



Georg W. Forcht

Frank Wedekind
und die
Volksstücktradition

Basis und Nachhaltigkeit
seines Werks



Centaurus Verlag & Media UG

Georg W. Forcht
Frank Wedekind und die Volksstücktradition
Basis und Nachhaltigkeit seines Werks

Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft

Band 41

Georg W. Forcht

**Frank Wedekind
und die Volksstücktradition**

Basis und Nachhaltigkeit seines Werks



CENTAURUS VERLAG & MEDIA UG

Georg W. Forcht, geboren 1943 in Neustadt/Weinstraße, studierte Gehörlosenpädagogik, Germanistik und Politikwissenschaften in Heidelberg und Mainz. Er war Leiter der Berufsschule für Hörgeschädigte in Frankenthal. Nach der Promotion 2004 widmet er sich, jetzt im Ruhestand, der bisher unveröffentlichten Literatur Frank Wedekinds und beschäftigt sich mit der Rezension seiner Aufführungen als Schriftsteller, Schauspieler und Bänkelsänger.

Veröffentlichungen im Centaurus Verlag:

Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind. Eine medientheoretische Untersuchung über den Einfluss des Bänkelsängers und Schauspielers Frank Wedekind auf sein Werk (2005), Liebesklänge und andere ausgewählte Lyrik-Manuskripte des jungen Frank Wedekind (2. überarbeitete Auflage 2007) und Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarett (2009).

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

ISBN 978-3-86226-154-3 ISBN 978-3-86226-990-7 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-86226-990-7

ISSN 0177-2821

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© CENTAURUS Verlag & Media KG, Freiburg 2012

www.centaurus-verlag.de

Umschlaggestaltung: Jasmin Morgenthaler, Visuelle Kommunikation

Umschlagabbildung: Frank Wedekind in München 1906. Monacensia Bibliothek und Literaturarchiv München: Wedekind-Archiv

Satz: Vorlage des Autors

Inhalt

Vorwort	1
1. Begriff und Geschichte des Volksstücks	5
2. Die klassischen Vertreter des Alt-Wiener Volksstücks	11
2.1. Ferdinand Raimund	15
2.2. Johann Nepomuk Nestroy	20
3. Frank Wedekind und die Volksstücktradition	31
4. Bertolt Brecht	59
5. Marieluise Fleißer	79
6. Ödön von Horváth	98
7. Martin Sperr	130
8. Rainer Werner Fassbinder	143
9. Franz Xaver Kroetz	161
10. Rückblick und Ausblick	183
Archive und Forschungseinrichtungen	185
Bildnachweis	186
Anmerkungen	187
Dank	199

Vorwort

Obwohl in den letzten Jahren zahlreiche Veröffentlichungen über Frank Wedekind erschienen sind, bietet die Forschung immer noch kein abgeschlossenes Bild über die Vielseitigkeit seines Werks. Dies rührt daher, dass Frank Wedekind nicht nur als Dramatiker, sondern auch als Lyriker, Bänkelsänger, Regisseur und Schauspieler tätig war und dadurch die breite Palette seines Wirkens immer noch nicht aufgearbeitet ist.

Hier setzt nun der Autor an. Es ist sein Verdienst, dass er in den letzten Jahren mit mehreren ausführlichen Publikationen das Bild Wedekinds vervollständigt, einen neuen Zugang zu seinem vielfältigen Werk ermöglicht und so die Nachhaltigkeit seines literarischen Schaffens begründet hat. Da es sich bei dem vorliegenden Werk um den vierten und voraussichtlich abschließenden Band des Autors zu Frank Wedekind handelt, liegt es nahe, die vorausgegangenen Forschungsarbeiten zunächst kurz zu skizzieren, auch deshalb, weil der neue Beitrag darauf aufbaut.

Seine Veröffentlichung aus dem Jahr 2005 ist der Medialität des Theaters gewidmet. Hier beschreitet der Autor neue Wege, indem er eine Analyse von Wedekinds Dramen mit Hilfe feministischer und psychoanalytischer Modelle vornimmt. Dadurch ist es gelungen, in der Literaturwissenschaft neue Akzente zu setzen und Wedekinds Theaterstücke aus einer ungewohnten Perspektive zu beleuchten.

Die 2006 erschienene Publikation galt der unveröffentlichten Jugendlyrik Wedekinds, die bisher von der Familie nicht frei gegeben war und im Archiv Aarau/Schweiz unter Verschluss gehalten wurde. Der besondere Reiz des Buches liegt in den Original Sütterlin-Handschriften, die zum leichteren Verständnis transkribiert worden sind. Bereichernd für die Lektüre sind nicht nur die Zeichnungen Wedekinds und die vielfältigen Fotos seiner Umgebung, sondern die Tatsache, dass sehr viele autobiographische Bezüge aus seiner Jugendzeit in das Buch einfließen und somit einen guten Zugang zu seinem lyrischen Frühwerk ermöglichen.

Das 2009 erschienene Buch lenkt den Blick wiederum auf eine neue Seite Wedekinds. Sie gilt dem Kabarettgründer und Bänkelsänger. Anhand von biographischen Daten wird das Schaffen des Literaten nachgezeichnet und seine Wirkung auf das deutschsprachige Kabarett gezeigt. Seine Mitarbeit in Albert Langens Satirezeitschrift *Simplicissimus* und sein Engagement bei der Kabarettgründung der 'Elf Scharfrichter' ist bahnbrechend und führt beide Einrichtungen zum Erfolg. Die Arbeit verfolgt die Ausbreitung des Kabarets von Paris über München, Berlin bis nach Wien und findet so zu einer gemeinsamen Basis, zu der Wedekind nicht unwesentlich beigetragen hat.

