erfolg „verpflichtet“.²⁴⁶

In ihren Zusammenfassungen wird von der Presse unterstrichen, dass in diesem Stück die Originalität, der Reiz und die Fröhlichkeit sich mit der evangelischen Wahrheit mischen und dadurch eine ungewöhnliche Aufführung bilden, in die der Zuschauer sich gern involvieren lasse. In dieser ansonst naiven Geschichte pulsiert das Leben, das aus der Sicht der Jahrhunderte vergangen sein könnte, aber trotzdem, dank ihrer Verständlichkeit und Vertrautheit eroberte es auch das Herz des italienischen Publikums.

²⁴⁶ Vgl. Polacco G., Ebda.

4.5.3.5. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ auf den ostdeutschen Bühnen. Zu Besuch in der D.D.R. (Berlin, Dresden 29.05. – 3.06.1965).

Zusammen mit „Richard II.“ wurde die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ in der Deutschen Demokratischen Republik gezeigt. Von den ostdeutschen Städten hatten Ostberlin und Dresden die Möglichkeit die beiden Aufführungen zu sehen und im schönsten Sinne des Wortes die Manifestation der hohen Theaterkunst zu erleben. Am Vorabend fand eine Pressekonferenz mit dem Regisseur und dem Bühnenbildner statt. Die Aussagen der Künstler und die Eindrücke nach den Aufführungen wurden allgemein in der ostdeutschen Presse bekannt gegeben. Viele Artikel sind z. B. in: „Neues Deutschland“, „Neue Zeit“, „Neue Berliner Illustrierte“, „Sächsische Neueste Nachrichten“, „Sächsische Tageszeitung“ u.v.a. zu lesen. In ihnen wurde unterstrichen, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ auch in Moskau, in Leningrad, in Paris, Venedig und in der Bundesrepublik Deutschland sehr gelobt wurde. Dieses Stück wurde von der Kritik als eine Wiederbelebung altpolnischen Theaters angesehen, das sehr stark von der spätmittelalterlichen Tradition geprägt sei und es könne ein Zeugnis für eine enge Verwandtschaft sein, die zwischen der Altertümlichkeit und dem modernen Theater bestehe.²⁴⁷ In der Aufführung wurden Lebensbejahung und eine einfach naive Gegenüberstellung von Gut und Böse geäußert. In der Presse wird auch ein Vergleich zu den Passionsspielen in Oberammergau und Erl aufgezeigt. Nach ihrer Meinung gehe das polnische Stück einen anderen Weg. In ihm werde oft gelacht (z.B. wenn Jesus gegen den Luzifer in der Hölle kämpft), aber eines bliebe gewahrt: die Würde des Stoffes und der Überlieferung.²⁴⁸

Die Kritik schenkt der im Stück anwesenden Naivität ihre Aufmerksamkeit, deren Verwendung diese Aufführung „vermenschliche“. Eine naive

²⁴⁷ Vgl. Ulrich K. Polnische Gäste stürmisch gefeiert, Union, 3.06.1965.

²⁴⁸ Vgl. Kortüm A., Hohe polnische Theaterkunst, Sächsische Neueste Nachrichten, 6.06.1965 und auch Kerndl R., Molleschott E., Bühnenkunst aus Warschau, Neues Deutschland, Nr. 153, 5.06.1965.

Frömmigkeit und ein kerniger Schwank bilden eine spezifische Mischung in dieser Aufführung.²⁴⁹

Es wird auch auf die spürbare Ironie hingewiesen. Sie sei aber keineswegs gegen den christlichen Geist des Spiels gerichtet und sei nicht beabsichtigt. Sie entstehe nämlich aus der Distanz, die das gegenwärtige Publikum von jenem aus dem XVI. Jahrhundert trenne.²⁵⁰

Den komischen Charakter verdankt das Stück in hohem Maße den Interudien, die die unvergesslichen Erlebnisse erwecken. Diese derb – komischen Szenen in der Art deutscher Fastnachtsspiele bringen den Zuschauern Frische und Humor ein.²⁵¹

Ähnlich wie in den anderen europäischen Ländern, wird die altpolnische Sprache nur von wenigen verstanden. Dank dem Polnischen mit seinem poetischen Wohllaut und der gegenwärtigen komisch anmutenden Einfachheit sei gutes Theater überall verständlich.²⁵²

Auch nicht gleichgültig blieb die ostdeutsche Presse gegenüber dem hervorragenden Bühnenbild und den Kostümen, über die in „Theater der Zeit“ zu lesen ist: „(...) an jedem Kostüm ist die gestrengte Freude des Künstlers ablesbar, mit der er uns eine längst bekannte biblische Figur, man möchte sagen, „verfremdet“: der Erzengel mit dem Marshelm, über dem der Heiligenschein nicht fehlt, der rosa Engel mit der roten Barocklockenpracht, der mit süßem Lächeln das Spielschäfchen vor sich trägt“.²⁵³

Nicht ohne Grund weist die Kritik auf die Rolle des Chors hin. Wie in den alten griechischen Tragödien, hat der Knabenchor teils kommentierende Funktion, teils unterstreicht er mit gesungenen sakralen Gesängen die einzelnen Handlungsphasen.

Vom Bühnenbild des Andrzej Stopka erweckt besonderes Interesse das hölzerne typisch polnische Berghaus mit den Triptychon – Flügeln, das

²⁴⁹ Vgl. Eichler R. D., Osterfreude altpolnischer Bauern, Nationale Zeitung Nr. 128, 4.06.1965.

²⁵⁰ Vgl. Ulrich K., Ebda.

²⁵¹ Vgl. Triumph erregenden Theaters, Der neue Weg, Halle 10.05.1965.

²⁵² Vgl. Seyfarth I., Glorreiche Auferstehung eines Volkstheaters, Theater der Zeit, Nr. 14. 1965

²⁵³ Vgl. Seyfarth I., Ebda.

gleichzeitig Chor und Altar ist. Die handelnden Figuren wirken wie Figuren aus einem spätgotischen Altar.²⁵⁴

Es wurde auch hervorgehoben, dass der Regisseur, Kazimierz Dejmek, die Schauspieler seine Regieanweisungen aus dem Text mitsprechen lasse. „Er lässt ausführen, was Brecht den Schauspielern bei der Arbeit an der epischen Spielweise empfohlen hat. Neben der vergnüglich – lockeren Kommentierung seines Handlungsvorgangs zeigt sich der Schauspieler als das, was er ist. (...) Ein Prozess – schauspielerisch wichtig, reizvoll für den Zuschauer.“²⁵⁵ Die Meinungen des Regisseurs wurden oft in den Artikeln als besonders wertvolle zitiert. Die „Sächsische Zeitung“ beruft sich auf die Aussage Dejmecks, der während der Pressekonferenz sagen sollte, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ „(...) unter den europäischen Mysterienspielen eine Ausnahmestellung einnehme. Sie sei in einer Epoche entstanden, da sich unter ganz besonderen politischen, sozialen und moralischen Umständen in Polen in die dogmatische Bibelauslegung laienhafte und plebejische Elemente einschoben. (...) Das Stück sei weder pro- noch antireligiös. (...) Das Spiel ist durchtränkt von plebejischer Weltsicht, von plebejischem Humor, plebejischer Ironie und auch Kritik am Feudalsystem. Es propagiert weder fanatisch das theologische Dogma, noch verletzt es religiöse Gefühle.“²⁵⁶

Alle Zeitungsartikel äußern sich sehr positiv über die Auftritte des Ensembles des polnischen Nationaltheaters. In der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ist alles eindrucksvoll. Gutes Spiel, kluge Gestik und Mimik, klare, deutliche Diktion und ein handlungsbetonendes Bühnenbild bilden die ausgezeichnete Einheit, in der die Quintessenz alles Theatralischen gezeigt wurde.

²⁵⁴ Vgl. Schumacher E., Untergang und Auferstehung, Berliner Zeitung 4.06.1965.

²⁵⁵ Vgl. Seyfarth I., Ebda.

²⁵⁶ Ehrlich L., Hinreißendes Theater, Sächsische Zeitung 4.06.1965.

4.5.3.6. Die altpolnische Aufführung auf der berühmtesten Bühne Österreichs. Mit der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ am Wiener Burgtheater (8. – 10.10.1965).

Obwohl die Aufführung im Jahre 1965 am Wiener Burgtheater durch das polnische Nationaltheater stattfand, wurde sie zwei Jahre früher von einer Kennerin des polnischen Theaters, Gerda Hagenau, nach ihrem Besuch in Warschau ausführlich beschrieben. In ihrem Artikel äußerte sie, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ für die Polen so wichtig, wie „Jedermann“ für die Österreicher sei. Nach ihrer Meinung gehöre zwar dieses Stück zur Welt des christlichen Mittelalters, aber hier, zusammen mit der raffinierten Technik des XX. Jahrhunderts, bilde es eine erstaunliche Einheit. Hagenau weist auf die reizvolle Stilisierung und das ungewöhnliche, in einer Art der Krakauer Krippe gehaltene Bühnenbild hin. Sie unterstreicht, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ prädestiniert sei, das polnische Theater im Ausland zu repräsentieren.²⁵⁷

Die Auftritte des Nationaltheaters aus Warschau wurden von diesen positiven Gutachten eingeleitet. Sie fanden vom 8. bis 10. Oktober 1965 statt. Am Burgtheater zeigte das polnische Ensemble außer der erwähnten „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ auch „Das Leben Josephs“ (eine Bibelgeschichte des polnischen Renaissancedichters Mikołaj Rej, auch unter der Leitung von Kazimierz Dejmek). Als Behelf für die österreichischen Zuschauer wurde kleines Programmheft in deutscher Sprache vorbereitet, das alle wichtigen inhaltlichen Anmerkungen und Erklärungen enthielt. Das wurde vom Publikum mit Zufriedenheit aufgenommen und positiv von der Kritik beurteilt.²⁵⁸ Die beiden aufgeführten Stücke hatten nach der Meinung der österreichischen Presse verdienten Erfolg in Paris, Venedig und vielen anderen europäischen Städten. Sie spiegeln ausgezeichnet gleichzeitig die polnische Tradition und die Gegenwart.²⁵⁹

²⁵⁷ Vgl. Hagenau G., Noch ist Polen nicht verloren, Die Bühne Heft 59, August 1963.

²⁵⁸ Vgl. Obzyna G., Von der Anmut des Volkstümlichen, Express 11.10.1965.

²⁵⁹ Vgl. Auch Polens Theater fing im Kloster an, Kurier 5.10.1965.

Man kann sagen, dass ins Wiener Burgtheater das polnische Mittelalter „kam“, mit seinem tief polnischen Reiz. Am Vorabend, wie gewöhnlich, fand eine Pressekonferenz statt, während derer man sich mit dem Ensemble des Nationaltheaters treffen und einige Fragen dem Regisseur stellen konnte. Das Publikum wurde von ihm vom wichtigen 200-Jahr-Jubiläum des Nationaltheaters in Kenntnis gesetzt. Während dieses Treffens wurde von Dejmek an den historischen Anlass erinnert. Er wies darauf hin, dass das Theater immer ein wichtiger Zeuge vieler Ereignisse gewesen sei und in der Zeit der Teilung Polens der einzige Platz für den Gebrauch des Polnischen sei.²⁶⁰

Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ hat solche Eigenschaften, dass man ohne ein konkretes Wort zu verstehen, den Sinn des Inhalts erfassen konnte. Der frische Zauber dieses Stücks teilte sich dem Publikum so mit, sodass die Sprachbarrieren überwunden wurden.

Ähnlich wie in anderen Ländern, in denen dieses Stück aufgeführt wurde, war in den Zeitungen über die vorzügliche Schauspielkunst zu lesen. Die Schauspieler „ersetzten“ dank ihrer Gestik und Mimik die unbekannte Sprache sehr gut. Ansonsten wurden die gut aus dem Alten und Neuen Testament bekannten Personen ganz anders von ihnen dargestellt, als die Zuschauer es in ihrer Schulzeit gelernt hatten.

Wie in einer der Zeitungen festgestellt wurde, sei im Stück Höchstes und Niedrigstes, Geistliches und Weltliches, tiefste Andacht und derbster Scherz zu einer Einheit verbunden.²⁶¹ Paul Blaha ein Kritiker des „Kuriers“ nannte die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ „ein frommes Märchen, das auf humorvolle und herbe Art die Tradition der mittelalterlichen Bühne mit dem Reiz des modernen Theaters verbindet“ und schrieb, dass „das Stück halb Moralität, halb Ballade mit drallen Späßen, draller Koketterie und Folklore angereichert ist.“²⁶² Es wurde sogar bemerkt, dass es in dieser Inszenierung nach polnischer Wiese und

²⁶⁰ Vgl. Keine Angst vor Mysterienspielen, Morgen Express Nr. 2276, 5.10.1965 und auch Kauer Gastspiel des Warschauer Nationaltheaters, Volksstimme, Nr. 231, 5.10.1965.

²⁶¹ Vgl. Walden F., Theatralische geheime Offenbarung aus Polen, Arbeiterzeitung, 10.10.1965.

²⁶² Blaha P., Legendenspiel unbefangenen Gemüts, Kurier, 9.10.1965.

frischen Äpfeln rieche. Alles, was in der Aufführung sei, werde vom „polnischen Flair“ durchtränkt.

4.5.3.7. Das polnische Nationaltheater zu Besuch bei dem Nationalen Theater in der Tschechoslowakei (3 – 4.03.1967).

Das Nachbarland im Süden – die Tschechoslowakei nahm auch das polnische Nationaltheater in Prag und in Bratislava auf. Diese Städte waren als die sechzehnte und siebzehnte im Plan der Auslandsauftritte des polnischen Ensembles. Außer der bekannten „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurden auch andere Aufführungen dargestellt: „Das Leben Josephs“ (nach Rej) und zwei Stücke aus der gegenwärtigen Dramaturgie: „Jan Maciej Karol Wścieklica“ (nach Witkiewicz) und „Namiestnik“ (nach Hochhuth).²⁶³ In Prag wurde ein Treffen an der Karls – Universität veranstaltet, während dessen es möglich war, sich mit dem Regisseur zu treffen und allen in den Aufführungen engagierten Künstlern einige Fragen zu stellen.

In der tschechoslowakischen Presse gibt es Artikel, die diese kulturellen Ereignisse erwähnen, aber sie sind ziemlich lakonisch und haben, im Vergleich zu den Presseartikeln aus den anderen europäischen Ländern, eher einen informativen Charakter. Sie enthalten wenige Informationen z.B. über die Schauspielkunst, die große Rolle des Bühnenbildes und der Musik. Sie konzentrieren sich auf die allgemeine Information über die Geschichte des polnischen Theaters, das seinen 200. Geburtstag feierte. Es wurde an den „Vater“ des polnischen Nationaltheaters, Wojciech Bogusławski und an seinen Gründer, König Stanisław August Poniatowski gedacht. Eine der Zeitungen betont, dass dieses Theater sich völlig den Begriff „national“ verdiene, weil es ein Kulturbotschafter sei. Dieses Theater erfülle die Richtlinien des nationalen Theaters, weil es wirklich polnisch, gegenwärtig, volkstümlich und tief humanistisch sei. Eine große Rolle wird dem Regisseur Kazimierz Dejmek beigemessen, unter dessen Leitung die bekanntesten Werke der polnischen Literatur im Nationaltheater aufgeführt wurden. Dank ihm wurde die polnische

²⁶³ In Bratislava wurde nur „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ gezeigt, in Prag dagegen alle drei. – Vgl. Polak M., Klejnot polskiego średniowiecza, Pravda, Bratislava, 12.03.1967 (Übersetzung ins Poln.).

ationale Bühne zu einer der besten in Europa.²⁶⁴ Es wurde hervorgehoben, dass Dejmek das Avantgardistische mit der Tradition, das Weltmännische mit dem Einheimischen in Einklang bringe und für die polnische Bühne die altpolnische Dramaturgie entdeckt habe.²⁶⁵

Über das Bühnenbild von Andrzej Stopka und die Schauspielkunst wird wenig, aber einstimmig positiv geschrieben: über die Vorzüglichkeit, die Meisterschaft.²⁶⁶

Es wird auch auf die enge Verwandtschaft der polnischen, tschechischen und slowakischen Sprache hingewiesen, die ein fast völliges Verständnis des Stücks ermögliche.

Es wurde daran erinnert, dass vor 20 Jahren Leon Schiller mit dem Theater der Polnischen Armee das Herz des tschechischen Publikums eroberte. Jetzt nach 20 Jahren komme Dejmek, sein szenischer Erbe und Fortsetzer.²⁶⁷ Es wurde auch erwähnt, dass es in dieser Aufführung nicht nur um die Auferstehung Christi gehe, obwohl dieses Ereignis ein Hauptthema und eine Kompositionsachse sei. Aus diesem Theater kann man Energie zum Kampf mit dem alltäglichen Leben schöpfen.²⁶⁸ In der Presse fehlt es nicht auch an der damals geltenden Ideologie. Eine der Zeitungen unterstreicht, dass diese Aufführung in jeder Hinsicht gesellschaftlich engagiert sei. Sie verkünde zwar keine sozialistische Ideologie, aber wünsche ihr Instrument zu sein.²⁶⁹

²⁶⁴ Vgl. Dolezal J., Teatr narodowy u nas, Rude Pravo Nr. 63, 4.03.1967 und auch Kopecky J., Witamy polski teatr narodowy, Rude Pravo, Praha, 3.03.1967 (Übersetzung ins Poln.).

²⁶⁵ Vgl. M. S., Przedstawiamy Teatr Narodowy, Smena, Bratislava, 28.02.1967 (Übersetzung ins Poln.).

²⁶⁶ Vgl. K.H., Z druhej strany Tatier, Kulturny zivot, Bratislava 17.03.1967 und auch Kopecky J., Teatr naprawdę narodowy, Rude Pravo 28.03.1967, (Übersetzung ins Poln.).

²⁶⁷ Kopecky J., Witamy polski teatr narodowy, Rude Pravo, Praha, 3.03.1967, (Übersetzung ins Poln.).

²⁶⁸ Kopecky J., Wesole zmartwychwstanie teatru, (Datum unbekannt - Übersetzung ins Poln.).

²⁶⁹ Kopecky J., Teatr naprawdę narodowy, Ebda.

Bemerkenswert ist die in den Presseartikeln akzentuierte Volkstümlichkeit, nach der Dejmek in der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ greife, die die Quelle der lebendigen Theaterkultur sei.²⁷⁰

Die Kritik bezeichnete die Aufführung als ein Werk voll von Authentizität, Naivität und Enthusiasmus. Nach ihrer Meinung ist sie äußerst kommunikativ und kann auch nur durch ihre visuelle Aufnahme verstanden werden. Darin besteht ihr Phänomen, mit dem dieses Stück das tschechische und slowakische Publikum bezauberte.

²⁷⁰ Vgl. Polak M., Powrót do źródeł, Pravda, Bratislava 5.03.1967, (Übersetzung ins Poln.). Der Autor beruft sich auf die Aussage von Meyerhold, der sagte, dass alle Formen des Volksschaffens eine unerschöpfliche Quelle für das moderne Theater seien.

