

Hoftheater – Volkstheater: Hebbel und Grillparzer, Raimund und Nestroy

Wir haben früher die Epoche der Klassik auf die Zeit zwischen 1786 und 1832 gelegt, parallel zur Romantik (1798-1835). Auf die beiden Epochen folgt die Stilepoche des *Biedermeier* (1820-1850). Wie wir sehen, überschneiden sich die Epochen teilweise. Das liegt daran, dass Dichter wie **Goethe, Hölderlin, Kleist** oder **Jean Paul** stofflich, stilistisch und motivlich und auch altersmäßig mehrere Epochen durchleben. Darüber hinaus ist die Epocheneinteilung der Literaturgeschichte nur ein künstliches Konstrukt, um der Literatur eine Struktur zu geben.

Wir haben früher einen kurzen Einblick in die Geschichte des deutschsprachigen Theaters gegeben: das Theater als Kombination von mehreren Künsten vor allem seit Renaissance und Barock: das feste Theatergebäude als soziale Architektur mit seinen technischen Einrichtungen: Bühne und Bühnenbild als Illusionsarchitektur und -malerei und den künstlerischen Inhalt: das Ensemble von Schauspielern und Opernsängern, der Chor, das Ballett und Orchester. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen Hof- und Volkstheater wie zwischen (aristotelischer) Tragödie und Komödie.

Ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht die typische deutschsprachige Theaterlandschaft, die bis zur Auflösung der Adelsgesellschaft nach dem *I. Weltkrieg* (1918/19) bestehen bleibt: das königliche/ fürstliche Hoftheater und das Volkstheater. Das bedeutet, dass am Hoftheater: in der Hofoper musikalisch wertvolle Opern mit meist italienischen Künstlern gespielt werden, ab etwa 1750 nach den Reformbestrebungen in Paris (Gluck) und Wien, aber auch Berlin die italienische Oper an Einfluss einbüßt. Am Hoftheater als Sprechbühne werden gleichzeitig mehr und mehr literarisch wertvolle Stücke aufgeführt. In der letzten Vorlesung haben wir über die Begründung der professionellen Schauspielkunst gesprochen. Am Volkstheater werden jetzt wie schon früher volksmäßige, meist improvisierte, textlich und musikalisch wenig anspruchsvolle Stücke gespielt. Dem scheint Mozarts „Zauberflöte“, aufgeführt an einem Vorstadttheater, zu widersprechen.

Das Wiener kaiserliche Burgtheater, an dem wir wie etwa in Berlin beobachten, dass mit den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts das literarisch wertvolle Bühnenstück gepflegt wird, stehen jetzt zum Beispiel die Dramatiker **Heinrich von Kleists** „*Prinz Friedrich von Homburg*“ (1821), besonders **Franz Grillparzer** (1791-1872) und eine Generation später **Friedrich Hebbel** (1813-1863) auf dem Spielplan. Stofflich und formal könnte man **Grillparzer** und **Hebbel** auch als Spätklassiker einstufen.

Franz Grillparzer	Friedrich Hebbel	Ferdinand Raimund	Johann N.Nestroy
1817 Die Ahnfrau			
1818 Sappho			
1824		Der Diamant des Geisterkönigs	
1825 König Ottokars Glück und Ende			
1826		Der Bauer als Millionär	
1828 Ein treuer Diener seines Herrn		Alpenkönig und Menschenfeind	
1831 Des Meeres und der Liebe Wellen			
1833			Lumpazivagabundus
1834 Der Traum ein Leben		Der Verschwender	
1835			Zu ebener Erde und

1838	Weh dem, der lügt		erster Stock
1840		Judith	
1841	Libussa		Der Talisman
1842			Einen Jux will er sich machen
1843		Genoveva	
1844		Maria Magdalene	
1847		Der Diamant	
1848	Ein Bruderzwist im Hause Habsburg Die Jüdin von Toledo		
1849		Herodes und Mariamne	
1852		Agnes Bernauer	
1856		Gyges und sein Ring	
1861		Die Nibelungen	
1864		Demetrius	

Franz Grillparzer

Franz Grillparzers Tragödie „*König Ottokars Glück und Ende*“ (1825) in 5 Akten und Jamben entspricht nicht nur der klassischen aristotelischen Dramaturgie, sondern zeigt sogar Einflüsse der barocken Staatstragödie.

