

Romantik I

Aus den bisherigen Ausführungen über das 18. und die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kennen wir die Parallelen von Klassik, Spätklassik/ Biedermeier und Romantik. In der Literatur wie in der Politik und Gesellschaft sind diese ungefähr drei Generationen ein gleichermaßen unruhiges Zeitalter. **Kant, Fichte, Hegel; Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist**, der Maler **Caspar David Friedrich** und der Architekt **Schinkel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert**, der frankophile preußische König **Friedrich II. der Große** und sein Freund **Voltaire, die Französische Revolution, Napoleon I.**, das erzwungene Ende des *Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation* und die politische und gesellschaftliche *Biedermeier-Restauration* sind nur einige der herausragenden Figuren.

Wie erinnerlich beginnt die literarische Romantik mit dem Widerstand gegen die „objektiven“ Regeln Gottscheds, abgeleitet aus der Aristoteles-Interpretation der französischen Klassik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von Gottsched verstanden als Reform der deutschsprachigen Literatur. Bodmer und Breitinger sowie Klopstock kritisieren und praktizieren gefühlte Subjektivität etwa im starren Metrum des Alexandriner. Parallel dazu stoßen der Frühklassiker und Aufklärer Lessing und die jungen Dichter des Sturm und Drang: Goethe, Lenz, Schiller etc. die Regeln der französischen Klassik und ihrer Aristoteles-Interpretation um zugunsten der als „natürlich“ empfundenen Shakespeare-Interpretation. Sturm und Drang kann man auch verstehen als einen Übergang zur Romantik. Wenn Goethe aphoristisch die Klassik als „gesund“, die Romantik aber als „krank“, dann meint er damit den Gegensatz von Regelmäßigkeit und Regellosigkeit der poetischen Form und des Inhalts. Goethes „Iphigenie“ etwa als klassisches Schauspiel repräsentiert im dramaturgischen Aufbau (3 Einheiten von Ort, Zeit und Handlung), Versform und in den dramatischen Gestalten und ihrer Entwicklung die verlangte „geschlossene Welt“ des Klassischen, d.h. „Objektiven“ und vermeidet das „Subjektive“ von Form und Inhalt. Bei Goethes „Faust“, dessen Abfassung etw 60 Jahre mit Pausen dauert, sind diese Unterscheidungen unsicherer.

Als Hauptautoren der Romantik könnte man bezeichnen:

| Daten | Namen | Zentren |
|--------------|---|----------------------|
| 1760-1826 | Johann Peter Hebel | Schwäbische Romantik |
| 1762-1814 | Johann Gottlieb Fichte | Jena und Berlin |
| 1767-1839 | Dorothea Schlegel | Jena und Berlin |
| 1767-1845 | August Wilhelm Schlegel | Jena und Berlin |
| 1768-1823 | Zacharias Werner | Berlin |
| 1768-1834 | Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher | Berlin |
| 1772-1829 | Friedrich Schlegel | Jena und Berlin |
| 1772-1801 | Novalis, Pseudonym für Friedrich von Hardenberg | Jena und Berlin |
| 1773-1853 | Ludwig Tieck | Jena und Berlin |
| 1773-1798 | Wilhelm Heinrich Wackenroder | Jena und Berlin |
| 1774-1820 | Adolf Müllner | Österreich |
| 1775-1854 | Freidrich Wilhelm Schelling | Jena und Berlin |

| | | |
|-----------|--------------------------------|----------------------|
| 1776-1822 | Ernst Theodor Amadeus Hoffmann | Berlin |
| 1777-1843 | Friedrich de la Motte Fouque | Heidelberg, Berlin |
| 1777-1811 | August Klingemann | Braunschweig |
| 1777-1811 | Henrich von Kleist | Berlin |
| 1778-1842 | Clemens Brentano | Heidelberg, Berlin |
| 1781-1831 | Achim von Armin | Heidelberg, Berlin |
| 1781-1838 | Adalbert von Chamisso | Berlin |
| 1785-1859 | Bettina Brentano-von Arnim | Berlin |
| 1785-1863 | Jakob Grimm | Göttingen, Berlin |
| 1786-1859 | Wilhelm Grimm | Göttingen, Berlin |
| 1786-1862 | Justinus Kerner | Schwäbische Romantik |
| 1787-1862 | Ludwig Uhland | Schwäbische Romantik |
| 1788-1857 | Joseph von Eichendorff | Berlin |
| 1794-1827 | Wilhelm Müller | Mitteldeutschland |

Die literarische Romantik kann man datieren zwischen 1795-1848, die „**Vorromantik**“ seit etwa 1740. Die **Frühromantik** dauert etwa von 1795-1804, die **Hochromantik** bis 1815 und die **Spätromantik** bis 1848. Parallel dazu datiert man von 1830-1850 die Generation des „**Jungen Deutschland**“ und die politische Dichtung des Vormärz zur Revolution von 1848.

Parallel zur Spätromantik liegt zwischen 1820 und 1850 die Epoche des **Biedermeier**, die man auch **Spätklassik** nennen könnte.

Die literarische Romantik ist eine europäische Epoche:

England:

Robert Burns (1759-1796)
 W. Wordsworth (1770-1850)
 Walter Scott (1771-1832)
 S. T. Coleridge (1772-1843)
 Jane Austen (1775-1817)
 G.G.N.Byron (1788-1824)
 P.B.-Shelley (1792-1822)
 John Keats (1795-1821)
 Charlotte Bronte (1816-1855)
 Emily Bronte (1818-1848)
 Anne Bronte (1820-1849)

Frankreich:

Madame A.L.de Stael (1756-1817)
 F.-R. de Chateaubriand (1768-1848)
 A.M.L.de Lamartine(1790-1869)
 Alfred de Vigny (1797-1863)
 Victor Hugo (1802-1885)
 Gerard de Nerval (1808-1855)
 Alfred de Musset (1810-1857)

USA:

James F.Cooper (1759-1818)
 R.W.Emerson (1803-1882)
 N. Hawthorne (1804-1864)
 H.W.Longfellow (1807-1882)
 E.A.Poe (1809-1849)
 H.D.Thoreau (1817-1862)
 Herman Melville (1819-1891)

Russland:

W.A.Schukowski (1783-1852)
 A.S.Puschkin (1799-1837)
 N.W.Gogol (1809-1852)
 M.J.Lermontow (1814-1841)

Spanien:

José de Espronceda (1808-1842)
 Gustavo A. Becquer (1836-1870)
 Rosalia de Castro (1837-1885)

Italien:

A.Manzoni (1785-1873)
 G. Leopardi (1798-1827)

Die deutschsprachige Romantik ist nicht nur eine literarische, sondern auch philosophische Epoche. **Friedrich Schlegel** (Athenäums-Fragment 116, zit. n. Wikipedia: Romantik) definiert sie als

progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gruppen der Poesie wieder zu vereinigen ... Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.

Die Romantik wendet sich von Antike und Klassik ab und dem Fragment in der Literatur zu. Sie wendet sich zum Mittelalter und seinen Sagen und Mythen.

Wie man an der obigen Namensliste sehen kann, enthält sie zahlreiche Namen von Philosophen und Autoren. Daher muss diese Epoche – anders als die kurz dauernde Klassik - in Unterepochen eingeteilt werden.

Frühromantik

Die Früh- oder Jenaer/Berliner Frühromantik (1795-1804) zeigt Namen wie **Fichte, Schelling und Schleiermacher**. Fichte ist der Philosoph des Ich und Nicht-Ich. Das Ich ist die individuelle Persönlichkeit, die sich ihr Nicht-Ich, die Welt der Wirklichkeit, erschafft. Der Mensch denkt sich alles Sein, Kunst und Wissenschaft. Sie erhalten ihren Sinn durch das handelnde Individuum, das diesen Sinn auch verändern und annullieren kann. Das Nicht-Ich kann also subjektiv bestimmt sein. So propagiert Fichte den romantischen Subjektivismus, also die unbeschränkte Freiheit in der Wahl der poetischen Inhalte und Formen. Während der Besetzung Preußens durch die Truppen Napoleons verfasst Fichte als Professor der Berliner Universität seine „Reden an die deutsche Nation“ (1806/07), mit der Forderung eines autarken deutschen Nationalstaats als Nachfolger des 1806 aufgelösten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Schelling erschafft ein neues Naturgefühl: die verborgene Magie. Die Natur wird dämonisiert, die Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem verschiebt sich zum Dunklen, Unbekannten, Unheimlichen und Krankhaften, wie wenig später bei E.T.A.Hoffmann und anderen nachzulesen ist.

Die maßgebliche Theoretiker der Frühromantik – die Brüder Schlegel - übernehmen Elemente des Sturm und Drang wie Natur, Genie, Gefühl und Freiheit, dagegen der aufklärerische Rationalismus abgelehnt. Die Literaturtheorie wird gepflegt. Schlegel und Tieck übersetzen Shakespeare (1797-1813) mit der typischen Sensibilität der Romantiker für fremde Kulturen. Zu der typischen romantischen Ironie gehört, dass die poetische Illusion jederzeit zerstörbar bleiben muss. Goethe ist das große Vorbild für den romantischen Künstlerroman: Goethes Erziehungsroman „Wilhelm Meister“. Statt wie in der Klassik die Antike ist jetzt das Mittelalter die Vorbild-Epoche.

Die beiden bedeutendsten Dichter der Frühromantik sind **Novalis, das ist Friedrich von Hardenberg** (1772-1801) und **Ludwig Tieck** (1773-1853).

Novalis

In seinem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“ (1799) preist Novalis das in der christlichen Religion im Mittelalter geeinte Europa, dessen Auflösung sich in der

Aufklärung vollendet. Novalis prophezeit ein neues Europa, durch das Christentum geeint und durch eine zweite Refomation. Dazu verhilft die Wiederanknüpfung an das Mittelalter. Novalis steht in der Tradition des Pietismus des vergangenen Jahrhunderts. Das illustrieren seine „*Hymnen an die Nacht*“ (1797/98):

Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. – Ewig ist die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf - beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Toten verkennen dich und wissen von keinem Schlafe, als den Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich nicht in der goldenen Flut der Trauben – in des Mandelbaums Wunderöl, und dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, dass du es bist, der des zarten Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Svhoß macht - ahnen aber nicht, dass aus alten Geschichten du himmelöffnend entgentrittst und den Schlüssel trägst zu dem Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote. (Novalis: Gedichte: Hymnen an die Nacht. Athenäum-Fassung, Stuttgart: Reclam 2001, p. 150f.).

Novalis schreibt auch „*Geistliche Lieder*“, bestimmt für eine mystisches Gesangbuch:

| | |
|---|---|
| <i>Ich sehe dich in tausend Bildern,</i> | <i>Ich weiß nur, dass der Welt Getümmel</i> |
| <i>Maria, lieblich ausgedrückt,</i> | <i>Seitdem mir wie ein Traum verweht,</i> |
| <i>Doch keins von allen kan dich schildern,</i> | <i>Und ein unnennbar süßer Himmel</i> |
| <i>Wie meine Seele dich erblickt.</i> | <i>Mir ewig im Gemüte steht.</i> |

In Gegensatz zu Goethes „**Wilhelm Meister**“ stellt Novalis seinen fragmentarischen Bildungsroman „*Heinrich von Ofterdingen*“ (1802). „Meister“ bildet sich zum praktischen Leben, Ofterdingen strebt zur Auflösung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit, Jenseits und Diesseits. Ofterdingen träumt von der blauen Blume, worin ein schönes Mädchengesicht leuchtet: das Sinnbild der echten Poesie:

Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe, lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blaume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwamdung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte, und er sich in der elterlichen Stube fand, die schon die Morgensonne vergoldete (I,1).

(zit.n. E.u.d E.von Borries: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 5, p.98)

Er verzichtet auf einen realen Beruf und begibt sich auf die Suche nach der blauen Blume: der Poesie. Dabei trifft er unter anderem auf Mathilde, die Tochter des Magiers und Sängers Klingsohr, der sein Lehrer wird. Mathilde wird ihm durch den Tod genommen,

weil er noch nicht reif für den Dichterberuf ist. „*Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt*“ könnte man das Motto von Novalis Roman nennen: Ofterdingen gelangt schließlich zur „*unio mystica*“ eben als Mystiker und Magier. Er und Mathilde werden wiedervereinigt und er wird endlich Dichter und König im Land der Dichtung, wie aus den Notizen zum zweiten fragmentarischen Romanteil hervorgeht.

In ihrem berühmten Buch über die „*Die Romantik*“ sagt **Ricarda Huch** über die blaue Blume:

Die blaue Blume ist aber das, was jeder sucht, ohne es selbst zu wissen, nenne man es Gott, Ewigkeit, Liebe, Ich oder Du. Wenn Novalis selbst sagt, der Roman handle von der Poesie, so ist das nur insofern richtig, als Poesie eben das Unendliche, das Ewige, die blaue Blume ist.

(Frenzel I, p. 312f./ Wikipedia: Jenaer Frühromantik/ E.und E.von Borries: Bd.5, p.96ff.,312).

