

Toni Bernhart
Volksschauspiele

Deutsche Literatur Studien und Quellen



Herausgegeben von
Beate Kellner und Claudia Stockinger

Band 31

Toni Bernhart

Volksschauspiele



Genese einer kulturgeschichtlichen Formation

DE GRUYTER

Gefördert durch den Europäischen Forschungsrat (ERC) der Europäischen Union im Rahmen des Forschungsprojekts „DramaNet – Early Modern European Drama and the Cultural Net“ (FP7-IDEAS-ERC, Nr. 246603)



European Research Council
Established by the European Commission



Early Modern European Drama
and the Cultural Net

Eine frühere Fassung dieses Buches wurde unter dem Titel „Volk – Schauspiel – Antivolksstück. Genese einer kulturgeschichtlichen Formation“ 2017 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart als Habilitationsschrift angenommen.

ISBN 978-3-11-060343-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-060608-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-060562-4
ISSN 2198-932X



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2019947535

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2019 Toni Bernhart, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Titelabbildung: Johann Wolfgang Goethe an Johann Gottfried Herder, wahrscheinlich zwischen Mitte Januar und Mitte Februar 1786.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Für Lutz Danneberg

Dank

Nur die Unterstützung, der Zuspruch und die kritischen Kommentare zahlreicher Menschen haben mich in die Lage versetzt, dieses Buch zu schreiben.

Ich danke Andrea Albrecht, Sandra Richter und Joachim Küpper für viele sehr anregende Gespräche und die Bereitschaft, eine frühere Fassung dieser Arbeit als Habilitationsschrift vor der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart zu begutachten. Joachim Küpper schulde ich besonderen Dank dafür, dass ich von 2013 bis 2015 als wissenschaftlicher Mitarbeiter in seinem ERC-Forschungsprojekt „DramaNet – Early Modern European Drama and the Cultural Net“ an der Freien Universität Berlin mitarbeiten durfte. „DramaNet“ hat mich zu diesem Buch inspiriert und die Ausarbeitung ermöglicht. Meinen Kolleginnen und Kollegen Pauline Beaucé, Stephanie Bung, Gaia Gubbini, Katja Gvozdeva, Agnes Kloocke, Tatiana Korneeva, Leonie Pawlita, Madeline Rüegg, Gautam Chakrabarti, Jaša Drnovšek, Sven Thorsten Kilian, DS Mayfield, Jan Mosch und Kirill Ospovat danke ich für anregende Gespräche und fachlichen Austausch.

Andrea Albrecht, Sandra Richter, Torsten Hoffmann und Claus Zittel danke ich für die akademische Heimat, die sie mir seit 2015 an ihren Abteilungen für Neuere deutsche Literatur am Institut für Literaturwissenschaft und am Stuttgart Research Centre for Text Studies der Universität Stuttgart geben. Kirsten Dickhaut, Daniel Hole, Georg Maag und Gabriel Viehhauser danke ich für wertvolle Anregungen und Unterstützungen, ebenso meinen Stuttgarter Kolleginnen und Kollegen Gala Adam, Ellen Brandner, Madeleine Brook, Annette Bühler-Dietrich, Annika Differding, Ludmila Fonseca, Cornelia Herberichs, Kristina Mateescu, Sandra Murr, Barbara Potthast, Élodie Ripoll, Alexandra Skowronski, Marie Wokalek, Lynn Wolff, Yvonne Zimmermann, Philip Ajouri, Andreas Bässler, Benjamin Krautter, Axel Pichler, Francesco Rossi, Jørgen Sneis, Tilman Venzl und Marcus Willand.

Für Auskünfte, Zuspruch und Kritik während meiner Arbeit an diesem Buch, sei es in persönlichen Gesprächen oder sei es in der Form der Korrespondenz, danke ich sehr herzlich Evelyn Annuß, Elizabeth M. Bonapfel, Ellen Hastaba, Inga Hosp, Aneta Jachimowicz, Janina Janke, Soo-eun Lee, Dorothea von Mücke, Christine Riccabona, Myriam Richter, Imelda Rohrbacher, Brigitte Schöpel, Julia Stenzel, Luciana Villas Bôas, Hermann Bausinger, Lutz Danneberg, Franz Gratl, Günter Häntzschel, Ralf Klausnitzer, Martin Leutzsch, Steffen Martus, Bernhard Metz, Werner Michler, Jan Mohr, Hans-Harald Müller, Wolfgang Neuber, Wolfgang Proß, Carlos Spoerhase und Dirk Werle. Roberta Marchionni danke ich für die Hilfe bei der Übersetzung lateinischer Textstellen aus der *Schwäbischen Schöpfung* von Sebastian Sailer, Hedwiga Kašlík für die Übersetzung einer Textstelle von Julius Feifalik aus dem Tschechischen.

Wichtig wurden mir im Laufe der Jahre die jährlichen Nestroy-Gespräche der Internationalen Nestroy-Gesellschaft in Schwechat bei Wien. Den Gesprächen mit

Ulrike Tanzer, Hugo Aust, Matthias Mansky, Walter Obermaier, Sigurd Paul Scheichl, Johann Sonnleitner und Martin Stern verdanke ich sehr viel. In dankbarer Erinnerung wird mir das Gespräch mit Jürgen Hein bleiben, das ich in Schwechat 2014 noch wenige Monate vor seinem plötzlichen Tod führen durfte.

Folgenden Archiven und Institutionen danke ich für Auskünfte, Publikationsgenehmigungen, Benutzungen der Bestände und Lieferungen von Digitalisaten: dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum und dem Kustos der Bibliothek Roland Sila, dem Benediktinerstift Marienberg, insbesondere dem Abt Markus Spanier und den Archivaren Ulrich Faust und David Fliri, der Universitäts- und Landesbibliothek Tirol und dem Leiter der Abteilung für Sondersammlungen Peter Zerlauth, dem Niederösterreichischen Landesarchiv und dem Leiter der Benutzungsabteilung Achim Doppler, dem Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg im Breisgau, und seinem Geschäftsführenden Direktor Michael Fischer, der Rudolf Steiner Bibliothek, Stuttgart, und ihrem Leiter Jörg Ewertowski, dem Landesarchiv Sachsen-Anhalt und dem Bundesarchiv. Für die Arbeit konsultiert wurden vor allem die reichhaltigen Bestände der Universitätsbibliothek Stuttgart, der Württembergischen Landesbibliothek, der Philologischen Bibliothek der Freien Universität Berlin, des Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrums der Humboldt-Universität zu Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Bayerischen Staatsbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek.

Zu großem Dank bin ich dem Europäischen Forschungsrat (ERC) für die Förderung meiner Mitarbeiterstelle im Forschungsprojekt „DramaNet – Early Modern European Drama and the Cultural Net“ in den Jahren 2013 bis 2015 und für die Förderung der Drucklegung und digitalen Publikation in Open Access verpflichtet.

Dem Verlag De Gruyter, namentlich Anja-Simone Michalski und Marcus Böhm, danke ich für die Aufnahme in das Programm, Susanne Rade und Katja Schubert für die Begleitung des Produktionsprozesses. Insbesondere danke ich den Herausgeberinnen Beate Kellner und Claudia Stockinger für die Aufnahme dieses Bandes in die Reihe „Deutsche Literatur. Studien und Quellen“ und ihre wertvollen Kommentare mit Blick auf die Veröffentlichung. Für die Unterstützung in Lektorat und Korrektur danke ich Yeama Bangali, Johanna Gauß, Florian Barth und Julian Hermann.

Stuttgart, im Juni 2019

Toni Bernhart

Inhalt

Einleitung — 1

Teil A: Frühe Spuren

- 1 Die Geburt des Volksschauspiels aus dem Geiste der Volkspoesie? — 13**
 - 1.1 Annäherungen an die Begrifflichkeit — 14
 - 1.2 Herders Volkspoesie — 17
 - 1.3 Bürger und die ‚Popularität der Poesie‘ — 35

- 2 Herder ohne Folgen? — 41**
 - 2.1 Lenzens Shakespeare-Übersetzung als Volksstück (1774) — 42
 - 2.2 Nicolais Herder- und Bürger-Parodie (1776) und seine Reise nach Wien (1781) — 48
 - 2.3 Didaxe bei Wolfgang Heribert von Dalberg (1787) und Alois Wilhelm Schreiber (1788) — 54
 - 2.4 Massenverköstigung und geheimes Wissen bei Rudolph Hommel (1791) und Leopold Alois Hoffmann (1792) — 62
 - 2.5 Hamburger Volksschauspiele bei Johann Friedrich Schütze (1794) und Sulzers öffentliche Schauspiele (1775) — 64
 - 2.6 Tiroler Bauernkomödien aus Hannoveraner Sicht (1794) — 70
 - 2.7 Winterspaß in St. Petersburg bei Heinrich Storch (1794) — 73
 - 2.8 Volkswirtschaftlicher Schaden durch Volksschauspiele bei Joseph Rohrer (1796) — 74
 - 2.9 Friedrich Schulz berichtet aus Verona (1797) — 77
 - 2.10 Hahnenkampf als Volksschauspiel bei Johann Friedrich Blumenbach (1797) — 78

- 3 Frühe Volkslustspiel-, Volksstück- und Volksschauspieldichter — 81**
 - 3.1 Friedrich Gustav Hagemann: *Die glückliche Werbung* (1793) — 81
 - 3.2 Karl Friedrich Hensler — 85
 - 3.3 Julius Soden: *Doktor Faust* (1797) — 89

- 4 Zwischenfazit — 91**

Teil B: Figurationen

5 Vorschau — 95

6 Bauernspiele — 97

- 6.1 Vorspiel: Sebastian Sailers *Schwäbische Schöpfung* (1743) — 99
- 6.2 Systematisierung der Bauernspiele bei Johannes Schuler (1822) — 108
- 6.3 August Lewald (1838) und die Dramatikerin Anna Pritzi — 117
- 6.4 Adolf Pichlers philologische Kontextualisierung der Bauernspiele – Mit einem Exkurs zur Zensur — 124
- 6.5 Bauernspiel und Volksschauspiel – Mit Blick ins 20. Jahrhundert — 135

7 Erste Lexikalisierungen — 143

- 7.1 Poetologischer Fokus auf Wien: Ignaz Jeitteles' *Aesthetisches Lexikon* (1839) — 144
- 7.2 Nationaler Fokus auf die deutschen Länder: *Allgemeines Theater-Lexikon* (1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff — 147
- 7.3 Nationalistische Radikalisierung in Johann Georg Krünitz' *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie* — 149

8 Erste Sammlungen — 153

- 8.1 Sammeln und Edieren im 19. Jahrhundert — 153
- 8.2 Volkspoetische Sammlungen bis 1850 — 158
- 8.3 Frühe Aufmerksamkeit auf volkspoetische Dramatik bei Franz Horn (1823) und Heinrich Lindner (1845) — 161
- 8.4 Sammlungen von Volksschauspielen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts — 166
- 8.5 Auftakt zum Volksschauspiellesammeln mit Weihnachtsspielen: Karl Weinhold (1853) und Heinrich Pröhle (1855) — 168
- 8.6 Karl Julius Schröer und die Weihnachtsspiele aus Oberufer — 177
- 8.7 Weihnachten im Erzgebirge und in Kärnten: Gustav Mosen (1861) und Matthias Lexer (1862) — 187
- 8.8 Sammlungen aus der Schweiz, aus Mähren, Schlesien und Ostpreußen — 192
- 8.9 Koppelungen von Volksschauspiel und Kanon bei Moriz Carriere und Karl Engel — 198
- 8.10 Erster Versuch eines Überblicks in der Sammlung *Volksschauspiele* (1880) von August Hartmann und Hyacinth Abele — 203

9 Ausblick — 207

Teil C: Kontrastierungen

- 10 Vorschau — 213**
- 11 , Bairische‘, ,Tiroler‘ und ,deutsche‘ Volksschauspiele — 215**
- 11.1 Tirol und Bayern als die ,Kernlandschaften‘ des Volksschauspiels — **216**
- 11.2 Hugo von Hofmannsthal als Josef Naders Amplifikator — **226**
- 11.3 Die Rezeption Schröers bei Rudolf und Marie Steiner — **233**
- 11.4 Naders „geistesgeschichtliche Rassenkunde“ — **243**
- 11.5 Rückverfolgung des Volksschauspiels auf Eis- und Bronzezeit bei Hans Moser und Robert Stumpfl — **252**
- 11.6 Volkspoesie und Volksschauspiel in Heinz Kindermanns „Monumentalwerk“ — **261**
- 12 Das Neue Volksstück — 267**
- 12.1 Horváths Gebrauchsanweisung zur ,Zerstörung‘ des alten Volksstücks — **267**
- 12.2 Brechts Poetik des Volksstücks und die Realismusdebatte — **271**
- 12.3 Adornos Reflexion über Hochwälder — **280**
- 12.4 Die Söhne der Marieluise Fleißer — **284**
- 13 Die Alt-Wiener Volkskomödie — 289**
- 13.1 Otto Rommel — **290**
- 13.2 Wie Nestroy zum Volksstückdichter wird — **294**
- 13.3 Kraus nobilitiert Nestroy gegen den „Umdichter“ Hofmannsthal — **298**
- 13.4 Jelineks Krambambuli und Bernhards Türken — **300**
- 14 Rückblick — 309**
- Anhang: Merkmale, Gattungen und Aspekte von Volksschauspielen — 313**
- Literaturverzeichnis — 317**
- Personenregister — 373**

Einleitung

Herr und Frau Bernhard, ihre Töchter, ihre Söhne, ihre Enkel, ihre Urenkel und deren engste Verwandte, achtundneunzig Personen um einen kleinen, nicht ganz runden Mittagstisch. Eiche natur.

[...]

DER ÄLTESTE ENKEL

Die Deutschen sind alle Nazis

FRAU BERNHARD

Hört auf mit der Politik

eßt die Suppe

HERR BERNHARD *springt auf*

Jetzt hab ich aber genug

In jeder Suppe findet ihr die

Nazis

schlägt mit den Händen in den noch vollen Suppenteller und schreit

Nazisuppe

Nazisuppe

Nazisuppe¹

Was sind Volksschauspiele? Man denkt an Oberammergau, an Dramen, die als handschriftliche Unikate in Archiven des südlichen deutschen Sprachraums liegen und von Engeln, Teufeln oder Rittern handeln, oder an Spiele, die als autochthon und urwüchsig gelten und ländlichen oder städtischen Peripheriekulturen entspringen. Und an Horváth, Fleißer oder Kroetz. Oder eben an die „Nazisuppe“, mit der Herr Bernhard seine große Tischgesellschaft auseinandertreibt. Oder an sein Volksstück *Maiandacht*. Es ist eines der sieben Dramolette in *Der deutsche Mittagstisch*, entstanden zwischen 1978 und 1981, und trägt den Untertitel *Ein Volksstück als wahre Begebenheit*.² Ebenfalls ein Volksstück ist wahrscheinlich Elfriede Jelineks frühes, 1985 uraufgeführtes Werk *Burgtheater. Posse mit Gesang*, sofern Ferdinand Raimund als Volksstückdichter gelten darf (worüber schon seine Zeitgenossen uneins waren), denn ohne ihn läge *Burgtheater* nicht in der Gestalt vor, die Jelinek ihm gab.³ Auch an Ewald Palmethofers Erstling *sauschnaidn* (2005) mag man denken oder an *jedermann (stirbt)* (2018) von Ferdinand Schmalz.⁴ Volksschauspiel ist nach wie vor eine relevante Kategorie auch für neuere Dramatik.

Auch wenn Volksschauspiele dem ersten Anschein nach kaum ein angesagter Forschungsgegenstand sind, so erleben doch Formen populärer Literatur und Kultur – nach einer letzten Konjunktur in den 1970er Jahren – in jüngster Zeit eine

1 Bernhard (2010a), S. 330–331. Hervorhebungen wie im Original.

2 Bernhard (2010a), S. 274–294.

3 Jelinek (1984).

4 Palmethofer (2009); Schmalz (2018).

bemerkenswerte Renaissance.⁵ Was die Dramatik betrifft, fällt auf, dass insbesondere Schulschauspiele der Ordensschulen, die als ein konstitutiver Überlieferungsstrang für Volksschauspiele gelten, vermehrte Aufmerksamkeit erfahren.⁶

Die Schwierigkeiten einer genaueren Bestimmung, was denn mit Volksschauspiel überhaupt gemeint sei, beginnen mit dem Namen, denn dieser ist, um mit Bertolt Brecht zu sprechen, ‚verdächtig‘. Der Begriff des ‚Volks‘ ist im Deutschen durch den Nationalsozialismus diskreditiert und wird von der Neuen Rechten wieder reklamiert.⁷ Selbst Clemens Lugowski, bekennender Nationalsozialist, der freiwillig in den Krieg zog und darin umkam, schlug 1938 vor, den Begriff „Volkslied“ aufzugeben, wenngleich aus ganz anderen Gründen.⁸ Mit Blick auf das Volksbuch wies Jan-Dirk Müller schon vor Jahrzehnten auf die Fragwürdigkeit des Begriffs hin und schlug vor, statt von „Volksbuch“ von „Prosaroman“ zu sprechen.⁹ Ungeachtet dessen hat er eine Reihe profunder Studien vorgelegt, die Volksbücher als behauptete Gegebenheiten zur Kenntnis nehmen und eingehend analysieren.¹⁰ Mit dem Volksschauspiel verhält es sich sehr ähnlich. Volker Klotz spricht vom „Vorstellungskomplex ‚Volksstück‘“¹¹ und Klaus Lazarowicz und Christopher Balme halten fest: „Den Begriff ‚Volkstheater‘ befriedigend zu definieren, scheint hoffnungslos.“¹² Auf der anderen Seite der Skala steht die holistische Einschätzung, die anderthalb Jahrhunderte zuvor im 230. Band (1855) der *Ökonomisch-technologischen Encyclopädie* von Johann Georg Krünitz zum Ausdruck kommt: „Ursprünglich sind alle Theater Volkstheater gewesen: denn die Schauspielkunst entwickelte sich allmählig aus den öffentlichen Spielen und Festen des Volkes.“¹³ Seit zweieinhalb Jahrhunderten ist anhaltend von Volksstücken, Volksschauspielen und Volkstheater die Rede. Vor

5 Vgl. Agard, Helmreich und Vinckel-Roisin (2011); Schlehe und Sandkühler (2014); Pauli (2015); Wietschorke und Schmidt-Lauber (2016); Leggewie und Meyer (2017); Kühn und Troschitz (2017); Schmidt (2017), bes. das Kapitel „Die Wiederentdeckung volkssprachlicher Weihnachtsspiele“, S. 161–248; Hogarty (2017); Grig (2017); Jazo (2017); Favretto und Itçaina (2017); Friedrich und Nieffanger (2017); Kleiner und Wilke (2018).

6 Dietl (2002); Tilg (2008); Oberst (2010); Pohle (2010); Dyer (2010); Wirthensohn (2016); Drnovšek (2016); Gratl (2016); Gratl (2018); Drnovšek (2018). Ein weiteres Beispiel für das neue Interesse ist das DFG-geförderte Forschungsprojekt „Das Dorf Christi. Institutionentheoretische und funktionshistorische Perspektiven auf Oberammergau und sein Passionsspiel im 19. bis 21. Jahrhundert“ unter der Leitung von Julia Stenzel und Jan Mohr seit 2017 als Verbundprojekt an den Universitäten München und Mainz.

<https://www.dasdorfchristi.com/index.php/start.html> (17.4.2019).

7 Vgl. zuletzt Wildt (2017); Weiß (2017); Hufer (2018); Assmann (2018).

8 Lugowski (1985), S. 216.

9 Müller (1985), bes. S. 5 und 9.

10 Müller (1990), bes. S. 989–999; Müller (2003b); Müller (2014).

11 Klotz (1998), S. 182.

12 Lazarowicz und Balme (2012), S. 571.

13 Krünitz (1855a), S. 452.

diesem Hintergrund lässt sich nicht behaupten, dass es kein Volksschauspiel gebe. Die Begriffe aufzugeben hieße, literarhistorische Realitäten zu ignorieren.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind die Begriffe „Volksstück“ und „Volksschauspiel“ oft fein säuberlich auseinandergehalten worden. Das eine steht meist für ein irgendwie aufmüpfiges, bestehende Verhältnisse destabilisierendes, kritisierendes oder komisierendes Drama, während das andere Dramen in der Tradition von Passionen, Schulspielen, Puppen- und Maschinenkomödien meint. Eine solche tendenzielle Unterscheidung hat sich aus Gründen, die zu vertiefen sein werden, erst ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts etabliert. Solche Unterschiede werden in diesem Buch nicht präsupponiert, denn im 18. und 19. Jahrhundert sind sie nicht erkennbar. „Volksschauspiel“ dient in diesem Buch vielmehr als ein heuristischer Sammelbegriff für dramatische Texte ganz unterschiedlicher Art, die durch einen wie auch immer zu verstehenden Volksbegriff determiniert sind.

Dieses Buch hat drei Teile. Teil A folgt den frühen expliziten Spuren, die der Begriff „Volksschauspiel“ durch die deutsche Literaturgeschichte legt, wählt Johann Gottfried Herder als Ausgangspunkt und lenkt die Aufmerksamkeit auf Merkmale, die konstitutiv für spätere Poetiken des Volksschauspiels werden. Teil B widmet sich den Figurationen des Volksschauspiels, die im 19. Jahrhundert in vielfältigen Formen sichtbar werden, etwa in Ausgaben, Sammlungen, Systematisierungen und Definitionsversuchen, und konzentriert sich auf Entwicklungen, die zu Verdichtungen in Theorie und Praxis führen. Teil C stellt drei komplexe Problemfelder aus dem 20. Jahrhundert vor. Es sind die beiden, in Opposition zueinander stehenden Verständnisweisen eines kulturkonservativen bis nationalistischen Volksschauspiels auf der einen und des antifaschistischen und revolutionären Neuen Volksstücks auf der anderen Seite. Als ein Drittes wird die sogenannte Alt-Wiener Volkskomödie behandelt, welche die beiden letztgenannten Lagerungen inkorporiert.

Was ist Volksschauspiel? Ein Begriff, ein Konzept, eine Idee, ein Phänomen, eine Gattung, eine Formation, ein Konstrukt, eine Fiktion, eine Behauptung, eine Schimäre, ein Phantasma?¹⁴ Sicher ist es von alledem etwas, doch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist das Volksschauspiel in erster Linie eine Gattung. Dabei gibt es wohl kaum eine andere Gattung oder Untergattung, deren Bedeutung sich im Laufe von über zwei Jahrhunderten so stark gewandelt hat, der so unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen zugeschrieben werden und der so viele Implikationen anhaften wie dem Volksschauspiel. Es ist vielleicht eine der spannendsten und widersprüchlichsten Gattungen überhaupt, gemessen daran, dass Volksschauspiele eine kleine und marginale Textsortengruppe bilden, die Joachim Küpper in *The Cultural Net* (2018) auch unter dem Gesichtspunkt einer

¹⁴ Mit der Frage, in welcher Weise es sich bei Kulturkonzepten um ‚Phantasmen‘ handelt, befassen sich zuletzt Porra und Wedekind (2017).

littérature mineure zu betrachten anregt.¹⁵ Jede Gattung erscheint problematisierungswürdig und wurde problematisiert, sei es eine Leitgattung wie die Tragödie¹⁶ oder ein Subgenre wie das Militärdrاما.¹⁷ Doch wie jede problematisierte Gattung konnte auch das Volksschauspiel zeitweise einige Prominenz, ja geradezu Programmatik entfalten.

Umso erstaunlicher ist es daher, dass es eine umfassende Begriffs-, Ideen-, Gattungs- oder Theoriegeschichte des Volksschauspiels bis heute nicht gibt. Das Grundlagenwerk *Volkstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart* (1989) von Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein bleibt im Wesentlichen auf die Wiener Tradition beschränkt,¹⁸ die fünfbandige Ausgabe *Volksschauspiele* (2000–2004) von Karl Konrad Polheim (1927–2004) bringt die von seinem Vater Karl Polheim (1883–1967) während des Ersten Weltkriegs begonnenen Arbeiten zum Abschluss und entstammt nicht zuletzt auch deshalb noch dem Geiste des Positivismus des späten 19. Jahrhunderts,¹⁹ Walter Puchners dichtes Alterswerk *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums* (2009) behandelt das Volksschauspiel aus der Perspektive ethnologischer Erzählforschung.²⁰ Die vorliegende Arbeit unternimmt deshalb den Versuch, das Phänomen des Volksschauspiels innerhalb der deutschen Literatur nicht von vornherein auf einzelne Regionen oder Traditionen zu begrenzen, sondern die Genese der gattungstheoretischen Vorstellung des Volksschauspiels auf breiter Quellenbasis aus unterschiedlichen Strängen zu rekonstruieren. Dem Anspruch einer umfassenden Darstellung wird sie dabei in keiner Weise genügen können, doch der Ansatz, bisher isoliert betrachtete Stränge wie etwa historisches Volksschauspiel, volkstümliches Brauchtumsspiel und Neues Volksstück in eine Zusammenschau zu bringen, kann dazu beitragen, den Komplex einer volksmäßigen Dramatik als vielfältiges kulturelles Phänomen neu zu fassen.

Frappierend ist die Beobachtung, dass die meisten Dramen, die im 18., 19. und 20. Jahrhundert als Volksschauspiele bezeichnet werden, in ihren Entstehungszusammenhängen, die bis ins späte Mittelalter datieren, nicht als Volksschauspiele bezeichnet werden, sondern als *Comedie*, *Schauspiel* u. dgl. Der Begriff „Volksschauspiel“ ist ein Konstrukt, das retrospektiv kreiert und bestimmten Genres zugeschrieben wird. Man spricht von Volksschauspiel erst dann, wenn es in seiner vermeintlich ursprünglichen Form auf Bühnen nicht mehr anzutreffen ist. Eine

¹⁵ Küpper (2018b), S. 31–32.

¹⁶ Vgl. etwa Ospovat (2016).

¹⁷ Venzl (2019).

¹⁸ Aust, Haida und Hein (1989).

¹⁹ Polheim und Schröder (2000–2004). Vgl. die beiden Berichte Polheim (1916) und Polheim (1918).

²⁰ Puchner (2009), bes. Kapitel 8 „Performative Riten, Volksschauspiel und Volkstheater in Südosteuropa. Vom Dromenon zum Drama“, S. 253–298.

ähnliche Zuschreibung *ex post* wie für das Volksschauspiel gilt im Übrigen auch für Volksmusik und Volkskultur und die erwähnten Volksbücher.

Das Volksschauspiel beruht auf keiner – zumindest auf keiner einigermaßen kontinuierlichen – theoretischen Modellierung, sondern wird vielmehr, als Analogiebildung und relativ unreflektiert, aus Johann Gottfried Herders Konzept der „Volkslieder“ abgeleitet. Doch Herder spricht nie von Dramen, er hat vor allem lyrische und epische Texte vor Augen, wenn er volksmäßige Poesie verhandelt. Dieser Aspekt wird bei der Rückführung des Volksschauspiels auf Herder bis heute kaum berücksichtigt. Das Volksschauspiel erfährt seine Begriffsprägung in zwei Schritten: erstens als Zuschreibung im Nachhinein und zweitens in seiner kaum reflektierten Ableitung aus dem Konzept der Volkslieder. Über die Zeiten wird sich das Volksschauspiel als Phänomen von jeweils nur episodischer Stabilität erweisen, das immer wieder neu konfiguriert wird. Der diachronen Betrachtung kommt deshalb besondere Bedeutung zu. Parallel zur ersten Etablierung des Volksschauspielbegriffs im späten 18. Jahrhundert gibt es zur gleichen Zeit erste Schriftsteller, die ihre Dramen als Volksschauspiel oder Volksstück bezeichnen. Auch diesem Umstand ist Rechnung zu tragen.

Gattungstheorien haben seit einigen Jahren Konjunktur.²¹ Leitkonzepte darin sind unter anderem die von Ludwig Wittgenstein entwickelte Familienähnlichkeit und der Wissensbegriff. „Gattungs-Wissen“, schreiben Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg in ihrer Einleitung zu *Gattungs-Wissen* (2013), sei „eines der ältesten Themenfelder, welches die theoretische Beschäftigung mit Literatur zu bieten hat“.²² Die „größte Resonanz“ aus den letzten Jahrzehnten haben Klaus W. Hempfers Unterscheidung zwischen ‚generischen Invarianten‘ und ‚historischen Textgruppen‘ und Harald Fricke Unterscheidung von ‚Textsorten‘ (als systematisierenden Ordnungsbegriffen) und ‚Genres‘ (als literarischen Institutionen) erfahren, wie Dieter Lamping in der Einführung zu seinem *Handbuch der literarischen Gattungen* (2009) festhält.²³

Die erste Orientierung verdankt diese Arbeit den grundlegenden Forschungen und Positionen zur Gattungsproblematik von Benedetto Croce, Gérard Genette, Klaus W. Hempfer, Harald Fricke, Rüdiger Zymner, Dieter Lamping und Werner Michler. Es kann hier aber nicht darum gehen, die komplexen und elaborierten gattungstheoretischen Ansätze der letzten Jahrzehnte zu rekonstruieren und daraus eine Gattungstheorie des Volksschauspiels abzuleiten. Gattungspoetische Überlegungen werden aber, eingebettet in ihre jeweiligen Kontexte, an den entspre-

²¹ Zymner (2003); Zymner (2010); Gymnich, Neumann und Nünning (2007); Lamping (2009b); Hempfer (2010); Pappalardo (2013); Bies, Gamper und Kleeberg (2013b); Ajouri (2013); Michler (2015); Berger, Döhl und Morsch (2015).

²² Bies, Gamper und Kleeberg (2013a), S. 7.

²³ Lamping (2009a), S. XXIII. Vgl. Hempfer (1973); Fricke (1981), bes. S. 132–138.

chenden Stellen berücksichtigt und vertieft. Doch einen ersten selektiven Zugang ermöglicht die Frage, ob es gattungstheoretische Ansätze gibt, die sich speziell mit volkspoetischen Gattungen befassen. Hier fallen Jürgen Hein und Herbert Zeman ins Auge, die sich zu Gattungsfragen für das Wiener Volksschauspiel äußern. Hein hält in seinem erstmals 1978 erschienen Buch *Das Wiener Volkstheater* fest, dass eine „trennscharfe Unterscheidung einzelner theatralischer Formen und dramatischer Gattungen des Wiener Volkstheaters [...] gattungstypologisch wie gattungsgeschichtlich problematisch“ sei.²⁴ Zeman dagegen erachtet in *Die österreichische Literatur* (1986) die Alt-Wiener Volkskomödie als ein dermaßen geschlossenes System, dass er sie als eine eigene Gattung definiert. Er begründet dies damit, dass sie sich „in drei klar unterscheidbaren stilgeschichtlichen Phasen“ entfalte, „allgemein oder weithin gültige Moral- bzw. Wertvorstellungen“ teile („auch dann, wenn sie sich zeitkritisch und satirisch äußert“) und dass „die literarisch-gattungsmäßigen, [...] die regional-sozialen und historischen Komponenten“ sowie „der heitere oder zumindest versöhnliche Grundton der Gattung“ ihre konstituierenden Merkmale seien.²⁵ Die Positionen von Hein und Zeman stehen mithin einander diametral gegenüber. Ihre jeweilige Plausibilität gründet allerdings darauf, welche Merkmale man bezogen auf welche Textauswahl als gattungskonstitutiv identifiziert. Doch wie eigenständig ist das Volksschauspiel oder auch das Volksstück zu konzipieren? Eine Poetik volksläufiger Gattungen, die auf einer umfassenden gattungsgeschichtlichen und -theoretischen Basis fußt, hat zuletzt Werner Michler in *Kulturen der Gattung* (2015) skizziert und dabei die in Rede stehenden Gattungen ins Verhältnis zum etablierten humanistischen Gattungssystem gesetzt. Die „Entdeckung des Volkes“ am Ende des 18. Jahrhunderts führe „zur Duplizierung von Gattungen“:

In Zukunft wird es Volksmärchen und Kunstmärchen, Epos und Epopöe, Volkslied und Kunstlied, Volksliteratur und Kunstliteratur, Volksballade und Kunstballade, Kunstroman und Volksbuch nebeneinander geben; die einen werden sich schreiben lassen, die anderen nicht. [...] Das System der Volksgattungen lässt sich also als Supplement, als Unterkellerung des Systems der letztlich humanistischen Gattungen der Gelehrtenkultur verstehen, nicht Letztere als Verfallsform der Ersteren, wie die Epoche es darstellte.²⁶

Diese „Unterkellerung“ der Literatur- und Gattungsgeschichte bringt auf der einen Seite zum Ausdruck, dass die Geschichte des Volksschauspiels über Strecken eine Untergrundgeschichte ist, was Qualität und Sichtbarkeit sowohl der Spiele als auch der Theorien betreffen kann.²⁷ Auf der anderen Seite lässt die Metapher von der Unterkellerung deutlich werden, dass Volksschauspiele streckenweise von Schau-

²⁴ Hein (1997), vgl. das Kapitel „Formen und Gattungen“, S. 58–81, Zitat S. 58.

²⁵ Zeman (1986), S. 1299 und 1301.

²⁶ Michler (2015), S. 174.

²⁷ Mit Untergrundaspekten von Literatur spielt Rühmkorf (1967). Vgl. auch die Überschrift „Volkes Stimme in Liedern“ (S. 5), die einem Teil der Texte vorangestellt ist.

spielen im Allgemeinen und Volkstheater von Theater generell kaum unterscheidbar sind. Mit anderen Worten: Volksschauspiele sind, wie sich zeigen wird, mitunter nur aufgrund einer künstlich aufrecht erhaltenen Differenz durch eine spezifische Merkmalsmenge als Volksschauspiele identifizierbar. Darüber hinaus aber ist Volkstheater ganz ‚normales‘ Theater. Mit einer Rekonstruktion der Gattung der Volksschauspiele wird deshalb auch die Dekonstruktion derselben einhergehen. Es bleibt abzuwarten, ob die Sektion bis in kleinste Teile am Ende ein konzertantes und einigermäßen konsonantes Ganzes zu ergeben vermag oder ob sich das Phänomen des Volksschauspiels in dissonante Partikel zersprengt.

Um sich dem Phänomen der Volksschauspiele zu nähern, bieten sich unterschiedliche Herangehensweisen an. Die vorliegende Arbeit wird mit der Analyse der Rezeption und Reflexion dessen ansetzen, was als Volksschauspiel bezeichnet wird. Im ersten Schritt sind also nicht die literarischen, sondern die sekundären Quellen die Ausgangsbasis. Volksschauspiele werden folglich nicht als ein Phänomen erster Ordnung auf der Grundlage primärer Quellen beschrieben, sondern das Phänomen wird auf der Grundlage einer Beobachtung zweiter Ordnung, also auf der Basis sekundärer Quellen und anhand der Muster und Prinzipien erfasst, nach denen es wahrgenommen, ausgewählt, geordnet und zu einer (mutmaßlichen) Einheit zusammengeschlossen wird. Hierbei wird sich die Analyse streckenweise durch wenig bekannte und zum Teil unerschlossene Rezeptionstränge bewegen, um eine facettenreiche und möglichst historisch differenzierende Darstellung zu erzeugen. Da die Forschung zum Volksschauspiel somit selbst Gegenstand der Analyse ist, erübrigt sich ein eigener Forschungsbericht. Auch eine Unterscheidung zwischen primären und sekundären Quellen im Literaturverzeichnis erweist sich als nicht zweckmäßig. In einem zweiten Schritt wird die Darstellung durch die Berücksichtigung und Analyse von Dramen revidiert, die für das Volksschauspiel als prototypisch gelten. Die beiden Verfahrenszüge wechseln einander mehrfach ab, woraus sich in dialogischem Wechsel zwischen Theorie und Drama, Text und Paratext, primären und sekundären Quellen eine interpretierende Denkbewegung ergibt.

Bei einem solchen Vorgehen werden Analyse und Deutung zunächst vorzugsweise bei konventionalistischen Bedeutungszuschreibungen ansetzen. Lutz Danneberg unterscheidet in seinem Beitrag *Zwischen Innovation und Tradition* (1989) zwischen essentialistischen und konventionalistischen Definitionen, die durch die „Charakterisierung der Adäquatheit“ differieren. Eine essentialistische Begriffsbildung liege dann vor, wenn eine „abschließende[] Definition [...] die wesentlichen Merkmale der Sache angibt, auf die sich der definierte Begriff beziehen soll“, ihre „Adäquatheit wird durch die Übereinstimmung der definierenden Merkmale mit den wesentlichen Merkmalen der gemeinten Sache bestimmt“.²⁸ Eine konventionalistische Definition hingegen sei „willkürlich“, denn sie beruhe „auf einer Übereinkunft

²⁸ Danneberg (1989), S. 50.

ihrer Anwender, die weder durch die Sache noch durch andere (materiale) Adäquatheitsbedingungen gerechtfertigt werden kann“.²⁹ Was das Volksschauspiel betrifft, so begegnet man in den gattungsorientierten Darstellungen beiden Formen, zumeist aber essentialistischen Festschreibungen. Dieses Buch wählt jedoch einen Einstieg über konventionalistische Bestimmungen, wird allerdings mit fortschreitender Beschäftigung auch Merkmale identifizieren, die einer stärker essentialistischen Begriffsbildung des Volksschauspiels dienlich sind. Bei so disparaten Gegenständen wie den Volksschauspielen sind Denkbewegungen von konventionalistischen (man könnte auch sagen: nominalistischen) zu essentialistischen Definitionen eine pragmatische Entscheidung, um voreilige Festschreibungen zu vermeiden und die Grenzen des Gegenstandsbereichs nicht fahrlässig zu verengen.

Aus vielen und ganz unterschiedlichen Gründen, die sukzessive zu diskutieren sind, wird es nicht möglich sein, Volksschauspiele abschließend zu definieren. Doch es wird möglich sein, sie als ein semantisches Feld zu umreißen. Diesen Versuch unternimmt das letzte Kapitel „Rückblick“, das sich an das Konzept der Familienähnlichkeit anlehnt. Klaus W. Hempfer beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe* (2010) kritisch mit dem Familienähnlichkeitsbegriff. Dieser sei „hinsichtlich seiner Validität für die Lösung traditioneller Probleme der Gattungstheorie umstritten, wobei ihm vor allem mangelnde ‚Schärfe‘, insbesondere im Hinblick auf die Bestimmbarkeit von ‚Grenzen‘ unterschiedlicher Gattungsbegriffe, vorgeworfen wurde.“³⁰ Gerade diese ‚Unschärfe‘ wird sich als Qualität erweisen, um einem so unscharfen und wandelbaren Phänomen wie den Volksschauspielen gerechter zu werden. Sicher ist das Volksschauspiel keine transhistorische Invariante im Sinne Hempfers (wie das Narrative, das Dramatische, das Komische, das Tragische, das Satirische), sondern eine der „historischen Gattungen“, die, wie Hempfer schreibt, „in der Regel wohl am ehesten über den in meinem Verständnis schwächeren Begriff der Familienähnlichkeit konzeptualisiert werden können.“³¹ Der Versuch einer Clusterung am Ende wird zeigen, um was für weitläufige Verwandtschaften es sich bei den Volksschauspielen handelt.

Volksschauspiele, Volksstücke, Volkskomödien u. dgl. sind literarische Gattungen. Doch wahrscheinlich sind sie mehr als dies. Sie auf Gattungsbegriffe einzugrenzen hieße, sie zu beschneiden in ihren Dimensionen und Erstreckungen. Für die Literatur- und Kulturgeschichte bieten sie zudem ein heuristisches Mittel zur Erforschung der ‚Unterkellerungen‘, von denen Michler spricht. Sie eröffnen einen ästhetischen, poetologischen, begriffs-, gattungs- und ideengeschichtlichen Raum, in den hineinzuhören Überraschendes zu Gehör bringt und aus dem viel bislang Ungehörtes schallen kann.

29 Danneberg (1989), S. 50.

30 Hempfer (2010), S. 23.

31 Hempfer (2010), S. 24.

Gleich hier sei schon auf die Unschärfe hinsichtlich der Scheidbarkeit von Volksschauspiel, Volksstück und Volkstheater hingewiesen. Die drei Begriffe tendieren zu synonymischer Verwendung, lassen aber auch Bedeutungsunterschiede erkennen. „Volkstheater“ rekuriert häufig auf den Bau oder die Institution des Theaters und weniger oft auf das darin dargebotene Schauspiel. „Volksstück“ dagegen wird zum einen oft auf die Wiener Tradition des 19. Jahrhunderts (v.a. auf Ferdinand Raimund und Johann Nestroy) bezogen, zum anderen tritt es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Bezeichnung des sogenannten Neuen Volksstücks auf, worunter Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini u.a. in der Tradition von Marieluise Fleißer oder Ödön von Horváth gemeint sein können. „Volksschauspiel“ wird einerseits häufig auf historische dramatische Formen bezogen, andererseits darf der Begriff als derjenige gelten, der für den Beobachtungszeitraum vielleicht am ehesten die Rolle eines Oberbegriffs beanspruchen darf, weshalb er als Titel dieses Buches dient.

Teil A: Frühe Spuren

1 Die Geburt des Volksschauspiels aus dem Geiste der Volkspoesie?

In zwei Punkten gibt es einiges Einvernehmen in der literaturwissenschaftlichen Forschung: dass die Rede vom Volksschauspiel mit Herder ihren Anfang nimmt und dass es sich um keinen konsistenten Gattungsbegriff handelt, sondern um ein Konzept, das in seiner jeweiligen Zeit für unterschiedliche dramatische Subgenres je unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Bedeutungs- und Funktionszuweisungen darstellt. „Eine historische Gattungsentwicklung ist ebensowenig zwingend wie eine Rückführung auf den antiken Mimus“, diagnostiziert Herta-Elisabeth Renk für das Volksstück im *Metzler Lexikon Literatur* (2007).¹ Michael Prosser-Schell beobachtet, „dass ein Lemma ‚Volksschauspiel‘ in deutschsprachigen Lexika und Handbüchern aktuell nach wie vor existiert, jedoch stets als schwieriger Begriff apostrophiert [...] wird“.² Einer ähnlichen Argumentation folgt das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg, wenn es 2011 auf eine Anfrage der Abgeordneten Sabine Kurtz (CDU) zum „Landespreis für Volkstheaterstücke“ mitteilt: „Eine allseits akzeptierte allgemeingültige Definition des Begriffs Volkstheater gibt es nicht.“³

Dagegen gibt es Literaturwissenschaftler, die ziemlich genau zu wissen meinen, was „Volksschauspiel“ und „Volksstück“ sind. Als Beispiele seien Jürgen Hein und Karl Konrad Polheim zitiert, die sich ungefähr zur selben Zeit in der Mitte der 1970er Jahre zu den beiden Begriffen äußern. In seinem Aufsatz *Das Volksstück* (1973) schreibt Hein:

Volksstück ist einmal das regional begrenzte, dialektgebundene, anspruchslose, „bloß“ unterhaltende, „triviale“ Lokalstück [...]; zum andern sieht man in ihm – dies gilt besonders für seine Wiederentdeckung und Erneuerung im 20. Jahrhundert – eine Form der kritisch-realistischen, nicht minder mit Mitteln der Unterhaltung arbeitenden (Selbst-)Darstellung des Volkes.⁴

Karl-Konrad Polheim unterscheidet in seinem erstmals 1976 erschienenen und 2002 unverändert nachgedruckten Aufsatz *Volksschauspiel und mittelalterliches Drama messerscharf: Der Begriff „Volksschauspiel“*

1 Renk (2007), S. 815.

2 Prosser-Schell (2015), S. 179.

3 Landtag von Baden-Württemberg (2011), S. 2. Die Stellungnahme erläutert weiter: „Unstreitig ist, dass sich Volkstheater nicht auf das Genre Mundarttheater oder Mundartschwank beschränkt.“ (S. 2). Der „Landespreis für Volkstheaterstücke“ wurde von 1978 bis 2011 dreijährlich vom Land Baden-Württemberg vergeben. Unter den Preisträgerinnen und Preisträgern finden sich u.a. Thomas Strittmatter, Robert Schneider, Kerstin Specht, Claudius Lünstedt und Gabriele Kögl.

4 Hein (1973), S. 9.

[...] meint [...] das von bäuerlichen Kreisen und für bäuerliche Kreise dargestellte Stück ohne Nennung des Verfassers, das auf Tradition beruht, als Brauchtum empfunden und mit nicht illusionsmäßig-theaterhafter Aufmachung gespielt wird. Dieses Volksschauspiel ist grundsätzlich anders strukturiert als Erscheinungsarten eines modernen Theaterbetriebes, wie sie unter den Bezeichnungen Volkstheater, Volksstück, volkstümliches Spiel, Bauerntheater, Laienspiel oder unter ähnlichen Namen begriffen werden können. Obgleich es Übergänge gibt, sollte die Sauberkeit der wissenschaftlichen Nomenklatur bewahrt, jede terminologische Vermischung oder Verwechslung vermieden und der Begriff Volksschauspiel auf die definierte, unter besonderen Gesetzen stehende dramatische Ausprägung eingeschränkt bleiben.⁵

Verblüffend ist die Gleichzeitigkeit so unterschiedlicher, teilweise sich widersprechender Definitionen, die so verschieden sind, als sprächen sie von ganz unterschiedlichen Dingen, ja als handelte es sich tatsächlich um sehr unterschiedliche Dinge.

1.1 Annäherungen an die Begrifflichkeit

Der Begriff ‚Volksschauspiel‘ ist ein Determinativkompositum aus dem Simplex ‚Volk‘ (als Determinans) und dem Kompositum ‚Schauspiel‘ (als Determinatum). Der Begriff des Volkes spielt in den Bereichen von Kultur und Politik und in Disziplinen wie Geschichte, Soziologie oder Ethnologie eine wichtige Rolle und steht in Zusammenhang mit dem Konzept der Nation,⁶ während Schauspiel ein literaturwissenschaftlicher Gattungsbegriff ist, der in der Zusammensetzung mit ‚Volk‘ allerdings durch ein aufgeladenes, nicht genuin literaturhistorisches Konzept determiniert wird.

Das Determinans ‚Volk‘ determiniert das Determinatum ‚Schauspiel‘ in drei Richtungen: erstens als ‚Schauspiel vom Volk‘, zweitens als ‚Schauspiel für das Volk‘ und drittens als ‚Schauspiel über das Volk‘. Im ersten Fall ist das Volk der Urheber des Schauspiels, im zweiten Fall der Rezipient bzw. das Publikum und im dritten Fall der dramatisierte Gegenstand. Über diese drei Bedeutungen, die Renk in ihrer Definition von ‚Volksstück‘ in der (grammatikalisch fragwürdigen) Formel „für, über oder vom ‚Volk““ auf den Punkt bringt,⁷ erstreckt sich der Großteil der Verständnisweisen und Definitionen des Begriffs „Volksschauspiel“. Renk bezieht sich auf Hein, der ‚Volksstück‘ als „ein Stück *von* dem, *über* das, *für* das Volk“ defi-

⁵ Polheim (2002a), S. 11.

⁶ Auerbach (1846); Kluckhohn (1934); Emmerich (1971); Moser (1987); Woesler (1989); Garber (1989); Hoffmann (1991); Koselleck (1992); Herrmann (1996); Blitz (2000); Albrecht (2005); Anderson (2006); Beise (2010); Grabbe, Köhler und Wagner-Egelhaaf (2012); Küpper (2013); Vermeiren (2016), S. 16–48; Jakli (2016); Küpper (2016); Küpper (2017); Richter (2017); Küpper (2018a); Richter, Sandra (2018).

⁷ Renk (2007), S. 815.

niert.⁸ Doch die Formel ist nicht neu. Sehr ähnlich definiert bereits 1938 Hans Moser (1903–1990) „Volksschauspiel“ als „Spiel des Volkes, aus dem Volk und für das Volk“.⁹ Moser, ein kenntnisreicher Germanist, doch auch angepasster Nationalsozialist, wird seit geraumer Zeit kaum mehr rezipiert (vgl. zu Moser S. 252–256 in Kapitel 11.5).

Das „Volk“ in „Volksschauspiel“ markiert (negative oder positive) Diskrimination. Reinhart Koselleck bezeichnet die Oben-unten- und die Innen-außen-Relation als die beiden grundlegenden Oppositionsbestimmungen, die den Volksbegriff durch die Zeiten charakterisieren.¹⁰ So wird denn auch dem Volksschauspiel explizit oder implizit auf einer qualitativen Skala eine bestimmte Position zugewiesen. Solche Skalen sind sowohl mit der Vorstellung von Oben und Unten, meist von sozialem und damit verbundenem bildungsschichtbezogenen Oben oder Unten, als auch von Innen und Außen verbunden. Volksschauspiel, Volkstheater und Volksstück bedeuten dabei eine Abgrenzung nicht ausschließlich von einem Oben, sondern auch von einem Unten, wie Anton Dörrer apodiktisch („Volksschauspiel macht einen dicken Trennungsstrich nach oben und nach unten [...]“¹¹) und wie Jean-Marie Valentin differenzierender festhält:

Was seit dem 18. Jahrhundert unter „Volk“, „Volksstück“, „Volkstheater“ verstanden wurde, ist nicht leicht zu ermitteln [...] Während einige Definitionen den Anspruch auf Universalität („Volkstheater als Theater für das ganze Volk“) betonten, bemühten sich andere um eine genaue Abgrenzung nach oben („Volkstheater vs. Hoftheater“) oder nach unten – diesmal (wie etwa bei Sonnenfels) im Sinne einer Diffamierung der als pöbelhaft verschrieenen [sic] volkstümlichen Elemente.¹²

Mit der „Universalität“ im Gegensatz zur „Abgrenzung“, die bis zur „Diffamierung“ reichen kann, spricht Valentin die wichtige Frage an, ob das Volksschauspiel als inkludierend oder exkludierend verstanden wird. Inklusion und Exklusion schließen einander zwar nicht aus, doch ist fortgesetzt die Frage von Bedeutung, ob der Anspruch auf Inklusion vor bestimmten Personengruppen Halt macht oder nicht. Für Inklusion ist ferner von Bedeutung, ob und in welchem Maße damit auch die Vorstellung einer Nivellierung verbunden ist.

Die imaginäre Werteskala für das Volksschauspiel lässt sich um weitere Dichotomien ergänzen: inkludierend vs. exkludierend, populär vs. elitär, nicht-kanonisch vs. (hoch-)kanonisch, ungebildet vs. gelehrt, echt vs. unecht, typenhaft vs. psychologisierend, wertvoll vs. minderwertig, interessant vs. reizlos, alt vs. neu, links vs. rechts, ländlich vs. städtisch, progressiv vs. konservativ, innovativ vs. bewahrend,

8 Hein (1997), S. 71. Hervorhebungen wie im Original.

9 Moser und Zoder (1938), S. 3.

10 Koselleck (1992), S. 145–146.

11 Dörrer (1929), S. 112.

12 Valentin (1988), S. 6. Hervorhebung wie im Original.

national vs. international, explizit vs. implizit, zentral vs. peripher, essentialistisch vs. konventionalistisch usw. Wie sich zeigen wird, können solche Dichotomien und Qualitätszuschreibungen unterschiedlich kombinierbar sein. Bei der Entscheidung darüber, welches der beiden dichotomen Merkmale zutrifft und wie es bewertet wird, ob etwa mit der Niederschrift oder der Aufführung eines bestimmten Volksschauspiels eine exkludierende oder inkludierende Wirkung beabsichtigt wird oder ob etwa Gelehrsamkeit in einem Schauspiel höher bewertet wird als Unbildung, hängt vom Wertesystem und der Werte eines interpretierenden Subjekts, eines Autors oder eines Rezipienten (eines Publikums oder Kritikers) ab.

Aber nicht nur dadurch wird die sich im Laufe der Zeit wandelnde Bedeutung von „Volksschauspiel“ bestimmt, was im Detail darunter verstanden wird, sondern auch durch die Berücksichtigung dessen, *wer wann* und *unter welchen Umständen* darüber schreibt. Die Konstruktion der Gattung ist also nicht nur diachron und systematisch, sondern auch habituell und intentional und mit Blick auf die akademische, künstlerische oder soziale Biographie derjenigen zu rekonstruieren, die den Begriff verwenden und thematisieren. Das Volksschauspiel und seine verwandten Formen scheinen daher in ganz besonderer Weise dazu geeignet, um eine sozial- und mentalitätsgeschichtlich angereicherte, ideologiekritische Gattungsgeschichte zu schreiben.

Schon die bibliographische Recherche zum Thema zeigt,¹³ dass sich Texte zum Volksschauspiel in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, in der Zeit ab etwa 1920 bis etwa 1945 und zuletzt in den 1970er und 1980er Jahren häufen. Diese drei Phasen einer Emergenz der Beschäftigung mit dem Volksschauspiel lassen sich mit der Literatur- und der politischen Geschichte in Zusammenhang bringen.

Die Phase der ersten Intensität im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kann als Ausdruck für die Konsolidierung des Volksschauspiel-Konzepts gelten. Sie steht unter dem Eindruck des in der Zeit wirkmächtigen Konzepts der Nation, das unter anderem die Gründung von Nationalstaaten in Italien (1861) und Deutschland (1871) zur Folge hat.¹⁴ In Arbeiten aus der zweiten Phase zwischen etwa 1920 und etwa 1945 spiegeln sich einerseits stammeskundliche, nationalistische, nationalsozialistische oder „völkisch“ geprägte Verständnisweisen von Volksschauspiel, andererseits Demokratisierung und Partizipation einfordernde Funktionalisierungen wie jene des Arbeitertheaters der 1920er Jahre und des antifaschistischen Volksstücks, das

¹³ Neben der Recherche in einschlägigen Bibliothekskatalogen und Fachbibliographien erwiesen sich die folgenden Arbeiten für die Bildung des Forschungskorpus als besonders ergiebig: Hartmann und Abele (1880), S. III–XIV; Meier (1901–1909), S. 1290–1297; Moser (1935a), S. 349–356; Aust, Haida und Hein (1989); Meyer (1986–2011). Unter den digitalen Repositorien erwies sich die Zeitungs- und Zeitschriftendatenbank *Anno* der Österreichischen Nationalbibliothek als sehr ergiebig. <http://anno.onb.ac.at/> (31.5.2019).

¹⁴ Dann (2015), vgl. S. 356–360; Vermeiren (2016), vgl. das Kapitel „The concept of the German nation, 1871–1914“, S. 16–48.

Georg Lukács und Bertolt Brecht in den späten 1930er Jahren diskutieren. Nach 1945 setzen sich diese beiden konträren Traditionslinien fort und laufen parallel weiter bis weit ins späte 20. Jahrhundert. Zum einen führen zahlreiche Wissenschaftler, die schon vor 1945 tätig waren, ihre Volksschauspielforschungen fort – meist (doch nicht immer) unter Weglassung der ideologischen Verbrämungen, die nach 1945 nicht mehr opportun erscheinen. Zum anderen etablieren sich unter dem Eindruck der Studentenbewegungen in den 1960er Jahren ein neues Interesse an populären, nicht-kanonischen Formen von Literatur und Theater (wie etwa der *Commedia dell'arte*) und ein neues, als gesellschaftskritisch und revolutionär geltendes Volkstück, das in den 1970er und 1980er Jahren seinen Höhepunkt erreicht.

Im Zuge dieser ersten Annäherung fällt auf, dass Debatten um Volksschauspiele doch eigentlich recht spät einsetzen, zumal immer wieder betont wird, Herder habe mit *Von Deutscher Art und Kunst* (1773) die Beschäftigung auch mit den Volksschauspielen angestoßen. Doch es vergehen etliche Jahrzehnte, bis die Volkspoesie-Debatte die Domänen des Dramas und Theaters erreicht. Kennzeichnend dabei ist der Umweg über das Volkslied, und zwar weniger im Sinne des lyrischen Gedichts (wie es Herder versteht), sondern vor allem im Sinne des gesungenen Lieds. Es werden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ganz maßgeblich Liedersammler sein, die feststellen, dass man bei aller Aufmerksamkeit auf Lieder, Sagen und Märchen das Drama bis dahin vergessen habe. Diese Entwicklung erklärt, warum der Volksschauspielbegriff in der Forschung immer wieder aus dem Konzept des ‚Volkslieds‘ abgeleitet wird. Dietz-Rüdiger Moser deutet „Volksschauspiel“ als „Parallelbildung zum Begriff ‚Volkslied‘“¹⁵ und Otto G. Schindler „Volkstheater“ als eine „[t]riviale Wortbildung in Analogie zu Volkslied, Volksmusik“.¹⁶ Die lange Unterbestimmtheit des Volksschauspielbegriffs ist eines seiner Charakteristika: Walter Puchner weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Begriff gegen Ende des 18. Jahrhunderts „beiläufig entstanden[]“ sei.¹⁷

1.2 Herders Volkspoesie

Nicht erst Herder hat die Volkspoesie beschrieben. Doch mit ihm wird sie zu jenem Paradigma, auf das Rezeption und Forschung bis heute vorzugsweise rekurrieren. Dies legt nahe, mit Herder in das Thema einzusteigen, zumal die wichtigen ideen- und literaturgeschichtlichen Vorläufe gründlich erschlossen und erforscht sind.

¹⁵ Moser (1984), S. 772.

¹⁶ Schindler (2007).

¹⁷ Puchner (2014), Sp. 350.

Hierzu sei exemplarisch auf die Studien von Hermann Bausinger, Wolfgang Proß, Arnd Beise und Werner Michler verwiesen.¹⁸

Herder spricht an keiner Stelle wörtlich über Volksschauspiele. Auch mit Dramen insgesamt befasst er sich in seinem „Volkslieder-Projekt“¹⁹ nur sehr am Rande, wenngleich er selbst Dramatiker war und ein gutes Dutzend Dramen verfasste.²⁰ Seine Vorstellungen von Volksdichtung legt er weniger als ein geschlossenes Theoriegebäude dar, sondern eher als Ansammlung emphatischer, bisweilen zersplitternder Gedanken. Wichtige Texte dazu sind die Abhandlung *Von deutscher Art und Kunst* (1773)²¹ und die Vorreden zu den vier Büchern seiner 1773 als Druckmanuskript vorliegenden, doch nicht erschienenen Sammlung mit dem Titel *Alte Volkslieder*,²² die erst 1778/1779 in zwei Teilen anonym unter dem Titel *Volkslieder* erscheint (2. Aufl. posthum 1807, herausgegeben von Johann von Müller unter dem Titel *Stimmen der Völker in Liedern*).²³

Mit dem Titel *Von deutscher Art und Kunst* bezieht Herder Stellung für eine stärker sichtbare deutsche Literatur, die in der Zeit als im Schatten und unter zu star-

18 Bausinger (1968) und Bausinger (1980) sind frühe, für die späten 1960er und 1970er Jahre kennzeichnende Positionen, die entgegen einem romantischen oder romantisierenden Verständnis von Volkspoesie dezidiert von der „Erfindung der ‚Volkspoesie‘“ sprechen und auf wichtige ideengeschichtliche Zusammenhänge aufmerksam machen; vgl. das gleichnamige Kapitel in Bausinger (1980), S. 11–19. Proß (1986) identifiziert zahlreiche italienische Poetiken des frühen 18. Jahrhunderts, die das Populäre (‚popolare‘) thematisieren und Einfluss auf die deutsche Dramatik nehmen. Beise (2010) ist eine Studie über ‚das Volk‘ als *dramatis persona*. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts seien Volksmassen „als politisches Subjekt“ in die Geschichte und Literatur eingetreten (S. 15). Den Volksbegriff verwendet Beise „auf gewissermaßen umgangssprachliche Art, [...] ohne dass die Grenzen eindeutig bezeichnet werden könnten“ (S. 18). Der Begriff bezeichne insgesamt „kein homogenes Kollektiv“: „Es war dies weder in der historischen Realität noch in der Literatur jemals.“ (S. 20). Michler (2015), S. 161–163, betont Lessings wichtige „Nebenrolle in der epochalen ‚Entdeckung des Volkes‘“ (S. 161).

19 Begriff von Gaier (1990), S. 844.

20 Herder (1884) enthält die Dramen und Musiktheaterstücke *Der Fremdling auf Golgotha* (1764), *Die Kindheit Jesu. Ein Oratorium* (1772), *Die Auferweckung Lazarus. Eine biblische Geschichte zur Musik* (1773), *Brutus. Ein Drama zur Musik* (1774), *Philoktetes. Szenen mit Gesang* (1774), *Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen in der Welt. Eine Kirchenkantate* (1775), *Aeon und Aeonis. Eine Allegorie* (1801), *Pygmalion. Die wiederbelebte Kunst* (1801–1803), *Eloise. Ihr Charakter. Xenien an ihrem Grabe* (1801), *Ariadne-Libera. Ein Melodrama* (1802), *Der entfesselte Prometheus. Szenen* (1802), *Admetus Haus. Der Tausch des Schicksals. Ein Drama mit Gesängen* (1803) und *Der Cid* (1802/1803). Allein die Titel legen nahe, dass sich Herder als Dramatiker am Kanon seiner Zeit orientiert.

21 Herder (1993).

22 Vorrede zum ersten Buch: Herder (1990d); Vorrede zum zweiten Buch: Herder (1990e); Vorrede zum dritten Buch: Herder (1990c); Vorrede zum vierten Buch: Herder (1990a). Auch die anonym erschienenen *Volkslieder* (1778/1779) enthalten diese Vorreden noch nicht.

23 [Herder] (1778); [Herder] (1779); Herder (1807). Zu den Umständen der nicht erschienenen Sammlung *Alte Volkslieder* und den anonym erschienenen zwei Teilen der Sammlung *Volkslieder* (1778/1779) vgl. Scholz (1990), S. 14–16; Scholz (1995), S. 564–565; Greif (2016), S. 496.

kem Einfluss der französischen Literatur und Kultur stehend bewertet wurde.²⁴ In seinen Überlegungen zum Volkslied nimmt Herder direkt und indirekt auf Autoren Bezug, die vor ihm Gedanken zur Rezeption (auch zur Produktion) von Literatur durch ein ‚Volk‘, zu einer zivilisationskritischen Polemik gegen das ‚Raffinement‘ elaborierter und gelehrter Dichtung und zur gleichzeitigen Betonung ‚urwüchsiger‘ oder ‚natürlicher‘ Dichtung formulierten. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem Jean-Jacques Rousseau, Johann Christoph Gottsched, Gotthold Ephraim Lessing und Thomas Percy. Doch erst in Herders Formulierung und Pointierung entfalteten die Gedanken zur Volkspoesie ihre Wirkung und spätere Programmatik, wobei „[d]ie weltliterarische Deutung der von Herder begründeten Gattung des Volksliedes [...] nicht deckungsgleich mit der Wirkungsgeschichte des Volksliedes“ sei, wie Alexander Nebrig einschränkend feststellt, denn, „[d]er globale Anspruch wurde rasch verdrängt“.²⁵

Dieser wäre offensichtlicher geblieben, wäre nicht der Volksbegriff seiner Mittlerfunktion im Dienste der Menschheit, die Herder auch Humanität nannte, entledigt worden. Der Begriff also, mit dem Herder seine neue, integrative Liedgattung etablieren wollte, das Volk, entzog sich bereits dem Verfasser selbst permanent, was an der steten begrifflichen Überarbeitung sichtbar wird, und wurde von der auf ihn folgenden und sich auf ihn berufenden philologischen Praxis benutzt, um nationale Eigentümlichkeiten zu legitimieren, nicht um sie zu überwinden.²⁶

Die Themenfelder, die Herders Vorstellung von Volkspoesie konturieren und die im Folgenden diskutiert werden, umfassen die Berufung auf die ‚Enthusiasten der alten Lieder‘ (allen voran auf Ossian/Macpherson), die für volksmäßige Literatur charakteristischen ‚Sprünge und Würfe‘ und den determinierenden Begriff des ‚Volks‘. Damit verbinden sich Polemiken gegen französisches Raffinement und gegen deutsche Dichter, die diesem allzu sehr nacheiferten, und die Vorbildfunktion, die Herder im Gegenzug der englischen Dichtung zuschreibt. Als Volkslieder bezeichnet Herder in erster Linie vergangene oder im Verschwinden begriffene Literatur und verbindet damit den Appell, solche zu sammeln. Doch auch zeitgenössische Dichtungen können als Volkslieder gelten. Neben der philologischen Bedeutung hat das Sammeln von Liedern auch politische Bedeutung für die Bildung – sowohl im Sinne von Didaxe als auch von Konstituierung – der Nation. Schließlich trägt nach Herder das Sammeln von Liedern fremder Völker auch zur Völkerverständigung bei, weil es die Kenntnis fremder Kulturen vertieft.

Von deutscher Art und Kunst enthält drei Abschnitte: „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, „Shakespear“ und „Von Ähnlich-

²⁴ Grimm (1993), S. 1109: „Mit ihm [dem Titel *Von deutscher Art und Kunst*, Erg. T.B.] war die Wendung gegen die immer noch herrschende französische Kultur und deren Geschmackskategorien festgeschrieben.“

²⁵ Nebrig (2014), S. 315.

²⁶ Nebrig (2014), S. 315.

keit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst nebst verschiedenem, das daraus folget“. Den ersten Abschnitt eröffnet Herder mit der Begeisterung für die *Poems of Ossian*, die er als „Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volkes“ feiert.²⁷

Ein Dichter [Ossian, Erg. T.B.], so voll Hoheit, Unschuld, Einfalt, Tätigkeit, und Seligkeit des menschlichen Lebens, muß, wenn man in faece Romuli an der Würksamkeit guter Bücher nicht ganz verzweifeln will, gewiß würken und Herzen rühren, die auch in der armen Schottischen Hütte zu leben wünschen, und sich ihre Häuser zu solchem Hüttenfest einweihen [...].²⁸

Es verwundert, dass Herder die Existenz von ‚Volkspoeseie‘ aus der vermeintlichen Existenz eines Ossian begründet, die zum Zeitpunkt der Niederschrift der Abhandlung *Von deutscher Art und Kunst* bereits als Fiktion enttarnt war. „Es mutet heute sonderbar und beinahe paradox an“, kommentiert Gunter E. Grimm, „daß Herder seine Aufwertung der alten Volkslieder gerade an der Ossian-Dichtung aufhing.“ Es sei „erstaunlich, daß ein so sicherer Kenner älterer Literatur wie Herder dieses Imitat so vorbehaltlos anerkannte und, trotz gewisser Abstriche, sein Leben lang an dieser Ansicht festhalten sollte.“²⁹ Eine Erklärung dafür vermutet Grimm in der in Herders Augen beispiellosen Eignung Ossians, die Qualitäten von Volkspoeseie geradezu prototypisch zu verkörpern: „Wenn Herder, auf seiner Suche nach dem Unverbildet-Ursprünglichen, der Täuschung Macphersons auch erlag – er hätte sein eigentliches Anliegen auch an ‚originalen‘ Dichtungen nicht eindringlicher aufzeigen können.“³⁰ Ossians Qualität besteht für Herder in der „Hoheit, Unschuld, Einfalt“, in „Tätigkeit“ und „Seligkeit“ und darin, dass Ossian zu „würken und Herzen [zu] rühren“ in der Lage sei. Dies habe zur Folge, dass die Ossian-Leser – gleich dem Sänger – in einer „armen Schottischen Hütte“ zu leben wünschten. Die Aspekte in Herders Ossian-Bild verknüpfen sich zu einer Art Proto-Wirkungsästhetik auf der Ebene sowohl des Dichters als auch des Publikums. Der Dichter zeige eine bestimmte Haltung des Geistes, des Herzens und der Seele und hege den Wunsch, diese Haltung in schöpferische ‚Tätigkeit‘ zu überführen. Diese erziele ‚Wirkung‘ und ‚Rührung‘ bei den Lesern, welche ihrerseits den Dichter in Haltung und Habitat („Hütte“) zu imitieren trachteten. Die Wirkungskette lenkt die Aufmerksamkeit auf den Dichter als Person. Der Aspekt des Dichterindividuums, dem man bei Herder immer wieder begegnet, steht im Widerspruch zur Vorstellung eines anonymen Dichters, der oft (auch bei Herder) modellhaft als Urheber von ‚Volkspoeseie‘ angenommen wird.³¹ Während die „Frage nach dem Verfasser der Volkslieder“, wie

²⁷ Herder (1993), S. 448.

²⁸ Herder (1993), S. 447.

²⁹ Grimm (1993), S. 1119. Zur Ossian-Rezeption in den europäischen Literaturen vgl. zuletzt Gaskill (2008).

³⁰ Grimm (1993), S. 1119–1120.

³¹ Vgl. Deiters (2002).

Ulrich Gaier in seinem Kommentar zu den *Volksliedern* festhält, das ganze 19. Jahrhundert hindurch, „von der Anonymitätsthese der Brüder Grimm bis zur Kunstliedthese John Meiers 1906“, diskutiert wird, spiele diese Frage „für Herder in Theorie und Praxis keine Rolle“; zur Verdeutlichung seiner Thesen genüge ihm die Ossian-Fiktion.³²

Dichter, die die Qualität und den Rang von Volkspoesie erreichen, findet Herder vor allem in der englischen Literatur, er nennt Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser und William Shakespeare,³³ bisweilen auch in der französischen, spanischen und italienischen Literatur, wenngleich viel weniger exemplarisch. Über die deutsche Literatur äußert sich Herder abwertend und polemisch, denn sie sei abgehoben, „klassisch“ (was Herder pejorativ versteht und gegen französische und die Franzosen imitierende deutsche Dichter richtet), ohne Bezug „aufs Volk“ und „ohne Fuß auf die deutsche Erde“.

Und doch bleibts immer und ewig, daß der Teil von Literatur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig sein muß, oder er ist klassische Luftblase. Doch bleibts immer und ewig, daß wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte und ekle Rezensenten, aus deren Munde und Magen wirs denn zurück empfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsre klassische Litteratur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und – ohne Fuß auf die deutsche Erde.³⁴

„Volk“ ist hier die Voraussetzung für vieles: für die Existenz eines Publikums, einer Nation, einer Sprache und einer Literatur. Herder fordert, dass Dichtkunst „volksmäßig“ sei, also „aufs Volk“ bezogen. Literatur, die nicht „aufs Volk“ bezogen sei, schimpft er eine „klassische Luftblase“ und einen phantasmatischen „Paradiesvogel“. Das Adjektiv „volksmäßig“ ist ein Schlüsselbegriff zur Verdeutlichung dessen, was Herder als Literatur propagiert; eine weitere Definition in der Variante „volksartig“ findet sich in der Vorrede der *Volkslieder*: „*Volksartig* d.i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge“.³⁵ „Volk“, hier als „Menge“ bezeichnet, stellt einerseits eine wesentliche Vorbedingung für die Legitimation von Literatur dar, andererseits verleiht es der Literatur erst ihren höheren (oder tieferen) Sinn. „Volk“ ist charakterisiert als zweierlei: als Gruppe von Rezipienten und als eine bestimmte Haltung, die als diejenige derer vorstellbar ist, welche – wie oben beschrieben – Ossian nacheifern. Auch wenn Herder den Begriff „Volk“ häufig verwendet, bleibt er bei ihm dennoch seltsam unterbestimmt.

³² Gaier (1990), S. 878.

³³ Herder (1993), S. 498, 552, 553.

³⁴ Herder (1993), S. 557.

³⁵ Herder (1990b), S. 230. Hervorhebung wie im Original.

Eine besondere Qualität von Volkspoesie sind die „Sprünge und Würfe“, von denen in *Von deutscher Art und Kunst* mehrfach die Rede ist. Herder hält fest, dass „die Gedichte der alten, und wilden Völker so sehr aus unmittelbarer Gegenwart, aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne, und der Einbildung entstehen, und doch so viel Würfe, so viel Sprünge haben“.³⁶ Er spricht von der „Seele des Volks, die doch nur fast sinnlicher Verstand und Einbildung ist, dergleichen lebhaft Sprünge, Würfe, Wendungen“.³⁷ Auch das Alter spielt eine Rolle: Je älter Dichtungen sind, desto „volkmäßiger“, „lebendiger“, „kühner“ und „werfender“ sind sie. „Alle alte Lieder sind meine Zeugen! Aus Lapp- und Esthland, Lettisch und Pohlnisch, und Schottisch und Deutsch, und die ich nur kenne, je älter, je volkmäßiger, je lebendiger; desto kühner, desto werfender.“³⁸ Was „Sprünge und Würfe“ weiter bedeuten, erläutert Herder an einem Beispiel:

Alle Gesänge solcher wilden Völker weben um daseiende Gegenstände, Handlungen, Begebenheiten, um eine lebendige Welt! Wie reich und vielfach sind da nun Umstände, gegenwärtige Züge, Teilvorfälle! Und alle hat das Auge gesehen! Die Seele stellt sie sich vor! Das setzt Sprünge und Würfe! Es ist kein anderer Zusammenhang unter den Teilen des Gesanges, als unter den Bäumen und Gebüsch im Walde, unter den Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Szenen der Begebenheit selbst. Wenn der Grönländer von seinem Seehundfange erzählt: so redet er nicht, sondern malet mit Worten und Bewegungen, jeden Umstand, jede Bewegung: denn alle sind Teile vom Bilde in seiner Seele.³⁹

Mit den Augen werden „Gegenstände“ wahrgenommen und die „Seele“ stellt sie sich vor. Nach der Wahrnehmung durch die Sinne werden sie in der Einbildungskraft zu Gesängen transponiert. „Sprünge und Würfe“ werden dabei ‚gesetzt‘. Der Zusammenhang zwischen „Gegenständen“, „Handlungen“ und „Begebenheiten“ bzw. der „Zusammenhang unter den Teilen des Gesanges“ scheint a priori, wohl ‚natürlich‘ („unter den Bäumen und Büschen im Walde“ etc.), gegeben. Gunter E. Grimm erklärt „Sprünge und Würfe“ als „unerwartete[] Inversionen und Wendungen“, „nicht-logische Konstruktionen“ und Ausweis von „Ursprünglichkeit“,⁴⁰ Martina Steinig als „mangelnde Handlungslogik und ein hohes Maß an Spontaneität“.⁴¹ Sie lassen sich mit der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts, insbesondere dem Konzept der Einbildungskraft, in Zusammenhang bringen und bilden einen Konterpart zu gelehrter Poesie. Die ästhetische Strategie der „Sprünge und Würfe“ illustriert Herder am Beispiel der Grönländer, wenn sie von der Seehundjagd ‚erzählen‘:

³⁶ Herder (1993), S. 476.

³⁷ Herder (1993), S. 477.

³⁸ Herder (1993), S. 478.

³⁹ Herder (1993), S. 486–487.

⁴⁰ Grimm (2015), S. 128–129.

⁴¹ Steinig (2006), S. 166.

das sei keine ‚Rede‘, sondern ein ‚Malen‘ mit ‚Worten‘ und ‚Bewegungen‘ aus eigenem Erleben und Erfahrung.⁴²

Volkslieder gelten Herder als erhaltenswert und dokumentationswürdig. Gleichzeitig weist er mahnend darauf hin, dass sie im Verschwinden begriffen seien und man sie sammeln solle, ehe sie ganz verschwunden sind. Diese beiden Aspekte, die Warnung vor dem Verschwinden und der Aufruf zum Sammeln, sind eng miteinander verknüpft und werden in der Folge programmatisch für verschiedene Disziplinen wie die Philologien, die Volkskunde oder die Musikgeschichte. Hinzu kommt ein Drittes: Dass Volksgesänge – wie etwa die eines Ossian – nachahmenswert seien. Dies ist eine zusätzliche Motivation, ‚alte‘ Lieder zu sammeln, weil Dichter daraus lernen können, eigene Dichtungen besser zu machen.

Es ist wichtig festzuhalten, dass Herder mit dem Begriff „Volkslied“ sowohl Lieder aus ‚alter‘ Zeit als auch rezente „volksmäßige“ Dichtungen meinen kann. Im Vorgriff auf das 19. und 20. Jahrhundert ist dadurch ein doppeltes Verständnis von „Volksschauspiel“ vorgezeichnet, und zwar einerseits als Gattungsbezeichnung für Dramen aus vergangenen Zeiten und andererseits für Stücke aus der jeweiligen Gegenwart. Auf der Seite der Rezeption (v.a. durch die Philologie) wird sich der Begriff „Volksschauspiel“ ab dem späten 19. Jahrhundert als Bezeichnung für dramatische Genres durchsetzen und etablieren, die (wie etwa das Bauernspiel des frühen 19. Jahrhunderts oder die Wiener Posse von und in der Tradition von Raimund und Nestroy) von den Bühnen zu verschwinden beginnen oder bereits verschwunden sind. Die Begriffe „Volksstück“, „Volksschauspiel“ und „Volksstheater“ werden von da an zum Namen für etwas, das es (so) nicht mehr gibt und das „zu neuem Leben“ erweckt werden soll, wie Valentin zusammenfasst:

Erst später [gemeint ist die Zeit nach Nestroys Tod 1862, Erg. T.B.], als es galt, dem in seiner Existenz bedrohten Volkstheater zu neuem Leben zu verhelfen, setzte sich dieser Terminus durch, unter welchem so unterschiedliche dramatische Ausdrucksformen subsumiert wurden, daß er sowohl den Bauernschwank als das im Volksmilieu spielende Trauerspiel umfaßte.⁴³

Auf der Seite der Produktion durch zeitgenössische Schriftsteller stellen „Volksstück“, seltener „Volksschauspiel“, eine gebräuchliche Gattungsbezeichnung dar. Dramatiker selbst betiteln ihre eigenen Stücke mit diesen Begriffen. Kennzeichnend für die Begriffs- und Gattungsgeschichte ist auch, dass vor allem in der sehr frühen Zeit des späten 18. Jahrhunderts, in der der Begriff erst konturiert wird, der Bezug

⁴² Übertragen auf das Drama, im Besonderen auf das Volksschauspiel, ließen sich „Sprünge und Würfe“ als eine dramaturgische Strategie vertiefen, die sich in der Form chronologisch geraffter oder abrupterer, psychologisch nicht motivierter oder nicht kausal-logisch konstruierter Ereignisketten beobachten lassen. Lenz nennt als ein Beispiel, das ausgeprägtes dichterisches Vertrauen in die Einbildungskraft des Publikums voraussetzt, *Griselda* von Hans Sachs. Vgl. das Zitat auf S. 44 in diesem Buch.

⁴³ Valentin (1988), S. 7.

auf aktuelle Dramatik insgesamt deutlich stärker ist als in späterer Zeit. – Mit Nachdruck fordert Herder, dass man Volkslieder sammle:

In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, und Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben gewiß nichts nachgeben würden; nur wer ist der sie sammle? der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre? auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten? im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert, und oft schlecht gereimt sind? wer wollte sie sammeln – wer für unsre Kritiker, die ja so gut Sylben zählen, und skandieren können, drucken lassen?⁴⁴

Dabei geht es nicht um ein positivistisches Sammeln allein um der Texte willen; der Sinn des Sammelns liegt vielmehr darin, vergleichende Lektüren zu ermöglichen. Herder skizziert ein komparatistisches Programm, indem er anregt, Shakespeare und Spenser zu studieren und deren Dichtungen mit deutschen Texten zu vergleichen.⁴⁵ Dichter und Gelehrte können daraus lernen.

Was diese Vergleichung nun für einen Strom Bemerkungen über die Bildung beider Sprachen und Schriftsteller in beiden Sprachen geben müsse, wenn sich eine Sprachgesellschaft oder belles-Lettre-Akademie einer solchen Kleinigkeit annähme, erhellet von selbst. Hier ist dazu weder Ort noch Zeit.

Ich sage nur so viel: Hätten wir wenigstens die Stücke gesammelt, aus denen sich Bemerkungen oder Nutzbarkeiten der Art ergäben – aber wo sind sie? Die Engländer – mit welcher Begierde haben sie ihre alten Gesänge und Melodien gesammelt, gedruckt und wieder gedruckt, genutzt, gelesen! *Ramsay, Percy* und ihres Gleichen sind mit Beifall aufgenommen, ihre neuern Dichter *Shenstone, Mason, Mallet* haben sich, wenigstens schön und müßig, in die Manier hineingearbeitet: *Dryden, Pope, Addison, Swift* sie nach ihrer Art gebraucht: die älteren Dichter, *Chaucer, Spenser, Shakespear, Milton* haben in Gesängen der Art gelebet, andre edle Männer, *Philipp Sidney, Selden*, und wie viel müßte ich nennen, haben gesammelt, gelobt, bewundert; aus Samenkörpern der Art ist der Britten beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst erwachsen; und wir – wir überfüllte, satte, klassische Deutsche – wir?⁴⁶

Es ist bemerkenswert, welchen Ritt durch den englischen Kanon von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart Herder hier unternimmt. Absicht dieser Tour ist die Demonstration, dass die Werke der besten Dichter aller Zeiten, die er an anderer Stelle als „Enthusiasten der alten Lieder“⁴⁷ bezeichnet, auf dem verinnerlichten Studium „alte[r] Gesänge“ beruhen.⁴⁸ Bemerkenswert ist weiter die Nennung von

⁴⁴ Herder (1993), S. 480.

⁴⁵ Zu Herders Shakespeare-Deutung vgl. Proß (1988).

⁴⁶ Herder (1993), S. 554.

⁴⁷ Herder (1990d), S. 18.

⁴⁸ Ähnlich ist auch die Anrufung von Autoritäten, die Herder in den anonym erschienenen *Volksliedern* statt eines Vorworts für sich und die Sache sprechen lässt. [Herder] (1778), S. 5–12, zitiert im Abschnitt „Zeugnisse über Volkslieder“ – in dieser Reihenfolge – Michel de Montaigne, John Milton,

vier Gattungen oder Dichtarten („lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst“), auf die noch zurückzukommen sein wird. Am Ende lanciert Herder wieder einen Seitenhieb auf die Deutschen: Nachdem er betont hat, „mit welcher Begierde“ die Engländer ihre alten Lieder „gesamlet, gelobt, bewundert“ hätten, fragt er, wie es bei den Deutschen damit stehe. Die Antwort führt er nicht einmal mehr aus, sondern bricht ab mit der Frage: „[...] – wir?“ In seinem Brief vom 11. März 1773 an Christoph Friedrich Nicolai bringt Herder den „einzige[n] Zweck“, den er mit seiner Schrift *Von deutscher Art und Kunst* verfolge, auf den Punkt:

[...] der einzige Zweck des Aufsatzes ist, anzutreiben, daß man noch die Reste von Nationalliedern aus dem Munde des Volks samle. Und da hiezu eben das Dunkelste und Unkultivirtste der Ort ist – Beyern, Tyrol, Schwaben – so bescheide ich mich gern, daß ich allen schönen Geistern und Aesthetikern Sachsens u. Berlins, wie jener Bötier vorkommen müße, der Laute des Thiers gesamlet haben wollte, die seiner Nation nicht eben den feinsten Beinahmen gaben – ⁴⁹

„Reste von Nationalliedern“ also gelte es zu sammeln; bezeichnenderweise ist von „Resten“ die Rede, was impliziert, dass vollumfängliche „Nationallieder[]“ schon nicht mehr vorhanden seien. Fündig werde man an ‚dunkelsten‘ und ‚unkultiviertesten‘ Orten, konkret in Bayern, Tirol und Schwaben. Durch die Nennung dieser Ländernamen zeichnet Herder einen Mythos vor, der im 19. und frühen 20. Jahrhundert ausgestaltet wird: dass nämlich die Alpenländer, allen voran Tirol, als die Kernländer des Volksschauspiels anzusehen seien. Befördert wird diese These im 19. Jahrhundert durch die europaweite Bewunderung des Bilds vom kernigen und widerständigen Tiroler in den Napoleonischen Kriegen, dargestellt etwa in der Novelle *Die Versöhnung in der Sommerfrische* (1812) von Achim von Arnim,⁵⁰ und weiter angeheizt im 20. Jahrhundert durch die Instrumentalisierung des Volksschauspiels als Kampfmittel zur Verteidigung der Grenzen des „Dritten Reichs“.

Bezeichnend ist der ironische Nachklapp, in dem sich Herder von den „Aesthetikern Sachsens u[nd] Berlins“ gegeißelt sieht, die ihn mit jenem Bötier vergleichen, „der Laute des Thiers gesamlet haben wollte“. Herder spielt hier auf den aus der Nähe von Theben in Böotien stammenden Dichter Pindar an,⁵¹ der in der *Sechsten Olympischen Ode* (Vers 90) das Schimpfwort der „böotischen Schweine“ thematisiert.

Philip Sidney, Joseph Addison, Luther, Georgius Agricola, Charles Burney, Lessing und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

⁴⁹ Herder (1977), S. 324.

⁵⁰ Arnim (1990). Vgl. zuletzt Klausung und Wiczlinski (2017).

⁵¹ Singer (2006), S. 260, zitiert diese Briefstelle, doch erläutert er die Anspielung auf den Bötier nicht.

δόξαν ἔχω τιν' ἐπὶ γλώσσῃ λιγυρᾶς ἀκόνας,
 ἃ μ' ἐθέλοντα προσέρπει καλλιρόαισι πνοαῖς.
 ματρομάτωρ ἐμὰ Στυμφαλῖς, εὐανθῆς Μετώπα,
 πλάξιππον ἃ Θήβαν ἔτικτεν, τὰς ἐρατεινὸν ὕδωρ
 πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων
 ποικίλον ὕμνον. ὄτρυνον νῦν ἑταίρους,
 Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἥραν Παρθενίαν κελαδῆσαι,
 γυνῶναι τ' ἔπειτ', ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέειν
 λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὕν. ἐσοὶ γὰρ ἄγγελος ὀρθός,
 ἦ ὑκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατῆρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν.⁵²

Den Attikern galten die Böotier als wild und unkultiviert und als Barbaren.⁵³ Daraus erklärt sich das auf die Böotier gemünzte attische Schimpfwort der Schweine. Mit der Anspielung auf Böotien und Pindar eröffnet Herder ein beziehungsreiches Geflecht von Parallelen und Vergleichen. Zunächst werden mit den als unkultiviert geltenden Böotiern die ebenfalls als unkultiviert geltenden Bayern, Tiroler und Schwaben in Analogie gesetzt. Implizit räumt Herder ein, dass solche unkultivierten Bewohner zu erstaunlichen, ja bedeutenden dichterischen Leistungen fähig seien: „Reste von Nationalliedern“ fänden sich bei den Bayern, Tirolern und Schwaben und Böotien habe einen so bedeutenden Dichter wie Pindar hervorgebracht. Die Erklärung dafür lässt sich in der (stark vereinfachenden) Gleichung *Dichtung ist Volk plus Natur* ausdrücken, denn „Dichtung, so der entscheidende Schritt Herders über die Aufklärer hinaus, verdankt ihre eigentlichen Kräfte nicht der Bildung, der Gelehrsamkeit, sondern der lebendigen Beziehung zu Natur und Volk, zwei Größen, die für Herder in enger Nachbarschaft zueinander stehen.“⁵⁴ Da „Natur“ bei den vermeintlich zivilisations- und bildungsfernen Bayern und Böotiern in großer Menge vorhanden sei, darf ihr poetisches Potential in der Logik Herders als entsprechend groß angenommen werden. Flankiert werden diese Analogiesetzungen durch die Polemik gegen die „Aesthetiker[] Sachsens u[nd] Berlins“ und indirekt auch gegen die als kultiviert geltenden Attiker (wozu auch die Athener zählen), denn sie seien nicht in der Lage, Reiz und Qualität alpenländischer bzw. böotischer Dichtung (unter die auch Pindar fällt) zu erkennen. Darüber hinaus rückt Herder „Laute des Thiers“ in Beziehung zu Dichtung, was an seine *Abhandlung vom Ursprung der*

52 Pindar (1986), Olympische Oden VI, 83–92. „Der Gedanke auf meiner Zunge klingt laut wie ein Wetzstein | und kommt mit schönem Ton über mich, der ich willig bin, ihn zu empfangen. | Meine Ahnin ist aus Symphalos, die blühende Metopa, | die die rossetreibende Theba geboren, deren liebliches Wasser | ich trinke, wenn ich speerkämpfenden Männern ein buntes Lied flechte. | Aineias, treibe nun die Gefährten an, zuerst Heria Parthenia zu besingen | und dann zu erkennen, ob wir mit unseren wahren Worten | dem alten Schimpfwort von der böotischen Sau entgehen. Denn du bist ein echter Bote, | Brief der schönlockigen Musen, süßer Mischkrug lautschallender Gesänge!“

53 Zum Ethnos der Böotier vgl. Kühn (2006), S. 270–273.

54 Grimm (1993), S. 1107.

Sprache denken lässt, in der das Kontinuum von den Lauten der Tiere bis hin zur menschlichen Sprache thematisiert wird.⁵⁵

Ausführlich äußert sich Herder über das Sammeln auch in seinem als „Vorrede“ zum ersten Buch der Sammlung *Alte Volkslieder* gedachten Text und erläutert, dass ihn der Wunsch, nach den letzten „Resten der Volkslieder“ zu suchen, zum Sammeln angetrieben habe. Auch hier ist wieder – wie oben im Brief an Nicolai – von „Resten“ die Rede.

Also bliebe nur noch Eins, und dem Anschein nach das Geringschätzigste übrig, daß man sich etwa noch nach den *Resten der Volkslieder, wie sie jetzt leben*, oder wie sie vor wenigerer Zeit, uns noch verständlich, lebten, *umtue und zusehe und sammle*. Vielleicht daß da noch ein Fünkeln Deutsches Vaterlandgeistes, wenn gleich unter Asch und Moder – Aber, wird man mir schnell einfallen, was wird, was kann man da finden? *Rohe Gesänge eines rohen Volks! Barbarische Töne und Märchen der Grundsuppe einer Nation*, was kann man da zur *Ehre der Nation, zur Bildung und Fortbringung des Menschlichen Geistes*, auch nur Etwas, was *Drucks und Aufbehaltens wert* sei – daher erwarten?⁵⁶

Durch das Sammeln werde dasjenige bewahrt und ‚aufbehalten‘, was „jetzt“ noch oder noch „vor wenigerer Zeit“ vorhanden, verständlich und lebendig war. Das Sammeln bezweckt die Konservierung von Überlieferung, die im Verschwinden begriffen oder bereits verschwunden und eben nur mehr in Resten „unter Asch und Moder“ vorhanden ist. Herder greift auch hier wieder die Einwände derer auf, die an Zweck und Sinn des Unterfangens und an der Qualität des Gesammelten („Rohe Gesänge eines rohen Volkes! Barbarische Töne und Märchen [...]“) zweifeln.

Das Sammeln ist rückwärtsgewandt insofern, als es Vergehendes vor dem endgültigen Verlust bewahrt, und gleichzeitig vorwärtsgewandt, indem es einen Beitrag leiste „zur Ehre der Nation, zur Bildung und Fortbringung des Menschlichen Geistes“. Das erste ist ein philologischer, das zweite ein didaktischer und politischer Anspruch. Diese beiden Aspekte werden programmatisch für den Umgang mit „Volkskultur“, „Volksschauspielen“, „Volksliedern“ u.ä. und bleiben – in variierenden Ausprägungen – untrennbar mit ihnen verbunden bis herauf ins 20. Jahrhundert. Sammeln ist eine Maßnahme in letzter Minute. Herder formuliert sein Drängen mit Nachdruck, weil es bald „zu spät“ sein könnte.

Großes Volk und Reich! oder vielmehr Volk und Reich von zehn großen Völkern – du hast keine *Volkslieder*? Und *edles, Tugend- Scham- und Sitte- so tiefliebendes Volk*, du hast keine *edlere, Gesang- Tugend- Sitte- und Inhaltvollere* als diese? *Schweizer, Schwaben, Franken, Bayern, Tyroler, Sachsen, Westphalen, Wenden und Böhmen* keine *natürlichere, Leben- Rührung- Inhaltvollere* als diese?

Keinen Augenblick Zweifel! will ich wenigstens aus Liebe zur Nation sagen: aber sie liegen so *tief*, sind so *verachtet* und *entfernet*, hangen so am äußeren Ende des *Untergangs* und ewigen

⁵⁵ Herder (1985), bes. S. 697–708.

⁵⁶ Herder (1990d), S. 17. Hervorhebungen wie im Original.

Verlustes – Eben hier [in der Ausgabe der *Volkslieder*, Anm. T.B.] und deswegen ist dieser Versuch gewagt, wie gezeigt, mit dem Hauptzweck, daß Andre *mehr* und *glücklichere* wagen: aber ja mit *Eifer*, *Mühe*, *jetzt!* – Wir sind eben am äußersten Rande des Abhanges: ein halb Jahrhundert noch und es ist zu spät!⁵⁷

Welche Schwierigkeiten es mit sich bringen kann, wenn man im Verschwinden begriffenen Liedern auf der Spur sein will, illustriert Gaier am Beispiel Goethes, der als Schüler Herders in Straßburg Lieder sammeln sollte.

In Frankreich von neuem Patriotismus für Deutschland erfüllt, in Straßburg mit den Problemen des Ursprungs und der nationalspezifischen Entwicklung von Sprache, Tradition, Kultur befaßt, schickte [Herder] [...] seinen Schüler Goethe zum Sammeln von Liedern im Volksmund aus. Der machte die Erfahrung, daß die jungen Leute nur Schlager sangen und allein bei den ältesten Mütterchen alte Lieder zu finden waren, von denen er vierzehn mit Melodien aufzeichnete und von all seinen Freundinnen lernen ließ.⁵⁸

In der „Vorrede“ kommt Herder weiter auf die englische Literatur zu sprechen. Er lobt die kanonischen englischen Dichter für ihre poetischen Qualitäten: „An Einfalt, Rührung, Notdrange ans Herz, Akzenten und langen Nachklängen für die innigbewegte Seele!“⁵⁹

Die größten Sänger und Günstlinge der Musen, *Chaucer* und *Spenser*, *Shakespear* und *Milton*, *Philipp Sidnei* und *Selden* – was kann, was soll ich alle nennen? waren *Enthusiasten der alten Lieder*, und der Beweis wäre nicht schwer, daß das *Lyrische*, *Mythische*, *Dramatische* und *Epische*, wodurch sich die Englische Dichtkunst *national* unterscheidet, aus diesen alten Resten alter Sänger und Dichter entstanden sei.⁶⁰

Herder vertritt hier (wie in der auf S. 24 zitierten Textstelle) am Beispiel des englischen Kanons die These, dass vier hauptsächliche Gattungen („das *Lyrische*, *Mythische*, *Dramatische* und *Epische*“) oder, um mit Goethe zu sprechen, „Naturformen der Dichtung“ aus ein und derselben Quelle schöpften, nämlich aus „alten Resten alter Sänger und Dichter“. Auch in *Von deutscher Art und Kunst* bringt er dies deutlich zum Ausdruck: „[...] bei allen Völkern ist Epopee und selbst Drama nur aus Volkserzählung, Romanze und Lied worden.“⁶¹ Herder stellt hier zu einer Zeit, da die Gattungstrias noch keine ausverhandelte Lehrmeinung war,⁶² die Volkspoesie (das

⁵⁷ Herder (1990d), S. 20–21. Hervorhebungen wie im Original.

⁵⁸ Gaier (1990), S. 893. Ein weiteres prominentes Beispiel ist neben der Fiktion des Ossian das Vorgehen der Brüder Grimm in ihren Märchensammlungen. Wie stark die Grimms auf gedruckte Vorlagen zurückgreifen und diese bearbeiten und gestalten, weist Heinz Rölleke in seiner grundlegenden Studie nach: Rölleke (1998). Vgl. auch Rölleke (2000) und Rölleke und Schindehütte (2011).

⁵⁹ Herder (1990d), S. 18.

⁶⁰ Herder (1990d), S. 18–19. Hervorhebungen wie im Original.

⁶¹ Herder (1993), S. 559.

⁶² Zur Geschichte der Gattungstrias vgl. Trappen (2001).

„Mythische“) als eine Art primäre Gattung (oder ‚Urgattung‘) vor die sozusagen sekundären Gattungen Lyrik, Epik und Dramatik. Michler interpretiert diese Textstelle dahingehend, dass Herder „eine systematische Sicht der Gattungen wiedergewinnt, in einer Epoche, der im Widerstand gegen das rhetorische System die Literatur in Einzelgattungen zerfallen war“. ⁶³ Herders Betonung der Volkspoesie („das Mythische“) als eigener Gattung wie auch die von ihm angenommene Konvergenz sämtlicher Einzelgattungen in der ‚Urgattung‘ der ‚alten Lieder‘ tragen dazu bei, den Status von Volkspoesie systematisch zu festigen. Deutlich wird an der zitierten Textstelle auch, dass sich die Begeisterung für die ‚alten Lieder‘ nicht allein in poetischem Enthusiasmus erschöpft, sondern dass sich die aus ‚alten Liedern‘ inspirierte Dichtkunst „national unterscheidet“. Poetische Qualität und politischer Anspruch sind nach Herder in Volkspoesie vereint.

War bislang hauptsächlich von Text (etwa dem „Lied“) und Autoren (etwa den „Dichtern“ und „Sängern“) die Rede und stand die Produktion im Vordergrund, kommt Herder mehrfach auf das Publikum zu sprechen. Ein Sänger (wie etwa Ossian) bedarf des Publikums und erst das Publikum bestätigt ihn. Während Goethe das Ossian-Publikum in der Figur des Werther individualisiert, bleiben die Rezipienten bei Herder eine anonyme und mehr oder weniger undifferenzierte Gruppe, die als „Volk“, „Menge“ oder „Nation“ bezeichnet wird. „Volk und Nation“, schreibt Jürgen Fohrmann, „verwendet Herder synonym“. ⁶⁴ Volkslieder sammle Herder

[...] nicht bloß leider! für den Gelehrten und für den ärgsten von allen den *Volksunwissenden Stubengelehrten*, den Grübler, den Rezensenten, sondern für *Nation! Volk!* einen Körper, der *Vaterland* heißt! schreibend und sammelnd und den wir Deutsche (so viel wir davon schwätzen, singen und schreiben) noch nichts weniger als *haben*, vielleicht nimmer haben werden [...]. ⁶⁵

Fürs „Volk“ wünscht Herder „einen Körper, der *Vaterland* heißt“; an anderer Stelle spricht er von „Nationalkörper“, der durch spezifische „Denkart, Bildung, Sitte, Vortrag, Sprache“ definiert sei. ⁶⁶ Wer genau zum „Volk“ gehört, lässt Herder offen; deutlicher formuliert er, wer *nicht* dazugehört: „Stubengelehrte[]“, „Grübler“ und „Rezensenten“, also jene, die „sogenannte[] Kultur“, ‚Raffinement‘, ‚Vernunft‘, ‚Zivilisation‘ und ‚Künstlichkeit‘ vertreten. Diese Merkmale gelten Herder als einer

⁶³ Michler (2015), S. 195.

⁶⁴ Fohrmann (1989).

⁶⁵ Herder (1990d), S. 20. Hervorhebungen wie im Original.

⁶⁶ Herder (1993), S. 551: „Ich weiß wohl, was wir, zumal im juristischen-diplomatisch-historischen Fache, hier für mühsame Vorarbeiten haben; diese Vorarbeiten aber sind alle noch erst zu nutzen und zu beleben. Unsre ganze mittlere Geschichte ist Pathologie, und meistens nur Pathologie des Kopfes, d.i. des Kaisers und einiger Reichsstädte. Physiologie des ganzen Nationalkörpers – was für ein anderes Ding! und wie sich hiezu *Denkart, Bildung, Sitte, Vortrag, Sprache* verhielt, Welch ein Meer ist da noch zu beschiffen und wie schöne Inseln und unbekannte Flecke hie und da zu finden!“ Hervorhebung wie im Original.

deutschen Kultur zugehörig, die sich auf französische Kultur und Literatur kapriziert. Nicht gegen französische Kultur generell richtet Herder seine Kritik, sondern gegen eine in seinen Augen maßlose Übernahme französischer Einflüsse in die deutsche Kultur. Sein kulturpatriotisches Programm verfolgt das Ziel, deutsche Eigenkultur stark zu machen.

Nur jetzt! ruffe ich nochmals, meine Deutschen Brüder! nur jetzt! Die Reste aller lebendigen Volksdenkart rollen mit beschleunigtem letzten Sturze in Abgrund der Vergessenheit hinab! Das Licht der sogenannten Kultur, frißt, wie der Krebs um sich! Wir schämen uns schon seit einem halben Jahrhundert Alles, was Vaterländisch ist; tanzen französische Menuets unerträglich Deutsch, und singen seit Menantes und aller *Anders* Zeiten unerträgliche schöne Zoten und Buhllieder, von dem der *ältere harte, Wurfvolle Gespräch- Geschicht- und Romanzenton* nichts wußte.⁶⁷

Herder polemisiert weiter gegen „[d]as Gelispel unsrer neuen Deutschen *Romanzensänger*, das possierliche Nachahmergeschlecht [...]“, indem er „ein *wahres Volkslied*, eine *lebendige Gesangromanze*“ über den „*neuere[n] süßliche[n] Gassenton*“ stellt.⁶⁸

Und nun sollte ich noch eine kleine Vergleichung etwa des Resultats machen, das aus einer *sinnlichen*, wenn auch *einfältigen*, aber *sichern, kurzen, starken, Rührung- und Inhaltvollen Denkart eines Volks* entspringt [...] und der *hohen, Aetherischen, unsinnlichen, ganz Duft- Gewürz- und Moralvollen Erziehung*, wie sie unsre aufgeklärtere Zeit gibt, und selbst schon bis auf *den geringsten Pöbel* darauf losstürmt. [...]

Wenn nun *für die Sinne des Volks rührende, treue gute Geschichten*, und keine Moral, die *Einzige Moral*: für ihr *Ohr rührend simple Töne* und keine Musik, die *einzige Musik* ist: und wenn *jede Menschliche Seele* in den ersten Jahren gewissermaße *Seele des Volks* ist, nur sieht und hört, nicht denkt und grübelt!⁶⁹

Herder kombiniert Kulturkritik mit dem Anspruch der Nationenbildung, wofür „Volksstücke“⁷⁰ (was hier nicht die dramatische Gattung meint, sondern ein „volksmäßiges“ Artefakt) und „Nationalstücke“,⁷¹ beide auch Synonyme für Volkslied, als Katalysatoren dienen. Auch dieses Verständnis bleibt in bestimmten Strängen der Volksschauspiel- und Volkskultur-Forschung in Abwandlungen konstitutiv bis weit ins 20. Jahrhundert.

⁶⁷ Herder (1990d), S. 23. Kursiv im Original. Vgl. auch Herder (1993), S. 481: „Der Rest der ältern, der wahren Volksstücke, mag mit der sogenannten täglich verbreitern Kultur ganz untergehen, wie schon solche Schätze untergegangen sind [...]“.

⁶⁸ Herder (1990d), S. 23.

⁶⁹ Herder (1990d), S. 24. Zum Verständnis, dass Volkslieder „keine [...] Moral“ haben sollen, auch Herder (1993), S. 484, über Goethes *Heidenröslein*: „Es enthält [...] keine transzendente Weisheit und Moral[,] mit der die Kinder zeitig genug überhäuft werden [...]“.

⁷⁰ Herder (1993), S. 481. Das Zitat ist wiedergegeben in Anm. 67.

⁷¹ Herder (1993), S. 558: „[...] alte Nationalstücke, die das Volk singt, und sang, woraus man also die Denkart des Volkes, ihre Sprache der Empfindung kennen lernet [...]“.

Bei aller Begeisterung Herders für das Volkslied – irgendwann hat auch für ihn das Thema seinen Reiz verloren. Wohl auch in Reaktion auf die Polemiken seiner Zeitgenossen schreibt er im Nachwort seiner *Volkslieder* launig, anspielend auf das *Buch Kohelet*:

Von Volksliedern zu *reden* hat seine Zeit, und von Volksliedern *nicht mehr* zu reden, auch die Seine. Für mich ist jetzt die letzte und ich habe, auf Jahre hin, selbst an dem so entweihten Namen Volkslieder, gnug gehört, daß ich mich damit verschonen werde [...].⁷²

Dunkler tüncht der späte Herder das Volkslied. In dem selten beachteten Abschnitt *Volkslied*, der im fünften Band (1803) der von ihm in seinen letzten Lebensjahren geschriebenen und herausgegebenen Zeitschrift *Adrastea* (1801–1803) erscheint, nennt er „Schlachten, Schlachten“, „tapfre Taten der Väter“ und „Klagen unglücklicher Liebe“ den „Lieblingsinhalt der Volkslieder“ und „das *Grausenhafte*[] die Lieblingsfarbe der Volksdichtung“.⁷³

Clemens Lugowski greift in seinem Aufsatz *Der junge Herder und das Volkslied* (1938) Herders Rückzug aus der Volkslieddebatte auf. Er verwahrt sich gegen die These, das Volkslied sei eine „*Gattung* mit festliegenden Merkmalen“. „Wir täten danach eigentlich gut, das Wort Volkslied als Begriff überhaupt aufzugeben. Und es wäre nicht einmal eine Überspitzung zu sagen: es gibt kein Volkslied; es gibt nur Volksliedsingen.“⁷⁴ Allerdings „einen fest und klar umrissenen Sachbegriff vom Volkslied“ werde man bei Herder nicht finden; wenn immer wieder gesagt werde, dass „Herders Volksliedauffassung unklar und schwankend sei“, so sei dies Ausdruck „eines Unsicherwerdens und Rückzugs unter dem Druck verständnisloser und feindseliger Kritiker“.⁷⁵ Herders Volkslied bedeute nicht den Fund einer Sache, sondern eine Schöpfung,⁷⁶ es sei ein „*Sprachideal*“.⁷⁷ Lugowski, so hat es den An-

⁷² Herder (1990b), S. 427. Hervorhebungen wie im Original.

⁷³ Herder (2000), S. 801: „[...] vor allem aber Schlachten, Schlachten, vertriebne Tyrannen u. dgl. [...] Abenteuer, Unglücksfälle, Taten, tapfre Taten der Väter, die Klagen unglücklicher Liebe [...] sie und ihresgleichen Ereignisse im Lauf der Welt, sind Lieblingsinhalt der Volkslieder. Blickt vollends Nemesis ins Dunkle, und führt von dortaus die Verbrechen hervor, indem sie solche aus Gräbern und Hölle ans Licht fördert, dabei aber ihre Enthüllungen an solche und solche, stille Zeichen und Winke knüpft, desto mehr erhöht sich das *Grausenhafte*, die Lieblingsfarbe der Volksdichtung [...]“ Hervorhebung wie im Original.

⁷⁴ Lugowski (1985), S. 215, 216. Hervorhebung wie im Original.

⁷⁵ Lugowski (1985), S. 217.

⁷⁶ Lugowski (1985), S. 223: „[...] daß Herder nicht eine bereitliegende *Sache* benannt und nachträglich diese Benennung fälschlich auf andere Sachen übertragen hat, sondern daß er mit dem Wort Volkslied etwas Neues *schuf*, freilich keine Sache, sondern eine neue Wertvorstellung, die ihm erlaubte, das ‚alte Lied‘ und Ossian und die Edda und Klopstock und Luthers Kirchenlied und eine alte Fabel ‚zusammenfließen‘ zu lassen, d.h. neu zusammenzuordnen.“ Hervorhebungen wie im Original.

⁷⁷ Lugowski (1985), S. 225. Hervorhebung wie im Original.

schein, will Herder offenbar besser verstehen, als dieser sich selbst zu verstehen in der Lage sein konnte. Ausgehend von Herders ‚Sprüngen und Würfen‘ treibt Lugowski die Interpretation der Abhandlung *Von deutscher Art und Kunst* weiter:

Es ist die harte, knappe, großlinige, bildträchtige, welthaltige, weltgebärende Sprache, die nur der sprechen und verstehen kann, der stark genug ist, Wirklichkeit in ihrer unverdünnten Mächtigkeit zu erfahren. Sprunghaft wirkt sie für den, der sich vor der Urgewalt der Daseinsmächte in die künstliche Welt einer glatten, „entnervten“, wirklichkeitsfernen Bildungssprache geflüchtet hat. Der unentnervte, starke, männliche Mensch allein ist zur unmittelbaren Begegnung mit den Mächten des Daseins fähig. [...] Wir wissen heute genauer und umfassender, als es Herder möglich war, daß sein sprunghafter, knapper Stil, die „harte Fügung“, wesentlich zur Eigenart der uns überlieferten nordisch-germanischen Dichtungsdenkmäler gehört. Wir selbst haben eine Flut psychologisierender Romane erlebt, die das Gefährliche des Daseins dadurch (für den „entnervten“ Leser) ins Unschädliche wendeten, daß sie durch analytisches Aufdröseln alles und jedes „verständlich“ machten, *glatt* machten und damit all das Lahme, Wankende, Schwache im Leser züchteten, das Herder so sehr haßte. Der Krieg hat den Menschen wieder in unmittelbarste Berührung mit elementarer Wirklichkeit gebracht. Die Zeugnisse, die wir davon in den Kriegsbüchern haben, sind in ihren besten Ausprägungen ein Triumph von Herders hartem, männlichem Stil.⁷⁸

Am Beispiel Lugowskis, der sich 1942 freiwillig zum Kriegsdienst an die Ostfront meldete und wenige Monate später bei Leningrad fiel,⁷⁹ wird die Diskrepanz zwischen produktiver und instrumentalisierender Interpretation deutlich, die beim Thema Volksschauspiel immer wieder begegnen wird. Während Lugowskis Überlegung, den Volksliedbegriff aufzugeben, weil er keiner *Sache* entspreche, auch produktiv auf den Volksschauspielbegriff übertragbar sein kann, stellen andere Teile seiner Interpretation eine massive nationalsozialistische Vereinnahmung Herders dar.

Herders Konzept der Volkspoesie wirkt zentripetal, indem es eine gewisse nach außen und nach innen erkennbare Homogenität der Gruppe, eine gestärkte Identität und eine geistige Mitte fordert und fördert. Doch noch ein anderer Aspekt wird sichtbar, den man als eine zentrifugale Wirkung von Volkspoesie bezeichnen könnte. Die Beschäftigung mit Volkspoesie ist nicht allein Ausdruck für die Suche nach dem Selbstverständnis einer Gruppe oder eines Volkes, sondern kann in gleichem Maße ein tieferes Verständnis für andere Kulturen und die Verständigung zwischen den Völkern fördern. Während Herder auf der einen Seite gegen die Übernahme französischer Literatur in die deutsche polemisiert, weckt er auf der anderen Seite nicht nur Begeisterung für die englische Literatur, sondern auch Neugierde für Fremdes und Exotisches. In dem als Vorrede zum vierten Buch der *Volkslieder* konzipierten Text, der den Titel *Ausweg zu Liedern fremder Völker* trägt und sich teilweise mit den Ausführungen in *Von deutscher Art und Kunst* deckt, fragt Herder

⁷⁸ Lugowski (1985), S. 229.

⁷⁹ Vgl. Schlaffer (1987); Kimmich (2003).

kritisch, ob die Kenntnis fremder Völker, die „unsere Brüder“ sind, allein aus dem Studium von „Fratzenkupferstiche[n]“ ausreichend sei oder ob die Annäherung nicht eher „von *innen*“ erfolgen solle.

*Wie aber nun diese Völker, die Brüder unsrer Menschheit kennen? bloß von außen, durch Fratzenkupferstiche und Nachrichten, die den Kupferstichen gleichen: oder von innen? als Menschen, die Sprache, Seele, Empfindungen haben? unsre Brüder!*⁸⁰

Beachtenswert ist das kulturoffene, emanzipatorische Moment in diesen Gedanken.⁸¹ Deutlich ist Herders Forderung nach Inklusion anderer Ethnien, und sei es allein wegen des Lerngewinns, den Herder sich für Dichter und Gelehrte aus dem Studium der Volkslieder verspricht. Gunter E. Grimm spricht in diesem Zusammenhang von Herders „Programm einer volksmäßig gegründeten Erneuerung deutscher Kultur“.⁸² Stefan Greif weist auf Herders „radikale Kritik an der totalitären Anspruchshaltung des Rationalismus“ hin: Diese Kritik sei „dauerhaft mitzulesen, wenn Herder um 1770 die Gattung des Volkslieds als Medium einer politisch verantwortungsvolleren Kommunikation zwischen den Kulturen konzipiert.“⁸³ Das klare Bekenntnis, dass Völker, deren Kenntnis auf „Fratzenkupferstiche[n] und Nachrichten, die den Kupferstichen gleichen“, beruhen, „Brüder unsrer Menschheit“ seien, war zu Herders Zeiten noch keineswegs Konsens. Auch die Formel „Volk ist Volk“ in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* zielt in diese Richtung:

So haben einige z.B. vier oder fünf Abteilungen desselben, die ursprünglich nach Gegenden oder gar nach Farben gemacht waren, *Racen* zu nennen gewaget; ich sehe keine Ursache dieser Benennung. [...] Denn jedes Volk ist Volk: es hat seine National-Bildung, wie seine Sprache [...].⁸⁴

Mit seiner „theology of folk-literature“⁸⁵ formuliert Herder sein Verständnis einer „volksmäßigen“ Literatur, mit der er einen alternativen oder Gegenentwurf zu „klassischer“ Literatur intendiert. Volksliteratur im Sinne Herders ist dadurch charakterisiert, dass sie an einer Schwelle siedelt: an der Schwelle der Wahrnehmung, des Vergessens oder Verschwindens. Dieser prekären Existenz⁸⁶ soll das Sammeln ent-

80 Herder (1990a), S. 59. Hervorhebungen wie im Original.

81 Adler (2009), S. 104: „*Humanität* [...] comprises *all* human beings [...]. Herder's quantitative concept of *Humanität* is a clear vote for global equality of all human beings, leading him to fierce criticism of slavery, colonialism, racism, and Eurocentrism.“ Vgl. zuletzt Kohns (2008); Noyes (2015).

82 Grimm (1993), S. 1198.

83 Greif (2016), S. 497. Vgl. auch Greif (2008).

84 Herder (2002), S. 231. Hervorhebung wie im Original.

85 Begriff von Clark (1946), S. 1095.

86 Vgl. auch das an Jacques Derrida angelehnte Konzept der ‚prekären Genres‘ in Berger, Döhl und Morsch (2015).

gegenwirken. Sammeln konstituiert Volksliteratur. Zweck des Sammelns ist die Kodifizierung und Konservierung eines Para-Kanons, der wesentlich zur Bildung von Dichtern und Lesern („Volk“) beitragen soll.

Einen gut edierten und philologisch konservierten Shakespeare würde man nicht sammeln, ‚alte Lieder‘ schon.⁸⁷ Dieses Gedankenexperiment macht deutlich, dass Sammeln der Rehabilitierung und Etablierung para-kanonischer oder oraler Texte dient. Neue Dichtung hebt Herder auf eine Stufe mit der alten, sofern jene die „Volksstücke“ internalisiert. Neue Literatur schätzt er vor allem dann, wenn sie „volksmäßig“ ist. Dieser Bezug „aufs Volk“ aktualisiert alte und nobilitiert neue Literatur.

Poesie im aristotelischen Sinne – und auch im Sinne Herders – umschließt alle Gattungen, doch eigentlich bleibt Herder vage, wollte man ihn auf eine Ausdifferenzierung gattungsmäßiger Spezifika von Volkspoesie befragen. Solche Unschärfe fällt zugunsten der Lyrik aus, indem Herder so viel von Volkslied spricht und damit meist Gedichte meint. Die Folge davon ist, dass seine Schüler und Nachfolger erst einmal Gedichte sammeln werden, später auch gesungene Lieder. Diese Verkürzung geschieht wesentlich in der Rezeption und wird als Missverständnis produktiv.

Wenn im Verlauf dieses Buchs mehrfach davon die Rede sein wird, dass das Verständnis von Volkspoesie, insbesondere jenes von Herder, lange Zeit für das Verständnis von Volksschauspiel (im Sinne einer dramatischen Spielform von Volkspoesie) ohne Folgen bleiben wird, dann bedarf diese These einer kontrastierenden Präzisierung. Das Konzept von Volkspoesie erlebt im Laufe der Jahrhunderte zwar wechselnde Konjunkturen und Einbrüche, doch wird es wirkmächtig gleich von Anfang an (v.a. in den Sammlungen von Arnim und Brentano, der Brüder Grimm u.a.). Obwohl Herder epische, lyrische und dramatische Texte im Blick hatte, reduziert sich das Konzept vermutlich wegen seiner prononcierten Rede vom Volkslied rasch auf ebendieses in einem engen Sinn von Gedicht oder gesungenem Lied. Ebenso rasch, und eigentlich von Anfang an und schon bei Herder, fällt die dramatische Gattung aus der Volkspoesie heraus. Sie wird lange Zeit, teilweise entkoppelt von der Volkspoesiedebatte, ein paralleles Dasein führen und erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts – über den Umweg des (Sammelns des) Volkslieds – wieder an die Volksliteraturdebatte herangeführt und angeschlossen. Gründe dafür (Textlänge, schwierigere mündliche Tradierbarkeit, Koppelung an das Medium des Theaters) werden noch zu diskutieren sein. Dramen spielen in Zusammenhang mit Volkspoesie erst einmal, wenn überhaupt, nur eine marginale Rolle. Es werden etliche Übertragungsleistungen und Analogsetzungen erforderlich sein, um ein „volksmäßiges“ Volksschauspiel zu etablieren, das an Volkspoesie anschließbar ist.

⁸⁷ Auf qualitative Unterschiede unter den Vorbildern Herders macht Proß (1984), S. 821, aufmerksam: Ossian gelte Herder als ‚einfach‘ und ‚ursprünglich‘, Shakespeare als ‚komplex‘.

1.3 Bürger und die ‚Popularität der Poesie‘

Derjenige, der so rasch und so deutlich wie kaum ein anderer auf Herder Bezug nimmt, etwa auf dessen „Sprünge und Würfe“, die Polemik gegen gelehrte Poesie oder den Anspruch, dass die Beschäftigung mit Volkspoesie für Dichter lehrreich sein kann, ist Gottfried August Bürger. Gleich in mehreren Texten schreibt er Herders Gedanken zur Volkspoesie fort: in *Aus Daniel Wunderlichs Buch* (1776), in der „Vorrede“ zur ersten Auflage seiner *Gedichte* (1778) und in der kurzen Abhandlung *Von der Popularität der Poesie* (1784).⁸⁸ Volkspoesie ist bei Bürger im Wesentlichen ein emphatisch konnotiertes Schlagwort für populäre Literatur, die einem breiten Publikum gefällt und sich an großen Dichtern orientiert. Gleichzeitig unterzieht Bürger das Volkslied-Konzept von Herder einer starken Simplifizierung.

Aus Daniel Wunderlichs Buch enthält eine „Vorrede“ und die drei Abschnitte „I. Von Einteilung des Schauspiels“, „II. Herzensausguß über Volks-Poesie“ und „III. Zur Beherzigung an die Philosophunkulos“. Die „Vorrede“ und die Teile I und II erschienen erstmals 1776 in der von Heinrich Christian Boie herausgegebenen Zeitschrift *Deutsches Museum*, Teil III im sechsten Band (1824) von Bürgers *Sämtlichen Werken*.⁸⁹

„Von Einteilung des Schauspiels“ ist ein Plädoyer, dramatische Gattungsgrenzen über Bord zu werfen: „Darum kenn’ ich nur Ein Spiel! und das heißt Schauspiel.“⁹⁰ Sowohl die Unterscheidung von Untergattungen⁹¹ als auch die Unterteilung nach Komödien, Tragödien und Tragikomödien hält Bürger für obsolet, denn Gegensätze wie Freude und Leid, Krieg und Frieden, Tod und Leben „brüte[n]“ „in Einem Neste“.⁹² Kunst und Natur bringt Bürger in Deckung und so gelte denn: „Was Mutter Natur tut, das ist recht; was sie paart, ist wohl gepaart.“⁹³

Nach diesem Plädoyer für vereinfachte Verhältnisse lässt Bürger im Abschnitt „Herzensausguß über Volks-Poesie“ seine Polemik gegen „gelahrte“ Poesie folgen und fordert eine „natürliche“ und „volksmäßige“ (auch Bürger verwendet diesen Begriff Herders) Dichtung.

Unsere Nation hat den leidigen Ruhm – nicht gerade die weise – sondern die gelahrte – zu heißen. Der Ruhm möchte ganz schätzbar sein, wenss nur nicht gar zu viel Quisquiliengelahrtheit wäre. Dieser Quisquiliengelahrtheit haben wir’s gutenteils zu verdanken, daß bei

⁸⁸ Zu Bürgers Volkspoesie-Konzept und dessen Vorläufern vgl. grundlegend Grimm (2004).

⁸⁹ Bürger (1987a), Kommentarartikel, S. 1303.

⁹⁰ Bürger (1987b), S. 687.

⁹¹ Bürger (1987b), S. 686: „Trauerspiel – Freudenspiel – rührendes, weinerliches Lustspiel – Possenspiel – heroisches, bürgerliches, bäuerisches, schäferliches – und der Himmel weiß! was noch sonst für Spiele die Theoreienmacher uns herrechnen!“

⁹² Bürger (1987b), S. 687.

⁹³ Bürger (1987b), S. 687.

uns die Poesie des allgemeinen Eingangs in Ohren und Herzen sich nicht rühmen kann, den sie bei mancher andern Nation schon fand [...].⁹⁴

Die Beliebigkeits-Gelehrtheit, die Bürger geißelt, unterbinde den Eingang der Poesie „in Ohren und Herzen“. Andere Nationen seien imstande, eine solche Poesie hervorzubringen, nur die deutsche nicht. Auch diese Behauptung schließt an Herder an.

Hieran, ihr deutschen Dichter, nicht aber an dem kalten und trägen Publikum, wie ihr falsch wähnet, liegt es, daß eure Gedichte nicht durch das ganze Volk gang und gäbe sind.