Der 2012 vorgelegten Forschungsarbeit ist es gelungen, abermals eine neue Seite Wedekinds aufzuschlagen. Es ist bekannt, dass die Alt-Wiener Volksstücktradition die 'Basis' für sein dramatisches Werk bildet. Weniger bekannt ist jedoch die Tatsache, dass seine Lyrik und Dramatik mit den übernommenen volksstückhaften Elementen 'nachhaltig' auf zahlreiche spätere Volksstückautoren gewirkt hat. Dabei sind es immer wieder die gleichen Spielmuster der Volksstücktradition: Glück, Zufriedenheit, Geld, Betrug, Habgier, Dummheit, Verbrechen, Neid, Geiz, Moral, Egoismus, Lebenskunst, Liebe, Sexualität und Tod, die Wedekind übernommen und zur Grundlage seines Dramenkonzepts gemacht hat. Der Autor belegt mit zahlreichen Beispielen, wie diese Bereiche aus der Volksstücktradition Jahre bzw. Jahrzehnte später von der nächsten und übernächsten Autorengeneration unter anderen dramaturgischen Gesichtspunkten wieder aufgegriffen worden sind. Ähnlich verhält es sich mit den Stilmischungen: Hochsprache und Dialekt, Vers und Prosa, Wort und Bild sowie Ernst und Komik. Auch Elemente aus sublitterarischen Zonen sind in gleichem Sinne zu bewerten. Hierzu zählen: Sprichwörter, Bibelzitate, die Anrufung Gottes, Zirkusmotive, Lieder, Tänze, Ironie oder auch blanker Zynismus. Die Arbeit macht immer wieder deutlich, wie Wedekind die literarischen Vorgaben der Wiener Tradition nach seinen eigenen Ansätzen verändert hat. Anhand von zahlreichen Beispielen zeigt es sich, dass seine Figuren keine heile Welt repräsentieren, sondern dass sie sich im kreativ-lich Lebendigen bewegen. Am Ende steht nicht mehr das persönliche Glück, wie im klassischen Wiener Volksstück, sondern der persönliche Ruin. Ähnlich verhält es sich mit Liebe, aus der triebhafte Sexualität wird. Auch der Schwerpunkt der Stücke liegt nicht mehr in der Handlung, sondern in der komischen Situation, in Ironie und Provokation. Geld ist nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck. Was zählt, ist nur Erfolg. Somit kann es jedem gelingen, sich nach oben durchzuboxen. Dabei gibt es keine Skrupel. Stattdessen treffen wir auf eine völlige Auflösung des Schuldbegriffs.

Auf welcher besonderen Art und Weise die späteren Volksstückautoren Wedekinds Konzept aufgegriffen und verarbeitet haben, wird anhand von ausgewählten Textpassagen gezeigt. Dabei richtet sich das Hauptaugenmerk auf zwei Gruppen von Autoren. Zur ersten zählen seine direkten Nachfolger. Sie waren für den Autor leicht ausfindig zu machen, da sie alle bei Wedekinds ehemaligem Lehrer und großen Förderer, Prof. Kutscher, in München das literaturwissenschaftliche Seminar besuchten. Hierzu zählen Bertolt Brecht ebenso wie Marieluise Fleißer und Ödön von Horváth. Alle drei Autoren haben wesentlich zur Erneuerung des Volksstücks beigetragen. Brecht hat seinen 'sozialistischen Realismus' verfolgt, während Fleißer und Horváth die Entwicklung des 'kritischen Volksstücks' vorangetrieben haben.

Brecht hat mit seinem epischen Theater einen eigenen marxistisch geprägten Weg beschritten und der Gattung eine eigene Richtung gegeben. Dabei geht er analysierend, parabelhaft und agitatorisch vor. Anhand seines Volksstücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti* führt er das klassische Abhängigkeitsverhältnis von Herr und Knecht vor und zeigt, wie klug und redigewandt seine Figuren sein können.

Auch bei den Fleißer'schen Stücken gelingt es dem Autor, das Motivgeflecht und das ihr eigene 'Rudelverhalten' deutlich zu machen. Dabei tauchen Bilder von verletzten, enttäuschten und diffamierten Personen auf, die immer wieder zurückgestoßen und niedergeknüppelt werden. Daneben breiten sich religiöse Motive und metaphysische Aspekte wie eine beängstigende Dunstglocke über dem ganzen Geschehen aus.

Mit dem Realisten Horváth wird uns die Biedermeierwelt Nestroys vor dem Hintergrund der schabigen 20er Jahre vorgestellt. Wir erleben gute Bekannte, die einander in aller Gemütlichkeit umbringen: ein Bestiarium der Leidenschaft unter dem Deckmantel der freundlichen Harmlosigkeit und des menschenverachtenden Handelns. Wie die Arbeit an ausgewählten Beispielen zeigt, wird die Sprachlosigkeit der Figuren nicht durch Schweigen, sondern durch Ersatzhandlungen, durch Sprichwörter, Höflichkeitsformeln und Floskeln dargestellt. Man reckt sich nach einer Sprache, die die Probleme verdecken soll, sie aber gerade dadurch entlarvt.

Auch die Autoren der zweiten Gruppe werden uns sehr plastisch vorgeführt. Zu ihnen zählen Sperr, Fassbinder und Kroetz. Unter ihnen entwickelt sich in den 70er Jahren das 'neue kritische Volksstück' zu einer neuen Blütezeit. In dessen Verlauf erleben auch inzwischen fast vergessene Autoren wie Fleißer und Horváth nochmals eine Renaissance. Nicht zuletzt durch die Bekundungen von Kroetz wird Marieluise Fleißer als eine immer noch aktuelle Autorin wiederentdeckt. Sperr, Fassbinder und Kroetz führen deren Stück *Pioniere in Ingolstadt* in einer eigenen Version in München auf. Am Ende ist sie begeistert und nennt alle drei Autoren: „Alle meine Söhne“.

