

Deutsche Bühne im europäischen Kontext

Bahnbrechend für einen konsequenten Realismus auf der Bühne war das Hoftheater der Residenzstadt Meiningen unter der Leitung des regierenden Herzogs Georg II., das Tournee durch große europäische Städte unternahm und heftige Diskussion auslöste. An ihr beteiligten sich auch die später führenden Regisseure u. Theaterleiter des in den 80er Jahren entstehenden Bühnennaturalismus, **Otto Brahm**, André Antoine u. Konstantin Stanislawski, die in mancher Hinsicht die Bemühungen der Meininger fortsetzten: Sie führten die Reliterarisierung als Inszenierung der avancierten zeitgenöss. Dramatik (Ibsen, Björnson, Strindberg, Turgenjew, Tolstoj, Tschechow, Hauptmann, Shaw) weiter und dehnten das Prinzip der Echtheit von der Ausstattung auf die Schauspielkunst aus, die bei den Meininger noch nach Goetheschen Idealen betrieben wurde.

Realistische Verwendung der Umgangssprache und Bevorzugung von alltäglichen Konflikten prägte das naturalistische Theater. Antinaturalistische Strömungen griffen andere Traditionen auf, u. a. auf Wagners Ideen des Gesamtkunstwerks und eines ungegliederten Zuschauerraums, die von den Theaterreformern um die Jahrhundertwende u. zu Beginn des 20. Jh. (**Adolphe Appia**¹, **Edward Gordon Craig**², Wsewolod E. **Meyerhold**³) aufgegriffen u. weiterentwickelt wurden. Appia schlug bereits in den 90er Jahren vor, den Bühnenboden durch **Stufen u. Treppen** zu terrassieren u. das Licht als wichtigstes Gestaltungselement einzusetzen. Seine Ideen wurden in den 20er Jahren v. a. von den Expressionisten aufgegriffen (Jessner-Treppe, Bühnenbildner Emil Pirchan). Eine europaweite Verbreitung dieser Ideen setzte Craig durch. Er war bei seinen Entwürfen von parallelen Linien besessen, die den Eindruck von einem riesigen Raum verstärkten. Craig verkündete 1908 als neues Ideal für den Schauspieler die sog. **Über-Marionette**. Der Schauspieler sollte nicht länger - wie noch bei Max Reinhardt - als ›Menschendarsteller‹ sich in seine Figuren einfühlen, sondern sich selbst zu einer **Kunstfigur** umgestalten. Entsprechend wurde der Tanz als Leit- bzw. Vorbildkunst begriffen. Er fordert also eine Abkehr von der bloßen Nachahmung der Wirklichkeit, um *die Schönheiten einer imaginären Welt zu beschwören*.

Sie warfen dem naturalistischen Theater vor, eine unzulängliche Kopie der Wirklichkeit zu sein, statt eine eigenständige Kunst sein zu wollen, und zweitens, das Publikum durch die Rampe zur Passivität zu verdammen, die Kluft zwischen Theater und Leben zu vertiefen. Sie

¹ 1862 – 1928, aus der Schweiz, La Mise en scène du drama Wagnérien, 1895; Die Musik und die Inszenierung, 1899.

² 1872-1966, The Art of Theatre. 1904 entwarf er ein Bühnenbild für Otto Brahm in Berlin. The Theatre Advancing, Divadlo v pohybu, 1919.

³ antirealistisches Regieverfahren in der UdSSR Anfang der 20er Jahre, es knüpfte an die Tradition der commedia dell'arte und kabuki sowie an die Schriften von Edward Gordon Craig. Er versuchte das Persönliche im Schauspielerausdruck zu unterdrücken und ihn zum vollendeten Instrument der künstlerischen Vorstellungen des Regisseurs zu machen. Er bevorzugte gymnastische, akrobatische und pantomimische Auftritte, betonte nicht die verbale Kommunikation. ka, signifying "song"; bu, "dance"; and ki, "skill." The **kabuki** form dates from the early 17th century, when a female dancer named Okuni achieved popularity with parodies of Buddhist prayers. She assembled around her a troupe of wandering female performers who danced and acted. **Bunraku**: Japanese traditional puppet theatre in which nearly life-size dolls act out a chanted dramatic narrative, called **yoruri**, to the accompaniment of a small samisen (three-stringed Japanese lute, loutna). The term bunraku derives from the name of a troupe organized by puppet master Uemura Bunrakuken in the early 19th century; the term for puppetry is ayatsuri and puppetry theatre is more accurately rendered ayatsuri joruri.

forderten die Abschaffung von Rampe und Guckkastenbühne, die Annullierung des mimetischen Prinzips, eine durchgreifende **Entliterarisierung** des Theaters und eine Synthese der Künste.

1890 wurde in Paris vom 18-jährigen Paul Fort (1872-1898) **Théâtre d'Art** gegründet und bis 1892 geleitet, sein Nachfolger **Lugné-Poe**⁴ (1869-1940) hat das **Théâtre de l'Oeuvre** mit Maurice Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande* im May 1892 eröffnet. Die Szene wurde auf den mit grauen Zeichnungen gestalteten Prospekt⁵ reduziert, die Bühnenbildner waren Toulouse-Lautrec. Odilon Redon u. a. . Die Bühne wurde von oben beleuchtet, man spielte auf einer halbdunklen Szene hinter einem Tüllvorhang, der alles gleichsam in Nebel verhüllte. Außer wenigen Möbelstücken und wenigen Requisiten war die Szene leer. Die Kostüme waren vage mittelalterlich, die Schauspieler sprachen wie Priester und gebrauchten stark stilisierte Bewegungen wie Schalfwandler.

Die Handlung ist sehr arm, *drame statique*: eine junge Frau heiratet einen Prinzen, verliebt sich in seinen Bruder und stirbt vor Gram, wenn er von ihrem Mann getötet wird. Symbole sind der in einen Brunnen gefallene Trauring, eine Taube, die den Turm verläßt, unterirdische Wasser und Höhlen, Schatten und Blutflecke, die man nicht wegwaschen kann.

