

2500 Jahre Theatergeschichte - Einführung – Griechenland und Rom

Der Versuch, den Anfang der Theatergeschichte zu definieren, findet seine Hypothese meist in liturgischen Gesängen und Bewegungen von mythisch-mystischen religiösen Vereinigungen. Im griechischen Theater ist es der Dienst an dem Gott Dionysos mit seinen Begleitern, den Satyrn (Bockssänger), die in Prozessionen mit Chor-Gesang, Instrumenten und Gruppen-Tanz oder Pantomime etwa ein Naturereignis wie die Jahreszeiten, den ersehnten Frühling als Ende des kalten Winters, oder Leben und Tod eines mythischen Wesens, etwa eines Gottes, feiern unter dem orgiastischen Konsum von viel Alkohol, vielleicht auch Drogen. Es könnte den Festteilnehmern darum gehen, aus den Korsetten dieser Welt sich zu befreien und in ein anderes Kostüm mit Maske – ein anderes Menschsein - zu schlüpfen. Die Maske ist das Symbol des Theaters. Wir kennen 2 Masken: die der Tragödie und die der Komödie. Johan Huizinga nennt dieses ur-menschliche Phänomen in seinem berühmten Buch „Homo ludens“ „Spiel“. Dieses „Spiel“ bedeutet auch Ekstase.

Diese Rolle des Gottes Dionysos hat zu Beginn der säkularisierten Theater-geschichte ein gewisser halbhistorischer Thespis (535 v.Chr.) inne, der mit seiner Theater- truppe auf einem Wagen von Ort zu Ort zieht und wahrscheinlich Stoffe aus der Mythologie und aus politischer und sozialer Geschichte und Tagesereignisse szenisch darstellt. Von diesen Frühformen des Theaters sind keine Texte und kaum Quellen erhalten.

Mit der Bildung von Stadtstaaten wie Athen, Sparta, Sikyon oder Korinth wird dieses primitive Theater als Unterhaltungsmedium, vielleicht auch schon als Propagandamittel für die Stadtbevölkerung auf dem zentralen Platz der Stadt (nahe der Akropolis) erkannt. Diese Feste heißen nach dem Gott der Vegetation, der Musik, des Tanzes und des Weines „Dionysien“. Sie finden statt im März und dauern 6 Tage. Auftraggeber dieser Frühlingsfestspiele ist der Tyrann Peisistratos (um 546-528/27), der, als er 535 Thesbis mit der Gestaltung der Athener Dionysien beauftragt, auf Vorformen dieses Festivals zurückgreift: die politisch-kulturellen Bemühungen des Kleisthenes von Sykion, Periander und Arion. Unter der Leitung von Thespis, dem Erfinder der Tragödie, tritt erstmals der „Antwörter“ auf, der mit dem Chor spannungsvolle Wechselreden führt.

Die Frühgeschichte des griechischen Theater lesen wir zum Beispiel in der „Poetik“ des Aristoteles, der uns einen Einblick gibt auch in die weitere Ent-wicklung dieser Kunstform: vor allem der Tragödie. Aristoteles Nachrichten über die Komödie dürften bis auf Reste verlorengangensein.

Neben dem schon erwähnten Johan Huizinga ist einer der interessantesten Essays zu diesem Kapitel der Theatergeschichte der von Friedrich Nietzsche „Über die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872). Hier ist Dionysos der Repräsentant de Inhalts und der Gott Apollon der Repräsentant der Form der Tragödie: orgiastischer Rausch und disziplinierender Geist. Dionysos mit seinen komischen trunkenen disziplinlosen Satyrn ist deshalb der Gott der Komödie, Apollon, der Gott der Disziplin und des Geistes, der Gott der Tragödie. Diese Aufteilung der dramatischen Stoffe und Motive in komisch und tragisch dauert im Prinzip bis heute an.

Der französische Philosoph Henri Bergson hat in seiner Studie „Das Lachen“ () beschreibt das Komische und warum wir darüber lachen. Die antiken Kultur-Analytiker Theophrast (372/71 oder 371/370-288/287 oder 287/286 v.Chr.) in seiner Schrift „Charaktere“ zählt 30 unmoralische und lächerliche Charaktere auf, die sich etwa in den Komödien Shakespeares oder Molières wiederfinden, ähnlich Horaz (65-8 v. Chr.). Um 30-25 v. Chr. entsteht die

Schrift des Longinus „Vom Erhabenen“, eine Schrift zum Wesen der Tragödie, die auch z.B. Cicero.

Die genannten Schriften, die man in der deutschen Literatur- und Theatergeschichte „Dramaturgie“ nennt, beeinflussen in und nach der Renaissance, d.h. ihrer Wiederentdeckung durch die Italiener, Franzosen usw., die europäische Literatur.

Das ist aber nur die eine Seite der Theatergeschichte, die Bertolt Brecht „aristotelisch“ nennt. Brecht kennt aber noch das „epische Theater“, in etwa als Gegensatz zum „aristotelischen“. Jede der beiden Dramaturgien hat ihre eigenen Regeln.

Es scheint, dass in Griechenland diese beiden Dramaturgien sich gegenseitig ablösen, aber auch sich gegenseitig vermischen. Spätere Beispiele für das aristotelische Theater sind etwa Molières Komödien und Pierre Corneilles und Jean Racines klassizistische französische Tragödien und einige Tragödien Shakespeares. Beispiele für das epische Theater sind die geistlichen Theaterstücke des Mittelalters, einige Stücke Shakespeares, Goethes „Faust“, vielleicht Georg Büchners Dramen und unter anderem Brechts „Mutter Courage“. Die bedeutendsten Dramen des europäischen Theaters zeigen allerdings, dass auch das Theater wie auch vor allem der europäische Roman zu Mischformen neigt, z.B. in der hochliterarischen und –dramatischen Form der Tragikomödie. Die Tragödie stellt das „Erhabene“ des Schicksals eines großen Charakters dar. Die Komödie die Lächerlichkeit eines niederen Charakters. Seit Lessing können – im Gegensatz zur Tradition seit Aristoteles und seiner französischen Interpretation - große Charaktere nicht nur aus den oberen Schichten, sondern auch aus den niederen sozialen Schichten stammen. Das soziale Element spielt in der Theatergeschichte seit dem griechischen Beginn eine wichtige Rolle auch in der Kostüm- und Architekturgeschichte und natürlich in der pathetischen und primitiven Theatersprache je nach sozialer Rolle in Tragödie und Komödie eine wichtige Rolle. Darüber sprechen wir in einer Woche.

Die theoretisch-dramaturgische Tradition seit Aristoteles zeigt vor allem in der europäischen Renaissance, im 18.-20. Jahrhundert eine außerordentliche Fülle von theoretischen Schriften, in der deutschen Theatertheorie vor allem bei Lessing, Schiller, Goethe, Hebbel, Gustav Freytag und eben Brecht. Darüber sprechen wir in Laufe des Semesters.

2500 Jahre Theatergeschichte – II: Antike

Anschließend an Thespis, Peisistratos, die Dionysien als kultische, politische und soziale Veranstaltungen in Athen als Entwicklung von der griechischen Frühzeit zur literarischen und theatralischen Klassik vor allem in Athen trifft man neben einer großen Zahl von Tragödien- und Komödienfragmenten auf die bekannten Dramatiker Aischylos (-525/-456), Sophokles (-497/-405), Euripides (-480/-406), Aristophanes (-445/-385), Menandros (342/-291) und den schon genannten Philosophen, aber Theaterhistoriker und –theoretiker (Dramaturgen) Aristoteles (-384/-312) und seine fragmentarische „Poetik“. Die römischen/ lateinischen Tragödien des Gnaeus Naevius (-265/-201), Livius Andronicus (-280/-200), Lucius Accius (-170/-84), Q. Ennius (-239/-169), Marcus Pacuvius (*-220) und Marcus Tullius Cicero (-106/-43) und Komödien des Titus Maccius Plautus (-250/-184) und Publius Terentius Afer (-185/-159) erwachsen aus den griechischen Vorgängern und behandeln zuletzt auch römische Stoffe. Interessant ist die Parallele der römischen Atellane zum griechischen Dionysos-Kult wegen ihres ähnlichen aus dem Mythos stammenden Ursprungs, der bei Plautus noch erkennbar ist. Plautus ist aber auch wie Aristophanes politischer Satiriker. Menandros und Terenz bilden wiederum eine Parallele aufgrund ihrer psychologisierenden Gesellschaftskomödie.

Griechische Tragödie

Aischylos

Agamemnon
Choephoron
Eumeniden
Ödipus
Orestie
Perser
Promethie
Sieben gegen
Theben

Sophokles

Aias
Antigone
Elektra
Ödipus Tyrannos
Ödipus auf Knossos
Philoktet
Trachinierinnen
Triptolemos

Euripides

Alkestis
Andromache
Antigone
Bakchen
Elektra
Hekabe
Herakles
Helena
Iphigenia auf
Tauris
Medea
Orestes
Peladen

Komödie

Aristophanes

Acharner
Babylonier
Ekklesiazusen
Frieden
Frösche
Lysistrata
Plutos
Ritter
Vögel
Wespen
Wolken

Menandros

Adelphoi
Andria
Eunuchus
Gorgos
Heautontimorumenos
Kolax
Schiedsgericht

Römische/ lateinische Tragödie

Lucius Accius

Brutus
Decius
Didascalía

Q. Ennius

Achilles
Ajax
Alexander
Ambracia
Eumenides
Hector
Hecuba
Medea
Phoenix
Sabiner
Schenkenwirtin
Telephus
Thyestes

Gnaeus Naevius

Danae
Equus Trojanus
Hector
Hesiona
Iphigenia
Lycurgus

Marcus Pacuvius

Ajax
Antiopa
Atalanta
Chryses
Medus
Niptra
Paulus

Livius Andronicus

Achilles
Aegisthus
Ajax
Andromeda
Equus Trojanus
Gladiolus
Hermione
Tereus

Seneca

Agamemnon
Hercules
Medea
Ödipus
Phaedra
Phoenissae
Thyestes
Troades

Komödie**Plautus**

Amphitruo
Asinaria
Aulularia
Bacchides
Captivi
Casina
Cistellaria
Curculio
Menaechmi
Mercator
Miles gloriosus
Mostellaria
Poenulus
Pseudolus
Rudens
Stichus
Trinummus

Terenz

Adelphi
Andria
Eunuchus
Heautontimorumenos
Hercyra
Phormio

Die Stoffe leiten sich her aus der Mythologie, Politik, der Gesellschaft und der Literatur etwa Homers. Der Einfluss des Griechischen auf das römische/ lateinische Drama hält über 400 Jahre an und schließlich über die Renaissance und die Klassik bis ins 20. Jahrhundert, sozusagen als europäisch-literarisches Ur-Phänomen, als Archetyp, desgleichen gilt dies für die archetypischen Ur-Motive.

Abbildungen dieser Stoffe und ihrer Repräsentanten finden sich zahlreich auf griechischen Vasenbildern und römischen Wandmalereien etwa in Pompeji. Sie bezeugen die Allgegenwart des antiken Theaters auch und vor allem im Privatleben.

Die Aufführungspraxis in den Anfängen unter Thespis mit seinem Vagantenkarren in der athenischen Frühzeit und die Einrichtung der dionysischen Festspiele an einem festen Platz mit einer provisorischen Zuschauertribüne aus Holz in Athen unter dem Tyrannen Peisistratos (-546/-527) habe ich oben schon erwähnt. Mit der Zeit entstehen überall in Griechenland Steintheater für tausende von Zuschauern stufenförmig an den Abhang eines Hügels gelehnt mit dem Blick auf das Meer.

Die schmale Bühne – das Drama ist ja zunächst ein Chordrama – dient weniger einer Aktion, verbreitert sich aber im römischen Theater, wo die vollrunde Orchestra zum Halbrund wird. Statt der Naturkulisse entsteht vor allem eine Palastfassade (Scenae frons). Dahinter liegt ein Bühnenhaus, das mit technischen Apparaten ausgestattet sein kann, sogar Kränen, die erlauben, dass etwa Göttinnen und Götter aus der Luft in die Szene hereinschweben (Deus ex

machina im Barock). Die Theatergebäude der Römer sind im Gegensatz zum griechischen Freilufttheater oftmals in der Ebene stehende halbkreisförmige Bauten, z.B. in Orange/Südfrankreich. Eine Kopie eines solchen Theaters aus der Renaissance findet sich in Vicenza/Norditalien, das Teatro Olimpico. Die Amphitheater dienen eher Zirkusspielen als theatralischen Darbietungen.

Mittelpunkt des Freilufttheaters ist die kreisrunde Orchestra als Aktionsraum des tanzenden und singenden Chors als Kommentator der dramatischen Handlung und den Sitzen der Priester. Der Chor betritt die Orchestra durch jeweils einen Eingang (Parodos) rechts von links der Bühne. Mit der Entwicklung des Texttheaters nimmt die Zahl der handelnden Solisten, zuerst des Protagonisten, dann des Deuteronisten etc. zu, und der Chor tritt immer mehr zurück, bis er ganz wegfällt. Die Solisten, zunächst noch Figuren der Mythologie und der Geschichte, tragen Masken mit Schallrohr, um überirdisch zu klingen, auch um sich in diesen Riesentheatern verständlich zu machen; sie gehen auf Kothurn, Stiefeln mit dicken Sohlen, um größer zu erscheinen und eher gravitatisch stelzen als zu gehen. Die Masken der Komödie zeigen ein verzerrtes Lachen. Die Körpermaße sind verzerrt. Der Schauspieler des Satyrspiels trägt einen erigierbaren Phallus/ Penis aus Leder, um grotesk-komische Effekte zu erzielen. Ebenso grotesk-komisch hat man sich die Kostüme, Tänze und Pantomimen der Komödianten vorzustellen, um Lacheffekte zu erzielen. Ähnliche Effekte dürften Musik und Sprache hervorgebracht haben.

Das vorläufige Ende dieser literarischen und theatralischen Tradition in den ersten vorchristlichen Jahrhunderten vor dem politischen Untergang des Römischen Reiches (476 n.Chr.) spiegelt sich auch in den Dekadenformen des Mimus. Wenn auch die christlichen Autoren der Zeit, z.B. Tertullian (um 160- um 222) in seinem Pamphlet „De spectaculis“ das römische Mimus-Theater als sittenwidrig verdammt, ist damit nicht gesagt, dass das „klassische“ griechisch-römische Theater, wie wir es oben beschrieben haben, zu existieren aufhört. Die germanischen Völkerwanderungen des 3.- 6. Jahrhunderts zerstören Rom und zahllose Städte im Reich und damit auch deren Bibliotheken und anderen Kultureinrichtungen. Der Mangel an schriftlichen Quellen erlaubt dazu keine Nachrichten. Es lässt sich aber spekulieren, dass die germanischen Heldengesänge, die Tacitus in seiner „Germania“ (um 96 n.Chr.) erwähnt, mündliche Traditionen um die Nibelungen und Dietrich von Bern und (pantomimische) Zaubersprüche mit erhaltenen Texten und Festgesänge pantomimische Aktionen beinhalten, bis sie teilweise von christlichen Prozessionen im Frühmittelalter abgelöst werden.

Hiermit könnte man die Hypothese aufstellen, dass Drama und Theater in ihren Primitivformen wie in Griechenland und Italien-Rom wieder am Beginn einer neuen Tradition stehen.

In der nächsten Klasse beschäftigen wir uns mit dem Erbe des antiken Theaters in Renaissance und Barock und im Klassizismus der Goethe-Zeit im Gegensatz zum Drama und Theater der Zwischenzeit des Mittelalters als Epoche des epischen Theaters.

2500 Jahre Theatergeschichte III: Mittelalter

Ich habe die Hypothese aufgestellt, dass in Zeiten nicht schriftlicher Epochen, also etwa vor und nach Blütezeiten des Theaters wie des griechisch-römischen, theatralische Traditionen weiterhin gepflegt werden. Wir wissen z. B. nichts über einen eventuell rezitativ-pantomimischen Vortrag von Heldenliedern in germanischer Zeit (Tacitus: „Germania“, 1. Jahrhundert n.Chr.) oder laut Priskus am Hof des Hunnenkönigs Attila-Etzel im 5. Jahrhundert. Haben an den damals existierenden Höfen der Völkerwanderungszeit Kampfspiele oder Feste stattgefunden, begleitet von festlichen Aufführungen oder Zeremonien welcher Art auch immer.

Vom römischen Theater bis zum politischen Untergang des Reiches (475) sind wir polemisch-einseitig unterrichtet durch den christlichen Kirchenlehrer Tertullian in „De spectaculis“ (2. Jahrhundert n.Chr.). Vergnügen etwa im Theater lassen sich mit dem Christentum nicht vereinbaren, weil die Schöpfungen Gottes von Menschen und vom Teufel missbraucht werden können (1, 2). Schauspiel sei Götzendienst, Blendwerk des Teufels. Tertullian meint damit Spiele zu Ehren der Götter und zu Geburts- und Feiertagen von Herrschern, also heilige Spiele und solche zu Ehren der Toten und auch Circusspiele, deren Dämonen-Kult aus Ägypten stamme. „Die ganze Welt ist von Satan und seinen Engeln erfüllt“ (8), deren Sünden Christen nicht berühren dürfen, oder sie fallen von Gott ab. Zudem: „Das Theater ist ein Heiligtum der Venus“ (10), also ein Ort der Unsittlichkeit, dessen Schirmherren Venus und Bacchus/Dionysos sind wie der Schauspielkunst. Andere verwandte Darstellungen bei Tertullian sind die Atheletenkämpfe: die Kapitolinischen, die Nemeischen Spiele für Herkules und die Isthmischen Spiele für Neptun zu Ehren der Toten. Das berühmteste Schauspiel ist der „Munus“ (Dienst) für die Toten, als Ursprung der Gladiatorenspiele (12), ausgestattet mit dem „Prunk des Teufels“ unter Anrufung der Dämonen. „Wo Vergnügen ist, da ist auch Leidenschaft, Raserei und Zorn, Wut und Schmerz, Affekte, die sich nicht mit der christlichen Zucht vertragen (15). Das Theater ist also ein Ort der Unzucht. Der Atellanen-Schauspieler stellt sein Rolle dar in obszöner Gestik, die Mimen-Schauspieler sogar durch Frauenkleider. Die heidnische Literatur unterteilt man in Tragödien und Komödien, „blutrünstige (sangrietos) und unzüchtige (sexuelle), die zu Verbrechen und Wollust anstiften (17) ... Auch die Ringkunst ist ein Werk des Teufels“ (18), auch der Kampf mit wilden Tieren oder die Tötung von für das Vergnügen verkaufte Unschuldige oder auch Verurteilte (19), denn das ist Mord. Tertullian erwähnt Frauen, die durch den Theaterbesuch von Dämonen besessen wurden (26). Und: „Wenn du an der Bühnenliteratur Gefallen findest – wir haben genug Literatur, genug Verse, ... genügend Lieder und Stimmen – und zwar keine Dichtungen, sondern Wahrheiten, keine komplizierten Fiktionen, sondern ungekünstelte Aufrichtigkeit“ (29). Tertullian nennt keinen Namen der Hochliteratur. Was er geißelt, ist nämlich die wertlose Unterhaltungsindustrie: ein Randgebiet der Theaterkunst, die sich gelegentlich in die höherwertige Darstellungskunst einbringt, etwa in die populären geistlichen Spiele wie sogar die Passionsspiele.