Kroetz stellt uns bei seinen Figuren die Ärmsten der Armen vor, die in geistigen, finanziellen oder seelischen Randsituationen leben. Darüber hinaus beschränkt das fehlende Sprachvermögen seine Figuren auf ein Minimum an Kommunikation und drängt sie damit noch mehr an den Rand der Gesellschaft. An ausgewählten Beispielen erfahren wir, dass die letzte ohnmächtige Artikulation der Sprachlosen die Gewalt ist. Für die Figuren von Kroetz gibt es damit nur zwei Auswege: die Apathie oder das Verbrechen.

Auch mit diesem vierten Band ist es dem Autor gelungen, einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung Frank Wedekinds und darüber hinaus zur Volksstücktradition allgemein zu leisten.

Der Bogen seiner Ausführungen spannt sich zusammenfassend,

- von Ferdinand Raimund, dessen Weltbild noch weitgehend realitätsfern bleibt, obgleich ihn die Frage des sozialen Aufstiegs bereits beschäftigt,
- über Bertolt Brecht, dem es um ein dialektisches Abhängigkeitsverhältnis von Herr und Knecht im Sinne von Karl Marx geht,

- bis hin zu Franz Xaver Kroetz, dessen Figuren sozialen Randgruppen entstammen, bei denen mangelndes, ja fehlendes Sprachvermögen in Gewalt umschlägt.

Das Besondere bei alledem ist, dass der Autor das innige Beziehungsgeflecht seiner Repräsentanten des Volksstücks auflöst, zahlreiche Bezüge und Vergleiche herstellt und, bei gründlicher Aufarbeitung der umfangreichen Literatur und akribischer Belegführung neben der Handlung und Interpretation auch das biographische Umfeld ausleuchtet.

Dies bewirkt, dass sich das Buch spannend liest. Die Vielzahl der Abbildungen von Schriftstellern und Theateraufführungen aus der Zeit macht das Werk – über seine beachtliche wissenschaftliche Bedeutung hinaus – auch für den literarisch interessierten sehr lesenswert.

Im April 2012

Dr. phil. Oswald Beck
Universitätsprofessor

1. Begriff und Geschichte des Volksstücks

Der Begriff des Volksstücks ist ebenso schillernd wie seine unterschiedlichen Erscheinungsformen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Was unter einem Volkslied oder auch einem Volksmärchen verstanden wird, kann in jedem Sachwörterbuch literarischer Termini nachgeschlagen werden. Der Begriff des 'Volksstücks' und des 'Volkstheaters' hingegen ist so diffus wie die Sache selbst. Eine Definition fällt vor allem deshalb schwer, weil das Volksstück mehr als andere dramatische Gattungen ideologisch überfrachtet ist.

Die Bezeichnungen 'Volksstück' und 'Volkstheater' sind erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts belegt. Sie werden vorwiegend verwendet, um den Adressaten der Stücke zu benennen: Volksstücke sind demnach Stücke, die sich an das Volk wenden. In entsprechendem Sinne war das 'Volkstheater' das Theater des Volkes, das der breiten Öffentlichkeit zugänglich war, während das 'Hoftheater' an den aristokratischen Höfen stattfand und ausschließlich den gehobenen Ständen vorbehalten war. Als Gattungsbezeichnung im engeren Sinne kann der Terminus jedoch nicht verstanden werden. Die Spannweite der Bedeutung sowie seine wertende Verwendung belegt beispielhaft die Definition im *Allgemeinen Theaterlexikon* von 1842: „Volksstücke nennt man gewöhnlich die mit viel Aufwand an Personal, Statisten und Dekorationen ausgerüsteten Produktionen, die die Massen anziehen; eigentlich aber sind Volksstücke solche, die aus dem Volke herauswachsen, Sitten und Charakter, Taten und Erfolge, Wünsche und Bedürfnisse desselben verkörpern; eine Gattung von Stücken, die nicht allein das Volk angezogen, sondern auch erheben und veredelt hat, die wir aber in Deutschland nicht haben, weil uns bei unserer unheilvollen Zersplitterung jedes Volkstümliche fehlt. Aus diesem Grunde haben wir auch kein Volkstheater im Sinne des Nationaltheaters. Was man in Deutschland Volkstheater nennt, die Theater 2. und 3. Ranges in großen Städten, die Zauberpossen, Spektakelstücke und Lokalsachen spielen und dadurch die Menge anlocken, sind böartige Auswüchse des Volkslebens. Pflanzschulen der Gemeinheit, Unsittlichkeit und Gesinnungslosigkeit, deren Untergang man nur mit Jubel begrüßen könnte.“¹

Eine klare Trennung nimmt auch Goethe in einem seiner Weimarer Briefe vor, den er am 11. April 1825 an Zelter schreibt: „Nur die Entschlossenheit des Großherzogs machte dem Schwanken [zwischen dem Bau eines Hoftheaters oder einem Volkstheater] ein Ende. Er trat auf die Seite der Majorität, so dass wir etwa sech-

zehn Tage nach dem Brand des alten Theaters entschieden, was geschehen solle. Da wir einmal einen Hof haben, soll auch ein Hoftheater eingerichtet werden.“²