Diesem Unheil abzuhelfen, ist freilich kein kräftiger Mittel, als das so oft beschriebene und zitierte, aber so selten gelesene Buch der Natur zu empfehlen. Man lerne das Volk im ganzen kennen, man erkundige seine Fantasie und Fühlbarkeit, um jene mit gehörigen Bildern zu füllen, und für diese das rechte Kaliber zu treffen. Alsdann den Zauberstab des natürlichen Epos gezückt! Das alles in Gewimmel und Aufruhr gesetzt! Vor den Augen der Fantasie vorbeigejagt! Und die güldenen Pfeile abgeschossen! Traun! dann solls anders gehn, als es bisher gegangen ist. Wer's dahin bringt, dem verspreche ich, daß sein Gesang den verfeinerten Weisen eben so sehr, als den rohen Bewohner des Waldes, die Dame am Putztisch, wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche, entzücken werde. Dies sei das rechte *non plus ultra* aller Poesie!⁹⁵

Das „Buch der Natur“ zu lesen sei der Schlüssel für gelungene Dichtung, der „Fantasie“ und „Fühlbarkeit“ des Volkes nachzueifern die Garantie dafür, dass Dichtung in „Aufruhr“ versetze. Sehr deutlich wird hier, wie sehr sich Bürger hinsichtlich der Beurteilung literarischer Qualität am Urteil und Geschmack des Publikums orientiert. Eine sehr diverse, breite Leserinnen- und Leserschaft hat er vor Augen, die Gelehrte, Bürgerinnen und Bäuerinnen umfasst. Diese Hinwendung zum Publikum, die noch an weiteren Stellen bemerkbar wird, unterscheidet Bürger wesentlich von Herder, der Publikumswirksamkeit nicht in so hohem Maße als Qualitätsmerkmal von Volkspoesie hervorhebt. Nicht eine spezifische immanente ästhetische Qualität mache Poesie zur Volkspoesie wie bei Herder, sondern ihre Popularisierbarkeit und Popularität. Demnach ist Volkspoesie nach Bürger, kurz gesagt, Dichtung für das Volk, worunter er eine breite Masse versteht. Indem er die Bildungselite einschließt („den verfeinerten Weisen“), grenzt er „Volk“ nicht nach oben, wohl aber deutlich nach unten ab: „Unter Volk verstehe ich nicht Pöbel. Wenn man verlangt, daß jemand eine leserliche Hand schreibe, so ist wohl nicht die Meinung, daß ihn auch der lesen soll, der überall weder lesen, noch schreiben kann.“⁹⁶ Auch hierin unterscheidet sich Bürger von Herder: Während „Volk“ bei Herder – bei aller Unterbestimmtheit – eine tendenziell exkludierende Abgrenzung nach oben, gegen (ver-

⁹⁴ Bürger (1987b), S. 688.

⁹⁵ Bürger (1987b), S. 689. Hervorhebung wie im Original.

⁹⁶ Bürger (1987c), S. 730. Ähnlich Bürger (1987d), S. 717: „[...] Volk – worunter ich mitnichten den Pöbel allein verstehe [...]“.

meintliche) Eliten (oder Besserwisser) impliziert, betont Bürger die exkludierende Abgrenzung nach unten, gegen den analphabeten und illiteraten „Pöbel“.⁹⁷

Nun folgt im Abschnitt „Herzensausguß über Volks-Poesie“ ein Seitenhieb auf „manche Vers- und Theoreienmacher“:⁹⁸

Liebe Leute, eure Theorei irret die Theorei der Natur ganz und gar nicht. Die Natur, wenn ich nicht gewaltig irre, weiset der Poesie das Gebiet der Fantasie und Empfindung, hergegen, das Reich des Verstandes und Witzes einer andern Dame, der Vermacherkunst, an. Jede soll vornehmlich auf ihrem angewiesenen Grund und Boden herumtummeln.⁹⁹

Was oben als „Quisquiliengelahrtheit“ verspottet wird, findet hier eine Entsprechung in der Fertigkeit der „Vermacherkunst“. Was Bürger fordert und was er anstrebt, nennt er „Poesie“: „Mir liegt das Wohl und Weh der Poesie am Herzen. Ihre Produkte wünscht’ ich insgesamt volksmäßig zu machen.“¹⁰⁰ Das von Herder übernommene Merkmal „volksmäßig“ ist für Bürger das wichtigste Qualitätskriterium für Poesie, wie er in *Von der Popularität der Poesie* noch einmal betont: „Alle Poesie soll volksmäßig sein; denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.“¹⁰¹

Um dieses Maß an Vollkommenheit zu erreichen und „das Gebiet der Fantasie und Empfindung“ zu fördern, so Bürger im Abschnitt „Herzensausguß über Volkspoesie“ weiter, sei der Blick auf die „alten Volkslieder“ hilfreich. Er betont, dass er „[z]unächst [...] von der lyrischen und epischlyrischen Gattung“ spreche, denn „am ersten und leichtesten“ sei der „Zauberstab des Epos“ in ‚alten Liedern‘ zu finden.¹⁰² Von Dramatik ist nicht die Rede. Dieses Detail ist bezeichnend, denn es macht einmal mehr deutlich, dass „volksmäßige“ *Dramatik* – gerade in dieser frühen Phase – noch keinen angestammten Platz in Debatten um Volkspoesie hat.

Diese alten Volkslieder bieten dem reifenden Dichter ein sehr wichtiges Studium der natürlich poetischen, besonders der lyrischen und epischlyrischen Kunst dar. Sie sind meist, so wohl in Fantasie, als Empfindung, wahre Ausgüsse einheimischer Natur. Freilich hat die mündliche Tradition oft manches hinzugetan und weggenommen, und dadurch viel lächerlichen Unsinn hineingebracht. Wer aber das Gold von den Schlacken zu scheiden weiß, wird wahrlich keinen verächtlichen Schatz erbeuten.¹⁰³

⁹⁷ Ähnlich auch Häntzschel (1988), S. 38.

⁹⁸ Bürger (1987b), S. 689.

⁹⁹ Bürger (1987b), S. 690.

¹⁰⁰ Bürger (1987b), S. 690.

¹⁰¹ Bürger (1987c), S. 730. Ähnlich auch Bürger (1987d), S. 717–718: „[...] die Achse [...], woherum meine ganze Poetik sich drehet: *Alle darstellende Bildnerei kann und soll volksmäßig sein. Denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.*“ Hervorhebung wie im Original.

¹⁰² Bürger (1987b), S. 690.

¹⁰³ Bürger (1987b), S. 691.

Volkslieder seien „wahre Ausgüsse einheimischer Natur“ und böten Dichtern ein „sehr wichtiges Studium“ der Poesie. Auch darin, dass die intensive Beschäftigung mit Volksliedern das eigene Dichten perfektioniere, stimmt Bürger mit Herder überein. Offen bleibt an dieser Stelle, wer die Urheber der Volkslieder seien. Offen bleibt ferner, ob Volkslieder schriftlich oder mündlich überliefert sind; festzustehen scheint allein, dass „die mündliche Tradition“ ‚hinzutun‘ oder ‚wegnehmen‘ könne. Dadurch habe sich im Laufe der Zeit „viel lächerliche[r] Unsinn“ in den Volksliedern angesammelt; diese „Schlacken“ vermögen kluge Leute vom „Gold“ zu trennen. Nach welchen Kriterien solche Unterscheidung zu erfolgen habe, lässt Bürger offen. Allerdings empfiehlt er Dichtern eine „hemsterhuysischkritische[] Nase“, um „die alte verdunkelte, oder gar verlorne Lesart wieder herzustellen“.¹⁰⁴ Damit spielt Bürger auf den niederländischen Philosophen und Schriftsteller Frans Hemsterhuis (1721–1790) an, ohne jedoch beispielhafte Schriften von diesem zu nennen.

Anders als Herder macht Bürger das Publikum zu einem wichtigen Thema in der Debatte um Volkspoeseie. Wichtige Begriffe sind dabei das Substantiv „Popularität“ und das Adjektiv „populär“, das von Bürger streckenweise mit „volksmäßig“, welches nach Herder ein ausschlaggebendes Qualitätsmerkmal für Volkspoeseie ist, gleichgesetzt wird.

Durch Popularität, mein' ich, soll die Poesie das wieder werden, wozu sie Gott erschaffen, und in die Seelen der Auserwählten gelegt hat. Lebendiger Odem, der über aller Menschen Herzen und Sinnen hin weht! Odem Gottes, der vom Schlaf und Tod' aufweckt! Die Blinden sehend, die Tauben hörend, die Lahmen gehend und die Aussätzigen rein macht! Und das alles zum Heil und Frommen des Menschengeschlechts in diesem Jammertal!¹⁰⁵

Als Beispiele für Dichtungen, denen solche Wunder wie in Matthäus 11,5 oder Lukas 7,22 gelungen seien,¹⁰⁶ nennt Bürger Lodovico Ariostos *Orlando Furioso*, *The Faerie Queene* von Edmund Spenser, James Macphersons *Poems of Ossian* sowie Homers *Ilias* und *Odyssee*.

Alle diese Gedichte waren denen Völkern, welchen sie gesungen wurden, nichts als Balladen, Romanzen und Volkslieder. Eben daher erhielten sie den allgemeinen Nationalbeifall, der so vielen Leutlein unbegreiflich ist. Uns Deutschen sind sie freilich nicht mehr volksmäßig; aber wir sind auch nicht die Griechen, nicht die Italiener, nicht die Briten. Deutsche sind wir! Deutsche, die nicht griechische, nicht römische, nicht Allerweltgedichte, in deutscher Zunge, son-

104 Bürger (1987b), S. 691.

105 Bürger (1987b), S. 691–692.

106 Matthäus 11,5 bei Luther (1545), Abschnitt CCLI: „Jhesus antwortet / vnd sprach zu jnen / Sehet hin / vnd saget Johanni wider / was jr sehet vnd hoeret / Die Blinden sehen / vnd die Lammen gehen / die Aussetzigen werden rein / vnd die Tauben hoeren / die Todten stehen auff / Vnd den Armen wird das Euangelium geprediget. Und selig ist / der sich nicht an Mir ergert.“

dem in deutscher Zunge deutsche Gedichte, verdaulich und nährend fürs ganze Volk, machen sollen.¹⁰⁷

Nach dieser sehr starken Betonung deutschen Selbstwertgefühls lässt Bürger die auf mittelmäßige Dichter gemünzte Schelte folgen, sich nicht über „ein kaltes und träges Publikum“ zu beschweren, sondern die Ursache für Misserfolg bei sich selbst zu suchen. Häufig liege diese in der „Hochgelahrtheit“ der Gedichte, die leblos und schal seien.¹⁰⁸ Mit den beispielgebenden Nennungen von „Wurf“ und „Sprung“ und Rührung bezieht sich Bürger auf Herder:

Da regt sich kein Leben! Kein Odem! Da ist kein glücklicher Wurf! Kein kühner Sprung, so wenig der Bilder als Empfindungen! Nirgends was Aufrührendes, so wenig für den Kopf, als für's Herz!¹⁰⁹

Seinen „Herzensaushauch über Volks-Poesie“ schließt Bürger mit dem Wunsch:

Ich hemme meine Herzenergießung mit dem Wunsche, daß doch endlich ein deutscher Percy aufstehen, die Überbleibsel unserer alten Volkslieder sammeln, und dabei die Geheimnisse dieser magischen Kunst mehr, als bisher geschehn, aufdecken möge. Öfters hab' ich zwar schon mündlich diesen Wunsch meinen Freunden geäußert und gesagt, er sollte weiter fortgepflanzt, und irgend wer veranlaßt werden, ihn auszuführen. Allein bisher noch vergebens! Unter unsern Bauren, Hirten, Jägern, Bergleuten, Handwerksburschen, Kesselführern, Hechelträgern, Bootsknechten, Fuhrleuten, Trutscheln, Tirolern und Tirolerinnen, kursieret wirklich eine erstaunliche Menge von Liedern, worunter nicht leicht eins sein wird, woraus der Dichter fürs Volk nicht wenigstens etwas lernen könnte. [...] So eine Sammlung von einem Kunstverständigen, mit Anmerkungen versehen! – Was wollt' ich nicht dafür geben!¹¹⁰

Bürger wiederholt hier Herders Aufruf zum Sammeln und wie dieser betont er, dass Dichter aus den gesammelten Liedern lernen können. In der „Vorrede“ zur ersten Auflage der *Gedichte* (1778) paraphrasiert Bürger, was er in *Aus Daniel Wunderlichs Buch* (1776) bereits geäußert hat, und bekräftigt sein „ausführliches Glaubensbekenntnis“ zur „Volkspoesie, die ich als die einzige wahre anerkenne, und über alles andre poetische Machwerk erhebe“.¹¹¹ Weitere Aspekte kommen aus der kurzen Abhandlung *Von der Popularität der Poesie* (1784) hinzu. Bürger räsoniert darin mit dem Abstand einiger Jahre über seine „ehemaligen, nur kurz hingeworfenen Äußerungen über Volks-Poesie“, freut sich insgeheim über deren Rezeption und macht sich lustig über die „Theoristen“, die „Volks-Poesie zu einer *Gattung* machen“, aber nicht „verstehen, was ich meine“.¹¹² Dadurch und durch die Anfeindungen seiner

¹⁰⁷ Bürger (1987b), S. 692.

¹⁰⁸ Bürger (1987b), S. 692.

¹⁰⁹ Bürger (1987b), S. 693.

¹¹⁰ Bürger (1987b), S. 693.

¹¹¹ Bürger (1987d), S. 718.

¹¹² Bürger (1987c), S. 730. Hervorhebung wie im Original.

„gelehrten verskünstelnden Zeitgenossen“¹¹³ fühle er sich geadelt. Am Ende der Schrift *Von der Popularität der Poesie* setzt er Volkspoesie mit dem Kanon gleich.

Die größten, unsterblichsten Dichter aller Nationen sind *populäre* Dichter gewesen. Durch die ganze Geschichte der Dichterei findet sich, daß gerade bei denen Nationen, welche die Poesie nicht aus fremden Landen eingeführt haben, sondern wo sie aus ihrer eigenen Natur aufgesprossen ist, die größte Liebe und Allgemeinheit derselben geherrscht hat. Das gibt die echte wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert.

Man hat mich hier und da *unsern Volksdichter*, ja, wohl gar den *größten* Volksdichter genannt. Das würde das höchste Lob sein, welches sich meine Eigenliebe nur wünschen könnte, wenn man unter Volksdichterei das verstünde, was ich darunter verstanden wissen will. Denn ich würde alsdann mehr sein, als *Homer*, *Ossian* und *Shakspeare*, welche meines Wissens die größten Volksdichter auf Erden gewesen sind.

Allein niemand, selbst diejenigen nicht, welche mich den größten Volksdichter nannten, werden mich deswegen über *Homer*, *Ossian* und *Shakspeare* setzen.¹¹⁴

Während sich Bürger an anderen Stellen für eine Orientierung an anderen Literaturen ausgesprochen hat, kommt hier eine Überbetonung nationalliterarischer Monoperspektivität zum Tragen, wenn er behauptet, dass „echte wahre Popularität“ vor allem die Literaturen jener Nationen erreichten, „die Poesie nicht aus fremden Landen eingeführt haben, sondern wo sie aus ihrer eigenen Natur aufgesprossen ist“. In dieser Behauptung zeigt sich ein Widerspruch: Unter den hoch kanonischen Dichtern Homer, Ariosto, Spenser, Shakespeare oder Macpherson/Ossian, die Bürger immer wieder als „populäre“ und „volksmäßige“ Vorbilder nennt, findet sich kein deutscher. Die Ansicht, dass die beste Literatur diejenige sei, die aus dem eigenen Saft sprießen würde, konterkariert die Vorbildfunktion, die Bürger renommierten Dichterkollegen fremder Zunge mehrfach zuschreibt.

¹¹³ Bürger (1987d), S. 718.

¹¹⁴ Bürger (1987c), S. 730. Hervorhebungen wie im Original.

2 Herder ohne Folgen?

Die Reaktionen auf Herder bleiben im späten 18. Jahrhundert, abgesehen von Bürger, eher verhalten. Erst 1799 folgt Rudolf Zacharias Becker mit seinem *Mildheimisches Lieder-Buch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen*,¹ das in der Musikgeschichtsschreibung als eine der frühesten Liedersammlungen gilt. Achim von Arnim und Clemens Brentano legen ab 1806 *Des Knaben Wunderhorn* vor, gefolgt von Joseph Görres' *Die teutschen Volksbücher* (1807). Doch von Volksschauspielen scheint noch lange nicht die Rede zu sein. Umso aufschlussreicher ist es, die frühe Zeit unmittelbar nach Herder gründlich auszuleuchten. Dabei wird deutlich, dass der Begriff „Volksschauspiel“ im allgemeinen Sprachgebrauch zwar vorhanden war, jedoch noch ohne nähere Konturierung – und vor allem: weitestgehend ohne direkte Bezüge auf Herder. Zweifellos ist Herder ein wichtiger Denker auch zur Grundlegung einer Theorie des Volksschauspiels. Doch bis dieses seine Programmatik entfalten kann, wird es bis weit hinein ins 19. Jahrhundert erst einmal einen langen und gewundenen Vorlauf absolvieren. Dieser Aspekt wurde in der Literaturwissenschaft bislang kaum beachtet.

Die Texte, die vor 1800 Begriffe wie „Volksschauspiel“ oder „Volksstück“ enthalten, sind sehr überschaubar. Nur wenige verwenden die Begriffe für Dramen und Theater wie der Mannheimer Nationaltheaterdirektor Wolfgang Heribert von Dalberg, der Historiograph Alois Wilhelm Schreiber oder der Theaterhistoriker Johann Friedrich Schütze. Andere meinen mit Volksschauspielen Veranstaltungen, die nicht Theater im engeren Sinn sind: Der Jurist Rudolph Hommel bezeichnet als Volksschauspiel die Verköstigung der Schaulustigen bei der Kaiserkrönung Leopolds II. 1790 in Frankfurt am Main, der Ökonom Heinrich Storch ein winterliches Volksfest auf der Newa in St. Petersburg und der Reiseschriftsteller Friedrich Schulz ein Wettrennen in Verona. Mit Wallfahrten und Aberglauben bringt der Ökonom Joseph Rohrer Volksschauspiele in Verbindung und geißelt den volkswirtschaftlichen Schaden, der durch solche Vergnügungen entstehe. Der Naturhistoriker Johann Friedrich Blumenbach nennt Hahnenkämpfe Volksschauspiele und der Berliner Schriftsteller, Aufklärer und Verleger Christoph Friedrich Nicolai Tierhetzen in Wien. Überhaupt ist Nicolai ein umtriebiger und vielseitiger Kommentator von Volksschauspielen und Volkspoese, wie das Wien-Kapitel in seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz* (1784) und vor allem sein zweibändiger *Eyn feyner kleyner Almanach* (1776/1778), mit dem er Herder und Bürger karikiert und parodiert, zeigen werden.

Eine chronologische Reihung der besprochenen Texte erscheint in den folgenden Kapiteln sinnvoll, um vorhandene (und nicht-vorhandene) Bezugnahmen deut-

¹ Becker (1799a).

licher sichtbar zu machen. Parallel zu den Texten der Kritiker und Theoretiker, die über Volksschauspiele schreiben, bezeichnen auch bereits im späten 18. Jahrhundert einzelne Dichter wie Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Gustav Hagemann, Karl Friedrich Hensler oder Julius Soden ihre Dramen (oder die Übersetzung eines Dramas von Shakespeare wie im Falle von Lenz) als „Volksstück“ oder „Volksschauspiel“. Auch diese Dichter und Dramen werden im weiteren Verlauf ausführlich besprochen.

2.1 Lenzens Shakespeare-Übersetzung als Volksstück (1774)

Lenz ist einer der ersten, der den Begriff „Volksstück“ verwendet. Er bezeichnet damit die frühe Komödie *Love's Labour's Lost* (1598) von Shakespeare, die er in eigener Übersetzung unter dem Titel *Amor vincit omnia* 1774 seinen *Anmerkungen übers Theater* beigibt.² Lenz schrieb diese Abhandlung ab Winter 1771/1772 als einzelne Vorträge, die er vor der „Société de philosophie et de belles-lettres“ (auf Lenzens Anregung 1775 in „Deutsche Gesellschaft“ umbenannt) in Straßburg verlas.³

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert der sprunghaft gebaute Text vor allem aus zwei Gründen: wegen seines kurzen Verweises auf Herders *Von deutscher Art und Kunst* und wegen der Verwendung des Begriffs „Volksstück“. Auch wenn Lenzens *Anmerkungen* nur sehr am Rande eine Schrift über das Volksstück sind und vordergründig eine Dramenpoetik,⁴ lässt sich aus ihr dennoch deduzieren, was Lenz ungefähr unter „Volksstück“ versteht. Formelhaft und im Vorgriff auf die weitere Analyse lässt sich festhalten, dass ein „Volksstück“ laut Lenz einerseits eine Komödie gemäß dem Verständnis des „Volksgeschmacks“ und nach dem Vorbild Shakespeares ist und andererseits eine Art ‚Urdrama‘ für alle Stände des Volks.

Gleich in den ersten Zeilen der Druckfassung hält Lenz fest: „Diese Schrift ward zwei Jahre vor Erscheinung der Deutschen Art und Kunst und des Götz von Berlichingen in einer Gesellschaft guter Freunde vorgelesen.“⁵ Die Formulierung lässt auf den ersten Blick vermuten, dass die Bezüge auf Herder und Goethe programmatisch sein könnten. Doch an keiner Stelle im Text nimmt Lenz explizit auf die genannten Werke Herders und Goethes Bezug,⁶ ganz abgesehen davon, dass dies bei seiner Vorlesung vor Erscheinen der genannten Texte auch nicht möglich ist. Mit der Nennung der Texte könnte Lenz im Zuge seiner nachträglichen Reinschrift eine

² Lenz (1774).

³ Vgl. den Kommentar von Sigrid Damm in Lenz (1987e), S. 907.

⁴ Martini (1985), S. 250: Lenzens *Anmerkungen übers Theater* „[...] sind wohl die eigenartigste und eigenwilligste Schrift, die sich in der deutschen Literatur mit der Theorie der Dichtung und mit der ästhetischen Reflexion einer Gattung, des Dramas, beschäftigt.“

⁵ Lenz (1987a), S. 641.

⁶ Bezüge darauf gibt es in anderen Texten, etwa in Lenz (1987b) und Lenz (1987c).

kontextualisierende Datierung der *Anmerkungen* beabsichtigt haben. Gerhard Sauder erklärt die Kontextualisierung damit, dass „Lenz die Priorität vor den Veröffentlichungen von Herder (*Von deutscher Art und Kunst*, 1773) und Goethe (*Götz von Berlichingen*, 1773) sichern“ wollte,⁷ was eine vorwegnehmende Urheberschaft der dort artikulierten poetologischen Positionen reklamiert.

Lenz beginnt mit einem Bild in seiner Phantasie: „Ich zimmere in meiner Einbildung ein ungeheures Theater, auf dem die berühmtesten Schauspieler alter und neuer Zeiten nun vor unserm Auge vorbeiziehen sollen.“⁸ Er lässt „rhapsodienweis“⁹ die Mimen in diesem Theater vorbeiziehen und erläutert den „Endzweck“¹⁰ dieser Übung. Demonstrieren will er mit Berufung auf Aristoteles, dass Dichtung „nichts anders als die Nachahmung der Natur“¹¹ sei und „[d]aß das Schauspiel eine Nachahmung und folglich einen *Dichter* forder[t]“. ¹² Lenz fährt fort, meist in deutlich polemischem Ton, mit einer breiten Diskussion der Gattungen Tragödie und Komödie sowie über Aristoteles und Shakespeare und formuliert daraufhin seine eigene Sicht der Tragödie und Komödie.

Damit wir nun, unsern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Grenzen unsers Trauerspiels richtiger abstecken, als bisher geschehen, so müssen wir von einem andern Punkt ausgehen als Aristoteles, wir müssen, um den unsrigen zu nehmen, den Volksgeschmack der Vorzeit und unsers Vaterlandes zu Rate ziehen, der noch heut zu Tage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird. Und da find ich, daß er beim Trauerspiele oder Staatsaktion, ist gleich viel, immer drauf losstürmt (die Ästhetiker mögen's hören wollen oder nicht) das ist ein Kerl! das sind Kerls! bei der Komödie aber ist's ein anders. Bei der geringfügigsten drollichten, possierlichen unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer mit seitwärts verkehrtem Kopf: Komödie! Das ist eine Komödie! ächzen die alten Frauen. Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten.¹³

Der „Volksgeschmack“ ist in Lenzens Verständnis ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie. Er reagiere auf eine Tragödie mit Bewunderung für die „Kerls“, auf eine Komödie mit dem entrüsteten Kommentar, dass es sich um eine Komödie handle, wobei „Komödie“ hier ein Schimpfwort auf die Komödie ist. Gemäß dem „Volksgeschmack“ sei die Tragödie höherwertig als die Komödie; ihr „Hauptempfinden“ sei die „Person“, der „Schöpfer [der] Begebenheiten“; die „Begebenheiten“ ihrerseits seien das „Hauptempfinden“ in der Komödie.

⁷ Sauder (1997), S. 51.

⁸ Lenz (1987a), S. 642.

⁹ Lenz (1987a), S. 641.

¹⁰ Lenz (1987a), S. 644.

¹¹ Lenz (1987a), S. 645.

¹² Lenz (1987a), S. 650. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

¹³ Lenz (1987a), S. 668.

Lenz behauptet, dass das Trauerspiel „bei uns“ – und anders als „bei den Griechen“ – nie „das Mittel“ war, um „merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, sondern merkwürdige Personen“. „Chroniken, Romanzen, Feste“ handeln von Begebenheiten, „Vorstellung“ und „Drama“ hingegen von Personen.¹⁴

Die Person mit all ihren Nebenpersonen, Interesse, Leidenschaften, Handlungen. Und war sie tot, so schloß das Stück [...]. Daher führen uns unsere ältesten Schauspieldichter oft in einem Akt ohne Anstoß durch verschiedene Jahre fort, sie wollen uns die ganze Person in allen ihren Verhältnissen zeigen, ja Hanns Sachse findet so wenig Bedenklichkeiten drin, seine geduldige Griselda in einem *Auftritte* freien, heiraten, schwanger werden und gebären zu lassen, daß er vielmehr im Prolog seine Zuschauer für der allzustarken Illusion warnet und ihnen auf sein Ehrenwort versichert, daß alle Sachen so eingerichtet, daß keinem Menschen ein Schaden geschicht. Woher das Zutrauen zu der Einbildungskraft seines Publikums? Weil er sicher war, daß sie sich aus der nämlichen Absicht dort versammelt hatten, aus der er aufgetreten war, ihnen einen Menschen zu zeigen, nicht eine Viertelstunde.¹⁵

Am Beispiel der *Griselda* von Sachs erklärt Lenz den engen Zusammenhang zwischen handelnden Personen und Fortlauf der Tragödie, die ganz von den Personen beherrscht werde. Situationen, Begebenheiten und Handlung dagegen seien die Triebfedern der Komödie; hier dienen die Personen dazu, bühnengerechte Handlungen herzustellen, die einer dramaturgischen Logik folgen, weniger einer affektiven, psychologischen oder sozialen Disposition der Personen. Lenz fasst zusammen:

Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *eine Sache*, einer Tragödie *eine Person*. Eine Mißheurat, ein Fündling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfes ([...] wir verlangen hier nicht die *ganze* Person zu kennen). Sehen Sie, meine Herren, das wäre so meine Meinung über Shakespears Komödien – und alle Komödien, die geschrieben sind und geschrieben werden können. Die Personen sind für die Handlungen da [...] und es ist eine Komödie. [...] Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Person willen da – sie stehen also nicht in meiner Gewalt, ich mag nun Pradon oder Racine heißen, sondern sie stehen bei der Person, die ich darstelle. In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Teil dran nehmen welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch. Ein Unding, eine oratorische Figur, eine Schaumblase über dem Maul Voltaires oder Corneillens ohne Dasein und Realität – ein Wink macht sie platzen.¹⁶

Nach dieser Spitze „gegen das französische klassizistische Theater“, die Corneille und Voltaire in einem Atemzug nennt,¹⁷ (die Position erinnert an Herder) reicht Lenz die frühe Shakespeare-Komödie *Love's Labour's Lost* in eigener Übersetzung nach –

¹⁴ Lenz (1987a), S. 668.

¹⁵ Lenz (1987a), S. 668–669. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

¹⁶ Lenz (1987a), S. 669–670. Hervorhebung im Original durch Sperrung. Jacques Pradon (auch: Nicolas Pradon) (1644–1698) war ein französischer Dramatiker.

¹⁷ Zu dieser Textstelle Sauder (1997), S. 55.

und nennt sie schlankerhand „Volksstück“.¹⁸ Warum Shakespeares Drama ein Volksstück sei, erläutert Lenz nicht, wohl aber erklärt er, was ihn an dem Werk fasziniert und warum er es übersetzt.

Wer noch Magen hat und ich kann ihm mit einem bisher unübersetzten – Volksstück – Komödie von Shakespearn aufwarten. – – Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehn, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kützelnder Galle in schalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen [...].¹⁹

Ein Volksstück nach Lenz ist, kurz gesagt, eine Komödie wie von Shakespeare. Diese – und ein ideales Volksstück – sind dadurch gekennzeichnet, dass sie „Theater fürs ganze menschliche Geschlecht“ seien, „vom obersten bis zum untersten“. Ein Volksstück ist demnach ein Schauspiel für das ganze Volk, ohne Ansehung der Stände. Soweit erklärt sich der Begriff durch das adressierte oder intendierte Publikum. Eva Maria Inbar fragt bei dieser Textstelle, mit der Lenz am Ende der *Anmerkungen* auf die Shakespeare-Übersetzung überleitet, warum er ausgerechnet *Love's Labour's Lost* übersetzt, das im 18. Jahrhundert als eines der am wenigsten gelungenen Dramen Shakespeares gilt.²⁰ Ihre Antwort bleibt ein Zirkelschluss: Lenz übersetze das Stück, weil es ein „Volksstück“ sei, ein Drama „übers Volk und fürs Volk“.²¹ Inbar übernimmt Lenzens Gattungszuschreibung, ohne näher darüber zu reflektieren, und erklärt den Gattungsbegriff durch eine im 20. Jahrhundert gängige Definition („übers Volk und fürs Volk“), was zwar der Sache nahekommt, doch anachronistisch anmutet. Eine gattungspoetologische Erklärung dürfte eher in der Feststellung Lenzens zu finden sein, dass Shakespeares „Könige und Königinnen“ gleich wie „der niedrigste Pöbel [] warmes Blut im schlagenden Herzen“ fühlten. Thorsten Unger deutet dies „vor dem Hintergrund der programmatischen Abwendung von der Ständeklausel [...], daß Lenz Könige als Lachgegenstand wie als Subjekt des Humors bei Shakespeare besonders begrüßt“.²² Die Abwendung von der Ständeklausel seit Lessings Poetik des bürgerlichen Trauerspiels zielt hier auf die Neubestimmung der Komödie. Aus der Neufiguration des Personeninventars der

18 An dieser Stelle wäre zu vertiefen, welche Gattungszuschreibungen *Love's Labour's Lost* in der britischen bzw. englischsprachigen Rezeption erfahren hat. Hier scheinen die Diskurse vornehmlich um die Gattungen ‚tragedy‘, ‚comedy‘ und ‚history‘ zu kreisen, die in der Folio- und Quartausgabe den Dramen Shakespeares zugeschrieben werden. Vgl. zuletzt [Shakespeare] (2016), S. XV–XVIII, sowie Howard (1999). *Love's Labour's Lost* ist demnach eine ‚comedy‘. Vgl. Shakespeare (2001).

19 Lenz (1987a), S. 670–671.

20 Noch Gundolf (1911), S. 256, hält es für „eines von Shakespeares schwächsten Stücken“.

21 Inbar (1982), S. 100.

22 Unger (1995), S. 211.

Komödie lässt sich eine Charakterisierung auch des Lenz'schen Volksstückbegriffs ableiten, wenngleich nur indirekt und implizit aufgrund der Beobachtung, dass Lenz Komödie und Volksstück synonym verwendet.

Zu berücksichtigen ist in der zitierten Textstelle ein weiterer Aspekt, nämlich Lenzens Feststellung, dass die Sprache Shakespeares „die Sprache des kühnsten Genius“ sei. Wenn Lenz hier und in anderen Texten Shakespeare zum Vorbild und Genie erhebt,²³ ist dies nicht nur Ausdruck der später oft als „Shakespeareomanie“ bezeichneten Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drang,²⁴ sondern fällt in wichtige Debatten um Genie und Autorschaft. Das Eigenschöpfertum des Genies, das nicht zwingend Bildung voraussetzt, kann als Folie gelten für die Imagination der Autorschaft eines Volkes, das intuitiv (oder instinktiv) handelt und schöpferisch tätig ist, ohne dazu Bildung zwingend nötig zu haben. Beides wird sich zu wesentlichen Merkmalen des Volksschauspiels festigen wie die Behauptung, dass Volksschauspiel nicht vordergründig auf Bildung und Kanon gründe. Aus genau dieser Unschärfe resultiert eines der produktivsten programm- und begriffsbildenden Missverständnisse für die Entwicklung und Etablierung des Volksschauspielkonzepts. Denn ganz unabhängig davon, ob man darunter mündlich überlieferte kurze Brauchtums- oder Stubenspiele oder schriftlich überlieferte Großdramen verstehen will: Nie erzählt ein solches Volksschauspiel eine geniekünstlerisch „geschöpfte“ Geschichte, sondern nimmt ausnahmslos Bezug auf tradierte biblische, christliche oder literarische, jedenfalls in hohem Maße kanonische Stoffe, Themen und Figuren.

Prägend für Lenz war die Beschäftigung mit Jean-Jacques Rousseau, dessen Einfluss auf Lenz, besonders auf das Drama *Die Soldaten* (1776), zuletzt von Tilman Venzl untersucht wurde.²⁵ Eine Schlüsselrolle für das Verständnis der Rousseau-Rezeption bei Lenz spielt die *Lettre à d'Alembert* (1758), mit der Rousseau auf den Artikel „Genève“ von Jean-Baptiste le Rond d'Alembert im achten Band der *Encyclopédie* repliziert. Verhandelt wird darin die Frage, welche Form von Theater die Stadt Genf brauche. Über den engeren intertextuellen Kontext hinaus können Rousseaus Gedanken auch programmatisch für ein Volksschauspiel gelesen werden. Der Ursprung öffentlicher Schauspiele und Feste liege in den historischen ‚Republiken‘ und auch in Genf seien solche Spiele bereits vorhanden.

Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces Spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le

²³ Lenz (1987d). Zum Geniebegriff bei Lenz Scherpe (1985), S. 282: „Für Lenz ist das dichterische Genie mit seiner spezifischen Anschauung und Erkenntnisart [...] die höchstmögliche Ausprägung des Ingenium.“

²⁴ Vgl. etwa Inbar (1982), S. 15–19.

²⁵ Venzl (2019), S. 405–494.

silence et l'inaction ; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de vôtre bonheur. [...]

Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où régné l'affluence, le bien-être y régné aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les Spectateurs en Spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se vove et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.²⁶

Schauspiel („spectacle“) und Fest („fête“) fallen in eins. Ihr Hauptaugenmerk liegt darauf, dass sie öffentlich seien („fêtes publiques“). Genf habe schon viele solche Veranstaltungen, doch die Stadt brauche noch mehr davon. Von Versammlungen in geschlossenen Räumen hält Rousseau wenig, denn sie schlossen eine kleine Zahl von Menschen wie in dunkle Höhlen ein – und die Mehrzahl der Menschen davon aus („Spectacles exclusifs“). Er plädiert für Spektakel an der frischen Luft und unter freiem Himmel, damit die Sonne auf sie scheinen kann („en plein air“, „sous le ciel“, „le soleil éclaire vos innocens spectacles“). Wichtig ist eine möglichst große Menschenmenge. Die inhaltlichen Gegenstände solcher Spektakel („les objets de ces spectacles“) sind nicht von Belang. („Rien, si l'on veut.“) Als Anlässe eignen sich, wie Rousseau gleich im Anschluss ausführt, Leibesübungen und Sportwettkämpfe.²⁷ Minimale szenographische Maßnahmen wie ein blumengeschmückter Baum genügen, um den Ort der Volksansammlung zu markieren. Dann werden die Teilnehmer selbst zu den Akteuren („rendez-les acteurs eux-mêmes“), denn der eigentliche Sinn und Zweck ist das sich feiernde Volk.

Ein solches proto-totalitäres Volksschauspiel ist wohl nicht ganz das, was Lenz unter Volksstück versteht. Doch Rousseaus Ursprungsvision gleicht dem, was Roger Bauer in seinem Aufsatz *Die Komödientheorie von J. M. R. Lenz* (1977) mit dem Gattungsbegriff „Ur- oder Pandrama“ umschreibt. Demnach handle es sich bei Lenz um

²⁶ Rousseau (1995), S. 114–115. Rousseau (1978), S. 462–463: „Wir haben bereits eine Reihe öffentlicher Feste, laßt uns davon noch mehr haben, ich werde um so entzückter sein. Aber laßt uns nicht diese abschließenden Schauspiele übernehmen, bei denen eine kleine Zahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübselig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Schweigen und Untätigkeit verharrend, und wo den Augen nichts als Bretterwände, Eisenspitzen, Soldaten und quälende Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit geboten werden. Nein, glückliche Völker, nicht dies sind eure Feste! In frischer Luft und unter freiem Himmel sollt ihr euch versammeln und dem Gefühl eures Glücks euch überlassen. [...] Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanz in der Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum auf, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind.“

²⁷ Rousseau (1995), S. 115–116.

die Vorstellung eines Theaters „vor dem Auseinanderfallen der klassischen Einzelgattung“, um „eine Komödie für das ‚ganze‘ Volk, eine Komödie zum Lachen und zum Weinen“.²⁸

Lenz zeigt anschaulich, wie seine in der Zeit neuen Gedanken um den noch nicht konturierten Begriff eines Volksstücks kreisen, für das es noch kein Gattungsbewusstsein gibt. Sein vages Volksstückverständnis fällt in eine Zeit, um mit Bauer zu sprechen, vor den Einzelgattungen, in eine Zeit also, in der weder dramatische noch volkspoetische Gattungen ausbuchstabiert sind und ein entsprechendes Gattungsbewusstsein noch nicht systematisiert ist.

2.2 Nicolais Herder- und Bürger-Parodie (1776) und seine Reise nach Wien (1781)

Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) war bekanntlich sehr schnell und spitz in seinem Urteil. Nachdem er anlässlich der zweiten *Werther*-Auflage von 1775 „innerhalb von nur drei Tagen“ seine *Werther-Parodie*²⁹ geschrieben hat,³⁰ erstaunt es wenig, dass er auch die Liste erster Volksliedsammler anführt – und zwar mit einer Parodie, diesmal in der Form eines Periodikums: *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe*.³¹ Der erste Jahrgang mit der Jahresangabe 1777 erschien im Herbst 1776, der zweite im Frühjahr 1778.³²

Nicolai fingiert einen Herausgeber namens Gabriel Seuberlich, der die Lieder eines Bänkelsängers namens Gabriel Wunderlich in Druck gibt. Er repliziert damit ironisch auf Bürgers Abhandlung *Aus Daniel Wunderlichs Buch*, die erstmals 1776 in der Zeitschrift *Deutsches Museum* erschien. Auch auf die Abhandlung *Von deutscher Art und Kunst* (1773) von Herder nimmt der *Almanach* Bezug. Bis zum Zerwürfnis zwischen Nicolai und Herder, das Wulf Koepke auf das Jahr 1774 datiert, arbeiteten die beiden bisweilen zusammen, Herder etwa als Rezensent für Nicolais *Allgemeine Deutsche Bibliothek*.³³

Nicolai greift in der Vorrede Herders „Sprünge und Würfe“ mehrfach auf und vergleicht sie mit einem allzu beherzten und unbedachten Zuschneiden von

²⁸ Bauer (1977), S. 12.

²⁹ [Nicolai] (1775).

³⁰ Wolfgang Albrecht im Kommentar zu Nicolai (1987), S. 517.

³¹ [Nicolai] (1777); [Nicolai] (1778). Spätere Ausgaben: Nicolai (1987); Nicolai (2015).

³² Zur Datierung der beiden Bände vgl. den Kommentar von Albrecht in Nicolai (1987), S. 519.

³³ Koepke (2009), S. 228. Zur Kontroverse zwischen Nicolai und Herder vgl. Wetzels (1990). Vgl. auch Herder und Nicolai (1887). Vgl. zu Nicolai zuletzt Falk und Košenina (2008).

Schuhsolen.³⁴ Doch solcherart gefertigte Schuhe würden drücken, „dz Gott erbarm!“ und solcherart gefertigte Gedichte („Dinger“) wolle niemand „erleyden“. In einer Art von kultureller Endzeitstimmung („da der yngste Tag fur der Tur ist“), habe nun „eyn Bidermann“ (gemeint ist Herder) erkannt, dass noch „eyn kleynes Funckleyn unverderbter Natur [...] vnter eyner Asche ligen tete“.³⁵ Durch die Rückbesinnung auf die Dichtkunst der „Handwerckslewtt“, so Nicolai, könne das Fünkchen noch einmal angefacht werden.

Wolan, jr Genyes, wollt jr teutzscher alter Volckspoeterei aufhelfen, laszt alle Cultur, Uppigkeit vnndt gelartes Wesen, werdet erliche Handwerckslewtt, Schuster, Weber, Schreyner, Gerber, Schmide, arbeitet vile Wochenlang mit Macht, bisz eyn Tag kommt, dz jr den Drang fulet, Volckslider z' dichten. Da wird denn Tatkraft ynne sein, di werdenn d' Sele fullenn, werden 's Volck wie 'n Fiber erschuttern, werden, eym freszenden Krebsz gleych, vm sich greifen, werdenn aller bösen Cultur, die ewren Schnitten vnndt Wurfen hynderlich ist, rein schababe machen.³⁶

Nicolais Darstellung ist anspielungsreich. Auf den Geniebegriff der Zeit wird rekurriert, den Schuster und Dichter Hans Sachs und die Begrifflichkeit in Herders Argumentation. Besonders fällt Nicolais auf den Ebenen der Wortwahl, Grammatik und Orthographie krass antikisierende Sprache ins Auge, die Texte des 16. Jahrhunderts parodistisch imitiert. Es folgt das ironische Lob auf „Danyel Wunderlich“ (gemeint ist Bürger mit seiner Abhandlung *Aus Daniel Wunderlichs Buch*), den er mit Quellenangabe zitiert („ymm teutzschen Museum, S. 449“) und ausführlich und sehr ironisch referiert.³⁷ Daniel Wunderlich, so Nicolai, habe gute Arbeit geleistet, doch noch nicht in hinreichendem Maße. Nicolai alias Daniel Seuberlich dagegen könne „eynen beszern Gewersmann geben, an Meystern Gabryel Wunderlichen, welchen der Leser mit Meystern Danyel Wunderlichen nicht verwechseln wolle“, da jener Gabriel ein Schuster und wegen seiner Gemeinsamkeit mit Hans Sachs für die Dichtung besser qualifiziert sei als dieser Daniel, der lediglich ein Leinweber und weniger dichtungsaffin sei.³⁸ Gerade die Verwechselbarkeit der Namen (Daniel Wunderlich bei Bürger, Gabriel Wunderlich als fiktiver Sänger und Daniel Seuberlich als fiktiver Herausgeber bei Nicolai) ist Teil der Ironie.

Gabriel Wunderlich sei „geboren im Jar vnsers Heylandes 1568, tzu Beuchlitz unweyt Merseburg“ (was 1776 noch nicht auf den Fundort der althochdeutschen

³⁴ [Nicolai] (1777), S. 6–8, 11, 14.

³⁵ [Nicolai] (1777), S. 8–9. Die Bezeichnung „Bidermann“ spielt wohl auf die von Johann Christoph Gottsched herausgegebene moralische Wochenschrift *Der Biedermann* (1727–1729) an.

³⁶ [Nicolai] (1777), S. 18–19.

³⁷ [Nicolai] (1777), S. 20–24.

³⁸ [Nicolai] (1777), S. 25.

Merseburger Zaubersprüche anspielt).³⁹ Er habe das Schusterhandwerk erlernt und wurde „Burger vnnndt Meyster tzu Dessaw“. ⁴⁰ Da er aber „eyn lustiger Gesell“ gewesen sei, habe er sich „uffs Syngen“ verlegt, „hett wol Turyngen vnnndt den ganzen Hartz tzu Fusz durchwandert, lernet vil kostliche Lider vnnndt Reyen, syngett uff den Messen tzu Leipzig, vnnndt kam wider nach Dessaw, als eyn stattlicher Benckelsenger“, ⁴¹ was auch auf seinen Körperumfang anspielt. Doch wider sein Erwarten sei er nicht in die 1617 gegründete Fruchtbringende Gesellschaft des Palmenordens aufgenommen worden, woraufhin er in Schwermut verfallen und bald darauf an einer Form von Volkslieder-Blähung gestorben sei.

Desz tett sich Meyster Gabryel ynnigklichen hermenn, dz seyne alteutzsche Reyen vnnndt Lider nimannd furt liben mochtenn, must sie bey sich haltenn. War eyn kurtzer runder fast feyster Mann, vnnndt synd derley Volckslider fast uffblehender Natur, ist er zu Nacht schyr erstickt funden worden, konnt kaum mit eben schwacher Stimmen krehzen:

Es ritt eyn Jeger wolgemut

Wol ynn der Morgen-Stunde,

vnnndt verscheyd darob, Anno Dom. 1619.⁴²

Sein Leichnam ruhe auf dem Kirchhof, doch seine Seele finde seither keine Ruhe. Sittichgrün gekleidet („sittiggrun angetan“), wandle sie „uff gruner Heyde, [...] bey anmutigen Waszern vnnndt Bechleyn, [...] vnnndt syngt mit heller Stymmen alteutzsche Volckslider“. ⁴³ Über viele Jahre habe Daniel Seuberlich, selbst „Schuster tzu Ritzmück ann der Elbe“⁴⁴ und eben dadurch bestens für die Niederschrift und Herausgabe der Lieder qualifiziert, die untote Seele des Gabriel Wunderlich belauscht und gebe nun die „Volckslider“ in Druck, „’s ist doch nicht newmodische Lapperey vnnndt Flyckerey, deren werte teutzsche Nation wol muszig geen konntt, sondern ’s sind echte alteutzsche Reyen“. ⁴⁵

Die Lieder, die Nicolai mit Text und Noten in den beiden Jahrgängen seines Periodikums wiedergibt, entstammen mit hoher Wahrscheinlichkeit den zahlreichen, sehr verstreut vorhandenen Abdrucken (wie es später auch bei Arnim und Brentano und den Brüdern Grimm Praxis sein wird), weshalb im Falle Nicolais, wie Annegret von Wedel-Wolff in ihrer Dissertation festhält, das frühe Sammeln von Volksliedern paradoxerweise als „Gegenbewegung zur Volksliedbegeisterung“ gedeutet werden

³⁹ [Nicolai] (1777), S. 25. Die *Merseburger Zaubersprüche* werden erst 1841 von Georg Waitz entdeckt und Jacob Grimm wird sie 1842 in seiner Antrittsvorlesung vor der Preußischen Akademie der Wissenschaften erstmals öffentlich präsentieren.

⁴⁰ [Nicolai] (1777), S. 25.

⁴¹ [Nicolai] (1777), S. 26.

⁴² [Nicolai] (1777), S. 29.

⁴³ [Nicolai] (1777), S. 30.

⁴⁴ Ritzmück ist der historische Name für den kleinen Ort Rietzmeck, heute zu Dessau-Roßlau gehörig.

⁴⁵ [Nicolai] (1777), S. 33.

kann.⁴⁶ Die fiktive Biographie des Gabriel Wunderlich, einesteils ‚naturbegabt‘ für die Dichtung und andernteils auf der Suche nach Volkspoese durch Thüringen und den Harz wandernd, mutet an wie der Prototyp der Sammlerfiguren, die im 19. Jahrhundert Dichtung und Philologie bevölkern werden. Auch die zeitliche Lokalisierung seiner Geburt in der Frühen Neuzeit ist typisch für die Gewähr von ‚Echtheit‘, die im Laufe der Zeit in unterschiedlichen Varianten begegnen wird. In der Volksliedforschung wurde Nicolais *Almanach* gebührend berücksichtigt,⁴⁷ doch in der Volksschauspielforschung bislang nicht. Dabei ist der Text ein wichtiger Kommentar zu den Entwicklungen, die im späten 18. Jahrhundert ihren Anfang nehmen und bis weit ins 20. Jahrhundert wirken. Mit seinem *Almanach* zeigt Nicolai, dass die Polemik gegen die Begeisterung für Volkspoese schon sehr früh einsetzt. Polemiken gegen Volkspoese sind demnach so alt wie diese selbst und von Anfang an integraler Bestandteil der Debatte.

Auf Volksschauspiele und Volksstücke im Besonderen geht Nicolai im vierten der insgesamt zwölf Bände umfassenden *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781* (1784) ein. In „Eilfter Abschnitt. Von den öffentlichen Schauspielen in Wien“⁴⁸ berichtet er von Jesuitenspielen, die er als „Wunderspiele“ bezeichnet und mit den lapidaren Worten kommentiert: „Was extradummes ist auch schön!“⁴⁹ Hauptsächlich geht es in dem Abschnitt um Hanswurst-, Kasperl- und Krippenspiele sowie um Feuerwerke und Tierhetzen, um Spiele also, die sich im weitesten Sinn zu volksläufigen Belustigungen zählen lassen.

Der Hanswurst sei im Zuge der Bestrebungen um die „Abschaffung der Possenspiele“ noch lange Zeit auf der Bühne lebendig geblieben, denn man bemühte sich um Kompromisse: „Man mischte das narrenhafte unter das ernsthafte, und spielte *Miß Sara Sampson* mit *Hanswurst*, welcher die Rolle des *Nortons* machte.“⁵⁰ Im Jahre 1769, so Nicolai, sei die „Abschaffung der Possenspiele“ endlich gelungen, doch das Publikum empfand sie als „ein großes Leere“ [sic],⁵¹ weil die „Wiener Lokalkomödie“⁵² um ihr Wesen gebracht war. Gespielt wurden stattdessen „[k]ahle Uebersetzungen französischer Trauerspiele“; „elende Originale, wie z.B. die *Gräfinn Tarnow*

46 Wedel-Wolff (1982), S. 20–31. Eine abschließende Klärung der Frage, ob und in welchem Maße einzelne Lieder parodistische Eigenschöpfungen Nicolais sind oder enthalten, muss zukünftigen literatur- und musikhistorischen Spezialstudien vorbehalten bleiben.

47 Zuerst und grundlegend von Wedel-Wolff (1982), S. 29–31, und im Kommentar von Albrecht in Nicolai (1987), S. 518–521.

48 Nicolai (1784), S. 560–641.

49 Nicolai (1784), S. 564, 566.

50 Nicolai (1784), S. 571. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype.

51 Nicolai (1784), S. 572.

52 Nicolai (1784), S. 594.

oder *Karl V. in Afrika*, mußten nothwendig Verdruß und Langeweile erwecken“.⁵³ „Gute deutsche Originalstücke“ wie *„Julius von Tarent, Klavigo, Stella, Diego und Leonore, die Zwillinge und andere Stücke“* seien dagegen von der Zensur untersagt worden.⁵⁴ Die Figur des Kasperl, ein zunächst argloser und tölpelhafter steiermärkischer Bauernotyp, habe den verbannten Hanswurst zu ersetzen und sich im „Theater des Kasperl“ zu etablieren begonnen.⁵⁵ In der „Schaubühne für das gemeine Volk“, so Nicolai weiter, könne „[d]ie lustige Person [...] ein bequemes Mittel“ sein, um „gewisse Wahrheiten vor das Volk zu bringen“.⁵⁶ „Man müßte dem Kasperl seine Jacke lassen, aber für ihn Volksstücke schreiben, worinn sein Charakter verfeinert und interessanter gemacht würde.“⁵⁷ Es folgen Vorschläge, wie das zu bewerkstelligen sei: Einmal könne dies durch eine genauere dramatische Charakterzeichnung des Kasperl als „drolligte[r] Bauer“ geschehen, dann über die Themen der Stücke:

Wie wenn der *Kasperl* über den *Stolz und Bedrückung der Gutsherren, über das Geschwätz und die Praktiken der Mauthner, über den dummen Aberglauben, über die Widersetzlichkeit der geistlichen Herrn gegen Abschaffung schädlicher Pfaffereyen, über die Faulheit reicher Rententirer, über die Ausschweifungen in Wollust und Schmausen, über Spielsucht, über Schuldenmachen, über die Gemächlichkeit, Sinnlichkeit* und daher entstehende Armuth des gemeinen Mannes und über andere Landesgebrechen Oesterreichs in seinen Stücken sich ausbreitete, würde er nicht eine interessante Person werden? Der österreichische Schriftsteller, welcher diese Gegenstände aufs Theater und die Augen des Volkes brächte, würde er nicht ein Wohlthäter seines Vaterlandes seyn?⁵⁸

Mit solchen Stücken würde ein österreichischer Bühnendichter „viel mehr Geisteskräfte zeigen, viel mehr wahren dramatischen Ruhm erwerben können, als mit abgezirkelten Trauerspielen, oder mit lendenlahmen sentenzenreichen Dramen“.⁵⁹ Diese ‚Verbesserung‘ und ‚Veredlung‘ der lustigen Person steht in Zusammenhang mit den Bühnenreformbestrebungen des späten 18. Jahrhunderts und wird in den folgenden Kapiteln mehrfach begegnen.

Als weitere Formen volkstümlichen Theaters nennt Nicolai „Puppenspiele, geistliche und weltliche“, „die theatralische Maschine, welche während des Fachsings in der Renngasse nächst der hohen Brücke zu sehen ist“ (er identifiziert das

⁵³ Nicolai (1784), S. 573. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype. Bei den genannten Dramen handelt es sich um Müller ([um 1775]) und Sternschutz ([1772]).

⁵⁴ Nicolai (1784), S. 575. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype. Bei den genannten Dramen handelt es sich neben jenen von Goethe um Johann Anton Leisewitz: *Julius von Tarent* (1774), Johann Christoph Unzer: *Diego und Lenore* (1775) und Friedrich Maximilian Klinger: *Die Zwillinge* (1776).

⁵⁵ Nicolai (1784), S. 611. Zur Figur des Kasperls vgl. Müller-Kampel (2003).

⁵⁶ Nicolai (1784), S. 612.

⁵⁷ Nicolai (1784), S. 614.

⁵⁸ Nicolai (1784), S. 615. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype.

⁵⁹ Nicolai (1784), S. 615.

Spiel nicht näher; bezeichnend ist der Gattungsbegriff „Maschine“, der hier pejorativ eine auf Effekt setzende Komödie bedeutet), sowie die „Possenspiele fürs Volk für ein ganz geringes Geld“, die in Wirtshäusern gespielt werden. „Zu eben diesen Volksspielen [...] gehört auch das *Krippenspiel*, welches, durch *Marionetten*, die *Ge-burt Christi* vorstellt.“⁶⁰ Als eine Wiener Spezialität gilt Nicolai das Genre des Feuerwerks. Viele Tage vor der Veranstaltung schon hoffe das Wiener Publikum auf trockenes Wetter, und dass kein Regen die Feuerspiele lösche. Nicolai berichtet von einem Feuerwerk mit dem Titel *Werthers Zusammenkunft mit Lottchen im Elysium*.

Dieß große Schauspiel war [...] in zween Aufzüge getheilt, ins Frontenfeuer und in die Dekoration. Das Frontenfeuer enthielt in fünf Abtheilungen:

1) Antike Feuerwerks Kapriolen, oder Moschaisches Ebenmaaß. 2) Die Egyptische Centifolien, und Blumen-Knospen. 3) Werthers fröhliche Täge. 4) Werthers getrennte Vereinigung. 5) Werthers Zusammenkunft mit Lottchen bey seiner Ruhestatt.

Und die Dekoration enthielt:

Werthers und Lottchens Aufenthalt in Gefühlen (Gefilden) des Elysiums.⁶¹

Nicolai lässt das Bewusstsein erkennen, dass es sich bei der Wiener Werther-Adaption um eine Besonderheit oder Seltsamkeit handle, denn er räumt ironisch ein, dass seine „Leser, die ans Erhabene noch nicht gewohnt sind, [...] vielleicht über den furchtbaren Geist erstaunen, welcher so unvorhergesehene Dinge z[u]sammenbringen konnte“.⁶²

Am Ende des Kapitels über das Theater in Wien berichtet Nicolai über Tierhetzen. Detailliert beschreibt er den Ablauf der Spiele, das Verhalten der Tiere und die Reaktionen des Publikums.⁶³ Er brandmarkt die in der Stadt beliebten Spektakel als „abscheuliche[s]“ und „unmenschliche[s] Schauspiel“.⁶⁴ Er geißelt den Umstand, dass der Erlös aus den Vorstellungen für mildtätige Zwecke verwendet werde, und wünscht, dass „dieses scheußliche Volksschauspiel“ bald eingestellt werde.⁶⁵

Nicolai zeichnet im vierten Band seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz* ein vielfältiges Bild der Theaterlandschaft, die er in Wien vorfindet. Dabei fällt auf, dass er volksnahen Formen breiten Raum einräumt: Er spricht von ‚Volksschauspiel‘ in Zusammenhang mit Tierhetzen, von ‚Volksstücken‘, wenn er besonders gelungene Kasperlspiele meint, und von ‚Volksspielen‘, wenn er sich auf Puppen- und Marionettenspiele bezieht. Mit ‚Schaubühne für das

⁶⁰ Nicolai (1784), S. 619–621. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype.

⁶¹ Nicolai (1784), S. 623.

⁶² Nicolai (1784), S. 623.

⁶³ Nicolai (1784), S. 630–641, bes. S. 633–638.

⁶⁴ Nicolai (1784), S. 630, 631.

⁶⁵ Nicolai (1784), S. 639. Hetzspiele waren im 17. und 18. Jahrhundert in Wien sehr beliebt. Es gab vier Hetztheater, die ab 1796 durch Kaiser Franz II. verboten wurden. Vgl. das Lemma „Hetztheater“ in Czeike (1994), S. 175.

gemeine Volk‘ bezeichnet er ein Theater, das didaktisch auf die Massen wirkt. Mit allen diesen Formen meint Nicolai eine ganz andere Kultur und Literatur als in seinem *Almanach*. Die Lieder, die der fiktive Daniel Seuberlich dem ebenso fiktiven Gabriel Wunderlich ablauscht, entspringen der Vorstellung, dass die Memoria oder der ‚Mund‘ eines Volkes sie freigeben, unabhängig davon, ob jemand von dieser Vorstellung überzeugt ist (wie Herder) oder nicht (wie Nicolai). Teil der Vorstellung ist auch, dass das Volk oder einzelne Vertreter aus dem Volk die Urheber solcher Lieder seien. Den Schilderungen des Wiener Theaters liegt dagegen ein anderes Volksverständnis zugrunde. Hier figuriert Nicolai das Volk in erster Linie als das Publikum, für das ‚österreichische Schriftsteller‘ Stücke schreiben. Nicht zuletzt macht Nicolais Blick von außen erstmals eine Aufmerksamkeit speziell auf das Theater in Wien sichtbar, die mit einer solchen Deutlichkeit erst einmal sehr lange – vielleicht bis zu Ignaz Jeitteles’ *Aesthetisches Lexikon* (1839) oder gar bis Otto Rommel zu Beginn des 20. Jahrhunderts – kaum mehr sichtbar sein wird.

2.3 Didaxe bei Wolfgang Heribert von Dalberg (1787) und Alois Wilhelm Schreiber (1788)

Ohne Bezug auf Herder entwickeln Wolfgang Heribert von Dalberg und Alois Wilhelm Schreiber ihre Gedanken über Volksschauspiele. Sie stehen vielmehr in der Tradition der Debatten um Nutzen und Wirkung des Theaters, die im 18. Jahrhundert geführt werden. In diesem Zusammenhang steht auch Schillers Beitrag *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784), besser bekannt unter dem Titel *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*.⁶⁶ Dalberg und Schreiber greifen sehr früh den neuen, sich allmählich konturierenden Begriff der Volksschauspiele auf und diskutieren, wie diese im Kontext der Debatten um Nutzen und Wirkung des Theaters zu verorten seien.

Wolfgang Heribert von Dalberg (1750–1806) vertritt die Stimme des Dramatikers und Theaterpraktikers, der darlegt, was ein Volksschauspiel sein soll. Nachdem er sein Jurastudium absolviert hatte, wurde Dalberg 1778 von Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und Bayern beauftragt, das ein Jahr zuvor begründete Nationaltheater in Mannheim aufzubauen. Er engagierte die Schauspieler Heinrich Beck, Johann David Beil und August Wilhelm Iffland an das Haus, dessen Intendanz er 1781 übernahm. Ruhmreiche Jahre folgten: 1782 brachte er die Uraufführung der *Räuber*, er spielte *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Kabale und Liebe* und *Dom Karlos* und versuchte eine Reihe von Shakespeare-Aufführungen. In den Jahren 1783/1784 war Schiller Theaterdichter in Mannheim. Bei der Organisation des Theaters orientierte sich Dalberg am so genannten Wöchner- und Ausschusssystem des Wiener

⁶⁶ Schiller (1992).

Nationaltheaters: Wöchentlich ließ er die Verantwortung der Regisseure wechseln und etablierte regelmäßige Sitzungen zu dramaturgischen und allgemeinen Fragen der Kunst. In den 1790er Jahren geriet das Mannheimer Nationaltheater in den ökonomischen Ruin; Dalberg trat 1803 von der Leitung zurück. Dalberg ist auch Autor mehrerer Dramen.⁶⁷

Im Jahre 1787 erscheint anonym das Schauspiel *Montesquieu, oder die unbekannte Wohlthat*. Der Autor ist Dalberg. Die „Vorrede“ thematisiert Volksschauspiele im Sinne didaktisch wertvoller und moralisch erbaulicher Lehrdramen.⁶⁸ Sie beginnt mit dem Hinweis, dass „ein junger Dichter in Paris“ vor wenigen Jahren „[d]em unsterblichen Montesquieu“ ein literarisches Denkmal gesetzt habe.⁶⁹ Gemeint ist das Drama *Montesquieu à Marseille* (1784) von Louis-Sébastien Mercier (1740–1814).⁷⁰ Nun will Dalberg Montesquieu ein *deutsches* literarisches Denkmal setzen, eben in der Gestalt seines *Montesquieu*. Er wünscht sich, dass man es „auf unserm vaterländischen Theater darstellte“. Bezeichnenderweise liefert er im Untertitel *Ein Schauspiel in drey Handlungen; für die Mannheimer National-Schaubühne* den gewünschten Aufführungsort gleich mit.

Freuen soll es mich, wenn dieses Drama gefällt – rührt. Vielmehr aber erfreuen würde ich mich, wenn es gute dramatische Schriftsteller einmal versuchen wollten, nach diesem Beyspiele, edle, wohlthätige, große Handlungen unserer Zeitgenossen, als Muster der Nachahmung, auf unsre Bühnen zu bringen.⁷¹

Auffallend ist der emphatische Appell an Dramatikerkollegen, „große Handlungen“ der Zeitgenossen als „Muster der Nachahmung“ zu dramatisieren und zu propagieren, wobei er sich selbst zum Vorbild erklärt. Solches würde dem deutschen „allgemein etwas vernachlässigten Theaterwesen“ Aufschwung und Erfolge bringen und gleichzeitig „Sporn zu patriotisch-moralisch guten Handlungen seyn“.⁷² Dies schließt an die Tradition der im 18. Jahrhundert in Deutschland, Frankreich und England geführten Debatten um Nutzen und Wirkung des Theaters an. Antike griechische und römische Dramen, so Dalberg, ermöglichten es dem Publikum, die dargestellten Personen „mithandelnd und mitwirkend“ zu betrachten,

[...] wodurch dann der höchste Grad von Täuschung, von erhabenem Vergnügen und von Vaterlands-Liebe bey der Volks-Menge bewirkt wurde. Mit Recht konnte man diese Schauspiele, Volks-Schauspiele nennen. Leider sind uns solche nur noch dem Namen nach bekannt; so

⁶⁷ Vgl. Knudsen (1957); vgl. auch Homering (2012). Zur Gründung des Mannheimer Nationaltheaters vgl. auch Herrmann (1999).

⁶⁸ [Dalberg] (1787).

⁶⁹ [Dalberg] (1787), S. III.

⁷⁰ Mercier (1784).

⁷¹ [Dalberg] (1787), S. IV.

⁷² [Dalberg] (1787), S. IV.

wie nachher ebenfalls jene Volks-Feste abgekommen sind, welche ehemals in öffentlichen Ringen, Wettrennen, Gefechten, Turnieren und verschiedenen andern körperlichen Uebungen um einen Ehrenpreis bestanden; und welche so manches zur Erhaltung des National-Geistes, und zur Beförderung allgemeinen Vergnügens beytrugen.⁷³

Zeittypisch sind der Wunsch, ‚Erhabenes‘ mit ‚Vergnügen‘ zu verbinden, und der Anspruch, dadurch „Vaterlands-Liebe“ und „National-Geist[]“ zu steigern. Unvermittelt fällt der Begriff der „Volks-Schauspiele“, als welche Dalberg diejenigen Schauspiele versteht, die für die „Volks-Menge“ gespielt werden. Es überrascht das Präteritum, dass man „diese Schauspiele“ „Volks-Schauspiele“ nennen „konnte“. Dalberg bindet sie damit zurück an die griechische und römische Antike, in der es offenbar „Volks-Schauspiele[]“ gab. Im Anschluss daran präzisiert er, dass solche Schauspiele gegenwärtig „nur noch dem Namen nach bekannt“ seien. Offen bleibt, ob der Begriff für diese Spiele, also „Volks-Schauspiele“, oder die Spiele selbst, also deren Titel, nur noch dem Namen nach bekannt seien. Ihren Verlust vergleicht er mit jenem der „Volks-Feste“, die „abgekommen“ seien. Im Anschluss daran schreibt Dalberg von „Volksstücken“ als einer Untergattung, die das ‚Abgekommene‘ in die Gegenwart herüberrette; er benennt auch deren Stoffe:

Wir haben zwar in unsern Zeiten noch verschiedene Schauspiele, welche man Volksstücke zu nennen pflegt, und welche auch, da sie allgemeines vaterländisches Interesse haben, das Publikum vorzüglich unterhalten. Dahin gehört eine *Agnes Bernauerin*, ein *Otto von Wittelsbach*, ein *Fust von Stromberg* und d. gl. m. – Schade nur, daß diese Dramen mit ihren Helden, Sitten, Gebräuchen und Thaten in das Jahrhundert des ungestümen, mit Recht vergessenen Faustrechts gehören; und in unsern Zeiten kein so interessanter zweckmäßiger Gegenstand dramatischer Bearbeitung mehr seyn können, als es Begebenheiten neuerer Zeiten sind: daher auch die Epoche solcher Dramen (welche man Spektakel-Stücke zu nennen pflegte) von kurzer Dauer auf unsern Bühnen war.⁷⁴

„Volksstücke“, auch „Spektakel-Stücke“ genannt, seien demnach eine Untergattung der ‚abgekommenen‘ Volksschauspiele. Nur Reste hätten bis in die Gegenwart überlebt, als Beispiele nennt er drei Stoffe: *Agnes Bernauerin*, *Otto von Wittelsbach* und *Fust von Stromberg*. Die *Bernauerin* lag Dalberg in mehrfach literarisierter Form vor, *Otto VIII. von Wittelsbach* und *Pfalzgraf von Bayern* (vor 1180–1209) in den Dramatisierungen von *Joseph Marius von Babo* (1756–1822) und *Karl Franz Guolfinger von Steinsberg* (1757–1833),⁷⁵ die Figur des *Fust von Stromberg* als gleichnamiges Schauspiel von *Jacob Maier* (1739–1784).⁷⁶ Den genannten Stoffen

73 [Dalberg] (1787), S. V. Der Begriff „Volks-Schauspiele“ fällt auf S. VII ein weiteres Mal.

74 [Dalberg] (1787), S. V–VI. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

75 [Babo] (1782); Steinsberg (1783).

76 Maier (1782). Über *Jacob Maier* ist wenig bekannt. Die Gemeinsame Normdatei (GND) weist seine Lebensdaten (1739–1784) und seine Berufe und Funktionen (Jurist, Schriftsteller, Kammerrat, Hofgerichtsrat, Verfasser von Ritterdramen) nach. <http://d-nb.info/gnd/131830783> (17.6.2019).

spricht Dalberg allerdings wegen moralischer Mängel Bühnentauglichkeit ab, denn sie seien zu „ungestüm[]“ und dem Faustrecht verpflichtet. Die (von einem jeweiligen Zeitgeist abhängige) Eignung für die Bühne ist in Dalbergs Verständnis eine Qualität des Stoffes selbst; die Möglichkeit, dass ein Stoff durch dichterische Phantasie neu gestaltet und den Ansprüchen der Zeit angepasst werden kann, zieht er hier nicht in Betracht. Dies widerspricht auf den ersten Blick der Zuversicht, dass Dalbergs eigener *Montesquieu* ‚gefallen‘ und ‚rühren‘ könne und weitere Dramatiker dazu anregen solle, am Glauben an die gute Wirkung des Theaters festzuhalten. Doch der Widerspruch löst sich auf, wenn man die Differenz zwischen „Volksschauspiel“ und „Volksstück“, die latent in Dalbergs Zeilen vorliegt, weiter schärft: „Volksstücke“ sind nach Dalbergs Darstellung eine Untergattung oder ein Beiwerk der „Volksschauspiele“, ein Relikt aus vergangenen Zeiten und für die Bühne der Gegenwart nicht zu rehabilitieren; „Volksschauspiele“ hingegen dienten „erhabenem Vergnügen“, der „Vaterlands-Liebe“ und der „Erhaltung des National-Geistes“ und gelten demnach als moralisch hochwertig. Auch wenn Dalberg seinen *Montesquieu* nicht ausdrücklich als Volksschauspiel bezeichnet (er nennt ihn im Untertitel ein *Schauspiel*), darf er doch nach seinem eigenen Verständnisanspruch als ein solches gelten.

Dalberg ist sich bei der Niederschrift seiner „Vorrede“ zum *Montesquieu* vermutlich dessen bewusst, dass vor ihm noch kaum jemand Gedanken über das Volksschauspiel zu Papier gebracht hat. In einer Fußnote zum Absatz über „Volks-Schauspiele“ und „Volks-Feste“ (vgl. das auf S. 55–56 in diesem Buch besprochene Zitat) formuliert er den Wunsch: „Es lohnte allerdings der Mühe, den so höchst interessanten Gegenstand von Volks-Schauspielen und Volks-Festen eigens zu bearbeiten; eine gute philosophische Feder würde Lohn und Ehre dadurch ärnden.“⁷⁷ Dieses Desideratum erfüllt ein Jahr später Alois Wilhelm Schreiber.

Im Jahre 1788 erscheint das erste Stück der anonym veröffentlichten *Dramaturgischen Blätter*. Der Herausgeber ist Alois Wilhelm Schreiber (1763–1841).⁷⁸ Seine *Dramaturgischen Blätter* versteht Schreiber als Fortführung seines *Tagebuchs der Mainzer Schaubühne*, wie er in der Vorrede *An das Publikum* schreibt.⁷⁹ Der erste Beitrag darin trägt den Titel *Ueber Volksschauspiele*.⁸⁰ Es ist wohl die erste Abhandlung, die diese Gattungsbezeichnung im Titel führt. In der ersten Zeile erklärt Schreiber, dass Dalbergs „Vorrede“ zum *Montesquieu* ihn zu diesem Text veranlasst

⁷⁷ [Dalberg] (1787), Fußnote auf S. V.

⁷⁸ Schreibers *Dramaturgische Blätter*, die in den beiden Jahren 1788 und 1789 in 13 Stücken erscheinen, sind nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen, ebenfalls 1788 erstmals erscheinenden Zeitschrift von Adolph Freiherr Knigge.

⁷⁹ [Schreiber] (1788b), S. 5; vgl. auch die Ankündigung in [Schreiber] (1788a), S. 208. Das *Tagebuch der Mainzer Schaubühne* erschien ohne Herausgeberangabe in 13 Stücken 1788 in Mainz.

⁸⁰ [Schreiber] (1788c).

habe.⁸¹ Schreiber polemisiert gegen die in seinen Augen grobe deutsche Kunst und Literatur. Volksschauspiele scheinen ihm geeignet, um die Dramatik zu verfeinern und das Publikum zu bilden. Von Beruf war Schreiber Historiograph und Literat, ab 1802 auch Professor für Ästhetik an der Universität Heidelberg.⁸² Er schrieb ein *Lehrbuch der Aesthetik*⁸³ sowie Bücher belletristischen und landeskundlichen Inhalts.

Schreiber setzt an bei den Griechen. Der Griechenland-Bezug findet sich auch bei Dalberg, doch Schreiber verstärkt ihn. Er stellt fest, „daß der gute Geschmack bei uns so einheimisch nicht ist, und es auch wohl nie werden wird, als er es bei den Griechen war.“ Das Gefühl der Deutschen „bleibt ungebildet; es klebt blos an dem, wozu Bedürfniß der rohen Natur es drängt – an den Vergnügungen der gröbern Sinne.“⁸⁴ Dem stellt er das antike Griechenland gegenüber:

In Griechenland waren Religion und Politik, Kunst und Wissenschaften innig verbunden. Ihre Philosophie war Weisheit des Lebens; ihre Werke der schönen Künste waren Volksgegenständen gewidmet. Homer sang die Kriege ihrer Väter; Pindar ihre Spiele. [...] Selbst ihr Schauspiel war – Volksschauspiel; das Volk hatte vermittelt der Chöre gewissermaßen Antheil an der Handlung selbst. Nimmt man nun noch den Einfluß der Freiheit, der schönen milden Natur; die Reichthümer und das Wohlleben dieses Volks; so begreift man leicht, warum ihr Gefühl fürs Schöne und Große sich so sehr verfeinern, warum ihr Geschmack überhaupt so populär werden mußte. In unsern Zeiten ist dies alles nicht mehr, und kann nicht mehr seyn. Der Kreis der Volksideen ist so eingeengt und abgeändert, daß die Kunst sich ihm kaum mehr nähern darf. Was soll uns ein Homer? Seine Zeitgenossen stritten für ihren Heerd, für Vaterland und Freiheit; die Unsrigen – fechten für Taglohn. Was würde ein Pindar unter uns? etwa Himnen auf unsere Trinkgelage verfertigen? Selbst die so bildliche griechische Religion – wie reichen Stoff bot sie dem Genie des Dichters und des Artisten! Und nun unsere theologischen Systeme dagegen – Ein Gewebe von Spitzfündigkeiten, die keiner sinnlichen Bezeichnung fähig sind – Verirrungen des Menschenverstandes in die unfruchtbaren Gefilde einer leeren Spekulation!⁸⁵

Schreiber leitet das „Volksschauspiel“ aus der griechischen Antike her und begründet es aus ihr. Das „Volk“ manifestiere sich im Chor und nehme in dieser Gestalt an der Bühnenhandlung teil. In Schreibers holistischem Verständnis der griechischen Antike verbinden sich Öffentlichkeit („In Griechenland waren Religion und Politik, Kunst und Wissenschaften innig verbunden.“), Rechtsempfinden und schöne Natur zu einem Wohlfahrtsparadies („die Reichthümer und das Wohlleben dieses Volks“), was bei der breiten Bevölkerung einen besonders ausgeprägten Geschmack („Gefühl fürs Schöne und Große“) gewissermaßen zwingend zur Folge habe. Ganz anders nimmt er seine deutsche Gegenwart wahr: eng im Geiste und im Denken, bar jegli-

⁸¹ [Schreiber] (1788c), S. 9: „Veranlaßt durch eine Aufforderung des Herrn von Dalberg in der Vorrede zum Montesquieu.“

⁸² Weech (1891).

⁸³ Schreiber (1809).

⁸⁴ [Schreiber] (1788c), S. 9.

⁸⁵ [Schreiber] (1788c), S. 9–10.

cher Inspiration, die Interessen auf die niederen Instinkte und das blanke Überleben gerichtet, selbst der Religion mangle es an Sinnlichkeit, Bildhaftigkeit und Verstandeskraft. Auffallend sind die drei Komposita „Volksgegenstände“, „Volkschauspiel“ und „Volksideen“. Mit letzteren meint Schreiber wohl die Gedankenwelt, die das „Volk“ bewegt, während „Volksgegenstände“ die Stoffe, Themen und Inhalte darstellen, die von den Künsten, deren eine das „Volksschauspiel“ ist, thematisiert werden.

Schreiber setzt den Topos der griechischen Antike als beispielloser Hochkultur und die Utopie, dass sich daraus das „Volksschauspiel“ herleiten ließe, mit dem Verweis auf „ander[e] Völker[] des Alterthums“ und dem Anachronismus fort, dass bei diesen vor allem die Dichtung „zur Nazionalbildung beitrug“. Wenn Schreiber die Aufgabe der „Nazionalbildung“ in erster Linie der „Dichtkunst“ zuschreibt, greift er damit einen zentralen Gedanken Herders auf (vgl. S. 19 in diesem Buch) und nimmt eine der programmatischen Funktionen vorweg, die neben anderen dem Volksschauspiel zugeschrieben werden.

Was bei den Ebräern, Griechen, Celten und andern Völkern des Alterthums am meisten zur Nazionalbildung beitrug, die Dichtkunst – liegt vermög ihrer Materien gänzlich ausser dem Gesichtskreis unsers Volks; es ist eine Tafel, deren Zugang ihnen versagt ist. Das deutsche Theater allein war in seiner Kindheit der Volksbelustigung gewidmet, als noch weiland Harlekin die Hauptrolle darauf spielte. Zur Bildung des Geschmacks und des sittlichen Gefühls konnten die Marionettenbuden freilich nichts beitragen: Man suchte das Zwerchfell des Haufens zu erschüttern, und mehr als Lachen wollten auch die Zuschauer nicht. Da indessen das Volk einmal im Besiz einer Bühne war, so hätte man es auch nicht davon verdrängen, man hätte dieselbe nur dem Bedürfnisse unserer Zeiten mehr anpassen sollen. Dadurch, daß man bei dem weit größeren Theil der Menschen im Staat, das Volk, von allen Vergnügungen der feinern Sinne ausschloß, gab man seinen thierischen Begierden ein weites, offenes Feld; sein moralisches Gefühl mußte dabei verwildern; unfähig, das Edle und Schöne in den Handlungen zu empfinden, artete seine Selbstliebe in rohen Egoismus aus; sein Geist gewöhnte sich an Sklaverei, und schmiegte sich geduldige unter Despotismus und Aberglaube. Erziehung und Unterricht konnten nur wenig fruchten, denn das erste Prinzip aller Erziehung wurde vernachlässiget: *Baue mit Vorsicht an der Sinnlichkeit des Menschen; fülle seine Einbildung mit Bildern des Guten!* In der That haben wir keine Anstalten zur Volksbildung, als unsere Schulen und unsere Kanzeln.⁸⁶

Schreiber beschreibt sehr genau den vermeintlichen Niedergang des Theaters im Vergleich mit der griechischen Antike und „andern Völkern des Alterthums“. Als erstes seien „Geschmak[]“ und „sittliche[s] Gefühl[]“ durch Harlekin und Marionettenbuden verkommen, im Vordergrund habe allein die Belustigung „des Haufens“ gestanden. Diesen unterscheidet er vom „Volk“, das er als den „weit größeren Theil der Menschen im Staat“ definiert. Geistige, sittliche und ästhetische Verwilderung seien die Folge gewesen, was die Gewöhnung an Sklaverei, Despotismus und Aber-

⁸⁶ [Schreiber] (1788c), S. 11–12. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

glauben nach sich gezogen habe.⁸⁷ Beschleunigt wurde dieser ‚Abwärtstrend‘ dadurch, dass „man“ ihm nichts entgegensetzte, was „dem Bedürfnisse unserer Zeiten“ entsprochen hätte, womit er die Bedürfnisse einer aufgeklärten Elite seiner Zeit meint. Für didaktische Zwecke, ist Schreiber überzeugt, taugten Dramatik und Theater allemal mehr als „Erziehung und Unterricht“, „als unsere Schulen und unsere Kanzeln“. Denn die „Sinnlichkeit des Menschen“ lasse sich mehren durch die Anreicherung der „Einbildung mit Bildern des Guten“. Der Gedankengang lässt an Johann Christoph Gottscheds Reformbestreben denken. Schreiber verbindet seine tendenziell antikerikale Haltung mit einer ablehnenden Haltung auch der Schule gegenüber, woraus eine an Herder erinnernde Kritik an intellektualistischer Monoperspektivität spricht. Er fährt fort:

Der Mensch bedarf auch nicht blos des Unterrichts, er will auch Vergnügen; nicht nur sein Herz, auch seine Sitten sollen gemildert und bis zu einem gewissen Grade veredelt werden, und diese vereinigte Wirkung konnte unter dem Volke nur die Schaubühne hervorbringen. Man gebe ihm wieder ein Theater; stelle ihm das Schändliche des Trunkes, der Verschwendung, der thierischen Ausschweifung ec. in sprechenden und begreiflichen Gemälden dar; [...] – dies wird eine heilsamere Wirkung thun, als alle moralische Vorlesungen nicht können. Die Folgen schändlicher Handlungen drücken sich hier der Einbildungskraft ein; auch das Gefühl für Ehre wird rege; man will nicht gern etwas thun, woran sich die Idee des Lächerlichen gehängt hat, und indem die Empfindung des Schönen und Schicklichen zu erwachen anfängt, vermindert sich zugleich die Anhänglichkeit an das Niedrige und Pöbelhafte.⁸⁸

Schreiber stimmt hier ein in die Debatten der Zeit um den sittlichen und didaktischen Zweck der Schaubühne. Indem er deren Bedeutung über diejenige von Unterricht und Unterweisung stellt, lässt er an Schiller denken, der die „Gerichtbarkeit der Bühne“ dort anfangen sieht, „wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.“⁸⁹ Schreiber erläutert, wie ein ideales Schauspiel sprachlich und inhaltlich zu gestalten sei, damit es die geforderten Zwecke erfülle. Dieses dramatische Ideal setzt er gleich mit Volksschauspiel.

Volksschauspiele müßten freilich ganz auf den Ton des Haufens herabgestimmt seyn – Gemälde aus dem täglichen Leben, edle, große Handlungen aus der vaterländischen Geschichte wären ihr würdigster Inhalt. Selbst Possenspiele könnten gute Wirkung thun; nur müßten sie von Plattitüden und zweideutigen Scherzen gereinigt seyn, die Moralität nicht beleidigen, und überhaupt das: *ridendo dicere verum* – auf der Stirne tragen. Ein Patriot setzte neulich Preise auf Volkslieder – Seegen ihm, dem Menschenfreunde! Sollte Deutschland nicht in seinem Schoose noch einige Edle haben, die sich mit Aufopferung einer kleinen Summe um die große, verkannte und vernachlässigte Klasse ihrer geringern Mitbürger verdient zu machen suchten, und Preise auf Volksschauspiele aussetzen? Oder sollte es der Dichter unter seiner Würde halten, sich zu den Begriffen des Haufens herabzulassen, und Weisheit im populären Gewande zu

⁸⁷ Zu Aberglauben als Kulturtechnik vgl. Kreissl (2013).

⁸⁸ [Schreiber] (1788c), S. 13.

⁸⁹ Schiller (1992), S. 190.

lehren? Wenn er nur einen Gatten seiner Gattin, nur einen Vater seinen Kindern wiedergiebt, nur ein Mädchen aus den Schlingen der Verführung befreit, nur in eine Hütte Mäßigkeit und Sparsamkeit einführt, nur von einer Wange die Thränen des Kammers troknet, o! dann lohnt ihn dieses Bewußtseyt mehr, als der Nachruhm von Jahrtausenden!⁹⁰

Schreibers normative Volksschauspielpoetik zielt auf ein von „Plattitüden und zweideutigen Scherzen“ ‚gereinigtes‘ Theater, wie es neben Gottsched auch Friederike Caroline Neuber oder Joseph von Sonnenfels propagieren.⁹¹ Possen, so Schreiber, seien nicht grundsätzlich zu untersagen, sondern zu ‚verbessern‘. Sie dürfen unterhalb der Hochkultur rangieren, müssen aber hinsichtlich ihrer Wirkung ebenso hohe Ansprüche erheben wie diese. Volksschauspiele wären demnach eine moralische Bildungsanstalt für „die große, verkannte und vernachlässigte Klasse“. Sprachlich, fordert Schreiber, sollen sie „auf den Ton des Haufens herabgestimmt“ sein, auch im Inhalt sollen sich Dramatiker „zu den Begriffen des Haufens herab[]lassen“. Hinter dieser Forderung steht die Vorstellung der *accommodatio*, die ein Schlüsselkonzept in Theologie und Hermeneutik ist. Die populäre Aufbereitung eines Themas für das Volk erfordert demnach eine ähnliche Anpassung an das Publikum, wie Gott, dessen Größe die menschliche Vorstellungskraft übersteigt, sich zu den Menschen herablassen muss, wenn er sich ihnen mitteilen und von ihnen verstanden werden will.⁹²

Aus Schreibers Überlegung spricht deutlich die Vorstellung, dass Volksschauspiele literarische Schöpfungen der Gegenwart sind. Dies ist ein anderes Verständnis als Herders Vorstellung von Volkspoese, denn Volksschauspiele sind hier nicht ‚Denkmäler‘, die es zu sammeln und zu bewahren gilt, sondern Dramatik der Gegenwart. Schreiber zeigt hier ein Verständnis, das erst viel später deutlicher zum Tragen kommen und dann meist auf den Begriff des *Volksstücks* bezogen sein wird. Dass Bühnendichter ihre eigenen Werke als „Volksstück“ oder „Volksschauspiel“ bezeichnen, zeichnet sich zwar schon ab dem späten 18. Jahrhundert ab, geschieht aber erst einmal nur sehr selten (vgl. Kapitel 3 in diesem Buch).

Mit Bezug auf das Gleichnis von dem guten Hirten und dem verlorenen Schaf (Lukas 15,1–10) verspricht Schreiber dem Dichter moralischen und ideellen Lohn, der mehr wiegt „als der Nachruhm von Jahrtausenden“, wenn er durch sein Bühnenwerk „nur einen Vater seinen Kindern wiedergiebt“ oder „nur ein Mädchen aus den Schlingen der Verführung befreit“. Die Vorzüge des verkannten und unterschätzten Volksschauspiels zielen nach Schreiber in zwei Richtungen: Es dient dem Vergnügen, der Bildung und moralischen Besserung des Publikums und bringt den Dichtern Ruhm. Ähnlich äußert sich Nicolai mit seinem Rat an österreichische

⁹⁰ [Schreiber] (1788c), S. 13–14. Hervorhebung im Original durch andere Schrifttype.

⁹¹ Zu Sonnenfels zuletzt Karstens (2011).

⁹² Zur *accomodatio* in der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik ausführlich Danneberg (2000); Danneberg (2006).

Dramatiker, die mit ‚verfeinerten‘ und die „Landesgebrechen Oesterreichs“ anprangernden Kasperl-Spielen „wahren dramatischen Ruhm“ erwerben können.⁹³

Beachtung verdient die Stelle, in der Schreiber darauf hinweist, dass ein „Patriot“, dessen Namen er nicht nennt, „Preise auf Volkslieder“ ausgeschrieben habe, woraus er folgert, dass es auch geboten sei, „Preise auf Volksschauspiele“ auszusetzen. Betont ist dabei weniger das Sammeln von Vorgefundenem, sondern vielmehr das Beibringen von Schöpfungen, die auch zeitgenössische sein dürfen. Schreiber bezieht sich bei der Idee der Auslobung eines Volksschauspielpreises auf den Lehrer, Publizisten und Verlagsbuchhändler Rudolf Zacharias Becker (1752–1822), der 1787 sowohl in der *Deutschen Zeitung* als auch in dem von Siegmund von Bibra herausgegebenen *Journal von und für Deutschland* dazu aufruft, ihm Texte und Musiken für eine „Sammlung von Volksliedern – für alle Vorfälle des Lebens“⁹⁴ zu senden. Im Übrigen war sein rund eine Million Mal verkauftes *Noth- und Hülf-Büchlein für Bauersleute* in zwei Teilen (1788/1799) der „Verkaufsschlager“ um 1800, wie Steffen Martus berichtet.⁹⁵ Beckers Sammelaufwurf von 1787 resultiert ein gutes Jahrzehnt später in das *Mildheimisches Lieder-Buch* (1799), das als eine der frühesten Sammlungen deutscher Volkslieder gilt.⁹⁶ Doch weder Schreiber selbst noch jemand unter seinen Zeitgenossen wird zum Sammeln von Volksschauspielen aufrufen.

Schreibers Bezugnahme auf das Volkslied ist noch aus einem weiteren Grund beachtenswert. Denn sie nimmt sehr früh, wenn auch nur in Gedanken, eine Entwicklung vorweg, die erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vonstattengehen wird, nämlich die Herleitung oder Ableitung des Volksschauspiels aus dem Volkslied, die gewissermaßen eine zweite – und die eigentliche – Geburt des Volksschauspiels darstellen wird.

2.4 Massenverköstigung und geheimes Wissen bei Rudolph Hommel (1791) und Leopold Alois Hoffmann (1792)

In chronologischer Reihe folgen nun zwei beiläufige Verwendungen des Begriffs „Volksschauspiel“ bei Rudolph Hommel (1791) und Leopold Alois Hoffmann (1792). Der sächsische Jurist Rudolph Hommel (1767–1817)⁹⁷ veröffentlicht 1791 anonym seine *Briefe über die Kaiserwahl, während derselben aus Frankfurt geschrieben*.⁹⁸ In

⁹³ Vgl. das auf S. 52 in diesem Buch besprochene Zitat. Zur Ideengeschichte des Ruhms Werle (2014).

⁹⁴ Becker (1787), S. 426.

⁹⁵ Martus (2015), S. 63. [Becker] (1788); [Becker] (1799b).

⁹⁶ Vgl. Weissert (1966); Noa (2013), S. 153–159.

⁹⁷ Einschlägige biographische Lexika geben über Hommel keine Auskunft. Biographische Eckdaten nach der Gemeinsamen Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/130569216> (17.6.2019).

⁹⁸ [Hommel] (1791).

seinem Brief vom 10. Oktober 1790, dem Vortag der Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt am Main, schildert er die Ansammlung der Menschen, die dem Ereignis beiwohnen („gewiß sechzigtausend Zuschauer!“).⁹⁹

Von dem Schauspiel der *erbärmlichen Verrichtungen* versprach ich mir wenig; aber – warum soll ichs Ihnen verheelen? – es hat mich sehr vergnügt. Es war das erste eigentliche Volksschauspiel, welches ich sah; der natürliche sich ganz selbst gelassene Mensch spielte darin, und der originellen Szenen und Situationen waren so mancherlei.¹⁰⁰

Mit den „erbärmlichen Verrichtungen“ meint der Autor die Verköstigung der Menschenmassen mit gebratenem Ochsenfleisch und das entsprechende Gedränge.

Eine weitere beiläufige Nennung findet sich bei Leopold Alois Hoffmann (eigentlich Franz Leopold Hoffmann, 1760–1806). Der in Nordböhmen geborene, in Prag, Wien und Pest tätige Lehrer, Schriftsteller und Publizist „spielte im Österreich der Aufklärungszeit eine nicht unwichtige, aber sehr zwielichtige Rolle“, wie Kurt Vanca in seinem Biogramm über Hoffmann festhält und auf seine widersprüchlichen und wechselnden Rollen als Aufklärer, Freimaurer, katholischer Reaktionär und Denunziant anspielt.¹⁰¹ Als Herausgeber der *Wiener Zeitschrift* rezensiert er ein „in zwei Theilen [...] auf der Leipziger Ostermesse 1792 in deutscher Sprache erschienen[es]“ Buch,¹⁰² das sich trotz gründlicher Recherche nicht identifizieren ließ. Hoffmann verschweigt den Titel: „Ich glaube nicht, es für Schuldigkeit halten zu müssen, den Titel davon zu nennen; denn [...] dieses Buch möge keine allgemeine Lektür werden [...]“. ¹⁰³ Hoffmann gebraucht die Begriffe „Volksmärchen“, „Volksoper“, „Volkslektür und Volksschauspiel“, „Volksromane[] und Volksschauspiele[]“; die Rede ist von „heiligsten Geheimnisse[n]“, die „in tiefes Dunkel“ zu hüllen seien und nicht „als Schauspiel für das große Volk“ taugten.¹⁰⁴ Gegenstand und Hintergrund seiner Polemik lassen sich weder aus Hoffmanns Beitrag noch aus dem Kontext der Publikationsumgebung rekonstruieren. Jedenfalls zielt Hoffmanns Polemik darauf ab, dass nicht zu billigen sei, bestimmte einer Elite vorbehaltenen Inhalte einer breiten Popularisierung zu unterziehen.

⁹⁹ [Hommel]: Den 10. Oktober. In: [Hommel] (1791), S. 172–187, S. 182.

¹⁰⁰ [Hommel]: Den 10. Oktober. In: [Hommel] (1791), S. 183. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

¹⁰¹ Vanca (1972), S. 433.

¹⁰² [Hoffmann] (1792), S. 154.

¹⁰³ [Hoffmann] (1792), S. 154–155.

¹⁰⁴ [Hoffmann] (1792), S. 156–157. Hervorhebungen im Original durch Sperrung und Fettung.

2.5 Hamburger Volksschauspiele bei Johann Friedrich Schütze (1794) und Sulzers öffentliche Schauspiele (1775)

In den Jahren zwischen 1794 und 1796 erscheinen drei Texte, die von Interesse sind: die *Hamburgische Theater-Geschichte* (1794) von Johann Friedrich Schütze, ein anonymer Reisebericht *Tyroler Bauernkomödien. Aus dem Reisejournal eines Hannoveraners, July 1793*, der ebenfalls 1794 erscheint, und die Landeskunde *Uiber die Tiroler* (1796) von Joseph Rohrer. Diesen drei Texten ist gemeinsam, dass sie sich (ablehnend oder zustimmend) für ein randständiges, peripheres, bisweilen exotische Züge tragendes Theater interessieren, dass sie streckenweise sehr ausführlich Details aus der Theaterpraxis referieren und dass deren sprachlicher Duktus mitunter Distanzierung, Ironie und Spott erkennen lässt. Die Autoren geben ferner zu erkennen, dass sie einer anderen sozialen oder Bildungsschicht angehören als die Produzenten und Rezipienten des Theaters, das sie beschreiben. Kennzeichnend für diese Jahre einer frühen Kumulation ist auch, dass in etwa diese Zeit die ersten Dramen fallen, die von ihren Autoren als Volksschauspiele bezeichnet werden.

Johann Friedrich Schütze (1758–1810), gebürtig aus Altona, war Jurist, Schriftsteller, Sprachforscher, Theaterhistoriker, königlich dänischer Kanzleisekretär und Generaladministrator des Altonaer Lottos.¹⁰⁵ Neben der *Hamburgischen Theater-Geschichte* (1794)¹⁰⁶ verfasste er ein vierbändiges *Holsteinisches Idiotikon* (1800–1806)¹⁰⁷ und ein *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschen-Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beider Geschlechter* (1800).¹⁰⁸

Der erste Abschnitt seiner *Hamburgischen Theater-Geschichte* trägt den Titel „Geschichte Hamburgischer kleiner Spektakel, Budenkomödien, Marionettenspiele und anderer Volksbelustigungen älterer bis in die neuesten Zeiten“.¹⁰⁹ Damit sind die Genres abgesteckt, die Schütze zu einer Gruppe von Volksschauspielen zusammenfasst. Nach einem kurzen Abriss der Theatergeschichte Europas und der deutschen Länder kommt er auf die Buden auf hamburgischen Märkten wie etwa dem Neumarkt oder dem Pferdemarkt zu sprechen:

Diese Buden wuchsen oft auf dem Neumarkte wie Schwämme nebeneinander auf. Seiltanz, Thiergebrüll, Pajazzo's Späße und Harlekins Hochzeit wurden oft in dicht aneinander gereihten Buden dermaßen laut, daß des letztern lustiger Hochzeitschmauß von dem heterogenen Gebrüll des hungerleidenden Leopard akkompagniert, auf die Zuschauer und Zuschauerinnen, die von diesem seltsamen Gemisch von Freud und Leid übertäubt, in einer dieser Buden

¹⁰⁵ Zu Schütze zuletzt Engels (2001). Vgl. auch die frühe Dissertation von Rieck (1935).

¹⁰⁶ Schütze (1794).

¹⁰⁷ Schütze (1800–1806).

¹⁰⁸ Schütze (1800).

¹⁰⁹ Schütze (1794), Inhaltsverzeichnis, ohne Paginierung. – Das Marionettenspiel, insbesondere das sizilianische *Teatro dei pupi*, gilt in Theaterwissenschaft und Ethnologie oft als Spielform des Volksschauspiels, vgl. Reimann (1982); Taube (1995); Bernstengel und Rebehn (2007).

sassen, eine gewaltige Sensation machen musste. Viel Geräusch, Übertriebenheit, sinne-
nebelnde und betäubende Repräsentationen: grade diese Dinge waren es, welche die Menge an
diese Kunstfertigkeiten der thierischen und menschlichen Natur, an diese Volksschauspiele
reizten.¹¹⁰

Volksschauspiele sind demnach „Kunstfertigkeiten der thierischen und menschl-
ichen Natur“, hier also zirkensische, akrobatische und schauspielerische Darbietun-
gen. Charakteristisch für die Marktsituation ist das serielle Arrangement der Buden,
deren eine neben der anderen steht, so dass sich die Darbietungen der Schausteller
akustisch überlagern. Schütze hebt die Eindrücke auf die Sinne hervor, visuell und
auditiv, wohl auch olfaktorisch wegen der vielen Menschen und Tiere auf engem
Raum. Das Publikum sitzt in den Buden, für ein Eintrittsgeld wohnt es den Darbie-
tungen bei. Bei den Schauspielereien handelt es sich offenbar um lazzoartige Sze-
nen, die Figuren sind der italienischen Commedia dell'arte entlehnt, die Szenen
sind stereotyp und vermutlich von geringer Variabilität.

Als eine weitere Form „kleiner Spektakel“ beschreibt Schütze Marionettenspie-
le, die in Privathäusern stattfinden. Schütze lässt keine Zweifel daran, dass er von
dieser Art der „Volksbelustigungen“ wenig hält, wenn er resümiert:

Die Anhänglichkeit der Hamburger an das Niedrigkomische, was in den Marionettenspielwer-
ken wie in fast allen jenen Budenkomödien vorherrschte, darf uns um so weniger befremden,
da der Hang der deutschen Nation für das Komische überhaupt, wie die Geschichte des deut-
schen Theaters ausweist, von jeher der entscheidendste war und noch ist.¹¹¹

Der Begriff des ‚Niedrigkomischen‘ weist auf den wichtigen Aspekt der Stilebenen
hin (*genera elocutionis*). Dem Volksschauspiel entspricht demnach der niedere Stil
(*genus humile*), der u.a. für juristische Beweisführung und die Rede in Komödien, im
Zuge der christlichen Adaption Quintilians auch für die Predigt empfohlen wird.
Weiter argumentiert Schütze mit Berufung auf Rousseau und Gellert, dass Schau-
spiele ein „nothwendiges Bedürfniß“ seien: „öffentliche Volksbelustigungen und
Volksfeste müssen in großen, schauspielbedürftigen Städten auf alle Weise nicht
blos geduldet sondern gestiftet werden.“¹¹² Sodann erläutert er – und bezieht sich
dabei auf Johann Georg Sulzer –, dass Theater „dem Volke unschädlich“ sein soll:

Der Schauplatz soll, wie *Sulzer* sagt, eine Schule des lebhaften Zeitvertreibe, nicht eine Schule
der Sitten seyn, wenn er gleich diesen Charakter zufällig annimmt, aber das sey wesentlich,
daß dieser Zeitvertreib *nicht schädlich* sey.¹¹³

110 Schütze (1794), S. 27–28.

111 Schütze (1794), S. 30.

112 Schütze (1794), S. 119.

113 Schütze (1794), S. 120. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

Schütze zitiert hier aus Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, deren erste Auflage in zwei Teilen 1773 und 1775 erscheint. Der zweite Teil (1775) enthält die Lemmata „Schaubühne“, „Schauspiel“ und „Schauspieler; Schauspielkunst“.¹¹⁴ Der Begriff „Theater“ wird nicht lemmatisiert, selbstredend auch „Volksschauspiel“ nicht und andere auf Literatur und Kultur bezogene Komposita mit „Volk“, weil solche noch nicht als verschlagwortungswürdig gelten.

Sulzers *Allgemeine Theorie* erscheint in zweiter Auflage in zwei unterschiedlichen Ausgaben: als „Zweyte verbesserte Auflage“ bei Weidmanns Erben und Reich (1778/1779) und als „Neue vermehrte zweyte Auflage“ in der Weidmannschen Buchhandlung (1792/1794).¹¹⁵ Die genannten Lemmata unterscheiden sich in den drei Ausgaben nur sehr geringfügig im Bereich der Schreibung einzelner Wörter voneinander; der einzige wesentliche Unterschied besteht darin, dass die Artikel über „Schaubühne“ und „Schauspieler; Schauspielkunst“ (nicht jedoch der Artikel „Schauspiel“) sehr umfangreiche weiterführende bibliographische Angaben enthalten.¹¹⁶ Schütze könnte jede der drei Ausgaben seinen Überlegungen zugrunde gelegt haben; da sich der Artikel „Schauspiel“ in diesen aber praktisch nicht unterscheidet, kann jede der drei Ausgaben als Quelle herangezogen werden. Die Textstelle, auf die sich Schütze bezieht, findet sich in Sulzers Beitrag zum „Schauspiel“, hier zitiert nach der ersten Auflage der *Allgemeinen Theorie*: „Der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an. Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey.“¹¹⁷

In Sulzers Verständnis ist „Zeitvertreib“ der Gegenpart zu den „Geschäften“. „Zeitvertreib“ dient der Freizeitgestaltung, „Geschäfte“ sind die Arbeit. „Zu Geschäften wird der Mensch durch die Noth getrieben“; den Drang zum „Zeitvertreib“ erklärt Sulzer aus der Disposition des Menschen, sich überall dort zu versammeln, wo es „etwas besonderes und außerordentliches zu sehen, oder zu hören“ gibt. Das sei ein „natürliche[r] Hang[] der Menschen“ mit dem Ziel, „[...] die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang sich in einem etwas lebhaften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen.“¹¹⁸ Dem Drang des Menschen nach Unterhaltung schreibt Sulzer große Bedeutung zu: er lockt Besucher ins Theater, weckt Neugierde und Interesse und ist die eigentliche Motivation, warum Menschen Schauspiele besuchen. Diesen Drang nach Unterhaltung („Nothwendigkeit“) stellt er zunächst *über* die „Wirkung“ des Schauspiels,¹¹⁹ doch nicht uneingeschränkt, denn Schauspiele müssen auch

¹¹⁴ Sulzer (1775), S. 580–582, 586–596, 596–598.

¹¹⁵ Zur Geschichte der Auflagen und Nachdrucke von Sulzers *Allgemeiner Theorie* vgl. van der Zande (1998).

¹¹⁶ Sulzer (1794), S. 237–240, 253–262, 262–268.

¹¹⁷ Sulzer (1775), S. 591.

¹¹⁸ Sulzer (1775), S. 586–587.

¹¹⁹ Sulzer (1775), S. 588.

„nützlich“ sein. Dies erklärt, inwiefern ein Schauspiel „nur zufällig“ den „Charakter“ annehme, „eine Schule der Sitten zu sein“.¹²⁰

Was genau Sulzer unter Nützlichkeit des Schauspiels versteht, erklärt er nicht. Er hält es für „überflüssig“, dies näher auszuführen.¹²¹ Der Begriff „nützlich“, der sich durch den gesamten Beitrag zieht, ist zentral und steht in direktem Zusammenhang mit dem *genus humile*, dessen wichtige Funktion das *docere* ist. Einen weiteren Hinweis darauf, was Sulzer unter Nützlichkeit verstehen könnte, gibt er indirekt über die Definition von „Unschädlichkeit“.

Unschädlich wird das Drama, wenn guter Geschmack alles, was man dabey sieht und höret, begleitet; wenn in Absicht auf die äußern Sitten, und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes, oder schändliches, als belustigend, angenehm, oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergötzt, das, an dessen Vorstellung er das größte Wolgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.¹²²

„Unschädlichkeit“ ist die Minimalforderung an das Theater, „Nützlichkeit“ die Maximalforderung: „Wir haben vorher angemerkt, daß lebhaftes, dabey unschädliches Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspieles sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde.“¹²³ Was zunächst wie ein offenes, dem Menschen und seinen Bedürfnissen zugewandtes Programm erscheint, erweist sich im weiteren Textverlauf jedoch als auf die Staatsräson hin ausgerichtet und restriktiv, denn als einen „Hauptpunkt“ seiner Ausführungen entwirft Sulzer ein elaboriertes Zensurprogramm für das Theater.¹²⁴

Über die Berufung Schützes auf Sulzer hinaus ist dieser, auch wenn er nie deziert von „Volksschauspielen“ spricht, in zwei weiteren Punkten für den vorliegenden Zusammenhang von Bedeutung. Sulzer unterscheidet zwei Formen von Theater. In „großen Städten“ seien „zweyerley Schauspiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteneres für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt“.¹²⁵ Die erste Gattung ist ein Theater für wenige, für die Elite, es wird täglich gespielt. Die zweite Gattung ist eine Art Volkstheater für die Masse und findet seltener statt. Unterschiede hinsichtlich der Qualität der beiden Gattungen benennt Sulzer nicht. Gleich darauf lässt er einen imaginierten Zwischenrufer zu Wort kommen:

¹²⁰ Sulzer (1775), S. 591.

¹²¹ Sulzer (1775), S. 592.

¹²² Sulzer (1775), S. 591–592.

¹²³ Sulzer (1775), S. 592.

¹²⁴ Sulzer (1775), S. 590–592.

¹²⁵ Sulzer (1775), S. 587–588.

Seltsame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf ausheket! Nur etwas Geduld, wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen. Noch ist hier vom Schauspiel überhaupt, und nicht von Comödien die Rede! Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspielles genießt, die ich selbst sehr ofte mit großem Vergnügen angesehen habe; theils die Gewohnheit, theils wirklich überlegte Veranstaltungen des Gesetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich solcher Arten von Schauspielen einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther zuschreibe.¹²⁶

Sulzer bittet den imaginierten Zwischenrufer um besonnene und differenzierende Sicht, denn „nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspielen gesagt wird“, sei „bloßes Hirngespinnst eines in Träumerey versunkenen Kopfes“ und er ergänzt: „Wenigstens nicht für die Länder, die das Glück genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen.“¹²⁷

Mit den „Leibesübungen“ und „Spiele[n]“ bezieht sich Sulzer, der seine Kindheit und frühe Jugend in Winterthur verbrachte,¹²⁸ auf Volksfest- und Theatertraditionen der Innerschweiz wie beispielsweise das Schwingen.¹²⁹ Diese „Art eines öffentlichen Schauspiels“ finde „den Sommer über wöchentlich“ in den Dörfern statt. Kennzeichnend sind die Aspekte des ‚Öffentlichen‘, des ‚Ländlichen‘ und der regelmäßigen Wiederkehr. Solche „Arten von Schauspielen“ gelten nicht als Theateraufführungen im engeren Sinn, sondern gewissermaßen als deren Vorformen. Hier klingt die Vorstellung an, dass Volksschauspiele evolutionäre Vorstufen in der Entwicklung elaborierter Dramatik seien.¹³⁰ Des Weiteren hätten sie „einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther“, es herrsche „Fröhlichkeit“ und „gute[r] Anstand“. Sie gelten Sulzer daher nicht bloß als ‚unschädlich‘, sondern auch als ‚nützlich‘ und sie erfüllen damit die Maximalforderung der ‚Nützlichkeit‘ an das Theater. Gerade diesen Aspekt der ‚Nützlichkeit‘ gewichtet Sulzer als ein wichtiges Argument für die dörflichen Spiele, für diese besondere „Art eines öffentlichen Schauspiels“. Doch auch der Patriotismus eines Schweizer Bürgers schwingt hier mit, denn öffentliche Spiele heißt Sulzer nicht von vornherein gut, sondern vornehmlich in ihren Schweizer Ausprägungen.¹³¹ Im *Tagebuch einer von Berlin nach den mittäglichen Ländern von Europa in den Jahren 1775 und 1776 gethanen Reise und Rückreise* (1780)

¹²⁶ Sulzer (1775), S. 588.

¹²⁷ Sulzer (1775), S. 588.

¹²⁸ Grunert und Stiening (2011), S. 325.

¹²⁹ Vgl. die vom Schweizer Bundesamt für Kultur und der Schweizerischen UNESCO-Kommission herausgegebene „Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz“ unter <http://www.lebendige-traditionen.ch/> (2.6.2019) und Bühler (1900).

¹³⁰ Auf diesen Aspekt weist u.a. Puchner (2014), Sp. 350, hin.

¹³¹ Nicht zufällig hält Stern (1986), S. 191, Sulzer und Rousseau für die wichtigsten Vordenker der Nationalspiele in der Schweiz des 19. Jahrhunderts.

schildert Sulzer den Karneval in Nizza als „das abgeschmackte Schauspiel“ und bei den Komödien in Mailand merkt er vorwurfsvoll an, dass Aufführungen an Fasttagen sehr viel später beginnen als gewöhnlich oder durch Extemporieren deutlich in die Länge gezogen werden, damit das Ende der Vorstellung auf den Folgetag fällt und das Publikum vor dem Zubettgehen noch Fleisch essen darf.¹³²

Schütze, um wieder auf ihn zurückzukommen, folgt einem aufgeklärten Prodesse et Delectare – und folgt Sulzer –, wenn er schreibt: „[...] nicht bloß [...] gefällt, sondern: was gefällt und nützt zugleich. So sollte es seyn!“¹³³ Unmissverständlich gibt er zu erkennen, dass er die „sogenannten kleinen Spektakel oder Volksschauspiele“ geringschätzt, weil sie die Forderung der ‚Nützlichkeit‘ nicht erfüllen.

Was die sogenannten kleinen Spektakel oder Volksschauspiele, die wir bisher aus der Hamburgischen Schauspielsgeschichte vorangezogen haben, betrifft, Elendigkeiten in verschlossenen Buden der Budenprinzipale und auf offenen Bühnen der Marktschreier, in Scheunen, Ställen und am offenen Fahrwege durch sogenannte Polichinellspiele (mit Daumen und Zeigefingern von Landstreichern dirigierte armselige Gaukelpuppen ohne Dratleitung,) schaugestellt; so lange diese zum Theil sittenverderbende Spiele nicht entweder, wie einige Schriftsteller vergebens versuchten, verbessert, oder im heil. röm. Reiche deutscher Nation völlig abgeschafft sind: müssen sie, wie sie sind, tolerirt werden. Völlige allgemeine Abstellung schädlicher Volksschauspiele ist nicht die Sache einzelner Staaten oder Städte des Reichs; Verbesserung nicht durch einzelner Schriftsteller und Prinzipale Versuche zu bewirken.¹³⁴

Volksschauspiele gelten Schütze als ein tolerables Übel, solange sie „dem Volke unschädlich“ sind. Als Angehöriger der Bildungselite vertritt er die aufgeklärte Position, dass Belustigung zu gestatten sei („Die Polizei muß dabei oft ein Auge zuthun, aber nicht beide!“¹³⁵), solange sie „unschädlich“ bleibe. Zeitgenössische Reformbestrebungen kommen in Schützes Positionen zum Ausdruck, was ein weiteres wichtiges Moment erkennen lässt: Volksschauspiele werden dann Gegenstand der Reflexion, wenn Unmut oder Widerstand gegen sie wachsen. Von daher ist der Begriff negativ besetzt und meint Darbietungen, gegen die Position bezogen wird. Aus einer romantischen Perspektive wird der Begriff später positiv besetzt sein und ‚Denkmäler‘ meinen, die es zu sammeln und zu konservieren gilt. Das sind zwei unterschiedliche Perspektiven, die aber beide dem Volksschauspiel zu Visibilität verhelfen, es an die Oberfläche kulturellen Bewusstseins holen und zu einem Traktandum erheben.

¹³² Sulzer (1780), S. 197, 337.

¹³³ Schütze (1794), S. 121.

¹³⁴ Schütze (1794), S. 121.

¹³⁵ Schütze (1794), S. 120. Mit „Polizei“ ist hier die öffentliche Verwaltung in einem weiten Sinn gemeint. Zum Fachgebiet der „Policey“ als „Teilgebiet der Cameralistik“ (und umgekehrt), für die es ab 1727 eigene Lehrstühle in Halle und Frankfurt an der Oder gab, Martens (1981), S. 19.

2.6 Tiroler Bauernkomödien aus Hannoveraner Sicht (1794)

Im selben Jahr 1794, in dem Schützes *Theater-Geschichte* erscheint, veröffentlicht ein anonymes Hannoveraner Verfasser im *Neuen Hannöverschen Magazin* die ausführliche Schilderung eines St. Pankraz-Spiels in der Nähe von Innsbruck. Der Text trägt den Titel *Tyroler Bauernkomödien. Aus dem Reisejournal eines Hannoveraners, July 1793*.¹³⁶ Der Reisende besucht im Juli 1793 in Ambras¹³⁷ bei Innsbruck ein „in unserm nördlichen Deutschlande ganz fremdes Schauspiel“.¹³⁸ Sein Besuch fällt auf den „25sten Jul. 1793“, das ist ein Donnerstag.¹³⁹ Das „große[] Trauerspiel unter dem Titel: *der junge Held und Märtyrer St. Pangraz*“ beginnt um 13.30 Uhr und endet um 18 Uhr, es ist „die zehnte Vorstellung“. Ein Sitzplatz im Schatten kostet sechs Kreuzer.¹⁴⁰ Jahrzehnte später findet die Schilderung in leicht gekürzter und geringfügig veränderter Form Eingang in den 132 Seiten umfassenden Artikel zum Lemma „Schauspiel“ im 141. Band (1825) der *Ökonomisch-technologischen Encyclopädie* von Johann Georg Krünitz.¹⁴¹

Der anonyme Reisende aus Hannover schildert den Theaterbesuch ausführlich und detailreich. Der Inhalt des Dramas wird nacherzählt, die räumliche Situation der Aufführung, die Art und Weise der Schauspielerei, die Zusammensetzung und die Reaktionen des Publikums werden ausführlich beschrieben. Insgesamt gibt das Reisejournal Auskunft über zahlreiche aufführungspraktische Details. Sein Detailreichtum macht den Text zu einer dramenkundlich und theatergeschichtlich außerordentlich wertvollen Quelle für das volksmäßige Schauspiel des späten 18. Jahrhunderts.¹⁴²

Das Wort „Volksschauspiel“ fällt jedoch im Text kein einziges Mal. Die Rede ist im Titel und im Text von ‚Bauernkomödie‘. Weitere Gattungsbezeichnungen im Text sind ‚Schauspiel‘, ‚Trauerspiel‘, ‚Vorstellung‘, ‚geistliches Stück‘ und ‚weltliche Unterkomödie‘.¹⁴³ ‚Bauernkomödie‘ ist in dieser Schilderung ein Leitbegriff. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlangen ‚Bauernkomödie‘, ‚Bauernspiel‘ und ‚Bauerntheater‘ programmatischen Charakter und bilden einen wichtigen Strang, der zunächst parallel zum ‚Volksschauspiel‘ entwickelt wird, bisweilen sogar zu einem Oberbegriff für dieses avanciert, dann aber von der sich etablierenden Volksschauspielforschung unter dem Sammelbegriff „Volksschauspiel“ absorbiert wird (vgl. ausführlich dazu Kapitel 6 „Bauernspiele“).

¹³⁶ [Anonymus] (1794).

¹³⁷ Die historische, bis ins 19. Jahrhundert gebräuchliche Schreibung lautet „Ambras“.

¹³⁸ [Anonymus] (1794), Sp. 524.

¹³⁹ [Anonymus] (1794), Sp. 525. Berechnung des Wochentags mithilfe eines Wochentagrechners.

¹⁴⁰ [Anonymus] (1794), Sp. 525. Hervorhebung im Original durch größere Schrifttype.

¹⁴¹ Krünitz (1825), S. 1–132, S. 114–119. S. 114 datiert falsch „25sten July 1790“ (statt 1793).

¹⁴² Ausführlich zum Text Bernhart (2017b), S. 279–282.

¹⁴³ [Anonymus] (1794), Sp. 523, 524, 525, 526, 528, 529, 531, 532.

Beim ersten Anblick der tyroler Ferner (Eisberge) erinnerte ich mich weniger an den Scorpionenhandel und die artigen handelnden Tyrolermädchen, als an zwei sehr heterogene Vorurtheile der Einwohner für das *Wetterläuten* und für die sogenannten *Bauernkomödien*.¹⁴⁴

Gleich im ersten Absatz rückt der Autor „die sogenannten Bauernkomödien“ in einen spezifischen Kontext: einmal in den Bereich der Bräuche (neben „Wetterläuten“, bei dem bei drohendem Unwetter als apotropäische Handlung Kirchturmglöckchen geläutet werden), sodann in den Bereich des Exotischen oder Skurrilen, den „die artigen handelnden Tyrolermädchen“ mit ihrem „Scorpionenhandel“ suggerieren. Wenn ein Reisender in einem Hannoveraner Journal für ein Hannoveraner Lesepublikum über ein Thema berichtet, ist ein öffentliches Interesse dafür anzunehmen. Ein solches kommt hier erstaunlich früh zum Ausdruck, gemessen daran, dass das internationale touristische Interesse an Tirol und den Alpen erst ab den 1820er und 1830er Jahren erwachen wird. Die Formulierung der „sogenannten Bauernkomödien“ signalisiert Distanz und stellt eine Differenz her zwischen der (zu vermutenden) Bildung des anonymen Autors und dem Gegenstand, auch zwischen der Bildung des Autors und jener des Publikums. Die Distanznahme zu der besuchten Vorstellung – das ist typisch – erfolgt aus dem Bewusstsein bildungsmäßiger Überlegenheit den Darstellern und dem Publikum gegenüber. Auf der anderen Seite – und auch das ist typisch – üben Inhalt und Form der besuchten Bauernkomödie Faszination auf denjenigen aus, der darüber schreibt. Die Art und Intensität solcher Faszination können im Laufe der Jahrzehnte sehr stark variieren zwischen Angewidertsein und heller Begeisterung. Im Falle des anonymen Berichterstatters aus Hannover sind eine eher skeptische, ironische und distanzierte Haltung erkennbar, doch am Ende auch Respekt. Ironie spricht etwa aus der Passage, in der davon die Rede ist, wie der christenfeindliche Kaiser Diocletian auf der Bühne von Pankratius erstochen und verflucht wird, woraufhin Pankratius „brevi manu“ vom Papst heiliggesprochen wird. Mit noch größerer Teilnahme folgt der Autor den Reaktionen des Publikums.

[Pankratius] erstach den Diocletian unter den heftigsten Verfluchungen. Der Pabst mit seinem Gefolge kam darüber zu, und nahm den Galer [gemeint ist Pankratius, Anm. T.B.] und dessen Hofleute zur Belohnung zu Christen auf, und selbst die Beatification des Pangraz ging brevi manu vor sich. Auf diese hatte ein Altar mit des neuen heiligen Bildniß und ein Chor mit Musik Bezug. Mehr als durch die Ausdehnung des Stücks, durch die Trotz des theuer bezahlten Schattens drückende Sommerhitze, und durch die Unverständlichkeit des tyroler Dialekts wurde meine Aufmerksamkeit bei der Beobachtung des feierlichen Ernstes der Zuschauer zerstreuet, welche mit unverwandtem Blick die lächerlichsten Phrasen und Gebehrden anstaunten. Ein geistlicher Herr, der neben mir saß, erlaubte sich nur ein einziges mal bei der Zerstörung des heidnischen Opfermahls ein bescheidenes Lächeln. Der Pabst kam, um nicht bloß Genuß zu geben, sondern auch selbst zu genießen, wenn er nichts zu thun hatte, in pontificalibus in das

144 [Anonymus] (1794), Sp. 523. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype.

Parterre, und wußte ohne Erinnerung sehr genau, wenn die Reihe wieder an ihn kam. Am wenigsten andächtig waren einige junge Tyroler, welche Straußfedern auf ihren runden grünen Hüten trugen.¹⁴⁵

Ironie spricht aus der Stelle, in der geschildert wird, wie die Dorfbewohner „mit der dem Tyroler eignen Biederkeit und Offenherzigkeit“¹⁴⁶ ihm Auskunft über Theateraufführungen in den benachbarten Dörfern geben.

In dem Dorfe Wildau ist zur großen Erbauung des Publikums, das Hüpfen des Kindes in Elisabeths Leibe in einem hölzernen Gefäße versinnlicht worden. Auch erzählte man, daß von den Bergknappen zu Schwaz zwei geistliche Stücke selbst verfertigt worden wären, in welchen eine Berathschlagung der heiligen Dreieinigkeit über die Erlösung des Menschengeschlechts vorkommt. Die Metaphern, welche dabei aus dem Bergwesen entlehnt worden, sind zum Theil so nachdrücklich, daß ich sie nicht in mein Journal aufnehmen mag.¹⁴⁷

Daran schließt der Autor die Erwägung an, ob „[b]ei ernstem Nachdenken [...] der Anschein des Lächerlichen“ zurücktritt angesichts der „Wirkungen, welche sie [die Bauernkomödien, Anm. T.B.] auf den Verstand und das Herz des tyroler Landmanns unvermeidlich hervorbringen“.¹⁴⁸ Hier bahnt sich ein Abbau jener Distanz an, die stereotyp aus aufgeklärtem Reflex erfolgt, zugunsten einer Betrachtung, die die Bauernspiele als Schauspiele ernster nehmen will.

