

Anna Stroka

Wrocław

Zur Aufnahme von Goethes Dramen in Polen

„Goethe gehörte in Polen niemals zu den populären Dichtern. Die Ästhetiker haben ihn zwar verehrt und bewundert, das breite Lesepublikum jedoch hat sein Werk kaum gekannt, denn die in seinen Dichtungen aufgeworfenen Probleme haben einen allgemeinmenschlichen Charakter, interessierten also den polnischen Leser nur wenig, und mit Ausnahme seines „Werther“ und „Götz“ waren seine Werke selbst in Deutschland nicht allzu populär gewesen.“ Diese von Edmund Kołodziejczyk¹ im Jahre 1913 gemachte Feststellung stimmt nicht ganz, denn das Interesse für Goethe war in Polen immer vorhanden gewesen, dafür sprechen neben den Übersetzungen seiner Dichtungen sowohl die zahlreichen wissenschaftlichen Beiträge als auch die in den Zeitschriften jener Jahre veröffentlichten Informationen über unbekanntes Episoden aus seinem Leben, über seine persönlichen Beziehungen zu Polen, über ausländische Inszenierungen seiner Dramen u.a.m.². Sie trifft aber zu, wenn es um solche auf den polnischen Bühnen geht; diese halten z.B. mit denen von Friedrich Schiller keinen Vergleich aus. Um dieses Phänomen zu erklären, muß kurz auf die damalige politische Lage des Landes eingegangen werden.

Mit dem dritten Teilungsabkommen von 1795 haben Rußland, Preußen und Österreich der polnischen Eigenstaatlichkeit zwar ein Ende gesetzt, doch damit auch in den breiten Massen des polnischen Volkes ein bisher unbekanntes Nationalbewußtsein geweckt, was u.a. in den aufgeflamnten und brutal niedergeschlagenen nationalen Erhebungen von 1830, 1846, 1848 und 1863 seinen Ausdruck fand. Die Folge davon war eine verschärfte Germanisierungspolitik Otto von Bismarcks im Posener Land, eine radikale Russifizierung der gesamten Verwaltung einschließlich der Gerichte, Grund- und Oberschulen in Kongreßpolen und eine verschärfte Zensur in dem von Österreich annektierten Galizien, das sich aber nach und nach eine vergleichsweise weitgehende Autonomie erkämpft hat, so daß sich in Krakau und

¹ Edmund Kołodziejczyk, Goethe w Polsce (Goethe in Polen), Sprawozdanie XII c.k. Dyrekcji Gimnazjum Realnego IV. w Krakowie za rok szkolny 1912/13 (12. Bericht der kaiserlich-königlichen Direktion des IV. Realgymnasiums in Krakau für das Schuljahr 1912/13), Kraków, 1912, S. 1.

² Vgl. Piotr Obrączka, Literatura niemiecka w czasopiśmie polskich końca XIX w. (1887-1900) – (Die deutsche Literatur in den polnischen Zeitschriften des ausgehenden 19. Jahrhunderts, 1887-1900), Opole, 1983, S. 21-41; ders. Literatura niemiecka w czasopiśmie polskich początku XX w. (1901-1914) – (Die deutsche Literatur in den polnischen Zeitschriften des beginnenden 20. Jahrhunderts, 1901-1914), Opole, 1990, S. 12-16, 82-84.

Lemberg, den beiden bedeutendsten Kulturzentren dieses Kronlandes, ein regeres geistiges Leben entfalten konnte, als in den beiden übrigen Teilungsgebieten. Beide Städte (Krakau 1893, Lemberg 1900) erhielten auch im ausgehenden 19. Jahrhundert modern ausgestattete Stadtbühnen. Ihre Regisseure hatten einen relativ breiten Spielraum, der es ihnen ermöglichte, eine eigene Kulturpolitik zu entwickeln, während Warschau bis ins 20. Jahrhundert hinein zwar vom Staat subventionierte Gouv-ernementsbühnen besaß, ihre leitenden Funktionäre aber der russischen Polizei angehörten, die das Bühnenrepertoire strengstens überwachten. So hat die russische Zensur jahrzehntelang nicht einmal den Schatten eines freiheitlichen Gedankens auf den Bühnen toleriert, aber auch nicht zugelassen, daß künstlerisch anspruchsvolle Dramen einstudiert wurden, denn es war die Absicht der russischen Behörden, die Warschauer Bühnen zu Vergnügungsanstalten herabzusetzen. Zugelassen wurden also nur die Oper, das Ballett, die Operette, Farce, Komödie und andere leichte Ware. Nur in Galizien durften künstlerisch anspruchsvolle Dramen gespielt werden, doch auch hier nicht solche eines Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, u.a. polnischer Dichter, die nach der niedergeschlagenen Erhebung von 1830 ins französische Exil gehen mußten und dort patriotische Dichtungen schufen. Ihr Thema ist die Auseinandersetzung mit dem Aufstand, mit den Ursachen seiner Niederlage und die Möglichkeit der Befreiung des Landes vom Joch des Unterdrückers, die verschieden interpretiert wurde. Bei der Sichtung ihrer Dramen muß festgestellt werden, daß Goethes *Faust* diese Autoren, die zu den hervorragendsten Vertretern der polnischen Romantik gehören, zum eigenen Schaffen inspiriert hat. Ihre Dichtungen sind nach 1832 entstanden und müssen in ihrer Beziehung zu Goethes *Faust* gesehen werden. Dabei geht es um eine in der polnischen Literatur bisher unbekannte Sicht der jeweils beiden Protagonisten und ihre Beziehung zueinander. Ähnlich wie bei Goethe wird von den polnischen Romantikern der Pakt mit dem Teufel als ein partnerschaftliches Abkommen gehandelt, mit dem offensichtlich beide Seiten einverstanden sind. Das Ziel der Titelfiguren – und dies ist der wesentliche Bezugspunkt in allen Dramen – ist die große Tat der Befreiung des polnischen Volkes vom Joch des Tyrannen, das seines höllischen Genossen – ihre Vereitelung. Bei ihrer Realisierung spekuliert jeder auf seinen eigenen Vorteil, was zur Annäherung führen und verbinden kann, umso mehr, als der Gegenstand des Abkommens, der uralte Streit zwischen dem Menschen und dem Satan, die Seele des Helden, in den Hintergrund rückt. Diese These belegen folgende Beispiele:

In die Reihe der faustischen Dichtungen gehört Juliusz Słowackis *Kordian* (e. 1834, UA: Krakau 1899), wofür die Teufelsszene des Vorspiels spricht. Der Autor, der den Gedanken der politischen Befreiung seines Vaterlandes reflektiert, kritisiert in seinem Drama die politisch unreifen, revolutionär eingestellten Führer des Aufstandes und wirft ihnen den Verrat an der Sache des Volkes vor. Im Verlauf der Handlung, deren Höhepunkt die Verschwörung gegen den Zaren bildet, beschließt der durch die Niederlage des Aufstandes geistig wiedergeborene patriotische Titel-

held gemeinsam mit anderen Verschwörern den in Warschau weilenden Zaren zu ermorden, was aber mißlingt. Bei der Ausführung seines Plans, dem eine Reihe von Erlebnissen vorausgeht, sucht Kordian der rätselhafte „Fremde Arzt“ auf, der nichts anderes als eine Maske des Mephistopheles ist. Durch seine destruktive Verstandeskraft sucht er den romantischen Helden an der Ausführung der geplanten patriotischen Tat zu hindern.