Inhalt

Der selbstherrliche und auf Grund seiner Macht unbeherrschte Tatmensch Ottokar wird von dem Vertreter von Ordnung und Recht Rudolf von Habsburg überwunden. Ottokar erkennt am Ende seine Hybris und bereut seine Taten vor seinem Tod.

Im Gegensatz zu dem brutalen Egoisten Ottokar, dessen Macht „tragischer Wahn und irdischer Schein“ ist, ist Staat bei dem selbstlosen, ruhigen Rudolf „gottgewollte Herrschaft und Ordnung“ (A. und M. van Rinsum: Deutsche Literaturgeschichte Bd,6, p.270ff.).

Trotz der klassischen Form und des klassischen Stils wie noch eine Generation früher ist **Grillparzers** Held kein Idealist mehr (wie noch bei **Schiller**), sondern das realistische Portrait des Machtmenschen und seiner Psyche, daher spätklassisch. Die Tragödie „*Ein Bruderzwist im Hause Habsburg*“ (1848) sollte ursprünglich zu einer Habsburger-Trilogie gehören. Es geht hier um ein Charakterbild Kaiser Rudolfs. *Auch hier steht der Vertreter der Ordnung Rudolf gegen Gewalt und Zerstörung diesmal seines Sohns Don Cäsar*, Vorausahnung einer neuen, chaotischen, gewaltsamen Epoche: des 30-jährigen Krieges (1618-48) (Frenzel I, p.379).

Ein Staatsdrama der Pflichttreue gegenüber seinem Herrn ist **Grillparzers** „*Ein treuer Diener seines Herrn*“ (1828), vom Ethos her verwandt mit den vorherigen Tragödien.

Grillparzers dramatisches Märchen „*Der Traum ein Leben*“ (1834) als Bearbeitung von **Calderons** „*Das Leben ein Traum*“ und seine Tragödie „*Die Jüdin von Toledo*“ (1848) als Bearbeitung eines Stoffes von **Lope de Vega** „*La Judia de Toledo*“ spielen zwischen Märchen- und Staatswelt, also zwischen Romantik und „Klassik“.

Fast alle Dramen Grillparzers werden erstmals am Wiener Burgtheater aufgeführt.

Friedrich Hebbel

Auch **Friedrich Hebbel** (1813-1863) schreibt Staatsdramen wie „*Agnes Bernauer*“ (1852), das in seinem Stoff zunächst **Lessings** „*Emilia Galotti*“ zu ähneln scheint: der Konflikt Adel – Bürgertum.

Inhalt

Der junge Bayernherzog Albrecht heiratet Agnes, die Tochter eines Baders (Mischung von Friseur und „Arzt“). Er schließt sich damit selbst von der Thronfolge aus. Sein Vater Herzog Ernst fürchtet um die Fortsetzung seiner Herrschaftslinie. Deshalb muss Agnes sterben. Sie wird in der Donau ertränkt. Der Vater verzichtet auf den Thron und geht in ein Kloster; nun kann Albrecht ihm auf dem Thron folgen, denn das Staatsgesetz ist erfüllt.

Die Doppeltragödie zeigt Agnes Bernauers schuldfreie Tragik: Agnes große Schönheit muss zerbrechen, weil sie den Gang der Weltgesetze stört. Für das Naturrecht der Schönheit und der Liebesheirat Albrechts mit Agnes ist im Verhältnis zum Zivilisationsrecht der Staatsordnung und der Tradition kein Platz, auch nicht für das Individuum gegenüber Staat und Gesellschaft.

Die bürgerliche Tragödie „*Maria Magdalene*“ (1844) erinnert ebenfalls an **Lessings** bürgerliches Trauerspiel:

Inhalt

Die Protagonistin begeht Selbstmord auf Grund ihrer „Schande“ eines unehelichen Kindes. Sie fürchtet das Urteil des konservativen, sittenstrengen Vaters, der nicht den Unterschied zwischen den beiden sozialen Schichten, sondern die Moral der bürgerlichen Tugenden, wenn auch in ihren veralteten Inhalten, ostentativ hochhält, auch wenn darunter die Liebe zu seiner Tochter zugrunde geht.