Der Römer Horaz in seinen „Episteln“ beschreibt das römische Publikum und scheint sogar dem Christen Tertullian in seiner Kritik Recht zu geben.

Theaterzensur ist nicht nur in der frühen Kirche verbreitet: unter anderen bei Tatian, Augustinus, Lactanz und Gregor von Nazianz. Orosius und Salvian geben dem Theater eine Mitschuld am Untergang Roms. Aber die erwähnten Spectacula kann auch der mächtige Theoderich im 6. Jahrhundert nicht verbieten. Trotz aller Kritik und Zensur der Kirchenoberen geht das Theater schließlich ins Christentum ein. Es sind vielleicht die oben genannten alten Kulte Germaniens, die Heldengeschichten der Völkerwanderung wie die Kämpfe der

Nibelungen und Dietrichs von Bern(Verona): Theoderich, König Artus/ Arturo und andere verlorene Stoffe, die von den Barden, Dichtern oder Vaganten europaweit verbreitet werden, wie etwa im „Beowulf“, „Widsith“ und „Deor“ im England des 7./ 8. Jahrhundert, die in Namen und Handlung dem Nibelungenstoff ähneln. An diese Vaganten pantomimisch rezitieren, ist unbekannt, aber doch wahrscheinlich. In Berichten über Feste an fürstlichen Höfen und auch Literaturwerken wird häufig genug von Vaganten, Rezitatoren und Musikern gesprochen, die von Hof zu Hof und von Ort zu Ort ziehen als Rezitatoren und Nachrichtenvermittler (angel-sächsisches Fragment des 6./7.Jahrhunderts, England).

Dass aber das Wissen um das Antike Theater und seine Literatur auch im frühen Mittelalter, also zwischen dem Untergang des Römischen Reiches und dem 10. Jahrhundert wohl zu einem geringen Ausmaß in den christlichen Klöstern überlebt und als Schreib- und Rhetorik-Übungen beständig reproduziert wird, zeigen illustrierte Handschriften vor allem aus der Palastschule Karls des Großen: etwa der „Utrechter Psalter“ (um 820) mit Szenen aus Komödien des Terenz, dessen dramaturgische Spuren sich 100 Jahre später in den Dramen der Hrotsvit von Gandersheim (vor 959-972) wiederfinden. Diese Dramen, die vielleicht nicht für Aufführungen sondern zur Lektüre konzipiert sind, also als Lesedramen, zeigen eine eigenartige Mischung aus antiker Komödiengeschichte des Terenz und christlichem Heils- und Erlösungsdrama, wovon wir später im Barock mehr hören werden.

Inhaltsangabe des „Dulcitius“

Der Kaiser Diokletian verlangt nach drei christlichen Jungfrauen Agape, Chionia und Irene. Sein Statthalter Dulcitius soll sie dem Kaiser verschaffen. Dies gelingt ihm nicht, weil er in der dunklen Küche verunglückt. Seine Frau macht sich über ihn lustig. Dulcitius wird wahnsinnig. Agape und Chionia werden gefangen und auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Irene wird von den Soldaten in ein Bordell gebracht. Irene bleibt standhaft und zeigt keine Angst. Zwei junge Leute in weißen Kleidern erscheinen, also Engel, bringen Irene auf einen Berg, den die Soldaten nicht besteigen können. Der Offizier Sisinnius erschießt sie mit einem Pfeil. Die sterbende Irene erlangt die Märtyrerpalme und dazu die Jungfrauenkrone.

Bei Gelegenheit der Entstehung des griechischen Theaters haben wir von religiösen Prozessionen des Dionysos und seiner Satyrn als Gefolge gehört. Auch zur Zeit Karl des Großen im 9. Jahrhundert entstehen Prozessionen, für die man auch Pantomimisches, wenn nicht auch Komisches nicht von vorne herein ausschließen sollte. Damit könnte das mittelalterliche Geistliche Theater beginnen. Deutlicher wird das bei szenischen Rezitationen aus den Heiligen Schriften, etwa dem Weihnachtsspiel im Chorraum der Kirchen. Mönche rezitieren die lateinischen Texte zunächst als primitive Krippenspiele, die sich ständig um die im Neuen Testament genannten Personen erweitern: Hirten, Engel, die drei Könige, Tiere, Herodes und seine Soldaten des Bethlehemischen Kindermords. Um 1080 entsteht der älteste erhaltene Spieltext in lateinischer Sprache: das „Münchener Dreikönigsspiel“ oder auch: „Freisinger Magierspiel“. In etwa 100 Versen werden die Ereignisse von Christi Geburt bis zur Flucht nach Ägypten behandelt. Es lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten, dass dies eine Art szenische Evangelienverkündigung darstellen könnte, da die Zuschauer ja Analphabeten/ Illiteraten sind.

Mit der Weiterentwicklung des Geistlichen Spiels wird mehr Raum benötigt, so dass das Spiel in die Vierung und schließlich auf den Platz vor der Kirche verlegt wird. Zuletzt werden die mehrtägigen reichausgestatteten Passionsspiele zu Festen und Messen auf den Marktplätzen aufgeführt. Die Erweiterungen dieser Spiele sind meist auch komische, sogar obszöne Szenen wie die Salbenkrämerszene oder die Grabwächterszene, wie auch beim Übergang von der lateinischen zur deutschen Sprache die Darsteller Laien werden.

In die Zeit der Kreuzzüge um die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert das anonyme lateinische „Tegernseer Antichristspiel – Ludus de Antichristo“ (1155/60). Ähnliche religiös-patriotische Antichristspiele gibt es auch in anderen Ländern Europas. Nach biblischer Datierung erwartet die christliche Welt um das Jahr 1.000 die Ankunft des Antichrist bzw. das Ende der Welt, die Apokalypse.

Personen und Inhalt:

Chor der Heiden, der Juden, der Christen und Knechte des Antichrist
 christliche Gemeinde, Frauen mit Palnzweigen
 Könige von Babylon, Frankreich, Griechenland. Jerusalem und der deutsche Kaiser
 Antichrist, allegorische Figuren Heuchelei und Ketzerei
 Propheten Enoch und Elias
 Christus und Engel Gottes
 Ort der Handlung ist die Welt.

Der Antichrist und seine Knechte, Heuchelei und Ketzerei als allegorische Figuren, die nichtdeutschen Könige und die Chöre der Heiden und Juden proben den Untergang des deutschen Kaisers und Königs und der Christen-

heit insgesamt: des Heiligen Römischen Reiches (deutscher Nation).

Mit dem Auftritt des Antichrists, von Heuchelei und Ketzerei und deren Allianz mit den heidnischen Königen

scheint der Kampf des Kaisers gegen die feindlichen Mächte verloren.

Der Kampf des Kaisers gegen die Feinde des Reichs endet mit dem Sieg des Kaisers. Nach Erfüllung seiner christlich-politischen Mission gibt er seine Macht an Gott zurück und legt Krone und Szepter auf dem Ölberg nieder. Die besiegten Feinde bereuen ihren Aufstand und ordnen sich dem Kaiser unter.

Szenenfolge:

Teil I:

I Chor der Heiden II Chor der Juden III die Christenheit IV. Kaiser V. Herolde VI. Kaiser VII. König von Frankreich VIII. Herolde IX. König von Griechenland X: Kaiser XI. Herolde XII. König von Jerusalem XIII. König von Babylon und Heiden XIV. König von Jerusalem XV. Kaiser XVI. Boten von Jerusalem XVII. Engel Gottes XVIII. Kaiser: Kampf gegen die Heiden, den König von Babylon und dessen Flucht XIX. Der Kaiser legt die Krone nieder und den Mantel der Herrschaft ab. XX. dunkle Gestalten

Teil II:

XXI. der Antichrist mit den Allegorien Heuchelei und Ketzerei XXII. Menschenmenge XXIII. König von Jerusalem XXIV. Antichrist XXV. Boten XXVI. König von Griechenland XXVII. Antichrist und Heuchler XXVII. König von Frankreich XXVIII. Antichrist XXIX. König der Deutschen XXX: Antichrist und Heuchler XXXI. Boten XXXVII. Antichrist XXXIII. Chor XXXIV. König der Deutschen

Teil III:

XXXV. Antichrist: Heilung eines Lahmen, Aussätzigen und Gefallenen. XXXVI. der Gefallene und die Heuchler XXXVII. König der Deutschen XXXVIII. Boten XXXIX. König von Babylon XL. Antichrist XIL. Heuchler vor dem Chor der Juden XIIL Chor der Juden XIIL. Antichrist XIVL. Elias und Enoch XVL. Chor der Juden XVIL Heuchler vor dem Antichrist XVIII. Antichrist und seine Knechte XVIIIIL. Elias und Enoch XIXL. Antichrist L. Enoch und Elias LI. Antichrist LII. Enoch und Elias werden auf Befehl des Antichrist zum Tod geführt. LIII. Chor der Juden LIV. christliche Gemeinde LV. Antichrist LVI. alle Könige LVII. Antichrist LVIII. Christus und Engel LXL christliche Gemeinde

Das „Hessische Weihnachtsspiel“ (13. Jahrhundert) hat die folgenden Personen:

Joseph, Maria, die Engel, der 2. und der 3. Engel, ein Diener, die Wirte Arnoldus und Czulrich, Hirten, Engel, Diener:

Szenen:

Joseph und Maria kurz vor Jesu Geburt: Joseph will Maria mit ihrem Kind verlassen. Sie bestötigt ihm, dass er nicht der Vater ist.

Ein Engel erscheint und verkündet Joseph den Befehl, Maria nicht zu verlassen. Joseph bleibt bei ihr. Joseph bittet den Wirt Arnoldus um Unterkunft. Arnoldus weist Joseph und Maria grob hinweg.

Auch der Wirt Czulrich weist die Herberge Suchenden ab. Joseph und Maria beklagen die Hartherzigkeit der Wirte. Sie beziehen einen Stall, wo Maria das Kind gebiert.

Die Engel singen: „Gloria in excelsis Deo“. Der 2. Engel besingt Gottes Friedenswillen mit den Menschen.

Joseph bringt eine Wiege herbei. Er und Maria singen im Wechseögesang ein Wiegenlied. Auch der Diener stimmt ein.

Die Engel singen: „Sunt impleta etc.“

Maria preist Gott

Die Engel singen: „In dulci jubilo...“ Der 3. Engel lobt Gott.

Verkündigung der Hirten

Ein Engel verkündet die Geburt Jesu.

Die Engel singen. Der 2. Engel verkündet den Hirten eine große Freude und lädt sie zum Besuch des Heilands ein.

Ein Hirte weckt die Hirten auf, besonders den Knecht Ziegenbart (komischer Name).

Die Hirte machen sich auf zum Besuch.

Die Engel singen: „In dulci jubilo...“

Ein Hirte spricht den Epilog. Er fordert die Hirten zum Besuch bei Jesus auf.

Die teilweise komisch-obszönen Texte, gesprochen und aufgeführt wohl von Vaganten, also Berufsschauspielern, rufen natürlich die Zensur auf den Plan. Geistliche dramatische Spiele, insbesondere Passionsspiele, werden bis heute in Süddeutschland, Österreich und in der Schweiz aufgeführt.

Das anonyme „Redentiner Osterspiel“ (Mitte 15. Jahrhundert) hat folgende Gliederung:

Prolog		Vers 1-18
I	Juden, Pilatus, Grabwächter	Vers 19-194
II	Turmwächterszene	Vers 195-228
III	Auferstehung	Vers 229-260
IV	Jesu Höllenfahrt	Vers 261-754
	a. die Patriarchen in der Vorhölle	Vers 261-372
	b. Teufelsszene	Vers 373-486
	c. Christus, Satan, Patriarchen	Vers 487-682
	d. die Patriarchen vor dem Paradies (Henoch und Elias)	Vers 683-734
V.	Turmwächterszene	Vers 735-771
VI.	Grabwächter, Juden, Pilatus	Vers 772-1043
VII.	Teufel-Seelen-Spiel	Vers 1044-1985
Epilog		Vers 1986-2025

Hier mischen sich komische, sozial-didaktische und religiöse Szenen. Szene I zeigt die betrunkenen Soldaten an Jesu Grab. Jesu Auferstehung und sein Gang in die Hölle, um die ungetauften antiken Philosophen aus der Vorhölle zu erlösen und Jesu Kampf mit Satan und sein Sieg, schließlich Satan als Richter über die verschiedenen kriminellen Berufe spielen bereits im Übergang vom Mittelalter zum Humanismus. Die Epoche ist im Umkreis der Reformation überaus stark moralisch-didaktisch. Ihre literarischen Inhalte betreffen – typisch

für den Humanismus – nicht mehr und noch nicht die Adelsgesellschaft des Mittelalters und des Barock.

Die Geistlichen Spiele bestehen nicht aus Akten wie Tragödie und Komödie, sondern aus Szenen und folgen meist dem Schema solistische Einzelfigur und Chor/ Chöre, der kommentiert, aber die Handlung kaum weiterführt. Weil die Handlung weniger aus dramatischen Aktionen als aus Erzählungen besteht, ist die dramatische Spannung niedrig und man kann diese mittelalterlichen Schauspiele als episch (episches Theater) bezeichnen. Die Sprache, lateinisch oder deutsch, ist einfach und plakativ; es herrscht die 4-hebige jambische Kurzzeile mit Reim vor. Die Personen und Regieanweisungen sind meist lateinisch. Es treten allegorische Figuren auf.

Das Mittelalter kennt keine Theatergebäude. Die Handlung spielt auf einem Podest im Hof einer Residenz oder eines Klosters, in einer Kirche oder auf dem Marktplatz. Die Personen und ihre Szenen befinden sich simultan auf der Bühne, weshalb man diese Theaterform Simultantheater nennt im Gegensatz zur späteren Sukzessivbühne. Nur die nötigsten Bauten und Requisiten befinden sich auf der Bühne. Die Kostüme sind nicht historisch; die Spieler tragen mittelalterliche Kleidung. Je ausgedehnter und komplexer die Spiele werden, desto nötiger braucht man einen Spielleiter mit schriftlichen Bühnenplänen und Handlungsanweisungen. Überliefert sind nur wenige davon, der ausführlichste Plan stammt von Renwart Cysat: Plan der Luzerner Passion (1583) (Kindermann I, S.264).

Die Tradition der Geistlichen Spiele bringt mit ihrer europäischen Entwicklung vielfältige und komplexe Inhalte und Strukturen hervor, die sich von ihrem religiösen Ursprung entfernen, so dass die populären und komischen Szenen zu überwiegen scheinen. Mit dem Übergang zur Renaissance und der Wiederentdeckung und steigenden Rezeption der Antike treten die „klassischen“ Inhalte und Formen wieder an die Öffentlichkeit und vermischen sich mit wiederum populären Inhalten und Formen von Drama und Theater, die aus nationalen primitiven Traditionen stammen: z.B. der italienischen Commedia dell'arte und der englischen Vor-Shakespeare-Tradition.

2500 Jahre Theatergeschichte - Renaissance, Reformation, Humanismus

Auf das Mittelalter folgt bekanntlich die Renaissance, in Deutschland auch genannt Reformation oder Humanismus. Wie schon gesagt, werden zum Beispiel geistliche Dramen wie die Passionsspiele weiter gepflegt, über das Barock als einem christlichen Zeitalter bis heute.

In dem im vorigen Seminar genannten „Redentiner Osterspiel“ (1464) begegnen wir in der christlichen Vorhölle Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament:

Altes Testament	Neues Testament	Teufel	Berufe
Abel	Simeon	Luzifer	Bäcker
Adam und Eva	Johannes der Täufer	Satan	Schuhmacher
Jesaias	der Räuber	Noitor	Schneider
Seth	Kaiphaz	Astrot/Astaroth	Schankwirt
David	Hannas	Puk	Weber
Henoch	Pilatus	Tutevillus	Fleischer
Elias	Juden	Belsebuk	Höker
	Ritter	Krummnase	Räuber
	ein Schreiber	Belial	Priester
	Christus	Licketappe	Nachtwächter
		Funkeldune	

Typisch für das Ende des Mittelalters und den Beginn der Reformation im 15. Jahrhundert ist die Vielzahl der Teufel, oft sogar einer Hierarchie dieser gefallenen Engel und vor allem auch die Kritik der zeitgenössischen Literatur an den betrügerischen bürgerlichen Berufen wie moralische Didaxen wie Hermann Botes „Till Eulenspiegel“ (1510/11) oder der Bestseller „Das Narrenschiff“ (1494) von Sebastian Brant. Die Sprache des Osterspiels ist das Niederdeutsch des Nordens, nur noch wenige Textstellen sind Lateinisch.

Einen interessanten Übergang aus dem Mittelalter zum Humanismus und zur Reformation bietet der nürnberger Dramatiker und Meistersinger Hans Sachs (1494-1576). Sachs ist lutherischer Protestant, dessen einaktige Fastnachtsspiele, die noch mittelalterliche statuarische Formen wie Altarbilder ohne Persönlichkeit zeigen, den Figuren in den burlesken Szenen und Einlagen in den geistlichen Spielen ähneln. Ihre Gestik ist normativ, ihre Sprache ist der bald schon obsolete, aber etwa von Goethe in „Faust I“ wiederbelebte Knittelvers: 8-9hebige Zeile alternierend-akzentuierend mit Paarreim. Diese Sprache, noch dem Mittelalter verhaftet und an Handwerkerschulen mühsam erlernt, leidet an einer gewissen schwerfälligen Holprigkeit und wird bald nicht mehr benutzt. 100 Jahre nach Sachs benutzt der Barockdichter Andreas Gryphius den Knittelvers in seiner Satire „Peter Squentz“. Fausts erster großer Monolog ist im Knittelversmetrum verfasst, freilich in Goethes Stil, wie auch einige Goethesche Satiren und Parodien der Frühzeit:

Sachs	Gryphius	Goethe
Der Gevatter spricht: O es taug nit; darzu würd ich Am Eysen mein Hand brennen zwar, Das mir würd abgehn Haut und Haar. Ich war vor Jahren auch nit rein.	Lollinger: Ich bin der lebendige Brunnen, Purr, purr, purr. Ich habe Wasser gewonnen Im Winter und im Sommer, Habt doch nur keinen Kummer, Im Sommer und im Winter	Faust: Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. Da steh ich nun, ich armer Tor,
Der Mann spricht: Flugs nimm das Eysen und trags allein, Du zunichtiger Bubensack! Oder ich leg dir auff dein(en) Nack(en)	Ich habe Wasser vorn und hinter. Purre, purre, purre. Re re re re re.	Und bin so klug als wie zuvor. Heiße Magister, heiße

Mein(e) Faust, das(s) dir das Licht erlischt.	Ich habe so gelaufen,	Doktor gar,
	Pur, pur, pur, pur, pur,	Und ziehe schon an die
Die Frau spricht:	Es möchten alle ersaufen.	zehen Jahr
Das Eysen ist heiß, das(s) es zischt,	Ihr könnt hier alle trinken,	Herauf, herab und quer und
Nun weil es mag nicht anderst sein,	Habt ihr nur gute Schinken.	krumm
So ergieb ich mich (ge)dultig drein.	Ihr könnt euch alle laben,	Meine Schüler an der Nase
	Ihr sollt Wasser gnug haben.	herum -
	Pir, pir, pir, pir, pir,	

Dieses Metrum des Knittelvers ist vor Goethe nur schwer zu sprechen. Goethes Knittelvers ist individuell im Gegensatz zu dem des Hans Sachs. Während er bei Sachs eine Art gehobener Alltagssprache, bei Gryphius Nonsense ist, soll er bei Goethe die „altdeutsche“ Herkunft und sein Milieu charakterisieren.