Um den Untergang einer Gesellschaft geht es in Zygmunt Krasińskis Gedankendichtung *Irydion* (e. 1836, UA: Łódź 19. 11. 1908), deren Handlung im untergehenden Rom der Spätantike spielt. Den Macht- und Sittenverfall zur Zeit des Kaisers Heliogabal nutzt Irydion für seine langgehegten Rache- und Befreiungspläne. Mit Hilfe Massynissas, einer Inkarnation des Satans, dem er seine Seele verschrieben hat, schmiedet er einen Umsturzplan. Roms Herrscher wird auch von seinen besten Leuten beseitigt. Irydion, durch Massynissa im Jahre 1835 aus einem todesähnlichen Schlaf geweckt, will den Kampf gegen das Zarenreich mit anderen Waffen als den seines Genossen Massynissa führen und seinem Volk Glück und Freiheit als göttliche Gnade verkünden. Obwohl Christ geworden, kümmert ihn sein Seelenheil nicht. Die Bedingung des Paktes mit Massynissa, der Goethes *Faust* nachgebildet ist, ist die Verfügungsgewalt über Rom, für die er bedenkenlos seine Seele opfert. Nach Fausts Vorbild ist Irydion auch mit der Gesellschaft des Satans, der sich seinerseits als ungemein nützlich erweist, durchaus einverstanden, denn er ist nicht nur sein treuer Diener, sondern auch sein lustiger Begleiter und guter Gesprächspartner. Ähnlich wie Mephisto imponiert er durch gute Manieren, durch Wissen und Intelligenz. Bei seinen Auftritten ist Irydion nicht ein einziges Mal um sein Seelenheil besorgt. Das Gute und Böse sind aber nur ein scheinbar unüberbrückbarer Gegensatz, Krasińskis Ansicht nach sind sie Teile eines übergeordneten Ganzen. Der Ausgang der Dichtung erinnert stark an *Faust II*. Kraft seiner Macht hebt Gott den Vertrag zwischen Irydion und Massynissa auf und spricht letzterem das Recht auf Irydions Seele ab, weil dieser auf die Anwendung von Gewalt verzichtet hat. Die Ablehnung der Gewalt als Mittel des polnischen Freiheitskampfes ist die Idee dieser Dichtung. Zygmunt Krasiński, der ein gebildeter Aristokrat gewesen ist, schätzte Goethe sehr hoch. So schreibt er in einem Brief an seinen Freund: „Der Schluß des *Faust* ist für mich ein Beweis dafür, daß Goethe ein wahrlich großer Dichter, größer als Byron gewesen ist. Im Unterschied zu diesem hat Goethe den ganzen Kosmos erfaßt, den Kampf zwischen Gut und Böse verstanden und das Gute triumphieren lassen“³.

Stefan Garczyński, ein anderer, wenig bekannter Romantiker, war ein Schüler Hegels und hat die patriotische Stimmung des Volkes in seinem unvollendeten Drama mit dem Titel *Wacławs Tat*, das wie eine Ergänzung zu *Faust* anmutet, wie-

³ Zygmunt Krasiński, Listy do Henryka Reeve'a (Briefe an Henri Reeve), übersetzt von Aleksandra Olędzka-Frybesora. Hrsg. von Paweł Hertz, Warszawa, 1980, Band I, S. 101.

derzugeben versucht. Auch diesem Protagonisten, dem die Idee der Befreiung des Vaterlandes Lebensinhalt und Lebenssinn gibt, stellt der Autor eine Inkarnation des Bösen in der Figur des Unbekannten als Begleiter zur Seite. Dieser antipolnisch eingestellte Held wirbt um Waclaws Seele und sucht ihn durch die Kritik an seinen Landsleuten von der Ausführung der Tat abzuhalten. Seine Argumente verletzen den glühenden Patrioten Waclaw tief, weil sie viel Wahres enthalten. Der Autor beschränkt aber die Funktion des Unbekannten nicht auf das Negieren allein. Er ist zwar ein Geist, der stets verneint, sich allem Positiven widersetzt, doch – ähnlich wie bei Goethe – zwingt er seinen Begleiter zu unaufhörlicher polemischer Anstrengung und regt ihn zur gedanklichen Gegenaktion an. Waclaw ist mit der Beweisführung des Unbekannten nicht einverstanden, damit auch nicht mit Apathie, Untätigkeit, d.h. mit dem geistigen Tod seines Volkes; anders ausgedrückt, er steht für die Verteidigung der nationalen Sache und damit auch der des göttlichen Schöpfers. Gott wußte also genau, was er tat, als er den Teufel zu Waclaws Gefährten machte.

In allen drei Stücken streben die Protagonisten nach einem gemeinsamen Ziel. Der Pakt des Menschen mit dem Teufel, der – ähnlich wie in Goethes Dichtung – in den göttlichen Plan eingebunden ist, dient einer guten Sache, die diese Figuren durchdiskutieren. Kordian, Irydion, Waclaw, aber auch andere romantische hier nicht genannte Helden, werden in eine außergewöhnliche Situation versetzt, ihr Ziel hat seine Wurzel in der Freiheitsidee, in der Liebe zur Heimat, ist also ethisch vertretbar und stellt einen Wert dar, der auch den christlichen Idealen nahesteht. Ihre Erlösung und Begnadigung am Ende wird – zumindest bei Krasiński und Słowacki – durch Gott und die Berufung auf ihre Verdienste erreicht, Mephisto ist also ein notwendiger Bestandteil des göttlichen Kosmos.