Auch Autoren, die mit ihrem Frühwerk als Leitfiguren des naturalistischen Theaters galten (Ibsen: *Gespenster*, *Gengangere*⁶ (1881) , Strindberg: *Fräulein Julie*, *Fröken Julie* (1888)) wandte sich dem antirealistischen Theater zu.

Ibsen hat mit den Dramen *Die Wildente*⁷ (*Villanden*, 1884), *Rosmersholm* (1886), *Baumeister Solness* (*Byggmester Solness*, 1892) und *Wenn wir Toten erwachen*, *Når vi døde våkner*, 1899) eine neue Richtung eingeschlagen. Nicht mehr soziale Probleme, sondern Vorwegnahmen der psychoanalytischen Probleme und symbolistische Verfahren sind jetzt ausschlaggebend. In *Rosmersholm* das Gespensterbild des Schimmels, im letzten Stück die magisch anziehenden Berge.

Strindberg (1849 – 1912) stand in den 90er Jahren am Rande des Wahnsinns⁸. Unter dem Einfluss von Maeterlinck begann er *Traumspiel* zu schreiben. Alles kann hier geschehen, alles ist möglich, Zeit und Raum sind aufgehoben, aus Erinnerungen, frei Erfundenem, Sinnlosem entsteht ein Stück, in dem die Figuren verdoppelt werden oder sich ins nichts auflösen können, wie das im Bewußtsein des Träumenden geschieht.

1898 – 1901: Till Damaskus

⁴ Aurélien-François-Marie (1892-1929), Henrik Ibsen, August Strindberg und Gerhart Hauptmann, er führte Oscar Wildes *Salomé* und 1912 Claudels *L'Annonce faite à Marie*. Zvěstování, Verkündigung.

⁵ der, perspektivisch gemalter Hintergrund einer Bühne

⁶ Frau Alving

⁷ With the help of a number of comforting delusions, **Hjalmar Ekdal** and his little family are living a somewhat squalid but essentially cheerful existence. Upon these helpless weaklings descends an infatuated truth-teller, **Gregers Werle**. He cuts away the moral foundations (delusive as they are) on which the family has lived, leaving them despondent and shattered by the weight of a guilt too heavy to bear. The havoc wrought on the Ekdal family is rather pathetic than tragic; but the working out of the action achieves a kind of mournful, truchlivý, poetry that is quite new in Ibsen's repertoire. Hedvika je zřejmě dcerou starého Werleho, Rozrušena otcovým odchodem, který je spíše demonstrativním gestem slabocha, a insiprována Gregersovým požadavkem vzdát se divoké **kachny , kterou chová na půdě jejich domu**, se zabíjí. Gregers pak pochopí i nuntnost své sebevraždy. Téma hry je zřejmě z osudu kachny, jež byla **kdysi postřelena** a teď žije položivotem v nesvobodě.

⁸ A period of literary sterility, emotional and physical stress, and considerable mental instability culminated in a kind of religious conversion, the crisis that he described in *Inferno*. During these years Strindberg devoted considerable time to experiments in alchemy and to the study of theosophy.

1902: Ein Traumspiel, *Ett drömspell*

1904. Der Totentanz, *Dödsdansen* Mann-Frau-Beziehung als ein unversöhnlicher Kampf, der das Leben zur Hölle macht. Edgar und Alice leben isoliert auf einer Insel, nur mit Telegraf mit der äußeren Welt verbunden. Edgars Herzattacke, von der sich Alice ihre Erlösung erhofft, wird überwunden. Der zweite Teil – die Tochter Judith will ihren Mann selbst wählen, Edgar wird vom Schlag getroffen. Erst nach seinem Tod gesteht Alice ihre Liebe zu ihm. Die Frau, die Gefangene im Ehebund, ist die stärkste. Die Handlung völlig marginalisiert.. Dazu Dürrrennatt: *Play-Strindberg*, 1968, die Strindbergs Auffassung des Themas in Frage stellt, er sieht die Beziehung nicht tragisch, sondern grotesk.

1907 für das Intime Theater/ Intima Theatre: Gespenstersonate *Spöksonaten*, Der Mensch wurde zu einem Menschentier, das nur Verachtung verdient.

Statt klare Symbole, wie die Wildente Ibsens, wählt Strindberg in seinem dramatischen Spätwerk groteske und unheilvolle Anspielungen, die Szenen sind nach den Prinzipien der Traumtechnik aufgebaut.

Die Zeit des Repräsentationstheaters war vorbei, sein prunkvoller Rahmen überholt, das Schlagwort heißt jetzt **Kammerspiele**. Max Reinhardt begründet das Erste seiner Art 1906 in Berlin⁹, 1907 folgt dann das schon erwähnte Intima Theatre in Stokholm (Schauspieler und Produzent August Falck mit Strindberg). Dieses Theater lebt von der Atmosphäre, nicht von Handlung und großen Gesten, der Dialog gewinnt eine andere Funktion, nämlich nicht die Figur allein, sondern die Stimmung darzustellen, die in Seelen aller herrscht. Er wird immer mehr monologisch, wie. z. B. in Hofmannsthals *Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1903, geschr. 1897, eine Aufführung lehnte er ab), in dem sich ein Dichter, ein Gärtner, ein junger Herr, ein Bettler, ein Fremder, Mädchen und Bänkelsänger und der junge Wahnsinnige auf einer Brücke über dem *Fluß des Lebens* in ihren Auftritten ablösen. (Beschränkung, Auswahl, nicht unmittelbare Auslieferung an das Leben gelten als Weg der Selbstverwirklichung).