Hans Sachs Fastnachtsspiele in einem Akt mit wenigen Personen werden in durch die Reformation aufgelassenen Kirchen mehr rezitiert als gespielt. Das Kostüm ist das des Alltags. Die Schauspieler sind Laien, wahrscheinlich Handwerker. Frauenrollen werden vln Männern gespielt. Es geht in diesen Fastnachtsspielen meist um die mangelnde Moral und die Torheit der beteiligten Rollen, die meist aus den unteren sozialen Schichten stammen, außer dem oft auftretenden Pfaffen/ Priester und vielleicht dem Teufel. Der Schluss besteht aus einer Art Happyend mit einer Moral wie in dem manchmal noch heute an Schulen aufgeführten Fastnachtsspiel „Der farendt Schüler im Paradeiß“ (1550):

Die 3 Personen sind: der Schüler, der Bauer und die Bäuerin.

Inhalt:

Die Bäuerin beklagt den Tod ihres ersten Mannes. Ein vagierender Student aus Paris tritt auf und bittet die Bäuerin um ein Almosen. Die Bäuerin verwechselt Paris mit Paradies. Sie fragt, ob der Student ihren verstorbenen Mann kenne, was der Student natürlich bejaht. Sie gibt ihm Geld und Kleider für ihren Mann im Paradies. Der Student geht von der Bühne ab. Der Bauer, ihr zweiter Mann, tritt auf und lobt die Bäuerin für ihre gute Tat an dem Studenten. Der listige Bauer erkundigt sich nach dem Weg des Studenten. Er will ihm nachreiten und noch mehr Geld geben. Er beklagt die Dummheit seiner Frau, der Bäuerin. Er will dem Studenten Geld und Kleider abnehmen. Der Student bemerkt den Bauern von weitem und überlegt sich ein List, um dem Bauern nicht seine Beute zurückgeben zu müssen. Der schlaue Bauer fällt auf die List herein und vertraut dem Schüler sogar noch sein Pferd an, das der Schüler zu den Gaben der Bäuerin dazu gewinnt. Der Bauer versteht endlich, dass er der „größte Narr auf Erden“ ist. Durch die Indiskretion der schwatzhaften Bäuerin, die das „Wunder“ im Dorf herumerzählt, ist er dazu noch öffentlich blamiert.

Hans Sachs Werk umfasst in den 34 Bänden von 1567 4275 Meisterlieder (Gedichte), 73 volksmäßige Lieder, 1700 Reimpaardichtungen, davon 208 Spiele: 85 Fastnachtsspiele und zudem 61 Tragödien und 64 Komödien sowie Übersetzungen aus Plautus und Terenz und z.B. des bedeutenden Humanisten Johannes Reuchlin (1455-1522) Bauernkomödie „Henno“ (1492/ 1531). Ob Tragödie oder Komödie richtet sich nicht nach aristotelischen Regeln, sondern nur nach dem traurigen oder lustigen Schluss.

Hauptfiguren sind wie in der zeitgenössischen didaktischen Schwank-/ Prosaliteratur der dumme Bauer, die böse Ehefrau, der listige Scholar, der geile (obszöne) Pfaffe/ Priester, der Narr. Das humanistische Drama („Lucretia“, „Hecastus“) und das Reformationsdrama mit Stoffen und Motiven aus den Bibeln („Die ungleichen Kinder Evas“), sowie mittelalterliche Stoffe („Tristan und Isolde“, „Der hürnen Sewfried“/ Nibelungenstoff).

Reuchlins Bauernkomödie, die Hans Sachs aus dem Lateinischen übersetzt, zeigt als Drama des Humanismus Einflüsse der antiken Komödie und der modernen italienischen Commedia dell arte. Die Personen sind der Prologsprecher, Henno und Elsa als Bauern, deren Tochter

Abra, den listige Knecht Dromo, die Nachbarin Greta, den Astrologen Alcabicius, den Schneider Danista, den Prokurator Petrucius und den korrupten Richter Minos.

Inhalt:

In 5 (!) Akten, die jeweils durch ein kommentierendes Chorlied ähnlich der griechischen Tradition abgeschlossen werden, entrollt sich die Intrige Dromos gegen den Bauern Henno und Vater Abras, der gleichzeitig Dromos Arbeitgeber ist. Wie in der antiken, der italienischen und französischen Volkskomödie/ Farce des Maistre Pierre Pathelin werden der geizige, gefräßige, eitle und überlistete Bauer, der dumme Kaufmann, der betrügerische Astrologe, der schlaue Prokurator und der korrupte Richter entlarvt und lächerlich gemacht.

Der Sachssche Prologsprecher gibt den Inhalt wieder:

(Henno) findet ein(en) heimlich(e)n Schatz alldo,	
der ist gewesen seiner Frau(en),	= der seiner Frau gehört
den gibt er seinem Knecht auf Trauen,	= im Vertrauen
dass er ihm in die Stadt soll laufen	
und Tuch zu einem Rock ihm kaufen.	
Da nimmt der Knecht (Dromo) das Tuch auf Borg,	= leihweise
behält sich auch das Geld ohn(e) Sorg,	= ohne Bedenken
verkauft das selb(e) Tuch wiederum,	
behält sich auch die selbig(e) Summ(e).	
Darum er wird für Recht gestellt,	= angeklagt
da er zum Fürsprech(er) sich erwählt	
ein(en) gar schalkhaften Juristen,	= schlaunen Anwalt
der ihn errett(et) mit argen Listen,	
dass er wird aller Sach(e) befreit.	= freigesprochen
Der Bauer ihm seine Tochter geit,	= zur Ehe gibt
Dass er ihm doch ansage frei,	= verrät
wie alle Sach(e) verlaufen sei ...	

Reuchlins Humanismuskomödie wird 1497 einige Male in dem kultivierten Haus des Kanzlers Johann von Dalberg zu Heidelberg vor einem gebildeten Publikum aufgeführt. Der Fastnachtsstoff wird von Reuchlin gestaltet entsprechend einer antik-römischen Komödie wie von Terenz und mit einer lateinischen Sprachbeherrschung ebenfalls wie Terenz. Reuchlins „Henno“ wird ein Bestseller und Vorlage für das humanistische Schultheater überhaupt.

Das lateinischsprachige Schultheater wird im Humanismus eine ähnlich beliebte Theaterform wie das protestantische Reformationstheater dieser Zeit. Dient das erstere didaktisch der Ausbildung des Mediziner-, Theologen- und Juristenlateinisch, der Gelehrtensprache schlechthin, so das andere der protestantisch-religiösen Propaganda und moralischen Erziehung des allgemeinen Publikums. Das erstere Theater wird in den Lateinschulen, das andere wohl in den Kirchen oder/und auf Marktplätzen aufgeführt. Die antiken Textvorlagen als Muster für das Schultheater sind die Komödien des Plautus und Terenz, Muster für das Reformationstheater sind die biblischen Stoffe und aktuelle Stoffe wie der des Ablasskrämers, den die Bauern für seine Betrügereien niederschlagen und foltern, so dass er das Geld zurückgeben muss. Biblische Stoffe sind auch der verlorene Sohn, die keusche Susanna, der Patriarch Jakob und seine Söhne, der arrogante Teufelsbündner Pammachius, der Jedermannstoff Hecastus, Joseph und seine Brüder, Ahasver. 1587 erscheint die „Historia vom D. Johann Fausten“, die Vorlage für das Drama des Dramatikers und Shakespeare-Zeitgenossen Christopher Marlowe, „Doctor Faustus“. Der Faust-Stoff, im Volksbuch noch eine Sammlung von Anekdoten, ist in dieser Epoche noch ein

protestantisches Lehrstück der Hauptsünde des mangelnden Vertrauens in Gottes Gnade, wird aber zu Beginn des Barock zum Kampfdrama der katholischen Gegenreformation in dem Jesuitendrama „Cenodoxus“ (1602) von Jakob Bidermann (1578-1639), gleichzeitig aber auch zum überaus beliebten Puppentheaterspektakel mit der Höllenfahrt des Teufelsbündners Faust zur Belehrung und Abschreckung des sündigen Zuschauers. Erst bei Lessing und Goethe fährt Faust nicht mehr in die Hölle. Der Faust-Stoff gehört zu den wichtigsten und verbreitetsten der europäischen Literaturen und Künsten überhaupt

Die Stoffe des Theaters werden vor allem rhetorisch auf der Bühne als Podium für die Verkündigung und Belehrung bearbeitet. Die theatralischen Elemente spielen eine weniger wichtige Rolle: die Inszenierung, das Bühnenbild, die Rolle, das Kostüm, Gestik und Mimik. Es ist ein noch Wort- oder Sprechtheater. Aber es entstehen die ersten Theatergebäude nach dem Vorbild der römischen Theater-Architektur, z.B. das Teatro Olimpico in Vicenza/ Italien. Mit dieser Sesshaftigwerdung der ansonst meist vagierenden Primitivbühnentradiation wie z.B. der sogenannten Badezellenbühne: einem dreiteiligen Holzrahmen mit Vorhängen für die Auftritte der Personen, entwickelt sich die immer opulenter werdende Bühnentechnik des Barock mit seinen Festspielen und Operaufführungen. Ein eigener Beruf entsteht: der des Theaterarchitekten und Bühnenmaschinisten.

Dies sei das Thema der nächsten Woche.

2500 Jahre Theatergeschichte - Die Commedia dell' arte als Grotteske und ihr Einfluss auf das europäische Theater

Bekanntlich vertreten wir die Hypothese, dass vor und nach oder sogar auch **parallel (!)** zum Theater, das in seiner schriftlichen (!) Form (also dem Apollinischen: Nietzsche) in den Literaturgeschichten als „Drama“ präsentiert wird, das schriftlose Theater (Pantomime, Tanz, improvisiertes Theater, Volkstheater etc.) blüht. Wir sahen das bisher beim griechischen Theater, nämlich den Tänzen des Dionysos und seiner Satyrn, dem Satyrspiel als Abschluss der Tragödien trilogie der Athener Dionysien und Aristophanes, beim römischen Theater als bäuerlichen Atellane und deren Spuren in den Komödien des Plautus und schließlich den Spielen der frühchristlichen Jahrhunderte im Spiegel der Kirchenväter, zuletzt bei den komischen Einlagen und Zwischenspielen des mittelalterlichen Geistlichen Theaters.

Heute behandeln wir die frühen Theaterformen der Epoche der Renaissance und des Barock: die italienische Commedia dell arte und das Theater der Englischen Komödianten im 16. Und 17. Jahrhundert. Wir behandeln diese Theaterformen als Vorstufe des „hochliterarischen“ Theaters, wie wir es schon in der vorigen Vorlesung kennengelernt haben.

Die Commedia dell arte aus Italien ist ein politisches und sozialkritisches, textimprovisiertes Stegreiftheater. Es gibt zwar Rollenbücher (ragionamenti) mit Szenarienmustern und Textvorschlägen, die aber nicht eigentlich literarisch in ihrer Qualität sind, sondern rhetorisch feststehende Floskeln (formulas de cortesia) anbieten. Erst die beiden Dramatiker Carlo Goldoni (1707-1793) und Carlo Gozzi (1720-1806) mit ihren Charakterkomödien schreiben literarisches Theater, das bis heute zu den europäischen Klassikern gehört, ähnlich bei Moliere und der Wiener Volkskomödie. Die Wurzeln reichen zurück bis in die Antike bei Aristophanes. Die Typen der Commedia dell arte und der Goldoni-Gozzi-Komödien sind als Typen nahezu identisch. Immer wieder typisiert werden die Themen Liebe (Romeo und Julia), die Intrigen der Diener gegen ihre Herren (Goldoni), die Lächerlichmachung des Soldaten (Capitano), des unfähigen Arztes und des (korrupten) Advokaten, des Hahnreis (cornudo) und des lächerlichen Philosophen. Der Diener und die Dienerin sind die gewitzten (astuto, listo) Hauptfiguren, die die karikierte Gesellschaft wieder in die Normalität zurück bringen.

Die Typen der Commedia dell arte sind:

Arlecchino; Diener, Zanno, Truffaldino, Brighella, Pulcinella, ähnlich dem deutschen Hanswurst, die sich landschaftlich, aber doch auch nur wenig unterscheiden.

Partnerin des Arlecchino ist die schlaue (astuta) intrigante Colombina.

Capitano (Matamoros), soldatischer Liebhaber, Maulheld (bravucón, fanfaron), stets Spanier, Pantalone, der betrogene Vater Isabellas und Hahnrei (cornudo) und die lächerlichen geschwätzigen (habladores) und korrupten Akademiker.

Florindo und Isabella, das romantische Liebespaar, das von Arlecchino und Colombina aus den Konventionen der Eltern durch eine Intrige befreit und am Ende ereinigt wird.

Am plastischsten sind diese Rollen in einer Serie von Bildern von Jacques Callot (1592-1635). Die Grottesken dieser Rollen finden sich über ganz Europa verstreut, sogar als lebensgroße Wandbilder in Schlössern.

Die Commedia dell arte wird als Volkstheater nicht in einem Theatergebäude gespielt sondern auf einem Podest (tarima) auf dem Marktplatz und benötigt kein Bühnenbild. Sie ist ein Spiel der körperlich-pantomimischen und sprachlichen Artistik. Die Schauspieler tragen typische groteske Halbmasken und berufstypische Kostüme wie der Advokat, Philosoph oder Doktor einen Talar (toga), auch mit Perücke (peluca). Die Aufmachung des Arlecchino als

Protagonist besteht meist aus einem Kostüm mit Rhombenmuster, einem Hut, einer schwarzen Halbmaske und einer Holzpritsche. Er ist die körperlich und sprachlich artistischste Figur mit dem schärfsten Witz und größten Komik, damit also der Lieblingsfigur des Publikums. Der Capitano trägt immer ein spanisches Soldatenkostüm, weil in dieser Epoche Italien von Spanien besetzt ist, also ist auch der Capitano lächerlich als patriotische Abwehr der spanischen Okkupation. Diese Figuren der Commedia dell'arte sind als Volkstheater im höchsten Maße groteske Typen, keine Charaktere im Sinne etwa der Komödien von Moliere, dessen Rollen (papeles) meist tragikomisch sind und damit hochliterarisch. Auch Shakespeares Falstaff ist tragikomisch. Die Rollen der Commedia dell'arte sind ähnlich Marionetten quasi pantomimische Puppen ohne „Seele“. (siehe Heinrich von Kleists Aufsatz über das Marionettentheater und Henri Bergson „Das Lachen“). Vergleichbar sind die spanisch-mexikanischen Pastorellas.

Die Theaterstücke dieser europäischen Epoche spielen an der freien Luft auf Marktplätzen auf Podien (tarimas) fast ohne Bühnenbild, also nicht in einem Theatergebäude. Erst mit dem qualitativen Text in dramaturgischer Formgebung und in der Reduzierung des mehr oder weniger professionalen Personals zieht das Theater in feste Räume, wie bei Hans Sachs in die durch die Reformation säkularisierte Marthakirche in Nürnberg.

Shakespeares Theaterstücke spielen schon in einem festen Theatergebäude wie dem bekannten Londoner Globe-Theatre, das noch ein offenes Dach hat. Die Bühne ragt vom Bühnenhaus ausgehend frei in den Zuschauerraum ohne Vorhang und ohne Requisiten und Bühnenbild und Kulisse: Der Zuschauer ergänzt aus der Phantasie das Bühnenbild als gesprochene Kulisse. Die Zuschauer im Parterre stehen, die Ränge für das reiche Publikum sind in dem umgebenden Gebäude untergebracht. In Deutschland wird zur Zeit Shakespeares das erste feststehende Theater, das „Ottonium“ in Braunschweig, erbaut, hier spielen die Englischen Komödianten, wandernde „professionelle“ Theatertruppen mit improvisierten Texten nach Marlowe und Shakespeare, etwa „Romeo und Julia“, „Julius Caesar“ oder „Der Kaufmann von Venedig“. Die erste deutsche Komödie in einer Mischung aus aristotelischer Dramaturgie, Typen der Commedia dell'arte und englischer Spieltradition ist die Capitano-Satire „Comoedia von Vincentio Ladislao“ (1594) von Heinrich Julius von Braunschweig (1564-1613), eine Satire auf die europäische vagierende Soldateska wie in der Commedia dell'arte. Über 50 Jahre später schreibt Andreas Gryphius seine Satire „Horribilicribrifax“ (1663) mit 2 Capitani, eine Satire auf die vagierende Soldateska des 30-jährigen Krieges (1618-1648). Das Theater dieser Zeit zeigt keine historisierenden, sondern zeitgenössische Kostüme. Die Requisiten, z.B. Waffen sind meist untauglich. Gestik und Mimik sind noch in Katalogen stilisiert, also nicht natürlich oder sogar psychologisch-natürlich. Sie müssen gelernt werden wie im Theater des Hans Sachs, das ja weniger aus der Körpersprache als aus überaus zahlreichen Gestiken seine Wirkung bezieht. Erst mit dem sich entwickelnden Individualismus der Folgezeit wird auch die Gestikulation individueller und zeigt erste Ansätze einer Psychologie. Es erscheinen erste Bücher, die detaillierte Anweisungen für einzelne Körperteile vorschlagen. In der 2. Hälfte des Barockzeitalters, also des 17. Jahrhunderts, beginnt das geschulte Berufsschauspielertum in unserem heutigen Sinne. Die Sprache der Schauspieler ist, wie dann auch im folgenden Barock, übertrieben bombastisch (ampuloso), aber gesprochene Gestikulationen, die die äußerlichen Aktionen und inneren Befindlichkeiten ausdrücken sollen.

Vincentius Ladislaus stellt sich mit seinem hochadeligen Stammbaum folgendermaßen vor und ist wohl aus irgendeiner sozialen Unterschicht:

Vincentius Ladislaus, Sacrapa von Mantua, Kämpfer zu Ross und Fuß, weiland des edlen und ehrnfesten, auch mannhaften und streitbaren Barbarossae bellicosi von Mantua, Ritters zu Malta, ehelicher nachgelassener Sohn mit bei sich habenden Dienern und Pferden.

Der Theatertypus des Maulhelden (fanfaron) ist über ganz Europa verbreitet und kaum national differenziert, denn er ist ein komischer Archetyp, dessen Tradition bis in die Antike (Aristophanes, Plautus und andere) zurückreicht. Die komische, auch groteske innere und äußere Konstitution als Typ und Karikatur des Soldaten tritt immer wieder in politisch schwierigen Zeiten wie in Diktaturen auf und muss innerlich und äußerlich lächerlich wirken aufgrund seiner abnormen und grotesken Erscheinung: seiner naiven Dummheit, seinem Mangel an Intelligenz, seiner bombastischen (ampulosa) Rede, seiner körperlichen Eitelkeit im Kostüm und seiner gravitätischen Gestik und Bewegung. Er ist – wie der Doktor, der Advokat und andere studierte Akademiker aufgrund ihrer sozialen Arroganz - unfähig, sich gegen die Intrigen Arlecchinos und Colombinas zu wehren, bis sie am Ende der Komödie betrogen sind.