Ludwig Tieck

Der andere Frühromantiker, **Ludwig Tieck** (1773-1853), ist Herausgeber der „*Volksmärchen, herausgegeben von Peter Lebrecht*“ (1797). Peter Lebrecht ist Pseudonym. Hier finden sich einige spätmittelalterliche Volksbücher wie das der „*4 Heymonskinder*“, „*Die schöne Magellone*“, „*Die Schildbürger*“, womit bewiesen wird, dass alte Stoffe neu wiederkehren und neu interpretiert werden können, hier als Verspottung der Aufklärung. Hier findet sich auch die Märchendramen vom „*Ritter Blaubart*“ und „*Der gestiefelte Kater*“, sowie „*Die verkehrte Welt*“ und schließlich das Kunstmärchen „*Der blonde Eckbert*“.

Der gestiefelte Kater: Inhalt:

Prolog: *Unter dem Publikum in einem Theater befinden sich mehrere Handwerker und der Dichter. Sie sind offenbar keine gebildeten Theaterbesucher. Sie wollen kein (Theater)Stück, sondern guten Geschmack, womit sie den schlechten literarischen Geschmack ihrer Zeit meinen. Der Dichter ist verwirrt und gibt zu, mit seinem Stück einen Versuch zu machen, das Publikum zu Lachen bringenn zu wollen. Das Publikum soll darüber entscheiden. Der Dichter geht hinter den Vorhang.*

I *Die drei Brüder Lorenz, Barthel und Gottlieb verteilen das Erbe ihres Vaters. Gottlieb, der Jüngste, erbt den Kater Hinze. Die Zuschauer des Prologs diskutieren über diese Exposition. Gottlieb beklagt dieses nutzlose Erbe und dass er sich bald von Hinze trennen muss. Gottlieb und die Zuschauer wundern sich über den sprechenden Kater. Hinze schlägt dem armen Gottlieb vor, in der Welt herumzuziehen, um Geld zu verdienen. Dazu brauche er aber ein Paar Stiefel, die ihm der Schuster anfertigt, ohne sich darüber zu wundern. Wieder diskutieren die Zuschauer. Die nächste Szene spielt im königlichen Palast. Der König und die Prinzessin unterhalten sich über die Ehe, was die Zuschauer begrüßen. Beim Auftritt des Prinzen Nathanael von Malsinki zeigt der König seinen Bildungsmangel. Der Prinz will nicht, dass das Publikum merkt, dass er des Königs Fremdsprache spricht. Das Publikum diskutiert: „Man sollte doch immer die Natur*

auf dem Theater darstellen“, das Stück sei „dummes Zeug“, weil der Prinz keinen Dolmetscher bei sich habe und die Prinzessin keinen Sprachfehler, weil sie ja unrichtig schreibe. In der folgenden Szene findet sich eine Satire auf die deutsche Kleinstaaterei. Beim Wirt trinken der Soldat als Deserteur und die Husaren, die ihn fangen sollen, zusammen Bier.

Zwischenakt: Die Zuschauer des Stücks sind verwirrt, aber sie schätzen es.

II Gottlieb und sein Kater Hinze beratschlagen, was sie nun unternehmen sollen. Hinze will einen Jäger darstellen. Sie brechen auf. Auf dem Feld singt Hinze einen Text von Goethe. Eine Nachtigall auf einem Baum macht ihm Appetit. Zwei Liebende (Paraphrase auf Shakespeares *Romeo und Julia*) erklären sich gegenseitig ihre Liebe. Hinze unterbricht sie. Das Publikum räsonniert über diese Szene. Hinze fängt ein Kaninchen, tötet es aber aus humanitären Gründen nicht. Das Publikum ist begeistert. Im Palast monologisiert der König über die Qualitäten eines Monarchen. Er bezeichnet Kaninchen als sein Lieblingsessen, weil er jeden Spanferkel essen muss. Der Koch bedauert, dass es keine Kaninchen auf dem Markt gäbe. Die Prinzessin liebt den Prinzen nicht. Er weint über seine ungezogene Tochter. Der Kammerdiener meldet Hinze, der als Bote des Grafen von Carabas nennt dem König ein Kaninchen schenken soll. Der Prinz verabschiedet sich. Der König diktiert seinem Historiographen das historische Ereignis. Dem Publikum fehlt es bei der Aufführung an Realität. Der Narr tritt auf und beklagt sein Auftrittsverbot auf einem deutschen Theater (siehe Gottsched). Er muss verhungern, wenn er nicht vom Lachen der Menschen leben kann. Als er Hinze die Pfote fest drückt, kratzt der ihn. Dem König ist langweilig. Deshalb werden jetzt Rätsel geraten, was im Unsinn endet. Der Narr gefällt dem König, weshalb er seinen vernünftigen Gelehrten auf seinen Widerspruch hin tadelt. Der König will das nun aufgetragene Kaninchen allein essen, aber es ist verbrannt. Hinze isst heimlich. Der König zitiert Hamlets Monolog. Der Musiker mit seinem Glockenspiel tritt auf und versucht, den König zu besänftigen. Der König weint. Das Publikum protestiert und lacht. Hinze klettert eine Säule hinauf. In dieser Pause erscheint der Dichter auf der Bühne und versucht, das Publikum zu beruhigen. Einigen Zuschauern gefällt das Stück. Affen, Bären, Adler, Elefanten und Löwen erscheinen und tanzen und singen eine Szene aus Mozarts „Zauberflöte“. Der Akt endet falsch.

Zwischenakt: Die Zuschauer sind begeistert. Einige bewundern das schauspielerische Talent des Katers. Der angebliche Theaterkenner Bötticher theoretisiert über die Funktion der Illusion auf dem Theater in Gestalt des Katers Hinze.

III. Die Technik des Theaters versagt als falsche Kulisse, und der Vorhang fällt irrtümlich. Das Publikum fragt, ob diese Fehler zur Aufführung gehören. Auch hinter der Bühne herrscht Durcheinander. Der Narr Hanswurst tritt vor das Publikum als Schauspieler, nicht in seiner Rolle. Er entschuldigt sich für die Fehler und kündigt die Fortsetzung der Aufführung an und ist mit den Zuschauern einer Meinung, dass der Dichter ein Nichtskönner sei. Zwischen dem Narren und dem Dichter kommt es zum Streit. Das Stück wird nach dieser Unterbrechung fortgesetzt. Die Zuschauer sind total verwirrt. Hinze teilt Gottlieb mit, dass sein Schicksal sich

heute noch entscheiden wird. Wieder denken die Zuschauer an die Wasser- und Feuerprobe aus Mozarts „Zauberflöte“. Gottlieb will König werden. Böttichers lächerliche Kommentare stören die anderen Zuschauer; er muss das Theater verlassen. Auf dem freien Feld (s.o.) treten wieder die beiden Liebenden auf. Sie streiten sich über das durch ihre frustrierende Ehe verlorene Liebesglück; keine Natigall singt mehr. Sie lassen sich scheiden. Hinze fängt zwei Rebhühner. Im Palast freut sich der König auf den Auftritt des Grafen von Carabas. Es beginnt eine Disputation zwischen dem Narren und dem gelehrten Hofmann Leander über das Thema, ein „neuerlich erschienenes Stück, mit dem Titel: der gestiefelte Kater, sei ein gutes Stück“. Hanswurst leugnet, dass es schlecht sei. Die Zuschauer stellen fest, dass die Aufführung dieses Stück ist. Der Narr und Leander streiten miteinander. Leander: Auch das Publikum in diesem Stück sei gut gezeichnet. Der Narr: „Ein Publikum hat nie einen Charakter“ und, in dem Stück trete gar kein Publikum auf. Hinze tritt auf, zieht auf Wunsch des Narren seine Stiefel aus und klettert die Stange hinauf, holt den dort aufgesetzten Hut herunter, überreicht ihn dem Narren und verhilft ihm so zum Sieg: nämlich, dass das Stück gut sei. Hinze lässt dem König die beiden Rebhühner als Geschenk überreichen. Der König will des Grafen Schloss aufsuchen. Das muss Hinze verhindern. Der von seiner Eile abgehetzte Hinze begegnet dem Wirt (s.o.) und teilt ihm mit, dass der vorbeifahrende König ihn nach dem Besitzer der umliegenden Dörfer fragen werde. Der Wirt solle immer antworten: „dem Grafen von Carabas“. Auf dessen Frage gibt der Wirt ihm die erwünschte Antwort. Der König klettert auf einen Baum, worauf lauter Raupen sind. Die Prinzessin: „... es ist eine Natur, die noch nicht idealisiert ist, die Phantasie muss sie erst veredeln“. Der Kommentar des Wirts ironisiert „die neuen empfindsamen Schilderungen vom Landleben“. In einer anderen Gegend wiederholt Hinze dem Bauern Kunz dieselbe Antwort auf die Frage des Königs. Die Zuschauer beginnen, sich zu langweilen. Der unwissende König belehrt seine Tochter über die Arbeit der Bauern.

Gottlieb folgt dem Rat Hinzes, seine Kleider zu verstecken und um Hilfe zu schreien, weil er angeblich ertrinke. Gottlieb wird von den Dienern des Königs gerettet. Hinze erzählt ihm, dass die Kleider geraubt seien. Gottlieb erhält königliche Kleider und darf in die Kutsche einsteigen. Ein Zuschauer ist eingeschlafen. Der König Popanz verlangt Strafgeld für einen verlorenen Prozess, sonst werde ihm sein Gut konfisziert. Der Popanz regiert durch Gewalt in verschiedenen schrecklichen Verwandlungen, z.B. als „Herr Gesetz“. Popanz verwandelt sich in eine Maus und verlangt nun Geld von seinem Amtmann. Hinze schmeichelt dem Popanz, der sich in einen Löwen verwandelt, danach in eine Maus, die Hinze verfolgt und frisst: „Freiheit und Gleichheit!- das Gesetz ist aufgeessen!“ Das Publikum applaudiert und zischt sein Missfallen. „Also ein Revolutionsstück?“ Der Dichter sucht des Königs Besänftiger (mit dem Glockenspiel, so.o.), der weit weg von hier im Königsschloss wohne, der sich aber – ohne Illusion – hinter der Bühne aufhält und sein Kostüm ausgezogen hat. In seiner Alltagskleidung spielt er sein Glockenspiel und singt eine Arie des Sarastro aus der „Zauberflöte“. Das Publikum klatscht. Die Bühne erscheint mit dem Bühnenbild aus Mozarts Oper mit Jupiter im Tempel im Himmel und Kobolden und Hexen in der Hölle. Hinze: „Das ist der Palast des Grafen von Carabas“. Wie in der Oper der Prinz Tamino besteht Gottlieb die Wasser- und Feuerprobe und wird vom König in den Adelsstand erhoben.

Epilog: *Der König verkündet die Wiederholung der Vorstellung an. Das Publikum protestiert. Der Vorhang geht auf, aber man sieht nur die Dekoration. Der Narr bedankt sich bei den Zuschauern im Namen der Dekoration. Einige Zuschauer weinen. Die Dekoration wird entfernt. Das Publikum beginnt, das Theater zu verlassen. Der Dichter entschuldigt sich, er habe die Zuschauer in ihre Kinderjahre durch das Märchen zurückversetzen wollen. Die Zuschauer sind zufrieden, dass ihre Ausbildung und ihr Erwachsensein Mühe und Angstschweiß genug gekostet habe. Der Dichter zitiert eine Xenie Goethes und Schillers als Satire auf die beiden Dichter.*

Die Inhaltsangabe ist so umfangreich, um dieses erste Beispiels eines Dramentyps vorzustellen, dem man als anti-illusionistisches Theater bei den französischen Surrealisten, bei Arno Schmidt, Pirandello und in der absurden und experimentellen Dramatik im 20. Jahrhundert wieder begegnen wird. Auch zu **Georg Büchners** Komödie „*Leonce und Lena*“ lassen sich Assoziationen herstellen, in der Verfremdungsdramaturgie vielleicht zu Bertolt Brecht.

Tiecks Stück ist „*Schauspiel eines Schauspiels*“, also ein Stück über ein misslungenes Stück, wie man es in **Andreas Gryphius** „*Herr Peter Squenz*“ antrifft, als barocke Bearbeitung der betreffenden Szene in **Shakespeares** „*Sommernachtstraum*“. Es fallen Einlagen zu Goethes Schaffen, Zitate aus **Mozarts** „*Zauberflöte*“ und Parodie zu **Shakespeares** „*Romeo und Julia*“ auf. Die unterschiedlichen Spielerebenen von Stück zum Publikum und innerhalb des Stücks, wo es in seinem Handlungsfaden fortwährend auf der Bühne unterbrochen wird, indem sich die Rollen aus der Realität in die Irrealität verirren, sogar die Requisiten (III. Akt), oder umgekehrt, es also gar keine geschlossene Handlung gibt, machen die literaturgeschichtliche Position und Qualität zu Beginn einer neuen Tradition aus, die eben bis zu Brecht und sogar noch weiter reicht. Die Durchbrechung der Bühnen-Illusion durch die kommentierende Einbeziehung des Publikums ist bis in die Moderne ein wichtiges dramaturgisch-dramatisches Mittel.