4.5.3.8. Zu Besuch in Shakespeare's Heimat. Die Begegnung des polnischen Nationaltheaters mit den Auslandspolen in London (27.04. – 1.05.1967).

In Großbritannien hatte das polnische Theater die Möglichkeit, schon zum zweiten Mal aufzutreten. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurde im Rahmen der „World Theatre Season“ aufgeführt. Das Publikum bildeten nicht nur die Engländer, sondern auch die zahlreichen Auslandspolen, die seit der Weltkriegszeit dort lebten und für die dieses Land im Laufe der Zeit eine zweite Heimat wurde. Vermutlich deshalb, weil dieses Publikum von so vielen verschiedenen Menschen gebildet worden war, war die Aufnahme dieses Stücks so vielfältig, manchmal sogar überraschend und nicht immer verständlich. Die große Gruppe der Auslandspolen waren meistens jene Polen, die nach dem Warschauer Aufstand (1944) und nach dem zweiten Weltkrieg, da sie die neuen politische Ordnung und die kommunistische Macht in Polen nicht akzeptieren konnten, nach England emigrierten, um dort fern der Heimat ein neues Nachkriegsleben zu beginnen.²⁷¹ Die Vielfältigkeit der Zuschauer machte, dass die Kritik dieser Aufführung in mehrerer Hinsicht sehr unterschiedlich war. Es gibt zwar einige englischsprachige Presseartikel, aber, da in London regelmäßig die polnischen Tages- und Wochenzeitungen erschienen, konnte auch in ihnen kein, mit den Augen des polnischen Publikums gesehenes Urteil, fehlen. Die vorherrschende Mehrheit der Ansichten in der Londoner polnischen Presse ist sehr positiv, aber es fehlen auch nicht die sehr negativen Meinungen. Von der positiven Haltung der Aufführung zeugen manchmal schon die polnischen Titel selbst, z.B. „Das meisterhafte Mysterium“, „Die glorreiche Geschichte lobenswert gemacht“, „Der Gast aus der Straßenkapelle“. Es wurde betont, dass die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ in ungezwungener und volkstümlicher Weise die evangelischen Ereignisse widerspiegelt. Unter der allgemeinen Osterfreude sei der

²⁷¹ Man soll nicht auch das vergessen, dass in London seit 1939 die polnische Regierung im Exil mit ihrer ganzen Struktur des Untergrundstaates ununterbrochen existierte. Darüber auch im Kapitel 4.1.6. „Das Jahr 1989 – Tod des Kommunismus. Geburt des neuen Polens. Zeit der Freiheit.“

schmerzensreiche Christus – die Hauptperson dieses Festes. Diese Aufführung sei, mit ihrer Derbheit und ihrem Scherz, ein Stück über den Kampf des Guten mit dem Bösen und über den fröhlichen Sieg des Guten.²⁷² Eine der polnischen Wochenzeitung „Tydzień Polski“ ist mit der Kritik aus der englischen Zeitung einig, in der Irving Wardle schreibt, dass genau diese und keine andere Interpretation das alte Mysterium der neuer Epoche wiederherstelle. Diese Aufführung werde dadurch zu einer der besten Reklame für das Christentum, obwohl die christliche Propaganda weder ein Ziel des Regisseurs noch des Textautors aus dem XVI. Jahrhundert gewesen sei. In diesem Stück verwandle sich das religiöse Erlebnis in eine große Freude, und die anwesende Groteske bewege bis zu Tränen.²⁷³ Viel Platz wurde in den Artikeln, ähnlich wie in der Presse anderer Länder, dem Bühnenbild und der Regie gewidmet. Es wurde besonders auf die interessante künstlerische Ausführung hingewiesen, wenn die Handlung des Stücks inmitten der polnischen Berglandschaft im Tatra – Gebiet spiele. Viele Emotionen der Autoren sind in manchen Zeitungen sehr deutlich sichtbar, aber das ist nicht leicht zu vermeiden. Es ist auch schwer sie der übermäßigen Gefühle zu verdächtigen, deshalb sind diese Äußerungen voll von Sympathie und Sehnsucht nach der Heimat. J. Tokarska in ihrem Artikel erwähnt, dass in dieser Aufführung alles polnisch sei: der Himmel, die Erde, der Abgrund, die Hölle und das Dorf, dessen Wege mit den Christus Figuren und den einfachen Kapellchen überall gekennzeichnet worden seien.²⁷⁴ Der gleichen Meinung war M. Hemar, der schreibt, dass dank dem Bühnenbild von Andrzej Stopka dieses Stück einen Krakauer Charakter habe und dadurch in gerader Linie vom Veit Stoß - Geist abstamme. Der Autor betont, dass dieses Meisterstück, das ein gemeinsames Werk von Kazimierz Dejmek und Andrzej Stopka sei und als etwas Einzigartiges und als der größte künstlerische Sieg des Regisseurs, des Bühnenbildners und des ganzen

²⁷² Vgl. Karren T., Najmisterniejsze misterium, Tydzień Polski, 8.04.1967, (Zeitung der Auslandspolen in London).

²⁷³ Vgl. Tokarski J., Chwalebna historia chwalebnie sprawiona, Tydzień Polski, 8.04.1967, (Zeitung der Auslandspolen in London).

²⁷⁴ Vgl. Tokarska J., Gość z przydrożnej kapliczki, Tydzień Polski, 8.04.1967, (Zeitung der Auslandspolen in London).

Ensembles bezeichnet werden könne. Dejmek sei ein Meister, der aus jedem Schauspieler alle seine Möglichkeiten herausbekomme, und seine Arbeit sei eine Schule der echten Regiekunst.²⁷⁵

Auch die hervorragende Schauspielkunst wurde von der Mehrheit der polnischen Kritik sehr positiv aufgenommen. Die Kritiker waren sich dessen bewusst, dass die Darstellung Christi schwer war, sowohl für den Regisseur, als auch für den Schauspieler. Wojciech Siemion, der diese Rolle spielte, sei mit seinem zärtlichen Lächeln und mit seinen tief ins Herz sehenden Augen durch und durch polnisch. Er sehe so aus, als ob er eine der Straßenkappelchen verlasse und auf die Bühne einträte.²⁷⁶

Der Aufmerksamkeit der Autoren entging auch die wichtige Rolle der komischen Interudien nicht, deren Vorkommen eine didaktisch – moralische Bedeutung habe.²⁷⁷

In den Artikeln wird auch der Gebrauch des Altpolnischen berührt. Die verwendete altpolnische Sprache sei völlig deutlich und verständlich und habe eine ungewöhnliche Kohärenz des Stils.²⁷⁸ Eine der in London herausgegebenen polnischen Tageszeitungen „Dziennik Polski“ beruft sich auf die Aussage des polnischen Philologen von der Universität zu Brüssel – Claude Backvis, der schrieb, dass in diesem Text mit einer natürlichen Leichtigkeit und mit einer Empfindlichkeit über Gefühle gesprochen werde.²⁷⁹

Ähnlich wie in den anderen europäischen Ländern wurde der Knabenchor sehr hoch bewertet. M. Hemar wagte sogar zu äußern, dass er sich, ohne zu zögern, mit den Wiener Sängerknaben messen kann. Dieser Chor sei ein bewegender Teil der Aufführung. In diesen Knaben, in ihren strahlenden Gesichtern und glänzenden Augen gebe es so viel naiven

²⁷⁵ Vgl. Hemar M., Bardzo chwalebna historia, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza, 6.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).

²⁷⁶ Vgl. Ebda.

²⁷⁷ Vgl. Hemar M. Ebda und Sobieski J., Mikołaj z Wilkowiecka a Kazimierz Dejmek, Wiadomości – Londyn 7.05.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).

²⁷⁸ Vgl. Wohnout W., Żadnych luster!, Dziennik Polski, 6.04.1967, (Zeitung der Auslandspolen in Großbritannien).

²⁷⁹ Vgl. Wohnout W., Ebda. Auch auf die Ansicht von C. Backvis beruft sich Przewoska H., Teatr Narodowy Redivivus, Stolica Nr. 18, 1962, (dieses Werk wurde im Kapitel 4.5.1. erwähnt und zitiert.)

Glauben und reinen Enthusiasmus, dass sie damit die Skeptischsten anstecken könnten.²⁸⁰

Viele positive Meinungen sind auch in der englischsprachigen Presse enthalten. Im „Spectator“ ist zu lesen, dass das ganze Stück die mühelosen Übergänge vom Alltäglichen ins Festliche charakterisieren. Der Autor betont, dass diese Aufführung während der letzten 2 Jahre in Polen immer vor vollem Publikum wiederholt worden sei. Es wurde daran erinnert, dass in Großbritannien das polnische Theater einen Ruf für seine Eleganz, subtile und natürliche Schauspielkunst und Regiekunst einerseits, und andererseits für experimentelle Kühnheit habe.²⁸¹ Die Zuschauer können mit einer Begeisterung die Schauspielkunst, das auf Holzschnitten aus dem XVI. Jahrhundert basierende Bühnenbild und die schönen mittelalterlichen Lieder bewundern.²⁸²

Man kann aber auch einige negative Urteile finden. Eine der englischen Zeitungen behauptet, dass diese Aufführung ein schlechter Start für die „World Theatre Season“ sei. In einem Artikel werde dieses Stück als plump und unangemessen gezeigt. Die Hauptperson dieser Aufführung, Christus, werde, nach dieser Meinung, als plumper Bauerntölpel dargestellt, und die Schauspielkunst nenne er eine Schauspielerei.²⁸³ Auf diese nicht positiven Urteile beruft sich auch eine der polnischsprachigen Zeitungen, die darauf hinweist, dass im Großen und Ganzen die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ positiv aufgenommen wurde, und die negativen Ansichten zeigen, dass das Stück nicht verstanden worden sei, wenn es mit einem Musical oder einem Vaudeville verglichen werde.²⁸⁴

Eine gewisse Verwunderung können die negativen Urteile in der polnischsprachigen Zeitungen erwecken. Man sollte erwähnen, dass das nur einzelne nicht zustimmende Anschauungen sind. Eine der in London herausgegebenen Zeitungen „Rzeczywistość“ („Realität“), die sich in ihrem

²⁸⁰ Vgl. Hemar. M., Ebda. und auch Karren T., Ebda.

²⁸¹ Vgl. Spurling H. Something up?, Spectator, 31.03.1967.

²⁸² Vgl. Four characters and many misunderstandings, The Sunday Times, 1.04.1967.

²⁸³ Vgl. Hobson H., An ill-advised resurrection, The Sunday Times, 2.04.1967.

²⁸⁴ Vgl. Karren T., Ebda.

Untertitel als die „unabhängige politisch - gesellschaftliche Zeitung“ präsentiert, distanziert sich sowohl von den tief positiven, als auch von den scharfen, negativen Urteilen. Der Autor erwähnt die sehr enthusiastische und zugleich sehr professionelle Kritik von M. Hemar, T. Karren, J. Tokarska und J. Tokarski. Er weist darauf hin, dass es diesen Rezensenten gelungen sei, der Propagandafloskel und den nicht mit der Realität verbundenen Vereinfachungen zu entgehen. Aber nur einem von ihnen, J. Tokarski, verleiht er das größte Recht, die aufgeklärte katholische Meinung unter allen Auslandspolen zu repräsentieren. Es wird vom Autor bedauert, dass diese sonst schöne Aufführung keine Akzeptanz des Kardinals Stefan Wyszyńskis erhalte.²⁸⁵

Zwischen den Londoner Zuschauern und den Autoren verschiedener Artikel entstand eine Diskussion, die einen festen Teil der „Dziennik Polski“ unter dem Titel „Polemiken“ bildete. Die Mehrheit der Zuschauer drückte die Anerkennung bezüglich der positiven Urteile aus und distanzierte sich von der zweiten Meinungslinie. Sie sei als „heilige Entrüstung“ genannt und habe aus einer erzkatholischen Gruppe mit einer gewissen nationalistischen Abweichung bestanden.²⁸⁶ Die Vorwürfe betrafen eigentlich alles, was in dieser Aufführung enthalten war. Dieses Stück wurde von einem der Autoren, Z. Stahl als „eine Erfindung der Warschauer Kommunisten“ bezeichnet.²⁸⁷ Besonders angriffslustig äußerte sich in der „Tydzień Polski“ Cz. Jeśman, der schrieb, dass die Aufführung ein Angriff des Regimes auf die Kirche und eine Diversion des Regisseurs gegenüber der Religion und der Kirche sei.²⁸⁸ Einer ähnlichen Meinung war auch Okulicz K., der in der „Tydzień Polski“ behauptet, dass

²⁸⁵ Wyszyński selbst sah dieses Stück leider nicht, da er sich auf die Meinung eines nicht besonders intelligenten Prälaten stützte, der empfohlen hatte, es nicht zu sehen. Es ist jedoch allgemein bekannt, dass die Folge umgekehrt war: die Aufführung ist lange Jahre vom Spielplan nicht abgesetzt worden und in den europäischen Ländern wurde das Stück sehr positiv aufgenommen. Vgl. Historyja o niechwalebnyim pokajaniu, Rzeczywistość. Niezależna gazeta społeczno – polityczna, (Unabhängige politisch - gesellschaftliche Zeitung der Auslandspolen in London) Nr. 13/11, 22.05.1967.

²⁸⁶ Manche von dieser Gruppe waren sogar durch katholischen den Eifer nicht bekannt. Vgl. Ebda.

²⁸⁷ Vgl. Stahl Z., Dziwny daltonizm recenzentów, Tydzień Polski, Londyn, 13.05.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).

²⁸⁸ Vgl. Jeśman Cz., Teatralna infiltracja, Tydzień Polski, Londyn, 13.05.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).

die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ein Pamphlet über die Auferstehung sei, das nur Verlegenheit und Widerwillen erzeuge. Er meint, dass dieses Stück eine lebhaftere Illustration für das polnische Sprichwort sei: „Der Teufel hat sich in einen Ornat gekleidet und mit seinem Schwanz zur Hl. Messe geläutet.“²⁸⁹

Es gibt in diesen Artikeln viele Ansichten, dass dieses Stück sich des nationalen Sentiments bediene, das der kommunistischen, gottlosen Doktrin diene. Einer der Hauptvorwürfe ist die Antireligiosität und der antikirchliche Charakter der Aufführung, die, zur Verwunderung und Entrüstung dieser Autoren, vom Publikum überhaupt nicht bemerkt worden sei.

Die nächsten Vorwürfe beziehen sich auf den Regisseur, der nach Meinung der Kritik, die Religion durch die Verwendung der komischen Interudien angegriffen habe. Der Schauspieler, der die Rolle Christi spiele, Wojciech Siemion, erwecke kein Mitleid und keine Wertschätzung. Trotz dieser Vorbehalte wurde das fehlerlose Altpolnisch als eine Sprache auf zweifellos sehr hohem Niveau bewertet.²⁹⁰

Die Londoner unabhängige politisch – gesellschaftliche Zeitung „Rzeczywistość“ verurteilt sehr scharf diese negativen Ansichten, die sogar an den starken Nationalismus grenzen. Es wird ihnen ein nicht ausreichendes Wissen, eine Schreibwut, eine bedenkliche Gelehrtheit, eine Vulgarität und vor allem eine Einseitigkeit beim Urteil vorgeworfen, das sich auf die Inkompetenz und die falsch verstandene Religiosität und den Patriotismus stütze.²⁹¹ (Wenn man diesen Artikel liest, ist es schwer, damit nicht einverstanden zu sein.)

London war die letzte europäische Stadt, in der die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ dargestellt wurde. Zwar wurden noch Auftritte in den skandinavischen Ländern und in Belgien geplant, aber parallel dazu begann Kazimierz Dejmek in diesem Jahr den „Dialogus de

²⁸⁹ „Diabeł ubrał się w ornat i ogonem na mszę dzwoni”. - Okulicz K., Dysonans w chórze, Tydzień Polski, Londyn, 29.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).

²⁹⁰ Vgl. Okulicz K., Ebda, Stahl Z., Ebda.

²⁹¹ Vgl. Historyja o niechwalebnym pokajaniu, Ebda.

Passione“ im Atheneum Theater vorzubereiten. So wurden, wie man weiß, sowohl die weiteren Auftritte des Nationaltheaters, als auch die Premiere des „Dialogus...“ unmöglich. Dejmek fing seine Zusammenarbeit mit anderen europäischen Theatern an.²⁹²

²⁹² Mehr über „Dialogus de Passione“ im Kapitel 4.3., und über die Arbeit Dejmeks außerhalb Polens im Kapitel 4.2.2.1.

4.6. DIE „GESCHICHTE ÜBER DIE GLORREICHE AUFERSTEHUNG CHRISTI“ GEGENWÄTRIG GESEHEN. DIE AUFFÜHRUNG VON PIOTR CIEPLAK (1993 – 1994).

4.6.1. Die Geschichte über die Auferstehung nach 30 Jahren von Neuem erzählt.

Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ist sicher das populärste altpolnische Drama, aber zugleich sehr schwierig zu inszenieren. Die von Leon Schiller (in der Zwischenkriegszeit) und von seinem Schüler und Nachfolger Kazimierz Dejmek inszenierten Aufführungen hatten für lange Jahrzehnte eine volkstümliche Konvention des Stücks geprägt. Die 1993 und 1994 von Piotr Cieplak vorbereitete „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ hatte einen großen Erfolg gehabt und fand in der polnischen Presse einen starken Widerhall. In der „Gazeta Wyborcza“ wurde angemerkt, dass der Regisseur dieses Mysterium durch die gegenwärtigen Emotionen „erklärt habe“ und durch die „altpolnische Kultur“ mit einer neuen Stimme zu den Zuschauern gesprochen habe.²⁹³ Wie in der Wochenzeitschrift „Polityka“ festgestellt wurde, enthält dieses Stück keine Floskeln und keine Routine und hat damit gleichzeitig viel Respekt für seinen Inhalt.²⁹⁴

Dem Regisseur ist es gelungen, ein eindrucksvolles Stück zu schaffen, das religiös, aber nicht devot ist. Das ist eine evangelische Geschichte, die „*hic et nunc*“ erzählt wurde.

Die Zeiten, der Publikumgeschmack, die Art und Weise der schauspielerischen Expression änderten sich, und die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ wurde gespielt, weil das, im Grunde genommen, eine Geschichte über den Kampf des Guten mit dem Bösen, über die Suche nach der richtigen Ordnung und dem Frieden in der Welt und im Menschen ist. Der Regisseur ging eben diesen Weg. Das war keine leichte Aufgabe, mit der vorherigen Aufführung von Dejmek, zu konkurrieren. Die altpolnischen Texte waren bisher vor allem mit den

²⁹³ Vgl. Pawłowski R., Teatru naszego powszedniego, Gazeta Wyborcza, Nr. 5, 6.01.1995.

²⁹⁴ Vgl. Sieradzki J., Na scenie, Polityka, Nr. 8, 25.02.1995.

