

Puppentheater, deutsche Wandertruppen, Rokoko und Lessings Reform (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts)

Wir erinnern uns an die Theatertruppen der Englischen Komödianten und der Commedia dell'arte und ihr europäisches Wirken. Daraus entwickeln sich die professionellen Theatertruppen im deutschen Sprachraum und in den Theaterstädten Wien, Berlin, Hamburg, Leipzig, Frankfurt am Main. Überhaupt ziehen diese deutschen Theatertruppen durch das Land, ohne dass man ihre Stationen im Einzelnen nennen muss.

Interessant sind dabei die Puppentheater, die auf Jahrmärkten spielen und – wie wir schon bemerkt haben – auch an der „Faust“-Tradition stark beteiligt. Lessing erwähnt als Vorbild für seine „Faust“-Fragmente ein Puppenspiel in Leipzig und Goethe ein Puppentheater in Straßburg mit „Faust“-Hinweisen in seinem „Meister“-Roman und seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“. Wir haben schon oben Theodor Storms Novelle „Pole Poppenspeeler“ erwähnt. Ausführlich dargestellt wird dieser Komplex in Flögels Buch.

Das Wiener Puppentheater mit der lustig-satirischen Volksfigur des Kaschperl beeinflusst das Theater im ganzen deutschen Sprachraum und kreiert besonders in Wien eine neue Tradition, deren Hauptvertreter der Volkstheater-, Possendichter und –schauspieler Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) mit seinen über 80 Stücken ist, deren Großteil auch heute noch am österreichischen Theater gespielt wird. Einige Titel sind: „Der böse Geist Lumpazivaga-bundus oder das liederliche Kleeblatt“(1833), „Zu ebener Erde und erster Stock“ (1835), „Einen Jux will er sich machen“ (1842), „Der Zerrissene“(1844), „Der Unbedeutende“ (1846) und einige Satiren

In Berlin, Hamburg und Leipzig gastieren vagierende Theatertruppen, die sich nach ihren Direktoren benennen. Eine der bekanntesten ist die Truppe der Caroline Neuber (Neuberin) (1697-1760) in Leipzig. Sie gilt als eine der Vorkämpferinnen für ein kultiviertes Theater, indem sie nicht nur eigene Schäferspiele schreibt, sondern auch die Übersetzungen französischer Werke von Gottsched spielt. Noch bekannter wird die Neuberin, weil sie in Zusammenarbeit mit dem Literaturprofessor Gottsched die lustige Figur des Hanswurst von der künstlerisch verwilderten Bühne vertreibt und 1737 symbolisch verbrennt. Ihre Kooperation mit diesem professoralen Puritanismus führt schließlich zum Zerwürfnis mit Gottsched. Auch Gottscheds Wirken für die Literatur und das Theater haben wir mehrfach erwähnt im Zusammenhang mit Lessing: „Es wäre zu wünschen, dass sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen“ (17. Literaturbrief, 16.02.1759).

Wie erinnerlich plädiert der Leipziger Literaturprofessor für das Theater des französischen Klassizismus des Beginns des 17. Jahrhunderts, das Theater und Drama Corneilles, Racines und Molières. Gottsched verfasst dazu ein Musterdrama: „Sterbender Cato. Ein Trauerspiel“ (1732), worin alle von dem Autor vertretenen Regeln peinlich eingehalten werden.

Personen:

Cato

Arsene, Königin der Parther, oder Portia, Catons Tochter
Portius, Catons Sohn
Phenice, Arsenes Vertraute
Phocas, Catons Bedienter
Pharnaces, König aus Pontus
Felix, sein Bedienter
Cäsar
Domitius, sein Bedienter
Artabanus, ein Parther
Catons Gefolge
Cäsars Gefolge

Ort: ein Saal des Schlosses in Utica/ Tunesien

Zeit: Mittag bis Sonnenuntergang

Inhalt

- I. *Arsene, Königin der Parther, darf Pharnaces, König aus Pontus, nicht heiraten; sie hat sich aber vor langer Zeit in einen Römer verliebt. Cato stellt fest, dass Arsene ein römisches Herz habe.*
Das Trauerspiel zeigt Rom auf der schicksalhaften Wende von der Republik zur Diktatur Cäsars. Cato nennt die Stadt Utica und sich den letzten Hort der Freiheit, wofür er kämpft (I,2). Cato erfährt von Artabanus, dass Arsenes seine Tochter Portia sei. Der Republikaner Cato will nicht, dass seine Tochter Königin sei und verlangt, dass sie ihr Königintum aufgibt. Cato verbietet Pharnaces die Ehe mit Arsene/ Portia, woraufhin Pharnaces, der gehofft hatte, durch diese Ehe Parthien zu gewinnen, Utica und damit Cato verlässt. Er sinnt auf Verrat und Gewalt gegen Cato, den er ermorden will.
- II. *Cäsar, Bürgermeister von Rom, liebt Arsene. Obwohl Domitius, Catos Diener, seinen Herrn warnt, schlägt Cato diese Warnung aus: Er glaubt sich in Utica sicher. Cäsar hält er für einen macht-gierigen Verräter. Pharnaces versucht, Arsene zur Flucht aus Utica zu überreden. Pharnaces hat Arsenes Bruder ermordet. Pharnaces verrät Arsenes Bruder Portius, dass Arsene keine Königin, sondern Römerin sei. Pharnaces will Utica zerstören, Arsene entführen und Cäsar Catos Kopf überbringen.*
- III. *Arsene gesteht Cäsar, dass sie ihn seit langem liebt (siehe II). Sie will Cäsars Machtstreben durch ihre Verehrung Catos bändigen. Cäsar schlägt Cato vor, ihn zum Mit-Bürgermeister Roms zu ernennen. Cato besteht wütend darauf, dass nur Volk und Rat Roms diese Würde verleihen können.*
Cäsar will Rom durch seine Politik glücklich machen. Cato: „Verführen willst du sie (Rom).“ Cato will für Roms Freiheit freudig sterben. Cäsar verrät Cato Pharnaces Verrat. Cato hält Cäsars Vorschläge betreffend Rom für grausamer als Pharnaces Verrat, weil Cäsar weder Tugend noch Vernunft annehmen will. Cäsar bewundert Catos Edelmut. Cäsar hält Pharnace seinen Verrat vor und bekennt, das er mit Cato als Römer solidarisch sei.
- IV. *Cato versteht Cäsars Großmut, stellt aber fest, dass Cäsar Roms „Gesetz und Recht und Ordnung“ (IV,1) zerstören will. Cato verurteilt Cäsars Tyrannei. Portius, der Arsene liebt, kann sie laut Cato nicht heiraten. Arsene verrät Cato ihre Liebe zu Cäsar. Das kann Catos republikanische „Tugend“ nicht ertragen: Er weiß ja, dass sie Römerin ist und deshalb antimonarchisch sein muss. Arsene erfährt nun, dass sie*

Portia, Catos Tochter, ist. Cato: „Auf! edle Römerin, besiege Lieb und Ehre / Und zeige, dass dein Herz dem Cato angehöre!“ (IV,2). Cato will sich von Portia lossagen, wenn sie weiterhin Cäsar liebt. Portia hält Cato vor: „Sagt, muss ein Römer denn, um Ron getreu zu scheinen, / In seiner Seelen gar die Menschlichkeit verneinen / Und unempfindlich sein?“ (IV, 2). Portia entscheidet sich gegen ihre Gefühle zu Cäsar und für die Tugend ihres Vaters. Cäsar fragt Cato nach dem Ratschluss der Römer, erhält aber nur Catos bekannte Antwort und teilt ihm mit, dass er – entgegen seinem Vorsatz, die Römer zu schonen, - Utica (und Rom) zerstören muss. Er bezeichnet Catos Stolz als Hochmut. Pharnaces und Catos Sohn, Marcus, töten sich gegenseitig. Portia erkennt nun in Cäsar den „Unmenschen, Tyrannen, Würterich.“ (IV,4). Artabanus bewundert Cato, weil der Roms Fall und nicht den Tod des Sohnes beweint. Cato glaubt sich nicht in Gefahr.

- V. *Cato resümiert sein Leben und beschließt zu sterben. Portius Bitten, sein Vater solle sein Leben nicht beenden, wird von Catos nicht erhört. Portia erkennt Catos mitleidlosen moralischen Standpunkt gegenüber seinen Feinden und seine Güte und Zärtlichkeit gegenüber seinen Freunden. Cato begeht Selbstmord. Er verpflichtet seinen Sohn Portius, für Roms Freiheit zu kämpfen, und sein Tochter Portia, nur einen Mann zu wählen, der den Tyrannen straft und so Rom befreit.*

Die Literaturgeschichte verurteilt Gottscheds Drama als akademisch-trocken und unspielbar;

Gottscheds Anliegen der Regelmäßigkeit erscheint heute als erstarrte Gleichförmigkeit. Dass die Zuschauer bei der Ur-Aufführung in Leipzig zu Tränen gerührt waren, ist uns undenkbar. Horst Steinmetz, Herausgeber der Reclam-Ausgabe 1964/2005, hält den künstlerischen Wert für gering. Das bezieht sich auf den Paar-Reimzwang ebenso wie den durchgehenden unvariierten Alexandrinervers. Die Personen erregen keine Teilnahme: Sie reden über ihre Gefühle, aber fühlen nicht. Unverständlich bleibt Catos Übertreibung seines Lebensprinzips Tugend, das er sogar seiner Tochter aufzwingt über seinen Selbstmord hinaus.

Steinmetz (loc.cit., p.140f.) schlägt vor, Catos Werk als den Zusammenstoß zweier Zeitalter, zweier Staats- und Regierungsformen zu interpretieren: Cato als das des zusammengebrochenen Republikanismus, Cäsar als das des Neuen, Siegreichen, des Absolutismus. Cato versteht unter Republik Tugend und sich selbst als ihren Repräsentanten, unter Absolutismus Laster und Cäsar als dessen Träger. Das macht ihn blind und unduldsam gegen Cäsars und Portias Liebe. Seine Tugend schlägt um in Starrheit, deren Konsequenz sein Selbstmord sein muss.

Das Rokoko

Auf das Barock folgt das Rokoko zu Beginn des 18. Jahrhunderts parallel zur Aufklärung Gottscheds. Obwohl der neue Stil des Rokoko an das Barock anbindet, werden Literatur und Theater jetzt bescheidener. Es fehlen die barocken Attitüden wie das Märtyrerdrama und das Staatsdrama Lohensteins und Gryphius mit ihren hypertrophen Aufführungspraktiken zugunsten der barocken Variante des sentimental Schäferdramas. Diese „kleinen“ Stoffe verlangen auch nur „kleine“ Formen in kleineren Theatergebäuden bzw. in Gartentheatern, wie sie noch das ganze 18. Jahrhundert bis in die Goethezeit gebräuchlich sind. Der junge Goethe wird sich dieser Dramenstoffe bedienen.

Lessings neues Theater

Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) Auftreten zwischen Aufklärung und Sturm und Drang, also der Vorklassik, revolutioniert Literatur und Theater um die Jahrhundertmitte. Als Theaterkritiker in Hamburg in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ übersetzt und rezensiert er den Spielplan des schon genannten Theaters am Gänsemarkt. Das praktizierte Theater kritisierte er: „Unsre (barocken) Staats- und Heldenaktionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre Lustspiele bestanden aus Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel (des Hanswurst, Kaschperl) waren die witzigsten Einfälle derselben“ (17. Literatur-brief, ibid.). Hier lobt Lessing Gottscheds guten Willen, aber kritisiert Gottscheds Umsetzungen seiner Reformbemühungen: „... er legte seine Fluch auf das extemporieren; er ließ den Harlekin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war“ (17. Literaturbrief, ibid.). Gottsched fördert das französische Theater, aber missversteht das Theater Shakespeares.

In seinen „Rezensionen“ (1749-1754) und seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767-1768)

breitet Lessing seine Kommentare zu Aristoteles „Poetik“ und deren Missverständnis durch die Dramatiker des französischen Klassizismus aus und bespricht die antiken Autoren wie Terenz, Menander, Aischylos, Plutarch, Aristoteles, Sophokles, Plato, Sokrates, Theophrast, Horaz, Aristophanes, Plautus, also das griechisch-römische Theatererbe und dessen Theorie von Furcht und Mitleid mit Katharsis und des Komischen. Lessing bespricht den Spielplan des Hamburgischen Theaters: Shakespeare und die französischen Dramatiker wie Corneille, Racine und Moliere und deren Missinterpretation des Aristoteles und darüber hinaus die gespielten spanischen Dramatiker wie Lope de Vega, Joseph Padrino, aber auch die Franzosen Diderot, Rousseau, Destouches, Marivaux und Voltaire und andere Autoren. So erstellt Lessing einen aktuellen Spielplan, der für das deutsche zeitgenössische Theater der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sein dürfte. Später werden wir auf das Frankfurter französische Theater des jungen Goethe eingehen.

Lessings 7 Dramen und Dramenfragmente selbst folgen zunächst dem Bauplan, wie ihn Gottsched gemäß den Franzosen vorschlägt, dann aber etwa in den „Faust“-Fragmenten einer neuen Dramaturgie, die Shakespeare und dem Sturm und Drang nahesteht. Lessings Stücke haben 5 Akte (Aufzüge), folgen der Einheit der Handlung und der Zeit, aber nicht mehr der des Ortes. Das entscheidend Neue aber, weshalb Lessing in der deutschsprachigen Literatur- und Theatergeschichte diesen Rang einnimmt, ist seine Erfindung des bürgerlichen Trauerspiels: tragisch darf jetzt auch der bürgerliche, nicht nur mehr der adelige Protagonist/ die Protagonistin sein. Ja, es darf hier sogar Kritik am Adel durch das Bürgertum geäußert werden.

Protagonistin ist im Trauerspiel „Emilia Galotti“ Emilia, die adeligen Rollen werden nach den bürgerlichen genannt. Darüber hinaus können adelige Protagonisten Rollen des Lustspiels sein ganz im Gegensatz zu Aristoteles und zu der sich auf seine „Poetik“ beziehende Tradition seit Renaissance und Barock. Seine Trauerspiele „Miss Sara Sampson“, „Philotas“ und „Emilia Galotti“ sind nicht mehr Vers-Dramen wie bisher, sondern in Prosa verfasst, eben weil sie bürgerliche (!) Trauerspiele sind. Die barocke Dramaturgie, die französische Klassik gemäß Aristoteles, sieht bekanntlich für die Tragödie den Vers, für die Komödie die Prosa vor.

1747 Der junge Gelehrte, Lustspiel in 3 Aufzügen

- 1749 Die Juden, Lustspiel in einem Aufzug
 1755 Miss Sara Sampson, Prosa-Trauerspiel in 5 Aufzügen
 1759 Philotas, Trauerspiel in Prosa (!)
 1767 Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück, Prosa-Lustspiel in 5 Aufzügen
 1772 Emilia Galotti, Prosa-Trauerspiel in 5 Aufzügen
 1779 Nathan der Weise, Dramatisches Gedicht(Drama) in 5 Auzügen, Blankvers

Das bürgerliche Trauerspiel „Miss Sara Sampson“ (1755) soll eine „neue Ära realistischer Schauspielkunst in Deutschland“ eröffnet haben (Frenzel I, loc.cit., p.174) und auf spätere Rollen bei Goethe Einfluss ausgeübt haben. Das ist wahrscheinlich auf die neue Schauspielkunst der vagierenden Truppen zurückzuführen (vgl. die Neuber-Truppe und Gottscheds Reformbestrebungen).

Das Prosa-Lustspiel „Minna von Barnhelm“ (1767) fällt in dieser Epoche, die noch stark beeinflusst ist durch die Gottschedsche Ständeklausel (Prosa ist die Sprache des Nicht-Adels), auf durch Verwendung eben der Prosa. Das Lustspiel spiegelt aktuell die Folgen des 7-jährigen Krieges zwischen Preußen und Sachsen (1756-63). Durch Überspannung seiner Ehrauffassung droht der preußische Major Tellheim, das eigene und Minnas Glück zu zerstören, so dass ihre Beziehung ans Tragische grenzt. In den Nebenfiguren überwindet das Stück die alte Typenkomödie und verweist damit auf die neue Charakterkomödie, die echte Menschen und ihre Charaktere darstellt.