So ist es nicht verwunderlich, dass Nestroy nur eine seiner Arbeiten als 'Volksstück' bezeichnet und die Stücke des Volkstheaters bis heute mit der unterschiedlichsten Nomenklatur versehen sind. Diese reicht von 'Zaubermärchen' über 'Lustspiel' und 'Posse' bis hin zu 'Schwank' oder 'Operette'. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Definition 'Volksstück' häufiger benutzt. Die Verwendung dieses Begriffs, vorwiegend in der Theatertheorie und Theaterkritik, macht den Sachverhalt deutlich: Es geht um das Volk und seine Beziehung zum Theater, d.h. also weniger um gattungspoetische als um produktions- und rezeptionsästhetische Phänomene, nicht zuletzt also um Ideologie. Deshalb ist die Verwendung dieser Terminologie zumeist mit einer Wertung verbunden: Volk kann ebenso den Pöbel meinen wie den unverbildet natürlichen Teil der Bevölkerung, das Proletariat oder das Kleinbürgertum. Es kann aber auch die große Masse einer Nation angesprochen sein.³ Beim Volksstück handelt es sich demnach um nichthöfische Theaterproduktionen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, für das Volk und über das Volk zu schreiben. Da sich die Gattung an ein breites Publikum wendet, ist sie eine Alternative zu den Komödien des barocken Hoftheaters und des bürgerlichen Trauerspiels.

Die Entstehung des Volksstücks fällt in das Wien des 17. und 18. Jahrhunderts. Nach der Theaterreform von Johann Christoph Gottsched (1700-1766) blüht das Wiener Vorstadttheater als eine kleinbürgerliche Alternative zum Hoftheater auf. Gottsched definiert in seiner *Critischen Dichtkunst* die Regeln des galanten Geschmacks. Dabei zeigt sich, dass es bereits zu dieser Zeit „erotisch ungewöhnlich freizügige Lyrik gibt“,⁴ wie die literarische Modebewegung der 'Galanten' zeigt.

Als eine feste Tradition begründet sich das Wiener Volkstheater um das Jahr 1700 und entwickelt sich bis zum Tode Nestroys 1862 in widerspruchsvollem Gegensatz zum großen Theater weiter. Die klassischen Volksstücke waren als Bühnenstücke meist von einfacher Machart. Geschildert werden Alltagsprobleme, wie sie aus Sicht der Autoren den unteren Gesellschaftsklassen begegnen. Zu diesen Themenbereichen zählen Geld und Moral ebenso wie Liebe, Sexualität und Tod. Auch die Gesellschaft mit ihren Opfern und Tätern wird gerne unter die Lupe genommen. So beschaffen bricht das Volksstück, das seine Anfänge im Jahrhundert der bürgerlichen Revolution hat, mit dem klassischen Kanon der europäischen Dramatik. Weniger scharf zieht es dabei den Trennungsstrich zur überlieferten Dramaturgie.

Seit dem Pariser Jahrmarktstheater befassen sich die Stücke dieses Genres mit tendenziell aufsässigen oder gesellschaftskritischen Inhalten, da sie sich gegen die Theaterprivilegien der Hofbühnen durchsetzen müssen, um denjenigen Bildung und Unterhaltung zu bieten, die dort keinen Zugang finden. Das Verlangen nach Recht und Aufbegehren gegen das Unrecht ist deshalb eines der Spannungsfelder, in dem die Angehörigen des Dritten Standes gezeigt werden und das sie von der ursprünglich lächerlichen Figur zum komischen oder tragikomischen Helden des Volksstücks macht. Dabei zeigt sich, dass die dem Volksleben entnommenen Handlungen in schlichter und leicht verständlicher Form geschrieben sind. Im Mittelpunkt des Geschehens, das den kleinbürgerlichen Alltag zeigt, stehen Gesellschafts-, Charakter- und Sprachkritik. Man arbeitet mit ausgefallenen bühnentechnischen Effekten, Musik, Gesang und Tanz, ohne dass der ernste und zum Teil tragische Grundton verloren geht. Der Text ist nicht improvisiert, wie bei der Stegreifkomödie, sondern bereits literarisch fixiert. Oft ist er im Dialekt gehalten und mit lokalen Anspielungen versehen.

Wesentliche Elemente bezieht das Volksstück aus sublitterarischen Zonen: aus der Mundartsprache, aus Sprichwörtern, Gassenhauern, Tänzen und Moritaten. Unentbehrlich ist dabei die Kontrastwirkung, die sich bei der Gestaltung der Figuren durch Witz und Komik, Erhabenheit und Grotteske, Ernst und Spaß auszeichnet. Dabei müssen immer allgemeinbedeutende, typische Züge erkennbar sein, die eine Parteinahme gestatten. Eine besondere Bedeutung fällt auch dem Schluss zu. Er darf rührend, tränenselig, traurig, aber keinesfalls pessimistisch sein. Er muss einen Sinn haben, der das Gewissen beruhigt und die gültigen moralischen Werte bestätigt. Die Bösen und Hartherzigen müssen ihre Strafe finden und die Braven und Schwachen ihre Belohnung. Der Sieg darf nur den Würdigen zuteilwerden. So gesehen ist das Volksstück im Herzen demokratisch. Es hat es gern, wenn es dem kleinen Manne gut geht, wenn die Helden aus der Tiefe kommen. Das gibt Mut für den eigenen unaufhörlichen Kampf ums Dasein. Dabei fügt es sich in den überlieferten Rahmen des Dramas ein: „von gediegener Exposition über Konfliktgipfel bis hin zur fröhlichen oder katastrophalen Endbereinigung; scharf pointiertes Thema, das Handlung und Rede regiert; säuberliche Scheidung in individuelle Spieler und individuelle Gegenspieler, die eindeutig auf der Strecke bleiben; streitbare Dialoge und besinnliche Monologe, pünktlich aufs Stichwort erfolgen Auftritte und Abtritte“.⁵ Alles in allem wartet das 'klassische Volksstück' ordentlich abgewogen mit Akten und Szenen auf, auch wenn es auf den ersten Blick etwas unausgewogen erscheint. Dabei grenzen sich diese Stücke deutlich vom Bauerntheater und dem Bauernschwank in der Art des späteren 19. Jahrhunderts ab.