Namen von Dejmek, Stopka, und noch früher von Schiller verbunden. Bevor Cieplak dieses Stück vorbereitete, wurde behauptet, dass nur Dejmek im Stande sei, auf der Basis von altpolnischen Texten zu arbeiten. Seine Art der Inszenierung wurde als Vorbild allgemein anerkannt. Nach der Aufführung von Cieplak wurde über „den Bruch mit Dejmeks Tradition“ gesprochen.²⁹⁵

Nach der Premiere in Wrocław wurde bemerkt, dass Cieplak weder gegen Dejmek polemisiere, noch sich ihm widersetze.²⁹⁶ Der junge Regisseur wagte, nach dem Text zu greifen, dessen bisherige Inszenierungen mit der Legende der großen Vorgänger verbunden waren.

Diese Aufführung, wie es in einem der Gespräche mit Piotr Cieplak betont wurde, habe positive Urteile von Vertretern aus dem Kreis der Katholischen Universität aus Lublin bekommen und gefiele sowohl dem Publikum, als auch der Kritik.²⁹⁷

²⁹⁵ Vgl. Hernik - Spalińska J., Wyjście z piekła, Dialog, Nr.5, 05.1995.

²⁹⁶ Vgl. Baniewicz E., Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu raz jeszcze, Twórczość, Nr. 4, 04.1995.

²⁹⁷ Vgl. Gespräch mit dem Regisseur Maślińska I, Teledysk ze zmartwychwstania – rozmowa z P. Cieplakiem, Express Wieczorny, Nr. 83, 7.04.1995.

4.6.2. Pläne und Absichten des Regisseurs.

Noch vor der Premiere wurden in den Zeitungen viele Gespräche und Interviews mit Piotr Cieplak präsentiert. Über die Aufführung im Theater in Wrocław ist im Artikel von J. Bukowski zu lesen. Der Regisseur erinnert sich daran, dass er zur ersten Probe ohne Text und ohne Liste mit der Rolleneinteilung gekommen sei, habe aber dagegen eine CD mit dem Lied von Kazik Staszewski „A kto jest bez winy, niech pierwszy rzuci kamieniem²⁹⁸“ („Wer ohne Sünde ist, werfe als Erster einen Stein“) mitgenommen. „Ich wollte ein Signal geben, dass man mit den Worten des Evangeliums, mit dem Gebrauch der radikalen, gegenwärtigen Mittel sprechen kann... (...) Wir haben schon keine Angst vor Kommunisten, vor Russen, vor „Roten“, „Schwarzen“. Wir haben Angst vor der Hölle und vor dem Himmel, vor dem eigenen Dasein. Wichtig ist die Frage: Wer bin ich?²⁹⁹“ – sagt der Regisseur. Für ihn war es selbstverständlich, dass die gegenwärtige „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ganz andere als die von vor 30 oder 50 Jahren sein muss. In dem Interview sagte er, dass er das Stück aufführe, weil er in ihm eigene Emotionen, Dilemmas und Fragen finde. Nach seiner Meinung sei dieses Stück nicht religiös, weil es keinen Glauben, so wie die Kirche, verkünde. Es stelle nur die religiösen Fragen und versucht auf sie mittels der Alltagserfahrungen zu antworten. Mit Hilfe des Textes wollte er zeigen, dass im Evangelium die „normalen“ Menschen von Fleisch und Blut, die im alltäglichen Leben „eingetaucht“ sind, die ihre eigene Ängste, Zweifel und Sehnsüchte erleben, dargestellt worden seien. „Glaube, Hoffnung, Liebe werden nicht wie ein knuspriges Gebäck auf einem Tablett serviert, sondern mit Mühe erkannt.“³⁰⁰ – sagt Cieplak zu seinem Gesprächspartner. Der Regisseur

²⁹⁸ Kazik Staszewski ist ein Mitglied der polnischen Rockgruppe „Kult“, der durch seine besonders deftige Lieder bekannt ist.

²⁹⁹ „Chciałem dać sygnał, że można mówić słowami Ewangelii, używając radykalnych, współczesnych środków... (...) Nie boimy się już komunistów, Ruskich, czerwonych, czarnych. Boimy się piekła i nieba, swojego bycia. Ważne jest pytanie: kto ja jestem...” – Bukowski J., Półmrok zmartwychwstania, Przegląd Tygodniowy, 3.02.1995.

³⁰⁰ „Wiara, nadzieja i miłość są z mozołem rozpoznawane, a nie podane na tacy, jak chrupiące ciasteczka” - Węgrzyniak R., Miron z Wilkowiecka rozmowa z Piotrem Cieplakiem, Teatr, Nr. 3, 03.1995.

erklärt auch die Art und Weise der Personendarstellung. Jesus sollte von seinen Taten und Worten her, nicht von den äußeren Attributen gekennzeichnet werden. Deshalb spielt diese Rolle ein ganz „normaler“ Mensch. Cieplak sagte, dass er darüber nachgedacht habe, wie die gegenwärtigen Teufel aussehen sollen. Es fehlen doch in diesem Stück die Teufel mit ihren charakteristischen Merkmalen. Sie sind ohne Hörner, ohne Hufe und Schwanz. Sie sehen normal, einfach aus, weil das Böse meistens ganz „normal“, banal sei.³⁰¹

Besonders aussagekräftig ist die letzte Szene der Aufführung auf dem Weg nach Emmaus. Christus erscheint am Tisch, bricht das Brot und verschwindet, ohne erkannt zu werden. Erst nach einem Moment folgen ihm die Jünger, jeder auf seine eigene Art und Weise. „Die Schauspieler entschieden sich eigentlich selbst, wie der Text gesprochen wird und welche Pointen sie geben. Und während jedes Auftrittes war diese Szene anders. Das, was die Menschen mit Brot machen, was sie in ihm, in seinem Geschmack, finden, ist offene Sache. Die Einen entdeckten in ihm ein Zeichen und eine Gute Nachricht, die Anderen nicht. Der Eine verliebt sich aus diesem Grund, der Andere geht ins Kloster, und der Nächste „verdaut“ dieses Brot erst auf dem Sterbebett. Es ist auch nicht so, dass etwas passiert „ein für allemal“. Die Geschichte der Entdeckung Gottes und des Streites mit ihm dauert immer an.“³⁰²

Piotr Cieplak wollte dem Publikum die biblischen Ereignisse näher bringen. Er begründet, dass der Autor des Textes, Mikołaj von Wilkowiecko auch in seiner Zeit diese Geschichte aktualisiert habe (z.B. Pilatus wurde durch einen Landrat ersetzt). Der Regisseur sagt, dass er den Inhalt aus dem XVI. Jahrhundert in die Realität des XX. Jahrhunderts „übersetzt habe“. Wie Cieplak erläutert, sei die Gegenwart, die er dem Zuschauer in diesem Stück anbiete, kein Coca Cola und keine Jeanshose.

³⁰¹ Vgl. Wyżyńska D., Zmartwychwstanie przed Bożym Narodzeniem, Gazeta Wyborcza, Nr. 291, 15.12.1994.

³⁰² „Aktorzy właściwie sami decydowali, jak powiedzą tekst i jak dadzą puentę. I co wieczór te wyjścia są nieco inne. To, co ludzie robią z chlebem, co w nim znajdują, w jego smaku, jest sprawą otwartą. Jedni odkryli w nim znak i Dobrą Nowinę, inni nie. Jeden z tego powodu się zakocha, drugi pójdzie do klasztoru, a trzeci strawi ten chleb dopiero na łożu śmierci. Nie jest też tak, że coś się zdarza raz na zawsze. Historia odkrywania Pana Boga i kłótni z nim trwa bez przerwy.” – Węgrzyniak R., Ebda.

Das seien die Einfachheit des Bühnenbildes, die Gefühle der Menschen, ihre Bedürfnisse und Leidenschaften. Er wollte sich nicht mit einer mutmaßlichen Psychologie des Menschen aus dem XVI. Jahrhundert beschäftigen, sondern mit dem gegenwärtigen Menschen.³⁰³

³⁰³ Vgl. Wyżyńska D., Ebda.

4.6.3. Der Reichtum der Aufführung.

Viel Platz wurde in den Kritiken der Art und Weise der Darstellung und den Ausdrucksmitteln gewidmet. Das einfache Bühnenbild wurde von Ewa Beata Wodecka projiziert. Der Handlungsort ist die Mitte der Bühne, auf der auch an den beiden Seiten das Publikum sitzt, und gegenüber, auf einem Podium die Musikgruppe. Auf der Bühne verbreitet sich farbloses Halbdunkel. Der Platz, auf dem gespielt wird, ist leer. Auf dem zerstörten Fußboden steht ein Tisch, der sowohl ein Grab Christi, als auch ein Element der Ausstattung der Gaststätte auf dem Weg nach Emmaus ist. Außerdem steht dort auch ein altmodischer Schrank, der wie ein Triptychon geöffnet wird und dadurch ein Kramladen wird, bei dem die Frauen die Salböle für Jesus kaufen. Der Himmel wird von einem himmelblauen Fallschirm dargestellt. Auch sehr einfach sind die Kostüme der auftretenden Personen. Pilatus hat einen Steppschlafrock an, und Annas und Kajaphas Ornate und Tiaren auf ihren Köpfen. Luzifer mit seinen Handschuhen schaut wie ein Heizer in einem Heizhaus aus. Die Grabwächter beim Grab Christi haben auf ihren Köpfen glänzende Feuerwehrhelme, so wie manchmal noch jetzt die Leute der Freiwilligen Feuerwehr am Grab Christi in den Dorfkirchen zu Ostern.

Diese einfache Bearbeitung des Bühnenraumes und die Verwendung der einfachen Requisiten bilden ein spezifisches Klima, eine charakteristische Stimmung.³⁰⁴

Sehr interessant scheint, ein häufig von der Kritik bezüglich seiner Bedeutung erwähntes Motiv des Metallrohres zu sein. Christus „zieht“ durch dieses die menschlichen Seelen aus der Hölle in das Reich des Friedens. Diese Szene erweckte sowohl bei den Zuschauern, als auch bei der Kritik verschiedene Gefühle und Gedankenverknüpfungen. E. Baniewicz in ihrem Artikel suggeriert zwei Möglichkeiten: einerseits kann es die Metapher eines sehr schwierigen Erlösungsweges, der von dem Menschen eine Selbstverleugnung fordert, sein, andererseits die Metapher der todesmutigen Flucht der heroischen Helden des

³⁰⁴ Vgl. Kulczycka O., Sposób na staropolszczyznę, Wiadomości Kulturalne, Nr. 8, 19.02.1995.

Warschauer Aufstands aus der Warschauer Altstadt zum Stadtzentrum.³⁰⁵ Dieses Motiv des Aufstands aus dem Jahre 1944 wird bis heute sehr stark ins Gedächtnis und ins Gruppenbewusstsein der Warschauer eingeprägt und erscheint auch noch in dem Artikel von Hernik-Spalińska J., die ihm den Titel „Ein Ausgang aus der Hölle“ („Wyjście z piekła”) gab. Sie beschreibt den Kampf Jesu` mit den Teufeln in der Hölle. Das ist wirklich ein richtiger Kampf auf Leben und Tod: mit diesem Metallrohr versuchen die Teufel, Jesus zu schlagen und mit seiner Hilfe drücken sie zugleich die Menschen an die Wand. In der Aufführung kommt Jesus diesen Menschen zu Hilfe. Sie können dadurch dieses Metallrohr „überqueren“ und können dabei auch ihre geliebten Sachen mitnehmen (einer von ihnen hält in seiner Hand ein Violoncello, ein anderer ein kleines Köfferchen, ein Mädchen hat eine Puppe, ein Bub hat ein kleines Flugzeug). Die aus der Hölle befreiten Menschen flüchten und retten sich selbst und ihr Menschsein. So können sie später die geretteten Güter wieder mitnehmen. Nach der Meinung der Autorin, vertiefte diese Vision des Regisseurs die Erlebnisse, die für die Vorstellung des XX. Jahrhunderts von Bedeutung seien und gleichzeitig zu dessen Symbol geworden seien.³⁰⁶

Die im Stück auftretenden Personen sind „normale“ Menschen. Jeder von den Schauspielern stellt einige Rollen dar: (die Teufel schauen mit Verwunderung auf sich, wenn sie in der nächsten Szene die helle Tunika der Engel anhaben). Diese Darbietung macht es, dass die Aufführung noch zusätzliche Bedeutung bekommt. Die zum Apotheker Ruben gehenden drei Frauen sind auch ganz einfach, normal und mit ihrem Verhalten und ihrer Emotionalität unterscheiden sie sich von den gegenwärtigen Frauen überhaupt nicht. Die von J. Jankowska – Cieślak gespielte Mutter Gottes wird als eine durch das Leben gequälte Frau unserer Tage gezeigt. Über sie schreibt Hernik-Spalińska J., die erwähnt, dass Maria nicht im Stande sei, in sich ihren Schmerz nach dem Tod ihres einzigen Sohnes zu unterdrücken. Sie sei als die nicht mit sich selbst

³⁰⁵ Vgl. Baniewicz E., *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu raz jeszcze*, Twórczość, Nr. 4, 04.1995.

³⁰⁶ Vgl. Hernik-Spalińska J., *Wyjście z piekła*, Dialog, Nr. 5, 05.1995.

einverstandene und verbitterte Mutter dargestellt worden.³⁰⁷ Auch als ganz durchschnittlicher Mensch wird Jesus gezeigt, dessen Rolle Piotr Kondrat spielt. Seine Größe wird jedoch von seinen Taten bestimmt. Er hat lange Haare, schaut sehr unscheinbar aus, und eine Begegnung mit ihm kann jemandem immer passieren: dem Entsetzten, dem auf dieses Treffen Vorbereiteten oder nicht Vorbereiteten. Zwangsläufig wurde es schwierig, den Vergleich mit den vorherigen Christus - Darstellern zu vermeiden. In der Vorkriegsinszenierung von Leon Schiller wurde die Anwesenheit Christi auf der Bühne nur von einem Lichtstreifen imitiert und von den neben ihm stehenden Engeln signalisiert. Nur sie konnten ihn sehen, weil das nur ein Privileg der Engel ist. Jesus aus der Aufführung von Kazimierz Dejmek war gemäß der volkstümlichen Konvention des Stücks dargestellt. Nach weiteren 30 Jahren ist die Darstellung des Christus in der Inszenierung von Cieplak ganz anders. Es gibt keinen Platz weder für einen Lichtstreifen noch für eine volkstümliche Holzfigur. Hier ist Jesus ein Mensch. Das ist aber weder ein Bekannter „aus der Nachbarschaft“ noch ein Typ des charismatischen Führers. Er hat keine charakteristischen Eigenschaften: er ist in ein graues Hemd und eine graue Hose gekleidet. Der Regisseur bezeichne ihn als „eine transparente Gestalt“.³⁰⁸ Die Engel in Cieplaks Stück sind keine süße Engelchen mit Flügeln. In einem der Artikel wurden sie als Geschöpfe, die wie ein Tarzan auf Seilen „fliegen“ und in den Himmel über die Feuerwehrlleiter hinaufsteigen, beschrieben.³⁰⁹

Ein wichtiges Element der Aufführung ist die Musik, die von der Gruppe „Kormorany“ gespielt wird. Das ist keine Rockmusik, obwohl sie von den Rockinstrumenten gespielt wird. Sie kann davon zeugen, dass eine Gitarre, ein Saxofon, ein Schlagzeug im Theater kein Zeichen der Aggression oder des Nihilismus sind. Zwar ist das keine Kontemplationsmusik, klingt aber erhaben, fein und lyrisch. Sie wird von den gleichen Regeln, wie andere Ausdrucksmittel im Stück, regiert. Einerseits erweckt sie Angst, andererseits Freude. Sie erfüllt auch eine

³⁰⁷ Vgl. Hernik-Spalińska J., Ebda.

³⁰⁸ Vgl. Ebda.

³⁰⁹ Vgl. Gajewski B., Niezależność Pana Boga, Sztandar młodych, Nr. 7, 10.01.1995.

utilitäre Aufgabe durch die Betonung der wichtigen Momente der Aufführung.³¹⁰

In einem der Interviews äußerte sich der Regisseur, dass er gefürchtet habe, ob die altpolnische Sprache gut und richtig verstanden wird. Das war aber grundlose Furcht, weil, wie er selbst gesagt hat, die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ ein sehr „saftiger“ Text sei. In einer der Szenen spricht Petrus im Altpolnischen über seine Angst, aber er drückt Gefühle aus, die immer, unabhängig von der Zeit, aktuell zu sein scheinen.³¹¹

Eine besondere Rolle spielen in der Aufführung die Interludien, die keinen Komödiencharakter haben. Sie bilden eine gewisse Einführung zu den zwei wichtigsten Szenen: zur Auferstehung und zur Begegnung in Emmaus und sind in gewissem Sinne ein Schlüssel zum Verstehen der Aufführung. Das Stück von L. Schiller (in der Vorkriegszeit) enthielt ein Interludium über Judas` Verrat. Es sollte die moralische und apologetische Aussage der Aufführung verstärken. Im Dejmeks Stück konzentrieren sich in den Interludien die säkularen Inhalte und verlegen dadurch den Schwerpunkt der Geschichte über die Auferstehung von der spirituellen auf die kulturelle Ebene. Piotr Cieplak dagegen zeigt in seiner Aufführung die Interludien so, dass die Geschichte über den „gegenwärtigen“ Jesu verstärkt und ergänzt wird.

Es wurde in einigen Presseartikeln bemerkt, dass vom Regisseur ein sehr lebhaftes und echtes Stück geschaffen wurde. Es erzählt von dem, was schwierig zu definieren ist: von der einfachen Alltäglichkeit, in der man Jesus treffen kann, wie es auf dem Weg nach Emmaus passiert war. Die Begegnung in einer Gaststätte unterwegs nach Emmaus beendet die Aufführung. Christus bricht das Brot und geht weg, und die Jünger bleiben verwirrt zurück, weil sie erst viel später in ihm ihren Meister erkennen.³¹²

Diese Szene kann auch eine bittere Metapher der derzeitigen Religiosität

³¹⁰ Vgl. Hernik-Spalińska J., Ebda.

³¹¹ Vgl. Węgrzyniak R., Ebda und auch Ławecka I., Wielkanocne misterium na Boże Narodzenie, Życie Warszawy, Nr.318, 15.12.1994.

³¹² Vgl. Zielińska E., Historia współczesna, Kurier Polski, Nr. 1013, 15.01.1995 und auch Goźliński P., Misterium bardzo ludzkie, Życie Warszawy, Nr. 322, 19.12.1994.

sein: Christus in Gestalt des Pilgers erscheint unter den Gläubigen und wird von ihnen nicht erkannt.

Diejenigen Zuschauer, die die Geschichte der polnischen Literatur nicht so gut kennen, waren darüber erstaunt, dass der Text der gesehenen Aufführung 400 Jahre alt ist. Nach ihrer Meinung „übertrage“ der Regisseur das Altpolnische auf die gegenwärtige Realität, auf die derzeitigen Emotionen. Infolge dessen werden sie von ihm dazu veranlasst, ihre Vorstellungskraft zu intensivieren und ihren Intellekt zu mobilisieren.³¹³

³¹³ Diese Aussage präsentiert in seinem Artikel Pawłowski R. , Z teatrów warszawskich, Kurier Poranny, Białystok, Nr. 17, 21.01.1995.