Inhalt

- I** *Hettore Gonzaga, Prinz von Guastalla, ist in seiner Liebe zu der Gräfin Orsina unentschieden. Ihren Brief lässt er unbeachtet und ungeöffnet.. Ihr von ihm dem Maler Conti in Auftrag gegebenes Portait lehnt er ab. Das von Conti gemalte Portrait Emilia Galottis liebt er wie auch Emilia selbst. Der Prinz betrachtet sich als Opfer der Heiratspolitik sines adeligen Standes. Marinelli teilt ihm die bevorstehende geheimzuhaltende, weil unstandesgemäße Hochzeit des Grafen Appiani mit Emilia mit. Der Prinz verzweifelt darüber,eben weil er sie liebt. Marinelli gibt dem Prinzen den Rat, es mit der Gräfin Appiani (=Emilia) zu versuchen. Der Prinz lässt ihm freie Hand. In seiner Verwirrung und Eile, Emilia beim Kirchgang zu treffen, will der Prinz ein Todesurteil unterschreiben, was aber sein Sekretär verhindert.*
- II** *Emilia soll am Abend auf dem Gut, wo ihr Vater Odoardo Galotti lebt, getraut werden. Der Vater ist zufrieden, dass Emilia ihre Stadterziehung gewonnen hat. Emilia hat auf einem Fest den Prinzen kennengelernt. Der Vater ist sofort alarmiert und macht seiner Frau Vorwürfe. Der Prinz ist des Vaters Feind. Die verwirrte Emilia teilt ihrer Mutter mit, dass der Prinz sie in der Kirche belästigt hat. Die Mutter beruhigt sie und rät ihr ihrem Bräutigam, dem Grafen Appiania, davon nichts zu sagen. Emilia beruhigt sich. Emilia erzählt ihrem Bräutigam und ihrer Mutter von ihrem Traum, worin die Steine einer Kette des Grafen sich in Perlen verwandelt haben; Perlen bedeuten Tränen. Marinellis Intrige gegen den Grafen besteht in dessen Entsendung als Bevollmächtigter des Prinzen zum Herzog von Massa, dessen Tochter der Prinz heiraten soll. Appiani stimmt zu und lehnt aus Zeitgründen (seine Hochzeit) ab. Marinelli formuliert die Bitte in einen Befehl des Prinzen um, was den Grafen erstaunt. Er beleidigt den aufdringlichen Kammerherrn, der ihn zum Duell fordert.*

- III *Auch der Prinz beleidigt Marinelli für seine Ungeschicklichkeit. Der schlägt vor, Emilia in seine und Prinzen Gewalt zu bringen, um die Hochzeit zu verhindern. Emilias Kutsche wird nahe dem Lustschloss des Prinzen von dem Verbrecher Angelo im Auftrag Marinellis überfallen. Es ertönt ein Schuss. Ob der Graf durch den Schuss getötet wurde, ist noch unklar. Emilia – in des Prinzen Schloss – kann von Marinelli überredet werden, nicht nach ihrer Mutter und dem Grafen zu suchen. Emilia vertraut ihm, aber ist unsicher, was sie tun soll. Der Prinz sucht scheinbar um ihre Verzeihung für sein Verhalten an diesem Morgen. Emilias Mutter Claudia berichtet vom Tod des Grafen. Sie erkennt in Marinelli den Auftraggeber des Überfalls und des Todes des Grafen. Sie hört Emilia schreien.*
- IV *Marinelli kann den Prinzen von seiner Unschuld am „zufälligen“ Tod des Grafen überzeugen und ihm seine Schuld einreden. Die Gräfin Orsina erscheint, der Prinz flieht, Marinelli verleugnet ihn. Die Gräfin trauert um des Prinzen Untreue. Der tritt jetzt auf und entschuldigt sich und geht sofort wieder. Marinelli sagt der Gräfin, wer bei dem Prinzen ist. Die Gräfin durchschaut Marinellis Verbrechen. Sie bezeichnet den Prinzen als den Mörder des Grafen Appiani. Odoardo Galotti erfährt von der Gräfin Orsina, dass Appiani tot ist und seine Tochter bei dem Prinzen. Die Gräfin reicht ihm einen Dolch, womit sie den Prinzen töten wollte. Sie bezeichnet den Prinzen als Verführer, der auch Odoardos Tochter neben vielen anderen verlassen wird. Die Mutter kehrt mit der Gräfin in die Stadt zurück.*
- V *Marinelli plant eine Tat gegen Odoardo Galotti. Der will seine Tochter mit sich nehmen, was aber Marinelli nicht zulassen will: Sie soll zum Prinzen nach Guastalla. Marinelli erfindet eine neue Lüge betreffend die Ermordung des Grafen und schiebt so das Verbrechen auf einen anonymen Nebenbuhler, dessen Identität auf Schloss Guastalla untersucht werden soll. Damit wird die Schuld auf die ganze Familie Galotti geschoben. Odoardo verspottet verzweifelt die Gerechtigkeit des Hofes. Emilia soll im Haus des Kanzlers Grimaldi in Verwahrung gegeben werden. Odoardo befiehlt seiner Tochter, ohne die Eltern in der Verwahrung zu bleiben. Emilia: Das Haus der Grimaldis sei ein Haus der Freude. Auf ihr Verlangen hin gibt Odoardo ihr den Dolch der Gräfin und ersticht sie unfreiwillig. Emilia nennt sich gegenüber dem Prinzen Selbstmörderin. Der Prinz verbannt Marinelli.*

Der Intrigant Marinelli beherrscht den in sich labilen Prinzen, was Lessing als moralische Bloßstellung des Absolutismus, des Egoismus und der Intrigen bei Hof und Adel gestaltet. Der Höfling Marinelli ist eine neuartige Milieustudie (Frenzel I, loc.cit., p. 181). Lessings Trauerspiel sind wir in Goethes „Werther“ begegnet: Es liegt bei Werthers Tod auf dessen Tisch. Der alte Goethe urteilt, Lessings Trauerspiel sei ... aus der Gottsched-Gellert-Weißeschen Wasserflut emporgestiegen (Frenzel I, ibid.). Das bürgerliche Trauerspiel wird später inhaltlich weiterentwickelt als Zusammenstoß zwischen Individualismus und Staatsräson.

Lessings dramatisches Gedicht „Nathan der Weise“ (1779) nähert sich bereits in Gestalt und Gehalt der Klassik, formal mit seinem shakespeareschen Blankvers (reimlosen jambischen Fünffüßlern), inhaltlich mit seinem Aufruf zur Humanität (ähnlich Goethes „Iphigenie“): Unabhängig von aller geoffenbarten Religion (Judentum, Christentum, Islam) ist die wahre Religion das sittliche Empfinden und Handeln. Dem Juden Nathan und seiner jenseits der Konfessionen stehenden Religiosität schließen sich die besten Vertreter der anderen Religionen an (Frenzel I, ibid.). In der Ringparabel lässt ein Vater zu seinem Ring noch zwei identische anfertigen. Die drei Söhne sollen den echten identifizieren.

Lessings dramatische Fragmente heißen:

1755 D.Faust

1767 Die Matrone von Ephesus, Lustspiel in einem Aufzug

1770 Spartacus

Davon sind die 6 „Faust“-Fragmente insofern besonders interessant, weil sie aus der bisherigen protestantischen Faust-Tradition der Höllenfahrt gelöst sind. Zusätzliche Inhaltsangaben aus dem Gedächtnis zu Lessings Fragmenten stammen von den Zeitgenossen von Blankenburg und J.J.Engel. Der von Engel angedeutete Schluss des Dramas zeigt den Protagonisten in einem „tiefen Schlummer als Phantom, das in dem Augenblick, als die Teufel sich dessen bemächtigen wollen, verschwindet. „Alles, was mit diesem Phantom vorgeht, ist Traumgesicht für den schlafenden wirklichen Faust: dieser erwacht, da schon die Teufel sich schamvoll und wütend entfernt haben, und dankt der Vorsehung für die Warnung, die sie durch einen so lehrreichen Traum ihm hat geben wollen. – Er (Faust) ist jetzt fester in Wahrheit und Tugend, als jemals.“ G.E.Lessing: Werke in drei Bänden, Bd.I. München, Wien: Hanser/ dtv 1982, p.747-751, 826-831).

Lessings Dramen ragen schon in die Epochen des Sturm und Drang hinein, bleiben aber teilweise noch – bis vielleicht auf die „Faust“-Fragmente – der konservativen Dramaturgie verhaftet, weisen aber schon hin auf die Dramen der Spät-Klassik zu Beginn des nächsten Jahrhunderts.

Sturm und Drang und Klassik

1

Drama und Theater der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sind geprägt durch tiefgreifende Reformen. Zwar pflegt das höfische Theater noch Formen und Inhalte des Rokokos und der Empfindsamkeit, zum Beispiel schreibt Goethe in Weimar noch für dieses Theater, wie er – beeinflusst durch das französische Theater seiner Jugendzeit in Frankfurt am Main – auch noch später das französische Theater wertschätzt, aber sein aktuelles dramatisches Anliegen ist doch das von Shakespeare entscheidend beeinflusste Drama des Sturm und Drang, etwa „Götz von Berlichingen“ (1773).

Goethes Jugenddramen:

- 1765/68 Die Laune des Verliebten
- 1768/79 Die Mitschuldigen, Lustspiel
- 1770/71 Pläne und erste Entwürfe zu „Faust“
und „Götz“ (Umarbeitungen 1773/75)
- 1773 Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen,
Fastnachtsspiel vom Pater Brey, Satyros oder
Der vergötterte Waldteufel (nach Hans Sachs)
- 1774 Clavigo, Trauerspiel
- 1775 Erwin und Elmire, Singspiel, Claudine von
Villa Bella/ Stella, Schauspiel
- 1776 Die Geschwister, Lila, Der Triumph der
Empfindsamkeit mit Proserpina, Jery und Bätely,
Die Fischerin, Scherz, List und Rache

Klassik

- 1779/86 Iphigenie,
- 1780 Torquato Tasso

Genua

- 1787 Nausikaa, Fragment
- 1787/88/89 Faust, Egmont, Tasso
- Drama
- 1789 Der Groß-Cophta, Der Bürgergeneral, Die
Aufgeregten, Das Mädchen von Oberkirch
- 1790 Faust

1791-1805/1817 *Intendant des Weimarer Hoftheaters: Zusammenarbeit mit Schiller*

- 1797 Faust

- 1799 Die natürliche Tochter

Schillers Sturm und Drang:

- 1781 Die Räuber, Schauspiel
- 1783 Die Verschwörung des Fiesko zu
- 1784 Kabale und Liebe, bürgerl.Schauspiel
- 1787 Don Karlos, Infant von Spanien,

Klassik

- 1796/99 Wallenstein
- Bearbeitungen Shakespeares „Macbeth“,
Gozzis „Turandot“, .Picards „Parasit“ und
„Der Neffe als Onkel“, Goethes „Egmont“
und „Iphigenie“, Lessings „Nathan“,
Übersetzung
von Racines „Phädra“
- 1799/1800 Maria Stuart und Warbeck
- 1800/01 Die Jungfrau von Orleans
- 1801/02 Die Braut von Messina
- 1802/03 Wilhelm Tell

1806 Faust I beendet, Pandora, Festspiel
1816/32 Faust II

1804 Demetrius, Fragment
1805 Schiller +

Der „Götz“ wird am 12.4.1774 in Berlin von der Kochschen Truppe in historischen Kostümen des Spätmittelalters im Theater an der Behrenstraße und im selben Jahr durch die Truppe Friedrich Ludwig Schröders in Hamburg als 1. Ritterdrama uraufgeführt. Das (romantische) Ritterdrama (als Fiktion des Spätmittelalters) findet seine Fortsetzung bei Hebbel und Kleist. Der preußische König Friedrich II. soll als Frankophiler sich darüber negativ geäußert haben, ebenso wie über das mittelalterliche „Nibelungen“-Epos. Goethes frühe Dramen und Experimente nehmen ihre Stoffe (und Formen) teils aus dem Spätmittelalter (Götz, Hans Sachs), teils aus der Jetztzeit (Stella, Die Geschwister, Clavigo).

Die frühen Sing- und Schauspiele werden bald nach ihrer Entstehung in Hamburg, Berlin und Weimar mehrfach etwa durch die Kochsche bzw. Schrödersche Truppe aufgeführt, in Weimar als (Rokoko-)Liebhabertheater durch Goethe als Schauspieler und Regisseur selbst und am Hoftheater/ Gartentheater durch das dortige Ensemble.

Ein selten angesprochenes Thema sind Goethes Dramen um den Zeitpunkt der Französischen Revolution.

Friedrich von Schillers (1759-1805) frühe Dramen des Sturm und Drang „Die Räuber“, 1782 anonym mit dem Motto „In tyrannos/Gegen die Tyrannen“ unter dem Intendanten Dalberg am Mannheimer Hoftheater aufgeführt, muss wegen seines brisanten politisch-kritischen Inhalts ins 16. Jahrhundert zurückverlegt werden: eine frühe Verfremdung (s. Brecht). Der Erfolg ist beispiellos. Den „Fiesko“ (1783/84) nennt der Autor ein „republikanisches Trauerspiel“. Wie in Gottscheds „Sterbender Cato“ stehen hier Republikanismus und Absolutismus gegen-einander: Doch hier ist der aristokratische Held revolutionärer Verteidiger der republikanischen Freiheit gegen entartete Diktatur (Frenzel I, loc.cit., p.226). An Lessings bürgerliches Trauerspiel „Emilia Galotti“ (1772) erinnert Schillers „Kabale und Liebe“ (ursprünglicher Titel „Luise Millerin“) als tragischer Konflikt zwischen lasterhaftem und machtgerigem Feudaladel (Präsident Walter, Wurm = Marinelli) und Sitte und Liebe des Bürgertums (Luise = Emilia, Ferdinand = Appiani, Miller = Odoardo). Das familiäre Vater-Sohn-Verhältnis Präsident – Ferdinand als Generationenkonflikt und Ferdinands Liebe zu der Musikertochter Luise erinnert an Schillers „Räuber“ und eben Lessings „Emilia Galotti“. Auch dieses Schillerstück wird von Dalberg in Mannheim aufgeführt, aber auch in Frankfurt am Main. Der Mannheimer, später Berliner Schauspieler und Theaterdirektor August Wilhelm Iffland (1759-1814) gehört wie die zeitgenössische Schauspielergeneration am Hoftheater Gotha um Konrad Ekhof (1777), dem „Vater der deutschen Schauspielkunst“, auch als Dramatiker zu den Realisten auf der Bühne als Spiegel des Lebens. Ekhof ist Star der Schönemannschen, dann Kochschen und Ackermannschen Truppe und wird von Lessing, Goethe und Iffland für den größten zeitgenössischen Schauspieler gehalten. Ifflands Direktion des Berliner Königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt (seit 1796) macht dieses Theater zum maßgebenden deutschen Nationaltheater. Ifflands Werke sind gut gebaut, effektiv und äußerst erfolgreich, aber Tagesware, ebenso wie die Stücke des Bestsellerautors August

von Kotzebue (1761-1819), dessen Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter“ (1803) heute noch gelegentlich gespielt wird.