Beim 'Volkstheater' vollzieht sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Strukturwandel, der dazu führt, dass das traditionelle Publikum diese Theater nicht mehr besucht. Die Diskrepanz zwischen dem Anspruch, Volksstücke zu schreiben, und der Schwierigkeit, das Volk mit diesen Stücken zu erreichen, schlägt sich in der immer wieder erhobenen Forderung nach Erneuerung des 'Volksstücks' nieder. Im Zusammenhang damit stellt sich die Frage, wie ein 'Volksstück' eigentlich zu sein habe. So hinterfragt konstituiert sich die Idee des 'Volksstücks' bis heute immer wieder neu. Dabei ist vor allem die Abhängigkeit von den mit dem Begriff 'Volk' verbundenen Vorstellungen ausschlaggebend.

So gesehen kann man alle Theaterstücke dieser Gattung zuordnen, die weder der Tragödie im Sinne der französischen Klassik noch der ernsten Oper oder dem höfischen Ballett zuzurechnen sind, also in denen keine aristokratischen Figuren mit tragenden Rollen auftreten. Demnach teilt sich das Repertoire in die größeren Komödien, die man als Possen bezeichnet, die Pantomimen als getanzte Form der Commedia dell'arte und die ernsten, meist moralisierenden und vordergründig religiös anmutenden Moritaten oder Besserungsstücke. Um 1800 ergänzen die großstädtischen Melodramen das Repertoire. Auch die vergrößerten Parodien und Travestien höfischer Stücke sind hier zu nennen. Auf dieser Basis kann sich im 18. Jahrhundert in den Wiener Vorstadttheatern das Alt-Wiener Volksstück entwickeln. Weitere charakteristische Ausformungen gibt es seit Beginn des 19. Jahrhunderts in München, Hamburg und Berlin.

Als 'triviale' Literatur mit ausschließlich unterhaltender Funktion ist das 'Volksstück' auch von der Fachgermanistik lange Zeit missverstanden worden. So stammt von ihr die Formulierung, es sei eine „Schaubühne ohne ideale Ansprüche“. ⁶ Damit wurde die für einen Teil dieses Genres sicherlich richtige Charakterisierung fälschlicherweise auf die ganze Gattung übertragen.

Heute wird die Produktion des klassischen Volksstücks als eine Form des Unterhaltungstheaters gesehen, das sich auf klischeehafte Problemgestaltung, humorige Verwicklungen und dialektisch gefärbte Sprache beschränkt. Da wird immer der hochdeutsch redende dünnköpfige Städter von uralten Bauern eines Besseren belehrt oder der treuherzige Bauer von gewissenlosen Bürgern betrogen. „Da gibt es derbe Späße, gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen werden bestraft und die Guten werden geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft und die Faulen haben das Nachsehen“, ⁷ wie bereits Bertolt Brecht diese Form des Theaters etwas einseitig charakterisiert. In seinen Anmerkungen zum Volksstück fährt Brecht fort: „Die Technik der Volksstückschreiber ist ziemlich international und ändert sich beinahe nie. Um in den

Stücken zu spielen, muss man nur unnatürlich sprechen können und sich auf der Bühne in schlichter Eitelkeit benehmen. Es genügt eine tüchtige Portion der gefürchteten Routiniertheit des Dilettantismus.“⁸ Diesen Ansatz hat Brecht später enger gefasst. Gegenüber dem „kruden und anspruchslosen Theater“,⁹ wie er es nennt, entwickelt er selbst den Typ des 'emanzipatorischen Volksstücks', das agitatorisch die Interessen des Volkes wahrnimmt. In seinem berühmten Aufsatz *Volkstümlichkeit und Realismus* stellt Brecht die Forderung nach dem Volksstück als eine Form der kritisch-realistischen Selbstdarstellung des Volkes dar.

Reichste Entfaltung findet das Volksstück heute in Wien, Hamburg, Berlin, München und Köln. Der Übergang in das Lokalstück zeichnet sich dadurch aus, dass es inhaltlich an eine bestimmte Landschaft oder Stadt gebunden ist und in der jeweiligen Mundart gehalten ist. Als Paradebeispiele können hier kommerzielle Unternehmen wie das *Ohnsorgtheater* in Hamburg, die *Millowitschbühne* in Köln oder der *Komödiensattel* in München genannt werden. Auch diese Bühnen verstehen ihre Produktionen als 'Volksstücke' und bezeichnen damit eine Form des leichten Unterhaltungstheaters.

Das neue Volksstück, der 60er Jahre, das Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz geprägt haben, unterscheidet sich hiervon deutlich. Diese Autoren zeigen uns Probleme der Unterschichten und gesellschaftskritische Inhalte in einem homogenen Milieu. Ihr Ziel ist es, im Rahmen des 'antiteaters' oder 'kritischen Theaters' die Gesellschaft zu verändern.