4.6.4. Die Stärke der Aufführung.

Piotr Cieplak bedient sich in der Aufführung keines Pathos, sondern zeigt die Allgemeingültigkeit des wichtigsten Themas des Christentums. Das Drama der Auferstehung wird dadurch dem Zuschauer näher gebracht. Manche Kritiker meinten, dass dieses Stück zu wenig „gottesfürchtig“ sei (z.B. die Jünger im Emmaus diskutieren mit dem Bierkrug in der Hand). Der Regisseur antwortet auf diese Ansichten in einem der Interviews: „Die Jünger mit einem Bierkrug träumen von der besten Welt. In ihnen ist ein großes Bedürfnis nach dem Wunder, nach der Ungewöhnlichkeit. Andererseits fällt es ihnen dennoch sehr schwer daran zu glauben, dass Christus wirklich auferstanden ist. In dieser Aufführung maße ich mir kein Recht auf das Urteil der Menschen an und in keinem Fall will ich den Priester auf der Kanzel vertreten. Das ist keine kirchliche Glaubenserklärung. Ich wollte von den Menschen, (...) die die Frage: „Wie ist es denn?“ stellen, erzählen. Ein Erfolg wäre für mich, wenn die Zuschauer auch sich die gleiche Frage stellen würden.“³¹⁴ Dem Regisseur ist es gelungen, ein lebhaftes, echtes Stück zu schaffen, das über die gegenwärtige Religiosität erzählt. Es scheint zu sein, dass sehr wichtig in diesem Stück die Einfachheit der Ideen und der Ausdrucksmittel, die moderne Musik und die überdurchschnittliche Schauspielkunst auffallen. Die „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ war keine Uraufführung. Drei Regisseure hatten diese Geschichte auf ihre Weise gestaltet, wobei jeder von ihnen einen anderen Schwerpunkt setzte. In der Vorkriegsaufführung von L. Schiller war Jesus die wichtigste Person des Stücks. Dagegen in der Inszenierung von K. Dejmek waren die Zuschauer ein wichtiges Element. Dejmek zwang das Publikum, sich an seine geistigen Wurzeln zu erinnern. Das war besonders wirksam, weil der

³¹⁴ „Apostołowie nad kuflem piwa marzą o lepszym świecie. Jest w nich wielkie pragnienie cudu, niezwykłości, z drugiej jednak strony, naprawdę trudno im uwierzyć w to, że Chrystus zmartwychwstał. W tym przedstawieniu nie roszczę sobie prawa do oceny ludzi i w żadnym wypadku nie chcę zastępować księdza na ambonie. Nie jest to kościelny wykład wiary, ale próba opowiedzenia o ludziach, (...) którzy zadają sobie pytanie: Jak to jest? Szczytem sukcesu byłoby dla mnie, by to pytanie zadali sobie widzowie” - Maślińska I, Teledysk ze zmartwychwstania – rozmowa z P. Cieplakiem, Express Wieczorny, Nr. 83, 7.04.1995.

Glaube an die Auferstehung auf rein volkstümliche Art und Weise gezeigt wurde. Dreißig Jahre danach zeigte Piotr Cieplak, dass das Wichtigste in seiner Aufführung der Mensch ist. Der Mensch leidet, und Jesus lebt für ihn, um ihn zu schützen und zu unterstützen. Der Regisseur widerspricht dem Glauben nicht, sondern zeigt ihn in einer spezifischen Form, die ungewöhnlich und sehr suggestiv zu jedem Menschen spricht. Dank dieser Interpretation ist Gott, der in der Realität vorgestellt wird, freundlich und dem Menschen enger verbunden. Und das ist die wahre Stärke dieser Inszenierung, wodurch sie sich von den beiden vorangegangenen unterscheidet.³¹⁵

³¹⁵ Diese Meinung vertritt auch Hernik-Spalińska J. - Vgl. Hernik-Spalińska J. Wyjście z piekła, Dialog, Nr. 5, 05.1995.

5. VERGLEICH DER AUFFÜHRUNGEN VOR UND NACH DER WENDE 1989. ÄHNLICHKEITEN UND UNTERSCHIEDE.

5.1. DIE UNTERSCHIEDLICHE BEDEUTUNG DES „HEILIGEN“ IN DEN PASSIONSAUFFÜHRUNGEN VOR UND NACH DER WENDE 1989.

Das Theater hat von Anfang an religiöse Wurzeln, was schon zu Anfang dieser Dissertation festgestellt wurde. Seine lange Geschichte beweist, dass das Theater in Verbindung mit Kultur und Religion entstanden war. Was ist das charakteristische Merkmal dieser Koexistenz? Aus theologischer Sicht: die Anwesenheit der Transzendenz in der dargestellten Realität (Durch die dargestellte Realität kann man die Transzendenz „berühren“, unabhängig davon, ob das Werk säkular oder religiös ist.), das Wirken Gottes und die Antwort des Menschen auf seinen Vorschlag (Der Mensch, sowohl der Zuschauer als auch der Schauspieler, antwortet auf das Wirken Gottes und kann durch die dargestellte Realität reagieren) und auch das Konzept des Menschen als Person mit ihrem einzigartigen Schicksal (Der Mensch fühlt sich durch Gott aufgenommen, als „Sohn und Erbe“ - vgl. Gal 4,7).³¹⁶

In dieser Arbeit wurden zwei Passionsaufführungen in Betracht gezogen, die sowohl vor, als auch nach der Wende im Jahre 1989 in Szene gesetzt worden waren: „Die Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ (nach dem Text von Mikolaj von Wilkowiecko) und „Dialogus de Passione Jesu Christi“ (ein zusammengefasster Text aus dem XV., XVI. und XVII. Jh.). Ihr Inhalt berührt besonders die religiösen Probleme, weil in denen die wahren Ereignisse mit ihren biblischen Wurzeln enthalten sind.

Die nach diesen Texten von Kazimierz Dejmek und Piotr Cieplak dargestellten Passionsaufführungen gewinnen noch mehr an sakralem Charakter, weil seine religiöse Wesensart nicht nur in den biblischen Grundlagen ihres Inhalts besteht, sondern auch in der ihnen (den Aufführungen) von den Schauspielern, Regisseuren, Zuschauern und der

³¹⁶ Vgl. Sławińska I., *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*, Dialog, 1983 Nr. 11, S. 119–120.

Kritik zugeteilten Werten. Für die „heiligen“, „sakralen“ Eigenarten waren sicher die aus der Heiligen Schrift stammenden Ereignisse von Bedeutung. Die Zuerkennung dieses sakralen Charakters an die Aufführungen ist besonders in den Stücken vor dem Jahre 1989.

Wie von Wierusz – Kowalski festgestellt wurde, „Sakralisierung der künstlerischen Tätigkeit (...) vollzieht sich infolge der Interpretation, die ihr gegeben wird, die ihr auch bestimmte Aufgaben zuweist.“³¹⁷ Diese Aufführungen in Abhängigkeit davon, ob sie während des Kommunismus oder nach dem Jahre 1989 dargestellt wurden, gewannen mehr oder weniger an religiösem Charakter. Die Inszenierung des „Dialogus de Passione Jesu Christi“ aus dem Jahre 1969 wurde zu einer spezifischer Art der „Liturgie“ und „des Gebets“. Dies wird besonders deutlich durch die verschiedenen Erinnerungen der Schauspieler gesehen, die von ihnen ins Gedächtnis gerufen werden. Andrzej Seweryn, der im „Dialogus...“ einen Evangelisten spielte, sagte, dass als er mit den Worten „In Nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti“ diese Aufführung begonnen habe, niemand damals den Eindruck gehabt habe, dass das nur ein Spiel sei.³¹⁸ Das war überhaupt kein Spiel! In den von den Schauspielern ausgesprochenen Worten und gezeigten Ereignissen war der religiöse Charakter und die Gebetsatmosphäre sehr spürbar. Dies erregte den feierlichen Charakter um so mehr, dass die gesellschaftliche Stimmung gespannt von der politischen Unruhen und voll von Erwartungen auf die bessere Zeit, die bessere Zukunft war.³¹⁹ Der auf der Bühne brutal gezeiĝelte und dann gekreuzigte Christus und die Menschen, unter denen auch einige in typischer Krakauer Kleidung angezogen waren, erweckten klare Assoziationen mit der Realität Polens und dadurch riefen sie so großes Entsetzen bei der kraftlosen Zensur hervor, dass sie keine andere Wahl gehabt hatte, als dieses Stück vom Spielplan absetzen zu lassen. Die

³¹⁷ „Sakralizacja (...) działalności artystycznej (...) dokonuje się na skutek interpretacji, jaka się jej nadaje, jaka jej wyznacza określone zadania.”- Wierusz – Kowalski J., *Dramat a kult*, Warszawa 1977.

³¹⁸ Erinnerungen des Schauspiels sind in einem Interview im Programm der gleichen Aufführung aus dem Jahre 1998 (Reg. K. Dejmek) zu lesen. Siehe: *Dialogus de Passione*, Teatr Narodowy, Warszawa 1998. (Program der Aufführung).

³¹⁹ Mehr über die politisch – gesellschaftliche Lage im Punkt 4.1. und 4.3. der Arbeit.

Unlogik der Vorwürfe war um so weniger verständlich, dass von der Bühne kein direktes Wort gegen die Machthaber, gegen den Kommunismus fiel.

Alles, was auf der Bühne gesagt wurde, war von großer Bedeutung, war „heilig“. Es brachte die tief verborgenen Gefühle des Patriotismus, der Verantwortung für das Land ans Licht. Die Leidensgeschichte Christi, der nach seinem Tod auferstanden war, gab Kraft und Hoffnung auf die Erlösung aus den Krallen des unmenschlichen Systems, weil aus der theologischen, religiösen Perspektive der Tod kein Ende, sondern der Anfang des Neuen ist. So bot die Aufführung auch eine gute Gelegenheit, dank der Teilnahme an dem „Dialogus...“, sich Gott zu nähern, durch sein spezifisches Vorhandensein ihn auf der Bühne zu „berühren“ und eine Begegnung mit ihm zu erleben.

Alle mögliche Anspielungen wurden verstanden, weil es doch am besten ist, sich der Verallgemeinerungen zu bedienen, statt konkrete, direkte Anspielungen zu machen. Bei der Zensur mussten also vermutlich die Bühnenereignisse ähnliche Gedankenverbindungen, wie bei den Schauspielern und Zuschauern auslösen.

Alles, was als „heilig“ in den Aufführungen betrachtet wurde, bildete ein gewisses polnisches „nationales Sacrum“. Zu ihm gehörten sowohl die in der Bibel verwurzelte Erlösungsgeschichte durch ihre Analogie mit der schwierigen und politisch komplizierten Geschichte Polens, als auch diese Werke, die auf die bestimmte Art und Weise über die Zugehörigkeit zu den polnischen nationalen Werken entscheiden. Man kann mit A. Kłosowska einig sein, dass über diese Zugehörigkeit gewöhnlich die Sprache, die Religion, die gemeinsame Herkunft und die bestimmten, mit der Tradition verbundenen Symbole entscheiden.³²⁰ Alle diese Elemente waren in den Aufführungen enthalten. Die Bedeutung dieser Elemente änderte sich jedoch. In den Stücken, die vor dem Jahr 1989 dargestellt wurden („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ – 1962 Reg. K. Dejmek und „Dialogus de Pasione“ – 1969 Reg. K. Dejmek), werden jene

³²⁰ Vgl. Kłosowska A., *Kultura narodowa*, in: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Krzemiń – Ojak S. (Hsg.), Wrocław 1991, S. 51.

Gefühle unterstrichen, die den Kampfgeist und den Patriotismus erweckten und auch auf die religiösen Quellen der dargestellten Geschichte und auf die Analogien zur Gegenwart im damaligen Polen hinwiesen. Es wäre gut, hier zu erwähnen, dass in den Stücken nach der Wende 1989 („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ – 1994 Reg. P. Cieplak und „Dialogus de Pasione“ – 1998 Reg. K. Dejmek) der „Schwerpunkt“ des Verstehens „verlegt“ wurde: von den mit der Befreiung von der Kommunismus verbundenen Werten zu denen, die überall und unabhängig von der Epoche wichtig waren und sind. Man könnte feststellen, dass die Aufnahme dieser späteren Aufführungen sich in Richtung der allgemeinen menschlichen Werte, also von der „Politisierung“ hin zur „Humanisierung“ entwickelt hatte. Diese „Humanisierung“ der Stücke besteht darin, dass der Mensch im Kontext der menschlichen Liebe als Objekt verstanden wird und den politischen Intrigen und gesellschaftlichen Unruhen nicht unterworfen sein soll. Die beiden nach der Wende aufgeführten Stücke zeigen eher die allgemeinen Werte, aber das bedeutet nicht, dass die in ihnen weniger hervorgehobenen Elemente zurückgewiesen und unterschätzt werden. Es ist die neue Zeit gekommen, in der die politische Lage, der Kampf für die Freiheit gegen den Kommunismus schon im Hintergrund geblieben ist. Die „heiligen“ Bereiche werden schon nicht mehr mit Politik „unterfüttert“. Von der Unterstreichung der humanistischen, menschlichen Ideale, die jetzt einen „heiligen“, unverletzlichen Schatz bildeten, wurde das Verstehen auf das einheitliche System der miteinander harmonisierenden Werte gerichtet. Gemäß der altgriechischen, von der Unvergänglichkeit der Werke überzeugten Regel: *„Ars longa, vita brevis“* ermöglicht es, die Langlebigkeit und Überzeitlichkeit dieser Aufführungen zu bewahren. Diese alte Wahrheit wurde auch von einem der polnischen Dichter des XIX Jahrhunderts Adam Asnyk erkannt, der schrieb: „Die Vergangenheit kommt nicht zurück (...), jedoch stirbt sie auch nicht. Sie verändert nur Ort, Zeit, Namen, und nimmt neue, frische Formen für sich an.“³²¹

³²¹ „Przeszłość nie wraca (...) jednak nie umiera, odmienia tylko miejsce, czas, nazwisko. I świeże kształty dla siebie przybiera” - Asnyk A., Poezje, Warszawa 1974, S. 584.

5.2. ZUR BEDEUTUNG DER GESELLSCHAFTLICH – KULTURELLEN ROLLE DES POLNISCHEN THEATERS.

Bei der Analyse der Geschichte des polnischen Theaters, kann man deutlich bemerken, wie sich die Aufgaben und Zielsetzungen des Theaters nach der Wende 1989 ändern.

In der polnischen Kultur war immer die Sprache ein bedeutender Faktor. Das ist verständlich, weil viele Jahre lang der Gebrauch des Polnischen mit strengen Strafen sanktioniert worden war. Die nationale Sprache erfüllte also auch eine patriotische Aufgabe, weil sie von der nationalen Identität zeugte.

Die Bildung und die Entwicklung der polnischen Literatursprache war schon im XVI. Jahrhundert vollzogen worden. Der Umgang mit der polnischen Sprache entstand aus den Bedürfnissen und den Ambitionen der Gesellschaft, und vor allem aus den zwei intellektuellen Strömungen, die europaweit das ganze kulturelle Leben beeinflussten: dem Humanismus und der Reformation. Die neuentstandenen staatlichen Institutionen, die an der Bedeutung gewonnene Rolle der Städte und die allgemeine Entwicklung des nationalen Bewusstseins trugen zur steigenden Sorge um die polnische Sprache bei. Die große Rolle der nationalen Sprache in der Gesamtheit des nationalen Lebens wurde besonders zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts bewusst gemacht. An der Schwelle der Aufklärung wurde die Überzeugung allgemein anerkannt, dass die eigene Sprache der Nation von ihrem Geistesleben zeugt, und dass der Reichtum der einheimischen Kultur durch sie ausgedrückt wird. Polnisch wurde also zu einem effektiven, wirksam funktionierenden Werkzeug der Kommunikation, und allmählich begann es das Lateinische aus dem öffentlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben zu verdrängen. Für diese Situation war die Entwicklung der Zeitschriften und die im Jahre 1773 durchgeführte Bildungsreform günstig, infolge derer Polnisch als einzige Vorlesungssprache in den Schulen und Universitäten anerkannt wurde. Zur Entwicklung der Sprache trug auch die Entstehung des nationalen Theaters, der öffentlichen, für jeden zugänglichen Bühne

im Jahre 1765 bei. Seit dieser Zeit wurde das Theater ein Ort, in dem die polnische Sprache sich entwickeln und gepflegt werden konnte.

Während der schwierigen Zeiten der Teilung Polens (1772 – 1918), der Kriege, des Kommunismus, war das Theater sozusagen „ein Tempel“ des Polentums, „eine Schatzkammer“ dessen, was besonders für die Polen wichtig und bedeutsam war: einerseits gab es eine Möglichkeit die Sprache zu pflegen, andererseits wurde es auch zu einem Hort des Polnischen, in dem die berühmtesten Werke der Literatur in Szene gesetzt werden konnten und dadurch nicht in Vergessenheit gerieten, sondern als ein Nachlass für die nächsten Generationen aufbewahrt wurden. Eine besondere Bedeutung scheint der Gebrauch des Altpolnischen zu haben, weil er die Kontinuität von Tradition und Kultur zeigt. Das ist in allen in dieser Arbeit besprochenen Aufführungen (sowohl in denjenigen vor, als auch nach der Wende 1989) zu sehen. Die Erscheinung des Theaters als „Sämann des lebendigen Wortes“ wird sowohl in den auf polnischen Bühnen, als auch im Ausland gezeigten Stücken sichtbar. Die wichtige Rolle des in den Aufführungen meisterhaft von den Schauspielern verwendeten Altpolnischen entging weder den Zuschauern noch der Kritik und wurde überall sehr hoch gelobt. Noch nach vielen Jahren, am Ende des XX. Jahrhunderts ruft eine der Kennerinnen des polnischen Theaters die Erinnerungen zurück, dass in den dargestellten Stücken der von der altpolnischen Welt und der Sprache faszinierte Dejmek eine der wichtigsten Quellen des nationalen polnischen Theaters geöffnet habe. Seine im In- und Ausland dargestellte „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“³²² bewahrte den Reiz der Einfachheit in der Sprache und der Schauspielkunst und kreierte damit einen einzigartigen, polnischen Stil.³²³

Die Aufführung kann manchmal vielleicht wie ein besonderes Gebet sein, weil sie die Gedanken und die Gefühle des Menschen zu Gott führt. Obwohl es eigentlich ein Urheber der fiktiven Realität ist, erlaubt es sowohl dem Schauspieler, als auch dem Zuschauer seine Träume und

³²² Die ausführliche Analyse der Aufführung, die in Polen und im Ausland gezeigt wurde, ist im Punkt 4.5. zu lesen.

³²³ Vgl. Udalska E., *Teatr polski końca XX w.*, Kielce 1997, S. 7-8.

Sehnsüchte zu befriedigen und sich in der „neuen“, besseren Welt wiederzufinden. Das Theater erfüllt dadurch seine kathartische Rolle, weil es den Zuschauern ermöglicht, „eine Schlussfolgerung“ aus dem Leben der dargestellten Personen zu ziehen und eigene Leidenschaften zu zügeln³²⁴.