Neben Moliere, Goldoni und Gozzi ist die Oper von Gioacchino Rossini „Der Barbier von Sevilla“ (1816) ein Werk, das die italienische Commedia dell'arte besonders treffend illustriert.

Mit dem Zeitalter der Renaissance als eine teilweise Wiedergeburt der Antike entstehen die modernen einzeln stehenden Steintheater als permanente Einrichtungen nach den Plänen des römischen Architekten Vitruvius Pollio (-88-26 v. Chr.) „De architectura“. 1414 wird sein illustriertes Lehrwerk wiederentdeckt und nach seinen Plänen etwa das Teatro Olimpico in Vicenza/ Norditalien für 950 Zuschauer von Andrea Palladio (1509-80), einem der bedeutendsten europäischen Architekten der Zeit, erbaut. Es dient als Vorbild für alle anderen Theater der Epoche bezeichnet, unterscheidet sich grundlegend vom darauf folgenden Barocktheater, indem es eben kein sozial ständisches, sondern klassenloses Theatergebäude darstellt.

Über das Reformations- und Schultheater haben wir in der vorigen Vorlesung gesprochen. Es folgt auf die Renaissance das Barock, ein Höhepunkt auch des schriftlichen Dramas und – ganz neu – der Oper. Das Drama dieser Zeit ist vor allem aristotelisch mit seinen Tragödien und Komödien. Im Barock erreicht auch die Institution des Theaters über die Literatur hinaus mit seinen gewaltigen Bauten und seiner komplizierten Bühnentechnik, mit Ballett, Sängern, Orchestern, Zwischenspielen, reichen Kostümen und exaltierter Darstellung den Beginn einer Tradition, die als institutionelle und subventionierte Einrichtung eine neue Epoche bis heute begründet. Das heutige Staatstheater ist deren Fortsetzung, das (deutsche) Stadttheater eine bürgerliche Bildungseinrichtung. Das erste deutsche bürgerliche Theater wurde um diese Zeit in Hamburg gegründet. Dieses Theater meint Lessing 100 Jahre später in seiner Kritiksammlung „Hamburgische Dramaturgie“, ein essentielles Werk der deutschen Kulturgeschichte.

2500 Jahre Theatergeschichte - Renaissance und Barock

Wie wir wissen, zeigt sich das Medium Theater nicht nur in philologischen Texten, deren Inhalten und Formen und Interpretation, sondern hier vor allem in seinen Gebäuden und deren Architektur, im Schauspielen: Gestik und Mimik (wortlose Pantomime/ Tanz/ Ballett), in den Kostümen und schließlich schon in der Antike, dann besonders aber bis heute in der Musik: Formen wie Oper, Operette und Musical.

In einer der vorigen Vorlesungen haben wir die Bauernkomödie „Henno“ von Reuchlin kennengelernt und festgestellt, dass sich wie so oft in der Renaissance antike Komödie und italienisches Volkstheater als Commedia dell arte vermischen, insbesondere in den Typen.

In dieser Epoche, die man auch als Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit (Barock) verstehen kann, treffen wir parallel zum Freiluftpodest auf dem Marktplatz und dem fahrbaren Theaterwagen der Vaganten das Theatergebäude, das zwar schon eine feste Bühne mit Bühnenhaus und einen Zuschauerhaus mit (sozialen) Rängen hat, aber immer noch keinen Vorhang und kein Dach. Dies ist wie beim londoner Swan- Theater Shakespeares der Übergang vom Mittelalter zum Barock: von der Simultan- zur Sukzessionsbühne. Während bei der Simultanbühne alle Szenen simultan vorhanden sind, folgen bei der Sukzessionsbühne sichtbar nacheinander. Die beim Swan-Theater sichtbare Loge über der Bühne und die drei Ränge um die Bühne herum zeigen an, dass wir es hier im Elisabethanischen Theater schon mit der sozialen Aufgliederung/ Hierarchie zu tun haben. Den untersten sozialen Klassen im Parterre um die Bühne herum haben natürlich nur Steh-, keine Sitzplätze.

Zu Shakespeares Lebzeiten wird in Vicenza/ Nord-Italien das Teatro Olimpico (1585) erbaut. Architekt ist der bedeutendste Baumeister der Epoche Andrea Palladio (1508-80). Das Teatro Olimpico ist nach dem Vorbild eines römischen Theaters und den Plänen des römischen Architekten Vitruvius (um 84 v.Chr.-27 n. Chr.) erbaut, erkennbar an dem Bühnenhaus mit einer Palastfassade wie beim antiken Theatergebäude, einer halbrunden Orchestra und 14 steil ansteigenden stufenartigen Sitzreihen für ungefähr 800 Personen. Traditionell gibt es keine sozialen Ränge oder sogar eine abgetrennte Loge für den Hausherrn und seine Gäste. Vollkommen neu ist, dass in der Bühnenfassade sich drei offene Portale öffnen, die den Blick der Zuschauer auf kulissenartige Straßen freigeben, die im Sinne der neuerfundenen Perspektive Illusion von Weite simulieren. Die Häuser entlang dieser Straßen sind also perspektivisch nach hinten verkleinert, so dass die 12 m tiefe Straße aussieht wie eine Straße, die 100-200 m tief ist. Im Gegensatz zum antiken Theatergebäude ist das Teatro Olimpico überdacht. Wie das schon erwähnte römische Theater in Orange/ Süd-Frankreich aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert steht das Theater in Vicenza frei und nicht an einen Berg gelehnt. Das Teatro Olimpico wurde übrigens mit dem „König Ödipus“ von Sophokles am 3.März 1585 eröffnet. Als ein Theater wie in der Antike und in Orange und Vicenza mit ansteigenden Sitzreihen ohne soziale Ränge ist Richard Wagners Festspielhaus in Bayreuth im 19. Jahrhundert erbaut, anders als die zeitgenössischen Theatergebäude nach dem sozial-hierarchischen Rangtheater des Barock.

In der auf die Renaissance folgenden Epoche des Barock verändern sich das Bühnenhaus und die Rangstruktur des Zuschauerraums. Mit der Erfindung der Sukzessionsbühne entstehen perspektivische Bühnenbauten als gemalte und gebaute Bühnenbilder und plastische Kulissen in Form von Mauern und Säulen, die sogar bewegbar sind. Der Schauspieler tritt aus der Tiefe dieser perspektivischen Illusionen auf. Wie im antiken Theater wird diese Bühne auch von oben bespielt: immer kompliziertere Maschinen über der Bühne imitieren fliegende Menschen und (fantastische) Tiere. In der barocken Oper, im Ballett in Zwischenspielen befindet sich

das Orchester zunächst noch auf der Bühne und wandert dann in den tiefer gelegenen Orchestergraben vor der Bühne, um die Illusion einer versteckten Musik zu steigern. Der Zuschauerraum als Rangtheater wird zu Spiegel der sozialen Hierarchie. Im Mittelpunkt der Ränge befindet sich die (groß dimensionierte) Herrscherloge des Fürsten und seiner Gäste. Die soziale Hierarchie verringert sich von unten nach oben, so dass mit dem Fürsten auf gleicher Höhe der Geld- und Geburtsadel sich befindet und in den oberen Rängen die sozial niedrigeren Stände bis zu den billigen Stehplätzen für Arbeiter und Studenten. Im Parterre befindet sich die soziale Mittelschicht. Diese soziale Hierarchie ist in den modernen Theater- und Konzerthäusern nur noch ansatzweise erkennbar.

Bei diesen Theaterbauten handelt es sich um städtische, vor allem aber fürstliche Konstruktionen, zu denen das Volk zunächst keinen Zutritt hat. Erst im 18. Jahrhundert werden die Theater auch für sozial untere Schichten geöffnet.

Die Freiluftbühnen der Vaganten aus Anlass von Jahrmärkten auf Marktplätzen lebt natürlich weiter, oft sogar als Paraphrase auf das Fürstentheater wie in der Farce von Andreas Gryphius „Herr Peter Squentz“ (1657/58), also im Spätbarock, ein Theater, das an die beschriebenen Primitiv-Theater erinnert, das ohne Bühnenbild, aber mit gesprochener Kulisse auskommt. Als Primitivtheater entwickelt sich aus der Commedia dell arte zum Beispiel in Wien das Puppentheater mit der Spezialfigur des Kasperle aus dem Arlecchino als Kritiker der Gesellschaft. Eine der interessantesten Varianten dieses Puppen- oder Kasperletheaters sind die „Faust“-Variationen, worin der Teufel oder Mephisto eine herausragende Rolle spielt, wenn er Faust in die Hölle befördert oder sogar selbst Opfer des prügelnden Kasperle wird. Diese Theaterform erwähnt noch Goethe im Zusammenhang mit seinem „Faust“ in seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“ und 100 Jahre später Theodor Storm in seiner Novelle „Pole Poppenspeeler“.

2500 Jahre Theatergeschichte - Barock

Mit dem Barock des 17. Jahrhunderts erreichen Drama und Theater in ihrer Vielfalt einen vorläufigen ersten Höhepunkt.

Aus dem Mittelalter überlebt das Passionsspiel mit seinen Zwischenspielen, aus dem Humanismus das Schultheater, die Erinnerung an das Fastnachtsspiel, die Commedia dell'arte und die Englischen Komödianten, die antikisierende Tragödie und Komödie; neu sind die Oper, das Ballett, das christliche Märtyrerdrama und das Drama der politischen Haupt- und Staatsaktion.

Das Theater am fürstlichen Hof wird zum repräsentativen Fest, das oft viele Stunden dauert. Deshalb werden die Theatergebäude immer größer und prächtiger und damit auch ihre Ausstattung: der Bühnentechnik mit ihren Maschinen, Dekorationen, gemalten und gebauten architektonischen Bühnenbildern und Kulissen, sowie den überreichen Kostümen. Auf der Bühne erscheinen jetzt ganze Heere, Schiffe, Fabeltiere und Monster auf Bühnenwagen oder aus dem Raum über der Bühne, dem sogenannten Schnürboden mit seiner komplizierten Maschinerie. Mit Beleuchtungseffekten, Wettermaschinen und im Orchester werden Gewitter Stürme simuliert. Viele Szenen spielen schon in Innenräumen oder noch auf der Straße, die perspektivisch dargestellt ist, um die Illusion zu erhöhen. Eine Erfindung des Barock ist auch das Gartentheater, dessen Büsche und Bäume perspektivisch angelegt als Kulisse dienen. Zur Oper und zum Ballett gehören neben Sängern und Chören Tänzer und Ballettgruppen. Die weiblichen Rollen werden noch weitere 100 Jahre von Männern gespielt, die großen weiblichen Gesangsrollen von hochbezahlten Star-Kastraten gesungen, die europaweit an den großen Theatern als Gäste auftreten. Jeder größere Hof verfügt über ein Orchester, für heutige Begriffe meist ein Kammerorchester von 20-40 Musikern, die vor oder auf der Bühne musizieren, der Dirigent am Cembalo oder mit dem Rücken zum Orchester und das Gesicht aus Respekt dem Fürsten zugewandt. Man unterscheidet die tragische Opera seria und die komische Opera buffa, die oft nur neben Balletteinlagen als Zwischenspiel zur Opera seria dient. Die Kostüme sind noch immer nicht historisierend, sondern zeitgenössisch und außerordentlich reich; sie signalisieren dem Zuschauer immer noch den Beruf oder die Funktion der sozialen Rolle, wie wir in der vorigen Vorlesung gezeigt haben. Die Rolle ist in der Haupt- und Staatsaktion und der Opera seria noch immer nicht ausgesprochen psychologisch, sondern statisch und immer gravitätischer, je tragisch-dramatischer die Rolle ist. Meist – noch bis ins 19. Jahrhundert hinein – tritt der Protagonist auf die Vorderbühne und deklamiert seinen Monolog oder singt seine Solorolle, die er mit festgelegter mehr oder weniger theatralischer Gestik unterstreicht, da - je größer das Theater und entfernter der Zuschauer, desto deutlicher die Gestik sein muss. Zudem scheinen die (tragischen) Affekte diese (über)großen theatralischen Gestiken zu beeinflussen, ähnlich überdeutlich wie in der komischen Farce. Wie in der Renaissance sind diese gestischen Mittel nicht natürlich, sondern stilisiert-katalogisiert.

Das Theatergebäude ist meist in den herrscherlichen Palast integriert, also nicht öffentlich zugänglich. Nicht immer ist es ein autonomes Gebäude wie das Teatro Olimpico in Vicenza und das Freilufttheater der Antike. Es ist in seiner Herrscherloge und seinen Rängen ständisch, also sozial hierarchisch erbaut wie die barocke Gesellschaftsordnung überhaupt, und die Architektur der Kirchen: in der Kuppel/ der Loge und den nahen Rängen die Stände Kaiser, König und Papst mit Kardinälen, darunter/ in den der Herrscherloge nahen Rängen der Adel und Klerus und am Boden/ im Theater-Parterre und in den obersten Rängen/ Stehplätzen die niedrigen sozialen Stände. Theaterbauten, die diese (soziale) Rangordnung seit etwa dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr ausweisen, könnte man wie das griechisch-römische und das Renaissancetheater als „demokratisch“ bezeichnen. Die Eintrittspreise richten sich

heute nach der Entfernung von der Bühne. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts dürfen auch andere als die sozial höheren Stände die Theater besuchen, allerdings in akzeptabler Kleidung.

Eine Ausnahme bildet in Hamburg das Theater am Gänsemarkt schon im 17. Jahrhundert. Es ist ein bürgerliches Aktien-Unternehmen, an dem übrigens bekannte Komponisten wie ein Sohn Bachs, Händel, Telemann und sogar der Theaterdichter und -kritiker Lessing tätig sind.

Eine neue dramatische Form ist das christliche Märtyrerdrama, das nicht (aristotelische) Tragödie ist, sondern Trauerspiel:

Der christliche Glaubenshorizont kennt keine Tragik und damit keine Tragödie, da ein absolut tragisches Geschehen nach dem göttlichen Heilsplan ausgeschlossen ist und selbst der irdische Untergang (des Protagonisten) ... nur Eingang in ein besseres Jenseits bedeutet und nur traurig stimmt ... Der Held (befreit sich) aus irdischer Schuld ... zum Glaubenshelden (Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner Verlag 1961, p.651).

Der christliche Märtyrer zieht seinen Glaubensstoizismus niemals in Zweifel; er muss nicht durch „Jammer und Schrecken“ (Aristoteles) geläutert/ gereinigt werden, ebensowenig der Zuschauer, der sich wie der Protagonist seines und seines Helden Heils gewiss ist. Der Held/ die Handlung durchläuft keine eigentliche innere Peripetie (Glückswechsel), in der er sich wie der tragische Held für eine Wendung seines Schicksals entscheidet. Die Katastrophe ist von Anfang an (Exposition) vorherbestimmt. Das retardierende Moment, das die Katastrophe scheinbar noch einmal wenden könnte, ist also rhetorisch. Ist der Inhalt nicht aristotelisch, so doch der dramaturgische Aufbau unter Einfluss des Theoretikers Martin Opitz (1597-1639). Andreas Gryphius (1616-1683) und Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) schreiben barocke Trauerspiele als christliche Märtyrerdramen: „Catharina von Georgien“ (1651) und heidnisch-historische Staatsdramen: „Leo Arminius“ (1650), „Carolus Stuardus“ (1657), „Sophonisbe“ (1669) und „Agrippina“ (1665).

Als Beispiel eines christlichen Trauerspiels einer Märtyrerin stehe Andreas Gryphius „Catharina von Georgien oder Bewährte Beständigkeit“:

Inhaltsangabe:

Die gefangene Christin und Königin Catharina wird von dem persischen König Chach Abas geliebt. Sie ist aber nicht bereit seinem Werben nachzugeben. Er stellt sie vor die Wahl: die Ehe mit ihm, dem Heiden, oder den grausamsten Tod. Sie entscheidet sich für ihr Christentum und wird deshalb gemartert und getötet.

Das 5-aktige Trauerspiel hat 14 Einzelrollen und einige stumme Personen, Chöre und allegorische Figuren. Die Einheit der Zeit von einem Tag und des Ortes des Palastes von Schiras/ Persien sind gewahrt. Die Bühnenanweisungen sind umfangreich. Das Versmaß ist der Alexandriner mit Paarreimen in langen Monologen und kaum gegliederten, wenig abwechslungsreichen Dialogen. Die Reyen (Chöre) der Allegorien sind 6-hebig-kurzzeiliger. Die Sprache ist pathetisch, jedoch flüssig.

Als typisches Beispiel eines barocken Trauerspiels mag hier Lohensteins „Cleopatra“ (1661) dienen:

Inhaltsangabe:

Um der Staatsräson willen treibt Cleopatra mit Antonius und Augustus ihr Intrigenspiel, findet aber in Augustus, dem Muster des beherrschten Mannes, ihren Meister.

- I. Antonius, Cleopatras Gatte, berät mit seinen Heerführern, wie sie sich angesichts der Belagerung Alexandriens durch Augustus verhalten sollen. Cleopatra berichtet Antonius von unglückseligen Wunderzeichen. Augustus teilt Antonius seine Friedensbedingungen mit. Die Heerführer raten, die Bedingungen anzunehmen.
- II. Cleopatra beschließt, Antonius zu töten. Sie erschmeichelt von ihm, dass er Augustus Friedensbedingungen ablehnt.
- III. Cleopatra täuscht ihren Selbstmord durch Gift vor. Antonius begeht wegen ihres vorgetäuschten Todes Selbstmord und stirbt in ihren Armen.
- IV. Alexandrien kapituliert im Namen der Pharaonin Cleopatra. Augustus ehrt sie und versucht, sie nach Rom zu locken. Sie bemüht sich, Augustus in sich verliebt zu machen. Er reagiert kalt. Sie erkennt seinen Plan und gibt vor, mit ihm nach Rom ziehen zu wollen.
- V. Bei der Totenfeier für Antonius schreibt sie Augustus einen Brief und lässt sich von einer Schlange vergiften.. Alle Rettungsmaßnahmen sind vergeblich. Augustus lässt Cleopatra ein würdiges Begräbnis ausrichten.

Lohensteins Trauerspiel ist wie die meisten barocken Dramen sehr umfangreich: 3.079 Verszeilen.

Nach einer hier ausnahmsweise kurzen Inhaltsangabe des Autors folgt je „Abhandlung“ (Akt) eine ausführliche Inhaltsangabe zum Teil mit Quellenangaben zu zahlreichen Verszeilen: Tacitus, Plutarch, Appian, Sueton, Plinius, Caesar, Strabo, Josephus Flavius. Es gibt zahlreiche lange Monologe, die von langen, wenig gegliederten Dialogen abgelöst werden. Diese Wechselreden sind meist je Person einzeilig; selten unterbrechen sich die Sprechenden gegenseitig.

Das Rollenverzeichnis zählt 26 meist höfische Einzelpersonen und zahlreiche allegorische Figuren: Götter, Schäfer und Schäferinnen und Flüsse wie Tiber, Nil, Donau und Rhein. Durch die 5 Akte ist die Einheit der Handlung logisch durchgeführt; die Einheit der Zeit beträgt 24 Stunden; die Einheit des Ortes ist aufgehoben durch zwei Spielorte: die Burg zu Alexandrien und Augustus Zelt.