Dieser Überblick über das professionelle Theater der Zeit wird ergänzt durch Goethes 91 „Regeln für Schauspieler“ (1803) am Hoftheater in Weimar, wo Goethe von 1791-1817 Intendant ist. Diese Regeln beziehen sich auf die schauspielerische Sprache (Dialekt, Aussprache, Rezitation und Deklamation, rhythmischer Vortrag), Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne, Haltung und Bewegung der Hände und Arme und das Gebärdenpiel, die Arbeit auf der Probe, die Vermeidung böser Gewohnheiten, die Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben und die Stellung und Gruppierung auf der Bühne (Text bei zen.org). Es geht Goethe im Gegensatz zur Forderung nach Wahrheit und Natürlichkeit der Hamburger Schule Ekhofs und Schröders um eine Art Gemälde: Schönheit, Komposition und klassische Strenge der Aufführung. Goethes Regeln beeinflussen die Schauspielkunst der Folgezeit auch bei Iffland, bis sich der Hamburger Stil nach Goethes Demission (1817) durchsetzt. Am seinem (!) Weimarer Hoftheater versucht der Intendant seinen „Weimarer Stil“ zusammen mit einigen der besten Schauspieler/Schauspielerinnen Deutschlands. Sein Spielplan enthält Stücke von Iffland, Kotzebue, zu je einem Drittel Singspiele und Opern (vor allem Mozart), Lustspiele und als Rest Schauspiele, Trauerspiele, Sittengemälde und Märchen, Shakespeare, Schillers „Wallenstein“, „Maria Stuart“, „Die Braut von Messina“, „Wilhelm Tell“ und Goethes eigene Stücke, Terenz, Voltaire, Gozzi, Racine, Calderon, also „Welttheater“.

Der französische Dramatiker Pierre Augustin Canon de Beaumarchais (1732-99) schreibt in der 1770er Jahren seine Lustspiele u.a. „Der Barbier von Sevilla“ (1775) und „Le Mariage de Figaro“ (1785). In letzterem wird der Diener Figaro (als Protagonist) zum gnadenlosen Kritiker seines adeligen Herrn und des französischen Adels und trägt seitens des Theaters zur Vorbereitung der französischen Revolution bei. Beide Satiren sind wie die der Commedia dell arte Intrigenstücke, Farcen und Theater als kritisches Forum. Das Stück wird natürlich verboten. Seine Wirkung auf den österreichischen Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) kreierte in der gleichnamigen Oper von 1786 ein Werk, das bis heute weltweit an allen Theatern zum Repertoire gehört, ebenso wie die gleichnamige komische Oper von Gioacchino Rossini (1816), die zu den „Klassikern“ des Opernrepertoires gehört.

Neben Goethes „Iphigenie“ (1779/86), „Egmont“ (1788) und „Torquato Tasso“ (1790) gehört vor allem Schillers „Wallenstein“-Trilogie (1796/1800) zum neuen Stil der Klassik.

In der Operngeschichte reformiert Christoph Willibald Gluck (1714-1787) in Paris die bisher vorherrschende italienische Barockoper mit ihren hypertrophen Auswüchsen (excesos) wie der künstlichen Koloratur und anderen Unwahrscheinlichkeiten zugunsten von dramatischer und psychologischer Wahrheit der Handlung. Die Musik wird dem dramatischen Ausdruck untergeordnet. Glucks Hauptwerke heißen „Orpheus und Euridike“ (1762), „Alceste“ (1767) und „Iphigenie auf Tauris“ (1779). Sie gehören zum Genre Opera seria (Tragödie) in italienischer Sprache und mit Rezitativen statt gesprochenem Text und Arien, wozu auch Mozarts „Don Giovanni“ (1787) und „Titus“ (1791) gehören. Mozarts „Entführung aus dem Serail“ (1782) und „Zauberflöte“ (1791) fallen ins Genre Singspiel, das heißt gesprochener deutscher Text und zum Teil Musik als Arien, die volkstümlich zu

sein scheinen oder dazu werden. Mozarts Opern darf man wie die Glucks zur Klassik rechnen, deren Ideal ähnlich der Aufklärung der Humanismus ist. „Die Zauberflöte“ kann man schon zum romantischen Volkstheater rechnen aufgrund ihrer märchenhaften Elemente (Papageno/ Papagena), die sich mit klassischen Elementen (Sarastros Humanismus) mischen.

Eine Sonderstellung zwischen Klassik und Romantik nehmen neben Hölderlins „Empedokles“-Entwürfe (1797 ff.) und Heinrich von Kleists „Die Familie Schroffenstein“ (1803), „Amphitryon“ (1807), „Penthesilea“ (1808), „Der zerbrochene Krug“ (1808), „Das Käthchen von Heilbronn“ (1808), „Die Hermannsschlacht“ und „Prinz Friedrich von Homburg (1821) ein. Es wird sich herausstellen, welche Werkstitel auf die eine oder andere Epoche verweisen könnten.

Drama und Theater, die noch oder schon in die Epoche der Romantik fallen, zeigen Formen und Inhalte, die sich weit von der Klassik entfernen. Ludwig Tieck (1773-1853) schreibt ein an das Märchen gelehntes Drama „Der gestiefelte Kater“ (1797), das eine weitreichende Wirkung ausüben wird. Zum Märchentheater gehören auch Ferdinand Raimunds (1790-1836) Wiener Zauberstücke, zum satirischen Volkstheater Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) Lokalpossen. Zu den Höhepunkten des romantischen Schicksalsdramas gehören Zacharias Werners „Der vierundzwanzigste Februar“ (1809) und Adolf Müllners „Die Schuld“ (1813), die zur Zeit ins Literatur- und Theatermuseum eingestuft werden.

Goethes „Faust I und II“ ein romantisches Oratorium?

Es ist bekannter Irrtum anzunehmen, dass Inhalt und Formen der Literatur „rein“ sein müssen, obwohl es auch das gibt wie vielleicht Goethes „Iphigenie“ als klassisches Schauspiel.

Goethes „Faust“ vor allem der zweite Teil enthält so viele dramaturgische Elemente – vor allem Chöre -, vor allem aber den Schluss -, dass man wohl von einem Oratorium sprechen könnte. Auf jeden Fall lassen sich hier im Schluss offenbar religiöse, wenn auch nur scheinbar christliche Elemente erkennen, wenn nicht auch dramaturgische Strukturen und inhaltliche Spuren des mittelalterlichen geistlichen Spiels.

Was versteht Goethe unter dem Adjektiv „romantisch“?

Viel zitiert aber auch erweiterungsbedürftig ist sein Zitat: „*Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke*“ (HA XII, Maximen und Reflexionen, S.487) oder im Gespräch mit Eckermann am 2.4.1829: „*Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. ... Das meiste Neue ist nicht romantisch, weil es neu, sondern es schwach, kränklich und krank ist*“ (HA XII, S.719, Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe, Reclam S.343).). Lässt sich als gegenteilig verstehen, wenn Goethe in den „Maximen“ (HA XII, S.488) sagt: „*Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen (das Sublime) unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.*“ Wieder eine andere Bestimmung findet sich in dem Brief vom 28.8.1808 an Goethes langjährigen Freund Friedrich Wilhelm Riemer: „*Das Romantische ist kein Natürliches, Ursprüngliches, sondern ein Gemachtes, ein Gesuchtes, Gesteigertes, Übertriebenes, Bizarres bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige*“ (nach Gero von Wilpert: Die 101 wichtigsten Fragen. Goethe, in: google.com.mx.Goethe –Romantik), also wie im ersten Zitat: „das Kranke.“ In seinem Aufsatz „*Shakespeare und kein Ende*“ nennt Goethe als Charakteristika der Welt Shakespeares: „*Wahrsagung und Wahnsinn, Träume, Ahnungen, Wunderzeichen, Feen und Gnomen, Gespenster, Unholde und Zauberer*“ (HA XII, S.291). Deshalb gehöre der englische Dichter zu denen „*der naiven Gattung*“ und – modern und „*von den Alten durch eine ungeheure Luft getrennt*“. Hieraus folgen die Gegensätze „*Antik – Modern: naiv – sentimental, heidnisch – christlich, heldenhaft (heroisch) – romantisch, real – ideal, Notwendigkeit – Freiheit, Sollen – Wollen*“. (ebd.). So bezeichnet Goethe die „Nibelungen“ und Homer als klassisch, d.h. stark, frisch, froh und gesund (Eckermann, loc.cit.).

Aus diesen Hinweisen Goethes wäre nun zu aus zahlreichen „Faust“-Szenen zu analysieren, welche Szenen „romantisch“ wären.

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 erster Stock
1838	Weh dem, der lügt		
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 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. Der selbtherrliche und auf Grund seiner Macht unbeherrschte Tatumensch 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 wurden am Wiener Burgtheater erstmals aufgeführt.

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

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), indem 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 christliche 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.

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 freimaurerischer 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 Belustigung ist das Anliegen dieses Volkstheaters die moralische Erziehung im Sittenstück durch Liedeinlagen, soziale Kritik und Satire selbst bei lokalen Wiener Possen (bufonadas).

Der bekannteste Dramatiker des Wiener Zauber- und Märchentheaters ist Ferdinand Raimund (1790-1836), der wie sein späterer Zeitgenosse Nestor 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. 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 Kreuzer. Die Fee Chirstane gibt dem in Not geratenen Verschwender Flottwell alles zurückgibt, was der ihrem Diener in 50 Jahren gespendet hat. In seiner größten Not steht der verarmten Verschwender Flottttwell 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,
problemás)
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 =

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).

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/ chunga*):

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 ider 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 imprivosierenden Typen-Schauspieler, keine hohe Literatur. 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.

Eine weitverbreitete literarische Modeerscheinung ist das Schicksalsdrama, über das wir in der nächsten Klasse im Zusammenhang mit dem romantischen Theater sprechen wollen.

Das romantische und das Schauerdrama, die romantische Oper, die Dramen Büchners und Hauptmanns

Als typisches romantisches Drama würde man die Theaterstücke und Dramen mit der Protagonistin Undine bezeichnen, wäre da nicht auch das Schicksals- oder Schauerdrama, das vor allem der Schauerprosa, aber auch –lyrik etwa eines E.T.A.Hoffmann entspricht, allerdings mit gewissen Einschränkungen.

Der Undine- Stoff geht bis ins Mittelalter zurück. Um 1320 erscheint ein Gedicht wohl von Egenolf von Stauffenberg, worin der gleichnamige Ritter eine schöne Frau trifft. Sie nimmt ihm das Versprechen ab, nie zu heiraten. Der Ritter will die Nichte des Königs nicht heiraten und muss sein Geheimnis offenlegen; dabei bricht er sein Versprechen. Die Geliebte prophezeit ihm den Tod. Ähnlich liest sich das Melusine-Märchen des Troubadours Coudrette von 1401. Melusine verwandelt sich jeden Sonnabend in einen Drachen. Sie heiratet den Grafen Raimund, dem sie vorher das Versprechen abnimmt, sie sonnabends nicht zu sehen. Sie schenkt ihm 10 Söhne. Eines Sonnabends bricht er sein Versprechen und sieht Melusine als Frau mit einem Fischeschwanz. Melusine verlässt ihren Gatten für immer. Eine deutsche Bearbeitung findet sich bei Thüring von Ringoltingen (1456).

Diese Märchenstoffe werden um 1772, also in der Frühromantik, modern: bei Ludwig Tieck, Grillparzer und im 20. Jahrhundert bei Carl Zuckmayer (1920). In Goethes „Neuer Melusine“ in „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ wird der durch den Bruch des Versprechens zum Zwerg gewordene Protagonist (Goethe) Liebhaber einer Zwergin und zerbricht seine Bindung an die Dämonenwelt.

Inhaltsangabe:

Bei Friedrich de la Motte-Fouques „Undine“ (1811) trifft der Ritter Huldbrand bei einem Fischerpaar auf deren Findeltochter Undine, eine Nixe. Er vermählt sich mit ihr. Das liegt in dem Plan ihres Onkels, des Flussgeistes Kühleborn, der will, dass seine Nichte durch die Heirat mit einem Menschen eine Seele bekommt. Huldbrands Liebe zu Undine erkaltet mit der Zeit, und er wendet sich wieder seine früheren Geliebten Bertalda zu. Huldbrand wünscht im Zorn Undine in den Fluss zurück. Wenn auch traurig, heiratet er doch Bertalda. Undine erscheint und küsst Huldbrand zu Tode (<http://mx.ask.com/wiki/Undine>).

Diese Stoffe werden von den Autoren Hans Sachs (1556), Goethes Schwager Ch.A.Vulpus, E.T.A.Hoffmann (1816) und A. Lortzing (1845) als Opern, H.Chr.Andersen (1837), G.Hauptmann (1896), A.Dvorak als Oper „Rusalka“ (1901), J.Giraudoux (1939) und Ingeborg.Bachmann (1961) bearbeitet.

Wie bereits früher gesagt, sind Natur, Wasser, Elementargeister typische Motive der Romantik, die in der schwarzen Romantik dämonisiert werden.

Über das Schicksals- bzw. Schauerdrama, das sich aus der englischen „Gothic“- (Gespenster)-Literatur und Schellings Theorien vom Unheimlichen, Schauerlichen, Gespenstischen herleitet etwa der Autoren Friedrich von Schiller „Die Braut von Messina“ (1803), Franz Grillparzer „Die Ahnfrau“ (1817), Heinrich von Kleist Erzählung „Das Bettelweib von Locarno“ (1810), Zacharias Werners „Der vierundzwanzigste Februar“ (1806/09) und Adolf Müllners „Die Schuld“ (1813), allesamt außer Kleists Novelle eher

Literatur- und Theater-museum lässt sich soviel sagen, dass diese Sorten nicht mehr aktuell sind, während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch Bestseller sind.

Werners einaktige Verstragödie „Der vierundzwanzigste Februar“ wird sogar an Goethes Weimarer Hoftheater (1809) aufgeführt.

Inhalt

An diesem 24. Februar erfüllt sich der Fluch, den der cholerische Vater Christoph Kuruth über seinen Sohn Kunz und seine Frau ausgesprochen hat, als er von seinem Sohn mit einem Messer bedroht wurde, aber an einem Schlaganfall starb. Der Fluch bewirkt auch, dass Kunzs Sohn Kurt seine Schwester schuldlos tötet. Das Drama setzt damit ein, dass dem Wirtsehepaar und seinem Wirtshaus die Pfändung am 25. Februar droht. Der Sohn Kurt, vom Vater verflucht und rot vom Schwesterblut, ist schon lange aus dem Elternhaus geflohen und scheinbar tot. Dieser Sohn kehrt nach langer Zeit der Abwesenheit von seinen Eltern unerkannt nach Hause zurück. Der Vater hat ihm den Tod seiner Schwester verziehen, will ihn aber nie wiedersehen. Kunz erzählt dem „Fremden“, wie der Fluch seine Existenz vernichtet und ihn und seine Frau zu Bettlern gemacht hat. Der Fluch bewirkt auch, dass der Sohn in Amerika seinen Herrn mit der Pest ansteckt, damit tötet, beerbt und sehr reich ist. Das Ehepaar spielt mit dem Gedanken, Kurt für sein vieles Geld mit demselben Messer zu ermorden, das Kunz auf seinen Vater geschleudert hatte. Kunz ersticht seinen Sohn, der sich seinen Eltern durch das Mal einer Sense auf seinem Arm zu erkennen gibt. Das Messer und damit der Fluch zerspringt. Kunz zeigt sich dem Blutgericht als Mörder an.

Typisch für das Schicksalsdrama ist das stoische Verhalten der Personen, die keinen Ausweg aus ihrem oder durch andere Mitglieder der Familie verschuldeten Schicksal erkennen können. Meist enden diese ausweglosen Dramen mit dem Tod. Die Stimmung der Personen ist dunkel. Die Szenerie – ein einsames verarmtes Wirtshaus in winterlicher Einöde und die Katastrophe andeutende Requisiten: unheimliche Schreie einer Eule in der Nacht, eine Sense als Kainszeichen am Arm des Sohnes, Wanduhr, Sense und Messer, dazu der Sturm – rufen

die unheimliche die schaurige Handlung illustrierende Atmosphäre hervor. Den aristotelisch-

gottschedschen Regeln widerspricht, dass hier nicht Adelige, sondern Menschen aus einer sozial niedrigen Schicht Verse sprechen (Ständeklausel). Vielleicht bestimmt das „allmächtige“ Schicksal statt Gott den verhältnismäßigen hohen Ton. Die Personen dieser Schicksalsdramen erinnern in ihrem passiven Stoizismus an die des barocken christlichen Mätyrerdrama, wenn nicht die literarische Generation Kafkas und Meyrinks „Der Golem“.

Die schwarze Romantik lässt sich illustrieren durch die Bilder Goyas, Caspar David Friedrichs, Carl Blechens, Arnold Böcklins und Edvard Munchs und so berühmte Filme wie „Nosferatu“ und „Dracula“. Die moderne Horrorliteratur leitet sich aus dieser Quelle her.