Dramatiker

Zu den erfolgreichsten Dramatikern um 1900 zählt sicher Gerhart Hauptmann, der seit 1893 neben seinen naturalistischen Dramen auch symbolistische Stücke schreibt, die allerdings die naturalistischen Effekte nicht völlig abgestreift haben:

Gerhart Hauptmann: **Hanneles Himmelfahrt**,

entstanden 1893

ist eine Traumdichtung, die naturalistische Milieuschilderung mit einer Phantasiewelt verbindet. Hannele Mattern wird von ihrem Stiefvater so unmenschlich behandelt und ihre Sehnsucht nach der verstorbenen Mutter ist so groß, dass sie sich ins eisige Wasser des Dorfteiches stürzt. Sie wird von einem Waldarbeiter gerettet und vom Lehrer Gottwald ins Armenhaus gebracht.

Der Anfang – die Bewohner des Armenhauses sollen dem Gottwald helfen, die verkühlte Hannele zu retten – sind in der Milieudarstellung, Sprache und dem Thema naturalistisch. Es sind Verelendete, die nur überleben wollen. Angesichts des noch größeren kindlichen Elends

⁹ Neben dem Deutschen Theater, das Reinhardt 1905 umbauen ließ, wurde auch das benachbarte ebenfalls von Titz eingerichtete Casino in der Schumannstraße 13 A einbezogen und zu den Kammerspielen, einem intimen Theater mit 300 Plätzen, umgestaltet.

regt sich auch in ihnen ein Funke Gutmütigkeit: der Lehrer verlangt für Hannele heißes Wasser mit Schnaps und Zucker, einer Kostbarkeit unter den Ärmsten. Hete ist verstockt und weigert sich etwas herzugeben.

Plescke: *Hier hab ich noch a klee Brickel¹⁰ ... Brickel ... a klee Brickel Zuckere hab ich noch .. hier noch ja ... gefunden.*

In Hanneles Fieberträumen taucht das Schreckbild des Stiefvaters auf. Schwester Martha, die das Kind gesund pflegen soll, erklärt es prosaisch:

Hier hängt ein Mantel und hier ein Hut. Wir wollen das garstige Zeug mal wegnehmen. Aber als sie das Zimmer verläßt, erscheinen vor Hannele wieder ein versoffenes, wüstes Gesicht, rote struppige Haare

Ich wer dich lehren. Ich wer dirsch beweisen, paß mal uff. Was hast du zu a Leuten gesagt? Hab ich dich geschlagen und schlecht behandelt? Hä? .. Du bist ni mein Kind. Mach, dass du uffstehst. Du gehst mich nischt an. Ich kennte dich uf die Gasse schmeißen ... Steh uff und mach Feuer! Wird's bald werden? Aus Gnade und Barmherzigkeit bist du im Hause. Gelt, nu noch faulenzen obendruff. Nu? Wird's nu werden? Ich schlage dich so lange, biste, biste ...

Hannele ist mit geschlossenen Augen aufgestanden und bricht vor dem Ofen zusammen. Die Ankunft der Schwester Martha verscheucht die Mattern-Halluzination.

Später erscheint die verstorbene Mutter und hinterläßt dem Kinde eine Blume -

Himmelschlüssel - als Symbol. Wirklichkeit und Symbol durchdringen sich.

Die Sprache der Mutter und der Tochter erinnert an biblische Ausdrucksweise. Wie Schneewittchen, schön geputzt, sieht sich Hannele im Sarge liegen, wie Aschenbrödel ist sie die Braut, der die kleinsten Pantoffel passen, wie das Töchterchen des Jairus im Markus-Evangelium versucht sie den Worten des schwarzen Engels zu folgen:

Die Auferweckung der Tochter des Jairus und die Heilung der blutflüssigen Frau

(Mt 9,18-26; Lk 8,40-56)

5,21 Und als Jesus wieder herübergefahren war im Boot, versammelte sich eine große Menge bei ihm, und er war am See. **5,22** Da kam einer von den Vorstehern der Synagoge, mit Namen Jairus. Und als er Jesus sah, fiel er ihm zu Füßen **5,23** und bat ihn sehr und sprach: Meine Tochter liegt in den letzten Zügen; komm doch und lege deine Hände auf sie, damit sie gesund werde und lebe. **5,24** Und er ging hin mit ihm.

5,35 Als er noch so redete, kamen einige aus dem Hause des Vorstehers der Synagoge und sprachen: Deine Tochter ist gestorben; was bemüht du weiter den Meister? **5,36** Jesus aber hörte mit an,* was gesagt wurde, und sprach zu dem Vorsteher: Fürchte dich nicht, glaube nur! *Es kann auch übersetzt werden: «Jesus aber überhörte... ». **5,37** Und er ließ niemanden mit sich gehen als Petrus und Jakobus und Johannes, den Bruder des Jakobus. (a) **5,38** Und sie kamen in das Haus des Vorstehers, und er sah das Getümmel, und wie sehr sie weinten und heulten. **5,39** Und er ging hinein und sprach zu ihnen: Was lärmt und weint ihr? (a) Das Kind ist nicht gestorben, sondern es schläft. **5,40** Und sie verlachten ihn. Er aber trieb sie alle hinaus und nahm mit sich den Vater des Kindes und die Mutter und die bei ihm waren, und ging hinein, wo das Kind lag, **5,41** und ergriff das Kind bei der Hand und sprach zu ihm: Talita kum! - das heißt übersetzt: **Mädchen, (a) (b) ich sage dir, steh auf!** **5,42** Und sogleich stand das Mädchen auf und ging umher; es war aber zwölf Jahre alt. Und sie entsetzten sich sogleich über die Maßen. **5,43** Und er gebot ihnen streng, daß es niemand wissen sollte, und sagte, sie sollten ihr zu essen geben.

Der Fremde *am Sarg

¹⁰ Würfel

Das Mägdlein ist nicht gestorben, Es schläft

Zu ihr:

Johanna Mattern stehe auf!!!

Alle Anwesenden packt ein Grauen. Sie fliehen. Der Fremde und Hannele bleiben allein. Der graue Mantel ist von seiner Schulter geglitten, und er steht in einem weißgoldenen Gewande.