Jeder Akt wird abgeschlossen durch pantomimische Einlagen (Reihen) und Chöre der allegorischen Figuren als Kommentatoren.

Die Bühnenanweisungen geben Schauplätze und die handelnden Personen an.

Trotz Alexandriner-Versmaß mit Zeilensprung (Enjambement) und hauptsächlich Paarreimen liest sich die allegorisch reiche Sprache recht flüssig. Diese Sprache ist affektgeladen, rhetorisch-metaphorisch, aber nicht innerlich fühlend. Sie ist reich an (akademischen) Sentenzen: Lebenswahrheiten, didaktisch-belehrend, pathetisch.

Über die französische Klassiktragödie lässt sich ähnliches sagen. Dass sie der renaissance-barocken Interpretation des Aristoteles durch die französische Poetik etwa Boileaus folgt, ist bereits gesagt. Wie das christliche Trauerspiel ist ihre aktive Lebenszeit in der ersten Hälfte des Barockzeitalters (17. Jahrhundert) in ihrem Höhepunkt mit den Dramatikern Corneille und Racine relativ kurz bemessen. Noch heute wird sie in ihrer klassischen Form aufgeführt.

In diesen Zusammenhang gehört die bis heute lebendigste Innovation des Barocktheaters: die Oper und mit ihr das Ballett.

Mit ihrem tragischen Inhalt und der tragischen-musikalischen Form entspricht die Opera seria der französisch-klassischen Tragödie. Die Monologe im Vers sind Arien mit erzählendem Rezitativ.

Über die Frühgeschichte der Oper sprechen wir in der nächsten Woche.

2500 Jahre Theatergeschichte - spanisches und französisches Theater, Oper und Singspiel

Bevor wir die Anfänge der Oper und des Singspiels kennenlernen, müssen wir noch einiges zum spanischen und französischen Barocktheater sagen.

Das Theater ist eine Scheinwelt, wie wir gesagt haben: Illusion, die sich im gemalten und gebauten Bühnenbild als Kulisse, im Kostüm, in Choreographie, Gestik und Mimik und in der Kunstsprache, in der Pantomime und im Ballett und der Musik darbietet. Der Schauspieler spielt eine künstliche Rolle in einem Fest. Der Protagonist wird zum Star.

Das spanische Theater des Siglo de oro

Das spanische Theater wurzelt – anders als das europäische Theater – im Katholizismus, dient ihm und genießt seinen Schutz. Es ist ein Gleichnistheater und zeigt weniger Realismus als die Nachbildung der himmlischen und irdischen Ordnung. Am wichtigsten ist das traditionelle geistliche Theater mit seinen allegorischen Figuren. Die Truppen spielen in klösterlichen Innenhöfen und dem spanischen Teatro de Corral. Diese professionellen Truppen kommen zuerst aus Italien, dann entstehen auch spanische Truppen. Im 17. Jahrhundert, dem siglo de oro, entwickelt sich das typisch spanische Theater. Als Gattungen finden sich die Autos sacramentales, die Comedias en capa y espada, die historisierenden Comedias del teatro, Comedias de santos, die Entremeses, Burlescas und Fiestas: höfische Festspiele mit Tanz und Musik. Lope de Vega (1562-1635) ist neben Lope de Rueda (1510-1565) und Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) der erste besonders fruchtbare Dramatiker mit der Vereinigung von tragischen und komischen Stoffen und Motiven, ebenso Tirso de Molina (1584-1648). Der Höhepunkt des spanischen Barocktheaters findet sich unter Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), wie Lope de Vega auch am spanischen Hof zu Madrid, dessen rd. 120 Dramen 150 Jahre später im Anfang der Romantik des 19. Jahrhunderts immer wieder bearbeitet werden, etwa durch Franz Grillparzer in „Der Traum, ein Leben“ (1834) als dramatisches Märchen. Vorbilder sind Calderons Komödien „Das Leben (ist) ein Traum“ (1636) und „Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge“.

Inhaltsangabe „Das Leben (ist) ein Traum“:

Der König von Polen, Basilius, lässt seinen Sohn Sigismund in den Kerker werfen, weil der unter schlechten Sternen steht. Der König lässt aber seinen Sohn doch auf die Probe stellen, als es um seine erbliche Nachfolge geht. Als Sigismund an die Macht kommt, regiert er als Verbrecher. Sigismund wird erneut in den Kerker geworfen. Als Trost soll ihm der Tag seiner Regentschaft nur als ein kurzer Traum erscheinen. Sigismund wird wieder befreit und Regent. Er hat aus der Erfahrung gelernt und verwirklicht seinen Traum als weiser und gerechter Herrscher.

Ebenso tief beeinflusst durch Calderon sind Goethe, E.T.A.Hoffmann, Eichendorff, Hebbel und Hofmannsthal.

Moliere und die klassische Komödie

Aus Italien wandert die Commedia dell arte nach Paris und gründet sich hier als Theatre Italien. Aus dem italienischen Theater bedient sich auch Moliere mit seinen Charakterkomödien. Moliere (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) verfasst unzählige Farcen, Sitten- und Typenkomödien, für die er von König Louis XIV. sehr geschätzt wird. Moliere darf mit seiner Truppe im Petit-Bourbon neben dem Louvre auftreten und wenig später im Palais Royal selbst. Seine Rollen personifizieren einen einzigen Charakterzug des Protagonisten, den er stark übertreibt und damit der Lächerlichkeit preisgibt. Mit dem Komponisten Jean-Baptiste Lully () schafft er das Genre des „Comedie-ballet“, worin Tanzszenen nicht nur

schmückendes Beiwerk, sondern Teil der Handlung, also ein paralleler Schritt zur italienischen Oper. Seinen Durchbruch erlebt Moliere mit seinem „Tartuffe“ (1664), der als Intrigen- und Theaterskandal vom König verboten werden muss. Fünf Jahre später wird der „Tartuffe“ einer der größten Erfolge Molieres. Es folgen die Komödien „Don Juan“ (1664), „Le Misanthrope“ (1666), „Amphitryon“ (1668), „L Avare“ (1668), „Le Bourgeois gentilhomme“ (1670) und unter anderem „Le Malade imaginaire“ (1673). Meist spielt Moliere die Hauptrollen seiner Satiren selbst. Mit Lully zerstreitet er sich wie auch vorher mit Racine. Sicher gehört Moliere zu den großen Komödiendichtern nicht nur seiner Zeit.

Die Entstehung der Oper und des Singspiels

Die Oper entsteht in Florenz am Ende des 16. Jahrhunderts, also an der Wende von der Renaissance zum Barock. Man stellt sich damals das antike Drama als Aufführung mit Gesangssolisten mit Chor und Orchester vor.

Als erste Oper wird im Jahre 1598 „La Dafne favola drammatica“ (1598) von Jacopo Corsi aufgeführt, deren Musik aber verloren ist. Als nächster wichtiger Opernkomponist folgt Jacopo Peri (1561-1633) mit seiner Oper „L Euridice favola drammatica“ (1600).

Wir müssen uns das anfängliche Musiktheater dieser Epoche als eine Aufführung vorstellen, in der zunächst das Libretto dominiert, um den Text deutlich verstehen zu können. Dabei wird der Gesang rezitativisch begleitet. Dieser Gesang ist monodisch, das heißt homophon, das heißt im Gegensatz zur komplexen Polyphonie einfach und schlicht. Die Melodiestimme tritt gegen das Orchester in den Vordergrund. Die Chöre sind als Madrigale komponiert. Das sind meist 5-stimmige Chorstücke mit starken rhythmischen und harmonischen Kontrasten, die viel Lautmalerei zulassen zur Darstellung von überaus starken chromatischen Effekten etwa der Natur (Gewitter) oder von tragischen und komischen Rührungen, wie wir ja schon früher gehört haben. Selbstverständlich gehört dazu auch die Befreiung des Textes von starren poetischen Konventionen des metrischen Konzepts und Reims, so dass hierdurch sich auch die Musik emanzipieren kann. Komponisten sind: Orlando di Lasso (1532-1594), Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1515-1594), Claudio Monteverdi (1567-1643), Hans Leo Hassler, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz (1585-1672). Das Madrigal blüht vor allem in Italien und England, aber auch in Deutschland: Um der Musikmode gerecht zu werden, reist der Deutsche Heinrich Schütz nach Venedig, einem der Zentren der Oper, um dort Musik zu studieren.

Der wohl wichtigste Opernkomponist – übrigens auch von geistlicher Musik – ist in Italien Claudio Monteverdi mit seinen 3 uns überlieferten Opern „L Orfeo“ (1640), „Il ritorno d Ulisse in patria“ (1641) und „L incoronazione di Poppea“ (1642):

Inhaltsangabe von „L incoronazione di Poppea“:

Prolog: Die allegorischen Figuren der Tugend, des Glücks und der Liebe messen gegenseitig ihre Stärke. Amor will beweisen, dass nur die Liebe das Leben bestimmt.

- I** Ottone muss erfahren, dass seine Geliebte Poppea jetzt die Geliebte des Kaisers Nero ist. Nero verspricht Poppea, seine Gattin Ottavia zu verstoßen. Ottavia ist über Neros Untreue und Verrat wütend. Ihre Amme rät ihr, sich einen Liebhaber zu suchen. Sie lehnt das ab. Eine Botin prophezeit Seneca seinen baldigen Tod. In einem Dialog zwischen Nero und Seneca empfiehlt der Philosoph dem Kaiser ohne Erfolg, Ottavia nicht zu verstoßen und Poppea zu heiraten. Poppea verleumdet den Philosophen beim Kaiser, der Seneca den Selbstmord befiehlt. Ottone verzweifelt an Poppeas Untreue und überlegt, ob er Poppea töten soll. Drusilla, Ottones frühere Geliebte, beginnt ein neues Liebespiel mit Ottone, der zum Schein darauf eingeht. Seneca begeht vor seinen Schülern Selbstmord.
- II** Nero feiert ein großes Fest. Ottone ist entsetzt über seine eigenen Mordpläne und fügt sich der Liebe zu Drusilla. Ottavia befiehlt ihm Poppeas Ermordung und droht Ottone, ihn bei Nero anzuzeigen, dass er sie vergewaltigt hätte. Ottone teilt Drusilla den Plan Ottavias mit und will

mit ihr die Kleider tauschen. Als Ottone Poppea töten will, erscheint Gott Amor, um Poppea zu beschützen. Ottone muss fliehen. Neros Wachen werden durch den Mantel getäuscht und auf Drusilla gehetzt.

- III** Drusilla wird verhaftet und nimmt alle Schuld auf sich. Aber Ottone gibt seine Schuld und die Intrige Ottavias zu. Nero verbannt beide und Ottavia. Einer Hochzeit mit Poppea steht nichts mehr im Weg. Poppea wird zur Kaiserin gekrönt.
Die Liebesgötter und Amor stimmen in den Freudenchor ein.

Monteverdis „Krönung der Poppea“ ist bis heute eine der einflussreichsten Opern der Theatergeschichte. Im Zusammenhang mit der Theoriegeschichte des Dramas haben wir das soziale Element der Unterscheidung von Tragödie und Komödie – die Ständeklausel – erwähnt: In der Tragödie treten sozial hohe, in der Komödie sozial niedere Personen auf. Die komische Alte Arnalta und ein verliebter Page finden sich wieder in Mozarts Cherubino aus „Figaros Hochzeit“ und in Richard Strauß „Rosenkavalier“. Wie bei Monteverdi sind auch diese Mozartschen und Straußschen Figuren Hosenrollen, d.h. Männerrollen werden von Kastraten gesungen.

In Frankreich ist der schon zusammen mit Moliere erwähnte Jean-Baptiste Lully der maßgebende Opernkomponist des 17. Jahrhunderts. Seine Oper „Calpus et Hermione“ (1673) ist als erste Tragedie lyrique wegen ihrer Chöre und Ballette maßgebend für die Zukunft. Die Vermischung von französischer und italienischer Oper unter Lullys Nachfolgern hat in Frankreich keinen Erfolg.

Der schon erwähnte Heinrich Schütz komponiert 1627 ein Oper mit dem Titel „Dafne“, deren Musik verloren ist. Der Titel „Dafne“ zeigt, welche Stoffe im barocken Europa der Zeit aktuell sind (s.o.). Ein anderer Komponist namens Sigmund Theophil Staden schreibt 1644 die erste erhaltene deutsche Oper, wie Dafne oder Orfeo auch ein pastorales Theaterstück.

In Deutschland werden nun wegen der Beliebtheit dieser Kunstform überall Theater gebaut: München (1657), Dresden (1667), Hamburg (1678) und Leipzig (1693). Das Hamburger Theater am Gänsemarkt habe ich schon erwähnt als ältestes bürgerliches Theater; wir werden ihm bei Lessing wiederbegegnen. An ihm wirken Georg Friedrich Händel, den wir etwas später in London wiedertreffen werden, und etwa den Komponisten Georg Philipp Telemann, beide zu den wichtigsten Komponisten der Zeit gehörend.

Englands Operngeschichte kommt erst spät zur Oper. Das elisabethanische Theater ist eine Mischung aus Tanz, Pantomime, Sprechtheater und musikalischen Einlagen. Mit dem Verbot von Musik und Theater durch die Puritaner (1642) entsteht bis 1660 eine künstlerische Pause. Dafür wird 1689 die bekannteste barocke Oper von Henry Purcell aufgeführt: „Dido and Aeneas“ mit musikalischen Elementen der französischen und italienischen Oper. Purcell benutzt deren Effekte, um beim Zuhörer starke Affekte zu erzeugen in einer subjektiven Tonsprache. Purcell bleibt nahe am Text. Purcell benutzt fast keine Arien; er stellt Chöre und tänzerische Einlagen den Hauptrollen gegenüber.

Der fruchtbarste Komponist in London ist der aus Deutschland stammende Georg Friedrich Händel (1685-1759). Er schreibt 42 Opern und 25 Oratorien, hauptsächlich in London. Händel wirkt in Hamburg (1703-1706), in Italien (1706-1710) und in London (1710-1759). Händel ist noch 1728 erfolgreich, als John Gay und Johann Christoph Pepusch ihre Bettleroper „The Beggars Opera“ aufführen. Nachdem die Londoner Operakademie (1728) geschlossen ist, eröffnet Händel 1729 eine 2. Akademie, die er eintauscht gegen das neuerbaute Covent Garden Theatre, das noch heute existiert. Einige seiner wichtigsten Werke,

deren Arien auch heute noch populär sind, heißen „Tamerlano (1724), „Ariodante“ (1735) und „Serse/Xerxes“ (1738). Händels letzte Lebensjahre (1740-1759) sind die Jahre seiner Oratorien („The Messiah“, 1742, und „Judas Maccabaeus“ 1745), aber keiner Opern mehr.

1728 führen in London John Gay (1685-1732) und Johann Christoph Pepusch (1667-1752) ihre „Beggars Opera“ auf, die einen grandiosen Erfolg verbucht. Bertolt Brecht bearbeitet Gays und Pepuschs Werk neu (1928) mit der Musik von Kurt Weill.

2500 Jahre Theatergeschichte - Puppentheater, deutsche Wandertruppen, Rokoko und Lessings Reform (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts)

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

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

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

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

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

Personen:

Cato
 Arsene, Königin der Parther, oder Portia, Catons Tochter
 Portius, Catons Sohn
 Phenice, Arsenes Vertraute
 Phocas, Catons Bedienter
 Pharnaces, König aus Pontus
 Felix, sein Bedienter
 Cäsar

Domitius, sein Bedienter
 Artabanus, ein Parther
 Catons Gefolge
 Cäsars Gefolge

Ort: ein Saal des Schlosses in Utica/ Tunesien

Zeit: Mittag bis Sonnenuntergang

Inhaltsangabe:

- I. Arsene, Königin der Parther, darf Pharnaces, König aus Pontus, nicht heiraten; sie hat sich aber vor langer Zeit in einen Römer verliebt. Cato stellt fest, dass Arsene ein römisches Herz habe.
 Das Trauerspiel zeigt Rom auf der schicksalhaften Wende von der Republik zur Diktatur Cäsars. Cato nennt die Stadt Utica und sich den letzten Hort der Freiheit, wofür er kämpft (I,2). Cato erfährt von Artabanus, dass Arsenes seine Tochter Portia sei. Der Republikaner Cato will nicht, dass seine Tochter Königin sei und verlangt, dass sie ihr Königinnen-tum aufgibt. Cato verbietet Pharnaces die Ehe mit Arsene/ Portia, woraufhin Pharnaces, der gehofft hatte, durch diese Ehe Parthien zu gewinnen, Utica und damit Cato verlässt. Er sinnt auf Verrat und Gewalt gegen Cato, den er ermorden will.
- II. Cäsar, Bürgermeister von Rom, liebt Arsene. Obwohl Domitius, Catos Diener, seinen Herrn warnt, schlägt Cato diese Warnung aus: Er glaubt sich in Utica sicher. Cäsar hält er für einen macht-gierigen Verräter. Pharnaces versucht, Arsene zur Flucht aus Utica zu überreden. Pharnaces hat Arsenes Bruder ermordet. Pharnaces verrät Arsenes Bruder Portius, dass Arsene keine Königin, sondern Römerin sei. Pharnaces will Utica zerstören, Arsene entführen und Cäsar Catos Kopf überbringen.
- III. Arsene gesteht Cäsar, dass sie ihn seit langem liebt (siehe II). Sie will Cäsars Machtstreben durch ihre Verehrung Catos bändigen. Cäsar schlägt Cato vor, ihn zum Mit-Bürgermeister Roms zu ernennen. Cato besteht wütend darauf, dass nur Volk und Rat Roms diese Würde verleihen können.
 Cäsar will Rom durch seine Politik glücklich machen. Cato: „Verführen willst du sie (Rom).“ Cato will für Roms Freiheit freudig sterben. Cäsar verrät Cato Pharnaces Verrat. Cato hält Cäsars Vorschläge betreffend Rom für grausamer als Pharnaces Verrat, weil Cäsar weder Tugend noch Vernunft annehmen will. Cäsar bewundert Catos Edelmut. Cäsar hält Pharnace seinen Verrat vor und bekennt, das er mit Cato als Römer solidarisch sei.
- IV. Cato versteht Cäsars Großmut, stellt aber fest, dass Cäsar Roms „Gesetz und Recht und Ordnung“ (IV,1) zerstören will. Cato verurteilt Cäsars Tyrannei. Portius, der Arsene liebt, kann sie laut Cato nicht heiraten. Arsene verrät Cato ihre Liebe zu Cäsar. Das kann Catos republikanische „Tugend“ nicht ertragen: Er weiß ja, dass sie Römerin ist und deshalb antimonarchisch sein muss. Arsene erfährt nun, dass sie Portia, Catos Tochter, ist. Cato: „Auf! edle Römerin, besiege Lieb und Ehre / Und zeige, dass dein Herz dem Cato angehöre!“ (IV,2). Cato will sich von Portia lossagen, wenn sie weiterhin Cäsar liebt. Portia hält Cato vor: „Sagt, muss ein Römer denn, um Ron getreu zu scheinen, / In seiner Seelen gar die Menschlichkeit verneinen / Und unempfindlich sein?“ (IV, 2). Portia entscheidet sich gegen ihre Gefühle zu Cäsar und für die Tugend ihres Vaters. Cäsar fragt Cato nach dem Ratschluss der Römer, erhält aber nur Catos bekannte Antwort und teilt ihm mit, dass er – entgegen seinem Vorsatz, die Römer zu schonen, - Utica (und Rom) zerstören muss. Er bezeichnet Catos Stolz als Hochmut. Pharnaces und Catos Sohn, Marcus, töten sich gegenseitig. Portia erkennt nun in Cäsar den „Unmenschen, Tyrannen, Würterich.“(IV,4). Artabanus bewundert Cato, weil der Roms Fall und nicht den Tod des Sohnes beweint. Cato glaubt sich nicht in Gefahr.