Tieck schreibt noch weitere Werke, die aber wohl ins Literaturmuseum gehören: ein Lustspiel „*Kaiser Octavianus*“ (1804), eine Bearbeitung des gleichnamigen mittelalterlichen Volksbuchs, und mehrere Novellen: „*Der Aufruhr in den Cevennen*“ (1826) als Heilung eines fanatischen Katholiken von seinem religiösen Irrtum der Verfolgung von Calvinisten, „*Der junge Tischlermeister*“ (1836), worin Tieck sein Ansichten über Shakespeare und die Shakespeare-Bühne mitteilt und „*Des Lebens Überfluss*“ (1839).

Ludwig Tiecks Brief-Roman „*Geschichte des Herrn Wiliam Lovell*“ (1795/96) beschreibt den Abstieg eines übersättigten jungen Mannes zum Wüstling, Tugendschänder, Mörder, Falschspieler und Räuber.

Unter dem Einfluss von Goethes „*Wilhelm Meister*“ steht Tiecks Roman „*Franz Sternbalds Wanderungen*“ (1798). Während Meister sich zum realen Leben heranbildet, bildet sich Sternbald zum romantischen Künstler des Mittelalters: Albrecht Dürers. Er ähnelt damit **Novalis** „*Heinrich von Ofterdingen*“.

Wichtig ist auch Tiecks Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen „*Phantasia*“ (1812/16), worin wir einige der oben schon genannten Werke antreffen. Hier

zeigt sich der literarische Übergang von der Romantik zum Realismus.

Romantik II: die Berliner Salons, das Schicksalsdrama, die schwarze Romantik: die „Nachtwachen“, die Heidelberger Romantik und E.T.A.Hoffmann

Die literarischen Salons in Berlin, Weimar oder Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts gehen zurück auf die Salons etwa des Kaisers Friedrich II. im 13. Jahrhundert, die italienischen Salons der Renaissance und des Barock und die französischen Salons ab etwa

1600 als Einrichtungen der Adelsgesellschaft, weil sie über die nötige Bildung verfügen. In Weimar sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Dichter und Autoren wie Goethe, Schiller, Herder, Wieland anzutreffen, so dass die Stadt die damalige deutsche schriftstellerische und Theater-Elite anzieht. In Wien bestehen wie in Berlin zahlreiche Literatur-Salons wie der der Gattin des Komponisten Gustav Mahler und des Dichters Franz Werfel: Alma Mahler-Werfel und der Schauspielerin und Literarin Karoline Pichler, wo die literarische Elite Wiens verkehrt.

Seit der Renaissance werden Akademien auch von bürgerlichen Gelehrten gegründet. So verkehrt etwa der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) am preußischen Königshof. Im Jahr 1700 wird nach seinem Entwurf die Berliner Akademie der Wissenschaften gegründet, deren erster Präsident der letzte europäische Universalgelehrte eben Leibniz ist. Im 18. Jahrhundert blüht das Berliner Musik- und Literaturleben langsam auf durch Autoren wie den Philosophen und Aufklärer Moses Mendelssohn (1728-1786), Korrespondent mit Immanuel Kant, seinen Freund Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), der dem Philosophen in seinem Schauspiel „Nathan der Weise“ in der Titelfigur ein literarisches Denkmal setzt, und den Verleger Friedrich Nicolai (1733-1811). Die Toleranzedikte der preußischen Herrscher hatten seit dem 17. Jahrhundert unter anderem auch viele französische Juden und Hugenotten (Bartholomäusnacht, 24.8.1572) und österreichische Protestanten nach Berlin gerufen, deren Familien bis 1933 eine herausragende politische, wirtschaftliche und kulturelle Rolle in Norddeutschland spielten. Der preußische König und Intellektuelle Friedrich II. pflegt seine Konzertabende in seinem Schloss Sanssouci in Potsdam bei Berlin und seiner Königlichen Oper als einem deutschen Musikzentrum und seine zeitweilige Freundschaft mit Voltaire. Die deutschsprachige Literatur wie das „Nibelungenlied“ oder Goethes „Götz von Berlichingen“-Drama oder Lessings Bewerbung als Direktor der Königlichen Bibliothek lehnt der frankophile König allerdings ab.

Die Salons werden fast immer von etwa 1800 an von nun auch bürgerlichen, meist wohlhabenden Frauen geleitet. Einige davon sind Töchter und Ehefrauen von jüdischen Bankiers wie Rahel Levin (1771-1833), verheiratet mit dem Diplomaten Karl August Varnhagen. Gäste sind:

Jean Paul, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, die Brüder Humboldt, Friedrich de la Motte Fouque, die Familie Mendelssohn, Heinrich Heine, Ludwig Börne und viele andere Intellektuelle des romantischen Berlin. Das Ehepaar ist auch befreundet mit Goethe. Auch Sara Levy, geborene Itzig, (1761-1854), Tochter des Bankiers Daniel Itzig, Schülerin des Sohnes Bachs, Wilhelm Friedemann, Verehrerin Moses Mendelssohns und Carl Philipp Emanuel Bachs, führt einen Salon, in dem neben Carl Friedrich Zelter, dem Freund Goethes, auch dessen Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Philosoph und protestantische Theologe Friedrich Schleiermacher und die Dichterin und Goethe-Freundin Bettina von Arnim verkehren. Ihre wertvolle Musikbibliothek mit Autographen unter anderem von Bach liegt heute in der Berliner Staatsbibliothek, wie auch der Bach-Nachlass der Schwester des Königs Friedrich II. des Großen.

In Henriette Herzs Salon verkehren die Brüder Humboldt, Schleiermacher, Jean Paul, Ludwig Börne, Friedrich Schlegel, der Verleger Friedrich Nicolai und der Architekt und Bildhauer Johann Gottfried Schadow.

Amalie Beer (1767-1854), Mutter des damals europaweit berühmten Komponisten Giacomo Meyerbeer, ist Freundin des Königs Friedrich Wilhelms IV., des Romantikers auf dem preußischenThron. In ihrem Salon trifft man die Elite der Berliner Intellektuellen und inter-

Nationaler Berlin-Besucher wie den Philosophen und Professor Hegel., die Humboldts, den Schauspieler Iffland, den Star-Pianisten Liszt, den Star-Geiger Paganini, den Literaturprofessor und Schriftsteller August Wilhelm Schlegel, die berühmte Sängerin Henriette Sontag und den Komponisten Carl Maria von Weber.

Bei Bettina von Arnim (1785-1859), Schwester des Dichters Clemens Brentano und Gattin des Dichters Achim von Arnim, sowie Freundin Goethes, ist befreundet mit Karoline von Günderode. Ludwig Tieck, trifft Beethoven, kennt Schleiermacher, Felix Mendelssohn-

Bart-holdy, Johannes Brahms, Robert Schumann, den Star-Violinisten Joseph Joachim, die Brüder Grimm, die Mutter des Philosophen Schopenhauer und die Dichterin und Goethe-Freundin Marianne von Willemer. Dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. widmet sie ihr Buch „Das Buch gehört dem König“, eine Sozialstudie der Berliner ärmsten Bevölkerung. Goethe widmet sie die Schilderungen ihrer Begegnungen mit Goethes Mutter in Frankfurt am Main.

Die Salons sind nicht nur Ergebnis einer langen Tradition wichtiger kulturbildender Aktivitäten, sondern auch des Austauschs von Musik und Literatur, schließlich intellektuelle Versammlungen zur Zeit der Napoleonischen Okkupation Europas. Es ist zu vermuten, dass

noch weit mehr Persönlichkeiten des Kulturlebens seit Gründung der Reform-Universität, heute Humboldt-Universität: Professoren und Studenten wie Heinrich Heine und Karl Marx, der Publizist Görres, die Brüder Grimm, die Humboldts, Kleist, Mitglieder der königlichen Familie und Adelige, Jakob Burckhardt, der Philosoph Arthur Schopenhauer und viele von Rang und Namen Gäste der Salons von Rahel Varnhagen, Amalie Beer, Henriette Herz, Bettina von Arnim und vielen anderen Salonieren sind.

Auf den Nachfahren französischer Hugenotten, Theodor Fontane, den großen Berliner Roman-Schriftsteller kommen wir in zwei Wochen zu sprechen.

Das sogenannte Schicksalsdrama, beeinflusst durch die englische „gothic“-Romantik und Schellings Theorien vom Unheimlichen, Schauerlichen, Gespenstischen ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwar äußerst beliebt und wird am allen deutschsprachigen Theatern gespielt, gehört aber letztlich ins Literatur- und Theatermuseum. Die beiden wichtigsten Autoren sind

Zacharias Werner (1768-1823) und Adolf Müllner (1774-1820). Heinrich von Kleist beteiligt sich an diesem Genre mit der Novelle „Das Bettelweib von Locarno“ (1810), Grillparzer mit seinem Drama „Die Ahnfrau“ (1817), Schiller mit der Tragödie „Die Braut von Messina“ (1803).

Werners „Der vierundzwanzigste Februar“ (1806/09) ist eine einaktige Verstragödie, die sogar auch an Goethes Weimarer Theater 1809 aufgeführt wird.

Inhalt

An diesem 24. Februar vollendet sich der Fluch, den der cholerische Vater Christoph Kuruth über seine Familie ausgesprochen hat, als er von seinem Sohn Kunz mit einem Messer bedroht wurde, aber an einem Schlaganfall starb. Der Fluch bewirkt, dass der Enkel Kurt am 24. Februar seine

Schwester schuldlos ermordet, und der Vater seinerseits seinen Sohn verflucht. Das Drama setzt ein damit, dass das Wirtshaus droht, am 25. Februar gepfändet zu werden. Der Sohn Kurt, vom Vater verflucht und rot vom Schwesterblut, ist schon lange aus dem Vaterhaus entflohen und scheinbar tot. Dieser Sohn, zunächst von seinen Eltern nicht erkannt, kehrt nach langer Zeit in sein Elternhaus zurück. Der Vater hat ihm verziehen, aber will ihn nicht wiedersehen. Er droht sogar. Kunz erzählt, wie der Fluch durch Katastrophen seine Existenz vernichtet und die Familie zu Bettlern gemacht hat. Der Fluch bewirkt auch, dass der Sohn seinen Herrn in Amerika mit der Pest ansteckt und ihn damit gleichsam tötet und beerbt und nun reich ist. Die Eltern spielen mit dem Gedanken, Kurt um sein vieles Geld zu ermorden mit demselben Messer, das Kunz auf seinen Vater geschleudert hatte. Kunz ersticht seinen Sohn mit dem Messer. Kurt gibt sich im Tod als sein Sohn zu erkennen. Das Messer zerspringt. Kunz zeigt sich selbst als Mörder beim Blutgericht an.

Die Szenerie – einsames armseliges Wirtshaus in den Alpen und die Katastrophe andeutende Requisiten: die Schreie einer unheimlichen Eule, eine Sense als Kainszeichen am Arm des Sohnes, Wanduhr, Sense und Messer und der im eiskalten Winter dazu passende Föhn-Sturm - geben eine unheimliche das Schauerdrama illustrierende Atmosphäre.

Müllner schreibt ein Trauerspiel in einem Akt namens „Der neunundzwanzigste Februar“ (1812), das die Motive und Effekte von Werners Drama maßlos übertreibt.

Inhalt

Das Ehepaar Walter und Sophie Horst wartet auf seinen 11jährigen Sohn Emil und erinnert sich an die tote Tochter Klara. Über Sophie schwebt das Schicksal, das sie verschuldet hat, als sie die Beziehung zu Walter nicht mied. Sophie ahnt den Tod Emils, aber er lebt. Er sieht seine tote Schwester. Der Förster Walter Horst schleift sein Jagdmesser. Ein Fremder tritt auf und teilt Walter mit, dass er und seine Schwester Agnes geerbt hätten. Walters Vater sucht für seinen Sohn eine Braut aus, die Geliebte Sophie muss das Haus verlassen und einen Eid schwören, dass sie an Walter nicht einmal schreiben würde. Er verflucht seine Eltern. Walter findet auf der Wanderschaft zufällig Sophie, sie heiraten und können den toten Vater nicht mehr um seinen Segen bitten – am 29. Februar vor 12 Jahren. Der Fremde teilt mit, dass Sophie Walters Schwester Agnes ist. Sie fällt in Ohnmacht. Emil erfährt, dass er der Neffe seiner Mutter, und sein Vater sein Onkel ist. Der Fremde, der diese Nachricht gebracht hat, ist Ludwig Horst..Walter und Sophie, also Geschwister, müssten sich darüber hinaus jetzt trennen. Sophie, nun wieder Agnes, entbindet Walter von seinem Ehegelöbnis und will ihn verlassen, aber Emil nicht bei Walter lassen. Emil will bei Walter bleiben. Als Walter sich töten will, bittet Emil ihn, ihn zu töten. Emil will sich mit der toten Klara vermählen lassen. Walter tötet Emil mit dem Messer. Walter und Sophie begehen Selbstmord.