Betrachtenswert ist die Stelle, in der vom Bühnenmanuskript die Rede ist. Bezeichnenderweise wird das Stück an dieser Stelle als Trauerspiel bezeichnet – vielleicht in der Absicht, den Text auf kanonisierende Kontextualisierung vorzubereiten: „Mir war es [...] interessanter, das Manuscript des Trauerspiels durchzublätern, ehe es wieder in das Archiv des *Dorfmeisters* zurückkam. Es schien aus dem vorigen Jahrhunderte zu seyn, und war ziemlich leserlich geschrieben.“¹⁴⁹ Offensichtlich handelt es sich um eine philologisch geschulte Person, die hier schreibt und sich für theaterhistorische Einordnungen interessiert. Beachtenswert ist auch, an anderer Stelle im Text, die Nennung eines Dramas über den heiligen Sebastian aus dem „Repertorium der benachbarten Dorfgemeinen“.¹⁵⁰ Sebastians-Spiele sind äußerst selten und nur in sehr wenigen, abgezurkten Regionen nachweisbar.¹⁵¹

145 [Anonymus] (1794), Sp. 530–531.

146 [Anonymus] (1794), Sp. 531.

147 [Anonymus] (1794), Sp. 532.

148 [Anonymus] (1794), Sp. 532–533.

149 [Anonymus] (1794), Sp. 531. Hervorhebung im Original durch größere Schrifttype.

150 [Anonymus] (1794), Sp. 532.

151 Im Gegensatz zur umfangreichen Ikonographie des heiligen Sebastian seit dem Mittelalter ist die dramatische Bearbeitung der Figur bis herauf in die Moderne eher selten. Als prominentes Beispiel für eine Dramatisierung gilt *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), Libretto von Gabriele D’Annunzio, Musik von Claude Debussy. Zu Sebastians-Spielen als Volksschauspiele vgl. die ältere Arbeit von Schmidt (1951).

2.7 Winterspaß in St. Petersburg bei Heinrich Storch (1794)

In der Schilderung der Stadt St. Petersburg von Heinrich Storch (1766–1835) ist der Begriff „Volkstheater“ belegt. Geboren in Riga, studierte Storch in Jena und Heidelberg und durchlief eine diplomatische und wissenschaftliche Karriere in St. Petersburg, wo er zum Professor für politische Ökonomie und Statistik an der Akademie berufen wurde. Er publizierte in Französisch und Deutsch.¹⁵² In seinem *Gemähld* *von St. Petersburg* (1794) bezeichnet er als „Volkstheater“ die Buden, die anlässlich der „Volkslustbarkeit“ der künstlichen Eisberge auf der Newa in St. Petersburg errichtet werden.¹⁵³

Ein [...] öffentliches Volksfest sind die *Eisberge*, welche in der Butterwoche, der russischen Karnavalszeit, gewöhnlich auf der Newa errichtet werden. Jeder Eisberg besteht aus einem ungefähr sechs Klafter hohen Balkengerüste, welches an der einen Seite Treppen zum Hinaufsteigen, und an der gegenüberstehenden eine steile abhängige Fläche hat, die mit gesägten und genau verbundenen Eisquadern belegt ist. Mannspersonen sowol als Frauenzimmer (letztere jedoch nur aus den untern Klassen) fahren mit kleinen, niedrigen Schlitten von diesem Brettergerüst auf ein von Schnee gereinigtes Eisfeld herunter. [...] der bloße Genuß des Anblicks einer solchen Menge fröhlicher Menschen, das Nationalinteresse welches mit dem ganzen Schauspiel verknüpft ist, die Geschicklichkeit vieler jungen Leute, welche oft stehend, auf Schlittschuhen, die gefährliche Fahrt wagen, ziehen immer eine große Anzahl Zuschauer herbei. Die Newa ist an diesen Tagen mit Wagen, Schlitten und Fußgängern bedeckt, es werden Häuser und Buden auf derselben errichtet, die zu Volkstheatern und Schenken dienen. Alle diese Menschen, Pferde, Wagen, Schlitten und Gerüste stehen auf der Winterdecke eines großen Flusses, und an einer Stelle, wo, wenige Wochen nachher, Schiffe die Wellen durchschneiden.¹⁵⁴

Männer und Frauen (Frauen jedoch „nur aus den untern Klassen“) fahren also auf Schlitten oder Schlittschuhen die etwas mehr als zehn Meter hohen künstlichen Eisberge hinab. Freude daran haben nicht nur sie selbst, sondern auch das Publikum, das dem „Schauspiel“ folgt. Mit diesem, so Storchs auffallende Formulierung, sei „Nationalinteresse“ verbunden, womit wohl so etwas wie ein gesellschaftliches Ereignis oder gemeinschaftliches Erlebnis gemeint ist. Auf der zugefrorenen Newa werden darüber hinaus „Häuser und Buden“ errichtet, „die zu Volkstheatern und Schenken dienen“. „Volkstheater“ bedeutet hier ein temporäres Gebäude, in dem Vorstellungen stattfinden, die Storch aber nicht näher beschreibt. Das Thema Theater wird im Text fortgesetzt, indem gleich im Anschluss die Charakterisierung des St. Petersburger Theaterlebens im Vergleich zu „Paris, London, Berlin und Wien“ folgt.¹⁵⁵

¹⁵² Kieseritzky (1893).

¹⁵³ Storch (1794), S. 283.

¹⁵⁴ Storch (1794), S. 282–283. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

¹⁵⁵ Storch (1794), S. 284.

2.8 Volkswirtschaftlicher Schaden durch Volksschauspiele bei Joseph Rohrer (1796)

Der Schriftsteller und Ökonom Joseph Rohrer wurde 1769 in Wien geboren. Nach seinem Studium in Innsbruck schlug er eine Beamtenlaufbahn ein, die er in Bregenz in Vorarlberg begann und an verschiedenen Orten in Galizien, das seit 1772 Kronland der Habsburgmonarchie war, fortsetzte. Im Jahre 1806 wurde er zum Professor der politischen Wissenschaften und der Statistik an das Lyzeum in Lemberg berufen, das ab 1816 zur Universität ausgebaut wurde. Nach seiner Pensionierung im Jahr 1827 zog er in seine Geburtsstadt Wien zurück, wo er 1828 starb.¹⁵⁶ Rohrer ist Autor zahlreicher Bücher und Beiträge länderkundlichen Inhalts.

Seinen Erstling *Uiber die Tiroler. Ein Beytrag zur Oesterreichischen Völkerkunde* (1796) schrieb Rohrer wahrscheinlich während seiner Zeit als junger Beamter in Vorarlberg. Das Buch besteht aus den fünf Kapiteln „I. Körperliche Beschaffenheit der Tiroler“, „II. Betriebsamkeit der Tiroler“, „III. Kunstsinn der Tiroler“, „IV. Denkart der Tiroler“ und „V. Charakter der Tiroler“.¹⁵⁷ Im vorliegenden Zusammenhang interessieren vor allem die Kapitel über den „Kunstsinn“ und die „Denkart“ der Tiroler, in denen Rohrer auch Literatur und Theater behandelt. Was Dichtkunst und Musik betrifft, seien die Talente unter den deutsch- und italienischsprachigen Tirolern („Deutsche und Wälsche“) sehr ungleich verteilt:

Noch zur Stunde habe ich kein deutsches von einem Tiroler verfaßtes Gedicht nicht einmal in einem unserer vielen Musenalmanache gefunden. [...] Als schöne Kunst wird man die Poetik nur im Wälschirol suchen müssen. Ein Tartarotti, ein Vanetti sind auch im eigentlichen Italien wegen der vorzüglichen Reinheit ihrer Sprache und ihres classischen Gestes geschätzte Dichter.¹⁵⁸

Auch mit der Musik verhalte es sich ähnlich: die deutschen Tiroler seien darin gänzlich unbegabt, während die italienischen Tiroler hierin ungleich talentierter seien.¹⁵⁹ Den Grund dafür sieht Rohrer in der Sprache: einerseits in der großen Kluft zwi-

156 Hugelmann (1889); vgl. auch die Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/119527138> (17.6.2019).

157 Rohrer (1796).

158 Rohrer (1796), S. 71–72. Gemeint sind der Literat Girolamo Tartarotti (1706–1761) aus Rovereto und der ebenfalls aus Rovereto stammende und von seinen Zeitgenossen gefeierte Dichter Clementino Vanetti (1754–1795), der nach Rohrer „ein zweyter Wieland für die Italienier“ sei (S. 72). Vater von Clementino war der Literat Giuseppe Valeriano Vanetti (1719–1764), der 1750 die Accademia Roveretana degli Agiati gründete. Tartarotti und Vanetti rezipiert Rohrer als Tiroler Dichter, weil sie aus dem italienischen Teil der historischen Grafschaft Tirol stammen.

159 Rohrer (1796), S. 74: Die „Anlage zur Tonkunst“ müsse bei den deutschen Tirolern, „um mich auf das gelindeste auszudrücken, unter die unentwickelten Fähigkeiten [...] gerechnet werden“.

schen Dialekt und Hochsprache,¹⁶⁰ andererseits im sprachspezifischen Unterschied zwischen Deutsch und Italienisch, der bei den deutschen Tirolern sogar Einfluss auf die Physiologie des artikulatorischen Apparats nehme.

Viel kommt dem Wälschtiroler schon dadurch zu Gute, daß er sich in einer Sprache auszudrücken hat, die an sich so viel Sonores besitzt. Dagegen ist die Idiotismenreiche Sprache der deutschen Tiroler von schweren Mitlautern angefüllt. Die verschiedenen zur Aussprache derselben zu bewegenden Muskeln sind sowohl wegen der Grobheit der durch viele Abhärtungen steif und unbiegsam gewordenen Fasern, als wegen des Druckes, den sie durch die bey den deutschen Tirolern angeschwollenen Halsdrüsen erleiden, viel zu unbehilflich, als daß die kleineren Unterschiede, zwischen ähnlichen Bewegungen in geschwinden Passagen beobachtet werden könnten.¹⁶¹

Hingegen gelten die deutschen Tiroler nach Rohrer als lustig. Exemplare dieser „exotische[n] Menschenrace“ taugten daher in adeligen Kreisen als Remedium gegen Melancholie (bei Frauen) und Hypochondrie (bei Männern).

Unter der Regierung weiland Theresiens wurden wandernde sonnenverbrannte Tiroler öfters von dem erbländischen hohen Adel in Gold genommen, um melancholische Damen zur Lustigkeit zu stimmen, und die Eingeweide hypochondrischer Herren heilsam zu erschüttern. In die adelichen Zirkeln zu Prag wird noch jetzt der handelnde Tiroler-Bauer als Mittelpunkt hineingelassen, und die ganze Gesellschaft durch seine Scherze zusehends aufgeweckter. Eben so werden von Böhmisches Landedelleuten und Ungarischen Magnaten die vorbeysreisenden Tiroler zur Tafel geladen, um sich an ihrem Witze zu ergötzen. Die nicht seltene Naivetät dieser Alpensöhne erzeugt bey dem wohlhabenden Adel dieser Länder ein gutherziges Lächeln, das gewöhnlich bey den Damen mit einem wohlthätigen Gefühle der Zärtlichkeit gegen diese arme exotische Menschenrace verbunden ist [...].¹⁶²

In seiner herablassenden Haltung führt Rohrer weiter aus, dass die „natürliche[] Verstandesfähigkeit“ der Tiroler sehr zu wünschen übrig lasse und bedauert aufs heftigste, dass die Aufklärungsbestrebungen durch Maria Theresia und Joseph II. gegen das Komödienpiel, die Bigotterie, gegen alte Bräuche, die sehr geringe Alphabetisierung der Bevölkerung und die Unbildung selbst der „höhere[n] Klasse“,¹⁶³ die Feierlust und die zu vielen Feiertage – dies alles fasst er in ein und derselben Gruppe der Übel zusammen – keine Wirkung gezeigt hätten. Zwar lasse sich „eine gewisse Eingeschränktheit in den Begriffen, ein gewisser mit vieler Behaglichkeit verbundener Ideenstillstand [...] mit der Unbeweglichkeit der jeder Gewalt trotzenen Felsenmassen“ erklären, was „das gewöhnliche Loos der Gebirgsbewohner“

160 Rohrer (1796), S. 71: „[...] wegen der allgemein herrschenden Nachlässigkeit in Rücksicht auf die Cultur der hochdeutschen Sprache [...]“.

161 Rohrer (1796), S. 73–74.

162 Rohrer (1796), S. 75–76.

163 Rohrer (1796), S. 78.

sei, doch allein damit lasse sich die nach Ansicht Rohrers exorbitante Kulturlosigkeit der deutschen Tiroler nicht erklären.¹⁶⁴

Viele Worte verliert Rohrer über die Komödien nicht. Doch die Art, wie er die „Aufführung unschicklicher geistlicher Komödien“ schlaglichtartig kontextualisiert und in einem Atemzug mit dem von ihm verhassten Aberglauben „des Schnee- und Wetterläutens“ und des Wallfahrens nennt, bringen seine zutiefst ablehnende Haltung überdeutlich zum Ausdruck. Die Tiroler

[...] ziehen [...] wieder in ganzen Karavanen nach Maria Einsiedlen in die Schweiz, über das Pusterthalische Hochgebirge zum heiligen Markus nach Venedig, zum heiligen Blut nach Weingarten in Schwaben, und zu unserm Herrn im Elend auf die Wiese nach Bayern; es gehen folglich die Tiroler und Tirolerinnen in vier fremde Länder, bloß um zu wallfahrten.¹⁶⁵

Warum Komödien und Wallfahren „unschicklich[]“ seien, begründet er aus volkswirtschaftlicher Warte in einer langen Anmerkung zum Wort „wallfahrten“, in der er „den Beweis der Schädlichkeit der in diesem Lande herrschenden Denkungsort“ führt.¹⁶⁶ Das Problem bestehe darin, dass die in Vorarlberg geltenden 18 Feiertage, an denen vorzugsweise Theaterbesuche und Wallfahrten auf dem Programm stünden, einen eklatanten volkswirtschaftlichen Schaden bedeuteten. Rohrer rechnet vor, dass die „30.000 Vorarlberger[], deren Haupterwerb die Baumwollmanufakturen sind“ 900.000 Gulden Gewinn und „ihr[] Monarch[]“ 43.000 Gulden Steuereinnahmen generieren könnten, „wenn diese Landleute, statt des durch 18 Tage gefeyerten frommen Müßigganges, gearbeitet hätten“.¹⁶⁷ In der Haltung eines sehr loyalen Staatsbeamten schließt er: „Würden sich unsere Landgeistlichen auf diese handgreifliche Art bemühen, das selbstische Interesse des Bauers mit jenem des Staates auf das innigste zu verbinden, so würden die höchsten Verordnungen lieber befolgt, und das Volksbeste sichtbar hierdurch gewinnen.“¹⁶⁸ Aus dieser rigiden Ablehnung der Komödien, die einerseits unter dem Druck von Zensur und andererseits aus der reflexhaft verinnerlichten Loyalität eines Staatsbeamten erfolgt, spricht eine Art von Selbst-Aufklärung oder Selbst-Kolonisation, die auch bei späteren Autoren zum Ausdruck kommen wird (vgl. Kapitel 6.4, S. 131–132, in diesem Buch).

164 Rohrer (1796), S. 77.

165 Rohrer (1796), S. 80.

166 Rohrer (1796), S. 81.

167 Rohrer (1796), S. 81–82.

168 Rohrer (1796), S. 82.

2.9 Friedrich Schulz berichtet aus Verona (1797)

Der Reiseschriftsteller Friedrich Schulz (1762–1798)¹⁶⁹ beschreibt in seiner *Neuen Reise durch Italien*¹⁷⁰ auch Verona. Die Stadt nimmt breiten Raum ein: Schulz schildert ausführlich das Theaterleben, ebenso das gesellschaftliche Leben unterschiedlicher Schichten und streift Kunst und Architektur.¹⁷¹ Er hebt hervor, dass die Veroneser nicht nur um des Schauspiels willen Theatervorstellungen besuchen, sondern sie auch für die Pflege gesellschaftlicher und geschäftlicher Beziehungen nutzen, denn es sei „Sitte, im Schauspielhause Dinge zu treiben, die nicht dahin gehören“.¹⁷²

Deutlich kommt in Schulz' Schilderung der Zusammenhang zwischen kommerziell geführtem Theaterwesen und künstlerischer Qualität der Darbietungen zum Ausdruck. Dass öffentliche Theaterhäuser, abgesehen von den Hoftheatern, vom 17. bis ins 19. Jahrhundert in den Ländern Europas in der Regel kommerzielle Theaterunternehmen waren, ist für Geschichte und Ästhetik des Theaters von großer Bedeutung.¹⁷³ An den Aufführungen der komischen Oper *La pianella*¹⁷⁴ [Der Pantoffel] in Verona bemängelt Schulz die Unzulänglichkeit der schauspielerischen Leistung und der Ausstattung. Er erklärt dies durch die unternehmerische Nachlässigkeit des Impresario, der in Verona das große Schauspielhaus und eine kleinere Bühne in der Arena führt und damit eine Monopolstellung innehat. Schauspielerinnen und Sänger bezahle er schlecht und in Dekorationen und Kostüme investiere er zu wenig. Die mangelhafte Qualität der Vorstellungen begünstige auch das störende Verhalten des Publikums.¹⁷⁵

In weiterer Folge beschreibt Schulz das „Nockenfest“. Er meint damit den Umzug mit Darbietungen in der Tradition der Commedia dell'arte am Faschingsfreitag, dem „Venerdì Gnoccolare“ [Freitag der Gnocchi, der Knödel], und schildert über mehrere Seiten das „Wettrennen junger Läufer“.¹⁷⁶ Dabei handle es sich um eine Veranstaltung, bei der „junge Leute, die gemeiniglich aus den geringsten Ständen,

169 Lebensdaten gemäß Gemeinsamer Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/100316875> (17.6.2019).

170 Schulz (1797a). Die Reisebeschreibung erschien noch einmal in Schulz (1797b).

171 Schulz (1797a), S. 181–194.

172 Schulz (1797a), S. 182.

173 Mit den kommerziellen Aspekten des historischen Theaters beschäftigen sich zahlreiche Arbeiten vor allem aus den 1980er Jahren. Vgl. etwa Martens (1981); Hüttner (1986); Diederichsen (1988).

174 Es handelt sich dabei um die Oper *La pianella persa* (auch unter dem Titel *La pianella perduta*), die von mehreren Librettisten dramatisiert (u.a. von Giuseppe Palomba, vor 1765–nach 1825) und von verschiedenen Komponisten vertont wurde. Für Verona ist der Druck von Palomba (1798) mit Besetzungsliste und Angaben zum Aufführungskontext nachweisbar.

175 Schulz (1797a), S. 182–186.

176 Schulz (1797a), S. 187–192, Zitat S. 187. Hervorhebung im Original durch Sperrung. Vgl. die zeitgenössische Darstellung des „Venerdì Gnoccolare“ von Ayrenhoff (1789), S. 246–250, auf die sich Schulz bezieht.

meistens aber aus Läufer- oder andern Bedienten-Familien sind“,¹⁷⁷ um die Wette laufen. Am Ende feiert man den Sieger, kümmert sich um einen vor Erschöpfung kollabierten Läufer und tröstet die Verlierer.¹⁷⁸ Schulz schildert den Wettlauf als gesellschaftliches Großereignis mit viel Publikum und großem Zuspruch. Und just dieses Sportereignis – und nicht die davor geschilderten Theatervorstellungen im großen Schauspielhaus und in der Arena – nennt er ein „Volksschauspiel“:

So sahe ich noch am letzten Tage meiner Anwesenheit in Verona ein allgemeines Volksschauspiel, das alle Bedingungen dieser Spielgattung erfüllte, tragisch und komisch war, und Theilnehmung und Leidenschaft durch die höchste Anstrengung der Naturkräfte erregte. Ob es gleich auf das sehr moderne Bedürfniß der Lauferkunst gegründet war, hatte es dennoch viel Antikes, welches nicht bloß daher entsprang, daß Ziel und Preis dem alten Amphitheater gegenüber waren.¹⁷⁹

Bezeichnend ist, dass Schulz hier dramatische Gattungsmerkmale („tragisch und komisch“) auf ein Sportereignis überträgt und betont, dass dieses „Volksschauspiel“, mit dem er den Wettlauf meint, „alle Bedingungen dieser Spielgattung“ erfülle. „[D]urch die höchste Anstrengung der Naturkräfte“ seitens der Darsteller (also der Läufer) sieht er eine theatrale Situation gegeben, die auf der Seite des Publikums „Theilnehmung und Leidenschaft“ hervorruft. Gleichzeitig räumt er ein, dass die Veranstaltung dem „sehr moderne[n] Bedürfniß“ nach Sport entspringe, führt dann aber die Analogie zwischen Sport und Theater weiter, indem er nicht nur die zufällige räumliche Nähe zwischen dem Austragungsort des Wettlaufs und der Arena von Verona anspricht, sondern dem Sportereignis „viel Antikes“ zuspricht.

2.10 Hahnenkampf als Volksschauspiel bei Johann Friedrich Blumenbach (1797)

Einen anschaulichen Beleg für das Aufkommen, die Sprachwerdung und die allmähliche Etablierung des Volksschauspielbegriffs im späten 18. Jahrhundert liefert Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), Professor der Medizin und Naturgeschichte an der Universität Göttingen.¹⁸⁰ Dieser Beleg ist umso sprechender, als er nicht einem literarischen oder Theaterkontext entstammt, sondern der Naturgeschichte. Im Jahre 1779 erscheint die erste Auflage von Blumenbachs *Handbuch der Naturgeschichte*. Das Werk wird sehr populär und erreicht bis 1830 zwölf Auflagen.

¹⁷⁷ Schulz (1797a), S. 188.

¹⁷⁸ Schulz (1797a), S. 193.

¹⁷⁹ Schulz (1797a), S. 193–194.

¹⁸⁰ Vgl. Kroke (2010); Stollberg und Böker (2013). Vgl. auch das Langzeitprojekt „Johann Friedrich Blumenbach – online“ der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, <http://www.blumenbach-online.de/> (2.6.2019).

Der Abschnitt V handelt „Von den Vögeln“. In der zoologischen Systematik findet sich hier die Familie der Phasianidae (Fasanenartigen), zu der auch die Gattung des Gallus („Haushahn“) zählt. In der ersten Auflage (1779) des *Handbuchs der Naturgeschichte* werden der Gallus und einige seiner Arten aufgelistet und knapp beschrieben.¹⁸¹ In der vierten „sehr verbesserte[n] Auflage“ (1791) beschreibt Blumenbach die „Spielarten“,¹⁸² also die Arten und Unterarten des Gallus viel ausführlicher. „Der wilde Stammhahn ist in Indien zu Hause“, schreibt er.¹⁸³

Der Haushahn hingegen ist meist über die ganze Erde verbreitet. Doch ist er erst durch die Spanier in die neue Welt gebracht: hingegen auf der Oster-Insel, auf Tongatabu, Owaihi, u.a. Inseln der Südsee bey ihrer Entdeckung schon häufig vorgefunden worden. Das Huhn ist bey der Menge Eyer die es legt, und seinem oftmahligen Brüten eins der allernutzbarsten Thiere der ganzen Classe. Und die Streitbarkeit der Hähne hat man von jeher zur Unterhaltung benutzt, und Hahnen-Gefechte als Schauspiele gegeben.¹⁸⁴

In der fünften Auflage (1797) werden „Schauspiele“ zu „Volksschauspiel“:

Der Haushahn hingegen ist meist über die ganze Erde verbreitet. Doch ist er erst durch die Spanier nach America gebracht: hingegen auf vielen Inseln der Südsee bey ihrer Entdeckung von den Europäern schon vorgefunden worden. Das Huhn ist bey der Menge Eyer die es legt, und seinem oftmahligen Brüten eins der allernutzbarsten Thiere der ganzen Classe. Und die Hahnen-Gefechte längst und in mehreren Welttheilen ein beliebtes Volksschauspiel.¹⁸⁵

Dass aus den „Schauspiele[n]“ der Hahnenkämpfe sechs Jahre später schlankerhand „ein beliebtes Volksschauspiel“ wird, kann darauf schließen lassen und darauf zurückgeführt werden, dass im Laufe der letzten Jahre des 18. Jahrhunderts der Begriff ‚Volksschauspiel‘ im allgemeinen Sprachwortschatz zunehmend gebräuchlicher wird.¹⁸⁶

181 Blumenbach (1779), S. 213–214.

182 Blumenbach (1791), S. 205.

183 Blumenbach (1791), S. 204.

184 Blumenbach (1791), S. 205.

185 Blumenbach (1797), S. 197.

186 Im Zusammenhang der Hahnenkämpfe, wenn auch in einem anderen Kontext, sei hingewiesen auf die einflussreiche ethnologische Studie von Geertz (1973).

3 Frühe Volkslustspiel-, Volksstück- und Volksschauspieldichter

Lenz war der erste, der einem dramatischen Text – seiner Übersetzung der Komödie Shakespeares *Love's Labour's Lost* unter dem Titel *Amor vincit omnia* – die Genrebezeichnung „Volksstück“ zuwies (vgl. Kapitel 2.1). Das war 1774. Es dauerte noch etwa weitere zwei Jahrzehnte, bis Dramatiker eigene Werke als Volksschauspiel oder Volksstück bezeichnen. Um die Mitte der 1790er Jahre sind gleich vier Dramen nachweisbar, die ihre Urheber in den Untertiteln „Volkslustspiel“, „Volksstück“ und „Volksschauspiel“ nennen. Es sind Friedrich Gustav Hagemann mit *Die glückliche Werbung, oder: Liebe zum König* (1793), Karl Friedrich Hensler mit seinen Stücken *Alles in Uniform für unsern König!* (1795) und *Die getreuen Oesterreicher oder das Aufgeboth* (1797) sowie *Doktor Faust* (1797) von Julius Soden.

3.1 Friedrich Gustav Hagemann: *Die glückliche Werbung* (1793)

Über Friedrich Gustav Hagemann ist wenig bekannt, nicht einmal sein Todesjahr ist gesichert. Hagemann wurde 1760 in Oranienbaum (heute Oranienbaum-Wörlitz) in Sachsen-Anhalt geboren und „scheint so weit es sich aus einer Vergleichung der spärlichst fließenden Quellen ergibt, nach 1829 und vor 1835 in Breslau gestorben zu sein, wo er lange Zeit als Schauspieler wirkte“, wie Joseph Kürschner schreibt.¹ Er genoss „gute[] Schulbildung“, brach ein nicht näher spezifiziertes Studium ab und wandte sich als Schauspieler und Bühnendichter dem Theater zu. Neben Breslau spielte er in Hamburg, Altona, Stralsund und Bremen. Als Dramatiker war er „ungemein fruchtbar“, aus seiner Feder stammen ein paar Dutzend Stücke.²

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert Hagemanns Drama *Die glückliche Werbung, oder: Liebe zum König*, denn es trägt den Untertitel *Volkslustspiel in einem Aufzuge*. Es liegt in drei gedruckten Ausgaben vor: Zunächst erscheint es zweimal im Jahre 1793, einmal in Hannover³ und ein weiteres Mal vermutlich in Wien.⁴ Im darauf folgenden Jahr 1794 erscheint es in der Augsburger Zeitschrift *Deutsche*

¹ Kürschner (1879), S. 327.

² Kürschner (1879), S. 327–328. Schätzung der Anzahl der Stücke nach Sichtung einschlägiger Bibliothekskataloge.

³ Hagemann (1793b). Die Österreichische Nationalbibliothek katalogisiert diese Ausgabe als Nummer 253 der Reihe „Theaterbibliothek Schikaneder“. Es handelt sich hierbei um eine fiktive Reihe, zu der verschiedene Theaterstücke der Hofbibliothek zusammengeführt und mit einer Bandzählung versehen wurden. Persönliche Mitteilung von Gertrud Oswald, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, vom 27.2.2017 an T.B.

⁴ Hagemann (1793a).

*Schaubühne*⁵, deren Titel sich an Gottscheds *Der Deutschen Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten* (1741–1745) anlehnt. Gewidmet ist das Volkslustspiel „[d]en beiden Königssöhnen, Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen Ernst und Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen Adolph“.⁶

Von besonderem Interesse ist die „Vorrede“, die sowohl in der Hannoveraner (1793) als auch in der Augsburger Ausgabe (1794), nicht jedoch in der mutmaßlichen Wiener Ausgabe (1793) enthalten ist. Hagemann beginnt mit der Erinnerung aus seiner Kindheit, „daß man bei Gelegenheit eines Kirchenbaues ein Grab öffnete und die schreckliche Entdeckung machte: ein junges Mädchen, das man tod geglaubt, sei nicht lange Zeit vorher lebendig begraben worden.“⁷ Entsetzen in der Kirchengemeinde macht sich darüber breit.

Der berühmte berlinsche Kanzelredner Teller benutzte diesen traurigen Vorfall [...] und sprach über die Unvorsichtigkeit der zu frühen Beerdigungen. Solche Rede war wahre *Volkspredigt* und hätte Nutzen stiften müssen, wenn sie auch nur ein junger Kandidat gehalten hätte. – Kanzel und Theater sind in vieler Hinsicht parallel. Und hier, Hannoveraner haben Sie meine Entschuldigung, daß ich gegenwärtige neun Auftritte ein *Volkslustspiel* nenne und sie ins Publikum schicke.⁸

Hagemann erläutert in der an ein Hannoveraner Publikum gerichteten „Vorrede“, wie er zum Begriff „Volkslustspiel“ kommt. Er geht dabei von der Wirksamkeit einer Predigt aus, die er mit der Wirksamkeit des Theaters vergleicht. Wenn es dank eines so abschreckenden Beispiels nicht nur dem gestandenen Theologen und Prediger Wilhelm Abraham Teller,⁹ sondern auch einem unerfahrenen und jungen Predigeranwärter gelingt, mittels einer „Volkspredigt“ die „Unvorsichtigkeit der zu frühen Beerdigungen“ anzuprangern und zu verhindern, so dürfe, folgert Hagemann, eine nennenswerte Wirkung auch von seinen „neun Auftritte[n]“ zu erwarten sein. Ein dreifacher Vergleich liegt vor: die Kanzel wird mit einem Theater verglichen; der Prediger Teller mit einem jungen und unerfahrenen Predigeranwärter; sich selbst vergleicht er (mittels Untertreibung) mit dieser jungen unerfahrenen Person. Ein Exempel oder ein Thema aus seinem Stück, die mit der „Unvorsichtigkeit der zu frühen Beerdigungen“ vergleichbar wären, nennt er nicht. Zunächst lässt sich ver-

⁵ Hagemann (1794).

⁶ Hagemann (1793b), S. [3]. Bei den Genannten handelt es sich um Ernst August I., ab 1837 König von Hannover (1771–1851), und seinen Bruder Adolph Friedrich von Großbritannien, Irland und Hannover, Duke of Cambridge (1774–1850).

⁷ Hagemann (1793b), S. [5].

⁸ Hagemann (1793b), S. [5–6]. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype.

⁹ Bei dem „berühmte[n] berlinsche[n] Kanzelredner Teller“, den Hagemann nennt, handelt es sich um den evangelischen Theologen Wilhelm Abraham Teller (1734–1804), der 1767 zum Oberkonsistorialrat und Probst nach Cölln bei Berlin berufen wurde. Vgl. Doering (1830), S. 506–508; Tschackert (1894).

muten, dass sein Stück ebenfalls die schaurige Geschichte des lebendig begrabenen Mädchens thematisierte. Doch sein Volkslustspiel hat ein ganz anderes Thema: die Rekrutierung eines jungen Mannes für das Militär. Hagemanns „Vorrede“ ist auf Effekt bedacht; mit dem eingestreuten dramatischen Vorfall eines lebendig begrabenen Mädchens will er sein Stück bewerben und Schauspieler und Theaterhäuser für eine Aufführung gewinnen. Beachtenswert ist die Bildung des Begriffs „Volkslustspiel“ in Analogie zum Begriff „Volkspredigt“. Diese Herleitung bleibt wohl singulär.

Die glückliche Werbung spielt in einer Weinschenke „einer hannöverischen Stadt“.¹⁰ Meier, der Wirt, hält treu zum König von Hannover. („Du bist nicht im Stande, in der Welt was zu lieben, wenn Du Deinen König nicht liebst.“¹¹) Seine Tochter Therese ist in den Kellner Wilhelm verliebt, der die französische Kultur und Lebensart bewundert und mit den revolutionären Entwicklungen in Frankreich sympathisiert. Doch Brand, „Grenadiercorporal in hannöverischen Diensten“,¹² will Wilhelm für monarchische Ideale begeistern und für das Hannoveraner Heer werben, das mit Preußen gegen die französischen Revolutionäre verbündet ist.

Brand. [...] Also mit **uns** zieht Er nicht?

Wilh. Nein. – Was? ich sollte gegen ein freies Volk kämpfen?

Brand. Ein freies Volk! Da kakelt Er nun, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.¹³

Brand und Wilhelm debattieren über Bildung und Erziehung, Freiheit und Gehorsam, Standesunterschiede und Privilegien.

Brand. [...] Aber seit der Stunde, daß sich Hund und Katze beißen, beißen sich die Menschen auch. Besser ist es, wir wissen schon als angenommen, zu der und der Stufe können nur Menschen aus der und der Classe gewöhnlich gelangen; gewöhnlich! denn ausserordentliche Fälle machen Ausnahmen. Es giebt Generale, die Gemeine waren und Präsidenten, die beim Copiren angefangen haben. – Wollen wir aber leben wie das Vieh, dann ist freilich jeder Schuster sein eigner König, aber auch jeder König sein eigner Schuster.

Wilh. So geschieht doch den untern Classen immer Unrecht.

Brand. Nein, die haben auch ihre eigne Privilegien. Wenn der Fleischer nicht regieren darf, so darf der Regierungsrath auch wieder den Leuten nicht die Schweine schlachten. – Und der König beschützt die Freiheit eines Jeden.¹⁴

Brand betont und erklärt den Sinn der Standesunterschiede und schließlich gelingt es ihm, Wilhelm für Hannover zu gewinnen.

¹⁰ Hagemann (1793b), S. [2].

¹¹ Hagemann (1793b), S. 12.

¹² Hagemann (1793b), S. [2].

¹³ Hagemann (1793b), S. 19. Hervorhebungen wie im Original.

¹⁴ Hagemann (1793b), S. 23–24. Hervorhebungen wie im Original.

Brand. [...] Einige müssen doch die Ersten seyn; frei, wie der Hase im Walde, ist der wilde Mensch, aber der cultivirte nirgend. – Gesetze müssen seyn und die müssen in Ansehn erhalten werden. Kann man zum König sagen: Hör, ich kann so gut König seyn, als Du, dann ist die Faust Richter, der Knüttel Advocat, und wir haben kein Eigenthum und keine Sicherheit. Herrliches Leben für Vagabonden und Straßenräuber! Die goldne Zeit für Lumpengesindel! Kann man in irgend einen Krieg mit frohem Muth und gutem Gewissen gehn, so ist es in den, gegen die Franzosen. Wir wollen ihnen ja die Freiheit nicht nehmen, wir wollen ihnen die Freiheit erhalten, und sie von der Frechheit erlösen, welche sie untereinander aufreibt. Wir segnen den König, daß er uns hinschickt, Vivat! Es lebe der König.

Ther. Herr Brand, ein Wort.

Brand. Nu, mein Kindchen.

Ther. Ich bin Ihm recht gut, Er ist ein rechter vernünftiger Mann.

Brand. Oh, vielmal obligirt! – Nu Herr Freiheitsapostel, ist Er bekehrt?

Ther. Freilich, er wills nur nicht gestehn.

Wilh. So weit mag Alles gut seyn. Warum ist denn nun aber zwischen den sogenannten vornehmen Leuten und den Geringen eine solche Kluft.

Brand. Weil das Menschenleben weiter nichts als eine Comödie ist, alles ist meist Gebrauch, und warum soll man die Mode nicht mitmachen. Wenn ich zu ihm sage: **Herr Wilhelm! wird** Er dadurch mein Herr, und werd ich Sein Knecht? – Wenn wir sterben, hat die Comödie ein Ende, hat der Bauer gut gespielt, so wird er beklatscht und hat der Fürst seine Rolle verdorben, so wird er gepffiffen, aber während des Spiels muß jeder dem andern gehörig begegnen oder er muß abtreten von der Bühne.

Wilh. Ich glaub' Er hat Recht.

Brand. Ein Fürst ist gegen sein Volk zu vergleichen, wie ein Vater gegen seine Kinder, würd' Er nicht den Vaternörder ergreifen, daß er bestraft werde? Sieht Er, **so** ziehen **wir** nach Frankreich, unnatürliche Kinder haben ihren Landesvater ermordet. **Kläger** waren auch **Richter**, sie sagen, das Volk sey frei, und doch haben sie nicht ans Volk appellirt, nun ist das gute Volk verwaist und die Fürsten treten als Vormünder zusammen, diesen Waisen einen Vater wieder zu geben. – Unser Ausgang ist Segen, unser Krieg Gerechtigkeit und unser Lohn wird Sieg seyn. – Vivat! Es lebe der König! – Hat Er wohl unsre Grenadiere mit dem: **Gibraltar!** an den Mützen gesehn? – Wer weiß, wenn wir zurückkommen, was wir für eine Inschrift führen? – Vielleicht: **Menschheit!** denn wir fechten für die Menschheit. Es lebe Vater Georg!

Wilh. Herr, ich gehe mit in den Krieg.

Brand. Wie?

Wilh. Ich bin sein Rekrut, ich will Grenadier werden.

Brand. Was?

Wilhelm. Er hat mich bekehrt, ich gehe mit.

[...]

Brand. Bravo! Sieh Kamerad, aus Liebe zur falschen Freiheit sind seine Franzosen – rohe Kani-balen geworden, aus Liebe zum König werden alle seine Unterthanen Brüder. Sieh, **so** sind **wir gleich**, alle gleich brave, gleiche gute Unterthanen, wir ehren der Ordnung wegen unsre Vorgesetzte als Vorgesetzte und lieben sie als Brüder, wir ehren die Majestät unsers gnädigsten Königs und lieben ihn als unsern gütigsten Vater. (ab)¹⁵

Der Wirt Meier freut sich über Wilhelms Gesinnungswandel und verspricht ihm seine Tochter Therese zur Frau, sobald Wilhelm aus dem Krieg zurückkommt. Therese

¹⁵ Hagemann (1793b), S. 24–28. Hervorhebungen wie im Original.

will gar mit in den Krieg ziehen, um für die Soldaten zu kochen und zu waschen, was ihr Vater jedoch nicht erlaubt. Das Stück endet mit „*Alle. Es lebe der König!*“¹⁶ Hagemanns *Die glückliche Werbung* ist ein Lustspiel insofern, als es innerhalb des Wertesystems der Figuren ein ‚glückliches‘ Ende nimmt. Dieses ist in zweierlei Hinsicht ‚glücklich‘: Brand wirbt erfolgreich einen Freiwilligen fürs Heer („in jedem Betracht ein Freiwilliger“, wie Brand betont, weil Wilhelm „aus Liebe zum König“ auf den Sold verzichtet);¹⁷ Wilhelm gelingt es, Therese als seine Frau zu gewinnen, weil sein Gesinnungswandel Vater Meier tief beeindruckt und ihn dazu bewegt, in die Hochzeit einzuwilligen.

Abgesehen davon, dass Hagemanns *Die glückliche Werbung* mutmaßlich das erste deutsche Drama ist, das sein Autor als „Volkslustspiel“ bezeichnet, macht es deutlich, dass von Anfang an die unmittelbare Gegenwart, ja tagespolitische Ereignisse Themen eines Volksstücks oder Volksschauspiels (sofern man ein *Volkslustspiel* dazu zählen darf) sein können. *Die glückliche Werbung* ist ein Militärdrama,¹⁸ das im Jahre 1793 die am 21. Januar desselben Jahres stattgefundene Hinrichtung von Ludwig XVI. thematisiert.¹⁹ Die zeitliche Nähe zwischen historischem Ereignis und dessen Thematisierung auf der Bühne ist erstaunlich. *Die glückliche Werbung* ist ein Propagandastück für monarchische Ideale und das Militär. Ferner ist das Stück ein Volksschauspiel im Sinne Dalbergs, indem es – nach dem Verständnis Meiers respektive Hagemanns – „edle, wohlthätige, große Handlungen unserer Zeitgenossen, als Muster der Nachahmung“ auf die Bühne bringt.²⁰

3.2 Karl Friedrich Hensler

Die Gattungsbezeichnung „Volkslustspiel“, die Hagemann seinem Drama *Die glückliche Werbung* gibt, ist vergleichsweise selten. Wenn zwei Jahre nach Hagemann Karl Friedrich Hensler genau dieselbe Bezeichnung für sein Stück wählt und bereits im Titel auf den zweiten Teil von Hagemanns Volkslustspiel-Titel („Liebe zum König“) anspielt, kann das als Indiz für eine direkte intertextuelle Bezugnahme gewertet werden. Henslers Stück von 1795 trägt den Titel *Alles in Uniform für unsern König!* Der Untertitel lautet: *Ein Volkslustspiel in drey Aufzügen. Zum Erstenmal aufgeführt auf der kaiserl. königl. privil. Marinellischen Schaubühne in Wien.* Er weist den Ort der

¹⁶ Hagemann (1793b), S. 31.

¹⁷ Hagemann (1793b), S. 30.

¹⁸ Grundlegend zu dieser Gattung Venzl (2019), bes. S. 61–119.

¹⁹ Hagemann (1793b), S. 13: Meier liest in der Zeitung von der Hinrichtung des französischen Königs, „springt auf“ und kommentiert: „Nein, das ist schrecklich! – Das ist Vaternord, denn er war ja doch Landesvater! – Na, na, na, die daran Schuld sind, werden der Strafe nicht entlaufen, ich traue auf Gott und auf unsern König.“

²⁰ Vgl. die auf S. 55 in diesem Buch zitierte Textstelle von [Dalberg] (1787), S. IV.

Uraufführung nach (die ‚Marinellische Schaubühne‘, benannt nach dem Direktor Karl von Marinelli, ist das Theater in der Leopoldstadt) und macht deutlich, dass Henslers Drama in drei Akten länger ist als Hagemanns Einakter.

Thema und Intention sind bei Hensler dieselben wie bei Hagemann: Werbung für monarchische und militärische Ideale. Der Begriff des „Volks“, das hier adressiert wird, bedeutet die Untertanengemeinschaft. Christoph Baldinger, Sohn eines königstreuen Bäckermeisters, liebt Mimi, die jüngste Tochter des Generals Freiherrn von Hartmuth. Aus Scham vor seiner unstandesgemäßen Liebe zu Mimi gibt er sich als Livländer namens Ingermann aus und taucht in seiner Heimatstadt unter. Solcherart getarnt, tritt er in den militärischen Dienst eines nicht näher bezeichneten Königs und bewährt sich als Rittmeister. Weil er den General aus großer Kriegsgefahr gerettet hat, verleiht ihm der König einen Orden. Der General drängt Christoph, seine wahre Identität zu entdecken, und weil ihm Christophs Liebe zu Mimi nicht verborgen bleibt, gibt er ihm zur Belohnung seine Tochter zur Frau mit den Worten: „[...] vermehre die Welt mit so guten Staatsbürgern, wie dein Vater ist, und ehrliches deutsches Blut wird nie in unsern Vaterland versiegen [...].“²¹ Damit verbunden ist sein Wunsch, dass entsprechend konditionierte Soldaten stets in ausreichender Zahl vorhanden seien. Bäckermeister Baldinger und seine Frau freuen sich, dass sie ihren verschollen geglaubten Sohn wiederhaben. Ihr Glück geht am Ende über in die allgemeine Freude „alle[r] Anwesende[n]“ und in die Begeisterung für ein großes militärisches Aufgebot, an dem auch die „Mädchen“ teilnehmen.

Bald[inger] Alles in Uniform für unsern König! (*Die Soldaten; Bauern, Mädchen, alle Anwesende kommen in einen solchen Enthusiasmus, daß sie mit diesen Worten alle Kleider und Soldatengeräthschaften von der Wand wegnehmen, Kaskete und Patrontaschen umhängen, und die Musketen ergreifen, und alles abeilt mit diesen Worten*) Alles in Uniform für unsern König!²²

Freude und Begeisterung machen sich in der Schlusszene breit (III, 25). Der Hinweis, dass am Ende das Publikum „den Namen seines Landesfürsten“ auf den Soldatenmützen sehen soll, macht das Bühnenmanuskript zu einem in andere Städte und Länder exportierbaren und weitreichend adaptierbaren Propagandastück.

Ein Garten, herrlich beleuchtet mit Bogengängen geziert, und mit Girlanden behängt. Es beginnt ein militärischer Marsch, den der alte *Baldinger* anführt, *Soldaten, Bauern, Bauernmädchen, Majorin, Mimi*, beyde als Bauernmädchen, alle Bauern, und Bauernmädchen haben Kaskete, Patrontaschen, und Gewehre, der *General* und die Offiziere kommen in einer im Hintergrund erhöhte Loge, der militärische Tanz beginnt; bey dem ersten Würbel der Drommel marschieren die Mädchen in die Scene, bey dem dritten werden sie geholt, sie erscheinen alle in einer Fronte. Es wird präsentirt; bey dem dritten Tempo verwandeln sich die Schildeln an den Kasketen

²¹ Hensler (1795), S. 103.

²² Hensler (1795), S. 105. Hervorhebungen im Original durch Fettung und kleinere Schrifttype. „Kaskete“ zu franz. ‚casquette‘, Mütze.

der Mädchen, und das Publikum liest transparent den Namen seines Landesfürsten – unter dieser militärischen Gruppe fällt der Vorhang.²³

Karl Friedrich Hensler (auch Henseler) (1759–1825), geboren in Vaihingen an der Enz, studierte in Tübingen Theologie, zog 1784 nach Wien und wandte sich dort dem Theater zu, zunächst als Bühnendichter am Theater in der Leopoldstadt. Ab 1813 war er Direktor am Theater an der Wien, ab 1822 Direktor am Theater in der Josefstadt.²⁴ Zur Eröffnung des Neubaus des Josefstädter Theaters im Jahre 1822 beauftragte er den Librettisten Karl Meisl mit der Adaption des Festspiels *Die Ruinen von Athen* (1812) von August von Kotzebue und der Musik Ludwig van Beethovens, das unter dem Titel *Die Weihe des Hauses* aufgeführt wurde. Für die Wiener Fassung komponierte Beethoven die gleichnamige Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*.²⁵

Die allermeisten seiner Stücke bezeichnet Hensler im Untertitel als Lustspiel oder Schauspiel, andere als Posse, Singspiel oder Oper, vereinzelte Stücke als Feenmärchen, Bürgergemälde oder Burschenstreich. Daneben gibt es das oben besprochene Volkslustspiel *Alles in Uniform für unsern König!*, mehrere Singspiele, die er als Volksmärchen bezeichnet,²⁶ sowie das Volksstück *Die getreuen Oesterreicher oder das Aufgeboth* (1797). Der vollständige Untertitel lautet: *Ein Volksstück mit Gesang in drey Aufzügen, für die k.k. priv. Marinellische Schaubühne bearbeitet. Nebst einem mit dem Stück verbundenen militärischen Kontratanz von Johann Sartory. Die Musik ist von Wenzel Müller, Kapellmeister*.²⁷ Henslers *Die getreuen Oesterreicher* ist neben Lenz' Shakespeare-Übersetzung das einzige unter den frühen als Volksstück (oder ähnlich) bezeichneten Stücken, das bislang in der Volksschauspiel- und Volksstückforschung Erwähnung findet.²⁸

Die getreuen Oesterreicher ist eine Adaption und zugleich die Fortsetzung von *Alles in Uniform für unsern König!* Wie dieses ist es ein Militärstück, es propagiert monarchische Ideale und thematisiert die Rekrutierung von Soldaten. Christoph Baldinger ist mittlerweile zum Major aufgestiegen und mit Mimi von Hartmuth verheiratet, die ihm die Kinder Kasper und Marichen gebar. Während *Alles in Uniform für unsern König!* in einem namenlosen Land spielt, sind *Die getreuen Oesterreicher* in Österreich lokalisiert und das panegyrische Moment ist namentlich auf Kaiser Franz II. und seine Gattin Maria Theresia gemünzt.²⁹ Der Eingangschor ruft zum Aufgebot „ins Feld“:

²³ Hensler (1795), S. 105–106. Hervorhebungen im Original durch größere Schrifttype.

²⁴ ÖBL. Bd. 2 (1956), S. 275.

²⁵ Vgl. Gläser (2009); vgl. auch die Kommentare der Herausgeber ebenda.

²⁶ Hensler (1798); Hensler (1799); Hensler (1800); Hensler (1801); Hensler (1803).

²⁷ Hensler (1797a).

²⁸ Zuletzt bei Trabusch und Zipfel (2009), S. 751.

²⁹ Es handelt sich um Franz Joseph Karl von Habsburg-Lothringen (1768–1835), von 1792 bis 1806 als Franz II. letzter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und als Franz I. von

Zum Aufgeboth! zum Aufgeboth!
 Ihr deutschen Brüder! eilt ins Feld!
 Fürs Vaterland, für unsern Gott
 Kämpf' jeder als ein deutscher Held.

Für unsern guten Kaiser Franz
 Hinaus! hinaus! wer's redlich meint;
 Im hohen deutschen Siegesglanz
 Begrüssen wir den kühnen Feind.³⁰

Christoph Baldinger ruft in der ersten Szene den Titel des Vorgängerstückes in Erinnerung: „Alles in Uniform für unsern Kaiser! dieß ist jetzt das Loosungswort durch die ganze Monarchie, der gegenseitige Zuruff aller getreuen Unterthanen in Oesterreichs glücklichen Staaten.“³¹ Aus *Alles in Uniform für unsern König!* wird auch das Schlussbild übernommen und in die Gegenwart Wiens transponiert.

Nach dem Chor beginnt der allgemeine, militärische Tanz. Zu Ende desselben erscheinen zwischen den Rahmen Franz II. und Maria Theresia die Worte: *Gott segne Sie!* Zugleich verwandeln sich die Schildeln der Kaskette, und man liest transparent: *Vivat Franz II.*³²

Hensler widmet *Die getreuen Oesterreicher* dem österreichischen Feldmarschall Ferdinand Friedrich August von Württemberg (1763–1834) zum Dank für seinen Einsatz für die „Wienerbürger“ beim „allgemeinen Aufgeboth [...] zur Vertheidigung des Vaterlandes“.³³ Gemeint ist hier das so genannte „Allgemeine Aufgebot“ vom 4. April 1797, bei dem die männliche Bevölkerung Wiens zum freiwilligen Kriegseinsatz gegen die von Süden anrückenden Truppen Napoleons aufgerufen wurde. Die Leitung dieser Truppe oblag Ferdinand von Württemberg. Zum Einsatz kam sie infolge des Friedensvertrags von Leoben vom 18. April 1797 nicht.³⁴

Wie in *Alles in Uniform für unsern König!* zeigt sich auch in *Die getreuen Oesterreicher* ein Aktualitätsbezug. Mittels der Widmung an Feldmarschall von Württemberg zum Dank für das „Allgemeine Aufgebot“ von 1797 bringt Hensler ein politisches Ereignis innerhalb ein und desselben Jahres mit seinem Stück in Verbindung. Demgemäß bezeichnet er es in seiner Vorrede als ein „Zeitstück“, aber auch als „Friedensstück“.³⁵ Der Erwähnung bedarf in diesem Zusammenhang ein weiteres Stück von Hensler ebenfalls aus dem gleichen Jahre 1797, das auf die österreichi-

1806 bis zu seinem Tod erster Kaiser von Österreich, der ab 1790 in zweiter Ehe mit seiner Cousine Maria Theresia von Neapel und beider Sizilien (1772–1807) verheiratet war.

30 Hensler (1797a), S. 7.

31 Hensler (1797a), S. 8.

32 Hensler (1797a), S. 92. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

33 Hensler (1797a), S. 5–6.

34 Czeike (1992), S. 155.

35 Hensler (1797a), S. 3 und 5.

schen Friedensverträge mit Napoleon reagiert. Sein voller Titel lautet: *Es ist Friede. Ein Zeitstück mit Gesang in drey Aufzügen, als Gegenstück von dem Volkshustspiel: Alles in Uniform für unsern König!*³⁶

3.3 Julius Soden: *Doktor Faust* (1797)

Aus der Feder von Julius Graf von Soden (1754–1831), Beamter, Theatergründer in Bamberg, Bühnendichter, Librettist (u.a. für E.T.A. Hoffmann³⁷) und Verfasser nationalökonomischer Schriften, stammt *Doktor Faust. Volks-Schauspiel in fünf Akten*.³⁸ Dem Drama ist kein Vorwort beigegeben, das über die Entscheidung dieser Gattungszuschreibung Aufschluss geben könnte. Die Assoziationen, die Soden sieben Jahre nach Goethes *Faust. Ein Fragment* (1790) und zehn Jahre vor Joseph Görres' *Die teutschen Volksbücher* (1807)³⁹ dazu veranlasst haben könnten, sein Faust-Drama ein Volksschauspiel zu nennen, lassen sich nicht abschließend rekonstruieren. Plausibilisieren lässt sich Sodens Entscheidung lediglich vor dem Hintergrund, dass zum Ende des 18. Jahrhunderts – nicht zuletzt unter dem zaghaft wirksam werden den Eindruck Herders – ein diffuses Bewusstsein dafür vorgelegen haben mag, tradierte Stoffe als ‚volksmäßig‘ zu verstehen. Dass Soden sein auf einer überlieferten Stofftradition (Faust) beruhendes Stück ausgerechnet als Volksschauspiel bezeichnet (und nicht als Volksstück) und Hensler sein ‚Zeitstück‘ als Volksstück (und nicht als Volksschauspiel), kann nur im Vorgriff auf die Kenntnis der folgenden zwei Jahrhunderte als ansatzweise regelhaftig interpretiert werden. Doch wahrscheinlich war es Zufall.

³⁶ Hensler (1797b).

³⁷ Soden verfasste u.a. die Libretti der von E.T.A. Hoffmann komponierten Opern *Der Trank der Unsterblichkeit* (1808, erst 2012 uraufgeführt), *Dirna* (1809) und *Julius Sabinus* (1810).

³⁸ Soden (1797).

³⁹ Görres (1807), S. 207–229.

4 Zwischenfazit

Der Umgang mit Volksschauspielen ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine tastende Verwendung des Begriffs, bei der die Emergenz des Phänomens und seine mähliche Konstituierung sichtbar werden. Zwei wesentliche Verständnisstränge zeichnen sich ab: Volksschauspiel als (prä-)romantische Alternative zu gelehrter Literatur (Herder) und Volksschauspiel als didaktisches und kulturpatriotisches Institut mit oder ohne Betonung deutscher Spezifität. Im ersten Fall ist Volksschauspiel eine erst noch zu sammelnde volksmäßige dramatische Literatur. Bewusstsein dafür wird im Sammelauftrag Schreibers deutlich, der aber erst einmal folgenlos bleibt. Im zweiten Fall ist es eine neue Form von Drama, das der Bildung des Volkes (im Sinne von moralischer ‚Besserung‘ und aufgeklärter Volksdidaxe) und der Bildung der Nation (im Sinne von deren Konturierung und Konsolidierung) dient. Bewusstsein dafür entwickeln in ihren theoretischen Schriften vor allem Dalberg und Schütze unter Berufung auf Sulzer, in der Praxis die Bühnendichter Hagemann und Hensler, deren Volksstücke Zeitstücke sind, die zeitnah auf politische und geschichtliche Ereignisse reagieren. Anders grundiert ist die Vorstellung eines Volksstücks bei Lenz, der darunter ein ‚Urdrama‘ für das gesamte ‚menschliche Geschlecht‘ nach dem Vorbild Shakespeares versteht. Zuletzt kann Volksschauspiel auch Ausdruck für vermeintlich schädliche oder schädigende Unterhaltung sein. Der beklagte Schaden kann dabei moralisch-ethischer (Schütze) oder volkswirtschaftlicher Natur sein (Rohrer).

Grundlegend ist Herders Konzept der Volkspoesie, das er anhand seiner Vorstellung des ‚Volkslieds‘ entwickelt. Dieses sei ‚alt‘ und soll gesammelt werden, damit es nicht verloren gehe. Dem zugrunde liegt die Vorstellung von spezifischem Wert, den das Volkslied habe. Dieser bestehe einerseits in seiner poetischen Qualität (Einfachheit, Wirkung und Rührung, „Sprünge und Würfe“, opponierende Kraft gegen die Übernahme französischen Raffinements in die deutsche Literatur) und andererseits in seiner Erfüllung einer Bildungsaufgabe. Diese wiederum lässt sich bei Herder unterscheiden in Bildung (im Sinne von Schulung) zeitgenössischer Dichter und Bildung nationalen Bewusstseins. Über dramatische Texte äußert sich Herder in seinen Überlegungen zur Volkspoesie nicht. Wohl auch deshalb erfahren diese in Volksschauspieldebatten erst ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts Anklang. Unter den Zeitgenossen greifen Bürger und Nicolai Herders Überlegungen zur Volkspoesie auf. Bürger vereinfacht sie stark zur ‚Popularität der Poesie‘ und versteht darunter schlicht den Zuspruch des Publikums. Nicolai dagegen nimmt Herder und Bürger zum Anlass für seine grelle Parodie der Volksliedbegeisterung, die seinem aufgeklärten Literaturverständnis zuwiderläuft. Paradoxerweise sammelt er als einer der ersten Volkslieder und legt seine Blütenlese in den zwei Jahrgängen seines *Almanachs* ([1776]/1778) noch vor Herders anonym erschienenen *Volksliedern* (1778/1779) vor.

Eine erste Diskussion, die sich explizit auf Volksschauspiele bezieht, führen der Mannheimer Nationaltheaterintendant Dalberg und der Heidelberger Historiograph und Ästhetiker Schreiber. Aus der Warte des Theaterpraktikers zielt Dalbergs Volksschauspielverständnis auf Erneuerung des zeitgenössischen Theaters. Schreiber, der Dalbergs Anregung, sich eingehender mit Volksschauspielen zu befassen, aufgreift, entwickelt Ansätze für eine Poetik des Volksschauspiels: Formal und politisch sei es auf die griechische Antike bezogen, es diene der Verfeinerung des Geschmacks und der Hebung der Qualität des deutschen Theaters, der Volksbildung und der Stärkung der Nation („Nationaltheater“). Mit seinen Überlegungen zum Volksschauspiel nimmt Schreiber an den zeitgenössischen Debatten um Wirkung und Zweck des Theaters teil. Seine Forderung, dass die Sprache der Volksschauspiele einfach und „auf den Ton des Haufens herabgestimmt“ sein soll, bringt einerseits den Gedanken der *accommodatio* zum Ausdruck und andererseits die poetologische Vorstellung, dass der niedere Stil (*genus humile*), der etwa für Gerichtsreden, Predigten und Komödien empfohlen wird, auch für Volksschauspiele angemessen sei.

Als ein randständiges und peripheres Phänomen, das nicht – wie bei Herder – mit Hochkultur interferiert und auch nicht mit dieser interferieren kann oder soll, sehen Schütze, ein anonymer Theaterkritiker aus Hannover und Rohrer das Volksschauspiel. Sie beziehen sich auf Marktspektakel in Hamburg (Schütze) und Bauernspiele in Tirol (Anonymus und Rohrer). Schütze hält populäre Spektakel für ein notwendiges Übel und verantwortlich im Sinne der Staatsräson, sofern sie – unter Berufung auf Sulzer – um ein Mindestmaß an ‚Nützlichkeit‘ bemüht sind. Eine exotische Sonderbarkeit stellen Tiroler Bauernspiele für den anonymen Hannoveraner dar, doch billigt er ihnen durchaus eine gewisse kulturgeschichtliche Bedeutung zu. Verständnislos und ablehnend steht der Ökonom Rohrer den Volksschauspielen gegenüber, denn sie zu spielen und sie zu besuchen bedeute, Arbeitszeit, Wirtschaftskraft und Steuerleistung zu vergeuden.

Wenn der Volksschauspielbegriff im späten 18. Jahrhundert in Kontexten außerhalb des engeren Sinns von Dramatik und Theater verwendet wird, kommt darin zum Ausdruck, dass er sich als ein Bestandteil des allgemeinen Sprachwortschatzes etabliert. Er kann sich auf Sportveranstaltungen wie Tierhetzen in Wien (Nicolai), Wettrennen im Rahmen der Veroneser Fasnacht (Schulz) oder Hahnenkämpfe (Blumenbach), die Massenverköstigung anlässlich einer Kaiserkrönung (Hommel), die Verbreitung und Popularisierung geheimen Wissens (Hoffmann) oder Buden und Winterspaß auf der zugefrorenen Newa in St. Petersburg (Storch) beziehen. Allen diesen Begriffsverwendungen ist gemeinsam, dass sie sich auf Veranstaltungen und Ereignisse in der Öffentlichkeit beziehen, große Menschenmengen involvieren und in gewisser Weise spektakulär sind.



Teil B: **Figurationen**

5 Vorschau

Am Ende des 18. Jahrhunderts ist noch ziemlich offen, was Volksschauspiel sein kann. Der Begriff ist weit davon entfernt, breitere Debatten zu tragen. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts mehren sich die Beschäftigungen mit dem Genre. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschieht dann plötzlich viel: Erste Ausgaben und Sammlungen von Volksschauspielen, frühe Systematisierungsversuche und Definitionen in Lexika erscheinen. Heinrich Lindner (1845) ediert eine Volkskomödie, Karl Weinholt (1853) und Heinrich Pröhle (1855) nehmen dramatische Texte erstmals in Sammlungen von Volkspoesie auf. Ignaz Jeitteles' *Aesthetisches Lexikon* (1839), das *Allgemeine Theater-Lexikon* (1839–1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff sowie die Bände 228 bis 231 (alle 1855) der von Johann Georg Krünitz begründeten *Ökonomisch-technologischen Encyclopädie* verdichten die vereinzelt Beschäftigungen mit dem Volksschauspiel zu ersten Definitionen und versuchen sich an Systematisierungen.

Frühe Sammlungen und Lexikonartikel stellen erste Flucht- und Kulminierungspunkte dar, auf welche in retrospektiver Sicht die sich seit dem späten 18. Jahrhundert zaghaft entfaltenden Volksschauspieldebatten zuzulaufen scheinen. Vergleichbar dem Sternenhimmel, an dem sich bei klarer Sicht einzelne Sterne zu Sternbildern formieren, gesellen sich Elemente aus den Volksschauspieldebatten zueinander und bilden Muster, ohne noch ein ausgewachsenes System zu bilden. Solche Exemplifizierungen, Manifestationen und Muster seien in diesem Teil B mit dem Oberbegriff der Figurationen bezeichnet. In ihnen konkretisiert sich, was ab der Mitte des 19. Jahrhunderts für das Verständnis von Volksschauspiel bestimmend wird.

Neben der relativen Unterbestimmtheit und Instabilität des Volksschauspielbegriffs erweist sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das begrifflich enger gefasste und häufig beschriebene Bauernspiel als ein exemplarisches Genre. Über weite Strecken ist es Synonym für Volksschauspiel, ja es kann sogar ein Oberbegriff sein. Auch die Rezeption des Bauernspiels zeigt eine Art Wendepunkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts, indem es von einem zunächst nur in der Theaterkritik behandelten Thema zu einem philologischen Forschungsgegenstand wird.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts intensiviert sich die Beschäftigung mit Volksschauspielen deutlich, sowohl quantitativ als auch qualitativ. Gleichzeitig fällt auf, dass die Beschäftigung mit Volksschauspiel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem in den ersten zwei Jahrzehnten, noch vergleichsweise verhalten bleibt. Dafür mag es verschiedene Gründe geben. Einer der Gründe könnte in der wirtschaftlichen und kulturellen Stagnation zu finden sein, welche die Napoleonischen Kriege nach sich ziehen und eine restaurative Neuordnung Mitteleuropas zur Folge haben. Während *Volkliedersammlungen*, etwa Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1806), patriotischen Halt in der Zeit vermitteln wollen, spielen

volksmäßige Schauspiele noch keine Rolle, weder kulturell noch politisch. In diese Zeit fallen auch – insbesondere für die Habsburg-Monarchie – die reflexhaft aufklärerischen und unterschiedlich wirksamen Direktiven zur Unterlassung der als ‚Bauernspiele‘ gebrandmarkten Theatervorstellungen. Dass dafür, mit besonderem Blick auf das Volksschauspiel in Tirol, schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein reflektiertes Bewusstsein vorhanden ist, zeigt Adolf Pichler, wenn er in seinem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) eine Auswahl amtlicher Volksschauspielverbote aus der Zeit zwischen 1791 und 1816 abdruckt.¹

Wulf Koepke weist darauf hin, dass Herder im späten 18. Jahrhundert durch Goethes und Schillers klassizistisches Programm und aufgrund der Wirkung der Ideen der Französischen Revolution rasch an Einfluss verliert.² Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ist Herder weitgehend vergessen, wie Sandra Richter diagnostiziert.³ Auch dies sind Gründe dafür, warum nach den zwar disparaten, aber immerhin wahrnehmbaren Debatten im späten 18. Jahrhundert das Volksschauspiel bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erst einmal von den intellektuellen Agenden verschwindet. Ein weiterer Grund, warum die Beschäftigung mit dramatischen volkspoetischen Texten im 19. Jahrhundert lange Zeit verhalten bleibt, liegt nicht zuletzt auch darin, dass entsprechende Texte in gedruckter Form noch kaum verfügbar sind. Nicht von ungefähr werden daher die ersten Volksschauspielausgaben in ihren Kommentaren mit einiger Überraschung feststellen, dass volksmäßige Dramen noch gar nie Sammelgegenstände waren. Dies wird die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen umso stärker beflügeln und weitere Dramensammlungen und -editionen nach sich ziehen.

1 Pichler (1850), S. 72–92.

2 Koepke (2009), S. 231: „It was with the French Revolution and Goethe and Schiller’s program of German Classicism that Herder came to be considered an outsider, opposed to the mainstream of German cultural life, who advocated ideas and attitudes that were publicly ignored or rejected as retrograde, although they had some unacknowledged impact.“

3 Richter (2010), S. 76: „[...] largely forgotten by the beginning of the 19th century.“

6 Bauernspiele

Seit dem frühen 19. Jahrhundert bilden Bauernspiele und Bauernkomödien ein vielfach beschriebenes und besprochenes Phänomen, das im oberdeutschen Raum, in Bayern, Schwaben und vor allem in Tirol verortet wird. Die Begriffe ‚Bauernspiel‘, ‚Bauernkomödie‘ und ‚Bauerntheater‘ etablieren sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als prominente Termini für ein Genre, das als ein Vorlauf oder eine Etappe gelten kann auf dem Weg zur Konsolidierung dessen, was ab der Mitte des 19. Jahrhunderts als Volksschauspiel oder Volksstück identifiziert wird. Ja, eigentlich kann sich der Begriff ‚Bauernspiel‘ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Zeitlang sogar als Oberbegriff behaupten, bis er ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von ‚Volksschauspiel‘ abgelöst wird. Bis allerdings Bühnendichter ihre Werke als Bauernspiele bezeichnen, dauert es lange: Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts – dann aber bis weit ins 20. Jahrhundert – wird dies zu beobachten sein. Es prägen also Theaterkritik und Philologie den Begriff, lange bevor Dramatiker ihn verwenden. Dies gilt tendenziell auch für ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘: Die Seite der Rezeption (Kritiker und Philologen) übernimmt die begriffs- und programm bildende Rolle, während die Seite der Produktion (Bühnendichter und Bearbeiter) das Konzept mit zeitlicher Verzögerung in Paratexten (vorzugsweise in Untertiteln) übernimmt.

Es lohnt aus weiteren Gründen, sich eingehend mit Bauernspielen zu befassen. Denn der Umgang mit ihnen zeigt ähnliche Züge, wenn auch in schwächerer Ausprägung, wie der spätere Umgang mit Volksschauspielen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts: den Trend zu philologischer Professionalisierung in Beschreibung und Bewertung sowie in der Erschließung und Herausgabe. Beispielhaft dafür ist Adolf Pichler, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Bauernspiel in den Stand eines philologischen Forschungsgegenstands erhebt.

Anders als bei ‚Volk‘ ist beim Begriff der ‚Bauern‘ der Referenzbereich weniger komplex, weil er sozialgeschichtlich leichter einhegbar ist. Als Bauern gelten demnach Angehörige des Bauernstandes, also Eigentümer oder Pächter, die selbständig und hauptberuflich Landwirtschaft betreiben. Bauernspiele können daher der analytischen Annäherung ans Volksschauspiel dienen. Auch für die Bestimmung dessen, was ‚Volk‘ in ‚Volksschauspiel‘ bedeuten kann, bietet das Bauernspiel eine aufschlussreiche Modellierung, indem gleichermaßen gefragt werden kann, wer denn die Bauern im Bauernspiel seien. Sodann skizzieren Systematisierungsversuche des Bauernspiels (etwa jene von Johannes Schuler und August Lewald) spätere Kategorisierungsmodelle auch für Volksschauspiele. Deutlich wird auch, dass Merkmale, die den Bauernspielen zugeschrieben werden, nicht allein für diese typisch sind, sondern für Stränge des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert generell. Demnach sind Bauernspiele kaum etwas anderes als Theater der Zeit und, um mit Michler zu sprechen, Duplizierung oder Unterkellerung der allgemeinen Literatur- und

Theatergeschichte. Die Behauptung der Existenz der Gattung und der Versuch ihrer Konturierung müssen also spezifischen Interessen entspringen wie dem Wunsch der Konstatierung von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Echtheit‘, der Abgrenzung zum Hoftheater oder als Ausdruck der Begeisterung für die Alpen im Zuge des frühen Tourismus des 19. Jahrhunderts. Auch auf das Volksschauspiel wird dies über weite Strecken übertragbar sein.

Über Bauernspiele schreibt zum ersten Mal ausführlich ein anonymes Autor im *Neuen Hannöverschen Magazin* unter dem Titel *Tyroler Bauernkomödien* (1794) und schildert seine Eindrücke vom Besuch eines St. Pankraz-Spiels im Juli 1793 in Ambras bei Innsbruck (vgl. das Kapitel 2.6 in diesem Buch). Doch die Genrebezeichnung „Bauernspiel“ taucht – anders als „Volksschauspiel“ – bereits viel früher auf. Ein sehr frühes Beispiel ist *Ein kurtze vnd fast lustige Satyra/ oder Bawrenspil/ mit fünff Personen/ von einer Mülnerin vnd jren Pfarrherr/ Reymen weiß gestellet/ Vnd inn Fünff Actus* (1568) des böhmischen Dramatikers Clemens Stephani (um 1530–1592).¹ Ebenfalls erwähnenswert im Zusammenhang mit Bauernspielen sind die spätmittelalterlichen anonym überlieferten Neidhartspiele (in Anklang an den Dichter Neidhart, genannt von Reuental), die – als Spiele *über* Bauern – im Laufe ihrer Produktions- und Rezeptionsgeschichte allerdings nie als Bauernspiele bezeichnet worden sind. Der Grund dafür liegt wohl in ihrer dem Bauernstand gegenüber sehr feindseligen Gesinnung.² Anklänge an das Phänomen des Bauerntheaters, auch wenn dieser oder ein ähnlicher Begriff nicht explizit genannt wird, zeigen auch *Teutsche Winter-Nächte* (1682) und *Die kurtzweiligen Sommer-Täge* (1683) von Johann Beer.³ Darin wird von Bühnenszenen erzählt, in denen „Schüler, Studenten oder theatralisch völlig ungebildete Bauern“ Theater spielen: Sie prügeln sich mangels Rollendistanz und am Ende stürzen die behelfsmäßig gezimmerten Theaterbauten ein. Die Schilderungen, interpretiert Andrea Sommer-Mathis, zielen auf „gesellige Unterhaltung, die nicht auf dem Inhalt oder der szenischen Präsentation der Theateraufführungen basiert, sondern auf deren Negation“.⁴

Aus dem 18. Jahrhundert findet sich die Übersetzung von Sebastian Sailer's Singspiel *Die Schwäbische Schöpfung* „aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache“. Diese Adaption durch zwei namentlich nicht identifizierbare ‚Übersetzer‘ wird als „musikalisches Bauernspiel“ bezeichnet.⁵

1 Stephani (1568).

2 Vgl. Margetts (1982); Margetts (1986). Im Kern handeln Neidhartspiele davon, dass der Sänger Neidhart das erste Veilchen des Frühlings findet und es seiner Angebeteten zeigen will. Um es zu schützen, stülpt er seinen Hut darüber. Ein Bauer, der die Szene beobachtet hat, verrichtet auf dem Veilchen seine große Notdurft und setzt den Hut zurück. Neidhart kommt mit seiner Angebeteten und will ihr das Veilchen zeigen. Überraschung und Entsetzen sind entsprechend groß.

3 Beer (1994); Beer (2000).

4 Sommer-Mathis (2009), S. 62. Vgl. auch Breuer (2003).

5 [Sailer] (1784).

6.1 Vorspiel: Sebastian Sailers *Schwäbische Schöpfung* (1743) als Bauernspiel (1784)

In vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist das Singspiel *Die Schwäbische Schöpfung* (1743, Erstdruck 1783) des Prämonstratensermonchs, Predigers, Schriftstellers und Komponisten Sebastian Sailer (1714–1777). Das Werk ist im schwäbischen Dialekt verfasst, sein Verfasser gilt als einer der frühen Vertreter von (schwäbischer) Dialektliteratur. In diesem Kapitel interessieren an der *Schwäbischen Schöpfung* vor allem Fragen der Adaption und Übersetzung und der Gattungszuschreibungen in Paratexten.

Geboren wurde Johann Valentin Sailer in Weißenhorn (Bayern), 1730 trat er in den Prämonstratenserorden ein und nahm den Ordensnamen Sebastian an. Im Jahre 1738 wurde er zum Priester geweiht und war an verschiedenen Orten als Pfarrer tätig. Sailer entwickelte sich zu einem gefragten und erfolgreichen Prediger (1767 wurde er in Wien von Maria Theresia empfangen), seine Predigten veröffentlichte er in zwei Bänden.⁶ Er schrieb erbauliche Prosa, Oratorien und Singspiele (teilweise unter dem Pseudonym Sebastian Relies), zu denen er auch die Musik komponierte.⁷ Die stärkste Rezeption unter seinen Werken erfuhr das Singspiel, für das sich der Einheitssachtitel *Die Schwäbische Schöpfung* eingebürgert hat und das 1743 im Prämonstratenserstift Schussenried zum Namenstag des Abtes Siard Frick uraufgeführt wurde.⁸ Der Vorschlag Martin Sterns, für das Werk den Titel *Die Schöpfung* zu etablieren, setzte sich nicht durch.⁹

Das Werk hat eine schwierige Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte, denn es gibt keine vom Verfasser autorisierte Druckfassung und das überlieferte Manuskript scheint eine selektive, unvollständige und anlassbezogene Fassung wiederzugeben (ohne allerdings einen konkreten Aufführungszusammenhang zu benennen).¹⁰ Als gesichert gilt, dass Sailers Singspiel nach der Erstaufführung 1743 mehrfach und an unterschiedlichen Orten aufgeführt wurde, teils unter der Leitung von Sailer selbst, teils durch andere Spielleiter.¹¹

Erstmals gedruckt erscheint das Werk 1783 posthum und ohne Verfasserangabe unter dem Titel *Adams und Evens Erschaffung und ihr Sündenfall*, der Druck enthält auch Noten.¹² Bis ins frühe 19. Jahrhundert erscheinen gedruckt vier zum Teil stark divergierende Textfassungen mit unterschiedlichen Titeln. Die bislang letzte Aus-

⁶ Sailer (1766); Sailer (1768); Sailer (2012).

⁷ Zu nennen ist etwa Sailers *Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi* (1774), vgl. Sailer (1774).

⁸ Pörnbacher (2005); Koch (2011).

⁹ Sailer (1969).

¹⁰ Sebastian Sailer: *Creatio Adami ejusque in paradisum imissio productio Evae penatum et poena* [um 1743]. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Mus. Hs. 777.

¹¹ Zur *Schwäbischen Schöpfung* vgl. v.a. Stern (1965); Stern (1969); Bidmon (2014).

¹² [Sailer] (1783); vgl. den Nachdruck Sailer (1977).

gabe des Werks ist jene von Walter Frei und Wolfgang Schürle (2004), die vier frühe Fassungen synoptisch darstellen.¹³

Eine Besonderheit des Erstdrucks von 1783 besteht darin, dass es sich bei der Ausgabe um eine Übersetzung handelt, doch nicht aus einer Sprache in eine andere, sondern „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische“, wie der Untertitel präzisiert. Auf den linken Buchseiten steht das schwäbische ‚Original‘, auf den rechten die ‚österreichische‘ Übersetzung. Die Anordnung des folgenden Zitats versucht diese Textorganisation nachzuempfinden.

Actus primus
de creatione Adami.

Erster Akt
Adams Erschaffung.

Gott Vater, Recitativ.

Gottvater.

Nuiz ist nuiz, und wird nuiz werä,
Drum haun i wölla ä Welt gebehrä,
Grad um die Zeit
Wos nimma viel schneut,
Und bessere Lüftla geit,
Des wer eba im Merza,
Sonn, Mau, Planeta, und no mui himmlische
Kerza,
In 6. Tag airst huir
Da haun i verschafä Holz, Stui, Metall, Luft
Erda, Wasser und Fuir:
Beym Saperment, sieba wunder schöne
Element!

Nichts ist nichts, und wird nichts werden,
Drum hab ich wöllen gebehren ein' Erden,
Gerad' um die Zeit,
Wo's nimmer viel schneyt,
Und ein besser's Lüftlein geit;
Das wär' eben im Märzen,
Sonn', Mond, Planeten und noch meine
himmlischen Kerzen;
In sechs Tagen erst heuer
Da hab' ich erschaffen Holz, Stein, Metall, Luft,
Erde, Wasser und Feu'r.
Beym Sapperment!
Sieb'n wunderschöne Element!

Allerloy Thier mit Flügel und Füssä,
Haunt m'r ußm stockfinstra nuiz raus müssa:
Und dies alles bey muiner Trui in äm Athem,
in äm Hui
Geschwind, wie der Wind,
Hurtig und schnell, i vo m'r sel.

Allerley Thier' mit Flügel und Füßen
Ha'n mir aus'm stockfinstern Nichts 'raus müßen:
Und das all, bey meiner Treu!
In ein Athem, in ein Hui
Geschwind,
Wie der Wind,
Hurtig und schnell,
Ich von mir selbst.¹⁴

Die linken Buchseiten sind aufgrund phonologischer und wortgrammatischer Charakteristika (typisch für das Schwäbische sind z.B. die Kurzverben *i hau* und *es geit* sowie die N-Epenthese in *haun i*) als eine an einen schwäbischen Dialekt erinnernde Varietät identifizierbar. Bei der sogenannten Übersetzung ins ‚Österreichische‘ auf den rechten Buchseiten handelt es sich um eine Übertragung in eine überregionale

¹³ Sailer (2004).

¹⁴ [Sailer] (1783), S. 8–11.

Verkehrssprache mit oberdeutscher Anmutung und weniger um die Übersetzung in eine bestimmbare ostoberdeutsche oder bairische Varietät. Einzigartig und von Interesse im vorliegenden Zusammenhang sind, wie bereits erwähnt, die Behauptung der Übersetzung „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische“ und die Form der Textvermittlung, die durchgängig sowohl das schwäbische ‚Original‘ als auch die ‚österreichische‘ Übersetzung, auf linke und rechte Buchseiten verteilt, wiedergibt.

Das Buch enthält lateinische Textstellen: den Prolog und die Titel der drei Akte. Dies kann als Konzession an ein gelehrtes Publikum deutbar oder auf den Bildungsgrad des anonymen Bearbeiters zurückzuführen sein. Die lateinischen Textstellen stehen auf den linken Seiten, auf den rechten Seiten finden sich die deutschen Übersetzungen. Ihr Deutsch ist Neuhochdeutsch der Zeit ohne dialektale Anklänge.

Nähere Betrachtung verdienen die Gattungsbezeichnungen, die der *Schwäbischen Schöpfung* zugewiesen werden, und der Umstand, dass sowohl beim Erstdruck als auch bei der ein Jahr darauf erscheinenden Ausgabe von ‚Übersetzungen‘ ins Österreichische die Rede ist. Der Erstdruck von 1783 trägt den vollen Titel *Adams und Evens Erschaffung, und ihr Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang: aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt*. Der volle Titel der Ausgabe, die 1784 folgt, lautet: *Melodrama Adam und Eva im Paradeiß. Ein musikalisches Bauernspiel vom Jahre 1250 in vier Aufzügen, verfasst von Sebastian Relies O.S.B., verbessert und vermehret von M.H. und A.M. zur privat Unterhaltung, musikalischer Dilettanten, aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt*.

Die Ausgabe von 1783 bezeichnet das Drama als „geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang“, versehen mit dem Hinweis, dass es „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt“ sei. Zur Verwendung des schwäbischen Idioms findet sich ein aufschlussreicher Hinweis im lateinischen Prolog.

Dico brevi:
Rem totam profero,
Ut eam confiderent simplici, svavi idiomate rustico;
Hoc pro prudentibus et sapientibus sit recreatio.
Quis quis est Criticus, et Arristarchus exoticus,
Excludatur, non admittatur.¹⁵

Die deutsche Übersetzung ist, wohl um des Reims und Knittelverses willen, sehr frei:

So laßt euch kurz und gut nur sagen:
Ich hab' die Sach' deßhalb vorgetragen
In einem ländlichen Schauspiel so simpel,

¹⁵ [Sailer] (1783), S. 6.

Daß es dem Klugen gefällt, wie dem Sempel;
 Der aber wollt machen, mich zu beschnarchen,
 Ein Kritiker, oder ein Aristarchen,¹⁶
 Den sperrt hinaus, und laßt ihn nit 'rein,
 Für den soll das Ding gar nicht g'schrieben seyn.¹⁷

Als eine dem lateinischen Original nähere Übersetzung sei ergänzend vorgeschlagen:

Ich sage es kurz:
 Ich führe die ganze Geschichte vor
 damit sie sie in ein einfaches, weiches und ländliches Idiom übertragen;
 das soll für die Klugen und Gescheiten eine Erholung sein.
 Wer aber ein Kritiker oder ein Aristarchus von auswärts ist,
 soll ausgeschlossen bleiben und darf nicht hereingelassen werden.
 (Übers. T.B.)

Das (fiktive) Autor-Ich spricht davon, dass es einen Stoff oder erzählten Gegenstand (,res') zur Verfügung stellt, und eröffnet die Möglichkeit, dass dieser Gegenstand von nicht näher bezeichneten Bearbeitern oder Darstellern (,sie“) einem einfachen und ländlichen Idiom (,simplex suave idioma rusticum') ‚anvertraut‘ (,confidere'), also in ein solches übertragen werden kann. Das Ergebnis eines solchen Vorgangs deutet der anonyme Übersetzer als ein „ländliche[s] Schauspiel“. Bezeichnenderweise ist in der lateinischen Fassung des Prologs von einem einfachen und ländlichen Idiom die Rede (das Augenmerk liegt auf der volkssprachlichen Varietät), während die sehr freie deutsche Übersetzung als Entsprechung dafür die Gattungsbezeichnung „ländliche[s] Schauspiel“ wählt und das Augenmerk auf das dramatische Genre lenkt. An einer anderen Stelle fällt die Bezeichnung ‚Komödie‘, wenn Gottvater in seinem Schlusswort an das Publikum sagt: „Jez haunt ihr ä Comaidi g'seä, | Wie d'Erbsünd auf der Welt sey gscheä.“¹⁸

In der späteren 1784 erschienenen Ausgabe trägt das Schauspiel im Titel gleich zwei Gattungsbezeichnungen: „Melodrama“ und „musikalisches Bauernspiel“. Auch diese Ausgabe ist eine Übersetzung, diesmal nicht allein „in's Oesterreichische“, sondern präziser: „aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt“. Die Ausgabe von 1784 ist ‚einsprachig‘; das schwäbische ‚Original‘ wird nicht abgedruckt, sondern nur die ‚Übersetzung‘. Die zweifache Verwendung des Begriffs „Bauern“ im Titel („Bauern“ als Determinans sowohl von „Spiel“ als auch von „Sprache“) hebt die ‚Bauern‘ bzw. das ‚Bäuerliche‘ in besonderer Weise

¹⁶ Der Name bezieht sich auf den Grammatiker und Homerkritiker Aristarchus von Samothrake (217–145 v. Chr.), dessen Name metonymisch für einen sehr strengen Kritiker verwendet werden kann.

¹⁷ [Sailer] (1783), S. 7.

¹⁸ [Sailer] (1783), S. 86.

hervor.¹⁹ Die *Schwäbische Schöpfung* wird hier erstmals (und ein einziges Mal in ihrer Rezeptionsgeschichte) explizit zu einem Bauernspiel.

Der Titel der Ausgabe von 1784 weist noch weitere Besonderheiten auf. Er enthält zwei sachliche Fehler: Sebastian Relies (Pseudonym für Sebastian Sailer) war Prämonstratenser, nicht Benediktiner, wie es die Abkürzung O.S.B. (für Ordo Sancti Benedicti) fälschlicherweise nahelegt. Weiter stammt das Spiel nicht „vom Jahre 1250“, sondern wurde um 1743 geschrieben und in diesem Jahr erstmalig aufgeführt. Die Zuschreibung des falschen Ordens an den Autor mag ein Lapsus sein. Hinter der Berufung auf das Jahr im hohen Mittelalter jedoch steckt eine intendierte Ursprungsfiktion. Mit der fiktiven mittelalterlichen Vorlage wollen die Bearbeiter ein hohes Alter – und damit hohen Wert – des Schauspiels suggerieren. Die Behauptung hohen Alters wird noch mehrfach begegnen und ist ein typischer Griff bei der Konstruktion von Volksschauspielen. Ein vergleichbares Beispiel für eine Rückdatierung ins Mittelalter aus späterer Zeit ist das *Paradeisspiel* aus Oberufer bei Preßburg, das in der Erstausgabe von 1858 von seinem Herausgeber Karl Julius Schröer zwar als an das 16. Jahrhundert ‚erinnernd‘ charakterisiert, jedoch nicht näher datiert wird, in einer späteren Ausgabe von 1917 aber schlankerhand und gleich im Buchtitel auf das „14. Jahrhundert“ datiert wird (ausführlich dazu in den Kapiteln 8.6 und 11.3).²⁰

Ferner nennt der Titel der Ausgabe der *Schwäbischen Schöpfung* von 1784 zwei Bearbeiter, die mit ihren Initialen M.H. und A.M., nicht jedoch mit vollen Namen genannt werden. Wer sich dahinter verbirgt, konnte nicht ermittelt werden. Die beiden Bearbeiter teilen mit, dass sie das Schauspiel „verbessert und vermehret“ haben und empfehlen es werbend „zur privat Unterhaltung, musikalischer Dilettanten“.²¹ Im Zuge ihrer Bearbeitung wurde es von drei auf vier Akte erweitert, die Sprechtexte der Szenen wurden um etliche Verse ergänzt und insgesamt etwas verändert, „Eingang“ und „Beschluss“ wurden neu hinzugefügt.

Der „Eingang“ wird nicht wie der „Prologus“ in der Ausgabe von 1783 vom Prologsprecher allein bestritten, sondern es treten der „Dorf-Schulmeister und zween Schüler“ auf. Der Dorfschulmeister äußert eingangs die Absicht, „ein Singspiel aufzuführen, | Zum ergötzen, und zum rühren“, und sucht dafür nach einem geeigneten

19 In diesem Zusammenhang sei auf den Begriff „Bauernhochdeutsch“ hingewiesen, mit dem ein knappes Jahrhundert später Reinsberg-Düringsfeld (1874), S. 62, die Sprache einer undatierten Handschrift eines Passionsspiels aus dem Sarntal bei Bozen charakterisiert. Menghin (1910), S. 388, definiert „Bauernhochdeutsch“ als „konsequenzlose[] Mischung von Schriftsprache und Dialekt“.

20 Schröer (1917).

21 Über die Intention der ‚Übersetzung‘ ins Österreichische und die Akzentuierung des Bäuerlichen ließe sich allenfalls spekulieren; darüber hinaus fehlen in den Drucken von 1783 und 1784 sowohl Verlags- als auch Ortsangaben, die über Wege der Überlieferung und (intendierten) Verbreitung Auskunft geben könnten.

ten Stoff („Mir das best zu suchen aus, | Dieses war ein rechter Grauß.“).²² Zunächst denkt er an eine Dramatisierung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn.²³ Einer der Schüler ist bereit, die Szene zu spielen. Doch der Schulmeister verleidet ihm die Bereitschaft, indem er fragt, ob der Schüler auch bereit sei, zusammen mit den Schweinen aus einem Futtertrog zu fressen. Daraufhin schlägt er die Geschichte des erblindeten „Tobias mit den Schwalben“ vor.²⁴ Doch auch diesen Gedanken verwirft er rasch, weil ein solches Stück zu viele Darsteller erfordern würde. Endlich entscheidet er sich für die Schöpfungsgeschichte.

Schulmeister.

[...]

Endlich weil jetzt all's wird neu,
Und man alles will angaffen,
Dacht ich, wies beym Welt erschaffen
Etwa hergegangen sey,
Und dieß schien mir noch das beste,
Was ich Euch, ihr hohen Gäste,
Heut mit meiner kleinen Schaar
Mich erkühn zu stellen dar.

[...]

Zum 1ten Schüler.

Du sey Adam grosser Bue!
Der sich lassen mus erschaffen,
Und damit ich dich kann straffen,
G'sell ich dir ein Eva zu,

Zum 2ten Schüler.

Du hingegen sey der Engel,
Der hinaus jagt diese Bengel,
Und sie nicht mehr laßt herein,
Ich selbst will Gottvater seyn.²⁵

Deutlich kommt hier eine Metaperspektive zum Ausdruck: Der Schulmeister kündigt seine dramatisierte Schöpfungsgeschichte an („mit meiner kleinen Schaar | Mich

²² [Sailer] (1784), S. 3.

²³ Lukas 15,11–32.

²⁴ [Sailer] (1784), S. 4. Tobit 2,10 in der Übersetzung von Luther (1545), Abschnitt CLXXIV: „ES begab sich aber auff einen tag / da er heim kam / als er Todten begraben hatte / vnd muede war / vnd sich neben eine wand leget / vnd entschlief / schmeiste eine Schwalbe aus jrem nest / Das fiel jm also heis in die Augen / dauon ward er blind.“

²⁵ [Sailer] (1784), S. 4–5. Auf S. 6 folgt eine lateinische Textpassage, die von „Haec pro prudentibus & sapientibus [...]“ bis „Excludatur, non admittatur“ beinahe wortgleich mit der Fassung von 1783 ist, dann aber noch neun weitere Zeilen folgen lässt, die erstmals in dieser Fassung auftreten. Dieser lateinische Abschnitt ist mit „Der Verfasser. S.R.“ (für Sebastian Relies) gezeichnet. Er ist nicht mehr Sprechtext des Schulmeisters, sondern wohl von den Herausgebern M.H. und A.M. als (fiktive) posthume Vorrede des Verfassers intendiert.

erkühn zu stellen dar“), dem ersten Schüler weist er die Rolle des Adam zu („Du sey Adam“), dem zweiten die des Engels und sich selbst die Rolle von Gottvater.²⁶

Der „Beschluss“ ist ein gesungenes Nachspiel.²⁷ Er beginnt mit einem „Chorus Pastorella“. Die einzelnen Rollen sind durch ihre Stimmen identifiziert („Basso“, „Tenore“, „Alto“ und „Discanto“), die im Personenverzeichnis den einzelnen Personen zugeordnet werden. Der „Basso“, das ist Gottvater, singt in seiner Arie:

Unser Chor, der jezund g'spiellet hat seine Kunst,
Bittet Euch Ihr Gäste um Eure Gunst;
Denket, daß dieses Spiell ein Werk der Bauern sey,
Und nur zu ihrer Lust, ein Bauern G'schrey,
Verzeihet die Fehler, und schenkt uns Eure Huld,
Wir fehlten, als Menschen, diß ist nur unser Schuld,
Wir danken Euch bestens für die Geduld.²⁸

Der „Beschluss“ gibt Auskunft darüber, welche Person bzw. welcher Darsteller welchem Stand zugehörig ist bzw. zugeordnet wird. Der Darsteller des Gottvaters wird im „Eingang“ als „Dorf-Schulmeister“ eingeführt. Er ist kein Bauer und spricht hier folglich über die „Bauern“ in der dritten Person. Der männliche Darsteller, der ein „Dorf-Schulmeister“ ist (oder der einen solchen darstellt), erläutert, dass das Schauspiel „ein Werk der Bauern“ sei und „nur zu ihrer Lust, ein Bauern G'schrey“. Die Bauern sind demnach die Darsteller, die zu ihrem Ergötzen das Schauspiel ausrichten. Doch die Truppe spielt nicht für sich allein, sondern vor Publikum. Wenn im Folgenden mehrfach die Perspektive der Bauern dargelegt, erläutert, gerechtfertigt und entschuldigt wird, ist dies ein Indiz dafür, dass das Publikum nicht ausschließlich (bei der Uraufführung anlässlich des Namenstags eines Abtes vielleicht gar nicht) aus Bauern besteht.

Es ist nicht bekannt, wer in den Aufführungssituationen die Darstellerinnen und Darsteller waren. Es ist denkbar, dass Aufführungen in Dörfern von Bauern (oder auch von anderen Standesangehörigen) bestritten wurden. Indem einzelnen Darstellern durch den Text das Bauer-Sein so deutlich zugeschrieben wird, kann die Bezeichnung „Bauernspiel“ als eine von den Bearbeitern M.H. und A.M. intendierte Fiktion gelesen werden. Der „Tenore“, das ist Adam, der im „Eingang“ der Erste

²⁶ Dass Eva von einer Frau darzustellen sei, geht indirekt aus dem Personenverzeichnis („Singende Personen“) hervor, in dem Eva als „[e]ine Discantistin“ ausgewiesen wird. [Sailer] (1784), S. [2]: „Singende Personen. | Gott Vater. ... Ein Bassist. | Adam. ... Ein Tenorist. | Eva. ... Eine Discantistin. | Engel. ... Ein Altist. | Musikalische Instrumenten. | Clavicembalo, Violoncello, Violino 1 und 2.“ – Zum Vergleich dazu das Personenverzeichnis der Ausgabe [Sailer] (1783), S. [3]: „Personen. | Gottvater. | Adam, der Erzvater. Eva, seine Ehegespänninn. | Ein Cherubim mit feurigem Schwert. | Alle Gattungen der Thiere mit ihrem Gefolge. | Die Handlung geht in Schwaben vor.“

²⁷ [Sailer] (1784), S. 56–61.

²⁸ [Sailer] (1784), S. 56–57.

Schüler ist, ordnet sich der Gruppe der Bauern zu und spricht in deren Namen („wir Bauern“), wenn er singt:

Was wir nun Euch Gäste Einfältig vorgestellt,
Denkt nicht, daß unser Glaub so dumm sey b'stellt,
Auch nicht, daß Gott der Herr, wie d'Menschen handeln thut,
Das wissn wir Bauern, sehr wohl und gut:
Wir spielten; wie sehr oft ein Maler auf ein Blat,
Gott Vatter mit dem Bart im Mantl g'malen hat,
Das ist ja, Ihr wißt es, kein böse That.²⁹

Die Figur des Adam weiß, dass anthropomorphe Vorstellungen und Darstellungen von Gott zulässig sind, um das Publikum in Religion zu unterrichten, denn: „Wir sind ja Christen Volk, | Das seelig werden wollt.“³⁰ Hier imaginieren oder imitieren die Bearbeiter, die mit den abgekürzten Namen M.H. und A.M. genannt werden, als die mutmaßlichen Autoren des „Beschl[usses]“ die Intention des katholischen Pfarrers, Predigers und Verfassers der *Schwäbischen Schöpfung*. Wie Gott in Menschengestalt vorgestellt und dargestellt wird, so werden auch die biblischen Figuren Adam und Eva als Menschen und (schwäbisch bzw. österreichisch sprechende) Bauern dargestellt, um sie für das Publikum verständlicher und lebensnaher zu gestalten. Dies erläutert der „Alto“, das ist der Engel, im „Eingang“ der Zweite Schüler, wenn er singt:

Daß Adam und Ewa, im Himml heilig seyn,
Und mit der Engelschaar sich ewig freun,
Das wissen wir alle von Grossen, bis zum Klein,
Doch waren sie Menschen, wie d'Bauern seyn,
Sie weintn, sie lachtn, sie lebtn gleich wie wir,
Drum was wir von Ihnen jezt g'sungen mit Gebühr,
Ist ihnen kein Unehrr, das wisset Ihr.³¹

Zum Schluss bittet der Engel das Publikum um seine „[...] Gunst, | Für unsre Bauern Kunst“ und die „Discantistin“, das ist Eva, dankt dem Gastgeber, vermutlich einem Wirt, dass er das „Bauern Spiel“ in seiner Stube hat gastieren lassen.³²

Die Gattungsbezeichnungen (und damit zusammenhängende Spezifika), die in den Titeln und im Text der beiden Ausgaben von 1783 und 1784 verwendet werden, lassen sich zur folgenden Übersicht zusammenfassen:

²⁹ [Sailer] (1784), S. 58.

³⁰ [Sailer] (1784), S. 58.

³¹ [Sailer] (1784), S. 59.

³² [Sailer] (1784), S. 60.

Ausgabe 1783

„geistlich Fastnachtspiel“
 „mit Sang und Klang“
 „aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische
 versetzt“
 „Personen“
 „simplex suave idioma rusticum“
 „ländliches Schauspiel“
 „Comaidi“

Ausgabe 1784

„musikalisches Bauernspiel“
 „Melodrama“, „Singspiel“
 „aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher
 Bauernsprache übersetzt“
 „Singende Personen“
 „Bauern Kunst“, „Bauern Spiel“

Die Ausgabe von 1784 lässt im Unterschied zu jener von 1783 mehrere Pointierungen erkennen. Während die Gattungsbezeichnungen und Paratexte in der Ausgabe von 1783 noch offener sind („Comaidi“, „geistlich Fastnachtspiel“), den musikalischen Aspekt eher allgemein bestimmen („mit Sang und Klang“) und das ‚Ländliche‘ betonen („ländliches Schauspiel“, „simplex suave idioma rusticum“), betont die Ausgabe von 1784 das ‚Bäuerliche‘ und spezifiziert die *Schwäbische Schöpfung* als „Bauernspiel“ und „Bauern Kunst“, der musikalische Aspekt wird mit den Termini „Melodrama“ und „Singspiel“ schärfer konturiert. Hier spricht demgemäß das Personenverzeichnis von „Singende[n] Personen“, während in der Ausgabe von 1783 allgemein von „Personen“ die Rede ist. Hinsichtlich der Übersetzung präzisiert die Ausgabe von 1784 die Varietät der Zielsprache („aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt“), während die Ausgabe von 1783 allgemeiner bleibt („aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt“).

Die Übertragung von M.H. und A.M. (Ausgabe 1784) ist aus zwei Gründen aufschlussreich: einmal wegen der Transponierung in die Gattung des Bauernspiels, sodann wegen der Übersetzung eines Dialekts in einen anderen Dialekt, genauer: in eine „Bauernsprache“. Die Gattung Bauernspiel und die Verwendung von Dialekt scheinen einander zu bedingen. Denn Dialekt wird ab dem späten 19. Jahrhundert zu einem programmatischen Faktor in Debatten um Volksstück und Volksschauspiel.

Angeregt und begünstigt werden die Transponierung der *Schwäbischen Schöpfung* in ein Bauernspiel und die Übersetzung in einen anderen Dialekt (und gleich zweimal hintereinander) schon durch die Verfasstheit des Schauspiels im Dialekt durch Sailer. Sailer's Dialektverwendung um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist umso erstaunlicher, als erst ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts Dialekt Dramen in unterschiedlichen Regionen des deutschen Sprachraums zu einer Modeerscheinung werden und Dialekt als ein Merkmal von Volksschauspielen wahrgenommen und beschrieben wird. Bis dahin werden unterschiedliche sprachliche Varietäten in Dramen als gegeben hingenommen, doch kaum noch reflektiert. Die sehr frühe Übertragung in die „Oesterreicher Bauernsprache“ durch M.H. und A.M. weist auf eine Entwicklung und ein Verständnis voraus, das erst etwa ein Jahrhundert später zu einem gattungsbestimmenden Merkmal von Volksschauspielen wird. Hier geht die künstlerische Praxis einem expliziten Gattungsbewusstsein deutlich voraus.

6.2 Systematisierung der Bauernspiele bei Johannes Schuler (1822)

Unter den Reiseberichten aus den 1830er und 1840er Jahren, die Bauernspiele in Tirol erwähnen, treten jene von Johannes Schuler und August Lewald durch ihre systematisierenden Überlegungen und ihre Ausführlichkeit hervor. Während ein namentlich nicht genannter Reiseberichterstatter aus Hannover bereits 1794 über *Tyroler Bauernkomödien* schrieb, diese in die Nähe von Aberglauben rückte und ihnen im Großen und Ganzen skeptisch und distanziert gegenüberstand (vgl. Kapitel 2.6), schlägt Johannes Schuler einen ganz anderen Ton an, der Offenheit und Neugierde zeigt. In der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* veröffentlicht er unter dem Pseudonym Johannes Infirmus den Beitrag *Über die Bauernspiele in Tyrol* (1822).³³

Johannes Schuler, geboren 1800 in Matri am Brenner und gestorben 1859 in Innsbruck, studierte in Wien Jura und wurde an der Universität Padua zum Doktor der Rechte promoviert. Nach Positionen als Beamter war er 1848/1849 Abgeordneter zur Frankfurter Nationalversammlung und wurde 1849 zum Professor für Rechtsphilosophie der Universität Innsbruck berufen, der er im akademischen Jahr 1853/1854 als Rektor vorstand. Schuler ist Autor rechtsphilosophischer und literarischer Texte, zu denen auch das Libretto der Oper *Die zehn glücklichen Tage* (1834, Musik von Louis Schindelmeisser) zählt.³⁴

Schuler zeigt sich angezogen von den Bauernspielen, sie seien es wert, bekannt und erforscht zu werden, denn die Kunst zeige sich darin „in der Wiege“. Solche Stimmen sind neu. Wer bislang Volkstheater, Volksstücke oder Volksschauspiele lobt, meint ‚Nationaltheater‘ (Dalberg, Schreiber) oder Dramen von Shakespeare (Lenz); wer sich mit subkultureller Dramatik befasst, findet diese abstoßend (Schütze), volkswirtschaftlich schädlich (Rohrer) oder bestenfalls skurril (Schulz). Euphorisch zeigt man sich bei volkspoetischen Hervorbringungen im frühen 19. Jahrhundert nur im Falle von Liedern, Sagen und Märchen (vgl. Kapitel 8.2). Schulers Beitrag darf als eine erste Reflexion über das Bauerntheater auf akademischem Niveau gelten. Er stellt die „sogenannten Bauernspiele“ in den Zusammenhang mit „Volksvergnügen“, „Volkssitten und Volksfesten“, was ein wesentlicher Schritt im Sinne ihrer Aufwertung als Quellen für das Studium der ‚Sittengeschichte‘ ist.³⁵

Die sogenannten *Bauernspiele* in Tyrol sind ein zu merkwürdiges und in ihrer Art einziges Volksvergnügen, als daß sie nicht weiter bekannt zu werden verdienten. Sie sind eben so anziehend für den frohen Beobachter von Volkssitten und Volksfesten, als für den gebildeten

³³ Infirmus (1822).

³⁴ Kuprian und Reitterer (1999).

³⁵ Vgl. auch Schütze (1800–1806) und sein *Holsteinisches Idiotikon, ein Beitrag zur Volkssittengeschichte*.

Kenner der Kunst, der diese hier in der Wiege sieht, und eben dadurch zu folgereichen Untersuchungen veranlaßt werden kann; ich wünschte nur, daß *Tiek* einen Sommer in Tyrol zubrächte, er würde manche Ausbeute für seine Forschungen über das Theater gewinnen.³⁶

Die Formulierung der „sogenannten“ Bauernspiele lässt an den Hannoveraner Reisenden denken, der ebenfalls von „sogenannten Bauernkomödien“³⁷ schreibt. Ob Schuler hier bewusst einen intertextuellen Bezug herstellen will, entzieht sich der Beurteilung. Seine Maskierung der Bauernspiele durch das Adjektiv ‚sogenannt‘ kann auf mehrerlei schließen lassen: dass es sich beim Namen dieses Genres zum Veröffentlichungszeitpunkt um keinen etablierten oder eingeführten Terminus handelt, dass der Begriff jedoch gebräuchlich und dem Lesepublikum bekannt ist oder dass dem Autor zum Zeitpunkt der Niederschrift kein geeigneterer Begriff zur Verfügung steht, um das zu beschreibende Phänomen zu bezeichnen. Eine Distanzierung von der Sache (für die sich Schuler interessiert) scheint nicht vordergründig mitzuschwingen, wohl aber eine Autorperspektive von außen und der beschreibende Blick eines Außenstehenden (obwohl Schuler selbst Tiroler ist), nicht eines involvierten Teilnehmers. Denkbar sind allerdings auch eine Distanzierung von der negativen Konnotation des Begriffs und der Anspruch, diesen umzuwerten. Denn die Bedeutung des Ausdrucks „Bauernspiele“ war zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch dessen Verwendung in der Sprache der Zensur stark negativ konnotiert, wie Adolf Pichlers Materialiensammlung in seinem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) nahelegt (ausführlich dazu ab S. 126 in diesem Buch). Vor diesem Hintergrund muss Schuler den Begriff neu bestimmen und besetzen, wenn er Bauernspiele im Tiroler Kontext zu einem berichtenswerten Gegenstand erheben will.

Den Besuch eines Bauernspiels empfiehlt Schuler dem „frohen Beobachter von Volkssitten und Volksfesten“ sowie dem „Kenner der Kunst“. In der Formulierung, dass dieser im Bauernspiel die Kultur „in der Wiege“ sehe, wird eine ähnliche Vorstellung deutlich wie bei Herder, der ‚alte Gesänge‘ als „Samenkörper“ der Dichtkunst sieht.³⁸ Auch erinnern die Bauernspiele Schuler an Tieck, der in Tirol Quellen für seine Sammlungen hätte finden können. Schuler denkt hier wohl an Tiecks *Deutsches Theater* (2 Bände, 1817).³⁹ Im weiteren Verlauf führt Schuler aus, dass Bauernspiele „in ganz Süddeutschland“, „in Südbaiern, in Schwaben u.s.f.“ verbreitet gewesen seien, doch „mit solcher Liebe behandelt wurden sie aber nirgends, wie in Tyrol, wo sie jetzt noch beynahe ausschließlich blühen“.⁴⁰ Deutlich wird hier die Hervorhebung Tirols innerhalb des südlichen deutschen Sprachraums als typische Gegend für Bauernspiele, deren Aufbau Schuler sehr ausführlich schildert:

³⁶ Infirmus (1822), S. 693. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

³⁷ [Anonymus] (1794), Sp. 523.

³⁸ Vgl. das Zitat von Herder auf S. 24 in diesem Buch.

³⁹ Tieck (1817).

⁴⁰ Infirmus (1822), S. 693.

Eine solche Darstellung hat meistens drey Theile, die eigentliche Haupt- und Staats-Action, ein heiliges Zwischenspiel und ein lustiges Nachspiel. Das Hauptstück ist entweder ein *Passionspiel*, d.h. eine dramatische Darstellung des Lebens und Leidens unsers Herrn, oder eine dramatisirte *Legende*, z.B. das Leben der heiligen Catharina, der heiligen Barbara; doch werden auch manchmal *alttestamentarische Stoffe* auf die Bühne gebracht, als der ägyptische Joseph, Salomons Urtheil u.d.gl. Wenn *Volkssagen* dargestellt werden sollen, so müssen sie durchaus ein national-religiöses Gewand tragen; daher muß z.B. charakteristisch genug Fridolin die Macht des Rosenkranzes beweisen. Die Melusine und die schöne Magelone mit dem Grafen Peter von Provincia sind öfters über die Breter geschritten. An einer *lustigen Person* fehlt es natürlich nicht; der englische Clown (Rüpel) findet sich hier vollkommen wieder und die heidnischen Priester und Tyrannen müssen sich vom Hanswursten oft derbe Wahrheiten sagen lassen. Überhaupt ist der Charakter dieser lustigen Person fast in allen Stücken vortrefflich gehalten; sie bewegt sich frey und leicht, wie es der Scherz soll, in ihrer derben Natürlichkeit, und erzwingt oft durch treues Gemüth und unerschütterliche Anhänglichkeit an den Herrn bis in den Tod die rührendste Theilnahme. Als Repräsentanten der unmenschlichen Tyranney und des dümmsten Aberglaubens erscheinen die heidnischen Fürsten und die Götzenpriester, welche letztere oft vom Hanswursten gar listig geneckt werden. Ihnen gegenüber steht dann der heilige Martyrer oder die Martyrinn als Muster eines erhabenen, gegen alle Versuchung feststehenden Glaubens, einer reinen Demuth, und einer alles besiegenden Gottes- und Nächstenliebe. [...] Auch der Teufel, in Gestalt eines wackern Jägers, fehlt nicht, und bietet sogar dienstfertig zu manchem Schwank seine Hände, bis er sich zuletzt offenbart und unter Blitz und Donner mit Hinterlassung eines Geruchs seiner Unheiligkeit verschwindet, wobey er gewöhnlich noch das ganze heidnische Gesindel als gute Prise erklärt und in sein höllisches Reich fort-schleppt. Dieses sind die stehenden Charaktere aller Hauptactionen.⁴¹

Ein Bauernspiel ist nach Schulers Darstellung nicht ein einzelnes Theaterstück, sondern ein spezifisches Theaterereignis, das „meistens“ aus drei Teilen bzw. Stücken besteht. Die drei „Theile“ benennt er wie folgt:

1. „eigentliche Haupt- und Staats-Action“ als „Hauptstück“,
2. „heiliges Zwischenspiel“,
3. „lustiges Nachspiel“.

⁴¹ Infirmus (1822), S. 693–694. Hervorhebungen im Original durch Sperrung. Auf die hier zitierte Textpassage (und Schuler passim) bezieht sich wohl Staffler (1848), S. 158, wenn er Bauernkomödien im Inntal beschreibt: „Im Innthale waren von jeher die *Bauern-Komödien* ein sehr beliebter Zeitvertreib, und sind es noch. Die Akteure und Aktrizen sind immer Landleute, und die Stücke, wobei vorzüglich dramatisirte Legenden in die Scene kommen, meist heroischen Inhaltes, mit Wundern, Gespenstern, Tod und Teufeln angefüllt. Nie fehlt der Narr oder Possenreisser mit seinen grellen Spässen. – In einem Prologe kündigt ein singender Genius vor jedem Akte die vorkommenden Handlungen an, die gleichzeitig durch ein mimisches Tableau, nach dem Erfordernisse der Erzählung des Genius auf ein gegebenes Zeichen wechselnd, noch besonders versinnlicht werden. Oefters wird auch ein Gesangstück, größtentheils über einen biblischen Gegenstand, als Vor- oder Nachspiel dazu gegeben. Das Theater ist immer im Freien errichtet, und die Vorstellung auf die Nachmittagsstunden der Sonn- und Feiertage beschränkt.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

Das alles ist nicht neu. Das Arrangement ist typisch für Theater im 18. Jahrhundert. Neu aber ist, dass die Form der Haupt- und Staatsaktionen namentlich auf das Bauernspiel bezogen wird, um es mit gängigen dramenkundlichen Termini zu charakterisieren. Neu ist auch, dass die Existenz einer Gattung ‚Bauernspiel‘ behauptet wird, auch wenn sie sich aus zeittypischen dramatischen Formen zusammensetzt, für die es eingeführte Termini gibt.

Gemeinhin wird der Begriff der Haupt- und Staatsaktion auf Gottsched zurückgeführt, („lieber eine Dorfschenke voll besoffener Bauern [...] als eine unvernünftige Haupt- und Staatsaction“).⁴² Im Zuge von Theaterreformbestrebungen wird er zu einer form- und stilbestimmten Gattung avancieren. Wie Bärbel Rudin anhand von Theaterzetteln nachweist, treten im frühen 18. Jahrhundert die Begriffe ‚Haupt-Action‘ und ‚Staats-Action‘ noch getrennt voneinander auf (‚Haupt-Action‘ „zur Abgrenzung gegenüber dem Vor- oder Nachspiel“, ‚Staats-Action‘ „zur werblichen Präzisierung von Stücken heroischen Personals und Inhalts“), bevor ab den 1720er Jahren die Zusammenziehung ‚Haupt- und Staats-Action‘ gebräuchlich wird.⁴³ Ab dem späten 19. Jahrhundert wird ‚Haupt- und Staats-Action‘ vor allem mit dem Wiener Theater, das im 20. Jahrhundert als „Alt-Wiener Volkstheater“ bezeichnet wird, oft exemplarisch mit den Joseph Anton Stranitzky (1676–1726) zugeschriebenen Dramen assoziiert.⁴⁴ Pia Janke diagnostiziert 2006 eine Forschungslücke in der Literatur- und Theaterwissenschaft und hält fest, dass Haupt- und Staatsaktionen nur unzureichend erforscht seien, vor allem in Hinblick auf eine länderübergreifende und internationale Zusammenschau, und dass der von Rommel, Kindermann und Hadamowsky „hochgehaltenen These von der Eigen- bzw. ‚Bodenständigkeit‘ der Wiener Haupt- und Staatsaktion zu widersprechen“ sei.⁴⁵ Doch auch in jüngster Zeit gelten Haupt- und Staatsaktionen nicht als literaturwissenschaftlich relevante Forschungsgegenstände.⁴⁶ Als Indiz dafür kann der Umstand gelten, dass in der *Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* das Lemma getilgt ist, während die zweite Auflage noch den Artikel „Haupt- und Staatsaktion“ von Willi Flemming enthält.⁴⁷ Ursächlich für die Entfernung des Artikels ist aber wohl

⁴² Gottsched (1973), S. 245: „Solche Puppenwerke werden auch von Kindern und Unverständigen als erstaunenswürdige Meisterstücke bewundert und im Werthe gehalten. Vernünftige Leute aber können sie ohne Ekel und Gelächter nicht erblicken, und würden lieber eine Dorfschenke voll besoffener Bauern in ihrer natürlichen Art handeln und reden, als eine unvernünftige Haupt- und Staatsaction solcher Opermarionetten spielen sehen.“

⁴³ Rudin (2013), S. 74.

⁴⁴ Vgl. die beiden frühen Bände von Payer von Thurn (1908–1910); die Darstellungen von Rommel (1952); Kindermann (1967), bes. das Kapitel „Altwiener Volksbarock“, S. 553–562; Urbach (1973); vgl. zuletzt die Edition von Sonnleitner (1996b) und die Darstellung von Hein (1997).

⁴⁵ Janke (2004/2005/2006), S. 264.

⁴⁶ Eine Ausnahme bildet die profunde Studie von Solbach (2015).

⁴⁷ Flemming (1958).

der Autor Flemming, der aufgrund seiner Verstrickungen in den Nationalsozialismus diskreditiert ist.⁴⁸

Wenn nun Schuler über das Bauernspiel schreibt, untergliedert er die Haupt- und Staatsaktion als dessen „Hauptstück“ in weitere Untergruppen. Das „Hauptstück“ kann sein:

- a) ein „Passionsspiel“ („dramatische Darstellung des Lebens und Leidens unsers Herrn“),
- b) eine „dramatisierte Legende“, womit die dramatisierte Vita einer Heiligenfigur gemeint ist (als Beispiele nennt Schuler Katharina und Barbara),
- c) die Dramatisierung alttestamentlicher Stoffe und Figuren (als Beispiele werden der alttestamentliche Josef oder Salomo genannt) oder
- d) ein Drama, das „Volkssagen“ in „national-religiöse[m] Gewand“ verhandelt (Beispiele sind der heilige Fridolin, Magelone und Melusine).

Die Ordnung dieser vier Gruppen ist religiös bzw. durch katholische Theologie motiviert und typisch für Kategorisierungsversuche dramatischer Stoffe in der Zeit. Zudem lässt sich aus der Reihenfolge der Gruppen eine Hierarchisierung ablesen, etwa nach Graden der Verbreitung und Popularität. Passionsspiele gelten als derart prominent, dass sie als eigene Dramengruppe (a) hervorgehoben und nicht etwa unter eine allgemeinere Gruppe von Dramatisierungen neutestamentlicher Stoffe fallen (die nicht identifiziert wird). Dramen, die auf biblische Texte referieren („Bibeldrama“⁴⁹), hier Passionsspiele (a) und Dramatisierungen alttestamentlicher Stoffe (c), werden gesondert von Dramatisierungen anderer Stoffe wie Heiligenviten (b) oder Sagen (d) rubriziert. Dies impliziert die Vorstellung, dass Texte der Heiligen Schrift als ‚Wort Gottes‘ einer kategorial anderen literalen Sphäre angehören als alle übrigen fiktionalen Texte. Bezeichnend ist, dass von einer allgemein auf alttestamentliche Stoffe bezogenen Dramengruppe (c) die Rede ist, nicht aber von einer solchen, die sich allgemein auf neutestamentliche Stoffe bezieht. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass kaum andere Stoffkomplexe aus dem Neuen Testament außer der Passions- und Weihnachtsgeschichte je den Rang ausgeprägter Dramen-traditionen erlangt haben, während Stoffe und Figuren des Alten Testaments sehr breit und zahlreich in Dramen verhandelt wurden.

Unter romantischem Eindruck steht die Setzung der Gruppe (d) der Dramatisierungen von „Volkssagen“ in „national-religiöse[m] Gewand“. Als Beispiele nennt Schuler die Figur des heiligen Fridolin, die Geschichte von Magelone und Graf Peter von Provence und die Sagengestalt der Melusine. Magelone, die in der Fassung *Die schön Magelona* (posthum 1535) von Veit Warbeck (um 1490–1534) populär wurde, und die Sagengestalt der Melusine sind der fiktionalen Literatur entlehnt; die Figur

⁴⁸ Gröf (2003).

⁴⁹ Begriff von Stern (2003); vgl. zuletzt Happé und Hüskén (2016).

des heiligen Fridolin zählt Schuler offenbar ebenfalls zu einem fiktionalen Bereich (etwa der Volksfrömmigkeit) und nicht etwa zu den kirchlichen Heiligenviten. Mit der Gruppe (d) konstituiert Schuler eine Gruppe von Bauernspielen, die weder biblische noch konfessionell-kanonische Stoffe verarbeiten. Er spezifiziert sie als dem Bereich der Volksliteratur zugehörig („Volkssagen“), gleichzeitig apostrophiert er sie mit dem Bindestrich-Begriff „national-religiös[]“ und stellt sie dadurch in den Dienst der Nationalitätsidee sowie von Religion (hier des Katholizismus). Legte man Maßstäbe einer späteren Literaturgeschichtsschreibung an, erwiese sich Schulers Ordnung als wenig konsistent und nicht frei von Widersprüchen. Doch genau in dieser Konzeption kann sie als Ausdruck einer sich allmählich erst formierenden Poetologie volksmäßiger Dramatik verstanden werden, wie sie kennzeichnend für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist.

In der zitierten Textstelle über das Hauptstück führt Schuler weiter aus, dass darin auch eine „lustige[] Person“ auftritt, er benennt sie als den „englische[n] Clown (Rüpel)“ oder „Hanswurst[]“. Der Hanswurst ist gründlich erforscht. Ältere Darstellungen betonen seine Wiener Typizität, die von dort auf die österreichischen Kronländer abstrahlt, während ab dem späten 20. Jahrhundert weitreichendere Kontextualisierungen in Traditionen englischer, italienischer und deutscher Wanderbühnen⁵⁰ und insbesondere der *Commedia dell'arte* vorgenommen werden.⁵¹ Reinhart Meyer nennt den Hanswurst einen „Gattungsschöpfer“;⁵² auch der junge Goethe hat eine Hanswurstiade geschrieben.⁵³

Die lustige Person, so Schuler weiter, genieße Narrenfreiheit, „heidnischen Priester[n] und Tyrannen“ sage sie „derbe Wahrheiten“ ins Gesicht. Sie bewege sich „frey und leicht“, zeichne sich durch „derbe[] Natürlichkeit“ aus und wecke beim Publikum „rührendste Theilnahme“. Als Dialogpartner der lustigen Person nennt Schuler die „Repräsentanten der unmenschlichen Tyranney und des dümmsten Aberglaubens“, die in der Gestalt „heidnische[r] Fürsten“ und „Götzenpriester“ auftreten. In den katholisch grundierten Tiroler Volksschauspielen des 18. und 19. Jahrhunderts repräsentieren Figuren, die auf nicht-katholische und insbeson-

⁵⁰ Speziell zu den Traditionen der Wanderbühnen vgl. Asper (1975); Brauneck und Noe (1970–2007); Haekel (2000); Haekel (2004). Vgl. die Thematisierung der Tradition der Wanderbühnen etwa in der Novelle *Pole Poppenspüler* (1874) von Theodor Storm.

⁵¹ Unter der Vielzahl der Forschungsarbeiten sei exemplarisch hingewiesen auf Lentner (1893); Kindermann (1938), wobei Kindermanns Vortrag weniger eine Abhandlung über die *Commedia dell'arte* ist, sondern ein Programm der nationalsozialistischen Vereinnahmung von Raimund, Nestroy und Grillparzer; Rommel (1944); Asper (1980); Aust, Haida und Hein (1989), bes. der „Arbeitsbereich II“, S. 50–85; Sonnleitner (1996a); Müller-Kampel (2003).

⁵² Meyer (1990).

⁵³ Goethe (1964). Das Personenverzeichnis der Fragment gebliebenen und wahrscheinlich 1775 geschriebenen Hanswurstiade ist deutlich umfangreicher als die skizzierten Szenen und illustriert plastisch eine vulgär-komische Dimension des Hanswurst.

dere auf nicht-christliche Konfessionen rekurren, in der Regel das Böse. Als eine weitere, das Dramengeschehen dynamisierende Figur nennt Schuler den Teufel, der sowohl als Inbegriff des Bösen als auch als komische Figur („mit Hinterlassung eines Geruchs seiner Unheiligkeit“) am Ende unterliegt und in die Hölle fährt. Den Repräsentanten des Bösen stehen „der heilige Martyrer oder die Martyrinn“ als Antagonisten gegenüber. Die polaren Gegensätze des Bösen und des Guten, meist in sehr deutlicher Ausprägung, identifiziert Schuler als tragende dramaturgische Momente. Zusammen mit der lustigen Person sind sie „die stehenden Charaktere aller Hauptactionen“.