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

Die Literaturgeschichte verurteilt Gottscheds Drama als akademisch-trocken und unspielbar; Gottscheds Anliegen der Regelmäßigkeit erscheint heute als erstarrte Gleichförmigkeit. Dass die Zuschauer bei der Ur-Aufführung in Leipzig zu Tränen gerührt waren, ist uns undenkbar. Horst Steinmetz, Herausgeber der Reclam-Ausgabe 1964/2005, hält den künstlerischen Wert für gering. Das bezieht sich auf den Paar-Reimzwang ebenso wie den durchgehenden unvariieren Alexandrinervers. Die Personen erregen keine Teilnahme: Sie reden über ihre Gefühle, aber fühlen nicht. Unverständlich bleibt Catos Übertreibung seines Lebensprinzips Tugend, das er sogar seiner Tochter aufzwingt über seinen Selbstmord hinaus. Steimetz (loc.cit., p.140f.) schlägt vor, Catos Werk als den Zusammenstoß zweier Zeitalter, zweier Staats- und Regierungsformen zu interpretieren: Cato als das des zusammengebrochenen Republikanismus, Cäsar als das des Neuen, Siegreichen, des Absolutismus. Cato versteht unter Republik Tugend und sich selbst als ihren Repräsentanten, unter Absolutismus Laster und Cäsar als dessen Träger. Das macht ihn blind und unduldsam gegen Cäsars und Portias Liebe. Seine Tugend schlägt um in Starrheit, deren Konsequenz sein Selbstmord sein muss.

Das Rokoko

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

Lessings neues Theater

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

In seinen „Rezensionen“ (1749-1754) und seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767-1768) breitet Lessing seine Kommentare zu Aristoteles „Poetik“ und deren Missverständnis durch die Dramatiker des französischen Klassizismus aus und bespricht die antiken Autoren wie Terenz, Menander, Aischylos, Plutarch, Aristoteles, Sophokles, Plato, Sokrates, Theophrast, Horaz, Aristophanes, Plautus, also das griechisch-römische Theatererbe und dessen Theorie

von Furcht und Mitleid mit Katharsis und des Komischen. Lessing bespricht den Spielplan des Hamburgischen Theaters: Shakespeare und die französischen Dramatiker wie Corneille, Racine und Moliere und deren Missinterpretation des Aristoteles und darüber hinaus die gespielten spanischen Dramatiker wie Lope de Vega, Joseph Padrino, aber auch die Franzosen Diderot, Rousseau, Destouches, Marivaux und Voltaire und andere Autoren. So erstellt Lessing einen aktuellen Spielplan, der für das deutsche zeitgenössische Theater der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sein dürfte. Später werden wir auf das Frankfurter französische Theater des jungen Goethe eingehen.

Lessings 7 Dramen und Dramenfragmente selbst folgen zunächst dem Bauplan, wie ihn Gottsched gemäß den Franzosen vorschlägt, dann aber etwa in den „Faust“-Fragmenten einer neuen Dramaturgie, die Shakespeare und dem Sturm und Drang nahesteht. Lessings Stücke haben 5 Akte (Aufzüge), folgen der Einheit der Handlung und der Zeit, aber nicht mehr der des Ortes. Das entscheidend Neue aber, weshalb Lessing in der deutschsprachigen Literatur- und Theatergeschichte diesen Rang einnimmt, ist seine Erfindung des bürgerlichen Trauerspiels: tragisch darf jetzt auch der bürgerliche, nicht nur mehr der adelige Protagonist/ die Protagonistin sein. Ja, es darf hier sogar Kritik am Adel durch das Bürgertum geäußert werden. Protagonistin ist im Trauerspiel „Emilia Galotti“ Emilia, die adeligen Rollen werden nach den bürgerlichen genannt. Darüber hinaus können adelige Protagonisten Rollen des Lustspiels sein ganz im Gegensatz zu Aristoteles und zu der sich auf seine „Poetik“ beziehende Tradition seit Renaissance und Barock. Seine Trauerspiele „Miss Sara Sampson“, „Philotas“ und „Emilia Galotti“ sind nicht mehr Vers-Dramen wie bisher, sondern in Prosa verfasst, eben weil sie bürgerliche (!) Trauerspiele sind. Die barocke Dramaturgie, die französische Klassik gemäß Aristoteles, sieht bekanntlich für die Tragödie den Vers, für die Komödie die Prosa vor.

1747 Der junge Gelehrte, Lustspiel in 3 Aufzügen

1749 Die Juden, Lustspiel in einem Aufzug

1755 Miss Sara Sampson, Prosa-Trauerspiel in 5 Aufzügen

1759 Philotas, Trauerspiel in Prosa (!)

1767 Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück, Prosa-Lustspiel in 5 Aufzügen

1772 Emilia Galotti, Prosa-Trauerspiel in 5 Aufzügen

1779 Nathan der Weise, Dramatisches Gedicht (Drama) in 5 Aufzügen, Blankvers

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

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

Inhaltsangabe „Emilia Galotti“:

I Hettore Gonzaga, Prinz von Guastalla, ist in seiner Liebe zu der Gräfin Orsina unentschieden. Ihren Brief lässt er unbeachtet und ungeöffnet. Ihr von ihm dem Maler Conti in Auftrag gegebenes Portrait lehnt er ab. Das von Conti gemalte Portrait Emilia Galottis liebt er wie auch

Emilia selbst. Der Prinz betrachtet sich als Opfer der Heiratspolitik seines adeligen Standes. Marinelli teilt ihm die bevorstehende geheimzuhaltende, weil unstandesgemäße Hochzeit des Grafen Appiani mit Emilia mit. Der Prinz verzweifelt darüber, eben weil er sie liebt. Marinelli gibt dem Prinzen den Rat, es mit der Gräfin Appiani (=Emilia) zu versuchen. Der Prinz lässt ihm freie Hand. In seiner Verwirrung und Eile, Emilia beim Kirchgang zu treffen, will der Prinz ein Todesurteil unterschreiben, was aber sein Sekretär verhindert.

- II Emilia soll am Abend auf dem Gut, wo ihr Vater Odoardo Galotti lebt, getraut werden. Der Vater ist zufrieden, dass Emilia ihre Stadterziehung gewonnen hat. Emilia hat auf einem Fest den Prinzen kennengelernt. Der Vater ist sofort alarmiert und macht seiner Frau Vorwürfe. Der Prinz ist des Vaters Feind. Die verwirrte Emilia teilt ihrer Mutter mit, dass der Prinz sie in der Kirche belästigt hat. Die Mutter beruhigt sie und rät ihr ihrem Bräutigam, dem Grafen Appiani, davon nichts zu sagen. Emilia beruhigt sich. Emilia erzählt ihrem Bräutigam und ihrer Mutter von ihrem Traum, worin die Steine einer Kette des Grafen sich in Perlen verwandelt haben; Perlen bedeuten Tränen. Marinellis Intrige gegen den Grafen besteht in dessen Entsendung als Bevollmächtigter des Prinzen zum Herzog von Massa, dessen Tochter der Prinz heiraten soll. Appiani stimmt zu und lehnt aus Zeitgründen (seine Hochzeit) ab. Marinelli formuliert die Bitte in einen Befehl des Prinzen um, was den Grafen erstaunt. Er beleidigt den aufdringlichen Kammerherrn, der ihn zum Duell fordert.
- III Auch der Prinz beleidigt Marinelli für seine Ungeschicklichkeit. Der schlägt vor, Emilia in seine und Prinzen Gewalt zu bringen, um die Hochzeit zu verhindern. Emilias Kutsche wird nahe dem Lustschloss des Prinzen von dem Verbrecher Angelo im Auftrag Marinellis überfallen. Es ertönt ein Schuss. Ob der Graf durch den Schuss getötet wurde, ist noch unklar. Emilia – in des Prinzen Schloss – kann von Marinelli überredet werden, nicht nach ihrer Mutter und dem Grafen zu suchen. Emilia vertraut ihm, aber ist unsicher, was sie tun soll. Der Prinz sucht scheinbar um ihre Verzeihung für sein Verhalten an diesem Morgen. Emilias Mutter Claudia berichtet vom Tod des Grafen. Sie erkennt in Marinelli den Auftraggeber des Überfalls und des Todes des Grafen. Sie hört Emilia schreien.
- IV Marinelli kann den Prinzen von seiner Unschuld am „zufälligen“ Tod des Grafen überzeugen und ihm seine Schuld einreden. Die Gräfin Orsina erscheint, der Prinz flieht, Marinelli verleugnet ihn. Die Gräfin trauert um des Prinzen Untreue. Der tritt jetzt auf und entschuldigt sich und geht sofort wieder. Marinelli sagt der Gräfin, wer bei dem Prinzen ist. Die Gräfin durchschaut Marinellis Verbrechen. Sie bezeichnet den Prinzen als den Mörder des Grafen Appiani. Odoardo Galotti erfährt von der Gräfin Orsina, dass Appiani tot ist und seine Tochter bei dem Prinzen. Die Gräfin reicht ihm einen Dolch, womit sie den Prinzen töten wollte. Sie bezeichnet den Prinzen als Verführer, der auch Odoardos Tochter neben vielen anderen verlassen wird. Die Mutter kehrt mit der Gräfin in die Stadt zurück.
- V Marinelli plant eine Tat gegen Odoardo Galotti. Der will seine Tochter mit sich nehmen, was aber Marinelli nicht zulassen will: Sie soll zum Prinzen nach Guastalla. Marinelli erfindet eine neue Lüge betreffend die Ermordung des Grafen und schiebt so das Verbrechen auf einen anonymen Nebenbuhler, dessen Identität auf Schloss Guastalla untersucht werden soll. Damit wird die Schuld auf die ganze Familie Galotti geschoben. Odoardo verspottet verzweifelt die Gerechtigkeit des Hofes. Emilia soll im Haus des Kanzlers Grimaldi in Verwahrung gegeben werden. Odoardo befiehlt seiner Tochter, ohne die Eltern in der Verwahrung zu bleiben. Emilia: Das Haus der Grimaldis sei ein Haus der Freude. Auf ihr Verlangen hin gibt Odoardo ihr den Dolch der Gräfin und ersticht sie unfreiwillig. Emilia nennt sich gegenüber dem Prinzen Selbstmörderin. Der Prinz verbannet Marinelli.

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

Weißeschen Wasserflut emporgestiegen (Frenzel I, *ibid.*). Das bürgerliche Trauerspiel wird später inhaltlich weiterentwickelt als Zusammenstoß zwischen Individualismus und Staatsräson.

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

Lessings dramatische Fragmente heißen:

1755 D.Faust

1767 Die Matrone von Ephesus, Lustspiel in einem Aufzug

1770 Spartacus

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

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

2500 Jahre Theatergeschichte - Sturm und Drang und Klassik

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

Goethes Jugenddramen:

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

Klassik

- 1779/86 Iphigenie,
- 1780 Torquato Tasso
- 1787 Nausikaa, Fragment
- 1787/88/89 Faust, Egmont, Tasso
- 1789 Der Groß-Cophtha, Der Bürgergeneral, Die
Aufgeregten, Das Mädchen von Oberkirch
- 1790 Faust

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

- 1797 Faust
- 1799 Die natürliche Tochter
- 1806 Faust I beendet, Pandora, Festspiel
- 1816/32 Faust II

Schillers Sturm und Drang:

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

Klassik

- 1796/99 Wallenstein
- Bearbeitungen Shakespeares „Macbeth“,
Gozzis „Turandot“, .Picards „Parasit“ und
„Der Neffe als Onkel“, Goethes „Egmont“
und „Iphigenie“, Lessings „Nathan“,
Übersetzung
von Racines „Phädra“
- 1799/1800 Maria Stuart und Warbeck
- 1800/01 Die Jungfrau von Orleans
- 1801/02 Die Braut von Messina
- 1802/03 Wilhelm Tell
- 1804 Demetrius, Fragment
- 1805 Schiller +

Der „Götz“ wird am 12.4.1774 in Berlin von der Kochschen Truppe in historischen Kostümen des Spätmittelalters im Theater an der Behrenstraße und im selben Jahr durch die Truppe Friedrich Ludwig Schröders in Hamburg als 1. Ritterdrama uraufgeführt. Das (romantische) Ritterdrama (als Fiktion des Spätmittelalters) findet seine Fortsetzung bei Hebbel und Kleist. Der preußische König Friedrich II. soll als Frankophiler sich darüber negativ geäußert haben, ebenso wie über das mittelalterliche „Nibelungen“-Epos. Goethes frühe Dramen und Experimente nehmen ihre Stoffe (und Formen) teils aus dem Spätmittelalter (Götz, Hans Sachs), teils aus der Jetztzeit (Stella, Die Geschwister, Clavigo). Die frühen Sing- und Schauspiele werden bald nach ihrer Entstehung in Hamburg, Berlin und Weimar mehrfach etwa durch die Kochsche bzw. Schrödersche Truppe aufgeführt, in Weimar als (Rokoko-)Liebhabertheater durch Goethe als Schauspieler und Regisseur selbst und am Hoftheater/ Gartentheater durch das dortige Ensemble.

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

Friedrich von Schillers (1759-1805) frühe Dramen des Sturm und Drang „Die Räuber“, 1782 anonym mit dem Motto „In tyrannos/Gegen die Tyrannen“ unter dem Intendanten Dalberg am Mannheimer Hoftheater aufgeführt, muss wegen seines brisanten politisch-kritischen Inhalts ins 16. Jahrhundert zurückverlegt werden: eine frühe Verfremdung (s.Brecht). Der Erfolg ist beispiellos. Den „Fiesko“ (1783/84) nennt der Autor ein „republikanisches Trauerspiel“. Wie in Gottscheds „Sterbender Cato“ stehen hier Republikanismus und Absolutismus gegenüber: Doch hier ist der aristokratische Held revolutionärer Verteidiger der republikanischen Freiheit gegen entartete Diktatur (Frenzel I, loc.cit., p.226). An Lessings bürgerliches Trauerspiel „Emilia Galotti“ (1772) erinnert Schillers „Kabale und Liebe“ (ursprünglicher Titel „Luise Millerin“) als tragischer Konflikt zwischen lasterhaftem und machtgerigem Feudaladel (Präsident Walter, Wurm = Marinelli) und Sitte und Liebe des Bürgertums (Luise = Emilia, Ferdinand = Appiani, Miller = Odoardo). Das familiäre Vater-Sohn-Verhältnis Präsident – Ferdinand als Generationenkonflikt und Ferdinands Liebe zu der Musikertochter Luise erinnert an Schillers „Räuber“ und eben Lessings „Emilia Galotti“. Auch dieses Schillerstück wird von Dalberg in Mannheim aufgeführt, aber auch in Frankfurt am Main. Der Mannheimer, später Berliner Schauspieler und Theaterdirektor August Wilhelm Iffland (1759-1814) gehört wie die zeitgenössische Schauspielergeneration am Hoftheater Gotha um Konrad Ekhof (1777), dem „Vater der deutschen Schauspielkunst“, auch als Dramatiker zu den Realisten auf der Bühne als Spiegel des Lebens. Ekhof ist Star der Schönemannschen, dann Kochschen und Ackermannschen Truppe und wird von Lessing, Goethe und Iffland für den größten zeitgenössischen Schauspieler gehalten. Ifflands Direktion des Berliner Königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt (seit 1796) macht dieses Theater zum maßgebenden deutschen Nationaltheater. Ifflands Werke sind gut gebaut, effektiv und äußerst erfolgreich, aber Tagesware, ebenso wie die Stücke des Bestsellerautors August von Kotzebue (1761-1819), dessen Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter“ (1803) heute noch gelegentlich gespielt wird.

Dieser Überblick über das professionelle Theater der Zeit wird ergänzt durch Goethes 91 „Regeln für Schauspieler“ (1803) am Hoftheater in Weimar, wo Goethe von 1791-1817 Intendant ist. Diese Regeln beziehen sich auf die schauspielerische Sprache (Dialekt, Aussprache, Rezitation und Deklamation, rhythmischer Vortrag), Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne, Haltung und Bewegung der Hände und Arme und das Gebärdenspiel, die Arbeit auf der Probe, die Vermeidung böser Gewohnheiten, die Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben und die Stellung und Gruppierung auf der Bühne (Text bei zeno.org). Es geht Goethe im Gegensatz zur Forderung nach Wahrheit und Natürlichkeit der Hamburger

Schule Ekhofs und Schröders um eine Art Gemälde: Schönheit, Komposition und klassische Strenge der Aufführung. Goethes Regeln beeinflussen die Schauspielkunst der Folgezeit auch bei Iffland, bis sich der Hamburger Stil nach Goethes Demission (1817) durchsetzt. Am seinem (!) Weimarer Hoftheater versucht der Intendant seinen „Weimarer Stil“ zusammen mit einigen der besten Schauspieler/ Schauspielerinnen Deutschlands. Sein Spielplan enthält Stücke von Iffland, Kotzebue, zu je einem Drittel Singspiele und Opern (vor allem Mozart), Lustspiele und als Rest Schauspiele, Trauerspiele, Sittengemälde und Märchen, Shakespeare, Schillers „Wallenstein“, „Maria Stuart“, „Die Braut von Messina“, „Wilhelm Tell“ und Goethes eigene Stücke, Terenz, Voltaire, Gozzi, Racine, Calderon, also „Welttheater“.

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

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

In der Operngeschichte reformiert Christoph Willibald Gluck (1714-1787) in Paris die bisher vorherrschende italienische Barockoper mit ihren hypertrophen Auswüchsen (excesos) wie der künstlichen Koloratur und anderen Unwahrscheinlichkeiten zugunsten von dramatischer und psychologischer Wahrheit der Handlung. Die Musik wird dem dramatischen Ausdruck untergeordnet. Glucks Hauptwerke heißen „Orpheus und Euridike“ (1762), „Alceste“ (1767) und „Iphigenie auf Tauris“ (1779). Sie gehören zum Genre Opera seria (Tragödie) in italienischer Sprache und mit Rezitativen statt gesprochenem Text und Arien, wozu auch Mozarts „Don Giovanni“ (1787) und „Titus“ (1791) gehören. Mozarts „Entführung aus dem Serail“ (1782) und „Zauberflöte“ (1791) fallen ins Genre Singspiel, das heißt gesprochener deutscher Text und zum Teil Musik als Arien, die volkstümlich zu sein scheinen oder dazu werden. Mozarts Opern darf man wie die Glucks zur Klassik rechnen, deren Ideal ähnlich der Aufklärung der Humanismus ist. „Die Zauberflöte“ kann man schon zum romantischen Volkstheater rechnen aufgrund ihrer märchenhaften Elemente (Papageno/ Papagena), die sich mit klassischen Elementen (Sarastros Humanismus) mischen.