Müllners berühmteste Ttagödie „Die Schuld“ (1813) ist ein trochäisches Versdrama in vier (!) Akten:

Inhalt:

I *Eine Saite von Elvires Harfe ist gesprungen. Schon ihr erster Gatte Karlos ist bei einem Jagdunfall ums Leben gekommen. Karlos war der Freund Hugos, des jetzigen Gemahls Elvires. Mit Hugo hat sie ihre erste Ehe gebrochen. Jerta, Hugos Schwester, will den Stab über Elvires Schuld nicht brechen. Otto ist Karlos, nicht Hugos Sohn, worauf er stolz besteht.*

Otto berichtet, dass nicht Hugo, sondern Fremde aus Spanien eingetroffen seien. Jerta entdeckt Elvire, dass sie Hugo liebt. Der Diener Kolbert meldet, dass Hugo vermisst wird, aber er lebt. Elvire hat von Hugo als von einem wilden Tiger geträumt .

- II Hugo ist von der abwesenden Elvire enttäuscht. Jerta schildert sie als voll Angst über seinen Jagdunfall. Hugo spricht über seine Heimatlosigkeit zwischen Norden (Skandinavien) und Süden (Spanien), wo er geboren ist, aber im Norden leben muss. Hugo enthüllt Jerta, dass er nicht ihr Bruder ist. Ihre Mutter ist Hanna, die - mit Hugos toter Mutter befreundet – Hugo, aus kastilischem Geschlecht, das er nicht kennt, adoptiert und zusammen mit Jerta aufzieht. Jerta gesteht Hugo ihre Liebe zu ihm. Otto streitet sich mit dem von ihm ungeliebten Hugo. Der fremde Spanier ist Verwandter Elvires. Elvire hält Hugo Jertas Liebe vor. Hugo verteidigt Jertas unschuldige Liebe. Elvire ist betroffen, weil sie Jerta in ihrer Erzählung unterbrochen hat (I,9). Hugo erinnert Elvire, dass Karlos sich an diesem Tag erschossen hat. Der Fremde, Valeros, Karlos Vater, aus West-Indien zurückkehrend, hat seinen toten Sohn gesehen, ebenso Karlos Sohn. Otto. Der Tote offenbar verlangt nach Rache. Hugo schwankt ohnmächtig.*
- III Otto erzählt Valeros, dass Hugo Karlos vor einem Stier gerettet habe. Valeros wundert sich, dass Meuchel-mörder weinen können. Hugo leidet noch jetzt unter diesem „Unfall“. Valeros denkt an einen Verrat an seinem Sohn und vermutet Elvire. Hugo verrät Valeros seinen und Elvires Ehebruch. Valeros erzählt Hugos Vorgeschichte, seine Herkunft. Weil seine Mutter einer Zigeunerin eine Gabe verweigert habe, habe die ihr prophezeit, dass sie einen Knaben gebären werde, der ihren älteren Sohn töten werde. Das Kind – damals etwa im Alter des abwesenden Otto - einer deutschen Freundin stirbt. Laura gibt das Neugeborene ihrer deutschen Freundin, einer Gräfin, um der Prophezeiung vorzubeugen. Laura täuscht ihrem Gatten Valeros Ottos Tod vor. Laura war Karlos Mutter. Die Gräfin führte als Protestantin in Spanien einen deutschen Namen. Jertas Mutter hieß Hanna, ihr angenommener Namen war Gräfin Salm. Hugo ist also Valeros Sohn Otto. Der Spruch der Zigeunerin konnte also nicht verhindert werden: Hugo hat seinen Bruder Karlos ermordet. Jerta bricht zusammen. Valeros verflucht Hugo. Weil Karlos Mord an Hugo plante, erschoss der ihn., um Elvire zu heiraten. Valeros befiehlt Hugo, zur Buße nach Rom zu ziehen, um Verzeihung für seinen Brudermord zu erlangen. Hugo will auf das Schafott steigen. Die Anderen versuchen, ihn daran zu hindern.*
- IV Elvire ist wahnsinnig, weil sie Hugo zu dem Mord angestiftet hat. Valeros Schuld ist, dass er Elvire als Kind mit Karlos verheiratet hat. Erst Hugo lernt sie zu lieben. Er reißt ihr (wie ein Tiger) die Ruhe aus dem Herzen. Jerta entscheidet, dass Hugo in den Krieg ziehen muss. Elvire kämpft für ihn gegen Jertas Entscheidung. Hugo entstellt: „Der Mensch tut nichts. Es waltet / über ihm verborgner Rat, / Und er muss, wie dieser schaltet, / tun? ... Alles, alles hängt zuletzt / Am Real, den meine Mutter / Einer Bettlerin verweigert!“ (IV,4). Jerta übergibt ihm einen Brief, der ihn in den Krieg führen soll. Jerta bittet ihn zu bleiben. Hugo lässt sich nicht überreden. Er schiebt alles auf das Schicksal, obwohl der Mensch auf Erden frei entscheiden muss. Valeros, voll Rache für den Mord an Karlos, fordert seinen Sohn Hugo zum Duell. Hugo verweigert das Duell und zerbricht seinen Degen. Valeros will ihn töten, da tritt Elvire ein und droht, Valeros zu töten. Valeros löst den über Hugo gesprochenen Fluch, der jetzt auf sein eigenes Haupt fallen möge. Sie beschließen, nach Spanien zu ziehen, Hugo aber in den Krieg.*

Otto und Hugo verabschieden sich voneinander. Die Uhr schlägt 12. Elvire ersticht sich, wenig später auch Hugo. Valeros, der sich ebenfalls selbsttöten will, wird von Jerta an seinen Enkel Otto erinnert. Otto versteht das Ganze nicht.

Die genannten Schicksalsdramen haben motivlich gemeinsam, dass die eine früher begangene Untat sich an ihnen früher oder später rächte. Diese lange verborgenen Untat bleibt also unvergessen. Eine Person, die neu auftritt und die Untat kennt, rekonstruiert die Tat zusammen mit den Tätern. Das Schicksal nimmt seinen Lauf.. In der Katastrophe nehmen die Schuldigen sich das Leben.

Die genannten SchicDie Tragödien

werden im Gegensatz zu denen der zeitlich vorhergehenden Klassik in Versen konzipiert, was

ja eigentlich den Poetiken seit Aristoteles widerspricht. Die Ständeklausel, die den Vers Personen von hohem Stand zuteilt, ist hier aufgehoben. Die meisten Rollen des Schicksals-Dramas müssten Prosa sprechen, da sie geringen Standes sind. Allerdings sind die

Einheiten

von Handlung, Ort und Zeit eingehalten. Das Schicksalsdrama ist nicht Tragödie, sondern Trauerspiel, weil das Schicksal den Schuldigen keine Chance lässt und diese Schuldigen

keine

Peripetie kennen. Sie ähneln in ihrer passiven Ausweglosigkeit und ihres Stoizismus

barocken

Trauerspiel.

Auch aus der englischen „gothic“-Literatur leiten sich Werke her, die man in Deutschland zur „schwarzen Romantik“ zählt, wozu wiederum Werke der Maler Goya, Caspar David Friedrich, Carl Blechen, Arnold Böcklin und Edvard Munch und so berühmte Filme wie „Nosferatu“ und „Dracula“ und schließlich die Oper „Der Freischütz“ (1825) von Carl

Maria

von Weber gehören. Die moderne Horrorliteratur leitet sich aus der Quelle her.

Ihre Hauptmotive sind Natur: dunkle einsame Wälder, symbolische Tiere und Pflanzen, gespenstische Träume, Nacht, Gewitter, Spukschlösser, Klöster, Ruinen, Friedhöfe,

Kirchen,

Gespenster, Dämonen, Hexen, Doppelgänger, Magie, Nekromantie, Satanismus,

Sadomaso-

chismus, Parapsychologie, Perversionen, Drogen, Elixiere, Melancholie, Depression, Resignation, Todessehnsucht, Traum, Hysterie, Wahnsinn, Suizid. Wir finden diese Motive und viele andere mehr bei dem Marquis de Sade, Ludwig Tieck, E.T.A.Hoffmann, Lord Byron, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire und sogar Franz Kafka, Gustav Meyrinks

Roman

„Der Golem“ (1915) und Alfred Kubins „Die andere Seite“ (1909). Derartige Motive

finden

sich aber auch schon im Spätbarock, etwa bei Andreas Gryphius in seinem Schauspiel „Cardenio und Celinde“ (1657) und in Mozarts Oper „Don Giovanni“ (1789).

Auf den frühromantischen Jenaer Philosophen Schelling habe ich schon hingewiesen.

Die „Nachtwachen“ (1804) des Autors Ernst August Friedrich Klingemann, Pseudonym Bonaventura (1777-1831) wurden zunächst wegen ihres satirisch-phantastischen Inhalts für ein Werk Schellings, dann auch E.T.A.Hoffmanns gehalten. Es erschien anonym.

Inhalt

Während seiner 16 Nachtwachen schildert der Nachtwächter den Weg eines Dichters vom Schuster über eine Irrenanstalt zum Marionettentheater und zum Nachtwächter, schließlich zum Friedhof. In der letzten (!) Nachtwache erfährt er seine obskure Herkunft. Die Mutter des am Kreuzgang gefundenen Findelkinds namens Kreuzgang war Zigeunerin, dessen Zeugung stattfand, als sein Vater als Alchemist den Teufel beschwor, der sein Pate wird.. Das letzte Wort des Werks ist „Nichts“. Während seiner Rundgänge erlebt er die (romantischen) Nachtseiten der menschlichen Existenz, die in Narrheit, Bosheit, Betrug, Frivolität, Untreue, Kaltherzigkeit und Verbrechen unter ihren verschiedenen Masken erscheint.. Er sieht einen sich an einem Freigeist rächenden Pfaffen, dass eine gefallene Nonne lebendig beerdigt wird, einen wahnsinnigen Selbstmörder, der versucht sich zu töten, aber nicht kann. Statt der normalen Uhrzeit bläst er am letzten Tag des Jahres das Jüngste Gericht, so dass die Sünder plötzlich bereuen wollen. „Was beim Teufel ist auch diese ganze Erde ... anders wert als sie auszulachen – ja, sie hat allein darum noch einigen Wert, weil das Lachen auf ihr zu Hause ist“. Die Menschen mit ihren Masken in einer unmenschlichen, gottlosen Welt sind Marionetten, die demaskiert werden Der Nachtwächter, in Wirklichkeit Poet, muss sich hinter seiner zynischen Maske verstecken, um in seiner Enttäuschung über die Menschen nicht zu verzweifeln? Ist sein Menschenhass im Grunde nur verkappte (Menschen)Liebe?“ (E.u.E.v.Borries: vol.5, p.112-121). Dabei hält die Welt ihn für toll, der ja als einziger die Tollheit der Welt erkennt (Frenzel I, p.316). Was der Autor hinter seiner satirisch-zynisch-polemischen Maske in Wahrheit ist, zeigt sein pantheistisches Weltbild, sein Traum von Toleranz und Demokratie, Gleichheit und Gerechtigkeit (v.Borries: vol.5, ibid.). Der Herausgeber der „Nachtwachen“, Wolfgang Paulsen, Reclam 1974, stellt eben diese „Nachtwachen“ in die relative Nähe von Franz Kafka (ibid., p.174) oder Georg Büchner oder sogar der experimentellen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Klingemanns „Nachtwachen“ erinnern an Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“ in seinem Roman „Siebenkäs“ (1797/97), ein Angsttraum, der in ein Bekenntnis zu Gott und Unsterblichkeit mündet (v.Borries: vol 5, p.117).

Während die Autoren der Jenaer Romantik in den 1770er Jahren geboren sind, werden die der

Heidelberger Romantik 10 Jahre später geboren.

Die zweite Sub-Epoche der Romantik nennt man „Heidelberger Romantik“, manchmal auch Hoch-Romantik. Die beiden Dichter Achim von Arnim (1781-1831) und Clemens Brentano (1778-1842) sind die als eigentlich typisch verstandenen Vertreter der Liederromantik angesehen. Sie sind die Sammler, Bearbeiter und Herausgeber der Anthologie „Des Knaben Wunderhorn – Alte deutsche Lieder“ (1806/08) als der berühmtesten dieser auch späteren Lieder-Sammlungen. Wir haben die Problematik der Literatursorte des Volkslieds schon anlässlich der Herder-Vorlesung über „Ossian“ kennengelernt: die Definition von „Volkslied“. Neben echten Volksliedern sammeln Arnim und Brentano auch Kunstlieder im Volkston unter der Herderschen Definition, die wir früher in der Vorlesung VIII kennen-gelernt haben: nicht wie heute der vor allem auch formale Aspekt, sondern der „wahre Ausdruck der Empfindung und der ganzen Seele“, ursprünglich aus der Volksseele quellend (s.d.).

