

*Vondrášek, Karel: Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945-1968. Zum Spannungsverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater. Teil 1 und 2.*

Projekt Verlag, Bochum 1999, IX und 769 S.; XIII und 569 S. (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur 14).

Im Herbst 1989, als in Deutschland die Mauer gefallen und in der benachbarten Tschechoslowakei die ‚samtene Revolution‘ ausgebrochen war, waren die Schauplätze, an denen dieser Umschwung begann, besonders symbolträchtig: Die Berliner Mauer war Ausdruck der Trennung und der Unfreiheit, die tschechischen Bühnen bildeten spätestens seit dem 19. Jahrhundert den zentralen Ort der tschechischen Kulturgeschichte. Die Bedeutung des Theaters im tschechischen Kontext wurde durch die Wahl Václav Havels zum Präsidenten der nun neu-alten Republik zusätzlich bestätigt. Havel, dessen Name im Land offiziell nur im Zusammenhang mit den Prozessen gegen die Dissidenten erwähnt werden durfte, war im so genannten Westen nicht nur wegen seiner politischen Haltung, sondern auch als Schriftsteller bekannt. Dies trifft vor allem für Deutschland zu, wo Klaus Juncker, sein Verleger bei Rowohlt, in den zwei Dekaden nach 1968 genauso treu zu ihm hielt, wie Erich Spiess vom Bärenreiterverlag eine ganze Reihe tschechische Dramatiker (Pavel Kohout, Ivan Klíma, aber auch den Slowaken Peter Karvaš) vor dem Vergessen und dem Hungertuch bewahrte. Juncker, Spiess und viele andere – wie z. B. der Journalist Jürgen Serke – halfen das Gedächtnis an jene Zeit wachzuhalten, in der Prag unter den Kennern als die Theaterhauptstadt Europas gegolten hatte.

Das Divadlo na zábradlí (Theater am Geländer), das Divadlo za branou (Theater hinter dem Tor), die Laterna Magika, der Činoherní klub (Schauspielklub) und andere Bühnen vor allem in Prag waren in den sechziger Jahren ein beliebtes Reiseziel der Theaterexperten gewesen. Ihr Interesse hatte der Arbeit von Bühnenbildnern wie Josef Svoboda, Regisseuren wie Otomar Krejča, Alfred Radok, den Werken von Schriftstellern wie Milan Kundera, Alena Vostrá und Josef Topol und nicht zuletzt den Schauspielern gegolten. Sie alle trugen dazu bei, das festgefahrene Bild vom ‚Osten‘ und von der sterilen, da staatlich reglementierten Kultur wenn nicht in Frage zu stellen, so doch wenigstens zu relativieren.

Die veränderten Umstände in der heutigen Tschechischen Republik laden dazu ein, sich der Beziehung zwischen politischer und ästhetischer Entwicklung des tschechischen Theaters nach 1945 neu zu nähern. Diesem Thema widmet sich die zweibändige Publikation von Karel Vondrášek. Der erste Band der Arbeit trägt den Titel „Analyse“, während der zweite aus einschlägigen, im Original gehaltenen Dokumenten mit deutschen Überschriften besteht.

Die eigentliche Studie setzt sich aus drei chronologisch gegliederten Abschnitten zusammen: Der erste konzentriert sich auf die kurze Zeitspanne zwischen Kriegs-

ende und dem Februar 1948, in der sich die Verwandlung der Tschechoslowakei von einer Demokratie zu einem der sowjetischen Satellitenstaaten vollzog. Die darauf folgende Periode umfasst die Jahre 1948-1956, in denen sich zunächst eine normative Poetik durchsetzte und die Bühnen stark reglementiert wurden, dort allmählich jedoch Gesellschaftskritik entstand. Der dritte Abschnitt schließlich – die Jahre 1956 bis 1969 – beginnt mit dem so genannten Tauwetter, während dessen sich eine erste Liberalisierung abzeichnete, die dann 1968 im Prager Frühling gipfelte. Dieser Teil endet mit der Zerschlagung des ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ und deren Konsequenzen.