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

Drama und Theater, die noch oder schon in die Epoche der Romantik fallen, zeigen Formen und Inhalte, die sich weit von der Klassik entfernen. Ludwig Tieck (1773-1853) schreibt ein an das Märchen gelehntes Drama „Der gestiefelte Kater“ (1797), das eine weitreichende Wirkung ausüben wird. Zum Märchentheater gehören auch Ferdinand Raimunds (1790-1836) Wiener Zauberstücke, zum satirischen Volkstheater Johann Nepomuk Nestroy (1801-

1862) Lokalpossen. Zu den Höhepunkten des romantischen Schicksalsdramas gehören Zacharias Werners „Der vierundzwanzigste Februar“ (1809) und Adolf Müllners „Die Schuld“ (1813), die zur Zeit ins Literatur- und Theatrumuseum eingestuft werden.

2500 Jahre Theatergeschichte - 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 Opersängern, der Chor, das Ballett und Orchester. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen Hof- und Volkstheater wie zwischen (aristotelischer) Tragödie und Komödie.

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

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

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

1835		Zu ebener Erde und erster Stock
1838	Weh dem, der lügt	
1840	Judith	
1841	Libussa	Der Talisman
1842		Einen Jux will er sich machen
1843	Genoveva	
1844	Maria Magdalene	
1847	Der Diamant	
1848	Ein Bruderzwist im Hause Habsburg Die Jüdin von Toledo	
1849	Herodes und Mariamne	
1852	Agnes Bernauer	
1856	Gyges und sein Ring	
1861	Die Nibelungen	
1864	Demetrius	

Franz Grillparzers Tragödie „König Ottokars Glück und Ende“ (1825) in 5 Akten und Jamben entspricht nicht nur der klassischen aristotelischen Dramaturgie, sondern zeigt sogar Einflüsse der barocken Staatstragödie. Der selbtherrliche und auf Grund seiner Macht unbeherrschte Tatmensch Ottokar wird von dem Vertreter von Ordnung und Recht Rudolf von Habsburg überwunden. Ottokar erkennt am Ende seine Hybris und bereut seine Taten vor seinem Tod.

Im Gegensatz zu dem brutalen Egoisten Ottokar, dessen Macht „tragischer Wahn und irdischer Schein“ ist, ist Staat bei dem selbstlosen, ruhigen Rudolf „gottgewollte Herrschaft und Ordnung“ (A. und M. van Rinsum: Deutsche Literaturgeschichte Bd. 6, p. 270ff.). Trotz der klassischen Form und des klassischen Stils wie noch eine Generation früher ist Grillparzers Held kein Idealist mehr (wie noch bei Schiller), sondern das realistische Portrait des Machtmenschen und seiner Psyche, daher spätklassisch. Die Tragödie „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“ (1848) sollte ursprünglich zu einer Habsburger-Trilogie gehören. Es geht hier um ein Charakterbild Kaiser Rudolfs. Auch hier steht der Vertreter der Ordnung Rudolf gegen Gewalt und Zerstörung dieses 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 Heibel den mittelalterlich-romantischen Stoff der Sage. Die mythische Kulturstufe (I. Teil), vertreten durch Brunhild und Siegfried, wird abgelöst durch die heidnisch-germanische (Teil II), indem Siegfried Brunhild an Gunther abtritt und sich schuldig macht. Siegfrieds Tod bedeutet das Ende der mythischen Welt zugunsten der heidnisch-germanischen. In Kriemhilds Rache als christliche Kulturstufe (Teil III) übernimmt Dietrich von Bern im Namen Christi die Herrschaft und beendet so die beiden antithetischen Welten von Mythos und germanischem Heidentum (Frenzel II, p.435)..

Diese Trilogie wurde erstmals 1861 in Weimar aufgeführt.

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

Die zeitgenössische Gesellschaft muss sich – auch aufgrund ihrer Liberalisierung um die Jahrhundertwende auch als Folge der Französischen Revolution und der Napoleonischen Herrschaft – in seinen Vorstadttheatern mit seinem (romantischen) Märchentheater und seinen sozialen und politischen Possen (bufonadas) auf das fast regelfreie Volkstheater beschränken. Das schließt nicht aus, dass sogar Könige und Intellektuelle etwa das „Theater in der (Wiener) Leopoldstadt“ besuchen. Mozarts „Zauberflöte“ als Mischung aus Märchenoper und freimaurerischer und mythischer Staatsaktion, also Opera buffa und Opera seria, erstmals aufgeführt nicht etwa in der kaiserlichen Oper sondern im Vorstadttheater „auf der Wieden“ 1791, ist eines der typischsten Beispiele für dieses Volkstheater des Direktors und

Mozarts Librettisten Emanuel Schikaneder. Goethe hat übrigens eine Fortsetzung zu Mozarts Opernlibretto geschrieben. Über die Wiener Theatertradition des Kasperl, Hanswurst oder Thaddädl seit dem Barock und seine Verbreitung über den deutschsprachigen Theaterraum haben wir schon früher gesprochen. Die Volkstheater sind seit dem Barock mit den vielfältigsten technischen Vorrichtungen ausgestattet. Wie in der „Zauberflöte“ schweben Wagen durch die Luft über die Bühne, Paläste als Kulissen stürzen zusammen, Geister steigen aus dem Bühnenboden auf und verschwinden nach oben: Effekte, die die Zuschauer immer von neuem in die Theater locken. Fausts lautstarke feurige Höllenfahrt soll eine der publikumswirksamsten Darstellungen gewesen sein. Neben diesen sensationellen Belustigung ist das Anliegen dieses Volkstheaters die moralische Erziehung im Sittenstück durch Liederinlagen, 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 (soviel wie maniaco), durch Astralagus verordnet, besteht in Zauberkunststücken und Naturkatastrophen. Obwohl Rappelkopf seine Familie tyrannisiert, wird er trotzdem nicht gehasst. Schließlich erscheint Astralagus selbst als Double Rappelkopfs und demonstriert ihm seine Unausstehlichkeit (insoportabilidad), so dass der Menschenfeind sich selbst erkennt und sich im Tempel der Erkenntnis bessert. Raimunds Komik ist Sprachkomik als Vermengung der hohen und tiefen Sprachebenen. Der Alpenkönig spricht in klassischen Dramenversen: dem 4-hebigen Trochäus und rhythmischer Prosa. Rappelkopfs Diener sprechen Wiener Dialekt. Rappelkopf spricht beide „Sprachen“. Stark betont sind Wortspiele, das naive Wörtlichnehmen von Metaphern, Kalauer (juegos de palabras). Die Spiele stehen und fallen mit der oft übertriebenen mimischen, sprachlichen und musikalischen Gestaltungskraft der Schauspieler, ähnlich wie in der schon besprochenen Commedia dell'arte. Typisch für das Wiener Volkstheater sind die Lied-Couplets, die nostalgisch-kritisch die Narrheit der Welt besingen:

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

(A. und W. van Rinsum: *ibid.*, p.249)

Das berühmteste Couplet Raimunds ist das „Hobellied“ des Dieners Valentin aus dem Zaubermärchen „Der Verschwender“ (1834) mit der Musik des Opernkomponisten Konradin Kreutzer. Die Fee Christane 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,
 Das Schicksal setzt den Hobel an
 Und hobelt alle gleich!

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

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

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

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

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

In den Couplets ironisiert Nestroy die bürgerliche Gesellschaft ider Art der Commedia dell arte und des französischen und englischen Farcentheaters (Farce = farsa) mit ihren Verkleidungen, Verwechslungen, den marionettenhaften Typen als Karikaturen etwa ihrer Berufe ohne Realismus. Nestroys Texte sind wie bei der italienischen Commedia dell arte Textvorschläge für den 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.

2500 Jahre Theatergeschichte - 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.Vulpius, 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 Theatermuseum 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.

Inhaltsangabe:

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

Typisch für das Schicksalsdrama ist das stoische Verhalten der Personen, die keinen Ausweg aus ihrem oder durch andere Mitglieder der Familie verschuldeten Schicksal erkennen können. Meist enden diese ausweglosen Dramen mit dem Tod. Die Stimmung der Personen ist dunkel. Die Szenerie – ein einsames verarmtes Wirtshaus in winterlicher Einöde und die Katastrophe andeutende Requisiten: unheimliche Schreie einer Eule in der Nacht, eine Sense als Kainszeichen am Arm des Sohnes, Wanduhr, Sense und Messer, dazu der Sturm – rufen die unheimliche die schaurige Handlung illustrierende Atmosphäre hervor. Den aristotelisch-gottschedschen Regeln widerspricht, dass hier nicht Adelige, sondern Menschen aus einer sozial niedrigen Schicht Verse sprechen (Ständeklausel). Vielleicht bestimmt das „allmächtige“ Schicksal statt Gott den verhältnismäßigen hohen Ton. Die Personen dieser Schicksalsdramen erinnern in ihrem passiven Stoizismus an die des barocken christlichen Mätyrerdrama, wenn nicht die literarische Generation Kafkas und Meyrinks „Der Golem“.

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

Die deutsche (komische) Oper/ das Singspiel nach Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und „Zauberflöte“ gewinnt auch durch die Tendenzen des wachsenden nationalen Selbstbewusstseins 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 „Götterdämmerung“, 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“: Inhaltsangabe:

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 Tamboumajor, 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

Fragmente H2

1 Freies Feld. Die

Fragmente H3

Fragmente H4

1 Freies Feld. Die

	Stadt in der Ferne Woyzeck 2 Die Stadt. Louise	Stadt in der Ferne Woyzeck 2 Marie mit Kind am Fenster, Margreth 3 Buden, Lichter Volk
1 Buden, Volk (Woyzeck)	3 Öffentlicher Platz Buden, Lichter 4 Handwerksburschen (vgl.H4,11) 5 Unteroffizier, Tambourmajor (Franz)	
2 Das Innere der Bude 3 Magreth allein		4 Marie mit Kind, mit Spiegel 5 Hauptmann, Woyzeck 6 Marie, Tambourmajor 7 Marie, Woyzeck (Franz) 8 Woyzeck, Doktor 9 Hauptmann. Doktor 10 Wachtstube
	6 Woyzeck, Doktor 7 Straße	
4 Kasernenhof, Louis	8 Woyzeck, Louisel Franz	11 Wirtshaus 12 Freies Feld 13 Nacht
5 Wirtshaus 6 Freies Feld 7 Ein Zimmer 8 Kasernenhof 9 Der Offizier, Louis 10 Ein Wirtshaus 11 Das Wirtshaus		14 Wirtshaus 15 Woyzeck, Jude
12 Freies Feld 13 Nacht, Mondschein	9 Louisel allein, Gebet	16 Marie 17 Kaserne
		1 Der Hof des Professors, Woyzeck
14 Magreth mit Mädchen vor der Haustür 15 Magreth und Louis 16 Es kommen Leute. 17 Das Wirtshaus 18 Kinder 19 Louis allein 20 Louis an einem Teich 21 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 H2,2	H2,3 H1,1/H2,5	H2,3	H2,3 H1,1/H2,5/ H1,2	H2 H1,1
4.	H2,3 H1,1/H2,5	H1,2	H2,5	H4,4	H2,5
5.	H1,2	H1,3 H4,4	H4,4	H4,5	H1,2
6.	H1,3 H4,4	H4,5	H4,5	H4,6	H1,3
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 H4,9	H4,7	H4,8	H4,9 H2,7	H4,5
10.	H4,7 H2,8	H4,9	H4,9	H4,10	H4,6
11.	H4,10	H4,11	H2,7	H4,11	H4,8
12.	H4,11 H1,5	H4,11 H1,5	H4,10	H4,12	H4,9 H2,7
13.	H4,12 H1,6	H4,12	H4,11 H1,5	H4,13	H4,7
14.	H4,13 H1,7	H4,13	H4,12	H4,14	H4,10
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 H1,16	H3,2	H1,19	H1,20	H1,15
25.		H1,18	H1,20	H1,18	H1,16
26.		H1,19	H3,2	H1,21	H1,17
27.		H1,20	H1,21	H3,2	H1,19
28.					H1,20
29.					H1,18
30.					H3,2
31.					H1,21

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 Gedankenfragmenten. Er betrügt sich selbst auf dieser Suche nach Glück, die ihm nicht gelingt, nicht einmal mit Marie und seinem Sohn, die seine einzigen Vertrauenspersonen sind. Woyzeck ist „ich-los“, un-ideale Natur (Kittsteiner/ Lethen: zit.n.W.R.Lehner: Büchner, p.588f.), vielleicht eine Art Geschwister des astronomischen Pferds „und die kleine Kanaillevögele“ als Kreatur nicht nur des Marktschreiers, sondern der gelehrten „Sozietät“: „Willst du mehr sein als Staub, Sand, Dreck?“ Woyzecks magische, ohnmächtige Natur in ihrer Pathologie der ruhelosen Hast, seinen Visionen, seiner physischen Schwäche, seines Zitterns und Fiebers; seine verzweifelte tierhafte Vertrauensuche bei Käthe nach seinem Mord an Marie sind Zeichen seines zivilisatorischen Verfalls, wobei er es nicht einmal auf die Stufe des Tambourmajors geschafft hat. Spiegel seiner Traumata sind das berühmte Märchen der Großmutter und die scheinbar sinnlosen Satzketten des Narrs.

Märchen:

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

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

Naturalismus: Gerhart Hauptmann (1862-1946)

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

„Die Familie Selicke“

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

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

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

Inhaltsangabe:

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

- I. In der Fabrik des Fabrikanten Dreißiger liefern die Weber ihre Produkte ab. Dabei werden sie von den Angestellten Dreißigers entwürdigend behandelt. Die Weber müssen um Vorschüsse betteln, die ihnen nicht gewährt werden, ihre Proteste gegen Lohnabzüge finden keine Beachtung. Der alte Baumert musste aus Hunger seinen Hund schlachten, um etwas zu essen zu haben. Ausnahme unter den Verzweifelten ist ein junger Weber namens Bäcker. Seine Anklage der Ausbeutung ruft den Kapitalisten Dreißiger herbei, der Bäcker entlässt. Angesichts des Zusammenbruchs eines achtjährigen Kindes beklagt der fettleibige und deshalb asthmatische Dreißiger sein geschäftliches Risiko und seine unternehmerische Verantwortung. Die Weber solidarisieren sich mit Dreißiger, aber Lohnkürzungen macht die Weber unruhig.
- II. Die Familie Baumert: die beiden Töchter und der behinderte Sohn, warten auf des Alten Rückkehr, der zusammen mit dem Reservisten Jäger auftritt. Die Familie beklagt, dass die reichen Fabrikanten auf Kosten der hungernden Arbeiter üppig leben. Jäger stellt vor, was zu einer Besserung der Lage nötig sei: Abschaffung der Monarchie und alle Gewalt dem Volke. Er liest das revolutionäre Weberlied vor. Die Zeit der stillen Duldung des Elends sei endlich vorbei.
- III. In einer Kneipe prahlt der Tischler Wiegand kaltblütig mit seinem gutgehenden Geschäft. Es kommt zum Streit: Die Feudalherren nehmen den Webern zusätzlich weg, was die Unternehmer ihnen noch belassen. Ein Bauer wirft den Webern Faulheit vor. Ein Reisender zitiert anders lautende Regierungsberichte. Es ertönt das Weberlied. Jäger, Bäcker und junge Weber treten ein. Ein Schmied warnt vor der Französischen Revolution. Es erscheint der Polizist Kutsch, er wird ausgelacht. Kutsch teilt mit, dass das Absingen des Weberlieds verboten ist. Die Weber singen es trotzdem und machen sich auf den Weg zu Dreißiger.
- IV. Im Hause Dreißigers befinden sich die Ehepaare Dreißiger, Pastor Kittelhaus und der Hauslehrer, der sich für die draußen auftauchenden protestierenden Weber einsetzt. Er wird entlassen. Dreißigers Arbeiter haben Jäger gefangen genommen. Er weigert sich, der Polizei seinen Namen zu nennen. Der Pastor redet ihm gut zu, aber er wird abgeführt. Die Weber haben Jäger befreit und die Polizei davongejagt. Die Weber wollen Dreißigers Villa stürmen. Vergeblich versucht der Pastor, sie davon abzuhalten. Die Familie Dreißiger flieht. Die Weber plündern das Haus. Bäcker fordert die Weber auf, das Haus eines weiteren Unternehmers zu plündern.
- V. Im Haus der Weberfamilie Hilse hört die Familie von dem Aufstand der Weber, sie kann es nicht glauben. Aber alles wird bestätigt. Die Weber seien nahe, gefolgt vom Militär. Hilses Tochter Luise will sich den Aufständischen anschließen. Der alte Hilse kennt die Lage der Weber zwar, hofft aber auf ein Leben nach dem Tod. Die Weber greifen jetzt auch das Haus des anderen Unternehmers an, um dessen mechanischen Webstühle zu zerstören. Der alte Hilse lässt sich nicht dazu bewegen, sich den Webern anzuschließen. Das Militär greift Hilses Haus an, wobei der Alte getötet wird. Die Weber vertreiben die Soldaten (<http://www.inhaltsangabe.de/hauptmann/die-weber/>)

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) unterhöhlen 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.

2500 Jahre Theatergeschichte - Das Historiendrama von Goethes „Götz“ bis zum Ende des 19. Jahrhundert

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-Sachsschen Metrums, dem Knittelvers, in seinen Farcen „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“ (1774), „Satyros oder Der vergötterte Waldteufel“ und das „Fastnachtsspiel vom Pater Bery“ (1774) und Fausts erstem großen Monolog in „Faust I“. Goethes Lustspiele um das Ereignis der Französischen Revolution herum: „Der Groß-Cophta“ (1791) und „Der Bürgergeneral“ (1793) sind Beispiele aktuellen literarischen Historismus. Schillers „Dom Karlos“ (1787), „Wallenstein“ (1798/99), „Maria Stuart“ (1800), „Die Jungfrau von Orleans“ (1801), „Wilhelm Tell“ (1804) bewirken, dass man das 19. Jahrhundert auch ein Schiller-Jahrhundert nennen kann, sowohl für seine Epigonen als auch seine Präsenz am Theater.

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

Geschichtsdichtung zeigt ... an historischen Stoffen wie Kulturbildern, Ereignissen, und besonderen Persönlichkeiten ... Wesen und Wirkung der geschichtlichen Kräfte in Entfaltung und Ablauf und

bedient sich besonders des Historiendramas ... (Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 1961, p.210)

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

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

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

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

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

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

Ausnahmedichter dieser Zeit sind Georg Büchner (1813-1837) und Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). „Marius und Sulla“ (1827) sind Verkörperungen von Demokratie und Aristokratie, Usurpator und Machtpolitiker, Sulla wie auch Büchners Protagonist in „Dantons Tod“ (1835) an der Geschichte Resignierende. Grabbes Doppeltragödie „Don Juan und Faust“ (1829), als die beiden Seelen in Fausts Brust, werden als an sich selbst Gescheiterte Opfer der Hölle. Grabbe schreibt ein weiteres Doppeldrama „Die Hohenstaufen“ (1829/30), das sich

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

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

„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.