Die hier besprochenen Aufführungen, die vor der Wende gezeigt wurden, erfüllen auch noch eine wichtige Rolle des polnischen Theaters in der damaligen Zeit: es „reanimierte“ die sinkende Hoffnung der Polen in der schwierigen Zeit. Dort konnten die Menschen mit ihren Träumen unbegrenzt leben und dann um sie kämpfen.

Die auf der Bühne gezeigte Geschichte des leidenden und später auferstandenen Christus, die in den polnischen Realien angesiedelt wurde, erlaubte neue Hoffnung auf die Befreiung von der Gefangenschaft des Kommunismus zu schöpfen. Das Theater war also ein Ort, in dem die Träume der Massen, der Gesellschaft verkörpert werden konnten. Durch seine Vermittlung war die Begegnung mit den freien Gedanken, dem freien Geist möglich. Das Theater verstand seine ungewöhnliche Rolle, konnte sich aber zu ihr nicht direkt äußern. Es bediente sich der Anspielungen. Die Zuschauer verstanden das alles „im Flug“, oft ergab sich auch ein unbeabsichtigter Sinn. Dadurch entstanden besondere Bindungen zwischen Zuschauern und den auf der Bühne spielenden Schauspielern.

Hier erscheint die damals sehr wichtige Aufgabe des Theaters als eine „Bastion“. Diese Rolle war umgekehrt proportional zum Stand der gesellschaftlichen Stabilität. Je schwieriger das Leben war, desto häufiger wurde das Theater zur Zuflucht für freie Gedanken und Ideen. Das ist besonders in den angespannten, unstabilen Momenten am Ende der 60-er Jahre sichtbar, als die Stimmung vor der Premiere des „Dialogus de Passione“ so revolutionär und mutig wurde, dass die dadurch provozierte,

³²⁴ Vgl. Podbielski H., Wstęp in: Arystoteles, Poetyka, BN Nr 209, Wrocław 1983, S. LXVII.

gefürchtete und ratlose Zensur die Aufführung vom Spielplan absetzen ließ.³²⁵

Das religiöse Bewusstsein der Polen ließ sozusagen diese zutiefst religiöse Geschichte so „bearbeiten“, dass sie zu einem Gebet und einem tiefen Erlebnis wurde, das der damaligen Situation angemessen war. Hier könnte man sich auf die Worte des berühmten polnischen Dichters C. K. Norwid berufen, der sich einer Metapher für das Theater als „Atrium der himmlischen Sachen“ bedient. Diesem Vergleich schenkt auch der bekannte Theaterwissenschaftler Kazimierz Braun seine Aufmerksamkeit, der bemerkt, dass das Atrium ein Vorraum war, in dem ein Feuer brannte und Wasser zur Verfügung gestellt wurde.³²⁶ Er gebraucht diesen poetischen Vergleich und bezeichnet das Theater als ein Sitz der Naturelemente, als Ort des Kultes und als Zentrum des Lebens. Auf diese Art und Weise wurde die Rolle des Theater besonders vor der Wende wahrgenommen.

Wenn man über die Rolle des Theaters, die in den hier analysierten Aufführungen zu sehen ist, nach dem Jahre 1989 sprechen wollte, könnte man weiter diese poetische Metapher paraphrasieren und sagen, dass das Theater im Laufe der Zeit ein „Atrium der allgemeinen, menschlichen Angelegenheiten“ wurde. Das kann man in den beiden Stücken beobachten, die von P. Cieplak („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ – 1994) und von K. Dejmek („Dialogus de Passione“ – 1998) nach dem Jahre 1989 in Szenen gesetzt worden waren. Das Theater ist weder „Bastion“ im Kampf gegen das System, noch ein Ort, in dem dank der dargestellten Ereignisse das Gefühl des religiös unterstützten Patriotismus verstärkt werden kann. Das Theater verkörpert weiterhin die Träume und die Sehnsüchte des Publikums, dessen Hauptinteresse immer der Mensch war. Jetzt ist es der Mensch, der vom Joch des Kommunismus schon befreit ist. Er ist aber vom Joch seiner Kleinheit, Gemeinheit, seiner Schwächen nicht befreit und braucht immer

³²⁵ Mehr über diese Ereignisse in den Punkten: 4.1.1. Nachkriegszeit: die Verhältnisse zwischen Kirche und Staat, 4.1.2. Das „Tauwetter“ der Gomułka - Zeit. Unterdrückung und Verfolgung der Kirche und 4.1.3. Polnischer März 1968.

³²⁶ Vgl. Braun K., *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, S. 186-187.

für sich eine Rechtfertigung, eine Verstärkung, eine Unterstützung und eine „Reinigung“.

Die im Laufe der Zeit veränderte Rolle des polnischen Theaters, als ein Teil der nationalen Kultur wurde auch von Papst Johannes Paul II. während seiner Heimatreise im Jahre 1991 erwähnt. Zu den Vertretern der Kulturwelt, die sich im Nationaltheater in Warschau am 8. Juni 1991 versammelt hatten, sagte er in seiner Rede: „Ich sage ehrlich, dass ich auf die polnische Kirche sehr stolz war, als sie sich in der schweren Zeit für die Kultur, bemühte, den Künstlern zu ermöglichen, ihre Pflichten gegenüber der Gesellschaft zu erfüllen. Das waren sicher die beiderseitigen Vorteile, als die Kirche der nationalen Kultur ein Obdach gegeben hatte. Die Künstler hatten, außer den damals besonders wertvollen Kontakten mit der Gesellschaft, die Gelegenheit, die Wurzeln, aus denen Europa wächst, tiefer kennen zu lernen. Manche von ihnen hatten einfach ihren Glauben gefunden oder hatten ihn in sich vertieft. Die Kirche bekam dagegen die Chance tiefer im gesellschaftlichen Leben verankert zu sein. Aber das waren außergewöhnliche und nicht ganz normale Zeiten. Heute wird in der Kulturwelt ihre Autonomie wiederaufgebaut. Dieser Prozess ist natürlich und richtig. (...) Ich hoffe, dass Sie, als die Künstler, jetzt besser (...) die Zeichen erkennen, die ermöglichen, sich authentisch im Bereich des Geistes zu bewegen.“³²⁷

Die Rolle des polnischen Theaters als einer der Faktoren des Kulturlebens wurde von Wilam Horzyca, einem der bedeutendsten Regisseure der Zwischenkriegszeit und auch dem Autor der zahlreichen Essays über Theater behandelt. Noch während der Okkupation, im Jahre 1943 schrieb

³²⁷ „Powień szczerze, że byłem bardzo dumny z polskiego Kościoła, kiedy w czasach dla kultury trudnych starał się ułatwić twórcom wypełnianie obowiązków wobec społeczeństwa. Korzyść z udzielania przez Kościół jakiegoś azylu kulturze narodowej była zapewne obustronna. Twórcy kultury - oprócz tak cennych wówczas możliwości kontaktu ze społeczeństwem – mieli okazję poznać głębiej korzenie, z których wyrasta Europa, niektórzy z nich wręcz odnaleźli wiarę lub się w niej pogłębili. Z kolei Kościołowi dało to szansę głębszej obecności w życiu społecznym. Ale były to czasy nadzwyczajne i niezupełnie normalne. Dziś świat kultury dokonuje odbudowy należytej sobie autonomii. Jest to proces naturalny i słuszny. (...) Ufam, że jako twórcy kultury wyraźniej teraz rozpoznajecie (...) znaki, umożliwiające autentyczne poruszanie się w dziedzinie ducha.“ – Rede zu den Vertretern der Kulturwelt im Nationaltheater am 8.06.1991, CD ROM, Nauczanie Kościoła Katolickiego, Kraków 2003.

er: „Heute an diesem Ort und an dieser Stelle ist Polen und seine Kultur. (...) Die Generationen aus der tragischen Epoche unserer Geschichte machten diese Arbeit für i h r e Zeit, und das ist eben ein Geschenk der Vergangenheit und der tiefste Sinn dessen, was unsere kulturelle Tradition ist. Die Generationen, die jetzt kommen, müssen diese Arbeit für i h r e Epoche machen.(...) Es kann sogar der ganzen Nation scheinen, dass es schon gar nichts mehr zu tun gibt, dass wir schon so ausgezeichnet und hervorragend sind. Oder, dass wir vom Schicksal historisch und geographisch ans Ende der Welt gestellt wurden und es gibt schon nichts mehr zu tun. Das ist unsere nationale Eigenschaft: wir schwanken zwischen Maximum und Minimum: sind wir die erste oder die letzte Nation der Welt? Aber muss das alles dem künstlerischen Willen nachgeben, für den es keine kleine und große Realität gibt, und der mit der Kraft seiner Eingebungen sogar die unwichtigsten Dinge in einen Glanz des Wunders und der Größe kleiden kann. Das lehrt uns die große Tradition.³²⁸“ Das gegenwärtige polnische Theater könnte diese Herausforderung ohne zu zögern annehmen und immer als wichtige und verpflichtende Aufgabe verstehen.

³²⁸ „Dziś w tym właśnie miejscu stoi Polska i jej kultura. (...) Pokolenia z tragicznej epoki naszych dziejów wykonały pracę tę dla swoich czasów i to jest właśnie największy dar przeszłości i najgłębszy sens tego, co jest naszą tradycją kulturalną. Pokolenia, które idą, muszą ją teraz wykonać dla swoich czasów. (...) Może się nawet całemu narodowi wydawać, że nic już nie ma do zrobienia, tacy jesteśmy świetni i doskonali, albo znów, że historycznie i geograficznie los umieścił nas gdzieś na wydmuchu, gdzie się nic już nie da zrobić. Jest to naszą narodową cechą, że chętnie wahamy się między ostatecznościami: czy jesteśmy pierwszą nacją świata, czy też ostatnią? Ale wszystko musi ustąpić tej woli twórczej, dla której nie ma małych i wielkich rzeczywistości i która mocą swych natchnień najbardziej nawet pozornie błahą obecność potrafi odziać w aureolę cudu i wielkości. Tego uczy nas wielka tradycja.” - Horzyca W., *Polski teatr monumentalny*, Wrocław 1994, S. 29–30.

5.3. DAS PHÄNOMEN DER POLNISCHEN IDENTITÄT. DIE BEDEUTUNG DER „POLNISCHEN PASSIONEN“ UND IHRE KULTURSCHAFFENDE ROLLE.

In zahlreichen Presseartikeln und wissenschaftlichen Äußerungen, bezüglich der in dieser Dissertation vorgestellten Aufführungen werden oft Ansichten geäußert, dass in diesen Stücken sowohl von dem Regisseur und den Zuschauern, als auch von dem Publikum und der Kritik der besondere typische polnische Charakter und Patriotismus unterstrichen worden waren. Insbesondere ist dieses Phänomen in der „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ aus dem Jahre 1962 und im „Dialogus de Passione Jesu Christi“ aus dem Jahre 1969 sichtbar und meiner Meinung nach erfordert dies eine vertiefte wissenschaftliche Reflexion.

Man sollte darüber nachdenken, was diese polnische Identität in den Stücken ausmacht. Es ist schwierig nicht zuzustimmen, dass in den Aufführungen überall die Spuren des Polentums zu spüren sind. Es geht nicht nur um die polnischen Personen (z.B. Simon von Zyrene im „Dialogus...“, der aus dem Dorf Czernichów kommt und am Samstag zum Markt nach Sławków bei Krakau geht, um dort eine Ente und einige Fische zu verkaufen), oder um die vom Rabinus im „Dialogus...“ ausgesprochenen Worte „Kto w Rzeczypospolitej wszczyna bunt, ten pokoju i państwa niszczy grunty“ („Wer in Polen Unruhen auslöst, der zerstört die Grundlagen des Friedens und des Staates“), die sich besonders auf die damalige Realität der 60-er Jahre in Polen bezogen, oder um die zahlreichen Motive der polnischen Volkstümlichkeit.³²⁹

Aber von dem besonderen polnischen Charakter der Aufführungen zeugen sicher die damals beinahe in Vergessenheit geratene altpolnische Sprache³³⁰, das Gefühl der auf die tief verwurzelte Religiosität und den Patriotismus gestützte nationale Einheit und die zahlreichen Anspielungen der Leiden Christi auf die damalige politisch – gesellschaftliche Lage.

³²⁹ Mehr darüber wurde im Punkt 3.2.2. Die biblischen Ereignisse im altpolnischen „Dialogus...“ und 3.2.3. Die polnische Wesensart des „Dialogus...“ erwähnt.

³³⁰ Über die wichtige Rolle der polnischen Sprache ist im Punkt 5.2. zu lesen.

Da so oft in der Kritik und in den Meinungen der Zuschauer diese polnische Identität erwähnt wurde, sollte man hier nachdenken, was das eigentlich bedeutet. Die Überzeugung davon, dass jede Nation, auch die polnische, besondere und dauerhafte Eigenschaften hat, kann wissenschaftlich nicht begründet werden. Trotzdem ist sie ein sehr wichtiger Faktor des nationalen Bewusstseins. Diese Überzeugung wird durch die Literatur, die Geschichte, die Publizistik, die volkstümliche Tätigkeit und durch künstlerisches Schaffen augenfällig. Das gängige Selbstbild der Polen war immer nicht eindeutig und konstant. Auf dies hatte im Laufe der Geschichte in hohem Maße die politische Gefangenschaft und die zahlreichen erfolglosen Bemühungen die Unabhängigkeit zu erlangen, einen großen Einfluss.

Immer blieb die Frage offen, ob die Teilung Polens, und später die Niederwerfungen der Aufstände (1830-31 und 1863-64), die Folgen der neuen politischen Ordnung nach dem zweiten Weltkrieg, durch die eigene „Sünden“ der polnischen Nation oder durch die äußeren Umstände hervorgerufen worden waren. Polnische Literatur, besonders diese, die in der Zeit der Gefangenschaft entstand, verlieh den Polen Kräfte und bestärkte sie im Kampf um die Freiheit nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere Länder, die in Gefangenschaft geraten waren. Hier sollte die jahrelang lebendige Idee des sogenannten polnischen Messianismus erwähnt werden, dessen große Einflüsse nicht nur in der Literatur, sondern auch in dem gesellschaftlichen alltäglichen Leben in der Zeit der letzten Gefangenschaft, des Kommunismus, einen starken Widerhall gefunden hatten und für lange Jahre ins Gruppenbewusstsein der polnischen Nation eingegangen waren. Obwohl die Idee grundsätzlich Wurzeln noch vor der Romantik hat, aber dann, in den schwierigen Momenten des nationalen Lebens wurde sie besonders verstärkt hervorgehoben. So ist es verständlich, dass diese Idee in der Kommunistenzeit wieder aufgetaucht ist. Deshalb erschienen in manchen Artikeln Ansichten, die sich auf diese Idee beriefen und sie auf besondere Art und Weise hervorhoben. Man wollte dadurch den Kampfgeist erwecken und daran erinnern, dass es eine Pflicht der Polen sei, für sich

selbst und auch für andere Nationen gegen die kommunistische Gefangenschaft zu kämpfen.³³¹

Die polnische Identität, die in den besprochenen Aufführungen sichtbar ist, wird auch auf spezifische Art und Weise durch die verschiedenen Einzelheiten in den Stücken gezeigt. Dazu kann man Elemente der polnischen Kultur rechnen, die in typischer Musik und charakteristischem Bühnenbild ausgedrückt worden waren. Das wird in kleinen Details beobachtet: Straßenkapellen mit Holzfiguren, Häuser mit einem Strohdach, die so typisch für die polnische Dorflandschaft sind, ruhige, gewichtige Musik, die mit altpolnischen Texten erklingt und die Menschen: die Schauspieler und die Zuschauer, die mit ihrer Einfachheit, ihrer Frömmigkeit, ihrer Mühe des alltäglichen Lebens am Leiden Christi zusammen teilnehmen und als Zeugen an seiner Auferstehung mitbeteiligt sind. Die Anspielungen der Leiden und der Auferstehung Christi auf die politisch – gesellschaftliche Lage der Kommunismuszeit waren für das Publikum klar verständlich. Wichtig und interessant ist es, dass die Art und Weise der Interpretation und des Verständnisses umgekehrt proportional zum Stand der gesellschaftlichen Stabilität war. Je schlechter der gesellschaftliche Zustand war, desto häufiger und stärker wurde die Ähnlichkeit und die Analogie der polnischen Geschichte, des polnischen Schicksals in Verbindung zur biblischen Geschichte Christi unterstrichen. Diese erstaunliche Verbindung der leidenschaftlichen und gleichzeitig einfachen Religiosität mit dem glühenden Patriotismus bildete kräftige Grundlagen der spezifischen polnischen Identität, die sich auf diese beiden „Säulen“ stützt und dadurch auch eine wichtige kulturschaffende Rolle spielt. Deshalb ist es verständlich, dass die Teilnahme an den Aufführungen vor der Wende 1989 gewissermaßen als eine Demonstration des Patriotismus und des Glaubens betrachtet worden war. Einerseits als ein Zeugnis des Glaubens, andererseits als Darstellung der Heimatliebe bildeten sie eine spezifische Art des religiösen Theaters. Mit ihrem Inhalt sprachen diese Stücke aus, dass in der Bibel die Wurzel der

³³¹ Über die Idee des polnischen Messianismus im Punkt 4.1.4. Der polnische Messianismus.

polnischen Identität sind und gerade sie ihren Kern bilden. Diese Stücke drückten dem gesellschaftlichen Bewusstsein der Polen für lange Jahre ihren Stempel auf. Dieser patriotische Charakter verlor ein bisschen an Bedeutung in den nach der Wende 1989 von Kazimierz Dejmek und Piotr Cieplak aufgeführten Stücken. Ihr Inhalt war doch gleich geblieben. Polnische Identität war weiterhin wichtig, aber schon von dem feindlichen politischen System nicht mehr bedroht. In diesen Aufführungen gibt es keine spektakulären Demonstrationen des Patriotismus mehr. In der neuen nachkommunistischen Epoche stützt sich das Gefühl der nationalen Zugehörigkeit vor allem auf das kulturelle Bewusstsein des Menschen, nicht auf seine ethnische Herkunft. Über dieses Bewusstsein entscheidet vor allem die geistige Tradition, in der der Mensch aufwächst und sich seine Persönlichkeit entwickelt.