Daß Dramen mit einem derart starken patriotischen Gehalt in den polnischen Annexionsgebieten bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht gespielt werden durften, ist leicht erklärlich. Sie gehören aber zur polnischen Nationalliteratur und verdeutlichen, daß man in Polen für Dichtungen mit politischen Freiheitsgedanken aufgeschlossen war. Diese Erwartung hat Goethe nicht in dem Maße wie Schiller erfüllt, was seine vergleichsweise schwächere Rezeption auf den Bühnen erklärt, die aber vorhanden gewesen ist.

Trotz der politischen Unterdrückung, gab es im Polen des 19. Jahrhunderts ein Theaterleben mit einem recht hohen Niveau. Neben Warschau hatten auch Krakau und Lemberg ständigen Bühnen, Städte wie Łódź, Sosnowitz, Kalisch, Lublin, Piotrków, Wilna errichteten Theaterhäuser, in denen ambulante Ensembles gastierten. Bedeutende Regisseure wie Stanisław Bogusławski, Stanisław Koźmian, Tadeusz Pawlikowski, die die Schauspielkunst der Franzosen und Deutschen studiert hatten, bildeten talentierte Berufsschauspieler aus, so daß einige Tournee-Ensembles entstanden sind, die von einem Starschauspieler geleitet wurden. Das 19. Jahrhundert war in Polen die Zeit der großen Stars gewesen. Diese waren bemüht, im Drama hohen Stils nicht nebeneinander, sondern zueinander zu spielen, „natürlich zu

sprechen und sich natürlich zu gebärden, wobei Mienenspiel, Sprachduktus und Gebärde sich aus der Psychologie der betreffenden Rolle ergeben sollten“⁴. Als vom 15. Mai bis zum 28. Juni 1885 die Meininger in Warschau mit Werken von Molière, Shakespeare und Schiller gastierten, wurde allmählich auch auf das Bühnenbild und die Kostümgestaltung größerer Wert gelegt. Für die Auffassung der Hauptrolle in einem Stück entwickelte sich nach und nach eine gewisse Tradition, d.h. die Herausbildung eines ausgeprägten Schauspielertypus. Dies galt auch für die Darsteller des Goetheschen *Faust*, zu dessen Verbreitung auf der Bühne die Dichtung selbst beigetragen hat, denn in ihr bieten die Nebenrollen den Darstellern eine Fülle von lohnenden Aufgaben. Goethe schuf nämlich die einzelnen Szenen, ohne ihre formale Stellung im ganzen Werk im Auge zu behalten. Seine Nebenpersonen haben fast alle einen episodenhaften Charakter, sind scharf umrissen, vom Dichter mit Liebe dargestellt und nehmen, so lange sie auf der Bühne stehen, das Interesse des Zuschauers fast in dem gleichen Maße in Anspruch wie die Hauptpersonen. Bedeutenden Darstellern der Hauptrollen ist es auch zu danken, daß durch ihre Gastspiele diese Dichtung, die auf den großen polnischen Bühnen relativ selten neu einstudiert wurde, landesweit gezeigt werden konnte, mithin auch die Menschen aus der Provinz erreichte, was die zahlreichen Aufführungsdaten für kleine Bühnen, auf die in den weiteren Ausführungen nicht eingegangen werden kann, bestätigen.

Der vorliegende Bericht ist leider lückenhaft, die Quellenlage ist denkbar ungünstig. So anfechtbar der Aussagewert von Theaterkritiken ist, bilden sie die einzige zuverlässige Informationsquelle über die jeweiligen Inszenierungen. Ihre Sichtung aber war weitgehend unmöglich gewesen, denn durch den Zweiten Weltkrieg wurden die in den Universitätsbibliotheken aufbewahrten Pressebestände dezimiert. Nur ein verschwindend geringer Teil liegt in Breslau, der Rest in Warschau, Krakau und in dem heute ukrainischen Lemberg. Die Angaben basieren also vorwiegend auf sekundären Quellen, d.h. auf den in der Nachkriegszeit – meist auf Grund von erhaltenen Theaterzetteln – bearbeiteten Spielplänen, einigen Schauspieler-Biographien, Rezensionen und Informationen, die Bearbeitungen der polnischen Theatergeschichte entnommen wurden und nicht immer präzise sind.

Von Goethes Dramen wurde in Polen vor allem sein *Faust*, zwar nicht allzu oft, doch dank der oben beschriebenen Praxis landesweit immer wieder gespielt. Für das ununterbrochene Interesse an dieser Dichtung sprechen sowohl die 22 Übersetzungen des *Faust I* und 8 *des Faust I und II*, als auch die wissenschaftlichen Abhandlungen, die bis in die letzten Jahre⁵ hineinreichen.

⁴ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, VII. Realismus, Salzburg, 1965, S. 356.

⁵ Vgl. Krzysztof Lipiński, *Bóg, Szatan, Człowiek. O „Fauście” Goethego – Próba interpretacji* (Gott, Satan, Mensch. Zu Goethes „Faust”, Versuch einer Interpretation). Rzeszów, 1992; ders., *Goethes „Faust” als Übersetzungsvorlage*. Kraków, 1990; Włodzimierz Szturc, *Faust Goethego – ku antropologii romantycznej* (Goethes Faust – zu einer romantischen Anthropologie). Kraków, 1995.

Den polnischen Aufführungen der Goetheschen Dichtung ging ihre Vertonung durch den Fürsten Antoni Henryk Radziwiłł voraus, deren Bearbeitung der Komponist dem Dichter im Jahre 1814 in Weimar vorführte, seinen Beifall fand und am 24. Mai 1819 das ganze Werk im Schloß Monbijou bei Berlin uraufführen ließ. Auf den polnischen Sprechbühnen hat fast immer diese Musik den dichterischen Text begleitet.

Von der Undarstellbarkeit des *Faust* war man bis zum Jahre 1829 überzeugt gewesen. Der Durchbruch für die Bühne ist August Klingemann zu verdanken, der den I. Teil zwar ein wenig abgeändert, aber als ein geschlossenes Ganzes mit der Gretchentragödie als Höhepunkt aufgefaßt hat. Er verzichtete u.a. auf den *Prolog im Himmel*, die *Hexenküche* und führte den *Faust* zum ersten Male am 19. Januar 1829 in Braunschweig öffentlich auf. Seinem Beispiel folgten noch im gleichen Jahre Regisseure in anderen Städten. Nach Hermann Buddensieg⁶ hat sich diesen Bearbeitungen im Jahre 1844 auch die deutsche Lemberger Bühne angeschlossen. Am 18. April 1865 kam, ebenfalls in Lemberg, unter der Direktion Adam Miłaszewskis zum erstenmal *Faust* in der Übertragung von Józef Czermak in prunkvoller Inszenierung zustande und hielt sich lange im Spielplan⁷.