Gerade in der Gegenüberstellung des volkstümlichen Unterhaltungstheaters vom Typ Komödiensattel und des 'emanzipatorischen Agitationstheaters', zu dessen Wortführer Bertolt Brecht zählt, liegt die heutige Problematik des Begriffs. Nichts zeigt dies besser als ein Blick auf die deutsche Theatergeschichte der letzten 200 Jahre, die in weiten Teilen eine Auseinandersetzung über den Bedeutungsinhalt des 'Volkstümlichen', 'Volksgemäßen' oder 'Volkshaften' erlebt hat. Erwin Piscator, langjähriger Leiter der Berliner Volksbühne, hat das Dilemma dieses Theaters in seinem Buch *Politisches Theater* sehr anschaulich beschrieben. Er weist auf die historische Dynamik hin, die im Begriff der Volkstümlichkeit jeweils den soziologischen Inhalt, die stark pädagogische Komponente oder den ethnisch-nationalen Aspekt zum Tragen bringt. Er deutet also an, dass 'Volkstümlichkeit' und 'Volks-theater' historische Begriffe sind, die sich erst aus der Analyse ihres jeweiligen historischen Kontextes erschließen.¹⁰

Seit Mitte der 70er Jahre lässt sich wieder ein zunehmendes Interesse an der Volksstücktradition feststellen. Dennoch gibt es auch heute noch erhebliche For-

schungslücken. Was die Zuordnung der jeweiligen Autoren zu dieser Gattung betrifft, ist der Kreis bedeutend umfangreicher geworden. Dass Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy das Alt-Wiener Volksstück berühmt gemacht haben, ist bekannt. Dass Frank Wedekind die Volksstücktradition neu belebt hat und damit auch Bertolt Brecht inspiriert hat, ist weniger geläufig. Kaum bekannt ist jedoch die Tatsache, dass auch jüngere Autoren wie Franz-Xaver Kroetz, um nur einen heraus zu greifen, dieser Tradition bis heute treu geblieben sind. Vielleicht ist auch diese Vielschichtigkeit der Grund, warum keine Gesamtdarstellung dieser Gattung von den Anfängen bis heute vorliegt.

Dieser Band sieht seine Aufgabe deshalb darin, das Interesse am Thema wachzuhalten und zur weiteren Beschäftigung mit den Nachfahren der modernen 'Volksstücktradition' im Sinne Frank Wedekinds anzuregen.

2. Die klassischen Vertreter des Alt-Wiener Volksstücks

Um die Tradition des Volksstücks im historischen Rückblick zu erfassen, bietet das Wiener Vorstadttheater im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts einen günstigen Einstieg. Wien ist zu diesem Zeitpunkt die theaterfreudigste Stadt im deutschsprachigen Raum. Ein Synonym für die Wiener Volkstheater sind die Vorstadtbühnen. Wiener Zauberpossen finden im Theater der Leopoldstadt, der Josefstadt und im Theater an der Wien ihre Stätte. Hier hat auch Emanuel Schikaneder 1791 das Singspiel *Die Zauberflöte* mit der Musik von Wolfgang Amadeus Mozart uraufgeführt. Die lustige Figur übernimmt Papageno.¹¹

Die Wiener Volkskomödie wurzelt im barocken Jesuitendrama des siebzehnten Jahrhunderts und ist wohl aus den deutschen Einlagen der lateinischen Schulkomödie entstanden. Sie entwickelt sich aus dem Fastnachtsspiel, aus der *Commedia dell'arte* (1550), deren Leitmotive Suggestion und Imagination waren, und dem Spiel der englischen Komödianten zu einer stehenden Figur. Im Grunde geht sie aber schon zurück auf die Passionsspiele. Auch die Narren- und Schwankliteratur des Mittelalters und die antike Komödie sind in Ansätzen erkennbar.¹² Dies ist die Welt, in der das Wiener Volkstheater aufblüht. Es ist das Wien Metternichs, die Zeit der Revolution und der beginnenden Industrialisierung. „Vom Barock wirkt noch die große Tradition des Gesamtkunstwerks aus Wort, Musik, Tanz, Mimik und Dekoration fort.“¹³ „Zauberstücke, Lokalstücke, Travestie und Parodie sind die Gattungen, die den Spielplan der Wiener Volkstheater von dem anderer deutscher Theater unterscheiden.“¹⁴ Auch Oper und Versdrama werden trivialisiert und das Lokalstück dient der Selbstbespiegelung von 'Lebensbildern'. Das alte Singspiel setzt sich im Vaudeville, dem Vorläufer der Operette, fort. In den Possen hat die Lustigkeit ihren Höhepunkt bei einem Spaßmacher, der durch Extempores seine Vorlagen bereichert.

Die erste geschichtlich bedeutsame komische Person im Wiener Volkstheater schuf Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), der seit 1706 als der 'Wienerische Hanswurst' auftritt und ab 1712 ein Komödienhaus betreibt. Der 'Hanswurst' war ungeschlacht, dumm, kindisch und primitiv. Fress- und Sauflust, sexuelle Anspielungen und Zoten waren sein Metier. Damit stand er in seiner derben Komik dem Arlecchino der *Commedia dell'arte* und dem Narren der mittelalterlichen Fastnachtsspiele nahe. Äußerlich war er an seiner bäuerlichen Kleidung, einer Halskrause, höfischen Schuhen und einem Schlagstock zum Verhauen der Gegner zu

erkennen. So tölpelhaft der Hanswurst auch war, das Publikum identifiziert sich mit ihm und grölt vor Vergnügen. Es war tatsächlich ein Theater für das Volk, bei dem alle gesellschaftlichen Schichten vertreten waren. Mit der Figur des 'Hanswurst' gelingt es Stranitzky den selbstgerechten Wienern auch unangenehme Wahrheiten zu sagen und trotzdem den Weg zum eigenständigen deutschen Volkstheater zu beschreiten. 1712 übernimmt er mit seiner Truppe, den 'Teutschen Comödianten', die neuerbaute Hofbühne am Kärntner Tor, nachdem das Wiener Publikum die vom Kaiser vorgesehenen italienischen Schauspieler boykottiert hatte. Somit hatte sich das deutschsprachige Theater zum ersten Mal eine feste und offizielle Heimatstatt erkämpft.¹⁵