So nehm ich alle Niedrigkeit von dir. So beschenke ich deine Augen mit ewigem Licht. Sie kann sich nicht mehr aufrichten und verbirgt ihren Kopf an seiner Brust.

Durch die Engel läßt er sie ins himmlische Reich tragen, das er in hochstilisierten Versen schildert:

Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,

wo Friede und Freude kein Ende mehr hat.

Ihre Häuser sind Marmel¹¹, ihre Dächer sind Gold.

roter Wein in den silbernen Brünnelein rollt;

...

Maigrün sind die Zinnen, vom Frühlicht beglänzt,

von Faltern umtaumelt, mit Rosen bekränzt.

Hoffmann von Fallerslebens Sammlung *Schlesische Volkslieder*

Äußerlich führt das Drama in die Alltagswelt zurück: der Arzt stellt den Tod fest.

Die versunkene Glocke

1896 geschrieben, 1897 uraufgeführt:

Es spielt in einer unnahbaren wilden Landschaft, wo gefürchtete Hexen, verführerische elbische Wesen und heimtückische Elementargeister ihr Unwesen treiben, und in einem kleinen idyllischen Dorf. Die Bewohner jenes Dorfes meiden bewusst jeden unnötigen Kontakt mit den fremdartigen Wesen im Gebirge, da sie um deren Bösartigkeit bestens Bescheid wissen. Einer der Dorfbewohner ist ein frommer Glockengießer, er heißt Heinrich. Er ist davon überzeugt, dass er sein schöpferisches Können, Kirchenglocken zu schmieden, von Gott empfangen habe, und fühlt sich in seinem Tun bestätigt. Doch dann wendet sich das Blatt. Denn als Heinrich eines Tages gemeinsam mit anderen Dorfbewohnern eine soeben fertiggestellte, prachtvolle Kirchenglocke zu einem kleinen Kirchlein hoch oben in den Bergen schaffen will, spielt ihm ein faunischer Waldgeist namens **Waldschrat** einen folgeschweren Streich. Er läßt den Transportkarren der Glocke in einen Abgrund abstürzen und in einem See versinken. Verzweifelt glaubt Heinrich, darin Gottes Fingerzeig zu sehen, und verliert mit dem Glauben an seine schöpferische Berufung die Kraft zu leben. Bei seinem hoffnungslosen Versuch, den Absturz der Glocke zu verhindern, wird er verletzt und irrt im Gebirge umher. Da entdeckt ein liebliches Elfchen namens **Rautendelein** den Schwerstverletzten. Gleich darauf jedoch treffen der schusselige Pfarrer, der entschlossene Schulmeister und der ängstliche Barbier ein, die eifrig auf der Suche nach Heinrich sind. Sogleich spricht Rautendelein einen Zauberspruch und legt einen schützenden, magischen Schild um Heinrich. Doch als die Suchenden von Rautendeleins Großmutter, der Wittichen, einer listigen Hexe mit schlesischem Akzent, ihren Meister zurückverlangen, gibt ihn diese zur Missgunst ihrer Enkelin sogleich heraus, da sie sich unter Menschen nicht besonders wohlfühlt.

: „*Ich sterbe, das ist gut... Ja mein Werk war schlecht: die Glocke, Magda, die hinunterfiel,*

¹¹ (veraltet): *Marmor*.

sie war nicht für die Höheren, nicht gemacht, den Widerschall der Gipfel aufzuwecken. " Doch dann tritt in der Verkleidung einer einfachen Magd Rautendelein in Erscheinung und erhält die Anweisung, sich um das Wohl des Sterbenden zu kümmern. Sie hat Gefallen an dem „Menschen“ Heinrich gefunden, sie ist nun mit Neugierde erfüllt. Als Heinrich aus seinem Koma erwacht, erkennt er sogleich dies liebeleiche Elfchen wieder, welches ihm hoch oben in den Bergen begegnet ist. Durch Rautendeleins mächtige Zauberkraft verspürt er, wie sein Lebenswille wieder die Oberhand gewinnt, er fühlt seine schöpferische Kraft in ihn zurückkehren. Verrückt vor Liebe und Begeisterung zugleich, nimmt er das Angebot von Rautendelein freudig an, mit ihr in die Berge zu ziehen, um dort ein neues Werk zu schmieden: „... noch einmal will ich wünschen, streben, hoffen, wagen - und schaffen, schaffen.“

Die Waldgeister Waldschrat und Nickelmann wollen Heinrich in „ihrer“ Welt nicht dulden und machen sich lustig über ihn: „... er ist doch bloß ein Zwitterding, halb Tier, halb Gott, der Erde Ruhm, des Himmels Spott... ." Gerade als sich Heinrich an sein neues Dasein als halb Gott - halb Mensch gewöhnt hat, taucht der Pfarrer auf, der ihn auf den richtigen, christlichen Weg zurückführen will. Doch nach einem mühevollen Gespräch muss sich der Geistliche geschlagen geben und anerkennen, dass er es nicht vermag, Heinrich aus seinem dionysischen Schlaf zu erwecken. Der Pfarrer verurteilt vor allem seinen heidnischen Gedanken, eine Glocke für einen Tempel gießen zu wollen, der nicht um des christlichen Glaubens willen errichtet werden soll.

Heinrich, ganz auf sich allein gestellt, muss sich gegen die fanatischen Dorfbewohnern wehren. Als Halbgott und mit der kraftvollen Unterstützung mächtiger Zaubertänke ist Heinrich ihnen überlegen und kann sie in die Flucht schlagen: „Wie Hunde griffen sie mich an, gleich Hunden hab' ich mit Feuerbränden sie gescheucht! Granitne Blöcke ließ ich niederstolpern: wer nicht erlag, entfloh.“ Seine Frau wurde im selben See, wo auch die Glocke begraben liegt, jämmerlich ertränkt. Die Dorfbewohner hatten sie seinetwillen, als die Frau eines schändlichen Heiden, hingerichtet.