Die deutsche (komische) Oper/ das Singspiel nach Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und „Zauberflöte“ gewinnt auch durch die Tendenzen des wachsenden nationalen Selbstbewusst-sein an Qualität, insbesondere nach der Aufführung von Carl Maria von Webers „Freischütz“, (1825) auch hier durch die Freikugel, die Kaspar in der Wolfsschlucht zur Mitternacht mit dem Teufel Samuel gießt, um seine Braut zu gewinnen. Die Szenerie ist dem Unheimlichen, Satanischen angepasst; die Musik ist lautmalerisch.

Die Oper endet in der Verlobung, die Hochzeit von Max und Agathe wird aber um ein Jahr aufgeschoben. Andere Operntitel Webers sind „Euryanthe“ und „Oberon“, wieder typische romantische Stoffe. Schinkels Bühnenbilder und Kostüme sind der Zeit und Handlung angepasst. Webers „Freischütz“ ist die romantische Oper schlechthin. Andere Operkomponisten sind Albert Lortzing (1801-1861) mit komischen populären Stoffen wie „Zar und Zimmermann“ und „Der Wildschütz“ und seiner „Undine“, Otto Nicolai (1810-1849) mit „Die lustigen Weiber von Windsor“ nach Shakespeares „The Merry Wives of Windsor“, Wilhelm Kienzl (1857-1941) mit „Der Evangelimann“, mit den beiden Märchenopern „Hänsel und Gretel“ und „Die Königskinder“ Engelbert Humperdincks (1854-1921), vor allem aber Richard Wagner (1813-1883) als absolutem Höhepunkt der Tradition der romantischen Oper: die Schicksals- und Schaueroper „Der fliegende Holländer“ (1841), „Tannhäuser“ (1845) mit heidnisch-christlichen Motiven, „Lohengrin“ (1848), „Tristan und Isolde“ (1859), dem „Ring des Nibelungen“ (1854-74), der komischen Hans-Sachs-Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1867), und „Parsifal“ (1882). Der 4-teilige „Ring“, nach der germanisch-isländischen Mythologie (nicht dem deutschen „Nibelungenlied“): „Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“ und „Götter-dämmerung“, geht mit den Stoffen aus dem Artussagenkreis auf das Mittelalter zurück, wie wir das bei Novalis „Heinrich von Ofterdingen“ und der „Undine“-Tradition bereits gesehen haben. In Italien ist es der Komponist Giuseppe Verdi (1813-1901) mit seinen Opern und in Frankreich Charles Gounod (1818-1893), der mit „Margarethe“ eine Faust-Oper komponiert.

Die neuen Theatergebäude dieser Epoche sind immer noch an der sozialen Schichtung des Barock orientiert: als Rangtheater mit Fürstenloge. Eine Ausnahme bildet Richard Wagners Festspielhaus in Bayreuth, dessen Grundriss das antike Theater kopiert. Anders als das Theater vor ihm strebt Wagner ein Theater als Gesamtkunstwerk, nämlich als harmonische perfekte Einheit aller an der Aufführung beteiligten Künste an. Die antike Theaterarchitektur wird sich erst zwei Generationen später durchsetzen.

Georg Büchner (1813-1837)

Einen totalen Bruch mit dem Dramen- und Theatertraditionen in Stoff, Inhalt und Form stellt Georg Büchners Werk dar: „Dantons Tod“ (1835), „Leonce und Lena“ (1842) und „Woyzeck“ (1837/77). Die literarische Epoche Büchners, Grabbes, Gutzkows, Heines und Laubes nennt sich: das Junge Deutschland (1830-1850). Es ist wieder wie vor 100 Jahren der Sturm und Drang ein revolutionäres Zeitalter, jetzt auch politisch als Restauration, Emigration und Revolution von 1848.

„Dantons Tod“: Inhalt

Der ehemalige Führer der Französischen Revolution, Georges Jacques Danton, ist desillusionierter Fatalist: Er glaubt nicht mehr an die Ideale der Revolution. Alles Handeln ist sinnlos, denn er ist sich leidend seiner Schuld bewusst. Stoisch erträgt er seine Verurteilung zur Guillotine. Seine Bejahung von Schuld, Leid und Tod symbolisiert das Volkslied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“. Büchner dichtet seine Synthese von politischer und existentieller Tragik. Büchners passiver Protagonist und Held bedeutet Abkehr von Schillers Ideal. Der realistische Dokumentarstil schließt Zitate aus Originalreden vor dem französischen Nationalkonvent ein. „Dantons Tod“ ist das erste bewusst realistische deutsche Drama, auch des poetischen Nihilismus und Materialismus (Frenzel: vol.I, p.397f.).

Partien des (absurden) Lustspiels „Leonce und Lena“ erinnern an Tiecks frühromantisches Lustspiel „Der gestiefelte Kater“. Büchners Lustspiel wird privat erst 1895 und öffentlich nicht früher als 1911 im Wiener Residenztheater aufgeführt. Das Stück lässt sich gut im Stil der Commedia dell arte aufführen, weil es in moderner Interpretation viele pantomimische Effekte enthält.

Büchners meistgespieltes Drama ist das Fragment „Woyzeck“ (1877). Es ist in drei Bruchstücken erhalten.

Inhaltsangabe:

Der Soldat Woyzeck hat mit seiner Geliebten Marie einen Sohn. Sie betrügt ihn mit dem Tambourmajor, er ersticht sie. Woyzeck ist das hilflose Opfer seiner Vorgesetzten und seiner Visionen.

Eine detaillierte Inhaltsangabe muss sich der dramaturgisch-dramatische Anordnung der Fragment- Szenen richten, die Büchner bei seinem Tod offenbar ungeordnet hinterlassen hat.

Fragmente H1

1 *Buden, Volk*
(Woyzeck)

2 *Das Innere der Bude*
3 *Magreth allein*

4 *Kasernenhof, Louis*

5 *Wirtshaus*
6 *Freies Feld*
7 *Ein Zimmer*
8 *Kasernenhof*
9 *Der Offizier, Louis*
10 *Ein Wirtshaus*
11 *Das Wirtshaus*

Fragmente H2

1 *Freies Feld. Die*
Stadt in der Ferne
Woyzeck
2 *Die Stadt. Louise*

3 *Öffentlicher Platz*
Buden, Lichter
4 *Handwerksburschen*
(vgl.H4,11)
5 *Unteroffizier,*
Tambourmajor (Franz)

6 *Woyzeck, Doktor*
7 *Straße*
8 *Woyzeck, Louisel*
Franz

Fragmente H3

Fragmente H4

1 *Freies Feld. Die*
Stadt in der Ferne
Woyzeck
2 *Marie mit Kind am*
Fenster, Margreth
3 *Buden, Lichter*
Volk

4 *Marie mit Kind,*
mit Spiegel
5 *Hauptmann, Woyzeck*
6 *Marie, Tambourmajor*
7 *Marie, Woyzeck (Franz)*
8 *Woyzeck, Doktor*
9 *Hauptmann. Doktor*
10 *Wachtstube*

11 *Wirtshaus*
12 *Freies Feld*
13 *Nacht*

14 *Wirtshaus*
15 *Woyzeck, Jude*

12 *Freies Feld*

13 *Nacht, Mondschein*

9 *Louisel allein, Gebet*

16 *Marie*

17 *Kaserne*

1 *Der Hof des*

Professors,

Woyzeck

14 *Magreth mit*

Mädchen vor der

Haustür

15 *Magreth und*

Louis

16 *Es kommen Leute.*

17 *Das Wirtshaus*

18 *Kinder*

19 *Louis allein*

20 *Louis an einem Teich*

21 *Gerichtsdieners*

Barbier, Arzt, Richter

2 *Der Idiot, Kind*

Woyzeck

Es gibt wohl zahllose Bearbeitungen dieser Fragmente (H1-H4) als Theaterfassungen. Die Münchner Ausgabe von W.R.Lehmann (dtv-Klassik, p.623f.) zählt einige der wichtigsten auf:

Szenensynopse der fünf wichtigsten Lesefassungen: Bergemann(1958ff.), Meinerts (1963), Müller-Seidel (1964), Lehmann (1968) und Poschmann (1984/85)

1.	H4,5	H4,1	H4,1	H4,1	H4,1
2.	H4,1	H4,2	H4,2	H4,2	H4,2
3.	H4,2	H2,3	H2,3	H2,3	H2
	H2,2	H1,1/H2,5		H1,1/H2,5/ H1,2	H1,1
4.	H2,3	H1,2	H2,5	H4,4	H2,5
	H1,1/H2,5				
5.	H1,2	H1,3	H4,4	H4,5	H1,2
		H4,4			
6.	H1,3	H4,5	H4,5	H4,6	H1,3
	H4,4				
7.	H4,8	H4,6	H4,6	H4,7	H3,1
8.	H4,6	H4,8	H4,7	H4,8	H4,4
9.	H2,7	H4,7	H4,8	H4,9	H4,5
	H4,9			H2,7	
10.	H4,7	H4,9	H4,9	H4,10	H4,6
	H2,8				
11.	H4,10	H4,11	H2,7	H4,11	H4,8
12.	H4,11	H4,11	H4,10	H4,12	H4,9
	H1,5	H1,5			H2,7
13.	H4,12	H4,12	H4,11	H4,13	H4,7
	H1,6		H1,5		
14.	H4,13	H4,13	H4,12	H4,14	H4,10

	<i>H1,7</i>				
15.	<i>H3,1</i>	<i>H3,1</i>	<i>H4,13</i>	<i>H4,15</i>	<i>H4,11</i>
16.	<i>H1,8</i>	<i>H1,8</i>	<i>H4,14</i>	<i>H4,16</i>	<i>H4,12</i>
17.	<i>H4,14</i>	<i>H4,14</i>	<i>H4,15</i>	<i>H4,17</i>	<i>H4,13</i>
18.	<i>H4,15</i>	<i>H4,15</i>	<i>H4,16</i>	<i>H3,1</i>	<i>H1,8</i>
19.	<i>H4,16</i>	<i>H4,16</i>	<i>H4,17</i>	<i>H1,14</i>	<i>H4,14</i>
20.	<i>H4,17</i>	<i>H4,17</i>	<i>H1,14</i>	<i>H1,15</i>	<i>H4,15</i>
21.	<i>H1,14</i>	<i>H1,14</i>	<i>H1,15/H1,16</i>	<i>H1,16</i>	<i>H4,16</i>
22.	<i>H1,15</i>	<i>H1,15/H1,16</i>	<i>H1,17</i>	<i>H1,17</i>	<i>H4,17</i>
23.	<i>H1,17/H1,10</i>	<i>H1,17</i>	<i>H1,18</i>	<i>H1,19</i>	<i>H1,14</i>
24.	<i>H1,19/H1,20</i>	<i>H3,2</i>	<i>H1,19</i>	<i>H1,20</i>	<i>H1,15</i>
	<i>H1,16</i>				
25.		<i>H1,18</i>	<i>H1,20</i>	<i>H1,18</i>	<i>H1,16</i>
26.		<i>H1,19</i>	<i>H3,2</i>	<i>H1,21</i>	<i>H1,17</i>
27.		<i>H1,20</i>	<i>H1,21</i>	<i>H3,2</i>	<i>H1,19</i>
28.					<i>H1,20</i>
29.					<i>H1,18</i>
30.					<i>H3,2</i>
31.					<i>H1,21</i>

Ähnlich wie in Goethes „Faust I“ und „Dichtung und Wahrheit“ (Gretchen) gehen Büchners „Woyzeck“-Fragmente auf eine historische Begebenheit zurück.. Woyzeck und Gretchen sind als Mitglieder der untersten Gesellschaftsschicht Opfer eben dieser Gesellschaft. Gerhart Hauptmann als Dramatiker des Elendsdramas des Naturalismus, und die Dramatiker Frank Wedekind, Georg Kaiser und Bertolt Brecht beziehen sich auf Büchner, Alban Berg komponiert 1925 die Oper „Wozzeck“, Gottfried von Einem die Oper „Dantons Tod“. Bearbeitungen der Woyzeck-Fragmente stammen unter anderem von den Autoren Arnold Zweig und Kasimir Edschmid. Es steht jedem Autor und Theater frei, die Reihenfolge der Szenen selbst festzulegen, denn Büchner hat die Szenen bei seinem Tod ungeordnet hinterlassen.

Bei dem Protagonisten handelt es sich um ein zerstörtes Individuum nicht nur als Teil der untersten sozialen Schicht (einfacher Soldat), sondern auch als medizinisches Experiment des Doktors, als Barbier des Hauptmanns und als durch den Tambourmajor und Marie, Büchners Geliebte und Mutter seines Sohnes, Betrogener. Woyzeck ist gesellschaftlich und metaphysisch determiniert, obwohl er auf der Suche nach Wahrheit ist beim Stöckeschneiden, bei den Schwämmen und bei seiner Geliebten Marie. Seine Sprache, wie sein Denken und Weltbild, sind nur restringierte Codes in einer Dialekt-Primitivsprache aus Gedanken-fragmenten. Er betrügt sich selbst auf dieser Suche nach Glück, die ihm nicht gelingt, nicht einmal mit Marie und seinem Sohn, die seine einzigen Vertrauenspersonen sind. Woyzeck ist „ich-los“, un-ideale Natur (Kittsteiner/ Lethen: zit.n.W.R.Lehner: Büchner, p.588f.), vielleicht eine Art Geschwister des astronomischen Pferds „und die kleine Kanaillevögele“ als Kreatur nicht nur des Marktschreiers, sondern der gelehrten „Sozietät“: „Willst du mehr sein als Staub, Sand, Dreck?“ Woyzecks magische, ohnmächtige Natur in ihrer Pathologie der ruhelosen Hast, seinen Visionen, seiner physischen Schwäche, seines Zitterns und Fiebers; seine verzweifelte tierhafte Vertrauensuche bei Käthe nach seinem Mord an Marie sind Zeichen seines

zivilisatorischen Verfalls, wobei er es nicht einmal auf die Stufe des Tambourmajors geschafft hat. Spiegel seiner Traumata sind das berühmte Märchen der Großmutter und die scheinbar sinnlosen Satzketten des Narrs.

Märchen

Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und kei Mutter, war alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf der Erd niemand mehr war, wollts in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und da wies endlich zum Mond kam, wars ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wies zur Sonn kam, wars ein verwelkt Sonneblum und wies zu den Sterne kam, wars ein golde Mücke, die warn angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt, und wies wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein ungestürzter Hafen und war ganz allein und da hats sich hingesetzt und gerrt, und da sitzt es noch und ist ganz allein.

Büchners „Woyzeck“ wird erst 1875 wiederentdeckt und 76 Jahre nach dem Tod des Autors (1913) erstmals aufgeführt. Das Stück passt also in die literarische Nachfolge des Berliner Naturalismus (1880-1900) etwa des Hauptvertreters Gerhart Hauptmann.

Naturalismus: Gerhart Hauptmann (1862-1946)

Diese Epoche wird am deutlichsten, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Sozialismus/ Kommunismus und dem hochkapitalistischen Positivismus nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 betrachtet. Der Mensch im boomenden Industriezeitalter hat keine individuelle Willensfreiheit, weil er eingespannt ist in den „determinierten“ automatischen Ablauf der Welt. Der Durchschnittsmensch oder der der sozial unteren Klassen ist Produkt seines Milieus, der „jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung“. Es tritt der passive Held auf wie Woyzeck, der hier wie auch in den neuen Dramen hessischen bzw. Berliner Dialekt spricht, sogar auch mit falscher Grammatik, ohne traditionelles Pathos, ohne Reim. Wie bei Woyzeck treten psychologisch-pathologische Züge in Erscheinung, ebenso hier und natürlich bei Ibsen in Norwegen. Neben Hauptmann ist noch das Dramatiker-Duo Arno Holz (1863-1929)/ Johannes Schlaf (1862-1941) mit seinen Dramen „Die Familie Selicke“ (1890) und „Papa Hamlet“ (1889) von Bedeutung.