Zwischen den Akten des Hauptstücks werden Zwischenspiele aufgeführt, „größten Theils biblischen Inhalts, und zwar mit *Gesang*“.⁵⁴ Wenn das Hauptstück ein Passionsspiel ist, „wählt man gewöhnlich solche Texte aus den Propheten des alten Testaments, welche auf die im folgenden Act vorkommenden Leidensmomente eine allegorische Beziehung haben“. Zusätzlich zu den Zwischenspielen, erläutert Schuler, kann die im Akt folgende Handlung vorab „mimisch“ bzw. in einer „Pantomime“ dargestellt sein, „wobey ein Schutzengel das Programm zu dieser Pantomime in einer ellenlangen Arie absingt nebst mancherley Ermahnungen an die Zuhörer, sich ja an den vorzuhaltenden Mustern zu erbauen.“⁵⁵

Ein solcher oder ähnlicher Aufbau ist typisch nicht nur für Bauernspiele, sondern für Barocktheater allgemein. In Lebenden Bildern oder Pantomimen kann die Schlüsselszene des darauffolgenden Akts vorweggenommen werden. Davor oder danach kann eine Erzählerfigur erläuternde und ermahnende Worte an das Publikum richten. Dieser Aufbau wirkt retardierend, intensivierend und amplifizierend. Er verzögert den Handlungsfortlauf und verstärkt gleichzeitig die Intention und Wirkung des Stücks, indem die Handlung nicht nur in den Szenen gespielt, sondern zusätzlich in Pantomimen oder Tableaux vivants dargestellt und, als dritte Amplifikation, von einer Sprecher- oder Sängerrolle erzählt und kommentiert wird. Nimmt man die Szenen des Hauptstücks, die Lebenden Bilder (oder Pantomimen) sowie den Kommentar durch Sprecher oder Sänger zusammen, so reiht sich ein und derselbe Inhalt dreimal aneinander. Über Zwischenspiele und Emblematisierung im Drama haben sich Walter Benjamin und Albrecht Schöne wegberaubend und grundlegend geäußert,⁵⁶ neuere Forschungen stellen Interludien in größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge und verfolgen die Form bis in die Gegenwartsdramatik.⁵⁷

Ein anschauliches Beispiel für die von Schuler beschriebenen Zwischenspiele bietet *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* (vor 1805) von Johann Herbst,⁵⁸ das den

⁵⁴ Infirmus (1822), S. 694. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁵⁵ Infirmus (1822), S. 694.

⁵⁶ Benjamin (1974), S. 366–369; Schöne (1993).

⁵⁷ Mautz (2003); Kleihues, Naumann und Pankow (2010); Tigges, Pewny und Deutsch-Schreiner (2010).

⁵⁸ Herbst (2010).

Jedermann-Stoff mit der Tradition der Weltgerichtsspiele verknüpft.⁵⁹ Es besteht aus acht Szenen von sehr unterschiedlicher Länge, die als ‚Auftritte‘ bezeichnet werden. Jedem dieser Auftritte ist ein Lebendes Bild („vorstöllung“) vorangestellt, das Schlüsselszenen oder Höhepunkte aus dem jeweils darauf folgenden Auftritt darstellt. Vier Lebenden Bildern wird zusätzlich ein Prolog vorangestellt. In solchen Fällen wird die Handlung der Szenen doppelt antizipiert und im Laufe des Spiels insgesamt dreifach dargeboten.⁶⁰

Nach dem langen Hauptstück („nachdem die Tafel lang genug gedauert hat“), schreibt Schuler, „folgt zu großem Ergetzen aller Zuschauer der Nachtsch, nämlich das komische *Nachspiel*“.⁶¹

Es ist gewöhnlich ein Schwank in der Weise des Hans Sachs mit einer schlechten Musik, meist vom Dorfschulmeister selbst gemacht, aber voll heiteren Lebens, Schalkheit und echten, volkstümlichen Witzes. In der Hauptaction war der Hanswurst nur Diener, und mußte sich den Moment mehr erstehlen, wo er so einem bärtigen dummen Teufel einen Klaps anhängen durfte; in der Nachposse aber ist er Herr und geberdet sich auch im Bewußtseyn seiner Herrschaft mit voller Freyheit.⁶²

Hanswurst tritt sowohl im Hauptstück als auch im Nachspiel auf. Im Hauptstück spielt er eine untergeordnete Rolle, während ihm im Nachspiel ausladende Auftritte gestattet sind. Er verzahnt Hauptstück und Nachspiel zusätzlich.

Die Veranstaltung, die Schuler beschreibt, dauert sechs Stunden (von „ein Uhr Nachmittags bis sieben Uhr Abends“) und findet in der warmen Jahreszeit im Freien statt. Das Publikum sitzt „auf harten Bänken“ in der „stärksten Sonnenhitze“. „[E]in sogenannt gebildetes Publicum“, das gewohnt ist, „in bedecktem Raume, und auf gepolsterten Stühlen oder in bequemen Logen [zu] sitzen“, mutmaßt Schuler, würde dafür kaum Verständnis zeigen. An dieser Stelle spricht Schuler nun erstmals von den „Bauern“: „[...] diese Bauern [haben] den Dichtern nie Gelegenheit gegeben, sich über das Beschneiden ihrer Werke zu beklagen, oder den Schauspielern, den Mangel an Aufmerksamkeit zu bedauern.“⁶³ Mit den Bauern meint Schuler das Publikum, das er als ein dankbares und aufmerksames lobt. Im Unterschied dazu rekurrieren in der *Schwäbischen Schöpfung* (Ausgabe 1784) die als Bauern spezifizierten Figuren in erster Linie auf die Darsteller.

Schulers Beitrag ist eine wichtige Quelle, weil er einen sehr frühen Rezeptionsbeleg eines Bauernspiels liefert. Auch wenn er streckenweise idealisierend wirkt, gibt er Auskunft über die Autoren der gespielten Dramen, den Vorbereitungs- und

⁵⁹ Vgl. dazu Linke (2002); Dammer und Jeßing (2007); Jeßing (2008).

⁶⁰ Zum Aufbau des *Laaser Spiels* ausführlich Bernhart (2012), S. 186–188.

⁶¹ Infirmitas (1822), S. 694. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁶² Infirmitas (1822), S. 694.

⁶³ Infirmitas (1822), S. 694.

Probenprozess, den Ort und die Form der temporären Bühne und über die Zusammensetzung, das Verhalten und die Reaktionen des Publikums.

Gewöhnlich werden diese Stücke von Dorfschulmeistern verfertigt, doch kennt Einsender auch einen Schuster, der jetzt zu den beliebtesten Volksdichtern gezählt wird. Diese werden von ihrer Muse ziemlich stiefmütterlich belohnt; es wird ihnen weder Ruhm noch Gold; denn die Schauspieler honoriren sehr schlecht und ihr Name wird noch dazu meistens verschwiegen. Haben sich in irgend einem Dorfe Häupter zu einer solchen Unternehmung gefunden, so verfließt der Winter großen Theils mit den nöthigsten Voranstanen, als da sind: Anwerbung der Schauspielertruppe, welche aus lauter jungen Leuten der Dorfgemeinde besteht, Austheilung der Rollen und Einlernen derselben. Eine vorzügliche Sorgfalt verwenden die Unternehmer auf die Auffindung eines tüchtigen Hanswurstes. [...] Ist nun der Frühling erschienen, und mit ihm vom Kreisamte die ersehnte Erlaubniß zu spielen, so wird unverzüglich auf einer dazu gepachteten Wiese oder gewöhnlich im Garten des Wirthshauses das Theater aufgeschlagen. Die Bühne selbst hat ein gewöhnliches Podium, aber durchaus befinden sich neben der Hauptcortine noch auf beyden Seiten zwey kleine Nebenvorhänge, hinter diesen ist die Kerkerscene; sonderbar genug wird der Kerker nie auf der eigentlichen Bühne durch Decorationenwechsel dargestellt, sondern er ist immer seitwärts ganz vorne am Proscenium angebracht in einer kleinen Nische, in welche der Gefangene gewöhnlich von außen über das Proscenium geführt wird. Decorationen und Costüme werden von einem Manne in Inspruck erborgt, der sich eine Art Erwerbszweig daraus gemacht hat. Der ganze Platz wird mit einer Breterwand eingefast. Gewiß geht es oft bunt genug bey solchen Vorstellungen zu; vorzüglich sind die Hohen, Gnädigen zwischen den Acten unruhig. Natürlich sucht es sich jeder in dieser Hitze so bequem als möglich zu machen; da werden Tücher über die Köpfe gehalten, Regenschirme aufgespannt und dergleichen Versuche mehr gemacht, wogegen natürlich die hinteren Bänke kräftig protestiren. Ein solches Publicum wäre wirklich werth, von einem Teniers verewigt zu werden. Die verschiedensten Gruppen sieht man durch einander. Nicht weit vom Eingange raufen sich ein Paar Buben; von dort herüber fliegen Äpfelschalen und allerley Obstsorten nach den vorderen Bänken und von diesen zurück; im Hintergrund sind ein Paar derselben unter der Last ihrer schönen Bürde eingebrochen und die ganze Sitzgesellschaft liegt in vertraulicher Unordnung auf dem Boden; in jenem Winkel stehen noch einige schmauchende Bauern und reden von besseren Zeiten; dort schäkern Bursche und Dirnen zusammen, und hier sitzt ein andächtiges Paar, dem sichtbar das Herz schlägt vor Erwartung der Dinge, die da kommen sollen. Das Glöckchen ertönt, der Vorhang rollt auf und der ganze tosende Schwarm ist wie versteinert, kaum daß Einer dem Andern zu athmen vergönnt. Die berühmtesten Schauspieler würden sich glücklich schätzen, ein so aufmerksames und empfängliches Publicum vor sich zu haben. Je mehr die ganze Bühneneinrichtung jede mögliche Illusion zerstören zu wollen scheint, mit desto größerer Liebe und Phantasie gibt sich der gemeine Mann den süßen Täuschungen der Kunst hin. Nur den polirten Leutchen der feinen Welt war es vorbehalten, zu lachen und zu plaudern, wenn König Lear rast oder Wilhelm Tell zielt. Sehr oft sah ich bey diesen kunstlosen Schilderungen des Martyrthums Thränen über die braunen männlichen Wangen fließen, und wenn je das Theater eine Schule der Erbauung war oder werden könnte, so ist es in diesen einfältigschlichten Darstellungen.⁶⁴

⁶⁴ Infirmus (1822), S. 695. Mit Teniers meint Schuler wohl den flämischen Maler David Teniers den Jüngeren (1610–1690), der unter anderem für seine Wirtshaus- und Kirmesszenen bekannt ist.

Wenn von den Dorfschulmeistern die Rede ist, die „[g]ewöhnlich“ die Stücke „verfertige[n]“, geht daraus hervor, dass diese eigens für die Bauernspiele geschrieben werden. Wer mit dem „Schuster“ als gefeiertem „Volksdichter[]“ der Gegenwart gemeint sein könnte, konnte nicht ermittelt werden (Hans Sachs kann es nicht sein). Wenn Schuler vom ‚Verfertigen‘ der Stücke schreibt, ist dies nicht allein ein ironischer Kommentar zur literarischen Qualität der Dramen aus der Feder von Dorfschulmeistern und Volksdichtern, sondern weist auf die spezifische Gradation von Autorschaft und das charakteristische Bewusstsein für literarische Innovation in dieser Zeit hin. Wie die zahlreichen Manuskripte solcher Spiele in Archiven, beispielsweise dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zeigen,⁶⁵ bestand die Arbeit des Schreibers oder Bearbeiters oft schlicht in der Abschrift einer anderen Handschrift oder im Herausschreiben der Rollen, allenfalls in einer adaptierenden Neufassung. Direkte Übersetzungen aus anderen Sprachen sind für Bauern- und Volksschauspiele nicht nachweisbar, sie werden meist im Zuge von Adaptierungen für das Schultheater an Ordensschulen vorgenommen, aus dem Volksschauspiele ihrerseits schöpfen.⁶⁶

6.3 August Lewald (1838) und die Dramatikerin Anna Pritzi

Der Zeitschriftenherausgeber, Schriftsteller, Theaterkritiker, Regisseur und Schauspieler August Lewald wurde 1792 in Königsberg geboren und starb 1871 in München. Als junger Mann nahm er als Freiwilliger an den Kriegen gegen Napoleon in Russland und Polen teil. In Warschau (ab 1815) und Breslau fand er Zugang zu literarischen Kreisen und versuchte sich als Dramatiker. In Wien, dann vor allem in Breslau und München betätigte er sich als Schauspieler. Ab 1824 war er ein paar Jahre Theaterleiter in Nürnberg. Weitere Stationen führten ihn nach Hamburg, wo er Bekanntschaft mit Heinrich Heine schloss, nach Paris und schließlich nach Stuttgart, wo er Opern inszenierte. Im Laufe seines Lebens konvertierte er vom Judentum zum evangelischen und schließlich zum katholischen Glauben. Im letzten Lebensjahrzehnt war er Anhänger des Ultramontanismus.⁶⁷ Lewald gründete mehrere Zeitschriften, von denen einige nur wenige Monate überlebten wie die *Unterhaltungen für das Theater-Publikum* (1833) oder die *Allgemeine Theater-Revue* (1836). Hingegen *Europa. Chronik der gebildeten Welt* (1835–1885) konnte sich über einen langen Zeit-

⁶⁵ Hastaba (1995/1996).

⁶⁶ Ein anschauliches Beispiel für solche (diskontinuierlichen) Rezeptions- und Adaptionsprozesse bietet die Figur der Hirlanda von der frühen Literarisierung durch René de Ceriziers (1603–1662) über die erste nachweisbare Dramatisierung als lateinisches Schulspiel in Ingolstadt (1657) durch einen namentlich nicht bekannten Verfasser bis herauf zu den deutschen Dramenfassungen an Schulen (ab 1700) und in Dörfern (ab 1738). Vgl. ausführlich dazu Federspiel (1999), S. 291–307.

⁶⁷ Selbmann (1985).

raum behaupten. Lewald schrieb zahlreiche Bücher, darunter Reiseberichte, Novellen, Romane und Schriften über das Theater,⁶⁸ auch die Sammlung *Deutsche Volks-Sagen* (1845) brachte er heraus.⁶⁹ Er war ein umtriebiger Geist und vielseitiger Theaterpraktiker: als Herausgeber von Theaterzeitschriften und Kritiker, als Theaterleiter, Regisseur und Schauspieler, der sich in jungen Jahren auch schriftstellerisch im dramatischen Fach versuchte.

Eine seiner Reisebeschreibungen trägt den Titel *Tirol vom Glockner zum Orteles und vom Garda- zum Bodensee* (1. Aufl. 1835 in zwei Bänden, 2. Aufl. 1838 in einem Bande).⁷⁰ Darin finden sich zwei Kapitel über Innsbruck. In der Inhaltsübersicht zum Kapitel „Innsbruck (Fortsetzung)“ nennt er die thematischen Schlagwörter „Bauernkomödien“ und „Theater in Büchsenhausen“.⁷¹ Es bleibt die einzige Nennung des Schlagworts „Bauernkomödien“, im Text fällt der Begriff nicht mehr. Nach der Schilderung des Menschenschlags der Innsbrucker, eines eindrücklichen Leichenbegängnisses und der wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Stadt kommt Lewald auf das Theater zu sprechen. Kontrastierend eingeleitet wird das, was er über Bauernkomödien und das Theater in Büchsenhausen, einem Innsbrucker Vorort, zu berichten weiß, durch die abschätzigste Beschreibung des Hoftheatergebäudes am Rennweg.⁷² Umso erfreulicher wirkt die Entdeckung, die sich ihm Tage später bietet.

Wohl niemand reist nach Tirol, um ein mittelmässiges Theater zu besuchen, und die lockenden Anschlagzettel, welche von der Stummen von Portici und dem Zweikampf an den Strassenecken klebten, übten daher anfänglich keine anziehende Macht auf mich aus. Dessen ungeachtet trieb mich meine Gewohnheit aus grössern Städten jeden Morgen zu diesen Zetteln hin, um zu erfahren, was im Bereiche der Sehenswürdigkeiten Neues auftauchte. Da las ich denn an einem schönen Sonntagmorgen folgendes: Heute wird in Pradl aufgeführt u.s.w. „Der dreimal durch Gottes Fügung wunderbar errettete Prinz Henricus aus Schwaben, und seine ins Elend vertriebenen Eltern Lupold und Athiesa. Schauspiel nach der heiligen Legend mit Vorstellungen und Chören.“ Was ist das? schrie ich ganz entzückt einem mich begleitenden Freunde zu, denn eine Ahnung kam über mich, dass mir hier etwas Ausserordentliches bevorstünde. „Es ist eine Komödie,“ erwiderte jener kalt, „wie sie hier unsere Landleute aufführen. Der Gebrauch ist alt, doch historische Nachweisungen vermag ich dir nicht darüber zu ertheilen. Die Kerle in Pradl machen indess ihre Sachen nicht halb so gut, wie die Künstlerinnen von Büchsenhausen, denn dort spielen bloss Mädchen, und es ist daher um Vieles amüsanter.“

– „Wie? Was? Mädchen! Auch die Männerrollen?“ – „Auch die Männerrollen,“ erwiderte Jener, „die Ritter, die Tyrannen, die Henker und Greise. Ich erlaube dir übrigens nicht lange mehr an

⁶⁸ Darunter Lewald (1831–1833); Lewald (1841); Lewald (1845b); Lewald (1846). Seine *Gesammelten Schriften* umfassen zwölf Bände: Lewald (1844–1846).

⁶⁹ Lewald (1845a). 1869 in 2. Aufl.

⁷⁰ Lewald (1838). Der Abschnitt „Theater in Büchsenhausen“ erscheint noch ein weiteres Mal: Lewald (1844b).

⁷¹ Lewald (1838), S. 24–32, Inhaltsübersicht S. 24.

⁷² Lewald (1838), S. 29.

meinen Worten zu zweifeln, wir wollen schnell zu Mittag essen und hinausgehen, denn um zwei Uhr fängt die Komödie an, und dann sollst du dich hoffentlich überzeugen, dass es seine vollkommene Richtigkeit damit hat.“⁷³

Der Spielplan des Innsbrucker Hoftheaters macht auf Lewald keinen großen Eindruck. Die dort gespielten Opern *La muette de Portici* (1828) von Daniel-François-Esprit Auber (Libretto von Eugène Scribe und Germain Delavigne), bereits im Jahr der Uraufführung von Karl August von Lichtenstein ins Deutsche übersetzt,⁷⁴ und *Le Pré aux Clercs* (1832) von Ferdinand Hérold (Libretto von Eugène de Planard nach dem Roman *La Chronique du temps de Charles IX* von Prosper Mérimée), 1833 unter dem Titel *Der Zweikampf* ebenfalls von Lichtenstein ins Deutsche übersetzt,⁷⁵ interessieren ihn nicht. Aus Gewohnheit liest der Theaterprofi angeschlagene Theaterzettel und wird so auf das Schauspiel *Der dreimal durch Gottes Fügung wunderbar errettete Prinz Henricus aus Schwaben* aufmerksam, das im Innsbrucker Vorort Pradl gegeben wird. Quellen zu diesem Drama sind nicht nachweisbar. Seine „Ahnung“ von „etwas Ausserordentliche[m]“ wird aber rasch zerstreut durch den anonymen Begleiter, der die angekündigte Vorstellung in Pradl als „Komödie“ abtut (man denke an das Schimpfwort ‚Komödie‘ bei Lenz) und „nicht halb so gut“ findet wie das Theater in Büchsenhausen. Denn hier spielten „bloss Mädchen“ alle Rollen, „[a]uch die Männerrollen“. Damit ist die in der Inhaltsübersicht zum Kapitel „Innsbruck (Fortsetzung)“ angekündigte Abhandlung über die „Bauernkomödien“ auch schon zu Ende und Lewald fährt fort mit dem Kapitel „Theater in Büchsenhausen“. Nach einem kurzen Weg gelangen Lewald und sein Begleiter dorthin.

Links vom Wege, auf dem Hof einer alten Bäuerin fanden wir das Theater von Brettern. Eine kleine Thür zur Seite war geöffnet, wo das Eintrittsgeld erlegt wurde. Auf dem Zettel, den man uns überreichte, war zu lesen: „Mit gnädiger Bewilligung wird heute Sonntag von einer Mädchengesellschaft aufgeführt, ein Trauerspiel unter dem Titel: *die heilige Genovefa*, ein wahrer Spiegel der Geduld. Es wird auch in jedem Act der Vorstellungen die *Tugend des ägyptischen Joseph* entgegen vorgestellt. Der Schauplatz ist bekannt. Es kann auch bei jeder [Witterung] gespielt werden. Der Anfang ist um halb zwei Uhr.“

Um fünf Uhr war alles vorbei.

Eine Gesellschaft junger, zum Theil sehr hübscher Mädchen spielte hier wirklich Komödie; die Männer- und Frauenrollen waren mit Mädchen besetzt, mein Freund hatte die Wahrheit gesagt.⁷⁶

⁷³ Lewald (1838), S. 29–30.

⁷⁴ Scribe (1830). Die Aufführung der Oper am Münchner Hoftheater 1833 rezensiert Lewald in seiner Zeitschrift *Unterhaltungen für das Theater-Publikum*: Lewald (1833).

⁷⁵ Planard (1833).

⁷⁶ Lewald (1838), S. 30. Hervorhebungen im Original durch Sperrung. Statt „Witterung“ steht im Original „Vorstellung“. Bei Lewald (1844b), S. 21, steht an der gleichen Stelle „Witterung“. Die Textstelle wurde hier entsprechend korrigiert.

Der Satz „Um fünf Uhr war alles vorbei.“ ist doppelzünftig. Lewald scheint un schlüssig, was er von der Vorstellung halten soll.⁷⁷ Im weiteren Textverlauf gibt er sich jedenfalls beeindruckt, gemessen auch daran, wie ausführlich er berichtet. Auf die „vorgestellt[e]“ *Tugend des ägyptischen Joseph* vor den einzelnen Akten der *Genovefa* – mit den ‚Vorstellungen‘ sind Tableaux gemeint – wird noch zurückzukommen sein.

Ich war ganz entzückt von diesem Schauspiele. Als es zu Ende war, lief ich in meiner Eigenschaft als alter Regisseur auf die Bühne. Hier lernte ich Frau Anna Pritzin, die Spielführerin (*Directrice*) kennen.

Sie ist die Wittve eines Schuhmachers, und hat sonst auch Komödie gespielt. Jetzt begnügt sie sich damit, Stücke zu dichten und selbst in die Scene zu setzen. Bis jetzt wurden 21 Theaterstücke von ihr zur Welt gebracht. Sie selbst hatte die Güte mir folgenden *Catalogue raisonné* darüber mit grosser Bescheidenheit mitzutheilen:

„Mein frühestes war: Ritter Theodor – sehr gut ausgefallen. Dann kam die Passion – 123 Personen spielten es. – Kaiser Oktavianus – prächtig ausgefallen. – Ritter Pontus, Königssohn von Gallizien – gar ein schönes Stück. – Johann und Paul, die Wetterherren. – Kaiserin Hildegard und die heilige Cäcilia. – Lupoldus, Herzog aus Schwaben, oder Kaiser Konradus – gar eine schöne Begebenheit. – Die Hochzeit auf der Alm, ausbündig ausgefallen, ein schönes Stück. – Eustach und Alexis und Eugenia. – Johannes Quarinus. – Chlorus und Chlorisanthus, zwei Meuchelmörder. – Florida, das ungerathene Kind. – Mathilde von Arlstein. – Ferdinand, oder Herzog von Arragonien. – Albert, oder das belohnte Messopfer.“⁷⁸

Lewald nennt den Namen der Autorin („Anna Pritzin“) und berichtet, dass alle ihre Stücke mit anhaltenden Erfolgen aufgeführt würden und sie immer weiter neue schreibe.

Es ist nicht zu läugnen, dass sie zu den fruchtbarsten Schriftstellerinnen gehört. Sie schien ungefähr 50 Jahre alt, und von gutem Aussehen. Von frühester Jugend regte sich schon in ihr der Trieb zur Dichtkunst.

Die Zwischenacte werden durch mimische Darstellungen oder sogenannte Tableaux ausgefüllt, deren Stoff grösstentheils aus der Bibel entlehnt ist. Ein Genius mit Flügeln und einem Scepter in der Hand, geht vorn beim Souffleurkasten auf und ab, und singt die Erklärung dazu.

In allen diesen Stücken erscheint die lustige Person, die nach Landesart gekleidet ist, nur etwas phantastischer mit Blumen und Bändern geputzt. Von dem Darsteller dieses Charakters hängt, wie natürlich das Gelingen und Misslingen des Ganzen in hohem Grad ab.

⁷⁷ Dieser Satz fällt ein paar Jahre später auch Lindner (1845), S. 70, ins Auge: „Um fünf Uhr war alles vorbei,“ sagt Lewald, aber: was denn? – fragt der Leser, der deßwegen nicht eigends nach Tirol reisen kann, wie war das Stück, welchen Kunstwerth hatte es, in welchem Verhältniß stand es zu ähnlichen Darstellungen? hat der Verfasser jene ältern Schilderungen nicht gekannt? – – Dieses harmlose Volksschauspiel, oder wenn man lieber will diese Bauernkomödie wird gewiß noch lange fort dauern, während im aufgeklärten, protestantischen Norddeutschland das *alte Puppenspiel* vor etwa 20 bis 30 Jahren zu Grunde gegangen ist, nachdem es zuletzt noch einiges Aufsehen erregt hatte.“ Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁷⁸ Lewald (1838), S. 30–31.

Nachdem das Schauspiel beendet war, brachten wir den Abend mit der Spielführerin und ihren ersten *Emplois* in Büchsenhausen zu, und ergötzten uns sehr an den naiven Aeusserungen dieser Künstlerinnen des Gebirges. Bei meiner Nachhausekunft suchte ich Aufschluss über Ursache und Zeit der Entstehung dieses seltsamen Kunstzweiges zu erhalten, aber vergebens – meine gelehrten Freunde wussten mir nichts Genaueres darüber mitzuteilen.⁷⁹

Das in der Kritik volksmäßigen Theaters typische Narrativ ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts meist dasselbe: Der Rezensent sieht das Spiel und ist davon beeindruckt, dann mischt er sich in die Truppe und erfährt von Gewährspersonen weitere Details, die er in seinem Bericht referiert. Ursprung und Vorläufer dieser Theatertradition, auch das wird in aller Regel ergänzend betont, seien nicht bekannt.

An der Charakterisierung der Stücke Pritzis fällt eine Ähnlichkeit zu Schulers Systematik der Bauernspiele auf. Schon die Tableaux aus der Geschichte des ägyptischen Joseph vor den einzelnen Akten des Genovefa-Spiels, die im oben von Lewald zitierten Theaterzettel aus Büchsenhausen erwähnt werden, lassen daran denken. Zwischen die Akte seien „mimische Darstellungen“ und „Tableaux“ gefügt (Schuler verwendet die Begriffe „mimisch“ und „Pantomime“), die „der Bibel entlehnt“ seien (Schuler: „biblischen Inhalts“). Lewald nimmt einen „Genius“ wahr, Schuler einen „Schutzengel“. Zu erklären ist das wohl weniger als ein Fall von Intertextualität (für den zu ermitteln wäre, ob Lewald die Darstellung von Schuler gekannt hat oder nicht), sondern viel eher dadurch, dass beide den gleichen Theatertypus sehen. Erstaunlich und bezeichnend dabei ist, dass das dramaturgisch und stilistisch rückwärtsgewandte Theater in Büchsenhausen bei Lewald, dem als Münchner Theaterkritiker und Herausgeber von Theaterjournalen das Theater seiner Zeit sehr wohl geläufig war (auch wenn er selber einen Bescheidenheitstopos bemüht und betont, dass er „nicht als Kritiker davon sprechen“ will⁸⁰), keinesfalls Naserümpfen, sondern im Gegenteil Entzücken und Begeisterung hervorruft. Rückwärtsgewandtes Theater allein, also etwa eine Haupt- und Staatsaktion, reicht nicht, um den professionellen Theatergänger Lewald in Erstaunen zu versetzen, erst durch den ländlichen Tiroler Kontext wird das besuchte Schauspiel für ihn zu einem Erlebnis. Bauernspiele, so zeigt sich hier, sind Ergebnis eines Stilisierungsprozesses, für den räumliche und ästhetische Differenz zwischen Zentrum und Peripherie ausschlaggebend sind („Wohl niemand reist nach Tirol, um ein mittelmässiges Theater zu besuchen“, ⁸¹ kommentiert Lewald das Programm des Innsbrucker Hoftheaters). ‚Ländlichkeit‘, die mit Bauernspiel assoziiert wird, potenziert sich im Laufe des

⁷⁹ Lewald (1838), S. 31–32.

⁸⁰ Lewald (1844b), S. 20: „Ich habe auf einer kleinen Reise, die ich unternommen, dieses Theater *entdeckt*, darf ich sagen, da bis jetzt von demselben noch kein Kritiker gesprochen hat. Aber auch ich will nicht als Kritiker davon sprechen, sondern nur von dem Dasein dieses lebenswürdigen Theaters meine Leser benachrichtigen.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁸¹ Vgl. das auf S. 118–119 in diesem Buch besprochene Zitat von Lewald (1838), S. 29–30.

19. Jahrhunderts zu einem Distinktionsmerkmal auch für das Volksschauspiel. Wendelin Schmidt-Dengler schlägt für die Charakterisierung des Volksstück-Ambientes den Begriff der „Rustikalität“ vor.⁸² Eng verknüpft ist der Aspekt des Ländlichen mit der ‚Entdeckung‘ von Landschaft und Natur, die unter anderem das große touristische Interesse an den Alpen vorantreiben wird. ‚Rustikalität‘ gesellt sich im späten 19. Jahrhundert als Charakteristikum für Volksschauspiele neben das ‚Alter‘, das seit Herder als kennzeichnend für Volkspoesie gilt.

Mit der Erwähnung und kurzen Charakterisierung der Schauspielerin, Bühnendichterin und Prinzipalin Anna Pritzi legt Lewald eine verfolgenswerte Spur. Vor ihm hat bereits Karl Immermann über das Theater der „Landmädchen“ in Innsbruck berichtet. Im Spätsommer 1833 bereist er erstmals Tirol, das er zuvor in seinem Andreas-Hofer-Drama *Das Trauerspiel in Tyrol* (1828) thematisiert hat.⁸³ Von seiner Tirol-Reise berichtet er im Reisebericht *Blick in's Tyrol*, der im zweiten Band seiner *Schriften* (1835) erscheint.⁸⁴ Er schreibt darin von einem Theaterbesuch in Pradl bei Innsbruck, wo „Landmädchen [...] ein selbstverfertigtes Stück aufführen“, „eine alte Chroniken-Geschichte von einem Herzoge Lupoldus“.⁸⁵

Die Mädchen waren trefflich bunt herausstaffirt, die, welche Männer spielten, trugen Schnurrbärte, sie recitirten und agirten in abgemeßner Marionettenweise. Ihr Auftreten war auch mehr eine Art von Tanzschritt. Man sieht überall, wo die Kunst beginnt, ihr Bestreben, sich nur erst völlig dem Natürlichem entgegen zu setzen, um ihrer selbst bewußt zu werden.⁸⁶

Den Namen Anna Pritzi nennt Immermann nicht. Wohl aber nennt ihm Tage später die Darstellerin des Jägermeisters im *Lupoldus* den Namen der „Frau Kemperin“, welche „*die Spielführerin*“ und die Autorin des besagten Lupoldus-Spiels und eines weiteren Genovefa-Spiels sei.⁸⁷ Weil Immermann und Lewald darin übereinstimmen, dass die Truppe ausschließlich aus Frauen besteht, und beide die Dramen *Genovefa* und *Lupoldus* als Werke der Autorin nennen, ist davon auszugehen, dass auch Immermann sich auf Anna Pritzi bezieht.

Seit Lewald wird immer wieder über diese Dramatikerin geschrieben. Meist werden frühere Quellen kolportiert, nur äußerst selten werden die Darstellungen durch neue Recherchen ergänzt. Der Wiener Schriftsteller und Beamte Johann Gabriel Seidl (1804–1875) erwähnt die Autorin und ihr Theater in Büchsenhausen in seinen *Wanderungen durch Tyrol* (1840). Er weist auf ihr „Viertelhundert [...] Stücke“

⁸² Schmidt-Dengler (1986).

⁸³ Immermann (1828).

⁸⁴ Immermann (1835). Dem Text als Motto vorangestellt ist die erste Strophe von Ludwig Tiecks Gedicht *Die Tyroler*.

⁸⁵ Immermann (1835), S. 521.

⁸⁶ Immermann (1835), S. 522.

⁸⁷ Immermann (1835), S. 531. Hervorhebung im Original durch Sperrung und doppelte Anführungszeichen.

hin und schlussfolgert: „Sie fand als Dichterin und Darstellerin vielleicht besseren Lohn und Gewinn, als mancher deutsche Dramatiker [...]“.⁸⁸ In seinem langen Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* (1845) zitiert Heinrich Lindner (1800–1861) Lewalds Schilderung des Theaterbesuchs in Büchsenhausen und dessen Begegnung mit Pritzi.⁸⁹

Der Innsbrucker Germanist Ignaz Vinzenz Zingerle äußert sich in seinem Beitrag *Bauernspiele in Tirol* (1863) über Pritzi, allerdings ohne ihren Namen zu nennen: „Die meisten und besten Stücke rühren von einer Schusterfrau her, die seit vierzig Jahren für die Volksbühne thätig war. Sie genießt in ihren alten Tagen das Glück, zu sehen, daß ihre Komödien, die schon vor 30 oder 40 Jahren gegeben wurden, heute noch ziehen, ja das Publikum fesseln.“⁹⁰ Gar 80 Stücke schreibt ihr der Innsbrucker Schriftsteller und Volkskundler Ludwig von Hörmann zu. Auch er nennt ihren Namen nicht, sondern bezeichnet sie metonymisch als „[e]ine ländliche Charlotte Birchpfeiffer“, womit er auf die Schauspielerin und Theaterdirektorin und als Dramatikerin außerordentlich erfolgreiche Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1861) anspielt.⁹¹ Namentlich auf Lewald bezieht sich der Wiener Germanist Eduard Castle in seinem Beitrag *Vom Pradltheater und anderen Tiroler Bauerntheatern* (1928) in der Programmzeitschrift von Radio Wien, in dem er kurz auf Pritzi, „die Spielführerin“ und „Verfasserin von 21 Stücken“, eingeht.⁹²

Substanziell Neues weiß erst der Literaturhistoriker Simon Marian Prem (1853–1920) in seiner posthum erschienenen *Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol* (1922) zu Anna Pritzi zu ergänzen. Er nennt ihren Geburtsort St. Nikolaus in Innsbruck und ihr genaues Sterbedatum („gest. 12. November 1861, 85 Jahre alt“), woraus sich ihr Geburtsjahr 1776 errechnen lässt, und erklärt ihren Namen: Pritzi leite sich ab aus ihrem Mädchennamen Brix, ihr verehelichter Name laute Reithmayr. „Unter ihren Stücken befand sich ein Eustachius, Kaiser Oktavian, Herzog Lupoldus von Schwaben, ein Passionsspiel und vor allen ‚Die Hochzeit auf der Alm‘.“⁹³

⁸⁸ Seidl ([1840]), S. 102.

⁸⁹ Lindner (1845), S. 67–70.

⁹⁰ Zingerle (1877), S. 68.

⁹¹ Hörmann (1874), S. 3: „Eine ländliche Charlotte Birchpfeiffer lebte noch vor wenigen Jahren in Hötting. Sie war einst selbst ‚Spielführerin‘ des Bauerntheaters in Büchsenhausen und beschäftigte sich noch in ihren alten Tagen damit, Theaterstücke zu verfassen, deren Sujet sie natürlich aus Büchern oder Heiligen-Legenden entlehnte und mit mehr oder weniger Zuthaten ihrer eigenen Phantasie für die Bühne zurichtete. Es gelang ihr mitunter gar nicht schlecht. Anfangs der Sechziger-Jahre besuchte ich sie noch in Hötting. Es war eine äußerst liebe Frau mit ein paar blitzenden Augen trotz ihres hohen Alters. Sie schrieb gegen 80 Stücke.“

⁹² Castle (1928), S. 728.

⁹³ Prem (1922), S. 78.

Bis herauf in die Gegenwart wird Anna Reithmay(e)r alias Anna Pritzi in der Forschungsliteratur erwähnt und in Lexika verzeichnet.⁹⁴ Ilse Korotin bezeichnet in ihrem *Lexikon österreichischer Frauen* (2016) Reithmayrs Damenensemble als „Amazonentheater auf Schloss Büchsenhausen“.⁹⁵ Von den Texten der ‚viertelhundert‘ Stücke der Autorin fehlt heute jede Spur. Es kann sein, dass die Manuskripte im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Doch es kann auch sein, dass die Autorin sie nicht für die Aufbewahrung über ihre Zeit als Prinzipalin oder ihren Tod hinaus bestimmt hat. In diesem Fall käme ein älteres, in Zusammenhang mit Wandertruppen oft beschriebenes Text- und Autorschaftsverständnis zum Tragen, das ein Theaterstück nicht als geistiges Eigentum eines Verfasserindividuums, sondern als Gemeinschaftsbesitz einer Truppe versteht und seine Existenz untrennbar mit den Aufführungen auf der Bühne verbunden sieht. Wird ein Stück nicht mehr gespielt, verliert das Manuskript seine Tradierungswürdigkeit und Daseinsberechtigung.

6.4 Adolf Pichlers philologische Kontextualisierung der Bauernspiele – Mit einem Exkurs zur Zensur

Adolf Pichler (er selbst verwendet die Schreibungen „Adolf“ und „Adolph“ alternierend) wurde 1819 in Erl in Tirol geboren und starb 1900 in Innsbruck. Er studierte Medizin in Innsbruck und Wien, wo er 1848 zum Doktor der Medizin promoviert wurde. Anschließend unterrichtete er lange Zeit Naturgeschichte und Deutsch am Innsbrucker Gymnasium. Seine Berufung zum Professor für Naturgeschichte und Allgemeine Landwirtschaftslehre an der Universität Innsbruck scheiterte an seiner liberalen Gesinnung. Auch der Vorschlag der Philosophischen Fakultät, ihn auf den neu geschaffenen Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur zu berufen, wurde vom Wiener Ministerium aus politischen Gründen abgelehnt. Statt seiner ging 1851 der Ruf an Ignaz Vinzenz Zingerle. Erst 1867 wurde Pichler zum Professor berufen, nun auch begünstigt durch ein verändertes, von Liberalismus geprägtes politisches Klima,⁹⁶ und zwar auf den neu geschaffenen Lehrstuhl für Mineralogie und Geologie. Pichler schrieb Gedichte, politische Lieder, Erzählungen, ein Drama und Reisebilder sowie germanistische, geologische und botanische Abhandlungen.⁹⁷ Seine *Gesammelten Werke* umfassen 17 Bände.⁹⁸

⁹⁴ Vgl. etwa Huemer (1958), S. 14; Giebisch und Gugitz (1964), S. 326; Riccabona, Sauter und Unterkircher (2017).

⁹⁵ Korotin (2016), S. 2685.

⁹⁶ Kwan (2013), S. 1: „Liberalism aimed at harmony through reason and open discussion. [...] Austro-German liberalism developed its ideas with the intention of regenerating and modernising the Habsburg Monarchy – its state system, administration, economy and society in general.“

⁹⁷ Vgl. Huter (1983); Holzner und Oberkofler (1983), S. 2–3; Bernhart (2007a), S. 383 und 386.

⁹⁸ Pichler (1905–1909).

Zwei Arbeiten Pichlers sind im vorliegenden Zusammenhang von Interesse: das Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) und die in drei Teilen erschienene Arbeit *Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung* (1854).

Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol besteht aus einer Abhandlung und einem Anhang. Das Buch ist die erste Darstellung nebst Teiledition des Sterzinger Spielarchivs von Vigil Raber (1490–1552), das der Historiker und spätere Begründer des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Albert Jäger um 1848 aufgefunden hat.⁹⁹ Jäger habe Pichler gebeten, die „neun Papierhefte alter Schauspiele in halbrüchigem Folio“ durchzusehen und zu prüfen, „ob sich vielleicht etwas davon für die Veröffentlichung eigne“.¹⁰⁰ Pichler kann sich

[...] bald hinlänglich überzeugen, daß der Inhalt derselben größtentheils sehr wenig poetischen Werth habe, und es schien daher in dieser Rücksicht gerathen den Gegenstand ganz kurz abzufertigen. Bald aber überwog der Gedanke, die Kunstgeschichte habe nicht bloß vollendete Werke, deren ein jedes Volk ja ohnehin nur sehr wenige zählt, zu berücksichtigen, sondern alles worin sich der Geist schaffend und mit Ernst bethätigte; denn ein Zeitraum wird nur aus der Gesammtheit der Richtungen, in welche sein Streben auseinander ging, begriffen. Zugleich wußte ich auch, es sei von Schauspielen des Mittelalters im Verhältnis zu andern Zweigen der Literatur bisher nur wenig veröffentlicht worden; ich wollte daher aus einer so reichlichen Quelle für die Sittengeschichte jener Tage nicht bloß mit der hohlen Hand schöpfen. Noch mehr bestimmte mich der Umstand dazu, daß in diesen Handschriften eine Menge von Angaben sich vorfinden, welche insbesondere für Tirol, dessen Volksschauspiel seit den ruhmvollen Tagen Friedrichs mit der leeren Tasche in hohen Ruf stand, von Wichtigkeit sind.

Eine einfache Skizze der Schicksale des Dramas in unsern Bergen würde gewiß Beifall finden: von seinem Ursprunge, den es wahrscheinlich wie über all aus der Kirche herleitete, wie es erst in den reichen Städten und dann von Thal zu Thal aufblühte, wie ein verfolgter Fürst durch dasselbe Rettung fand, bis auf die Gegenwart, welche seinen Untergang sah, wie den so mancher andern Volksbelustigung. Er wurde herbeigeführt durch die Engbrüstigkeit des modernen Polizeistaates, dem bei jedem freien Athemzug des Volkes für das Lebenslicht bangte, und durch die Gewissensstrenge mancher Priester, deren, wenn auch wolmeinende Beschränktheit das Kind mit dem Bade verschüttete. Einen sehr mächtigen Hebel zum Umsturz lieferte die Entartung des Schauspieles selbst; – es war ja leichter zu vernichten als zu bessern! Doch wozu ein Lied, das keinen Todten lebendig macht? Die sogenannten Bauernspiele wie sie jetzt wieder in der Nähe von Innsbruck gegeben werden, sind meistens nichts anders als jämmerliche Karikaturen der jämmerlichen Bühne unserer Provinzialhauptstadt.¹⁰¹

⁹⁹ Zur Geschichte dieses Archivs, v.a. zu den politisch bedingten Wirrungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vgl. Lipphardt und Roloff (1980–1996), Bd. 1 (1980), S. 1–3.

¹⁰⁰ Pichler (1850), S. 1.

¹⁰¹ Pichler (1850), S. 1–2. Die Anspielung auf Friedrich IV. von Tirol, genannt mit der leeren Tasche (1382–1439) bezieht sich auf die Sage, dass sich dieser vor Aufständischen während einer laufenden Theatervorstellung in Landeck auf die Bühne gerettet habe. Erzählt wird die Geschichte auch von Zingerle (1877), S. 42.

Diese Darstellung vermittelt ein umfassendes Stimmungsbild zum liberal und kirchenkritisch gesinnten Pichler im katholisch-klerikalen Tirol um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Volksschauspiele, zu denen Pichler auch Rabers Spiele zählt, ermöglichten ein tieferes Verständnis der mittelalterlichen Kulturgeschichte, die hier mit dem zeittypischen Terminus „Sittengeschichte“ bezeichnet wird. Auch wenn sie nicht Teil der Hochkultur sind und Pichler ihnen nur „wenig poetischen Werth“ zugesteht,¹⁰² sind die Spiele gerade deshalb von besonderem Interesse. Der Umstand, dass bislang nur wenige mittelalterliche Dramentexte veröffentlicht seien, ermuntert ihn zusätzlich zur Inangriffnahme der philologischen Beschäftigung mit Rabers Spielen und zu deren Herausgabe.

Bemerkenswert sind die Gedanken zu einer Tiroler Dramengeschichte, in der den Dramen, wie sonst nur belebten Wesen, „Schicksale“ zugebilligt werden. In einer solchen Geschichte („Skizze der Schicksale des Dramas in unsern Bergen“) würde Pichler den „Ursprung“ der Dramen in der „Kirche“ diagnostizieren und sodann die Weiterentwicklung der Dramen in den „Städten“ und die Übernahme durch das „Thal“ in den Blick nehmen. Im Umgang mit Volksschauspielen ist dieser Ansatz neu und Ausdruck philologischer Professionalisierung. Während Kritiker bislang von ‚alten‘ Ursprüngen im Dunkel der Geschichte sprechen, lenkt Pichler seinen analytischen Blick auf literaturgeschichtliche Zusammenhänge.¹⁰³

Von den mittelalterlichen Dramen respektive den Volksschauspielen grenzt Pichler „[d]ie sogenannten Bauernspiele“ deutlich ab. Diese repräsentierten den „Untergang“ der Volksschauspiele und seien „jämmerliche Karikaturen der jämmerlichen Bühne unserer Provinzhauptstadt“. Wenn er sie dennoch streift, ist das wohl seiner Sympathie für Widerständigkeit gegen kirchliche Obrigkeit geschuldet.¹⁰⁴ Auch wenn seinem Buch, wie er schreibt, „vorderhand ein anderes Ziel ge-

102 Zuletzt kommt dieses Verständnis bei Roloff (2005), S. 175–176, zum Ausdruck: „Sie [die Edition der Volksschauspiele von Karl Konrad Polheim, Erg. T.B.] bringt [...] eine Unterschichtenliteratur zutage, die bisher mental nur wenig ins Bewußtsein gekommen ist und die in gewisser Weise eine interessante Kontrasterscheinung zur sonst nur gesehenen Höhenkamm-Literatur darstellt. Insbesondere unter dem Aspekt der Mentalitätsforschung bietet diese Literatur wesentliche neue Aufschlüsse. Man lese die Passionsdarstellungen und beachte die unterschwellig antisemitischen Züge in diesen Volkstexten! Insofern wäre eine weitere Dokumentation dieser Texte wünschenswert – nicht aus literarisch-volkskundlichen Befindlichkeiten sondern als Ausdruck mentaler Befindlichkeiten in Kreisen, die sonst in ihren Vorstellungen schwer zu fassen sind.“

103 Ein weiteres Beispiel für einen frühen literaturhistorisch geschärften Blick für den Zusammenhang zwischen Schuldramen und Volksschauspielen ist der vier Jahre später erschienene und bislang kaum berücksichtigte Aufsatz von [Anonymus] (1854). Die darin vertretene chauvinistische Position wird auf S. 243–244 in diesem Buch thematisiert.

104 Zur Charakterisierung Pichlers vgl. Holzner und Oberkofler (1983), S. 2–3, sowie den namentlich nicht gezeichneten Eintrag im *Lexikon Literatur in Tirol*, betreut vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck unter https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090202:2:0::NO::P2_ID,P2_TYP_ID:611 (2.6.2019).

steckt ist“, nämlich die Teiledition des Spielarchivs von Raber, so werde er doch „an passenden Stellen hie und da einiges [...] berühren, was außerhalb des Kreises ligt, dem die aufgefundenen Hefte [Rabers, Erg. T.B.] angehören“.¹⁰⁵ Was er damit meint, wird am Schluss der Abhandlung deutlich. Hier lässt Pichler eine Auswahl von „Akten über die Aufhebung der alten Bauernspiele in Tirol“ aus der Zeit zwischen 1791 und 1816 folgen.¹⁰⁶ Es handelt sich um eine kommentierte Edition kirchlicher und staatlicher Direktiven und Verbote, aber auch von Einsprüchen gegen diese.

Der erste Widerspruch gegen diese Volksbelustigungen [gemeint sind die Bauernspiele, Erg. T.B.] scheint von jenem Stande ausgegangen zu sein, welchem Deutschland die Entstehung des religiösen Dramas überhaupt verdankt. Ernstere Priester mögen sich zuerst an dem Mißverhältnisse zwischen dem hohen Inhalte der Evangelien und der rohsinnlichen Darstellung gestoßen haben [...].¹⁰⁷

In allen Texten der Zensur (und den Einsprüchen dagegen), die Pichler ediert, fallen sehr oft die Begriffe ‚Bauernspiel‘ und ‚Bauernkomödie‘ (seltener ‚Bauerntheater‘). Dies macht deutlich, wie gängig die Bezeichnung ‚Bauernspiel‘ in der Zensursprache des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist. Verwendung finden in Pichlers Belegmaterialien auch die Bezeichnungen ‚Volksschauspiel‘, ‚Volkskomödie‘, ‚Volkstheater‘, ‚Volksspiel‘, ‚Passion‘, ‚Passionsvorstellung‘, ‚Passionsspiel‘, ‚ländliches Schauspiel‘, ‚städtisches Schauspiel‘ und die allgemeineren Bezeichnungen ‚Komödie‘, ‚Vorstellung‘, ‚Lustspiel‘ und ‚Trauerspiel‘.¹⁰⁸ Der Begriff ‚Volksstück‘ fällt nie. Pichlers Quellenedition macht deutlich, dass Bauernspiel und Volksschauspiel durch die Zensur eine negative Bedeutungsprägung erfahren. Wenn vor diesem Hintergrund beispielsweise das bischöfliche Kirchengericht von Brixen in einem Rundschreiben vom 29. September 1816 allen untergebenen Priestern „auf das strengste“ verbietet, „bei diesen Bauernspielen Spielführer, Musikdirektoren, Handlanger und Beförderer zu machen“,¹⁰⁹ so darf davon ausgegangen werden, dass ein solches Verbot eine Zeitlang nachwirkt und auch die Beschäftigung mit diesen Gegenständen nicht gerade fördert. Diese kirchliche Einflussnahme darf als eine der Ursachen dafür gelten, warum in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhun-

105 Pichler (1850), S. 2.

106 Pichler (1850), S. 72–92, Zitat S. 72.

107 Pichler (1850), S. 72. Zur Theaterzensur in Tirol vgl. die ältere, doch sehr materialreiche Arbeit von Sikora (1905a). Vgl. zuletzt Simek (1992), bes. S. 78–106; Huber (2016).

108 Pichler (1850), S. 72–92 passim.

109 Zit. nach Pichler (1850), S. 75. Das Rundschreiben des bischöflichen Kirchengerichts von Brixen vom 26. September 1816 legt „der gesamten Curatgeistlichkeit und vorzüglich den Herren Dechanten“ mit Nachdruck nahe, „das Volk über die so mannigfaltige Schädlichkeit solcher Spektakel durch vernünftige Vorstellungen zu belehren, und dadurch schon jetzt die Verminderung der Bauernspiele zu bewirken, und zugleich deren künftige gänzliche Abstellung auf eine würdige Art vorzubereiten. Ueberhaupt aber ist allen Geistlichen auf das strengste verboten, bei diesen Bauernspielen Spielführer, Musikdirektoren, Handlanger und Beförderer zu machen.“

derts nicht nur hier und dort Aufführungen ausbleiben, sondern auch dafür, dass die publizistische Beschäftigung mit Volksschauspielen alles eher als floriert und Kritiker auffallend oft das Epitheton ‚sogenannt‘ voranstellen, wenn sie das Wort ‚Bauernspiel‘ gebrauchen. Diese Umstände sind in Rechnung zu stellen, wenn Pichler mitten im katholischen Tirol um die Mitte des 19. Jahrhunderts die philologische Beschäftigung mit Bauernspielen – nun auch in einem weniger repressiven Klima als noch in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – initiiert und in Angriff nimmt.

Die österreichische Theaterzensur ist in Literatur-, Theater- und Politikwissenschaft ein anhaltend virulentes Forschungsthema, doch der Blick bleibt meist auf Wien beschränkt.¹¹⁰ In den Details, vor allem in den Auswirkungen auf die unterschiedlichen Kronländer der Habsburgmonarchie, ist die Lage kompliziert. Interferierende und konkurrierende staatliche und kirchliche Behörden, divergierende Ansichten in Fragen der Bildung und des öffentlichen Theaters und die große geographische Entfernung der weiten ländlichen Peripherien zum Zentrum Wien bedingen vor Ort, so auch in den Städten und Dörfern Tirols, eine Vielzahl von kleinteiligen, mitunter widersprüchlichen Reaktionen und Entwicklungen, auf die Pichler sehr früh aufmerksam macht.

Auch wenn Norbert Bachleitner festhält, dass Kaiser Franz II. ab 1792 „eines der rigidesten Zensursysteme Europas“ einführt,¹¹¹ ist dieses in den Peripherien der Kronländer mitunter kaum in der Lage, ein unerwünschtes Theaterspiel zu unterbinden. Pichler teilt den Bericht des Landgerichts Klausen von 1816 mit, in dem bedauert wird, dass „die Komödien Manie unter dem Volke“ ungebrochen anhalte:

[...] die Komödien wurden trotz alles Verbotens gespielt, indem gewöhnlich ganze Gemeinden mit aller Wärme dran Theil nahmen, gegen welche nur militärische Zwangsmittel gefruchtet haben würden, welche man aber, vermuthlich wegen Unwichtigkeit des Gegenstandes, – doch nicht anwenden wollte. Allein diese Nachsicht machte das Volk nur desto dreister, und nach jedem dergleichen Verbot wurden die Bauernkomödien wieder allgemeiner [...]¹¹²

Sogar Bitten um Verständnis für die Bauernspiele, auch dezidierte Stellungnahmen gegen Spielverbote sind seitens kirchlicher und staatlicher Amtsträger nachweisbar. Der (von Pichler nicht namentlich genannte) Dechant von Kufstein plädiert in seiner Eingabe an das Kreisamt Schwaz: „[...] wenigstens dürfte eine eingeschränkte Duldung der Volkskomödien nicht die schädlichste sein.“ Er begründet dies u.a. damit, dass die Einnahmen aus den selbst gespielten Passionen „wohlthätigen Zwecken“ dienen könnten und dazu, den während der Franzosenkriege „verarmten, oder gar

110 Vgl. die frühen Beiträge von Hadamowsky (1979) und Hüttner (1980); vgl. zuletzt Bachleitner (2010); Karstens (2011); bes. S. 281–309; Piech (2016); Deutsch-Schreiner (2016).

111 Bachleitner (2010), S. 75.

112 Zit. nach Pichler (1850), S. 74.

abgebrannten Kirchen [...] aufzuhelfen“. „Durch Volksspiele solcher Art würde der Staat mehr gewinnen als durch gedungene Komödianten.“¹¹³ Eine ausführliche (von Pichler nicht datierte) Stellungnahme gegen Passionsspielverbote schreibt der Jurist und Kreishauptmann Robert von Benz (1780–1849) an die ihm vorgesetzte Behörde und lässt darin Kenntnis der im 18. Jahrhundert geführten Dispute um das Für und Wider von Volksschauspielen erkennen.

Das Theater ist daher an sich nicht allein unschädlich, sondern im Gegentheil in vielfacher Hinsicht vortheilhaft, indem es zur Beförderung der Bildung des Herzens und Verstandes, zur Stärkung für die mühsamen Beschäftigungen des Berufes dienen kann. Mehr oder weniger muß dieß auch von Volkskomödien gelten. Es ist zwar wahr, daß diese nicht immer für so edle Zwecke bearbeitet werden [...]. Allein der Mißbrauch schließt den guten Gebrauch nicht aus [...]. Es würde eine finstere Ansicht des Lebens verrathen, wenn man dem Volke die Belustigungsart durch Spiele des Witzes und der Laune entziehen wollte. Ein frohes Volk ist meist auch ein gutes Volk; daher ist die Unterhaltung desselben auch dem Interesse des Staates gemäß.¹¹⁴

Benzens Intervention bei der ihm übergeordneten Behörde bleibt „freilich ohne Erfolg!“, wie Pichler kommentiert.¹¹⁵

Ein weiteres Beispiel für sich widersprechende Spielverbote und Spielgenehmigungen und letzten Endes für konkurrierende kirchliche und staatliche Behörden (auch für konkurrierende Ämter innerhalb der Behörden) ist das Bemühen um ein Gastspiel einer Wandertruppe am Benediktinergymnasium von Meran im Schuljahr 1793/1794. Vom Prälaten, als Oberstem des Ordenskonvents, und dem Magistrat der Stadt Meran wird das Spiel genehmigt, vom Präfekten, dem Leiter der Schule, allerdings nicht – doch gespielt wird trotzdem. Zum Ende des Schuljahrs 1800/1801 wollen die Schüler mit Erlaubnis der Schulleitung eine Komödie spielen, doch diesmal erteilt das Kreisamt die Erlaubnis nicht und die Aufführungen unterbleiben. Die Chronologie der Ereignisse lässt sich aus den Quellen rekonstruieren, die argumentativen Hintergründe aber gehen daraus nicht hervor.¹¹⁶

Beleg dafür, wie ein Untertan die Zensur umgeht, um an Quellenmaterial zu gelangen, das er seinem Landesherrn überreichen will, liefern die unter dem Titel *Knaffl-Handschrift* bekannten Aufzeichnungen. Johann Felix Knaffl (1769–nach 1845), Beamter und Kammeralverwalter in Fohnsdorf in der Steiermark, schreibt 1813 in Anlehnung an die für die Zeit typischen Länder-„Statistiken“ seine landeskundlichen Forschungen nieder. Zugeeignet ist das Werk Erzherzog Johann von Österreich (1762–1854). Dieser gründet 1811 in Graz das Joanneum als Museum und Lehranstalt, er gilt als wichtige Identifikationsfigur im Herzogtum Steiermark und

113 Zit. nach Pichler (1850), S. 80.

114 Zit. nach Pichler (1850), S. 77–78.

115 Zit. nach Pichler (1850), S. 79.

116 Ausführlich dazu Bernhart (2017a).

ist ein Bruder von Kaiser Franz II., der für seine rigiden Zensurmaßnahmen bekannt ist. Knaffls Aufzeichnungen mit Bildtafeln und Noten sind in zwei handschriftlichen Fassungen überliefert und tragen den Titel *Versuch einer Statistik vom kamaeralistischen Bezirk Fohnsdorf im Judenburger-Kreise*. In Druck gelangt die *Statistik* erst 1928 durch Viktor von Geramb.¹¹⁷

Knaffl ediert darin zwei Spiele: *Ein geistliche Kamöti oder Krippel'spiel auf die Weynacht Feyertag 1807* und *Das Paradeyspiel* mit einem *Nachspiel*.¹¹⁸ Die Umstände der Dokumentation dieser Spiele geben Aufschluss über die mitunter geringe Wirksamkeit der Zensurmaßnahmen in abgelegenen Orten. So vermerkt denn Knaffl lapidar:

Unter die ländlichen Spiele gehört auch noch das beliebte *Weihnachts* oder sogenannte *Krippel Spiel* und das als *Nachspiel* darauf folgende *Paradeißpiel*, welche beyde zwar verbotnen sind, aber dennoch jährlich gespielt werden.¹¹⁹

Der Transkription der Spiele schickt er eine „Historische Vorerinnerung“ voraus, die ihrer Plastizität wegen hier in voller Länge wiedergegeben wird. Die Szenen, unter denen trotz polizeilichen Widerstands die Aufführungen zustande kommen, muten in Knaffls Schilderung geradezu absurd an.

Im verwichenen Jahre schon hatte ich Anstalten gemacht, dieses Stück, um es S. kais. Hochheit dem E.H. getreu liefern zu können, in meiner Behausung bey gesperrter Thüre aufführen zu lassen.

Allein: Die hiesige sonst so unthätige Stadtpolizey zeigte sich mit Verletzung der Hausgerechtigkeit so thätig, daß sie dieses Spiel erster Hand durch den Stadtwachtmeister gerade in dem Zeitpuncte abschaffen ließ, als Maria niederkommen sollte. Hier befürchtete ich schon einen Abortus, zumahl inzwischen die Hauptperson, nähmlich der Teufel vom Stadtwachtmeister gehohlt worden war. Natürlich nahm ich Mariam, den zitternden Joseph und die ganze Gesellschaft in Schutz.

Der Stadtwachtmeister kam zu 2ten Mahle gerade in dem Zeitpuncte, als Joseph und Maria zur Flucht nach Egypten sich anschikten.

Hier besorgte ich von dem Zagen des Josephs und der Maria, daß man mir ein Kind legen wolle. Ich exaltirte meinen Styl und meine Exegesis von der Hausgerechtigkeit und das Stück wurde vollendet.

Allein, bald nach Vollendung desselben klagte mir Herodes, daß meine Wohnung mit 20 Jägern besetzt sey, die ihn samt seinen armen Mitspielern auf Befehl des Herrn Gub. Rathes und Kreishauptmannes in Arrest führen sollten.

Ich wies die Wache von meinen Thüren weg auf die Gasse und überließ Herodes, Pontus [sic] und Pilatus ihrem Schicksale, was, weil ich ihnen eine gute Zehrung mitgab, so hart nicht ausfiel.

117 [Knaffl] (1928).

118 [Knaffl] (1928), S. 73–108.

119 [Knaffl] (1928), S. 69. Hervorhebungen wie im Original.

Anderten Tags früh suchte und forderte ich Genugthuung über beleidigte Hausgerechtigkeit und um 8 Uhr früh waren Könige, Landpfleger, Engel und Teufel auf freyen Fuß. Die größte Genugthuung für mich aber war die, daß man mir erlaubte, diese Komödie für den gegenwärtigen Endzweck öffentlich in Fohnsdorf spielen zu lassen.¹²⁰

Bei der Textstelle „so hart nicht ausfiel“ fühlt sich der Herausgeber Geramb dazu veranlasst, Knaffls Schilderung in einer Fußnote zu kommentieren: „Dieser Bericht mit seinen – nach unserem Geschmack – etwas fragwürdigen Witzeleien, beruht im ganzen dennoch wohl auf Wahrheit.“¹²¹ – Knaffl dokumentiert in anschaulicher, wenn auch anekdotenhafter Weise, wie in den Dörfern die Theaterzensur umgangen wird. Es ist anzunehmen, dass sich in Archivalien weitere Belege dafür finden ließen, wie die Zensur in den Peripherien abgewendet wird.

Mitunter kann Zensur auch in Selbstzensur oder eine Art reflexhafte Selbstkolonisation umschlagen. Davon berichtet Ludwig Steub in seinem Reisebuch *Drei Sommer in Tirol* (1846). Steub schildert die Begegnung mit einem „alten Herrn röthlichen Gesichts“ in einem Gasthaus in Längenfeld im Tiroler Ötztal. Der Herr sucht den Kontakt zu den Reisenden, indem er – wohl um Weltgewandtheit zu demonstrieren – in Französisch ein Gespräch anbahnt. Im Laufe „des deutschen Gespräches, das sich endlich doch einstellte“, fragt Steub den Herrn nach Ötztaler Sagen.¹²² „Was? Sagen? – hob aber der andre an – wir haben keine Sagen im Oetzthale! [...] Alles nur Blendwerk! [...] – wir haben keine Sagen, sag’ ich. Wir sind aufgeklärt im Oetzthal, so aufgeklärt als anderswo.“¹²³ Der Herr schimpft „in sehr derben Worten“ über „die dummen Bücher“ und „die Fremden, die ins Land hereinkämen und die erlogenen Sagen hinaustrügen und die Leute lächerlich machten.“ Steub kommentiert: „Die Frage nach Volkssagen wird manchmal als eine Beleidigung angesehen, als ausländischer Uebermuth der mit der tirolischen Einfalt sein Spiel treiben wolle.“¹²⁴ Als Beispiel weist Steub auf den schlesischen Schriftsteller Eduard von Badenfeld hin, der 1825 in dem von Joseph von Hormayr herausgegebenen *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* einen Aufsatz in drei Teilen über Ötztaler Sagen veröffentlichte.¹²⁵ Durch diesen Beitrag seien die Ötztaler in „ihrem Glauben an die eigene Aufklärung so peinlich“ erschüttert worden, dass sich „die Aeltesten des Thales“ im zuständigen Landgericht einfanden, „um sich Rath zu erholen, wie und wo sie den böswilligen Injurianten gerichtlich belangen könnten, welcher der Ehre ihrer Heimath so nahe getreten sey und sie noch mit alten Mähren höhne,

¹²⁰ [Knaffl] (1928), S. 70–71.

¹²¹ Geramb in: [Knaffl] (1928), S. 71, Fußnote 1.

¹²² Steub (1846), S. 218.

¹²³ Steub (1846), S. 218–219.

¹²⁴ Steub (1846), S. 219.

¹²⁵ Badenfeld (1825a); Badenfeld (1825b); Badenfeld (1825c). Der Beitrag erscheint ab Ende 1825 in Fortsetzungen auch in *Bothe von und für Tirol und Vorarlberg*.

welche die neu eingeführte Aufklärung schon seit mehreren Jahren ganz abgebracht habe.“¹²⁶ Publizistisch springt den beleidigten Ötztalern ein „geborne[r] Oetzthaler[]“ bei, der, ohne seinen Namen zu nennen, im *Bothen von und für Tirol und Vorarlberg* öffentlich seinen Protest zum Ausdruck bringt, weil er von Badenfeld sein „geliebtes heimatliches Thal so dargestellt sah, als wären wir erst seit vorgestern aus den Wäldern hervor gegangen, und noch immer vom tiefsten Aberglauben umnachtet.“ Er werde „auf Verlangen“ nachweisen, „daß die meisten der in diesem Aufsätze vorkommenden Anekdoten entweder im ganzen Oetzthale unbekannt, oder von dem Hrn. Verfasser eigentlich mährchenmäßig verstellt“ worden seien.¹²⁷

Vier Jahre nach dem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* erscheint 1854 Pichlers Abhandlung *Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung* in drei Teilen in den wöchentlich erscheinenden *Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst* der *Österreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung*.¹²⁸ Schon der Titel zeigt sehr deutlich, dass Pichler hier – um die Mitte des 19. Jahrhunderts – Bauernspiele der Volksdichtung zurechnet. Gleich zu Beginn greift er die bereits in *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* angeklungene Polemik gegen die Mär vom „uralten Ursprung“ auf und spitzt sie polemisch zu.

Fast jeder Tourist, welcher Tirol durchwanderte und nachträglich seine Reiseskizzen in Druck gab, erwähnt die Bauernspiele und verweist indem er das Eigenthümliche derselben hervorhebt, auf ihren uralten Ursprung. Dabei hat bis jetzt freilich noch Niemand etwas völlig zuverlässiges über die Quellen ihrer Entstehung und ihre Umgestaltung im Laufe der Zeiten vorgebracht; man beruft sich höchstens um das Alter zu beweisen, auf Friedrich mit der leeren Tasche, welcher vor den Landeckern ein Schauspiel aufführte oder wirft sie mit den Passionsspielen, die damit in gar keiner Verbindung stehen zusammen.¹²⁹

Quellen über die Anfänge der Tiroler Bauernspiele, schreibt Pichler 1854, seien nicht bekannt, doch sei anzunehmen, dass diese wesentlich durch die Schuldramen der Innsbrucker Jesuiten angeregt worden seien, denn die „Beschaffenheit“ der Bauernspiele stimme „völlig mit jener überein, welche die berühmten Väter der Gesellschaft Jesu aufführten“. Als weiteren Einfluss nennt er das Theater des erzherzoglichen Hofes von Innsbruck, „wie auch noch jetzt die Schauspieler der dörflichen Bühnen in der Umgebung Innsbrucks jene der Stadt, so schlechte Muster sie auch sind, nachzuahmen trachten“.¹³⁰

126 Steub (1846), S. 219.

127 [Anonymus] (1826).

128 Pichler (1854a); Pichler (1854b); Pichler (1854c).

129 Pichler (1854a), S. 209.

130 Pichler (1854a), S. 209.

Dessenungeachtet ist jedoch eine umfassende und ausführliche Geschichte unseres Volkstheaters nicht leicht möglich, die Belege dafür sind zu lückenhaft; sie ist aber auch nicht notwendig; denn die Beschaffenheit der Stücke war Land aus Land ein überall gleich und es genügt daher über das Schicksal der Gattung im Allgemeinen zu berichten. Es genügt um so mehr, da nicht bekannt ist, daß irgend einmal an irgend einem Orte ein Individuum alle Stadien des Kreises zusammenfassend einen Mittelpunkt künstlerischer Vollendung geschaffen hätte. Dies war auch geradezu unmöglich, weil in sozialer und politischer Beziehung das Centrum fehlte, wo die Strahlen hätten zusammenfließen können. Oberinthal, Unterinthal und Vintschgau sind geographisch und volkstümlich geschieden, jedes Dorf, wo sich gerade eine tüchtige Truppe Bauern fand, galt für sich; die bedeutenderen Städte Innsbruck, Meran und Botzen kommen gar nicht in Betracht, eben weil es Städte sind.¹³¹

Pichler rät dazu, eine allfällige Geschichte des Tiroler Volkstheaters in geraffter und überblicksmäßiger Form abzuhandeln, denn die Quellenlage sei lückenhaft, nennenswerte regionale Unterschiede seien kaum feststellbar, gleichzeitig fehle der Austausch zwischen einzelnen Gebieten, auch das Fehlen eines „Centrum[s]“ habe die Entwicklung „künstlerischer Vollendung“ unterlaufen. Pichler referiert zahlreiche Spielbelege aus den Schulen der Jesuiten in Innsbruck, der Benediktiner in Meran und aus dem bischöflichen Gymnasium in Brixen und weist auf drei charakteristische Ähnlichkeiten zu den Bauernspielen hin. Kennzeichnend sei in beiden Traditionen die Adaption biblischer Stoffe, die lange Aufführungsdauer von fünf bis sechs Stunden und die Verwendung von Periochen, die Pichler als erster auch für das Bauerntheater nachweist.¹³² Auch wenn Pichler den inhaltlichen und ästhetischen Einfluss des Hoftheaters, vor allem aber des Schultheaters auf das Bauerntheater hervorhebt, geht er nicht auf die Frage ein, wie bei der beschriebenen sozialen und politischen Disparatheit des Landes der Transfer von Schul- und Hoftheater in das Bauerntheater stattfinden konnte. Den zweiten Teil der Abhandlung *Ueber Bauernspiele in Tirol* eröffnet Pichler mit der These,

[...] daß unsere Bauernspiele nicht so durch und durch naturwüchsig seien, als befangene Touristen glaubten, sondern wenigstens Eine Wurzel tief in die Kunstpoesie einsenkten. Freilich hat man dabei nicht mit der Entwicklung der deutschen National-Literatur Schritt gehalten, man blieb bei uns hierin gewöhnlich um einige Dezennien hinter dem Stadium, auf welchem sie sich gerade im übrigen Deutschland befand, zurück; daher darf es Niemand Wunder nehmen, wenn die Bauernspiele des vorigen Jahrhunderts in steifen Alexandrinern mit sehr viel Rokoko ausgestattet sind. Es waren ja die Vorbilder dieser Bauernspiele selbst noch nicht über den Geschmack der schlesischen Dichter hinausgekommen!¹³³

Die Existenz des Genres der Bauernspiele erklärt Pichler nicht aus dem Geschmack des Publikums, wie etwa Bürger sein Verständnis populärer Poesie erklärt, sondern

¹³¹ Pichler (1854a), S. 209.

¹³² Pichler (1854a), S. 209–210.

¹³³ Pichler (1854b), S. 221.

aus dem „um einige Dezennien“ verzögerten Einfluss der Hochkultur auf das Theater in Tirol. Somit gelten in seinem Verständnis Bauernspiele nicht als bewusst gepflegte Alternativdramatik (oder Kellerdramatik, um das Bild von Michler aufzugreifen), sondern als Folge eines retardierten Kulturtransfers aus den kulturellen Zentren in die Peripherien. Mit anderen Worten: Es gäbe gemäß Pichlers Argumentation keine Bauernspiele, wenn der kulturelle Austausch rascher vonstattengegangen wäre.

Die Verfasser der Bauernspiele, so Pichler weiter, waren meist „Schullehrer“ oder „Chorregent[en] an einer größeren Kirche“, ihre Namen sind „selten bekannt“, „nur der Kompositeur der eingelegten Arien wird bisweilen im Programm genannt“. ¹³⁴ Darauf folgt eine kompakte Darstellung aufführungspraktischer Details.

Die Bühne, auf welcher die Bauernspiele aufgeführt wurden, war höchst einfach. In den meisten Fällen genügte eine Breterverzäunung, so daß die Zuschauer Sonnenschein und Regen ausgesetzt waren, oder ein Stadel; bisweilen jedoch wurden einige Theater aus Holz konstruiert, die sich in allem, was die Unbeholfenheit der bäurischen Architekten zu erreichen fähig war, nach den Vorbildern der Städte richteten, so daß es wirklich schwer zu begreifen ist, daß Jemand darin etwas Eigenthümliches sehen konnte. Da konnte man sich wohl auch darüber wundern, warum die Bauern nicht Trüffelpasteten essen und Champagner trinken. Bei den meisten Touristen herrscht eben die Sucht, etwas originelles zu sehen, wo es eigentlich nicht zu sehen ist. Zur Aufführung waren gewöhnlich nur Sonn- und Feiertage bestimmt, die Stücke begannen nach der Vesper und dauerten meist bis Abend; sie wurden fünf bis sechs Wochen hindurch wiederholt, so daß man auf einer Bühne in einem Sommer höchstens drei Novitäten zur Darstellung brachte. ¹³⁵

Deutlich werden hier wieder die Polemik gegen unbedarfte Kritiker und naive Touristen und Pichlers Kopfschütteln ob deren Begeisterung für Bauernspiele (was Nicolais Parodie der Volkslieder in Erinnerung ruft). Trotzdem hält Pichler Bauernspiele für „kulturhistorisch nicht ganz uninteressant[]“. ¹³⁶ Sein analytischer Blick und seine Destruktion des Topos, wonach Bauernspiele ‚alt‘, ‚originell‘ und ‚naturwüchsig‘ seien, destabilisiert sehr früh das romantisierende Verständnis von Volksschauspiel. Pichler weist damit voraus auf differenzierende Umgangs- und Verständnisweisen, wie sie sich erst ab der Wende zum 20. Jahrhundert entwickeln. Im Schlussteil seines Beitrags *Ueber Bauernspiele in Tirol* datiert er die Hochblüte des Volkstheaters

[...] in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts [...], wo sich das Land langen Friedens und großen Wohlstandes erfreute. Jetzt [im 19. Jahrhundert, Erg. T.B.] trifft man nur wenig Volksbühnen mehr im Lande, sie sind fast ausschließlich auf die Nähe von Innsbruck beschränkt, wo sie sich durch das Sonntagspublikum aus der Stadt erhalten. Diese Bühnen wichen fast

¹³⁴ Pichler (1854b), S. 221.

¹³⁵ Pichler (1854b), S. 221.

¹³⁶ Pichler (1854b), S. 223.

ganz von den alten Traditionen ab; meistens werden Ritterstücke im Geschmack von Spieß und Delarosa aufgeführt.¹³⁷

Bei den erwähnten Schriftstellern handelt es sich um die Bühnendichter Josef Alois Gleich (1772–1841), der u.a. das Pseudonym Ludwig Dellarosa benutzt, und Christian Heinrich Spieß (1755–1799). Andere Bauernspiele erinnern Pichler „an die Stücke des alten Hans Sachs“. Nach ein paar Auszügen aus Dramen anonymer lokaler Dichter bricht er die Darstellung ab: „Wir halten für überflüssig, weitere Auszüge zu geben, der Leser würde daraus nur erfahren, was er ohnehin schon weiß: daß Poesie und Frömmigkeit nicht immer Hand in Hand gehen [...]“. ¹³⁸

Pichler unterscheidet zwei Arten von „Volksbühnen“: jene älteren des 18. Jahrhunderts, die „den alten Traditionen“ verpflichtet waren, und die gegenwärtigen, die von diesen Traditionen abweichen und in Innsbrucker Vororten für ein städtisches Publikum spielen. Mit den Spielen alter Art meint er das aus Schultheatertraditionen gespeiste Drama anonymer Autorschaft, das einer neuen Art von Volksschauspielen mit ihren namentlich bekannten und gefeierten Autoren gewichen sei. Pichler nennt exemplarisch die Form der Ritterstücke, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts im oberdeutschen Raum, v.a. in Bayern und Tirol, sehr erfolgreich werden.¹³⁹ Regionalen Prominentenstatus erlangte etwa der als „Bauern-Shakespeare von Kiefersfelden“ bekannte Josef Schmalz (1804–1945), auf den Sigurd Paul Scheichl aufmerksam macht.¹⁴⁰ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird sich in Bayern und Tirol die Tradition der Ritterspiele in Richtung vereinsmäßig organisierter Theaterspiele entwickeln. Um 1900 werden Laientruppen, etwa aus Schliersee oder Kiefersfelden, mit ihren gewerblich aufgezogenen Bauernspielen kurzzeitig große Erfolge feiern und zu einem internationalen Modephänomen emporrücken.

6.5 Bauernspiel und Volksschauspiel – Mit Blick ins 20. Jahrhundert

Bauernspiel und Volksschauspiel sind im Verständnis des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen Synonyme. Aufgrund seiner weniger aufgeladenen Semantik eignet sich der Bauernspielbegriff deshalb sehr, um dem Phänomen des Volksschauspiels ein Stück näher zu kommen und dessen Bedeutung weiter zu vermessen.

Das Bauernspiel ist im 19. Jahrhundert ein prominentes populäres Theaterphänomen. Der Begriff erweist sich streckenweise als stabiler als der Begriff des

¹³⁷ Pichler (1854c), S. 235.

¹³⁸ Pichler (1854c), S. 237.

¹³⁹ Namentlich die Ritterspiele zählt auch Zingerle (1877), S. 46, zu den Bauern- und Volksschauspielen. Vgl. auch Heitz (2006) und Weiß (2008).

¹⁴⁰ Scheichl (1994).

Volksschauspiels und etabliert sich zu einer Art Leitgattung, die zahlreiche dramatische Formen umfassen kann. Bis weit ins 20. Jahrhundert bleibt das Bauernspiel ein außerordentlich lebendiges Genre, was seine Rezeption, aber auch seine Produktion betrifft. Der Schauspieler und Theaterhistoriker Eduard Devrient und der Privatgelehrte Otto von Reinsberg-Düringsfeld zählen auch Passionsspiele wie jene aus Oberammergau oder aus dem Sarntal bei Bozen zum Genre des Bauernspiels.¹⁴¹ So unterschiedliche Persönlichkeiten wie die Universitätsgermanisten Karl Weinhold,¹⁴² Ignaz Vinzenz Zingerle,¹⁴³ Karl Bartsch,¹⁴⁴ Karl Julius Schröer¹⁴⁵ und Eduard Castle,¹⁴⁶ der Rechtsgelehrte Carl Gareis unter dem Pseudonym Conrad Grünwald,¹⁴⁷ der Sammler August Hartmann,¹⁴⁸ die Bibliothekare Ludwig von Hörmann¹⁴⁹ und Anton Dörner,¹⁵⁰ der Oberpostmeister und Hobbyentomologe Carl von Gumpfenberg,¹⁵¹ der Verleger Hermann Meister¹⁵² und der Schriftsteller Karl Kraus¹⁵³ werden sich in Abhandlungen, Buchkapiteln oder kürzeren Reflexionen dazu äußern. Als ein Vorbild für „völkische“ Spiele gelten Bauernspiele gemäß der Propagandaschrift *Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben* (1943):

Bauernspiele sind viele unserer besten. Im Bauerntum ruhen die Urkräfte unseres Volkes. Bauer, halte an deiner Erde fest, werde nicht untreu! Laß dich nicht locken von der Stadt! Dein Leben und deine Pflicht sind Saat und Ernte! Wehrhaft mußt du werden, Bauerntum, wehrhaft nach innen und wehrhaft nach außen! So ruft es durch all diese Spiele.¹⁵⁴

141 Devrient (1848), S. 388–407. Devrient (1851) bezeichnet in dem wenige Zeilen umfassenden Vorwort (ohne Seitenzahl) das Oberammergauer Passionsspiel als Bauernspiel. Reinsberg-Düringsfeld (1874), S. 62–84, berichtet über „Das Passionsspiel im Sarntal“. Das Kapitel enthält eine kurze Einführung sowie eine ausführliche Inhaltsdarstellung mit längeren Zitaten aus einer nicht näher identifizierten Handschrift, welche das Passionsspiel enthält, das „bis vor ungefähr 50 Jahren im Sarntal unweit Bozen zur Aufführung kam“. „Wie noch jetzt in Oberbaiern und dem nördlichen Tirol, war es früher auch im südlichen Tirol üblich, hier und da sogenannte Bauernkomödien aufzuführen, und namentlich zur Osterzeit gehörten die Passionsvorstellungen zu den beliebtesten Schauspielen des Volkes.“ (S. 62).

142 Weinhold (1853), S. 373–375.

143 Zingerle (1877).

144 Bartsch (1879).

145 Sch[röer] (1879b). Auflösung des Autor-Kürzels „Sch.“ durch Hartmann und Abele (1880), S. VII, Anm. 23.

146 Castle (1928).

147 Grünwald (1872a); Grünwald (1872b). Die Auflösung des Pseudonyms findet sich bei Hartmann und Abele (1880), S. VII, Anm. 23.

148 Hartmann und Abele (1880), S. III.

149 Hörmann (1874).

150 Dörner (1936).

151 Gumpfenberg (1889).

152 Meister (1912).

153 Kraus (1899); Kraus (1900), bes. S. 7–8.

154 [Anonymus] ([1943]), S. 40.

Wie beispielsweise in Tirol das Bäuerliche ein unabdingbares leitkulturelles Paradigma für das Volkstheater auch noch nach 1945 bleibt, zeigt die Vorgabe der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung im Amtsblatt *Bote für Tirol* von 1948: An die Kulturfunktionäre auf Bezirksebene, die von Amts wegen mit der „Erteilung von fallweisen Spielerlaubnissen“ an „Spielgemeinschaften rein örtlichen Charakters (Dilettantenbühnen, Bauerntheater, Laienspielschaft usw.)“ betraut sind, wird „der eindringliche Appell gerichtet, alles Seichte, Minderwertige, alles, was dem Ansehen des Bauernstandes abträglich und mit dem guten Tiroler Namen nicht vereinbar ist, von der Spielerlaubnis auszuschließen.“¹⁵⁵

Eine umfassende Analyse des Bauerntheaters bietet die Dissertation *Almenrausch und Jägerblut* (1986) von Ernst Georg Nied.¹⁵⁶ Sie behandelt die Entwicklung einer Schlierseer Bauerntheatergruppe zu einem kommerziell geführten Theaterunternehmen in den zwei Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg. „Ihre Besonderheit bestand darin, daß die Akteure als echte oberbayerische Leute vom Land galten, die sich in den Stücken angeblich selbst darstellten, bajuwarische Eigenart verkörperten.“¹⁵⁷ Den kometenhaften Erfolg der Schlierseer erklärt Nied vor dem Hintergrund der rasanten Entwicklung des Tourismus in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg in Oberbayern und aus der Imagination, dass sie nicht ‚Kunst‘, sondern ‚Natur‘ auf die Bühne stellten, wodurch sie in und neben etablierten Theatern außer Konkurrenz, aber ebenso professionell reüssieren konnten.¹⁵⁸ Peter W. Marx erklärt den Erfolg der Schlierseer auf städtischen Bühnen und die Konjunktur des Bauerntheaters vor dem Hintergrund bürgerlicher Selbstinszenierungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.¹⁵⁹

155 [Anonymus] (1948). Urheber dieser Initiative und Verfasser des Beitrags ist wahrscheinlich Gottfried Hohenauer (1894–1977), der ab 1947 Leiter der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung war, nachdem er von 1940 bis 1944 als Referent im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin tätig und 1945 nach Tirol zurückgekehrt war. Vgl. das Biogramm im Lexikon Literatur in Tirol unter [https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:271\(1.2.2019\)](https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:271(1.2.2019)). Auf den Beitrag im *Bote für Tirol* macht Plattner (1999), S. 237, aufmerksam. – Vgl. im Zusammenhang mit dem „Bäuerlichen“ auch Thurnher (1976), S. 30: „Das *Tiroler Dorf* war und ist und bleibt eine nahezu unerschöpfliche Bildungsstätte eines naiven Schauspielertums. Gegenüber allen Umbrüchen des Stils wahr es die Ungebrochenheit der Kontinuität.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

156 Nied (1986). Vgl. auch die essayistische Darstellung von Hosp-Schmidt (1978). Wenig ergiebig ist die Arbeit von Suttner (1997). Vgl. auch die satirische Darstellung von Seeßlen (1993).

157 Nied (1986), S. 5.

158 Nied (1986), S. 11–36. In die Zeit um die Jahrhundertwende fallen auch zahlreiche Schriften, die den Bauernstand romantisieren und heroisieren, darunter *Zur Psychologie des Bauerntums* des evangelischen Pfarrers Wilhelm Borée unter dem Pseudonym A. l’Houet (1905). Vgl. dazu später Koch (1922), S. 38–39: Bauerntum bedeute „Jugend“ und müsse als „Organ im Volksorganismus“ verstanden und wahrgenommen werden, woraus sich „das Recht einer rein biologischen Auffassung des Volks- und Völkerlebens“ herleiten lasse.

159 Marx (2008), S. 203–250, bes. S. 215–220.

Nachdem sich das 1865 gegründete Aktientheater am Münchner Gärtnerplatz nach dem Vorbild Wiens auf „volkstümliche Stücke“ konzentriert und mit Hermann von Schmid (1815–1880), dem Verfasser der mehrfach dramatisierten Erzählung *Almenrausch und Edelweiß*,¹⁶⁰ und Benno Rauchenegger (1843–1910), dem Autor des Erfolgsstücks *Jägerblut*,¹⁶¹ „die Volksstückdichter ins Kraut [schießen]“,¹⁶² gastieren dort 1893 die Schlierseer erstmals vor Münchner Publikum.¹⁶³ In den Jahren darauf folgen ausgedehnte Tournéeen, zunächst nach Hamburg und Berlin, dann in weitere Städte Europas,¹⁶⁴ gleich 1894 auch erstmals nach Wien.¹⁶⁵ Dort nimmt Karl Kraus die „Qual der ‚Schlierseer‘“ zur Kenntnis, „die uns allsummerlich mit ihrer abgetragenen Natürlichkeit heimsuchen“.¹⁶⁶

Die in der Geschichte des Theaters immerhin bemerkenswerte Episode agierender Bauern ist seit jeher stark überschätzt worden. Aus den tiefsten Niederungen der Literatur vermag sich diese primärste Natürlichkeit nie und nimmer zu erheben, und dass sie uns noch als Natürlichkeit erscheint, hat sie eigentlich auch nur dem Dialect, diesem argen Vorschubleister aller darstellerischen Minderwertigkeit, zu danken.¹⁶⁷

Wenn Kraus ein Jahr später hofft, zum letzten Mal in Wien von der „Schlierseerei“ heimgesucht zu werden,¹⁶⁸ wird er sich täuschen, denn bis 1909 werden die Schlierseer noch mehrfach in Wien gastieren.¹⁶⁹

Die Hoffnung, dass dem deutschen Drama durch Metzger und Kuhmägde zu einer Renaissance verholfen würde, hat sich als trügerisch erwiesen, der Schlierseer Wahn ist dahin, und eine gewissenhafte Kritik besinnt sich, dass es endlich an der Zeit sei, die geschminkten Landleute den Blicken herzloser und anspruchsvoller Großstädter zu entziehen und zur Wiederaufnahme der alten Beschäftigung zu ermuntern. Noch ist, mögen auch Rampenluft und Schminke die rusticalen Sitten verdorben haben, der Anschluss an die heimatlichen Ställe nicht versäumt. Schon aber drückt das Blöken der Schlierseer Kälber Sehnsucht nach ihren angestammten Hütern aus [...].¹⁷⁰

160 Schmid (1864). Vgl. als eine der Dramatisierungen Neuert (1886).

161 Rauchenegger (1890).

162 Nied (1986), S. 14. Zum Einfluss des Wiener Volkstheaters auf das Münchner Volkstheater vgl. zuletzt Beutner (2012).

163 Nied (1986), S. 223–240.

164 Nied (1986), S. 241–275.

165 Nied (1986), S. 388, weist 1904 (zweimal), 1906, 1907, 1908 und 1909 Gastspiele der Schlierseer in Wien nach, nicht aber das erste Gastspiel von 1894, das hingegen Kraus (1899), S. 20, belegt.

166 Kraus (1899), S. 19. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

167 Kraus (1899), S. 19–20.

168 Kraus (1900), S. 7.

169 Nied (1986), S. 388.

170 Kraus (1900), S. 8.

Das Schlierseer Bauerntheater, das „niemals mehr denn eine Mode“ war, wie der Zeitgenosse Hermann Meister 1912 kommentiert,¹⁷¹ stellt eine besondere Spielart im Bereich der Bauernspiele dar. Mit Bauernspielen kann – ähnlich wie mit Volksschauspielen – sehr Unterschiedliches gemeint sein. Schuler sieht darin die Kunst ‚in der Wiege‘, wie nach Herders Verständnis die Volkspoesie eine schier unerschöpfliche Quelle der Literatur sei. Lewald ist begeistert von der ländlichen Bühnenkunst in Büchsenhausen wie später das Publikum europäischer Theatermetropolen von den Schlierseer Gastspielen. Sachlicher ist die Einschätzung von Pichler: Auch wenn Bauernspiel und Volksschauspiel nicht bedeutende Literatur seien, so stellen sie doch eine wichtige Quelle für das Verständnis und die Erforschung der ‚Sittengeschichte‘ dar. Diese Positionen machen deutlich, wie breit die Bedeutungsspanne sein kann, die den Bauernspielen als Kulturpraxis beigemessen wird. Die akademische Rede vom Bauernspiel ist also nicht bloß eine Existenzbehauptung, sondern kann auch Ausdruck des Versuchs sein, ein randständiges Kulturphänomen aufzuwerten. Der Wunsch danach gründet wie das Sammeln von Volksschauspielen im Drang nach Erweiterung literarischer Korpora und des dramatischen Repertoires.

Eine weitere Grenzerweiterung, die jedoch erst ansatzweise sichtbar wird, zielt auf die Literaturfähigkeit von Dialekt. Wenn die Übersetzer von Sailers *Schwäbischer Schöpfung* gerade dann von Bauernspielen sprechen, wenn sie den Text in eine ‚Bauernsprache‘ übersetzen, ist dies Ausdruck für das Bewusstsein um die Varietät, in der ein Schauspiel verfasst ist. Wenn ab dem späten 19. Jahrhundert bis herauf zu Thomas Bernhard Varietäten unterhalb der Standardsprache (oder zumindest Anklänge an solche Varietäten wie bei Horváth) zu einem Wesensmerkmal von Volksstücken avancieren, stimmt dies mit genau dieser Tendenz überein, die bereits an der Rezeption der *Schwäbischen Schöpfung* deutlich wird.

Wer sind die Bauern im Bauernspiel? In den Übersetzungen der *Schwäbischen Schöpfung* und im Schlierseer Bauerntheater sind die Bauern die Darsteller. Bei Schuler, Lewald und Pichler spielen sie kaum eine Rolle, auch als Teil des heterogenen Publikums nicht. Offensichtlich erscheint es Kritikern und Wissenschaftlern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht wichtig, das Determinans ‚Bauern‘ im Determinativkompositum ‚Bauernspiel‘ näher zu bestimmen. Die ‚Bauern‘ reichen als atmosphärische Grundierung eines Genres – ähnlich dem ‚Volk‘ im Volksschauspiel. Erst der Rechtsgelehrte Carl Gareis wird Jahrzehnte später in seinem Aufsatz *Die Bauerntheater im bayerischen Hochgebirg* (1872) auf die ‚Bauern‘ näher eingehen und sie identifizieren als Darsteller und als Publikum, wenn er festhält, dass im Bauerntheater, und auch nur in jenem der „drei ziemlich nahe bei einander gelege-

171 Meister (1912), S. 577.

nen Ortschaften Erl, Kiefersfelden und Thiersee“, Bauern die Akteure und zu „mindestens 90 Procent“ die Zuschauer sind.¹⁷²

Bauern bilden einen Stand, der nicht mit einer sozialen Schicht oder Klasse gleichzusetzen ist, denn zu groß sind die sozialen und ökonomischen Unterschiede zwischen grundbesitzenden Großbauern und verarmten Kleinhäuslern, die aufgrund unterschiedlicher Erbrechtsformen (Realteilung vs. Anerbenrecht) im südlichen deutschen Kulturraum seit dem späten Mittelalter nebeneinander leben und wirtschaften.¹⁷³ Aus städtischer Perspektive stellen Bauern ein Milieu dar, das spezifische Assoziationen und Phantasien wachruft. Im Vergleich zum abstrakteren und schon im frühen 19. Jahrhundert semantisch komplexeren Kollektivum ‚Volk‘ bilden ‚Bauern‘ eine leichter imaginierbare Gruppe. Sie unterscheiden sich, indem sie ein räumlich-geographisches Distinktionsmerkmal an sich tragen, das sie mit ‚Land‘ und nicht mit ‚Stadt‘ assoziiert. Aber ebensowenig sind die Bauern die Urheber, das Publikum oder der Gegenstand der Bauernspiele, wie das Volk der Urheber, das Publikum oder der Gegenstand der Volksschauspiele ist.

Während auf der Seite der Kritik das Interesse an Bauernspielen schon seit dem frühen 19. Jahrhundert rege ist, dauert es bei den Theaterdichtern bis zum Ende des Jahrhunderts, ehe sie ihre Werke als Bauernspiele bezeichnen. Franz Lechleitner überschreibt mit dem Titel *Tiroler Bauernspiele* (1890) eine Sammlung dreier Dramen, die *Joseph Speckbacher, der Schützenmajor von Rinn, oder: Der Franzosenkrieg von Anno 1809. Ein Tiroler Nationalspiel in 5 Akten; Sunwendgluten. Eine Tiroler Bauerntragödie in 4 Akten* und *Die Schlangenburg auf Frankenstein. Eine Tiroler Bauern-Ritterkomödie in 9 Bildern* enthält.¹⁷⁴ Ludwig Anzengruber bezeichnet mehrere seiner Dramen im Untertitel als „Bauernkomödie“ oder „Bauernposse“, so *Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten* (1872),¹⁷⁵ *Der G`wissenswurm. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten* (1874),¹⁷⁶ *Doppelselbstmord. Bauernposse mit Gesang in drei Akten* (1876),¹⁷⁷ *Die Trutzige. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten* (1878),¹⁷⁸ und *’s Jungferngift. Bauernkomödie mit Gesang in fünf Abteilungen* (1878).¹⁷⁹

172 Grünwald (1872a), S. 351: „Die sog. Bauerntheater in den bayerischen Alpen und in Tirol sind unstreitig eine cultur-historisch höchst interessante Erscheinung; daß ein Holzknecht, ein Kuhhirt oder eine Stallmagd sich von freien Stücken dazu hergeben, tragische oder romantische Rollen zu spielen, hat Voraussetzungen, die sich nicht so leicht bei einem Volke finden mögen.“

173 Vgl. ausführlich dazu Jäger (2001); Schennach (2003).

174 Lechleitner (1890).

175 Anzengruber ([1898c]).

176 Anzengruber ([1898b]).

177 Anzengruber ([1898e]).

178 Anzengruber ([1898d]).

179 Anzengruber ([1898a]).

Auffallend viele Dramen, die von den Autorinnen und Autoren als Bauernspiele bezeichnet werden, entstehen in den 1930er Jahren, etwa *D'r schwarze Hans von Kerspleben. Bauernspiel in Thüringer Mundart aus der Zeit der Bauernerhebung 1525 in 3 Bildern* (1934) von Walther Tröge,¹⁸⁰ *Deutsches Bauernspiel* (1935) von Herbert Adam van Eyck,¹⁸¹ *Salz und Brot. Ein Bauernspiel* (1935) von Hannes Razum¹⁸² oder *Im Namen Gottes. Ein Bauernspiel aus dem Dreißigjährigen Krieg in sieben Bildern* (1936) von Roswitha von Woller.¹⁸³ Auch Karl Springenschmid schreibt ein Bauernspiel (1954).¹⁸⁴ Diese und ähnliche Dramen stehen in der Nähe der „Volksspiele“, als welche in der nationalsozialistischen Kulturpropaganda „völkische“ Spiele oft bezeichnet werden (ausführlich dazu Kapitel 11.5, S. 260–261).

Ein Drama von Franz Xaver Kroetz trägt den Titel *Bauerntheater* (1991). Darin sagt die Mutter zum Sohn, der ein Bauerntheaterdichter ist:

Sag mir nix Schlechtes über das moderne *Bauerntheater*, mein guter Bub und sei nicht undankbar, damit uns der liebe Heiland nicht straft.

[...]

Mein lieber Bub, das *Bauerntheater* ist doch das höchste an Kunst, was man erreichen kann.¹⁸⁵

Die Mutter, die eine Elterngeneration vertritt, hält große Stücke auf das Bauerntheater und treibt ihren Sohn unablässig an, das Beste für seine Kunst zu geben. Der Sohn dagegen, Vertreter der jungen Generation und des Neuen Volksstücks (ausführlich dazu das Kapitel 12 in diesem Buch), hegt Zweifel daran, ob er den Ansprüchen dieser anscheinend oder vermeintlich ‚modernen‘ und ‚höchsten‘ Kunst gerecht werden kann. *Bauerntheater* drückt die Spannung aus zwischen dem Ansporn der Mutterfigur und der Angst der Figur des Sohnes, den Anforderungen nicht zu genügen. Dahinter stecken die (satirisch überhöhte) Begeisterung der Elterngeneration für überkommene Ideale und das Unbehagen darüber seitens der Generation der Nachgeborenen. Das Stück ist metadramatisch und metadiskursiv: Die Gattung des Bauerntheaters mit seiner langen und aufgeladenen Geschichte ist das Skandalon und zugleich die Triebfeder, die den jungen Dichter, der ein Bauerntheaterdichter sein will, dazu veranlasst, sich mit dem historischen Erbe der Gattung, das ihm eine Bürde ist, auseinanderzusetzen und sich daran abzuarbeiten.

180 Tröge (1934b). Vgl. zur gleichen Thematik auch Tröge (1934a).

181 van Eyck (1935).

182 Razum (1935).

183 Woller (1936). Die österreichische Schriftstellerin Roswitha von Woller (1896–1971) war mit dem albanischen Politiker Omer Nishani (1887–1954) verheiratet. Woller publizierte auch unter dem Namen Trandafile Omer Nishani, vgl. Nishani (1936). Die Ehe zwischen von Woller und Nishani dokumentiert Elsie (2012), S. 331.

184 Springenschmid (1954).

185 Kroetz (1991), S. 13, 22. Hervorhebungen wie im Original.

7 Erste Lexikalisierungen

Wörterbücher und Lexika ordnen und kanonisieren das Wissen der Zeit. Lemmatisierung ist Indiz für den Relevanzstatus eines Begriffs. Gerade frühe Lexikalisierungen verdienen daher besondere Berücksichtigung.

Johann Christoph Adelung lemmatisiert weder in der ersten (1774–1786) noch in der zweiten Auflage (1793–1801) seines *Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart* die Begriffe ‚Volksschauspiel‘, ‚Volksstück‘ oder ‚Volkstheater‘. Doch immerhin verzeichnet er nach dem Lemma „Volk“ die Lemmata „Völkerrecht“, „Völkerschaft“, „[v]olkreich“, „Volkslehrer“ und „Völkerwanderung“.¹ Im Lemma „Volk“ finden sich die Definition, dass „Volk“ den „größten, aber untersten Theil[]“ der Bevölkerung meine, und der Hinweis, dass „neuere Schriftsteller“ den Begriff zu „adeln“ suchten.

Einige neuere Schriftsteller haben dieses Wort in der Bedeutung des größten, aber untersten Theiles einer Nation oder bürgerlichen Gesellschaft wieder zu adeln gesucht, und es ist zu wünschen, daß solches allgemeinen Beyfall finde, indem es an einem Worte fehlet, den größten, aber unverdienter Weise verächtlichsten Theil des Staates mit einem edlen und unverfänglichen Worte zu bezeichnen. Romane für das Volk, Volks-Romanen [sic], Volkslieder.²

Adelung hält 1801 fest, dass es an einem „edlen und unverfänglichen Worte“ fehle, um den „größten, aber untersten“ Teil, also die Mehrheit der „Nation oder bürgerlichen Gesellschaft“ zu bezeichnen. Die Suche nach einem angemessenen Begriff geht einher mit der Aufforderung, diese große Gruppe von Personen aufzuwerten („adeln“). Am Ende fallen die Begriffe „Romane für das Volk, Volks-Romanen, Volkslieder“. Die Nennung dieser literarischen Genera bringt den Wunsch zum Ausdruck, eine dem Volk gemäße Literatur zu etablieren und es dadurch aufzuwerten.

Bis Begriffe wie ‚Volksschauspiel‘, ‚Volksstück‘, ‚Volkstheater‘ u.ä. lemmatisierungswürdig werden, dauert es noch Jahrzehnte. Drei sehr frühe Lexikalisierungen werden in den folgenden drei kurzen Kapiteln analysiert: die Einträge im *Aesthetischen Lexikon* (1839) von Ignaz Jeitteles, im *Allgemeinen Theater-Lexikon* (1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff und in Johann Georg Krünitz’ *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie* (1855).

¹ Adelung (1793–1801), Vierter Theil (1801), Sp. 1224–1226.

² Adelung (1793–1801), Vierter Theil (1801), Sp. 1225.

7.1 Poetologischer Fokus auf Wien: Ignaz Jeitteles' *Aesthetisches Lexikon* (1839)

Ignaz Jeitteles (1783–1843), Kaufmann und Privatgelehrter, geboren in Prag als Sohn einer jüdischen Gelehrten- und Unternehmerfamilie, studiert Jurisprudenz in Jena und zieht dann nach Wien, wo er Teilhaber eines Handelshauses wird und als Schriftsteller und Kritiker tätig ist. Er steht der österreichischen Vormärz-Bewegung nahe und gibt zusammen mit seinem Vetter Alois Jeitteles ab 1818 die Wochenschrift *Siona. Encyklopädisches Wochenblatt für Israeliten* heraus. Von der Universität Jena wird ihm 1839 die Ehrendoktorwürde verliehen.³ Bekannt ist Jeitteles vor allem für sein *Aesthetisches Lexikon enthaltend Kunstphilosophie, Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater*, das 1839 in zwei Bänden in Wien erscheint.⁴ Es enthält die Lemmata „Volkslied“, „Volksliteratur, Volkspoesie, Volksmusik“ (dieser Eintrag verweist auf „Nationalliteratur“), „Volksschauspiel“ und „Volkstheater“.⁵

Richter weist in *A History of Poetics* (2010) nach, wie stark sich Jeitteles in seinem *Lexikon* an August Wilhelm Schlegel orientiert und dass er einer der ersten ist, der Schlegels Poetik kanonisiert.⁶ Jeitteles' poetologische Grundlagen bilden demnach Schlegels Berliner *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (1801–1804), in denen Schlegel unter anderem die Unterscheidung zwischen „Naturpoesie“ und „künstliche[r] Poesie“ begründet, aber auch, in deutlicher Opposition zu Herder, zwischen „Naturpoesie“ und „Volkspoesie“ unterscheidet,⁷ sowie die Wiener Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur* (1809–1811), in denen sich Schlegel dem Drama zuwendet und seine Theorie der Literaturkritik und literarischen Wertung entwickelt. Im vorliegenden Zusammenhang interessieren aus Jeitteles' *Lexikon* vor allem die Artikel „Volksschauspiel“ und „Volkstheater“.

Volksschauspiel. Jedes allgemeine zum Schauen für die große Masse berechnete Spectakel. – (Poetik). Ein dramatisches Product mit äußerem Glanz, sowohl für das Volk, als aus dem Volke, nämlich nach einem Stoffe aus dem eigenthümlichen Gebiete der Volkssage oder vaterländischen Historie. In diesem Sinne ist Faust, ohne metaphysische Beigabe, ein Volksschauspiel zu nennen, wie der Freischütz, das Donauweibchen ec. Volksoptern [...].⁸

Jeitteles unterscheidet zwischen einer allgemeinen und einer speziellen poetologischen Bedeutung des Begriffs „Volksschauspiel“. Während spätere Definitionen meist die Drei-Aspekte-Formel bemühen, nach der das Volksschauspiel Theater für

³ Lewald (1844a); Rieder (1974); Fischer, Cornelia (2009).

⁴ Jeitteles (1978).

⁵ Jeitteles (1978), S. 423–424.

⁶ Richter (2010), S. 87–88.

⁷ Schlegel (1884), bes. das Kapitel „Romanzen und andere Volkslieder“, S. 160–168.

⁸ Jeitteles (1978), S. 424. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

das Volk, *über* das Volk und *von* dem Volk sei (Volk als Publikum, Volk als Autor und Akteur sowie Volk als Gegenstand des Schauspiels), beschränkt sich Jeitteles noch auf zwei Aspekte: „für das Volk“ im Sinne von Publikum (hier „für die große Masse“) und „aus dem Volke“, womit er jedoch nicht Volk als dramatisierten Gegenstand meint, sondern dass das Schauspiel bei der Wahl von Gegenstand und Thema auf „Stoffe aus dem eigenthümlichen Gebiete der Volkssage oder vaterländischen Historie“ zurückgreift, also auf epische Volksliteratur oder Realgeschichte. Jeitteles' Rede von der „Volkssage oder vaterländischen Historie“ lässt an Schulers frühere Nennung der „Volkssagen“ in „national-religiöse[m] Gewand“ denken, die Gegenstand der Bauernspiele sind.⁹ Während Schuler sowohl den staatsphilosophischen als auch den konfessionellen Aspekt von Volkssagen hervorhebt, interessiert Letzterer bei Jeitteles nicht. Der Begriff „Volksschauspiel“ definiert sich in Jeitteles' Verständnis vordergründig durch spezifische Themen, Stoffe und Figuren (als Beispiele genannt sind Faust, die Sagengestalten des Donauweibchens, dramatisiert z.B. durch Hensler, und des Freischütz, der in der gleichnamigen Oper von Carl Maria von Weber populär wird).

Von „Volksschauspiel“ unterscheidet Jeitteles das „Volkstheater“, dem er einen weiteren Eintrag widmet. Während „Volksschauspiel“ das Publikum und die Stoffe in den Vordergrund stellt, behandelt „Volkstheater“ vor allem die Gattungen und Autoren, die für ein solches als charakteristisch gelten.

Volkstheater. In dessen Ressort gehören, als Nebentheater in großen Städten zur Unterhaltung der mindern Klasse bestimmt, Possen, Zauber- und Spectakelstücke, auch Travestien, hauptsächlich in drastischen Frescogemälden, im Volksdialekte Sitten und Gebräuche der untern Stände schildernd. Eine solche volkstümliche Schaubühne, als Fortsetzung des früher blos improvisirenden Hanswurstes, war in musterhafter Vollendung, besonders durch Hafner's, Kringsteiners, Gleich's, Bäuerle's und Meisl's treffliche Localdichtungen das Theater in der Leopoldstadt in Wien, bis es später, seine Sphäre überschreitend, hauptsächlich durch des hyperpoetischen Raimund's allegorische Fantasiestücke seinem eigentlichen Standpuncte ent-rückt wurde.¹⁰

Possen, Zauber- und Spektakelstücke und Travestien gelten Jeitteles als typische Gattungen des Volkstheaters. Deren Stil charakterisiert er als ‚drastisch‘ und vergleicht ihn mit Gemälden in Freskotechnik, womit er wohl auf eine Stilistik anspielt, die von anderen oft als ‚holzschnittartig‘ beschrieben wird. Volkstheater also ist nach Jeitteles ein städtisches Phänomen von peripherer Art („Nebentheater in großen Städten“) mit spezifischem Publikum („minder[e] Klasse“), es ist definiert durch Stücke bestimmter Generizität (Possen, Zauber- und Spektakelstücke), spezifischen Stils („drastisch[]“) und spezifischer Varietät („Volksdialekt[]“). Charakteristisch sind ferner auf das Publikum bezogene Inhalte („Sitten und Gebräuche der untern

⁹ Vgl. die auf S. 110–113 in diesem Buch besprochene Textstelle von Infirmitas (1822), S. 693–694.

¹⁰ Jeitteles (1978), S. 424. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

Stände schildernd“) und Autoren, die typischerweise für das Volkstheater schreiben. Genannt werden Philipp Hafner und Joseph Ferdinand Kringsteiner, sodann die später oft als ‚die großen Drei‘ des Wiener Volkstheaters vor Raimund bezeichneten Alois Gleich, Adolf Bäuerle und Karl Meisl sowie der zeitgenössisch sehr präzise und „hyperpoetische[]“ Ferdinand Raimund. Nestroy nennt Jeitteles 1939 noch nicht. Mit der Nennung dieser Namen und des Theaters in der Leopoldstadt „in Wien“ wird Volkstheater deutlich mit Wien verknüpft. Diese Koppelung von Wien und Volkstheater ist neu. Denn in allen bisherigen Texten und Belegen hat Wien noch nie so exemplarisch für ein Volkstheater im Vordergrund gestanden. Jeitteles’ Artikel zeigt sich hier als früher Ausdruck für ein Phänomen, das ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts – also vergleichsweise spät – unter dem Schlagwort der ‚Alt-Wiener Volkskomödie‘ figurieren und *ex post* eine typisch wienerische Tradition konstituieren wird (ausführlich dazu das Kapitel 13).

Auffallend sind in Jeitteles’ Artikel entstehungs- und entwicklungsgeschichtliche Aspekte. Drei Stufen des Volkstheaters werden angedeutet: ein Vorlauf, eine Hochphase und deren Überschreitung. Als Vorlauf gelten Jeitteles die „früher blos improvisirenden“ Hanswurstspiele; den Höhepunkt bildeten die namentlich genannten Wiener Bühnendichter, welche die „volkstümliche Schaubühne [...] in musterhafter Vollendung“ repräsentierten; über diese Hochphase des Volkstheaters hinaus („seine Sphäre überschreitend“, „seinem eigentlichen Standpunkte ent-rückt“) weist der „hyperpoetische[]“ Raimund. Mit dieser Charakterisierung bezieht sich Jeitteles auf Raimunds dramatischen Stil, der von Zeitgenossen wie etwa Moritz Gottlieb Saphir als Bruch mit der Tradition empfunden wird.¹¹

Jeitteles’ kurze Artikel gründen auf dem Wissen und auf Beobachtungen der Zeit und konturieren wesentliche Verständnisweisen von Volksschauspiel und Volkstheater, die in dieser oder ähnlicher Form bis ins 20. Jahrhundert einigermaßen stabil bleiben und sich nicht mehr sehr grundlegend verändern. Deutlich wird an ihnen auch die Schulung des Autors an Schlegel, etwa an der Aufmerksamkeit für stilistische Besonderheiten von Volkspoese respektive ‚Naturpoesie‘ in der Gestalt von Volksschauspielen oder am literaturkritisch geschärften Blick auf das Drama im Allgemeinen.

¹¹ Zu Saphirs Positionen S. 294–295 in diesem Buch.

7.2 Nationaler Fokus auf die deutschen Länder: *Allgemeines Theater-Lexikon* (1842) von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff

Weniger systematisch und sehr deutlich politisch perspektiviert ist dagegen die Darstellung, die der Politiker und Revolutionär Robert Blum (1807–1848), der Dichter und Enzyklopädist Karl Herloßsohn (1804–1849) und der Schriftsteller und Philologe Hermann Marggraff (1809–1864) in ihrem *Allgemeinen Theater-Lexikon* vorgehen, das in den Jahren 1839 bis 1842 in sieben Bänden erscheint, gefolgt von einer Neuausgabe innerhalb ein und desselben Jahres 1946, die mit der Erstausgabe identisch ist. Der siebte Band (1842) enthält die Artikel „Volksstücke“ und „Volkstheater“. Weitere Lemmata mit „Volk“ als Determinans gibt es nicht.

Volksstücke nennt man gewöhnlich die mit vielem Aufwande an Personal, Statisten, Decorationen u.s.w. ausgerüsteten Productionen, die die Massen anziehen; eigentlich aber sind V. solche, die aus dem Volke herausgewachsen, Sitten und Charakter, Thaten und Erfolge, Wünsche und Bedürfnisse desselben verkörpern; eine Gattung von Stücken, die nicht allein das Volk angezogen, sondern auch erhoben und veredelt hat, die wir aber in Deutschland nicht haben, weil uns bei unsrer unheilvollen Zersplitterung jedes Volksthümliche fehlt, die Censur aber die Geschichte zum Theil unzugänglich macht und unsre Wünsche und Bedürfnisse nicht zum Ausspruch kommen läßt. Aus diesem Grunde haben wir auch keine

Volkstheater, hier im Sinne des *Nationaltheaters* (s.d.) angenommen. Was man in Deutschland V. nennt, die Theater 2. und 3. Ranges in großen Städten, die Zauberpossen, Spectakelstücke und Lokalsachen geben und dadurch die Menge locken, sind bösertige Auswüchse des Volkslebens, die man seiner gesunden Natur gewaltsam eingepficht hat; Pflanzschulen der Gemeinheit, Unsittlichkeit und Gesinnungslosigkeit, deren Untergang man nur mit Jubel begrüßen könnte. Aber diese verderblichen Anstalten zieht die Preßpolizei, die doch über Moral und Sitte zu wachen behauptet, nicht in ihren Bereich.¹²

Der Begriff „Volksstück“ weist drei Bedeutungsebenen auf. Erstens verstehen Blum, Herloßsohn und Marggraff darunter „gewöhnlich“ Theaterproduktionen, „die die Massen anziehen“, also populäre Veranstaltungen sind. Dann folgt als zweite und „eigentlich[e]“ Bedeutung diejenige, die Volksstücke als „aus dem Volke herausgewachsen“ und als Ausdruck der „Wünsche und Bedürfnisse“ des Volks charakterisiert. Drittens verstehe man darunter Stücke, die nicht nur der populären Unterhaltung dienen, sondern im Sinne der im 18. Jahrhundert diskutierten ‚Nützlichkeit‘ des Theaters das Publikum auch ‚veredeln‘ würden. Solche Stücke aber, bedauern die Autoren, gebe es „in Deutschland“ nicht, weil die Zersplitterung der deutschen Länder und die Zensur sie verhinderten. National-liberale politische Gesinnung

¹² Blum, Herloßsohn und Marggraff (1842), S. 174; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846b), S. 174. Hervorhebungen wie im Original.

dient hier der Erklärung einer dramatischen Gattung. Dies setzt sich fort in dem gleich daran anschließenden Artikel „Volkstheater“.

Denn im gleichen Maße, wie es in den deutschen Ländern keine Volksstücke gebe, gebe es auch ein Volkstheater „im Sinne des *Nationaltheaters*“ nicht. Das „in Deutschland“ zu beobachtende Volkstheater sei ein Inbegriff schlechten Geschmacks „in großen Städten“, dessen Ende die Lexikographen „nur mit Jubel begrüßen“. Die Kritik zielt nicht in erster Linie auf die angeblich schlechte Qualität des Theaters, sondern gegen nicht näher benannte („man“), wohl staatliche Autoritäten und gegen die Zensur. Die Autoren gehen von der Vorstellung aus, dass einem Volk mit einer ursprünglich „gesunden Natur“ ein schlechter Geschmack „gewaltsam eingepflicht“ worden sei. Der Zensur wird vorgeworfen, dass sie hier ihrer Aufgabe, „über Moral und Sitte zu wachen“, nicht nachkomme und untätig bleibe. Die Darstellung von Blum, Herloßsohn und Marggraff ist insgesamt weniger ein Fachbeitrag zu dramatischen Gattungen, wie ihn der Titel des *Allgemeinen Theater-Lexikons* erwarten ließe, sondern ein politischer Kommentar. Ein solcher spricht deutlich auch aus dem Artikel „Nationaltheater“, auf den „Volkstheater“ verweist. Nationaltheater sei demnach „[e]ine Bühne, die ausschließlich Stücke gibt, die ihrem Volke angehören (also nicht Uebersetzungen)“. Beispiele dafür seien das Théâtre français in Paris sowie Coventgarden und Drurylane in London. Diese würden „den Charakter des Volkes repräsentir[en]“ und „folglich auch als Normalbühne gelten“ können.¹³

Wir haben in Deutschland kein Institut dieser Art, was weniger an dem Mangel deutscher Nationaldramen (denn diese würden sich bald finden) als an dem Mangel der Nationalität selbst liegt, die man zu Gunsten einer unheilvollen staatlichen Zerrissenheit vernichtet hat.¹⁴

Bestehende Nationaltheater wie etwa jene in Berlin, Mannheim, Braunschweig oder Frankfurt am Main verdienten aus der Sicht Blums, Herloßsohns und Marggraffs diese Bezeichnung nicht, weil sie „durchaus keinen nationalen Charakter“ hätten. Ein Nationaltheater in Deutschland könne es „erst dann“ geben, „wenn es wieder *ein* Deutschland giebt.“¹⁵ Der nationale Einigungsgedanke, den die Autoren vertreten, dient hier nicht nur der Illustration eines Fachterminus, sondern umgekehrt dient dessen Exploration der Artikulation politischer Überzeugung.

Charakteristisch für die beiden Lexika von Jetteles und Blum, Herloßsohn und Marggraff sind die jeweiligen länderspezifischen Foki. Während der eine seine poe-

¹³ Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841), S. 345; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a), S. 345.

¹⁴ Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841), S. 345; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a), S. 345.

¹⁵ Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841), S. 345; Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a), S. 345. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

tologische Darstellung aus seinem Lebens- und Theaterumfeld Wiens heraus entwickelt, schreiben die anderen aus der Vormärz-Stimmung in den deutschen Ländern. Jeitteles bewegt sich innerhalb der wissenschaftlichen Poetologie, die anderen drei dagegen nutzen poetologische Gegenstände für ihr politisches Manifest. Ihre Volkstheater-Definition lässt darüber hinaus vermuten, dass sie sich in Sachfragen an Jeitteles orientieren: Man nenne Volkstheater „die Theater 2. und 3. Ranges in großen Städten, die Zauberpossen, Spectakelstücke und Lokalsachen geben“, schreiben sie. Diese Formulierung paraphrasiert Jeitteles, der Volkstheater als „Neben-theater in großen Städten [...], Possen, Zauber- und Spectakelstücke“ definiert. Unterschiedliche ideologische Gesellschaftsentwürfe dagegen werden sichtbar, wenn sich die Autoren über das Publikum äußern. Jeitteles, Angehöriger des Wiener Großbürgertums, blickt auf das Volkstheaterpublikum herab, wenn er schreibt: „zur Unterhaltung der mindern Klasse“.¹⁶ Blum, Herloßsohn und Marggraff dagegen verwenden die positiv wertende Formulierung „die Menge locken“ und geben damit einer liberal-demokratischen Gesinnung Ausdruck, die sie mit ihrem nationalen Weltentwurf verbinden.

7.3 Nationalistische Radikalisierung in Johann Georg Krünitz' *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie*

Zwischen 1773 und 1858 erscheint in 242 Bänden die von Johann Georg Krünitz (1728–1796) begründete *Ökonomisch-technologische Encyclopädie*. Ursprünglich mit einem technik-, wirtschafts- und staatswissenschaftlichen Schwerpunkt konzipiert, wird ihr inhaltlicher Anspruch schon früh um kunst- sowie naturgeschichtliche Bereiche erweitert. Der Titel des Werks wird innerhalb des ersten Drittels der Bände mehrfach geändert, doch vom 77. bis zum letzten Band trägt es den Titel *Ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung*. Die *Encyclopädie* enthält den Artikel „Volk, Völker“ und weitere 53 Lemmata, in denen „Volk“ oder „Völker“ die Determinantien sind. Manche enthalten keine eigenen Artikel, sondern verweisen auf andere. Die insgesamt 54 Lemmata erstrecken sich über die fünf Bände 227 bis 231, die alle im selben Jahr 1855 erscheinen und von Carl Otto Hoffmann (1812–1860) bearbeitet werden. Darunter finden sich der Artikel „Volkstheater“ und weitere Artikel zu Begriffen aus den Bereichen Literatur und Theater wie „Volksbücher“, „Volkslieder und Volksmelodien“, „Volkspoesie“, „Volkschriften“, „Volkschriftsteller“ und „Volkstheater“. Die Begriffe „Volks-schauspiel“ und „Volksstück“ dagegen werden nicht lemmatisiert.

¹⁶ Nachweis und Diskussion dieser Zitate von Jeitteles auf S. 145 in diesem Buch.

Der Artikel „Volkstheater“ ist 336 Seiten lang und zieht sich über zwei Bände.¹⁷ Diese Länge ist selbst für Krünitz'sche Verhältnisse umfangreich und rangiert unter den schätzungsweise 50 längsten Artikeln der gesamten *Encyclopädie*. Darin zeigt sich die Relevanz, die der Bearbeiter Hoffmann dem Lemma beimisst. Insgesamt versteht er unter Volkstheater, wie sich zeigen wird, ein deutsches Nationaltheater mit hegemonialen und chauvinistischen Zügen. Inhaltlich ist der Artikel eher unsystematisch aufgebaut und eine Kompilation von Wissen, das schon in der Zeit teilweise als veraltet gelten kann; Quellen nennt er kaum.