Über die nächste Einstudierung wissen wir, daß sie am 13. Februar. 1869 in Krakau⁸ in der Übersetzung von Aleksander Krajewski und Regie von Stanisław Koźmian mit Bolesław Ładnowski als Faust, Lech Nowakowski als Mephisto und der berühmten Helena Modrzejewska als Gretchen stattgefunden hat. Weitere Angaben fehlen. Stanisław Koźmian fuhr mit seinem Ensemble in der Sommersaison nach Posen, dem geistigen Zentrum des preußischen Annektionsgebietes, wo er am 8. August 1869 u.a. den *Faust* gab. Sein Repertoire war gut durchdacht. Für die Posener Theaterwelt waren diese Inszenierungen ein Anschauungsunterricht für das, was man seinerzeit in Krakau in polnischer Sprache schuf. Diese Praxis wurde bald eingestellt, da die preußischen Behörden ihre Fortsetzung von der Errichtung eines Theatergebäudes abhängig machten, wozu die Mittel fehlten. Auch sorgten sie dafür, daß deutsche Ensembles die dortige Bühne bespielten⁹. Damit ist die Tatsache zu erklären, daß Posen bis zum Jahre 1918 in der polnischen Theatergeschichte keine Rolle gespielt hat.

⁶ Hermann Buddensieg, Goethe und Polen. In: Mickiewicz-Blätter, 1968, Heft 37, S. 28.

⁷ Vgl. Julius von Twardowski, Goethe und Polen, Polen und Goethe. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Weimar, 1933. S. 142 ff.

⁸ Jerzy Got, Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana, 1865-1885 (Das Krakauer Theater unter der Leitung von Adam Skorupka und Stanisław Koźmian. 1865-1885). Wrocław, 1962, Nr. 658, Nr. 1847.

⁹ Vgl. Dzieje teatru polskiego pod redakcją: Tadeusza Siverta i Ewy Heise, tom III., Od roku 1863 do końca XIX wieku (Geschichte des polnischen Theaters, Redaktion: Tadeusz Sivert und Ewa Heise, Band III., Von 1863 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts), Warszawa, 1982, S. 483 f.

Zehn Jahre später, und zwar am 15. Oktober 1880, erlebte Warschau seine erste *Faust*-Inszenierung in der Regie von Jan Tatarkiewicz, die in den folgenden drei Jahren wiederholt wurde. Bereits die Aufnahme dieser Dichtung ins Repertoire begrüßte ein Kritiker als einen jahrzehntelang erwarteten Wandel in der Spielplanpraxis der Warschauer Bühnen und verband mit dieser Tatsache die Hoffnung auf eine bessere Zukunft für das Theaterleben seiner Stadt. Die Kritik betonte die „sorgfältige Einstudierung und gute Bühnenausstattung, vor allem aber das ausgezeichnete Spiel Jan Królikowskis als Darsteller des Mephisto und der Maria Deryng in der Rolle Gretchens. Diese blutjunge Schauspielerin eröffnete die Reihe der berühmten Gretchendarstellerinnen und wurde wegen ihres diskreten und einfühlsamen Spiels berühmt. Mißfallen hat dagegen Józef Kotarbiński als Faust. Er habe zwar den Gehalt der Dichtung gut durchdacht und auch gut wiedergegeben, in den Liebesszenen aber zu wenig Gefühl gezeigt und nicht immer überzeugend gewirkt, heißt es in einer Besprechung. Kotarbiński, der bei seiner Faust-Konzeption zum Teil auf Bearbeitungen der Wiener und Berliner Schauspielerschulen basierte, hat an dieser Rolle weiter gearbeitet und galt später als einer der besten Faust-Darsteller im Lande¹⁰.

Von den nächsten *Faust*-Aufführungen, die in Lemberg stattgefunden haben, sind nur die Daten, und zwar der 30. Juni 1876 und der 15. Oktober 1888 bekannt¹¹.

Mehr wissen wir über die Einstudierung durch das Krakauer Theater am 20. Dezember 1900 mit den bereits genannten Józef Kotarbiński in der Rolle des Faust, Kazimierz Kamiński in der des Mephisto und Wanda Siemaszkowa als Gretchen. Die 14-malige Wiederholung des Abends muß als ein ungewöhnlicher Erfolg bewertet werden. Nach der damaligen Praxis war nämlich mindestens eine Premiere pro Woche obligatorisch gewesen.

Über die Aufnahme schreibt der Rezensent Lucjan Rydel u.a., daß bei vollem Haus gespielt wurde und das Publikum das Spiel mit angehaltenem Atem verfolgt habe, der Regisseur die sich gestellte große Aufgabe trotz der schwachen Übersetzung des Textes und der Notwendigkeit, Kürzungen durchzuführen, bewältigt habe, was u.a. dem ausgezeichneten Spiel der Künstler zu verdanken sei. Der Darsteller des Mephisto habe seine Konzeption bis ins letzte Detail und das so gut ausgeführt, daß er sich mit ihr auf jeder europäischen Bühne zeigen könnte. Mimik, Bewegungen, Haltung und Kostüm haben ein harmonisches Ganzes ergeben, das das höchste Lob verdiene¹². Ein anderer Rezensent schreibt über den Vortrag des Faust-Darstellers so: „Dieser Faust ist weder ein Genie, noch ein Ausnahmensch.

¹⁰ Mieczysław Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego 1825-1915*, Lwów, 1929, S. 39.

¹¹ Agnieszka Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie (Das Repertoire des polnischen Theaters in Lemberg), 1875-1881*, Kraków, 1992.

¹² Lucjan Rydel, *Z teatru (Aus dem Theater)*. In „Czas“, 53. 1900. Nr. 309 und 310.