Es ist das Verdienst Philipp Hafners (1735-1764), die 'improvisierte Volkskomödie' durch das 'regelmäßige Volksstück' ersetzt zu haben. Er geißelt die Schwächen des abgenutzten Stehgreifspiels, spricht aber dem Theater gleichzeitig jegliche erzieherische Funktion ab. Die Handlung seiner Komödien war so erfolgreich, ihr Bau so regelmäßig, der Witz so fern jeder Zote, dass selbst seine Gegner ihm nichts anhaben konnten. Manche Figuren, die er geschaffen hat, wurden zu stehenden Typen des Wiener Volkstheaters. Hafners Werk markiert für das deutsche Theater dasselbe, was Molière für Frankreich und Goldoni für Italien bedeuteten: die Überführung der alten Stehgreifkomödie in eine literarische Form.¹⁶

Trotz der drückenden Reaktionen Metternichs blüht das Wiener Volkstheater in der Epoche des Biedermeier weiter auf, auch wenn es durch die von Maria Theresia 1752 mit Strafe verhängte Theaterzensur weitgehend entpolitisiert wird. So verbietet die Aufsicht jede anstößige Gebärde, vor allem aber das Extemporieren. Damit waren der Improvisation und der schauspielerischen Freiheit ohne textliche Grundlage enge Grenzen gesetzt, die 1769 zum Ende der Stehgreifbühne führten.



Das Leopoldstädter Theater

Im Zuge der josephinischen Theaterreformen wurden zwischen 1770 und 1780 drei Lizenzen für private Vorstadttheater in Wien vergeben. Sie betrafen das 'Freihaustheater', das 'Theater in der Josefstadt' und das 'Leopoldstädter Theater'. Das Leopoldstädter Theater, das zu den ersten Wiener Vorstadttheatern gehörte, wurde im Jahr 1781 von Karl von Marinelli eröffnet. Der Spielplan bestand vor allem aus Lokal- und Zauberpossen, Parodien und Singspielen des Alt-Wiener Volks-

theaters. Als bedeutende Schauspieler in diesem Haus sind Josef Alois Gleich, Karl Meisl, Johann Nepomuk Nestroy und Ferdinand Raimund zu nennen. Ab 1821 inszeniert Raimund hier als Regisseur seine eigenen Stücke. In den Jahren 1828 bis 1830 leitet er schließlich als Direktor das Theater.¹⁷

Die Wiener Theaterreform erreicht in den dreißiger Jahren unter den Autoren Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) und Adolf Bäuerle (1786-1859) ihren ersten Höhepunkt. Diese Schriftsteller sind die wichtigsten Textlieferanten und beherrschen mit ihren Zauberspielen und den effektiv allegorischen Figuren das Feld der populären Dramatik, bevor Raimund entscheidende Änderungen einleitet. Die Helden der Stücke werden nicht durch innere Wandlung zur Besserung angehalten, sondern müssen durch theatralische Misserfolge ihr Scheitern erkennen.

Josef Alois Gleich schreibt fast ausschließlich für das 'Theater in der Josefstadt' und das 'Leopoldstädter Theater'. Ein Großteil seiner 250 Theaterstücke erscheint unter den Pseudonymen Adolf Blum, Ludwig Dellarosa und Alois Kramer. Das Schreiben geht ihm leicht von der Feder, so dass er oft in nur wenigen Tagen ein neues 'Singspiel', 'Lustspiel', eine 'Posse mit Gesang' oder ein 'Zauberspiel' verfasst.

Mit Karl Meisl erfährt das Wiener Volkstheater entscheidende Änderungen. Er bevorzugt Parodien und Travestien von ernsten Dramen und Opern. Ausgefallene Komik und effektiv eingesetzte allegorische Figuren und Zauberwesen greifen mit Macht in die Handlung seiner Belehrungs- und Erbauungsstücke ein und führen dadurch zu einer neuen Bühnenatmosphäre.

Der Dritte in diesem Bunde ist Adolf Bäuerle, der den 'Wiener Lokalroman' begründet. Ein neuer Abschnitt in der Geschichte des Wiener Volkstheaters beginnt, als er in seiner Posse *Die Bürger in Wien* (1832) die Figur des Parapluiemachers 'Chrysostomos Staberl' kreierte. Damit wird erstmalig die charakteristische Schranke des Alt-Wiener Volkstheaters durchbrochen. Aus einfacher Komik und Infantilismus wird reife Wesens- und Charakterkomik.¹⁸

Als Konfektionsdramatiker liefern die 'großen Drei' des Alt-Wiener Volkstheaters, im Gegensatz zu den anspruchsvollen Arbeiten Raimunds, mit ihren Dutzendstücken sanfte Schonkost. Sie setzen den Standard in allen geläufigen Schauspielarten vom Lokalstück bis zur mythologischen Parodie, vom Besserungsstück bis zur Zauberposse. In ihrer Weltsicht gelten unverrückbare Werte: strebsame Tüchtigkeit, einwandfreier Lebenswandel in Geschäft und Sitte sowie Ordnungshörigkeit in Staat und Familie. Hier dürfen die Zuschauer ihre eigenen, freilich ge-

schönsten Lebensmaximen genüsslich wiedererkennen. Was die zentralen Motive betrifft, so werden drei Grundkonflikte durchgespielt: Liebe, Geld und Verbrechen.¹⁹

Die Selbstverwirklichung im Bereich der Sexualität, Betrügereien und die Jagd nach dem Mammon sind bei den späteren Nachfahren der Volksstücktradition, insbesondere aber bei Wedekind, treibende Kräfte geblieben. Das Verbrechen als solches tritt jedoch in einem anderen gesellschaftlichen Umfeld auf; entweder im Zusammenhang mit dem Streben nach Macht und Besitz oder im Zusammenhang mit der sexuellen, pervertierten Problematik. „Dass dies unter leitmotivischer Berufung auf den Wert und das Anrecht kreatürlicher Lebendigkeit geschieht, weist zurück auf eine Gesellschaft, in der sich geistige Verbindlichkeiten verflüchtigt und die rationalen Sachzwänge gesellschaftlicher Funktionalität verselbständigt haben.“²⁰