Hebbels frühe Tragödien/ Trauerspiele „*Judith*“ (1840), „*Genoveva*“ (1843). „*Herodes und Mariamne*“ (1849) behandeln das Motiv der in ihrer Persönlichkeit beleidigten und erniedrigten Frau:

Inhalt

in „Judith“ als Kriegsbeute des von ihr geliebten Holofernes, in „Genoveva“ als durch ihren Mann Siegfried unschuldig zum Tod verurteilte, aber wunderbar gerettete Ehefrau, die noch dazu wie Agnes Bernauer ihrer Schönheit zum Opfer fällt, und in „Herodes und Mariamne“ (1849), worin Mariamne sich in ihrer Frauenwürde verletzt fühlt, weil sie für ihren Mann Herodes nichts als ein „Ding“ ist: Sie soll ihm, wenn er stirbt, in den Tod folgen. Damit übersteigern beide das Recht eigener Individualität der unbedingten Liebe und zerstören eben ihre Liebe.. Herodes verurteilt Mariamne zum Tod, den sie ohne Verteidigung hinnimmt (Frenzel II, p.419-424).

Inhalt

In „Gyges und sein Ring“ (1854/56) belauscht Gyges, durch den Ring unsichtbar, seinen Freund Kandaules mit seiner Gattin Rhodope im Schlafzimmer. Der übermütige Kandaules hat Gyges zu diesem Verrat überreden können. Rhodope entdeckt das Verbrechen und fordert von Gyges Kandaules Tod, wenn auch Gyges sich selbst als Opfer anbietet. Im Zweikampf tötet Gyges seinen Freund. Bei ihrer Vermählung mit Gyges gibt sich Rhodope den Tod. Gyges wird König von Lydien/ Kleinasien/ Türkei.

Mit der Trilogie und als deutsches Trauerspiel bezeichneten „*Die Nibelungen*“ (1859/61) betritt Hebbel den mittelalterlich-romantischen Stoff der Sage. Die mythische Kulturstufe (I. Teil), vertreten durch Brunhild und Siegfried, wird abgelöst durch die heidnisch-germanische (Teil II), worin Siegfried Brunhild an Gunther abtritt und sich schuldig macht. Siegfrieds Tod bedeutet das Ende der mythischen Welt zugunsten der heidnisch-germanischen. In Kriemhilds Rache als christlicher Kulturstufe (Teil III) übernimmt Dietrich von Bern im Namen Christi die Herrschaft und beendet so die beiden antithetischen Welten von Mythos und germanischem Heidentum (Frenzel II, p.435).

Diese Trilogie wurde erstmals 1861 in Weimar aufgeführt.

Wenn man wollte, könnte man die Konzentration dieser (Staats)Tragödien auf die königlichen/ fürstlichen Hoftheater in Wien, Berlin, Weimar, Mannheim, München, Gotha etc. mit **Aristoteles** Beschreibung der Tragödie: ihres Inhalts und ihrer Form auf die Adelsgesellschaft (Ständeklausel) beschränken.

Märchentheater und Sozialsatire

Die zeitgenössische Gesellschaft muss sich – auch aufgrund ihrer Liberalisierung um die Jahrhundertwende auch als Folge der *Französischen Revolution* und der *Napoleonischen Herrschaft* – in seinen Vorstadttheatern mit seinem (romantischen) **Märchentheater** und seinen sozialen und politischen Possen (bufonadas) auf das fast *regelfreie* Volkstheater beschränken. Das schließt nicht aus, dass sogar Könige und Intellektuelle etwa das „Theater in der (Wiener) Leopoldstadt“ besuchen. **Mozarts** „Zauberflöte“ als Mischung aus Märchenoper und freimaurenerischer und mythischer Staatsaktion, also Opera buffa und Opera seria, erstmals aufgeführt nicht etwa in der kaiserlichen Oper sondern im Vorstadttheater „auf der Wieden“ 1791, ist eines der typischsten Beispiele für dieses Volkstheater des Direktors und **Mozarts** Librettisten **Emanuel Schikaneder**. **Goethe** hat übrigens eine Fortsetzung zu **Mozarts** Opernlibretto geschrieben. Über die Wiener Theatertradition des *Kasperl*, *Hanswurst* oder *Thaddädl* seit dem Barock und seine Verbreitung über den deutschsprachigen Theaterraum haben wir schon früher gesprochen.