Seinetwegen vor allem kamen die Zuschauer ins Theater, denn Kotarbiński stand in der Sorge um pietätvolle und doch von selbständiger Auffassung beseelter Durchdringung des Dichterwortes einzig da und hat Aufbau und Dispositionen der künstlerischen Rolle mit unübertroffener Meisterschaft gehandhabt und ist dabei der Deklamationsmanier nicht verfallen“, und über Kazimierz Kamiński heißt es, er habe mit Abstand von Gräßlichem keck, gewandt, mit Humor und zynisch im Ton einen bis zur Rücksichtslosigkeit vollendeten Weltmann ausgeführt. Bei allem Zynismus war er eine Gestalt, die von genialem Leben überschäumte.“ Auch Gretchen wurde wegen ihrer Schlichtheit und klugen Verbindung von hoher Dichtung mit einem der Künstlerin eigentümlichen Realismus gerühmt. Ihr Vortrag sei schöner als je zuvor gewesen, so der Kritiker, der die Aufnahme des *Faust* in den ständigen Spielplan wünscht und die Einstudierung auch des *Faust II* anmahnt.¹³

Am 23. Januar 1904 fand die Premiere des *Faust* in der Übersetzung von Aleksander Krajewski und Ludwik Jenike in dem durch Tadeusz Pawlikowski geleiteten Lemberger Stadttheater statt. Diesem Regisseur war die Beziehung zum literarischen Text äußerst wichtig gewesen. So suchte er die theatralischen Mittel der literarischen Form anzupassen und stellte den Primat des Dichters höher als den des Regisseurs. Historische Treue und Sorge um Authentizität lernte er von den Meiningern und war für äußerst sorgfältige Einstudierungen bekannt gewesen. Rezensionen zu dieser Inszenierung konnten leider nicht eingesehen werden. Der Theaterhistoriker Franciszek Pajączkowski schreibt nur, daß dieser *Faust* die Kritik hauptsächlich wegen der Besetzung des beim Publikum beliebten Hauptdarstellers Kazimierz Kamiński in der Rolle des Mephisto interessiert habe und weiter: „Aufgeführt wurde *Faust* mit Pietät, Geschick und Sorgfalt. Mit Licht- und dekorativen Effekten wurde nicht gespart, denn Pawlikowski hat alles getan, damit das Werk nichts von seiner Ausdruckskraft, Größe und Schönheit verliere.“¹⁴ Diese Inszenierung, mit Karol Adwentowicz, Kazimierz Kamiński und Konstancja Bednarzewska in den Hauptrollen, wurde siebenmal wiederholt, was als ein beachtlicher Erfolg einzustufen ist.

Auch in den folgenden Jahren interessierten sich die polnischen Bühnen für Goethes *Faust*, der zwischen 1900 und 1905 in Warschau, Łódź, Sosnowitz (14. April 1904) und Kalisch (19. März .1905) einstudiert und viele Male gespielt wurde. In Krakau soll es in diesem Zeitabschnitt 21 Neuinszenierungen gegeben haben¹⁵.

In der Sommersaison des Jahres 1907 kam *Faust* auf die Bretter der Warschauer privaten Kleinen Bühne (Teatr Mały), die Marian Gawalewicz leitete. Die szenische

¹³ Feliks Koneczny, Teatr krakowski (Das Krakauer Theater), in: Przegląd Polski, 1901, Band 139, S. 152 f.

¹⁴ Vgl. Franciszek Pajączkowski, Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego (Das Lemberger Theater unter der Leitung von Tadeusz Pawlikowski). Kraków, 1961, S. 121.

¹⁵ Vgl. Hermann Buddensieg, a.a.O., S. 28.

Einrichtung war schlecht, die Musik wurde ausgespart, dennoch war diese Einstudierung wegen des Spiels der bereits genannten Protagonisten Józef Kotarbiński in der Rolle des Faust und Kazimierz Kamiński in der des Mephisto nicht unwichtig. Ihr Spiel beurteilte Jan Lorentowicz so: „Dieser Faust-Darsteller ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Er ist einer der ersten reifen und wirklich bedeutenden Bühnenkünstler, der sich eine große Aufgabe gestellt hat. Als Faust war er untadelig, gab ohne unnatürliche Deklamation die Gedanken des Dichters wieder. Was in seiner Darstellung gefehlt hat, ist jene rezitatorische Färbung, die Fausts Reden als Ausdruck seines individuellen Lebens zeigen. Dennoch ist er ein Schauspieler des sinnfälligsten Realismus, der mit Liebe auch den kleinsten Zug seiner Gestalt aufgegriffen und zur Wirkung gebracht hat,“ und zum Spiel des Mephisto meint der Kritiker: „Dieser Mephisto war Ironiker und beredter Kavalier, der sich in guter Gesellschaft zu benehmen weiß. Die dämonischen Züge der Figur blieben ausgespart. Im Einklang damit standen seine Gebärden, sein vornehm-freies Betragen, aber auch die flüssig, eindringlich verständliche Rede. Dieser Mephisto war kein Teufel von Fleisch und Bein, er war eine symbolische Erscheinung, die auf der Höhe der Dichtung stand“¹⁶.

Als Verriß dagegen galten die *Faust*-Aufführungen in Lublin (1875) und in Łódź (21. Januar (1911)).

In der Zwischenkriegszeit – es sind die Jahre der wiedererlangten politischen Souveränität – haben sich zahlreiche bedeutende polnische Kritiker und Literaturhistoriker mit Goethes Werk auseinandergesetzt, sieben Translatoren seinen *Faust* übersetzt, gespielt aber wurde das Drama nur zweimal, und zwar am 7. Februar 1926 im Warschauer Nationaltheater und im Goethejahr 1932 in Bromberg in deutscher Sprache. Über die letztgenannte Inzenierung, zu der es Interviews gegeben haben soll, konnten leider keine Informationen eingeholt werden. Die Warschauer Neueinstudierung dagegen, die trotz guter Besetzung und eines beeindruckenden Bühnenbildes des damals berühmtesten polnischen Bühnenbildners Wincenty Drabik von der Kritik als formal unausgeglichen abgelehnt wurde, war Zündstoff für die erste wichtige polnische Goethe-Diskussion der zwanziger Jahre, und das wegen der Übersetzung durch den Dichter Emil Zegadłowicz. Um die Beurteilung seiner Übertragung entwickelte sich eine lang andauernde Pressepolemik, an der die führenden polnischen Literaturkritiker teilnahmen. Als Anwalt der translatorischen Vision von Zegadłowicz meldete sich Witold Hulewicz¹⁷ zu Wort, der die hohe ästhetische und poetische Qualität der neuen Übersetzung mit seiner eigenen Theorie der Übersetzungskunst zu untermauern versuchte. Gegen ihn und die Über-

¹⁶ Jan Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru (Zwanzig Jahre Theater)*, tom III, Teatr niemiecki (Deutsches Theater), Warszawa, 1933, S. 93.

¹⁷ Witold Hulewicz, *Polski Faust. Rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i o polemice dookolnej (Der polnische Faust. Zu den neuen Übertragungen, Arten der Übersetzungen und der Polemik in ihrem Umfeld)*, Warszawa, 1926.

setzungsvorlage von Zegadłowicz polemisierte der prominente Literaturkritiker und Übersetzer der französischen Literatur, Tadeusz Boy-Żeleński.

Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurden außer *Faust I.* nur *Clavigo* (2. März 1821, 4. Februar 1971 und 8. November 1888) und *Egmont* 1868, 1873, 1888 und 1932¹⁸ ohne ein stärkeres Echo inszeniert.