2500 Jahre Theatergeschichte - Alternativen zum Naturalismus – Neoklassik, Neoromantik, psychologisches Theater

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

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

Kunst = Natur – x (Arno Holz)

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

Der Mensch ist Produkt seines Milieus des Durchschnittsmenschen. Er ist passiver/ negativer/ halber „Held“, meist also der sozial untersten Schicht. Dieser negative „Held“ ist als Kranker, Alkoholiker, Arbeitsloser, sozial Gescheiterter, Krimineller bevorzugt „Stoff“ dieser Literatur. Entsprechend spricht er Dialekt, Umgangssprache, abgebrochene Sätze, falsche Grammatik, in unkontrollierten Gefühlslauten. Pathos, Schönheit, Harmonie sind hier im konsequenten Naturalismus also ausgeschlossen. Also: „Das Drama hat vor allem Charaktere zu zeichnen, die Handlung ist nur Mittel“ (Arno Holz). Entsprechend seinem allseitigen Elend, seiner Hoffnungslosigkeit vegetiert er in seinem Milieu: tuberkulösen Kellern und Dachstuben von Mietskasernen und Hinterhöfen.

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

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

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

Arthur Schnitzler (1864-1918)

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

„Reigen“: Inhaltsangabe:

In 10 Szenen geben sich Personen der verschiedenen Gesellschaftsschichten der Gewalt des Sex hin. Schnitzler will damit die Gleichheit aller Menschen demonstrieren. Durch Ausschaltung der Liebe ähnelt der Reigen, der sich mit der Dirne in der 10.Szene schließt, einem Totentanz mit der Sehnsucht eben nach Liebe (Frenzel II, p.502).

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

Schnitzler weiß selbst, dass seine „Revue“ der dekadenten Gesellschaftsschichten „... nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, eine Teil unserer Kultur eigentümlich beleuchten“ wird (Brief an Olga Waissnix vom 26.2.1897, zitiert in: [http:// mx.ask.com/wiki/Reigen_Drama?](http://mx.ask.com/wiki/Reigen_Drama?)). Das Erscheinen des Buches löst sich eine Welle der Empörung aus mit Schimpfwörtern wie „Schweinerei“ und Antisemitismen. 1904 wird es in Berlin und Polen verboten, verkauft sich aber 40.000mal. 1903 wird das Drama in München aufgeführt und verboten, ebenso in Wien. Die Uraufführung findet erst 1920 in Berlin statt, also 20 Jahre nach seiner Entstehung, und löst einen der größten Theaterskandale des Jahrhunderts aus; erst 1921 wird das Verbot aufgehoben. In seiner Kritik vom 24.12 1920 weist einer der wichtigsten Theaterkritiker, Alfred Kerr; darauf hin, dass der Stoff ähnlich schon von Voltaire in seinem „Candide“ bearbeitet worden ist: „Reigen heißt hier Liebesreigen. Und Liebe heißt hier nicht platonische sondern ... Also: angewandte Liebe. Sie wird angewandt ohne Gröbliches, Lüsterne, Schmieriges zwischen zehn Menschenpaaren ... Lebensaspekte“ (Alfred Kerr, *ibid.*). Am 22.2.1921 werfen Rechtsradikale bei der 4. Szene Stinkbomben, und es kommt zu einem Prozess gegen das Ensemble des Deutschen Volkstheaters in Wien. Alle Beteiligten werden freigesprochen. In der Urteilsbegründung heißt es jetzt:

Das Stück verfolgt ... einen sittlichen Gedanken. Der Dichter will darauf hinweisen, wie schal und falsch das Liebesleben sich abspielt. Er hat nach Auffassung des Gerichts nicht die Absicht gehabt, Lüsterneheit zu erwecken ... Die Sprache des Buches ist fein und leicht. Die Charaktere werden mit wenigen Strichen vorzüglich gezeichnet. Die dramatischen Verwickelungen sind mit psychologischer Feinheit entwickelt. Die Handlung wird in jedem Bilde bis unmittelbar vor dem Beischlaf durchgeführt, der in dem Buche durch Gedankenstriche angedeutet wird. Darauf setzt die Handlung wieder ein, die die Wirkung des geschlechtlichen Rausches skizziert. Die geschlechtliche Beiwohnung selbst wird nicht beschrieben. Sie tritt vollkommen zurück, sie ist dem Dichter nur Mittel zum Zweck.

Sigmund Freud schreibt 1922 an Schnitzler:

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

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

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

Frank Wedekind (1864-1918)

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

Inhalt:

- I,1 Der Maler Eduard Schwarz zeigt dem Chefredakteur Dr. Franz Schöning das Portrait einer sehr jungen erotischen Frau als Modell im Kostüm eines Pierrot. Ihre Unterhaltung darüber ist sehr intim.
- I,2 Der Obermedizinalrat Dr. Goll tritt mit seiner Frau Lulu, dem Aktmodell, ein. Er und Schöning kennen sich. Schöning will gehen, wird aber von beiden gebeten zu bleiben. Während der Unterhaltung zieht Lulu sich in Schwarzs Schlafzimmer um. Schöning ist von ihrem Aussehen fasziniert; sie reizt ihn. Goll und Schöning unterhalten sich über letzte Theaterneuigkeiten. Goll fordert Lulu auf, Schöning „ungenierter“ anzulächeln.
- I,3 Alwa, Schönings Sohn, erzählt von seinem Ballett „Zarathustra“. Er lädt Goll zur Generalprobe mit der Tänzerin Corticelli ein, die angeblich nur „das bisschen Höschen, das sie sich um den Leib spannt,“ trägt. Goll und Schöning gehen mit, obwohl Goll Angst hat, dass der Maler das Portrait Lulus verpatzt.
- I,4 Lulu, allein mit Schwarz, erzählt von ihren Tänzen vor ihrem Mann, Goll, und Schöning. Schwarz kann nicht weitermalen, aber Lulu fleht ihn an weiterzumachen aus Angst vor ihrem Mann und vor Schwarz. Sie flieht scheinbar vor seinem Angriff und stürzt die Staffelei mit dem Portrait um. Sie gibt seinen Wünschen nach. Goll kommt zurück. Lulu bittet Schwarz, sie zu verstecken. Er weiß nicht wo.
- I,5 Goll greift Schwarz wütend an, aber stürzt mit einem Schlaganfall.
- I,6 Lulu bejammert den toten Goll.
- I,7 Lulu soll sich umziehen, kann es aber nicht. Schwarz fragt sie vielerlei: nach Wahrheit, Gott, Seele, Jungfrau. Sie antwortet jedesmal: „Ich weiß es nicht“. Schwarz fordert sie auf, sich anzuziehen.
- I,8 Schwarz glaubt, sie zu lieben. Sie lädt ihn ins Schlafzimmer ein.
- II,1 Schwarz genießt Lulus Quälereien. Er ist als Maler erfolgreich und glaubt, das Lulu zu verdanken. Lulu möchte wieder Kind, Jungfrau sein. Schwarz geht nicht auf ihre sexuellen Wünsche ein.
- II,2 Lulu starrt regungslos und stammelnd in die Luft.
- II,3 Lulu weist ihn ab. Er kehrt zu seiner Malerei zurück-

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

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

Wedekinds Bearbeitung von 1902 als „Die Büchse der Pandora“ stellt vor die unten genannten Akte IV und V einen neuen Akt I: Lulu wird von der Gräfin Geschwitz aus dem Gefängnis befreit. Ein bisher ungenannter Gymnasiast Hugenberg kommt zu spät. Lulu flieht mit ihrem Anhang Schigolch,

Alwa Schön(ing) und dem Athleten Rodrigo nach Paris. Dort heiratet Lulu den durch eine Erbschaft vermögenden Alwa und führt ein Luxusleben. (in der Reclam-Ausgabe hersg.v. E.Weidl, S.93-129)

Hier sind die auf Französisch und Englisch zitierten Passagen auf Deutsch wiedergegeben.

Hier folgen die unten angegebenen Akte IV und V.

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

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

- IV,1 Paris (*Text meist in französischer Sprache*) Lulu feiert Geburtstag. Die Gesellschaft unterhält sich.
- IV,2 Rodrigo macht sich an die Geschwitz; sie schreit.
- IV,3 Der Polizeispion Casti-Piani will Lulu an ein Haus in Kairo vermitteln. Er erpresst Lulu mit dem Mord an ihrem Mann. Sie wehrt sich gegen die Zumutung, in einem Bordell zu leben. Casti-Piani verspricht, sie zu retten, denn die Polizei stehe schon vor der Tür.
- IV,4 Lulu folgt Alwa in der Spielsalon.
- IV,5 Lulu soll Rodrigo und die Geschwitz verkuppeln. Die Geschwitz verurteilt Casti-Piani. Sie bittet Lulu, sie zu treten, weil die Geschwitz Lulu liebt.
- IV,6 Die Gesellschaft geht unter Geplauder zum Buffet.
- IV,7 Rodrigo verlangt von Lulu Geld. Lulu ist mit Alwa verheiratet. Rodrigo möchte sich mit einer Ouvreuse von den Follies-Bergere verheiraten; dafür verlangt er von Lulu 50.000 Francs. Lulu geht auf ihn ein.
- IV,8 Der Bankier Puntschuh wird von Mademoiselle Gazil erwartet.
- IV,9 Puntschuh bewundert Bob und Kadega, geht aber ab.
- IV,10 Bob flirtet verführerisch mit Kadega.
- IV,11 Kadegas Mutter befragt ihre Tochter wütend, was sie mit Bob gemacht hat.
- IV,12 Lulu wird vor dem Spielsalon von Bob aufgehalten.
- IV,13 Schigolch befragt seine Tochter Lulu nach Bob.
- IV,14 Der 80-jährige Schigolch verlangt von Lulu 500 Francs für seine Maitresse. Lulu bricht zusammen. Lulu: Rodrigo wolle sie köpfen lassen. Sie verlangt von Schigolch, dass er ihn umbringt. Sie bietet im 1.000 Francs. Sie gibt sich ihm hin. Er soll ihr die goldenen Ohrringe des Ermordeten bringen.
- IV,15 Casti-Piani quält Rodrigo und erzwingt von ihm das Geständnis, dass er von Lulu nur Geld wolle. Casti-Piani behauptet, Lulu zu lieben.
- IV,16 Rodrigo erschrickt.
- IV,17 Lulu kommt von der Geschwitz und behauptet, Rodrigo habe sie halb wahnsinnig gemacht. Für seine Heirat mit der Ouvreuse fehlen Rodrigo noch die 50.000 Francs von Lulu. Sie kann oder will sie ihm nicht geben. Er geht zu der Geschwitz.
- IV,18 Lulu verspricht der Geschwitz eine Nacht, wenn sie vorher mit Rodrigo schläft. Die Geschwitz ist darüber entsetzt, mit einem Mann schlafen zu sollen.
- IV,19 Die Geschwitz und Rodrigo gehen ab.
- IV,20 Heilmann hat seine Aktie eingebüßt. Er und Ludmilla Steinherz gehen ab.
- V,1 London. (*Textteile in englischer und französischer Sprache*) Lulu, jetzt Prostituierte in London, Schigolch und Alwa streiten sich: Lulu soll auf der Straße „anschaffen“ gehen. Die drei Personen leben im Elend. Der Autor Alwa hat sein Leben verpfuscht. Er gibt Lulu, seiner Frau, die Schuld dafür. Alwa ist krank. Lulu ist betrunken.
- V,2 Alwa erinnert sich an frühere gute Zeiten in Wien mit Lulu. Sie hat einen Kunden gefunden; Alwa und Schigolch verstecken sich in dem Verschlag.
- V,3 Mr. Hopkins bezahlt Lulu, hält ihr den Mund zu, spricht nichts und verschwindet in der Toilette. Schigolch und Alwa durchsuchen seinen Mantel nach Geld. Er geht.
- V,4 Eine neue Person kommt die Treppe herauf.
- V,5 Die Geschwitz ist wie Lulu gänzlich verarmt, hat aber Lulus Portrait. Lulu drängt nach draußen. Alwa hängt das Portrait aus einer besseren Zeit auf, das alle bewundern. Die Geschwitz ist bereit, für Lulu zu „arbeiten“. Lulu und die Geschwitz gehen.
- V,6 Alwa und Schigolch bemitleiden einander.

- V,7 Kungu Poti, Sohn eines Sultans, ist Lulus nächster Kunde. Der will nicht zahlen und schlägt den Lulu zu Hilfe eilenden Alwa zusammen. Lulu geht.
- V,8 Schigolch kümmert sich um den toten Alwa.
- V,9 Lulu hat die Geschwitz heraufgeschickt.
- V,10 Die Geschwitz beklagt, dass Lulu sie betrogen hat.
- V,11 Lulus nächster Kunde ist ein Dr.Hilti, Privatdozent aus der Schweiz. Nach langem Dialog führt sie ihn in ihre Kammer. Die Geschwitz zieht einen Revolver und richtet ihn auf ihre Stirn. Dr.Hilti flüchtet. Lulu kann ihn nicht halten.
- V,12 Die Geschwitz versucht sich zu erhängen. Sie bettelt um Lulus Liebe.
- V,13 Lulu und Jack streiten um das Honorar. Er hält die Geschwitz fest. Sie feilscht weiter um das Honorar und verlangt immer weniger. Er nimmt ihr das Honorar des ersten Kunden weg. Er folgt ihr in den Verschlag.
- V,14 Die Geschwitz bejammert ihr Schicksal.
- V,15 Jack ermordet die Geschwitz. Lulu versucht, vor Jack zu flüchten. Jack ermordet sie. Die Geschwitz stirbt.
- (Frank Wedekind: Lulu/ Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Urfassung von 1894. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999)*

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

Der Autor charakterisiert sie so:

In meiner Lulu suchte ich ein Prachtexemplar von Weib zu zeichnen, wie es entsteht, wenn ein von der Natur reich begabtes Geschöpf, sei es auch aus der Hefe entsprungen, in einer Umgebung von Männern, denen es an Mutterwitz weit überlegen ist, zu schrankenloser (sexuellen) Entfaltung gelangt. (zit.n. [http://ask.com/wiki/Die_Büchse_der_Pandora_\(Drama\)?](http://ask.com/wiki/Die_Büchse_der_Pandora_(Drama)?)).

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

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

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)

Die Dichter-Generation im und sogar auch nach dem Naturalismus greift auf ihr verwandte Stoffe, Motive und Stilmittel, vor allem die unterschiedlichen „Sprachen“, zurück. Hofmannsthal findet seine Stoffe teils in der Antike („Elektra“, 1903), teils im ausgehenden Mittelalter („Jedermann“, 1911), dem 18. Jahrhundert („Der Rosenkavalier“, 1911) und in

seiner eigenen Epoche: dem fin de siècle („Der Tor und der Tod“, 1894).

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

Inhalt:

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

Nach dem Prolog des Spielansagers

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

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

Jedermanns armer Nachbar und Schuldner wird zum Schuldturm geschleppt. Er und seine Frau und Kinder bitten Jedermann um Gnade. Der gute Gesell gibt Jedermann Recht. Der arme Mann mahnt Jedermann an seine Menschlichkeit, aber Jedermann bleibt unerbittlich.

Jedermanns Mutter mahnt ihren Sohn an den Tod, der aber glaubt an ein langes Leben. Er verspricht der Mutter, irgendwann zu heiraten. Die Mutter ist glücklich.

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

Der reich gedeckte Tisch und die Gäste erscheinen, vor allem Jedermanns Vettern. Jedermann sieht sie im Totenhemd und als Fremde. Die Vettern und die Buhlschaft erschrecken über Jedermanns Vision. Jedermann fragt die Buhlschaft, ob sie mit ihm sein eiskaltes Bett (sein Grab) teilen würde. Die Gäste singen. Jedermann fordert sie auf, fröhlich zu sein. Während sie singen, ertönen Glocken. Stimmen rufen dreimal: „Jedermann“! Er springt voll Angst auf. Er hat den Eindruck, dass die Lichter trübe brennen. Die Gäste feiern weiter. Der Tod erscheint und teilt Jedermann Gottes Auftrag mit. Jedermann ist aber nicht bereit dazu; er bittet den Tod um eine Frist und macht ihm Vorwürfe, dass der ihm keine einräumt. Jedermann bittet Gott und den Tod, ihm die Frist einzuräumen. Sie wird ihm vom Tod gestattet, gleichzeitig wird er gewarnt, die Zeit richtig zu nutzen.

Jedermann ängstigt sich vor dem Gericht. Der Gute Gesell, sein Freund, bemitleidet ihn und verspricht ihm, ihn zu begleiten, versteht aber Jedermanns Ängste nicht. Er nimmt sein Versprechen zurück trotz Jedermanns inständigem Bitten und geht ab.

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

Jedermann ruft seine Knechte, die ihm seine Geldtruhe für seine Reise vorbereiten sollen. Als der Tod auf sie zukommt, fliehen sie. Der Tod macht Jedermann Vorwürfe, dass er die Frist nicht vernünftig genutzt hat. Jedermann will nicht ohne seine Truhe gehen; Mammon erscheint. Nicht einmal er will Jedermann begleiten, der ihm doch sonst immer geholfen hat.

Die Allegorie Werke erscheint als Kranke auf einem elenden Lager. Jedermann regiert nicht auf ihre Hilferufe. Sie will ihn begleiten. Er zweifelt an sich und beginnt sein Leben zu bereuen.

Jedermann bittet, die Schwester der Werke: den Glauben zu rufen. In seiner Angst und Not, weil er sein ganzes Leben nicht geglaubt hat, bittet er Glaube, ihn zu begleiten. Auf die Frage nach seinem Glauben glaubt er nun wirklich. Auf Jedermanns Frage, wo er sich von seinen Sünden reinwaschen könne, erscheint ein Mönch. Jedermann dankt Gott.

Jedermanns Mutter hört ein herrliches Klingen und weiß, dass ihr Sohn mit Gott versöhnt ist.

Werke geht mit Jedermann zum Gericht.

Der Teufel versucht, die Drei aufzuhalten. Werke und Glaube versperren ihm den Weg. Er verschwindet.

Jedermann tritt auf mit einem Pilgerstab, sein Gesicht verklärt.

Den Epilog spricht Glaube: „Nun hat er vollendet das Menschenlos, / Tritt vor den Richter, nackt und bloß, / Und seine Werke allein, / Die werden ihm Beistand und Fürsprach sein. / Heil ihm, mich dünkt es ist an dem, / Dass ich der Engel Stimmen vernehm, / Wie sie in ihren himmlischen

Reihn / Die arme Seele lassen ein“. Die letzte Regieanweisung lautet: Engel (singen).

Der Stoff ist europäisch-mittelalterlich. Eine Aufführung in Salzburg aus dem Jahr 1632 mit dem aus dem Lateinischen übersetzten Titel „Anastasius. Spielball des Glücks, Opfer der Welt, Schaubild der Hölle“ des Verfassers Thomas Weiss (+1651) ist belegt.

Hofmannsthal kennt das englische Mysterienspiel (morality play), Hans Sachs „Comedi“ und verwendet für die große Bankettszene eine Szene aus Pedro Calderon del la Barcas „Balthasars Nachtmahl“. Die Lieder zum Gastmahl sind dem mittelalterlichen Minnesang nachempfunden, die paarweise gereimte Verssprache dem Knittelvers des Hans Sachs des 16. Jahrhunderts. Schließlich gibt es noch eine von den Brüdern Grimm kombinierte Fassung in deren Hausmärchen. Hierauf bezieht sich der Dramatiker in seiner Vorrede zu seinem Spiel (1912):

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

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