„Die Familie Selicke“

Weihnachtsnacht einer verelendeten, zerrissenen Kleinbürgerfamilie. Die Eltern finden auch nicht am Totenbett des jüngsten Kindes wieder zueinander. Die Tochter opfert ihr Liebes- und Zukunftsglück für ihre Pflicht gegenüber den Eltern (Frenzel II, p.473)

Bekanntestes Drama des Naturalismus ist Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Die Weber“ (1892).

Es fehlt auch hier der traditionelle Held als Protagonist. Held ist vielmehr das Volk, dessen Lage die Revolte auslöst. Hinter den sozialkritischen Inhalten der naturalistischen Dramen Hauptmanns steht die Frage nach der Menschlichkeit der Protagonisten.

Inhalt

Die neue maschinelle Weberei und die Ausbeutung der Weber durch den Fabrikanten Dreißiger führt zum Aufstand der Hungernden gegen den Kapitalisten.

- I. *In der Fabrik des Fabrikanten Dreißiger liefern die Weber ihre Produkte ab. Dabei werden sie von den Angestellten Dreißigers entwürdigend behandelt. Die Weber müssen um Vorschüsse betteln, die ihnen nicht gewährt werden, ihre Proteste gegen Lohnabzüge finden keine Beachtung. Der alte Baumert musste aus Hunger seinen Hund schlachten, um etwas zu essen zu haben. Ausnahme unter den Verzweifelten ist ein junger Weber namens Bäcker. Seine Anklage der Ausbeutung ruft den Kapitalisten Dreißiger herbei, der Bäcker entlässt. Angesichts des Zusammenbruchs eines achtjährigen Kindes beklagt der fettleibige und deshalb asthmatische Dreißiger sein geschäftliches Risiko und seine unternehmerische Verantwortung. Die Weber solidarisieren sich mit Dreißiger, aber Lohnkürzungen macht die Weber unruhig.*

- II. *Die Familie Baumert: die beiden Töchter und der behinderte Sohn, warten auf des Alten Rückkehr, der zusammen mit dem Reservisten Jäger auftritt. Die Familie beklagt, dass die reichen Fabrikanten auf Kosten der hungernden Arbeiter üppig leben. Jäger stellt vor, was zu einer Besserung der Lage nötig sei: Abschaffung der Monarchie und alle Gewalt dem Volke. Er liest das revolutionäre Weberlied vor. Die Zeit der stillen Duldung des Elends sei endlich vorbei.*

- III. *In einer Kneipe prahlt der Tischler Wiegand kaltblütig mit seinem gutgehenden Geschäft. Es kommt zum Streit: Die Feudalherren nehmen den Webern zusätzlich weg, was die Unternehmer ihnen noch belassen. Ein Bauer wirft den Webern Faulheit vor. Ein Reisender zitiert anders lautende Regierungsberichte. Es ertönt das Weberlied. Jäger, Bäcker und junge Weber treten ein. Ein Schmied warnt vor der Französischen Revolution. Es erscheint der Polizist Kutsch, er wird ausgelacht. Kutsch teilt mit, dass das Absingen des Weberlieds verboten ist. Die Weber singen es trotzdem und machen sich auf den Weg zu Dreißiger.*

- IV. *Im Hause Dreißigers befinden sich die Ehepaare Dreißiger, Pastor Kittelhaus und der Hauslehrer, der sich für die draußen auftauchenden protestierenden Weber einsetzt. Er wird entlassen. Dreißigers Arbeiter haben Jäger gefangen genommen. Er weigert sich, der Polizei seinen Namen zu nennen. Der Pastor redet ihm gut zu, aber er wird abgeführt. Die Weber haben Jäger befreit und die Polizei davongejagt. Die Weber wollen Dreißigers Villa stürmen. Vergeblich versucht der Pastor, sie davon abzuhalten. Die Familie Dreißiger flieht. Die Weber plündern das Haus. Bäcker fordert die Weber auf, das Haus eines weiteren Unternehmers zu plündern.*

- V. *Im Haus der Weberfamilie Hilse hört die Familie von dem Aufstand der Weber, sie kann es nicht glauben. Aber alles wird bestätigt. Die Weber seien nahe, gefolgt vom Militär. Hilses Tochter Luise will sich den Aufständischen anschließen. Der alte Hilse kennt die Lage der Weber zwar, hofft aber auf ein Leben nach dem Tod. Die Weber greifen jetzt auch das Haus des anderen Unternehmers an, um dessen mechanischen Webstühle zu zerstören. Der alte Hilse lässt sich nicht dazu bewegen, sich den Webern anzuschließen. Das Militär greift Hilses Haus an, wobei der Alte*

getötet wird. Die Weber vertreiben die Soldaten
[\(http://www.inhaltsangabe.de/hauptmann/die-weber/\)](http://www.inhaltsangabe.de/hauptmann/die-weber/)

Die Quelle für Hauptmanns Drama sind die Weber-Aufstände in Schlesien vor 50 Jahren (1844). Daher ist Hauptmanns Schauspiel zunächst durch die Berliner Zensurbehörde verboten. Es wird in einer geschlossenen Aufführung (1893) dargestellt und darf erst 10 Monate später öffentlich aufgeführt werden. Die polizeiliche Zensur besteht in Deutschland seit 1820, wird während der Revolution von 1848/49 bis 1851 kurz außer Kraft gesetzt und dauert dann bis 1919, also rd. 100 Jahre. Allerdings dürfen Theater in geschlossenen Aufführungen, also nicht öffentlich, Stücke spielen, die zu besuchen nur lizenzierten Arbeiterbildungsvereinen erlaubt ist.

In der Novelle „Bahnwärter Thiel“ (1888) ermordet der über seine herzlose Frau und den Verlust seines ersten Kindes wahnsinnig gewordene Thiel eben diese seine Frau und ihr gemeinsames zweites Kind.

In einem anderen Schauspiel namens „Fuhrmann Henschel“ (1898) begeht der Protagonist Selbstmord, weil er den seiner ersten Frau geleisteten Schwur nicht mehr zu heiraten bricht und als Strafe dafür zugrunde geht. Hier entsteht das Panorama des konsequenten Naturalismus: Dialekt, Krankheit, Alkoholismus, Amoral, die Frau als Fallstrick (trampa) für den Mann. Die Ratten in Hauptmanns gleichnamiger Tragikomödie (1911) unterhöheln die moralisch morbide Gesellschaft in ihrer individuellen Isoliertheit. Frau John verliert ihr Kind und kauft ihrem Dienstmädchen deren Kind ab. Als das Dienstmädchen später Ansprüche auf das Kind erhebt, lässt Frau John es töten und begeht Selbstmord.

Die Literatur des Naturalismus, der als Epoche nur von 1880-1900 dauert, wird schon zu Beginn konterkariert, etwa durch die sogenannte Neuromantik und Neuklassik und Impressionismus. Zu diesen Richtungen gehören Hermann Hesse (1877-1962), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Christian Morgenstern (1871-1914), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Arthur Schnitzler (1862-1911) und Frank Wedekind (1864-1918).

Darüber sprechen wir in der nächsten Vorlesung, bevor wir zum Expressionismus und zuletzt zu Bertolt Brecht kommen.

Das Historiendrama von Goethes „Götz“ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Das 19. Jahrhundert ist im Gegensatz zum Idealismus des 18. Jahrhunderts wesentlich bestimmt durch den Historismus. Dieser Historismus sieht „das Leben und die Wirklichkeit als das Resultat geschichtlicher Prozesse“ und „gewinnt daraus sein Weltverständnis“ (van Rinsum: „Deutsche Literaturgeschichte, Band 6, Frührealismus 1815-1848, p.30f.) also nicht mehr als Unterordnung unter „eine übergreifende Idee“: Christentum, Hegels „Weltgeist“, Karl Marxs „klassenlose Gesellschaft“ (van Rinsum: *ibid.*). Aus diesem neuen Weltbild ist auch die Entstehung der Germanistik zu verstehen: Man analysiert mit Hilfe der historischen Methode die historischen Bezüge, Zusammenhänge und Bedingtheiten etwa die historische Herkunft, daraus den hypothetischen Ur-Text, dessen Wirkungsgeschichte als „historisch-kritische Edition“ und wiederum deren Wirkungsgeschichte des „Nibelungenliedes“ bis heute abzuleiten.

Geht man zeitlich zurück in die Mitte des 18. Jahrhunderts, also die ersten Regungen von Romantik und Sturm und Drang, trifft man in Klopstocks „Hermanns Schlacht“ (1769), „Hermann und die Fürsten“ (1784) und „Hermanns Tod“ (1787) auf die frühesten Spuren einer neuen Germanophilie, parallel zur Begeisterung etwa Goethes für die Epoche des Mittelalters/ Humanismus Luthers in seinem „Faust“. Im Jahre 1757 veröffentlicht Bodmer unter dem Titel „Kriemhilds Rache“ eine Bearbeitung des Nibelungenliedes, 1782-1785 folgen die erste Gesamtausgabe durch Christian Heinrich Müller und ab 1808 bis ins 20. Jahrhundert Bearbeitungen von F. de la Motte Fouque, E.Raupach, E.Geibel, F.Hebbel, R.Wagner, W.Jordan, P.Ernst, M Mell usw. Nicht anders zeigt sich die „Faust“-Rezeption seit dem Volksbuch „Historia von D.Johann Fausten“ (1587), bei Marlowe, in den unzähligen Puppenspielen, den Bearbeitungen (1599, 1674, 1725), Lessing und im 19. Jahrhundert als Dramen, Romane, Ballett (Heine), Opern, Lied-Vertonungen usw.

Diese literarischen Traditionen erzeugen natürlich eine Besinnung der deutschsprachigen Literatur auf ihre Wurzeln. Rechnet man politisch gedacht noch die Okkupationen Napoleons und das Ende des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation“ (1806) hinzu, kann man verstehen, dass „hunderte von Geschichtsdramen“ die deutschsprachigen Theater (van Rinsum,*ibid.*) gleichsam überschwemmen.

Nicht erst also Goethes „Götz von Berlichingen“ (1773) bildet den Anfang dieser Tradition, in der eine Flut von Ritterdramen sich ausbreitet, Goethe experimentiert in seiner Jugend mit metrischen Formen des Hans-Sachs'schen Metrums, dem Knittelvers, in seinen Farcen „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“ (1774), „Satyros oder Der vergötterte Waldeufel“ und das „Fastnachtsspiel vom Pater Bery“ (1774) und Fausts erstem großen Monolog in „Faust I“. Goethes Lustspiele um das Ereignis der Französischen Revolution herum: „Der Groß-Cophta“ (1791) und „Der Bürgergeneral“ (1793) sind Beispiele aktuellen literarischen Historismus. Schillers „Dom Karlos“ (1787), „Wallenstein“(1798/99), „Maria Stuart“ (1800), „Die Jungfrau von Orleans“ (1801), „Wilhelm Tell“ (1804) bewirken, dass man das 19. Jahrhundert auch ein Schiller-Jahrhundert nennen kann, sowohl für seine Epigonen als auch seine Präsenz am Theater.

Bevor wir mit Kleist, Hebbel und Grillparzer weiterfahren, müssen wir eine Definition für das Historische Drama finden:

Geschichtsdichtung zeigt ... an historischen Stoffen wie Kulturbildern, Ereignissen, und besonderen Persönlichkeiten ... Wesen und Wirkung der geschichtlichen Kräfte in Entfaltung und Ablauf und bedient sich besonders des Historiendramas ... (Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 1961, p.210)

... dramatische Form ... mit historischen Stoffen, die tatsachengetreu oder mehr oder minder nach künstlerischen Erfordernissen abgeändert auf der Bühne erscheinen ... in der monumentalen Gestaltung von Einzel- und Massenschicksalen, geschichtlicher Freiheit und Notwendigkeit sucht sie in ihren größten Ausformungen das Wesen des Geschichtlichen, Stellung des Individuums zur Geschichte und Tragik geschichtlichen Handelns und Kämpfens zu formen und erscheint dann als Weltgericht oder Theodizee, ausweglose Tragödie der Leidenschaften, des Idealismus oder vernunftgemäße Selbstbescheidung und diesseitige Vollendung (G.v.Wilpert: loc.cit., p.236).

Die antike Tragödie ist fast immer politisches Historiendrama, zu den großen Dramatikern dieser Kategorie zählen vor allem William Shakespeare und Calderon de la Barca. In Deutschland vertritt das Barockdrama dieses Genre.

Heinrich von Kleists (1777-1811) „Die Familie Schroffenstein“ (1803), „Amphitryon“ (1807) und „Penthesilea“ (1808), das Fragment „Robert Guiskard“ 1808), „Das Käthchen von Heilbronn“ (1808), wiederum „Die Hermannsschlacht“ (1821) und vor allem auch „Der Prinz von Homburg“ (1821) vertreten die Tragödie des historischen Individuums, gleich ob antik oder zeitgenössisch. Friedrich de la Motte Fouque wurde schon als Bearbeiter der mittelalterlichen Nibelungensage genannt: die Trilogie „Der Held des Nordens“ (1808/10), Zacharias Werners „Die Söhne des Tals“ (1803/04) behandelt den Stoff des Untergangs der Templer-Kreuzritter und die Person Martin Luthers und seiner Frau Katarina von Bora in der Tragödie „Martin Luther oder Die Weihe der Kraft“ (1806), Clemens Brentano „Die Gründung Prags“ (1815) zum selben Stoff „Libussa“ (1814) Franz Grillparzer, der mit „Sappho“ (1818), dem „Goldenen Vlies“ (1821), aber vor allem seinen Habsburg-Dramen „König Ottokars Glück und Ende“ (1829) und „Ein Bruderzwist in Habsburg“ (1848) das österreichische Nationaltheater bedient. Friedrich Hebbel schreibt biblische Historiendramen „Herodes und Mariamne“ (1849); „Judith“ (1840), antike Stoffe wie „Gyges und sein Ring“ (1856), das deutsche Trauerspiel „Agnes Bernauer“ (1852) um den Bayernherzog Albrecht und seine „Nibelungen“-Trilogie (1861). Nahezu in allen diesen stofflich äußerst unterschiedlichen Historiendramen geht es um Einzelschicksale und Sieg oder Niederlage des Protagonisten gegen einen Kontrahenten, die Traditionen, die Masse oder er verpasst seine Epoche.

Einer der wohl literarisch fruchtbarsten Dramatiker ist Ernst Raupach (1784-1852) in Berlin. Neben einigen Komödien verfasst er einen 16-teiligen Hohenstaufen-Zyklus von Barbarossa bis Konradin, also eine historisierende Rückblende ins Mittelalter, wie sie auch Grillparzer mit seinen Habsburg-Dramen und Hebbel mit seinem Nibelungen-Zyklus durchführt. Über Raupachs Dramen und ihre Qualität sei eine Kritik in der „Theaterwelt“ zitiert:

Auf seine technische Virtuosität in der Szenengruppierung und seinen gewandten Versbau vertrauend, ging er jeder Vertiefung aus dem Weg und begnügte sich mit der hergebrachten Charakteristik und rhetorischen Gemeinplätzen.

Von seinem enormen Schaffen hat sich letztendlich alles überlebt (http://mx.ask.com/wiki/Ernst_Raupach?lang=de&o=2801&ad=doubl...)