Der didaktische Zweck der Sammlung Arnims und Brentanos ist, durch die Wiederbelebung von Texten aus der Zeit vor der Aufklärung, vor allem aus dem Mittelalter, die Volkskultur zu verjüngen und die Distanz zwischen Gebildeten und Volk zu überbrücken. Die Sammlung übt starken Einfluss aus auf Eichendorff, Heine, Mörike, aber auch das heutige Verständnis von Volksdichtung wie das Märchen. Auch hier unterscheidet man Volks- und Kunstmärchen, wie schon oben ausgeführt (siehe meine Herder-Vorlesung oben). Studenten der Heidelberger Universität sind Joseph von Eichendorff und Friedrich Hölderlin. Zum „Heidelberger Kreis“ um Arnim und Brentano zählen auch die Brüder Grimm, Karoline von Günderode und die schon erwähnte Bettina von Arnim.
(<http://mx.ask.com/wiki/Heidelberger> Romantik?)

Wilhelm Müllers (1794-1827) „Die schöne Müllerin“ (1821) ist eine Anthologie von 77 Gedichten, ebenso „*Lieder der Griechen*“ (1821/24) und „*Die Winterreise*“ (1824). Besonders **Franz Schubert** (1797-1828) hat die beiden Liederkreise so vertont, dass sie auch heute noch zu den Spitzen der Liedkomposition gehören. Die „*Lieder der Griechen*“ beziehen sich auf die griechischen Befreiungskämpfe von der jahrhundertelangen türkischen Okkupation.

Schwarze Romantik findet man auch bei dem Opernkomponisten und Romanschriftsteller **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (1776-1822) und bei **Adelbert von Chamisso** in dem Märchen „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ (1814).

Inhalt

Peter Schlemihl verkauft dem Teufel seinen Schatten; deshalb wenden sich die Menschen von ihm ab. Aber Schlemihl findet nicht das ihm von dem vom Teufel versprochene Glück in Form von Gold.. Er versucht, vom Teufel seinen Schatten zurück zu erlangen, was ihm aber nur im Tausch gegen seine Seele gewährt wird. Schlemihl flieht, wird aber immer wieder vom Satan eingeholt. Schließlich wirft er das Gold in einen Abgrund und kauft sich von dem letzten Geld ein Paar Siebenmeilenstiefel. Schließlich findet er das Glück in der Natur.

E.T.A.Hoffmanns Erzählungen und Romane wie die „*Phantasiestücke in Callots Manier*“ (1814/15), „*Der goldene Topf*“ (1814), „*Die Elixiere des Teufels*“ (1815/16), „*Der Sandmann*“ (1817) und „*Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makukaturblättern*“ (1821) bewegen sich zwischen Wirklichkeit und Phantastik. Der an der Realität leidende Musiker ist Johannes Kreisler.

Inhalt

Der Student Anselmus im „Goldenen Topf“ wird ein echter Poet, der die Gestalten seiner Phantasie realisiert, indem er die bürgerliche Welt verlässt oder, wie Hoffmann sagt: „„die Himmelsleiter in das Feenreich“ besteigt. Auf seinem Weg zu einem Fest zerstört Anselmus den Marktstand einer Alten, die ihn deswegen verflucht: „Ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“ Anselmus verliert nun all sein Geld, so dass er nicht mehr feiern kann. Er schläft ein unter einem Holunderbusch und träumt von drei Schlänglein: „ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so dass ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen sollte“. Wenn auch der Konrektor Paulmann und der Registrator Heerbrand als Inbegriffe des karikierten Kleinbürgers den tagträumenden Anselmus zur Realität ermahnen und dabei auf ihre bürgerlichen Titel reduziert werden, wird

Anselmus am Ende allein mit seinem Namen benannt und hat „als romantischer Künstler die höchste Stufe des Menschseins erreicht“ (von Borries: vol.5, p.2676), ähnlich Novalis Heinrich von Ofterdingen. Die blaue Blume sind bei Hoffmann die Augen des Schlängleins Serpentina. Der Jüngling Phosphorus erweckt in der Feuerlilie Liebe. Er ist das göttliche Feuer, sie die irdische Natur, die an dem Jüngling verbrennt. Anselmus arbeitet bei dem Archivrat Lindhorst, einem Geisterfürst, der seinen Freunden erzählt, er sei eigentlich ein Salamander. Lindhorst ist ein anderer Klingsor aus Novalis Roman „Heinrich von Ofterdingen“, der Anselmus nach vielen Prüfungen schließlich zum Dichter ernennt. Anselmus erstes Werk ist die Fortsetzung des Atlantis-Märchens. Serpentinias Gegenspielerin ist Veronika Paulmann, ein hübsches Bürgermädchen, die den Studenten aber nicht versteht. Um ihn für sich zu gewinnen verbündet sie sich mit der Hexe, der Alten vom Anfang des Romans, die ihr einen Spiegel schenkt, an einem Kreuzweg. Es gelingt Veronika, Anselmus mit diesem Spiegel in ihren Bann zu ziehen. Er verspricht ihr die Ehe und vergisst Serpentina. Lindhorsts Papagei erscheint, um Anselmus an seinen Dienst bei Lindhorst zu mahnen. Obwohl der Archivar Anselmus gewarnt hatte, bei seinen Abschriftarbeiten keinen Tintenfleck auf dem Papier zu machen, passiert dem Studenten genau das. Die Zauberwelt Lindhorsts verschwindet für Anselmus. Lindhorst sperrt ihn in eine Kristallflasche. Der Fluch der Alten vom Anfang des Romans erfüllt sich. Anselmus erkennt jetzt die Enge und Unfreiheit des Bürgertums. Nun beginnt ein wilder Kampf der Hexe mit dem Geisterfürst Lindhorst, wobei die Hexe verliert (die Königin der Nacht und Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“?). Lindhorst kann Anselmus, der zum Dichter geworden ist, befreien und als Schwiegersohn annehmen. Anselmus heiratet Serpentina, und sie leben weiter in Atlantis. Das goldenen Zeitalter der Poesie zieht herauf (v.Borries: ibid.)

Der Mönch Medardus in den „Elixieren“, der sein Mönchsgelübde bricht und zum Verbrecher wird, wird zum Doppelgänger mit doppeltem Bewusstsein und existentieller Angst vor dem Wahnsinn. Der Stammvater des adeligen Geschlechts des Medardus ist von Gott verdammt und muss bis zum Ende des Geschlechts ruhelos wandern wie Ahasverus.

Zu den bedeutendsten Erzählungen Hoffmanns gehört „Der Sandmann“ in den „Nachtstücken“, die zu den meist interpretierten Stücken Hoffmanns gehört.

Inhalt

Der Student Nathanael erkennt in dem Wetterglashändler Coppola den Advokaten Coppelius, der mit Nathanaels Vater alchemistische Experimente veranstaltet hat, wobei der Vater gestorben ist. Der Student sieht in Coppelius das Monster Sandmann, das Kindern die Augen ausreißt. Seinen Brief an Lothar, seinen Freund, schickt er irrtümlich an seine Verlobte Clara, die ihm rät, seine Phantasie zu beherrschen: Coppolas Ähnlichkeit mit Coppelius sei Zufall. In einem Brief an Lothar schreibt Nathanael über den Professor Spalanzani und seine Tochter Olimpia, die ihm sympathisch sei. Nathanael verändert sich, indem er in finstere Träume versinkt und an eine höhere Bestimmung glaubt. Den Coppelius betrachtet Nathanael als böses Prinzip. Clara weist ihn jetzt gelangweilt ab. Nathanael bezeichnet sie als leblosen Automaten. Clara ist von seiner Liebe enttäuscht. Nathanaels Wohnung ist abgebrannt; seine Sachen sind in die gegenüber liegende Wohnung Spalanzanis gerettet. Er trifft auf Olimpia und ist neugierig auf sie. Dem Coppola kauft er ein Perspektiv ab und betrachtet Olimpia durch es und erkennt ihre „himmlische Schönheit“ und ist wie „festgezaubert“. Coppola lacht. Aber Nathanael ist verliebt in Olimpia; er hat Clara und Lothar vergessen. Spalanzani gibt ein Fest. Während alle Gäste Olimpia für „mechanisch“ halten, küsst Nathanael sie und verliert den letzten Zweifel an seiner Liebe zu ihr. Sie treffen sich, und Nathanael liest ihr seine Gedichte vor, die sie mit „Ach! Ach!“ beantwortet. Nathanael glaubt sich von ihr verstanden. Er macht ihr einen Heiratsantrag. Bei einem Kampf zwischen Coppola und Spalanzani erkennt er, dass Olimpia nichts ist als eine Puppe, ein Automat. Coppola raubt

Olimpias Körper. Nathanael will Spalanzani töten, wird aber von der Menschenmenge daran gehindert.

Nathanael scheint von seinem Wahnsinn geheilt und will Clara heiraten. Als er auf einem Turm Clara durch sein Perspektiv betrachtet, scheint er erneut vom Wahnsinn ergriffen und will Clara vom Turm hinabstürzen. Lothar kann sie retten. Nathanael erblickt Coppelius. Nathanael stürzt sich hinab. Coppelius verschwindet. Claras Schicksal bleibt ungewiss

(http://mx.ask.com/wiki/Der_Sandmann).

Nathanaels Problem ist das Perspektiv, durch das er sich in einen Automaten (Olimpia) verliebt und in Clara Olimpia wieder zu erkennen glaubt. Spalanzani hintergeht mit seiner Wissenschaft die Menschen.

Im Roman „*Kater Murr*“ schreibt Hoffmann eine fiktive Autobiographie eines gebildeten Katers und verbindet sie mit der fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Kreisler. Die Makulaturblätter Kreislers benutzt der Kater Murr als Schreibunterlage. Hoffmanns ironisches Konstrukt ist eine Parodie auf den Bildungsroman (Goethes).

Inhalt

Der Kater ist ein bildungsprotziger Kleinbürger in Tiermaske. Kreisler ist Künstler, der den Widerspruch zwischen Leben und Ideal bitter fühlt, dauernd in Widerspruch mit der Welt gerät und um innere Harmonie ringt. Er kann sich an die Gesellschaft nicht anpassen(Frenzel I, p.336). Murr und Kreisler haben einen gemeinsamen Freund, Meister Abraham, der im Murr-Teil als freundlicher Gelehrter und Besitzer des Katers auftritt, aber im Kreisler-Teil als Magier, als ein anderer Lindhorst. Die Parodie auf den klassischen Bildungsroman (Murr) führt die bürgerliche Bildung ad absurdum und ist damit eine parodistische Literaturgeschichte, die ausgerechnet ein Kater (!) grotesk präsentiert. Der Murr-Teil ist ironisch angefüllt mit einer Unzahl von Zitaten Goethes, Shake-speares, Jean Pauls, Sternes und vieler anderer Autoren besonders aus der zeitgenössischen Romantik. Der Kater ist aber auch das triebhafte Tier. Sein Besitzer glaubt jedoch schließlich, dass Kater sich bilden können. Neben der Kritik und Satire auf die zeitgenössische Gesellschaft kritisiert Murr auch die aktuelle Politik und den Polizeistaat.

Der Kreisler-Teil mit seinen fragmenatrischen, scheinbar irrtümlich eingestreuten Makulaturblättern ist im Gegensatz zum fortlaufenden Roman vom Murr ein chaotisches Netz von Episoden über Kreislers Widerspruch zur Gesellschaft und seine Unfähigkeit, sein Unwille, sich ihr anzupassen. Der Zauberer und Taschenspieler Meister Abraham und der Künstler Kreisler haben die Aufgabe , am provinziellen Hof von Sieghartsweiler den „Höllengeist der Langeweile“ zu vertreiben. Mit seinen magischen Künsten begeistert und irritiert er die Menschen. Meister Abraham verteidigt seinen Schützling gegen die intriganten Frauen und schützt ihn für die unschuldige Julia, die ihn versteht und in die sich der Prinz Hektor verliebt, obwohl er als Gatte für Hedwiga vorgesehen ist. Er versucht, Kreisler aus dem Weg zu räumen. Der aber flieht in ein Kloster, wo er sein schönstes Werk komponiert. Nun erscheint Kreislers Zustand schlimmer als zuvor. Abraham versucht, ihn zu heilen, aber Kreisler will sich nicht helfen lassen. Der Schluss des Romans bleibt offen, der Roman also Fragment (von Borries: vol.5, p.139-159).

Es geht in der Romantik wie auch bei Hoffmann immer wieder um den Konflikt zwischen Phantasiewelt und Alltagswelt und um den Einbruch des Wunderbaren oder auch Unheimlichen in das bürgerliche Leben.

Hoffmann betrachtet seinen Doppel-Roman als sein Hauptwerk. Er wird mit dem Engländer Laurence Sterne in seinem Humor verglichen und als einer der Begründer des modernen Romans angesehen: Musil, Kafka, Thomas Mann, Dostojewski.