Erfüllt mit Zorn und Verzweiflung zugleich macht er Rautendelein für den Tod seiner Frau verantwortlich, beschimpft und verlässt sie: „Ich hasse dich! ich spei' dich an! Zurück! Ich schlage dich, elbische Vettel! Fort, verfluchter Geist! Fluch über dich und mich, mein Werk und alles!...“⁹

Allein und verletzt sich fühlend weiß Rautendelein nun keinen Ausweg mehr, außer den Heiratsantrag Nickelmanns anzunehmen und mit ihm in die Wasserwelt einzutauchen. Als Heinrich nun doch zu der Überzeugung kommt, dass Magdas Tod nicht die Schuld von Rautendelein, sondern jene der Dorfbewohner ist und Rautendelein um Verzeihung bitten will, trifft er bloß ihre Großmutter, die Wittichen an. Er hat nur einen einzigen Wunsch, nämlich zu sterben. Ein letztes Mal mixt ihm die Hexe einen Zaubertänke, der ihm zwar noch einmal die alte Kraft zurückgibt, doch gleichzeitig auch den Tod bringt. Er trinkt dankbar den todbringenden Zaubertänke, der ihn aus dem Leben erlöst: „Die Sonne... Sonne kommt! - Die Nacht ist lang!“¹⁰

1906: Und Pippa tanzt

ein dramatisiertes Glashüttenmärchen

Der Glashüttendirektor hat eine Glashütte im Rotwassergrund stillgelegt, weil sie nicht mehr rentabel war. Einst florierende Schenke wird zum Schmuggelnest.

der alte **Huhn** – ein riesenhafter, stumpfer Glasbläser

der italienische Glasbläser Tagliazoni, der Vater von Pippa – ein zartes, knabenhaftes

Mädchen, und der wandernde Glasmacher **Michael Hellriegel**.

Während des Tanzes wird Tagliazoni als Falschspieler entlarvt und draußen im Schnee erstochen. Der alte Huhn entführt Pippa, die in Hellriegel verliebt ist.

Das Liebespaar findet Zuflucht in der Hütte des weisen, durchgesitigten, über geheimnisvolle Kräfte verfügenden **Wann**. Er ist auch Huhn überlegen, wenn er in seine Hütte eindringen will. Hellriegel erblindet und Pippa bricht tot zusammen, als Huhn ein kostbares Glas zerdrückt. Seine Blindheit läßt ihm aber wenigstens den Traum von der Vereinigung mit dem zart geheimnisvollen italienischen Mädchen wie nach dem südlichen Land erleben.

der Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint*

Wedekind, Frank

* 24. 7. 1864 Hannover, † 9. 3. 1918 München

Seit 1872 wuchs W. auf dem von seinem Vater, einem Arzt, erworbenen Schloß Lenzburg in der Schweiz auf. Der Vater war 1848 Abgeordneter im Frankfurter Parlament, wanderte 1849 für 15 Jahre nach Amerika aus, war dort als praktischer Arzt tätig und agierte nach seiner Rückkehr gegen Bismarcks Politik. In der Schweiz besuchte der junge Wedekind die Bezirksschule und anschließend das kantonale Gymnasium in Aarau. Er schrieb epigonale Gedichte in Anlehnung an Goethe und Heine und in die Kindertragödie *Frühlings Erwachen* (Zürich 1891) sind viele Reminiszenzen an seine Schulzeit eingearbeitet.

Wedekind mußte nach einem Bruch mit seinem Vater sein Studium in München aufgeben, konnte sich aber eine berufliche Stellung als Vorsteher des Reklamebüros bei Maggi in Kemptal bei Zürich verschaffen (1886/87).

**Alles Wohl beruht auf Paarung;
Wie dem Leben Poesie
Fehle Maggi's Suppennahrung
Maggi's Speisewürze nie!**

Der Vater starb und Wedekind entschied sich, abgesichert durch seinen Anteil am väterlichen Erbe, für eine Existenz als freier Schriftsteller. Über Kontakte zu Gerhart Hauptmann in Erkner hoffte er, Anschluß an die Berliner Literaturszene zu gewinnen. Nach einem an seiner amerikanischen Staatsangehörigkeit scheiternden Versuch, sich 1889 auf Dauer in Berlin niederzulassen, wandte er sich wieder nach München, um schließlich Ende 1891 nach Paris aufzubrechen.

Seine Anfänge als Dramatiker waren von den Kontakten zu Bierbaum und Panizza in München und zu den Brüdern Hauptmann geprägt. Der wiederentdeckte Büchner spielte für das literarische Interesse seines Zürcher Kreises *Das junge Deutschland*, in dem neben den Hauptmanns auch Henckell und Mackay zu Gast waren, eine wichtige Rolle. Debattiert wurde über die jüngsten psychopathologischen Studien Jean-Martin Charcots und Krafft-Ebings¹². In diese Epoche fiel auch Wedekinds intensive Beschäftigung mit der Philosophie Nietzsches. Zuvor war er durch die mit der Familie bekannte philosophische Schriftstellerin Olga Plümacher in das Werk Schopenhauers eingeführt worden.

¹² He also established the relationship between syphilis and general paresis and performed experiments in hypnosis. Krafft-Ebing is best known today for his *Psychopathia Sexualis* (1886), a groundbreaking examination of sexual aberrations.

In Paris schrieb er (1892/1894) seine »**Monstretragödie**« **Die Büchse der Pandora** (**historisch-kritische Ausg. der Urfassung Darmst. 1990**). Seine Schauertragödie mußte er, genötigt durch seinen neuen Verleger Albert Langen, mit Rücksicht auf die Zensur in Teilen zu **Der Erdgeist** (**Bln. 1895**) ändern. 1898 wurde dieses Drama als erstes seiner Werke - wenig erfolgreich - uraufgeführt.