Der nationaler Identität, die ihre Wurzeln in den Kulturwerken hat, schenkte auch Papst Johannes Paul II. Aufmerksamkeit während einer Audienz, die für Teilnehmer der römischen Begegnung „Heimat und Emigration“ am 29. Oktober 1990 stattgefunden hatte.³³² Zu den zahlreichen Auslandspolen aus aller Welt sprach er damals: „Wir sollen unsere nationale Identität stärken. Wir dürfen darauf nicht vergessen, wer wir sind und wo unsere Wurzeln sind. Wir sollen uns immer als eine Gemeinschaft fühlen, unabhängig davon, wo unser Zuhause ist und wo unsere Arbeitsplätze sind. Wir sind für die Entwicklung unserer Kultur verantwortlich, (...) aber wir dürfen darauf nicht vergessen, dass wir zu der riesengroßen Gemeinschaft der Nationen gehören und ihr Schaffen und ihre Leistungen benutzen. (...) Deshalb ist es so wichtig, (...) das Bewusstsein der eigenen Wurzeln zu haben. Diese polnischen Wurzeln

³³² Der Papst empfing am 29.10.1990 Teilnehmer der in Rom von 26. bis 30.10.1990 stattgefundenen Begegnung „Heimat – Emigration“. An diesem Treffen nahmen Auslandspolen aus der ganzen Welt teil. Anwesend waren auch u.a. Bischöfe: Zygmunt Kamiński und Jerzy Dąbrowski, die polnischen Botschafter im Apostolischen Stuhl und in Italien und der damalige Vorsitzender des Senats der Republik Polen Prof. Andrzej Stelmachowski.

sind tausend Jahre alt, und ziehen ihre Kräfte aus dem christlichen Glauben und der europäischen Kultur.³³³

Die Kulturwerke, die ihren Anfang in der Bibel nehmen, sind gleichzeitig sozusagen ein „Träger“ der besonderen Werte, die nicht nur in der Kommunismuszeit, sondern auch nach der Wende 1989 eine große Rolle im Bewusstsein der Polen spielten.

Es lohnt sich, an dieser Stelle sich auf die Aussage eines der bekannten polnischen Wissenschaftler und Philosophen M. Gogacz zu berufen, der schrieb: „Wenn die Werke der Kultur ihre Quelle aus der vom Licht des Evangeliums durchdrungenen Denkweise und der Entscheidungen beziehen, (...) helfen sie den Menschen sich in ihrer freien Wahl nach dem, was edel, gut und richtig ist, zu richten.“³³⁴

Diese Werte sind ein lebendiges Bild von dem engen Zusammenhang der Kultur mit dem Evangelium. Dieser Zusammenhang wurde besonders im an die Teilnehmer gerichteten Brief des Papstes Johannes Paul II. am 5. September 2000 anlässlich des Kongresses der Christlichen Kultur in Lublin an der Katholischen Universität unterstrichen, in dem zu lesen ist: „Seit zwei tausend Jahren bildet das Christentum die europäische Kultur, die zu unserem gemeinsamen Wohl wurde. Das Evangelium zeigt uns die Welt der Werte, die wichtig für unseren geistlichen Nachlass sind. Unsere Aufgabe ist es, diejenigen Mittel zu suchen, dank denen diese Werte ihre wichtige kulturschaffende Rolle unverändert spielen werden und dadurch

³³³ „Winniśmy wzmacniać naszą tożsamość narodową, nie wolno nam zapominać, kim jesteśmy i gdzie są nasze korzenie. Winniśmy czuć się zawsze jedną wspólnotą, niezależnie od tego, gdzie są nasze domy i miejsca pracy. Jesteśmy odpowiedzialni za rozwój naszej kultury (...), ale nie możemy też zapomnieć, że należymy do wielkiej wspólnoty narodów, że korzystamy z ich dorobku i osiągnięć. (...) Dlatego tak ważne jest (...)mieć świadomość polskich korzeni, które sięgają tysiąca lat, a czerpią swą siłę z chrześcijańskiej wiary i europejskiej kultury.” - Die Rede zu den Teilnehmern der Begegnung „Heimat – Emigration”, CD ROM, Nauczanie Kościoła Katolickiego, Kraków 2003.

³³⁴ „Dzieła kultury, gdy będą miały źródło w myśleniu i decyzjach przenikniętych światłem Ewangelii, (...) pomogą ludziom w ich wolnym wyborze kierować się do tego, co szlachetniejsze, dobre i prawdziwe.” – Gogacz M., Szkice o literaturze, Kraków-Warszawa-Struga 1985, S. 116.

eine Welt der Freiheit, der Wahrheit, der Liebe, der Gerechtigkeit und des Friedens bauen.³³⁵“

In den Aufführungen, die in dieser Dissertation analysiert wurden, ist der enge Zusammenhang der Kultur mit dem Evangelium deutlich sichtbar. Sie sind tief in der katholischen, christlichen Tradition verwurzelt und bilden eine eigenartige „Schatzkammer“ wichtiger polnischer Werte. Sie zeigen die Kontinuität der polnischen Kultur, die einerseits unabhängig vom Zeitgeist einen typisch polnischen Charakter beibehält, und andererseits ihre Zugehörigkeit zur Welt der abendländischen Kultur unterstreicht.

Die in den Aufführungen vorhandene und spürbare Emotionalität (besonders vor der Wende 1989) wuchs aus der damaligen Lage heraus. Wie Zeitzeugen berichten, ist dies völlig verständlich in Bezug auf die historische Situation. Sie war um so größer, je größer der politische, gesellschaftliche, mit der Sehnsucht nach Freiheit durchdrungene Hintergrund war. Der Kommunismus war die Zeit, in der die Polen ins Theater wie in einen Tempel gingen. Jeder Zuschauer wollte immer etwas Großes – einen Teil der Wahrheit, des Dramas, des Schmerzes, eines Geheimnisses berühren.

³³⁵ „Od dwóch tysięcy lat religia chrześcijańska kształtuje kulturę europejską, która stała się wspólnym naszym dobrem. Ewangelia ukazuje nam świat wielkich wartości istotnych dla naszego duchowego dziedzictwa. Naszym wspólnym zadaniem jest poszukiwanie środków, dzięki którym wartości te będą niezmiennie odgrywać swą ważną rolę kulturotwórczą, służąc budowie świata wolności i prawdy, miłości, sprawiedliwości i pokoju.” – Brief anlässlich des „Kongresses der Christlichen Kultur“ in Lublin, CD ROM, Nauczanie Kościoła Katolickiego, Kraków 2003.

6. DIE FORTSETZUNG DER EHEMALIGEN MYSTERIEN IN DEN GEGENWÄRTIGEN PASSIONSSPIELEN AUßERHALB DES THEATERS.

6.1. PASSIONSMYSTERIEN IN DER FASTENZEIT AUßERHALB DES THEATERS.

Passionsmysterien waren immer sehr populär. In Europa war das berühmteste in Oberammergau, wo seit 1634 bis jetzt alle 10 Jahre das Drama des Lebens und Sterbens Christi stattfindet. Es ist kein Spektakel, sondern ein sehr realistisch rekonstruierter damaliger Kreuzweg Christi. In Oberammergau schworen die Einwohner, alle 10 Jahre die Passion Christi als Dankbarkeit für die Rettung vor der Pest, aufzuführen. Dieser Brauch wird bis heute gepflegt.

Den Christus spielt der, der außer entsprechenden Begabungen zu haben, auch tadellos und vorbildlich lebt. Es gibt eine Abstimmung und diese Rolle bekommt keiner, der mit seinem Leben Anstoß erregt. So ist es auch mit der Maria. Diese Rolle bekommt keine, die auf ihren Ruf nicht bedacht ist. Diese ganze Aufführung ist gewissermaßen auch ein Gebet. Bei der Rollenauswahl wird auch sozusagen ein Zusammenhang mit der Wertewelt gesucht.

Vor dem Beginn beten die Schauspieler das „Vater unser...“ für eine gut gelungene Aufführung. Lebhaftes Szenen, Einfachheit der Kostüme und des Bühnenbildes, Klarheit der Handlung, ernsthafte Musik und besondere Schauspielkunst gehen auf den Höhepunkt – Kreuzigung und Auferstehung Christi zu.

Diese Passionsmysterien wurden nicht nur von den Vertretern der christlichen Religionen, sondern auch von den Juden angeschaut. Sie bekamen einen speziellen Segen von dem Erzbischof Kardinal Friedrich Wetter und dem Bischof der evangelisch – lutherischen Kirche in Bayern – Johannes Hanselmann. Sehr gut äußerten sich auch die Münchner Rabbiner darüber. Besonders bemerkenswert ist der Text. Ursprünglich war er ein Werk der Mönche von Ettal. Derzeitiger stammt aus den Jahren

1811 – 1825.³³⁶ Das Mysterium des Leidens und Sterbens Christi wird zur Andacht und die ausgesprochenen Worte werden zum besonderen Gebet.

³³⁶ Vgl. Budrewicz O., Chrystus umiera w Bawarii, Przegląd 1990, Nr. 2357.

6.2. DIE BERÜHMTESTEN PASSIONSMYSTERIEN IN POLEN: KALWARIA ZEBRZYDOWSKA, GÓRKA KLASZTORNA.

Solche Orte, wie Oberammergau gibt es viele in Europa. Seit dem Jahre 1982 existiert die europäische Gesellschaft der Orte, die Passionsspiele aufführen, Europassion, die 50 dieser Orte in Europa vereinigt. In Polen finden die Passionsspiele, u.a. in Pakość (seit 1649), in Wejherowo (seit 1651), in Góra Kalwaria (seit 1666) statt. Aber die ältesten und berühmtesten sind seit 1604 in Kalwaria Zebrzydowska.

40 km von Krakau entfernt, auf dem Gebiet der Bernhardinerkloster, kann man einen der herrlichsten Kreuzwege finden. Zu ihm gehören 24 Kapellen, die als ehemalige Mansjonaten (kleine Häuschen) dienen. Das gegenwärtige Passionsmysterium ist gewissermaßen eine Fortsetzung des ehemaligen Passionsdramas, das seit dem 17. Jh. gespielt wird. Der Schauplatz enthält viele Elemente, die aus der Barockzeit entlehnt wurden. In keinem anderen Ort in Polen findet das Passionsmysterium auf so großem Raum statt und hat so ein großes Ausmaß, wie in Kalwaria Zebrzydowska.

Das erste wichtige Datum in der Kalwaria Zebrzydowska – Geschichte ist das Jahr 1604, als Mikołaj Zebrzydowski begann, die ersten Kapellen aufzubauen. Die ganze Kalwaria wurde nach dem Muster Jerusalems nachgebildet und war architektonisch besonders interessant. Am Anfang wurden dort nur Passionsprozessionen und erst später immer häufiger Passionsmysterien veranstaltet. Und so ist das bis heute. Alle Feste der Karwoche werden sozusagen vom Heiligen Land aus „übernommen“.

Am Palmsonntag zieht Jesus in Jerusalem mit seinen Zwölf Jüngern ein. Die Leute reißen auf den Feldern Zweige ab, streuen sie auf den Weg und rufen: „Hosanna! Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn! Hosanna in der Höhe!“. Auf diesem Weg stehen auch Frauen, Kinder, Josef aus Arimathäa, Nikodemus u.v.a. Am Montag und Dienstag der Karwoche warten alle Aufführungsteilnehmer, um sich am Mittwoch an der Szene mit Simon dem Aussätzigen zu beteiligen.

Am Gründonnerstag wäscht Jesus den Zwölf Jüngern die Füße und beginnt das Letzte Abendmahl. Danach geht Jesus in die Pilgergruppe hinein und weiter zum Ölberg hinaus. Er verabschiedet sich dort von seiner Mutter, wird von Judas verraten und gefangengenommen. Danach verleugnet Petrus Jesus und sagt: „Ich kenne den Menschen nicht!“.

Am Karfreitag, vor 6 Uhr früh stehen viele Leute vor dem Kajaphas - Haus. Dort wird Jesus von den Hohenpriestern, Ältesten und Schriftgelehrten verhört. Dann beginnt die Verhandlung vor Pilatus und Hannas und wird zum Tod verurteilt. Dieses Passionsmysterium ist ein gutes Beispiel für eine liturgische Theateraufführung, die sehr bekannt und populär in der Barockzeit war. Die literarischen Grundlagen bilden dafür die vier Evangelien. Bei der Rollenauswahl werden nicht nur Schauspieltalent, sondern auch Frömmigkeit und Sittlichkeit in Betracht gezogen. Vom Anfang an existierte keine Gliederung in Bühne und Publikum. Wer keine Rolle im Passionsmysterium spielte, war einer aus der Menschenmenge. Das heute aufgeführte Passionsmysterium stammt aus dem 17. Jahrhundert und wird jedes Jahr während der Fastenzeit veranstaltet.³³⁷

In Polen entstanden auch viele andere Orte im XX. Jahrhundert, an denen Passionsmysterien aufgeführt werden, z.B. in der Zitadelle in Posen und in Górką Klasztorna, im nord - westlichen Teil Polens. Das ist ein immer häufiger besuchter Ort, an dem seit 1984 jedes Jahr das Passionsmysterium veranstaltet wird. Diese Idee entstand wahrscheinlich früher, noch im 17. Jh., als im Jahre 1618 von an diesen Ort zugezogenen Bernhardinerorden die ersten Kapellen aufgebaut wurden. Damals ist es leider nicht gelungen, ein Passionsmysterium aufzuführen, weil der Orden von der preußischen Regierung verboten wurde. Heute kommen zu diesem ältesten polnischen Sanktuarium Tausende von Pilgern aus ganz Polen, um am Palmsonntag an diesem Passionsmysterium teilzunehmen. Die Handlung des ersten Teils spielt auf dem bei der Kirche gelegenen Friedhof. Daneben befindet sich die bis zum Kajaphas - Haus führende

³³⁷ Mehr über Passionsspiele in Kalwaria Zebrzydowska in: Nowacki K., Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej, Pamiętnik Teatralny, 1960, Heft 3-4.

Treppe. In der Nähe gibt es einen aufgeschütteten Hügel, auf dem Blumentöpfe mit Agaven stehen, die die Pflanzenwelt des Ölbergs symbolisieren sollen. In der typisch polnischen, dörflichen Szenerie spielt das Drama von der Via Dolorosa. Dieser Weg führt bis zum Hügel, auf dem jedes Jahr Kreuze aufgestellt werden.

Die visuelle Form des Mysteriums stellt einen Schwerpunkt der Regie dar. Die Texte stammen aus dem Buch von Roman Brandstaetter „Jesus aus Nazareth“. Die die Hauptrollen spielenden Schauspieler betrachten ihr Mitwirken als große Ehre und verpflichtende Sendung, als Erlebnisweise des Auferstehungsgeheimnisses.³³⁸

In Górką Klasztorna leitete die Aufführung der Pfarrer – Herr Mag. Jan Czekala MSF: „Als ich zum ersten Mal in Gorka Klasztorna war, machte auf mich die ungewöhnliche Frömmigkeit dieser Menschen den größten Eindruck. Das Passionsmysterium ist die Zeit, die besondere, andere als einfache Prozessionen, Stimmung ins Herz des Menschen bringt. Deshalb entschied ich mich dafür, dass dieses Passionsmysterium aufgeführt wird.“³³⁹ – erinnert sich der Initiator.

An diesem Passionsmysterium nehmen viele Familien teil. Während der ersten Jahre arbeitete das Team mit Herrn J. Czekala zusammen. Von Anfang an wurde entschieden, dass jede Rolle nicht nur „gespielt“, sondern auch „erlebt“ werden soll. Man soll also „mit sich selbst spielen“. Das Schwerste für die die Hauptrolle spielenden Schauspieler ist, den psychologisch nicht eindeutigen Seelezustand zu zeigen. Die in Górką Klasztorna lebenden Menschen erleben ihre Rollen das ganze Jahr. Sehr oft hört man solche Gespräche, z.B.: „Nikodemus pflügt seine Felder“, „Dort geht der Sohn von Simon von Zyrene“, „Das sind die Kinder von Judas“, „Kajaphas hat schon heute seine Kühe gemolken“ oder „Wenn Gottesmutter Maria heiratet, kann sie schon nicht ihre Rolle spielen“, usw.

³³⁸ Kunczyńska – Iracka A., *Misterium Męki Pańskiej w Górcie Klasztornej*, Polska Sztuka Ludowa R. XVII, 1988 Nr. 1-2, S. 96.

³³⁹ „Kiedy byłem w Górcie pierwszy rok, uderzyła mnie taka kameralna pobożność tamtejszych ludzi (...). Misterium Męki Pańskiej to czas, który wszystkich ludzi nastraja do refleksji i przeżyć innych, niż odpustowe procesje. Dlatego postanowiłem, że Misterium będzie się odbywało” - Korulska E., *O tym, jak powstało misterium*, Polska Sztuka Ludowa, R. XLII, 1988, Nr. 1-2, S. 102.

Schon seit dem Aschermittwoch hören die in der Aufführung auftretenden Männer auf, sich zu rasieren und beginnen ihre Bärte wachsen zu lassen, um sich den gespielten Personen anzugleichen.

Professionalismus könnte nach der Meinung der Schauspieler alles zerstören. Es geht doch darum, dass dieses Passionsmysterium eine evangelische Wiederholung des Kreuzwegs Christi sei. Es soll auch daran erinnern, dass damalige Ereignisse von vor 2000 Jahren noch andauern.

Es hängt viel von der Person ab, die Rolle Christi spielt. Zur Zeit spielt diese Rolle der Priester. Zunächst spielte sie Herr J. Czekala, der sagte: „Es ist schwer zu beschreiben, was man fühlt, wenn man gekreuzigt wird, wenn man weinende, engagierte Leute sieht.(...) Alle Teilnehmer erleben das auf ihre Art. Ich – in meinem Priestertum, sie – in ihrem ganz normalen Leben.“³⁴⁰

In dieser nicht typischen Zeremonie verbindet sich das große Geheimnis des Glaubens mit dem einfachen, prosaischen Leben.

Alle Menschen - sowohl die Schauspieler, als auch die Zuschauer – nicht nur aus Górka Klasztorna oder Kalwaria Zebrzydowska – nehmen aktiv an diesen Passionsmysterien teil.

Passionsmysterien werden von der Gemeinde vorbereitet, wo sich zwei Welten treffen: die göttliche und die menschliche. Sie sind voll von Zeichen und Symbolen, die dem Menschen einfach zeigen, wie man die wichtigsten Feste im Jahreskreis feiern kann. Verschiedene Zeremonien stammen von vielen Völkern und Nationen her. Weil die antike Kultur großen Einfluss auf das Christentum hatte, blieben bis heute zahlreiche Spuren der heidnischen Bräuche mit ihrer Dramaturgie und Spektakularität erhalten.

Jedes Passionsmysterium zieht immer viele Menschen dank seiner Verschiedenheit der Bekleidung, dem Reichtum an Symbolen, schöner Musik, spezifischer Atmosphäre an. Der Mensch kann dadurch besser die

³⁴⁰ „Nigdy nikomu nie opiszę, co czuje się kiedy się wisi na krzyżu, widzi się ludzi płaczących, zaangażowanych (...) Wszyscy uczestnicy (...) przeżywają, każdy po swojemu. Ja - na gruncie swojego kapłaństwa, oni swego życia.” - Korulska E., Ebda, S. 105.

Koexistenz des „Sacrum“ und des „Profanum“ verstehen und seinen Anteil am Passionsmysterium als seinen besonderen Teil des Lebens betrachten.

7. SCHLUSSWORT.

Einer der bekanntesten britischen zeitgenössischen Kenner der slawischen, und besonders der polnischen Literatur und Kultur Professor von Oxford und Cambridge Norman Davies, schrieb in seinem letztens erschienenen Buch „Europe East and West“ („Europa między wschodem a zachodem“), dass Geschichte und Literatur Zwillinge seien, die von einer Mutter – der Humanitas geboren wurden.³⁴¹ Man könnte weiter seiner Spur folgen und feststellen, dass diese „Zwillinge“ einer der wichtigsten Faktoren sind, die die Kultur bilden und sie beeinflussen. Diese Kultur entsteht jedoch nicht zufällig. Sie wird von einem Menschen geschaffen, der in ihren verschiedenen Formen: in der künstlerischen, musikalischen, literarischen und theatralischen Tätigkeit sich selbst, seine Träume, sein eigenes „*hic et nunc*“ mit allen Mitteln ausdrückt. Der Mensch tut das im bestimmten historischen Kontext, um seine Bedürfnisse zu befriedigen, für sich die Werte zu finden und, gemäß dem humanistischen Prinzip „*non omnis moriar*“, seine Spur zu hinterlassen.