In der kommenden Vorlesung wollen wir mit Joseph von Eichendorff übergehen in die Literatur Georg Büchners, Christian Dietrich Grabbes zu Heinrich Heine, dem Ende der Romantik und dem Beginn des literarischen Realismus. Wie wir wissen, sind die drei Generationen seit dem Sturm und Drang und der parallelen Französischen Revolution und die Napoleonzeit über den Biedermeier, den neuen europäischen Nationalismus mit seinem Polizeistaat, den Vormärz bis zum Jungen Deutschland und die Revolution von 1848 gleichzeitig eine intensive Kulturlüte, aber auch schwieriges Zeitalter.

„Die Nachtwachen“ von Bonaventura:

Inhalt

1. ***Nachtwache:** Der Nachtwächter sieht einen erfolglosen Dichter, der nachts wacht, weil seine Gläubiger schlafen. Er empfiehlt ihm, Nachtwächter zu werden, weil dann wenigstens bezahlt würde. In einem anderen Haus stirbt ein Freigeist, ins Nichts blickend, den ein Pfaffe zornig und umsonst bekehren will. Der Nachtwächter hält ihn für den Teufel. Er erinnert sich an den Philosophen Jakob Böhme, der im Tod die Musik des Jenseits hört.*
2. ***Nachtwache:** Am Friedhof erkennt er drei wie Karnevalsmasken, die ihn an Macbeths Hexen erinnern, die verschwinden, als er sie anruft. Er nähert sich der Wohnung des exkommunizierten Freigeists und trifft die Geister aus „Macbeth“ als Teufel. Die Leiche lächelt, aber er Körper fehlt.*
3. ***Nachtwache:** Die Vorgänge der 2. Nachtwache bleiben den Gerichten unklar, die mit der Kirche als Instanz streiten. Der Nachtwächter trifft auf ein Liebespaar: Er erinnert ihn an Don Juan, der Liebe schwört. Sie lädt ihn ein zu sich, aber der Nachtwächter betritt ihr Haus und sieht ein Wesen ob Mensch oder mechanische Figur, das Todesurteile unterschreibt, ein kalter Gerechter. Der Liebhaber ist da. Der Nachtwächter stößt in sein Horn und weckt alle drei auf.*
4. ***Nachtwache:** Der Nachtwächter liest seine Geschichte an einem Dom. Die Seite V, ein Holzschnitt, handelt vom Schatzgraben, worin eine Zigeunerin einen Schuhmacher namens Kreuzgang an einem Kreuzweg im Schatzgraben unterrichtet. Der Schuhmacher hebt aus einer Grube einen Kasten, in dem sich der Nachtwächter befindet. Ein Mann erscheint zur Mitternachtsstunde auf einem Grabstein, um sich zu erdolchen, lässt aber den Dolch fallen, als es vom Domturm Mitternacht läutet. Der Mann sucht einen Text über die Kunst zu sterben. Der Mann vergleicht Menschen auf der Welt mit Marionetten in einem Theaterstück der Commedia dell'arte. Die Welt ist ein Fastnachtsspiel. Seit Jahrhunderten spielt der Mann mit dem Giftbecher oder zückt das Messer. Der Mensch „liebt das Leben um des Todes willen“.*
5. ***Nachtwache:** Die Begegnung aus der 4. Nachtwache schreibt der Nachtwächter auf als Begegnung zwischen Don Juan und Don Ponce. Bei einem Stiergefecht erscheint eine Frau, Donna Ines, in einer Loge, in die Don Juan sich spontan verliebt und, als sie verschwindet, in ganz Spanien suchen muss. Juan und Ponce treffen aufeinander. Donna Ines ist Ponces Gattin, Juans Schwägerin. Juan glaubt sich von Ponce ermordet, stellt aber fest, dass seine Phantasie ihm den Brudermord vorgegaukelt hat. Er ist eifersüchtig auf Ines Diener und*

plant seinen Tod. Er nähert sich ihr, aber sie weist ihn zurück. Juan teilt Ponce die Untreue seiner Frau mit. Ines und ihr Diener sind ermordet. Ponce vermählt sich neu mit der Toten.

6. **Nachtwache:** Der Nachtwächter ruft statt der letzten Stunden des Jahres den Jüngsten Tag aus.
Die Menschen geraten in Panik, die Gesellschaft gerät aus den Fugen, weil die ganze Stadt ihre Tugenden und Laster aufdeckt. Ein junger Mann erschießt sich aus Langeweile. Nur der Nachtwächter und der Poet bewahren Ruhe. Der Nachtwächter hält eine Rede an die Mitbürger und fragt, was sie denn seit Adam bis zum Weltgerichtstage vollbracht hätten: Nichts! Das gilt für die Philosophen, Theologen, Juristen, Staatsmänner. Die Weltgeschichte sei ein alberner Roman. Der Nachtwächter wird von den Freigeistern beschuldigt, diesen Aufruhr veranstaltet zu haben. Er sei ein Narr und werde nicht aus seinem Amt entlassen.
7. **Nachtwache:** Der Nachtwächter meditiert über sich, empfindet sich aber als Grazie, Meerkatze oder Teufel, also widersprüchlich. Er wird aus einer Schusterwerkstatt entfernt, als er für den neugeborenen Sohn des Schusters eine Leichenrede schreibt. Er schreibt Gedichte. Er wird für eine gesungene Injurie angeklagt, wegen partiellen Wahnsinns verurteilt und ins Irrenhaus überweisen
8. **Nachtwache:** Der genannte idealistische Stadtpoet ist gewaltsam zum Realisten erzogen worden und nun mit dem Nachtwächter befreundet. Er hat eine Tragödie bereits beendet, sie aber vom Verleger zurückerhalten und sich aufgehängt. Das Tragödien-Manuskript mit dem Titel „Der Mensch“ liegt mit einem „Absagebrief an das Leben“ auf dem Tisch. Die Tragödie nimmt er mit und verliert den Prolog des Hanswursts über Darwin und das Werden des Affen zum Menschen. „Das Leben ist nur das Schellenkleid, das das Nichts umgehängt hat ... Es ist alles Nichts.“
9. **Nachtwache:** Der Nachtwächter verlebt einen Monat im Irrenhaus. Der Mensch steckt in der Hülse nach Art einer Zwiebel, worin er selbst ganz winzig steckt wie im Irrenhaus. Es folgt eine Satire des (irrsinnigen?) Nachtwächters auf die Medizin/ Psychiatrie und ein „Monolog des wahnsinnigen Wertschöpfers“, der einen Kinderball in der Hand hält und damit spielt. Der Nachtwächter fragt: „Wer entscheidet es zuletzt, ob wir Narren hier in dem Irrenhause meisterhafter irren oder die Fakultisten in den Hörsälen? Ob vielleicht nicht gar Irrtum Wahrheit, Narrheit Weisheit, Tod Leben ist. Der Dr. Oehlmann diagnostiziert, dass des Nachtwächters Wahnsinn eine Indigestion und „durch zu häufigen physischen Genuss, durch übertriebene intellektuelle Schwelgerei entstanden sei“.
10. **Nachtwache:** Ein Nachtwandler, im Arm einen Säugling, klettert am Turm des Doms herum.
Ein Dieb bricht in einen Palast ein. Der Nachtwächter hört eine leise Musik, und Schlittschuh-läufer tanzen den Baseler Totentanz. Er weiß nicht, was besser ist: Sein oder Nichtsein. Tanzmusik und Totengesang: „Die Decke über dem Totenkammerlein und dem Sarge dröhnt vom Tanze“ der Hochzeit. Der Nachtwächter begegnet am Kloster der heiligen Ursula dem Pförtner, einem alten tiefsinnigen Menschenhasser, der dem Nachtwächter herzlich zugetan ist, in Gesellschaft eines schwarzen Vogels. Eine Nonne, seit heute Mutter, wird lebendig begraben. Der Nachtwächter legt den Säugling in die Arme des Vaters, des Unbekannten im Mantel..
11. **Nachtwache:** Bruchstück aus der Geschichte des Unbekannten. Seine Mutter beschreibt den Sonnenaufgang, aber er ist blind. Er will den Tag sehen.

**Eichendorff, Droste-Hülshoff, Heine, Mörike, Weerth – Romantik,
Biedermeier, Junges Deutschland**

Wie schon gesagt, sind die literarischen Generationen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht leicht zu überblicken. Mit dem Sturm und Drang entsteht die Romantik und parallel dazu die Klassik, die in das Biedermeier-Zeitalter mündet. Der alte Goethe (+1832) erlebt sogar noch die politische Restauration nach dem Wiener Kongress (1814/15) unter dem Fürsten Metternich (1773-1859). Als einer der zu seiner Zeit mächtigsten europäischen Politiker als „Restaurator“ der Zeit vor der Französischen Revolution schätzte er die nationalen Bewegungen und liberalen Ideen falsch ein. Vor allem die Karlsbader Beschlüsse (1819) sollten durch die Solidarität der Monarchen und damit des Adels die nationalen und liberalen Bewegungen in Deutschland niederhalten. Seit 1820 für 100 Jahre – also mit dem Ende des 1. Weltkriegs, der Revolution, der Abdankung der Monarchien und der Gründung der Weimarer Republik – bestimmt die Polizei-Zensur die Kultur, die dazu führt, dass etwa die Schriftsteller sich in die Provinz zurückziehen und so jede Provokation mit der Politik unterdrücken. Höhepunkt der Opposition gegen diese stringent restaurative Kulturpolitik ist das Hambacher Fest (1832), auf dem die bürgerliche Opposition und Studenten nationale Einheit, Freiheit und Volkssouveränität, Rede- und Pressefreiheit fordern auch für die Publikationen, die die literarischen Kreise dieses Umfelds bedienten. Damit im Zusammenhang stehen das Wartburgfest (1817) und zahlreiche andere Oppositionsbewegungen. Alle diese Ereignisse führen zum Vormärz, der wiederum in die Revolutionen von 1848/49 führt und gleichzeitig auch zu den Emigrationen Heinrich Heines nach Paris, Karl Marxs nach Paris und London, aber auch zum 1. Deutschen Parlament in der Frankfurter Paulskirche, das dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861) die deutsche Kaiserkrone anbietet, der sie aber ablehnt mit den Worten, er wolle „*keine Krone aus der Gosse*“, eine Krone als „*Hundehalsband*“. Schon 1847 hatte er dem preußischen Vereinigten Landtag beschiednen, dass es

keiner Macht der Erde jemals gelingen sollte, Mich (!) zu bewegen, das natürliche, gerade bei uns durch seine innere Wahrheit so mächtig machende Verhältnis zwischen Fürst und Volk in ein conventionelles, constituellles zu wandeln, und dass Ich (!) es nun und nimmer zugeben werde, dass sich zwischen unseren Herrn Gott im Himmel und dieses Land ein beschriebenes Blatt (einer Verfassung) gleichsam als zweite Vorsehung eindränge, um uns mit seinen Paragraphen zu regieren und durch sie die alte, heilige Treue zu ersetzen.

Über parlamentarische politische Meinungsbildung und kontroverse politische Diskussionen entscheidet er:

Das ist völlig undeutsch und obendrein völlig unpraktisch ..., denn es führt notwendig zu unlösbaren Konflikten mit der Krone, welche nach dem Gesetze Gottes und des Landes und nach eigener Bestimmung herrschen soll, aber nicht nach dem Willen von Majoritäten regieren kann und darf ...

Sein Bruder, der spätere Kaiser Wilhelm I., erhält anlässlich der Berliner Revolution von 1848/49 und seines militärischen Eingreifens mit etlichen Toten den Beinamen „Kartätschenprinz“. Er muss ikognito aus Berlin fliehen.

An dieser Berliner Revolution nimmt auch der Schriftsteller **Theodor Fontane** teil, an der Leipziger Revolution **Richard Wagner**.

Die Brüder **Jakob und Wilhelm Grimm** (1785-1863) und (1786-1859), Professoren in Göttingen und Mitarbeiter der Frankfurter Nationalversammlung, dem Paulskirchenparla-

ment, protestieren mit 5 anderen Professoren 1848 gegen den Verfassungsbruch des Königs von Hannover und werden des Landes verwiesen.

Das programmatisch sprechendste literarische Zeugnis über die politische und wirtschaftliche Ausbeutung der hessischen Bevölkerung und fürstliche Willkürherrschaft ist **Georg Büchners** „*Hessischer Landbote*“ (1834). Der Autor muss sich durch seine Flucht vor der Verhaftung durch die Polizei in das französische Straßburg retten. Ein anderer Emigrant ist der Dichter **Heinrich Heine** (1797-1856), der 1843-45 mit einem anderen Emigranten in näherem Kontakt steht: **Karl Marx**. Andere Emigranten sind **Ferdinand Freiligrath** (1810-1876), **Georg Herwegh** (1817-1875), zu Gefängnisstrafen verurteilt werden **Karl Gutzkow** (1811-1878) und Heinrich Laube (1806-1884). 1841 verfasst **August Heinrich Hoffmann von Fallersleben** (1798-1874) auf der damals englischen Nordseeinsel Helgoland das „*Deutschlandlied*“, dessen 3. Strophe heute die Hymne der Bundesrepublik Deutschland ist, 1842 muss er ins Exil gehen.