Zwischen 1895 u. 1905, der unruhigsten Zeit seines Lebens, wurden veröffentlicht: der **Sammelband Die Fürstin Russalka** (Mchn. 1897), der u. a. vier Erzählungen, den Gedichtzyklus *Die Jahreszeiten* u. drei seiner vier Tanzpantomimen enthält; Weiter schrieb er die Dramen **Der Marquis von Keith** (Mchn. 1901. Urfassung u. d.T. Ein gefallener Teufel. Darmst. 1990), **Die Büchse der Pandora**. Wedekind lebte seit 1895 abwechselnd in Berlin, München, Zürich, Dresden u. Leipzig, wurde Mitautor des »Simplicissimus«, arbeitete als Dramaturg und Schauspieler, floh 1898, wegen Majestätsbeleidigung in einem Simpl-Gedicht gesucht, ins Ausland, stellte sich jedoch 1899 den deutschen Polizeibehörden, wurde zu acht Monaten Gefängnis verurteilt. Das Gedicht *Im Heiligen Landi* über die Orientreise Kaiser Wilhelms II. Er war literarischer Mitarbeiter der Zeitschrift »Die Insel« u. **schloß sich 1901 dem neugegründeten Münchener Kabarett »Die Elf Scharfrichter« an, auf dessen Bühne er viele seiner Gedichte (Brigitte B., Der Tantenmörder, Das Lied vom armen Kind) nach eigener Komposition zur Gitarre vortrug.** Er lernte Maximilian Harden kennen, fand in Walther Rathenau einen wichtigen Gesprächspartner u. literarischen Berater, knüpfte Kontakte zu Werner Sombart, fand in **Alfred Kerr einen verständnisvollen Kritiker** seiner dramatischer Werke und stand in enger literarischen Verbindung mit Karl Kraus, in dessen »Fackel« Wedekinds erstmals 1895 in der »Neuen Zürcher Zeitung« publizierter literarischer Essay über Schriftsteller Ibsen (»Baumeister Solneß«), Wedekinds Gedichte u. der Einakter **Totentanz** (Tod und Teufel) erschienen. **Kraus war es auch, der sich in Wien für eine Erstaufführung der Büchse der Pandora, als geschlossene Veranstaltung genehmigt, einsetzte. Lulu wurde von Tilly Newes gespielt, die Wedekind 1906 heiratete.** Die Verbreitung der Erstfassung der *Büchse der Pandora* wurde durch gerichtlichen Beschluß 1906 verboten und die Restauflage **eingestampft**. Als Theaterautor war Wedekind zwar durch die gelungene Uraufführung des **Kammersängers** (Bln. 1899) bekannt geworden, **die Uraufführung des Marquis Keith (ebd. 1901)** wurde jedoch zu einem Fiasko; erfolgreicher war die Berliner Inszenierung des **Erdgeists** 1902 mit Gertrud Eysoldt in der Hauptrolle. **Erst die Uraufführung von Frühlings Erwachen in der Inszenierung von Max Reinhardt (1906) verschaffte W. den Durchbruch zu einem der meistgespielten Dramatiker der Vorkriegszeit.**

Warum war Wedekinds Dramaturgie so umstritten und erfolgreich zugleich? Nicht nur wegen der Tabu brechenden Themen. Die dramatische Form der Stücke Wedekinds konstituiert sich durch eine Vielzahl konstruktiver, **bewußt disparat montierter** Formelemente. Mit der Technik der **Montage und Collage** wird die Architektonik des geschlossenen Dramas u. die Realitätsgewißheit eines auf Empirie eingeschworenen Positivismus aufgebrochen. Zu den wichtigsten Formen des dramatischen Spiels zählen für Wedekind: der Prolog, die situative Dramatik, der Tanz, die Nummer, das Tableau, die musikalische Einlage. Daneben werden traditionelle Techniken der Charakter- u. Situationskomödie, der klass. Tragödie und des naturalistischen Dramas ebenso wie Versatzstücke u. Figuren aus der Welt des Zirkus und des Varietés übernommen. Von vielen Schriftstellern seiner Epoche hochgeschätzt - allen voran Bert Brecht, Heinrich Mann, Erich Mühsam, Georg Kaiser, Carl Sternheim -, erlebte Wedekinds Werk in den frühen 20er Jahren eine zweite Renaissance.

Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie.

1891 in Zürich erschienen. Sie galt als unspielbar, weil es „reine Pornographie“ sei. Noch 1906 wurden zahlreiche Streichungen vorgenommen, um es in den Berliner Kammerspielen aufführen zu können. Anklage des Erziehungssystems, das alle mit emotionalen Verkümmern kennzeichnet. Die Denk-, Sprech- und Fühlweise der Kinder wurde nicht durch relativierende Äußerungen ausgewogen. Wedekind verzichtet auf die Einheit des Ortes und der Zeit (von Mai bis November). Die Handlung spielt sowohl im Innen als auch im Außen, in der Gesellschaft. 19 Szenen, auf 3 Akte verteilt enthalten weitgehend für sich selbst stehende Episoden.

Wendla Bergmann

Melchior Gabor

Moritz Stiefel

Wendla, deren ältere Schwester eben das dritte Kind bekommen hat, verlangt von ihrer Mutter eine Aufklärung über die Zeugung.

WENDLA. Um meinen Verstand ist es ein traurig Ding. – Hab ich nun eine Schwester, die ist seit zwei und einem halben Jahre verheiratet, und ich selber bin zum dritten Male Tante geworden und habe gar keinen Begriff, wie das alles zugeht... Nicht böse werden, Mütterchen; nicht böse werden! Wen in der Welt soll ich denn fragen als dich! Bitte, liebe Mutter, sag es mir! **Sag's mir, geliebtes Mütterchen! Ich schäme mich vor mir selber. Ich bitte dich, Mutter, sprich! Schilt mich nicht, daß ich so etwas frage. Gib mir Antwort - wie geht es zu? - wie kommt das alles? - Du kannst doch im Ernst nicht verlangen, daß ich bei meinen vierzehn Jahren noch an den Storch glaube.**

FRAU BERGMANN. Aber du großer Gott, Kind, wie bist du sonderbar! - Was du für Einfälle hast! - Das kann ich ja doch wahrhaftig nicht!