„Ursprünglich sind alle Theater Volkstheater gewesen: denn die Schauspielkunst entwickelte sich allmählig aus den öffentlichen Spielen und Festen des Volkes.“¹⁸ So lautet der erste Satz des Artikels und verdeutlicht den holistischen Anspruch, der hier mit der Idee des Volkstheaters verbunden wird. Sehr breiten Raum nehmen theaterhistorische Darstellungen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit ein, wobei immer wieder die vermeintliche Unterlegenheit des deutschen Dramas unter den europäischen Literaturen bedauert wird. Dies war Thema intellektueller Debatten des 18. Jahrhunderts und darf bei Erscheinen des Artikels 1855 als überholt gelten. Erkennbar sind Anklänge an Herders Konzept der Volkspoese, wenn etwa auf „die willkürlichen Sprünge in Ort und Zeit“ oder die „rohe Sprache“ in mittelalterlichen Spielen hingewiesen wird.¹⁹ An Bürgers Gelehrsamkeitskritik erinnert die Behauptung: „aus dem Schoße der Gelahrtheit erwächst keine Kunst“,²⁰ an das Theaterverständnis des Sturm und Drang der Wunsch nach ‚Lebendigkeit‘ und ‚Natürlichkeit‘ des Volkstheaters.²¹

Hoffmann setzt Volkstheater mit Nationaltheater gleich, das als spezifisch ‚deutsches‘ Nationaltheater eine führende Rolle vor anderen Kulturen übernehmen soll. Er vertritt die Vorstellung von Volkstheater als autochthoner Kultur, die dem „Darstellungstrieb[] im Volke“ und vorwiegend „nordisch heidnischen Elementen“ entspringe.²² Denn „[...] nicht von dem Propfreise, das die Gelehrsamkeit aus fremden Landen holte: nur von dem starken Baume, der aus ursprünglichen Wurzeln, auf vaterländischem Boden erwachsen war, durften die ächten Früchte erwartet werden“.²³ Hier zeigt sich die Konstruktion einer spezifisch ‚deutschen‘ Kulturlinie, deren chauvinistische Züge in den Kapiteln 11.4 und 11.5 zu vertiefen sind.

Neben der Einordnung des Volkstheaters in den Bereich der Hochkultur im Sinne von Nationaltheater weist Hoffmann am Ende des Artikels kurz darauf hin, „daß man in neuerer Zeit unter dem Namen *Volkstheater* auch die kleinen Bühnen ver-

¹⁷ Krünitz (1855a), S. 452–558; Krünitz (1855b), S. 1–230.

¹⁸ Krünitz (1855a), S. 452.

¹⁹ Krünitz (1855a), S. 496.

²⁰ Krünitz (1855a), S. 499.

²¹ Krünitz (1855b), S. 200–230 passim.

²² Krünitz (1855a), S. 499–500.

²³ Krünitz (1855a), S. 499.

steht, die in den Vorstädten größerer Städte, in Gärten und Lustorten ihr vorübergehendes Domicil aufschlagen und von Leuten aus den niederen Ständen vorzugsweise besucht werden.“ Doch gehörten „Spielweise, Ausstattung und überhaupt geistige Belebung“ dieser Theater „auf die unterste Stufe“. Die Formulierung, dass „Farcen, Possen, Spektakelstücke oder Zauberstücke“ zu ihrem Repertoire zählten,²⁴ legt die Vermutung nahe, dass Hoffmann hier wohl auf Jeitteles zurückgreift.

Im Vergleich zu „Volkstheater“ sind die Artikel über „Volkslieder und Volksmelodien“ und „Volkspoesie“ deutlich systematischer. Zurückzuführen ist dies darauf, dass Volkspoesie in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein sehr viel elaborierteres Konzept darstellt als Volkstheater, das sich gerade erst zu konsolidieren beginnt. Indem der Artikel „Volkstheater“ mit seinen 336 Seiten sehr viel länger ist als die beiden anderen Artikel („Volkslieder und Volksmelodien“ umfasst sieben Seiten, „Volkspoesie“ 15 Seiten),²⁵ drückt sich darin Hoffmanns politischer Anspruch aus, gerade mittels Volkstheater deutsches nationales Bewusstsein zu stärken und zu radikalisieren.

Die drei frühen Lexikalisierungen von Volksschauspiel aus etwa der gleichen Zeit zeigen im Vergleich drei unterschiedliche Positionen. Jeitteles geht in seiner Definition von seiner persönlichen Erfahrung mit dem Wiener Theater aus und kontextualisiert seine Ausführungen in einer Poetologie, die den Einfluss Schlegels erkennen lässt. Blum, Herloßsohn und Marggraff nutzen ihre Artikel als national-liberales Vormärz-Manifest zur Einigung der zersplitterten deutschen Länder. Poetologisch bewegen sie sich im Wesentlichen im Rahmen eines Dramenverständnisses des 18. Jahrhunderts, wonach ‚Nützlichkeit‘ neben dem Unterhaltungswert eine wichtige Anforderung an die Schaubühne sei. Hoffmann zeigt in der Krünitz’schen *Encyklopädie* germanozentrisches Telos, er setzt Volkstheater mit Nationaltheater gleich und überhöht es nationalistisch.

²⁴ Krünitz (1855b), S. 230. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

²⁵ Krünitz (1855c), S. 145–152, 295–310.

8 Erste Sammlungen

Herder ruft dazu auf, ‚alte Lieder‘ zu sammeln und sie vor dem Vergessen zu retten. Er selbst löst diese Forderung mit den *Volkliedern* ein, die er 1778 und 1779 in zwei Teilen folgen lässt. Bürger greift früh Herders Aufruf auf und verstärkt ihn. Nicolai wendet sich satirisch gegen die Volksliederbegeisterung von Herder und Bürger und legt ab 1776 eine zweibändige Volksliedersammlung vor. Schreiber schließlich, der sich allerdings nicht auf Herder oder Bürger bezieht, sondern auf Rudolf Zacharias Becker, ruft dazu auf, Volksschauspiele zu sammeln und herauszugeben. Doch mehr als ein halbes Jahrhundert wird noch vergehen, bis erste Sammlungen von Volksschauspielen vorgelegt werden. Erst Karl Weinhold (1853) und Heinrich Pröhle (1855) werden dramatische Texte, noch zusammen mit Liedern, in volkspoetischen Sammlungen edieren. Der lange Weg dorthin wird vorbereitet durch das Sammeln und Herausgeben von Volksliedern, Volksmärchen, Volkssagen und anderen volksmäßigen Texten.

8.1 Sammeln und Edieren im 19. Jahrhundert

Das Lieder-, Sagen- und Schauspielesammeln wird flankiert von zwei wichtigen Kulturtechniken, die sich im 19. Jahrhundert etablieren, dem Sammeln und dem Edieren. Gesammelt und ediert wurde schon lange. Doch im Unterschied zu früheren Sammlungen und Ausgaben entwickeln jene des 19. Jahrhunderts nun dank disziplinärer Professionalisierung eine sehr viel stärkere Visibilität.

Als ein einflussreicher Sammler gilt Goethe, der durch seine Sammeltätigkeit die Entwicklung des modernen Kunstmuseums wesentlich angeregt und vorangetrieben habe.¹ Generell stellt das Sammeln eine wichtige Form der Forschung, Weltaneignung und Wissensproduktion im 19. Jahrhundert dar.² Man sammelt alles mögliche von Objekten der Kunst und Kultur über naturwissenschaftliche und medizinische Präparate bis hin zu Literatur. Man sammelt in Kammern, Kabinetten und Museen – und im Buch, das Carlos Spoerhase als Ausdruck materialisierter Textua-

¹ Vgl. Forssman (1999), S. 307–308. Die um 1990 relevanten Forschungspositionen zu Goethe als Sammler stellt Oppel (1994) dar. Positionsbestimmungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts finden sich bei Bertsch und Grave (2005); Bernhart (2007b), bes. S. 173–174. Vgl. zuletzt Apel (2001); Grave (2006); Catalano (2007); Schellenberg (2012).

² Grundlegend dazu zuletzt Gretz und Pethes (2016). Die für die Institutionen Universität, Museum und Archiv konstitutive Funktion des Sammelns behandelt Strohschneider (2016). Ein sehr breit gefächertes Spektrum, ohne allerdings näher auf die Initiativen von Herder und Goethe einzugehen, berücksichtigt Schmidt (2016).

lität liest: „Vielfach sind Bücher genau das gewesen: Versuche, die Verstreuung der Literatur im Modus des Bandes oder doch wenigstens des Heftes zu verhindern.“³

Sie [die Sammlung, Erg. T.B.] kann eine kontingente, d.h. nicht durch die Sache selbst motivierte, nicht einem übergreifenden poetischen Plan geschuldete Ordnung sein, deren Zusammenhalt primär von dem Sammelwillen nahestehender Personen und der Materialität des buchförmigen Einbandes gestiftet wird. Die Sammlung des Zerstreuten restituiert keine einstmals vorliegende (und dann zeitweise verlorene) Ordnung, sie stellt auch keine ursprünglich intendierte (aber zunächst nicht realisierte) Ordnung erstmals her; sie bindet vielmehr das Disparate in der überlieferungstauglichen Buchform materiell zusammen, ohne dass der damit unvermeidlich vorgenommene ideelle Ordnungsvorschlag (d.h. die Auswahl und Anordnung des Gesammelten) definitiv wäre. Wenigstens was ihre ideelle Dimension als Auswahlinstrument und Ordnungsmodell angeht, wird der Sammlungsverband nicht selten (in Folgeausgaben) wieder aufgelöst.⁴

Kontingenz und Vorläufigkeit charakterisieren das Wesen einer Sammlung, die gleichzeitig einen jeweiligen (und reversiblen) Ordnungswillen und -anspruch zeigt.⁵ Dies gilt auch für Sammlungen von Volkspoesie. Zahlreiche literatur- und musikwissenschaftliche Arbeiten haben sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung und der Geschichte solcher Sammlungen befasst.⁶ Ein sehr frühes Beispiel ist die kommentierte Bibliographie des Germanisten John Meier (1864–1953), der 1906 das Schweizerische Volksliedarchiv in Basel und 1914 das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau begründet.⁷ Enthalten ist seine Darstellung mit dem Titel *Deutsche und niederländische Volkspoesie* (1909) in dem von Hermann Paul herausgegebenen *Grundriß der germanischen Philologie*.⁸ Der Beitrag hat fünf Abschnitte: „Volkslieder“, „Sagen und Märchen“, „Sprichwörter“, „Rätsel“ und „Volksschauspiele“. Symptomatisch daran ist, dass „Volksschauspiele“ der letzte Abschnitt sind. Ebenso symptomatisch ist die Beobachtung, dass die Länge der einzelnen Abschnitte sukzessive abnimmt und der Abschnitt „Volksschauspiele“

³ Spoerhase (2018), S. 40.

⁴ Spoerhase (2018), S. 43.

⁵ Ganz anders sieht es Sommer (1999), S. 21: „Wer sammelt, [...] folgt einem natürlichen Schema zusammenführender Wege; seine Bewegung orientiert sich an einem Muster, das ihm vorgezeichnet ist in der Weise, wie Dinge gelegentlich ohne unser Zutun zueinander finden. Fazit: [...] *Ars imitatur naturam*.“ Hervorhebung wie im Original.

⁶ Exemplarische literaturwissenschaftliche Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten sind etwa Lammel und Schütt (1975); Suppan (1978); Wedel-Wolff (1982); Rölleke (1993); Boock (2007); John und Widmaier (2005–); Graff und Wilhelmi (2017).

⁷ Das Deutsche Volksliedarchiv wurde 2014 zum 100-jährigen Jubiläum in Zentrum für Populäre Kultur und Musik umbenannt.

⁸ Meier (1901–1909). Der Erscheinungszeitraum 1901–1909 dieses einen Bandes erklärt sich dadurch, dass der Band in einzelnen Lieferungen zwischen 1901 und 1909 erschien. Meiers Beitrag war in der letzten Lieferung von 1909 enthalten, vgl. die Auflistung der Lieferungen in Paul (1901–1909), S. [IV].

am kürzesten ist.⁹ Hier wird eine Logik deutlich, die charakteristisch für die Rezeption (und Konstruktion) von Volkspoesie ist: Volksschauspiele bilden, gemessen an ihrer Anzahl, nach lyrischen und epischen Formen (in genau dieser Reihenfolge) die kleinste Gruppe; zeitlich betrachtet, werden sie erst nach lyrischen und epischen Formen (genau in dieser Reihenfolge) identifiziert, gesammelt und erforscht.¹⁰ Auf diese typische Hierarchisierung wird noch zurückzukommen sein (vgl. S. 167 in diesem Buch).

Für das Sammeln identifiziert Annegret von Wedel-Wolff in ihrer *Geschichte der Sammlung und Erforschung des deutschsprachigen Volkskinderliedes und Volkskinderreimes im 19. Jahrhundert* (1982) vier Motive: Sammeln als „Basis für eigene Dichtungen“, Sammeln mit dem Zweck, „die eigene Nation, den Nationalcharakter und Nationalgeist zu erkennen“, Sammeln unter dem konservatorischen Aspekt des „Bewahrens“ und – mit Blick auf den Spezialfall Nicolai – „als Gegenbewegung zur Volksliedbegeisterung“.¹¹ Das Sammeln mit der Absicht, die eigene Identität „zu erkennen“, lässt sich ergänzen um die immer wieder feststellbare Absicht, diese auch zu stärken, erweitert um den bereits von Herder formulierten Wunsch, dass durch das Sammeln von Volkspoesie auch das Verständnis fremder Kulturen vertieft werden kann.

Günter Häntzschel rekonstruiert in seiner materialienreichen Studie *Sammel(l)ei(denschaft)* (2014) die Geschichte des literarischen Sammelns im 19. Jahrhundert. Zwei Kapitel befassen sich darin mit „Volkslieder-Sammlungen“ und „Märchen-Sammlungen“.¹² Mit Sammlungen von Volksschauspielen befasst sich die Arbeit nicht. Häntzschel diagnostiziert zwei Entwicklungslinien: Volksliedsammler seien „von Herders theoretischem Konzept und den von ihm herausgegebenen *Volksliedern* sowie von Arnims und Brentanos *Wunderhorn* stimuliert“ und „[f]ahnden [...] in erster Linie nach deutschen Zeugnissen“; Märchensammler dagegen folgten „dem Ansatz der Brüder Grimm und ihren *Kinder- und Haus-Märchen*“ und „[...] interessieren sich [...], dem internationalen Charakter dieser Gattung gemäß, ebenso für Märchen anderer Nationen, was dazu führt, daß manche spätere Volksliedsammlungen chauvinistische Weltkriegsideologie vertreten, während die gleichzeitig erscheinenden Märchensammlungen sich als Zeugnisse kosmopolitischen Geistes ausweisen.“¹³

⁹ „Volkslieder“ (S. 1178–1219) umfasst 41 Seiten, „Märchen und Sagen“ (S. 1219–1258) 39 Seiten, „Sprichwörter“ (S. 1258–1281) 23 Seiten, „Rätsel“ (S. 1281–1290) 9 Seiten und „Volksschauspiele“ (S. 1290–1297) 7 Seiten.

¹⁰ Schon Häntzschel (2014), S. 73, hat die sehr wichtige Beobachtung formuliert, dass zwischen dem Sammeln von Volksliedern und dem Sammeln von Volksmärchen „gut eine Generation“ liege.

¹¹ Wedel-Wolff (1982), S. 20–31.

¹² Häntzschel (2014), S. 32–71, S. 72–93.

¹³ Häntzschel (2014), S. 18–19, vgl. auch S. 88–89.

Im Anschluss daran ist zu fragen, wie sich Volksschauspielsammler in dieser Hinsicht verhalten. Volksschauspielsammler verhalten sich einerseits wie Liedersammler, indem sie ebenfalls in erster Linie nach deutschen Zeugnissen fahnden, allerdings nur mit seltenen Bezügen auf Herder, Arnim und Brentano; sie überspringen gewissermaßen deren Sammelverständnis und schließen an Liedersammler an, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts insgesamt ein eigenes Arbeitsfeld und eigene Traditionen etabliert haben. Andererseits verhalten sie sich wie Märchensammler, indem sie oft auf die Brüder Grimm Bezug nehmen, dabei jedoch nicht in internationalen Dimensionen denken, sondern sich im Wesentlichen auf deutschsprachige Traditionen beschränken. Dies steht in gewissem Widerspruch zur sprach- und literaturenübergreifenden Stofftradition der Frühen Neuzeit, aus der Volksschauspiele, worauf sehr oft hingewiesen wird, vornehmlich schöpfen. Dass Dramensammlungen, auch wenn sie es denn sein wollten, insgesamt sehr deutlich weniger kosmopolitisch orientiert sind als Sammlungen von Liedern und Märchen, liegt vermutlich an den spezifischen Zuschnitten von Drama und Theater, die, global betrachtet, kulturenbedingt weniger breit gestreut sind als lyrische und epische Formen. Ein seltenes Beispiel einer zumindest europäischen, wenn auch nicht kosmopolitischen Mauerschau ist der späte, in Französisch verfasste und komparatistisch angelegte Sammelband *Le théâtre populaire européen* (1965) von Leopold Schmidt,¹⁴ der umso mehr überrascht, als sich der Verfasser vor 1945 ausschließlich mit deutschen Volksschauspielen beschäftigte und einem ‚stammeskundlichen‘ Kulturverständnis nahestand.¹⁵

Charakteristisch für die Sammelkonzepte von Herder, Arnim, Brentano und den Brüdern Grimm sind ihre theoretische oder methodische Modellierung und die Absicht, weite Kreise für das Sammeln zu gewinnen und eine bis dahin wirksame „gelehrte“ Grenze zu überschreiten.¹⁶ Ausdruck dafür sind drei Sammelaufrufe: Brentanos *Zirkularbrief zur Volksliedersammlung* aus Heidelberg (1806),¹⁷ der noch im selben Jahr u.a. an Jacob Grimm in Kassel ging und der insgesamt „weite Verbreitung, aber nicht immer das gewünschte Echo“ fand, wie Rölleke kommentiert,¹⁸ sodann von Jacob Grimm die „im Einverständnis mit Wilhelm und bezeichnenderweise nochmals im engsten Gedankenaustausch mit Clemens Brentano“¹⁹ verfasste *Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen* (1811)²⁰ und das *Circular wegen Aufsammlung der Volkspoesie* (1815).²¹ Auch wenn es

¹⁴ Schmidt (1965).

¹⁵ Vgl. etwa Schmidt (1935).

¹⁶ Häntzschel (2014), S. 21. Martus (2015), S. 89–92, 185–195 passim, betont in diesem Zusammenhang den Verbundcharakter der Sammelprojekte.

¹⁷ Brentano (1991).

¹⁸ Brentano (1978), S. 657.

¹⁹ Rölleke (1985), S. 62.

²⁰ [Grimm] (1985).

zu der im *Circular* geforderten Gründung der „Deutschen Gesellschaft“ zur Sammlung von Volkspoesie nicht kommt, so kommt es doch in der Folge zur Gründung zahlreicher Geschichts- und Altertumsvereine, die die öffentliche Aufmerksamkeit auf „die bisher vernachlässigte und als peripher eingeschätzte Alltagsgeschichte“ lenken.²² Die Entsprechung im Sammeln von Volksschauspielen wird sein, dass man sich nicht nur für Dramen interessieren wird, die als Handschriften in Archiven liegen, sondern auch für kleine Formen wie Stuben- und Umgangsspiele auf den Dörfern.

Ein wichtiger Aspekt, den Häntzschel im Volksliedsammeln nachweist, der aber gleichermaßen auch für Sammlungen von Volksschauspielen von Bedeutung ist, betrifft das Nebeneinander von ausgebildeten Philologen und von der Sache begeisterten Dilettanten, die sammeln und herausgeben. Prominente Persönlichkeiten unter den Sammlern wie Herder, Arnim und Brentano und die Grimms oder auch wie Görres, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Erk, Büsching, von der Hagen und Simrock bilden die Ausnahme. „Das Gros der Sammler setzt sich jedoch aus Gymnasial- und Volksschullehrern, Heimatschriftstellern, Regionalhistorikern und anderen Personen zusammen, von denen viele in keiner übergreifenden Biographie Erwähnung finden. Außenseiter wie Schauspieler, Fabrikanten, Naturwissenschaftler, Bibliothekare, Geistliche, Komponisten bereichern die Szene.“²³ Auch bei Sammlern von Volksschauspielen wird ein buntes Nebeneinander unterschiedlicher Professionen zu beobachten sein, wenn auch nicht in solchem Ungleichgewicht wie bei den Volksliedsammlern. Nicht das Gros sind Dilettanten, sondern etwa die Hälfte.

Die Professionalisierung des literarischen Sammelns steht in engem Zusammenhang mit der Editionsphilologie, die vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich dazu beiträgt, das junge Fach der deutschen Philologie neben den klassischen Philologien zu emanzipieren. Die wesentlichen Ziele der Editionsphilologie, das Korpus verfügbarer Texte zu erweitern und auf eine solide wissenschaftliche Basis zu stellen, verändern auch das Verständnis von Volkspoesie, die nun – mittels der ‚Verwissenschaftlichung‘ durch Editionen – kanonisiert und zum wissenschaftlichen Forschungsgegenstand erhoben werden kann.²⁴

Prominent wird Karl Lachmann, mit dem „alles seinen wissenschaftlichen Anfang“ nimmt, wie Thomas Bein kommentiert; ebenso wichtig sind die Brüder

²¹ Grimm (1968).

²² Häntzschel (2014), S. 30.

²³ Häntzschel (2014), S. 52.

²⁴ Auf diesen Aspekt macht Münkler (2010), S. 107, aufmerksam: „Mochte in der ‚Generalistenphase‘ der deutschen Philologie das bloße Interesse an der ‚vaterländischen Volkspoesie‘ noch hinreichend gewesen sein, so galt seit der Begründung des Fachs der deutschen Philologie, dieses als gleichrangig neben der lateinischen Philologie zu etablieren. Dazu musste die deutsche Philologie sich an den in der lateinischen Philologie formulierten Grundsätzen orientieren. Das betraf insbesondere die Editionsphilologie [...]“

Grimm, Georg Friedrich Benecke, Johann August Zeune, Hans Ferdinand Maßmann, Wilhelm Wackernagel, Moriz Haupt oder Friedrich Heinrich von der Hagen.²⁵ Von der lange währenden und intensiven Kooperation zwischen den Brüdern Grimm und Lachmann zeugt die umfassende Briefausgabe in zwei Bänden, besorgt von Albert Leitzmann.²⁶ Auch wenn die Themen in den Briefen „sprachwissenschaftliche Forschungen, Einzelheiten der Laut- und Formenlehre, grammatische und metrische Fragen“ sind,²⁷ wie Uwe Meves zusammenfasst, und nicht die Volkspoesie, so macht die professionelle Nähe zwischen Lachmann und den Brüdern Grimm doch deutlich, wie nahe Volkspoesie und Editionswissenschaft zumindest atmosphärisch einander kommen können. Einmal mehr, einmal weniger, werden sich, wie sich zeigen wird, auch Sammler von Volksschauspielen an den editionsphilologischen Standards der Zeit orientieren.

8.2 Volkspoetische Sammlungen bis 1850

Sammlungen lyrischer, epischer und dramatischer Volkspoesie sind mitunter eng aufeinander bezogen und bilden ein Kontinuum. Besonders deutlich wird dies um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Dies ist der Zeitraum, in dem erste Sammlungen von Volksschauspielen vorgelegt werden. Hinsichtlich ihrer ideengeschichtlichen und intentionalen Perspektivierung und ihrer Praxen bilden Sammlungen von Volksliedern, Volksmärchen und Volkssagen einen wichtigen Vorlauf für Sammlungen von Volksschauspielen, die sich an jenen orientieren oder sich davon abgrenzen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei deshalb hier der Versuch unternommen, möglichst viele Sammlungen von Volkspoesie bis etwa 1850 zu rekapitulieren. Das Auswahlkriterium dabei ist, dass es sich bei den Sammlungen und Ausgaben erklärtermaßen um ‚volksmäßige‘ Poesie handelt, dass also in Titeln, Vorreden und Vorworten ausdrücklich von Volksliedern, Volksmärchen, Volkssagen etc. die Rede ist, unabhängig davon, ob es sich um romantisch ausgestaltete oder neu geschaffene Texte handelt (wie bei den *Volksmärchen* von Benedikte Naubert oder in *Des Knaben Wunderhorn* oder den *Kinder- und Haus-Märchen*), und unabhängig davon, ob die Sammler auf schriftliche Quellen zurückgreifen oder mündliche Überlieferungen dokumentieren (wie dies etwa Franz Ziska oder Ludwig Erk beabsichtigen).

Die Übersicht ist chronologisch aufgebaut und berücksichtigt die Erstausgaben.

Friedrich Nicolai: *Eyn feyner kleyner Almanach*. 2 Bände (1777 [1776]–1778)²⁸
 Johann Gottfried Herder: *Volkslieder*. 2 Teile (1778–1779)²⁹

²⁵ Bein (2000), S. 81–83, Zitat S. 81. Vgl. auch Bein (2011); Weigel (1989).

²⁶ Leitzmann (1927).

²⁷ Meves (2000), S. 25.

²⁸ [Nicolai] (1777); [Nicolai] (1778).

- Johann August Musäus: *Volksmärchen der Deutschen*. 5 Bände (1782–1786)³⁰
 (den sechsten Band dieser Reihe bringt, versehen mit dem Zusatz „Nicht von Musäus“, Georg Gustav Fülleborn 1798 heraus)³¹
- Benedikte Naubert: *Neue Volksmärchen der Deutschen*. 4 Bände (1789–1792)³²
- Ludwig Tieck: *Volksmärchen*. 3 Bände (1797)³³
- Rudolf Zacharias Becker: *Mildheimisches Lieder-Buch* (1799)³⁴
- Johann Karl Christoph Nachtigal: *Volcks-Sagen. Nacherzählt von Otmar* (1800)³⁵
- Achim von Arnim, Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. 3 Bände (1806–1808)³⁶
- Johann Gustav Gottlieb Büsching, Friedrich Heinrich von der Hagen: *Sammlung Deutscher Volkslieder* (1807)³⁷
- Joseph Görres: *Die teutschen Volksbücher* (1807)³⁸
- Johann Gustav Büsching: *Volks-Sagen, Märchen und Legenden* (1812)³⁹
- Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Kinder- und Haus-Märchen*. 2 Bände (1812–1815)⁴⁰
- Friedrich Gottschalck: *Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen* (1814)⁴¹
- Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsche Sagen*. 2 Teile (1816–1818)⁴²
- Franz Ziska, Julius Maximilian Schottky: *Oesterreichische Volkslieder* (1819)⁴³
- Ludwig Erk, Wilhelm Irmer: *Die deutschen Volkslieder*. 13 Hefte (1838–1845)⁴⁴
- Jodocus Donatus Hubertus Temme: *Die Volkssagen der Altmark* (1839)⁴⁵
- Jodocus Donatus Hubertus Temme: *Die Volkssagen von Pommern und Rügen* (1840)⁴⁶
- Hoffmann von Fallersleben, Ernst Richter: *Schlesische Volkslieder* (1842)⁴⁷
- Ludwig Uhland: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*. 2 Abteilungen (1844–1845)⁴⁸

29 [Herder] (1778); [Herder] (1779).

30 Musäus (1782–1786).

31 [Fülleborn] (1798).

32 [Naubert] (1789–1792).

33 [Tieck] (1797).

34 Becker (1799a).

35 [Nachtigal] (1800).

36 Arnim und Brentano (1806); Arnim und Brentano (1808a); Arnim und Brentano (1808b).

37 Büsching und von der Hagen (1807).

38 Görres (1807).

39 Büsching (1812).

40 Grimm und Grimm (1812); Grimm und Grimm (1815).

41 Gottschalck (1814).

42 Grimm und Grimm (1816); Grimm und Grimm (1818).

43 Ziska und Schottky (1819).

44 Erk und Irmer (1838–1845).

45 Temme (1839).

46 Temme (1840).

47 Hoffmann von Fallersleben und Richter (1842).

48 Uhland (1844–1845).

Karl Simrock: *Die deutschen Volksbücher* (ab 1845 in mehreren Bänden); der erste Band trägt den Titel *Heinrich der Löwe. Die schöne Magelone. Reineke Fuchs. Genovefa* (1845)⁴⁹

August Lewald: *Deutsche Volks-Sagen* (1845)⁵⁰

Karl Müllenhoff: *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg* (1845)⁵¹

Heinrich Pröhle: *Aus dem Harze* (1851)⁵²

Ignaz Vinzenz Zingerle, Joseph Zingerle: *Kinder- und Hausmärchen* (1852)⁵³

Alexander Schöppner: *Sagenbuch der Bayerischen Lande. Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter*. 3 Bände (1852–1853)⁵⁴

Karl Weinhold: *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien* (1853)⁵⁵

Ignaz Vinzenz Zingerle, Joseph Zingerle: *Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland* (1854)⁵⁶

Heinrich Pröhle: *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855)⁵⁷

Diese etwa 30 Sammlungen und Ausgaben bilden eine sehr heterogene Gruppe. Hinter Tiecks *Volksmärchen* etwa verbergen sich in romantisch-irritierender Manier Dramen, die *Volksmärchen* von Benedikte Naubert, die die Autorin anonym veröffentlicht,⁵⁸ sind sogenannte Kunstmärchen, während Erk und Imer eine philologisch korrekte Edition mündlicher Quellen anstreben. Die meisten Sammlungen erscheinen unter den Namen ihrer Autoren bzw. Herausgeber, doch Nicolai und Tieck fingieren einen Herausgeber (Peter Leberecht, Gabriel Wunderlich), Johann Karl Christoph Nachtigal einen Autor (Otmar). Doch alle diese Ausgaben verbindet die Gemeinsamkeit, dass ihre Autorinnen oder Herausgeber ihre versammelten Blüten als volksmäßige Texte verstehen oder zu solchen deklarieren.

49 Simrock (1845).

50 Lewald (1845a).

51 Müllenhoff (1845).

52 Pröhle (1851).

53 Zingerle und Zingerle (1852).

54 Schöppner (1852–1853).

55 Weinhold (1853).

56 Zingerle und Zingerle (1854).

57 Pröhle (1855c).

58 Naubert (2001).

8.3 Frühe Aufmerksamkeit auf volkspoetische Dramatik bei Franz Horn (1823) und Heinrich Lindner (1845)

Sehr früh lenkt Franz Horn (1781–1837) die Aufmerksamkeit auf dramatische Texte im Rahmen von Volkspoesie. Während bisherige Kritiker und Gelehrte Volksschauspiele meist isoliert und unabhängig vom Volkspoesie-Kontext betrachteten – Ausnahmen sind Schreiber und Pichler –, stellt sie Horn im zweiten Band von *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart* (1823) in übergreifende literaturhistorische Zusammenhänge.⁵⁹ Horn, geboren in Braunschweig, studierte Jura, Philosophie, Ästhetik sowie Alte und Neuere Sprachen, zunächst in Jena, dann in Leipzig. Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte er in Berlin, wo er Romane und poetologische Abhandlungen schrieb, Übersetzungen anfertigte und Privatvorlesungen über Literatur hielt. Die Berufung auf eine Erlanger Professur für Ästhetik und Geschichte scheiterte, weil, wie Gerd Heinemann notiert, Friedrich Nicolai sie hintertrieben habe. Kennzeichnend für Horn sei seine religiöse, „beinahe pietistische Betrachtungsweise der deutschen Literatur“.⁶⁰

Poesie, so Horn, befinde sich in der Regel „in den Händen der *Gelehrten*“. Dagegen bildeten „die geistlichen Lieder die einzige Sphäre der Poesie [...], an welcher *alle* Glieder und Stände des Volks Antheil nahmen“. Durch den Dreißigjährigen Krieg sei das Volk „sehr verwildert, dann verarmt, und theilweise ein wenig eng prosaisch geworden“. Die „alten Volkslieder“ seien in der Folge „verhallt“ und die Stoffe in Vergessenheit geraten.⁶¹

Was blieb nun dem Volke in so schlimmer Lage? und was für eine Poesie – falls dies Wort erlaubt ist – bildete es sich auf seine eigene Hand? Ich antworte: *Das Drama*, höre aber auch sogleich die Frage: Wo sind diese Volksschauspiele? und welche Verfasser weißt Du uns zu nennen? Ich kann darauf nur erwiedern, daß die meisten Stücke im Besitze der ehemals sehr beliebten und jetzt sehr seltenen Puppenspieler waren und zum Theil noch sind, daß sie aber im Herzen und Munde des Volkes *lebten* und längst – nicht mehr *leben*. Die Verfasser kann ich nicht nennen, und schwerlich hat man sie jemals gewußt; doch dürfte man zuweilen sagen, der Verfasser sei das Volk selber [...]. In früheren Zeiten haben sich die Schriftsteller wohl kaum darum bekümmert; die sogenannten Vornehmen gingen nicht in solche deutsche Schauspiele; die Gelehrten verachteten dieselben ungemein [...].⁶²

Horn diagnostiziert einen Klassenkonflikt. Auf der einen Seite steht das „Volk“, auf der anderen Seite stehen „die sogenannten Vornehmen“ und „Gelehrten“, die Volksschauspiele „ungemein“ verachten. Das habe die Volkspoesie im Großen und Ganzen zum Verschwinden und Verstummen gebracht, nur „Puppenspieler“ hätten

⁵⁹ Horn (1823), Kapitel „Volksschauspiele“, S. 254–304 (§ 43–77).

⁶⁰ Heinemann (1972). Vgl. auch Martin (2003).

⁶¹ Horn (1823), S. 254. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁶² Horn (1823), S. 256. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

sich als Hüter volksmäßiger dramatischer Überlieferung bewährt. Charakteristisch für solche Spiele sei, dass sie nicht gedruckt sind. Dafür nennt Horn drei Gründe: Erstens waren die Texte „nur Skizzen“ und Puppenspieler „maßen sich durchaus nicht jene künstlerische Vollendung an, [...] sie alsbald unter Glas und Rahmen, das heißt unter die Presse zu bringen“. Zweitens hätten Buchhändler und Verleger vom Druck abgeraten, denn sie waren selbst „gelehrte Leute“, die „übel [...] auf solche ungelehrte unaristotelische Stücke zu sprechen waren“. „Sie lobten sich den Gryph und Lohenstein, obwohl auch mit diesen Aristoteles schwerlich würde zufrieden gewesen sein.“⁶³ Drittens hätten die Puppenspieler selbst den Druck abgelehnt, denn Bühnenerfolg galt ihnen mehr als das gedruckte Wort. Volksschauspiele jetzt in Druck zu geben, hält Horn nicht für ratsam, denn sie seien „durch manche spätere vorlaute Zusätze verschlimmert worden“. Letzten Endes würden Puppenspieler ihre Spiele auch gar nicht für den Druck hergeben wollen, weil sie nicht darauf vertrauen, dass gelehrte Leser sich wirklich dafür interessierten. „Wenn deshalb meine sämtlichen Vorgänger in der Geschichte der deutschen Poesie jener Volksschauspiele gar nicht gedenken, so ist dieses ein trauriger Mangel [...]“.⁶⁴

Manfred Brauneck und Alfred Noe beschäftigen sich mehr als anderthalb Jahrhunderte später im Vorwort ihrer sechsbändigen Edition *Spieltexte der Wanderbühne* (1970–2007) ebenfalls mit der Frage, warum Spieltexte von Wandertruppen so selten in gedruckter Form vorliegen. Sie stimmen mit Horn darin überein, dass die Drucklegung selten im Interesse der Prinzipale war. Allerdings erklären sie dies nicht wie Horn aus einer Trutzhaltung einer gebildeten Elite gegenüber, sondern als gewerbliche Schutzmaßnahme: Es konnte nicht im Interesse einer Truppe liegen, Spieltexte aus eigenem Besitz durch den Druck zu verbreiten, weil die Texte das Einkommen der Truppe sicherstellen sollten und deshalb nicht in die Hände konkurrierender Truppen gelangen durften.⁶⁵

Die Stoffe der Volksschauspiele, so Horn weiter, seien „theils aus der Bibel entlehnt, theils aus dem bekanntern Theile der griechischen Mythologie, [...] theils aus der ältern deutschen Geschichte, da wo sie an die Legende streift, theils aus der mittlern, da wo sie in feindliche Berührung mit der neuern Bildung geräth.“⁶⁶ Als Beispiele nennt er Genovefa, Don Juan und die Geschichte vom verlorenen Sohn.⁶⁷ Es wäre insgesamt „von vielleicht funfzig bis sechzig solcher alten ungedruckten Schauspiele zu reden“.⁶⁸ Horns Ansatz einer Systematisierung von Volksschauspielstoffen lässt an Schuler denken, der ein Jahr zuvor (1822) die Haupt- und Staatsaktionen in Bauernspielen systematisiert hat (vgl. Kapitel 6.2).

⁶³ Horn (1823), S. 257.

⁶⁴ Horn (1823), S. 258.

⁶⁵ Brauneck und Noe (1970–2007), Bd. 6 (2007), S. XXVII.

⁶⁶ Horn (1823), S. 258–259.

⁶⁷ Horn (1823), S. 259–261.

⁶⁸ Horn (1823), S. 262.

August Johann Heinrich Lindner (1800–1861) legt früh die Ausgabe eines Schauspiels vor, das er als Volksschauspiel bezeichnet. Über ihn ist wenig bekannt, einschlägige Lexika verzeichnen ihn nicht, die Gemeinsame Normdatei (GND) identifiziert ihn als Gymnasiallehrer und Bibliothekar in Dessau.⁶⁹ Das Drama *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall*, das Lindner herausgibt, stamme aus einer Handschrift aus der anhaltinischen Stadt Zerbst aus der Zeit zwischen 1720 und 1730; ein Verfasser sei nicht überliefert.⁷⁰ Als wahrscheinlicher Urheber wird erst sehr viel später durch Günther Hansen der Schauspieler Johann Georg Ludovici identifiziert, über dessen Leben ebenfalls wenig bekannt ist.⁷¹ Nach Venzl handelt es sich bei *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* um die „vermutlich bekannteste ‚Haupt- und Staatsaktion‘ der deutschen Literatur, die gleichwohl niemals ernsthaft interpretiert wurde“.⁷² Die titelgebende Figur ist König Karl XII. von Schweden (1682–1718). Lindner zählt das Schauspiel zu den Haupt- und Staatsaktionen, die er auf eine Ebene mit den Volksliedern stellt.

Aber wie wir so viele *Volkslieder* haben, von denen der Verfasser, ja die Zeit der Entstehung unbekannt sind, so ging es auch mit jenen dramatischen Dichtungen, deren es gewiß eine sehr große Menge und in den verschiedenen Landschaften unseres Vaterlandes eigenthümliche gab, von denen aber meines Wissens keins durch den Druck bekannt geworden ist. Ich weiß nicht, ob es jetzt schon zu spät ist, wenigstens von den Puppenkomödien, welche vor etwa 20 Jahren noch z.B. in Berlin aufgeführt wurden, die Handschriften aufzusuchen, das aber, was die verschiedenen Puppenspieler aus dem Stegreif hinzusetzten (extemporirten), die sogenannten Lazzen, wie sie auch in Deutschland früher genannt wurden, und welche in mancher Beziehung gerade das Anziehendste gewesen sein dürften, möchte wol verloren sein, bis auf die wenigen Bruchstücke, die wir in Erzählungen [...] davon übrig haben.⁷³

Neben der in der Zeit gebräuchlichen Bezeichnung der Haupt- und Staatsaktion verwendet Lindner für das von ihm herausgegebene Schauspiel *Karl der Zwölfte* auch die Begriffe „volkstümliche[s] Schauspiel[]“, „Volkskomödie[]“, „sog. Volksschauspiel“ und „Volkstheater[]“ und betont den dringenden Bedarf, neben den Volksliedern auch dramatische volkspoetische Gattungen durch die Herausgabe bekannt zu machen.⁷⁴ Die Meinungen darüber, ob dies gerechtfertigt sei, seien geteilt. Er jedenfalls stelle sich auf die Seite derer, die Haupt- und Staatsaktionen als „die Grundlage eines volkstümlichen Schauspiels“ und „als die *Elemente* eines *Nationaltheaters*“ sehen.⁷⁵

⁶⁹ Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/1015440878> (17.6.2019).

⁷⁰ Lindner (1845), S. 76.

⁷¹ Grundlegend zu Ludovici und zu *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* Venzl (2019), S. 121–172, Kapitel 4: „Hanswurst als Soldat. Ludovicis *Karl XII. vor Friedrichshall*“.

⁷² Venzl (2019), S. 22.

⁷³ Lindner (1845), S. 6. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁷⁴ Lindner (1845), S. 6, 61, 62, 63.

⁷⁵ Lindner (1845), S. 6. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

Der „dichterische[] Werth“ von *Karl der Zwölfte* sei „augenscheinlich sehr gering“, doch sei der Text als Quelle bedeutsam, weil er sich aus älteren „Volksliedern, historischen Liedern, [...] fliegenden Blättern“ speise und diese der Nachwelt überliefere. Stilistisch sei das Drama „an den damals als unerreichbares Vorbild angestaunten *Lohenstein*“ angelehnt. Beispielhaft weist Lindner auf „[d]as gelehrte, mit *Fremdwörtern* reichlich durchspickte Selbstgespräch Karl’s“ in der ersten Szene des ersten Akts hin.⁷⁶

Carl XII. am Tische.

[...] Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Carl der XIte, ein Sohn Carl-Gustavs [...] war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora König Friedrichs des dritten von Dännemarck Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzessin von Braunschweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19. Juny des Morgens zwischen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des Schwedischen Reichs gebohren worden. Meine Education war sehr sorgfältig, die heranwachsenden Jahre aber voller Fatalitaet, indem mein Leben vom 20. Jahre, bis hieher, eine beständige Campagne genennet werden kann. [...] Zwo remarkable Fatalitaeten ereigneten sich bey meiner Crönung. Erstlich entstunde eine entsetzliche Feuers-Brunst in meiner Residenz, wodurch so viele herrliche Gebäude, als auch das Schloß bis auf die Mauern verschlungen wurde. Zum andern verlohrt ich bey meiner Zurückkehrung in den Pallast einen kostbaren Diamant aus meiner Crone. Ob nun gleich die meinigen hieraus wenig gutes prognosticirten, so stellte ich dennoch alles der göttlichen Providenz anheim.⁷⁷

Aus dem Vergleich weiterer Dramen, die Karl XII. von Schweden zum Thema haben,⁷⁸ leitet Lindner her, „daß überhaupt dieselben Stoffe mehrfach zu derselben Zeit dramatisch behandelt wurden“, woran sich „eine Ähnlichkeit der Deutschen Bühne mit der Englischen vor Shakespeare“ zeige und auch, „daß alle Erfordernisse eines volksthümlichen Schauspiels da waren, nur daß [...] statt Shakespeare, Beaumont und Fletscher, und Ben Johnson bei uns leider – Gottsched auftrat.“⁷⁹

Überhaupt kann Lindners Vorwort zu *Karl der Zwölfte* als früher Forschungsbericht zur Reflexion über Volksschauspiele gewertet werden. Es verweist auf Horn, den Bericht des anonymen Reisenden nach dem Nachdruck in Krünitz’ *Encyclopädie*,⁸⁰ auf Nicolai,⁸¹ Lewald⁸² und Carl Wilhelm Chemnitz.⁸³ Bei Lindner findet sich auch einer der frühen Belege für die Beobachtung, dass sich im Norden und Süden

⁷⁶ Lindner (1845), S. 49. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁷⁷ Lindner (1845), S. 83–84.

⁷⁸ Lindner (1845), S. 58–60.

⁷⁹ Lindner (1845), S. 61. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁸⁰ Krünitz (1825), S. 114–119.

⁸¹ Nicolai (1784).

⁸² Lewald (1838).

⁸³ Chemnitz (1805).

des deutschsprachigen Raums hinsichtlich der Volksschauspiele unterschiedliche Entwicklungen beobachten lassen:

Nach und durch Gottsched und Lessing wurde das bisherige Schauspiel, wenigstens im nördlichen Deutschland, zurückgedrängt, mehr aber durch die Bildung *bessrer Schauspielertruppen* als durch die Dichter, aber das lebensfrohe Süddeutschland und *Wien* namentlich wollte sich seine bisherigen Lustbarkeiten nicht nehmen lassen.⁸⁴

In Wien verwandelte sich Hanswurst in *Kasperle*, und so entstand Das, was wir gewöhnlich *Wiener Possen* nennen, und verbreitete sich, aus sehr begreiflichen Gründen, als „*Volksschauspiel*“ über ganz Deutschland.⁸⁵

Der südliche deutsche Sprachraum wird nicht nur für förderlich für Volksschauspiele gehalten, sondern zum Ursprungsland für sie erklärt. Namentlich die Wiener Possen, wobei Lindner etwa an Stranitzky denken mag, mutieren gewissermaßen zum „Volksschauspiel“ und finden Verbreitung „über ganz Deutschland“, worunter Lindner den gesamten deutschen Sprachraum versteht. Innerhalb des südlichen deutschen Sprachraums ortet Lindner eine Binnendifferenzierung.

Während so die Kaiserstadt ihre dramatischen Erzeugnisse allen andern Deutschen Ländern mittheilte, dauerte in einem Winkel Deutschland's, in *Tirol*, anspruchslos, und wie es scheint ohne allen Einfluß von außen, ein uraltes Volksschauspiel fort, welches bis an die Mysterien hinaufzureichen scheint, früher auch in Baiern und Österreich stattfand [...].⁸⁶

Die Vorstellung von Tirol als dem Ursprung aller Volksschauspiele wird ab dem frühen 20. Jahrhundert, wesentlich befördert durch Josef Nadler, einige Prominenz entfalten (vgl. Kapitel 11.1). Die kultur- und literaturhistorischen Ansprüche, die Lindner mit seiner Beschäftigung mit *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* verbindet, sind hoch, verglichen mit den bisher eher erlebnisorientierten Schilderungen etwa von Friedrich Schulz oder August Lewald. Von der Volksschauspielforschung wird Lindner dennoch nicht wahrgenommen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Volksschauspielen lassen spätere, vor allem ‚stammeskundlich‘ orientierte Forscher wie Leopold Schmidt und Hans Moser erst mit Karl Weinhold beginnen,⁸⁷ wie überhaupt Weinhold vielen als erster wissenschaftlicher Volksschauspielforscher und Vorbild gilt (vgl. Kapitel 8.5). Als ein weiterer Pionier wird in der Forschung häufig Adolf Pichler hervorgehoben (vgl. Kapitel 6.4), doch betrachtet dieser seine Gegenstände nicht in erster Linie als Volksschauspiele, sondern ordnet sie anderen Zusammenhängen unter, etwa der Dramengeschichte des späten Mittelalters in seinem Buch *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol* (1850) oder dem Schulspiel an Ordensschulen in seiner Abhandlung *Ueber Bauernspiele in Tirol* (1854).

⁸⁴ Lindner (1845), S. 63. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁸⁵ Lindner (1845), S. 64. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁸⁶ Lindner (1845), S. 64–65. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

⁸⁷ Schmidt (1932), S. 338; Moser und Zoder (1938), S. 8.

8.4 Sammlungen von Volksschauspielen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die ersten Ausgaben von Volksschauspielen in der Mitte des 19. Jahrhunderts fallen in eine Zeit, zu der die philologische Professionalisierung bereits weit fortgeschritten ist, eine Art früher Feldforschung sich zu etablieren beginnt und sich Herausgeber-Dichter wie Tieck, Brentano oder Arnim längst von romantischem Fabulieren verabschiedet haben. Es gibt kein Spiel mit Gattungsbezeichnungen mehr wie bei Hensler oder Tieck, die Dramen bisweilen zu Volksmärchen deklarieren. Es gibt unter den Volksschauspielausgaben auch keine Herausgeber- oder Autorfiktionen mehr wie bei Nicolai, Tieck oder Nachtigal und, soweit bekannt, auch keine fingierten Funde in der Art eines Ossian. In Kommentaren lassen sich gelegentlich Ansätze von Fiktionalisierungen erkennen, etwa im Bereich der Datierungen, doch in der Textherstellung fühlen sich die Editoren einem zeitgenössischen Verständnis von ‚Texttreue‘ verpflichtet.

In der Welt der Volksschauspielsammlungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrscht Nüchternheit und Sachlichkeit, wie im Bereich der Lieder-, Märchen- und Sagensammlungen dieser Zeit „kulturell-politische Ambition“ vor „philologischen und volkswissenschaftlichen Interessen“ zurücktritt.⁸⁸ Das „prospektive entdeckende und bewahrende Sammeln“ weicht „historistischem konservierendem oder reproduzierendem Sammeln“, wie Häntzschel das Sammeln im späten 19. Jahrhundert charakterisiert: „Ein Wandlungsprozeß, der teils zu Wissenschaftlichkeit beanspruchenden historisch-kritischen Editionen führt, teils angesichts der rapiden Modernisierungsprozesse im 19. Jahrhundert regressive Züge naiver Heimatliebe, nostalgischer Erinnerung oder kulturpessimistischer Manifestationen hervorruft.“⁸⁹

Wie die Übersicht im Kapitel 8.2 beansprucht auch die folgende Zusammenschau keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch hier gilt für die Auswahl wieder das Kriterium, dass es sich um erklärtermaßen volkswürdige Dramen handelt, dass also in Titeln oder Vorreden ausdrücklich von Volksschauspielen u.ä. die Rede ist. In der Zeit bis etwa 1880 handelt es sich bei den Volksschauspielsammlungen um eine überschaubare Gruppe. In der Folgezeit jedoch nehmen Ausgaben von Einzeltexten und Sammeleditionen rapide zu und sind ab der Jahrhundertwende auch kaum noch überschaubar. Die restlichen Abschnitte des Hauptkapitels 8 werden deshalb Ausgaben bis zu jener von Hartmann und Abele (1880) noch ausführlich darstellen, für die Zeit danach ist nur mehr eine Überblicksdarstellung möglich (Kapitel 9).

⁸⁸ Häntzschel (2014), S. 58.

⁸⁹ Häntzschel (2014), S. 70.

- Heinrich Lindner: *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* (1845)⁹⁰
 Karl Weinhold: *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien* (1853)⁹¹
 Heinrich Pröhle: *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855)⁹²
 Karl Julius Schröer: *Ein Weihnachtspiel aus Ungern* (1855)⁹³
 Karl Julius Schröer: *Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern* (1858)⁹⁴ (Neue Ausgabe 1862)
 Karl Julius Schröer: *Nachtrag zu den deutschen Weihnachtspielen aus Ungern* (1858)⁹⁵
 Gustav Mosen: *Die Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge* (1861)⁹⁶ (Neue Ausgabe 1862)
 Matthias Lexer: *Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten* (1862)⁹⁷
 Emil Weller: *Das alte Volks-Theater der Schweiz* (1863)⁹⁸
 Julius Feifalik: *Volksschauspiele aus Mähren* (1864)⁹⁹
 Anton Peter: *Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien*. Band 1: *Kinderlieder und Kinderspiele, Volkslieder und Volksschauspiele, Sprichworte* (1865), Band 2: *Sagen und Märchen, Bräuche und Volksaberglauben* (1867)¹⁰⁰
 Hermann Frischbier: *Preußische Volksreime und Volksspiele* (1867)¹⁰¹
 August Hartmann, Hyacinth Abele: *Volksschauspiele* (1880)¹⁰²
 Anton Schlossar: *Deutsche Volksschauspiele*. 2 Bände (1891)¹⁰³
 Johann Josef Ammann: *Volksschauspiele aus dem Böhmerwalde*. 3 Teile (1898–1900)¹⁰⁴

Viele der Sammler und Germanisten, die in den nachfolgenden Kapiteln 8.5 bis 8.10 zu Wort kommen, stellen mit Erstaunen fest, dass Volkslieder auf dem Buchmarkt und im wissenschaftlichen Diskurs schon lange präsent sind, volksmäßige dramatische Texte dagegen gar nicht. Die Frage nach den Gründen dafür stellen sie nicht. Dass das Drama als letzte Gattung ins Bewusstsein von Volkspoese rückt und zu

90 Lindner (1845).

91 Weinhold (1853).

92 Pröhle (1855c).

93 Schröer (1855b).

94 Schröer (1858c).

95 Schröer (1858d).

96 Mosen (1861).

97 Lexer (1862).

98 Weller (1863).

99 Feifalik (1864).

100 Peter (1865); Peter (1867).

101 Frischbier (1867). Vgl. auch die Nachträge Frischbier (1892a) und Frischbier (1892b).

102 Hartmann und Abele (1880).

103 Schlossar (1891). Vgl. auch Schlossar (1881).

104 Ammann (1898–1900).

einem Sammel- und Forschungsgegenstand wird, ist wahrscheinlich vorgezeichnet in der aristotelischen Poetik, die das Drama als dem Erzählen nachgelagerte Form der Mimesis betrachtet.

Wenn Küpper für das Drama der Frühen Neuzeit festhält, dass die Texte in erster Linie für die Aufführung auf der Bühne geschrieben seien,¹⁰⁵ so gilt dies umso mehr und länger noch für Volksschauspiele, die späte Kristallisationen frühneuzeitlicher Dramatik darstellen und deren Praxen bis ins 19. Jahrhundert fortsetzen. Volksdramatische Texte ‚leben‘ vielleicht stärker noch als dramatische Texte sogenannter Höhenkammliteratur auf der Bühne, denn ihre Überlieferung dient lediglich dem Übertrag von einer Repräsentation auf der Bühne zu einer nächsten, sie sind nicht als Lesetexte intendiert und für die Popularisierung gedacht, es sei denn auf der Bühne.

Möglicherweise kommt bei dieser Hierarchisierung auch die von Michler beschriebene Doppelung oder Unterkellerung der Literatur durch die Konstruktion von Volksliteratur zum Tragen, die immer auch an Fragen der literarischen Wertung geknüpft ist. Der literarische Wert von Volksschauspielen wird lange Zeit gering geschätzt und ihre Qualität lange vordergründig darin gesehen, dass sie als Quellen zur Erforschung der ‚Sittengeschichte‘ dienen können. Erst vergleichsweise spät und insgesamt zögernd wird ihnen literarischer Wert zugestanden.

Daneben hat die späte Berücksichtigung dramatischer Texte auch praktische und ökonomische Gründe. Lieder und Gedichte, selbst Märchen und Sagen sind in der Regel kürzer als dramatische Texte. Der Aufwand einer Dramenedition ist ungleich größer. Umso weniger reizvoll mag es deshalb sein, eine Sammlung von gleich mehreren Dramen herauszugeben, als eine Anthologie mit Gedichten zu veröffentlichen. Dramensammlungen sind für professionelle Leser von Interesse im Gegensatz zu Sammlungen von Lyrik oder Märchen, die ein viel breiteres Lesepublikum ansprechen.

8.5 Auftakt zum Volksschauspielesammeln mit Weihnachtsspielen: Karl Weinhold (1853) und Heinrich Pröhle (1855)

Überraschenderweise enthalten die frühen Volksschauspielsammlungen fast ausschließlich Spiele, deren Stoff aus der (erweiterten) Geschichte der Geburt Jesu aus dem Neuen Testament besteht. Der Umstand, dass im frühen Volksschauspielkontext gerade Weihnachtsspiele so großes Interesse wecken (und nicht etwa Passions-

¹⁰⁵ Küpper (2018b), S. 17–18: „The primary common characteristic of early modern drama is to have been written for stage performance, thus differing from (early) Renaissance drama, which was conceived mainly to be read, particularly when it was not intended for the court.“

spiele), könnte durch zwei kulturgeschichtliche Faktoren begünstigt sein. Zum einen erfährt das Weihnachtsfest im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Profanisierung, die das Fest stärker in das weltlich-kulturelle Bewusstsein rücken lässt, zum anderen etabliert sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine neue bürgerliche Festkultur, die das Weihnachtsfest für sich beansprucht und zu einem herausragenden Ereignis im Jahreslauf macht.¹⁰⁶ Weihnachtsspiele enthalten die beiden sehr frühen Sammlungen von Karl Weinhold und Heinrich Pröhle wie auch viele der Sammlungen, die in den folgenden Kapiteln Thema sind.¹⁰⁷

Karl Weinhold (1823–1901), geboren in Reichenbach in Schlesien, war Professor für deutsche Sprache und Literatur in Breslau, Krakau, Graz, Kiel und Berlin und vertrat ein sehr breites sprach- und literaturgeschichtliches Forschungsspektrum vom Mittelalter bis zu Lenz, von Grammatik und Lexikologie über Mythologie bis zur Volkskunde.¹⁰⁸ Im Vorwort seiner Sammlung *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süd-deutschland und Schlesien* (1853), die mehrere Auflagen und Nachdrucke erlebt,¹⁰⁹ diagnostiziert Weinhold das Problem, dass die Beschäftigung mit Volksdichtung bislang nicht bis zu dramatischen Texten vorgedrungen sei. Damit stellt seine Sammlung nach den Vorüberlegungen von Horn und Lindner, die Weinhold nicht zu kennen scheint, einen wichtigen Schritt in Richtung des neuen Sammelns und Edierens volkspoetischer dramatischer Texte dar. Auch wenn Weinhold nicht der erste ist, der als volkspoetisch empfundene dramatische Texte mitteilt (man denke etwa an Lindners *Karl der Zwölfte vor Friedrichshall* von 1845 und an die ausführlichen Textpassagen in Pichlers Abhandlung über das Bauernspiel von 1854), so ist Weinhold doch der erste, der Volksschauspiele im Rahmen einer Sammlung ediert und sie dadurch in ein neues Licht rückt. Auffallend in Weinholds frühen Publikationen wie in seiner Spiele- und Lieder-Sammlung ist die experimentelle Orthographie, die von seiner Beschäftigung mit der Lautgeschichte der deutschen Sprache herrührt. Die Folgeauflagen der *Weihnacht-Spiele* von 1870 und 1875 gleichen die Orthographie an die in der Zeit gängige Schreibung an.

Mit hellem Blicke und sorgsamer Hand haben seit einer Reihe von Jaren deutsche Forscher, geführt von den Brüdern Grimm, die Schätze unserer Volksdichtung aufgesucht und gesammelt. Das Lied, die Sage, das Märchen sind mit vorzüglicher Liebe bedacht und die Wissenschaft vom deutschen Volke durch sie bereichert und geschmückt worden. Auch andern verwanten Erzeug-

106 Zum Komplex des ‚Bürgerlichen‘ und des Weihnachtsfestes vgl. etwa Bausinger (1987); Foitzik (1997); Marx (2008); Schmidt (2017). Mit der Frage, ob und inwiefern volkssprachliche Weihnachtsspiele des Mittelalters als ‚volkstümlich‘ gelten können, beschäftigt sich Straeter (2001). Vgl. auch Creizenach (1896); Schmidt (1937).

107 Zu Weihnachtsspielausgaben des 19. Jahrhunderts vgl. zuletzt das Kapitel „Die Wiederentdeckung volkssprachlicher Weihnachtsspiele“ in Schmidt (2017), S. 161–242.

108 Peters (2003).

109 Weinhold (1870); Weinhold (1875); Weinhold (1967).

nissen, wie dem Rätsel, dem Spruche, dem Schwanke, ist die Aufmerksamkeit zugefallen, während das volkstümliche Schauspiel entweder nur flüchtig gestreift oder ganz übersehen wurde. Und doch ist in ihm eine reiche Fundgrube aufzudecken, die nach mereren Seiten hin zu nutzen wäre, abgesehen von dem Werte der Stücke an sich.¹¹⁰

Ein Novum ist die Aussage, dass Volksschauspiele „Werte“ an sich seien und nicht bloß Quellen zur Erforschung der ‚Sittengeschichte‘, was bislang das hauptsächliche Argument dafür war, warum man sich wissenschaftlich mit Volksschauspielen beschäftigen solle. Im Bereich des „volkstümliche[n] Schauspiel[s]“ interessiert sich Weinhold vor allem für Weihnachtsspiele. Der „Strauß Weihnachtlieder“,¹¹¹ die er ihnen beigibt, haben eher Schmuckwert und sind wohl ein Zugeständnis an die Erwartungen des Lesepublikums. Die Entstehung von Weihnachtsspielen erklärt Weinhold aus „dem kirchlichen Ritual dieser heiligen Zeit“, also der Weihnachtsliturgie. In seiner Argumentation verfolgt er den Ansatz, „die Steigerung der Cerimonie zum Drama aufzuführen“.

Nach dieser Grundlegung habe ich versucht, die Entwicklung unsers Weihnachtsspiels von dem Wechselgesange an biß zu dem wirklichen Spiele darzustellen. Jede Stufe wird vertreten sein und sich hierauf ein deutliches Bild von dem Gange dieser dramatischen Dichtungen überhaupt machen lassen.¹¹²

Hierin kommt Weinholds Interesse zum Ausdruck, die Genese des dramatischen Typus möglichst genau zu rekonstruieren. Er modelliert dabei Überlegungen, die im Laufe des 20. Jahrhunderts zu mediävistischen Lehrmeinungen ausformuliert werden. Die Genese des mittelalterlichen Osterspiels aus dem Ostartropus *Quem queritis in sepulchro?* gilt seit Karl Young (1933) als unbestritten.¹¹³ Analog dazu wird auch die Entstehung der Weihnachtsspiele aus dem Weihnachtstropus *Quem queritis in presepe, pastores, dicite?* erklärt.¹¹⁴

Die meisten Spiele und Lieder, die Weinhold in seiner Sammlung vereint, stammen aus der mündlichen Überlieferung der steirischen und Kärntner Alpen und aus Schlesien, anderes habe er „auß süddeutschen Handschriften“ ergänzt.¹¹⁵ Mit seiner Sammlung richte er sich an alle, die sich „für das innere Leben unsers Volkes“ interessieren.¹¹⁶ „Ich hoffe daß ihnen [den Liedern und Spielen, Erg. T.B.] auf ihr anklopfen in Deutschland viel Thüren sich öffnen, daß sie aber auch in England und Skandinavien, und selbst in Frankreich gastliche Aufnahme finden werden.“¹¹⁷

¹¹⁰ Weinhold (1853), S. III.

¹¹¹ Weinhold (1853), S. IV.

¹¹² Weinhold (1853), S. IV.

¹¹³ Young (1920); Young (1933).

¹¹⁴ Polheim (1986), S. 89; Krieger (1990), S. 7–8; Schulze (2012), S. 70–71.

¹¹⁵ Weinhold (1853), S. 3.

¹¹⁶ Weinhold (1853), S. IV.

¹¹⁷ Weinhold (1853), S. VI.

Weinhold vertritt eine wissenschaftliche Position, die zu den Gegenständen eine gewisse Distanz einnimmt. Daneben ist Heinrich Pröhle (1822–1895), dessen Sammlung *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855) zwei Jahre nach Weinhold erscheint, eine der romantischen Sammlerpersönlichkeiten, die durch Einfühlung und in engem Kontakt zu den Gewährspersonen in einer Form früher Feldforschung ihre Texte ausfindig machen. Sein Band ist der erste seiner Art, der den Begriff „Volksschauspiele“ im Titel führt.

Mit Heinrich Pröhle hat sich die Literaturwissenschaft bislang kaum befasst.¹¹⁸ Dabei ist seine Forschungs- und Publikationsleistung beachtlich. Sie umfasst Sammlungen von Sagen (v.a. aus dem Harz) und Märchen,¹¹⁹ Arbeiten zu Gottfried August Bürger,¹²⁰ Abhandlungen über Lessing, Goethe, Schiller, Wieland, Heinse, den „Turnvater“ Friedrich Ludwig Jahn u.a.¹²¹ sowie patriotische Schriften¹²² und literarische Texte. In Joseph Kürschners Reihe „Deutsche National-Litteratur“ gab Pröhle *Wielands Werke* in sechs Bänden (1883–1887)¹²³ sowie den Band zu Johann Baptist von Alxinger, Johann Karl August Musäus und Johann Gottwerth Müller, genannt Müller von Itzehoe, (1888) heraus.¹²⁴ Darüber hinaus war er regelmäßiger Autor in der von Robert Prutz herausgegebenen und zwischen 1851 bis 1867 wöchentlich in Leipzig erscheinenden Zeitschrift *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*¹²⁵ sowie Verfasser von etwa 40 Biogrammen für die *Allgemeine Deutsche Biographie*. Einblicke in Pröhles Selbstverständnis und seine Arbeitsweise gibt sein in zwei Teilen erschienener Erlebnisbericht *Aus dem Tagebuche eines deutschen Sammlers* (1856).¹²⁶ Der Verbundkatalog *Kalliope* weist die Existenz von 167 Briefen von und an Pröhle nach, darunter Korrespondenzen mit Friedrich Zarncke, Wilhelm Scherer und den Brüdern Grimm.¹²⁷

Pröhle wurde 1822 in Satuelle bei Haldensleben geboren. Ab 1835 besuchte er die Domschule in Halberstadt, in Merseburg legte er das Abitur ab. Ab 1843 studierte

118 Köhler-Zülch (1993) befasst sich mit Pröhles Herausgebere Tätigkeit in der Tradition der Brüder Grimm. Fohrmann (1989), S. 159–160 weist auf Pröhle in Zusammenhang mit der ab 1870/1871 verstärkt beobachtbaren ‚Inthronisierung‘ von Monarchen in die Literaturgeschichtsschreibung hin. Zu Pröhle auch Häntzschel (2014), S. 78, 82, 107.

119 Pröhle (1851) (2. Aufl. 1857); Pröhle (1852); Pröhle (1853); Pröhle (1854a) (2. Aufl. 1886); Pröhle (1856d); Pröhle (1863); Pröhle ([1886]).

120 Pröhle (1854b); Pröhle (1856c); Pröhle (1857b).

121 Pröhle (1855b); Pröhle (1877); Pröhle (1889).

122 Pröhle (1857a); Pröhle (1858).

123 Wieland (1883–1887).

124 Alxinger, Musäus und Müller von Itzehoe ([1888]).

125 Vgl. Estermann (1995), S. 108–109.

126 Pröhle (1856a); Pröhle (1856b).

127 <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/search.html?q=pr%C3%B6hle%2C+heinrich> (3.6.2019).

er in Halle Geschichte, deutsche Literatur und Altertumskunde, Max Duncker war sein akademischer Lehrer. In Berlin setzte er zwei Jahre später sein Studium fort, prägende Lehrerpersönlichkeiten waren hier Jacob Grimm und August Böckh. Nach Abschluss des Studiums widmete er sich dem Journalismus und der Schriftstellerei. Reisen führten ihn nach Bayern und nach Wien. Den Harz, den er bereits als Student mehrmals besucht hatte, wählte er zwischen 1850 und 1857 zu seinem Lebensmittelpunkt, hier sammelte er Märchen und Sagen, lernte seine Frau Lina Stiehler kennen und wohnte in Wernigerode. Für seine Brocken-Studie *De Bructeri nominibus et de fabulis quae ad eum montem pertinent* wurde er 1855 an der Universität Bonn promoviert. Gewidmet ist die Dissertation Jacob Grimm.¹²⁸ Um den Unterhalt seiner Familie zu sichern, zog er 1858 nach Berlin und nahm die Stelle eines Lehrers am Luisenstädter Gymnasium an, die er bis zu seiner Pensionierung 1890 innehatte. Pröhle starb 1895 in Berlin.¹²⁹

Aufschluss über Details seiner Biographie und über philologische Fragen geben die Briefe der Brüder Grimm an Pröhle. Albert Leitzmann gibt in seiner Edition acht Briefe von Wilhelm und einen Brief von Jacob Grimm wieder. In den Jahren zwischen 1852 und 1858 bedankt sich Wilhelm Grimm bei Pröhle mehrmals, immer sehr höflich, aber doch auch unverbindlich, für die Zusendung von Quellen und Erhebungen zu den Märchen und zum *Deutschen Wörterbuch* und für die Übersendung eigener Schriften,¹³⁰ einmal bittet er ihn um die Abschrift von „10–12 zeilen“ aus einem mittelalterlichen Kodex.¹³¹ Wilhelm Grimm lobt immer wieder Pröhles Sammel­tätigkeit und spornt ihn zu weiterer Arbeit an.

Am 26. Januar 1855 dankt Wilhelm Grimm Pröhle für die Sammlung *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* (1855): „Ihre volkslieder und volkschauspiele habe ich von der buchhandlung vor einigen wochen erhalten und bin Ihnen für dieses neue geschenk und zeugnis Ihrer thätigkeit zu großem dank verpflichtet. ich habe mit vergnügen darin gelesen und manches willkommene darin gefunden.“¹³² Mit keinem Wort geht Wilhelm Grimm in seinem Brief näher auf die „volksschauspiele“ ein. Pröhles innovative Erweiterung des volkspoetischen Korpus weiß er nicht zu würdigen. Das Interesse der Brüder Grimm an dramatischen Gattungen der Volkspoesie hält sich offensichtlich in Grenzen.

128 Pröhle (1855a), S. [3].

129 Biogramm nach Grosse (1929); vgl. auch Köhler-Zülch (1993).

130 Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 23. Juli 1852; Berlin, 14. Februar 1854; Berlin, 16. Dezember 1854; Berlin, 4. Juli 1856; Berlin, 8. März 1858. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 214–220.

131 Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Ilsenburg, 20. September 1856. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 219.

132 Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 26. Januar 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 216–217, S. 216.

Auf seinen Dank lässt Grimm die Polemik gegen den Märchensammler und Dichter Ludwig Bechstein (1801–1860) folgen, Vater des Germanisten Reinhold Bechstein (1833–1894), sowie einen Exkurs über sein persönliches wissenschaftliches Credo und das philologische Ethos, das er vertritt.

Bechsteins buch habe ich noch nicht gesehen, ein aufsatz von ihm über märchen, den ich in einer zeitschrift voriges jahr gefunden habe, gieng nicht über das bekannte und gewöhnliche hinaus und war für das sogenannte große publicum bestimmt. mich reizt nur was neues enthält und wissenschaftlich behandelt ist. möge ein jeder an seiner stelle mit eifer und liebe thun was er vermag. eine in bestimmten gränzen gehaltene, reinlich ausgeführte, nicht gleich ins allgemeine abschweifende arbeit ist mir die liebste. auch die mythologischen deutungen werden mir oft zu weit getrieben: es gehört dazu ein natürliches gefühl für die rechte gränze, ein tact, den jemand haben muß, wofür man aber nicht leicht regeln geben kann.¹³³

Ob das ein Seitenhieb auch auf Pröhle ist und ob der alte Grimm hier *ex cathedra* die zahlreichen Admanuenses in ihre Schranken weist und unliebsame Konkurrenten (wie den sehr erfolgreichen Bechstein) kleinhalten will, sei dahingestellt.¹³⁴ Wahrscheinlich geht der Verdacht zu weit, denn in den Folgemonaten wird Wilhelm Grimm Pröhle tatkräftig in seiner Promotionsabsicht unterstützen. Es müssen Briefe zwischen den beiden gewechselt haben, in denen Pröhle die Möglichkeit seiner Promotion sondiert und Wilhelm Grimm Wege dazu aufgezeigt hat. Die Abstimmungen scheinen im April 1855 jedenfalls weit fortgeschritten zu sein, denn Wilhelm Grimm eröffnet seinen Brief an Pröhle vom 30. April 1855 mit der Mitteilung, dass „Dahlmann während der ferien verreist war und jetzt erst wieder in Bonn wird angelangt sein“. Er wolle „Dahlmann [...] um seine stimme bitten“, sobald „die sache eingeleitet ist“. Dazu empfiehlt er, eine Abhandlung, „die Sie in jedem fall liefern müßten und wozu Sie einen passenden gegenstand gewählt haben“, zusammen mit seinen Büchern „als beweis Ihrer literarischen thätigkeit [...] an die facultät in Bonn“ zu senden. „ist dies geschehen, so will ich an Dahlmann schreiben.“¹³⁵ Der Brief schließt mit dem Satz: „mein bruder wird mit vergnügen die zueignung annehmen.“¹³⁶ Daraus geht hervor, dass Pröhle in einem vorangehenden Brief um die Erlaubnis gebeten hat, Jacob Grimm seine Dissertation zu widmen. Auch das Thema der Arbeit, eine Studie über den Namen des Brockens, scheint schon abgesteckt. Der

133 Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 26. Januar 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 216–217. Mit „Bechsteins buch“, so Leitzmann im Kommentar, ist Bechstein (1854–1855) gemeint. Der „aufsatz [...] in einer zeitschrift voriges jahr“ wird von Leitzmann nicht aufgelöst, auch ließ er sich nicht ermitteln.

134 Martus (2015), S. 189–193 und passim, charakterisiert die Brüder Grimm als mitunter strategisch taktierend, um Konkurrenten kleinzuhalten.

135 Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 30. April 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 217–218, S. 217.

136 Wilhelm Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 30. April 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 217–218, S. 218.

Jurist Friedrich Gustav Dahlmann (1785–1860) war wie die Brüder Grimm einer der Göttinger Sieben, die aufgrund ihres Protests gegen die Aufhebung der liberalen Verfassung 1837 ihrer Ämter enthoben wurden; Dahlmann, Jacob Grimm und Georg Gottfried Gervinius wurden aus dem Königreich Hannover verbannt.¹³⁷ Offenbar erschien es Wilhelm Grimm, der seine Vorlesungstätigkeit an der Berliner Universität bereits 1852 niedergelegt hatte, um sich auf das *Deutsche Wörterbuch* zu konzentrieren,¹³⁸ naheliegend, Dahlmann für die Abnahme von Pröhles Dissertation zu gewinnen.

Jacob Grimm schreibt Pröhle am 13. November 1855. Er bedankt sich kurz für die „gütige zueignung“ der „inauguraldissertation“ und bemerkt, dass Pröhle „manche noch unbekannte und wissenswerthe züge von dem Brocken zusammengestellt“ habe. Pröhles Ergebnisse kommentiert er mit eigenen Erwägungen zur Etymologie des Namens der Berge. Pröhles „thätigkeit für die sagensammlung“ verdiene „größten dank“.¹³⁹ Ausführlicher (und umso abschätziger) äußert sich Jacob Grimm über Jahn, über den Pröhle im Jahr seiner Dissertation eine Monographie vorgelegt hat.¹⁴⁰ Jacob Grimm charakterisiert Jahn als „verschroben und herrisch“; „es gebrach ihm an der naturgabe eines treuen, fruchtbaren fleiszes, er that bloz hiebe und ergosz sich in endloses gerede. ich habe ihn zu Paris in kaffehäusern unausstehlich schwätzen hören und dazwischen gefiel wieder seine ehrliche offenheit. mit ihm auskommen konnte nur wer sich ihm ganz unterwarf.“¹⁴¹

In seiner Sammlung *Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele* nennt Pröhle den Begriff der „Volksschauspiele“ nur ein einziges Mal, und zwar im Titel. Im Vorwort nennt er die Spiele „geistliche Komödien“.¹⁴² Die beiden edierten Volksschauspiele sind den Liedern nachgereiht. Sie stehen im wörtlichen und im übertragenen Sinn noch deutlich in deren Schatten. Erst nach Weinhold und Pröhle werden Volksschauspiele weiter aus dem Schatten der Volkslieder, Volksbücher, Volksmärchen usw. heraustreten.

Den meisten Raum in Pröhles Sammlung nehmen die Lieder ein. Sie füllen die Rubriken „Balladen“, „Liebeslieder“, „Jägerlieder“, „Hirten- und Alpenlieder“, „Lieder auf verschiedene Stände und Städte“, „Volkslieder verschiedenen Inhalts“, „Historische Lieder und Soldatenlieder“ sowie „Geistliche Volkslieder“.¹⁴³ Auf diese

137 Vgl. dazu zuletzt die rechtswissenschaftliche Dissertation von Saage-Maaß (2007).

138 Martus (2015), S. 607.

139 Jacob Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 13. November 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 112–113.

140 Pröhle (1855b).

141 Jacob Grimm an Heinrich Pröhle, Berlin, 13. November 1855. In: Briefe der Brüder Grimm (1923), S. 112–113, S. 113.

142 Pröhle (1855c), S. XI.

143 Pröhle (1855c), S. 1–241.

folgen „Zwei geistliche Komödien“: *Das Schwertstecherspiel* und *Das heilige Dreikönigsspiel*.¹⁴⁴ Die beiden Spiele sind kurz, sie sind der mündlichen Überlieferung entnommen und entsprechen jener Gattung, die von der späteren Forschung oft als Brauchtumsspiele bezeichnet wird. Den Abschluss bilden ein Anmerkungsteil mit Erläuterungen und Angaben zu den Gewährspersonen und schriftlichen Quellen sowie „Drei Melodien von Volksliedern“, bei denen es sich um einstimmig notierte Singstimmen handelt.¹⁴⁵

Im *Schwertstecherspiel*, das „ein Bergmann aus Clausthal“ mitgeteilt habe und dessen „Kern [...], in wissenschaftlicher Hinsicht, [...] der Schwerttanz“ sei,¹⁴⁶ treten die Könige von England, Sachsen, Polen, Dänemark und Mohrenland sowie Hans, eine Dienerfigur, und Schnortison, ein Kassier, auf. Schnortison soll getötet werden, weil er Geld veruntreut hat. Mit einem hölzernen Schwert schlägt Hans ihm den Hut vom Kopf. Am Ende tanzen alle.

König von Engeland.

Hans, hier hast Du mein Schwert!

Hans, hau ihm den Kopf ab!

Hans (wetzt das hölzerne Schwert auf der Erde, weist es dem Könige von Engeland und fragt: ob es scharf genug sei; dann hält er dem Schnortison das Schwert unter die Nase und sagt zu ihm):

Rookst Du nich Schwienbraten?

(Hierauf schlägt Hans zu und dem Schnortison den Hut vom Kopfe.)

Schnortison (fällt rücküber und ist todt; dann springt er wieder auf, ergreift Hans bei der Hand und sagt:)

Hast Du mir das Leben genommen?

Bin ich nun wieder lebendig geworden!

So wollen wir auch eins tanzen!

(Könige, Hans und Schnortison fassen sich an und tanzen zum Schluß den Rundtanz.)¹⁴⁷

Seinem Buch stellt Pröhle ein Motto von „Herder nach Shakespeare“ voran:

Motto: „Nur, lieber Freund, das Stückchen! jenen alten Altvatersang! Wir hörten's gestern Nacht.“

*Herder nach Shakspeare.*¹⁴⁸

Die Textstelle ist dem ersten Band von Herders *Volksliedern* entnommen,¹⁴⁹ der die Stelle wiederum aus Shakespeares *Twelfth Night* (II,4) entlehnt.¹⁵⁰ Damit beruft sich

¹⁴⁴ Pröhle (1855c), S. 243–263.

¹⁴⁵ Pröhle (1855c), S. 265–324.

¹⁴⁶ Pröhle (1855c), S. 318. Vgl. zur Gattung des Schwertstecherspiels später auch Naumann (1921), S. 124–137.

¹⁴⁷ Pröhle (1855c), S. 252. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

¹⁴⁸ Pröhle (1855c). Hervorhebungen im Original durch Fettung.

¹⁴⁹ [Herder] (1778), S. 298; S. 329 verweist falsch auf „Act. 3 Sc. 5“ in *Twelfth Night*.

Pröhle auf zwei der prominentesten Referenzen im Volkspoediskurs, Herder und Shakespeare. Gleich im ersten Satz des Vorworts nennt Pröhle die Quellen der insgesamt 125 durchnummerierten ‚Stücke‘, die er in seinem Buch versammelt.

Als die Quelle der nachfolgenden Sammlung sind 1. und hauptsächlich zu betrachten der Volksmund, und zwar ist sie in sofern sie diesem entnommen wurde eine vorzugsweise *harzische*; 2. fliegende Blätter und da diese aus ganz Deutschland mir vorliegen, so ist sie eine Sammlung *deutscher* Volkslieder. Neben diesen beiden Grundquellen kommt 3. die gelegentliche Aufnahme einiger wenigen Lieder aus, dem Buchhandel angehörigen, [...] Schriften [...] nicht in Betracht.¹⁵¹

Charakteristisch sind die Metonymie des „Volksmund[es]“ als eines Behälters, aus dem man Texte greifen und entnehmen kann, sowie die Ablehnung gedruckter Quellen. Nur die mündliche Überlieferung und „fliegende Blätter“ kommen als zuverlässige Quellen in Betracht, um die ‚Echtheit‘ der gesammelten volkspoetischen Texte zu gewährleisten. Der „Volksmund“ (also das Volk, das spricht) gilt als ein fragiler (weil Vergessen dräut), aber immerhin zuverlässiger Speicher für Volkspoese. Es folgen der Dank an zahlreiche Personen für Auskünfte und Unterstützung sowie Erläuterungen zu allen einzelnen Rubriken, allerdings kein Wort zu den ‚geistlichen Komödien‘. Erst im Anmerkungsteil des Buches kommt Pröhle auf die „geistlichen Komödien“ zu sprechen. Ausgehend von seiner Feststellung, dass sich die katholische Kirche „gegen geistliche Komödien“ im Allgemeinen „sehr tolerant“ gezeigt habe, äußert er seine Verwunderung darüber, dass sich die beiden Spiele „in einer ausschließlich protestantischen Gegend, auf dem Oberharze, erhalten konnten“.¹⁵² Die restlichen Seiten der Anmerkungen zu den beiden Spielen füllen Hinweise auf vergleichbare Texte und zahlreiche Details zur lokalen Überlieferungs- und Aufführungsgeschichte.¹⁵³ Einen Hinweis auf die zwei Jahre davor erschienene Sammlung von Weinhold enthält Pröhles Buch nicht.

150 Shakespeare (1975), S. 55: „*Duke*. [...] Now, good Cesario, but that piece of song, | That old and antic song we heard last night [...]“ (II,4).

151 Pröhle (1855c), S. XIX–XX.

152 Pröhle (1855c), S. 312.

153 Pröhle (1855c), S. 312–320.

8.6 Karl Julius Schröder und die Weihnachtsspiele aus Oberufer

Karl Julius Schröder (1825–1900), geboren in Preßburg als Sohn eines Schulrats und einer Schriftstellerin, studierte wenige Semester Klassische und Deutsche Philologie sowie Theologie und Philosophie in Leipzig und Halle (Saale) und kehrte 1846 nach Preßburg zurück.¹⁵⁴ Da er „wie sein Vater dem reichserhaltenden Deutschtum im historischen Ungarn an[gehörte]“ und zudem evangelischen Glaubens war, gelang es ihm trotz abgelegter Lehramtsprüfung nicht, in Ungarn dauerhaft Fuß zu fassen. Er war Vertretungslehrer an verschiedenen Schulen in Preßburg und Vertretungsprofessor an der Universität in Pest, aus einer approbierten Professur an der Realschule Preßburg wurde er 1852 aus Glaubensgründen entlassen, „da Österreich in Vorbereitung des Konkordats mit Rom (1855) bestrebt war, die Schul- und Bildungsangelegenheiten wieder in die Hände der kath[olischen] Kirche zu geben“, wie Erwin Streitfeld erläutert. 1861 wurde er „durch die fortschreitende Magyarisierung (aufgrund des Oktoberdiploms 1860)“ aus seinen Ämtern gedrängt, woraufhin er nach Wien zog. Dort erhielt er von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Aufträge zur Erforschung deutscher Sprachinseln im historischen Oberungarn und im historischen Herzogtum Krain (1867 in das Gottscheer Land) und durchlief mehrere Stationen vom Lehrer an evangelischen Schulen bis zur Berufung (1891) zum ordentlichen Professor für Deutsche Literaturgeschichte an der Technischen Hochschule Wien. Neben Schulbüchern schrieb Schröder Aufsätze und Bücher über Goethe und deutsche Dialekte sowie zu volkskundlichen Themen.

Der Blick auf Schröders Biographie kann hilfreich sein, sich seinem Verständnis von Volksschauspielen zu nähern. Möglicherweise entwickelte er gerade als Angehöriger einer sprachlichen und religiösen Minderheit sein spezifisches Interesse für deutsche Dialekte in Sprachinseln und für deutsche Volksschauspiele aus der Kontaktzone zwischen dem Ungarischen und dem Deutschen. Nationaler Stolz eines ‚deutschen‘ Österreicherers scheint durchaus eine Motivation zu sein, wenn sich Schröder mit Volkspoesie und Sprachinselforschung befasst, wie seine spätere 1879 vor dem Deutschen Verein in Wien gehaltene Rede *Die Deutschen in Oesterreich-Ungarn und ihre Bedeutung für die Monarchie* nahelegt. Jan Vermeiren verortet diese Rede im politischen Bestreben nach einem „robust Austro-German status within the Habsburg Empire“.¹⁵⁵ Ausschlaggebend sind in mindestens dem gleichen Maße ein spätromantisch schwärmerischer Impetus und Schröders Glaube an holistische Zusammenhänge, die ihn zum Sammeln von Volkspoesie veranlassen.

¹⁵⁴ Das Biogramm folgt Streitfeld (2003).

¹⁵⁵ Schröder (1879a); Vermeiren (2016), S. 30.

Sein *Beitrag zur deutschen Mythologie und Sittenkunde aus dem Volksleben der Deutschen in Ungern* (1855) ist ein Aufruf zum Sammeln,¹⁵⁶ das der Mythenforschung diene. Er greift die für die Zeit typische These der Völker- und Sprachenverwandtschaft auf, die „den gemeinsamen Ursprung der germanischen, slavischen (griechisch-) und romanischen, keltischen Völker, aus ihrem Sprachschatz“ zu ermitteln und anhand des „nach Europa mitgeführten Götterglauben[s], [...] Sagen- und Märchenschatz[es] [...] den Zeitpunkt festzustellen“ sucht, zu dem „ein Volk von dem indischen Mutterstamme sich losriß.“¹⁵⁷ Wichtige Indizien für dieses verlorene Wissen seien „im Volk fortlebende Bruchstücke“ wie „Sagen, Märchen und Mythen“ (von Schauspielen ist hier noch nicht die Rede); dazu verweist er auf die Arbeiten zur Mythologie von Jacob Grimm. „Was das Volk glaubt, ist gewöhnlich sehr alt und zurück zu verfolgen bis in die ältesten Zeiten.“¹⁵⁸

Ueberraschend und anmutig dabei wird die Wahrnehmung sein, daß sich bei uns (sowie überhaupt in Oesterreich, Ungern und allen den einzelnen Ländern der Monarchie) *noch Manches finden läßt*, das in Deutschland bereits verschollen scheint. Dies beweist uns für die deutschen Gegenden die reiche inhaltschwere Zingerlesche Märchen- und Sagensammlung aus Tirol, in anderer Beziehung auch das geistvolle und treffliche Werk Weinholds: Weihnachtsspiele [sic] und Lieder.¹⁵⁹

Wenn Schröer hier Österreich und dessen Kronländer *vor* den deutschen Ländern als inhaltsreiches Behältnis von Volkspoese hervorhebt, benennt er einen Beleg für das Indizienkonglomerat, das im frühen 20. Jahrhundert zur These avancieren wird, dass die oberdeutschen Gegenden, insbesondere Bayern und Tirol, die Kernländer des Volksschauspiels seien. Bei Schröer ist es die Mythologie, die gerade in „allen den einzelnen Ländern der Monarchie“ noch intakt erhalten sei; bei Josef Nadler

156 Vgl. schon den Untertitel *Als Aufmunterung zu grösseren Sammlungen in den deutschen Gegenden Ungerns* von Schröer (1855a). Vgl. auch S. 4–5: „Wie schöne Gelegenheit hätten Geistliche und Lehrer auf dem Lande, ihre Muße zu solchen Sammlungen anzuwenden. Ein leutseliger Umgang mit dem Volke müste ihnen große Schätze eröffnen. Es wäre sogar ihre Pflicht die Vorstellungen des Volkes kennen zu lernen, die sie zu berichtigen haben. Es kommt darauf an *Stoff herbeizuschaffen*, die Gelehrten werden ihn schon verarbeiten.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

157 Schröer (1855a), S. 2–3.

158 Schröer (1855a), S. 3. Schröer nennt kein konkretes Werk von Jacob Grimm, meint aber wohl die bis dahin in drei Ausgaben vorliegende *Deutsche Mythologie*: Grimm (1854a); Grimm (1854b). Den Begriff „Bruchstück“ verwendet Schröer auch prominent im Titel seiner Edition *Ein Bruchstück des Gedichtes Laurin oder Der kleine Rosengarten*, vgl. Schröer (1857). Von „Bruchstück“ spricht auch Lindner; vgl. das auf S. 163 in diesem Buch besprochene Zitat von Lindner (1845), S. 6.

159 Schröer (1855a), S. 4. Hervorhebung im Original durch Sperrung. Obwohl Schröer sonst darauf bedacht ist, entsprechend dem Buchtitel Weinholds und wohl als Reverenz an diesen „Weihnachtsspiele“ zu schreiben, gibt er hier Weinholds Buchtitel falsch wieder. Mit der „Zingerlesche[n] Märchen- und Sagensammlung aus Tirol“ sind Zingerle und Zingerle (1852) und Zingerle und Zingerle (1854) gemeint.

werden es die „Baiern“ sein, die, erblich bedingt, für alles Theaterhafte besonders talentiert seien (ausführlich dazu Kapitel 11.1).

„Manches“, so Schröder weiter, „was man auf den ersten Blick als eine leere nichtssagende Erfindung aus der Ammenstube halten möchte, erweist sich bei näherer Betrachtung als echtes uraltes Fragment einer vorgeschichtlichen Weltanschauung.“¹⁶⁰ Als erstes von sehr vielen Beispielen nennt er den Unhold „Wauwau“, der in zahlreichen Sagen, Märchen und Spielen belegt und der auf den Gott Wodan zurückzuführen sei: „Wauwau=Waul=Waud=Wodan“.¹⁶¹

Schröders *Beitrag zur deutschen Mythologie und Sittenkunde aus dem Volksleben der Deutschen in Ungern* geht der Edition eines Weihnachtsspiels voraus, die noch im selben Jahr 1855 unter dem Titel *Ein Weihnachtspiel aus Ungern* in dem von Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade herausgegebenen *Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* erscheint. Während Schröder im *Beitrag* noch zum Sammeln von Volkspoesie ganz allgemein, namentlich von „Sagen, Märchen und Mythen“ aufruft und Schauspiele nicht einmal erwähnt, formuliert er nun im *Weihnachtspiel*-Aufsatz – wie Weinhold und Horn vor ihm schon sehr deutlich – das Desiderat, neben volksmäßiger Epik und Lyrik doch endlich auch Dramatik zu berücksichtigen.

Wie die volksmäßige Epik und Lyrik hätte auch die *volksmäßige Dramatik*, wie sie teils früher geübt wurde und in Resten uns geblieben ist, teils noch jetzt lebendig im Volke haftet, auch sie hätte längst nach allen Teilen ihrer Erscheinung hin eine eingehende Betrachtung verdient. Derartige Betrachtung jedoch ist bis jetzt nur einem Zweige des volksmäßigen Dramas gewidmet worden, den *Weihnachtspielen* [...].¹⁶²

Schröder verweist auf Weinholds *Weihnachtspiele* (1853) und kündigt an, dass diese Sammlung „durch eine Reihe von Spielen, die eben so durch ihren Umfang und bedeutsame Züge als durch ihr noch immer andauerndes Fortleben im Volke, nicht weniger durch die Gegend, in der sie leben“, angereichert werden könne.¹⁶³ Bemerkenswert ist die Aufzählung der Qualitäten solcher Spiele: Umfang, „Fortleben im Volke“ und die „Gegend, in der sie leben“. Während bisherige Sammler implizit geringen Textumfang (etwa von Liedern, Sagen, Sprüchen) für volksmäßig hielten und durch Aufnahme in ihre Sammlungen würdigten, wird nun zunehmend ein größerer Textumfang (wie derjenige von Spielen) zu einem neuen Qualitätsmerkmal. Dass die „Gegend“, in der die Spiele „leben“, deren Qualität beeinflusst, ist ebenfalls ein Gedanke, der neu ist. Das „Fortleben im Volke“, das seit Herder als Charakteristikum für Volkspoesie gilt, erfährt nun in Bezug auf Volksschauspiele

160 Schröder (1855a), S. 5.

161 Schröder (1855a), S. 7.

162 Schröder (1855b), S. 391. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

163 Schröder (1855b), S. 391.

neue Aufmerksamkeit. Denn als Volksschauspiele werden bis ins 20. Jahrhundert Dramen aus der Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert gelten, die nicht bekannt, gedruckt und katalogisiert sind (die also ‚aufgefunden‘ werden können) und die nach Möglichkeit durch Spielnachweise aus schriftlichen Quellen, Erinnerungen von Auskunftspersonen und günstigstenfalls durch dokumentierbare Spielpraxis in der Gegenwart noch oder gerade noch eine gewisse Präsenz erkennen lassen. Mit anderen Worten: Dramen aus dem Mittelalter werden deutlich seltener als Volksschauspiele bezeichnet – wenngleich Volksschauspiele im frühen 20. Jahrhundert mitunter, wie zum Beispiel eine Neuausgabe von 1917 eines von Schröer edierten Oberuferer Spiels, im Nachhinein ins Mittelalter zurückdatiert werden (vgl. S. 236 in diesem Buch). Es wird daher zu diskutieren sein, ob und inwiefern ein tatsächlicher oder erinnertes Bezug in die Gegenwart und eben gerade nicht, wie oft betont, ein besonders hohes Alter dafür ausschlaggebend ist, dass Dramen als Volksschauspiele wahrgenommen werden.

Als Beispiele für bislang unentdeckte „Weihnachtspiele“ – Schröer folgt konsequent der von Weinhold vorgeschlagenen Schreibung ohne Fugen-S – nennt er solche aus „verschiedenen Districten Ungerns“ und weitere, die „auf der Insel Schütt“, in einem von Bratislava donauabwärts gelegenen Flussinselgebiet, und in Bergbaustädten der Westkarpaten zu finden seien.¹⁶⁴ Darauf folgt als Edition „*das volksmäßige Weihnachtspiel*“ aus Kremnitz (Kremnica in der heutigen Slowakei), „das wir in verbürgter Abschrift von der *Sternspielbruderschaft* dieser Stadt erhalten haben“.¹⁶⁵ Es trägt den Titel *Geistliches Spiel von dem grausamen tyrannischen König Herodes* und erzählt im ersten Teil die Geschichte der Geburt Jesu und im zweiten Teil die Hinrichtung der Kinder durch Herodes. Das Spiel beginnt mit der Anrede des Publikums:

Hochgeehrtes Publikum! heut bole be a Komédi agetiere von grausame tyronnischen König Herodes. Das Stück ist gut, die Preob ist ach gut ausgefalln.
Herre zohle nach Belieb; klein Fretzal die Hälft.
Wir hoffen an zohlreichen Zuspruch.¹⁶⁶

Nach Jesu Geburt gibt Herodes den Befehl, alle Neugeborenen im Lande und damit auch den neuen König, von dem die Weisen aus dem Morgenland berichten und der ihm den Thron streitig machen könnte, zu ermorden. Ein Diener meldet Herodes stolz, dass er und seine Schergen „bis 144 tausend Kinder habn erschlaggn“.¹⁶⁷ Zur

¹⁶⁴ Schröer (1855b), S. 391.

¹⁶⁵ Schröer (1855b), S. 397–419, Zitate S. 391, 395. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

¹⁶⁶ Schröer (1855b), S. 397. [Hochgeehrtes Publikum! Heute wollen wir eine Komödie aufführen vom grausamen, tyrannischen König Herodes. Das Stück ist gut, die Probe ist auch gut ausgefallen. Erwachsene zahlen nach Belieben, kleine Kinder die Hälfte. Wir hoffen auf zahlreichen Zuspruch.] Übertragung T.B.

¹⁶⁷ Schröer (1855b), S. 416.

Strafe wird Herodes darauf vom Tod, der als Allegorie auftritt, mit einem Pfeil getötet und von den Teufeln in die Hölle verbracht.

Der Tot.
 Herodes, Herodes, du großer Tyrann,
 Du bist ein verfluchter und verzweifelter Mann.
 Du hast dich selbst bracht um dein Leben.
 Halt still! ich will dir anders für passen.
(Der Tot geht zur Thüre herein und macht einen Sprung zu Herodes.)
 Du must mir gehn ein andere Straßen,
 Du must mir gehn in die höllische Pein:
 Dort wird dir das Weintrinken teuer sein.
 Jetzt ist kommen deine letzte Stund,
 Verregen must du wie ein Hund.
 Jetzt will ich spannen meinen Bogen:
 Du must mir wie ein Schwein verrogen.
 Schup deweil Tabak! hast du kein, so schup weist was!
(Der Tod geht zurück und zielt mit dem Fitzepfeil)
 Hüte dich! ich treffe dich.
(Das spricht er dreimal nach einander. Der Herodes fällt auf das Angesicht. Der Tot spricht:)
 Gelt wie hab ich dich getroffen!
 Du bist mir nicht entloffen,
 Du liegst mir wie ein totes Schwein:
 Die Höll wird deine Belohnung sein.
 Und das Hap ist mein, das Hap ist mein, das Hap ist mein,
 Der A – ist dein, der A – ist dein, der A – ist dein!
 Großer Teufel.
 Der Leib ist dein, den haltst du dir:
 Die Seel ist mein, die halt ich mir.
 Kleiner Teufel.
 Halt still, Bruder! laß mir auch die Weil,
 Daß ich bekomm von ihm auch ein Teil!
 Nimm du den Leib und ich die Seel!
 Wir fahren mit ihm in die Höll.
 Fui Teufel! wie stinkt er!
(Fahren mit ihm ab.)
 Engel.
 Hab Dank, ihr vielgeliebte Herrn und Frauen!
 Dieweil — — —
 Unser Spiel hat genommen ein End.
 Habt ihr es recht betracht,
 So wünschen wir euch allen eine gute Nacht.¹⁶⁸

168 Schröder (1855b), S. 418–419. Kleinere Schrifttype im Original ist hier durch Kursivierung wiedergegeben. Mit den drei Strichen in der Rede des Engels kennzeichnet Schröder eine Textlücke.

Drei Jahre nach seiner Edition in der Form des Aufsatzes *Ein Weihnachtspiel aus Ungern* veröffentlicht Schröer 1858 in Buchform seine Sammlung *Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern*, die er Karl Weinhold widmet.¹⁶⁹ Dieser folgen noch im selben Jahr als selbständige Publikation, bestehend aus 14 Seiten, ein *Nachtrag*¹⁷⁰ und wenige Jahre später eine „Neue Ausgabe“,¹⁷¹ die ein unveränderter Nachdruck der Erstausgabe von 1858 ist.¹⁷² Schröers Sammlung ist die erste, die Spiele so deutlich in den Vordergrund stellt und nicht mehr nur als Beigabe zu Liedern behandelt (wie Pröhle) oder umgekehrt (wie Weinhold) Spiele als Zugeständnis an den Leser noch mit einem „Strauß Weihnachtslieder[n]“ garniert.¹⁷³ Zwar enthält Schröers Sammlung einen „Anhang von Weihnacht- und Dreikönigsliedern“, doch würdigt er diese „Kleinigkeiten“ kaum näherer Betrachtung.¹⁷⁴ Wichtig werden Schröers *Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern* Jahrzehnte später für Rudolf Steiner, der sie bearbeiten und ab 1915 regelmäßig zur Aufführung bringen wird. Steiners Adaption der von Schröer herausgegebenen Spiele ist – neben der Nadler-Rezeption bei Hugo von Hofmannsthal – ein Beispiel für die Rezeption von Volksschauspielen im Zuge der Antimoderne des frühen 20. Jahrhunderts (ausführlich dazu Kapitel 11.3).

In der ausführlichen „Einleitung“, datiert mit „Am Weihnachtsabend 1856“,¹⁷⁵ dokumentiert Schröer, nicht ohne romantische Stilisierung, wie er auf die Spiele gestoßen sei. Persönliches Erleben und Empfinden verbindet er mit philologischer Akkuratess. „Weihnachtspiele“, schreibt er, seien eine „wenig beachtete Gattung des Volksschauspiels“. ¹⁷⁶ In der Zeit vor Weihnachten 1853, in dem Jahr also, in dem Weinholds *Weihnacht-Spiele und Lieder* erschienen, wie er sein Vorhaben kontextualisiert, sei er nach dem nahe Preßburg (Bratislava) gelegenen Dorf Oberufer (heute

169 Schröer (1858c).

170 Schröer (1858d).

171 Schröer (1862).

172 Der Vergleich von Schröer (1858c) und Schröer (1862) („Neue Ausgabe“) zeigt, dass die beiden Ausgaben spiegelgleich und identisch sind. Belege dafür sind die gedruckten Bogennummern auf denselben Seiten (z.B. S. 193, 209), der in beiden Ausgaben enthaltene Druckfehler „füraus“ (statt *für uns*) (wahrscheinlich eine Fehlesung des Setzers aus dem Manuskript) (S. 8), der unveränderte Abdruck der Corrigenda (S. 215) und der kursorische Vergleich markanter Stellen im Druckbild. Nur das Titelblatt ist neu gesetzt.

173 Weinhold (1853), S. IV.

174 Schröer (1858c), S. 151–161. Vgl. dazu die Vorbemerkung auf S. 56: „Als Kleinigkeiten, die vereinzelt verloren gehn, wird es vielleicht nicht unpassend erscheinen, daß ich hier noch einige Lieder aus verschiedenen deutschen Gegenden Ungern mitteile, die von herumziehenden Knaben gesungen und zum Teil auch dramatisch aufgeführt werden; sind es doch Zeugnisse für die bei uns noch lebenden alten poetischen Bräuche, die sonst überall in Deutschland fast ganz erloschen sind.“

175 Schröer (1858c), S. 56.

176 Schröer (1858c), S. 1.

slowak. Prievoz, vormals ungar. Főrév; 1946 in die Stadt Bratislava eingemeindet) gewandert und habe den Aufführungen der Weihnachtsspiele beigewohnt.

Die ganz überraschend eigentümlichen Sitten und Gebräuche der Darstellung, die gleichmäßige Durchführung und Vollständigkeit des Weihnachtspiels, die von gelehrtem Einfluß unberührte Einfalt der Sprache, die nur an das kirchliche und weltliche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie zum Teil an Hans Sachs erinnert – Alles das überzeugte mich bald, daß hier ein Denkmal älterer dramatischer Volksdichtung in einer Reinheit und Vollständigkeit erhalten ist, wie bisher noch kein anderes bekannt geworden.¹⁷⁷

Die drei Spiele, die Schröder ediert (*Das Oberuferer Christi geburt spil*, *Das Oberuferer Paradeisspiel* und das *Salzburger Paradeisspiel*),¹⁷⁸ seien nicht besonders alt, verglichen mit „jenen deutschen Sprachdenkmälern [...], die durch ihr Alter an sich schon ein Zeugniß für eine uns fern gerückte ältere Sprachgestalt sind“, auch seien Weihnachtsspiele „keine so große Seltenheit“. Doch der besondere „Wert dieser Denkmale“ sei „einzig in seiner Art“ und liege darin, dass die „Art der ursprünglichen Darstellung noch erhalten“ sei.¹⁷⁹ Von solcher ‚Ursprünglichkeit‘ zeugten die bewahrte „Reinheit und Vollständigkeit“ und die „unberührte Einfalt der Sprache“.

Alles was bisher bekannt geworden, scheint gelehrtes und halbgelehrtes Machwerk, was aber volksmäßigen Charakter trägt, ist sowol mit modernen, als auch wieder mit gelehrten Elementen versetzt [...] – In älterer Zeit hat man das Volksmäßige nicht beachtet und nicht aufbewahrt; was sich durch sich selbst erhalten hat, ist in mitten der Einflüsse deutscher Cultur umgestaltet worden. Den deutschen Ansiedelungen in fremden Ländern in ihrer Abgeschiedenheit scheint es oft besonders vorbehalten, Altertümliches und Volksmäßiges treu zu bewahren, wenn es außen im Heimatlande längst schon erloschen ist.¹⁸⁰

Während bisher – und seit Herder – davon ausgegangen wird, dass vor allem in abgelegenen Gegenden und Tälern *innerhalb* des deutschen Sprachraums Volkspoesie in besonderer ‚Reinheit‘ vorliege, reklamiert nun Schröder, wohl als einer der ersten, solche Reinheit und Exklusivität für Sprachinseln, denn dort werde „Volksmäßiges treu [...] bewahr[t]“, weil es von den Einflüssen, die „im Heimatlande“ walten, unberührt bleibe. Dasselbe Interesse für Sprachinseln weist Häntzschel in der Volksliedforschung nach, denn sie böten „[d]ie besten Möglichkeiten, den absterbenden Volksgesang noch in seiner Ursprünglichkeit dokumentieren zu können“.¹⁸¹

¹⁷⁷ Schröder (1858c), S. 1–2.

¹⁷⁸ Schröder (1858c) enthält *Das Oberuferer Christi geburt spil* (S. 61–123), *Das Oberuferer Paradeisspiel* (S. 123–141) und das *Salzburger Paradeisspiel* (S. 124–150). Dem *Oberuferer Christi geburt spil* ist das Vorspiel mit dem Titel *Das sterngsang* (S. 59–60) vorangestellt.

¹⁷⁹ Schröder (1858c), S. 2. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

¹⁸⁰ Schröder (1858c), S. 2–3.

¹⁸¹ Häntzschel (2014), S. 59–63, Zitat S. 63. Als Beispiele für das Interesse an Sprachinseln verweist Häntzschel auf Meinert (1817), der zwei Jahre lang in einer mährischen Enklave Lieder sammelt, und

In diesem Zusammenhang sind auch Schröers Arbeiten über deutsche Dialekte in Ungarn und dem historischen Krain (etwa dem heutigen Slowenien) zu sehen, die zu erforschen ihm durch Aufträge der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften ermöglicht wird. Sowohl seine Forschungen zu deutschen Dialekten in Ungarn¹⁸² als auch zum Dialekt in der Gottschee¹⁸³ münden in Wörterbücher.

Bei den Oberuferer Spielen sähen wir „[e]chte volksmäßige Schauspiele [...] wol erhalten vor uns“. Sie zeugten von „Sitten und Gebräuchen der Spieler“ und ihrem „Verhältniss zum Leben“.¹⁸⁴ „Die durchaus naive volksmäßige Haltung des Ganzen, mit dunklen, geheimnissvollen Beziehungen zum Naturleben [...], versetzen uns in eine ganz andere Welt und Zeit. In eine Welt, wo weder Gelehrsamkeit noch Kunst-dichtung merklich eingewirkt hat und noch Alles *unbewuste* Poesie atmet.“¹⁸⁵

Die Charakterisierung des Dorfes Oberufer eröffnet Schröer mit dem Hinweis auf die konfessionelle Zusammensetzung der Bevölkerung. Etwa die Hälfte der Bewohner seien Katholiken, die andere Hälfte Protestanten. In Schröers Wahrnehmung handle es sich bei der Ausrichtung der Weihnachtsspiele um eine Art interreligiöses Projekt, denn beide Konfessionsgruppen seien in die Spiele gleichermaßen und in Eintracht involviert, sei es als Darsteller oder als Publikum.¹⁸⁶ Die Manuskripte der Spiele hüte der Bauer David Malatitsch. Er sei wie sein Vater „Lehrmaister“ der Spiele“; von diesem habe er die „Lehrmeisterwürde“ übernommen.¹⁸⁷ Diese ist offenbar ein öffentlich legitimes Amt, das für die Ausrichtung der Spiele verantwortlich ist. Mit Schule im engeren Sinn scheint dieser „Lehrmaister“ der Spiele“ nicht in Zusammenhang zu stehen.

Im Herbst stellt der Lehrmeister die Darstellertruppe zusammen, die ausschließlich aus „Burschen“ besteht. Mit der Zusage, an den Weihnachtsspielen mitzuwirken, verpflichten sich die Darsteller für die Zeit der Proben und Aufführungen zu vier Verhaltensregeln: erstens nicht zu „Diernen“ zu gehen, zweitens keine „Schelmliedel“ zu singen, drittens „ein ehrsames Leben“ zu führen und viertens die Anweisungen des Spielleiters streng zu befolgen. Bei Verstößen, auch für „Gedächtnissfehler“, gibt es Geldstrafen. „Von nun an wird abgeschrieben, gelernt, gesungen Tag und Nacht.“¹⁸⁸ Die Verhaltensregeln, denen sich die Darsteller der Weihnachtsspiele hier unterwerfen, erinnern an die typischerweise für Passions-

auf Hauffen (1895), den späteren Professor für deutsche Sprache, Literatur und Volkskunde der Universität Prag.

182 Schröer (1858a); Schröer (1858b); Schröer (1859).

183 Schröer (1870).

184 Schröer (1858c), S. 3.

185 Schröer (1858c), S. 11. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

186 Schröer (1858c), S. 6.

187 Schröer (1858c), S. 7.

188 Schröer (1858c), S. 8.

bruderschaften geltenden Regeln und die rituellen Dimensionen von Passions- und Passionsprozessionsspielen.¹⁸⁹

Die Weihnachtsspiele werden vor Ort in Oberufer „vom ersten Advent bis heiligen Dreikönig[] [a]lle Sonntag und Feiertag“ gespielt, jeden Mittwoch findet ein Durchlauf zur Auffrischung und Übung statt, bei der der Spielleiter den genauen Ablauf überwacht und korrigiert. An den übrigen Werktagen zieht die Truppe übers Land und spielt in umliegenden Dörfern. Der Eintritt kostet zwei Kreuzer, für Kinder die Hälfte. „Die Aufführung beginnt gewöhnlich schon um 3 Uhr Nachmittag und dauert zwei Stunden. Wenn jedoch Publicum vorhanden ist, so fangen sie dann noch einmal von vorne an [...]“ Aufgeführt werden drei Stücke: „1. Christi Geburt. 2. Adam und Eva. 3. (wie nach den Trilogien des antiken Trauerspiels das Satyrspiel) ein Fasnachtspiel.“¹⁹⁰

Schröer lässt nun eine außerordentlich detailreiche Beschreibung der Aufführungen folgen. Requisiten, Kostüme, Sprechweise, Choreographie der Schrittfolgen und Bewegungen bis hinein in einzelne Posen, zum Teil auch in Abhängigkeit von Tonhöhen und -folgen in gesungener Figurenrede werden geschildert, ebenso die Inszenierung des Zugs der „Companie“ von Spielort zu Spielort.¹⁹¹ Nach der Analyse der Form der Weihnachtsspiele (u.a. der charakteristischen Versbeugungen)¹⁹² folgt ein editorischer Bericht. Schröer berichtet, dass man es in Oberufer „vom pädagogischen Gesichtspunkt aus als eine nützliche Uebung“ ansehe, dass die Darsteller jedes Jahr die Rollen neu für sich abschreiben. Abschriften aus dem Vorjahr würden dabei „verworfen“. Das habe zur Folge, dass nur sehr wenige Handschriften von Ganztexten vorhanden seien, aber umso mehr Spielrollen. Der edierte Text sei daher durch Kollationierung vor allem der Spielrollen und der sehr wenigen handschriftlichen Ganztexte hergestellt und durch die mehrfache Teilnahme an Aufführungen geprüft und ergänzt worden. In seiner Ausgabe berücksichtigt Schröer auch Emendationen, die Weinhold in Schröers Manuskript vorgenommen hat, und zeichnet sie entsprechend aus.¹⁹³

In Schröers wissenschaftlicher und publizistischer Biographie spielen Volksschauspiele zwei Jahrzehnte später noch einmal eine Rolle. Schröer war mit dem Germanisten Karl Bartsch (1832–1888) befreundet. Möglicherweise lernen die beiden einander über Weinhold kennen. Bartsch studiert in Breslau bei Weinhold,¹⁹⁴ bevor

189 Vgl. beispielsweise die Regeln der franziskanischen Passionsbruderschaft in Prag von 1604 bei [Wickart] (1746), S. 177–180. Zum Komplex der Passionsspiele und Passionsprozessionsspiele vgl. zuletzt Drnovšek (2016) und Drnovšek (2018).

190 Schröer (1858c), S. 9.

191 Schröer (1858c), S. 9–46.

192 Schröer (1858c), S. 46–54.

193 Schröer (1858c), S. 54–56, Zitate S. 54.

194 Dressler (2003), S. 88.

dieser 1850 nach Krakau und 1851 nach Graz berufen wird.¹⁹⁵ Jedenfalls ist belegt, dass Schröder 1871, zu der Zeit außerordentlicher Professor für Deutsche Literaturgeschichte am Polytechnikum in Wien, durch Betreiben von Bartsch, damals Ordinarius für Deutsche und Romanische Philologie in Rostock (bevor er im gleichen Jahr nach Heidelberg wechselt), von der Universität Rostock das Ehrendoktorat der Philosophie verliehen wird.¹⁹⁶ 1879 verbringen beide ihre Sommerfrische in Jenbach in Tirol. Am Sonntag, dem 17. August desselben Jahres besuchen sie in Buch bei Jenbach ein Ritterschauspiel. Beide schreiben darüber eine Kritik: Bartsch für die in Berlin erscheinende Wochenschrift *Die Gegenwart*, Schröder für die Wiener *Neue Freie Presse*. Beide Kritiken tragen denselben Titel: *Ein Ritterschauspiel in Tirol*. Ein gründlicher Vergleich der beiden Texte kann hier nicht unternommen werden, auch wenn es sich um ein sehr seltenes Beispiel der Rezeption ein und derselben Vorstellung eines Volksschauspiels durch zwei Universitätsgermanisten handelt, lediglich ein paar Beobachtungen seien angerissen.

Inhalt und Aufbau der Beiträge sind sehr ähnlich, als hätten Bartsch und Schröder beim anschließenden Wirtshausbesuch, den beide ebenfalls dokumentieren, das Erlebte nachbesprochen und sich über öffentlichkeitswürdige Details abgestimmt. Das gegebene Stück mit dem Titel *Rosalie, die bedrängte Gräfin von Fürstenberg, oder Die Zweikämpfe um Mitternacht. Ritterschauspiel in vier Aufzügen* können sie nicht als ein in der Literaturgeschichte bekanntes Drama identifizieren, doch fühlen sich vom Stück beide an Goethes *Götz von Berlichingen* erinnert.¹⁹⁷ Beide weisen auf das „Intermezzo“ (so beide wörtlich) vom Hanswurst hin, das Bartsch an die Tradition der „Wiener Stegreifkomödie“ und namentlich an „Prehauser und Stranitzki“ anschließt,¹⁹⁸ sowie auf das Nachspiel, eine „Posse“ (so beide wörtlich) mit dem Titel *Der närrische Liebhaber ohne Braut, oder Der Parockenstock*.¹⁹⁹ Die von Bartsch und Schröder beschriebene Dreiteiligkeit aus Hauptstück, Zwischenspiel und Nachspiel lässt an die Systematik des Bauernspiels von Schuler denken, der diese in der Tradition des Theaters des 18. Jahrhunderts entwickelt (Kapitel 6.2).

Erstaunlich wirkt, dass gerade Bartsch, der sich in seiner Forschung nie näher mit Volksschauspielen befasst hat, der Darbietung viel Lob spendet.

Die Spielenden, namentlich die Frauen, hatten ihre Rollen meist trefflich inne und man sah ihnen an, daß sie mit Leib und Seele bei der Sache waren. [...] Im Ganzen machten sie, wenn man von einem gewissen falschen Pathos, das übrigens nicht allein auf Bauernbühnen zu finden ist, und von einer Steifheit der Bewegungen absieht, ihre Sache vortrefflich. Nur einmal entstand eine Kunstpause, und zwar dadurch, daß der Souffleur sich seine Pfeife frisch anzün-

195 Peters (2003), S. 1999.

196 Streitfeld (2003), S. 1668.

197 Bartsch (1879), S. 135; Sch[röder] (1879b), S. 6.

198 Bartsch (1879), S. 136.

199 Bartsch (1879), S. 136; Sch[röder] (1879b), S. 7.

dete und darüber seines Amtes zu warten vergaß. [...] Das Publicum verhielt sich theilnehmend im höchsten Grade. [...] Diesen Leuten ist das Dargestellte ein wirklich Miterlebtes und an ihnen übt die Bühne jene volle Wirkung, welche der Dichter einem städtischen Publicum gegenüber nur selten erreicht.²⁰⁰

Schröer dagegen gibt sich gelehrt im ersten Satz und geht dann zu der Sache, die er insgesamt „ganz hübsch“ findet, auf Distanz. Entweder hat er mittlerweile – zwei Jahrzehnte nach seinen wichtigen Arbeiten über Volksschauspiele – das Interesse daran verloren oder aber er erachtet das in Tirol besuchte Ritterschauspiel als nicht ebenbürtig und nicht vergleichbar mit den volksmäßigen Schauspielen, über deren Bedeutung er einst mehrere germanistische Abhandlungen schrieb.²⁰¹

8.7 Weihnachten im Erzgebirge und in Kärnten: Gustav Mosen (1861) und Matthias Lexer (1862)

Weihnachtsspiele sind auch Gegenstand bei Gustav Mosen und Matthias Lexer. Mosen (1821–1895), Gymnasiallehrer in Zwickau und Schriftsteller,²⁰² Bruder des Dichters und Dramatikers Julius Mosen (1803–1867), legt 1861 *Die Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge* vor.²⁰³ Er spricht darin von der „Fortdauer der geistlichen Schauspiele im Volke“²⁰⁴ und erinnert damit an Schröers Formulierung vom ‚Fortleben im Volke‘. Als prominente Beispiele nennt er die Passionsspiele in Oberammergau, aber auch Passionen in „anderen Gegenden Deutschlands“. Dann leitet er über auf Weihnachtsspiele und referiert zahlreiche mündliche und handschriftliche Quellen und Spielbelege aus Dörfern im sächsischen Erzgebirge, die meisten davon aus der Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Am Ende seiner Ausführungen spricht er die Empfehlung aus, ein Weihnachtsspiel aufzuführen.

200 Bartsch (1879), S. 136.

201 Sch[röer] (1879b), S. 6–7: „Die geistlichen Bauerncomödien, Passionsspiele und Weihnachtsspiele in Oberammergau, Brixlegg, Vordernberg und Oberufer sind bekannt genug; von den Ritterschauspielen in Tirol habe ich aber wol reden gehört, eine bestimmte Vorstellung davon mir zu verschaffen war ich noch nicht in der Lage. [...] Das Auftreten und Abtreten hatte wol etwas steif Marionettenhaftes. Die Declamation war, wie nicht anders zu erwarten ist, natürlich von jenem falschen Pathos getragen, das der Landmann annimmt, auch wenn er nur einen Brief vorliest. [...] Wir verließen im Ganzen wirklich ganz erbaut die Vorstellung. Sie gab uns einen Begriff von der Begabung des Tiroler Volkes. Die Art der Unterhaltung, wie sie so alle Sonntage hier stattfindet, ist ganz hübsch und das Fortleben älterer Kunstleistungen in ihr doch höchst interessant.“

202 Brümmer ([1913]), Bd. 5, S. 38–39. – Weitere Werke: Mosen (1884); Mosen (1888).

203 Mosen (1861).

204 Mosen (1861), Inhaltsverzeichnis, ohne Paginierung. Zur Kontinuitätsthese vgl. auch den Aufsatz von Mosen (1856).

Eines von denen, die wir oben geschildert haben? Ich glaube nicht, wir müssen uns wohl entschließen, ein neues Stück aufzuführen, in dem alles Gute und Schöne, was in den frühern Stücken enthalten war, beibehalten, alles Verkehrte und Geschmacklose beseitigt ist, wo möglich ein Stück, das den Gebildeten befriedigt, das dem Ungebildeten gleichwohl nicht zu hoch und nicht unverständlich ist [...].²⁰⁵

Das empfohlene Stück mit dem Titel *Weihnachtsfestspiel* folgt als Anhang.²⁰⁶ Wer der Verfasser ist, teilt Mosen nicht mit. Er selbst ist es, wie sich aus einem späteren Druck des Werks erschließen lässt.²⁰⁷ Mit seinem Buch *Die Weihnachtsspiele* verfolgt Mosen die Absicht, Aufführungen von Weihnachtsspielen anzuregen und dafür gleich sein eigenes Stück zu empfehlen. Dies reichert er an durch praktische Empfehlungen für mögliche Aufführungsorte, für die Probenvorbereitung, für Kostüme und den Ablauf der Aufführungen vor Publikum. Dass ein Spielesammler mit seinen Schriften den Zweck verfolgt, Aufführungen des Genres zu beleben und anzuregen (noch dazu die Aufführung eines eigenen Stücks), ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts singulär.

Bekannt ist Matthias Lexer (1830–1892), gebürtig aus Kärnten, vor allem für sein *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* (1872–1878).²⁰⁸ Sein *Kärntisches Wörterbuch* (1862), für das er 1860 *in absentia* in Erlangen promoviert wurde,²⁰⁹ enthält im Anhang „Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten“ und ist „Karl Weinhold in dankbarer Gesinnung zugeeignet“.²¹⁰ Überhaupt spielt Weinhold eine wichtige Rolle. Ihm, der in Graz sein akademischer Lehrer war, verdankt Lexer „[d]ie erste Anregung zum vorliegenden Buche“, wie er in der Einleitung festhält.²¹¹ Zum Anhang der Weihnachtsspiele und Lieder bemerkt er, dass diese „als Nachtrag zu *Weinhold's* bekanntem Werke willkommen sein dürften“.²¹² Auch wenn Lexer die Kärntner Weihnachtsspiele in seinem Wörterbuch nicht als Volksschauspiele bezeichnet, fallen sie in den Kontext dieser Arbeit. Zum einen stellen der Bezug und die akademische Nähe zu Weinhold diesen her, zum anderen thematisiert Lexer im Vorwort genau das Forschungsinteresse, das in der Zeit typischerweise ‚sittengeschichtlich‘ relevante Gegenstände in den Blick nimmt.