Ausnahmedichter dieser Zeit sind Georg Büchner (1813-1837) und Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). „Marius und Sulla“ (1827) sind Verkörperungen von Demokratie und Aristokratie, Usurpator und Machtpolitiker, Sulla wie auch Büchners Protagonist in „Dantons Tod“ (1835) an der Geschichte Resignierende. Grabbes Doppeltragödie „Don Juan und Faust“ (1829), als die beiden Seelen in Fausts Brust, werden als an sich selbst Gescheiterte Opfer der Hölle. Grabbe schreibt ein weiteres Doppeldrama „Die Hohenstaufen“ (1829/30), das sich bereits aus dem Mittelalter der Romantik gelöst hat und schon auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seinen monumentalen Historiendramen vorausweist, wenn nicht sogar auf das epische Theater des 20. Jahrhunderts. Grabbes „Hannibal“ (1835) unterliegt der Masse ohne individuelle Schuld, sondern durch die Macht seines politischen Ambientes. Darin zeigt sich auch Grabbes neues Geschichtverständnis: Geschichte ist im Gegensatz zur vorherigen Epoche, Biedermeier oder auch Spätklassik, entindividualisiert: der Held in „Napoleon oder Die hundert Tage“ (1831) ist determiniert, also ohne individuelle Entscheidung: „Die Masse wird zum Träger der von einem politischen Schauplatz zum andern hinüberwechselnden Handlung ... Die Schlachtendstellungen ... lassen den epischen Grundzug ... deutlich werden“ (Frenzel I, p.394). „Die Hermannsschlacht“ (1838): Statt der namentlichen Helden, wie in der bisherigen Literatur, steht im Mittelpunkt des Dramas das Volk, die Masse. Grabbes Dramen sind – mit Ausnahme seiner Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1827) – aufführungstechnisch sehr schwer zu realisieren zu sein, indem sie an den Massenszenen zu scheitern drohen. Büchners „Woyzeck“ (1837) ist unserem Sinn der erste negative Held der deutschsprachigen Literatur. Wie Grabbes Protagonisten Napoleon, Hannibal und Hermann unterliegt er machtlos seinem übermächtigen Ambiente. So ist es kein Wunder, dass Büchner und Grabbe zeitlich erst am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in der Umgebung des Naturalismus stärkere öffentliche Beachtung finden. Grabbes literarische Montagetexte (s. „Napoleon“, 5.Akt)

Wie schon in den vorigen Vorlesungen gesagt, schwankt die Geschichte des 19. Jahrhunderts zwischen Restauration der politisch-sozialen Strukturen von vor der Französischen Revolution und den revolutionären und nationalen Bewegungen um 1830, 1848 und 1871. Für die Literatur ist es besonders die polizeiliche Zensur, die bewirkt, dass zahlreiche auch liberale Autoren verfolgt, eingesperrt, in die provinzielle Immigration oder Emigration (Paris, London) gezwungen werden. Zwei Autoren, die eigentlich dem revolutionären „Jungen Deutschland“ zugerechnet werden müssten: Karl Gutzkow (1811-1878) und Heinrich Laube (1806-1884) haben aus ihren Aufenthalten in Gefängnissen die Lehre gezogen, ihre revolutionären Betätigungen einzustellen. Sie arbeiten an den Hof-Theatern in Dresden und Wien. Gutzkows Lustspiele „Zopf und Schwert“ (1844) und „Das Urbild des Tartuffe“ (1844) und Laubes Schauspiel „Die Karlsschüler“ (1846) sind geschult an den französischen historischen Dramen der Gegenwart und unterliegen nur unwesentlich Eingriffen der Zensur.

Wie schon früher ausgeführt, blühen an den Hoftheatern die italienische und französische Oper, die ab 1825 mit Carl Maria von Webers Singspiel „Der Freischütz“, gesprochener Text und Arien-Einlagen, seinen Siegeszug durch die Theater und das Publikum antritt, bis der bedeutendste Komponist und Librettist seiner eigenen Opern, Richard Wagner (1813-) das deutsche Operngeschehen übernimmt. Wagner darf man als Spät-Romantiker und Künstler des Historismus bezeichnen.

Die Spielpläne der Hoftheater pflegen insbesondere das Historiendrama im Stile Schillers, aber auch von Tagesware solcher Autoren wie Roderich Benedix, Charlotte Birch-Pfeiffer, Eduard von Bauernfeld, Paul Lindau, Carl Blum, Hugo Bürger, Emil Brachvogel; in den Berliner Vorstadttheatern Autoren wie Oskar Blumenthal, Gustav Kadelburg, Gustav von Moser, Franz von Schönthan und Adolf L Arronge. Das Königliche Schauspielhaus in Berlin spielt Schillers „Die Braut von Messina“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Räuber“, „Kabale und Liebe“, „Maria Stuart“ und „Wallenstein“, Goethes „Egmont“, „Faust“, „Götz“, „Iphigenie“ und „Torquato Tasso“, Shakespeares „Wintermärchen“, „Kaufmann von Venedig“, „Der Sturm“, „Sommernachtstraum“, „Hamlet“, „Julius Caesar“, „Heinrich IV.“, „Heinrich VI.“, „Lear“, „Richard II und III.“, „Macbeth“, „Othello“, „Romeo und Julia“ und „Was ihr wollt“, also nahezu das ganze Shakespeare-Repertoire. Von Lessing sieht man

157

„Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“ und „Nathan der Weise“ und von Kleist „Der zerbrochene Krug“, „Die Hermannsschlacht“ und „Prinz Friedrich von Homburg“. Dieser Spielplanauszug stammt von den „Vater der deutschen Theaterkritik“ Theodor Fontane aus den Jahren 1870-1890.

Am Königlichen Schauspielhaus in Berlin spielt man auch einen Dramatiker, den man als Hofpoeten des deutschen II. Kaiserreichs und preußischen Königsreichs bezeichnen könnte. Wildenbruch war mit dem preußischen Königshaus verwandt. Ernst von Wildenbruch (1845-1909). Eines seiner Historiendramen heißt „Die Karolinger“, ein anderes „Die Quitzows“, einer alten preußischen Adelsfamilie, eines „Harold“, ein Trauerspiel.

Die Bezeichnung Historismus bedeutet für das Theater, dass sich als erstes das Hoftheater Meinungen um historisch als echt nachempfundene Kostüme bemühte. Goethe spielte seinen Orest in „Iphigenie“ in zeitgenössischen Alltagskleidern.

Die nun folgende Epoche des Realismus ist mit ihren Autoren Theodor Fontane (1819-1898), Gottfried Keller (1819-1890), Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), Wilhelm Raabe (1831-1910) und Theodor Storm (1817-1888) eine Epoche vor allem der Prosa: Erzählungen, Novellen und Romane.

Dafür ist der nun folgende Naturalismus (1880-1900) fast ausschließlich geprägt durch das sozial-kritische Drama, das in vielen Aspekten Büchners „Woyzeck“ ähnelt.

**Alternativen zum Naturalismus – Neoklassik, Neoromantik,
psychologisches Theater**

Die literarische Strömung des Naturalismus von etwa 1880 bis 1900 setzt sich vehement von der vorausgehenden des Realismus ab, die ja als rückschauender Historismus quasi epigonal auf die literarischen Vorbilder Goethe, Schiller, Grillparzer, Hebbel: Biedermeier etc. fixiert ist.

Unsre Welt ist nicht mehr klassisch, / Unsre Welt ist nicht romantisch, / Unsre Welt ist nur modern (Arno Holz).

Kunst = Natur – x (Arno Holz)

Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein, sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung (Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, 1891f.).

Der Mensch ist Produkt seines Milieus des Durchschnittsmenschen. Er ist passiver/ negativer/ halber „Held“, meist also der sozial untersten Schicht. Dieser negative „Held“ ist als Kranker,

Alkoholiker, Arbeitsloser, sozial Gescheiterter, Krimineller bevorzugt „Stoff“ dieser Literatur. Entsprechend spricht er Dialekt, Umgangssprache, abgebrochene Sätze, falsche Grammatik, in unkontrollierten Gefühlslauten. Pathos, Schönheit, Harmonie sind hier im konsequenten Naturalismus also ausgeschlossen. Also: „Das Drama hat vor allem Charaktere zu zeichnen, die Handlung ist nur Mittel“ (Arno Holz). Entsprechend seinem allseitigen Elend, seiner Hoffnungslosigkeit vegetiert er in seinem Milieu: tuberkulösen Kellern und Dachstuben von Mietskasernen und Hinterhöfen.

Die Assoziation: Wiederentdeckung (1875) und Aufführung (1913) mit Büchners „Woyzeck“ als Unterdrücktem, Ausgebeutetem, Einsamem, an der materialistisch-fatalistischen Welt Scheiterndem liegt auf der Hand. Von hier aus kann man eine Brücke zu dem Dramatiker Frank Wedekind (1864-1918) und dem frühen Bertolt Brecht (1898-1956) schlagen.

Dieser konsequente Naturalismus hat lediglich eine kurze Dauer von etwa 20 Jahren. Es entwickeln sich alternative Stilrichtungen wie Neuklassik, Neuromantik, Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil, Heimatkunst sogar als Gegenströmungen, die aber von den Autoren verlassen und aufgegeben oder auch vermischt werden, so dass Autoren wie Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse oder Hugo von Hofmannsthal im Lauf ihres künstlerischen Lebens und Werks mehreren Stilrichtungen zuzuordnen sind.

Der zunächst dem Naturalismus zugehörige Dramatiker Gerhart Hauptmann schreibt mit „Hannele(s Himmelfahrt)“ (1893) eine „Traumdichtung“: Für die erlittenen Misshandlungen, derentwegen Hannele einen Selbstmordversuch unternimmt, aber gerettet wird, findet sie einen Ausgleich in religiös-mystischen Fieberphantasien: Der insgeheim geliebte Lehrer verwandelt sich in die Gestalt Christi (Frenzel II, p.496). Als eher romantischen Stoff kann man Hauptmanns „Versunkene Glocke“ (1896) bezeichnen. Der Glockengießer Heinrich verbindet sich mit der Elfe Rautendelein, die ihm seine verlorene Schaffenskraft zurückgibt. Die Überschreitung seiner Grenzen büßt er mit dem Tod (Frenzel II, p.499). In „Und Pippa tanzt“ (1906) kämpfen Geist (der weise Wann) und Natur (der alte Huhn) um Pippa. Sie, selbst ein Stück Natur, erliegt dem alten Huhn und muss sich zu Tode tanzen.

Arthur Schnitzler (1864-1918)

Der Wiener Dramatiker Arthur Schnitzler (1864-1918) gestaltet Szenenfolgen wie „Anatol“ (1893), „Liebelei“ (1895), „Der grüne Kakadu“ (1899), „Reigen“ (1900) neben einer Reihe von Prosa-Werken.

„Reigen“: Inhalt

In 10 Szenen geben sich Personen der verschiedenen Gesellschaftsschichten der Gewalt des Sex hin. Schnitzler will damit die Gleichheit aller Menschen demonstrieren. Durch Ausschaltung der Liebe

ähnelt der Reigen, der sich mit der Dirne in der 10.Szene schließt, einem Totentanz mit der Sehnsucht eben nach Liebe (Frenzel II, p.502).

1. *Die Dirne und der Soldat (Wien: Augartenbrücke)*
2. *Der Soldat und das Stubenmädchen (Prater: Weg)*
3. *Das Stubenmädchen und der junge Herr (Wohnung des jungen Herrn)*
4. *Der junge Herr und die junge Frau (möblierter Salon)*
5. *Die junge Frau und der Ehemann (Schlafzimmer)*
6. *Der Gatte und das süße Mädel (Zimmer im Hotel)*
7. *Das süße Mädel und der Dichter (kleines Zimmer des Dichters)*
8. *Der Dichter und die Schauspielerin (Zimmer in einem Gasthof auf dem Land)*
9. *Die Schauspielerin und der Graf (Schlafzimmer der Schauspielerin)*
10. *Der Graf und die Dirne (ärmliches Zimmer)*

Schnitzler weiß selbst, dass seine „Revue“ der dekadenten Gesellschaftsschichten „... nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, eine Teil unserer Kultur eigentümlich beleuchten“ wird (Brief an Olga Waissnix vom 26.2.1897, zitiert in: http://mx.ask.com/wiki/Reigen_Drama?).

Das Erscheinen des Buches löst sich eine Welle der Empörung aus mit Schimpfwörtern wie

„Schweineerei“ und Antisemitismen. 1904 wird es in Berlin und Polen verboten, verkauft sich aber 40.000mal. 1903 wird das Drama in München aufgeführt und verboten, ebenso in Wien. Die Uraufführung findet erst 1920 in Berlin statt, also 20 Jahre nach seiner Entstehung, und löst einen der größten Theaterskandale des Jahrhunderts aus; erst 1921 wird das Verbot aufgehoben. In seiner Kritik vom 24.12 1920 weist einer der wichtigsten Theaterkritiker, Alfred Kerr; darauf hin, dass der Stoff ähnlich schon von Voltaire in seinem „Candide“ bearbeitet worden ist: „Reigen heißt hier Liebesreigen. Und Liebe heißt hier nicht platonische

sondern ... Also: angewandte Liebe. Sie wird angewandt ohne Gröbliches, Lüsterne, Schmieriges zwischen zehn Menschenpaaren ... Lebensaspekte“ (Alfred Kerr, *ibid.*). Am 22.2.1921 werfen Rechtsradikale bei der 4. Szene Stinkbomben, und es kommt zu einem Prozess gegen das Ensemble des Deutschen Volkstheaters in Wien. Alle Beteiligten werden freigesprochen. In der Urteilsbegründung heißt es jetzt:

Das Stück verfolgt ... einen sittlichen Gedanken. Der Dichter will darauf hinweisen, wie schal und falsch das Liebesleben sich abspielt. Er hat nach Auffassung des Gerichts nicht die Absicht gehabt, Lüstertheit zu erwecken ... Die Sprache des Buches ist fein und leicht. Die Charaktere werden mit wenigen Strichen vorzüglich gezeichnet. Die dramatischen Verwickelungen sind mit psychologischer Feinheit entwickelt. Die Handlung wird in jedem Bilde bis unmittelbar vor dem Beischlaf durchgeführt, der in dem Buche durch Gedankenstriche angedeutet wird. Darauf setzt die

Handlung wieder ein, die die Wirkung des geschlechtlichen Rausches skizziert. Die geschlechtliche Beiwohnung selbst wird nicht beschrieben. Sie tritt vollkommen zurück, sie ist dem Dichter nur Mittel zum Zweck.

Sigmund Freud schreibt 1922 an Schnitzler:

Seit vielen Jahren bin ich mir der weitreichenden Übereinstimmungen (zwischen Freud und Schnitzler) bewusst ... So habe ich den Eindruck gewonnen, dass Sie durch Intuition alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe. Ja, ich glaube im Grunde Ihres Wesens sind Sie ein psychologischer Tiefenforscher, so ehrlich, unparteiisch und unerschrocken, wie nur je einer war. Aber ich weiß eben auch, dass die Analyse kein Mittel ist, sich beliebt zu machen

(zit. aus <http://mx.ask.com>, ibid.)

Schnitzler und sein Sohn verbieten die Aufführung des „Reigen“ bis 1982. Danach finden Aufführungen an fast allen europäischen Bühnen statt.

Zur Literatur dieser Epoche sei darauf hingewiesen, dass Schriftsteller wie unter anderem Robert Musil (1880-1942) und Ferdiand Bruckner (1891-1958), aber auch Hermann Hesse (1877-1962) sich etwa mit dem Stoff des pubertierenden jungen Menschen und seiner sexuellen Gefährdung auseinandersetzen. In Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ (1906) durchläuft der Protagonist erotische und homoerotische Erlebnisse, ohne dass dies Kern und Ziel der Entwicklung ist. In Bruckners Drama „Krankheit der Jugend“ (1926) werden sexuelle Gefährdungen junger Studenten offen dargestellt. In der Kinder-Tragödie „Frühlings Erwachen“ (1891) von Frank Wedekind (1864-1918) scheitert ein pubertierendes Paar am Sittenkodex des Bürgertums. Das Mädchen stirbt bei einem Abtreibungsversuch; der Junge wird von einem Selbstmordversuch zurückgehalten (Frenzel II, p.494). Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) in seinem frühen Versdrama „Der Tor und der Tod“ (1894) stellt einen jungen Mann vor, der als Frühreifer seiner Generation den Spiegel vorhält. Er fühlt in seiner letzten Stunde, dass er nie gelebt hat, weil er die Wirklichkeit des Lebens nicht kennt (Frenzel II, p.497).

Frank Wedekind (1864-1918)

Frank Wedekind (1864-1918) verfasst 1895 seine Tragödie „Erdgeist“, die 1898 in Leipzig uraufgeführt, 1902 mit der Tragödie „Die Büchse der Pandora“ (zuerst 1892/1895) vereint und 1913 schließlich als „Lulu“ aufgeführt wird. Die gesamte Fassung wird erst 1988 in Hamburg aufgeführt. In der folgenden Inhaltsangabe wird diese Gesamtfassung wiedergegeben.