Die Volkstheater sind seit dem Barock mit den vielfältigsten technischen Vorrichtungen ausgestattet. Wie in der „*Zauberflöte*“ schweben Wagen durch die Luft über die Bühne, Paläste als Kulissen stürzen zusammen, Geister steigen aus dem Bühnenboden auf und verschwinden nach oben: Effekte, die die Zuschauer immer von neuem in die Theater locken. *Fausts* lautstarke feurige Höllenfahrt soll eine der publikumswirksamsten Darstellungen gewesen sein. Neben diesen sensationellen Belustigungen ist das Anliegen dieses Volkstheaters die moralische Erziehung im Sittenstück durch Liederlagen, soziale Kritik und Satire selbst bei lokalen Wiener Possen (bufonadas).

Ferdinand Raimund

Der bekannteste Dramatiker des Wiener Zauber- und Märchentheaters ist **Ferdinand Raimund** (1790-1836), der wie sein späterer Zeitgenosse **Nestroy** Autor und Schauspieler ist. **Raimunds** bekanntestes Bühnenstück ist das komische Original-Zauberspiel „*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*“ (1828), ein moralisierendes Besserungsstück.

Der reiche Gutsbesitzer Herr von Rappelkopf ist ein Menschenfeind, der von dem Alpenkönig Astralagus von seinem Hass auf die Welt und seinem Lebensüberdruß (tedio de la vida) geheilt wird.

Die Geisterwelt steht hier gegen den zeitgenössischen Pessimismus der Gesellschaft, so dass in der Heilung von dieser Zeitkrankheit dieser Geisterwelt ein Symbolwert statt rein äußerlicher Spektakelfunktion zukommt.

Inhalt

Astralagus, der Alpenkönig, ist Menschenfreund, der auf der Welt Harmonie verbreiten möchte. Er fühlt sich in seinem Harmoniebedürfnis von dem gegen seine Familie tyrannisch wütenden Rappelkopf gestört, der unter Verfolgungswahn bis zur Selbstkarikatur leidet. Die Therapie Rappelkopfs (soviel wie maniaco), durch Astralagus verordnet, besteht in Zauberkunststücken und Naturkatastrophen. Obwohl Rappelkopf seine Familie tyrannisiert, wird er trotzdem nicht gehasst. Schließlich erscheint Astralagus selbst als Double Rappelkopfs und demonstriert ihm seine Unausstehlichkeit (insoportabilidad), so dass der Menschenfeind sich selbst erkennt und sich im Tempel der Erkenntnis bessert.

Raimunds Komik ist Sprachkomik als Vermengung der hohen und tiefen Sprachebenen. Der Alpenkönig spricht in klassischen Dramenversen: dem 4-hebigen Trochäus und rhythmischer Prosa. Rappelkopfs Diener sprechen Wiener Dialekt. Rappelkopf spricht beide „Sprachen“. Stark betont sind Wortspiele, das naive Wörtlichnehmen von Metaphern, Kalauer (juegos de palabras). Die Spiele stehen und fallen mit der oft übertriebenen mimischen, sprachlichen und musikalischen Gestaltungskraft der Schauspieler, ähnlich wie in der schon besprochenen Commedia dell'arte. Typisch für das Wiener Volkstheater sind die Lied-Couplets, die nostalgisch-kritisch die Narrheit der Welt besingen:

*So dreht die Welt sich immerfort
Und bleibt doch stets an einem Ort.
Der Egoismus ist die Achse,
Der Hochmut zahlt am End die Taxe (Steuer);
Die Erd – es kommt darauf heraus,
Ist nur im Grund ein Irrenhaus.
Und wie ich nach und nach gewahr (bemerke),
So bin ich selbst ein großer Narr.
(A. und W. van Rinsum: ibid., p.249)*

Das berühmteste Couplet **Raimunds** ist das „Hobellied“ des Dieners Valentin aus dem Zaubermärchen „Der Verschwender“ (1834) mit der Musik des Opernkomponisten Konradin Kreutzer.