Das Zustandekommen des *Kärntischen Wörterbuchs* ist eng verwoben mit Lexers persönlicher Biographie („die *Geschichte* des Buches, die sich von meiner eigenen

205 Mosen (1861), S. 55.

206 Mosen (1861), S. 63–87.

207 Dieser Druck erfolgt posthum und wird als zweite Auflage bezeichnet: Mosen (1894).

208 Lexer (1872–1878).

209 Brunner (2003), S. 1080.

210 Lexer (1862), S. [III].

211 Lexer (1862), S. V.

212 Lexer (1862), S. VI. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

nicht trennen liess“).²¹³ Er berichtet von den „drei Semester[n] in Berlin“, um „dem Studium der deutschen und vergleichenden Sprachwissenschaft zu obliegen und auch den Gedanken an eine endliche Ausarbeitung meiner mundartlichen Sammlung wieder aufzunehmen“, und erwähnt, „dass *Jacob Grimm*, der ehrwürdige Altmeister auf dem Gebiete der deutschen Philologie, den fertigen Theil des Manuscripts [das bis 1858 bis zum Buchstaben L gediehen war, Erg. T.B.] durchzusehen und ein Gutachten darüber mir auszustellen die Güte hatte“.²¹⁴ Aufgrund dessen sei ihm vom österreichischen Unterrichtsministeriums ein Stipendium für eine Forschungsreise durch Kärnten zugesprochen worden, die er „im April 1859“ antrat.²¹⁵ Er nennt mit Namen alle Orte und Täler Kärntens, die er zu Fuß besucht, um mündliche und schriftliche Quellen aufzuzeichnen. Er schildert die Mühen und klagt über mangelnde Unterstützung durch seine Landsleute, aber auch durch historische Vereine. „Die zahlreichen Mitglieder des historischen Vereines für Kärnten würden sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn sie ihre Thätigkeit nicht nur den Römernsteinen und was daran hängt widmen, sondern sie auch auf die Erforschung der Sprache und Sitte des Volkes erstrecken wollten.“²¹⁶ Seine Reise führt Lexer auch nach Liesing im Lesachtal, wo er als Bauern- und Müllerskind aufwuchs.²¹⁷ Beide Eltern sind inzwischen tot.

Die theuere Mutter, die einst den armen Knaben in drei mühevollen Tagreisen auf die Schule nach Klagenfurt gebracht und für denselben mit grosser Geduld und vielen Thränen bei wohlthätigen Bürgern freien Mittagstisch erbeten hatte, war inzwischen ins bessere Jenseits gegangen; ihr ist nun auch der gute Vater nachgefolgt [...] Es sei mir daher vergönnt, den theuren Verstorbenen wenigstens hier einen Denkstein der kindlichen Liebe und Dankbarkeit zu setzen!²¹⁸

Eine Weiterreise in die in Venetien gelegenen deutschen Sprachinseln ist ihm wegen der „an den Gränzorten herrschenden Erbitterung zwischen Deutschen und Wältschen“ während des Sardischen Kriegs (1859), auch Zweiter Italienischer Unabhängigkeitskrieg genannt, nicht möglich. Von seiner Forschungsreise kehrt er „befriedigt mit der gewonnenen Ausbeute“ nach Wien zurück.²¹⁹ Da seine „gerechte Hoffnung auf eine definitive öffentliche Anstellung“ nicht erfüllt wird, sieht er sich „zur Annahme einer Erzieherstelle genöthigt“. Das Manuskript seines Wörterbuchs kann er „auf einem Herrschaftssitze“ seiner Dienstgeber in Ungarn fertigstellen und im Mai 1860 der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften übergeben. „Inzwischen

²¹³ Lexer (1862), S. VII. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

²¹⁴ Lexer (1862), S. V. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

²¹⁵ Lexer (1862), S. V.

²¹⁶ Lexer (1862), S. V–VI, Zitat S. V.

²¹⁷ Brunner (2003), S. 1080.

²¹⁸ Lexer (1862), S. VI.

²¹⁹ Lexer (1862), S. VI.

war an mich ein Ruf der historischen Commission der k. bairischen Akademie der Wissenschaften ergangen, [...] ein Ruf, dem ich freudig folgte, da in Oesterreich keine Aussicht auf eine ähnliche Wirksamkeit sich mir eröffnen wollte.“²²⁰

Auffallend im *Kärntischen Wörterbuch* ist Lexers ‚sittengeschichtliches‘ Interesse. „Dass ich nach dem Vorbilde des unerreichbaren *Schmeller*, der bei der ganzen Arbeit mein lebendigster Mahner und Förderer war, neben den Worten auch andere Seiten des Volkslebens berücksichtigte, wird hoffentlich nur Billigung finden.“²²¹ Daraus lässt sich, über die Reverenz an seinen akademischen Lehrer Weinhold hinaus, erklären, warum dem Wörterbuch „Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten“ beigegeben sind. Der Anhang enthält die drei Weihnachtsspiele „Hirten- und Dreikönigspiel aus Heiligenblut im Möllthale“,²²² „Dreikönigspiel aus Flattach im Möllthale“²²³ und Auszüge „Aus dem Wolfsberger Weihnachtsspiele“²²⁴ sowie 34 fortlaufend nummerierte und alphabetisch nach den Anfängen geordnete Lieder.²²⁵

Die Edition der drei Weihnachtsspiele folgt jeweils dem gleichen Aufbau. Sie beginnt mit dem Titel, der den Fundort enthält, und einem Verzeichnis der Personen, gefolgt von den Auftritten. Die Textwiedergabe ist sachlich und nüchtern und es wird deutlich, dass hier ein lexikographisch versierter Sprachhistoriker ediert: Große Aufmerksamkeit wird auf die Kennzeichnung der Lautwerte gelegt, wozu sich Lexer diakritischer Zeichen bedient. Als Beispiel folgt eine Rede „Aus dem Wolfsberger Weihnachtsspiele“. Bei der Person handelt es sich um einen Italiener („ein Walscher“), der einen mit seiner italienischen Muttersprache interferierenden Kärntner Dialekt spricht. Er hat einen einzigen, aber langen Auftritt am Ende des Weihnachtsspiels.

220 Lexer (1862), S. VII.

221 Lexer (1862), S. VII. Hervorhebung im Original durch Sperrung. Lexer bezieht sich hier auf Andreas Schmellers *Bayrisches Wörterbuch* in vier Teilen (1827–1837, 2. Aufl. 1872–1877, hg. von Georg Karl Frommann). – Eine Erwähnung wert ist der Hinweis auf das Lemma „Die Weil“, in dem auch der Begriff der „Sitzweil“ erklärt wird. Schmeller (1837), S. 56: „Die *Sitzweil*, so lange man zu sitzen pflegt, vornehmlich aber die Zeit von sechs bis neun Uhr an den Winterabenden, wo die Landleute beim Span-, Kien- oder Öl-Licht zusammensitzen [...] Da vorzüglich theilt eine Generation der andern ihren Schatz von Erfahrungen und Vorurtheilen und Lebensansichten mit; da wird der ganze Vorrath an volksmäßigen Dichtungen, Erzählungen, Märchen, Liedern durchgegangen, und mitunter durch neue Zugaben aus der Zeitgeschichte vermehrt. Bey keiner andern Gelegenheit, selbst bey dem Bierkrug nicht so sehr als da, kommt das reiche Capital an natürlichem Witze in Umlauf, mit dem das Volk ausgestattet ist.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung.

222 Lexer (1862), Sp. [273]–286.

223 Lexer (1862), Sp. 286–294.

224 Lexer (1862), Sp. 294–302.

225 Lexer (1862), Sp. 303–336, zur alphabetischen Reihung Lexer (1862), S. VII.

(Der *Wälsche*, eine Kráx:n auf dem Buckel, tritt auf und singt.)

Binser heut Nagt fruh aufstehn,
 binser nackter Wethlachem gehn,
 habser g'sech'n söner Gind, ja söner Gind,
 in der rauher galler Wind;
 pardie wol söner Gind
 dass er mir der Leib aufspringt,
 inser ganzer Dalien
 finden keinen Gind so sön.

Iser à' no' mehr da sau,
 eine' söner junger Frau,
 muess verg'wiss Frau Mueter sein
 zu der gleinen Gindelein;
 hat der Gind ä Busserl gebn,
 hat er gueter Papa gebn,
 legt er nieder in der Heu,
 singt er eia jei, ei bumbei!

Iser Josep alter Mann,
 dass er gaum mer steign gann;
 hackze Holz, zint Feuer an,
 dass mã vor der Gind was gochen gann,
 iser Josep ja schon alter Mann,
 dass er nit mehr solger Arbeit gann,
 thueter glei wol schön aufwart
 dieser gleinen Gindlein zart.²²⁶

Nachdem sich die bisherigen Volksschauspielausgaben auf Weihnachtsspiele und (mit Ausnahme von Pröhle) auf südöstliche deutschsprachige Gebiete der Habsburg-Monarchie konzentrierten, richteten die folgenden Sammlungen von Emil Weller, Julius Feifalik, Anton Peter und Herman Frischbier ihre Aufmerksamkeit auf die deutschsprachige Schweiz und die historischen Länder Mähren, Schlesien und Ostpreußen. Auch Feifalik und Peter werden Weihnachtsspiele sammeln.

226 Lexer (1862), Sp. 301. Hervorhebung im Original durch Sperrung. [(Der *Italiener*, einen Tragkorb auf dem Rücken, tritt auf und singt) || Bin heute Nacht früh aufgestanden, | bin nach Bethlehem gegangen, | habe ein schönes Kind gesehen, ja, ein schönes Kind, | im rauen, kalten Wind; | (vermutlich Interjektion oder verschleierter Kraftausdruck, Erg. T.B.) ein wirklich schönes Kind, | dass mir (gemeint wohl: vor Freude, Erg. T.B.) der Leib aufspringt, | in ganz Italien | findet man kein so schönes Kind. || Es ist auch noch mehr da, schau, | eine schöne, junge Frau, | muss gewiss Frau Mutter sein | von dem kleinen Kindelein; | hat dem Kind einen Kuss gegeben, | hat ihm etwas Gutes zu essen gegeben, | legt es ab im Heu, | singt ihm „Eia jei, ei bumbei!“ || Josef ist ein alter Mann, | der kaum mehr laufen kann; | hackt Holz, zündet Feuer an, | damit man dem Kind etwas kochen kann, | Josef ist ja schon ein alter Mann, | der solche Arbeit nicht mehr schaffen kann, | trotzdem wartet er ihm schön auf, | diesem kleinen Kindelein zart.] Übertragung T.B.

8.8 Sammlungen aus der Schweiz, aus Mähren, Schlesien und Ostpreußen

Emil Weller (1823–1886), Verleger, Revolutionär und Bibliograph, rückt ein bislang kaum berücksichtigtes Land in den Blick: die Schweiz. Weller, gebürtig aus Dresden, studierte einige Semester Medizin in Leipzig, brach sein Studium ab und engagierte sich in der sozialistischen Bewegung in führenden Rollen. Er gründete einen Verlag, mit dem er sich auf revolutionäre Schriften spezialisierte. Nach der Revolution von 1848/1849 ging er in die Illegalität und von 1851 bis 1862 in die Schweiz ins Exil.²²⁷ Hier entstanden die meisten seiner Werke: eine Ausgabe von Gedichten Johann Fischarts (1854),²²⁸ der *Index Pseudonymorum* (1855),²²⁹ die Sammlung *Die Lieder des Dreissigjährigen Krieges* mit einer Einleitung von Wilhelm Wackernagel (1855),²³⁰ ein Buch über falsche und fingierte Druckorte (3 Bände, 1858–1861)²³¹ und die *Annalen der Poetischen National-Literatur der Deutschen im XVI. und XVII. Jahrhundert* (2 Bände, 1862–1864).²³²

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert Wellers Buch *Das alte Volks-Theater der Schweiz* (1863). Es handelt sich um eine Dramen- und Materialienedition, die (vorwiegend gedruckte) Quellen vollständig oder in Auszügen wiedergibt, ergänzt durch Kommentare. Das Buch ist gegliedert nach Städten und Orten. Die Kapitel sind überschrieben mit „Basel“, „Bern“, „Zürich“, „Solothurn, Olten“, „Freiburg, St. Gallen“, „Biel, Lenzburg, Utzistorf, Rheinfelden, Mellingen“, „Luzern, Schaffhausen“, „Einsiedeln, Schwytz, Unterwalden, Zug“ und „Zusätze“.²³³ Innerhalb der einzelnen Kapitel sind die Texte chronologisch geordnet. Deutlich wird am Buch das Sendungsbewusstsein des Bibliographen, eine möglichst umfangreiche Quellsammlung bereitzustellen. Kritik übt Weller an Gottscheds *Nöthiger Vorrath* und *Die deutsche Schaubühne* sowie an Goedekes *Grundrisz*, denen er beiden mangelhafte Kenntnisse der „Schweizerspiele“ vorwirft, womit er eine identifikatorische Beschäftigung mit seiner Exilheimat Schweiz erkennen lässt.²³⁴

Nur im Titel kommt der Begriff „Volks-Theater“ vor; weder im Vorwort noch in der Einleitung verwendet Weller ihn, auch im Hauptteil nicht, er spricht vielmehr von ‚Dramen‘, ‚Spielen‘, ‚Schauspielen‘, ‚Darstellungen‘ oder Genres wie ‚Umzügen‘, ‚Passions- und Osterspielen‘, ‚Mysterien‘, ‚Fastnachtspielen‘, ‚biblisch-histori-

²²⁷ Kießhauer (2009); Mauelshagen (2013).

²²⁸ Weller (1854).

²²⁹ Weller (1867).

²³⁰ Weller (1858).

²³¹ Weller (1858–1861).

²³² Weller (1862–1864).

²³³ Weller (1863), vgl. das Inhaltsverzeichnis, S. [289].

²³⁴ Weller (1863), Vorwort, ohne Paginierung, und S. 2–3.

schen Spielen‘, ‚biblischen Komödien‘ oder ‚Schweizerdramen‘.²³⁵ Spiele vor allem des 16. Jahrhunderts, so Weller, dienten dem Menschen dazu, „seine inneren Gefühle und Denkweisen öffentlich wieder zu geben und vor dem zuschauenden Volke wie in einem Spiegel reflektieren zu lassen. *Die Spiele waren der erste Ausdruck einer öffentlichen Meinung.*“²³⁶

Charakteristisch für die meisten Darstellungen volksmäßiger Dramatik ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Anspruch, die Dramen aus dem Bereich vager Mutmaßungen zu holen, ihre Ursprünge und Genesen zu erkennen und sie in literaturgeschichtliche Zusammenhänge zu stellen. Dies soll unter anderem ermöglichen, die Texte zu bewerten. So skizziert Weller kurz eine Geschichte des Dramas vom Mittelalter bis zur Gegenwart. „Anfangs erblicken wir Umzüge“, schreibt er über das Mittelalter, „[i]m 15. und auch noch im 16. Jahrhundert sehen wir in Passions- oder Osterspielen die Schüler der Klosterschulen ihr Gedächtnis schärfen, und eine Zeitlang pflegten wiederum nur Burgerssöhne [...] aktiv zu sein.“ Organisierte Theatergesellschaften hätten sich „in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ etabliert, so dass er mit Emphase folgern kann: „*Die Vorliebe für Schauspiele war in der deutschen Schweiz vor Allem stark.*“²³⁷ Bei „Passions- und Osterspielen“ setzt Weller einen Asterisk und bringt seine religionskritische Haltung zum Ausdruck, nicht sehr prononciert, aber doch erkennbar.

Den Mysterien und Osterspielen, worin Engelschöre und himmlische Stimmen dem sündigen Publikum Buße predigten, dienten die Fastnachtspiele nicht bloß als Gegenstück, sondern als Gegenmittel. [...] um der drohend zunehmenden Weltlichkeit einen Dämpfer aufzusetzen, brachte die Geistlichkeit klösterliche Schulübungen, mit einiger Scenerie durchziert, vor das Volk. Aus Mysterien und Osterspielen, diesem Spiegelbilde christlicher Mystik, wurden nachher biblisch-historische Spiele im Gewande der Zeit, d.h. mit Versetzung des Lebens und Denkens, der Sitten und Gebräuche des 16. Jahrhunderts auf den Schauplatz von Juden (Orientalen) ein paar Jahrtausende oder 1500 Jahre vorher. Ohne solchen Anachronismus [...] wären aber die biblischen Komödien nicht genießbar, nicht zeitgemäß gewesen. Dem Volksgeschmacke oder Zeitgeiste, wie er sich von Innen heraus, nicht von Oben herab, entwickelt, muß, man mag wollen oder nicht, Achtung und Folge geleistet werden.²³⁸

Auffallend ist die Formulierung, dass sich der „Volksgeschmack[]“ „von Innen heraus, nicht von Oben herab“ entwickelt habe. Der sozialen Vertikale („von Oben herab“) stellt Weller hier eine Horizontale entgegen („von Innen heraus“). Darin kommt eine neue, von den Schriften von Marx und Engels inspirierte Wertung zum Ausdruck: Das Volk sei treibende Kraft, um Entwicklungen in die Wege zu leiten. Wenn Weller Volkstheater – in gesperrten Lettern – als „*erste[n] Ausdruck einer öffentli-*

235 Weller (1863), S. [1]–3 und passim.

236 Weller (1863), S. [1]. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

237 Weller (1863), S. [1]–2. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

238 Weller (1863), S. [1]–2.

chen Meinung“ sieht,²³⁹ darf dies aus der Warte eines im Schweizer Exil lebenden Sozialisten und vormaligen Revolutionärs wohl als politische Stellungnahme gelesen werden, denn öffentliche Meinung war prekäres Gut.

Julius Feifalik (1833–1862), gebürtig aus Znaim in Mähren, studierte Jura, Geschichte und Philologie in Olmütz, Wien und Berlin und war Hilfsarbeiter an der Hofbibliothek in Wien.²⁴⁰ In seinem kurzen Leben veröffentlichte er eine erstaunliche Vielzahl an Büchern und Beiträgen zu tschechischer und deutscher Literatur.²⁴¹ Sein letztes Buch sind die *Volksschauspiele aus Mähren* (1864). Die umfangreiche Sammlung enthält sieben Weihnachtsspiele, ein Dreikönigsspiel, ein Paradeisspiel, zehn Dorotheenspiele und ein Gregoriusspiel (einige Spiele enthalten auch Noten)²⁴² sowie einen Anhang mit tschechischen Sterndreher- und Weihnachtliedern und einer kurzen Erzählung von der heiligen Dorothea von 1495 in Tschechisch, der der entsprechende Abschnitt aus der *Legenda Aurea* (um 1260) von Jacobus de Voragine in Latein beigegeben ist.²⁴³ Am Ende folgt ein Nachtrag, der zwei Weihnachtsspiele enthält.²⁴⁴ Allerdings enthält die Sammlung keine Einleitung, weil der Herausgeber kurz vor Fertigstellung des Buchmanuskripts verstarb, wie der Verleger in seiner kurzen Vorrede mitteilt.²⁴⁵

Eine Besonderheit ist die Zweisprachigkeit der edierten Spiele: Die Figurenrede ist tschechisch, die Beschreibungen der Handlungen und die meisten Namen der Figuren sind deutsch. Die Dramen sind vergleichsweise kurz (kaum länger als wenige Seiten). Dies und die Art und Weise, wie Handlungen und Abläufe beschrieben werden, lässt vermuten, dass es sich um mündlich überlieferte Brauchtums- oder Umgangsspiele handelt, die Feifalik aufzeichnet und wiedergibt. Den Beginn des ersten Spiels notiert Feifalik wie folgt:

Weihnachtsspiel aus Vsetín.

Bei diesem Spiele wirken nur drei Bursche mit, die ihre walachische Sonntagstracht mit den dort gebräuchlichen Hackenstöcken (obušky genannt) haben.

Sobald sie in das Haus eingetreten sind, fangen sie nach dem üblichen religiösen Gruße sich tanzend zu drehen an, wobei sie immer mit den Stöcken auf die Erde stoßen und sprechen:

239 Vgl. die auf S. 193 in diesem Buch zitierte Textstelle von Weller (1863), S. [1]. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

240 Riedmann (2003).

241 Feifalik (1858); Feifalik (1859–1860); Feifalik (1860); Feifalik (1862). Zu den Interferenzen zwischen Wiener Volkstheater und tschechischer Dramatik vgl. zuletzt Tvrđík (2010).

242 Feifalik (1864), S. 3–170.

243 Feifalik (1864), S. 171–217.

244 Feifalik (1864), S. 218–232.

245 Feifalik (1864), S. III.

Hopsa, bratři, milí páni,
nebyli sme dávno s vámi;
dovolte nám trochu málo
do skoku se nám uzdalo.²⁴⁶

[Hopsa, Brüder, liebe Herren,
schon lange waren wir nicht mehr bei euch;
erlaubt uns nur ein wenig –
mit euch springen wollen wir.]

Aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt von Hedwiga Kašlík

Deutsch hat in Feifaliks Edition vermutlich die Funktion einer Koiné: Es handelt sich um ein in Deutsch geschriebenes Buch, das im deutschsprachigen Verlag Eduard Hölzel in Olmütz erscheint (nicht wie die meisten anderen seiner Bücher bei Gerold in Wien) und tschechische Texte enthält. Ein anderes Beispiel eines in zwei Sprachen notierten Dramentextes (der aber mit Feifalik nicht direkt vergleichbar ist) ist das Passionsprozessionsspiel von Škofja Loka (*Škofjeloški pasijon*), das in der Handschrift des Kapuzinerpaters Romuald (mit bürgerlichem Namen Lovrenc Marusič) aus dem Jahre 1721 überliefert ist.²⁴⁷ Der Text ist das älteste überlieferte slowenische Drama²⁴⁸ und seine Aufführungen sind seit 2016 von der UNESCO als immaterielles kulturelles Erbe ausgezeichnet. In der *Škofjeloški pasijon* ist Figurenrede in Slowenisch notiert, die Beschreibungen des Prozessionsablaufs in Deutsch. Die jüngste Forschung diskutiert, ob die Sprachenmischung eher aus der Überlieferung des Textes aus dem südlichen deutschen Sprachraum resultiert oder ob die deutsche Sprache auch Funktionen einer Verkehrssprache hat.²⁴⁹

Anton Peter (1831–1898),²⁵⁰ Gymnasialprofessor in Troppau,²⁵¹ legt zwischen 1865 und 1873 sein dreibändiges Werk *Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien* vor.²⁵² Der erste Band (1865) enthält neben Kinderliedern, Kinderspielen, Volksliedern und Sprichworten auch Volksschauspiele: Darin abgedruckt sind das relativ umfangreiche und schriftlich überlieferte Spiel *Die Erschaffung der Welt sammt der Menschwerdung Jesu Christi (Obergrunder Weihnachtsspiel)*²⁵³ sowie drei kurze Christkindelspiele,²⁵⁴ die mündlich überliefert sind. Peter erläutert im Vorwort:

²⁴⁶ Feifalik (1864), S. 3.

²⁴⁷ Oče Romuald (2009).

²⁴⁸ Oče Romuald (2009), S. 409.

²⁴⁹ Zur *Škofjeloški pasijon* zuletzt Drnovšek (2016), S. 329–333, und Drnovšek (2018), S. 219–224.

²⁵⁰ Vgl. die Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/1054935068> (3.6.2019).

²⁵¹ Peter (1865), Titelblatt.

²⁵² Peter (1865); Peter (1867); Peter (1873).

²⁵³ Peter (1865), S. 361–422.

²⁵⁴ Peter (1865), S. 423–440.

Das *Volksschauspiel* aus Obergrund bei Zuckmantel in ein volksmässiges Weihnachtsspiel von literarhistorischem Interesse. Es ward in dem genannten Dörfchen vor den versammelten Bewohnern des Ortes von einzelnen Gemeindemitgliedern von Zeit zu Zeit zur Darstellung gebracht, so in den Jahren 1824, 1829, 1834. Die Handschrift, die hier mit möglichster Treue wiedergegeben ist, befand sich in den Händen des Bildhauers Bernhard Kutzer in Obergrund, der mir dieselbe für meine Sammlung bereitwilligst überliess. Der vorliegende Text reicht der Hauptsache nach mindestens bis in's XVI. Jahrhundert hinein; doch erlitten einzelne Stellen im Verlaufe der Zeit durch Abschreiber unverkennbar Änderungen und Entstellungen, die mit thunlichster Schonung der Überlieferung wenigstens theilweise zu verbessern ich mir angelegen sein liess.²⁵⁵

Peter sammelt in den Sommerferien,²⁵⁶ anderes erreicht ihn über schriftliche „Einsendungen von Aussen“.²⁵⁷ Er betont, dass das *Obergrunder Weihnachtsspiel* „von literarhistorischem Interesse“ sei. Doch erläutert er nicht, worin genau dieses Interesse bzw. die besondere Qualität des Weihnachtsspiels bestehen. Er bestimmt dies aber indirekt, indem er das Spiel in Analogie zu den Volksliedern setzt, die ebenfalls Gegenstand seiner Sammlung sind.

Die aufgenommenen *Volkslieder* rechtfertigen ihren Namen durchgängig. Kräftig und natürlich, wie das Volk selbst und sein Geist, ist auch sein Wort und seine Dichtung. Das Volk wird nur von allgemein menschlichen Gefühlen und Empfindungen geleitet, es achtet nur auf die wichtigsten Eindrücke von Aussen und kümmert sich weniger um den innern Zusammenhang der Erlebnisse, Ziererei und Kunst und Empfindsamkeit sind ihm fremd. Ebenso bringen die vorliegenden Lieder nur die lebendigsten Empfindungen, wie diese in Freud' und Schmerz und Stolz in aller Herzen rege werden, in natürlicher Sprache und in einer durch die Gesetze der Kunstpoesie nicht beengten Form zur Darstellung, während die Thatsachen nur in Hauptumrissen, oft ohne formellen Zusammenhang, angedeutet werden. [...] Einige [Volkslieder, Erg. T.B.] haben trotz der Einfachheit des Ausdruckes und der Form hohen poetischen Wert und bewirken ohne künstliche Mittel, was manches Kunstproduct nicht vermag, sie rühren und ergreifen.²⁵⁸

Die Textstelle liest sich wie eine (etwas simplifizierte) Paraphrase auf Herder. Auch wenn Peter keine prominente Stimme ist, so ist er doch zumindest eine sehr exemplarische, wenn es um die (Rück-)Übertragung des Volksliedgedankens auf den Begriff des Volkes, nun in der Gestalt des „Volksthum[s]“ geht. Denn seine Sammlung will „[...] ein sicheres Zeugnis sein, dass in den gewerbereichen Nordabhängen der Sudeten deutsche Sprache, deutsche Sitte – deutsches Volksthum vielfach noch un-

²⁵⁵ Peter (1865), S. X–XI. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

²⁵⁶ Peter (1865), S. V: „Seit mehreren Jahren habe ich meine freie Zeit, insbesondere die Ferialmonate August und September, zu Ausflügen in die einzelnen Bezirke und Ortschaften [...] Schlesiens benützt, um alles Volksthümliche, was in Sitte und Sprache unter den Bewohnern des genannten Landstriches bisher in vollem Leben oder in treuer Erinnerung sich erhalten, sorgfältig zusammen zu tragen, zu sichten und zu ordnen.“

²⁵⁷ Peter (1865), S. IX. Über welche Wege er die Einsendungen anregt, erläutert er nicht.

²⁵⁸ Peter (1865), S. VII–VIII. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

gebrochen fortlebt.²⁵⁹ Sprache, Raum (die „Nordabhänge[]“, gemeint sind jene des Erzgebirges“) und Kultur („Sitte“) fallen in eins mit der Ethnie der Sudeten. Kultur dient hier affirmativ als „ein sicheres Zeugnis“, das die Existenz der Ethnie belegt oder behauptet.

Spiele nicht im Sinne von Dramen, sondern von Kinderspielen meint der Königsberger Lehrer und Volkskundler Hermann Frischbier (1823–1891),²⁶⁰ wenn er seine *Preußischen Volksreime und Volksspiele* (1867)²⁶¹ veröffentlicht und zwei Nachträge in der *Altpreussischen Monatsschrift* folgen lässt.²⁶² Sie seien hier erwähnt, weil Frischbier den Begriff des ‚Volksspiels‘ um die Facette des Kinderspiels erweitert, die eine weitere Bedeutungsdimension von ‚Volksspielen‘ eröffnen. Die Abteilung „Spiele“ umfasst etwa 250 Kinderreime, viele davon sind Abzählreime, andere sind mit Aktionen verbunden, die beschrieben werden. Gelegentlich teilt Frischbier auch Textvarianten aus unterschiedlichen Orten oder Gegenden mit.²⁶³ Um einen Eindruck von Frischbiers Sammlung zu vermitteln, seien hier die beiden Spiele mit den Nummern 745 und 746 zitiert.

Das heilige Kreuz anbeten.

745. Heil’ges Kreuz, ich bet’ dich an,
Du brauchst ’ne Frau und ich ’nen Mann.
Willst du so wie ich,
Komm herunter (her) und küsse mich.
Ebenso: den Ofen anbeten.

Einen Klosterkuss geben.

746. Zwei Stühle werden mit den Lehnen gegen einandergesetzt. Der Gepfändete wählt eine Person des andern Geschlechts, und beide müssen sich nun durch die Lehnen einen Kuss geben. Die Dame pflegt durch Wegwenden des Kopfes ec. den Herrn oft lange zu necken, ehe sie ihm den Kuss giebt.²⁶⁴

Die vier besprochenen Sammlungen von Weller, Feifalik, Peter und Frischbier lassen unterschiedliche Herausgeberintentionen und Grade der Gegenstandsvertiefung erkennen. Weller legt eine quellenkundliche Studie vor, die die Aufmerksamkeit auf die Schweiz lenkt und damit auch sein Bemühen um Annäherung an die Exilheimat signalisiert. Feifalik zeigt das Bestreben eines jungen Philologen, die Volksschauspieltradition im deutsch- und tschechischsprachigen Mähren zu erfassen, auch

259 Peter (1865), S. XIV.

260 Vgl. die Gemeinsame Normdatei (GND) unter <http://d-nb.info/gnd/137509650> (3.6.2019).

261 Frischbier (1867). Vgl. auch den Nachdruck Frischbier (1972).

262 Frischbier (1892a); Frischbier (1892b). Frischbier verfasste auch ein *Preussisches Wörterbuch* in zwei Bänden: Frischbier (1882–1883).

263 Frischbier (1867), S. 126–211 passim.

264 Frischbier (1867), S. 202. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

wenn seine Sammlung wegen seines frühen Todes ein Torso bleibt. Peters Edition lässt Gelehrsamkeit und philologischen Anspruch erkennen, während sich Frischbiers Sammlung auf einer im besten Wortsinn dilettierenden Ebene bewegt. Beachtung aber verdient seine Erweiterung des Sammelinteresses, indem er den Begriff der „Volksspiele“ auf Kinderspiele ausdehnt.

8.9 Koppelungen von Volksschauspiel und Kanon bei Moriz Carriere und Karl Engel

Interferenzen zwischen kanonischer Literatur und Volksschauspielen werden im Laufe der Literatur- und Theatergeschichte mehrfach thematisiert. Als Beispiele gelten etwa die Figuren Griselda, Johanna von Orléans und Genovefa,²⁶⁵ aber auch Faust und Wilhelm Tell, wobei Faust deutlich häufiger mit Volkstheatertraditionen in Verbindung gebracht wird als Tell. Zwei Beispiele solcher Inbeziehungsetzungen seien hier im Rezeptionzusammenhang betrachtet: die Beschäftigung mit dem Faust-Stoff bei Karl Engel und mit der Tell-Sage bei Moriz Carriere.

Karl Engel (1824–1913), der kein Philologe ist, sondern dilettierender Sammler und Faust-Enthusiast, ist nicht der erste, der Faust mit Volksschauspielen in Verbindung bringt. Schon sehr früh wird Faust als Volksschauspiel gedeutet, sicher auch bedingt durch die Bekanntheit, die der Stoff durch Goethes Dramatisierungen erfährt. Sieben Jahre nach Goethes *Faust. Ein Fragment* (1790) bezeichnet beispielsweise Soden sein Drama *Doktor Faust* (1797) als „Volks-Schauspiel“,²⁶⁶ Görres erzählt in seinen *Volksbüchern* (1807) unter der Nummer 35 die Sage von Faust²⁶⁷ und Simrock gibt 1846 *Faust. Das Volksbuch und das Puppenspiel* heraus.²⁶⁸ Im Abschnitt „Volksschauspiele“ seiner *Poesie und Beredsamkeit* (1823) befasst sich Horn mit Faust, den er als „den Mittelpunkt aller damaligen deutschen Volks-Dramen“ bezeichnet,²⁶⁹ der „Mythos von Faust“ sei „vielleicht der Höchste, den je die Deutschen eronnen haben“.²⁷⁰ Als ein Beispiel für Volksschauspiele nennt auch Jeitteles im *Aesthetischen Lexikon* (1839) Spiele von Faust.²⁷¹

265 Als Beispiel für eine historische Einschätzung sei hingewiesen auf Zingerle (1877), S. 48–60, der Faust, den ägyptischen Joseph, Esther, Eustachius, Genovefa, Johanna von Orléans und Maria Stuart für beliebte Stoffe in Bauern- und Volksschauspielen hält. Zur Rezeption der Griselda in der Volkstheatertradition vgl. zuletzt Bernhart und Janke (2019). Zur Griselda zuletzt grundlegend Rüegg (2019).

266 Soden (1797).

267 Görres (1807), S. 207–229.

268 Simrock ([1846]).

269 Horn (1823), S. 262–285, Zitat S. 284–285.

270 Horn (1823), S. 263.

271 Jeitteles (1978), S. 424.

Als junger Mann entwickelt der Musiker²⁷² Engel anlässlich der Besuche von Faust-Aufführungen angeblich eine derartige Begeisterung für den Stoff, dass er sich zeit seines Lebens damit beschäftigen wird.²⁷³ Er veröffentlicht zwei Materialbände zu Faust²⁷⁴ und bringt ab 1874 in zwölf Bänden die Reihe *Deutsche Puppenspiele* heraus, deren erster Band *Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust* und eine Geschichte der Faustsage von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart enthält.²⁷⁵ Puppenspiele zählt Engel zu den „alten Volksschauspiele[n], welche [...] jedenfalls dieselbe Berechtigung haben, der Literatur erhalten zu werden, wie die *Volkslieder*, *Volkmärchen* und *Volkssagen*, welche zu sammeln man längst eifrig begonnen hat.“²⁷⁶ Neben seiner hauptsächlichen Beschäftigung mit Faust widmet er sich auch Don Juan.²⁷⁷

Die vielen Publikationen, die Engel zu Faust im Sinne eines Volksschauspiels vorlegt, tragen dazu bei, dass Faust fortan häufiger als zuvor als Volksschauspiel rezipiert wird, fallen sie doch in jene Zeit um 1880, in der dem ‚Volk‘ vermehrte Autorität zugeschrieben wird. Bald darauf werden die Germanisten Ignaz Vinzenz Zingerle ein Tiroler Faust-Fragment aus der Zeit um 1790 als „Muster eines Volksschauspieles“ loben²⁷⁸ und Wilhelm Creizenach seine Abhandlung *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust* (1878) schreiben.²⁷⁹ Noch im 19. Jahrhundert folgen weitere Gelehrte diesem Rezeptionsverständnis.²⁸⁰

Es ist zu fragen, weshalb sich gerade Faust dazu eignet, als Volksschauspiel rezipiert zu werden. Die Dramatisierung durch Goethe und der Bekanntheitsgrad, den der Stoff durch ihn erfährt, können nicht allein den Ausschlag geben. Sonst müsste es auch Volksschauspiele von Werther geben, die jedoch nicht nachweisbar sind. Ausschlaggebend dafür, dass ein Stoff als Volksschauspiel rezipiert werden kann, ist wohl eher eine vergleichsweise lange Überlieferungsgeschichte, denn immer wieder wird mit Nachdruck behauptet, dass Stoffe und Textvorlagen für Volksschauspiele ‚alt‘ seien. Eines der Konzepte, das seit dem frühen 19. Jahrhundert, vor allem von Jacob Grimm, als Erklärungsschema für die Herausbildung lange wärender Stofftraditionen vorgeschlagen wird, ist die Sage. Sie verbindet Anspielungen auf historische Begebenheiten mit fiktionaler Gestaltung und trägt zur Mythenbildung bei. Demgemäß kann die Geschichte von Faust als Sage bezeichnet werden. Im Falle

272 Vgl. die Gemeinsame Normdatei (GND) <http://d-nb.info/gnd/11648764X> (3.6.2019).

273 Stumme (1957), S. 33–35.

274 Engel (1885); Engel (1887a).

275 Engel (1874). Vgl. auch Engel (1890).

276 Engel (1874), S. I–II. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

277 Engel (1887b). Mit Volksschauspiel bringt bald darauf auch Werner (1891) den Don Juan in Verbindung. Vgl. zu Don Juan auch Horn (1823), S. 259.

278 Zingerle (1877), S. 60.

279 Creizenach (1878). Vgl. auch Creizenach (1881).

280 Beispielsweise Tille ([1890]); Bruinier (1894); Kralik (1895).

der Dramatisierung ist es ein kurzer Schritt, dass daraus ein Volksschauspiel wird. Anschaulich lässt sich dies am relativ späten Beispiel von Carriere zeigen, der den Stoff von Wilhelm Tell als beispielhaft für Sage und ‚Mythus‘ interpretiert und in der Folge ein Tell-Drama zum Volksschauspiel erklärt.

Anlässlich Schillers *Wilhelm Tell* beschäftigt sich der Philosoph Moriz Carriere (1817–1895) mit der Tell-Sage. Interessant ist zunächst ein scheinbar marginales Detail. Carriere veröffentlicht 1871 einen Band mit dem Titel *Wilhelm Tell*.²⁸¹ Das Buch enthält Abdrucke zweier Dramen: *Ein hübsch spyl, | gehalten zu Ury in der Eydgnößschafft, | von dem Wilhelm Thellen*²⁸² auf der Grundlage von Wilhelm Vischers Textausgabe und Schillers *Wilhelm Tell*.²⁸³ In der Edition von *Ein hübsch spyl* unternimmt Carriere eine bemerkenswerte Volte. Er schreibt über den Titel aus der Vischer’schen Vorlage einen zusätzlichen Titel: *Das alte Volksschauspiel von Uri*. Vischers Ausgabe enthält diesen Titel jedoch nicht. Auch verwendet Vischer in seinem Band *Die Sage von der Befreiung der Waldstädte nach ihrer allmällichen Ausbildung* (1867), der als Beilage *Das älteste Tellenschauspiel* enthält,²⁸⁴ den Begriff „Volksschauspiel“ nicht und zieht folglich auch nicht in Erwägung, dass man das Drama, dessen Verfasser nicht namentlich bekannt ist und das er nach einem Druck aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Straßburg ediert, als Volksschauspiel bezeichnen könnte. Aufschlussreich ist die Textstelle, in der Vischer zwar die grundsätzliche Vergleichbarkeit des edierten Dramas mit „Volksliedern“ zum Ausdruck bringt, den Analogiesprung zum Volksschauspiel jedoch noch nicht vollzieht: „Es ist unserm Spiele gerade wie den Volksliedern ergangen, die im Munde des Volkes fortlebten und fortwährend auch neue Zusätze und Abänderungen erlitten.“²⁸⁵ Den Sprung vollzieht wenige Jahre später Carriere, wenn er *Ein hübsch spyl* mit Volksschauspiel übertitelt, seine Entscheidung jedoch nicht kommentiert.

Verständlich wird sie vor dem Hintergrund seiner Poetik, die er in *Die Poesie* (1854, 2. Aufl. 1884) darlegt.²⁸⁶ Richter liest Carriere als inspirierten und innovativen Denker.²⁸⁷ Aus der Beschäftigung mit Herder, Jacob und Wilhelm Grimm, Charles Darwin, Gustav Theodor Fechner und der Völkerpsychologie von Heymann Steinthal und Moritz Lazarus²⁸⁸ entwickelt er eine Sicht auf die Geschichte von Sprache

281 Carriere (1871). Zu Carrieres Schiller-Verständnis vgl. auch Carriere (1859).

282 Carriere (1871), S. XLIII–LXVIII.

283 Carriere (1871), S. 1–133.

284 Vischer (1867), S. 1–165 passim, Rezension der Überlieferungsträger S. 157–165.

285 Vischer (1867), S. 160.

286 Carriere (1884).

287 Richter (2010), S. 131–136, S. 132: „Carriere’s *Die Poesie* [...] and *Aesthetik* [...] mark moves away from the whole tradition of aesthetics and poetics which is dominated by philosophical speculation.“

288 Vgl. Lazarus (2003). Lazarus und Steinthal geben ab 1860 gemeinsam die *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* heraus.

und Literatur, die proto-empirische, vor-naturalistische und zugleich semipanthetische Züge trägt, in seiner weiten Zusammenschau von Kunst, Religion, Politik und Philosophie aber auch eklektizistisch wirkt.²⁸⁹

Aus Carrieres Vorstellung von ‚Volksdichtung‘ auf der einen und von ‚Mythus‘ auf der anderen Seite lässt sich rekonstruieren, was Carriere unter Volksschauspiel verstehen könnte und warum er das Urner Spiel zu einem solchen deklariert. Im Anschluss an die Gedanken von Herder, Jacob und Wilhelm Grimm und August Wilhelm Schlegel (letzteren nennt er nicht) unterscheidet er in *Die Poesie* zwischen „Volksdichtung, welche das Eigenthum und der Erguß einer ganzen Nation ist“ und „Kunstdichtung, in welcher einzelne Sänger ihre besondere Empfindung, ihre besondere Weltanschauung aussprechen“. ²⁹⁰ Volksdichtung entstehe unabhängig von Ständen und Schichten und deren Bildungsgrad „durch den Instinct und den Willen des Ganzen“ und aus dem „Mund des Volks“. Poetische Schöpfungen einzelner Personen „rauschen zusammen zum Strome eines gewaltigen Heldenliedes“ und „die Dichter, voll von dem Gegenstande der Allen angehört, treten mit ihrer Persönlichkeit zurück und lassen die Sache walten; [...] sie sind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung.“ Das Heldenlied, das er auch als Epos bezeichnet und dem er in Anklang an Lazarus’ und Steinthals Völkerpsychologie „objective[n] Charakter“ zuschreibt, sei „reiner und großartiger“ Ausdruck von Volksdichtung.²⁹¹ Ausführlich erläutert Carriere die unterschiedlichen Ausprägungen derselben nach epischen und lyrischen Gattungen; über dramatische Formen von Volksdichtung äußert er sich an dieser Stelle jedoch nicht.²⁹²

Der „eigentliche[n] Poesie“, worunter sowohl ‚Volks-‘ als auch ‚Kunstdichtung‘ fallen können, vorgelagert sind nach Carrieres Verständnis ‚Mythus‘ und Sage.

Wie die Bildung der Sprache so geht auch die der Sage noch vor eigentlicher Poesie aus gemeinsamer Phantasiethätigkeit der jugendlichen Menschheit hervor, sie bereitet dem Epos und Drama den Weg und liefert beiden die großartigsten Stoffe zu künstlerischer Gestaltung, und ihre Ausdrucksweise klingt in der Stimmung der Sprache der Lyrik so mächtig [...].²⁹³

Deutlich wird hier die Vorstellung enger Verbindung von Sprache und Literatur, die eine gleiche Entwicklung durchlaufen. „Wie im Worte Laut und Vorstellung, so sind Reelles und Ideelles im Mythus vereint [...].“²⁹⁴ Der ‚Mythus‘ bzw. die Sage speise Epos, Drama und Lyrik, also alle bekannten und denkbaren Formationen von Poesie, und diene „Dichtern und Künstlern“ als „der liebste Stoff“. Als Beispiele nennt

²⁸⁹ Vgl. auch die kunstphilosophischen Schriften Carriere (1863–1873); Carriere (1892).

²⁹⁰ Carriere (1884), S. 173.

²⁹¹ Carriere (1884), S. 175.

²⁹² Carriere (1884), S. 175–190.

²⁹³ Carriere (1884), S. 39.

²⁹⁴ Carriere (1884), S. 39.

Carriere Homer, Shakespeare, Ariost und Goethe mit *Faust* und Schiller mit *Tell*. Sie würden „vollenden[,] [...] was ihnen die Jahrhunderte vorbereitend überlieferten“.²⁹⁵ In diesem Sinn ist Schillers *Tell* keine Sage mehr, wie sie auch nicht ‚Volksdichtung‘, sondern ‚Kunstdichtung‘ ist, weshalb Carriere auch nicht Schillers *Tell* als Volksschauspiel übertitelt, sondern das anonyme Urner Spiel.

Die „Tellsage“²⁹⁶ – vor Schiller – gilt Carriere als idealtypisches Beispiel, um an ihr „Schritt für Schritt [zu] beweisen [...] [,] was wir anderwärts muthmaßen oder schließen“.²⁹⁷ Denn die Fülle an Überlieferungen lasse sehr genau den Unterschied zwischen „Geschichte“ (dem ‚Reellen‘) und dem „aus gemeinsamer Phantasie-thätigkeit“²⁹⁸ Hervorgegangenen (dem ‚Ideellen‘) erkennen und erklären. Sowohl in *Die Poesie* als auch in der Einleitung zum *Tell*-Buch rekonstruiert Carriere empirisch aus den Quellen, wie sich die Sage von Tell im Laufe von Jahrhunderten herausbilde. „Die Sage vom Tell ist weder Geschichte noch freie Erfindung, sondern ein Niederschlag und Nachklang alter mythologischer Poesie, die im Anschluß an geschichtliche Personen und Ereignisse in ihnen neue Träger fand.“²⁹⁹ Daraus werde deutlich, „wie Schiller’s Werk auf der Mitarbeit der Jahrhunderte ruht, in welchen die Volksphantasie den Stoff bildete“.³⁰⁰

Zwei Argumentationslinien laufen in der Idee des Carriere’schen Volksschauspielbegriffs zusammen: ‚Volksdichtung‘ und ‚Mythus‘, die nicht dasselbe sind. Volksdichtung ist in Carrieres Verständnis Poesie aus kollektiver Autorschaft, die ein anonymes Werk hervorbringt. In diesem Sinn ist das Urner Spiel Volkspoesie, denn der undatierte Druck aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kennt keinen namentlichen Autor. ‚Mythus‘ oder Sage bilden eine Narration, die *nicht mehr* Realgeschichte, doch *noch nicht* Poesie ist. Das Urner Spiel kann insofern als eine Sage gelten, als es – wie Carriere in seiner detailreichen Quellenstudie nachzuweisen versucht – auf historische Details anspielt und diese neu verknüpft und ausgestaltet. Ein Volksschauspiel im Sinne Carrieres ist demnach dramatische Volkspoesie und schöpft aus ‚Mythus‘ und Sage.

295 Carriere (1884), S. 50.

296 Carriere (1884), S. 50.

297 Carriere (1884), S. 51.

298 Carriere (1884), S. 39 und 50.

299 Carriere (1871), S. XXII. Sehr ähnlich auch Carriere (1884), S. 56: „Die Sage von Tell ist Nachklang alter Mythen, ihr Niederschlag auf ein geschichtliches Ereigniß.“

300 Carriere (1871), S. XXVIII.

8.10 Erster Versuch eines Überblicks in der Sammlung *Volksschauspiele* (1880) von August Hartmann und Hyacinth Abele

Als letzte unter den ausführlich dargestellten Sammlungen seien die *Volksschauspiele. In Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt* (1880) von August Hartmann und Hyacinth Abele dargestellt. Die Sammlung ist einer der ersten Versuche einer integrativen Zusammenschau. Die Herausgeber blicken zurück auf eine vergleichsweise junge Forschungstradition und kanonisieren das Wissen der Zeit. Der Band, der durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch rezipiert wird, ist im Übrigen die einzige Forschungsarbeit, die im relativ kurzen Wörterbuchartikel „Volksschauspiel“ im 26. Band des *Deutschen Wörterbuchs* aus dem Jahre 1951 referenziert wird.³⁰¹

August Hartmann (1846–1917) war Bibliothekar an der Hof- und Staatsbibliothek in München, ab Mitte der 1870er Jahre unterstützte ihn beim Sammeln der Münchner Lehrer Hyacinth Abele (1823–1916), der die zugehörigen Melodien aufzeichnete und für den Druck betreute.³⁰² Hartmann schrieb ein Buch über das *Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern* (1875),³⁰³ er edierte *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt* (1880),³⁰⁴ gemeinsam mit Abele brachte er *Volkslieder in Bayern, Tirol und Land Salzburg* (1884)³⁰⁵ und *Historische Volkslieder und Zeitgedichte vom sechzehnten bis neunzehnten Jahrhundert* (3 Bände, 1907–1913) heraus.³⁰⁶ Anschaulichen Einblick in die Sammelpraxis, aber ebenso in den Umgang mit Texten auf der Seite der Überlieferungsträger gibt Hartmann im Vorwort seiner *Volkslieder*:

In einem Bauernhause der Feldwies am Chiemsee fand ich einmal das prachtvolle Weihnachtliederbuch eines alten „Singers“. Meine Zeit reichte damals nur hin, die ersten Lieder abzuschreiben. Als ich nach einem Jahr wiederkehrte und das Übrige durchnehmen wollte, hatte die Tochter des Verstorbenen das Büchlein im Heerdfeuer verbrannt! – Ein anderes Mal hörte ich von einem besonders alten Weihnachtlied-Manuscript im Besitz eines Bauern zu Ellbach bei Tölz. Ich reise hin und finde das Liederbuch in den Händen der lieben Kleinen, denen man es zum Spiele gegeben. Sie hatten alle Blätter außer dem Inhaltsverzeichnis zerrissen und die Stückchen in den Wind gestreut. – Sehr anhänglich an die alten Lieder, die er nicht mehr singen durfte, und betrübt über ihre Mißachtung war ein ehemaliger Kirchensinger, der Fotzer zu Auffach in der Wildschönau (Tirol). Als er um das Jahr 1860 starb, verordnete er, daß man die

³⁰¹ DWB, Bd. 26 (1951), Sp. 497.

³⁰² Für biographische Notizen zu Hartmann und Abele vgl. Eberl (2008), S. 25 und 33, sowie Koller (2008), S. 140, Anm. 4.

³⁰³ Hartmann (1875).

³⁰⁴ Hartmann (1880).

³⁰⁵ Hartmann und Abele (1884).

³⁰⁶ Hartmann und Abele (1907–1913).

Liederbücher im Sarge als Kissen unter sein Haupt legen und mit ihm begraben solle. Und so geschah es.³⁰⁷

Aus diesen anekdotenhaften Beispielen spricht ein Textverständnis, das bereits mehrfach zum Ausdruck kam, etwa in Zusammenhang mit Wandertruppen und der Frage, warum wohl Anna Reithmayrs Dramen heute nicht mehr auffindbar sind. Zugrunde liegt das Verständnis, dass Texte und Manuskripte persönliches materielles Eigentum der Halter sind und wertlos werden, sobald diese sterben und die Performanz durch diese selbst nicht mehr gewährleistet ist.

Die *Volksschauspiele* enthalten ein kurzes, aber inhaltsreiches Vorwort von Hartmann. Es enthält Definitionen und Charakterisierungen volksmäßiger dramatischer Genres, einen Forschungsbericht, Erläuterungen zur Transkription der Texte und den Dank an die Mitarbeiter und Unterstützer des Bandes.³⁰⁸ Ähnlich wie Weinhöhl beginnt Hartmann mit dem Blick auf den Forschungsstand zur Volkspoesie und lenkt die Aufmerksamkeit auf die darin unterrepräsentierte Dramatik, für die er den Oberbegriff „Volksschauspiel“ verwendet. Er scheidet dieses in drei Gruppen: ‚Volksstück‘, ‚Bauerntheater‘ und eine ‚dritte Gruppe‘.

Ein Zweig der deutschen Volkspoesie ist das Volksschauspiel. Dieser Zweig wurde viel weniger beachtet, als Lied, Sage, Märchen. Sogar der Name „Volksschauspiel“ scheint Erläuterung zu verlangen.

Ausdrücklich mag also bemerkt sein: Für diese Sammlung handelt es sich weder um „Volksstücke“ unserer städtischen Bühnen, noch auch, wenigstens zunächst, um das sogenannte Bauerntheater in Oberbayern und Tirol.

Jene „Volksstücke“ haben das Volksleben zum Gegenstand, sind aber auf ein Stadtpublicum berechnet.

Das „Bauerntheater“ bildet schon selbst eine interessante Erscheinung des ländlichen Volkslebens. Die Spieler sind Leute aus dem Volk, ebenso das hauptsächlich in Aussicht genommene Publicum. Hingegen die Stücke werden oft der Stadt entlehnt und die in Manchem eigenthümliche Bühne sucht es doch der städtischen nachzuthun, soweit die Mittel reichen.

Verschieden vom Spielvorrath auch dieser Dorfbühnen ist eine dritte Gruppe höchst anspruchsloser kleiner Komödien, die man auf dem Land und in Landstädten, ausnahmsweise wohl auch in der Vorstadt eines Weltortes antrifft. Sie gehen meist nicht einmal auf einer Bühne vor sich, sondern werden durch eine umherziehende ländliche Dilettantenschar, wohl in Costümen, aber ohne Decorationen in einer beliebigen Stube oder unter freiem Himmel aufgeführt. Dies, wie manches Andere in der Spielsitte, erinnert mehr an das altdeutsche, als an das moderne Drama.³⁰⁹

Gleich im ersten Satz bezeichnet Hartmann das „Volksschauspiel“ als „Zweig der deutschen Volkspoesie“ und stellt fest, dass jenes bislang „viel weniger“ Beachtung

307 Hartmann und Abele (1884), S. XI–XII. Auf diese Textstelle macht Häntzschel (2014), S. 62–63, aufmerksam.

308 Hartmann und Abele (1880), S. III–XIV.

309 Hartmann und Abele (1880), S. III.

gefunden habe als „Lied, Sage, Märchen“. Seine zeitgenössische Wahrnehmungsperspektive bestätigt einmal mehr die Verzögerung, mit der dramatische Gattungen von Volkspoesie wahrgenommen, gesammelt und erforscht werden. Selbst 1880 erscheint ihm „der Name ‚Volksschauspiel‘“ noch erklärungsbedürftig.

Neu ist die definitorische Unterscheidung zwischen ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘. Volksschauspiel definiert Hartmann zunächst *ex negativo*: Es sei weder „Volksstück[]“ noch „Bauerntheater“. Auffallend ist eine gewisse Distanzierung von diesen Begriffen: „Volksstücke“ setzt er unter Anführungszeichen, ebenso „Bauerntheater“, dem er auch das Epitheton „sogenannt“ voransetzt. Volksschauspiel dagegen setzt er weder unter Anführungszeichen noch maskiert er es durch distanznehmende Attribute. Was man sich unter Volksstücken vorzustellen habe, erläutert Hartmann nur kurz: Sie seien „städtischen Bühnen“ zugehörig, „haben das Volksleben zum Gegenstand, sind aber auf ein Stadtpublicum berechnet“. Sehr wahrscheinlich bezieht sich Hartmann hier auf neueste Entwicklungen in der oberdeutschen Dramatik seiner Gegenwart, etwa die Begeisterung für ‚Rustikalität‘, wie sie im Erfolg der Bauernspiele am Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt (vgl. zu den Bauernspielen das Kapitel 6 in diesem Buch). Indem Hartmann Volksschauspiele von Volksstücken abgrenzt, gibt er zu erkennen, dass er das Bühnenschaffen seiner Zeit wahrnimmt, das von der akademischen Beschäftigung mit volksmäßiger Dramatik im 19. Jahrhundert in der Regel ausgeklammert bleibt.

Das „Bauerntheater“ definiert Hartmann ausführlicher: Es sei eine „Erscheinung des ländlichen Volkslebens“ (also nicht der Stadt), namentlich aus „Oberbayern und Tirol“. Die Darsteller und das Publikum seien „Leute aus dem Volk“ (vertreten also nicht Eliten). Die Stücke für das Bauerntheater „werden oft der Stadt entlehnt“, ihre Bühnenästhetik orientiere sich am „städtischen“ Geschmack. Nach Volksstück und Bauerntheater umreißt Hartmann „eine dritte Gruppe“ von Volksschauspielen, denen er keinen eigenen Namen gibt. Bei dieser handle es sich um „höchst anspruchslose[] kleine[] Komödien“, die von wandernden Amateuren auf dem Lande und „nicht einmal auf einer Bühne“, sondern in einer „Stube“ oder „unter freiem Himmel“ gespielt werden. Beim Wort „Stube“ setzt Hartmann eine Fußnote, in der er erwähnt, dass Spiele aufgrund dieser Aufführungsorte häufig auch als „Stubenkomödien“ bezeichnet werden. In derselben Fußnote weist er darauf hin, dass die „Bezeichnung ‚Volksschauspiel‘ in unserem Sinn“ bereits Pröhle, Feifalik und Peter verwendet haben.³¹⁰

Nach der Definition *ex negativo* benennt Hartmann nun die Charakteristika der Volksschauspiele, die er in seinem Band versammelt. „Der Text solcher wahrer Volksschauspiele fließt theils aus mündlicher Überlieferung, theils aus Handschriften, welche, immer auf's neue abgeschrieben, oft schon sehr lange im Volk sich

310 Hartmann und Abele (1880), S. III.

fortgepflanzt haben.“³¹¹ Verglichen mit den Definitionen der Spiele, die er in seiner Sammlung *nicht* berücksichtigen will, bleibt die Definition von Volksschauspielen vergleichsweise offen. Hartmann ist jedoch – nach den frühen Beobachtungen zu den Autoren der Bauernspiele bei Schuler und Lewald – einer der wenigen, der sich Gedanken über die Autoren der Volksschauspiele macht.

Die Dichter sind meist nur bei Stücken bekannt, deren Abfassung in verhältnismäßig jüngere Zeit fällt. Sie waren entweder ganz einfache, unstudirte Leute, oder lebten wenigstens im Volk, liebten es und waren mit seiner Sitte und Sprache, seinem Denken und Fühlen auf's innigste vertraut. Die älteren Stücke verrathen mehr gelehrte, doch ebenfalls volksfreundlich gesinnte Verfasser.³¹²

Eine weitere Besonderheit der Volksschauspiele sei ihre Einbettung in den Jahreszyklus kirchlicher Feste. „Besonders günstig scheint ihnen Weihnachten mit Advent und Epiphanie.“ Weihnachtsspiele seien „bisher der einzige Zweig der Volkskomödie“, über die es „schon bedeutendere Veröffentlichungen“ gibt. Er verweist auf Weinhold, der die Weihnachtsspiele „gleichsam entdeckte“,³¹³ weiter auf Lexer, Peter, Mosen, Pröhle u.a.m. und liefert eine umfangreiche Bibliographie zum Tiroler Bauerntheater, „das zum Gegenstand unseres Buches erst in zweiter Linie gehört“.³¹⁴

Auf über 500 Seiten enthält Hartmanns Sammlung 50 Spieltexte, die biblischen oder religiösen Stofftraditionen zuzuordnen sind: Adam-und-Eva-, Salomon-, Kain-und-Abel-, Weihnachts-, Hirten- und Passionsspiele u.a.³¹⁵ Die Spiele sind insgesamt recht kurz, die längsten umfassen etwa 20 Seiten. Einige wenige Spiele enthalten Noten für Lieder und gesungene Figurenreden.

Wenn Hartmanns Sammlung eine der ersten ist, die eine Zusammenschau des Forschungsstands der Zeit skizziert, so ist sie zugleich auch eine der letzten, der das gelingen konnte. Ab dem späten 19. Jahrhundert wird sich die Volksschauspiel-forschung zunächst in positivistische ‚Mitteilungen‘ verzetteln und in weiterer Folge auf thematische, geographische, zeitlich definierte und weitere spezialisierte Stränge konzentrieren.

311 Hartmann und Abele (1880), S. IV.

312 Hartmann und Abele (1880), S. IV.

313 Hartmann und Abele (1880), S. IV.

314 Hartmann und Abele (1880), S. VI–VII, Zitat S. VII, Anm. 23.

315 Hartmann und Abele (1880), S. 1–557.

9 Ausblick

Die Entwicklung der Volksschauspielforschung steht im 19. Jahrhundert einerseits unter dem Einfluss der Etablierung und Professionalisierung der Neuphilologien, insbesondere der Germanistik, und andererseits unter dem Eindruck des Lieder-, Märchen- und Sagensammelns. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erwacht das Bewusstsein, dass man in der Erforschung der Volkspoese das Drama bislang vernachlässigt habe, und beginnt, nach Liedern, Märchen und Sagen nun auch Dramen aufzuzeichnen und zu edieren. Während man im späten 18. Jahrhundert nur unter Vorbehalt von einer Geburt der Idee des Volksschauspiels aus dem Geiste der Volkspoese sprechen kann, lässt sich im 19. Jahrhundert umso deutlicher von einer Geburt der Beschäftigung mit Volksschauspielen aus dem Geiste des Volkliedersammelns sprechen. Hauptsächliches Ziel von Volksschauspielausgaben ist die Erschließung literarischer Quellen, die der Erforschung der ‚Sittengeschichte‘ und der Erweiterung des Kanons dienen sollen. Der mit letztgenanntem Ziel verbundene positivistische Aspekt bleibt wirkmächtig bis weit ins 20. Jahrhundert.

Das Volksschauspielverständnis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich, verglichen mit jenem der ersten Hälfte des 19. und des späten 18. Jahrhunderts, sehr deutlich gewandelt. Empörung etwa über den volkswirtschaftlichen Schaden durch Volksschauspiele, wie ihn Rohrer noch vorrechnet, oder Klagen über die mindere Qualität der Spiele wie bei Schütze und Sulzer sind im späten 19. Jahrhundert kaum mehr vorstellbar. Auch die Lust an Exotismen wie etwa an der als demiskandalös empfundenen Frauengruppe um Anna Reithmayr, wie sie Lewald schildert, oder der Hinweis auf die „exotische Menschenrace“ der Tiroler, die dem Adel als Antidepressivum dienen (Rohrer), sind nicht mehr zu vernehmen. An die Stelle dessen treten Begeisterung für den Gegenstand und der philologisch professionelle Umgang mit ihm. Dabei fällt auf, dass Editoren meist Texte aus ihren Heimaten (oder Wahlheimaten) edieren, was aus emotionaler Verbundenheit mit der Gegend resultieren (wie bei Pröhle oder Schröer) oder durch eigene Dialekt- und kulturelle Kompetenz gestützt sein kann (wie bei Pichler, Feifalik oder Lexer). Verknüpft mit philologischer Expertise, befördern solche Kompetenzen valide Editionen. Bei philologisch gebildeten Editoren fallen zuweilen Schüler-Lehrer-Bindungen ins Gewicht wie etwa im Netzwerk um Weinhold. Der Lehrer stellt die Autorität dar, an der sich seine Schüler, etwa Lexer oder Hartmann (dieser als Schüler im Geiste), orientieren. Herder dagegen spielt für Volksschauspielsammler im späten 19. Jahrhundert als Vorbild und theoretische Bezugsgröße kaum eine Rolle. Häufiger bezieht man sich – wie die Lieder-, Märchen- und Sagensammler – auf die Brüder Grimm.

Hartmann wird im Wesentlichen Recht bekommen, wenn er vorschlägt, einzelne Untergattungen des volksmäßigen Dramas zu unterscheiden. Zwar wird sich seine definitorische Unterscheidung zwischen Volksstücken, Bauernspielen und Stubenspielen im Kontrast zu den ‚wahren‘ Volksschauspielen nicht durchsetzen,

doch ein wesentlicher Verständnisunterschied wird im 20. Jahrhundert erkennbar werden: Historische, also schon seit geraumer Zeit vorhandene Texte (solche, die man ‚auffinden‘ und ‚sammeln‘ kann), werden tendenziell als Volksschauspiele bezeichnet, während in der jeweiligen Gegenwart entstehende Dramen, also Gegenwartsdramatik, tendenziell als Volksstücke rubriziert werden. Allerdings gilt diese tendenzielle Unterscheidung vor allem auf der Seite der Rezeption in Theaterkritik und Literaturwissenschaft; Theaterdichter verwenden ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘ für ihre Dramen erst einmal gleichermaßen.

Die teilweise und tendenzielle Unterscheidbarkeit zwischen Volksstück und Volksschauspiel, die sich deutlicher erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts abzeichnen wird, manifestiert sich zuletzt im Handbuchartikel „Volksstück“ von Markus Trabusch und Frank Zipfel in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* (2009). Die Autoren halten fest, dass „die begriffliche Abgrenzung des ‚Volksstücks‘ von ‚Volksschauspielen‘ allgemein akzeptiert“ sei. Volksschauspiele seien demnach „an lokales Brauchtum gebunden und ihre Aufführungen gehen zu meist mit bestimmten Kalenderdaten einher (z.B. Passionsspiele in Oberammergau)“, während sich „der Begriff ‚Volksstück‘ üblicherweise auf schriftlich fixierte Texte im Gegensatz zu nur mündlich überlieferten bzw. improvisierten Formen des Volkstheaters“ beziehe.¹

Bereits mit dem Beginn der Volksschauspielforschung um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnen sich stoffliche (beispielsweise über Weihnachtsspiele) und regionale Schwerpunktsetzungen ab (beispielsweise zur Schweiz), oft in Kombination miteinander. Sie bleiben erkennbar bis ins 20. Jahrhundert und werden erweitert um motivliche, gattungsdifferenzierende und funktionale Aspekte. Der Schulrat Johann Karl Schuller beispielsweise legt seinen Forschungsschwerpunkt auf Siebenbürgen,² der Lehrer Hermann Wagner auf Salzburg,³ der Gymnasialprofessor Johann Josef Ammann auf den Böhmerwald.⁴ Mit Krippenspielen und Weihnachtsliedern aus Oberösterreich und Tirol befasst sich etwa Wilhelm Pailler,⁵ mit Tiroler Passionen Joseph Eduard Wackernell.⁶ Eine frühe Motivstudie über *Christi Leiden im deutschen Volksschauspiel* legt der Militärpfarrer Gotthelf Huyssen vor.⁷ Vergleichsweise breite Rezeption erfährt der Berliner Gymnasialprofessor Johannes Bolte, der zahlreiche volkskundliche Publikationen verfasst, darunter Arbeiten über frühneu-

1 Trabusch und Zipfel (2009), S. 752. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Polheim (2000), S. VII: „Der Begriff des Volksschauspiels [...] wurde erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genauer zu fassen versucht.“

2 Schuller (1859).

3 Wagner (1882a); Wagner (1890); Wagner (1882b); Wagner (1908). Vgl. auch Wagner (1873).

4 Ammann (1898–1900).

5 Pailler (1883).

6 Wackernell (1887); Wackernell (1897).

7 Huyssen (1881). Vgl. daneben auch Huyssen (1883); Huyssen (1872).

zeitliche Weihnachtsspiele aus Spandau und Berlin.⁸ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts treten vermehrt die Begriffe „Mysterien“ und „Mysterienspiele“ auf, so etwa bei Karl Ferdinand Kummer.⁹ Ein Beispiel für die Verknüpfung von Gegenwartsdramatik und Volkstheater ist der Kritiker Anton Bettelheim (1851–1930). Er ist Herausgeber der *Gesammelten Werke* von Ludwig Anzengruber (10 Bände, 1890),¹⁰ Verfasser einer Monographie über *Karl Schönherr und das österreichische Volksstück* (1926)¹¹ und eine führende Stimme in den Initiativen zur Gründung des Wiener „Deutschen Volkstheaters“ (1889).¹²

Einige der frühen dramen- und theaterkundlichen Forschungsarbeiten aus dem späten 19. Jahrhundert werden in Literatur- und Theaterwissenschaft bis heute rezipiert. Zu nennen sind etwa Wilhelm Creizenach,¹³ der für seine Thesen zur Unterscheidung zwischen weltlichen und geistlichen Spielen des Mittelalters bekannt ist (was in der jüngeren Forschung mitunter kritisch diskutiert wird),¹⁴ und Carlos Sommervogel, der mit seiner zehnbändigen *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (1890–1900) ein Repertorium zum Jesuitendrama vorlegt, das als wichtige Quelle auch für die Volksschauspielgeschichte gilt.¹⁵

Auch wenn die folgenden Beobachtungen im Rahmen dieses Buches nicht vertieft werden können, seien sie dennoch angerissen, weil sie wesentliche Fortschreibungen und Erweiterungen der Theorie- und Rezeptionsgeschichte des Volksschauspiels artikulieren. Im 20. Jahrhundert treten Spezialisten auf, die sich jahre-, oft jahrzehntelang mit Volksschauspielen beschäftigen und eine Vielzahl von Publikationen dazu vorlegen. Zu nennen sind etwa Viktor von Geramb (1884–1958), Richard Wolfram (1901–1995), Hans Moser (1903–1990) und Leopold Schmidt (1912–1981).¹⁶ Sie alle studieren unter anderem Germanistik, außer Geramb promovieren sie alle in

8 Bolte (1884); Bolte (1926). Vgl. zu Bolte Aurnhammer (2003).

9 Kummer (1882).

10 Anzengruber (1890).

11 Bettelheim ([1926]).

12 Vgl. etwa Bettelheim (1892). Vgl. auch Hüttner (1986), S. 133.

13 Creizenach ([1889]); Creizenach (1893–1916).

14 Zuletzt Linke (2001); Simon (2003); Simon (2007). Vgl. auch das Graduiertenkolleg „Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit“ an der Universität Hamburg. Mit der Frage, inwiefern mit Passionsspielen auch reformatorische Absichten verbunden sein können, befasst sich Hastaba (1990). Neben der Unterscheidung zwischen weltlichen und geistlichen Spielen des Mittelalters nimmt auch die Unterscheidung zwischen katholischen und protestantischen Spieltraditionen in der Frühen Neuzeit breiten Raum in literatur- und theatergeschichtlichen Kategorisierungsdebatten ein. Vgl. exemplarisch dazu Breuer (1979) und Breuer (1989).

15 Sommervogel (1890–1900).

16 Aus der Vielzahl ihrer Publikationen seien lediglich ein paar genannt: Geramb (1924); Wolfram (1987); Moser (1935a); Moser (1935b); Schmidt (1932); Schmidt (1935); Schmidt (1954); Schmidt (1962); Schmidt (1965); Schmidt (1980).

diesem Fach.¹⁷ Auch stehen sie alle dem Nationalsozialismus nahe. Im Verlauf ihrer wissenschaftlichen Karrieren orientieren sie sich in die Richtung der Volkskunde und werden zu namhaften Vertretern des Fachs, Geramb als Leiter der volkskundlichen Abteilung des steiermärkischen Landesmuseums Joanneum und Professor für Volkskunde an der Universität Graz, Wolfram als Professor für Volkskunde an der Universität Wien, Moser als Direktor der Bayerischen Landesstelle für Volkskunde, die unter seiner Leitung in ein Institut der Bayerischen Akademie der Wissenschaften überführt wird, und Schmidt als Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien.

Aus diesen Konstellationen wird deutlich, dass das akademische und politische Interesse an Volksschauspiel und Volkspoesie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein nicht unwesentlicher Katalysator in der Entwicklung und Etablierung des noch jungen Fachs der Volkskunde ist. Michler geht umgekehrt noch weiter und vertritt die These, dass die intensive Beschäftigung mit Volkspoesie die Emanzipation der Volkskunde von den Philologien sogar gehemmt und verzögert habe.¹⁸ Die enge Verbindung zwischen Volkskunde und Volksschauspielforschung zeigt sich später – wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen – noch einmal: Hermann Bausinger (geb. 1926), der als international renommierter Ethnologe des späten 20. Jahrhunderts gilt und für seine kritische Sichtung der Geschichte seines Fachs bekannt ist, promoviert zunächst ebenfalls in Germanistik mit einer Arbeit über Volksliteratur¹⁹ und arbeitet auch später noch zu diesem Thema.²⁰

Der Deutungsanspruch über das Volksschauspiel, den die Volkskunde seit der Jahrhundertwende für sich reklamiert, bleibt bis in die Gegenwart spürbar. Ethnologische und narratologische Ansätze, vor allem jene der unter dem Eindruck des Strukturalismus stehenden ‚Erzählkunde‘, resultieren in avancierte Forschungen, die zuletzt in den entsprechenden Artikeln des 14. Bandes (2014) der *Enzyklopädie des Märchens* ihren Niederschlag finden.²¹ Die Literaturwissenschaft dagegen wird sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sukzessive vom Volksschauspiel ab- und dem Volksstück zuwenden. Überhaupt ist das 20. Jahrhundert gekennzeichnet durch kontrastierende, mitunter konträre Verständnisweisen, die Gegenstand im dritten Teil dieses Buches sind.

¹⁷ Wolfram (1933); Moser (1929); Schmidt (1937).

¹⁸ Michler (2015), S. 78.

¹⁹ Bausinger (1952).

²⁰ Bausinger (1959); Bausinger (1980).

²¹ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang vor allem auf die Artikel von Bausinger (2014) und Puchner (2014).

Teil C: **Kontrastierungen**

10 Vorschau

Das späte 18. Jahrhundert legt die Spuren für das Volksschauspiel (Teil A). Das 19. Jahrhundert figuriert dessen wesentliche Verständnisweisen (Teil B). Die Programme, die sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts etabliert haben, erfahren im 20. Jahrhundert weitere Differenzierungen und Kontrastierungen, die Gegenstand in diesem Teil C sind.

Nach Jean-Marie Valentin sei die „im Dienst der Ideologien stehende Funktionalisierung des Volksstücks im 20. Jahrhundert“ charakteristisch für dessen Entwicklungsprozess.¹ Doch typisch allein für das 20. Jahrhundert sind Funktionalisierungen des Volksschauspiels nicht,² denkt man beispielsweise an Johann Friedrich Schütze, der am Ende des 18. Jahrhunderts im Anschluss an Sulzer fordert, dass das Volksschauspiel eine ‚Schule der Sitten‘ sei, oder an Gottfried August Bürger, der in chauvinistischem Ton den deutschen Dichtern deutsche Volkspoesie verordnet. Es mag sein, dass im 20. Jahrhundert auf der Grundlage polarisierter politischer Weltanschauungen, das gilt für linke ebenso wie für rechte, das Volksschauspiel in auffälliger Weise ideologisch eingesetzt wird, doch ist das Volksschauspiel auch in den Jahrhunderten davor nicht frei von ideologischer Funktionalisierung.

Plausibler scheint ein anderer Aspekt, um im Überblick das 20. Jahrhundert zu charakterisieren, nämlich die Schärfung von Kontrasten. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts haben sich beträchtliche Wissensbestände zum Volksschauspiel angesammelt. Als Ausdruck dafür kann die Darstellung des Kapitels „Volksschauspiele“ von Meier im *Grundriß der germanischen Philologie* (1909) gelten (vgl. S. 154 in diesem Buch). Kennzeichnend für diese Wissensbestände sind die zahlreichen auf Korpusbildung und -erweiterung hin angelegten Ausgaben und die auf dramatische Gattungen hin perspektivierte (also nach Lyrik und erzählender Literatur nun auch Dramatik berücksichtigende) und editionsphilologisch professionalisierte Forschung zu Volkspoesie. Eher unbedeutend ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Wunsch nach Institutionalisierung der Volksschauspielforschung etwa nach dem Vorbild des 1914 gegründeten Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau. Ein zentrales Volksschauspielarchiv wird es nie geben; das Spielarchiv von Vater und Sohn Polheim bleibt eine private Initiative und vereinzelte Forderungen in diese Richtung, etwa von Hans Moser, bleiben folgenlos. Charakteristisch für die sich im späten 19. Jahrhundert konsolidierenden Wissensbestände ist ferner, dass bereits ab den ersten Ausgaben von Volksschauspielen um 1850 Forscher miteinander ins Gespräch treten, Übereinstimmungen im Verständnis der Gegenstände entwickeln und gemeinschaftliche Programme verfolgen. Hierin schließen Volksschau-

1 Valentin (1988), S. 7.

2 Ähnlich argumentieren auch Aust, Haida und Hein (1989), S. 26.

spielsammler zum Teil an die Arbeitsweise der früheren Liedersammler an, die häufig gemeinschaftlich gesammelt haben. Ein prominentes Beispiel ist die Zusammenarbeit zwischen Arnim, Brentano und den Brüdern Grimm am *Wunderhorn*. Die sehr frühen Ansätze im Umgang mit Volksschauspielen von Johann Felix Knaffl, Franz Horn und Heinrich Lindner bleiben dagegen vereinzelte Inselprojekte und demgemäß ohne Echo.

Der Positivismus in der Volksschauspielforschung, der – wie in den Philologien generell – im späten 19. Jahrhundert zu beobachten ist, ruft den Wunsch nach Deutungen hervor. Solche formieren sich ab dem frühen 20. Jahrhundert, gruppieren sich zu Verständnismgemeinschaften und Schulen. Als Titel dieses dritten Teils wird der Begriff der „Kontrastierungen“ verwendet, um Nacheinander, Nebeneinander und Gegeneinander unterschiedlicher Positionen zu benennen. Oft sind diese nicht scharf voneinander zu unterscheiden und Übergänge sind fließend. So gibt es etwa ideale Ähnlichkeiten zwischen dem kulturkonservativen Anspruch Hugo von Hofmannsthal in der Begründung von Festspielen in Salzburg und der kulturpessimistischen Rezeption der Oberuferer Weihnachtsspiele in der Anthroposophie durch Rudolf Steiner. Andere Positionen stehen in harscher Opposition zueinander wie etwa Bertolt Brechts Volksstückverständnis und das „völkische“ Volksspiel.

In diesem Teil „Kontrastierungen“ werden aus den zahlreichen und facettierten Konglomeraten, die im 20. Jahrhundert sichtbar werden, drei Themenfelder herausgegriffen, um in exemplarischer Absicht die wesentlichen Traditionsstränge im Kontext zu analysieren. Das erste Kapitel befasst sich mit ‚bairischen‘ und spezifisch tirolischen Volksschauspielen und behandelt das Verständnis von Volksschauspielen im Nationalsozialismus. Das zweite Kapitel ist dem Neuen Volksschauspiel ab den späten 1960er Jahren gewidmet, dem Theoretisierungen durch Georg Lukács und Bertolt Brecht vorgelagert sind. Das dritte Kapitel diskutiert die Alt-Wiener Volkskomödie unter konstruktionsgeschichtlichen Aspekten. Indem das Wiener Volkstheater einerseits als Fortsetzung überkommener Traditionen, gleichzeitig aber auch in Opposition dazu verstanden werden kann, stellt die Wiener Tradition ein weites und komplexes Feld dar, das nicht nur Verständnisweisen des 20. Jahrhunderts, sondern der gesamten Volksschauspielgeschichte in sich trägt. Diese drei Themenfelder decken insgesamt ein breites poetologisches und politisches Spektrum ab, an dem sich Dichotomien zwischen Theatergeschichtsschreibung und Gegenwartsdramatik, unterschiedliche Wirkungsabsichten des Dramas und Verwerfungen wie Rechts-links-Oppositionen nachzeichnen lassen.

11 ‚Bairische‘, ‚Tiroler‘ und ‚deutsche‘ Volksschauspiele

Eine große Gruppe von Texten und Verständnisweisen hebt die besonderen Qualitäten gerade *deutscher* Volksschauspiele hervor. Ihre Palette reicht von Bewunderung bis hin zu chauvinistischen und nationalistischen Gesten. Ihnen gemein sind sprachliche, kulturelle und geographische Fokussierungen, die Merkmale wie ‚alt‘, ‚echt‘, ‚deutsch‘ oder ‚bairisch‘ einschließen. Auffallend ab etwa dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Hinwendung zu ‚Tiroler‘ Volksschauspielen, die die vorgenannten Qualitäten ausgesprochen exemplarisch verkörpern sollen.

Diese Akzentuierung ist vor allem auf Josef Nadler zurückzuführen, der im ersten und dritten Band (1912 und 1918) seiner *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* und in seiner wenig beachteten Schrift *Das österreichische Volksstück* (1921) Tirol und Bayern zu sogenannten Kernländern des Volksschauspiels erklärt (Kapitel 11.1). Hugo von Hofmannsthal greift als einer der ersten die Thesen von Nadler auf und amplifiziert sie zum Zweck der Begründung von Festspielen in Salzburg. Aufschlussreich dazu sind Hofmannsthals Texte *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (1919) und *Die Salzburger Festspiele* (1919). Noch unberührt von Nadlers Thesen ist Hofmannsthals *Vorwort* zum *Jedermann* (1911), das als eine dichte Herder-Paraphrase¹ lesbar ist und Hofmannsthals früheres implizites Volksschauspielverständnis zum Ausdruck bringt (Kapitel 11.2).

Im Zusammenhang der zahlreichen Revitalisierungen und Installationen von Freiluft- und Festspieltraditionen im frühen 20. Jahrhundert, für die der Ausbau der Oberammergauer Passionsspiele und die Gründung der Salzburger Festspiele prominente Beispiele sind, steht die Etablierung der Oberuferer Weihnachtsspiele in Anthroposophie und Waldorfpädagogik. Rudolf Steiner greift dabei auf die Weihnachtsspielausgaben seines akademischen Lehrers Karl Julius Schröer zurück und entwickelt daraus ein spirituelles, (anti-)modernes und kulturpessimistisches theaterpädagogisches Programm. Wesentliche Prägung erfahren die Oberuferer Weihnachtsspiele durch Marie Steiners Tätigkeit als Herausgeberin (Kapitel 11.3).

Wie in der Einleitung dieses Buches dargelegt, liegt eine Schwierigkeit im Umgang mit dem Volksschauspiel in dessen unausblendbarer Assoziation mit dem durch den deutschen Nationalsozialismus kontaminierten Volksbegriff, der, wie Jan-Dirk Müller formuliert, dazu beigetragen habe, die Verhältnisse „zu verunklä-

¹ Unter den zahlreichen *Jedermann*-Adaptionen nach Hofmannsthal sei an dieser Stelle insbesondere auf *jedermann (stirbt)* (2018) von Ferdinand Schmalz verwiesen, der in der Szene „von schmählichem getier“ (S. 485–489) Hofmannsthals *Vorwort* überschreibt und dramatisiert. Erwähnt sei auch Brechts um 1950 entworfenes, unvollendet gebliebenes Stück *Der Salzburger Totentanz*, vgl. Brecht (1997), das Wolf (2014), S. 161–164, im Kapitel „Ein ‚Anti-Jedermann‘“ kontextualisiert.

ren“.² Mit Uwe-K. Ketelsen, der die Begriffe ‚Nation‘ und ‚Rasse‘ als „Differenzqualitäten“ einer nationalsozialistischen und rassistischen Germanistik bezeichnet,³ kann auch der Begriff ‚Volk‘ als eine solche Differenzqualität betrachtet werden – allerdings mit dem großen Unterschied, dass ‚Volk‘, anders als der Begriff der ‚Rasse‘, in der Zeit der Weimarer Republik nicht nur von rechten, sondern auch von linken Ideologien als politischer Leitbegriff verwendet wird. An den Beispielen in den Kapiteln 11.4 bis 11.6 lässt sich exemplarisch zeigen, mit welchen Denk- und Argumentationsfiguren das Volksschauspiel von einer nationalsozialistischen Germanistik vereinnahmt wird. Unter diesem Begriff wird hier mit Ketelsen „keine geschlossene Schule mit institutionellen Verankerungen und einem einheitlichen Repertoire methodischer Verfahren“ verstanden, sondern eine „breite Strömung innerhalb der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft“.⁴

Aufschlussreich für das Verständnis einer nationalsozialistischen Germanistik und Volkskunde, in deren Domänen die Volksschauspielforschung lange Zeit fällt, ist Nadlers Konzept einer „geistesgeschichtlichen Rassenkunde“, die er im Beitrag *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* (1934) darlegt (Kapitel 11.4). Hans Moser und Robert Stumpf verfolgen die Wurzeln von Volksschauspielen bis in die Eiszeit und die Bronzezeit zurück. Die krasse Prähistorisierung zeugt vom Drang, möglichst lange währende Kontinuitäten zu konstruieren, um daraus Hegemonialitätsansprüche abzuleiten. Mosers Kapitel „Das Volksschauspiel“ in dem von Adolf Spamer herausgegebenen Band *Die Deutsche Volkskunde* (2. Aufl. 1935) enthält darüber hinaus einen umfassenden und literaturwissenschaftlich informativen Forschungsbericht zum Thema (Kapitel 11.5). Schließlich wird das monumentale, auf über 300 Bände berechnete, doch Bruchstück gebliebene Großprojekt „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ von Heinz Kindermann sondiert, wobei diejenigen Reihen im Fokus stehen, die Volkspoese und Volksschauspiele edieren (Kapitel 11.6).

11.1 Tirol und Bayern als die ‚Kernlandschaften‘ des Volksschauspiels

Rollte man das Thema „Volksschauspiele“ zeitlich rückläufig auf, stieße man im Laufe des 21. und 20. Jahrhunderts immer wieder auf die These, dass der Süden des deutschen Sprachraums, vornehmlich Bayern und Tirol, die Kernländer des Volksschauspiels seien; oftmals wird dies an das Mittelalter zurückgebunden. Der empirisch feststellbare Befund, dass in der Frühen Neuzeit Dramatik in Tirol quantitativ

² Müller (1985), S. 5: Beim Volksbuch tat ein „[...] diffuser Volksbegriff [...] ein übriges, literaturgeschichtliche Zusammenhänge zu verunklären.“

³ Ketelsen (2009), S. 529.

⁴ Ketelsen (2009), S. 529. Grundsätzlich zum Thema Dainat und Danneberg (2003).

und qualitativ eine große Rolle spielt,⁵ wird im 20. Jahrhundert gleichbedeutend mit „Volksschauspiel“ gesetzt und zum Nachweis von dessen besonderer Verbreitung, Beliebtheit und Lebendigkeit stilisiert. Superlative, was hohes Alter und unüberschätzbare Bedeutung betrifft, werden zu mythosbildenden Aspekten. Ilse Wolfram beispielsweise behauptet in ihrer theaterwissenschaftlichen Dissertation aus dem Jahre 2010: „Die Freude am dramatischen Volksspiel ist in Tirol uralt. Einen Höhepunkt stellten die mittelalterlichen Passionen aus dem 15. Jahrhundert dar.“⁶ Ekkehard Schönwiese und Hans Schuhladen beschwören im Tagungsband *Tiroler Volksschauspiele* (1976) den „Ruf Tirols als der reichsten Volksschauspiellandschaft Mitteleuropas“⁷ und Leopold Schmidt bringt in seinem Aufsatz über burgenländische Sebastianspiele (1951) den Kernlandmythos auf den Punkt, wenn er Tirol und Bayern zu den „Kernlandschaften des barocken Volksschauspiels“ erklärt.⁸

Aus der anderen Richtung, der Vergangenheit kommend, gibt es zwar immer wieder Anhaltspunkte, dass süddeutsche Regionen für die Auffindung und Erforschung von Volkspoesie besonders interessant seien, doch werden diese Gegenden noch nicht in der Weise über andere gestellt und verklärt, wie dies im 20. Jahrhundert der Fall ist. Bis ins frühe 20. Jahrhundert werden Volksschauspiele als Phänomene beschrieben, die über alle Länder des gesamten deutschsprachigen Raums verteilt sind.

Schon Herder lenkt die Aufmerksamkeit auf „Beyern, Tyrol, Schwaben“, in denen „das Dunkelste und Unkultivirtste“ zu Hause sei, und imaginiert: „Wenn da auf einmal ein *Macpherson* in Tyrol oder in Baiern aufstünde, und uns da so einen deutschen *Ossian* sänge [...]“⁹ Johannes Schuler, selbst Tiroler, schreibt, Bauernspiele würden nirgends „mit solcher Liebe behandelt [...] wie in Tyrol“.¹⁰ Ignaz Vinzenz Zingerle, ebenfalls ein Tiroler, diagnostiziert bei den „Alpensöhnen“ eine besondere Begabung gerade für das Theaterspiel und ausgesprochene Freude daran. „Deshalb faßte das Volksschauspiel in unseren Bergen schon frühe Wurzel und scheint schon am Beginne des 15. Jahrhunderts bekannt und beliebt gewesen zu sein.“¹¹ Heinrich Lindner, der sich aus der Warte eines anhaltinischen Gelehrten mit Volksschauspielen beschäftigt, hebt die Länder Bayern und Tirol hervor, die

5 In ihrem Artikel „Tiroler Spiele“ im *Killy Literaturlexikon* halten Neumann und Obermair (2011), S. 546, fest, dass Tirol „eine der bedeutendsten Spiellandschaften des dt. Sprachgebiets“ und von „ungewönl. Vielfalt“ sei. Vgl. auch Moser (1935a), S. 354, der „Tirol [...] als das Land der meisten Spielhandschriften und Aufführungsbelege aus dem Spätmittelalter“ charakterisiert.

6 Wolfram (2010), S. 158.

7 Schönwiese und Schuhladen (1976), S. 302.

8 Schmidt (1951), S. 38.

9 Herder (1993), S. 555.

10 Infirmus (1822), S. 693.

11 Zingerle (1877), S. 42.

„ein uraltes Volksschauspiel“ erhalten und „ganz Deutschland“ damit bereichert hätten.¹²

Gegenüber solchen deskriptiven, offen angelegten Stellungnahmen, die sich immer wieder finden, ist es überraschend, wenn sich ungefähr ab den 1910er und 1920er Jahren die Volksschauspielforschung plötzlich mit ziemlicher Ausschließlichkeit auf den südlichen deutschen Sprachraum konzentriert, die mittel- und norddeutschen Länder weitestgehend ausblendet und die These festigt, dass Tirol und Bayern die Kernländer des Volksschauspiels seien. Dieser Kernlandmythos wird bis heute kolportiert.

Ausschlaggebend für diese Fokussierung und Verengung ist Josef Nadler, der breite Rezeption erfährt und enorme Wirkung entfaltet. Hugo von Hofmannsthal ist einer der ersten, der Nadlers Thesen aufgreift und propagiert und mit diesen seine Überlegungen zur Gründung von Festspielen in Salzburg untermauert (Kapitel 11.2). Aus diesen Gründen ist es aufschlussreich, Nadlers Ausführungen in Hinblick auf die Dramatik, die südlichen deutschsprachigen Länder und das Volksschauspiel genauer zu sichten.

Im Jahre 1912 erscheint der erste Band von Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* mit dem Titel *Die Altstämme (800–1600)*. Im Abschnitt „Der Osten“¹³ findet sich der formelhafte Satz, der zum Programm wird: „Dem Bajuwaren wurde alles Handlung, er ist der Schöpfer des deutschen Volksspiels.“¹⁴ Die Bajuwaren sind für Nadler sozusagen ‚angestammte‘ Bewohner der Gegend, aus denen die „Baiern“ (in ebendieser Schreibung) hervorgehen. Das „Baierische“ (auch: „Bairische“) – Nadler verwendet häufig diese substantivierten Adjektive, wenn er sich auf die vermeintlich spezifische Kultur der Gegend bezieht – umfasst bei Nadler in etwa denjenigen Raum, der sprach- bzw. dialektgeographisch als der bairische Sprachraum definiert wird, also den gesamten oberdeutschen Raum ohne den schwäbisch-alemannischen. Im Besonderen bezieht Nadler das „Bairische“ auf den deutschsprachigen Teil von Österreich (abzüglich des alemannischen Westens), so dass „bairisch“ und „österreichisch“ laut Nadler Synonyme sind. Zwar räumt er ein, dass auch „die anderen deutschen Landschaften“ an der Entwicklung des Dramas ihren Anteil hätten: „Aber Ursprung und Einheit und ununterbrochene Tradition [...] waren bairisch. Die österreichischen Landschaften, die das bairische Blut sich am reinsten erhalten hatten, Tirol und Kärnten, genossen auch die reinste Entwicklung der Gattung.“¹⁵ Prototypisch sei Tirol; hier zeigten sich auf kleinstem Raum Entwicklung und Qualität des Dramas der „Bajuwaren“ respektive „Baiern“:

¹² Lindner (1845), S. 64.

¹³ Nadler (1912), S. 186–193.

¹⁴ Nadler (1912), S. 187.

¹⁵ Nadler (1912), S. 187.

Tirol allein würde das Volksstück als eigenstes Gut des bajuwarischen Stammes erweisen. Was sich hier im 15. Jahrhundert zu entfalten begann, das weckt noch im späten Betrachter fast zitternde Erwartung, ob diese unvergleichlichen Anfänge wohl einen großen Vollender finden würden. Und diese getäuschte Hoffnung macht die Freude an solchen Kostbarkeiten so wehmütig.¹⁶

Nadler schlägt einen weiten Bogen. Das „bairisch-österreichische[] Volksspiel[]“ beginne mit einem fulminanten Auftakt im späten Mittelalter; als herausragende Beispiele nennt Nadler die Neidhartspiele (vgl. S. 98 in diesem Buch) sowie den Maler, Schauspieler, Schreiber und Spielleiter Vigil Raber (1490–1552), der in Sterzing wirkte.¹⁷ Doch dann sei das Volksspiel ‚zurückgesunken‘, ohne zu seinem ruhmreichen Höhepunkt zu gelangen.

Wenn man sich gewöhnt, historische Bewegungen wirklich zu schauen, zusammengedrängt in die Einheit eines Blickes, so ist für Wünsche und Hoffnungen das Schicksal des bairisch-österreichischen Volksspiels ergreifend. Es dünkte einem ein Recken und Dehnen nach unfaßbar Großem, ein Ausschreiten zu Erfolgen, wie die Nibelungen, wie Ortnit und Kudrun es waren, und es wurde ein müdes Zurücksinken, ein langsames Schlendern nach weit näheren, tieferen Zielen, als es der erste Ruck des Willens vermuten ließ. Was da in Wien und Tirol im Werden war, lag auf dem Wege nach Siegen, die in der hellenischen Welt Äschylus und Aristophanes errungen hatten. [...] Die Neidhartspiele und die Tiroler Wagnisse waren nichts anderes als Äußerungen derselben Kraft, die Nibelungen und Volkslied schuf. Aber in Deutschland war ihr kein perikleisches Zeitalter beschieden.¹⁸

Nichts weniger als hoch kanonische Werke der Welt- und deutschsprachigen Literatur sind die Messlatte, an die das spätere „bairisch-österreichische[] Volksspiel[]“ nach Nadlers Vorstellung hätte heranreichen können. Zwar seien die „Ostmärker“ Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Franz Grillparzer „die Klassiker des Volksstücks“, in denen sich durchaus die „gemeinbairischen Triebe“ des Dramatischen manifestierten, doch täuschten sie nicht darüber hinweg, „daß der Baier Träger des Ganzen geworden wäre, der Alpenbaier, nicht das Volk der Ebene. Denn die Berge stehn in seltsam gesetzmäßiger Beziehung zum Werden des Dramas, auch in Alamannien.“¹⁹ Indirekt kommt hier zum Ausdruck, dass auch die genannten „Klassiker des Volksstücks“ die hohen Erwartungen, die Nadler an das „bairisch-österreichische[] Volksspiel[]“ stellt, nicht erfüllen konnten und dass der „große[] Vollender“ noch nicht in Sicht sei. Möglicherweise fühlt sich davon Hofmannsthal angesprochen, worauf noch zurückzukommen sein wird.

¹⁶ Nadler (1912), S. 188.

¹⁷ Raber (1886); Raber (1982); Lipphardt und Roloff (1980–1996). Vgl. zu Raber zuletzt Gebhardt und Siller (2004).

¹⁸ Nadler (1912), S. 193.

¹⁹ Nadler (1912), S. 193.

Nadler identifiziert die vermeintliche Leerstelle in der Literaturgeschichte, das Fehlen von „unfaßbar Großem“, als zwangsläufige Folge der „unvergleichlichen Anfänge“, aber nicht allein um der Erkenntnis willen, sondern um seine tiefe Enttäuschung über den Geschichtsverlauf zum Ausdruck zu bringen. Den Schritt darüber hinaus tut Nadler nicht. Diesen wird erst Robert Stumpfl tun, der die vermeintliche Leerstelle in der Literaturgeschichte durch die Imagination einer abenteuerlich grandiosen germanischen Antike füllen wird (vgl. S. 257–260 in diesem Buch).

Auch wenn im ersten Band der *Literaturgeschichte* Nadlers Äußerungen über das Volksschauspiel (er verwendet vorzugsweise die Begriffe „Volksstück“ und „Volksspiel“) eher knapp bleiben, werden dennoch die nach Nadler maßgeblichen Charakteristika deutlich: Das Drama an sich sei eine spezifisch ‚bairisch-österreichische‘ Gattung; in kondensierter Form zeige sich diese Spezifität im Tiroler Drama; ‚bairisch-österreichische‘ Dramen wären von allerhöchstem weltliterarischen Rang, wenn sie denn geschrieben worden wären.

Im dritten Band der *Literaturgeschichte* von 1918 verhandelt Nadler, so der Untertitel des Bandes, die *Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800*.²⁰ Das Buch ist in drei Kapitel unterteilt: „Die Baiern“, „Thüringen und die Neustämme“ und „Die Franken und die Schwaben“. Im vorliegenden Zusammenhang interessiert vor allem das erste Kapitel über die „Altstämme“ der „Baiern“. Wenn Nadler hier wie schon im ersten Band zu den „Baiern“ nicht nur die Bayern, sondern auch die deutschsprachige Bevölkerung der während der Niederschrift des Bandes im Zerfall begriffenen Donaumonarchie zählt, kommt dieser Geste bei Erscheinen des Buches wenige Monate nach Kriegsende²¹ eine besondere Brisanz zu. Mehrfach wurde von der Forschung darauf hingewiesen, dass die Betonung des „Österreichischen“ in Nadlers *Literaturgeschichte* eine Reaktion auf die zerschlagene Donaumonarchie sei und die Konsolidierung einer nationalen österreichischen Identität nach Kriegsende bezwecke.²² Als wollte Nadler die Reduktion auf diesen Anspruch von vornherein zurückweisen, schreibt er im Vorwort mit dem metaphorischen Titel „Zur Ausfahrt“: „Ich hoffe nicht mit den Allzuvielen verwechselt zu werden, die heute arg verspätet, freilich immer noch früh genug, Österreich erst entdecken zu müssen meinen.“²³ Wie im ersten Band betont Nadler auch in diesem dritten die außerordentliche Begabung der „Baiern“ für Bühne, Drama und Theater. Nachdem in der Zeit bis zum 15. Jahrhundert

[...] Heldensage und Einzelled in der Donaumark ihre höchste Form gefunden hatten, wuchs nun als letzte Kunst in langem Wandel die Bühne ihrer stammestümlichen dauernden Gestalt

²⁰ Nadler (1918).

²¹ Der dritte Band von Nadlers *Literaturgeschichte* erschien im Herbst 1918, vgl. Volke (1974), S. 39.

²² Zuletzt Janke (2010), S. 193 und S. 188–197 passim.

²³ Nadler (1918), S. III.

zu. Die Literatur, fast die ganze Kunst des bairischen Volkes seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ist im Grunde nur Theatergeschichte.²⁴

Ausführlicher als im ersten Band entfaltet Nadler im dritten seine Gedanken, dass und warum Tirol das Kernland aller Volksschauspiele sei. Mit Pathos und suggestivem Ausdrucksdrang begründet er den Mythos Tirols als Kernland des Volksschauspiels. Dieser fußt auf der Vorstellung, dass Drama und Theater just im „Bairischen“ zu höchster Form gelangen. Denn das Theater sei „eine bairische Leidenschaft“, „eine uralte Leidenschaft des Tirolers“. „[N]och nie“ habe die „Volkskunst“ des Theaters „einen ganzen volkreichen Stamm ergriffen“ wie „in allen Tälern Tirols“.²⁵ Anders als im ersten Band findet sich im dritten keine Spur mehr vom „müde[n] Zurücksinken“ des „bairisch-österreichischen Volksspiels“ in der Neuzeit,²⁶ von Nadlers tiefer Enttäuschung, dass etwa das ‚bairische‘ Theater nach seinem fulminanten Auftakt im späten Mittelalter seine zu erwartende Höchstform nicht erreicht hätte. Auch wenn sich empirisch für Tirol eine hohe Dichte an Spielbelegen nachweisen lässt,²⁷ geben doch Nadlers Pathos und sein drängender Ton den Ausschlag, dass der literaturhistorische Sachverhalt in der Folgezeit auratisch aufgeladen und überhöht wird.

Es läßt sich kaum eine Vorstellung fassen, groß und mannigfaltig genug, um sich der Wirklichkeit zu nähern. In diesem halben Jahrhundert allein von 1750 bis 1800 lassen sich an 160 verschiedenen Orten Tirols an die 800 Volksaufführungen zählen. Die Menge der Stücke ist nicht viel kleiner, denn das Festspielmäßige, das Einmalige der Aufführung war auch dem Tiroler Grundsatz, und der Stücke, die von einem Ort zum andern wanderten, sind nicht übermäßig viele. Man müßte fast jeden Ort von einiger Größe nennen, wollte man sagen, daß da und dort dies Theater besonders blühte. Die Spielpläne sind dem Historiker, der von manchem Theater deutscher Lande Kunde hat, oft wie eine Offenbarung. Der Tiroler Bauer hat in diesem halben Jahrhundert einfach alles gesehen, was seit 1600 über deutsche Bühnen, vieles was in dieser Zeit über europäische Bühnen gegangen war. Da sind Staatstragödien großen Stils, die berühmtesten darunter, Passionsspiele, Weltgerichtsspiele, deutsche und italienische Operetten; da sind Legenden; da sind Komödien und Tragödien aus dem Spielplan aller deutschen Hoftheater dieses Menschenalters; da sind vaterländische Stücke und Nachklänge des deutschen Schuldramas; alte Fastnachtsspiele und zurechtgestutzte Prunkwerke des Barocktheaters. Beliebt sind Genoveva, Johann von Nepomuk, Hildegardis, Griseldis. Neben Voltaires „Zaire“ steht „Der Prinzenraub“ und schon 1767 sah der Tiroler eine Maria Stuart aus dem Spielplan der Jesuiten.²⁸

24 Nadler (1918), S. 13.

25 Nadler (1918), S. 99.

26 Nadler (1912), S. 193.

27 Vgl. Polheim (1992); Hastaba (1995/1996); Neumann und Obermair (2011), S. 546. Vgl. auch Szarota (1979–1987), passim.

28 Nadler (1918), S. 99–100.

Eine Quelle für diese Spielnachweise nennt Nadler nicht. Doch darf mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass Nadlers Darstellung Adalbert Sikoras Beitrag *Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol* (1905 und 1906) zugrunde liegt.²⁹ Denn der Abschnitt „Übersicht über die Aufführungsorte“ in Sikoras Arbeit enthält hinsichtlich der Anzahl und Ausführlichkeit der Einträge in etwa das Material, aus dem Nadler seinen opulenten Absatz kompiliert, und ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts die umfassendste Übersicht von Spielbelegen aus Tirol.³⁰

Dass „[d]er Tiroler Bauer“ zwischen 1750 und 1800 „einfach alles gesehen“ habe, wie Nadler behauptet, steht in einem gewissen Widerspruch zu Pichlers kritischer Sicht, dass die kulturelle Entwicklung in Tirol ‚um einige Dezennien‘ verzögert sei (vgl. S. 133 in diesem Buch). Zwar verunmöglicht Retardierung nicht grundsätzlich, dass Rezeption stattfinden kann, doch stehen die Einschätzungen Nadlers und Pichlers einander unvereinbar gegenüber: Pichler charakterisiert die Tiroler Theaterkultur um 1800 als alles andere als hoch entwickelt, während Nadler sie geradezu als Eldorado für theateraffine Bauern ausmalt, um den vermeintlich hohen Rang des ‚bairisch-österreichischen‘ Dramas nachzuweisen.

Sodann ruft Nadler in Erinnerung, wie Tirol während zahlreicher Kriege ‚Deutschlands Größe schuf‘; die Rede ist ‚von erbitterten Volkskämpfen‘, dem ‚schweren Unterton stolzen Kulturgefühls‘ und dem ‚Mitklang hingebender Liebe zu Land und Fürsten‘.³¹ ‚Die Lieder, die aus diesen Tagen aufklangen, sind seltene Denkmäler deutscher Volkskraft, ruhigen Selbstgefühls und selbstverständlicher Opferfreude.‘³² Nadler macht Literatur zum Kampfmittel. Dieser Aspekt wird im 20. Jahrhundert immer wieder begegnet, nicht nur auf nationalbewegter und nationalistischer Seite, sondern auch im kommunistischen Kontext etwa bei Georg Lukács und Bertolt Brecht (vgl. S. 275 in diesem Buch).

Die Gleichung ‚*Baiern*‘ = *Theater* erweitert Nadler durch die Einbeziehung der Begriffe des ‚Barock‘ und der ‚Volkskunst‘. ‚Und genug, die Kunst des Barock ist wirklich zur Kunst des bairischen Volkes geworden [...]‘,³³ denn ‚Barockkunst ist Volkskunst.‘³⁴ Formelhaft lässt sich zusammenfassen: ‚*Baiern*‘ = *Theater* = *Volkskunst* = *Barock*. Als herausragende prototypische Exempla dieser spezifischen Tradition gelten Nadler die Passionsspiele von Oberammergau: ‚Ettal und Oberammergau! Man müsste die ganze Kulturgeschichte des bairischen Volkes wiederholen, um den vollen Sinn dieser beiden Namen zu hören. In dieser Landschaft vermählte sich recht eigentlich der Baier mit der Kunst des Barock.‘³⁵

²⁹ Der Beitrag erschien an zwei Orten: Sikora (1905b); Sikora (1906).

³⁰ Sikora (1906), S. 361–372.

³¹ Nadler (1918), S. 100.

³² Nadler (1918), S. 101.

³³ Nadler (1918), S. 25.

³⁴ Nadler (1918), S. 87.

³⁵ Nadler (1918), S. 84.

In komprimierter Form und noch pointierter als in der *Literaturgeschichte* bringt Nadler seine Gedanken über das ‚bairische‘ Drama in seiner kleinen, bislang von der Forschung kaum berücksichtigten Schrift *Das österreichische Volksstück* zum Ausdruck.³⁶ Das 16 Seiten umfassende Heft trägt kein Erscheinungsjahr, wird aber von einschlägigen Bibliothekskatalogen auf das Jahr 1921 datiert. Der Untertitel *Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher* legt nahe, dass es sich um eine Handreichung fürs Theaterpublikum handelt, die anlässlich von Theateraufführungen zum Einsatz kommen konnte.³⁷ Die herausgebende Institution ist der „Bühnen-Volksbund in Frankfurt/Main“.³⁸ Auf dem Titelblatt finden sich zwei Reihentitel: „Dichter und Bühne“ sowie „Meister der Oper“.³⁹ Gleich im ersten Absatz skizziert Nadler seine wesentlichen Gedanken und überschlägt dabei ein halbes Jahrtausend Literaturgeschichte.

Seit 500 Jahren hat sich auf österreichischem Boden zwischen dem Böhmerwald und der südlichen Alpenkette ein Volkstheater entwickelt, dessen eigentümlicher Geist noch heute mit frischen Kräften fortwirkt, eine bodenständige, ungebrochen weitergepflegte, volkstümliche Kunstform. Sie ist als Ganzes der besonderen Anlage des bairischen Volkes entwachsen, dem ja der Stamm in der Ostmark und in den östlichen Alpen angehört und ihre vielfältigen Spielarten haben sich aus der besonderen Lage der Landschaft sowie unter abwechselnden europäischen Einflüssen entfaltet.⁴⁰

Das „Volkstheater“, von dem die Rede ist, sei „österreichischem Boden“ und dem „bairischen Volk[]“ entwachsen und verhaftet. Wesentlich bedingt ist dieses Theater durch den für Nadler so programmatischen Begriff der „Landschaft“, die hinsicht-

36 Nadler ([1921]).

37 Es ist denkbar, dass die Schrift insbesondere bei Aufführungen von Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Karl Schönherr zum Einsatz kam, denn diese vier würdigt Nadler als beispielhafte Volksstückdramatiker ausführlich. Nadler ([1921]), S. 9–16.

38 Der Bühnenvolksbund (BVB) wird 1919 in Frankfurt am Main gegründet und besteht bis zum Ende der Weimarer Republik. Er geht aus dem 1916 von Ernst Leopold Stahl gegründeten Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur hervor. Ziel des BVB ist die Verbreitung einer christlich-nationalen Theaterkultur. Laut Biccari beruhe der BVB „auf dem *ästhetischen Fundamentalismus* des *deutschen Antimodernismus*“. Vgl. zum BVB ausführlich Biccari (2001), S. 55–68, Zitat S. 59. Hervorhebungen wie im Original. Das Landesgeschichtliche Informationssystem Hessen, das vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst betrieben wird, charakterisiert den Bühnenvolksbund wie folgt: „Aus dem Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur entsteht in Frankfurt am Main der Bühnenvolksbund zur Theaterpflege im christlich-deutschen Volksgeist (BVB). Ihm schließen sich Lehrer- und Studentenvereine, der Caritas-Verband, der Katholische Frauenbund, kaufmännische Vereine und die Leo-Filmgesellschaft an.“ Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen (2018).

39 Nadler ([1921]), S. [1]: „Die Redaktion wird geleitet für die Abteilung Dichter und Bühne von Dr. Ernst Leopold Stahl in Verbindung mit Dr. Johannes Eckardt und Dr. Werner E. Thormann, für die Abteilung Meister der Oper von Dr. Karl Blessinger.“

40 Nadler ([1921]), S. 3.

lich des Dramas dann besonders wirkmächtig wird, wenn sie aus Bergen besteht. Auch die „abwechselnden europäischen Einflüsse[]“ werden betont, die später näher spezifiziert werden. Diese „volkstümliche Kunstform“ sei in einem holistischen Sinne als ein „Ganzes“ zu verstehen. Drei Fragen will Nadler in seiner Schrift beantworten:

Warum hat sich gerade in dieser Landschaft eine so eigentümliche Volksbühne entwickelt? Welche Schicksale hat die österreichische Volksbühne durch 500 Jahre gehabt? Welche Dichter haben auf diesem Gebiete Großes geleistet?⁴¹

Als Dichter, die „Großes geleistet“ haben, nennt Nadler Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Karl Schönherr, die „eine innere, notwendige Einheit“ bildeten.⁴² Mit dem bedeutungsschweren Begriff der „Schicksale“ meint Nadler wohl die Verlaufsgeschichte des Volkstheaters, die er im ersten Band der *Literaturgeschichte* im Mittelalter mit den Neidhartspielen beginnen lässt und mit teleologischer Gerichtetheit versieht. Als die „eigentliche Heimat des österreichischen Volksstückes“ identifiziert er „Tirol, vor allem Sterzing am Südfuß des Brenners“,⁴³ womit er auf Vigil Raber anspielt, der in Sterzing wirkte. Solche Textstellen tragen einmal mehr dazu bei, den Mythos, wonach Tirol das Kernland des Volksschauspiels sei, zu verstärken und zu perpetuieren. Daran schließt er die Antwort auf die erste der drei Fragen an, „warum gerade im Oesterreichischen ein so altes und andauernd fortgepflegtes Volkstheater“ entstehen und gedeihen konnte: „Das haben der besondere Charakter des bairischen Volkes, die Lage des Landes, die eigentümliche Geschichte von Volk und Land bewirkt.“⁴⁴ In den weiteren Erläuterungen holt Nadler aus auf die territoriale Erstreckung der Landschaft „vom Lech bis an die Leitha östlich Wiens, vom Böhmerwald bis über den Brenner nördlich von Trient“, darin „die freie Hochebene um München, das Stromgebiet der Donau von Regensburg bis hinter Wien“,⁴⁵ und schildert wortreich den „urwüchsigen Spieltrieb[]“ der Bevölkerung.

Ein Land mit so wechselnder Eigenart, so vielfältigen Lebensbedingungen zwang den Menschen zu vielfacher Tätigkeit, zu hundert Fertigkeiten des Körpers: Sennen und Schützen, Flößer und Schiffer, Holzknechte und Hammerschmiede. Jeder dieser Berufe hielt den Menschen aufs engste im Zusammenleben mit einer großen und gefährlichen Natur, jeder verlangte Herrschaft über den eigenen Körper und die Naturgewalt. Prachtvolle Gestalten für volkstümliche Spielgemeinschaften! Und wirklich begegnen uns alle diese Stände, zum Teil auf eigenen Spielbühnen. Aus solch angeborener und angezogener Wesensart floß der eigentümlich bai-

⁴¹ Nadler ([1921]), S. 3.

⁴² Nadler ([1921]), S. 16. Nadler weiter: „Voll erfassen kann sie nur der Wissende, dem in ihren Werken die bunten Spiele des österreichischen Volkes aus einem halben Jahrtausend mitklingen.“

⁴³ Nadler ([1921]), S. 6.

⁴⁴ Nadler ([1921]), S. 3.

⁴⁵ Nadler ([1921]), S. 3.

rische Trieb, sich in urwüchsigen Formen künstlerisch auszuleben, in Formen, die immer ein geselliges Zusammenspielen voraussetzen: Die lustigen Kampfsprüchlein der Schnadahüpfel, elementare Tänze, gesellige Musikfreude. Es sind Aeußerungen eines urwüchsigen Spieltriebes.⁴⁶

Landschaft und Lebensumstände ‚zwingen‘ die Menschen zu besonderer Anpassungsfähigkeit und bedingen Drama und Theater. Je ‚größer‘ und ‚gefährlicher‘ die Natur, umso ‚urwüchsiger‘ sei das Theater, das darin spielt. Zudem fördere die Enge der Täler soziale Gemeinschaft und „eine genossenschaftliche Spielkunstpflege“.⁴⁷ Wie in der *Literaturgeschichte* spielen auch hier die Morphologie der Landschaft und die spezifische „Lage des Landes“ eine wichtige Rolle. Doch nicht die Abschottung durch Berge wird gelobt, die etwa einen wünschenswerten Schutz vor äußeren Einflüssen gewährleisten könnten, sondern im Gegenteil der Austausch über Handelswege: Die Donau und die Brennertrasse, die „beiden großen Straßen des Weltverkehrs“, begünstigten und beschleunigten den Kulturimport.

Empfang der Baier durch die Donau die geistigen Erzeugnisse des Morgenlandes aus erster Hand, so verknüpfte ihn die Brennerstraße mit dem benachbarten Italien. Und Italien hat von je auf die deutsche Bildung am stärksten eingewirkt. Diese Lage des Landes an den beiden großen Weltstraßen hat dem Volk in Oesterreich und Tirol in ununterbrochenem Flusse soviel Schönes und Neues zugeführt, das abgelegene deutsche Landschaften gar nicht oder nicht so rasch und nicht mehr so frisch erreichen konnte. Das österreichische Volkstheater wurde auf diesen Wegen mit neuen und immer neuen Stoffen, Einrichtungen und Vorbildern bekannt, und immer Neues finden ist ja für ein Theater nicht minder wichtig als das wertvolle Alte und Ueberlieferte fortpflegen.⁴⁸

Wie im dritten Band der *Literaturgeschichte* schreibt Nadler auch hier Einflüssen von außen große Bedeutung für die Entwicklung des Volkstheaters zu.⁴⁹ Gerade die Lage an wichtigen Verkehrs- und Handelswegen, wie etwa Tirol an der Brennerstraße, bedingten unablässig fließenden Zustrom kultureller Güter. Nadler betont den wechselseitigen kulturellen Einfluss zwischen Zentren und Peripherie: Von Tirol gehe nach dem Mittelalter „die Führung im Volksdrama wieder auf Wien über“⁵⁰ und von dort („Hier versammelten sich zu Zeiten die Künste und Wissenschaften aus ganz Europa.“⁵¹) strahlten Kunst und Kultur wieder zurück auf entlegene Täler.

46 Nadler ([1921]), S. 3–4.

47 Nadler ([1921]), S. 4.

48 Nadler ([1921]), S. 4.

49 Nadler (1918), S. 30: „Die volkstümliche Staatstragödie des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts ist aus zwei Quellen geflossen, aus dem englischen Historienspiel, vor allem Shakespeares, aus dem italienischen Renaissancestück, vor allem in der Barockform des Wiener Theaters. Jedenfalls war fahrendes Volk der Träger solcher Stoffe.“

50 Nadler ([1921]), S. 6.

51 Nadler ([1921]), S. 5.

11.2 Hugo von Hofmannsthal als Josef Nadlers Amplifikator

Hugo von Hofmannsthal war berührt von Nadlers Gedanken und übernahm sie in seine programmatischen Schriften zur Gründung von Festspielen in Salzburg. Den Einfluss Nadlers auf Hofmannsthal und das Verhältnis zwischen den beiden haben unter anderem Werner Volke, Martin Stern, Friedmar Apel und Pia Janke erschlossen.⁵² In den Jahren 1915 oder 1916 habe Hofmannsthal Nadlers ersten Band der *Literaturgeschichte* zum ersten Mal gelesen, wie Volke mitteilt. „Aber erst bei der erneuten Lektüre Anfang 1918 sprang der Funke über, und von diesem Augenblick an trat er mit der ihm eigenen Energie unermüdlich für das Werk Nadlers ein.“⁵³ Auch vom dritten Band der *Literaturgeschichte* war Hofmannsthal tief beeindruckt und warb nicht mehr nur im Freundeskreis für Nadler, sondern berief sich öffentlich auf ihn in seiner Schrift *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (1919). „Die Schrift“, so das Urteil von Volke, „ist in dieser Form ohne Nadler überhaupt nicht denkbar. Weit über die als Zitate gekennzeichneten Passagen hinaus ist Nadler wörtlich oder paraphrasiert gegenwärtig, hat Hofmannsthal dessen Fakten, Ansichten und Urteile verarbeitet.“⁵⁴

Persönlich begegneten sich die beiden zum ersten Mal im Mai 1920. Zeit seines Lebens blieb Hofmannsthal Nadlers großer Verehrer und Fürsprecher, während Nadler Hofmannsthal gegenüber kühle Distanz wahrte.⁵⁵ Hofmannsthals Begeisterung für Nadler resultierte nach Volke daraus, dass Nadler ihm mit der Idee des Österreichischen zurückzugeben vermochte, was er verloren glaubte.⁵⁶ In die gleiche Richtung argumentiert Stern: Nadlers Theorie bot Hofmannsthal einen Ersatz für die nicht mehr vorhandene Habsburg-Monarchie und „die verlorenen Bindungen an den Staat und die Gesellschaft“.⁵⁷ In seiner zweiten Lebenshälfte habe Hofmannsthal „eine profunde Existenzhilfe durch Nadler“ erfahren, „der ihm mit der bayrisch-österreichischen Barocktradition einen (fiktiven) geistigen Grundstrom zeigte, von dem er sich getragen wissen konnte. Dieses Lebensgeschenk war ihm so wichtig, daß er die fundamentalen Mängel des Nadlerschen Ansatzes verdrängte.“⁵⁸

Anders deutet Friedmar Apel die Nadler-Rezeption bei Hofmannsthal. Einer allzu deutlichen Identifikation Hofmannsthals mit der Vorstellung von Popularität und Volk hält Apel entgegen, dass beide, Hofmannsthal und Nadler, „[e]insame Wanderer“ und Brüder im Geiste insofern seien, als sich beide als ‚Einsame‘ sehen. Hof-

⁵² Volke (1974); Stern (2006), bes. S. 369–376; Apel (2006); Janke (2010), bes. S. 179–208 und passim.

⁵³ Volke (1974), S. 39.

⁵⁴ Volke (1974), S. 39.

⁵⁵ Volke (1974), S. 40; Dacrema (1995), S. 535; differenzierter bei Stern (2006), S. 374–376.

⁵⁶ Volke (1974), S. 46–47.

⁵⁷ Stern (2006), S. 376.

⁵⁸ Stern (2006), S. 380.

mannsthal habe sich „das Soziale und auch die Nation“ zwar „nur als Gemeinschaft von markiert Einzelnen und Einsamen vorstellen“ können. Doch er „[...] enthielt sich des Intellektuellentraums der Volkstümlichkeit. Das Volkswesen, für ihn in Deutschland ohnehin schwerlich als homogenes zu erkennen, blieb in seinem Werk ästhetische Konstruktion wie die stilisierte populäre beziehungsweise archaische Sprache im *Jedermann* oder im *Turm*.“⁵⁹

Drei Texte sind für Hofmannsthals Volksschauspielverständnis aufschlussreich: das *Vorwort* (1911) zum *Jedermann*, sodann *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (1919) und *Die Salzburger Festspiele* (1919). Das *Vorwort* zum *Jedermann* entsteht im Spätherbst 1911 und wird im Dezember 1911 erstmals gedruckt, und zwar anlässlich der Uraufführung des *Jedermann* in der Regie von Max Reinhardt im Zirkus Schumann in Berlin.⁶⁰ Das *Vorwort* ist ein kurzer Text von einer knappen Seite und deutlich an die Herder'sche Idee der Volkspoesie angelehnt, darauf bezogen wird der *Jedermann*-Stoff. Aufgrund seiner Gedrungenheit und Dichte sei der Text hier in voller Länge wiedergegeben.

Die deutschen Hausmärchen, pflegt man zu sagen, haben keinen Verfasser. Sie wurden von Mund zu Mund weitergetragen, bis am Ende langer Zeiten, als Gefahr war, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen und Zutaten ihr wahres Gesicht verlieren, zwei Männer sie endgültig aufschrieben. Als ein solches Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen. Man hat sie das Mittelalter hindurch an vielen Orten in vielen Fassungen erzählt; dann erzählte sie ein Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts in der Weise, daß er die einzelnen Gestalten lebendig auf eine Bühne treten ließ, jeder die ihr gemäßen Reden in den Mund legte und so die ganze Erzählung unter die Gestalten aufteilte. Diesem folgte ein Niederländer, dann gelehrte Deutsche, die sich der lateinischen oder der griechischen Sprache zu dem gleichen Werk bedienten. Ihrer einem schrieb Hans Sachs seine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach. Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. Darum wurde hier versucht, dieses allen Zeiten gehörige und allgemeingültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen. Vielleicht geschieht es zum letztenmal, vielleicht muß es später durch den Zugehörigen einer künftigen Zeit noch einmal geschehen.⁶¹

Gleich im ersten Satz bezieht sich Hofmannsthal auf die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Diese Märchen, beruft er sich auf eine vermeintlich allgängige und gültige Meinung, hätten „keinen Verfasser“ und seien über einen langen Zeitraum mündlich überliefert worden. Dann hätten „zwei Männer“, gemeint sind Jacob und Wilhelm Grimm, sie „endgültig“ aufgeschrieben. Denn es bestand „Gefahr“, dass sie vergessen würden, allzu große und unzulässige Veränderungen erführen oder ihr „wahres Gesicht“ verlören. Alle diese Aspekte (mündlich überlie-

⁵⁹ Apel (2006), S. 219.

⁶⁰ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011c), S. 395.

⁶¹ Hofmannsthal (2011c).

ferte Texte unbekannter Autorschaft, die aufgeschrieben werden, ehe sie vergessen sind) entsprechen Herders Verständnis von Volkspoesie.