Inhalt:

- I,1 *Der Maler Eduard Schwarz zeigt dem Chefredakteur Dr. Franz Schöning das Portrait einer sehr jungen erotischen Frau als Modell im Kostüm eines Pierrot. Ihre Unterhaltung darüber ist sehr intim.*
- I,2 *Der Obermedizinalrat Dr. Goll tritt mit seiner Frau Lulu, dem Aktmodell, ein. Er und Schöning kennen sich. Schöning will gehen, wird aber von beiden gebeten zu bleiben. Während der*

- Unterhaltung zieht Lulu sich in Schwarzs Schlafzimmer um. Schöning ist von ihrem Aussehen fasziniert; sie reizt ihn. Goll und Schöning unterhalten sich über letzte Theaterneuigkeiten. Goll fordert Lulu auf, Schöning „ungenierter“ anzulächeln.*
- I,3 *Alwa, Schönings Sohn, erzählt von seinem Ballett „Zarathustra“. Er lädt Goll zur Generalprobe mit der Tänzerin Corticelli ein, die angeblich nur „das bisschen Höschen, das sie sich um den Leib spannt,“ trägt. Goll und Schöning gehen mit, obwohl Goll Angst hat, dass der Maler das Portrait Lulus verpatzt.*
- I,4 *Lulu, allein mit Schwarz, erzählt von ihren Tänzen vor ihrem Mann, Goll, und Schöning. Schwarz kann nicht weitermalen, aber Lulu fleht ihn an weiterzumachen aus Angst vor ihrem Mann und vor Schwarz. Sie flieht scheinbar vor seinem Angriff und stürzt die Staffelei mit dem Portrait um. Sie gibt seinen Wünschen nach. Goll kommt zurück. Lulu bittet Schwarz, sie zu verstecken. Er weiß nicht wo.*
- I,5 *Goll greift Schwarz wütend an, aber stürzt mit einem Schlaganfall.*
- I,6 *Lulu bejammert den toten Goll.*
- I,7 *Lulu soll sich umziehen, kann es aber nicht. Schwarz fragt sie vielerlei: nach Wahrheit, Gott, Seele, Jungfrau. Sie antwortet jedesmal: „Ich weiß es nicht“. Schwarz fordert sie auf, sich anzuziehen.*
- I,8 *Schwarz glaubt, sie zu lieben. Sie lädt ihn ins Schlafzimmer ein.*
- II,1 *Schwarz genießt Lulus Quälereien. Er ist als Maler erfolgreich und glaubt, das Lulu zu verdanken. Lulu möchte wieder Kind, Jungfrau sein. Schwarz geht nicht auf ihre sexuellen Wünsche ein.*
- II,2 *Lulu starrt regungslos und stammelnd in die Luft.*
- II,3 *Lulu weist ihn ab. Er kehrt zu seiner Malerei zurück-*
- II,4 *Schigolch, Bettler, erhält Geld von Lulu. Sie sind alte Bekannte. Er hat sie nackt aus dem Hundeloch gezogen und sie an den Händen aufgehängt und ihr mit den Hosenträgern den Hintern zerbläut. Sie begleitet ihn hinaus und kommt mit Schöning zurück.*
- II,5 *Schöning bittet Lulu, ihn nicht mehr zu besuchen, weil er heiraten will. Lulu will mehr
149
über sie wissen. Sie sprechen über den ahnungslosen Schwarz, der nicht merkt, dass er von Lulu betrogen wird. Lulu hält ihn für einen Dummkopf und hat ihn deswegen geheiratet. Sie träumt von Goll. Und verachtet den „impotenten“ Schwarz, ihren Mann. Lulu betrügt ihn. Schöning bittet sie, seiner Heirat mit einem „Kind“ nicht im Weg zu stehen. Sie sagt ihm Voraus, dass er sich langweilen werde. Lulu: „Ich lasse mich nicht herunter stoßen .. Ich kann mich von Ihnen nicht wegwerfen lassen – ich gehe daran zu Grunde ... Sie bringen mich ums Leben!“ Sie unterwirft sich ihm.*

- II,6 *Schöning ist gekommen, um mit Lulu ein Ende zu machen und sich ihre weiteren Besuche bei ihm zu verbitten. Schöning hat sie als Blumenmädchen von der Straße aufgelesen und sie gebildet. Schöning hält Schwarz vor, er habe ja mit Lulu eine halbe Million geheiratet und sei deshalb ein berühmter Künstler. Schöning verrät ihm, ihr Vater sei Schigolch. Schöning rät Schwarz, seine Autorität ihr gegenüber geltend zu machen.*
- II,7 *Schwarz hat sich eingeschlossen. Lulu: „Er ächzt – wie wenn er ein Messer im Leib hätte ...“ Es klingelt an der Tür. Alwa tritt ein.*
- II,8 *Schwarz hat Selbstmord begangen. Alwa denkt daran, wie sich diese Geschichte auf die Bühne bringen ließe. Schöning erwidert auf den Rat seines Sohnes, Lulu zu heiraten, nur: „Eien Hure...“. Beim Anblick des Toten und seines Bluts sagt Lulu: „Schweinerei! ... Er hatte keine Erziehung!“*
- II,9 *Auf die Frage des Dr. Bernstein, wie denn dieser Selbstmord möglich war, antwortet Schöning nur: „Schwermut ...“.*
- III,1 *Schöning hat Lulu geheiratet. Er möchte gern zum Künstlerinnenball, wo Männer nicht zugelassen sind, wie die Gräfin von Geschwitz behauptet.*
- III,2 *Schöning fürchtet einen Skandal.*
- III,3 *Lulu erlaubt Schöning nicht, ihr Kostüm für den Ball zu sehen. Sie will leicht leben, und sie hat ihn deshalb geheiratet, nicht er sie.*
- III,4 *Lulu und der Diener Rodrigo: Sie verweigert ihm seinen Lohn und drängt ihn hinter die Portiere.*
- III,5 *Schöning setzt sich eine Spritze. Er entdeckt Rodrigo nicht.*
- III,6 *Lulu „liebt“ Alwa Schöning. Sie hat für ein „kleines Bacchanal“ ein kleines Souper bestellt. Ohne Schöning zu bemerken, beginnen sie, Lulu und Alwa, ihr Liebesspiel. Er nennt sie Katja. Lulu läutet die Glocke nach Rodrigo. Ferdinand serviert eine Pastete und eine Flasche Pommery. Ferdinand serviert Spargel. Schöning erscheint unsichtbar wieder auf der Galerie. Ferdinand serviert gebratene Wachteln und Pommery. Auch Ferdinand ist ein Liebhaber Lulus. Auch Rodrigo? Alwa beschimpft sie unflätig, als sie ihn in ihr Zimmer einlädt. Sie bemerkt Schöning auf der Galerie. Alwa bleibt regungslos liegen. Sie steckt ihm eine Rose ins Haar und geht die Treppe hinauf: „Das ist der schönste Augenblick meines Lebens ...“ Schöning, einen Revolver in der Hand, tritt Alwa und wirft ihn aus dem Haus. Schöning fragt, wo Rodrigo ist. Schöning und Lulu flirten. Lulu schießt gegen die Decke und fragt ihn, warum er sie nicht erschießt. Lulu will gepeitscht werden, bis Blut kommt. Angesichts des Revolvers fragt sie, warum sie aus der Welt solle, sie sei ja erst 20 Jahre alt. Sie fleht um ihr Leben. Schöning setzt sich wieder eine Morphiuminjektion. Rodrigo kämpft mit Schöning. Zwei Schüsse fallen: Lulu hat Schöning erschossen. Sie klammert sich an Alwa. Schöning prophezeit seinem Sohn Alwa, dass er der Nächste sein werde. Schöning stirbt. Lulu will nach Paris. Schigolch erscheint auf der Galerie. Dem zusammenbrechenden Alwa sagt Lulu, dass dies ihr Vater ist.*

Die ersten drei bisherigen Akte heißen in Wedekinds Bearbeitung von 1895 „Der Erdgeist“, in der Bearbeitung von 1901 „Frühlingsstürme“.

Wedekinds Bearbeitung von 1902 als „Die Büchse der Pandora“ stellt vor die unten genannten Akte

IV und V einen neuen Akt I: Lulu wird von der Gräfin Geschwitz aus dem Gefängnis befreit. Ein bis-

her ungenannter Gymnasiast Hugenberg kommt zu spät. Lulu flieht mit ihrem Anhang Schigolch, Alwa Schön(ing) und dem Athleten Rodrigo nach Paris. Dort heiratet Lulu den durch eine Erbschaft vermögenden Alwa und führt ein Luxusleben. (in der Reclam-Ausgabe herg.v. E.Weidl, S.93-129) Hier sind die auf Französisch und Englisch zitierten Passagen auf Deutsch wiedergegeben.

Hier folgen die unten angegebenen Akte IV und V.

Die Bühnenbearbeitung „Lulu“ von 1913 kombiniert beide Tragödien „Der Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“ zu einer Tragödie in 5 Aufzügen.

(Ein Stemma der Fassungen im Nachwort der Reclam-Ausgabe 1989/2002, herg. v. Erhard Weidl)

- IV,1 *Paris (Text meist in französischer Sprache) Lulu feiert Geburtstag. Die Gesellschaft unterhält sich.*
- IV,2 *Rodrigo macht sich an die Geschwitz; sie schreit.*
- IV,3 *Der Polizeispion Casti-Piani will Lulu an ein Haus in Kairo vermitteln. Er erpresst Lulu mit dem Mord an ihrem Mann. Sie wehrt sich gegen die Zumutung, in einem Bordell zu leben.
Casti-Piani verspricht, sie zu retten, denn die Polizei stehe schon vor der Tür.*
- IV,4 *Lulu folgt Alwa in der Spielsalon.*
- IV,5 *Lulu soll Rodrigo und die Geschwitz verkuppeln. Die Geschwitz verurteilt Casti-Piani. Sie bittet Lulu, sie zu treten, weil die Geschwitz Lulu liebt.*
- IV,6 *Die Gesellschaft geht unter Geplauder zum Buffet.*
- IV,7 *Rodrigo verlangt von Lulu Geld. Lulu ist mit Alwa verheiratet. Rodrigo möchte sich mit einer Ouvreuse von den Follies-Bergere verheiraten; dafür verlangt er von Lulu 50.000 Francs. Lulu geht auf ihn ein.*
- IV,8 *Der Bankier Puntschuh wird von Mademoiselle Gazil erwartet.*
- IV,9 *Puntschuh bewundert Bob und Kadega, geht aber ab.*
- IV,10 *Bob flirtet verführerisch mit Kadega.*
- IV,11 *Kadegas Mutter befragt ihre Tochter wütend, was sie mit Bob gemacht hat.*
- IV,12 *Lulu wird vor dem Spielsalon von Bob aufgehalten.*
- IV,13 *Schigolch befragt seine Tochter Lulu nach Bob.*
- IV,14 *Der 80-jährige Schigolch verlangt von Lulu 500 Francs für seine Maitresse. Lulu bricht*

zusammen. Lulu: Rodrigo wolle sie köpfen lassen. Sie verlangt von Schigolch, dass er ihn umbringt. Sie bietet im 1.000 Francs. Sie gibt sich ihm hin. Er soll ihr die goldenen Ohrringe des Ermordeten bringen.

- IV,15 Casti-Piani quält Rodrigo und erzwingt von ihm das Geständnis, dass er von Lulu nur Geld wolle. Casti-Piani behauptet, Lulu zu lieben.
- IV,16 Rodrigo erschrickt.
- IV,17 Lulu kommt von der Geschwitz und behauptet, Rodrigo habe sie halb wahnsinnig gemacht. Für seine Heirat mit der Ouvreuse fehlen Rodrigo noch die 50.000 Francs von Lulu. Sie kann oder will sie ihm nicht geben. Er geht zu der Geschwitz.
- IV,18 Lulu verspricht der Geschwitz eine Nacht, wenn sie vorher mit Rodrigo schläft. Die Geschwitz ist darüber entsetzt, mit einem Mann schlafen zu sollen.
- IV,19 Die Geschwitz und Rodrigo gehen ab.
- IV,20 Heilmann hat seine Aktie eingebüßt. Er und Ludmilla Steinherz gehen ab.
- V,1 London. (Textteile in englischer und französischer Sprache) Lulu, jetzt Prostituierte in London, Schigolch und Alwa streiten sich: Lulu soll auf der Straße „anschaffen“ gehen. Die drei Personen leben im Elend. Der Autor Alwa hat sein Leben verpfuscht. Er gibt Lulu, seiner Frau, die Schuld dafür. Alwa ist krank. Lulu ist betrunken.
- V,2 Alwa erinnert sich an frühere gute Zeiten in Wien mit Lulu. Sie hat einen Kunden gefunden; Alwa und Schigolch verstecken sich in dem Verschlag.
- V,3 Mr. Hopkins bezahlt Lulu, hält ihr den Mund zu, spricht nichts und verschwindet in der Toilette. Schigolch und Alwa durchsuchen seinen Mantel nach Geld. Er geht.
- V,4 Eine neue Person kommt die Treppe herauf.
- V,5 Die Geschwitz ist wie Lulu gänzlich verarmt, hat aber Lulus Portrait. Lulu drängt nach draußen. Alwa hängt das Portrait aus einer besseren Zeit auf, das alle bewundern. Die Geschwitz ist bereit, für Lulu zu „arbeiten“. Lulu und die Geschwitz gehen.
- V,6 Alwa und Schigolch bemitleiden einander.
- V,7 Kungu Poti, Sohn eines Sultans, ist Lulus nächster Kunde. Der will nicht zahlen und schlägt den Lulu zu Hilfe eilenden Alwa zusammen. Lulu geht.
- V,8 Schigolch kümmert sich um den toten Alwa
- V,9 Lulu hat die Geschwitz heraufgeschickt.
- V,10 Die Geschwitz beklagt, dass Lulu sie betrogen hat.
- V,11 Lulus nächster Kunde ist ein Dr.Hilti, Privatdozent aus der Schweiz. Nach langem Dialog führt sie ihn in ihre Kammer. Die Geschwitz zieht einen Revolver und richtet ihn auf ihre Stirn. Dr.Hilti flüchtet. Lulu kann ihn nicht halten.

- V,12 *Die Geschwitz versucht sich zu erhängen. Sie bettelt um Lulus Liebe.*
- V,13 *Lulu und Jack streiten um das Honorar. Er hält die Geschwitz fest. Sie feilscht weiter um das Honorar und verlangt immer weniger. Er nimmt ihr das Honorar des ersten Kunden weg. Er folgt ihr in den Verschlag.*
- V,14 *Die Geschwitz bejammert ihr Schicksal.*
- V,15 *Jack ermordet die Geschwitz. Lulu versucht, vor Jack zu flüchten. Jack ermordet sie. Die Geschwitz stirbt.*
(Frank Wedekind: Lulu/ Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Urfassung von 1894. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999)

Wedekinds Doppeltragödie schildert also den Aufstieg und Fall einer jungen Frau in ihrer von den Männern erzeugten sexuellen Triebhaftigkeit aus ihrem Unverstandensein als Frau: Prostituierte im Sinn des bürgerlichen Moralkodexs, aber „Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier“, vorgeführt von dem Tierbändiger mit Hetzpeitsche und Revolver im Prolog zum „Erdgeist“ (Reclam-Ausgabe, S.7ff.): Das im Sinne der Natur unschuldige Tier ist Lulu. Tragisch ist, dass sie „die Sache“ nicht versteht: „Sie kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist“ (Reclam-Ausgabe, S.173). Lulu spiegelt, bürgerlich-moralisch vom Theaterpublikum verurteilt, eben den verdorbenen Moralkodex dieses Publikums, ersichtlich an „ihren“ Männern. Der Herausgeber der Reclam-Ausgabe, E.Weidl, charakterisiert in seinem Nachwort die an Lulus Auf- und Abstieg Schuldigen. Sie sind das gespiegelte Publikum als Panorama der Männerwelt, die Lulu als Frau missbraucht oder nicht versteht.