Nach 1945 trat mit dem Wandel des Gesellschaftssystems insofern eine Wende ein, als durch die Verstaatlichung aller Bühnen ihre Zahl in relativ kurzer Zeit landesweit auf achtzig anstieg, diese vom Staat finanziert wurden, so daß die Spielleiter der Sorge um ihre Finanzierung enthoben waren. Die Beschlüsse der Theatertagung vom 18. und 19. Juni 1949 in Obory bei Warschau schränkten zwar die Freiheit in allen Bereichen der Kunst ein – für die Bühnen wurden jetzt ideologisch einwandfreie, der sozialistischen Kunstkonzeption entsprechende Gegenwartsstücke gefordert – doch da es solche damals nicht gab, besann man sich auf die bewährte Klassik, also auch auf Goethe, dessen Dramen jetzt auf zahlreichen Bühnen gezeigt wurden, so an seinen *Clavigo*, der als Diplomarbeit durch Jerzy Żegalski 1950 in Łódź und sechs Jahre später im Jahre 1956 von Gostyński in Radom wiederholt wurde¹⁹, so an *Die Mitschuldigen*, die im Jahre 1955 im Volkstheater zu Łódź inszeniert, trotz guter Rezensionen aber bald vom Spielplan abgesetzt wurden. Der bekannte Theatrologe Stanisław Kaszyński begrüßte die Wahl dieses Lustspiels, weil es, so seine Meinung, nicht nur das Gefühl anspreche, sondern auch im frivolen Spiel eine soziale Thematik beinhalte, eine Satire auf die Scheinmoral der kleinbürgerlichen Gesellschaft sei. Andere Kritiker protestierten gegen die Aufführung dieses Jugendwerks, weil sie bei dem mit Goethes Dichtung nicht vertrauten Theaterbesucher die Entstehung eines falschen Goethebildes befürchteten. *Die Mitschuldigen* wurden zwar noch in Danzig und Oppeln inszeniert, doch fiel dies zeitlich mit der Aufführung in Łódź zusammen, und verschwanden wohl daher – nach mißlungenen Einstudierungen und nach negativen Theaterkritiken²⁰ – bald von den Spielplänen. Auch der *Urfaust*, von Lidia Rybotycka für die Bühne in Kielce-Radom, die als Wanderbühne auch die umliegenden Ortschaften bediente, am 20.

¹⁸ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Egmont*, übersetzt von Kazimiera Hlakowiczówna, bearbeitet von Zofia Ciechanowska, Biblioteka Narodowa, II. 104, Kraków, 1956, S. CXVII-CXXI.

¹⁹ Stefania Podhorska-Okołów, „Clavigo” Goethego – egzamin reżyserski Jerzego Żegalskiego (Goethes „Clavigo” – eine Prüfung von Jerzy Żegalski als Regisseur). In: *Kurier Codzienny*. 1950. Nr. 186, S. 6.

²⁰ Stanisław Kaszyński, W kręgu nieufności i winy (Im Umfeld von Mißtrauen und Schuld). In: *Kronika*. 1955, Nr. 7, S. 4; Jadwiga Kukułczanka: Komedia Goethego na łódzkiej scenie (Goethes Lustspiel auf der Bühne zu Łódź). In: *Teatr*. 10. 1955. H. 24, S. 12.

Juni 1960 inszeniert, wurde trotz 83 Wiederholungen von der Theaterkritik²¹ abgelehnt.

Auf ein größeres Interesse stieß die *Egmont*-Aufführung von Zygmunt Hübner vom 12. September 1962 im Warschauer Polnischen Theater (Teatr Polski). Die Kritik setzte sich mit Goethes Freiheitsgedanken auseinander, suchte Parallelen zu Werken polnischer Autoren, zweifelte den Erkenntniswert der Dichtung an und warf dem Regisseur eine Umfunktionierung des dichterischen Gedankenganges²² vor. Im großen und ganzen war diese Einstudierung, 311 Abende mit 17.080 Zuschauern kein Erfolg.

Diesen erlebte *Iphigenie auf Tauris*, die in einer ausgezeichneten Neuübersetzung von Edward Csáto auf der Warschauer „Bühne der Gegenwart“ (Teatr Współczesny) am 1. Februar 1961 in Szene ging. Erwin Axer, der kein Regisseur radikaler Umdeutungen war, sondern die Schauspieler behutsam zum Text führte, bereitete mit einem sehr guten Ensemble eine sorgfältig vorbereitete Inszenierung vor, die auf den Nachvollzug der in der Dichtung gezeigten Verhältnisse setzte und an 197 Abenden mit 65 060 Besuchern jedesmal ein volles Haus hatte, was für die Richtigkeit seiner Konzeption sprach. Unter den Darstellerinnen ragten Zofia Mrozowska, deren „melodische Stimme selbst in den Momenten der höchsten Erregung nichts von ihrem schönen Klang verlor“, und Tadeusz Łomnicki als Orest heraus. Auch die anderen Künstler wurden den hohen Anforderungen, die die Rollen an sie stellten, gerecht, so Henryk Borowski, der als Thoas „in zwei Szenen den ganzen Reichtum seiner großen Persönlichkeit einschloß“ und den „Schmerz des ihm angetanen Unrechts, die Enttäuschung des Verschmähten, der nicht erfüllten Sehnsucht“ überzeugend zum Ausdruck brachte²³. Neben dem ausgeglichenen Spiel betonte die Kritik die konsequent durchgeführte Leitidee, den überzeitlichen Gehalt und die Gegenwartsnähe der dichterischen Aussage, die als Appell an die menschliche Verantwortung für das Schicksal des Mitmenschen, als Sieg des sittlichen Willens, der Wahrheit über die Lüge, List und Falschheit, als Glaube an das Gute im Menschen verstanden wurde. Das schlichte Bühnenbild ohne Vorhang, ein Hain vor Dianas Tempel, erhöhte die künstlerische Wirkung dieser ungewöhnlichen Aufführung. – Ein ähnliches hohes Niveau hatte auch die von der Grünberger Bühne

²¹ Tadeusz Kudliński, *Obława na Fausta* (Treibjagd auf Faust). In: *Dziennik Polski*. 16. 1960. Nr. 46, S. 3; Bogdan Danowicz, *Urfaust Goethego i Feliksa Konopki* (Der Urfast von Goethe und von Feliks Konopka). In: *Nowa Kultura*. 12. 1961, Nr. 26, S. 4, 11.