Inhalt

Die Fee Cheristane gibt dem in Not geratenen Verschwender Flottwell alles zurück, was der ihrem Diener in 50 Jahren gespendet hat. In seiner größten Not steht der verarmten Verschwender Flottwell nur sein treuer Diener Valentin bei. Als moralische „weiser“ Resignation singt Valentin eben das genannte „Hobellied“ (Hobel = cepillo):

*Da streiten sich die Leut herum
Oft um den Wert des Glücks,
der eine heißt den andern dumm,
am End weiß keiner nix!
Da ist der allerärmste Mann
Dem andern viel zu reich,
Das Schicksal setzt den Hobel an
Und hobelt alle gleich!*

*Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub(con permiso)
Und zupft mich: „Brüderl, kumm!“
Da stell ich am Anfang taub
Und schau mich gar nicht um!
Doch sagt er: „Lieber Valentin,
Mach keine Umständ, geh!“ (Umstände = problemas)
Da leg ich meinen Hobel hin
Und sag der Welt ade.*

Dieses Originalzaubermärchen wird wegen der gelungenen Verschränkung von Feen- und Menschenwelt als **Raimunds** Meisterwerk eingeschätzt (Frenzel I, p.363).

Johann Nepomuk Nestroy

Sein etwas jüngerer Zeitgenosse **Johann Nepomuk Nestroy** (1801-1862) ist der begabtere Schauspieler und unbegabtere Texter als umgekehrt **Raimund**, aber der „klassischere“ österreichische Volksdramatiker ist. Als komische Mittel benutzt er in seinen Possen (bufonadas) Extemporieren auch politischer Kritik, pornographische Sprüche, bittere und zynische Satire, Wortspiele und –innovationen im Dialekt, die bekannten Komödientypen, geschmacklose Kostüme, Intrigen, komische Zufälle und Verwechslungen, wie wir sie aus dem Repertoire Raimunds, Molières bis Aristophanes kennen.

Seine berühmteste auch heute noch viel gespielte Posse ist „*Einen Jux will er sich machen*“ (1832) (sich einen Jux machen = gastar una broma/ chungu):

Inhalt

Bevor der einfache Verkäufer Weinberl eines Geschäfts in einer Provinzstadt von seinem Chef Zangler zum Teilhaber gemacht werden soll, will er ein letztesmal ein großes Abenteuer erleben und von seinem bisherigen sorglosen Leben Abschied nehmen und dessen Freiheit genießen. Mit seinem zukünftigen Nachfolger Christopherl fährt Weinberl unerlaubt in die nächstliegende Stadt, gleichzeitig aber auch sein Chef, der seine Braut Madame Knorr heimholen will. Die beiden Provinzler Weinberl und Christopherl, provinziell gekleidet, erleben aber keine Abenteuer, wie sie erwartet haben. Sie „verjuxen“ ihr mitgebrachtes Geld in einer Cantina. Vor dem Geschäftsfreund ihres Chefs fliehen sie in die Modeboutique der Braut ihres Chefs. Weinberl nimmt das Pseudonym „von Fischer“ an, wie aber eine Freundin der Modistin heißt. Die macht das jetzt entstehende Spiel mit. Sie lässt sich mit ihrer Freundin von Weinberl in ein Gartenlokal einladen, aber der kann die Rechnung nicht bezahlen und flieht mit dem als Frau verkleideten Christopherl. Sie werden mit einem anderen Paar verwechselt und von der Polizei verhaftet. Jetzt treffen sich alle Personen der Posse an einem Ort. Weinberl kann wieder fliehen und in seine Kleinstadt zurückkehren. Er will sich nie wieder einen Jux machen. Am Schluss heiratet Weinberl Frau von Fischer, der Chef die Modistin Knorr, und wir treffen noch auf ein weiteres verliebtes Hochzeitspaar.

In den Couplets ironisiert **Nestroy** die bürgerliche Gesellschaft in der Art der Commedia dell arte und des französischen und englischen Farcentheaters (Farce = farsa) mit ihren Verkleidungen, Verwechslungen, den marionettenhaften Typen als Karikaturen etwa ihrer Berufe ohne Realismus. **Nestroys** Texte sind wie bei der italienischen Commedia dell arte Textvorschläge für den improvisierenden Typen-Schauspieler. Seine improvisierten Einlagen rufen oft genug die Polizei, die diese Zoten (obscenidades/ cochinadas) zensiert, aber nicht unterdrücken kann, ins Theater. In den gedruckten Büchern fehlen sie. **Nestroys** Theatersprache ist wie bei **Raimund** und überhaupt in der Komödie eine Mischung aus Hochdeutsch, Umgangssprache und Wiener Dialekt. Sie muss aber gesprochen werden, um ihre ganze Wirksamkeit darzustellen. Anders als manche „klassischen“ Dramen sind diese Stücke in erster Linie weniger Literatur als eben Theater.