WENDLA. Warum denn nicht, Mutter! - Warum denn nicht! - Es kann ja doch nichts Häßliches sein, wenn sich alles darüber freut!

FRAU BERGMANN. O - o Gott behüte mich! - Ich verdiente ja... Geh, zieh dich an, Mädchen; zieh dich an!

WENDLA. Ich gehe... Und wenn dein Kind nun hin geht und fragt den Schornsteinfeger?

FRAU BERGMANN. Aber das ist ja zum Närrischwerden! - Komm Kind, komm her, ich sag es dir! Ich sage dir alles... O du grundgütige Allmacht! - nur heute nicht, Wendla! - Morgen, übermorgen, kommende Woche... wann du nur immer willst, liebes Herz...

WENDLA. Sag es mir heute, Mutter; sag es mir jetzt! Jetzt gleich! - Nun ich dich so entsetzt gesehen, kann ich erst recht nicht eher wieder ruhig werden.

FRAU BERGMANN. - Ich kann nicht, Wendla.

WENDLA. Oh, warum kannst du nicht, Mütterhen! - Hier knie ich zu deinen Füßen und lege dir meinen Kopf in den Schoß. Du deckst mir deine Schürze über den Kopf und erzählst und erzählst, als wärst du mutterseelenallein im Zimmer. Ich will nicht zucken; ich will nicht schreien; ich will geduldig ausharren, was immer kommen mag.

FRAU BERGMANN. - Der Himmel weiß, Wendla, daß ich nicht die Schuld trage! Der Himmel kennt mich! - Komm in Gottes Namen! - Ich will dir erzählen, Mädchen, wie du in diese Welt hineingekommen. - So hör mich an, Wendla.....

WENDLA (unter ihrer Schürze). Ich höre.

FRAU BERGMANN (ekstatisch). - Aber es geht ja nicht, Kind! - Ich kann es ja nicht verantworten. - Ich verdiene ja, daß man mich ins Gefängnis setzt - daß man dich von mir nimmt...

WENDLA (unter ihrer Schürze). Faß dir ein Herz, Mutter!

FRAU BERGMANN. So höre denn...!

WENDLA (unter ihrer Schürze, zitternd). O Gott, o Gott!

FRAU BERGMANN. Um ein Kind zu bekommen - du verstehst mich, Wendla?

WENDLA. Rasch, Mutter - ich halt's nicht mehr aus.

FRAU BERGMANN. - Um ein Kind zu bekommen - muß man den Mann - mit dem man verheiratetist... lieben - lieben sag ich dir - wie man nur einen Mann lieben kann! Man muß ihn so

sehr von ganzem Herzen lieben, wie - wie sich's nicht sagen läßt! Man muß ihn lieben, Wendla, wie du in deinen Jahren noch gar nicht lieben kannst... Jetzt weißt du's.

WENDLA (sich erhebend). Großer - Gott - im Himmel!

FRAU BERGMANN. Jetzt weißt du, welche Prüfungen dir bevorstehen!

WENDLA. - Und das ist alles?

FRAU BERGMANN. So wahr mir Gott helfe! --

[Wedekind: *Frühlings Erwachen*, Zweite Szene (vgl. *Wedekind-W Bd. 1*, S. 124)]

Sie kann ihre Prüderie nicht überwinden. Damit wird sie schuld am Tod ihrer Tochter, die auf einem Heuboden von Melchior Gabor geschwängert wird und an dem Abtreibungsversuch stirbt, den Frau Bergmann durch ein Kurpfuscherin an ihr vornehmen läßt.

Melchior wird von der Schule verwiesen. Er hat zur Aufklärung seines Freundes Moritz eine Abhandlung geschrieben, die er sachlich *Der Beischlaf* nannte. Damit hat er sich nach Meinung der Lehrer gegen die *Diskretion der Verschämtheit*¹³ einer sittlichen Weltordnung vergangen. Sein Vater schickt ihn deshalb in eine Korrekptionsanstalt. Seine Mutter gibt sofort nach, als sie erfährt, Melchior habe Wendla geschwängert. Dass sadistische Verhaltensweisen, knabenhafte Homoerotik, Masturbation in der Erziehungsanstalt als bloße Reaktionen auf den geforderten Triebverzicht dargestellt und nicht als lasterhaft verurteilt werden, erschien der Kritik bedenklich.

Moritz Stiefel erliegt den Leistungszwängen, wandert nicht nach Amerika aus, sondern erschießt sich, als sein Schulversagen klar wird.

MELCHIOR. Möchte doch wissen, wozu wir eigentlich auf der Welt sind!

MORITZ. Lieber wollt ich ein Droschkengaul sein um der Schule willen! - Wozu gehen wir in die Schule? - Wir gehen in die Schule, damit man uns examinieren kann! - Und wozu examiniert man uns? - Damit wir durchfallen. - Sieben müssen ja durchfallen, schon weil das Klassenzimmer oben nur sechzig faßt. - Mir ist so eigentümlich seit Weihnachten... hol mich der Teufel, wäre Papa nicht, heut noch schnürt ich mein Bündel und ginge nach Altona

[Wedekind: *Frühlings Erwachen*, S. 5. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 99154 (vgl. *Wedekind-W Bd. 1*, S. 99)]

Der Schluss mit einer allegorischen Figur (ein vemummter Herr), das Auftreten eines Wiedergängers (Moritz mit seinem Kopf unter dem Arm) und eine stilisierte Sprache nehmen schon Züge der expressionistischen Dramatik verweg. Melchior ist aus der Anstalt ausgebrochen, sucht Wendlas Grab und verfällt in verzweifelte Selbstanklagen. Moritz schildert seine Existenz im Jenseits verführerisch:

MELCHIOR. Schläfst du denn nicht?

MORITZ. Nicht was ihr Schlafen nennt. - Wir sitzen auf Kirchtürmen, auf hohen Dachgiebeln - wo immer wir wollen...

MELCHIOR. Ruhelos?