²² Grzegorz Sinko, *Szkoła klasyki i coś więcej* (Die Schule der Klassik und noch etwas mehr). In: *Nowa Kultura*. 13. 1962, Nr. 39, S. 4.; Jan Kłossowicz, *Smutne przedstawienie* (Eine traurige Aufführung). In: *Przegląd Kulturalny*. 11. 1962, Nr. 39, S. 8.

²³ Leonia Jabłonkówna, *Ifigenia*. In: *Teatr*. 16. 1961, H. 6, S. 4-7; Gabriela Pianko, *Ifigenia*. In: *Meander*. 16. 1961, H. 5. S. 287-288; Andrzej Wirth: *Ifigenia we Współczesnym* (Iphigenie auf der „Bühne der Gegenwart“). In: *Nowa Kultura*. 12. 1961, Nr. 8, S. 4.

übernommene *Iphigenie*-Einstudierung von Marek Okopiński im Posener Polnischen Theater (Teatr Polski) vom 14. September 1963, der ebenfalls auf das dichterische Wort den größten Wert legte. Auch dieses Mal lobte die Kritik die sparsame Gestik, die Ausgewogenheit des Spiels und die gute Diktion der Darsteller, unter denen Zdzisław Wardejn das höchste Lob erntete. Dieser verstand es, in der Wahnsinnszene sich in die Lage des Orest einzufühlen, sich langsam zur scho-nungslosen Wahrhaftigkeit durchzuringen und mit seinem Spiel einen erschütternden Eindruck zu hinterlassen. Das Bühnenbild von Stanisław Bąkowski mit modernen Skulpturen knüpfte zwar nicht an die Antike an, störte aber vor dem Hintergrund des Ganzen nicht. Die tiefe humane Aussage der Dichtung machte die Zuschauer nachdenklich, was – so die Kritik²⁴ – an ihrer Reaktion zu erkennen war.

Hatten die Spielleiter der *Iphigenie*, die bis 1989 auf mehr als zehn polnischen Bühnen gespielt wurde, aus Pietät weder ihren Text beschnitten, noch jede übertriebene Modernisierung vermieden, so verfahren sie mit *Faust* recht eigenwillig. Zwei Inszenierungen, die von Jerzy Grotowski im Posener Polnischen Theater (Teatr Polski) vom 13. April 1960 und die von Józef Szajna im Warschauer Polnischen Theater vom 3. Juli 1971, erregten Aufsehen.

Jerzy Grotowski, der seit 1958 in Oppeln eine Experimentierbühne, das „Theater der 13 Reihen“ (Teatr 13 rzędów) leitete, begann mit Aufführungen, die zwischen dem literarischen Text und dem theatralischen Szenarium unterschieden. Sein *Faust* nach Goethe ist die einzige Arbeit, die er außerhalb seiner eigenen Bühne und mit Schauspielern, die nicht seinem Ensemble angehörten, zur Aufführung brachte. Sie entstand in Zusammenarbeit mit dem Maler Piotr Potworowski, der das Bühnenbild entwarf. Grotowskis Interesse galt der Gestalt des Faust, aufgefaßt als Schamane, der um den Preis der Erkenntnis und der Fülle des Lebens seine Seele den dämonischen Mächten verschreibt. Im Inneren einer die Erdkugel darstellenden Stahlkonstruktion sitzt der alte Faust auf einer in einem eiförmigen Körper angebrachten beweglichen Plattform, spielt mit einer kybernetischen Schildkröte und spricht in Goethes klassischen Versen von seiner Enttäuschung über die Mißerfolge seiner wissenschaftlichen Arbeit, schließt mit Mephisto auf kaufmännische Art einen Vertrag und durchläuft, ähnlich wie Goethes Faust eine Reihe von Stationen, ohne am Ende die große Tat, durch die Trockenlegung von Sümpfen freien Grund für freie Menschen zu schaffen, zu vollbringen. Diese Inszenierung wurde verständlicherweise unterschiedlich beurteilt. Die einen begrüßten die Einführung von modernen formalen und technischen Mitteln als Gewinn und Bereicherung, die anderen machten schwerwiegende Vorbehalte geltend, beanstandeten aber vor allem die unklare Gedankenführung, das Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form,

²⁴ I. Kubicka, *Ifigenia w Teatrze Lubuskim (Iphigenie im Theater in Gruenberg)*. In: *Gazeta Zielonogórska*. 11. 1962, Nr. 256, S. 6; Jan Horowski, *Ifigenia w Taurdzie*. In: *Meander*. 19. 1964. H. 4, S. 181-182.

Grotowskis pessimistische Weltsicht, seinen Rückzug in das Laboratorium der Kunst, Fehlschlüsse am Ende der Inszenierung und anderes mehr²⁵.

Das zweite aufsehenerregende *Faust*-Experiment von Józef Szajna wurde vom Publikum gefeiert. Als Maler suchte Szajna zuvörderst ein plastisches Kunstwerk aufzubauen, eine Bilder-Paraphrase von Goethes Text (in der sehr sehr freien Übersetzung von Maciej Z. Bordowicz), und zwar beider Teile, und zu einer Collage zerstückt, denn nicht um exakte Textvermittlung geht es, sondern um eine visionäre szenische Nachdichtung der Grundsituation der Dichtung. Der äußere Eindruck war der eines surrealistischen Konglomerats von Stoffen und Gestängen, Farben und Gebärden, miteinander verquickten Leibern und grotesken Masken. Dieses Material faßte Szajna lesbar zusammen. Faust schien dabei nur ein Vorwand zu sein, denn der Regisseur brachte eigene Erfahrungen auf die Bühne. Am Anfang zeigte er ein Prosektorium, Häftlinge schieben schwere Wagen mit Leichen. Überall liegt Unrat und Müll, liegen Leiber und Lumpen – der Lebensraum der Menschheit. Über dieser grauerregenden Welt schwebt ununterbrochen die Gefahr der Katastrophe, der totalen Vernichtung, was das schrille Geheul der Sirenen andeutet. Von dieser Welt will Faust erlöst werden, will eine Tat vollbringen, will Ordnung in das Chaos bringen. Nach der Paktszene werden die wichtigsten Szenen aus Goethes *Faust* durchgespielt. Mit seiner Inszenierung versuchte Szajna die Lage des erniedrigten und machtlosen Menschen von heute zu zeigen, doch ist seine Sicht nicht pessimistisch. In seinem *Faust* gibt es das Motiv der Hoffnung. Dieses beruht darauf, daß der Mensch die Möglichkeit und das Recht der Rückkehr zum Ausgangspunkt hat, doch muß er Umwertungen vorgenommen haben, dank denen er den am Ausgangspunkt stehenden Mechanismen nicht unterliegt. Szajna wandte sich an ein Publikum von Kennern und wurde für 54 Abenden und 55 007 Besuchern belohnt. Seine Inszenierung galt als gut deutbar, hinterließ aber eine Reihe von ungelösten Fragen²⁶.