Jede Kultur verfügt über eine „kanonische“ oder, mit einem anderen Wort, eine „klassische“ Sammlung der künstlerischen Werke. Es gibt offiziell kein genaues geschlossenes Verzeichnis dieser Werke, aber in den polnischen Schulprogrammen, besonders der Schulen, die mit der Matura abgeschlossen werden, wird viel Pflichtlektüre angeboten, deren Inhalt und Problematik von den Schülern gelesen und bearbeitet werden muss, um eine Reifeprüfung abzulegen. Ich bin davon überzeugt, dass in unserer Zeit, in der das Lesen immer häufiger durch die Visualisierung ersetzt wird, wäre es wichtig, außer den Literaturwerken auch einige Theaterwerke dem Kulturkanon hinzuzufügen. Der Kanon der Werke zeichnet sich durch seine Beständigkeit aus, aber er ist nicht konstant. Deshalb könnten zum Kanon der polnischen nationalen Kulturwerke, außer vielen literarischen Werken, sicher die vor der Wende 1989 von Dejmek aufgeführten Passionsaufführungen („Geschichte über die

³⁴¹ Vgl. Davies N., Europa – między wschodem a zachodem, Kraków 2007, S. 109.

glorreiche Auferstehung Christi“ - 1962 und „Dialogus de Passione“ - 1969) gerechnet werden. Die nach der Wende entstandenen Aufführungen („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ von Piotr Cieplak 1993 – 1994 und „Dialogus de Passione“ von Kazimierz Dejmek 1998) werden dadurch nicht weniger geschätzt. Sie sind von humanistischen, überall anerkannten Werten durchdrungen und bilden ein unverändertes Bild der Welt, das in jedem Menschen, unabhängig davon, wo und wann er lebt, lebendig sein soll. Ihre Botschaft ist sicher universell und überzeitlich, aber enthält keine „typisch polnischen“ Spuren. Diese sind jedoch in den Werken, die vor der Wende entstanden, sichtbar. Die von Kazimierz Dejmek in Szene gesetzten Meisterwerke bilden ein „Zentrum des Polnischen“, in dem der Atem der Heimat spürbar wird. Hier erkennt man also den Patriotismus, das polnische, volkstümliche einfache Leben, die typische Volksfrömmigkeit, die Verbundenheit mit den im Kommunismus vergessenen Werten, wie Wahrheit und Freiheit. Es gibt auch den charakteristischen „polonisierten“ Katholizismus, dessen Elemente in verschiedenen Momenten der Aufführungen zu sehen sind³⁴².

In der zur Approbation eingereichten Arbeit wurden zwei altpolnische Texte: „Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ und „Dialogus de Passione Jesu Christi“ und die aus ihnen nach geschaffenen Theatertexte und –stücke in Betracht gezogen. Diese beiden Texte bilden eine wesentliche Grundlage der Literatur und sind sicher echte Juwelen in der Schatzkammer der polnischen Kultur. Diese Arbeit ist ein Versuch auf die Frage zu antworten, was an diesen Texten Besonderes ist, wenn nach jeder Neuauflage diese Bücher sofort ausverkauft sind und was an diesen Aufführungen Interessantes ist, wenn sie noch nach vielen Jahren Gegenstand des Interesses, manchmal kontroverser Diskussionen und wissenschaftlicher Abhandlungen sind.³⁴³ Diese Aufführungen, die vor der Wende 1989 entstanden, hatten eine besondere Wirkungskraft. Einerseits waren sie eine Sammlung der am meisten von Polen geschätzten Werte,

³⁴² Vgl. Kapitel 3 dieser Dissertation.

³⁴³ Mit diesem Thema beschäftigten sich solche polnische Wissenschaftler, wie z.B.: J. Okoń, J. Lewański. Mehr: siehe Bibliographie.

die in der Bibel ihre Wurzeln haben. Andererseits bildeten sie eine einzigartige „Waffe“ gegen das nicht akzeptierte, unmenschliche System – den Kommunismus. Sie bestärkten die den Patriotismus und die religiösen Gefühle und sogar vertieften den Glauben. Die nach der Wende entstandenen Aufführungen verloren zwar an „Tapferkeit“, blieben aber im Gedächtnis der Zuschauer und der Schauspieler als Quelle der bedeutendsten, tief humanistischen, allgemein geschätzten, menschlichen Werte. In allen vier Aufführungen vollzieht sich die Verschmelzung von „hoher“ und „niederer“ Kunst, deren Wesen Echtheit, Natürlichkeit, bewusste volkstümliche Einfachheit, und spezifisches „christliches Polentum“ den Kern der polnischen Identität bilden.

Die Aufführungen enthalten noch eine wichtige Botschaft. Sie rufen dazu auf, die Verantwortung für das Repertoire der polnischen Theater und im Allgemeinen für die polnische Kultur zu übernehmen.

Sie bilden auch eine Herausforderung nicht nur für die polnischen, sondern auch für alle Künstler. Diese Herausforderung wurde von Papst Johannes Paul II. an die europäischen Wissenschaftler am 20.06.2002 ausgesprochen: „Man soll (...) treu und kreativ die Inspiration aus den christlichen Wurzeln ziehen, aus denen die Geschichte Europas heranwuchs. Das fordert nicht nur das historische Gedächtnis, sondern auch die Sendung Europas, das auch heute aufgerufen wird, (...) verschiedene kulturelle Traditionen zu verbinden und einen Humanismus zu bilden, in dem die Beachtung der Menschenrechte, Solidarität und schöpferisches Talent jedem Menschen ermöglichen, seine edelsten Aspirationen zu erfüllen.“³⁴⁴

³⁴⁴ „Należy (...) wiernie i twórczo czerpać inspirację z chrześcijańskich korzeni, z których wyrosła historia Europy. Wymaga tego pamięć historyczna, ale także misja Europy, wezwanej również dzisiaj, (...) by łączyć różne tradycje kulturowe i tworzyć taki humanizm, w którym poszanowanie praw, solidarność i talent twórczy pozwolą każdemu człowiekowi zaspokoić jego najszlachetniejsze aspiracje” - Vgl. Rede an die Teilnehmer der Europäischen Wissenschaftskongresses in Rom (20-23.06.2002) die vom Papst gehalten wurde. - CD ROM, Nauczanie Kościoła Katolickiego, Kraków 2003.

Bei den Evangelien ist es immer leicht, sie als scheinbar nicht aktuell abzulehnen und als die vergangenen, vor langer Zeit abgeschlossenen Geschichten zu unterschätzen. Man kann sie bewundern, weil sie im Gegensatz zu der Brutalität der Welt ohne Werte, konstant, überzeitlich und unveränderlich zu sein scheinen. Und daraus folgt ihre Kraft und ihr Reichtum. Dank der ausdauernden Zusammenarbeit der Regisseure, der Bühnenbildner, der Schauspieler wurden sie durch die ausgezeichnete, rein altpolnische Muttersprache, durch die polnischen Landschaften, die Musik der vertrauten Menschen, so geformt, dass sie zu einer wichtigen Bereicherung wurden. Sie bilden eine gelungene Verbindung der Würde mit der Einfachheit und des Geheimnisses mit dem Alltäglichen.

Diese Aufführungen fragten und fragen nach dem Sinn und alle ihre Interpretationen (sowohl vor, als auch nach der historischen Wende 1989) zeigen mit erstaunlicher Einfachheit, dass diese Welt modern ist und zugleich immer wieder aus den historischen Quellen schöpft. Ich glaube nämlich, dass das, was der menschlichen Existenz zugrunde liegt, in der Tat ewig gleich bleibt.

BIBLIOGRAPHIE

1. Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Wien 1986.
2. Asnyk A., Poezje, Warszawa 1974.
3. Backvis C., O polskiej dramaturgii XVI wieku, in: Lewański J., (Hrsg.), Teatr polskiego renesansu. Antologia, Warszawa 1988.
4. Balthasar H. U., Theodramatik, 1. Bd., Prolegomena, Einsiedeln 1973.
5. Berger R., Mały słownik liturgiczny, Poznań 1995.
6. Biedermann H. Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989.
7. Braun K., Przestrzeń teatralna, Warszawa 1982.
8. Davies N., Boże igrzysko – historia Polski, Kraków 2007.
9. Davies N., Europa – między wschodem a zachodem, Kraków 2007.
10. Dialogus de Passione abo żalosna tragedia o Męce Jezusa, z anonimowych tekstów XV-, XVI.- i XVII- wiecznych złożył Kazimierz Dejmek (Text des Regisseurs, von Kazimierz Dejmek zusammengesetzt).
11. Dialogus de Passione, Teatr Narodowy, Warszawa 1998. (Program der Aufführung).
12. Dudzik W., Politik und Dichtung: „Die Totenfeier“ – das polnische nationale Drama zwischen Beifall und Verbot, in: Kluge R.D. (Hrsg.), Von Polen, Poesie und Politik...: Adam Mickiewicz 1798 – 1998, Tübingen 1999.
13. Dufour X.L. (Hrsg.), Słownik teologii biblijnej, Poznań – Warszawa 1982.
14. Eisler J., Marzec 1968, Warszawa 1995.
15. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, Krzemiń – Ojak S. (Hsg.), Wrocław 1991.
16. Gądecki St., Wstęp do ewangelii synoptycznych, Gniezno 1992.
17. Gieysztor A., Die religion in der polnischen Kultur. Mitteralterliche Wurzeln einer Volkskirche, in: Kobylińska E., Lawaty A. (Hrsg.), Religion und Kirche in der modernen Gesellschaft: polnische und deutsche Erfahrungen, Wiesbaden 1994.
18. Gogacz M., Szkice o literaturze, Kraków-Warszawa-Struga 1985.

19. Greisenegger W., Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters, Wien 1978.
20. Grünberg A., Das religiöse Drama des Mittelalters Bd. 3 Passionsspiele, Wien 1965.
21. Haug W., Wachinger B., (Hrsg.), Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993.
22. Hernas Cz., Barok, Warszawa 1976.
23. Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim, Teatr Dramatyczny, Warszawa 1994. (Programm der Aufführung).
24. Horzyca W., Polski teatr monumentalny, Wrocław 1994.
25. Jarmoch E., Individuelle Religiosität von Polen, in: Zulehner P.M. in Zusammenarbeit mit dem Pastoralen Forum, (Hrsg.), Religion und Kirchen in Ost(Mittel)Europa, Wien 2001.
26. Kłoskowska A., Kultura narodowa, in: Krzemiń – Ojak S. (Hsg.), Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, Wrocław 1991.
27. Kobylińska E., Religion im Kulturdialog, in: Kobylińska E., Lawaty A. (Hrsg.), Religion und Kirche in der modernen Gesellschaft: polnische und deutsche Erfahrungen, Wiesbaden 1994.
28. Köpf U., Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters, in: Haug W., Wachinger B., (Hrsg), Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993.
29. Kossak Z., Rok polski – obyczaj i wiara, Warszawa 1974.
30. Kruczyński A., Teatr religijny w Polsce w XVII w., in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991.
31. Kubiak, P., Die Kirche in Polen auf dem Weg zur Freiheit in der Gesellschaft, Dissertation, Wien 1994.
32. Kudliński T., Rodowód polskiego teatru, Warszawa 1972.
33. Langkammer H., Teologia Nowego Testamentu, Bd. 1. Wrocław 1985.
34. Lenert, P., Die Wahrheit über die katholische Kirche in Polen, Berlin 1965 .
35. Lewański J. (Hrsg.), Dramaty staropolskie. Misteria i dialogi religijne. Bd. 2, Warszawa 1960.

36. Lewański J., (Hrsg.), Dramaty staropolskie, Dramaty religijne sceny masowej, Bd. 6, Warszawa 1960.
37. Lewański J., (Hrsg.), Teatr polskiego renesansu. Antologia, Warszawa 1988.
38. Lewański J., Średniowieczne gatunki dramatyczno – teatralne. Misterium, Heft 3, Wrocław, Warszawa, Kraków, 1969.
39. Lewański J., Tajemnica Ofiary i Odkupienia w średniowiecznym teatrze liturgicznym, in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991.
40. Lewański J., Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce, in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991.
41. Lewański J., Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce, Warszawa 1981.
42. Lurker M., Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach, Kraków 1994.
43. Miązek, B., Polnische Literatur des Mittelalters und der Renaissance, Frankfurt am Main, Wien 1993.
44. Micewski A., Kościół – Państwo 1945-89, Warszawa 1994.
45. Mikołaj z Wilkowiecka, Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, in: Lewański J. (Hrsg.), Dramaty staropolskie. Misteria i dialogi religijne. Bd. 2, Warszawa 1960.
46. Nadolski B., Liturgika, Bd. 2, Liturgia i czas, Poznań 1991.
47. Nadolski B., Liturgika, Bd. 3, Sakramenty, sakramentalia, błogosławieństwa, Poznań 1992.
48. Nauczanie Kościoła Katolickiego, CD ROM, Kraków 2003.
49. Okoń J., Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim – Wstęp, in: Mikołaj z Wilkowiecka, Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, Wrocław 1971.
50. Okoń J., Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim na tle misterium rezurekcyjnego, in: Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991.
51. Podbielski H., Wstęp, in: Arystoteles „Poetyka”, BN Nr. 209, Wrocław 1983.

52. Poplatek J., Teatr jezuicki w Polsce w XVI w., in: Lewański J., (Hrsg.), Teatr polskiego renesansu. Antologia, Warszawa 1988.
53. Schneider G., Die Passion Jesu nach den drei älteren Evangelien, München 1973.
54. Siedlarz J., Kirche und Staat im kommunistischen Polen: 1945 – 1989, Paderborn, Wien 1996.
55. Sławińska I. (Hrsg.), Dramat i teatr sakralny, Lublin 1988.
56. Sławińska I., Kaczmarek W. (Hrsg.), Dramat i teatr religijny w Polsce, Lublin 1991.
57. Smosarski J., Oblicza świąt, Warszawa 1990.
58. Sołtysiak G., Stępień J. (Hrsg.), Marzec '68: między tragedią a podłością, Warszawa, 1998.
59. Sulisz W., Współczesne interpretacje staropolskiego dramatu religijnego, in: Sławińska I. (Hrsg.), Dramat i teatr sakralny, Lublin 1988.
60. Świeżawski S., Rozum i tajemnica, Kraków 1960.
61. Tyrawa J., Piotr Skarga – świadomość posłannictwa Polski, in: Bartnik Cz., Polska teologia narodu, Lublin 1986.
62. Udalska E., Teatr polski końca XX w., Kielce 1997.
63. Wachinger B., Die Passion Christi und die Literatur. Beobachtung an den Rändern der Passionsliteratur, in: Haug W., Wachinger B., (Hrsg.), Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993.
64. Warmiński J., Skript des Direktors des Ateneum Theaters, unveröffentl. Manuskript, o.O./o.J.
65. Wierusz – Kowalski J., Dramat a kult, Warszawa 1977.
66. Witczak T., Literatura średniowiecza, Warszawa 1990.
67. Zegadło H., Handschriftskopie des Bühnenbildners, unveröffentl. Manuskript, o.O./o.J.
68. Zulehner P.M. in Zusammenarbeit mit dem Pastoralen Forum, (Hrsg.), Religion und Kirchen in Ost(Mittel)Europa, Wien 2001.
69. Żwirkowska E., Pasja w dramacie staropolskim XVI-XVII w., in: Sławińska I. (Hrsg.), Dramat i teatr sakralny, Lublin 1988.

BIBLIOGRAPHIE DER ARTIKEL.Artikel aus Polen:

1. Prasa zagraniczna o występach Teatru Narodowego w Teatrze Narodów, Express Wieczorny, Warszawa Nr. 120, 19.05.1964.
2. Występy paryskie, Kierunki Nr. 22, 31.05.1964.
3. Baer B., Zmieniły się czasy, Teatr, Nr. 1, 1999.
4. Baniewicz E., Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu raz jeszcze, Twórczość, Nr. 4, 04.1995.
5. Bończa - Szablowski J., Lekcja ze staropolszczyzny, Rzeczpospolita, Nr. 280, 30.11.1998.
6. Bratkowski P., Pokuszenie artystów, Newsweek Polska, Nr. 7, 15.02.2004.
7. Budrewicz O., Chrystus umiera w Bawarii, Przekrój, 1990 Nr. 2357.
8. Bukowski J., Półmrok zmartwychwstania, Przegląd Tygodniowy, 3.02.1995.
9. Czanerle M., Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim w Warszawie, Teatr Nr. 11, 1962.
10. Dejmek K., K. Dejmek mówi o swoim teatrze, Sycyna, Nr. 23, 13.12.1998.
11. Dworakowski K., Okrucieństwo w nurcie religijnego teatru lalek, Teatr lalek, Nr. 1, 2003.
12. Frühling J., Pierwszy od wielu lat występ polskiego teatru w NRF, Życie Warszawy Nr. 102, 28.04.1964.
13. Frühling J., Teatr Narodowy w Essen i Kolonii, Życie Literackie Nr. 21, 24.05.1964.
14. Gajewski B., Niezależność Pana Boga, Sztandar młodych, Nr. 7, 10.01.1995.
15. Głowacka M., Misteria i moralitety według Dejmka, Więzy, Nr. 3, 03.1999.
16. Goźliński P., Artikel ohne Titel, Notatnik Teatralny, Nr. 16-17/1998.
17. Goźliński P., Misterium bardzo ludzkie, Życie Warszawy, Nr. 322, 19.12.1994.
18. Gruszczyński P., Cudu nie było, Tygodnik Powszechny, Nr. 52 1998.