Dann führt Hofmannsthal den Jedermann-Stoff ein, der als „ein solches Märchen“ gelten könne, wie es die Grimm’schen Märchen seien. Auffallend ist, dass er stets von „Märchen“ und „Geschichte“ spricht, nicht von Drama. Einerseits hat die Zuschreibung des Märchenbegriffs an ein Drama in der deutschen Literatur eine lange Tradition (z.B. Tieck und Hensler, später Zuckmayer mit dem *Hauptmann von Köpenick*⁶² oder Hochwälder mit *Esther*⁶³), andererseits kann dies als eine Geste verstanden werden, den Stoff und dessen Dramatisierung mit der Aura von Zeitlosigkeit und Volkstümlichkeit zu rahmen. Einzig in Verbindung mit Hans Sachs spricht Hofmannsthal von „Komödie“; nur wenn wie im *Everyman* „Gestalten lebendig auf eine Bühne treten“ oder „die ganze Erzählung unter die Gestalten [aufgeteilt]“ wird, klingen Begriffe aus den Domänen von Drama und Theater an. Schwerpunktmäßig verortet Hofmannsthal durch die Kontextualisierung des Jedermann im Bereich des Märchens den Stoff in der Epik, auch wenn er Dramatisierungen vor Augen hat. Auch spricht er davon, selbst ein „Märchen [...] aufzuzeichnen“, wenn er über seine eigene Jedermann-Dramatisierung spricht. Dadurch rückt er das epische Moment in den Vordergrund und stellt das dramatische zurück. Der Begriff des ‚Aufzeichnens‘ suggeriert, dass der Dichter Vorgefundenes und Vorhandenes, das zeitlos und schon da sei, nur etwa zu protokollieren brauche (wie es angeblich auch bei den Volksliedern der Fall ist) und dass der schöpferische Eigenanteil des Dichters eine eher untergeordnete Rolle spiele.

Hans Sachs ist der einzige Name, der im *Vorwort* fällt. Andere Bearbeiter werden lediglich metonymisch identifiziert wie der anonyme „Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts“, der den *Everyman* schrieb, der „Niederländer“ Peter van Diest oder Christian Sterck (Ischyrius) unter den „gelehrte[n] Deutsche[n]“.⁶⁴ Indem Hofmannsthal Hans Sachs als einzigen Jedermann-Gestalter mit Namen nennt, hebt er ihn vor den anderen hervor und drückt seine Wertschätzung aus. Dass er gerade Sachs hervorhebt, mag darin begründet liegen, dass Sachs in seinen volkssprachlichen, mitunter volkstümlichen Stücken jenen Ton anschlägt, den der späte Hofmannsthal bewundert und in seinem *Jedermann* imitiert.

Dann folgt im *Vorwort* eine Wendung: Alle genannten „Aufschreibungen“ vom Mittelalter bis zu Sachs „treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes“, sie gehörten nicht zu „jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann“. Der Versuch, das „Märchen“ dem Vergessen zu entreißen, sei bislang folglich nur insofern gelungen, als jenes Teil der gelehrten Memoria werden

⁶² Zuckmayer (1930).

⁶³ Hochwälder (1975b).

⁶⁴ Vgl. Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011c), S. 398. Zum Jedermann-Stoff vgl. zuletzt Dammer und Jeßing (2007).

konnte. Zu einem „lebendigen“ oder populären Kulturgut sei es nicht geworden. Diesem Umstand nun will Hofmannsthal Abhilfe schaffen, indem er das „Märchen“ dramatisiert – oder wie er selbst es nobel formuliert: „dieses allen Zeiten gehörige und allgemeingültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen“. Auch hier ist wieder von ‚Aufzeichnung‘ die Rede, die in diesem kurzen Text zwei unterschiedliche Aufgaben und Fertigkeiten des Dichters bedeuten kann. Während oben das Aufzeichnen die Niederschrift von Vorgefundenem und bereits Vorhandenem meint, kommen hier Hofmannsthals Wunsch und Anspruch zum Ausdruck, dass es ihm gelingen möge, das Märchen dem „toten Wasser“ der Gelehrsamkeit zu entreißen. Denn dadurch soll sich sein Bemühen von allen vorgängigen Dramatisierungen unterscheiden.

Abstrahiert man von diesen Details, so wird ein Theaterverständnis (implizit auch ein Volksschauspielverständnis) sichtbar, das in deutlichem Kontrast zu den beiden anderen Texten *Deutsche Festspiele zu Salzburg* und *Die Salzburger Festspiele* steht. Denn mit keinem Wort ist noch von Volksschauspielen oder Volksstücken die Rede, mit keinem Wort noch von Österreich oder Bayern. Einzig „[d]ie deutschen Hausmärchen“ und das „deutsche[] Volk[]“ deuten eine Verortung an, die aber geographisch weitläufig und weiträumig bleibt. Ob Hofmannsthal bei der Niederschrift seines *Vorworts* auch an Herder dachte oder bloß an die „zwei Männer“, Jacob und Wilhelm Grimm, bleibt offen. Sein kurzer Text jedenfalls thematisiert unübersehbar Herders Volkspoesie-Konzept. Man kann davon ausgehen, dass Hofmannsthal Berlin, den Ort der Uraufführung des *Jedermann*, vor Augen hatte, als er das *Vorwort* schrieb, und daher keinen Bedarf sah, süddeutsche oder österreichische Kontexte zu erörtern oder zu betonen. Man kann aber ebenso mit Volke davon ausgehen, dass Hofmannsthal überhaupt erst unter dem Eindruck Nadlers – Jahre später – auf den Gedanken kommen konnte, dies zu tun.

So lesen sich *Deutsche Festspiele zu Salzburg* denn auch ganz anders.⁶⁵ Der Text entstand im Jahr 1919 und wurde im selben Jahr erstmals gedruckt.⁶⁶ Die Herausgeber Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel weisen in ihren Erläuterungen diejenigen Textstellen aus dem Exemplar des ersten Bandes der *Literaturgeschichte* von Nadler in Hofmannsthals Bibliothek nach, die der Dichter durch Anstreichungen hervorhob.⁶⁷ In enger Zusammenarbeit mit Max Reinhardt konzipierte Hofmannsthal nach dem Vorbild von Bayreuth die Salzburger Festspiele, die 1920 den Betrieb aufnahmen.⁶⁸ Nicoletta Dacrema bewertet Hofmannsthals Festspielprojekt als „nur dem Anschein nach [...] weltoffen“, denn die „heimat- und

⁶⁵ Hofmannsthal (2011a).

⁶⁶ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a), S. 1036.

⁶⁷ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a), S. 1043.

⁶⁸ Zu den Salzburger Festspielen zuletzt ausführlich Janke (2010), S. 187–208. Vgl. auch Wolf (2014).

landschaftsbezogene Hinwendung“ zu Salzburg gehe einher mit einer Abwendung vom kosmopolitischen Wien und sei Ausdruck einer „sich immer weiter verengende[n] Weltbetrachtung Hofmannsthals“. ⁶⁹ Pia Janke charakterisiert die Salzburger Festspiele als nationales, antiintellektuelles und antimodernes Unternehmen, „das der Fassung des spezifisch Österreichischen diene“. ⁷⁰ Während Reinhardt „das antike Theater, das mittelalterliche religiöse Volksschauspiel, die Oberammergauer Passionsspiele, Richard Wagners Bayreuther Festspiele“ als „Bezugsfelder“ für sein Konzept der Salzburger Festspiele nennt, sei Hofmannsthals Entwurf „noch viel deutlicher“ ein „Gegenentwurf“, eine „anachronistische Gegenveranstaltung, die etwas behaupten sollte, was in der Großstadt endgültig verlorenzugehen schien: Sammlung, Verlebendigung der Tradition und Ausgleich der Klassen im Sinne einer Ordnung, in der jeder den ihm zustehenden Platz zugewiesen erhielt.“ ⁷¹ In *Deutsche Festspiele zu Salzburg* schreibt Hofmannsthal programmatisch:

Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayerisch-österreichischen Stammes. Gründung eines Festspielhauses auf der Grenzscheide zwischen Bayern und Österreich ist symbolischer Ausdruck tiefster Tendenzen, die ein halbes Jahrtausend alt sind, zugleich Kundgebung lebendigen unverkümmerten Kulturzusammenhanges bis Basel hin, bis Ödenburg und Eisenstadt hinüber, bis Meran hinunter. Südlichdeutsches Gesamtleben tritt hier hervor; der gewaltige Unterbau ist mittelalterlich, in Gluck war der Vorgipfel, in Mozart war der wahrhaftige Gipfel und das Zentrum [...] Hier tritt Weimar an Salzburg heran; was in Goethe wahrhaft theatralisches Element war [...] ist ein großartiges Übereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind: vom Mysterium und der Moralität über das Puppenspiel und das jesuitische Schuldrama zur höfischen Oper mit Chören, Maschinen und Aufzügen. ⁷²

Hofmannsthal verschiebt einige Thesen aus Nadlers Argumentation und macht so seine Absicht deutlich: Es geht ihm um Festspiele, nicht um Volksschauspiele – und es geht um Salzburg, nicht um Tirol. Während Nadler „Tirol [...] das Volksstück als eigenstes Gut des bajuwarischen Stammes erweisen“ lässt ⁷³ (diese Textstelle hat Hofmannsthal im Nadler-Band angestrichen), ⁷⁴ macht Hofmannsthal den „Festspielgedanken“ zum „eigentliche[n] Kunstgedanke[n] des bayerisch-österreichischen Stammes“. Hofmannsthal verschiebt bzw. revidiert auch politische Grenzen, worauf Norbert Christian Wolf aufmerksam macht: „Durch die Erwähnung [...] von deutschsprachigen Orten wie Ödenburg und Meran, die durch die Friedensschlüsse von 1919 für Österreich verlorengingen bzw. -gehen sollten, appelliert er an das

⁶⁹ Dacrema (1995), S. 541.

⁷⁰ Janke (2010), S. 193.

⁷¹ Janke (2010), S. 192.

⁷² Hofmannsthal (2011a), S. 229.

⁷³ Nadler (1912), S. 188.

⁷⁴ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a), S. 1043.

verletzte Nationalgefühl der ‚Deutschösterreicher‘ und stellt die kulturpatriotische Mission der Salzburger Festspiele in einen eindeutig patriotischen Kontext.“⁷⁵

Diese Verschiebungen erklären sich auch aus den unterschiedlichen Ansprüchen, die Nadler und Hofmannsthal mit ihren Schriften verfolgen: Nadler vertritt mit der ersten Auflage seiner *Literaturgeschichte* vordergründig ein akademisches Anliegen, während Hofmannsthal dieses nun deutlich politisiert und mit Ideologemen auflädt, um die Dringlichkeit der Gründung von Festspielen in Salzburg zu untermauern:

So tritt Weimar zu Salzburg: die Mainlinie wird betont und zugleich aufgehoben. Süddeutsche Stammeseigentümlichkeit tritt scharf hervor und zugleich tritt das Zusammenhaltende vor die Seele. Nicht anders kann als in solcher Polarität das im tiefsten polare deutsche Wesen sich ausdrücken [...].⁷⁶

Aus Fragen und Antworten aufgebaut ist Hofmannsthals Propagandaschrift *Die Salzburger Festspiele*,⁷⁷ der letzte der drei hier zu diskutierenden Texte. Er entstand vermutlich im Sommer 1919 und erschien zunächst zweimal anonym und ohne Jahresangabe (als Faltblatt und als Leporello).⁷⁸ Wolf datiert den Erstdruck in das Jahr 1919.⁷⁹

Wollt ihr für die Gebildeten spielen oder für die Masse?

Wer den Begriff des Volkes vor der Seele hat, weist diese Trennung zurück.⁸⁰

Für Hofmannsthal ist „Volk“ demnach nicht gleichbedeutend mit „Masse“, sondern ein umfassender Begriff, der nicht nach Bildungsgraden einzelner Bevölkerungsschichten unterscheidet. Mit anderen Worten: Festspiele sind nicht der Ort, um Geschmack oder ästhetische Interessen spezifischer Publikumsschichten zu bilden oder zu bedienen, sondern um der teilnehmenden Gruppe das Erlebnis von Gemeinschaft zu vermitteln und Theater für ‚alle‘ zu sein, was der Rousseau’schen Vorstellung totalitärer Feste nicht unähnlich ist. Hofmannsthals Volksbegriff ist ein anderer als derjenige, der in der Weimarer Republik bald darauf die arbeitenden Massen meint.

Ein wichtiges Thema in dem fiktiven Frage- und Antwortspiel ist die Begründung, warum die Festspiele ausgerechnet in Salzburg begründet werden sollen, und die Frage, was diese Stadt vor anderen Orten auszeichne. Zunächst werden Bayreuth (als Wagner-Stadt), Oberammergau (als Ort der Passionsspiele) und Wien (die

⁷⁵ Wolf (2011), S. 224.

⁷⁶ Hofmannsthal (2011a), S. 229.

⁷⁷ Hofmannsthal (2011b).

⁷⁸ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011b), S. 1048.

⁷⁹ Wolf (2011), S. 222.

⁸⁰ Hofmannsthal (2011b), S. 232. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

„Großstadt“) charakterisiert,⁸¹ um dann Salzburg (die Mozart-Stadt) als idealen Austragungsort für Festspiele zu begründen.

Wenn schon Festspiele, warum gerade in Salzburg?

Der bayrisch-österreichische Stamm war von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen. Alles, was auf der deutschen Bühne lebt, wurzelt hier, so das dichterische Element, so das schauspielerische.

Wie würdet ihr das begründen?

Durch einen Nachweis, der bis in die Werke Goethes und Schillers hineinreichte, wenn es sein muß, die ihren eigentlich theatralischen Gehalt lauter süddeutschen Elementen verdanken, vom Mysterienspiel und Puppentheater bis zur Barockoper.

Was hat das mit der Stadt Salzburg zu tun?

Das Salzburger Land ist das Herz vom Herzen Europas. Es liegt halbwegs zwischen der Schweiz und den slawischen Ländern, halbwegs zwischen dem nördlichen Deutschland und dem lombardischen Italien; es liegt in der Mitte zwischen Süd und Nord, zwischen Berg und Ebene, zwischen dem Heroischen und dem Idyllischen; es liegt als Bauwerk zwischen dem Städtischen und dem Ländlichen, dem Uralten und dem Neuzeitlichen, dem barocken Fürstlichen und dem lieblich ewig Bäuerlichen: Mozart ist der genaue Ausdruck von alledem. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum und hier mußte Mozart geboren werden.⁸²

Bezeichnend ist die Behauptung, dass Goethe und Schiller „ihren eigentlich theatralischen Gehalt lauter süddeutschen Elementen verdanken“. Hierin spiegelt sich Nadlers These, dass das ‚Bairische‘ der Ursprung aller Dramatik sei. Hofmannsthal radikalisiert diese These, indem er am Beispiel hoch kanonischer Dramatiker schlussfolgert, dass Dramatiker von vornherein und ganz grundsätzlich „lauter süddeutsche[] Elemente[]“ internalisierten, wenn sie Dramen schreiben, da solche *per definitionem* darauf fußen.

Salzburg ist für Hofmannsthal eine Kumulation. Die Stadt materialisiert Nadlers Gedankengebäude geographisch und wird auf das Ziel der hier zu begründenden Festspiele hin perspektiviert. Salzburg wird symbolisiert durch Mozart (den österreichischen Wagner) und dieser durch die Stadt. Der Totalitätsanspruch umfasst demnach nicht nur das anvisierte Publikum, sondern auch die geographische, symbolische und intentionale Semantisierung des Orts.

⁸¹ Hofmannsthal (2011b), S. 233: „Bayreuth bleibe wie es ist, aber es dient *einem* großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen.“ Oberammergau: „Bleibt einzig in seiner Art, ein ehrwürdiges Überbleibsel alter Kunstübung; aus dem gleichen Geist soll in Salzburg gebaut werden, auf anderen Fundamenten.“ Wien: „Die Großstadt ist der Ort der Zerstreuung, eine festliche Aufführung bedarf der Sammlung, bei denen die mitwirken, wie bei denen, die aufnehmen.“ Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁸² Hofmannsthal (2011b), S. 233–234. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

11.3 Die Rezeption Schröers bei Rudolf und Marie Steiner

Im frühen 20. Jahrhundert gibt es eine Vielzahl von Initiativen und Bestrebungen, das Volksschauspiel neu zu beleben, sei es in der Form der Revitalisierung von Passionsspieltraditionen oder der Etablierung von Fest-, Freilicht- oder Massenspielen. Pia Janke hat solche Entwicklungen für Österreich erforscht, Gaetano Biccari für Deutschland und Italien.⁸³ Zu nennen ist auch die ältere gründliche Studie von Brigitte Schöpel über das Naturtheater in Südwestdeutschland.⁸⁴ Manche der Initiativen sind Ausdruck der Avantgarde der Zeit, wobei die Grenzen zwischen Moderne und Antimoderne mitunter fließend sind.⁸⁵ Prominente und gründlich erforschte Beispiele sind der Ausbau und die Internationalisierung der Oberammergauer Passionsspiele um die Jahrhundertwende⁸⁶ und die Begründung der Salzburger Festspiele durch Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal.⁸⁷ Kaum bekannt dagegen ist die Rezeption des Volksschauspiels in Anthroposophie und Waldorfpädagogik. Zwar werden bis zum heutigen Tag in anthroposophischen Einrichtungen die Oberuferer Weihnachtsspiele aufgeführt, doch die Literatur- und Theaterwissenschaft haben sich bislang nicht damit befasst. Erst Laura Schmidt greift in ihrer theaterwissenschaftlichen Dissertation *Weihnachtliches Theater* (2017) die Oberuferer Spiele auf und charakterisiert sie im anthroposophischen Rezeptionszusammenhang als Praxis, in der sich „[r]eligios spirituelle, pädagogische und völkische Beweggründe verbinden“.⁸⁸

Anthroposophische Aufführungen der Oberuferer Spiele bemühen sich um eine sogenannte historische Aufführungspraxis und stellen eine Art von Re-enactment der Spielpraxis dar, wie sie Karl Julius Schröer um die Mitte des 19. Jahrhunderts beschrieben hat. Die Anfänge fallen auf das Jahr 1910, also in eine Zeit, in der die Revitalisierung historischer Volksschauspiele und das Experiment mit ihnen als Ausdruck der Moderne gelten können. Doch sie sind kulturpessimistisch motiviert. Die Initiative geht zurück auf Rudolf Steiner (1861–1925), den Begründer der Anthroposophie. Steiner hat dabei nicht Volksschauspiele generell im Blick, sondern die Weihnachtsspiele, die Schröer gesammelt und herausgegeben hat (Kapitel 8.6). Nach Steiners Tod führt dessen Witwe Marie Steiner, geb. von Sivers (1867–1948) das Anliegen fort: Sie ist darauf bedacht, die Aufführungen der Oberuferer Spiele in anthroposophischen Einrichtungen exakt nach den inszenatorischen Vorgaben ihres Mannes zu perpetuieren und daraus eine Tradition zu etablieren.

83 Janke (2010); Biccari (2001).

84 Schöpel (1965).

85 Kucher (2016).

86 Shapiro (2000); Wetmore (2017); Mohr (2018); Stenzel (im Druck).

87 Steinberg (2000); Müller (2007); Janke (2010), bes. das Kapitel „Die Salzburger Festspiele“, S. 188–208; Wolf (2011); Kriechbaumer (2013); Müry (2014); Fischer (2014); Wolf (2014).

88 Schmidt (2017), S. 230–242, Zitat S. 236.

In einem Beitrag, den Steiner am 24. Dezember 1922 in *Das Goetheanum. Internationale Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung* veröffentlicht, berichtet er, dass „[v]or fast vierzig Jahren, etwa zwei oder drei Tage vor Weihnachten“ ihm sein „lieber Lehrer und väterlicher Freund *Karl Julius Schröer* [...] von den Weihnachtsspielen, deren Aufführung in Oberufer in West-Ungarn er in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts beigewohnt und die er 1862 in Wien herausgegeben hat“, erzählt habe.⁸⁹ Steiner studiert von 1879 bis 1883 an der Technischen Hochschule Wien; Schröer ist einer seiner akademischen Lehrer.⁹⁰ „In Schröers Erzählung war etwas, das eine unmittelbare Empfindung davon erregte, wie vor seiner Seele im Anblick der Spiele ein Stück Volkstum aus dem sechzehnten Jahrhundert stand.“⁹¹ Warum Steiner die Spiele just ins „sechzehnte[] Jahrhundert“ datiert, bleibt unklar, zumal Schröer lediglich davon schreibt, dass ihn die Spiele „an das kirchliche und weltliche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie zum Teil an Hans Sachs“ erinnerten.⁹² Jedenfalls hält Steiner „die bäuerlichen Weihnachtsspiele“, die er über Schröer kennenlernt, für „wahre Perlen des deutschen Volksschauspiels“. „Volkstümliches, das [...] im Untergange begriffen ist“, wolle Schröer, so Steiner, „in Form der Wissenschaft bewahren“ und er „schildert es, wie man eine Abenddämmerung schildert“.⁹⁴

Zur innigen Wärme steigerte sich aber diese Empfindung, als er [Schröer, Erg. T.B.] von den Oberuferer Weihnachtsspielen sprach. Eine angesehene Familie bewahrte sie und liess sie als heiliges Gut von Generation auf Generation übergehen. Das älteste Mitglied der Familie war der Lehrmeister, der die Spielart von seinen Vorfahren vererbt erhielt.⁹⁵

Nach der Datierung der Spiele in das 16. Jahrhundert vollzieht Steiner hier den zweiten Schritt der Stilisierung: „von Generation auf Generation“ habe eine „angesehene Familie“ die Spiele als ein „heiliges Gut“ überliefert. Dagegen berichtet Schröer profan, dass „der Besitzer der Spiele seit 1827 ein Bauer“ sei und: „[i]n seiner Familie ist das Lehrmeisteramt erst seit seinem Vater.“⁹⁶ Es ist nicht davon auszugehen, dass Steiner die Sache aus ferner Jugenderinnerung wachrufen muss und deshalb die Unschärfe als lässlicher Lapsus zu entschuldigen wäre; vielmehr zitiert Steiner

⁸⁹ Steiner (1922a), S. 137. Hervorhebung wie im Original.

⁹⁰ Vgl. Schmidt (2010), S. 176; Streitfeld (2003), S. 1668. Auf das Jahr 1879 datiert wird die erste Begegnung Steiners mit Schröer („als ich im Jahre 1879 an die Wiener Hochschule kam“) bei Steiner (1937a), S. 13–14.

⁹¹ Steiner (1922a), S. 137.

⁹² Schröer (1862), S. 2. Auf den Seiten 13–15 erklärt Schröer ferner, dass vereinzelte Textpassagen in den Liedern, die in die Spiele eingestreut sind, aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammten.

⁹³ Steiner (1922a), S. 137.

⁹⁴ Steiner (1922a), S. 137–138.

⁹⁵ Steiner (1922a), S. 138.

⁹⁶ Schröer (1862), S. 7 und 8.

in seinem Beitrag wörtlich lange Passagen aus Schröers Einleitung, weshalb angenommen werden darf, dass Steiner Schröers Ausgabe von 1862 während der Niederschrift seines Beitrags vor sich liegen hat. Bei der Datierung ins 16. Jahrhundert und bei der Behauptung einer über Generationen reichenden Weitergabe der Spieltexte handelt es sich um bewusste Stilisierungen in der Absicht, die Oberuferer Spiele zu mystifizieren.

Die Begegnung mit Schröer und die Erinnerung an die von diesem gesammelten Weihnachtsspiele dürften dazu beitragen, dass Steiner 1910 in Berlin und dann 1915 in München auf den Gedanken kommt, Spiele aus Oberufer aufzuführen.⁹⁷ Noch kurz davor gibt es die Darbietung eines nicht näher identifizierten „oberpfälzischen Weihnachtspiels“ auf einer Veranstaltung der Theosophischen Gesellschaft am 22. Dezember 1910 in Berlin, wie einer Rede Steiners zu entnehmen ist, die in einer nicht vom Verfasser autorisierten Fassung als Privatdruck verbreitet wird.⁹⁸ In dieser Rede geht es um den Sinn (und Unsinn) von Weihnachten (und von Weihnachtsspielen). Steiner beklagt, „daß an Stelle jener frühen Poesie, jener einfachen primitiven Kunst die heutige Prosa der elektrischen Eisenbahnen und des Automobils getreten ist, die in so grotesker Weise zwischen den Alleen von Weihnachtsbäumen dahinsausen.“⁹⁹ Dem setzt er die Aufführung des „oberpfälzischen Weihnachtspiels“ entgegen, um die „Erinnerungen und Gedanken an das größte Ereignis der Menschheitsentwicklung“, gemeint ist Weihnachten, wachzurufen.¹⁰⁰ Mehrfach ist im Text, wie es für die Zeit typisch ist, von „Stimmung“ die Rede, „in welche die Herzen ergossen waren“ [sic].¹⁰¹ Offenbar entspricht solche ‚Stimmung‘ dem Geist des „oberpfälzischen Weihnachtspiels“, denn: „Solch grotesk komödiantenhaften Veranstaltungen von heiligen Szenen, wie es in der modernen Zeit üblich geworden ist durch die Oberammergauer Passionsspiele, wären unbegreiflich gewesen in der Zeit, als noch lebendig war die Erinnerung und der Gedanke an die großen Zeiten der Menschheit.“¹⁰² Der Verweis auf die „grotesk komödiantenhaften Veranstaltungen“ der Oberammergauer Passion erfolgt recht unvermittelt und aggregiert mit der Kritik an Eisenbahnen und Automobilen, die in ebenso „grotesker Weise“ zwischen

97 Marie Steiner berichtet 1937, dass Aufführungen der Oberuferer Spiele auf Betreiben Rudolf Steiners 1915 in München und dann in weiteren Städten stattgefunden „haben sollen“, vgl. Steiner, Marie (1937), S. 9. Ein Jahr später datiert sie den Beginn der Initiative auf 1910, vgl. Steiner, Marie ([1938]), S. 10. Der Pädagoge Schubert (1986), S. 107, erinnert sich, dass die Oberuferer Spiele zunächst 1910 in Berlin und dann bereits 1911 in Wien gespielt wurden.

98 Steiner ([1910]), S. 10. Leopold van der Pals, der im Auftrag Steiners die Musik zu den Oberuferer Spielen komponiert hat, erinnert sich, dass 1910 „zunächst ein kleines oberpfälzisches Spiel“ ausgewählt wurde, aber dann im selben Jahr bereits „die großen Oberuferer Spiele“. Vgl. van der Pals (1986), S. 110.

99 Steiner ([1910]), S. 10–11.

100 Steiner ([1910]), S. 10.

101 Steiner ([1910]), S. 4.

102 Steiner ([1910]), S. 4.

Weihnachtsbäumen „dahinsausen“. Was genau an der Inszenierung der Oberammergauer Passion „grotesk“ sei, erklärt Steiner ebenso wenig, wie er erläutert, warum Eisenbahnen und Automobile in „grotesker Weise“ umherführen.

Ob und inwiefern die Beschäftigung mit den Schröer’schen Spielen Steiner zu den 1910 bis 1913 in München entstandenen und vom Autor selbst inszenierten *Mysteriendramen* inspiriert haben könnte, kann hier nicht weiterverfolgt werden; ein inhaltlicher Zusammenhang ist nicht zwingend erkennbar.¹⁰³ Ob und inwiefern ferner Eurythmie und Sprachgestaltung, von Rudolf Steiner initiierte Formen anthroposophischer Bewegungs- und Rezitationskunst, von Schröers sehr genauer Schilderung der Aufführungspraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts inspiriert sein könnten, kann hier ebenfalls nicht vertieft werden. Wenn man Schröers sehr genaue Schilderungen von Sprechweise und Bewegungen, zum Teil in Abhängigkeit von Tonhöhen in gesungener Figurenrede, liest,¹⁰⁴ so erscheint eine solche Hypothese in gewisser Weise plausibel.

Spätestens ab 1915 finden die Oberuferer Weihnachtsspiele in Steiners Inszenierung „alljährlich“ im Goetheanum statt,¹⁰⁵ dem Sitz der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach bei Basel.¹⁰⁶ Diese Aufführungen tragen wohl dazu bei, dass die Oberuferer Spiele zunehmende Popularität erfahren: Der Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel legt 1917 die Reihe *Deutsche Volksspiele des Mittelalters* auf, der erste Band dieser Reihe ist das *Paradeisspiel aus Oberufer bei Preßburg* und gleich im Titel wird dieses in das „14. Jahrhundert“ datiert und noch einmal älter gemacht, als es laut Schröer ist.¹⁰⁷ Als dritter Band der Reihe folgt 1918 das *Christgeburtspiel aus Oberufer bei Preßburg*.¹⁰⁸

103 Steiner (1935). Vgl. zuletzt Steiner (1998). Vgl. dazu Hammacher (2010).

104 Schröer (1858c), S. 9–46, bes. S. 11, 16, 19.

105 Steiner, Marie ([1938]), S. 10.

106 Vgl. die Ansprachen von 1915 bis 1924 anlässlich von Weihnachtsspielaufführungen in Steiner (1986).

107 Schröer (1917).

108 Schröer (1918). Der hintere Buchdeckel recto kündigt die ersten zehn Bände der Reihe *Deutsche Volksspiele des Mittelalters* an:

„1. Spiel vom Sündenfall aus Oberufer in Ungern (K.J. Schröer).

2. Totentanz. Bilderszenen nach Drucken des 15. Jahrhunderts (G. Haaß-Berkow).

3. Christgeburtspiel aus Oberufer in Ungern (K.J. Schröer).

4. Seth. Die goldene Legende der Verheißung (Adams Tod).

5. Das Buch Ruth in Wort und Bild.

6. Theophilus. Der Faust des Mittelalters. Mittelniederdeutsches Schauspiel des 14. Jahrh.

7. Osterspiel von Redentin (Doberan in Mecklenburg) 15. Jahrhundert.

8. Das Spiel von den zehn Jungfrauen (Eisenach 1322).

9. Totentanz-Spiel (Max Gümbel-Seiling).

10. Ein hübsch Spiel von St. Georg (15. Jahrh.).“

Rudolf Steiner hat seine Bearbeitungen der Oberuferer Spiele nie in gedruckter Form veröffentlicht. Sie werden erst 1938 posthum aufgrund von „Bitten um Überlassung der Texte, der Musik, der szenischen Angaben“¹⁰⁹ von Steiners Witwe unter dem Titel *Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele* herausgegeben.¹¹⁰ Ein Jahr davor erscheint unter gleichem Titel ein schmaler Band, der die Herausgabe der Spiele indirekt ankündigt.¹¹¹ Marie Steiner erinnert sich darin:

Was Rudolf Steiner durch Karl Julius Schröer so aufnahm und in seinem Herzen nicht nur behielt, sondern weiterbewegte, konnte in schönster Weise, dank seinem unermüdlichen Wirken für das Geistesleben, in die deutsche Kultur wieder einfließen. An vielen Orten werden jetzt die von Schröer gesammelten [...] Oberuferer Volksspiele in der Weihnachtszeit aufgeführt; mehrere Verlage haben sie aufgegriffen; man hat sie nun auch in die Veröffentlichungen des deutschen Volksspieldienstes eingereiht, freilich mit manchen Abweichungen vom Urtext und einigen Konstruktionen. Man hat ihren künstlerischen und volkskundlichen Wert erkannt und ihr Wiederaufleben als Bereicherung unserer ausdorrenden Kultur empfunden, die solch frischen Lebenshauch aus ungetrübtem Volkstum gar wohl gebrauchen kann.¹¹²

Marie Steiner, die Peter Staudenmaier als stramme NS-Sympathisantin charakterisiert,¹¹³ rekapituliert die Stufen der Revitalisierung. Sie bezeichnet die Oberuferer Spiele hier als „Volksspiele“ und rückt sie damit in den Kontext nationalsozialistischer Kulturarbeit (ausführlich dazu S. 260–261 in Kapitel 11.5). Auch auf die Aufnahme der Spiele in die Reihe „Volksspieldienst“ weist sie hin. Es handelt sich dabei um eine Reihe, die zwischen 1935 und 1944 bei Langen und Müller in Berlin erscheint und insgesamt rund 100 Titel umfasst.¹¹⁴ In dieser Reihe nachweisbar ist eine Ausgabe des Oberuferer Paradeisspiels.¹¹⁵ Unter den Beiträgen, die den „künstlerischen und volkskundlichen Wert“ der Oberuferer Spiele erkannt haben wollen, sei exemplarisch hingewiesen auf einen Aufsatz von Leopold Schmidt.¹¹⁶ Pauschal präsupponiert wird von Marie Steiner eine „ausdorrende[] Kultur“, die mittels der Oberuferer Spiele „aus ungetrübtem Volkstum“ zu Leben erweckt werden soll. Auffallend ist die Verwendung des vitalistischen Begriffs vom „frischen Lebenshauch“, den man in der Zeit „gar wohl gebrauchen“ könne.

109 Steiner, Marie (1937), S. 11.

110 [Steiner] ([1938d]). Vgl. die Folgeauflage Steiner (1957). Zum Zeitpunkt der Herausgabe von Steiners Bearbeitungen der Oberuferer Spiele 1938 lagen diese, abgesehen von der Schröer'schen, auch bereits in der Ausgabe von Benyovszky (1934) vor.

111 Steiner (1937b).

112 Steiner, Marie (1937), S. 9.

113 Staudenmaier (2014), S. 19, 108 und passim.

114 Nach Recherche in den Katalogen der Deutschen Nationalbibliothek und der Bayerischen Staatsbibliothek.

115 Das Paradeisspiel von Oberufer (1935).

116 Schmidt (1934). Vgl. davor auch Klein (1929).

Das Verhältnis zwischen Anthroposophie und Nationalsozialismus wurde erst in jüngster Zeit von Peter Staudenmaier eingehender erforscht und ist gekennzeichnet von zahlreichen Akkomodationen, aber auch wechselvollen Gegensätzen.¹¹⁷ Steiners esoterische Rassenlehre, sein antidemokratischer Gesellschaftsentwurf mit spiritueller Führerschaft und die „ideologische Elastizität“¹¹⁸ seiner Schriften waren leicht mit nationalsozialistischer Ideologie in Einklang zu bringen. So wurden Waldorfschulen lange Zeit für ihre ‚anti-materialistische‘ und ‚anti-rationale‘ Pädagogik geschätzt und blieben dank der Einflussnahme von Rudolf Heß, der ein Fürsprecher der Anthroposophie war, von den Schließungen der Privatschulen ausgenommen. Nach Heß' Flug nach Großbritannien und seiner Verhaftung 1941 änderte sich die Situation schlagartig: Waldorfschulen, die den Nationalsozialisten nun als okkult und staatsfeindlich galten, wurden innerhalb desselben Jahres in ganz Deutschland geschlossen. Steiners Ideen einer biodynamischen Landwirtschaft, die 1927 durch die Gründung der landwirtschaftlichen Verwertungsgesellschaft Demeter verbandsmäßig organisiert wurden, stießen im Nationalsozialismus auf großes Interesse, da die autarke Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln ein wichtiges Ziel war. Zahlreiche SS-eigene Güter wurden bis Kriegsende nach biodynamischen Methoden bewirtschaftet, ebenso Höfe, die mit der Arbeitskraft von Gefangenen aus den Konzentrationslagern Dachau und Ravensbrück bearbeitet wurden.¹¹⁹

Im Geleitwort der *Weihnachtsspiele aus altem Volkstum* erläutert Marie Steiner ihr Vorgehen und ihre Intention bei der Textherstellung.

Für das Niederschreiben des Textes dieser Spiele ist durch viele Jahre hindurch bei den Proben immer wieder versucht worden, in der Schreibweise möglichst nahe der landesüblichen Aussprache des Wortes zu kommen, wie es von Rudolf Steiner, dem gründlichen Kenner der Mundart, vorgesprochen wurde. Es wurde bei diesem Bemühen erlebt, daß der Laut nicht immer phonetisch in gleicher Weise behandelt wird, so daß man sich nicht auf eine durchgängige gleichmäßige Schreibweise festlegen kann. Statt der von Schröer gegebenen Kommentare und dem Hinweis auf Fehler, die sich in das ursprüngliche Manuskript hineingeschlichen haben, statt der Ergänzung von Lücken durch das Heranziehen entsprechender Stellen aus Preßburger oder Salzburger Handschriften, sind die Spiele hier in der Form wiedergegeben, wie sie sich im Laufe der Jahre bei den Aufführungen unter der Regie Dr. Rudolf Steiners herausgestaltet haben.¹²⁰

Marie Steiner legt dar, dass ihr an einer praktischen Leseausgabe gelegen sei; die textkritische Arbeitsweise Schröers wolle sie nicht übernehmen. Wichtig ist ihr vielmehr eine „Schreibweise möglichst nahe der landesüblichen Aussprache [...] von Rudolf Steiner“; phonetische Aspekte sind offenbar wichtig. Insgesamt wolle sie die Spiele in der „Form“ wiedergeben, wie sie sich über die Jahre unter der Regie von

¹¹⁷ Staudenmaier (2012); Staudenmaier (2014). Vgl. auch die frühere Arbeit von Werner (1999).

¹¹⁸ Staudenmaier (2014), S. 325–326: „the ideological elasticity of Steiner's work“.

¹¹⁹ Staudenmaier (2012), S. 481–490 und passim.

¹²⁰ Steiner, Marie ([1938]), S. 12.

Steiner „herausgestaltet haben“. Dass es Rudolf Steiners Auffassung nach nur eine einzige ‚richtige‘ Form der Darbietung gebe, geht aus dem bereits zitiertem Beitrag von 1922 hervor: „Es wird [...] streng darauf gesehen, dass Spielart und Einrichtung dem Zuschauer ein Bild geben, wie es diejenigen vor sich hatten, die im Volksgemüt diese Spiele festgehalten und als eine würdige Art, Weihnachten zu feiern, angesehen haben.“¹²¹ Karl Schubert, ein Weggefährte Steiners, erinnert sich 1948, dass es Steiner „leid tat“, wenn die Spiele „nicht nach dem richtigen Text, nicht in der richtigen Art gespielt wurden“.¹²²

Welche Textträger Marie Steiner ihrer Ausgabe zugrunde legt, erklärt sie nicht. Auf der Grundlage späterer Ausgaben, die bisweilen Faksimilia und Materialien enthalten,¹²³ lässt sich vermuten, dass Marie Steiner ihre Ausgabe aus unterschiedlichen Textträgern kompiliert, darunter Handexemplare der Schröer’schen Ausgabe mit Notizen und Randbemerkungen von Steiners Hand, eigene Notizen und Erinnerungen von Mitwirkenden. Der Anteil der Co-Autorschaft Marie Steiners an der Bearbeitung lässt sich nicht bestimmen. Angesichts der für sie als sakrosankt geltenden schriftlichen Hinterlassenschaft ihres Mannes darf gemutmaßt werden, dass dieser Anteil eher gering ist. Zumindest dürfte das ihr Ansinnen gewesen sein. Ob und inwieweit die als Schauspielerin ausgebildete Marie Steiner als Editorin der Werke ihres Mannes in der Lage war, ihren eigenen Ansprüchen gerecht zu werden, ist in Ermangelung entsprechender Vorarbeiten nicht zu bestimmen.

Wodurch unterscheidet sich die Bearbeitung von Steiner – genauer: von Rudolf und Marie Steiner – von der Ausgabe Schröers von 1862?

Steiners *Weihnachtspiele aus altem Volkstum* enthalten drei Spiele: *Das Oberuferer Paradeis-Spiel*,¹²⁴ *Das Oberuferer Christi-Geburt-Spiel*¹²⁵ und *Das Dreikönigspiel*.¹²⁶ Zur Erinnerung (vgl. Kapitel 8.6): Schröer (1862) enthält *Das Oberuferer Christi geburt spil*, *Das Oberuferer Paradeisspiel* und das *Salzburger Paradeisspiel*.

Zunächst ordnet Steiner die Texte neu und versieht sie zum Teil mit neuen Titeln. Aus zwei Spielen bei Schröer (*Das Oberuferer Christi geburt spil* und *Das Oberuferer Paradeisspiel*) macht Steiner drei Oberuferer Spiele. Schröers *Salzburger Paradeisspiel* übernimmt Steiner nicht. Schröers *Das Oberuferer Paradeisspiel* wird im Wesentlichen als Ganzes übernommen, der Titel wird in seiner Schreibung geringfügig variiert: *Das Oberuferer Paradeis-Spiel*. Schröers *Das Oberuferer Christi geburt spil*, das aus zwei Teilen besteht (Geschichte der Geburt Jesu, Geschichte um

¹²¹ Steiner (1922a), S. 138.

¹²² Schubert (1986), S. 110.

¹²³ Exemplarisch sei auf die folgenden beiden Ausgaben verwiesen: [Steiner] (1991); [Steiner] (1997).

¹²⁴ [Steiner] ([1938c]).

¹²⁵ [Steiner] ([1938b]).

¹²⁶ [Steiner] ([1938a]).

König Herodes), wird in zwei eigenständige Spiele aufgetrennt: *Das Oberuferer Christi-Geburt-Spiel* und *Das Dreikönigspiel*. Auf diese Weise gibt es bei Steiner drei annähernd gleich lange Spiele, die alle aus demselben Ort Oberufer stammen und folglich als Oberuferer Spiele bezeichnet werden können. Hinter diesem Vorgehen ist eine Strategie der Vereinheitlichung und Homogenisierung erkennbar, was den Auffindungsort und die Spieldauer betrifft.

Analog zum *Oberuferer Christi geburt spil*, das als Eingang „Das sterngsang“ enthält,¹²⁷ fügt Steiner in *Das Oberuferer Paradeis-Spiel* einen Chor ein, der den „sterngsang“ imitiert. Er äußert sich dazu in einem Beitrag, der am letzten Tag des Jahres 1922 in der Zeitschrift *Goetheanum* erscheint, und erklärt, dass er „in diesem Jahre“ und „[n]ur in einem Falle“ eine Textergänzung vorgenommen habe.¹²⁸ „Es ist mir nun gewiss“, schreibt er zur Erklärung „dass ein solcher Eingangschor ursprünglich auch dem ersten der Spiele, dem ‚Paradeisspiel‘ vorangegangen ist [...]“. Einen solchen Chor verfasst er selbst und stellt ihn dem Spiel voran: „weil ich glaube, damit, aus dem Geiste der Überlieferung heraus, etwas hinzustellen, was annähernd so vorhanden war, wenn auch die mündliche und schriftliche Überlieferung es verloren hat.“¹²⁹ Da es Steiner nicht um die editionskritische Rekonstruktion einer ‚Urfassung‘ geht, sondern um die Einrichtung dramatischer Texte mit Blick auf die Bühnenaufführung, lässt sich der Nachbau dieses Eingangschors als Regieentscheidung erklären. Vor diesem Hintergrund sind auch die geringfügigen Textergänzungen und -einfügungen an zahlreichen anderen Stellen zu sehen,¹³⁰ ebenso die Umstellung einzelner Zeilen oder Auftritte;¹³¹ gestrichen werden Zeilen selten.¹³²

Kennzeichnend für Steiners Adaption ist dagegen ein anderer Befund. Schröer war in seiner Ausgabe sehr darauf bedacht, dialektale Charakteristika des Textes beizubehalten, gleichzeitig normalisierte er die Schreibung des Textes stark, vor allem im Bereich von Flexionsendungen. Steiner – und hier wird man richtig sagen müssen: Steiner und Steiner – hingegen verstärken den dialektalen Klang und überschreiben die Schröer’schen Standardisierungen durch grelle dialektale Färbung. Darin kommt die Absicht einer Archaisierung zum Ausdruck. Steiners Adaption lässt weniger einen lokal identifizierbaren Basisdialekt erkennen, sondern klingt vielmehr diffus an Dialekte des ostösterreichischen Sprachraums an. Gestützt wird dies vermutlich durch Steiners dialektale Sozialisation an unterschiedlichen Orten: er wächst in Donji Kraljevec im heutigen Kroatien auf, lebt lange Zeit in Wien, später

127 Schröer (1862), S. 59–60.

128 Steiner (1922b), S. 153.

129 Steiner (1922b), S. 153.

130 Z.B. [Steiner] ([1938d]), S. 25–26; vgl. dazu die von Schröer (1862), S. 139, vermutete und kenntlich gemachte Textlücke.

131 [Steiner] ([1938d]), z.B. S. 29–30; ebenso wird ein langer Monolog des Engels aus dem *Oberuferer Christi-Geburt-Spiel* auch als Prolog im *Dreikönigsspiel* verwendet.

132 [Steiner] ([1938d]), z.B. S. 108.

in der Schweiz und ist insgesamt sehr viel auf Reisen. Die sprachklangliche Färbung seiner Adaption ist ein Konglomerat aus Anklängen sehr unterschiedlicher Dialekte und regionaler Varietäten. Dies verkennt Marie Steiner, wenn sie in ihrer Edition von ihrer Achtsamkeit berichtet, den Text „in der Schreibweise“ möglichst so wiederzugeben, wie er „von Rudolf Steiner, dem gründlichen Kenner der Mundart, vorgesprochen wurde“.¹³³ Sichtbar sind in Steiners Adaption auch gelegentliche Alemannismen, die auf die langjährige Aufführungspraxis im Schweizer Dornach zurückzuführen sind. Ein paar Zeilen aus dem *Oberuferer Christi geburt spil* (Schröer) und dem *Oberuferer Christi-Geburt-Spiel* (Steiner) im Vergleich:

Ir lieben meine singer samlet euch zusam
gleichwie die krapfen in der pfann.¹³⁴

Ir liab'n meini singer samlet eng zsam
gleiwiä die kroapfen in der pfann.¹³⁵

daß wir dies alles habn angesungen¹³⁶

daß ma dös ollis häben angesunga¹³⁷

„Ich hab vermeint“ bei Schröer wird bei Steiner zu „I hob vamant“,¹³⁸ bei Schröer spricht ein Hirt Jesu Vater Joseph mit „Altvater“ an, bei Steiner mit „Oldvoda“.¹³⁹ Während der Engel bei Schröer am Ende des *Oberuferer Paradeisspiels* dem Publikum „eine gute nacht“ wünscht, wünscht er bei Steiner „a guti nacht“.¹⁴⁰ Markant ist auch der Begriff „Companie“, den Schröer in den Szenenbeschreibungen durchgängig für die aufführende Truppe verwendet und den Steiner in den Regieanweisungen zu „Companeï“ archaisiert.¹⁴¹ „Companeï“, auch „Kompaneï“ und „Kumpaneï“ geschrieben, ist bis heute in anthroposophischen Einrichtungen und Waldorfschulen ein Schlagwort, das mit der Aufführungstradition der Oberuferer Spiele assoziiert wird.¹⁴²

133 Vgl. das Zitat auf S. 238 in diesem Buch.

134 Schröer (1862), S. 59.

135 [Steiner] ([1938d]), S. 28.

136 Schröer (1862), S. 60.

137 [Steiner] ([1938d]), S. 29.

138 Schröer (1862), S. 75; [Steiner] ([1938d]), S. 38.

139 Schröer (1862), S. 87; [Steiner] ([1938d]), S. 46.

140 Schröer (1862), S. 141; [Steiner] ([1938d]), S. 27.

141 Schröer (1862), passim; [Steiner] ([1938d]), passim. Der Begriff „Kumpaneï“ findet sich bei Schröer (1862) in der Einleitung (S. 9) ein einziges Mal.

142 Vgl. etwa den Internetauftritt der Berliner Spielkumpaneï unter <http://www.berliner-spielkumpaneï.de/> (6.6.2019).

Mit derselben Verve, mit der Steiner und Steiner eine ganz bestimmte, vermeintlich ‚ursprüngliche‘ und ‚echte‘ Form und Ästhetik der Aufführungspraxis ihrer *Oberuferer Spiele* durchsetzen, wird von nachfolgenden Generationen die Tradition rigide festgeschrieben, perpetuiert und petrifiziert. Beispiel dafür ist etwa die 1991 erschienene Neuauflage der *Weihnachtsspiele aus altem Volkstum*, die Steiners Spielfassungen zusammen mit einem neu aufgefundenen, aber nicht näher identifizierten Regiebuch synoptisch ediert, darin enthalten sind auch exakte Vorgaben für die Lichtregie.¹⁴³ Die letzte Ausgabe der Oberuferer Spiele ist die 1997 von Reiner Marks besorgte Edition, die viele der bis dahin verfügbaren Ausgaben, Quellen¹⁴⁴ und Varianten berücksichtigt, auf das Zutun von Marie Steiner in der Ausgabe von 1938 aufmerksam macht und erstmals den Versuch unternimmt, die Texte der *Oberuferer Spiele* und deren Spieltradition auf eine Quellenbasis zu stellen und die bis dahin in der anthroposophischen Tradition gepflegte Auratisierung zu hinterfragen.¹⁴⁵

Vergleicht man die Revitalisierung der Volksschauspiele bei Hofmannsthal und Steiner, so fallen drei Aspekte auf: Beiden wurden die zugrunde liegenden Gegenstände von Germanisten aufbereitet (bei Hofmannsthal die Theorie der ‚bairisch-österreichischen Dramatik‘ von Nadler, bei Steiner die Oberuferer Weihnachtsspiele in der Edition von Schröer). Bei beiden verknüpft sich die Revitalisierung mit einem ideellen Zweck (bei Hofmannsthal mit der Stärkung der österreichischen Identität nach Auflösung der Habsburg-Monarchie, bei Steiner mit der kulturkritisch-didaktischen Absicht, dem Menschen angesichts der ‚grotesken‘ Bedrohung durch Technik die Erfahrung von Natur und geistiger Welt im Sinne seiner Weltanschauung zu ermöglichen). Beide Initiativen gründen in der Erfahrung der Moderne und haben mittlerweile ein Jahrhundert überdauert (die Salzburger Festspiele mit dem *Jedermann* als maßgeblichem Bestandteil österreichischer Festivalkultur, die Oberuferer Weihnachtsspiele als integraler Bestandteil anthroposophischer Ideologie).

Laura Schmidt nennt vier Funktionen der anthroposophischen Weihnachtsspielpraxis¹⁴⁶ und macht darauf aufmerksam, dass „Steiner primär möglichen Wirkungsmechanismen auf Ebene der Spieler und nicht der Zuschauer Beachtung schenkt“. Nicht die „Überwältigung zahlender Zuschauer“ steht bei der Aufführung der Oberuferer Spiele im Vordergrund, sondern die „umfassende Bildung und Schulung seiner Anhängerschaft“.¹⁴⁷ Abstrahiert man vom anthroposophischen Kontext, scheint eine historizistische Revitalisierung von Volksschauspielen generell für Unternehmungen attraktiv zu sein, die Didaxe und kollektive Motivation beabsich-

143 [Steiner] (1991).

144 Darunter die Edition von Horak (1940).

145 [Steiner] (1997). Vgl. auch Steiner und Schröer (1998).

146 Schmidt (2017), S. 236: „Gegenreaktion auf eine zunehmend säkularisierte Welt“, „Reintensivierung des religiösen Gehaltes vom Weihnachtsfest“, „Schulung [...] in Sprachgestaltung und dramatischer Kunst“ und „Heranführung anderer Anthroposophen an die schlichte Kunst des Volkes“.

147 Schmidt (2017), S. 236–237.

tigen und weltanschaulich und popularisierend wirken wollen. In diesem Zusammenhang steht die Faszination, die von einem besonders hohen, wenn auch unbestimmten ‚Alter‘ der Spiele auszugehen scheint und die im Verlauf der Volksschauspielgeschichte immer wieder zu beobachten ist; zum Zweck der Steigerung solcher Faszination wird das Alter mitunter fiktiv erhöht.¹⁴⁸ Offenbar wird hier die Vorstellung kollektiv tradierter und verbürgter Stoffe wirksam, um den gemeinschaftsstiftenden Aspekt des Theaters zu einer gruppensuggestiven Funktion zu steigern.

11.4 Nadlers „geistesgeschichtliche Rassenkunde“

Vorläufer einer nationalistischen Akzentuierung eines spezifisch deutschen Volksschauspiels gibt es bereits im 18. und 19. Jahrhundert. Während Herder die deutsche und englische Volkspoesie aus patriotischem Impuls stark macht, um die deutsche Literatur vor der als übermächtig empfundenen französischen Kultur zu behaupten, doch insgesamt ein deutlich egalitäres Weltbild vertritt, schlägt Bürger mehrfach chauvinistische Töne an.¹⁴⁹

Im Zuge von Darstellungen des Volksschauspiels wird immer wieder ein Kulturverfall beklagt, der entweder von modernen Entwicklungen oder fremden Einflüssen vorangetrieben würde. Ein frühes, typisches Beispiel dafür ist die Sicht von Eduard Devrient auf das Oberammergauer Passionsspiel. Zur Illustration sei hier das kurze Vorwort in seiner Schrift *Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit* (1851) vollständig wiedergegeben.

Es ist ein wahrer Seelentrost inmitten des Zersetzungsprocesses, den der moderne Geist mit allem Alten und Ueberkommenen vornimmt, umgeben von den haltungslosen Trümmern des bisherigen Lebens, mit denen wir zugleich so viel Angelebtes, Liebgewordenes und Volksthümliches zerbröckeln und vergehen sehen – daß da eine Erscheinung, wie dieser Ueberrest der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, so altdeutsch kerngesund und jugendfrisch vor uns steht, als wäre sie gestern erst entstanden, uns mit den unbefangenen Kinderaugen fröhlich ansieht und zuzurufen scheint: seid guten Muthes, der alte Hort des deutschen Volksgeistes ist unvertilgbar und unerschöpflich; wenn ihr nur Glauben daran behaltet, macht er auch immer wieder überreich.

Darum kann man von diesem merkwürdigen Volksschauspiele gar nicht genug reden und schreiben, damit die Aufmerksamkeit recht allgemein drauf gerichtet und eine möglichst lebendige und vollständige Anschauung davon verbreitet werde.¹⁵⁰

Auch ‚fremdländische‘ Einflüsse gelten immer wieder als schädlich für das Gedeihen von Volk und Literatur, so etwa in den Augen eines anonymen Verfassers, der

148 In eine ähnliche Richtung, wenn auch nicht direkt zum Thema, argumentieren Brown (2010); Bauman (2017); Hogarty (2017).

149 Etwa Bürger (1987b), S. 692; Bürger (1987c), S. 730. Vgl. S. 39 und 41 in Kapitel 1.3.

150 Devrient (1851), S. 1.

1854 in seinem Aufsatz *Schuldramen in den Piaristenschulen im 17. und 18. Jahrhundert* eine „Kurze Geschichte der Schulkomödie“ schreibt.¹⁵¹ Auf engstem Raum skizziert der Verfasser, wahrscheinlich ein am Kremser Piaristengymnasium lehrendes Ordensmitglied, eine sehr eigene Sicht auf die Entwicklung eines deutschen Dramas, dem angeblich vorbestimmt gewesen wäre, sich von seiner „Volkstümlichkeit“ zu einem „nationalen Drama[]“ zu entwickeln, doch nicht einmal die „beiden größten Genien Lessing und Göthe“ wären in der Lage gewesen, der „Störung von Außen“ entgegenzuwirken. Das deutsche Drama wird mit einer Pflanze verglichen, die „durch ausländische [...] Pflanzen überwuchert“, und mit einem Kind, das „stiefmütterlich behandelt und zuletzt ganz vergessen“ würde:

Aus der kirchlichen Liturgie hatten sich die *Mysterien*, aus den *Volkslustbarkeiten* die Fastnachtsspiele herausgebildet und bei der großen Theilnahme des Volkes nach kurzer Zeit in erfreulicher Weise bis zu jener Stufe der Volkstümlichkeit entwickelt, welche, wenn keine Störung von Außen eintrat, das Entstehen eines *nationalen Dramas* mit Zuversicht erwarten ließ. Leider wurde der zarte Keim bei der Wiederbelebung der klassischen Studien durch ausländische nach Deutschland gebrachte Pflanzen überwuchert, in seiner selbständigen Entwicklung gehindert, und ist, da einmal die Bemühungen der beiden größten Genien Lessing und Göthe nicht im Stande waren, demselben aufzuhelfen, vielleicht für immer erstickt. Dem Volksschauspiele stellte sich nunmehr das *Drama der Gelehrten* an die Seite und bei der großen Vorliebe der Deutschen für das Fremde ward jenes eingeborne Kind mehr und mehr vernachlässigt, von der Nation, die sich des etwas ungebärdigen Kindes zu schämen anfang, stiefmütterlich behandelt und zuletzt ganz vergessen, während man dem angenommenen Kinde alle Kraft und Sorgfalt zuwandte; auf den üppig erwachsenden heimischen Baum ward ein Zweig aus der Fremde gepropft, der seither dem deutschen Volke manche schöne, süße Frucht getragen hat, aber eben nur – *ausländische*.¹⁵²

Es fällt auf, dass ab dem Ende des 19. Jahrhunderts ein spezifisch ‚deutsches‘ Volksschauspiel titelwürdig wird. Dies kann als ein Indiz für das Bedürfnis gewertet werden, sprachliche oder nationale Indizierungen zu betonen. Beispiele aus dem späten 19. Jahrhundert sind die Arbeiten und Ausgaben von Gotthelf Huyssen, Anton Schlossar, Karl Engel oder Ferdinand Lentner,¹⁵³ während frühere Publikationen aus dem 19. Jahrhundert meist noch geographisch nach Ländern (wie Schlesien, Mähren u.a.) spezifizieren.¹⁵⁴ In den 1920er und 1930er Jahren häufen sich Arbeiten, die das spezifisch Deutsche an Volksschauspielen hervorheben, wie etwa jene von Eugen Kurt Fischer, Paul Alfred Merbach, Karl Theodor Reuschel, Hans Moser, Raimund

151 [Anonymus] (1854), S. 4–9.

152 [Anonymus] (1854), S. 4. Hervorhebungen im Original durch Sperrung. Ähnlich chauvinistisch auch Krünitz (1855c), S. 297, und Krünitz (1855a), S. 499. Zum letztgenannten Beleg vgl. S. 150 in diesem Buch.

153 Vgl. etwa Huyssen (1881); Schlossar (1881); Schlossar (1891); Engel (1890); Lentner (1893).

154 Vgl. etwa Weinhold (1853); Feifalik (1864).

Zoder, József Ernyey und Géza Kurzweil.¹⁵⁵ Leopold Schmidt (vgl. S. 209–210 in diesem Buch) hat mit deutlicher Kontinuität durch beide Hälften des 20. Jahrhunderts Arbeiten vorgelegt, die das spezifisch deutsche Volksschauspiel thematisieren, darunter das vielen als Standardwerk geltende *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch* (1962).¹⁵⁶ In manchen Ausgaben, etwa von Alfred Karasek, Josef Lanz, Karl Horak, Rudolf Hartmann und J. Eduard Alexy, setzt sich diese Akzentuierung fort bis ins späte 20. Jahrhundert.¹⁵⁷ Es handelt sich dabei meist um Editionen von Spielen aus deutschen Sprachinseln, vorwiegend von Personen, die im Nationalsozialismus sozialisiert wurden und oft eigene biographische Bindungen an diese Sprachinseln hatten.

Die Zeitschrift *Euphorion* wird 1934 von den Herausgebern Julius Petersen und Hermann Pongs in *Dichtung und Volkstum* umbenannt.¹⁵⁸ Im kurzen Vorwort *An unsere Leser!* erklären die Herausgeber die Umbenennung als Zeichen gegen „die überbetonte Abhängigkeit deutscher Bildung von humanistischer Gelehrsamkeit“.

Der neue Name „*Dichtung und Volkstum*“ will zum Ausdruck bringen, daß auch die Wissenschaft von der Dichtung immer das Volkstum im Auge halten wird als den Grundwert, der alle ästhetischen, literarhistorischen, geistesgeschichtlichen Werte trägt und nährt. Den ewigen Volksbegriff in seiner Geschichtlichkeit, wie Herder ihn meinte und wie er heute in Deutschland neu gelebt und erfahren wird, als Lebensgrund aller starken Dichtung herauszuarbeiten, macht sich die Zeitschrift zum besonderen Ziel [...].¹⁵⁹

Programmatisch folgt gleich als erster Aufsatz Nadlers *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde*.¹⁶⁰ Der Beitrag ist nicht nur ein strammes Bekenntnis zu nationalsozialistischer Ideologie, sondern auch ein trickreicher wissenschaftspolitischer Schachzug, um der Germanistik und der gesamten ‚Geistesgeschichte‘ zu größerer Reputation zu verhelfen und im Gegenzug die bisherige „Rassenkunde“, als deren Autorität Hans Günther gilt,¹⁶¹ als unbefriedigend zu kritisieren. Nadler scheut auch nicht davor zurück, den genuinen Forschungsgegenstand der Literaturwissen-

155 Vgl. etwa Fischer (1918); Merbach (1922); Reuschel (1922); Moser und Zoder (1938); Ernyey und Kurzweil (1932).

156 Vgl. etwa Schmidt (1935); Ernyey, Kurzweil und Schmidt (1938); Schmidt (1937); Schmidt (1954); Schmidt (1962).

157 Vgl. etwa Karasek-Langer (1932); Karasek und Lanz (1960); Karasek und Lanz (1971); Karasek und Horak (1972); Hartmann (1974); Horak (1975); Horak (1977); Alexy, Karasek und Lanz (1984a); Alexy, Karasek und Lanz (1984b); Alexy, Karasek und Lanz (1986).

158 Hans Pyritz und Hans Neumann werden 1950 die Umbenennung rückgängig machen und der Zeitschrift wieder den ursprünglichen, von ihrem Gründer August Sauer eingeführten Namen *Euphorion* geben. Vgl. dazu ausführlich Adam (1996), S. 60.

159 Petersen und Pongs (1934), S. III. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

160 Nadler (1934b).

161 Günther (1926).

schaft, nämlich die Dichtung, gelegentlich mit abschätzigen Bemerkungen zu bedenken, um dagegen den vermeintlich eigentlichen und viel wichtigeren Zweck des eigenen Fachs emporzuheben: Die Germanistik sei zu nichts Geringerem berufen, als die „Rassenkunde“ aufzuwerten und sie auf eine umfassende wissenschaftliche Basis zu stellen. Seine Argumentation ist komplex und geht auch politisch einiges Risiko ein. Nadler diagnostiziert eklatante Defizite der „Rassenkunde“, die aber durch die Zusammenarbeit mit geistesgeschichtlichen Fächern wettgemacht werden könnten. Dazu führt er die Volkskunde ins Feld. Diese lobt er als elaborierte Disziplin und nur sie sei in der Lage, die „Rassenkunde“ von einer rein biologischen zu einer vermeintlich anspruchsvollen Wissenschaft zu erheben. Seine Argumentation gipfelt im Beispiel Goethes. Die bisherige „rassenkundliche“ Analyse dieser Persönlichkeit kritisiert er als unzureichend und simplifizierend. Nur eine „geistesgeschichtliche Rassenkunde“, so nennt er die neu zu etablierende Disziplin,¹⁶² sei in der Lage, diesem angeblich so schwierigen Gegenstand gerecht zu werden; allen anderen Wissenschaften bliebe Goethe unter „rassenkundlichen“ Gesichtspunkten unzugänglich. Auch alles Volkspoetische wertet Nadler auf. Zum einen sei das „Volk“ an sich ein hoher Wert, zum anderen brächten volkskundliche Analysen volkspoetischer Äußerungen die „Rassenkunde“ sehr wesentlich voran.

Die harsche, letzten Endes wohl taktisch motivierte und karrieristisch grundierete Kritik Nadlers an der „Rassenkunde“ liest Petra Boden wörtlich und kommt folglich zu einem ganz anderen Schluss. Sie behauptet, dass Nadler in *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* „sich klar von der jetzt hoch im Kurs stehenden Rassenkunde“ „distanziert“ und dass „eine Gleichsetzung dieses Programms mit Nationalsozialismus nicht so ohne weiteres funktioniert“.¹⁶³ Auch wenn Nadler „Texte zu verantworten hat, die ihm nicht nachgesehen werden dürfen“, sei sein Aufsatz das Bekenntnis eines „Außenseiter[s]“, der als „Sündenbock“ herhalten müsse und von der Forschung „in voreiligen Zusammenhang“ mit „NS-Literaturwissenschaft“ gebracht worden sei.¹⁶⁴ Dann ist aber zu fragen, ob der exponierte Publikationsort (erster Aufsatz in der ersten Nummer des in *Volkstum und Dichtung* umbenannten *Euphorion*) als ein Kontext gewertet werden kann, um eine ernst gemeinte Distanzierung von der „Rassenkunde“ zu artikulieren und zu vertreten, wie Boden behauptet. Es kann als unzweifelhaft gelten, dass sich Nadler in seinem Aufsatz von der bis dahin betriebenen „Rassenkunde“ distanziert, aber eben nicht im Sinne einer grundsätzlichen Infragestellung oder Kritik, sondern lediglich insofern, als

¹⁶² Nadler (1934b), S. 4 und passim.

¹⁶³ Boden (2003), S. 225.

¹⁶⁴ Boden (2003), S. 225 und 261. Früh sehr kritisch zu Nadler äußern sich Wilhelm Voßkamp, Ulrich Wyss und Wendelin Schmidt-Dengler. Voßkamp (1985), S. 151: „Die Selbstindienstnahme der Literaturgeschichte für das Dritte Reich erreicht bei Nadler ihren Höhepunkt.“ Wyss (1995); Schmidt-Dengler (1996); Wyss (1997). Ein umfangreicher Forschungsbericht (Stand 2004) mit abwägenden Bewertungen findet sich bei Füllenbach (2004).

„Rassenkunde“ erst und nur durch die von Nadler (und anderen) vertretene (germanistische) Geistesgeschichte auf die angeblich anzustrebende Qualitätsebene gehoben werden könne. Als bestätigt gelten kann mittlerweile auch, dass einige Gedanken Nadlers als Anregungen zu einer kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Literaturwissenschaft anzusehen sind, etwa im Bereich der Literaturgeographie. In dieser Hinsicht formuliert Boden in ihrem Aufsatz von 2003 sehr früh den Vorstoß, Nadlers Arbeiten auch differenzierter zu lesen, denn eine „Auseinandersetzung mit seinem Forschungsansatz, die sich nicht in einem falschen Vorwurf erschöpft, steht noch aus.“¹⁶⁵

Bezeichnend für Nadlers Argumentation in seinem Aufsatz *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* sind die vielen rhetorischen und stilistischen Winkelzüge etwa in Form pauschaler und unbelegter Assertionen und verkürzter Schlüsse, der Konstruktion angeblich komplexer Problemfelder oder der semantischen Rückungen und Indienststellungen allgemeiner Begriffe. Auch wenn Nadler dramatische Texte nur am Rande streift, beinhaltet sein Aufsatz doch eine Reihe von Denkfiguren, die sich in Verständnisweisen von Volksschauspielen in der Folgezeit wiederfinden. Ein genauerer Blick lohnt auch deshalb, weil Nadler in seinem Aufsatz ein Forschungsprogramm für eine spezifisch ‚deutsche‘, nationalistische und rassistische Volkskunde und Germanistik entwirft und gerade Volksschauspiele häufig Arbeiten solcher Couleur als exemplarische Anschauungsgegenstände dienen.

Die „Kernfrage, auf die [...] jede Geisteswissenschaft stößt“, lasse sich, so Nadler, „gemeinverständlich auf einen knappen Satz bringen“. Sie laute: „Auf welche der überpersönlichen Gemeinschaftsformen beziehe ich die Übereinstimmungen, die ich an den geistigen Leistungen mehr oder minder umfangreicher Menschengruppen erkenne?“¹⁶⁶ Diese Frage „setzt zweierlei als ausgemacht voraus“: dass „solche Übereinstimmungen [...] beweisfähig festgestellt sind“ und dass „diese Menschengruppe unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammengehört und Verbände bildet“. Die formulierte „Kernfrage“ sei „gleichermaßen an Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde gerichtet“.¹⁶⁷

Die „Rassenkunde“ sehe sich vor der Schwierigkeit, dass „als fast einwandfreie Bildurkunde nur die Photographie“ zur Verfügung stehe. Das Zeitalter der Photographie aber reiche nicht, um die „deutschen zwölf Jahrhunderte[]“ zu erfassen. Daher sei die „Rassenkunde“ auf die Geisteswissenschaften angewiesen, wolle sie die „geistige[] Physiognomik“ der „Rassengruppen“ bestimmen. Ziel der Entwicklung müsse deshalb „[d]ie geistesgeschichtliche Rassenkunde“ sein.¹⁶⁸ Auch in seinem

165 Boden (2003), S. 261. Als Beispiele späterer differenzierender Nadler-Bewertungen können Apel (2006) und Döring (2009), bes. S. 256–263, gelten. Wenig Neues bringt Ranzmaier (2008).

166 Nadler (1934b), S. 2.

167 Nadler (1934b), S. 2.

168 Nadler (1934b), S. 4.

Buch *Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes*, das im selben Jahr 1934 erscheint, formuliert Nadler Überlegungen dazu, wie die „Rassenkunde“ stärker als bisher auf ein geistesgeschichtliches und nicht ausschließlich auf ein naturwissenschaftlich-biologisches Fundament zu stellen sei.¹⁶⁹ Die bisherige „Rassenkunde“, kritisiert Nadler in *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde*, verfare so, „als wäre die nordische, ostische, dinarische Geistigkeit bereits eine ausgemachte Sache“. Dabei verhalte sich die Sache „umgekehrt“, denn „[d]ie Rassenkunde darf nicht voraussetzen, was gerade unter Beweis zu stellen ist.“ Weiter, wirft er ein, bewege sich die bisherige „Rassenkunde“ in einem „Fehlkreis“: „Sie beschreibt etwa als dinarische Geistigkeit, was sie nur von den Baiern her kennt. Sie setzt also bairisch und dinarisch gleich.“ Am Beispiel Michelangelos erläutert er den „Denkfehler“: „Der Barock ist dinarisch und weil er das ist, hat sein Vater, Michelangelo, vielleicht dinarischen Einschlag gehabt.“ Dagegen wendet er ein, dass eine „Abwandlung fremder Form“ nicht identisch mit der ursprünglichen sei.¹⁷⁰ Als Lösung des „Fehlkreisdenkens“ schlägt Nadler vor, statt „der beliebig ausgewählten beispielhaften Einzelbetrachtung“ eine „Soziologie ganzer Rassenverbände“ anzustreben, um „zu rational gesicherten Ergebnissen und zu einer geistigen Physiognomik der rassenverwandten deutschen Volksgruppen [zu] kommen“.¹⁷¹

Die „längste Geschichte und also Erfahrung“ unter den „zielverwandten Wissenschaften“ habe die Volkskunde.¹⁷²

Sie untersucht das sachliche und geistige Kulturgut, das dem deutschen Lebensraum nach Stoff und Gestalt geläufig ist und den Menschen, der es erzeugt, übernimmt und bewahrt. Sie hat daher gegenüber allen verwandten Wissenschaften drei Vorteile voraus [...]. Ihr Gegenstand ist völlig unpersönlich, unabhängig von der einmaligen Erschaffung des Einzelmenschen und im vollkommenen Sinne Urkunde der Gemeinschaft. Für die Aufzeichnung eines Liedes, für den Nachweis einer Tracht, für die Feststellung eines Kleinschiffes ist es gleichgültig, welches Mütterlein dieses Lied gerade singt, welches Mädchen diese Haube heute trägt und welcher Fischer dieses Boot gebaut hat. Es ist das Lied, die Tracht, das Boot dieser Gemeinschaft und Gegend und ihr Zeugniswert haftet nicht am Einmaligen und wesenhaft Besonderen.¹⁷³

Der zweite Vorzug bestehe darin, dass der „Gegenstand der Volkskunde“ untrennbar mit dem „Raum“ verbunden sei und diesen „füllt“: „Er haftet am Ort und wird mit ihm verzeichnet. Die Formen des Dorfes und Hauses, die Sprechweise, Form und Gebrauch von Werkzeugen, die Sitten des Alltags und die Riten der Feste sind

169 Nadler (1934a).

170 Nadler (1934b), S. 4.

171 Nadler (1934b), S. 5.

172 Nadler (1934b), S. 5.

173 Nadler (1934b), S. 6.

Gehalt des Raumes wie die verschiedenen Baumarten und Gattungen der Tiere.“¹⁷⁴ Der dritte Vorteil bestehe darin, dass die Volkskunde durch Verzeichnung der Gegenstände in Karten „Grenzl意思 in so großer Zahl“ herstellen könne, „daß sie desto sicherer sagen kann, was sich innerhalb dieser Umrandungen begibt“. Sie vermöge „ihren Gegenstand [...] wahrhaft dreidimensional zu gestalten“, dass sie auf Abbildungen verzichten und „Aufschlüsse über die geistige Physiognomie der Gemeinschaft“ geben könne. „Sie schaltet also mit dem jeweils einmaligen Menschen alle irrationalen Trübungen des Gemeingültigen aus [...]“.“¹⁷⁵

Unpersönlicher Gegenstand, losgelöst von einem schöpferischen Individuum, die untrennbare Verknüpfung von Gegenstand und Siedlungsraum und daraus ableitbare scharfe Grenzl意思en gelten Nadler als die drei Vorzüge der Volkskunde. Ohne dass Forscher stets direkt auf Nadler Bezug nähmen, werden diese drei Aspekte immer dann betont, wenn es Verbreitungsräume besonders ‚deutscher‘ Volksschauspiele zu ermitteln gilt, was latent mit geopolitischen Gebietsansprüchen – und nach 1945 mit Gebiets- und Heimatverlusten bei ‚Heimatvertriebenen‘ – einhergehen kann. Beispiele dafür sind Leopold Schmidt, Karl Horak, Alfred Karasek oder Richard Wolfram.

Volkskunde, kritisiert Nadler, dürfe sich nicht in kleinteilige Betrachtungen wie etwa „Theaterspielen und Geigenzupfen“ verlieren.¹⁷⁶ „Man lasse uns endlich mit den Skalden und mit den Sagas in Ruhe, wenn man uns klarmachen will, was wir ohnedies wissen. Die nordische Rasse hat aus den Deutschen ein Weltvolk gemacht, aber durch ganz andere Tugenden, als sich aus Hebbel und Hölderlin herleiten lassen.“¹⁷⁷ Hier richtet sich Nadler einerseits gegen die in seinen Augen allzu große Dichtungsfixiertheit der Germanistik, die vermeintlich höhere Zusammenhänge außer Acht lasse, und andererseits gegen positivistische ‚Mitteilungen‘ literarischer ‚Kleindenkmäler‘, die bis weit ins 20. Jahrhundert gängig sind. Gleichzeitig ist seine Polemik auch ein Hieb gegen eine bestimmte Art von Literatur, die er durch Hebbel und Hölderlin repräsentiert sieht und vermutlich nicht seinen persönlichen Idealen entspricht.

Den Bedarf nach einer angeblich leistungsfähigen „geistesgeschichtlichen Rassenkunde“ versucht Nadler am Beispiel zweier Dichter zu demonstrieren, Stifter und Goethe. Stifter sei ein „rassenkundlich“ schwieriger Fall: Auch wenn er aus Nadlers Sicht „einer der strengsten Formkünstler neuerer Zeiten“ sei, zeige sein Gesicht doch „ostische Entstraffung und Erweichung“.¹⁷⁸ Nadler hält sich aber nur sehr kurz bei Stifter auf, um dann auf ein noch viel schwierigeres Beispiel einzugehen:

174 Nadler (1934b), S. 6.

175 Nadler (1934b), S. 6.

176 Nadler (1934b), S. 11.

177 Nadler (1934b), S. 11–12.

178 Nadler (1934b), S. 13.

Aber Goethe! [...] Er hat seine rassistischen Bestände mit klug verteilten Rollen gespielt. Nur in seinen vier Wänden ließ er sich in ostisch entstraffter Haltung gehen. Wenn er sich zum Dichten niedersetzte, fiel ihm immer rechtzeitig sein nordischer Einschlag ein und er ließ sich durch ihn zu apollinischer Haltung bewegen. Wenn er aber die Stimmung ausschöpfen wollte oder am „Westöstlichen Divan“ arbeitete, hatte sein dinarischer Einschlag das Wort.¹⁷⁹

Die „Frage der ostischen Rasse in Deutschland“ sei „ein Prüfstein der Rassenkunde, soweit sie sich geisteswissenschaftliche Ziele steckt“, insbesondere dann, wenn es um „rassenkundlich“ so schwierige Forschungsgegenstände wie Goethe gehe. „Hier ist eine Aufgabe zu lösen, die für andere Wissenschaften unzugänglich bleiben muß.“¹⁸⁰ Als eine „Warnung zur Vorsicht“, die unverhohlenen Günther und dessen Anhänger herausfordern will, streift Nadler weitere angeblich sehr schwierige Probleme, etwa die Fragen, wie „der Barock[] rassistisch zu deuten“ sei oder warum „die volksmäßige Lyrik des zwölften und die sogenannte Volksepik des dreizehnten Jahrhunderts“ des „bairischen Volkes“ „fremde Formen“ nicht ‚abwandle‘ (so ein zentraler Terminus in Nadlers Theorie).¹⁸¹ Um eine Vorstellung davon zu geben, wie eine zukünftige, erst noch zu entwickelnde „geistesgeschichtliche Rassenkunde“ solche Probleme lösen könnte, interpretiert er beispielhaft die ‚bairische‘ Literatur und bezieht dabei auch die Volksliteratur mit ein. Das „bairische Volk“ habe eine „durch alle Schichten stilgleiche Literatur“. Diese sei „Ergebnis eines zweifachen Austausches: von oben herunter und von unten hinauf.“¹⁸²

Aus der schöpferischen Oberschicht sinken die erarbeiteten Formen ins Volk und gewinnen hier eine unbegrenzte Ausbreitung, ein Schulbeispiel für das, was man gesunkenes Kulturgut genannt hat. Andererseits empfängt aber die schöpferische Oberschicht immer wieder von unten her aus dem Volksgeschmack und seiner Vorliebe für die Parodie Antriebe zu parodistischen „Abwandlungen“. Die schöpferische Oberschicht ist vorwiegend nordisch, wie ja auch der schöpferisch führende Raum, das Donautal und merkwürdigerweise Wien, nordisch erheblich reiner ist als die Alpenländer. Diese nordische Oberschicht hat dem dinarischen Volke geistig das Gesicht geprägt. Diese Volksschicht, die wir von der Volkskunde und der Volksliteratur her ziemlich gut kennen, hat ihre besonderen Gaben, diese abgesunkene Literatur sich eigengemäß zurechtzumachen und wieder hinaufzureichen.¹⁸³

Nadler beschreibt hier Volksliteratur als Ergebnis eines Absinkens der Literatur der „schöpferischen Oberschicht“ in die „Volksschicht“, von welcher die Volksliteratur in einer Art Gegenbewegung wieder nach oben ‚gereicht‘ werde. Er greift dabei die Rede vom „gesunkenen Kulturgut“ auf, die von Hans Naumann (1886–1951) in sei-

179 Nadler (1934b), S. 13–14. Nadler verweist in diesem Zusammenhang auf Günther (1926), S. 75 und 124.

180 Nadler (1934b), S. 14.

181 Nadler (1934b), S. 15–16.

182 Nadler (1934b), S. 17.

183 Nadler (1934b), S. 17.

ner breit rezipierten Schrift *Primitive Gemeinschaftskultur* (1921) geprägt wird und rasch zum geflügelten Wort in Germanistik und Volkskunde avanciert. In Analogie zur postulierten Unterscheidbarkeit zwischen „Gemeinschaftslied“ und „gesunkene[m] Kunstlied“ unterscheidet Naumann „Gemeinschaftsgut“ und „gesunkenes Kulturgut“. Beides zählt er zum „Volksgut“, das die Gegenstände der Volkskunde, also „Wörter“ und „Sachen“, „Dichtung“ und „Realien“ umfasse. Er unterscheidet weiter zwischen einer „primitiven Gemeinschaftskultur“, die „individualismuslos[]“ sei, und einer „höheren Kultur, die zu Individualismus und Differenzierung fortgeschritten“ sei. Aus der „höheren Kultur“ sinke Kunstichtung in die „Unterschicht“ und werde zu „gesunkene[m] Kulturgut“; „die Kultur der gebildeten Oberschicht“ sei dagegen „eine besondere Blüte aus dem Wurzelstock der primitiven Gemeinschaft“. ¹⁸⁴

Diese deutlich hierarchisierende und wertende Oben-unten-Relation sei indes laut Naumann „tiefer und allgemeiner zu fassen“. ¹⁸⁵ Er meint damit sein Programm einer Nobilitierung und Heroisierung von Volksliteratur, indem er das „primitive Gemeinschaftsspiel“ zu einer „Urdramatik“ erklärt und ihm eine korrektive Funktion in seiner Wirkung auf „gesunkene Dramatik“ zuschreibt. Naumann verdeutlicht dies am Beispiel des Volksschauspiels. Man müsse „[...] eine primitive Gemeinschaftsdramatik unterscheiden von dem eigentlichen Volksschauspiel.“ ¹⁸⁶

Das eigentliche Volksschauspiel ist nichts anderes als gesunkene Kunstdramatik [...]. Aber das primitive Gemeinschaftsspiel repräsentiert die Urdramatik, wirkliches und ursprüngliches Volksgut, und so wie sich aus dem Gemeinschaftsliede erst mit der Bildung der Kultur die Kunstlyrik entwickelt hat, so ist das primitive Gemeinschaftsspiel die Keimzelle des Kunstdramas geworden, wenigstens dort, wo dieses sich ungestört von fremden Einflüssen entwickeln konnte, also vor allem im Griechischen. Bei uns wurde das primitive Gemeinschaftsspiel [...] zunächst durch das geistliche Schauspiel stark verdrängt. Bei der Entfesselung im 14. Jahrhundert brach es dann mächtig hervor und zeitigte das Fastnachtsspiel, dann aber reißt in der Renaissance der Faden heimischer Entwicklung von neuem und fast gänzlich ab. [...] [A]ber aus seinen Niederungen heraus bleibt es doch stark genug, Einfluß, und mitunter sehr weitgehenden, auszuüben: auf das gesunkene geistliche Spiel, auf die gesunkene Dramatik überhaupt. ¹⁸⁷

Nadler paraphrasiert in der oben (S. 250) zitierten Textpassage Naumanns Vorstellung von Volksliteratur in deren Wirkung und Bewegung entlang einer Vertikalen und kombiniert die Darstellung mit seiner „geistesgeschichtlichen Rassenkunde“. Am Schluss seines Beitrags *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* weist Nadler darauf hin, dass gerade die „Stammeskunde“ noch weit besser und präziser Auf-

184 Naumann (1921), S. 3–4. Zum Konzept des „gesunkenen Kulturguts“ vgl. Bausinger (1980), Kapitel „Folklore und gesunkenes Kulturgut“, S. 41–55; Schmook (1993); Dow (2014).

185 Naumann (1921), S. 5.

186 Naumann (1921), S. 117.

187 Naumann (1921), S. 117–118.

schluss darüber gäbe, wie „bei rassisch gemischten Menschen die verschiedenen körperlichen die jeweils zugehörigen seelischen und geistigen Merkmale“ beeinflussen würden.¹⁸⁸ Mit dieser Behauptung empfiehlt er implizit seine *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* als theoretische Grundlage für eine vermeintlich zukunftsweisende „Rassenkunde“. Als Nachweis für die Richtigkeit seiner Thesen weist er auf die „ältesten und dichtesten und einflußreichsten geistigen Schöpfungsräume der Deutschen“ hin, die sich „in Gestalt eines breiten Gürtels die deutschen Grenzen entlang“ zögen. Die dort lebenden Stämme hätten „das Chaos des Blutes geordnet“ und zeigten, „wie aus diesem Chaos des Blutes ein Volk geworden ist“.¹⁸⁹ Auch dies wird in den folgenden Jahrzehnten zu einem Kennzeichen nationalbewegter und nationalistischer Forschungsarbeiten, die sich für Volksschauspiele interessieren: dass sie das Augenmerk auf Grenzregionen legen.

11.5 Rückverfolgung des Volksschauspiels auf Eis- und Bronzezeit bei Hans Moser und Robert Stumpf

Seit Jahrzehnten kaum mehr rezipiert wird die Abhandlung *Das Volksschauspiel* (1935) von Hans Moser.¹⁹⁰ Dabei lohnt die Lektüre aus mehreren Gründen. Hinter einer mächtigen Schicht nationalsozialistischer Ideologisierung verbirgt sich ein Forschungsbericht, der in seiner Zeit in philologischer Hinsicht kaum übertroffen wird.¹⁹¹ Die Fülle der verarbeiteten Quellen und Materialien ist beeindruckend. Im Besonderen ist Mosers Darstellung aufschlussreich für die Bewertung des Volksschauspiels im nationalsozialistischen Kontext als auch im Sinne eines Forschungsquerschnitts in der Zeit.

Hans Moser (1903–1990) – nicht zu verwechseln mit dem populären Schauspieler Johann Julier (1880–1964), der den Künstlernamen Hans Moser wählte – studierte von 1922 bis 1927 Germanistik, Bayerische Landesgeschichte, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in München und wurde 1927 bei Artur Kutscher und Karl Alexander von Müller für seine Arbeit über *Das Volksschauspiel in Kiefersfelden* promoviert.¹⁹² Nach Kriegsdienst und Rückkehr aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft im Jahre 1950 leitete er bis 1964 als wissenschaftlicher Angestellter den Aufbau der „Bayerischen Landesstelle für Volkskunde“, die 1962 in ein Institut der Bayerischen Akademie der Wissenschaften umgewandelt wurde. Vermutlich als Versuch einer Selbst-Rehabilitierung stellte Moser 1962 den Begriff des „Folklorismus“ zur Debat-

¹⁸⁸ Nadler (1934b), S. 18.

¹⁸⁹ Nadler (1934b), S. 18.

¹⁹⁰ Moser (1935a). Hingewiesen sei auf Mosers posthum erschienenenes Spätwerk, das zahlreiche seiner früheren Arbeiten berücksichtigt: Moser (1991).

¹⁹¹ Moser (1935a), vgl. bes. den ersten Teil S. 349–356.

¹⁹² Moser (1929).

te, der in der Ethnologie rege Rezeption erfuhr.¹⁹³ Wolfgang Brückner, der zusammen mit Hermann Bausinger eine Festschrift für Moser herausgab,¹⁹⁴ würdigt Moser als „eine der wenigen Autoritäten der Volkskunde nach dem 2. Weltkrieg“.¹⁹⁵

Zwei Aspekte sind leitend in Mosers Beitrag *Das Volksschauspiel*: dessen sehr lange Kontinuität und die (ideologisch gebotene) ausschließliche Berücksichtigung des deutschen Sprachraums. Während Nadler noch mehrfach den Austausch mit angrenzenden Literatur- und Kulturräumen thematisiert, scheint es bei Moser Berührungen des ‚deutschen‘ Volksschauspiels mit anderen Literaturen nicht zu geben; die Diskussion vergleichender Zusammenhänge bleibt vollkommen ausgeklammert.

Es verwundert nicht, dass Moser aus der älteren Volksschauspielforschung gerade Devrient, der ‚deutschen Volksgeist‘ beschwört und ‚modernen Geist‘ verdammt (vgl. S. 243 in diesem Buch), mit Nachdruck hervorhebt. Denn Devrient, so Moser, habe „ein begeistertes Preislied auf Oberammergau“ geschrieben und jenen Duktus im Text erkannt, „[...] aus dem nach dem Volkstheater der Antike und dem des christlichen Mittelalters dereinst ein im Volk wurzelndes Nationaltheater eines heiß ersehnten geeinten, kraftvollen und festfrohen neuen Deutschland erwachsen müßte.“¹⁹⁶ Daraus folgt Mosers Überzeugung, dass die Vision des „neuen Deutschland“ eben „über eine vertiefte Kenntnis der Geschichte deutschen Volksschauspiels führen“ müsse:

Ein Weg zu diesem damals noch unabmeßbar fern scheinenden Ziel mußte über eine vertiefte Kenntnis der Geschichte deutschen Volksschauspiels führen. Die rückhaltlose Anerkennung des Ammergauer Spieles durch Devrient, doppelt hoch eingeschätzt, weil sie von einem Stammesfremden, einem Protestanten und einem Künstler kam, gab der Ausforschung ähnlicher Erscheinungen stärksten Antrieb.¹⁹⁷

Überhaupt sei Devrient nach Moser ein Meilenstein in der Entwicklung der Volksschauspielforschung. Weiter lobt er Weinholds *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien* (1853) als ein „stattliches und für lange Zeit unerreichtes Werk“ sowie die Ausgabe der *Volksschauspiele* (1880) von Hartmann, der „[d]en mächtigsten Schritt vorwärts tat“.¹⁹⁸ Unter den zahlreichen Forschern, die er nennt und bespricht, hebt er vor allem Anton Dörner, Robert Stumpfl und seinen Doktorvater Artur Kutscher hervor. Doch „[e]ine Geschichte des gesamtdeutschen Volksschauspiels, auch nur im Überblick, steht immer noch aus.“¹⁹⁹ Allerdings äußert

193 Moser (1962).

194 Bausinger und Brückner (1969).

195 Brückner (1997). Auch das Biogramm folgt Brückner (1997).

196 Moser (1935a), S. 350.

197 Moser (1935a), S. 350.

198 Moser (1935a), S. 351.

199 Moser (1935a), S. 354–355, Zitat S. 355.

Moser die Hoffnung, dass gemäß dem „Kulturwillen des neuen Reiches“ eine „Bestandsaufnahme aller Spielhandschriften“ erstellt und „photographische Aufnahmen von allen Aufführungen, [...] besonders auch von den alten Komödienhütten der Alpenländer, dann die schnellvergänglichen Spielzeugnisse der Theaterzettel u. dgl. [...] als Kleindenkmäler der Volkskultur, unter staatlichem Nachdruck gesammelt werden.“²⁰⁰ Doch ein solches Institut wird nie gegründet. Als eine vergleichbare Maßnahme „unter staatlichem Nachdruck“ kann die spätere, von 1940 bis 1942 in Südtirol durchgeführte Feldforschung durch den Musikwissenschaftler Alfred Quellmalz gelten. Die Erhebung erfolgte im Auftrag der Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe der SS und diente der Dokumentation von Volksliedern der deutschsprachigen Bevölkerung Südtirols, die im Zuge des Umsiedlungsabkommens zwischen Hitler und Mussolini von 1939 zur Auswanderung gedrängt wurde.²⁰¹

Kritik übt Moser an der Beschäftigung mit Volksschauspielen in der Zeit um die Jahrhundertwende, die einerseits durch kleinteilige, sich verzettelnde Arbeiten und „eine fast unübersehbare Aufsatzliteratur“ (Positivismus-Kritik), andererseits durch strapazierende journalistische und öffentliche Begeisterung wie etwa für das Schlierseer Bauerntheater („vom Journalismus überschrien“) gekennzeichnet und insgesamt nicht in der Lage sei, eine Zusammenschau zu vermitteln.²⁰²

Die Entwicklung der süddeutschen Bauernbühnen in unserem Jahrhundert wurde in fast ausschließlicher Berücksichtigung der längst vom Heimatboden gelösten und zum Berufsschauspielertum übergegangenen, mit den schönen Modeschlagwörtern „Historizismus“ – „Naturalismus“ – „Expressionismus“ und „Primitivismus“ des angeblich echten Volkstheaters gekennzeichnet. Kein Zweig der Volkskunst war so sehr intellektualistisch zerschwätzt worden wie das Volksschauspiel, keiner war durch die Anteilnahme der Allgemeinheit mehr von der Gefahr der Verfälschung seines Charakters bedroht.²⁰³

Mit der Verwendung des Plusquamperfekts suggeriert Moser, dass diese Phase überwunden sei, und verbindet damit die Hoffnung auf eine Rettung des „echten“ Volksschauspiels und auf das Ende von dessen „Entartung“. Nicht nur in der Ausdruckswahl, auch in der Wahl des kulturhistorischen Narrativs einer auf den Niedergang und die Überfremdung folgenden autochthon deutschen Erneuerung schließt sich Moser nationalsozialistischen Vorstellungen an:

Das gilt selbst für das Brauchspiel, in dem man in der Regel allzu unbedenklich kaum gewandelte, früheste Spielformen zu sehen pflegt, nachdem die Volkskunde gerade auf diesem Boden noch wenig über die Grimmschen Grundlagen hinausgekommen und erst bei den Anfän-

200 Moser (1935a), S. 356.

201 Quellmalz (1968–1976). Vgl. dazu zuletzt Nußbaumer (2001).

202 Moser (1935a), S. 352.

203 Moser (1935a), S. 352.

gen einer Entwicklungsgeschichte unseres Brauchtums während des letzten Jahrtausends angelangt ist. Noch schwieriger aber ist die Entscheidung gegenüber dem Bühnenspiel des Volkes, das in seinen Texten, im Ausstattungsmäßigen und im Darstellungsstil immer wieder fremde, kunstmäßige Elemente aufgenommen hat, dessen Spieler meist nicht mehr natürliche Auswahl einer größeren Gemeinschaft, sondern die Mitglieder einzelner Vereine sind, das in seiner Leitung den Einfluß Gebildeter zu Hilfe nimmt, und das in sehr vielen Fällen nicht mehr mit einheimischen, sondern mit fremden Zuschauern, nicht mehr mit dem bereitwillig aufnehmenden übrigen Teil der Gemeinschaft, sondern mit einem wahllos zusammengelockten geldgebenden Publikum rechnet. Man hat in solchen Umständen einen Verfall, eine Entartung des Volksschauspiels im allgemeinen gesehen.²⁰⁴

Drei Störkräfte also identifiziert Moser, anhand derer sich die „Entartung des Volksschauspiels“ beobachten ließe: erstens an Text und Inszenierung, die durch „fremde, kunstmäßige Elemente“ verändert würden, zweitens an den Darstellern, die „nicht mehr natürliche Auswahl einer größeren Gemeinschaft“ seien, also durch eine Form von Kulturdarwinismus selektiert würden, und drittens am Publikum, das sich „nicht mehr“ aus „einheimischen“, sondern aus „fremden“ Zuschauern zusammensetze.

Ein Volksschauspiel, das sich solchen Störfaktoren und damit seiner „Entartung“ zu entziehen vermag, gilt als „echt“. Im weiteren Argumentationsverlauf räumt Moser ein, dass es „von Fall zu Fall schwer zu entscheiden“ sei, was an den Volksschauspielen „echt geblieben ist oder auch angefangen hat wieder echt zu werden“.²⁰⁵ Zwar billigt Moser dem Volksschauspiel Veränderlichkeit und Entwicklungsfähigkeit grundsätzlich zu, fraglich aber bleibe dabei der Grad von dessen „Volkstümlichkeit“.²⁰⁶ Bemerkenswert ist Mosers Folgerung: „Was [...] Entartung und Auflösung genannt wird, ist vom Standpunkt der Volkskunst aus gesehen Entfaltung und Verdichtung.“²⁰⁷ Veränderlichkeit erklärt Moser hier zu einem Qualitätsmerkmal, auch wenn dabei sogenanntes Echtes aufgegeben wird. Dies steht im Widerspruch zu seiner These, dass ein Volksschauspiel nur dann „echt“ sei, wenn es von fremden Einflüssen freigehalten werde. Gleichzeitig nimmt er in seiner Umwertung von „Entartung und Auflösung“ in „Entfaltung und Verdichtung“ Überlegungen vorweg, die er später in seiner Theorie des Folklorismus weiter ausführen wird.²⁰⁸

Nach dem Forschungsbericht im ersten Teil des Beitrags²⁰⁹ lässt Moser im längeren zweiten Teil seine eigene Sicht auf das Thema folgen.²¹⁰ Hier fällt vor allem der

204 Moser (1935a), S. 352–353.

205 Moser (1935a), S. 352.

206 Moser (1935a), S. 353.

207 Moser (1935a), S. 354.

208 Moser (1962).

209 Moser (1935a), S. 349–356.

210 Moser (1935a), S. 356–387.

Anspruch auf, eine möglichst lange und ungebrochene Kontinuität des Volksschauspiels nachzuweisen und dieses als eine spezifisch germanische bzw. deutsche Kulturtradition darzustellen. Moser schließt damit an zeitgenössische Versuche an, eine ‚deutsche Linie‘ der Kulturentwicklung zu konstruieren.

Während man bislang die Volksdramatik an die Theatertradition der Schulorden, gelegentlich an Sachs, Gryphius oder Lohenstein, oft auch an die Dramatik des späten Mittelalters angeschlossen hat, geht Moser viel weiter und verfolgt ihre Wurzeln zurück bis in die „Eiszeit“. Wie prähistorischen Bildern zu entnehmen sei, hätten die eiszeitlichen Menschen „einen orgiastischen Tanz, mit Tieren, Bäumen und Steinen“ getanzt, und „Kampfspiel und Tanzfeier sind ältestes Volksschauspiel“. ²¹¹ – Über die Zeit nach der Antike weiß Moser zu berichten:

Urkundliche Zeugnisse über die Feste unserer Ahnen liefern erst das 8. und 9. Jahrhundert, nachdem die äußerliche Christianisierung der zu endgültiger Seßhaftigkeit gelangten germanischen Stämme vollzogen war und ihren innerlichen Ausbau finden sollte. Aus dieser Zeit zeugen Beschlüsse von Konzilen und Diözesansynoden, Bestimmungen in kirchlichen Bußbüchern und Predigten [...] von völkischem Brauchtum, das den neuen christlichen Anschauungen widerstrebte. Der Quellenwert der kirchlichen Satzungen in bezug auf die Schilderung typisch germanischen Heidentums, darf nicht, wie es früher vielfach geschehen ist, überschätzt werden. [...] Andererseits ist es ebenso falsch, diesen Bestimmungen jede Beziehung auf germanische Verhältnisse abzusprechen, was man auch zuweilen getan hat, und sie nur für die früh christianisierten Länder Spanien und Gallien gelten zu lassen. Tatsächlich bestehen auch einwandfreie deutsche Zeugnisse, die derartige Zweifel ausschließen, und es ist erwiesen, daß der größte Teil der in diesen Quellen gerügten Erscheinungen im deutschen Brauchtum der späteren Jahrhunderte wieder zu finden ist. Somit läßt sich der erste Querschnitt in der Entwicklung des Volksspiels durch das 9. Jahrhundert ziehen. ²¹²

Die antichristliche und antikirchliche Argumentation in diesem Abschnitt ist weitgehend kennzeichnend für die dem Nationalsozialismus verpflichtete Germanistik der Zeit. Die „Christianisierung“ der „Ahnen“ sei eine rein „äußerliche“ geblieben und im Inneren ihrer Herzen hätten sie das „typisch germanische[] Heidentum[]“ bewahrt, das „im deutschen Brauchtum“ seine Fortsetzung finde. Doch es bleibt eine klaffende Lücke, um die Kontinuität von der Eiszeit bis ins Mittelalter zu belegen. Auch wenn „einwandfreie deutsche Zeugnisse“ behauptet werden und die Zeit vor dem „erste[n] Querschnitt“ des 9. Jahrhunderts, die Antike also, mit wortreichen Erwägungen gefüllt wird, scheint doch aus Mosers Schilderung der Verhältnisse ein gewisses Unbehagen ob des Nichtvorhandenseins einer ersehntenmaßen prächtigen germanischen Antike zu sprechen. Diese Lücke wird Robert Stumpfl ein Jahr später zu füllen suchen.

²¹¹ Moser (1935a), S. 356–357.

²¹² Moser (1935a), S. 358.

Stumpfl bindet in *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas* (1936) das Volksschauspiel an das germanische Altertum zurück, genauer: an die Bronzezeit. Da die Kultur dieser Epoche, verglichen mit der griechischen oder römischen Antike, weniger hell leuchtet, sind besondere argumentative und interpretatorische Vorkehrungen vonnöten, um sie in das erwünschte rechte Licht zu rücken und zu vermeintlichem Strahlen zu bringen.

Stumpfl, geboren 1904 in Wien,²¹³ studiert Germanistik und Skandinavistik in Wien und Kiel und wird 1926 in Wien bei Rudolf Much mit einer Arbeit über das evangelische Schuldrama in Steyr im 16. Jahrhundert promoviert.²¹⁴ Er habilitiert sich 1934 in Berlin bei Julius Petersen mit der Arbeit *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, die 1936 im Druck erscheint. Einen Monat nach Antritt seines Erstrufs in Heidelberg kommt Stumpfl im Sommer 1937 bei einem Autounfall bei Salzburg ums Leben.

Stumpfls *Kultspiele* sind eine Überbietungsgeste. Sie suggerieren die Existenz einer bislang gänzlich unbekanntenen germanischen Antike, die ebenbürtig neben der griechischen und römischen zur Geltung kommen soll. Das Vorwort beginnt mit der polemisierenden Feststellung, dass bislang immer einseitig die Frage im Vordergrund gestanden habe, welchen Einfluss der Süden Europas auf den Norden nehme, ohne auch nach der umgekehrten Einflussrichtung zu fragen. Überhaupt sei es verfehlt, lediglich nach Einflüssen zu fragen, denn wichtiger sei das Erkennen der Ursprünge. „So hat man sich auch daran gewöhnt, die Anfänge des abendländischen Dramas aus römisch-heidnischen und römisch-christlichen Überlieferungen abzuleiten, ohne den germanischen Anteil an dieser im germanischen Kulturkreis entstandenen Kunst genügend zu beachten.“²¹⁵ Diese Aussage impliziert nicht nur, dass es einen nennenswerten „germanischen Anteil“ am „abendländischen Drama“ gebe, sondern dass dieses überhaupt „im germanischen Kulturkreis entstanden[]“ sei.

Nach seinen Darlegungen auf über 400 Druckseiten fasst Stumpfl im „Schlußwort“ zusammen: „[...] daß die letzten Wurzeln unserer mittelalterlichen mimischen und dramatischen Kunst im germanischen Boden liegen, im vorchristlichen kulturellen ‚Spiel‘-Brauch, das glaube ich erwiesen zu haben.“²¹⁶ Stumpfl betont „die unerhörte feste Kontinuität germanischer Bräuche seit der Bronzezeit“ und dass sich daraus der Nachweis einer germanischen Antike erbringen ließe, die sich souverän neben der griechischen, römischen und christlichen Antike behaupten könne, ja gar ziemlich frei von Einflüssen aus diesen sei. Diese These bildet in Stumpfls Schrift den geistes- und kulturgeschichtlichen Erkenntnishintergrund. Im Besonderen aber interessiert sich Stumpfl für „den germanischen Anteil an Volksspiel und Volks-

213 Das Biogramm folgt Buselmeier (2003).

214 Stumpfl (1933).

215 Stumpfl (1936), S. V.

216 Stumpfl (1936), S. 427. Vgl. zum Thema auch Stumpfl (1930); Stumpfl (1934); Stumpfl (1937).

brauch“. Den Kern seiner Untersuchung bildet demnach die „Rekonstruktion eines Jahresdramas, das zwischen Urformen der Bronzezeit und brauchtümlichen Restformen der christlichen Spätzeit eine Höhe erreicht haben muß, die gewiß alles eher als primitiv war“.²¹⁷ Vehement verwehrt er sich gegen Lehrmeinungen, die für eine „Süd-Nord-Entlehnung“ argumentieren. Deshalb, so Stumpfl „werden wir gut daran tun, derartige Einfluß-Thesen mit größter Vorsicht aufzunehmen. Das *Ex oriente lux* beruhte doch in der Kulturgeschichte mehr auf einem Glauben als auf Wissen, seine bedingte Gültigkeit ist wissenschaftlich längst widerlegt.“²¹⁸

Ein wesentlicher Unterschied zwischen griechischen Tragödien und germanischen Kultspielen bestehe darin, dass diese „heilige Handlungen“, „kultische[] Wirklichkeit“ und „greifbare, blutvolle, den Menschen seelisch und leiblich fesselnde Kulthandlung“ seien, während es in der griechischen Tragödie um „Nachahmung (Mimus)“ gehe.²¹⁹ „Der Grundfehler“ der Literatur- und Theatergeschichtsschreibung liege darin, „daß der dramatische Kult als Nachahmung (Mimus) mißverstanden wird, offenbar weil das richtige Verständnis für ‚heilige Handlungen‘ fehlt“. Stumpfl betont in der Folge „den Primat der kultischen Handlung vor dem episch-phantasiemäßigen Mythos“, denn am Anfang stehe „nicht die blasseste Abstraktion“, sondern die „kultische Wirklichkeit“. Es komme „gar nicht darauf an, eine ‚Geschichte‘ zu erzählen oder darzustellen, sondern eine kultische Wirklichkeit (Handlung) zu erleben“.²²⁰ Bedauerlicherweise lasse sich ein solches Kultspiel aus der Bronzezeit, an anderer Stelle auch als „Kultdrama“ bezeichnet,²²¹ nicht belegen, doch es lasse sich rekonstruieren.²²²

Moser verfolgt die Wurzeln des Volksschauspiels zurück bis in die Eiszeit, Stumpfl verortet den Ursprung des Kultspiels in der Bronzezeit. Solche Prähistorisierungen bis zurück in Erdzeitalterdimensionen machen die Absicht deutlich, möglichst lange Kontinuitäten herzustellen, welche die angeblich große Bedeutung der Spiele belegen und kulturchauvinistische Hegemonialitätsansprüche legitimieren sollen. Insbesondere bei Stumpfl kommt die Phantasie zum Ausdruck, eine vermeintlich großartige, doch verschüttgegangene germanische Antike erspähen zu können, die als frei von fremden Kultureinflüssen vorgestellt wird und der griechischen und römischen Antike mindestens ebenbürtig sei.

217 Stumpfl (1936), S. 427.

218 Stumpfl (1936), S. 428. Hervorhebung wie im Original.

219 Stumpfl (1936), S. 430–431.

220 Stumpfl (1936), S. 430.

221 Stumpfl (1936), S. 193.

222 Stumpfl (1936), S. 193–199.

In eine angeblich germanische Tradition stellt sich zur gleichen Zeit auch das Thingspiel.²²³ Als Namensgeber der Gattung, die an germanische Gerichtsversammlungen denken lässt, gilt Carl Niessen.²²⁴ Gaetano Biccari charakterisiert das Thingspiel als „Synthese von Kult, Ritual und Architektur“, zu der sich „in untergeordneter Position Dichtung, Musik und Tanz“ gesellen.²²⁵ Uwe-K. Ketelsen bezeichnet es als „eine besonders kuriose Erscheinung innerhalb eines insgesamt als anachronistisch eingeschätzten Schrifttums“ und als „eines der vielen Dead ends des ‚Deutschen Sonderwegs‘“.²²⁶ David Pan dagegen zieht formale, ästhetische und funktionale Vergleiche zwischen Thingspielen und Brechts Lehrstücken.²²⁷ Evelyn Annuß analysiert in ihrem Buch *Volksschule des Theaters* (2019) das Thingspiel als „modernes bewegungschorisches Raumtheater“, das „mithilfe genuin moderner, an die künstlerische Avantgarde anknüpfender chorischer Formen volksgemeinschaftliche Teilhabe kultisch vermitteln“ und „reichsweit als Vergemeinschaftungsspiel verankert werden soll“.²²⁸ Als exemplarische Thingspiele gelten die *Deutsche Passion 1933. Hörwerk in Sechs Sätzen* (1933) von Richard Euringer, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit* (1934) von Kurt Heynicke und *Das Frankfurter Würfelspiel* (1936) von Eberhard Wolfgang Möller.²²⁹ Das Auftragsstück *Das Frankfurter Würfelspiel* wurde im Rahmen des Kulturprogramms der Olympischen Spiele 1936 in der neu eröffneten Berliner Thingspielstätte der Dietrich-Eckart-Bühne (Berliner Waldbühne) uraufgeführt.²³⁰

Während Stumpfls Kultspiel ‚kultische Handlung‘ sein will und vornehmlich eine (prä-)historische Theaterform darstellen soll, versteht sich das Thingspiel als Theater der Gegenwart, als eine bilderreiche, pikturale Vorstellung. Gemeinsam ist dem Stumpfl’schen Kultspiel und dem Thingspiel die Revitalisierung germanischer bzw. als germanisch oder deutsch geltender Mythologeme im Dienste nationalsozialistischer Ideologie, wobei Stumpfls Kultspiel eine Rekonstruktion in der Phantasie des Autors bleibt, das Thingspiel sich dagegen medialisiert und mit den Avantgarden der Zeit vermengt. Aus nachvollziehbaren Gründen haben Stumpfls Kultspiel- und Volksschauspielforschungen ebenso wie Mosers Volksschauspiel-Beitrag seit

223 Unter den zeitgenössischen Darstellungen vgl. Braumüller (1935) und Nelissen Haken (1935). Vgl. zum Thingspiel Schöpel (1965), S. 94–104, 114–117; Eichberg, Dultz, Gadberry und Rühle (1977); Stommer (1985); Reichl (1988); Frank (1989); Niven (2000); Biccari (2001), S. 211–234; Ketelsen (2004); Pan (2009); Janke (2010), S. 351–356. Zum Thingspiel zuletzt grundlegend Annuß (2019), insbesondere das Kapitel „Thingspiele“, S. 221–280.

224 Balme (2009), S. 188, Anm. 4; Annuß (2019), S. 60.

225 Biccari (2001), S. 213.

226 Ketelsen (2004), S. 31 und 32.

227 Pan (2009). Vgl. davor auch Reichl (1988).

228 Annuß (2019), S. 2 und 11.

229 Euringer (1933); Heynicke (1934); Möller (1936). Eine Liste von Dramen, die als Thingspiele gelten können, findet sich bei Eichberg, Dultz, Gadberry und Rühle (1977), S. 22–26.

230 Annuß (2019), S. 346.

geraumer Zeit keine Rezeption mehr erfahren. Erika Fischer-Lichte ist eine der sehr wenigen, die im Zusammenhang der Forschungsgeschichte zu theatralen Ritualen kurz auf Stumpfls *Kultspiele* eingeht.²³¹

Eine späte Marke auf den Wegen der Versuche, das Volksschauspiel im Sinne nationalsozialistischer Doktrin zu prägen, ist der Begriff des „Volksspiels“. Im Laufe der Literaturgeschichte begegnet der insgesamt eher seltene Begriff hin und wieder, zunächst beispielsweise bei Nicolai und in Akten der habsburgischen Theaterzensur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häuft er sich, hauptsächlich in einem das deutsche „Volkstum“ betonenden nationalistischen Kontext bei Nadler, Marie Steiner, Moser und Stumpfl.

Als Volksspiel in einem engeren „völkischen“ Sinn gilt ein Theaterstück, das im Rahmen von nationalsozialistisch propagierter Kulturarbeit von Laien aufgeführt wird. Wie das Thingspiel ist es Propagandastück. Beispielhaft für das Verständnis des Volksspiels im engeren, hier interessierenden Sinn ist die Propagandaschrift *Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben*, die ohne Jahresangabe im Münchner Zentralverlag der NSDAP erscheint. Als Erscheinungsjahr des konsultierten Exemplars darf 1943 angenommen werden.²³² Das Buch, das vom Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP herausgegeben wird, hat keinen expliziten Verfasser. Der NSDAP-Funktionär Karl Cerff (1907–1978) schreibt darin als „Leiter des Hauptkulturamtes und des Nationalsozialistischen Volkskulturwerkes“ ein Grußwort. Es ist denkbar, dass er der Verfasser der Propagandaschrift ist. Cerff empfiehlt die Handreichung „ganz besonders den Ortsgruppen der NSDAP, der Hitler-Jugend, der Nationalsozialistischen Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘, dem Reichsarbeitsdienst und den Gemeinschaften des Nationalsozialistischen Volkskulturwerkes“.²³³ Das Buch enthält Erläuterungen zum Volksspiel, Empfehlungen für die Spielpraxis und einen ausführlichen Spielekatalog mit rund 150 beispielhaften Volksspielen. Das Volksspiel sei „Ausdruck einer Weltanschauung“ und diene zugleich der „Ausrichtung, Beeinflussung, Erziehung zu dieser inneren Haltung“.²³⁴ „Spielarbeit“ sei „im weitesten und tiefsten Sinn politisch“ und bezwecke, „das Volk in seiner Lebenstüchtigkeit zu fördern“, „bestimmte wertvolle, rassische Kräfte“ zu stärken und „gegenüber unwertigen“ hervorzuheben.²³⁵ Die „Volksspielschar“ sei „eine nationalsozialistische Kampftruppe auf seelisch-geistigem Gebiet“.²³⁶

²³¹ Fischer-Lichte (2004), S. 143. Vgl. auch den ähnlichen Beitrag Fischer-Lichte (2007), S. 3.

²³² Einschlägige Bibliothekskataloge datieren das Buch auf 1938, 1940 oder 1943. Es kann angenommen werden, dass das Buch in mehreren, möglicherweise unveränderten Ausgaben erschien.

²³³ [Anonymus] ([1943]), S. 5.

²³⁴ [Anonymus] ([1943]), S. 8.

²³⁵ [Anonymus] ([1943]), S. 93.

²³⁶ [Anonymus] ([1943]), S. 84, 86. Hervorhebung wie im Original.

Erst wenn das Volk in einer brauchwürdigen Weise den Nationalsozialismus lebt, festigt seine Idee sich von Generation zu Generation. Die Gestaltung des nationalsozialistischen Jahres mit seinen Höhepunkten in den großen Festtagen und die Durchführung der Lebensfeiern im Sinne eines nationalsozialistischen Brauchtums, sowie die Formung des gesamten geselligen Lebens einer Dorf-, Betriebs- oder Ortsgruppengemeinschaft sind von ausschlaggebender Bedeutung für das politische Wachstum des Nationalsozialismus.²³⁷

Wichtige Vorbilder für Volksspiele seien alpenländische Brauchtumsspiele, „die organisatorisch nirgends erfaßt sind, dafür aber im Leben des Volkes wurzeln“ und die es „zu pflegen“ gelte, aber auch „zu reinigen von später dazugekommenen, vor allem weltanschaulich volks- und rassefremden Zügen“,²³⁸ sowie Freilichtspiele, die „die besten Voraussetzungen für eine Echtheit völkischen Spiels“ böten: „Die Natur übt auf Zuschauer und Spieler eine besondere Kraft aus. Sie macht den einen größer und den andern empfänglicher, sie befreit, weitet und verbindet.“²³⁹

Aufschlussreich ist das Verzeichnis von rund 150 Theaterstücken, die sich als Volksspiele besonders eignen.²⁴⁰ Jedes dieser Stücke wird mit Angaben zur Anzahl der erforderlichen Darstellerinnen und Darsteller und zu aufführungspraktischen Besonderheiten sowie mit einer Inhaltsangabe und interpretatorischen Bemerkungen charakterisiert.²⁴¹ Darunter finden sich Stücke und Szenen von Karl Springenschmid, Walther Blachetta, Franz Pocci, Margarete Cordes, Erich Colberg, Gustav Halm, Ludwig Thoma, Eichendorff, Shakespeare und Hans Sachs.

11.6 Volkspoesie und Volksschauspiel in Heinz Kindermanns „Monumentalwerk“

Ein Indiz für die in den 1930er Jahren stattgreifende Aufwertung von Volksschauspielen, aber auch von Volkspoesie generell, ist das editorische Großprojekt der Reihe „Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen“, kurz „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“, die in der Forschung bislang nur in Ansätzen Berücksichtigung findet.²⁴² Die Reihe orientiert sich an Joseph Kürschners „Deutsche National-Litteratur“ (1882–1900, über 200 Einzelbände), grenzt sich jedoch von deren positivistischem Literaturverständnis durch „geistesgeschichtliche[] Literaturbetrachtung“ ab.²⁴³ Sie wird 1928 gemeinsam

²³⁷ [Anonymus] ([1943]), S. 8.

²³⁸ [Anonymus] ([1943]), S. 15–16.

²³⁹ [Anonymus] ([1943]), S. 20.

²⁴⁰ [Anonymus] ([1943]), S. 98–100.

²⁴¹ [Anonymus] ([1943]), S. 101–179.

²⁴² Metz (2002), S. 38–41; zur Romantik-Reihe innerhalb der Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ Klausnitzer (1999), S. 530–541.

²⁴³ Klausnitzer (1999), S. 531.

von den Verlagen Hermann Böhlaus mit Sitz in Weimar und Leipzig und dem Österreichischen Bundesverlag mit Sitz in Wien und Leipzig begonnen, doch bereits 1929 vom Leipziger Verlag Philipp Reclam übernommen und fortgesetzt.²⁴⁴ Als Herausgeber firmiert Heinz Kindermann „[i]n Gemeinschaft mit Walther Brecht und Dietrich Kralik“, ab 1938 nur mehr „[i]n Gemeinschaft mit Dietrich Kralik“.²⁴⁵ Der Münchner Germanist Brecht wird 1937 zwangsemertiert, weil seine Frau Jüdin ist.²⁴⁶

Eine Momentaufnahme auf das sich immer weiter verästelnde und letzten Endes in überwiegenden Teilen nicht realisierte Projekt „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ bietet der „Reihenplan“ von 1939, der im Anhang von Kindermanns *Danziger Barockdichtung* (1939) abgedruckt ist.²⁴⁷ 310 Bände in 33 Unterreihen werden darin angekündigt; bis 1939 erscheinen 100 Bände, der letzte Band erscheint 1943.²⁴⁸ Kindermann preist die Reihe auf dem Geschäftspapier, das er als „Gesamtherausgeber“ verwendet, als „Monumentalwerk“.²⁴⁹ Bernhard Metz bezeichnet sie als „[e]ines der ehrgeizigsten Editionsprojekte der Zeit“ und als „monströs“.²⁵⁰

Aufschlussreich ist der Blick auf jene Unterreihen im „Reihenplan“ von 1939, die sich der Volkspoese widmen. Es werden angekündigt:

- „Das deutsche Volkslied“, 5 Bände, herausgegeben von John Meier
- „Deutsche Märchen“, 3 Bände, herausgegeben von Hans Naumann
- „Deutsche Sagen“, 3 Bände, herausgegeben von Gustav Neckel
- „Deutsche Volkslegenden“, 2 Bände, herausgegeben von Eugen Fehrle
- „Volksschauspiel“, 4 Bände, herausgegeben von Karl Polheim
- „Volkstheater der deutschen Stämme und Landschaften“, 4 Bände, herausgegeben von Josef Nadler
- „Volks- und Schwankbücher“, 7 Bände, herausgegeben von Heinz Kindermann
- „Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung“, 7 Bände, herausgegeben von Walther Linden
- „Der Kampf um die Erhaltung deutschen Volkstums bei den Grenz- und Auslandsdeutschen“, 6 Bände, herausgegeben von Richard Csaki²⁵¹

²⁴⁴ Klausnitzer (1999), S. 530–531; Metz (2002), S. 38.

²⁴⁵ Datengewinnung durch Sichtung von Titelblättern erschienener Bände. Übereinstimmend Klausnitzer (1999), S. 531.

²⁴⁶ Klausnitzer (1999), S. 531; Metz (2002), S. 38; Dittmann (2003), S. 266.

²⁴⁷ Kindermann (1939), S. [335]–[336].

²⁴⁸ Metz (2002), S. 38. Metz zählt insgesamt 311 Bände.

²⁴⁹ Brief von Heinz Kindermann an John Meier vom 7. April 1937. Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg im Breisgau, Korrespondenz-Ordner 55. Im Fuß des Briefes findet sich die gedruckte Zeile: „Das Monumentalwerk ‚Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen‘ erscheint im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig“.

²⁵⁰ Metz (2002), S. 38.

²⁵¹ Kindermann (1939), S. [335]–[336]. Im „Reihenplan“ nicht genannt ist die von Otto Rommel herausgegebene Reihe „Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater“, in der zwischen 1935 und 1939 sechs Bände erscheinen.

Im angekündigten Umfang erscheint lediglich eine einzige Reihe, und zwar Neckels „Deutsche Sagen“ in drei Bänden.²⁵² Die übrigen Reihen innerhalb Kindermanns „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ erscheinen entweder überhaupt nicht oder nicht im geplanten und angekündigten Umfang.

Nie erschienen sind „Deutsche Märchen“ von Naumann,²⁵³ „Deutsche Volksgeschichten“ von Fehrlé, „Volksschauspiel“ von Polheim, „Volkstheater der deutschen Stämme und Landschaften“ von Nadler sowie „Der Kampf um die Erhaltung deutschen Volkstums bei den Grenz- und Auslandsdeutschen“ von Csaki. Die Reihe „Volksschauspiel“ von Karl Polheim erfährt sehr viel später ihre Realisation: Karl Konrad Polheims fünfbandige *Volksschauspiele* (2000–2004) können als das zum Abschluss gebrachte Vermächtnis des Vaters Karl Polheim gelten.²⁵⁴ Die Reihe von Csaki erscheint vermutlich auch deshalb nicht, weil der Herausgeber 1943 durch einen Flugzeugabsturz bei Perugia ums Leben kommt. Csaki ist siebenbürgisch-sächsischer Germanist, Deutschlehrer am evangelischen Gymnasium in Hermannstadt, Schriftleiter der Zeitschrift *Ostland* und ab 1933 Generalsekretär des Deutschen Ausland-Instituts (DAI) in Stuttgart.²⁵⁵ Weitere Reihen bleiben unvollständig und erscheinen nicht im angekündigten Umfang. Von Kindermanns Reihe „Volk- und Schwankbücher“ erscheinen nur die Bände 1, 2 und 7,²⁵⁶ von Lindens Reihe „Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung“ lediglich zwei der angekündigten sieben Bände.²⁵⁷

Ein publikations- und wissenschaftsgeschichtlich komplexes Geflecht verbirgt sich hinter Meiers Reihe „Das deutsche Volkslied“. In Kindermanns Reihe erscheinen von Meier in den Jahren 1935 und 1936 zwei der insgesamt fünf geplanten Bände; sie enthalten Balladen.²⁵⁸ Diese Rubrik „Balladen“ hätte laut dem „Überblick

252 Neckel (1935–1936).

253 Naumann, auf den die These des ‚gesunkenen Kulturguts‘ zurückgeht (vgl. S. 250 in diesem Buch), bringt 1923 gemeinsam mit seiner Frau Ida Naumann *Isländische Volksmärchen* heraus. Vgl. Naumann und Naumann (1923).