Drei weitere *Faust*-Einstudierungen gingen ohne Widerhall über die Bühnen. Die im „Theater der 50 Stühle“ (Teatr 50 krzesel) in Łódź aus dem Jahre 1961 – Regie und Übersetzung von Leopold Beck – war als Experiment und Talentprobe für die Darsteller gedacht. Gespielt wurde fast ohne Dekorationen und ohne Kostüme auf

²⁵ Maria Kofta, *Faust odhistoryczniony* (Der enthistorisierte Faust). In: *Nowa Kultura*. 11. 1960. Nr. 21, S. 8; Michał Misiorny, „Faust” czy „Falst”? („Faust” oder Falst“?). In: *Tygodnik Zachodni*. 5. 1960, Nr. 19, S. 6, 8; Jerzy Kmita, Na marginesie poznańskiego przedstawienia „Fausta” (Zur Posener „Faust”-Inszenierung). In: ebenda. Nr. 21, S. 9; Elżbieta Elbanowska, „Faust” bez Goethego (Ein „Faust” ohne Goethe). In: ebenda, Nr. 24, S. 6.

²⁶ Gregorz Sinko, *Faust Szajny – wyciąg z metryki* (Szajnas Faust – Auszug aus der Geburtsurkunde). In: *Dialog*. 15. 1971, H. 10, S. 149-162; Kazimierz Korcelli: *Faust w Warszawie czyli długa podróż myśli ludzkiej* (Faust in Warschau oder die lange Reise des menschlichen Gedankens). In: ebenda, S. 163-166; Maria Canerle: *Szajna i Faust*. In: *Teatr*. 26. 1971, H. 18, S. 16-19; Marta Fik: *Małe i duże cele Fausta* (Fausts grosse und kleine Yiele). In: ebenda, kS. 19-21.

einer kleinen Bühne des großen Hauses, nur das dichterische Wort sollte zur Geltung kommen²⁷.

Das Krakauer Rhapsodische Theater (Teatr Rapsodyczny) gab im Jahre 1965 in der Regie von Mieczysław Kotlarczyk und einer Neuübersetzung von Feliks Konopka einen *Faust*, den der durchschnittliche Besucher dieser in breiten Kreisen wenig bekannten Dichtung kennenlernen sollte, was die Kritik zwar als inszenatorische Mutprobe schätzte, die Aufführung selbst aber als mißlungen ablehnte²⁸. Negativ reagierte auch die Kritik auf die jüngste *Faust*-Aufführung von Bohdan Cybulski im Warschauer Neuen Theater (Teatr Nowy) aus dem Jahre 1989²⁹, die als letzte nachkriegszeitliche anzusehen ist.

Von Goethes *Faust* beeinflusst ist das Drama von Jerzy S. Sito: *Pasja Fausta i Potępienie doktora Fausta*. (Fausts Leiden und die Verdammung des Dr. Faust). Es ist ein zeitgenössischer Faust, den dieser Autor geschaffen hat. In die Erfahrungen der modernen kosmogenischen Begriffe, biologischen Experimente, Konzentrationslager und psychiatrischen Spitäler baute Sito einen Faust ein, den man nicht töten kann. Es ist ein Faust auf Golgatha. Der Dichter führt ihn bis an die Grenze der existenziellen Nacht durch einen bunten Weltzirkus, durch Teufelsspiel, metaphysische Betrachtungen, paradoxe Sophismen, durch Auerbachs Keller, der aus Staub erstanden ist, aber auch Reminiszenen der Dichtungen von Adam Mickiewicz und Cyprian Norwid sowie der rebellierenden Studenten von 1968, die verstehen, daß der Motor der Studentenrevolte eine Provokation Mephistos ist. Der Dichter entwickelt ein buntes Monumentaltheater mit Musik und Szenen, die an die Walpurgisnacht aus Goethes *Faust* erinnern. Der 1. Teil dieser Dichtung wurde im Jahre 1971 im Warschauer Nationaltheater (Teatr Narodowy) uraufgeführt, von der Kritik aber als vielleicht originell in der dichterischen Absicht, in der Ausführung aber als mißlungen³⁰ abgelehnt.

Goethe wurde in Polen, vor allem auf der Bühne, nicht so intensiv rezipiert wie z.B. Friedrich Schiller, doch wirkte er tiefer. Die spezifische Funktion der deutschen Literatur bestand im 19. Jahrhundert darin, daß sie der für die patriotischen Gefühle des dreigeteilten Volkes so wichtigen polnischen Romantik wichtigste Impulse gab. Bemerkenswert war dabei, daß in Polen den Dichtern der Weimarer Klassik die

²⁷ Jarosław M. Rymkiewicz, Faust w Teatrze 50 Krzesel (Faust im Theater der 50 Stühle). In: Odgłosy. 4. 1961, Nr. 45, S. 6.

²⁸ Krystyna Zbijewska, Po raz pierwszy cały Faust (Der ganze Faust – zum erstenmal). In: Dziennik Polski, 21. 1965, Nr. 229, S. 6.

²⁹ Andrzej Multanowski, Proszę wybaczyć, Panie Goethe (Herr Goethe, bitte vielmals um Entschuldigung). In: Tygodnik Kulturalny, 33. 1989, Nr. 21, S. 12; Łukasz Ratajczak, Faust – Teatr Nowy (Faust im Neuen Theater). In: Tygodnik Polski, 8. 1989, Nr. 23, S. 13.

³⁰ Witold Fillel, Mefisto i ocean słów (Mephisto und ein Ozean von Worten). In: Kultura, 9. 1971, Nr. 45, S. 10; Andrzej Kijowski, Zobaczyłem "Fausta" (Ich sah den "Faust"). In: Tygodnik Powszechny, 1971, Nr. 43, S. 8.

Anerkennung zahlreicher polnischer Kritiker und nicht zuletzt des breiten Lesepublikums galt. So erklärt sich die überaus große Rolle, die der Bezug zur polnischen Romantik bei den Übersetzungen aus dem Deutschen spielte. Dabei galt Goethe in der polnischen Öffentlichkeit als der Vertreter der bedeutendsten Epoche in der Geschichte der deutschen Dichtung überhaupt und das nicht nur deshalb, weil er die größten Werke der deutschen Literatur hervorgebracht, sondern auch weil er die europäische Literatur der Zeit entscheidend mitgeprägt hat.