Vondrášek legt eine beachtliche Quellenkenntnis an den Tag. Mit seinem Material verfährt er jedoch nicht so sehr analytisch, wie es der Untertitel seiner Arbeit verspricht, als vielmehr weitgehend deskriptiv. Die oben skizzierte Periodisierung entspricht der traditionellen Sicht der Nachkriegsentwicklung und wird an keiner Stelle hinterfragt. Das ‚sowjetische Kulturmodell‘, von dem der Autor wie selbstverständlich ausgeht, wird weder charakterisiert, noch auch nur in Ansätzen diskutiert. Mir erscheint die Existenz eines solchen normativen Theatermodells als äußerst zweifelhaft. Wenngleich in der Tschechoslowakei das sowjetische Vorbild durch Hinweise auf bestimmte mustergültige Werke immer wieder heraufbeschworen wurde, galt es nicht als eine verbindliche statische Norm, sondern vielmehr als permanente Forderung, die im Dienste der jeweils aktuellen politischen Losung stand. Die Situation in der frühen Nachkriegszeit war zudem von vielen, zum Teil auch widersprüchlichen Tendenzen getragen, was sowohl für das vermeintliche Modell als auch für die kulturpolitischen Positionen in der KPdSU selbst galt.

Leider verzichtet Vondrášek auch darauf, die Entwicklung in der Sowjetunion und der Tschechoslowakei mit Blick auf die unterschiedlichen Traditionen beider Länder zu vergleichen. Während die Avantgarde in der Sowjetunion seit Ende der zwanziger Jahre zunehmenden Repressionen ausgesetzt war, diskutierten die tschechischen Künstler in den zwanziger und dreißiger Jahren das sowjetische Beispiel ausführlich und waren bereit, sich den aus der UdSSR kommenden Forderungen nach einem neuen künstlerischen Ausdruck zu stellen und selbst zu experimentieren. Auch hinsichtlich der Theaterpolitik und der Zuschauerstruktur unterschieden sich das sowjetische und das tschechische Theater stark. Bei diesem Thema wäre ein Blick auf die Diskussionen in den Kulturzeitschriften sicher lohnend gewesen. Hier könnten sich auch Hinweise auf die unterschiedlichen Sichtweisen der einzelnen tschechischen Künstlergenerationen finden: Während die Einstellung der älteren Generation auf den Vorkriegserfahrungen basierte und einer Politisierung der Kunst stärker widerstand, war die jüngere Generation oft bereit, die didaktische Funktion in den Vordergrund zu stellen. Vondrášek zeigt z. B. die Schwierigkeiten, mit denen der Regisseur E. F. Burian zu kämpfen hatte, für den sein Freund Mejerchol'd das nachahmenswerte sowjetische Vorbild war.

Zudem erweisen sich die analytischen Bemühungen des Autors häufig nur als eine Wiederholung von Gemeinplätzen. Das trifft gleich für den ersten Satz zu, in dem es heißt: „Das Ende des Zweiten Weltkrieges war für die tschechische Kultur eine erneute Gelegenheit, sich von dem über Jahrhunderte dauernden deutschen kulturellen Einfluß zu befreien“ (S. 7). Hätte Vondrášek ausschließlich von der unmittel-

baren Vergangenheit gesprochen, könnte man dieser Feststellung vielleicht noch zustimmen. Doch z. B. für die Zwischenkriegszeit, in der das tschechische Theater die Faszination spüren ließ, die vom französischen und russischen Theater ausging, entbehren solche Plattheiten jeder Grundlage.

Noch eine Bemerkung zur Edition der Quellen im zweiten Band: Die Entscheidung, die Dokumente in der Originalsprache zu belassen, drängt die Frage auf, an wen sich die Publikation eigentlich richtet. Tschechische Wissenschaftler werden die deutschen Überschriften nicht brauchen, deutsche – von dem kleinen Kreis der Bohemisten einmal abgesehen – die Quellentexte nicht lesen können. Das Argument, die Texte böten „eine Fülle zusätzlicher Informationen für weitergehende (beispielsweise semiotische) Analysen“ (Bd. 2, S. V), kann auch nicht überzeugen.

Insgesamt bleibt Vondrášeks Arbeit also unbefriedigend. Sie reproduziert ein starres Modell von Kultur, das der monolithischen Vorstellung der offiziellen Kulturpolitik jener Zeit weitaus mehr entspricht als der Realität. Denn diese war nicht nur eine Zeit der „Dichter und Henker“ (Kundera), in der Gut und Böse klar geschieden waren, sondern auch eine, wie Josef Hiršal schrieb, voll von „kleinen Knoten im Zeitgewebe, von Beziehungen, die irgendeine Richtung nehmen oder blind, ausweglos sind.“<sup>1</sup> Es ist schade, dass der Autor, der eine semiotische Untersuchung des vorgestellten Materials anregt, diese selbst nicht geleistet hat. Dies ist um so verwunderlicher, als das Buch in einer Reihe veröffentlicht wurde, die eine solche Herangehensweise erwarten lässt.

---

<sup>1</sup> *Hiršal, Josef/Grögerová, Bohumila: Let let [Der Flug der Jahre]. Bd. 1, Praha 1993, 5.*