19. Hernik - Spalińska J., Wyjście z piekła, Dialog, Nr. 5, 05.1995.
20. Kornaś T., Pasja, Didaskalia, Nr. 28, 1998.
21. Korulska E., O tym jak powstało misterium, Polska Sztuka Ludowa, R.XLII, 1988, Nr. 1-2.
22. Kruczyński A., Pasje według Kazimierza Dejmka, Teatr, Nr. 1, 1999.
23. Kulczycka O., Sposób na staropolszczyznę, Wiadomości Kulturalne, Nr. 8, 19.02.1995.
24. Kunczyńska - Iracka A., Misterium Męki Pańskiej w Górcie Klasztornej, Polska Sztuka Ludowa, R.XLII, 1988, Nr. 1-2.
25. Ławecka I., Wielkanocne misterium na Boże Narodzenie, Życie Warszawy, Nr.318, 15.12.1994.
26. Majcherek J., Klasyk, Teatr, Nr.1, 1999, S. 16-18.
27. Maślińska I., Teledysk ze zmartwychwstania – rozmowa z P. Cieplakiem, Express Wieczorny, Nr. 83, 7.04.1995.
28. Mokrzycka – Pokora M., Dejmek, <http://www.culture.pl/artykuly>.
29. Natanson W., Po naszych występach w Paryżu, Kultura Nr. 22, 31.05.1964.
30. Nowacki K., Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej, Pamiętnik Teatralny, 1960, Heft 3-4.
31. Odrowąż – Pieniążek J., Sukces Teatru Narodowego w Paryżu, Ilustrowany Kurier Polski, Bydgoszcz, Nr. 107, 7.05.1964.
32. Pawłowski R., Teatr z pasją, Gazeta Wyborcza, Nr. 280. 1998.
33. Pawłowski R., Teatru naszego powszedniego, Gazeta Wyborcza, Nr. 5, 6.01.1995.
34. Pawłowski R., Z teatrów warszawskich, Kurier Poranny, Białystok, Nr. 17, 21.01.1995.
35. Podkowiński M., Sukces Teatru Narodowego w NRF, Trybuna Ludu, Nr. 119, 30.04.1964.
36. Przewoska H., Teatr Narodowy Redivivus, Stolica Nr. 18, 1962.
37. Raszewski Z., Dejmek, Pamiętnik Teatralny 1981, Heft 3-4.
38. Sieradzki J., Dorównać drewnu, Rzeczpospolita, Nr. 31, 6/7.02.1999.
39. Sieradzki J., Na scenie, Polityka, Nr. 8, 25.02.1995.
40. Sławińska I., Dramat i teatr w refleksji teologicznej, Dialog, 1983 Nr. 11.

41. Słojewski J.Z., Z Bachusem i Wenerą, Fakty i myśli, 1964.
42. Stankiewicz - Podhorecka T., Nadzieja świata, Nasz Dziennik, Nr. 78, 2.04.1999.
43. Szczawińska H., Misterium we współczesnym kostiumie, Słowo – dziennik katolicki, Nr. 20, 29.01.1995.
44. Węgrzyniak R., Miron z Wilkowiecka rozmowa z Piotrem Cieplakiem, Teatr, Nr. 3, 03.1995.
45. Wyżyńska D., Zmartwychwstanie przed Bożym Narodzeniem”, Gazeta Wyborcza, Nr. 291, 15.12.1994.
46. Zielińska E., Historia współczesna, Kurier Polski, Nr. 1013, 15.01.1995.
47. Zielińska M., Jestem widzem nieprawdziwym wywiad z J. Lewańskim, Didaskalia, Nr. 28, 1998.
48. Zinowiec M., Dialogus de Passione, czyli misterium teatru, Sycyna, Nr. 23, 13.12.1998.
49. Żukowski L., Co z serca, to ze sceny, Gazeta Studencka, Nr. 4, styczeń 1999.

Artikel aus der Sowjetunion:

1. Брынский Е., Искусство Варшавян, Смена, № 296, 20.12.1962.
2. Мацкин А., Театр праздника, Театр, № 11, 1963.
3. Новаторство и традиция, Вечерний Ленинград, № 295, 17.12.1962.
4. Норкуте Э., Наш гость - Театр из Польши, Вечерний Ленинград, № 291, 12.12.1962.
5. Ростоцкий Б., Преемственность традиций, Советская Культура, №.150, 15.12.1962.
6. Сурков Е., Сцена отдана поэзии, Литературная Газета, № 149, 18.12.1962.

Artikel aus Italien:

1. Bernardelli F., Sakralne widowisko średniowieczne wystawione przez teatr warszawski, (Übersetzung ins Poln.), La Stampa, 1.10.1964.
2. Bertani O., Polski Teatr Narodowy na Festiwalu Weneckim, (Übersetzung ins Poln.), L'Avvenire d'Italia, 1.10.1964.

3. Chigo de Ch., Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim wystawiona ze zdumiewającą brawurą przez nadzwyczajny zespół aktorów, (Übersetzung ins Poln.), Avanti, 1.10.1964.
4. Damerini G., Zmartwychwstanie Pana naszego, (Übersetzung ins Poln.), Il Gazzettino, 1.10.1964.
5. Lazzari A. (Übersetzung ins Poln.), L`Unita, 1.10.1964.
6. Monticelli de R., Il Giorno, Nr. 223, 1.10.1964.
7. Polacco G., Cud Jezusa zmartwychwstałego w Polsce sielskiej i prostodusznej, (Übersetzung ins Poln.), Gazzetta del Popolo, 1.10.1964.
8. Tian R., Religione e realismo in un MISTERO polacco (Übersetzung ins Poln. - „Religia i realizm w polskim misterium”), Il Messagero, Nr. 262, 1.10.1964.

Artikel aus der DDR:

1. Triumph erregenden Theaters, Der neue Weg, Halle, 10.05.1965.
2. Ehrlich L., Hinreißendes Theater, Sächsische Zeitung, 4.06.1965.
3. Kerndl R., Molleschott E., Bühnenkunst aus Warschau, Neues Deutschland Nr. 153, 5.06.1965.
4. Kortüm A., Hohe polnische Theaterkunst, Sächsische Neueste Nachrichten, 6.06.1965.
5. Schumacher E., Untergang und Auferstehung, Berliner Zeitung, 4.06.1965.
6. Seyfarth I., Glorreiche Auferstehung eines Volkstheaters, Theater der Zeit, Nr. 14, 1965.
7. Ulrich K. Polnische Gäste stürmisch gefeiert, Union, 3.06.1965.

Artikel aus Österreich:

1. Auch Polens Theater fing im Kloster an, Kurier, 5.10.1965.
2. Blaha P., Legendenspiel unbefangenen Gemüts, Kurier, 9.10.1965.
3. G.O. Keine Angst vor Mysterienspielen, Morgen Express, Nr. 2276, 5.10.1965.
4. Hagenau G., Noch ist Polen nicht verloren, Die Bühne, Heft 59, August 1963.

5. Kauer, Gastspiel des Warschauer Nationaltheaters, Volksstimme, Nr. 231, 5.10 1965.
6. Obzyna G., Von der Anmut des Volkstümlichen, Express, 11.10.1965.
7. Walden F., Theatralische geheime Offenbarung aus Polen, Arbeiterzeitung, 10.10.1965.

Artikel aus der Tschechoslowakei:

1. Dolezal J., Teatr narodowy u nas, Rude Pravo, Nr. 63., 4.03.1967.
2. K.H., Z druhej strany Tatier, Kulturny zivot, Bratislava, 17.03.1967.
3. Kopecky J., Teatr naprawdę narodowy, Rude Pravo, 28.03.1967, (Übersetzung ins Poln.)
4. Kopecky J., Wesole zmartwychwstanie teatru (Datum unbekannt - Übersetzung ins Poln.)
5. Kopecky J., Witamy polski teatr narodowy, Rude Pravo, Praha, 3.03.1967, (Übersetzung ins Poln.).
6. M. S., Przedstawiamy Teatr Narodowy, Smena, Bratislava, 28.02.1967, (Übersetzung ins Poln.).
7. Polak M., Klejnot polskiego średniowiecza, Pravda, Bratislava, 12.03.1967, (Übersetzung ins Poln.).
8. Polak M., Powrót do źródeł, Pravda, Bratislava, 5.03.1967 (Übersetzung ins Poln.).

Artikel aus Großbritannien:

1. Four characters and many misunderstandings, The Sunday Times, 1.04.1967.
2. Hemar M., Bardzo chwalebna historia, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza, 6.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
3. Historyja o niechwalebnym pokajaniu, Rzeczywistość, Nr. 13/11 22.05.1967. (Unabhängige politisch - gesellschaftliche Zeitung der Auslandspolen in London) Nr. 13/11, 22.05.1967.
4. Hobson H., An ill-advised resurrection, The Sunday Times, 2.04.1967.
5. Jeśman Cz., Teatralna infiltracja, Tydzień Polski, Londyn, 13.05.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).

6. Karren T., Najmisterniejsze misterium, Tydzień Polski, 8.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
7. Okulicz K., Dysonans w chórze, Tydzień Polski, Londyn, 29.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
8. Sobieski J., Mikołaj z Wilkowiecka a Kazimierz Dejmek, Wiadomości – Londyn, 7.05.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
9. Spurling H. Something up?, Spectator, 31.03.1967.
10. Stahl Z., Dziwny daltonizm recenzentów, Tydzień Polski, Londyn, 13.05.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
11. Tokarska J., Gość z przydrożnej kapliczki, Tydzień Polski, 8.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
12. Tokarski J., Chwalebna historia chwalebnie sprawiona, Tydzień Polski, 8.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in London).
13. Wohnout W., Żadnych luster!, Dziennik Polski, 6.04.1967 (Zeitung der Auslandspolen in Großbritannien).

KURZFASSUNG

Die lange Geschichte des Theaters beweist, dass es in Verbindung mit Kultur und Religion entstanden war. Es existierte schon in der Antike. Sein erfolgreiches Handeln und seine große Wirkungskraft waren immer sehr bedeutsam. Von Anfang an stand es unter dem Einfluss einerseits der heidnischen Musen, andererseits der Werte des Christentums.

In der Theatergeschichte gibt es unvergessene Aufführungen. Sie bleiben für lange Zeit im kollektiven Bewusstsein der Zuschauer. In dieser Arbeit wurden zwei altpolnische Texte: „Die Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ und „Dialogus de Passione Jesu Christi“ und die nach ihnen geschaffenen Theaterstücke in Betracht gezogen. Diese beiden Texte bilden eine wesentliche Grundlage der polnischen Literatur und Kultur. Die Aufführungen wurden von Kazimierz Dejmek („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ – Warschau, Nationaltheater 1962, „Dialogus de Passione Jesu Christi“ – Warschau, Ateneum Theater 1969 und „Dialogus de Passione Jesu Christi“ – Warschau, Nationaltheater 1998) und von Piotr Cieplak („Geschichte über die glorreiche Auferstehung Christi“ (Warschau, Dramatisches Theater 1994) in Szene gesetzt.

Wichtig ist die im Titel angegebene zeitliche Zäsur, das Jahr 1989. Sie gliedert den Zeitraum in zwei Teile, um dadurch besser den Einfluss des historischen Kontextes und der gesellschaftlichen Hintergründe Polens auf diese Aufführungen zu verdeutlichen.

Die vor der Wende in Szene gesetzten Werke bilden ein „Zentrum des Polnischen“. Hier erkennt man also den Patriotismus, das polnische, volkstümliche einfache Leben, die typische Volksfrömmigkeit, die Wahrheit und die Freiheit. Besonders wichtig scheint es der Gebrauch des Altpolnischen in den Aufführungen zu sein, weil er die Kontinuität von Tradition und Kultur zeigt. Das ist in allen Aufführungen zu sehen. Die sowohl auf polnischen Bühnen, als auch im Ausland gezeigten Stücken bildeten dank ihrem Reiz der Einfachheit in der Sprache und der Schauspielkunst einen einzigartigen Stil.

Die vor der Wende 1989 entstandenen Aufführungen hatten eine besondere Wirkungskraft. Sie bildeten einerseits eine Sammlung der am meisten von Polen geschätzten Werte, die in der Bibel ihre Wurzeln haben. Andererseits waren sie ein einzigartiges „Werkzeug“ gegen das nicht akzeptierte und unmenschliche System – den Kommunismus. Sie bestärkten die patriotischen und die religiösen Gefühle der Polen.

Die nach der Wende entstandenen Aufführungen (1993 – 94 und 1998) verloren zwar an ihrem „heroischen“ Charakter, aber blieben im kollektiven Bewusstsein der polnischen Gesellschaft als Quelle der bedeutendsten, tief humanistischen, menschlichen Werte. Ihre Übermittlung ist sicher universell und überzeitlich, aber enthält keine „typisch polnischen“ Spuren. Diese Aufführungen sollen nicht unterschätzt werden. Sie enthalten allgemein anerkannte Werte und bilden dadurch ein unverändertes Bild der Welt, das in jedem Menschen lebendig sein soll.

In allen vier Aufführungen existiert sowohl die „hohe“ als auch die „niedere“ Kunst, deren Wesen Natürlichkeit, bewusste volkstümliche Einfachheit und spezifisches „christliches Polentum“ den Kern der polnischen Identität bilden.

In allen Aufführungen ist der enge Zusammenhang der Kultur mit dem Evangelium deutlich sichtbar. Sie sind tief in der katholischen, christlichen Tradition verwurzelt und bilden eine spezifische Sammlung der wichtigsten polnischen Werte. Sie zeigen die Kontinuität der polnischen Kultur, die einerseits unabhängig vom Zeitgeist einen typisch polnischen Charakter beibehält und andererseits ihre Zugehörigkeit zur Welt der abendländischen Kultur betont.

RÉSUMÉ

The long history of the theatre, going back to the antique, is evidence of the fact that it emerged from the connection with culture and religion. Theatre has always had a significant success and widespread impact. Since its beginnings, theatre has been influenced by pagan muses on the one hand, and by Christian ideals on the other hand.

There are unforgettable performances in the history of theatre. They remain in the collective consciousness of the audience for long. This thesis focuses on two Old Polish texts: "History of the glorious Resurrection of Christ" and "Dialogus de Passione Jesu Christi", as well as on the theatre plays based upon them. These two texts are a vital pillar of Polish literature and culture. The performances were staged by Kazimierz Dejmek ("The Story of the glorious Rising of the Lord" at Warsaw's National Theatre in 1962, "Dialogus de Passione Jesu Christi" at Warsaw's Ateneum Theatre in 1969 and "Dialogus de Passione Jesu Christi" at Warsaw's National Theatre in 1998) as well as by Piotr Cieplak ("The Story of the glorious Rising of the Lord" at Warsaw's Dramatic Theatre in 1994).

The caesura of 1989, mentioned in the title, is essential. It subdivides the period into two parts in order to illustrate better the impact of Poland's historical context and social background on the performances.

The works staged prior to the political turn form the Polish core values. This means they depict patriotism, the traditional and simple life in Poland, the typical piety of Polish people as well as truth and freedom. The usage of Old Polish in the performances seems to be of particular importance as it was applied to refer to a continuous tradition and culture. In fact, all performances demonstrate this. The simple language and dramatic art gave the plays, performed on Polish and on international stages, a unique style.

The performances written prior to the political turn in 1989 had a specific efficacy. On the one hand, they were a collection of Polish core values which can be traced back to the Bible. On the other hand, they served as a "tool" against a rejected and inhuman system, namely Communism.

They reinforced the feeling of patriotism and of religion among the Polish population.

The performances written after the political turn (from 1993 until 1994, and 1998) lost some of their "heroic" character, but remained in the collective consciousness of the Polish society as a source of the most significant, deeply humanist and human values. The spread of these values is certainly universal and independent from time but they contain no "characteristic traces of Polish culture". These performances should not be underestimated. They contain generally acknowledged values, thus offer a realistic image of the world every human being should assimilate.

All of the four performances contain "high art" as well as "low art", the latter being characterized by the core values of Polish identity, namely naturalness, a deliberate traditional simplicity and a specific "Christian Polish character".

All performances clearly show the strong connection between culture and Gospel. They are deeply rooted in Catholic, Christian tradition and are a specific collection of Polish core values. The performances depict the continuity of Polish culture which, on the one hand, keeps up a typical Polish character, independent from the spirit of the times, on the other hand, underpins the fact that Polish culture is part of the Occidental culture.

LEBENS LAUF**Daten zur Person:**

Vor- und Familienname Dorota Kaja
Geburtsdatum, -ort 09.09.1967, Bydgoszcz (Bromberg - Polen)
Staatsbürgerschaft Polnisch
E – Mail dkaja@pro.onet.pl
a0409822@unet.univie.ac.at

Ausbildung:

- 1974 – 1982 Grundschule „Kardinal Stefan Wyszyński“ Nr. 20 in Bydgoszcz.
- 1982- 1986: Allgemeinbildendes „König Kazimierz Wielki“ Lyzeum Nr. IV in Bydgoszcz (Abschluss mit Matura).
- 09.1986 - 01.1990: Medizinische Fachhochschule in Bydgoszcz – Spezialgebiet: Frauenheilkunde und Geburtshilfe (Abschlussdiplom als Hebamme).
- 1992 - 1997: Studien an der Jagiellonen - Universität zu Krakau (Polen), (5-jähriges Magisterstudium, Studienrichtung: Polnische Philologie, Schwerpunkt: Lehramt; Abschluss als Magister der Polnischen Philologie).
- 2004 – 2008: Doktoratstudium an der Universität Wien.

Sprachkenntnisse:

- Deutsch (Zentrale Mittenstufenprüfung am Goethe Institut – 1995)
- Russisch (befriedigend in Wort und Schrift)
- Spanisch (Grundlagen)
- Englisch (Grundlagen)
- Latein (gut)

Berufserfahrung:

- **05.02.1990 – 05.07.1993:** Hebamme und Operationsassistentin im Woiwodschaftskrankenhaus in Bydgoszcz – Klinik für Frauenheilkunde und Geburtshilfe
- **01.07.1990 – 01.09.1994 – 31.08.1996:** Lehrerin an einer Berufsschule in Bydgoszcz
- **01.09.1996 – 31.08.2001:** Lehrerin an der „Żwirko und Wigura“ Grundschule Nr. 12 in Bydgoszcz.
- **01.09.2000 – 31.08.2001:** Lehrerin am Gymnasium Nr. 37 in Bydgoszcz
- **01.09.2001 – 31.08.2002** Lehrerin am Gymnasium Nr. 27 in Bydgoszcz
- **01.09.2001 – 30.09.2004** Direktorin des Instituts für Fremdsprachen an der Pommerschen Fachhochschule für Tourismus und Hotelgewerbe in Bydgoszcz

Fortbildung:

- Schulung (9 Std.) „Prüfen und Benoten in der reformierten Schule“ (1999).
- Workshop (21 Std.) „Erziehungsprozess im Lichte der Bildungsreform“ (1999).
- Lehrgang (90 Std.) „Didaktische Messung und Benotung“ (Kujavisch – Pommersches Bildungszentrum für Lehrer – 2000).
- 02.07. – 08.07.2000 – Seminar (41 Std.) für LehrerInnen und ErzieherInnen in Retzbach (Deutschland).
- EDV-Lehrgang 09 – 12. 2000 (40 Std.).

Sonstiges:

- Qualifikation als Leiterin in Kultur - und Erholungseinrichtungen für Kinder und Jugendliche (1990).
- 25.04.1998: Auszeichnung im Woiwodschaftswettbewerb kleiner deutschsprachiger theatralischer Formen in Bydgoszcz.

- 19.02.1998 und 14.06.1999: Amtliche Arbeitsbegutachtung mit der Note „ausgezeichnet“ absolviert.
- 14.10.1998: Schuldirektorpreis für ausgezeichnete Leistungen im Lehrerberuf.

Veröffentlichungen:

Artikel:

- System szkolnictwa w Bawarii, Wiadomości Kujawsko – Pomorskiego Centrum Edukacji Nauczycieli, Nr. 5 (107), 05. 2001.

Teilnahme an Konferenzen und Seminaren:

- Seminar für LehrerInnen und ErzieherInnen aus der Region von Bydgoszcz (41 Std.) in Retzbach (Deutschland).