MORITZ. Vergnügungshalber. - Wir streifen um Maibäume, um einsame Waldkapellen. Über Volksversammlungen schweben wir hin, über Unglücksstätten, Gärten, Festplätze. - In den Wohnhäusern kauern wir im Kamin und hinter den Bettvorhängen. - Gib mir die Hand. - Wir verkehren nicht untereinander, aber wir sehen und hören alles, was in der Welt vor sich geht. Wir wissen, daß alles Dummheit ist, was die Menschen tun und erstreben, und lachen darüber.

MELCHIOR. Was hilft das?

MORITZ. Was braucht es zu helfen? - Wir sind für nichts mehr erreichbar, nicht für Gutes noch Schlechtes. Wir stehen hoch, hoch über dem Irdischen - jeder für sich allein. Wir

¹³ **ver|schämt** <Adj.; -er, -este> [mhd. verschamt, -schemt]: *etwas Scham empfindend u. ein wenig verlegen; schüchtern u. zaghaft*: ein -es Lächeln; sie sah ihn v. an;

verkehren nicht miteinander, weil uns das zu langweilig ist. **Keiner von uns hegt noch etwas, das ihm abhanden kommen könnte. Über Jammer oder Jubel sind wir gleich unermeßlich erhaben. Wir sind mit uns zufrieden und das ist alles!** - Die Lebenden verachten wir unsagbar, kaum daß wir sie bemitleiden. Sie erheitern uns mit ihrem Getue, **weil sie als Lebende tatsächlich nicht zu bemitleiden sind. Wir lächeln bei ihren Tragödien - jeder für sich - und stellen unsere Betrachtungen an. - Gib mir die Hand! Wenn du mir die Hand gibst, fällst du um vor Lachen über dem Empfinden, mit dem du mir die Hand gibst...**

MELCHIOR. Ekelst dich das nicht an?

MORITZ. Dazu stehen wir zu hoch. **Wir lächeln!** - **An meinem Begräbnis war ich unter den Leidtragenden. Ich habe mich recht gut unterhalten. Das ist Erhabenheit, Melchior! Ich habe geheult wie keiner, und schlich zur Mauer, um mir vor Lachen den Bauch zu halten.** Unsere unnahbare Erhabenheit ist tatsächlich der einzige Gesichtspunkt, unter dem der Quark sich verdauen läßt... **Auch über mich will man gelacht haben, eh ich mich aufschwang!**

MELCHIOR. - **Mich lüftet's nicht, über mich zu lachen.**

MORITZ.... Die Lebenden sind als solche wahrhaftig nicht zu bemitleiden! - **Ich gestehe, ich hätte es auch nie gedacht. Und jetzt ist es mir unfaßbar, wie man so naiv sein kann. Jetzt durchschaue ich den Trug so klar, daß auch nicht ein Wölkchen bleibt. - Wie magst du nur zaudern, Melchior! Gib mir die Hand! Im Halsumdrehen stehst du himmelhoch über dir. - Dein Leben ist Unterlassungssünde....**

[Wedekind: Frühlings Erwachen, S. 105. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 99254 (vgl. Wedekind-W Bd. 1, S. 161)]

Der vermummte Herr hindert Melchior daran, Moritz zu folgen. Diese Allegoriefigur des Lebens wird als ein elegant gekleideter Herr mit Gehrock¹⁴, das Gesicht verdeckt durch eine schwarze Maske. Er entlarvt Moritz' Großsprecherei als Lüge:

Nach der Identität gefragt, bestreitet der vermummte Herr Melchiors Vater zu sein:

DER VERMUMMTE HERR. Warum prahlen Sie denn dann mit Erhabenheit?! - **Sie wissen doch, daß das Humbug ist - saure Trauben! Warum lügen Sie geflissentlich, Sie - Hirngespinst! -- Wenn Ihnen eine so schätzenswerte Wohltat damit geschieht, so bleiben Sie meinetwegen. Aber hüten Sie sich vor Windbeutellein, lieber Freund - und lassen Sie mir bitte Ihre Leichenhand aus dem Spiel!**

MELCHIOR. Sagen Sie mir endlich, wer Sie sind, oder nicht?!

DER VERMUMMTE HERR. Nein. - **Ich mache dir den Vorschlag, dich mir anzuvertrauen. Ich würde fürs erste für dein Fortkommen sorgen.**

MELCHIOR. Sie sind - mein Vater?!

DER VERMUMMTE HERR. Würdest du deinen Herrn Vater nicht an der Stimme erkennen?

MELCHIOR. Nein.

DER VERMUMMTE HERR. - Dein Herr Vater sucht Trost zur Stunde in den kräftigen Armen deiner Mutter. - Ich erschließe dir die Welt. Deine momentane Fassungslosigkeit entspringt deiner miserablen Lage. Mit einem warmen Abendessen im Leib spottest du ihrer. ...

Ich führe dich unter Menschen. Ich gebe dir Gelegenheit, deinen Horizont in der fabelhaftesten Weise zu erweitern. Ich mache dich ausnahmslos mit allem bekannt, was die Welt Interessantes bietet.

..

MELCHIOR. Wer sind Sie? Wer sind Sie? - Ich kann mich einem Menschen nicht anvertrauen, den ich nicht kenne.

DER VERMUMMTE HERR. Du lernst mich nicht kennen, ohne dich mir anzuvertrauen.

MELCHIOR. Glauben Sie?

DER VERMUMMTE HERR. Tatsache! - **Übrigens bleibt dir ja keine Wahl.**

Die Stelle enthält Anklänge an die Paktszene im Faust.

Seine Auffassung der Moral ist, das es ein reelles Produkt zweier imaginärer Größen ist. Man soll sie anerkennen, aber um ihre Fragwürdigkeit wissen.

(in der Mathematik ergibt das Produkt von zwei imaginären Größen eine negative Größe)

¹⁴ meist zweireihig geknöpfte Herrenjacke mit knielangen, vorn übereinander greifenden Schößen.