Bedeutende Dramatiker des Beginns des 20. Jahrhunderts, deren Stücke von der Zensur wenigstens zeitweise verboten werden, sind unter anderen **Arthur Schnitzler** (1862-1931) und **Frank Wedekind** (1864-1918).

Vor diesem politischen Hintergrund haben wir schon in den vorherigen Vorlesungen Werke von **Clemens Brentano**, **E.T.A.Hoffmann**, **Wilhelm Müller**, **Heinrich von Kleist**, **Franz Grillparzer**, **Ferdinand Raimund**, **Johann Nestroy** und **Georg Büchner** erwähnt und vorgestellt.

Ihre Erwähnung und Vorstellung können einen ersten Einblick in die Epoche gewähren, der man zunächst ihre Problematik nicht ansieht.

Joseph von Eichendorff (1788-1857)

ist wohl der letzte große deutschsprachige Romantiker. Neben seiner idyllischen, typisch romantischen Novelle (oder Roman) „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1826/1841) kennen wir ihn vor allem als Lyriker (1837).

Eichendorffs Gedichte sind typisch in ihrem Gefühlsüberschwang, Motive wie Grenzenlosigkeit, Tag und Nacht, Einsamkeit, Mittelalter, Wandern, Religion, schlichte Frömmigkeit, Beseelung der Natur, Heimweh, aber auch Dämonie, Zauber, Ekstase, Zerrissenheit, die – letztere – den Dichter mit **Schelling**, **E.T.A. Hoffmann** und anderen Romantikern verbinden.

Viele seiner Gedichte werden als Volkslieder gerechnet. **Robert Schumann** und **Hugo Wolf** haben etliche von ihnen vertont.

Mondnacht

*Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst.*

*Die Nacht ging durch die Felder.
Die Ähren wogten sacht.*

In der Fremde

*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort niemand mehr,
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit*

*Es rauschten leis die Wälder.
So sternklar war die Nacht.*

*Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.*

Das zerbrochene Ringlein

*In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad,
Mein Liebste ist verschwunden,
Die dort gewohnt hat.*

*Sie hat mir Treu versprochen,
Gab mir ein n Ring dabei,
Sie hat die Treu gebrochen.
Mein Ringlein sprang entzwei.*

*Ich möcht als Spielmann reisen
Weit in die Welt hinaus
Und singen meine Weisen
Und gehn von Haus zu Haus.*

*Ich möcht als Reiter fliegen
Wohl in die blutge Schlacht,
Um stille Feuer liegen
Im Feld bei dunkler Nacht.*

*Hör ich das Mühlrad gehen:
Ich weiß nicht, was ich will –
Ich möcht am liebsten sterben,
Da wärs auf einmal sill.*

Zwielicht

*Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume –
Was will dieses Graun bedeuten?*

*Hast ein Reh du lieb vor andern,
Lass es nicht alleine grasen.
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wider wandern.*

*Hast du einen Freund hinieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde.
Freundlich wohl mit Aug und Munde
Sinnt er Krieg im tückschen Frieden.*

Was heut müde gehet unter,

Und keiner mehr kennt mich auch hier.

Der Einsiedler

*Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd,
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.*

*Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen,
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
Gedankenvoll gesessen.*

*O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Lass ausruhn mich von Lust und Not,
Bis dass das ewge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.*

Frische Fahrt

*Laue Luft kommt blau geflossen.
Frühling, Frühling soll es sein!
Waldwärts Hörnerklang geschossen,
Mutger Augen lichter Schein;
Und das Wirren bunt und bunter
Wird ein magisch wilder Fluss,
In die schöne Welt hinunter
Lockt dich dieses Stromes Gruß.*

*Und ich mag mich nicht bewahren!
Weit von euch treibt mich der Wind,
Auf dem Strome will ich fahren,
Von dem Glanze selig: blind!
Tausend Stimmen lockend schlagen,
Hoch Aurora flammend weht.
Fahre zu! Ich mag nicht fragen,*

*Hebt sich morgen neu geboren.
Manches bleibt in Nacht verloren –
Hüte dich, bleib wach und munter!*

Wo die Fahrt zu Ende geht!

Der in der vorigen Vorlesung schon erwähnte **Wilhelm Müller** (1794-1827) gehört zu den Dichtern der späten Romantik, die wie Eichendorff von Komponisten wie **Franz Schubert** (1797-1828) so vertont werden, dass sie deutschland(welt)weit in einer „Volks“- und Kunstmelodie bekannt sind. Diese Berühmtheit beruht vielleicht eher auf ihrer Vertonung als auf ihrem Text:

Der Lindenbaum

*Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.*

*Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.*

*Ich musst auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.*

*Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!*

*Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht.
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.*

*Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör ichs rauschen:
Du fändest Ruhe dort!*

Gute Nacht

*Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh, -
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.*

*Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muss selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such ich des Wildes Tritt.*

*Was soll ich länger weilen,
Dass man mich trieb hinaus?
Lass irre Hunde heulen
Vor ihren Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern –
Gott hat sie so gemacht –
Von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!*

*Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad um deine Ruh.
Sollst meinen Schritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib im Vorübergehen
Ans Tor dir: Gute Nacht.
Damit du mögest sehen,
An dich hab ich gedacht.*

Wilhelm Müller mit dem Beinamen „Griechen-Müller“ unterstützt die Befreiungskriege Griechenlands gegen die türkische Okkupation, obwohl er nie in Griechenland war. Sein

Sohn Friedrich Max Müller gibt als Indologe in Oxford die Übersetzung der „Sacred Books of the East“ ins Englische heraus.

Heinrich Heine (1797-1856)

Man nennt ihn gelegentlich den letzten romantischen Lyriker, man zählt ihn auch zu den Autoren des Jungen Deutschland. Heine ist Publizist, der sich mit der jungen (deutschen) Literatur (polemisch) auseinandersetzt, vor allem aber Lyriker. Die stilistische Bandbreite seiner Lyrik umfasst Liebesgedichte, Reise-Impressionen, Gedichte im Volksliedton und politische Gedichte. Etliche Gedichte zeigen Heines Stilelement der poetischen Ironie, d.h. Brechung der romantischen Stimmung. Seine Sprache ist höchst musikalisch und vertont unter anderem von Franz Schubert. Seine Lyrik veröffentlicht er unter den Titel „Die Harzreise“ (1826), „Buch der Lieder“ (1827), „Neue Gedichte“ (1844), „Deutschland. Ein Wintermärchen“ (1844) und „Romanzero“ (1851). Im Pariser Exil, seiner „Matratzengruft“ leidet er unter schmerzhaftem Heimweh nach Deutschland.

Die Loreley

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

*Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei,
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.*

*Die Luft ist kühl und es dunkelt
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.*

*Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh,
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.*

*Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.*

*Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley getan.*

Nachtgedanken

*Denk ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schließen,
Und meine heißen Tränen fließen.*

*Deutschland hat ewigen Bestand,
Es ist ein kerngesundes Land!
Mit seinen Eichen, seinen Linden
Werd ich es immer wiederfinden.*

*Die Jahre kommen und vergehn!
Seit ich die Mutter nicht gesehn,
Zwölf Jahre sind schon hingegangen;
Es wächst mein Sehnen und Verlangen.*

*Nach Deutschland lechzt ich nicht so sehr,
Wenn nicht die Mutter dorten wär;
Das Vaterland wird nie verderben,
Jedoch die alte Frau kann sterben.*

*Mein Sehnen und Verlangen wächst.
Die alte Frau hat mich behext.
Ich denke immer an die alte,
Die alte Frau, die Gott erhalte!*

*Seit ich das Land verlassen hab,
So viele sanken dort ins Grab,
Die ich geliebt – wenn ich sie zähle,
So will verbluten meine Seele.*

*Die alte Frau hat mich so lieb,
Und in den Briefen, die sie schrieb,
Seh ich, wie ihre Hand gezittert,*

*Und zählen muss ich. – Mit der Zahl
Schwillt immer höher meine Qual;
Mir ist, als wälzten sich die Leichen*

Wie tief das Mutterherz erschüttert.

*Die Mutter liegt mir stets im im Sinn.
Zwölf lange Jahre flossen hin,
Zwölf lange Jahre sind verflossen,
Seit ich sie nicht ans Herz geschlossen.*

Die Heimkehr (Hamburg)

*Am fernen Horizomte
Erscheint wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Türmen
In Abenddämmerung gehüllt.*

*Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.*

*Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor.*

Buch der Lieder L

*Sie saßen und tranken am Teetisch,
Und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl.*

*„Die Liebe muss sein platonisch“,
Der dürre Hofrat sprach.
Die Hofrätin lächelt ironisch,
Und dennoch seufzet sie: „Ach!“*

*Der Domherr öffnet den Mund weit:
„Die Liebe sei nicht zu roh,
Sie schadet sonst der Gesundheit.“
Das Fräulein lispelt: „Wieso?“*

*Die Gräfin spricht wehmütig:
„Die Liebe ist eine Passion!“
Und präsentiert gütig
Die Tasse dem Herrn Baron.*

*Am Tische war noch ein Plätzchen;
Mein Liebchen, da hast du gefehlt.
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
Von deiner Liebe erzählt.*

Auf meine Brust. – Gottlob! Sie weichen!

*Gottlob! durch meine Fenster bricht
Französisch heitres Tageslicht;
Es kommt mein Weib, schön wie der Morgen,
Und lächelt fort die deutschen Sorgen.*

Die Heimkehr: Still ist die Nacht

*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt,
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe -
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.*

*Du Doppeltgänger! du bleicher Geselle!
Was öffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?*

Aus der Harzreise

*Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassieren -
Ach, wenn sie nur Herzen hätten!*

*Herzen in der Brust, und Liebe,
Warme Liebe in dem Herzen -
Ach, mich tröstet ihr Gesinge
Von erlognen Liebesschmerzen.*

*Auf die Berge will ich steigen,
Wo die frommen Hütten stehen,
Wo die Brust sich frei erschließet,
Und die freien Lüfte wehen.*

*Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunkeln Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,
Und die stolzen Wolken jagen.*

*Lebet wohl, ihr glatten Säle!
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen.*

Zu den sozialkritischen Gedichten der Weberaufstände um die Mitte des 19. Jahrhunderts

gehört das Heinrich Heines „Die schlesischen Weber“ (1844) und Georg Weerths (1822-1856) „Das Hungerlied“ (1844).

G. Weerth „Das Hungerlied“

*Verehrter Herr und König.
Kennst du die schöne Geschichte?
Am Montag aßen wir wenig
Und am Dienstag aßen wir nicht.*

*Und am Mittwoch mussten wir darben
Und am Donnerstag litten wir Not,
Und ach, am Freitag starben
Wir fast den Hungertod!*

*Drum lass am Samstag backen
Das Brot fein säuberlich -
Sonst werden wir sonntags packen
Und fressen, o König, dich!*

H. Heine „Die schlesischen Weber“

*Im düstern Auge keine Träne.
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben Dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!
Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben!*

*Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpresst,
Und uns wie Hunde erschießen lässt –
Wir weben, wir weben!*

*Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder dem Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben!*

*Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Alldeutschland, wir weben Dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben!*

Die sozial- und politikkritische Literatur um die Dichter des Vormärz oder des Jungen Deutschland, zu denen Heine nur bedingt gehört, Karl Gutzkow (1811-1878), Heinrich Laube (1806-1884), Ludwig Börne (1786-1837), Georg Weerth (1822-1856), Ferdinand Freiligrath (1810-1876), Georg Herwegh (1817-1875) und nicht zuletzt der Dramatiker meiner Vorlesung XII als Fortsetzung von XI: Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) sind parallel zu den Autoren des Biedermeier geboren: um 1800. Sie unterscheiden einander durch weitgehende Akzeptanz ihrer vorhergehenden Generation der Klassik (daher: Spätklassik) und Romantik, während die meist politisch engagierten Autoren des Jungen Deutschland die Werke von Klassik und Romantik ablehnen, weil sie im Gegensatz zum konservativen Biedermeier ihrer Zeitgenossen neues revolutionäres Gedankengut in die Literatur einbringen. Wie schon gesagt (in XI), ist Georg Büchner der herausragende Dramatiker dieser Jahrzehnte: Sein „Hessischer Landbote“ (1834) und „Woyzeck“ (1837) nehmen die kritischen Aussagen des Jungen Deutschland vorweg.

Biedermeier (1820-1850)

Zu den wichtigsten Lyrikern des Biedermeier gehören **Annette von Droste-Hülshoff** (1797-1848), **Nikolaus Lenau** (1802-1850) und **Eduard Mörike** (1804-1875).