Der Autor charakterisiert sie so:

In meiner Lulu suchte ich ein Prachtexemplar von Weib zu zeichnen, wie es entsteht, wenn ein von der Natur reich begabtes Geschöpf, sei es auch aus der Hefe entsprungen, in einer Umgebung von Männern, denen es an Mutterwitz weit überlegen ist, zu schrankenloser (sexuellen) Entfaltung gelangt.

(zit.n. [http://ask.com/wiki/Die_Büchse_der_Pandora_\(Drama\)?](http://ask.com/wiki/Die_Büchse_der_Pandora_(Drama)?)).

Wedekinds „Lulu“ zeigt deutlich sprachliche und motivische Einflüsse von Büchners „Woyzeck“, etwa im Monolog des Tierbändigers und den entsprechenden Szenen des Marktschreiers, in Sprache und Milieu Einflüsse des Naturalismus, aber nicht des Elendsphotographismus des konsequenten Naturalismus. Expressiv bleiben die Alltags- und Gefühlssprache, eine Prosa-Sprache, vergleichbar der des Sturm und Drang, Büchners, Lenzs, Grabbes und Holzs/Schlafs, die sich in der nächsten Literaturepoche: dem Expressionismus wiederfindet.

In seinem Opernfragment „Lulu“ (1905/1937) komponiert Alban Berg „nicht nur das Schicksal dieses von aller Welt ausgenützten und gequälten armen Menschen ..., (sondern auch den Weg hin zu einem) „erotischen Mysterium, das unentwegt aus Kreisläufen besteht“ (zit.n. <http://maxask.con.wiki>, ibid.).

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)

Die Dichter-Generation im und sogar auch nach dem Naturalismus greift auf ihr verwandte Stoffe, Motive und Stilmittel, vor allem die unterschiedlichen „Sprachen“, zurück.

Hofmannsthal findet seine Stoffe teils in der Antike („Elektra“, 1903), teils im ausgehenden Mittelalter („Jedermann“, 1911), dem 18. Jahrhundert („Der Rosenkavalier“, 1911) und in seiner eigenen Epoche: dem fin de siècle („Der Tor und der Tod“, 1894).

Im „Jedermann. Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ (1911) modernisiert er einen typischen Stoff des Spätmittelalters: das englische Endzeitdrama „Everyman“ (Ende des 15. Jahrhunderts), das holländische „Elckerlijc“ und Hans Sachs „Comedi von dem reichen sterbenden Menschen (1549).

Inhalt

Personen sind: Gott, der Tod, der Teufel, der reiche Jedermann, seine Vettern, seine Mutter, sein guter Geselle: Freund), sein armer Nachbar und Schuldner, seine Geliebte: Buhlschaft, Mammon, seine Werke und der Glaube, ein Engel, also irdische und allegorische Figuren.

Nach dem Prolog des Spielansagers

beauftragt Gott den Tod zum Gerichtstag vor dem Thron Gottes zu erscheinen und Rechenschaft über sein Leben abzugeben.

Jedermann protzt mit seinem Reichtum. Von seinem gestrigen Mahl ist noch genug vorhanden, aber es muss ein neues Gelage veranstaltet werden.

Jedermanns armer Nachbar und Schuldner wird zum Schuldturm geschleppt. Er und seine Frau und

Kinder bitten Jedermann um Gnade. Der gute Gesell gibt Jedermann Recht. Der arme Mann mahnt Jedermann an seine Menschlichkeit, aber Jedermann bleibt unerbittlich.

Jedermanns Mutter mahnt ihren Sohn an den Tod, der aber glaubt an ein langes Leben. Er verspricht

der Mutter, irgendwann zu heiraten. Die Mutter ist glücklich.

Jedermanns Geliebte, die Buhlschaft, tritt auf. Sie ist mit seinen Todesgedanken nicht einverstanden.

Sie küsst ihn.

Der reich gedeckte Tisch und die Gäste erscheinen, vor allem Jedermanns Vettern. Jedermann sieht sie im Totenhemd und als Fremde. Die Vettern und die Buhlschaft erschrecken über Jedermanns Vision. Jedermann fragt die Buhlschaft, ob sie mit ihm sein eiskaltes Bett (sein Grab) teilen würde. Die Gäste singen. Jedermann fordert sie auf, fröhlich zu sein. Während sie singen, ertönen Glocken.

Stimmen rufen dreimal: „Jedermann“! Er springt voll Angst auf. Er hat den Eindruck, dass die Lichter

trübe brennen. Die Gäste feiern weiter. Der Tod erscheint und teilt Jedermann Gottes Auftrag mit.

Jedermann ist aber nicht bereit dazu; er bittet den Tod um eine Frist und macht ihm Vorwürfe, dass der ihm keine einräumt. Jedermann bittet Gott und den Tod, ihm die Frist einzuräumen. Sie wird ihm vom Tod gestattet, gleichzeitig wird er gewarnt, die Zeit richtig zu nutzen.

Jedermann ängstigt sich vor dem Gericht. Der Gute Gesell, sein Freund, bemitleidet ihn und verspricht

ihm, ihn zu begleiten, versteht aber Jedermanns Ängste nicht. Er nimmt sein Versprechen zurück trotz

Jedermanns inständigem Bitten und geht ab.

Auch die Vettern weigern sich, Jedermann, ihren Verwandten und Gastgeber, zu begleiten. Sie entschuldigen sich billig und verabschieden sich.

Jedermann ruft seine Knechte, die ihm seine Geldtruhe für seine Reise vorbereiten sollen. Als der Tod auf sie zukommt, fliehen sie. Der Tod macht Jedermann Vorwürfe, dass er die Frist nicht vernünftig genutzt hat. Jedermann will nicht ohne seine Truhe gehen; Mammon erscheint. Nicht einmal er will Jedermann begleiten, der ihm doch sonst immer geholfen hat. Die Allegorie Werke erscheint als Kranke auf einem elenden Lager. Jedermann regiert nicht auf ihre Hilferufe. Sie will ihn begleiten. Er zweifelt an sich und beginnt sein Leben zu bereuen. Jedermann bittet, die Schwester der Werke: den Glauben zu rufen. In seiner Angst und Not, weil er sein ganzes Leben nicht geglaubt hat, bittet er Glaube, ihn zu begleiten. Auf die Frage nach seinem Glauben glaubt er nun wirklich. Auf Jedermanns Frage, wo er sich von seinen Sünden reinwaschen könne, erscheint ein Mönch. Jedermann dankt Gott. Jedermanns Mutter hört ein herrliches Klingen und weiß, dass ihr Sohn mit Gott versöhnt ist. Werke geht mit Jedermann zum Gericht. Der Teufel versucht, die Drei aufzuhalten. Werke und Glaube versperren ihm den Weg. Er verschwindet. Jedermann tritt auf mit einem Pilgerstab, sein Gesicht verklärt. Den Epilog spricht Glaube: „Nun hat er vollendet das Menschenlos, / Tritt vor den Richter, nackt und bloß, / Und seine Werke allein, / Die werden ihm Beistand und Fürsprach sein. / Heil ihm, mich dünkt es ist an dem, / Dass ich der Engel Stimmen vernehm, / Wie sie in ihren himmlischen Reihn / Die arme Seele lassen ein“. Die letzte Regieanweisung lautet: Engel (singen).

Der Stoff ist europäisch-mittelalterlich. Eine Aufführung in Salzburg aus dem Jahr 1632 mit dem aus dem Lateinischen übersetzten Titel „Anastasius. Spielball des Glücks, Opfer der Welt, Schaubild der Hölle“ des Verfassers **Thomas Weiss** (+1651) ist belegt. Hofmannsthal kennt das englische Mysterienspiel (morality play), Hans Sachs „Comedi“ und verwendet für die große Bankettszene eine Szene aus **Pedro Calderon del la Barcas** „*Balthasars Nachtmahl*“. Die Lieder zum Gastmahl sind dem mittelalterlichen Minnesang nachempfunden, die paarweise gereimte Verssprache dem Knittelvers des Hans Sachs des 16. Jahrhunderts. Schließlich gibt es noch eine von den **Brüdern Grimm** kombinierte Fassung in deren Hausmärchen. Hierauf bezieht sich der Dramatiker in seiner Vorrede zu seinem Spiel (1912):

Als ein ... Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen. ... (Es) wurde hier versucht, dieses allen Zeiten zugehörige und allgemeingültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen (zit.n.der Reclam-Ausgabe des „Jedermann“, 2003, hersg.v. Andreas Thomasberger: Nachwort, S.82).

Hofmannsthals Mysterienspiel wird seit 1920 jedes Jahr in Salzburg vor dem Dom aufgeführt, seit 1987 in Berlin (mit der Musik von Johann Sebastian Bach), in Hamburg, Regensburg, Mannheim, Mondsee, Schwäbisch-Hall, Bamberg und München.

Alternativen zum konsequenten Naturalismus auf dem Weg zum Expressionismus

Die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind literarisch turbulent. Wir haben schon von Neuklassik, Neuromantik, Impressionismus, Symbolismus und Heimatkunst gesprochen, die in Stoffen und Motiven, Stil und Sprache auf vergangene Epochen zurückgreifen, aber auch völlig neue Aspekte einbringen. Neu und umgreifend ist der Stoff der Sexualität wie in Wedekinds „Lulu“, deren Interpretation allerdings davon abhängt, ob man Lulu im Sinne des konsequenten Naturalismus als primitive Hure oder als eine Art Allegorie des Weiblichen verstehen will, was Lulu in die Richtung des Symbolismus bringen würde. Es wurden schon einige Autoren wie unter anderen Robert Musil, Max Halbe, Frank Wedekind, Hugo von Hofmannsthal und Hermann Hesse genannt, die gerade die psychische Pubertätsproblematik in den Mittelpunkt ihres Frühwerks stellen. Diese Stoffe verlangen neue unpathetische, realistische Schauspieler, deren Sprache, Gestik und Mimik am Naturalismus geschult sind. Kostüme sind dem täglichen Leben geschuldet. Bühnenbilder spiegeln die zeitgenössische Architektur. Intensiv beschrieben wird dieses neue Theater durch die für diesen Stil typischen ausgesprochen langen und detaillierten Bühnenanweisungen.

Hofmannsthals Mysterienspiel „*Jedermann*“ soll nach dem Willen des Autors und seines ersten großen Regisseurs Max Reinhardt auf einer mittelalterlichen Simultanbühne gespielt werden. Tatsächlich findet die Berliner Erst-Aufführung in einem Zirkus (Schumann) mit Schasupielern und vor Zuschauern, seit 1920 als Freilichtvorstellung vor dem Salzburger Dom statt, abends und nachts sogar als Lichtspiel. 1922 folgt Hofmannsthals „*Das Salzburger große Welttheater*“ nach **Calderons** „*Großes Welttheater*“.

Dramatiker der ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts sind außer den schon erwähnten **Gerhart Hauptmann, Arno Holz/Johannes Schlaf, Ernst von Wildenbruch, Frank Wedekind, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal** **Max Halbe** (1865-1944), **Paul Ernst** (1866-1943), **Ernst Barlach** (1870-1938), **Georg Kaiser** (1878-1945), **Else Lasker-Schüler** (1869-1945), **Carl Sternheim** (1878-1942), **Ernst Toller** (1893-1939),

Fritz von Unruh (1885-1970), **Walter Hasenclever** (1890-1940), **Hanns Johst** (1890-1978), **Reinhard Goering** (1887-1936), **Anton Wildgans** (1881-1932), **Karl Kraus** (1874-1936), **Bertolt Brecht** (1898-1956), **Ferdinand Bruckner** (1891-1958), **Arnolt Bronnen** (1895-1959), **Carl Zuckmayer** (1896-1977), *Marieleuse Fleißer* (1901-1974), **Friedrich Wolf** (1888-1953).

Die in diesem Zeitraum geborenen und tätigen lyrischen und epischen Dichter und Schriftsteller Hermann Sudermann (1857-1928), Detlev von Liliencron (1864-1909), Otto Julius Bierbaum (1865-1910), Stefan George (1868-1933), Jakob Wassermann (1873-1934), Karl Spitteler (1845-1924), Thomas Mann (1875-1955), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Hermann Hesse (1877-1962), Christian Morgenstern (1871-1914), Agnes Miegel (1879-1964), Carl Hauptmann (1858-1912), Robert Walser (1878-1956), Stefan Zweig (1881-1942), Rudolf Alexander Schröder (1878-1962), Arnold Zweig (1887-1968), Johannes R. Becher (1891-1958), Gottfried Benn (1896-1956), Alfred Döblin (1878-1957), Heinrich Mann (1871-1950), Georg Trakl (1887-1914), Franz Werfel (1890-1945), Robert Musil (1880-1942), Georg Heym (1887-1912), Franz Kafka (1883-1924), Ernst Stadler (1883-1914), Werner Bergengruen (1892-1964), Hermann Broch (1886-1951), Hans Carossa (1878-1956), Ernst Jünger (1895-1998), Anna Seghers (1900-1983), Lion Feuchtwanger (1884-1958), Gertrud von Le Fort (1876-1971), Joseph Roth (1894-1939), Erich Kästner (1899-1974), Hans Fallada (1893-1947), Elias Canetti (1905-1994), Erich Maria Remarque (1898-1970), Marie Luise Kaschnitz (1901-1974), Elisabeth Langgässer (1899-1950) u.v.a. stammen wie einige der oben genannten Dramatiker aus dem deutschen Sprachraum in Österreich, der Schweiz und besonders auch aus Ost-Europa im Gefolge der jüdischen Emanzipation. Diese Generation zumeist noch aus dem 19. Jahrhundert fällt dem Ersten und Zweiten Weltkrieg, der inneren und äußeren Emigration, den Verfolgungen durch das Dritte Reich und Selbstmord zum Opfer, aber erlebt zum Teil auch das Kriegsende 1945. Einige Autoren können nach 1945 nicht mehr an die Zeit vor dem Dritten Reich anbinden. Einige Autoren sterben in der Emigration, andere kehren zurück.

Diese Generation bringt aber auch 8 bzw. 13 Literatur-Nobelpreisträger hervor: 1902 Theodor Mommsen (1817-1903), 1910 Rudolf Eucken (1846-1926), 1910 Paul Heyse (1830-1914), 1912 Gerhart Hauptmann (1862-1946), 1919/20 Carl Spitteler/Schweiz (1845-1924), 1929 Thomas Mann (1875-1955), 1946 Hermann Hesse/Schweiz (1877-1962), 1966 Nelly Sachs/ Schweden (1891-1970), 1972 Heinrich Böll (1917-1985), 1981 Elias Canetti (1905-1994), 1999 Günter Grass (*1927), 2004 Elfriede Jelinek/Österreich (*1946) und 2009 Herta Müller (*1953), die, als zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz und Österreichs zu zählen, ebenda oder im ehemaligen deutschen Sprachraum geboren und aufgewachsen oder dorthin emigriert sind.

Die große Zahl an Literaten macht noch deutlicher als 100 Jahre davor – nämlich in der Epoche von Hochklassik und Romantik und ihren Varianten, in welchem Maß die deutschsprachige Literatur sich emanzipiert und dieses Bestreben im Ausland anerkannt wird.

In welchem Maß die Schriftsteller sich an der Literatur des Dritten Reichs aktiv beteiligen, gehört in eine besondere Vorlesung wie auch das Thema der inneren und äußeren Emigration.

Frank Wedekind (1864-1918)

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)

Arthur Schnitzler (1862-1931)

Ernst Barlach (

Neue Zentren, S.38 Berlin, Wien, München, Prag

Impressionismus, S.55

Neuklassik, S.60, 206

Neuroromantik, S.62

Symbolismus, S.64

Heimatkunst, S.67

Ibsen, Wedekind, Strindberg, S.206

Hofmannsthal, S.207, Hauptmann, Wedekind

Hauptmann, S.208,

Hofmannsthal, S.220

Schnitzler, S.238

Wedekind, S.246

Kabarett, S.253

Expressionismus, S.309

Drama, S.358

Sternheim, S.361

Kaiser, S.368

Expressionismus (1910-1925)