Nach der Jahrhundertmitte erleben wir im Wiener Vorstadttheater im Zuge der Urbanisierung gravierende Veränderungen. Die drei Wiener Bühnen sind in der Zwischenzeit zu vornehmen Häusern geworden, deren Eintrittspreise für den einfachen Bürger nicht mehr erschwinglich sind, so dass das Volk auf neuere Theater wie das 'Fürst-Theater' im Wiener Prater ausweichen muss, wo nicht das alte 'Volksstück', sondern moderne Music-Hall-artige Attraktionen dargeboten werden. Die Folge sind neue Theatergründungen wie das 'Raimundtheater', das 'Kaiserjubiläums-Stadttheater' und die heutige 'Volksoper', in der das Volksstück wieder seinen Platz findet.

Die österreichische Tradition der 'Reform von oben' versucht die Bedrohung der Französischen Revolution abzuwenden, indem sich die Aristokratie um das Volk bemüht und ihm mit den neuen Theatergründungen reichlich Gelegenheit zur Unterhaltung bietet. Als Folge dieser Reaktion müssen die Autoren ausschließlich auf 'Zauberpossen' und 'Besserungsstücke' ausweichen. Diese bieten ihnen die Möglichkeit, über gesellschaftliche Probleme zu schreiben, ohne dass die Stücke verboten oder zensiert werden können. Schließlich befindet man sich hier im Reich der Feen und Zauberer, in einem Reich zwischen Gott und der Welt, das gegen jede Zensur erhaben ist.²¹

Den Höhepunkt der Wiener Volkskomödie markiert die Zeit vom Wiener Kongress 1814/1815 bis zum großen Börsenkrach 1873. Es ist eine Ära des Lebensüberschwangs vor dem Hintergrund einer permanenten wirtschaftlichen Krise. Es ist die Blütezeit der Salons und Kaffeehäuser mit zahlreichen Bällen. Mit 300.000 Einwohnern ist Wien die einzige deutsche Großstadt und bietet dem Volkstheater ein theaterkundiges und illusionsfreudiges Publikum, das seine Schauspieler bes-

tens kennt. Am bekanntesten werden um die Jahrhundertmitte die Stücke von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy, mit denen diese Epoche zugleich ihre Endzeit erreicht. Wie ein Lauffeuer verbreiteten sich die Texte dieser Autoren im ganzen deutschsprachigen Raum, der ansonsten kein mit Paris vergleichbares Zentrum kennt.

2.1. Ferdinand Raimund

Ferdinand Raimund (1790-1836), eigentlich Ferdinand Jakob Raimann, war der Sohn eines eingewanderten böhmischen Drechslermeisters. Nach dem frühen Tod seiner Eltern beginnt er die Lehre bei einem Zuckerbäcker, der die Konzession besitzt, im Wiener Burgtheater Erfrischungen zu verkaufen. Als Verkäufer von Süßigkeiten erfährt Raimund die erste Begegnung mit dem Theater. Sofort wird in ihm ein leidenschaftliches Interesse wach, so dass er seinen Beruf aufgibt und sich 1809 einer wandernden Schauspieltruppe anschließt, die hauptsächlich in Ungarn gastiert. Hier hat er Gelegenheit, seine Vielseitigkeit zu erproben, die sich freilich noch im Kopieren bekannter Schauspieler erschöpft. Dabei spielt er Tyrannen und Intriganten. 1814 kehrt er nach Wien zurück und feiert am Theater in der Josefstadt seine ersten Erfolge. Durch seine 'neue Komik' gewinnt er rasch die Gunst des Publikums. Sein künstlerischer Durchbruch gelingt ihm 1815 mit dem Stück seines späteren Schwiegervaters Josef Alois Gleich: *Die Musikanten am Hohen Markt*. Im Gegensatz zu seinen Kollegen war Raimund kein Literat, aber ein perfekter Theaterpraktiker. Seit 1817 gehört er dem Ensemble des Theaters in der Leopoldstadt an. Hier erhält er einen Zehnjahresvertrag, um als Schauspieler, Regisseur und Stückeschreiber tätig zu sein. Die unglückliche Ehe mit der Schauspielerin Aloisia Gleich wird 1822 geschieden. Noch während Raimund mit ihr verheiratet ist, findet er zu seiner Jugendliebe Antonia Wagner zurück. Die beiden besiegeln ihre Lebensgemeinschaft 1821 vor der Mariensäule in Neustift. Erst 1827 erkennen die Eltern von Antonia Wagner die Gemeinschaft an. Doch wirklich glücklich wird auch diese Verbindung nicht. Raimunds Schermtut und seine Eifersucht überschatten die Beziehung. Seine Vorstellungen von der 'idealen Liebe' beeinflussen in starkem Maße seine Hypochondrie und seine Depressionen, vor allem aber den Inhalt seiner Stücke. Das Problem von Freiheit und Liebe hat er autobiographisch vor allem in sein letztes Stück einfließen lassen.

Nachdem der vorliegende Textbestand Raimunds Ansprüchen als Schauspieler immer weniger genügt, schreibt er seine Rollen um. Schließlich greift er zur Feder und bringt sein erstes Stück *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* auf die Bühne. Der große Erfolg veranlasst ihn zu seinem zweiten Stück: *Der Diamant des Geisterkönigs*. Erfolg hat Raimund 1828 auch mit dem Stück *Der Alpenkönig und*