Die Dichterin, bekannt vor allem durch ihre Novelle „Die Judenbuche“ (1842), weist auf den literarischen Realismus voraus, aber auch zurück in das Genre der schwarzen Romantik wie die Schicksalsdramen **Adolf Müllners** und Zacharias Werners.

Inhalt

Friedrich Mergel ermordet einen Juden. Die Judenschaft ritzt in den Mordbaum ein Bannzeichen. Jahre später zieht es den Mörder zum Tatort zurück. Er erhängt sich an der Buche. Das Böse gewinnt Macht über den Mörder. Seinen Doppelgänger, Johannes Niemand, der sich erst nach dem Mord von ihm löst, hält man zunächst für den Selbstmörder.

Wie bei einigen romantischen Dichtern spielt hier das Unerklärbare, Geheimnisvolle und Schaurige die Hauptrolle in dieser Kriminalgeschichte.

Zu den bekannten Gedichten gehört „Der Knabe im Moor“ (1844), worin die als dämonisch empfundene Natur (wie in Goethes „Der Erlkönig“) den Knaben doch letztendlich überleben lässt.

Mondesaufgang

1

*An des Balkones Gitter lehnte ich
Kamm,
Und wartete, du mildes Licht; auf dich.
Hoch über mir, gleich trübem Eiskristalle,
Zerschmolzen schwamm des Firmamentes Halle;
Der See verschimmerte mit leisem Dehnen,
Zerflossne Perlen oder Wolkentränen?
Hafen,
Es rieselte, es dämmerte um mich,
Ich wartete, du mildes Licht, auf dich.*

3

*Das Dunkel stieg, die Schatten drangen ein –
Wo weilst du, weilst du denn, mein milder Schein? –
Sie drangen ein wie sündige Gedanken,
Des Firmamentes Woge schien zu schwanken,
Verzittert war der Feuerfliege Funken,
Längst die Phaläne an den Grund gesunken,
Nur Bergeshäupter standen hart und nah,
Ein düstrer Richterkreis, im Duster da.*

5

*Da auf die Wellen sank ein Silberflor,
Und langsam stiegst du, frommes Licht, empor;
Der Alpen finstre Stirnen strichst du leise,
Und aus den Richtern wurden sanfte Greise;
geschlungen,
Der Wellen Zucken war ein lächelnd Winken,
An jedem Zweige sah ich Tropfen blinken,*

2

*Hoch stand ich, neben mir der Linde

Tief unter mir Gezweige, Ast und Stamm;
Im Laube summt der Phalänen Reigen,
Die Feuerfliege sah ich glimmend steigen,
Und Blüten taumelten wie halb entschlafen;
Mir war, als treibe hier ein Herz zum

Ein Herz, das übervoll von Glück und Leid
Und Bilder seliger Vergangenheit.*

4

*Und Zweige zischelten an meinem Fuß
Wie Warnungsflüstern oder Todesgruß;
Ein Summen stieg im weiten Wassertale
Wie Volksgemurmel vor dem Tribunale;
Mir war, als müsse etwas Rechnung geben,
Als stehe zagend ein verlornes Leben,
Als stehe ein verkümmert Herz allein,
Einsam mit seiner Schuld und seiner Pein.*

6

*O Mond, du bist mir wie ein später Freund,
Der seine Jugend dem Verarmten eint,
Um seine strebenden Erinnerungen
Des Lebens zarten Widerschein

Bist keine Sonne, die entzückt und blendet,
In Feuerströmen lebt, im Blute endet –*

*Und jeder Tropfen schien ein Kämmerlein,
Drin flimmerte der Heimatlampe Schein.*

*Bist, was dem kranken Sänger ein Gedicht,
Ein fremdes, aber o! ein mildes Licht.*

Die Dichterin schreibt wie die Romantiker Naturlyrik, wobei sich Realität und Vision in der Hingabe an die Landschaft in der Atmosphäre impressionistisch gegenseitig durchdringen. Ihre Sprache ist ausgesprochen bildlich, unterscheidet sich aber von der der Romantiker durch eine realistischere Ausdrucksweise, wenn nicht einen „trockeneren“ Stil, der wie bei Eichen-dorff oder Heine nichts Volksliedhaftes ausweist und deshalb gleichsam unzugänglicher ist.

Eduard Mörike (1804-1875)

steht mit dem Lyrikern der letzten 100 Jahre – des Sturm und Drang, der Klassik, Romantik, des Biedermeier und des Jungen Deutschland – in der ersten Reihe dieser Dichter. Vor allem Musikalität und Liedhaftigkeit, Naturempfinden und Gefühl bilden unlösliche Einheiten. Jenseits aber der Biedermeier-Idylle weiß Mörike um die existentielle menschliche Bedrohung (B.Zeller: Mörike – Sämtliche Gedichte. Insel Verlag 2001).

Gesang Weylas

*Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonner Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.*

*Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.*

Denk es, o Seele!

*Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde,
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grabe zu wurzeln
Und zu wachsen.*

*Zwei schwarze Rösslein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Wort,
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!*

Auf eine Lampe

*Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.*

Um Mitternacht

*Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Die Zeit in gleichen Schalen stille ruhn
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage.*

*Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtets nicht, sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das*

*Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage.*

An die Geliebte

*Wenn ich, von deinem Anschaun tief gestillt
 Mich stumm an deinem heiligen Wert vergnüge,
 Dann hör ich recht die leisen Atemzüge
 Des Engels, welcher sich in dir verhüllt.*

*Und ein erstaunt, ein fragend Lächeln quillt
 Auf meinem Mund!, ob mich kein Traum betrüge,
 Dass nun in dir, zu ewiger Genüge,
 Mein kühnster Wunsch, mein einzger, sich erfüllt?*

*Von Tiefe dann zu Tiefen stürzt mein Sinn,
 Ich höre aus der Gottheit nächtger Ferne
 Die Quellen des Geschicks melodisch rauschen.*

*Betäubt kehr ich den Blick nach oben hin,
 Zum Himmel auf – da lächeln alle Sterne;
 Ich kniee, ihrem Lichtgesang zu lauschen.*

Eduard Mörike ist vor allem durch zwei Prosastücke bekannt: durch seine Künstler-Novelle (Roman) „*Maler Nolten*“ (1832) und die Novelle „*Mozart auf der Reise nach Prag*“ (1855).

Auch noch in Mörikes Roman „*Maler Nolten*“ – zwar beeinflusst durch **Goethes** Bildungsroman „*Wilhelm Meister*“ und die maßgebenden Romantiker (**Novalis, E.T.A.Hoffmann**)

–
 treffen wir auf typisch romantische Motive: Doppelgängertum, Sonnambulismus, Magie: schwarze Romantik. Die *Mozart-Novelle*, scheinbar leichtfüßig dahinerzählt, lässt auch durch das *Don Giovanni-Motiv* Mozarts frühen Tod durchscheinen.

Das 19. Jahrhundert ist außer den politisch-sozialen Komplikationen, die sich in Drama und Lyrik stofflich und motivisch spiegeln, auch ein reiches Prosa-Zeitalter. Weitgehend unter dem Einfluss von Goethes Autobiographie „*Dichtung und Wahrheit*“ und seines Bildungsromans „*Wilhelm Meister*“ entwickelt sich der typisch deutsche Bildungsroman in zahlreichen stofflichen Varianten, vor allem des Künstlerromans, den wir in Ansätzen schon bei Novalis kennen gelernt haben: Die Autoren dieses literarischen Genre lernen wir kennen

in **Mörikes, Stifters, Immermanns, Kellers, Raabes, Meyers** Werken.

Mit dem *Naturalismus* (1880-1900) bricht diese Tradition zunächst einmal ab.

Gebet

*Herr! Schicke, was du willst,
 Ein Liebes oder Leides;
 Ich bin vergnügt, dass beides
 Aus Deinen Händen quillt.*

*Wollest mit Freuedn
 Und wollest mit Leiden
 Mich nicht überschütten!
 Doch in der Mitten
 Liegt holdes Bescheiden.*

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 selbstherrliche 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 freimaurenerischer und mythischer Staatsaktion, also Opera buffa und Opera seria, erstmals aufgeführt nicht etwa in der kaiserlichen Oper sondern im Vorstadttheater „auf der Wieden“ 1791, ist eines der typischsten Beispiele für dieses Volkstheater des Direktors und Mozarts Librettisten Emanuel Schikaneder. Goethe hat übrigens eine Fortsetzung zu Mozarts Opernlibretto geschrieben. Über die Wiener Theatertradition des Kasperl, Hanswurst oder Thaddädl seit dem Barock und seine Verbreitung über den deutschsprachigen Theaterraum haben wir schon früher gesprochen. Die Volkstheater sind seit dem Barock mit den vielfältigsten technischen Vorrichtungen ausgestattet. Wie in der „Zauberflöte“ schweben Wagen durch die Luft über die Bühne, Paläste als Kulissen stürzen zusammen, Geister steigen aus dem Bühnenboden auf und verschwinden nach oben: Effekte, die die Zuschauer immer von neuem in die Theater locken. Fausts lautstarke feurige Höllenfahrt soll eine der publikumswirksamsten Darstellungen gewesen sein. Neben diesen sensationellen Belustigung ist das Anliegen dieses Volkstheaters die moralische Erziehung im Sittenstück durch Liederlagen, soziale Kritik und Satire selbst bei lokalen Wiener Possen (bufonadas).

Der bekannteste Dramatiker des Wiener Zauber- und Märchentheaters ist Ferdiand Raimund (1790-1836), der wie sein späterer Zeitgenosse Nestroy Autor und Schauspieler ist. Raimunds bekanntestes Bühnenstück ist das komische Original-Zauberspiel „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ (1828), ein moralisierendes Besserungsstück. Der reiche Gutsbesitzer Herr von Rappelkopf ist ein Menschenfeind, der von dem Alpenkönig Astralagus von seinem Hass auf die Welt und seinem Lebensüberdruß (tedio de la vida) geheilt wird. Die Geisterwelt steht hier gegen den zeitgenössischen Pessimismus der Gesellschaft, so dass in der Heilung von dieser Zeitkrankheit dieser Geisterwelt ein Symbolwert statt rein äußerlicher Spektakelfunktion zukommt. 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 (sowie wie maniaco), durch Astralagus verordnet, besteht in Zauberkunststücken und Naturkatastrophen. Obwohl Rappelkopf seine Familie tyrannisiert, wird er trotzdem nicht gehasst. Schließlich erscheint Astralagus selbst als Double Rappelkopfs und demonstriert ihm seine Unausstehlichkeit (insoportabilidad), so dass der Menschenfeind sich selbst erkennt und sich im Tempel der Erkenntnis bessert.

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

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

Das berühmteste Couplet Raimunds ist das „Hobellied“ des Dieners Valentin aus dem Zaubermärchen „Der Verschwender“ (1834) mit der Musik des Opernkomponisten Konradin Kreutzer. Die Fee Cheristane 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 in der Art der Commedia dell'arte und des französischen und englischen Farcentheaters (Farce = farsa) mit ihren Verkleidungen, Verwechslungen, den marionettenhaften Typen als Karikaturen etwa ihrer Berufe ohne Realismus. Nestroys Texte sind wie bei der italienischen Commedia dell'arte Textvorschläge für den improvisierenden Typen-Schauspieler, 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 Couldrette 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 Kunz's 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 Märtyrerdrama, 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

12 Freies Feld
13 Nacht, Mondschein

14 Magreth mit
Mädchen vor der
Haustür
15 Magreth und

Fragmente H2

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

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

6 Woyzeck, Doktor
7 Straße
8 Woyzeck, Louisel
Franz

9 Louisel allein, Gebet

Fragmente H3

1 Der Hof des
Professors,
Woyzeck

Fragmente H4

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

16 Marie
17 Kaserne

Louis

16 *Es kommen Leute.*

17 *Das Wirtshaus*

18 *Kinder*

19 *Louis allein*

20 *Louis an einem Teich*

21 *Gerichtsdienner*

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 |
| H1,7 | | | | |
| 15. H3,1 | H3,1 | H4,13 | H4,15 | H4,11 |
| 16. H1,8 | H1,8 | H4,14 | H4,16 | H4,12 |
| 17. H4,14 | H4,14 | H4,15 | H4,17 | H4,13 |
| 18. H4,15 | H4,15 | H4,16 | H3,1 | H1,8 |
| 19. H4,16 | H4,16 | H4,17 | H1,14 | H4,14 |
| 20. H4,17 | H4,17 | H1,14 | H1,15 | H4,15 |
| 21. H1,14 | H1,14 | H1,15/H1,16 | H1,16 | H4,16 |
| 22. H1,15 | H1,15/H1,16 | H1,17 | H1,17 | H4,17 |
| 23. H1,17/H1,10 | H1,17 | H1,18 | H1,19 | H1,14 |
| 24. H1,19/H1,20 | H3,2 | H1,19 | H1,20 | H1,15 |

| | | | | |
|-----|--------------|--------------|--------------|--------------|
| | <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 hingesezt 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.

- 1. 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 Lohn-*

kürzungen 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 Schlachtendarstellungen ... 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.