254 Polheim und Schröder (2000–2004). Polheim (2002b), S. 5: „Schon vor dem ersten Weltkrieg hatte mein Vater, damals Privatdozent und später Ordinarius für Neuere deutsche Literatur an der Universität Graz, begonnen, Volksschauspiele zu sammeln, und ich führte diese Sammlung von Bonn aus fort. So entstand ein Archiv, das an die 900 Spiele, Rollen und Liedaufzeichnungen aus fast allen Gruppen des Volksschauspiels (Spiele Christi, alttestamentliche Spiele, Heiligen- und Legendenspiele, Gerichtsspiele, weltliche Spiele, Nachspiele) umfaßt und das in einem Katalog dokumentiert und publiziert worden ist.“ Mit dem Katalog ist Polheim (1992) gemeint. Das Archiv von Polheim liegt seit 2013 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck.

255 Vgl. zu Csaki und zur Zeitschrift *Ostland* zuletzt Nowotnick (2018).

256 Kindermann (1928); Kindermann (1933–1936). Der erste Band von Kindermann (1928) ist einer der ersten Bände der Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ und erscheint noch bei den Verlagen Böhlau und Österreichischer Bundesverlag.

257 Linden (1936); Linden (1940).

258 Meier (1935a); Meier (1936).

über die Reihe *Das deutsche Volkslied*“, der in den beiden Bänden abgedruckt ist, mit dem zweiten Band der Reihe abgeschlossen sein sollen. Die weiteren Bände sollten enthalten: Band 3: „Standeslieder und Liebeslieder verschiedener Zeiten“, Band 4: „Abschiedslieder, Trinklieder, Spottlieder aus alter und neuer Zeit“, Band 5: „Brauchtumslieder – Geistliche Lieder – Kunstlieder, die in den Volksmund übergegangen sind, mit ihren Urbildern, um auf diese Weise ein Bild vom eigenartigen Leben des Volksliedes zu gewinnen“.²⁵⁹

Zeitgleich mit Meiers erstem Band der Reihe „Das deutsche Volkslied“ in der Kindermann-Reihe im Leipziger Verlag Reclam erscheint im gleichen Jahr 1935 im Berliner Verlag Walter de Gruyter der erste Band der als historisch-kritische Ausgabe mit Texten, Noten, Apparaten und Kommentaren angelegten Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv“. Der Band trägt den Titel *Deutsche Volkslieder. Balladen*.²⁶⁰ Er bildet den Auftakt einer Jahrzehnte währenden Forschungs- und Publikationstätigkeit, die unter wechselnden Herausgebern und Verlagen im Jahr 1996 mit der Publikation des zehnten Bandes ihren Abschluss findet und schließlich 2005 vom Online-Lexikon *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* abgelöst wird.²⁶¹

Der Plan zur historisch-kritischen Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ ist im Anhang des ersten Bandes (1935) abgedruckt. Das „völlig neue[], umfassende[] und auf gründlicher Forschung beruhende[] Volksliedwerk“, das „nach jahrelanger Vorbereitung nunmehr unmittelbar vor seiner Verwirklichung steht“, soll demnach in neun Bänden erscheinen: „1 und 2: *Balladen*; 3: *Historische Lieder*; 4 und 5: *Liebes- und Abschiedslieder*; 6: *Geselligkeits- und Gemeinschaftslieder*; 7: *Ständelieder*; 8: *Geistliche Lieder*; 9: *Glossar, Bibliographie, Register*“. Nach diesen neun Bänden sollen noch „[z]wei Bände *Kinderlieder*“ folgen.²⁶² An diesem Reihenplan fällt auf, dass die Balladen auch hier – wie in der Leipziger Reclam-Reihe – zwei Bände füllen sollten und dass darauf die Edition weiterer Liedsorten folgen sollte. Doch die Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ wird bis zum zehnten und letzten Band (1996) nichts anderes als Balladen edieren.

Meiers Leipziger Reihe „Das deutsche Volkslied“ sollte die Forschungsergebnisse der Berliner historisch-kritischen Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ popularisieren. Die beiden erschienenen Bände der Leipziger Reihe sind dem-

²⁵⁹ Meier (1935a), S. [290], identisch auch Meier (1936), S. [320]. Hervorhebung in den Originalen durch größere Schrifttype und Sperrung.

²⁶⁰ Meier (1935b).

²⁶¹ Meier (1939); Meier (1954); Seemann und Wiora (1959); Heiske (1967); Brednich (1976); Dittmar und Holzapfel (1982); Holzapfel (1988); Dittmar und Stief (1992); Holzapfel und Stief (1996); John und Widmaier (2005–). Zur Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ und zum Online-Lexikon *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* vgl. Fischer, Michael (2009).

²⁶² Meier (1935b), S. [322]. Hervorhebungen im Original durch Fettung.

gemäß eine Leseausgabe: Sie verzichten auf Noten und komplexe Apparate, die Kommentare sind knapp und schlicht. Es bleibt die Frage, warum die Leipziger Reihe nach den ersten beiden Bänden nicht fortgesetzt wurde, während die Arbeit an der Berliner historisch-kritischen Balladen-Ausgabe in der Zeit des Zweiten Weltkriegs und bis weit darüber hinaus fortgesetzt wurde. Die näheren Umstände dafür gehen aus dem Briefwechsel zwischen Meier und Kindermann, der im Zentrum für Populäre Kultur und Musik in Freiburg im Breisgau überliefert ist, nicht hervor.²⁶³ Es lässt sich lediglich mutmaßen, dass wissenschaftliche und pragmatische Gründe dafür ausschlaggebend gewesen sein könnten. Meier war möglicherweise aus Kapazitätsgründen nicht in der Lage, die Forschung für die historisch-kritische Reihe in einem derartigen Tempo fortzusetzen, dass er daraus die Leipziger Bände 3 bis 5, noch dazu mit anderen Liedsorten als Balladen, hätte bedienen können. Kindermann dagegen war wohl kaum gewillt, in seiner für ein breites Lesepublikum gedachten „Deutschen Literatur in Entwicklungsreihen“ Volkslieder über mehr als zwei Bände hinaus und allein durch Balladen vertreten zu sehen.

Meiers Volkslieder-Reihen innerhalb und außerhalb der Kindermann-Reihe zeigen exemplarisch, wie personelle, institutionelle, poetologische, forschungspolitische und ideologische Zusammenhänge miteinander verflochten sind. Kindermanns „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“, die insgesamt ein Bruchstück bleibt, macht deutlich, welch breiten Raum die als Volksliteratur deklarierte Literatur in einem nationalsozialistisch ideologisierten Publikations- und Popularisierungskontext einnehmen sollte. Sie böte die Gelegenheit, literaturwissenschaftlich relevante Zusammenhänge in systematischer und historischer Perspektive zu vertiefen, wie dies Ralf Klausnitzer am Beispiel der Romantik-Reihe in Kindermanns „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ in Ansätzen unternommen hat.²⁶⁴

Die positivistische Volksschauspielforschung des späten 19. Jahrhunderts erfährt im frühen 20. Jahrhundert einen merklichen ‚Deutungsschub‘. Der Wunsch nach Interpretation akkumulierter Wissensbestände entspricht einem allgemeinen Trend in der Literaturgeschichtsschreibung der Zeit, der beispielsweise in Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) und *Goethe* (1916) exemplarisch zum Ausdruck kommt. Für den Bereich der Volksschauspielforschung übernimmt maßgeblich Nadler die Rolle des Deuters und er wird zum Ideator gleich mehrerer Verständnislinien. Erstens engt er durch seine Fixiertheit auf die Gleichung *Drama = ‚Baiern‘* die Aufmerksamkeit in Sachen Volksschauspiel auf den oberdeutschen Sprachraum, namentlich das hochalpine Tirol ein und legt damit, zweitens, die Grundlage für den Kernlandmythos, wonach Tirol das ‚Ursprungsland‘ aller

²⁶³ Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg im Breisgau, Korrespondenz-Ordner 50 und 55.

²⁶⁴ Klausnitzer (1999), S. 530–541.

Volksschauspiele sei. Drittens wirken seine Thesen ebenso grundlegend für die Konstruktion einer ‚deutschen Linie‘ der Literatur- und Kulturentwicklung, nach der in den Folgejahrzehnten gefahndet wird. Viertens nobilitiert Nadler, stärker noch als die Pioniere des 19. Jahrhunderts, Volksschauspiele als literaturwissenschaftlich relevante Gegenstände, indem er ihre Bedeutung nicht mehr allein als Quelle für ‚sittengeschichtliche‘ oder mythologische Forschungen erklärt, sondern ihnen literarischen und kulturellen Wert ‚an sich‘ zuschreibt.

Als Beispiele für die Rezeption und Revitalisierung des Volksschauspielgedankens auf einer ‚deutschen Linie‘ im frühen 20. Jahrhundert wurden Hofmannsthal und Steiner vorgestellt. Beiden sind seitens der Germanistik die Grundlagen dafür aufbereitet worden (von Schröer für Steiner, von Nadler für Hofmannsthal). Beiden ist ein ideeller, in einem weitesten Sinne spiritueller Anspruch gemeinsam. Doch unterscheiden sie sich grundlegend in ihrem Blick auf die Adressaten: Während Hofmannsthal eine große Menschenmasse vor Augen hat, die im Festspiel Gemeinschaft erleben soll, interessiert sich Steiner stärker für gruppen- und gemeinschaftsbildende Dynamiken auf der Seite der Ausführenden im Rahmen eines intimeren Krippenspiels.

Die Beschäftigung mit Volksschauspielen in Literaturwissenschaft und literarischer und performativer Praxis ist bis 1945 eng mit nationalbetonten bis nationalsozialistischen Bewegungen verknüpft. Doch Gegenstimmen werden schon in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus hörbar, wie beispielsweise die *Gebrauchsanweisung* von Horváth oder die Debatten über Volkstümlichkeit von Lukács und Brecht, auch wenn sie nicht auf ein vergleichbar großes Echo stoßen oder auf Kreise deutscher Exilanten begrenzt bleiben und kein größeres Auditorium erreichen können. Doch diese Gegenstimmen bilden die Grundlage für ein ‚erneuertes‘ Volksschauspiel, das ab den 1960er Jahren als Neues Volksstück reüssieren wird. Einen Anspruch auf Erneuerung haben aber auch Steiner und Hofmannsthal erhoben. Damit werden die Linien, die auf der einen Seite Autoren von Horváth über Brecht und Fleißer bis Kroetz formieren und auf der anderen Seite von Nadler über das ‚völkische‘ Volksspiel bis herauf in die Gumbrecht’sche ‚Latenz‘ der späten 1950er Jahre führt, mit ihren – je eigenen – Erneuerungsansprüchen in krassstem Gegensatz, in gewisser Hinsicht auch zeitlich parallel einander gegenüberstehen.

12 Das Neue Volksstück

Der Wunsch nach Erneuerung ist von Anfang an Teil der Debatten um das Volksschauspiel. Er schwingt deutlich mit, seitdem Herder die volksmäßige Literatur oder Dalberg das Volksschauspiel beschworen haben. Jürgen Hein identifiziert ein „neues Volksstück“ erstmals bei Ludwig Anzengruber:

Anzengrubers Bemühungen um ein neues Volksstück markieren zweifellos einen wichtigen Punkt in der Entwicklung des literarischen Volksdramas. Mit ihm endet die Tradition dessen, was mit dem Wiener Volkstheater begonnen hatte; bei ihm löst sich das Volksstück endgültig von der Institution, die es ursprünglich hervorgebracht hatte, und beginnt ein Eigenleben als literarische Form zu führen. [...] Der Dialekt ist bei Anzengruber ebenso Kunstmittel wie bei Nestroy und später Horváth oder Kroetz; er gehört nicht nur zum Lokalkolorit, sondern hat eine sozialkritische Funktion.¹

Doch erst im 20. Jahrhundert erhält das ‚Neue‘ einen eigenen Namen. Den Begriff „neues Volksstück“ verwendet zum ersten Mal wohl Ödön von Horváth in seiner *Gebrauchsanweisung*, die 1932 entsteht. Auch Bertolt Brecht formuliert einige Jahre später in den *Anmerkungen zum Volksstück*, die er 1940 niederschreibt, seine Gedanken zum, so wörtlich, „neuen Volksstück“. Wenn sich später, ab den 1960er Jahren, das ‚kritische‘ oder ‚neue‘ Volksstück als starke politisch-literarische Bühnenbewegung behaupten wird, nehmen Dramatiker denn auch viel stärker auf Stücke und Praxen Bezug als auf die Poetiken von Horváth oder Brecht. Eine frühe Diagnose in der Zeit, in der das Neue Volksstück zu seinen Erfolgen abhebt, ist die *Reflexion über das Volksstück* (1965) von Theodor W. Adorno. Anhand der drei Texte von Horváth, Brecht und Adorno lässt sich die konzeptionelle und poetologische Grundlegung des Neuen Volksstücks exemplarisch nachzeichnen.

12.1 Horváths Gebrauchsanweisung zur ‚Zerstörung‘ des alten Volksstücks

Anlässlich der Uraufführung von *Kasimir und Karoline* 1932 in Leipzig und weiteren Aufführungen im gleichen Jahr in Berlin schreibt Horváth einen Text, der in der maschinenschriftlichen Endfassung den Titel *Gebrauchsanweisung* trägt. Ein handschriftlicher Entwurf trägt den Titel *An das p.t. Publikum*.² Horváth habe sich bislang

¹ Hein (1973), S. 19.

² Vgl. den Herausgeberkommentar in Horváth (1978b), S. 44*. Die für die Habsburg-Monarchie charakteristische Höflichkeitsformel „p.t.“ ist die Abkürzung für den Ablativus absolutus *praemissis titulis* [Die Titel werden vorausgeschickt]. Literarisiert und ironisiert wird die Formel z.B. im Drama *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus.

„immer heftig dagegen gesträubt“, sich über seine Stücke zu äußern. Weil aber alle seine Stücke „bisher nicht richtig im Stil gespielt worden“ seien, sehe er sich „gezwungen [...], eine Gebrauchsanweisung zu schreiben“.³ Er verwahrt sich dagegen, dass seine Stücke als Parodien gesehen und gedeutet werden. Denn vordergründig gehe es ihm um „die Demaskierung des Bewußtseins“.⁴ Sehr ausführlich äußert er sich sodann über die „Artbezeichnung“ Volksstück, als welches er schon sein erstes Stück *Die Bergbahn* (uraufgeführt 1929 in Berlin) bezeichnet habe. „Ich habe Verständnis dafür, wenn jemand fragt – Lieber Herr, warum nennen Sie denn Ihre Stücke Volksstücke? Auch hierauf will ich antworten, damit ich mit derlei Sachen für längere Zeit meine Ruhe habe.“⁵

Die Bezeichnung Volksstück war bis dahin in der jungen dramatischen Produktion in Vergessenheit geraten. Natürlich gebrauchte ich diese Bezeichnung nicht willkürlich, das heißt, nicht einfach deswegen, weil das Stück ein bayerisches Dialektstück ist und die Personen Streckenarbeiter sind, sondern deshalb, weil mir so etwas wie eine Fortsetzung, Erneuerung des alten Volksstückes vorgeschwebt ist – also eines Stückes, in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen. Ein Volksstück, das im besten Sinne bodenständig ist und das vielleicht wieder Anderen Anregung gibt, eben auch in dieser Richtung weiter mitzuarbeiten – um ein wahrhaftiges Volkstheater aufzubauen, das an die Instinkte und nicht an den Intellekt des Volkes appelliert.⁶

Mit der Wiederverwendung des „in Vergessenheit geraten[en]“ Volksstückbegriffs bezweckt Horváth also die „Fortsetzung“ und „Erneuerung des alten Volksstücks“. „[V]olkstümlich[]“ und „bodenständig“ soll es sein, Themen und Sorgen, die das Volk bewegt, „durch die Augen des Volkes“ thematisieren und die „Instinkte“, nicht den „Intellekt“ des Volkes ansprechen. Zuvor greift er zwei in seinen Augen stereotype Charakteristika des Volksstücks auf (Stück im Dialekt und Vertreter niederer Schichten als handelnde Personen) und betont, dass diese Merkmale für ihn noch nicht hinreichend seien, um ein Stück als Volksstück zu bezeichnen – ganz im Gegenteil: Es dürfe gar kein Dialekt gesprochen werden.

Im Detail entwickelt und begründet Horváth seine Poetik des Volksstücks aus seinem Verständnis einer Sprachkritik. Das Um und Auf eines Volksstücks sei die Sprache: „der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache“. Da die deutschen Länder „wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern“ bestünden, wolle Horváth deren Sprache auf die Bühne bringen. Diese Sprache sei durchsetzt von „Bildungsjargon“, der die „Zersetzung der eigentlichen Dialekte“ nach sich gezogen

³ Horváth (1978a), S. 659.

⁴ Horváth (1978a), S. 660.

⁵ Horváth (1978a), S. 662.

⁶ Horváth (1978a), S. 662.

habe⁷ und den Volker Klotz als „Konfektionssprache, die jeder trägt und die keinem paßt“ paraphrasiert.⁸

Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – eine Synthese aus Ernst und Ironie.

Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger an und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke.⁹

Während oben noch von „Fortsetzung“ und „Erneuerung“ die Rede ist, geht es hier darum, „das alte Volksstück“ zu ‚zerstören‘, um Platz für das neue zu schaffen. Das ‚alte‘ Volksstück, deren Vertreter Horváth nicht namentlich benennt, sieht Klotz repräsentiert durch Raimund, Anzengruber, Schönherr und Thoma. Auf diese reagiere Horváth „Zug um Zug oppositionell“ und löse „dadurch seinerseits beim volkstückversessenen Publikum wiederum oppositionelle Reaktionen“ aus.¹⁰ Als Charakteristikum für die Stücke *Die italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wienerwald* und *Kasimir und Karoline* formuliert Klotz den Begriff der „Reagenzdramatik“, den er aus den Publikums- und Kritikerreaktionen auf die Uraufführung der *Geschichten aus dem Wienerwald* 1931 am Deutschen Theater in Berlin abstrahiert.¹¹

Näher am Text als Klotz beobachtet Christopher Balme in seiner Monographie *The Reformation of Comedy* (1985) an der oben zitierten Textstelle: „he [Horváth, Erg. T.B.] does not specify what he understands exactly by the old form“.¹² Balme schließt diese Lücke nicht in erster Linie durch die Rekonstruktion der Tradition, die hinter Horváth liegt, sondern deutet sie als die spezifische Prägung, die Horváth am Volksstück (das Balme bei Horváth als eine Untergattung der Komödie versteht)

7 Horváth (1978a), S. 662.

8 Klotz (1998), S. 189.

9 Horváth (1978a), S. 662–663. Deutliche Parallelen zeigt dieser Text auch zum Wortlaut eines Radiointerviews, das Willi Cronauer am 6. April 1932 anlässlich der Verleihung des Kleistpreises mit Horváth für den Bayerischen Rundfunk führte. Horváth (1970), S. 12:

„HORVATH [...] Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche als dramatischer Chronist die neue Form des Volksstückes zu finden. –

CRONAUER Ist diese ‚neue Form‘ des Volksstückes in dem bei Ihren Dichtungen doch besonders hervortretenden epischen Charakter zu suchen?

HORVATH Ja. Diese neue Form ist mehr eine schildernde als eine dramatische. Sie knüpft formal mehr an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker an als an die Autoren der früheren Volksstücke –

CRONAUER Volksstücke. Und haben dabei einen starken satirischen Charakter.

HORVATH Ja, ich stehe zur Satire absolut positiv. Ich kann garnicht anders.“

10 Klotz (1998), S. 183.

11 Klotz (1998), S. 178, vgl. auch das Kapitel „Horváths Reagenzdramatik“, S. 177–215.

12 Balme (1985), S. 81. Vgl. auch das Kapitel „The Volksstücke“, S. 68–156.

vornimmt. Diese Prägung bestehe darin, dass Horváth seine Komödien statt mit einem Happy End mit enttäuschten oder zerschlagenen Utopien („Disappointed Utopias“) enden lässt.¹³

Wie die ‚Zerstörung‘ des alten Volksstücks und gleichzeitig die Etablierung des neuen Volksstücks in der Praxis realisiert werden kann, verdeutlicht Horváth an Sprache und Spielweise. An die Regisseure seiner Stücke richtet er den Appell: „Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden. Sehr wichtig!“¹⁴ Daraus folgt für die Ästhetik der Schauspielerei: „Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Milljöhbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein zeigen [...].“¹⁵ Was genau Horváth mit Bewusstsein und Unterbewusstsein meint, erläutert er nicht. Jedenfalls muss es sich bei diesen spätestens seit Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) populären Kategorien in Horváths Verständnis um wichtige Ebenen in Stücken handeln, denn in Zusammenhang mit den Pausen und Stillen, die Horváth so oft in Regieanweisungen vorsieht, kommt er noch einmal darauf zu sprechen: „hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.“ Im Sinne des stilisierten Schauspiels wünscht Horváth auch, dass nur sprechende Figuren agieren, andere sollen ruhig und „ohne Bewegung“ zusehen.¹⁶ Dialoge, also Sprache, träten so deutlicher hervor.

Horváths ‚neues Volksstück‘ betreibt Sprachkritik und Introspektion. Es ist eine sozialpsychologische Studie über eine ‚kleinbürgerliche‘ Gesellschaft, über ein ‚kleinbürgerliches‘ Milieu, auch wenn Horváth diesen Begriff ablehnt (man beachte seine Schreibung „Milljöh“), weil ein solcher ihn vermutlich zu sehr an das naturalistische Berliner „Milljöh“ etwa in den Blättern eines Heinrich Zille denken lässt.¹⁷ Brecht dagegen hat andere Vorstellungen und Ziele vor Augen, wenn er über das ‚neue Volksstück‘ schreibt.

¹³ Vgl. das Kapitel „The happy-endings of the Volksstücke as Disappointed Utopias“ in Balme (1985), S. 146–156.

¹⁴ Horváth (1978a), S. 663.

¹⁵ Horváth (1978a), S. 663–664.

¹⁶ Horváth (1978a), S. 664.

¹⁷ Vgl. etwa Zille (1908); [Zille] (1913a); Zille (1913b).

12.2 Brechts Poetik des Volksstücks und die Realismusdebatte

Brechts Poetik des Volksstücks ist die Schrift *Anmerkungen zum Volksstück*, die 1940 als Nachrede zum Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* entstanden ist.¹⁸ Der gedankliche Weg dahin ist weit. Um Brechts Erwägungen zu folgen, ist es hilfreich, in groben Zügen die literarische und politische Debatte über Expressionismus, Realismus und Volkstümlichkeit in Erinnerung zu rufen, die ab September 1937 ein Jahr lang in der in Moskau erscheinenden Exil-Zeitschrift *Das Wort* geführt wird und als Expressionismus- oder Realismusdebatte in die Literaturgeschichte eingehen wird. Detlev Schöttker hat diese Debatte in seinem Buch *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (1989) gründlich aufgearbeitet.¹⁹ Ein Schlüssel zum Verständnis von Brechts Volksstück-Konzept ist die Position, die Brecht im Zuge dieser Debatte gegen Georg Lukács bezieht. Die Realismusdebatte ist komplex und zwei Faktoren erschweren streckenweise ihr Verständnis. Erstens ist ihre Kenntnis wesentlich durch die marxistische Literaturtheorie der 1970er Jahre vermittelt, deren wichtiges Verdienst es war, Exilliteratur ins bundesrepublikanische kulturelle Bewusstsein der Nachkriegszeit geholt zu haben, und stark von dieser überformt. Zweitens überlagern sich in der Realismusdebatte zum Teil sehr unterschiedliche Erkenntnisinteressen derjenigen, die daran beteiligt sind.

An der Oberfläche geht es um ‚Expressionismus‘ und ‚Realismus‘. Diesen Konzepten beigesellt ist der Begriff des ‚Volkstümlichen‘. Initiiert wird die Debatte von Georg Lukács’ Aufsatz *Es geht um den Realismus* (1938). Seine Absicht ist, „[d]en innigen, vielseitigen, vielseitig vermittelten *Zusammenhang zwischen Volksfront, Volkstümlichkeit der Literatur und wirklichem Realismus* nachzuweisen“.²⁰ „Der Streit geht also nicht um Klassik contra Moderne, sondern um die Frage: welcher Schriftsteller, welche literarischen Richtungen repräsentieren den *Fortschritt* in der heutigen Literatur? Es geht um den *Realismus*.“²¹ Darüber hinaus geht es aber auch, doch dies macht Lukács nur an wenigen Stellen explizit, um den Widerstand gegen den Faschismus (der deutsche Nationalsozialismus wird in der Zeit meist als Faschismus bezeichnet). Latent geht es auch um die Frage, wer das ‚Volk‘ sei.

Volkstümlichkeit ist keine ideologisch wahllose, artistische, feinschmeckerische Rezeption von „primitiven“ Erzeugnissen. Wirkliche Volkstümlichkeit hat mit alledem nichts zu tun. Sonst wäre ja jeder Protz, der Glasmalerei oder Negerplastik sammelt, jeder Snob, der im Wahnsinn eine Befreiung des Menschen von den Fesseln des mechanischen Verstandes feiert, auch ein Vorkämpfer der Volkstümlichkeit.²²

¹⁸ Brecht (1991a).

¹⁹ Schöttker (1989), S. 69–79.

²⁰ Lukács (1973), S. 230.

²¹ Lukács (1973), S. 194. Hervorhebungen wie im Original.

²² Lukács (1973), S. 222–223.

Doch es sei „nicht leicht, zu einer richtigen Vorstellung vom Volkstümlichen zu gelangen“. Denn die „Zersetzung der alten Lebensformen des Volkslebens durch den Kapitalismus“ habe zu einer „Unsicherheit der Weltanschauung“ geführt. Weder „ein einfaches und wahlloses Heranziehen alter Erzeugnisse der Volksproduktion“ noch eine bloße „weite Verbreitung“ von Literatur seien hinreichende Merkmale von Volkstümlichkeit. „Sowohl rückständig Traditionelles (wie etwa die ‚Heimatkunst‘) wie schlecht Modernes (Kriminalroman usw.) haben eine Massenverbreitung erlangt, *ohne* in irgendeiner Hinsicht wirklich volkstümlich zu sein.“²³

Lukács vertieft zwei Themen, um sich dem Volkstümlichen zu nähern: die „Beziehung zum Erbe“ und den „Realismus“. Die „Beziehung zum Erbe“ meint das „Mitnehmen, Aufheben, Aufbewahren, Höherentwickeln der lebendigen, schöpferischen Kräfte in den Traditionen des Volkslebens“.²⁴ „Eine lebendige Beziehung zum Erbe zu besitzen, bedeutet, ein *Sohn seines Volkes* sein [...].“ In scharfem Gegensatz dazu stehe der „Avantgardismus“, denn er kappe und verweigere eine lebendige Beziehung zum kulturellen Erbe,²⁵ indem er „subjektivistische, verzerrte und entstellte Stimmungsnachklänge der Wirklichkeit“ wiedergebe.²⁶

Der zweite „Problemkomplex“ betreffe die „Frage des Realismus“. Realismus sei von vornherein volkstümlich und demgemäß spricht Lukács mehrfach von „volkstümlich-realistische[r] Literatur“.²⁷ Ein mustergültiges Beispiel dafür sei Grimms Hausens *Simplicissimus*. Weitere „Meisterwerke des Realismus“ – und er meint mit Ausnahme von Shakespeare vor allem Romane – stammten von Cervantes, Shakespeare, Balzac, Tolstoi, Gottfried Keller, Maxim Gorki sowie Thomas und Heinrich Mann.²⁸ Lobend erwähnt er auch Brechts Szene *Der Spitzel* (die in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* eingehen wird), die „ein lebendiges, durch *Menschenschicksale* vermitteltes Bild vom Schrecken des faschistischen Terrors in Deutschland“ zeichne.²⁹ Die „Wirkung“ realistischer Werke beruhe auf deren „Zugang[] [...] durch unendlich viele Türen [...]: ihre Leser klären im Prozeß des Aneignens ihre eigenen Erlebnisse und Lebenserfahrungen, erweitern ihren menschlichen und sozialen Horizont und werden durch einen lebendigen Humanismus dazu vorbereitet, die politischen Losungen der Volksfront in sich aufzunehmen und deren politischen Humanismus zu begreifen [...]“.³⁰ Unter „Volksfront“ versteht Lukács den „Kampf um wirkliche Volkstümlichkeit“ und die „Verbundenheit mit dem ganzen, [...] histo-

²³ Lukács (1973), S. 223. Hervorhebung wie im Original.

²⁴ Lukács (1973), S. 223.

²⁵ Lukács (1973), S. 224. Hervorhebung wie im Original.

²⁶ Lukács (1973), S. 228.

²⁷ Lukács (1973), S. 225–226.

²⁸ Lukács (1973), S. 225–226.

²⁹ Lukács (1973), S. 230. Hervorhebung wie im Original.

³⁰ Lukács (1973), S. 227.

risch *eigenartig* gewordenen Leben des eigenen Volkes [...]“³¹ „Je tiefer die antifaschistische Kampfliteratur in diesem Boden verwurzelt ist, desto tieferbegründete Typen der Vorbildlichkeit und des Hassenswerten wird sie schaffen – desto *stärker wird ihre Resonanz im Volke* sein.“³²

Lukács schließt an den sozialistischen und marxistischen Volksbegriff an, der keine ethnischen und nationalen, auch keine sprachlichen Grenzen kennt, sondern international die Klasse der Arbeiter umfasst. Er versucht dadurch, den in der Zeit massiv nationalsozialistisch vereinnahmten Volksbegriff umzuprägen und ihn der rechten Monopolisierung zu entreißen. Die „lebendige Beziehung zum Volksleben, die fortschrittliche Weiterentwicklung der eigenen Lebenserfahrungen der Massen“ sei „die große soziale Sendung der Literatur.“³³ Vor diesem Hintergrund sei zu erklären, dass es Absicht des Imperialismus sei, gegen den Realismus zu hetzen, um die Ermächtigung des Volkes zu unterbinden und die „*Verarmung und Isolierung von Literatur und Kunst*“ voranzutreiben.³⁴

Der Schriftsteller, Theaterkritiker und nachmalige DDR-Funktionär Fritz Erpenbeck fasst ein Jahr später in seinem Beitrag *Volkstümlichkeit* (1938) zusammen:

Die Notwendigkeit der Volkstümlichkeit in der Kunst wurde von allen Diskussionsteilnehmern leidenschaftlich bejaht, aber ganz verschieden interpretiert. Gerade in dieser Frage müsste jedoch weitestgehende *Übereinstimmung* innerhalb der antifaschistischen Literaturfront herrschen. Sonst kommen wir nicht weiter.³⁵

Brecht hält sich in der Debatte lange Zeit zurück, um die ohnedies prekäre Lage deutscher Exilanten durch Polemiken nicht weiter zu belasten.³⁶ Doch „im Geheimen“, so Schöttker, verfasst er Texte und Notizen über Volkstümlichkeit und Realismus, die erst in den 1960er Jahren bekannt werden.³⁷ Aufschlussreich unter den Stellungnahmen Brechts gegen Lukács ist *Volkstümlichkeit und Realismus [1]* (entstanden 1938).³⁸ Der Text ist vergleichsweise umfangreich, verglichen mit den anderen Texten zum Thema, die Fragmente geblieben sind oder den Charakter von Aphorismensammlungen tragen.³⁹

Gegen die zunehmende Barbarei gibt es nur einen Bundesgenossen: das Volk, das so sehr darunter leidet. Nur von ihm kann etwas erwartet werden. Also ist es naheliegend, sich an das Volk zu wenden, und nötiger denn je, seine Sprache zu sprechen.

31 Lukács (1973), S. 228. Hervorhebung wie im Original.

32 Lukács (1973), S. 227. Hervorhebung wie im Original.

33 Lukács (1973), S. 228.

34 Lukács (1973), S. 229. Hervorhebung wie im Original.

35 Zit. nach Schöttker (1989), S. 71. Hervorhebung wie im Original.

36 Diese Einschätzung teilt auch Schöttker (1989), S. 71.

37 Schöttker (1989), S. 69.

38 Brecht (1993c).

39 Brecht (1993d); Brecht (1993b); Brecht (1993a).

So gesellen sich die Parolen *Volkstümlichkeit* und *Realismus* in natürlicher Weise. Es liegt im Interesse des Volkes, der breiten, arbeitenden Massen, von der Literatur wirklichkeitsgetreue Abbildungen des Lebens zu bekommen, und wirklichkeitsgetreue Abbildungen des Lebens dienen tatsächlich nur dem Volk, den breiten, arbeitenden Massen, müssen also unbedingt für diese verständlich und ergiebig, also volkstümlich sein.⁴⁰

Diese Passage enthält auch eine Definition von ‚Volk‘. Brecht versteht darunter die „breiten, arbeitenden Massen“, das Proletariat. Durch die Wiederholung der Apposition erlangt die Definition den Charakter einer beschwörenden Anrufung. ‚Volkstümlich‘ bedeutet mehrerlei: im Schreiben das Volk als Adressaten und Verbündeten („Bundesgenossen“) zu suchen, die Sprache des Volkes zu sprechen, dem Volk „wirklichkeitsgetreue“, also realistische „Abbildungen des Lebens“ zu liefern, die „verständlich und ergiebig“ seien. Doch der Begriff des Volkstümlichen selbst bleibt schwierig, wie Brecht erläutert.

Der Begriff *volkstümlich* selber ist nicht allzu volkstümlich. Es ist nicht realistisch, dies zu glauben. Eine ganze Reihe von „Tümlichkeiten“ müssen mit Vorsicht betrachtet werden. Man denke nur an *Brauchtum*, *Königtum*, *Heiligtum*, und man weiß, daß auch *Volkstum* einen ganz besonderen, sakralen, feierlichen und verdächtigen Klang an sich hat, den wir keineswegs überhören dürfen. Wir dürfen diesen verdächtigen Klang nicht überhören, weil wir den Begriff *volkstümlich* unbedingt brauchen.⁴¹

Wie die Bedeutung von ‚Volk‘ in der zuvor zitierten Textstelle wird auch die Feststellung wiederholt, dass der Begriff des Volkstümlichen und „eine ganze Reihe von ‚Tümlichkeiten‘“ einen „verdächtigen Klang“ haben. Das ‚Verdächtig‘-Sein von Begriffen wird ein Vierteljahrhundert später Theodor W. Adorno in seiner *Reflexion über das Volksstück* (1965) wieder aufgreifen (vgl. S. 281 in diesem Buch). Volkstümlich bedeutet in Brechts Verständnis auch, dass Literatur und Literaten nahe beim Volk, bei der Arbeiterschaft sein sollen, weil diese unter der Barbarei besonders leide: „daß wir volkstümliche Kunst brauchen und damit Kunst für die breiten Volksmassen meinen, für die vielen, die von den wenigen unterdrückt werden“.⁴²

⁴⁰ Brecht (1993c), S. 406. Hervorhebungen wie im Original.

⁴¹ Brecht (1993c), S. 407. Hervorhebungen wie im Original. Vgl. zu den „Tümlichkeiten“ auch das um 1938 entstandene Gedicht *Da das Instrument verstimmt ist* in Brecht (1965), S. 168. Die letzten Zeilen lauten: „Wenn wir vor den Unteren bestehen wollen | Dürfen wir freilich nicht volkstümlich schreiben. | Das Volk | Ist nicht tümlich.“ Vgl. auch Brechts Erwägung, dass das Volk oft unterschätzt werde, in Brecht (1993d), S. 415: „Das Wort [Volkstümlichkeit, Erg. T.B.] wird sozusagen von oben nach unten gesprochen. Es scheint eine Forderung nach größtmöglicher Vereinfachung zu enthalten. Man soll etwas fürs Volk machen, weg mit dem Kaviar! Etwas, was das Volk versteht, das ja etwas begriffsstutzig ist. Das Volk, das ist etwas Zurückgebliebenes. Es muß die Dinge gerecht bekommen, wie es das gewöhnt ist. Es lernt schwer, es ist Neuem nicht zugänglich.“ Zu ‚Tümlichkeiten‘ aus einer Sicht, die Satire und ethnologische Methoden vermengt, vgl. Seeßlen (1993).

⁴² Brecht (1993c), S. 407.

Unser Begriff *volkstümlich* bezieht sich auf das Volk, das an der Entwicklung nicht nur teilnimmt, sondern sie geradezu usurpiert, forciert, bestimmt. Wir haben ein Volk vor Augen, das Geschichte macht, das die Welt und sich selbst verändert. Wir haben ein kämpfendes Volk vor Augen und also einen kämpferischen Begriff *volkstümlich*.⁴³

Wenn im vorangehenden Kapitel 11 mehrfach gezeigt werden konnte, dass Volksschauspiel „völkisches“ Kampfmittel sein kann, so fällt hier eine ähnlich kriegsrische Rhetorik auf: Das ‚Volk‘ und demgemäß der Begriff ‚volkstümlich‘ seien „kämpfend[]“ bzw. „kämpferisch[]“. Von „antifaschistische[r] Kampfliteratur“ spricht Lukács, Erpenbeck von der „antifaschistischen Literaturfront“ (als Analogiebildung zu „Volksfront“). Volksmäßige Literatur und Dramatik werden also sowohl auf nationalistischer als auch auf kommunistischer Seite als Kampfmittel konzipiert. Zum Ausdruck kommt in der Textstelle auch der Aspekt der revolutionären (Selbst-)Ermächtigung des Volks als Arbeiterschaft, wenn es „Entwicklung [...] usurpiert, forciert, bestimmt“. Dieser Anspruch wird programmatisch für das Neue Volksstück der späten 1960er und 1970er Jahre, etwa bei Kroetz oder Turrini, aber auch in den Dramen und Texten von Dario Fo oder Augusto Boal.

Problematisch und kontaminiert ist laut Brecht aber nicht nur der Begriff des ‚Volkstümlichen‘, sondern auch jener – und an dieser Stelle setzt Brechts Kritik an Lukács an – des ‚Realismus‘. Es handle sich hier um „einen alten, viel und von vielen und zu vielen Zwecken gebrauchten Begriff“, der „vor der Verwendung“ erst noch zu „reinigen“ sei. „Wir werden uns hüten, etwa nur eine bestimmte, historische Romanform einer bestimmten Epoche als realistisch zu bezeichnen, sagen wir die der Balzac oder Tolstoi [...]“,⁴⁴ womit sich Brecht auf die von Lukács genannten beispielhaften „Meisterwerke des Realismus“ bezieht. Lukács habe, schreibt Brecht weiter, in der Zeitschrift *Das Wort* „einige sehr bemerkenswerte Aufsätze“ veröffentlicht, „die den Realismusbegriff erhellen, auch wenn sie, meines Erachtens, ihn etwas zu eng definieren.“⁴⁵ Dagegen formuliert Brecht seine eigene Position zu Realismus:

Unser *Realismus*begriff muß breit und politisch sein, souverän gegenüber den Konventionen. *Realistisch* heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend.⁴⁶

⁴³ Brecht (1993c), S. 408. Hervorhebungen wie im Original.

⁴⁴ Brecht (1993c), S. 408.

⁴⁵ Brecht (1993c), S. 409, Anm. 1.

⁴⁶ Brecht (1993c), S. 409. Hervorhebungen wie im Original.

Das ist ein ganz anderes Verständnis von Realismus als bei Lukács. Während dieser den Realismus vor allem als literarischen Stilbegriff begreift, den er am Beispiel kanonischer Erzähler demonstriert und dessen Wirkung auf „Resonanz“ im Volk beruhe, versteht Brecht darunter politische Aufklärung und Agitation. Die Ansprüche und Forderungen, die Brecht an den Realismus stellt, kommentiert er als „riesige Anweisungen“ und der Künstler müsse all „seine Phantasie, seine Originalität, seinen Humor, seine Erfindungskraft“ aufbringen, um jenen gerecht zu werden. „An allzu detaillierten literarischen Vorbildern werden wir nicht kleben, auf allzu bestimmte Spielarten des Erzählens werden wir den Künstler nicht verpflichten.“⁴⁷ Hier wird deutlich, warum Brecht Lukács' Realismus-Verständnis für „zu eng“ hält. Auch wird deutlich, dass sich Brecht, der ein antimimetisches und damit antirealistisches Theater vor Augen hat, sich hier gegen den Formalismusvorwurf wehrt, der gegen ihn erhoben wird. Gegen die von Lukács geforderte Besinnung auf die „Beziehung zum Erbe“ polemisiert Brecht im Fragment *Volkstümlichkeit und Realismus* [2]: „Die Fortführung der Tradition ist ihm [dem Volk, Erg. T.B.] nichts Heiliges, sie erfolgt auf mitunter unheilige Weise.“⁴⁸

Doch gänzlich konträr stehen Brechts und Lukács' Verständnis von Volkstümlichkeit einander nicht gegenüber. Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass beide unter Volkstümlichkeit die Begegnung mit dem Volk, den unterdrückten Schichten, auf Augenhöhe und als Ziel den Widerstand gegen Faschismus und ökonomische Ausbeutung verstehen. Lukács illustriert sein Verständnis von ‚volkstümlich-realistischer Literatur‘ am Beispiel kanonischer Romane, Brecht dagegen blickt in die Zukunft: Die ‚progressive‘ (‚fortschrittliche‘) Literatur gebe es noch nicht, sie sei erst noch durch „Phantasie“, „Originalität“ und „Humor“ von Schriftstellern zu entwickeln. Brechts in die Zukunft gerichteter Blick kommt am Schluss des Textes noch einmal sehr deutlich zum Ausdruck:

Es gibt nicht nur das *Volkstümlichsein*, sondern auch das *Volkstümlichwerden*.

Wenn wir eine lebendige kämpferische, von der Wirklichkeit voll erfaßte und die Wirklichkeit voll erfassende, wahrhaft volkstümliche Literatur haben wollen, müssen wir Schritt halten mit der reißenden Entwicklung der Wirklichkeit. Die großen arbeitenden Volksmassen sind bereits im Aufbruch begriffen. Die Geschäftigkeit und die Brutalität ihrer Feinde beweist es.⁴⁹

Trotz aller Zielgerichtetheit bleibt ‚Volkstümlichkeit‘ in der Realismusdebatte, auch bei Brecht, ein seltsam vager Begriff. Schöttker erklärt dies damit, dass der Begriff des Volkstümlichen in der Zeit und in den Augen Brechts „nicht mehr zu umgehen war“, Brecht habe ihn aber „zumindest mit einem eigenen Inhalt füllen wollen“, doch „die Bedenken“ gegen den Begriff seien geblieben. Die Lösung des Dilemmas

⁴⁷ Brecht (1993c), S. 409.

⁴⁸ Brecht (1993d), S. 415.

⁴⁹ Brecht (1993c), S. 413. Hervorhebungen wie im Original.

identifiziert Schöttker in Brechts Rückgriff „auf das Konzept der Einfachheit [...], und damit auf jene Idee, die seit der Auseinandersetzung mit den Reaktionen auf die *Mutter* zum latenten Bestand einer Theorie des epischen Theaters gehörte.“⁵⁰

Eine andere Lösung, die Schöttker nicht ins Auge fasst, lässt sich in Brechts Hinwendung zum ‚Volksstück‘ finden. Dieser dramatische Formbegriff dürfte sich dem Dichter Brecht als ein viel leichter mit Inhalt zu füllendes Konzept dargeboten haben als der offene und schwieriger zu prägende Begriff des Volkstümlichen. Nach Abschluss des Stücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti*,⁵¹ das Brecht selbst als Volksstück bezeichnet,⁵² verfasst er im September 1940 seine *Anmerkungen zum Volksstück*. In dieser Poetik charakterisiert Brecht das Volksstück als ein „[...] für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater, und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot oder behandelt es herablassend.“ Es gebe darin „derbe Späße gemischt mit Rührseligkeiten“, eine „hanebüchene Moral und billige Sexualität“.⁵³

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.⁵⁴

Auffallend ist Brechts Auffassung, dass die Technik des Volksstückschreibens „ziemlich international“ und unveränderlich sei. Sie steht in deutlichem Gegensatz zu der weit und seit etwa zwei Jahrhunderten verbreiteten Ansicht, dass Volksstücke lokal- oder maximal nationalspezifische Phänomene seien. Auch wenn Brecht an dieser Stelle eine namentlich nicht näher benannte Gruppe von Volksstückautoren für ihre wenig nachahmenswerten Arbeiten kritisiert, wird er doch gleich darauf, wenn er auf in seinen Augen talentierte Revuenschreiber zu sprechen kommt, ein Panorama sehr internationaler Autorenkollegen entwerfen. Darüber hinaus stimmt dieser internationale Anspruch mit der internationalen Arbeiter-

⁵⁰ Schöttker (1989), S. 78. Zusammenhänge zwischen Volksstück und epischem Theater vertieft Herzmann (1994); Herzmann (1997).

⁵¹ Brecht (1989a).

⁵² Die Publikationsgeschichte des *Puntila* dokumentiert Klaus-Detlef Müller im Kommentar in Brecht (1989b), S. 459. Demnach trägt das Bühnenmanuskript von 1948 im Kurt Desch Verlag den Untertitel „Komödie in 9 Bildern“, während das Bühnenmanuskript von 1949, ebenfalls im Kurt Desch Verlag, den Untertitel „Volksstück in 9 Bildern“ trägt. Die Bezeichnung „Volksstück“ behält Brecht im Erstdruck in *Versuche*, Heft 10 (1951), bei, allerdings nicht im Untertitel, sondern im Vorspann. Brecht (1951), S. 5: „*Herr Puntila und sein Knecht Matti* ist der 22. Versuch. Es ist ein Volksstück und wurde 1940 in Finnland nach den Erzählungen und einem Stückentwurf von Hella Wuolijoki geschrieben.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung. Vgl. auch den Abschnitt „Zur Gattungsfrage“ von Hans Peter Neureuter in Knopf (2001), S. 453.

⁵³ Brecht (1991a), S. 293.

⁵⁴ Brecht (1991a), S. 293.

schaft überein, die er als Publikum seiner didaktischen Stücke vor Augen hat und zu internationaler Solidarität vereinigen will.⁵⁵

In großstädtischen Theatern habe mittlerweile die Revue das Volksstück abgelöst. Die Revue verhalte sich zum Volksstück „wie der Schlager zum Volkslied“. Als talentierte Verfasser von Revuen lobt Brecht Gustav von Wangenheim, Autor von *Die Mausefalle* (1931), Marc Blitzstein, den Brecht 1935 in New York kennenlernte, Wystan H. Auden, mit dem Brecht u.a. am *Kaukasischen Kreidekreis* und *The Duchess of Malfi* zusammenarbeitete, und den dänischen Dramatiker Kjeld Abell.⁵⁶

„Es scheint aussichtslos, das alte Volksstück wieder beleben zu wollen. Es ist nicht nur völlig versumpft, sondern hat, was bedenklicher ist, niemals eine wirkliche Blüte erlebt.“ Der Revue dagegen sei es nie gelungen, „volkstümlich zu werden“. Deshalb entwirft Brecht die Vision eines neuen Volksstücks und fragt: „Wie könnte so ein neues Volksstück aussehen?“⁵⁷ Die Frage erörtert er anhand der Konzepte ‚Fabel‘, ‚Poesie‘ und ‚Stil‘.

„In bezug auf die Fabel gibt die literarische Revue einige wertvolle Winke.“ Sie „verzichtet [...] auf die einheitliche und durchgehende Fabel und bringt ‚Nummern‘, das heißt lose miteinander verknüpfte Sketche. In dieser Form leben die ‚Streiche und Abenteuer‘ der alten Volksepen wieder auf [...]“. „Das neue Volksstück könnte die Folge verhältnismäßig selbständiger Begebnisse der literarischen Revue entnehmen, müßte jedoch mehr epische Substanz bieten und realistischer sein.“⁵⁸ Auch mit Blick auf die „Poesie“ könne sich das „neue Volksstück“ an der „literarischen Revue“ orientieren. Brecht verweist auf die Stücke, die Auden zusammen mit Christopher Isherwood geschrieben hat: darin gebe es „Partien von großer poetischer Schönheit“, „chorische Elemente und erlesene Lyrik“.⁵⁹

Deutlich schwieriger sei es, „angesichts der babylonischen Verwirrung der Stile, die auf der europäischen Bühne herrscht“, die Frage nach dem Stil zu klären, der für das „neue Volksstück“ angemessen sei. Als in der Zeit vorherrschende dramatische Stile identifiziert Brecht einen „gehobenen“ und einen „naturalistischen“; sie „existieren nebeneinander weiter wie Segelschiff und Dampfschiff.“ Eine abschließende Antwort auf die Stilfrage vermag Brecht nicht zu geben, jedenfalls einzuschlagen seien „neue Wege“.⁶⁰ Zunächst aber sei die „ganze Gattung des Volksstücks“ erst noch zu entwickeln, die bislang noch „nicht als literarische Gattung anerkannt“

⁵⁵ Zur Brecht-Rezeption unter dem Aspekt des ‚Volksstücks‘ in der DDR exemplarisch Pauli (1992).

⁵⁶ Brecht (1991a), S. 293. Zur Kontextualisierung dieser Autoren vgl. die Herausgeberkommentare in Brecht (1991b), S. 515, 546.

⁵⁷ Brecht (1991a), S. 294.

⁵⁸ Brecht (1991a), S. 294.

⁵⁹ Brecht (1991a), S. 294. Auden und Isherwood schreiben gemeinsam die Stücke *The Dog Beneath the Skin* (1935), *The Ascent of F 6* (1936) und *On the Frontier* (1936). Vgl. den Herausgeberkommentar in Brecht (1991b), S. 546.

⁶⁰ Brecht (1991a), S. 295.

sei.⁶¹ „Das Volksstück ist eine lange verachtete und dem Dilettantismus oder der Routine überlassene Gattung. Es ist an der Zeit, ihr das hohe Ziel zu stecken, zu dem ihre Benennung diese Gattung eigentlich von vornherein verpflichtet.“⁶² Aller Programmatik zum Trotz: Außer *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wird Brecht keines seiner Stücke paratextuell je als Volksstück bezeichnen.

Brechts Forderung nach einem neuen Volksstück steht deutlich in Zusammenhang mit der Tradition des Arbeitertheaters, dessen Anfänge ins späte 19. Jahrhundert zurückreichen und das vor allem in der Zeit der Weimarer Republik von Bedeutung war.⁶³ Brechts Handlungssubjekt und Adressat ist der internationale Arbeiter, kein autochthoner Bauer oder partikulärer Kleinbürger. Der Arbeiter ist abhängig und unterdrückt von der herrschenden Klasse und der Arbeit entfremdet, nicht in der Scholle verwurzelt. Mit ihm verbindet sich die Vorstellung der Masse im industriellen Kontext, nicht eine überschaubare und ‚gewachsene‘ Gemeinschaft in dünn besiedelter ländlicher Peripherie. Dieser internationale Volksbegriff unterscheidet sich von der Idee der Nation.

Brechts Überlegungen zum Neuen Volksstück datieren in die gleiche Zeit, in der auf deutschen Bühnen NS-affine Dramatikerinnen und Dramatiker gespielt werden und beispielsweise Heinz Kindermann Raimund dafür lobt, dass er mit dem *Verschwender* „instinktsicher“ ein „Volksstück“ geschaffen habe, das vermeintlich Großes „für die nordische Weltanschauung, für eine urdeutsche Sittlichkeit und Menschengestaltung“ leiste.⁶⁴ Brechts Volksstück-Vorstoß ist Teil des politischen Widerstands. Doch dieser Vorstoß bleibt erst einmal noch lange im Verborgenen und erst in den 1960er Jahren wird er wirksam. In den beiden Nachkriegsjahrzehnten tut sich – anders als etwa mit dem Auftritt der Gruppe 47 – in Sachen Volksstück noch nicht viel.⁶⁵ Zwar gibt es in den beiden Nachkriegsjahrzehnten politisch provozierende Dramen wie etwa *Der Bockerer* (1948) von Ulrich Becher und Peter Preses oder *Der Himbeerpflücker* (1965) von Fritz Hochwälder, doch finden sie nur verhaltenen Anklang.

Die Gründe dafür sieht Thomas Schmitz darin, dass das Fernsehen nach dem Zweiten Weltkrieg dem Theater den Rang als Unterhaltungsmedium streitig zu machen beginnt und „Formen und Versuche kritischen Volkstheaters“ aus der Weimarer Republik wie Agit-Prop- und Arbeitertheater nach deren Unterbindung durch

⁶¹ Brecht (1991a), S. 297.

⁶² Brecht (1991a), S. 299.

⁶³ Vgl. dazu Seelbach (1994); Warstat (2005); Janke (2010), Kapitel „Massenfestspiele der Sozialdemokraten“, S. 67–156.

⁶⁴ Kindermann (1937/1938), S. 691, zit. nach Stern (2006), S. 378–379. Ähnlich spricht Kindermann (1938), S. 25 und 29 davon, dass Raimund „das volkhafte-deutsche Schauspielerdrama seine bisher höchste Entfaltung“ erreichen lasse und „vom süddeutschen Raum her der ganzen deutschen Volkheit die Urkraft des Volksdramas wieder[schenkt]“.

⁶⁵ Zum Volksstück in den 1950er Jahren Bernhart (2019).

den Nationalsozialismus nach Kriegsende „weitgehend in Vergessenheit geraten“. ⁶⁶ Schmitz weist darauf hin, dass die neue „Volksstück-Welle“ ab etwa 1965 eher durch das Medium des Fernsehens als durch Bühnenerfolge bedingt sei und zahlreiche neue Volksstücke im Format des Fernsehspiels erfolgreich werden. ⁶⁷ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, dass etwa Hochwälders *Himbeerpfücker* seine Uraufführung zunächst im Fernsehen erlebt und erst ein halbes Jahr später auf die Bühne kommt.

Das Vergessen-Sein von Formen und Versuchen kritischen Volkstheaters in der Nachkriegszeit mag auch darauf zurückzuführen sein, dass der Nationalsozialismus latent bis weit in die 1950er Jahre nachwirkt, wie Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Buch *Nach 1945* (2012) vermutet. ⁶⁸ Offensichtlich bedurfte es der erst nach der Adenauer-Ära möglichen und durch die Studentenbewegungen der späten 1960er Jahre angestoßenen breiten öffentlichen Debatte zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus, um ein emanzipatorisches und partizipatives Volksstückverständnis zu etablieren. Eine Wegmarke zum Volksschauspielverständnis im späterhin veränderten politischen Klima ist die *Reflexion über das Volksstück* (1965), die Theodor W. Adorno als Begleittext zu Hochwälders *Der Himbeerpfücker* schreibt.

12.3 Adornos Reflexion über Hochwälder

Theodor W. Adornos *Reflexion über das Volksstück* (1965) ⁶⁹ erschien erstmals als Beitrag für das Programmheft des Schauspielhauses Zürich anlässlich der szenischen Uraufführung von *Der Himbeerpfücker* von Fritz Hochwälder in der Spielzeit 1965/1966. ⁷⁰ Adorno nahm den Text nicht in die von ihm besorgte Ausgabe der *Noten zur Literatur* (3 Bände, 1958–1965) auf. Dies deutet darauf hin, dass er ihn als Gebrauchstext und nicht als Teil seines literaturtheoretischen Werks ansah. Der Herausgeber Rolf Tiedemann fügt die *Reflexion über das Volksstück* daher dem „Anhang“ seiner Ausgabe der *Noten zur Literatur* bei. ⁷¹

⁶⁶ Schmitz (1990), S. 17. Vgl. zu den performativen Aspekten von Arbeiterfesten grundlegend Warstat (2005). Zur Tradition des Volksschauspiels als Fernsehspiel (für Deutschland z.B. aus dem Hamburger Ohnsorg-Theater oder dem Münchner Komödiantenstadel, für Österreich aus der Wiener Löwinger-Bühne) vgl. etwa Suttner (1997); Rieder (2000).

⁶⁷ Schmitz (1990), S. 18.

⁶⁸ Gumbrecht (2012).

⁶⁹ Adorno (1996b).

⁷⁰ Die Uraufführung des 1964 geschriebenen Stücks erfolgte als Fernsehspiel am 9. April 1965 im Österreichischen Fernsehen. Die Uraufführung auf der Bühne folgte am 24. September 1965 im Schauspielhaus Zürich. Vgl. Hochwälder (1975a), S. 211.

⁷¹ Adorno (1996a), S. 707.

Der erste Teil der *Reflexion* widmet sich dem Volksstück überlieferter Form, im zweiten Teil wird eine neue Art von Volksstück beschrieben, das Adorno als „Antivolksstück“ bezeichnet.

Das Volksstück hat als Blubo sich verdächtig gemacht, längst ehe die Abkürzung über das Abgekürzte die Wahrheit sagte. Unbekümmert um die Kritik, welche die große realistische Literatur an dergleichen Vorstellungen übte, gab die Gattung zu verstehen, kleinstädtisches, ländliches Leben, die Reste des vorindustriellen Zustands, taugten mehr als die Stadt; der Dialekt sei wärmer als die Hochsprache, die derben Fäuste die rechte Antwort auf urbane Zivilisation.⁷²

Dieser Abschnitt, mit dem der Text beginnt, fasst gängige Merkmale des Volksstücks zusammen: ländliches Milieu, Favorisierung von Dialekt und Derbheit der Szenen. Hinzu kommt der Blick auf „Zivilisation“, die Adorno in Städten eher gegeben sieht als auf dem Lande. Das Volksstück im Sinne der „Blut-und-Boden“-Ideologie habe sich „verdächtig“ gemacht (über den „verdächtigen Klang“ der Volkstümlichkeit und anderer „Tümlichkeiten“ hat Brecht schon in *Volkstümlichkeit und Realismus* geschrieben) und schon „die große realistische Literatur“ habe daran „Kritik“ geübt. „Brecht bereits wußte“, schreibt Adorno, „daß man den Kapitalismus als solchen nicht, wie es die Ideologie im Osten verlangt, unmittelbar, nämlich ‚realistisch‘ aufs Theater bringen kann.“⁷³ Gemeint ist damit vor allem Lukács und Adorno stimmt mit Brecht in seiner kritischen Haltung gegenüber dem ‚Realismus‘ überein. Doch mit der Lösung, die Brecht in seiner schriftstellerischen Praxis vorschlägt, zeigt er sich nicht einverstanden: „Neben den infantilistischen Vereinfachungen fehlen bei Brecht denn auch nicht Reprisen des Volksstücks wie in ‚Furcht und Elend des Dritten Reichs‘ und – mit fragwürdigem Ergebnis – im Puntilla.“⁷⁴

Brecht also taue kaum als Vorbild für ein neues Volksstück. Dennoch seien „[u]nterdessen [...] dem Volksstück neue Kräfte zugewachsen“.⁷⁵ „Das Volksstück schlägt um ins Antivolksstück. Diese junge Tradition, die vielleicht eher als von Brecht von Ödön von Horváth gestiftet ward, setzt Hochwälders Komödie fort.“⁷⁶ Er meint damit den *Himbeerpflücker*.

Hochwälders Stück ist nach dem Muster einer Verwechslungskomödie gebaut. Es spielt in einem Ort namens Bad Brauning, „Zeit: Gegenwart“. Ort der Handlung ist das Gasthaus Zum Weißen Lamm, das der Autor als „ein kleinstädtisches Knusperhäuschen mit schmiedeeisernem Aushängeschild“ beschreibt.⁷⁷ Der Kriminelle Alexander Kerz, der tags zuvor einen Juwelierladen ausgeraubt hat, versteckt sich zusammen mit seiner Geliebten Grappina (die gerne Schnaps trinkt) im Gasthaus

⁷² Adorno (1996b), S. 693.

⁷³ Adorno (1996b), S. 693.

⁷⁴ Adorno (1996b), S. 694.

⁷⁵ Adorno (1996b), S. 693.

⁷⁶ Adorno (1996b), S. 694. Im Original Zeilenwechsel zwischen den beiden Sätzen.

⁷⁷ Hochwälder (1975a), S. 212.

Zum Weißen Lamm. Der Wirt Konrad Steisshäuptl ist der Bürgermeister von Bad Brauning. Kerz wird für einen ehemaligen SS-Scharführer gehalten, der unter dem Decknamen „Der Himbeerpflücker“ bekannt ist. Dieser gilt als schuldig für die Ermordung von achttausend Juden in einem nahe gelegenen Konzentrationslager, nach ihm wird öffentlich gefahndet. Die Honoratioren des Ortes sind in großer Sorge, da sie entweder Mittäter oder zumindest Nutznießer des Regimes waren und befürchten, durch Aussagen des Himbeerpflückers überführt zu werden. Deshalb versucht jeder, Kerz, den vermeintlichen Himbeerpflücker, zu umgarnen und sich durch Schweigegeldzahlungen mit ihm zu arrangieren. Steisshäuptl überlässt ihm bereitwillig seine Tochter, damit er sich mit ihr vergnügen kann. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass der Unbekannte in Wirklichkeit nur der kleine Dieb ist, nach dem gefahndet wird, und Kerz heißt. Daraufhin wird er verhaftet. Aus einer Zeitungsmeldung erfahren die Honoratioren, dass der tatsächliche Himbeerpflücker, mit bürgerlichem Namen Ernst Meiche, mittlerweile ebenfalls verhaftet worden ist und sich in seiner Zelle erhängt hat. Sie dürfen sich nun in bürgerlicher Sicherheit wissen, geschützt durch den Mantel des Schweigens, den sie über sich und Bad Brauning breiten.

Die alten Volksstückfiguren, der saftige Prachtkerl, die mannstolle Tochter, die heuchlerischen Honoratioren lassen wie im Angsttraum sich wiedererkennen. Sie haben im Salz gelegen, gebeizt, bis es auf der Zunge schmerzt. Die neue Geborgenheit, die da vorgestellt wird, explodiert und offenbart sich als Kleinhölle. Die heile Welt, von der die Ideologie faselt, mit dem schmiedeeisernen Aushängeschild vom Weißen Lamm und dem Giebeldach aus Märchenillustrationen, ist die des vollendeten Unheils, die Volksgemeinschaft der Kampf aller gegen alle.⁷⁸

Hochwälders *Himbeerpflücker* also ist ein Volksstück – oder Antivolksstück. Doch dies sind Zuschreibungen von Adorno. Hochwälder selbst bezeichnet sein Stück im Untertitel als *Komödie*. Kein einziges seiner rund 20 Stücke hat Hochwälder je als Volksstück bezeichnet. Die so oft beobachtete Gattungszuschreibung *ex post* oder durch Zweite oder Dritte wiederholt sich auch hier. Adorno selbst zitiert in einer Fußnote den Erstdruck des Stücks – sogar mit dem Untertitel *Komödie*, doch auf diese Gattungsbezeichnung geht er nicht ein.⁷⁹ Man darf fragen, ob Gattungsbezeichnungen derart unverbindlich sind, dass ein Interpret sich über die vom Autor gesetzte Gattungsbezeichnung hinwegsetzen kann. Zweifellos ist diese Frage naiv. Doch macht sie auf die grundsätzliche Instabilität von Gattungsbezeichnungen oder zumindest auf deren Variabilität innerhalb bestimmter Grenzen aufmerksam.

Das Neue Volksstück kann nach Adornos normativer Vorstellung nur ein Antivolksstück sein. Es versteht sich als Satire des überkommenen und vertrauten Volksstücks. „Das Publikum muß der Suggestion des Stücks selbst widerstehen,

⁷⁸ Adorno (1996b), S. 694.

⁷⁹ Adorno (1996b), S. 694, zitiert die Ausgabe Hochwälder (1965).

wenn es das Stück verstehen will, sich dem Bann überantworten, um das Entsetzen des Gemütlichen zu spüren und dadurch ihm abzusagen.“⁸⁰

Man kann die Frage stellen, ob das Neue Volksstück eine Parodie des ‚alten‘ Volksschauspiels sei. Unter bestimmten Vorannahmen (am deutlichsten wohl dann, wenn man darunter ein ‚völkisches‘ Volksspiel versteht) wird die Frage zu bejahen sein, unter anderen (wenn man Volksschauspiel als historische Haupt- und Staatsaktion aus biblischen und ‚vaterländischen‘ Stoffen versteht) eher zu verneinen. Doch Adornos Anliegen zielt auf mehr als die bloß nummernartige Parodie einer in Misskredit geratenen Gattung, er plädiert vielmehr für deren Neubelebung und Erneuerung mit dem Zweck der Entnazifizierung der Gesellschaft. Ein vergleichbares politisches Anliegen hat Brecht mit dem Neuen Volksstück intendiert, der dieses in Opposition zum Faschismus in Anschlag bringt. Horváth hat, wie mit Balme gezeigt werden konnte, mit der ‚Zerstörung‘ des alten Volksstücks die Zerschlagung von Utopien zwecks ‚Demaskierung des Bewusstseins‘ im Blick. Dies zeigt, dass Versuche der Erneuerung des Volksstücks meist deutlich auf eine im weitesten Sinne politische Absicht hin perspektiviert sind, nicht auf ästhetische ‚Negativierung‘ des Alten allein. Alternativ dazu gibt es, auch als eine Form von Antivolksstück, den Versuch der weitest möglichen Entpolitisierung, die anders als Adorno die politischen Vorzeichen nicht umkehrt, sondern zu eliminieren versucht. Ein solcherart entpolitisiertes, in seinem Selbstverständnis ‚ideologiefreies‘ Volkstheater zeigt sich etwa in den Komödien von Anton Hamik (1887–1943)⁸¹ oder den späteren ‚Theaterstadel‘ im Fernsehen.⁸²

Es fällt auf, dass Adorno, Brecht und Horváth durchweg den Begriff ‚Volksstück‘ gebrauchen, sie sprechen nie von ‚Volksschauspiel‘. Für Brecht etwa lässt sich dies zusätzlich aus seiner poetologischen Favorisierung von ‚Stück‘, als etwas (handwerklich) ‚Gemachtem‘, in Opposition zu ‚Schauspiel‘, das ein ‚bürgerliches‘ Dramenverständnis konnotiert, erklären. Doch ist auch eben insgesamt immer von ‚Volksstück‘ die Rede, wenn das ‚fortschrittliche‘, antifaschistische, emanzipatorische und auf Partizipation und Ermächtigung breiter Bevölkerungsschichten bedachte Volkstheater gemeint ist. Dies gilt von der Zeit der Weimarer Republik bis herauf ins 21. Jahrhundert. Am Ende des zweiten Teils „Figurationen“ konnte umgekehrt gezeigt werden, dass die Volksschauspielforschung, die sich mit historischen Texten befasst und diese zunehmend von einem philologischen zu einem volkskundlichen, später ethnologischen Forschungsgegenstand macht, vorzugsweise von ‚Volksschauspielen‘ spricht und nicht von ‚Volksstücken‘. Dies zeigt einmal mehr, wie im fortschreitenden 20. Jahrhundert die Begriffe ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘ nicht mehr in dem Maße Synonyme sind wie in der Zeit davor.

⁸⁰ Adorno (1996b), S. 694.

⁸¹ Baur und Gradwohl-Schlacher (2008), S. 132–136.

⁸² Vgl. Suttner (1997); Rieder (2000).

12.4 Die Söhne der Marieluise Fleißer

Ab den 1960er Jahren etabliert sich das Neue Volksstück als erfolgreiches dramatisches Genre, das von zahlreichen Theaterautoren bedient wird. In der gleichen Zeit werden auch die Wiener Komödie, vor allem die Possen Nestroys, und die Commedia dell'arte, etwa durch Eduardo De Filippo (1900–1984) oder Dario Fo (1926–2016), aber auch europäische Traditionen der Wandertruppen⁸³ neu entdeckt und in Vorläufertraditionen des Volksstücks gestellt.⁸⁴ Als verbindende Momente werden der Protest gegen etablierte Gesellschaftsordnungen und der Drang nach deren Destabilisierung gesehen. Pointiert bringen dies W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer in ihrem Urteil über das Volkstheater „im weitesten Sinn“ zum Ausdruck:

„Volkstheater“ im weitesten Sinn des Begriffs – nicht die eher kleinbürgerliche Komödie der biedermeierlichen Wiener Vorstadttheater, sondern die lange internationale Tradition populärer Unterhaltungen – war im selbstbewussten Gegensatz zum Hoftheater seit jeher eine Art Theater, die das Potential hatte, die Ordnung der Gesellschaft in Frage zu stellen.⁸⁵

Typische Elemente eines solchen Urteils sind der globale Blick („internationale Tradition populärer Unterhaltungen“), die Stiftung einer langen Kontinuität („die lange [...] Tradition“, „seit jeher“) und vor allem der gesellschafts- und ordnungsdestabilisierende Anspruch („das Potential [...], die Ordnung der Gesellschaft in Frage zu stellen“), der – je nach ideologischen Prämissen – die Revolution ausrufen oder Gesellschaftskritik üben kann.

Das Neue Volksstück firmiert im Laufe der Jahrzehnte meist als ‚kritisches‘, ‚sozialkritisches‘, ‚gesellschaftskritisches‘, ‚revolutionäres‘ oder ‚subversives‘ Volksstück.⁸⁶ Als prominente Vertreterinnen und Vertreter gelten (die in den 1970er Jahren wiederentdeckte) Marieluise Fleißer, Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder, Herbert Achternbusch, Thomas Strittmatter, Peter Turrini oder Felix Mitterer. Fleißer hat Kroetz neben Sperr und Fassbinder unter ihren Schutzmantel gestellt und ihn unter den „liebste[n] Söhne[n]“ als denjenigen bezeichnet, der „[sie] am tiefsten gegraben“ habe.⁸⁷

⁸³ Vgl. zuletzt etwa Brauneck und Noe (1970–2007); Haekel (2004).

⁸⁴ Vgl. etwa Schindler (1970); Cotticelli und Schindler (2005); Kupferblum (2013).

⁸⁵ Yates und Tanzer (2006), S. 8.

⁸⁶ Solche und ähnliche Bezeichnungen finden sich zuletzt z.B. bei Standún (2013), S. 151 und passim. Nach Trabusch und Zipfel (2009), S. 753, decke sich das ‚kritische Volksstück‘ mit dem ‚sozialen Drama‘ nach Elm (2004). Die These, dass die Entwicklung des Volksschauspiels in das ‚soziale Drama‘ des 20. Jahrhunderts münde, findet sich in zahlreichen Forschungsarbeiten des späten 20. Jahrhunderts, etwa bei Hein (1973); Aust, Haida und Hein (1989); Turk (1992). In die Tradition des kritischen Volksstücks lässt sich auch das Berliner Grips-Theater stellen. Vgl. Fischer (2002).

⁸⁷ Fleißer (1989), S. 513: „Es gibt liebste Söhne. Er hat mich am tiefsten gegraben, und ich glaube, er hat am meisten gefunden und es um und um gedreht.“

Unter den sehr zahlreichen Darstellungen und Forschungsarbeiten zum Neuen Volksstück⁸⁸ sei die Darstellung im Kapitel „Das ‚dramatische‘ Jahrzehnt der Bundesrepublik“ von Jürgen Schröder herausgegriffen, das in der von Wilfried Barner herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (2. Aufl. 2006) enthalten ist.⁸⁹ Die 1960er Jahre bezeichnet Schröder als „das dramatische Jahrzehnt der Bundesrepublik“.⁹⁰ „Der Weg des Dramas in diesen Jahren führte vom Parabeltheater zum agitatorischen Straßentheater; er führte aber auch zum Sprechstück Peter Handkes und zum neuen Volksstück.“⁹¹ Der Abschnitt „Die Suche nach dem Volk: Das ‚neue Volksstück‘“ ist launig und polemisch – und umso pointierter.⁹² In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre „[...] begaben sich die westdeutschen Intellektuellen und Schriftsteller nicht nur auf die Suche nach der Revolution, sondern kurz darauf [...] auch auf die Suche nach dem Volk. Sie [...] versuchten, die Revolution und das Volk herbeizuschreiben.“⁹³ Die Rede von den „westdeutschen Intellektuellen und Schriftsteller[n]“ macht auf den wichtigen Umstand aufmerksam, dass in dieser Zeit Debatten um das Neue Volksstück sehr viel deutlicher ein Phänomen der BRD und der deutschsprachigen Länder des Westens sind, weniger jedoch der DDR.⁹⁴ Doch Revolution und Volk, so Schröder weiter, seien dabei „eine ‚Metapher‘, eine literarische Fiktion“ geblieben.⁹⁵

Und wie die Revolutionsdramen der sechziger Jahre von der unglücklichen Liebe der Intellektuellen zur Politik kündeten, sprach sich in den Volksstücken ihr gebrochenes Verhältnis zum Volk aus, einer imaginären Größe, die bis heute niemand zu definieren vermag. Es sprach sich die Enttäuschung darüber aus, nirgendwo ein positives, handlungsfähiges „Volk“ entdecken zu können und der Zorn darüber, überall nur auf ein angeblich depraviertes, ohnmächtiges und postfaschistisches „Volk“ zu stoßen.⁹⁶

Nach Schröder erzählten „die Volksstücke dieser Zeit [...] weitaus mehr von der Abneigung als von der Zuneigung ihrer Autoren zum Volk“. Volksstücke seien „fiktive

88 Vgl. zuletzt den Überblick von Kiesel (2017), bes. das Kapitel „Konjunktur der Komödie und Wiederbelebung des Volksstücks“, S. 1099–1113.

89 Schröder (2006a). Schröders Kapitel in der 2. Auflage von 2006 ist gegenüber der 1. Auflage von 1994 unverändert geblieben.

90 Schröder (2006a), S. 463.

91 Schröder (2006a), S. 464.

92 Schröder (2006a), S. 488–497. Vgl. auch den früheren und ähnlichen Beitrag Schröder (1992). Hassel und Herzmann (1992) enthalten mehrere ergiebige Beiträge, darunter Kormann (1992).

93 Schröder (2006a), S. 488.

94 Doppler (1971), S. 4, führt die „Renaissance des Volksstücks“ wesentlich auf österreichische Initiativen zurück. Vgl. auch den aufschlussreichen Band vom Institut für Österreichkunde (1971). Zum Volksstückverständnis der DDR vgl. die in der Forschung selten rezipierten Studien von Pauli (1986), Pauli (1992) und Pauli (2015).

95 Schröder (2006a), S. 488.

96 Schröder (2006a), S. 488.

Rachehandlungen an einem Wesen, das es so gar nicht gibt“. Die „sympathischen Außenseiter“, die in den Stücken „von bösartigen Dorf- und Kleinbürgergesellschaften zur Strecke gebracht werden“, seien „Stellvertreterfiguren ihrer Autoren“, die darin ihr „eigenes soziales und politisches Psychodrama“ behandelten, aber nicht „das Volk selbst“.⁹⁷

So kann es nicht verwundern, daß bei der Entstehung des „neuen Volksstücks“ in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre sehr vieles eine Rolle spielte, nur nicht das Volk selber. Seine Wiedergeburt folgt einer „Ästhetik der Abwesenheit“, nicht der Anwesenheit. Die Volksstücke sind Steckbriefe, Vermisstenanzeigen oder Rückkehrappelle und manchmal alles drei zusammen.⁹⁸

Zur Bekräftigung seiner Behauptungen zitiert Schröder zwei Sätze von Kroetz:

Mich hat niemals das Volk interessiert! [...] Ich habe mein Leben lang von mir geschrieben.⁹⁹

Schröders wörtliche Lesart greift zu kurz. Denn wenn das Volk eine „Metapher“, „imaginäre[] Größe“, „Fiktion“ oder ein „Wesen, das es so gar nicht gibt“, ist, wie Schröder behauptet, so ist auch nicht verwunderlich, dass Kroetz sich nicht auf solche Spuren begibt, sondern lieber seinem Autor-Ich vertraut. Kroetz' (behauptete) Weigerung, über das Volk zu schreiben, entspringt dem gleichen Unbehagen, das Schröder bei der Darstellung des Volksstücks und der Vorstellung des Volks befällt. Sie ist eine ‚Metapher‘ für den Umgang mit ‚verdächtigen‘ Konzepten.

Schröder nennt eine Reihe von Faktoren, die für die „Entstehung des ‚neuen Volksstücks‘“ ausschlaggebend seien: erstarkendes Bewusstsein für soziale Klassengegensätze anlässlich der Wirtschaftskrise von 1966, im Zuge derer die BRD „erstmal wieder als Klassengesellschaft erlebt“ worden sei; „Wiederentdeckung von Marxismus und Neomarxismus in Gestalt der Kritischen Theorie (Frankfurter Schule)“; „Dominanz neuer Gesellschaftswissenschaften, wie Soziologie, Sozialpsychologie und Politikwissenschaft, über die traditionellen Geisteswissenschaften“; „intensive Faschismus-Diskussion“; Erleben der wirtschaftlichen Abhängigkeit des einzelnen Individuums von einer als übermächtig empfundenen Industriegesellschaft; Alltag und Arbeitswelt werden zu beliebten Themen in der Literatur; Proklamation experimenteller Theaterformen wie „Antitheater, Straßentheater, Dokumentartheater, Kinder- und Jugendtheater und antibürgerlich-kritisches Volksstück“ als Ausdruck der „Krise des bürgerlichen Theaters“; „die allmähliche Abkehr von Brecht und seinen einfachen Modellen des Lehr- und Parabeltheaters“; zuneh-

⁹⁷ Schröder (2006a), S. 488.

⁹⁸ Schröder (2006a), S. 488.

⁹⁹ Peter von Becker und Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz. In: Theater heute. Jahrbuch 1985, S. 78. Zit. nach Schröder (2006a), S. 488.

mendes Interesse an Sprache als Kommunikationsmedium, „als Herrschafts- und Manipulationsinstrument und als Ausdruck falschen Bewußtseins“.¹⁰⁰

Angesichts so vieler Faktoren, die für die Entstehung des Neuen Volksstücks konstitutiv seien, wundert ein wenig der launige Ton, mit dem Schröder das Neue Volksstück bedenkt. Denn vor solchem Hintergrund ließe sich das Volksstück auch zu einem nachgerade exemplarischen Ausdruck und Seismographen gesellschaftlicher, kultureller und ökonomischer Veränderungen und Bewegungen stilisieren.

Die Entstehung des Neuen Volksstücks ist nach Schröder gleichzeitig auch eine „Horváth- und Fleißer-Renaissance“, denn die beiden werden als ein „zentraler literarischer Ursprung“ gesehen.¹⁰¹

Fast alle neuen Volksstückschreiber haben sich bekanntlich als Kinder von Horváth und Fleißer betrachtet. Was sie als Volk vorführen, erinnert mehr an die Stücke ihrer literarischen Eltern als an die bundesrepublikanische Wirklichkeit der sechziger und siebziger Jahre. Entweder ist es, auf den Spuren Horváths, ein postfaschistisches böses Kleinbürgertum (so bei Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder, Harald Mueller, Peter Turrini, Harald Sommer, Felix Mitterer) oder es sind, auf den Spuren Marieluise Fleißers, ohnmächtige, ausgestoßene und sprachlose Kleingruppen an den Rändern der etablierten Gesellschaft (so bei Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini, Karl Otto Mühl, Harald Mueller). In jedem Falle handelt es sich um ein radikalisiertes Horváth- und Fleißer-Milieu, in dem sich der Autor auf seine je eigene Weise abbildet und spiegelt, grobschlüchtig, wie in Fassbinders *Katzelmacher* [...], innovativ, wie in den frühen Stücken von Kroetz und bei Turrini.¹⁰²

Seitdem Adorno das Antivolksstück proklamiert hat, ist viel Zeit vergangen. Das Neue Volksstück der 1960er bis 1980er Jahre spielt im 21. Jahrhundert keine Rolle mehr.¹⁰³ Dagegen steht derzeit als Minderheitenmeinung die These von Monika Waşik, dass in der Gegenwartsdramatik, etwa am Beispiel von Thomas Arzt und Ewald Palmethofer, eine Renaissance des Volkstücks zu beobachten sei.¹⁰⁴ Volkstücke, die einst soziales Engagement, Demokratisierung und Mitsprache einforderten, gelten heute als abgeschlossenes Kapitel der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts. Ihre provokativen, partizipativen oder persuasiven Innovationsansprüche

100 Schröder (2006a), S. 488–489.

101 Schröder (2006a), S. 488, 489.

102 Schröder (2006a), S. 489.

103 So auch die Meinungen von Schröder (2006b), bes. das Kapitel „Die alten Volksstückschreiber“, S. 1092–1094, und Standún (2013), S. 208. – Als ein letztes Residuum darf das österreichische Festival *Tiroler Volksschauspiele* gesehen werden, das seit 1981 zunächst in Hall in Tirol, später in Telfs jährlich stattfindet. Vgl. dazu Wild (2012). Mit dem Begriff des Volkstheaters spielt die *Volkstheaterkarawane*, eine Formation künstlerischer und politischer Aktivistinnen und Aktivisten, die zwischen 2001 und 2006 zahlreiche Projekte und Interventionen realisierten, u.a. die „NoBorder-Tour“ im Zuge des G8-Gipfels in Genua 2001. Vgl. dazu die Materialien unter <http://no-racism.net/nobordertour/> (3.5.2019). Zu den Protesten gegen den G8-Gipfel 2001 in Genua vgl. das Stück *Genova 01* (2002) von Fausto Paravidino.

104 Waşik (2015).

haben mittlerweile andere Personen, Formen und Formate übernommen, man denke zum Beispiel an den Regisseur und Aktionskünstler Christoph Schlingensief, an Dramatikerinnen und Dramatiker wie Sasha Marianna Salzmann, Maxi Obexer, Philipp Löhle oder Falk Richter, an Formen des neuen dokumentarischen Theaters oder an Produktionen und Aktionen von Rimini Protokoll, She She Pop, Turbo Pascal oder des Zentrums für Politische Schönheit.¹⁰⁵

105 Vgl. zum Thema zuletzt Marschall (2010); Engels und Sucher (2012); Malzacher (2015); Richter, Falk (2018).

13 Die Alt-Wiener Volkskomödie

Nach Johann Hüttner ist das „Volks theater in Wien“ das „sicherlich meistdurchforschte Territorium“ der österreichischen Theatergeschichte „neben dem Burgtheater“.¹ Es mag verwundern, dass die Wiener Volkskomödie erst zum Schluss dieses Buches näher zur Sprache kommt und nicht schon früher. Ein einzelnes Kapitel kann nicht reichen, um die Alt-Wiener Volkskomödie *in extenso* zu behandeln, denn zu groß ist die Fülle an Dramen, Materialien und Forschungsbeiträgen zu der Epoche, die von Stranitzky über Gleich, Bäuerle und Meisl bis hin zu Raimund und Nestroy reicht, vielleicht gar bis Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Doch kann vielleicht am besten am Ende dargestellt werden, wann und wie sich das Konzept der Alt-Wiener Volkskomödie konstituiert und seine Prominenz entfaltet.

Unternimmt man den Versuch, in Google Books Ngram Viewer nach der Wortfolge „Alt-Wiener Volkskomödie“ zu suchen, erhält man eine verblüffende Auskunft.² Der Begriff „Alt-Wiener Volkskomödie“ tritt laut Abfrage in den Beständen digitalisierter deutschsprachiger Bücher erst ab etwa 1950 auf, und zwar schlagartig. Er erreicht Spitzen um 1970 und 1980 und schwindet dann wieder sehr stark. Wie ist es zu erklären, dass der nostalgisierende Begriff erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts breite Verwendung findet, wenn er doch ein Phänomen bezeichnen will, das vor allem für die ersten zwei Drittel des 19. Jahrhunderts kennzeichnend ist? An der unkontrollierten Datenlage des digitalen Archivs allein kann es nicht liegen. Auch eine Abfrage der Wortfolgen „Wiener Volkstheater“, „Wiener Volkskomödie“, „Wiener Volksstück“ und „Wiener Volksschauspiel“ liefert kein grundlegend anderes Ergebnis: geringe Frequenz bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts, dann ein plötzlicher Anstieg. Was kann die Ursache dafür sein, dass „Volks theater“, „Volksstück“ und „Volkskomödie“ ab der Mitte des 20. Jahrhunderts so deutlich mit Wien korreliert sind?

¹ Hüttner (1986), S. 127.

² Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams> (6.6.2019).

13.1 Otto Rommel

Als Klassiker zur Alt-Wiener Volkskomödie gilt Otto Rommels Buch *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, das 1952 erscheint.³ Franz Eybl bezeichnet das Buch als „kanonisch“,⁴ Christian Neuhuber als „unersetzlich“ und „nur schwerlich einholbar“.⁵ Während die Rezeption Nestroys vor allem durch Karl Kraus und die Rezeption Raimunds durch Hofmannsthal mittlerweile gründlich erforscht sind,⁶ haben sich die Literatur- und Theaterwissenschaft bislang kaum mit Otto Rommel (1880–1965) befasst. Abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen geben bislang erst zwei Lexikonartikel und der Aufsatz *Karl Kraus, Otto Rommel, and editing Nestroy* (2008) von W. Edgar Yates substanzielle Auskunft.⁷

Dabei ist allein die schiere Menge von Rommels Publikationen enorm. Zudem schrieb er seine Bücher über einen langen Zeitraum in seiner Freizeit, denn bis 1937 war er hauptberuflich Gymnasialprofessor und Schuldirektor in Wien, zunächst am Akademischen Gymnasium, ab 1909 an den von der Bildungspionierin Eugenie Schwarzwald geleiteten Schwarzwald'schen Mädchen-Schulanstalten, von 1919 bis 1937 war er Direktor der Bundeserziehungsanstalt für Knaben. 1937 schied er aus dem Schuldienst aus und war fortan freier wissenschaftlicher Publizist.

Rommel wurde 1904 an der Universität Graz promoviert.⁸ Seine Dissertation bei Bernhard Seuffert beschäftigt sich mit dem *Wiener Musenalmanach*, der von 1777 bis 1796 erscheint und Lyrik, Dramen, Singspiele, Theaterkritiken und Übersetzungen veröffentlicht. Gleich in der Einleitung formuliert Rommel Zweck und Absicht seiner Arbeit: Er wolle die These der „Rückständigkeit der österreichischen Literatur“ widerlegen.⁹ Diese Absicht, so scheint es, wird zum Imperativ in seinem Lebenswerk.

Rommels publizistische Beschäftigung mit Nestroy beginnt im Jahre 1908 mit der Ausgabe von elf Stücken in der im Berliner Verlag Bong erscheinenden Reihe „Goldene Klassiker-Bibliothek“.¹⁰ Später wird sich Rommel in seiner autobiographischen Skizze *Mein Weg zur Volkstheater-Forschung* (1957) auf die Frage, „wie ich zu meinen Arbeiten über das Alt-Wiener Volkstheater gekommen bin“, erinnern, dass er durch seine „erste größere Arbeit, die einbändige Nestroy-Ausgabe, [...] nolens

³ Rommel (1952).

⁴ Genauer: als „kanonisch“ für den „problematischen Begriff“ der Alt-Wiener Volkskomödie. Eybl (1996), S. 29, Anm. 30.

⁵ Neuhuber (2002), S. 1.

⁶ Vgl. zuletzt Schmidt-Dengler (2001); Stern (2006); Lacheny (2006); Lacheny (2016). Vgl. auch die älteren Arbeiten von Mautner (1974); May (1975); Sengle (1980), S. 191–264; Schmidt-Dengler (1981); Neuber (1987), bes. S. 113–147.

⁷ Neuhuber (2002); Red[aktion] (2003); Yates (2008).

⁸ Das Biogramm folgt Neuhuber (2002), S. 1–3; Red[aktion] (2003), S. 1511; Yates (2008), *passim*.

⁹ Rommel (1906), S. 1.

¹⁰ Für vollständige bibliographische Nachweise sämtlicher im Folgenden genannten Ausgaben sei auf Neuhuber (2002); Red[aktion] (2003); Yates (2008) verwiesen.

volens in eine Bewegung hineingezogen wurde“.¹¹ Diese Bewegung zog unter anderem die Herausgabe der Reihe *Deutsch-österreichische Klassiker-Bibliothek* in 48 Bänden (1908–1924) (darin die siebenbändige Nestroy-Ausgabe als Unterreihe mit dem Titel *Alt-Wiener Volkstheater*), die Ausgabe Ludwig Anzengrubers *Sämtlicher Werke* in 15 Bänden (1920–1928) gemeinsam mit Rudolf Latzke,¹² gemeinsam mit Fritz Brukner die Nestroy-Ausgabe *Sämtliche Werke* in 15 Bänden (1924–1930), deren letzter Band Rommels Monographie *Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik* ist,¹³ die Reihe *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater* in sechs Bänden (1935–1939) als Unterreihe der von Kindermann herausgegebenen *Deutschen Literatur in Entwicklungsreihen* (der erste Band in Rommels Reihe ist *Die Maschinenkomödie*,¹⁴ der vierte *Der österreichische Vormärz 1816–1847*¹⁵) und die Nestroy-Ausgabe *Gesammelte Werke* (1948–1949) in sechs Bänden nach sich. Als „the main achievement of his later years“ und „the summation of his work on the history of popular theatre in Vienna“ bezeichnet Yates Rommels bereits erwähnte Monographie *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys* (1952).¹⁶ Allein diese Aufzählung lässt ermes-¹⁷sen, wie wichtig Rommel für die Nestroy-Rezeption, aber ebenso für die Konstituierung eines spezifisch österreichischen Kanons, insbesondere der Alt-Wiener Volkskomödie ist.

Rommels Wettbewerbs- und Konkurrenzverhältnis zu Kindermann, der Raimund favorisierte¹⁸ und später mit seiner *Theatergeschichte Europas* (1957–1974) den europäischen Raum in den Blick nahm und nicht allein Österreich oder Wien, während Rommel auf die Konstruktion eines österreichischen Kanons bedacht war und Nestroy bevorzugte, ist noch unerforscht, ebenso sein Verhältnis zum Nationalsozialismus. Seine Bücher jedenfalls zeigen kaum Akkomodationen zu national-

11 Rommel (1957), S. 280.

12 Anzengruber (1920–1928). Vgl. den Titel „Alt-Wiener Stücke“ der von Rommel allein besorgten Bände 5 und 6 (1921) der *Sämtlichen Werke* Anzengrubers. Vgl. Rommels späteres Urteil zu Anzengruber in Rommel (1957), S. 282: „Seine für das ‚Volk‘ gedachten und in einer vom Dichter erfundenen ‚Volkssprache‘ geschriebenen ‚Volksstücke‘ blieben trotz höchster Begabung und reinstem Willen ihres Schöpfers und sehr günstigen Startbedingungen ‚Literatur‘, weil das von ihm erträumte ‚Volk‘ nur in seiner Vorstellung existierte.“ Man beachte die Begriffe, die im Original durch doppelte Anführungszeichen markiert sind (hier durch einfache Anführungszeichen wiedergegeben). Vgl. zum Aspekt volkssprachlicher Schriftlichkeit zuletzt Kössinger, Krotz, Müller und Rychterová (2018).

13 Rommel (1930).

14 Rommel (1935).

15 Rommel (1931). Vgl. auch die frühere Ausgabe Rommel ([1912]).

16 Yates (2008), S. 124.

17 Exemplarisch verwiesen sei noch auf Rommel (1944) und Rommel (1947). Über die Wiener Theatergeschichte hinaus vgl. Rommel (1965).

18 Kindermann (1943).

sozialistischer Ideologie, was auch Yates bestätigt.¹⁹ Dies ist auf den ersten Blick umso überraschender, als Rommel Mitarbeiter in Kindermanns Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ war und auch nach 1945 Kindermann gegenüber professionell-höfliche Haltung zeigte.²⁰ Was die genauen Hintergründe für Rommels Aufgabe des Direktoramts der Wiener Bundeserziehungsanstalt für Knaben 1937 und seine ausschließliche Hinwendung zur wissenschaftlichen Publizistik waren, bleibt bis auf Weiteres ungeklärt. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Umstand, dass in den Beständen des Bundesarchivs zu Rommel lediglich eine Karteikarte aus der Reichskulturkammer (RKK) überliefert ist, allerdings ohne weitere Archivalien. Auf der Karteikarte finden sich die Vermerke: „*Verh. m. Halbjüdin* | *Schriftsteller* | Gegen die Aufnahme des Obengenannten in die RSK [Reichsschrifttumskammer, Erg. T.B.] bestehen mit Entscheid vom 21.3.41 keine Bedenken.“²¹

Anstoß zur Volkstheaterforschung war für Rommel, wie er später in seinem Beitrag *Mein Weg zur Volkstheater-Forschung* schreibt, die Beschäftigung mit Nestroy. Im Laufe der Zeit sei das Gewahrwerden eines Phänomens mit einer Geschichte „von fast 250 Jahren“ hinzugekommen:

Erst als unter dem Drucke der Inflation nach dem ersten Weltkriege das handschriftliche Material aus den Archiven der historischen Volkstheater und aus eifersüchtig gehütetem Privatbesitz allmählich in die großen öffentlichen Sammelbecken, insbesondere in die neugegründete Theaterabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek zusammenströmten, begann sich das Problem, das für mich noch lange den Arbeitstitel „Nestroy“ führte, deutlicher abzuzeichnen. Es handelte sich offenbar nicht um die elf Stücke, die Nestroy selbst in Druck gegeben hatte [...], sondern es handelte sich um das grandiose Phänomen eines echten, bodenständigen Volkstheaters mit einer Vergangenheit von fast 250 Jahren, um die sich die Literaturwissenschaft – von wenig beachteten Einzelgängern abgesehen – überhaupt nicht gekümmert hatte [...].²²

Die Literaturwissenschaft, schreibt Rommel, interessiere sich für „das einzelne Werk“. Da es sich beim „Material“ zum Wiener Volkstheater um „Rollen“ und „Stücke“ von literaturwissenschaftlich „durchaus sekundärer Bedeutung“ handle und eben nicht um genuin literarische „Werke“, sei ein anderes Verständnis und eine neue Herangehensweise gefragt gewesen.²³ Rommel paraphrasiert hier ein wichtiges

¹⁹ Yates (2008), S. 126.

²⁰ Vgl. etwa den Duktus in Rommel (1957). Der Beitrag entstand auf Einladung Kindermanns.

²¹ Bundesarchiv (ehem. BDC), Kartei Reichskulturkammer (RKK), Rommel, Otto, Dr., geb. 12.06.1880. Hervorhebungen im Original durch Unterstreichung. – Laut Auskunft des Bundesarchivs vom 18.8.2017 an T.B. gibt es keine Nachweise über Mitgliedschaften Rommels in der Reichsschrifttumskammer (RSK), in der NSDAP und im Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB). Das Fehlen weiterer Archivalien hinter der Karteikarte ist auf Kriegsverlust zurückzuführen. – Neuhuber (2002), S. 2: „Tatsächlich weist nichts [...] auf eine politische Motivation dieser Ruhestandsversetzung hin.“

²² Rommel (1957), S. 280–281.

²³ Rommel (1957), S. 281.

Kapitel aus der Fachgeschichte: die Emanzipation der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft und deren Etablierung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Denn „[d]ie Darstellung einer echt theatralischen Entwicklung kann nicht von einem einzelnen Drama oder Dramatiker her erfaßt werden, sondern nur aus dem theatralischen Gesamtbilde.“²⁴ Für die Literaturwissenschaft „galten die ‚Stücke‘ nur als sozusagen handwerkliche Behelfe, die nötig waren, damit das theatrale Erlebnis der Aufführung zustande kommen konnte“, für die Theaterwissenschaft dagegen sei „dieses Erlebnis [...] die Hauptsache“.²⁵

In örtlicher und zeitlicher Nähe zu Kindermann treibt Rommel in Wien außeruniversitär die Entwicklung der Theaterwissenschaft voran und prägt von seiner Außenseiterposition das Selbstverständnis des noch jungen Fachs. Zugleich prägt er nach 1945 mit seinen umfassenden Publikationen das kulturelle Selbstverständnis Österreichs. „Zur Rechtfertigung eines solchen Unternehmens“, schreibt er mit Blick auf sein Alterswerk *Die Alt-Wiener Volkskomödie* (1952), „bedarf es wohl keines anderen Argumentes, als daß diese Entwicklung aus anonymen Anfängen heraus in Erscheinungen, wie Schikaneder-Mozarts ‚Zauberflöte‘, Raimunds Märchendramen und Nestroys Komödien, bis in die Zone der Weltgeltung vorgestoßen ist.“²⁶ In den Jahren vor dem österreichischen Staatsvertrag von 1955, mit dem die Besetzung durch die Alliierten beendet und Österreich als souveräne Republik wiederhergestellt wird und der als konstitutiv für die Identität der Zweiten Republik gilt, hat die Anrufung Mozarts auf der Grundlage der Volkskomödie einen staatspolitisch-beschwörenden Zug. Dass Rommel zeit seines Lebens durch die nostalgisierende Formulierung der *Alt-Wiener Volkskomödie* deren *Alt-Sein* betont, impliziert aber auch, dass er diese zu etwas nicht mehr rückholbar Vergangenen verklärt wie der späte Hofmannsthal die Monarchie.²⁷ Bezeichnend ist, dass erst Johann Sonnleitner diese Nostalgisierung einer Revision unterzieht, indem er im Nachwort seiner Edition der *Hanswurstiaden* (1996) demonstrativ und durchweg von „Wiener Komödie“ spricht und den Begriff der „Alt-Wiener Volkskomödie“ meidet,²⁸ während die ältere österreichische Germanistik, etwa Zeman und Schmidt-Dengler, unreflektiert an diesem eingeführten Begriff festhält oder ihn gar – wie Zeman – zu einer eigenständigen literarischen Gattung deklariert.²⁹

²⁴ Rommel (1957), S. 282.

²⁵ Rommel (1957), S. 281.

²⁶ Rommel (1957), S. 283.

²⁷ Das nostalgisierende Namens-Präfix tritt v.a. nach dem Ersten Weltkrieg bzw. nach dem Zerfall der Habsburg-Monarchie gehäuft auf. Vgl. etwa Kobald (1919); Hofmann (1919); Wertheimer (1920); Blümml und Gugitz (1925). Vgl. zuletzt Kos und Rapp (2004). – Zu bemerken ist jedoch auch, dass sich Rommel nicht ausschließlich mit der Alt-Wiener Volkskomödie beschäftigt, sondern gelegentlich auch mit Gegenwartsdramatik. Vgl. etwa sein Nachwort in Hochwälder (1958).

²⁸ Sonnleitner (1996a).

²⁹ Zeman (1986). Vgl. dazu ausführlich S. 6 in diesem Buch.

13.2 Wie Nestroy zum Volksstückdichter wird

Nestroy bezeichnet die meisten seiner sehr zahlreichen Stücke als Possen, kein einziges bezeichnet er selbst als Volksstück.³⁰ Doch im Laufe des 20. Jahrhunderts wird Nestroy zum Inbegriff der Wiener Volksstücktradition. Das Autorenkollektiv Aust, Haida und Hein hat für die Wiener Komödie des 19. Jahrhunderts die prägnante Formulierung „[v]olksstückloses Volkstheater“ vorgeschlagen.³¹ Damit wird ausgedrückt, dass diese Zeit, die als so konstitutiv für das Verständnis einer spezifisch österreichischen Theatertradition gilt, den Volksstückbegriff kaum kennt und nur sehr marginal verwendet.

Bereits unter Nestroys Zeitgenossen wird vereinzelt diskutiert, ob und inwiefern Nestroy ein Volksdichter oder Autor für das Volkstheater sei. Eine frühe wichtige Stimme ist Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858).³² In seiner Kritik zu Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks* (1835), die in der von Bäuerle herausgegebenen *Allgemeinen Theaterzeitung* erscheint, lobt er den Dichter als „tüchtiges, energisches, stoffhältiges Talent [...], wie es unter den Schriftstellern für die Vorstadt-Theater keines mehr gibt“.³³ Unverständlich, weil zu einschränkend, erscheint ihm die Bezeichnung „Localposse“, die Nestroy für sein Stück wählt. Denn das Werk könne „mit Fug und Recht würdig auf allen Bühnen Deutschlands erscheinen“, wenn es – wie er einschränkend ergänzt – „von den Localausdrücken gereinigt wird“.³⁴

Volksbühne? Haben wir denn eine *Volksbühne*? Da treten sie vor mir die Geister *Bäuerle's*, *Meisl's*, *Gleich's* u.s.w., die noch *Volksdichter* waren, da treten sie vor mir die Schatten *Korntheuer's*, *Krones*, *Huber's*, *Raimund's*, *Schuster's*, das waren noch *Volksdarsteller*; jetzt nagen wir nur noch an den Erinnerungsbeinen jener fetten Hühner. Es gibt kein *Volkstheater*, es gibt keine *Volksdichter* mehr bei unsern sogenannten Volkstheatern. *Raimund* muß einen großen Theil dieser Schuld tragen. Er hat Talent, ein ausgezeichnetes Talent, zuweilen ein poetisches Talent, [...] aber den Weg der Volkpoesie hat er verlassen, und hat ein neues Genre erschaffen: die *Allegorienspiele*. Es ist alles gut, [...] aber es sind keine Volksstücke [...].³⁵

„Volkpoesie“ assoziiert Saphir mit Gewohntem. In seinem Urteil ist Raimund kein „Volksdichter“ mehr, weil er die „Volkpoesie“ hinter sich gelassen und „ein neues

³⁰ Vgl. Nestroy (1977–2012). Lediglich *Der alte Mann mit der jungen Frau* wird in Nestroy-Ausgaben gelegentlich als Volksstück bezeichnet. Es handelt sich dabei jedoch um eine Zuschreibung von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer, Herausgeber von Nestroy (1890–1891). Vgl. den Kommentar in Nestroy (1977–2012), Bd. 27/I (1997), S. 90.

³¹ Vgl. das Kapitel „Volksstückloses Volkstheater?“ in Aust, Haida und Hein (1989), S. 37–41.

³² Auf die Nestroy-Rezeption durch Saphir macht Neuber (1987), S. 118, aufmerksam. Zu Saphir in Berlin vgl. Sprengel (1991).

³³ Saphir (1835), S. 779.

³⁴ Saphir (1835), S. 779.

³⁵ Saphir (1835), S. 779. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

Genre erschaffen“ habe. Ein Bühnendichter, der maßgeblich Neues schafft, könne folglich nicht mehr als Volksdichter gelten. Erinnerung sei an dieser Stelle an Jeitteles, der wenige Jahre später in seinem *Aesthetischen Lexikon* (1839) den „hyperpoetischen Raimund[]“ als dem Volkstheater „entrückt“ erklärt und dessen „Sphäre überschreitend“.³⁶ Um weiter zu erläutern, was Saphir unter „Volksdichter“ versteht (was in der Praxis, nicht nur der wienerischen, oft mit „Volksdarsteller“, also dem Beruf des Schauspielers, zusammenfällt), zählt er eine Reihe bekannter Bühnendichter und Schauspieler auf. Und auch für diese gilt: Keiner der Genannten hat seine Stücke als Volksstücke (oder ähnliches) bezeichnet.

Ähnlich wie über Raimund urteilt Saphir später über Nestroy. In seiner Kritik zu Nestroys *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1839), die in seiner eigenen Zeitung *Der Humorist* erscheint, erläutert er den Unterschied zwischen früheren „Volkspossen-Dichter[n]“ und den „Volksdichtern“ seiner Zeit.

Von dem *Erhabenen* zum *Lächerlichen* ist nur ein Sprung: die meisten unserer früheren Lokal- und Volkspossen-Dichter waren stets auf diesem Sprung vom *Erhabenen* zum *Lächerlichen*, – in welchem eigentlich der Wirkungskreis der *parodistischen* Posse liegt – und es gelang ihnen meist Alles oder Vieles.

Die meisten jetzigen sogenannten Volksdichter sind auf dem *Rücksprunge*, sie wollen nämlich von dem *Lächerlichen* auf das *Erhabene* springen, und das ist eine phisische und geistige Unmöglichkeit.³⁷

Saphir kritisiert die „völlige und gänzliche Verkennung und Mißkennung des Wesens der Lokalposse und der Volksstücke [...] in der Mehrzahl aller neuen Produkte dieser Gattung“.³⁸ Außer Konkurrenz befinde sich dagegen Nestroy.

Unter den meisten jetzigen Erzeugern der Volksbühnen-Produkte steht *Nestroy* da, wie ein Maibaum zwischen Hopfenstangen. *Nestroy* ist weder *Volksdichter*, noch *Lokalpossendichter*, er ist eine *eigene Gattung*, er hat sich diese Gattung selbst geschaffen, er ist der einzige *Primo Buffo assoluto der drastischen Volksnatur-Dichter*.³⁹

Nestroy zähle wie Raimund nicht zu den Volksdichtern, weil er über das Vorgängige und Gewohnte hinausgehe und eine „eigene Gattung“ schaffe, ja eine solche sogar „ist“. Aus genau dieser Argumentation lässt sich erklären, warum Raimund und Nestroy Jahrzehnte später als beispielhafte Volksstückdichter gelten: Sie werden dereinst das Vorgängige und Gewohnte verkörpern und zu Inbegriffen desselben werden: zur Alt-Wiener Volkskomödie.

Aufschlussreich unter mehreren Gesichtspunkten ist die kaum beachtete Literaturgeschichte mit dem langen Titel *Die deutsche Nationalliteratur der gesammten*

³⁶ Jeitteles (1978), S. 424. Ausführlich dazu S. 145–146 in diesem Buch.

³⁷ Saphir (1839), S. 303. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

³⁸ Saphir (1839), S. 303.

³⁹ Saphir (1839), S. 303. Hervorhebungen im Original durch Sperrung oder andere Schrifttype.

Länder (sowohl der heutigen wie der jeweilig dazu gehörigen) der österreichischen Monarchie von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, historisch-chronologisch dargestellt. Der erste Band behandelt *Das Mittelalter* (1849).⁴⁰ Weitere Bände sind nicht erschienen, da der Verfasser Joseph Georg Toscano Del Banner (1822–1851) mit 29 Jahren starb. Toscano, der sich selbst den Beinamen Del Banner gab, war Privatgelehrter und stammte aus Mesocco im Schweizer Kanton Graubünden.⁴¹

Auffallend ist Toscano Del Banners Interesse an den *poetae minores*. Solches Interesse ist generell um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Erwachen begriffen und am Beispiel Adolf Pichlers eingehend thematisiert worden (Kapitel 6.4). Toscano Del Banner will sich nicht nur auf „solche Schriftsteller, welche durch Eigenthümlichkeit und Geisteskraft hervorragen“, beschränken, sondern auch „viele mittelmäßige, den Anforderungen der Kunstrichter nicht genügende, bloß für Unterhaltung sorgende Schriftsteller“⁴² und „sowohl das volksthümliche als auch das mundartliche Schriftenthum“ berücksichtigen,⁴³ „wie man zur allgemeinen Geschichte nicht mehr bloß eine Geschichte der Fürsten sondern eine Geschichte der Völker haben will“. Um die „Entwicklung des Volkes vollständig kennen zu lernen“, müsse auch „das Dichtervolk d. i. die Dichter des Volkes vorgeführt werden“.⁴⁴

Volkslieder, die uralten und doch immer neuen „Volksbücher,“ dann Schriftsteller wie *Cramer, Albrecht, Spieß, Lafontaine, Kotzebue, Gleich (Dellarosa)* u. v. a. Lieblinge des Volkes dürfen daher eben so wenig in einer National-Literaturgeschichte fehlen, als andere, die geistige Entwicklung wesentlich weiter fördernde Geister. Man pflegt wohl vornehm zu sagen, „der Volksgeschmack ist nichts werth, gleich denen, die ihm huldigen.“ Das ist aber eben die Ursache, besonders unserer deutschen Nachbarn, daß sie kaum mehr einen Volksgeschmack haben, daß sie kein volksthümliches deutsches Schauspiel mehr entwickeln können, denn die gelehrten Dichter haben dem Geschmack des Volkes, den sie verachteten, nicht nachgegeben und ihn nicht veredeln, sondern umstalten wollen. Statt den Hanswurst etwa zu einem Gracioso zu veredeln, hat man ihn lieber verbrannt. Und doch wird er nicht völlig verschwinden, so lange es ein deutsches Volk gibt.⁴⁵

Innovativ in der Zeit ist auch Toscano Del Banners Ansatz, volksmäßige Lyrik, Epik und Dramatik gleichermaßen zu berücksichtigen. Ja, das „volksthümliche[] deutsche[] Schauspiel“ dient ihm geradezu als exemplarische Gattung, um die angebliche Abwendung der deutschen Dichter vom „Volksgeschmack“ zu kritisieren. Der Blick auf „Spanien und England“ zeige, dass sich dort ein „treffliches Schauspiel“ habe entwickeln können, weil „die größten Dichter dieser Länder dem Volksge-

⁴⁰ Toscano Del Banner (1849).

⁴¹ Santi (2007).

⁴² Toscano Del Banner (1849), S. 7.

⁴³ Toscano Del Banner (1849), S. 8.

⁴⁴ Toscano Del Banner (1849), S. 7.

⁴⁵ Toscano Del Banner (1849), S. 7. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

schmacke sich fügen“.⁴⁶ Innerhalb der deutschen Dramatik hebe sich Österreich ab, weil dort „das deutsche Volksschauspiel“ eine „Zufluchtstätte“ gefunden habe:

Hierin zeichnet sich auch Österreich am meisten vor allen deutschen Ländern aus, daß es mehr als alle diese den Volksgeschmack würdigt, daß der größte Theil seiner Schriftsteller auch Volksschriftsteller sind, daß das deutsche Volksschauspiel nur noch in unseren Ländern, besonders in den Vorstadttheatern Wiens, eine Zufluchtstätte gefunden. Aber alles dies findet man in keiner National-Literaturgeschichte berücksichtigt, und die Namen unserer *Nestroy*, *F. Kaiser*, *X. Told* u. A., deren Stücke zu hunderten aufeinanderfolgend aufgeführt und immer mit Beifall beklatscht, unsers *Beckmann*, dessen Eckensteher Nante in 2 Jahren 21 Auflagen erlebt, sucht man in allen Literaturgeschichten vergebens, und sie sind doch gewiß das beste Zeugniß für den Geschmack des Volkes.⁴⁷

Wenn zu Beginn dieses Kapitels festgehalten wurde, dass die Konstruktion der Alt-Wiener Volkskomödie insgesamt der Konstruktion des Volksschauspiels sehr ähnlich ist, so bestätigt dies Toscano Del Banner in exemplarischer Weise, indem er die Hinwendung zu einem ‚volkstümlichen‘ Theater vornehmlich des südlichen deutschen Sprachraums propagiert und selbst vollzieht. Das von ihm mehrfach verwendete Adjektiv ‚volkstümlich‘ ist hier, anders als etwa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ein Synonym für ‚volksgängig‘ oder ‚volksläufig‘ und bezieht sich auf ein populäres, breitenwirksames Unterhaltungstheater.

Aufschlussreich ist ferner der Blick auf die populären Bühnendichter, die Toscano Del Banner als Beispiele nennt. In einer ersten Reihe nennt er die – bis auf Gleich – aus deutschen Ländern stammenden Erfolgsschriftsteller Carl Gottlob Cramer (1758–1817), Johann Friedrich Ernst Albrecht (1752–1814),⁴⁸ Christian Heinrich Spieß (1755–1799), August Lafontaine (1758–1831), August von Kotzebue (1761–1819) und Josef Alois Gleich (Ps. Ludwig Dellarosa) (1772–1841). Ein paar Absätze später nennt er drei Vertreter österreichischer („unserer“), in Wien wirkender Bühnendichter und Schauspieler: Nestroy, Friedrich Kaiser (1814–1874) und Franz Xaver Told (1792–1849). Auffallend an dieser Aufzählung ist, dass Toscano Del Banner in seiner *Nationalliteratur* von 1849 Nestroy nennt und – anders als Saphir – dem Volksschauspiel zurechnet. Den in Breslau geborenen, ab 1846 am Wiener Hofburgtheater engagierten Schauspieler und Dramatiker Friedrich Beckmann, der mit seiner Bühnenfigur des Berliner Eckenstehers Nante große Erfolge feiern kann, zählt Toscano Del Banner auch bereits zu den österreichischen („unsers *Beckmann*“) Vertretern des Volksschauspiels.

Ähnlich wie mit den Begriffen „Volksstück“, „Volksschauspiel“ und „Volks-theater“, die oft *ex post* historischen Phänomenen zugeschrieben werden, verhält es sich mit Nestroy hinsichtlich der Fragen, ob er Volksstücke geschrieben habe oder

⁴⁶ Toscano Del Banner (1849), S. 7–8.

⁴⁷ Toscano Del Banner (1849), S. 8. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁴⁸ Zu Albrecht vgl. zuletzt Sangmeister (2011).

selbst ein Volksdichter sei. Insbesondere an der Argumentation Saphirs wird deutlich, dass Personen und ihre Texte erst ab einem bestimmten Grad der Historisierung als ‚volksstückwürdig‘ gelten können. Raimund und Nestroy bzw. ihre Stücke etwa werden erst dann als Volksdichter bzw. Volksstücke rezipiert, sobald sie als Verkörperung einer ‚alten‘ Tradition gelten, wie zu ihrer Zeit etwa Gleich, Bäuerle und Meisl als Repräsentanten des ‚Alten‘ gelten.

13.3 Kraus nobilitiert Nestroy gegen den „Umdichter“ Hofmannsthal

In seiner folgenreichen Rede *Nestroy und die Nachwelt* vom 2. Mai 1812 ruft Karl Kraus den zu der Zeit in Vergessenheit geratenen Nestroy zu dessen 50. Todestag in Erinnerung und bringt ihn in Stellung gegen Heine und Hofmannsthal, auch gegen Hauptmann, Wedekind und Anzengruber. Hans Mayer hält Kraus' Rede für den „komplementäre[n] Text“ zum früheren polemischen Essay *Heine und die Folgen* (1910). Der für Kraus typische „Dualismus von Verwerfung und Verklärung“, der kennzeichnend sei für Kraus' „Verhältnis zur Literatur“, komme in ihr zum Ausdruck.⁴⁹ „Er, Johann Nestroy“, schreibt Kraus, „kann es sich nicht gefallen lassen, daß alles blieb, wie es ihm mißfallen hat.“ Denn „[n]icht wie Heine, dessen Witz mit der Welt läuft“, werde Nestroy die „Welt“ mit seinem „Witz“ überwinden.⁵⁰

Er [Nestroy, Erg. T.B.] ist umso schöpferischer, wo er den fremden Stoff zum eigenen Werk erhebt. Er verfährt anders als der bekanntere zeitgenössische Umdichter Hofmannsthal, der ehrwürdigen Kadavern das Fell abzieht, um fragwürdige Leichen darin zu bestatten, und der sich in seinem ersten Berufe gegen einen Vergleich mit einem Possendichter wohl verwarren würde. Wie alle besseren Leser reduziert Herr v. Hofmannsthal das Werk auf den Stoff. Nestroy bezieht den Stoff von dort, wo er kaum mehr als Stoff war, erfindet das Gefundene, und seine Leistung wäre auch dann noch erheblich, wenn sie nur im Neubau der Handlung und im Wirbel der nachgeschaffenen Situationen bestünde [...].⁵¹

Kraus verwirft Hofmannsthal, um gegen diesen Nestroy zu verklären. Hofmannsthal wirft er Fixiertheit auf den Stoff und Epigonentum vor, Nestroy dagegen lobt er als eigenschöpferischen Künstler, der Vorlagen auf eine ganz andere Gestaltungshöhe hebe als Hofmannsthal. Im Bild der Leichenfledderei bezieht er sich auf den fünf Monate davor uraufgeführten *Jedermann*, als „ehrwürdige Kadaver[]“ gelten ihm Dichter wie der anonyme englische Verfasser des *Everyman* oder Hans Sachs, Hofmannsthal's eigene Werke schimpft er „fragwürdige Leichen“, die sozusagen als

⁴⁹ Mayer (1975), S. 211. Zur Nestroy-Rezeption bei Kraus vgl. grundlegend Rössler (1981); Lacheny (2006).

⁵⁰ Kraus (1975), S. 9.

⁵¹ Kraus (1975), S. 14.

Totgeburten geschaffen werden. Es folgen Spitzen gegen Hauptmann und Wedekind, mit diesen gegen Raimund, Anzengruber und Nachfolgende und am Ende gegen die „Literaturhistoriker“:

Hauptmann und Wedekind stehen wie der vornestroysche Raimund als Dichter über den Erwägungen der theatralischen Nützlichkeit. Anzengrubers und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts ohne Gefahr nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kulissenwert reduzieren. Nur Literaturhistoriker sind imstande, hier einen Aufstieg über Nestroy zu erkennen.⁵²

Nestroy sei folglich kein „Volksstückdichter“, sondern „fortwirkender Einspruch gegen die Zeitgemäßen“⁵³ und Opfer eines „Mißverständnis[ses]“: „Nestroys Nachwelt tut vermöge ihrer künstlerischen Unempfindlichkeit dasselbe, was seine Mitwelt getan hat, die im stofflichen Einverständnis mit ihm war: diese nahm ihn als aktuellen Spaßmacher, jene sagt, er sei veraltet.“⁵⁴ Kraus stilisiert Nestroy zum großen Unverstandenen: Weder Nestroys Zeitgenossen, die (wie Hofmannsthal) stoffgläubig und -fixiert gewesen seien, noch Kraus' eigene Zeitgenossen, die er verständnislos schimpft, hätten bislang vermocht, Nestroy zu verstehen. Und auf jeden Fall sei Nestroy kein „Volksstückdichter“, denn diese Bezeichnung bleibe den aus Kraus' Sicht mediokren Dichtern wie Anzengruber und Konsorten vorbehalten, die sich für die Bühne des Dialekts, den Kraus für einen „argen Vorschubleister aller darstellerischen Minderwertigkeit“ hält, bedienen.⁵⁵

Umso widersinniger mag es auf den ersten Blick erscheinen, dass gerade Nestroy im Laufe des 20. Jahrhunderts zum Volksstückdichter schlechthin avancieren wird. Mit Kraus kann man fragen, ob dies ein ‚Missverständnis‘ aufgrund „künstlerische[r] Unempfindlichkeit“ sei, oder ohne Kraus, ob dessen Rehabilitierung, Stilisierung und Nobilitierung Nestroys mit Mitteln der Übertreibung der Pendelschlag gegen Nestroys Vergessen – und gegen Rommel ist. Rommels Nestroy-Ausgabe von 1908 liegt seit Jahren vor, ebenso die frühere, von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer besorgte Ausgabe in zwölf Bänden (1890–1891),⁵⁶ wenn Kraus Nestroy zum 50. Todestag ins öffentliche Gedächtnis zurückruft. Yates betont, dass die Popularität Nestroys von Kraus und Rommel gleichermaßen befördert worden sei, macht aber auch darauf aufmerksam, dass Rommel dafür, anders als Kraus, kaum beachtet wird. Er erklärt dies durch die Einflussmacht der *Fackel* auf öffentliche Debatten: Rommel wird darin nur selten und sehr am Rande erwähnt.⁵⁷

⁵² Kraus (1975), S. 23.

⁵³ Kraus (1975), S. 24.

⁵⁴ Kraus (1975), S. 31.

⁵⁵ Vgl. den auf S. 138 in diesem Buch zitierten Kommentar von Kraus (1899), S. 19–20.

⁵⁶ Nestroy (1890–1891).

⁵⁷ Yates (2008), S. 121–122.

13.4 Jelineks Krambambuli und Bernhards Türken

Es gibt zahlreiche Bühnenwerke, die im ausgehenden 20. und im 21. Jahrhundert auf die Wiener Volkstheatertradition Bezug nehmen. Als atmosphärischer Ausklang dieses Buchs eignen sich Blicke auf Elfriede Jelineks frühes Werk *Burgtheater* und Thomas Bernhards von ihm selbst als „Volksstück“ bezeichnetes Dramolett *Maiandacht* aus der Einaktersammlung *Der deutsche Mittagstisch*.⁵⁸ Jelineks *Burgtheater*. *Posse mit Gesang* entstand 1980/1981, wurde erstmals in der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte* veröffentlicht und erschien später in dem von Ute Nyssen herausgegebenen Band *Theaterstücke* (1984), bevor es 1985 in Bonn uraufgeführt wurde. Für *Burgtheater* wurde Jelinek 1986 von der Zeitschrift *Theater heute* zur „Dramatikerin des Jahres“ gewählt.⁵⁹ Nyssen kommentiert im „Nachwort“ die Intention der Autorin:

Elfriede Jelineks Stück „Burgtheater“ schneidet ein heißes, unberührtes [sic] Thema an, die Vergangenheit derjenigen, die nicht als Nazis im SS-Kostüm, sondern als Inbegriff der österreichischen (=Wiener) Kultur auftreten, mit dem Etikett Burgtheater denkmalsmäßig geschützt. Im unangetasteten, bruchlos umglänzten Überleben dieser Institution und ihrer Protagonisten zeigt sich für die Autorin der Skandal [...].⁶⁰

Evelyn Deutsch-Schreiner bestätigt im *Jelinek-Handbuch* diese Deutung:

Mit dem Stück *Burgtheater* vollführte Jelinek einen bisher nicht für möglich gehaltenen Schlag gegen das Fortleben von faschistischen und Österreich-ideologischen Mythenkonstruktionen in der Sprache. Sie demaskierte erstmals die angeblich unpolitischen KünstlerInnen und attackierte zugleich das bürgerliche Einfühlungstheater. Eine Schauspielerfamilie steht pars pro toto für den mangelnden Willen der ÖsterreicherInnen zur Vergangenheitsbewältigung, für die nicht stattgefundene Entnazifizierung sowie für das kontinuierliche Wirken der Antimoderne von den Jahren des Austrofaschismus bis in die 1950er Jahre. *Burgtheater* war aber auch in punkto Sprachbehandlung und Dramaturgie seiner Zeit voraus. Außerdem ist es ein Theater-text, der Verfahrensweisen der Postdramatik [...] vorwegnimmt.⁶¹

⁵⁸ Von Jelinek böten sich weiter an *Präsident Abendwind* und *Ich liebe Österreich*. Das Dramolett *Präsident Abendwind* nimmt Bezug auf Nestroys *Hauptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* (1862), bezieht Stellung gegen die österreichische Bundespräsidentenkandidatur von Kurt Waldheim 1986 und wurde 1992 uraufgeführt. Das kurze Spiel von Kasperl, Gretl und dem Krokodil mit dem Titel *Ich liebe Österreich* entstand im Rahmen der Wiener Festwochen-Aktion „Bitte liebt Österreich! – Erste Österreichische Koalitionswoche“ (2000) von Christoph Schlingensiefel und wurde am Bretterzaun der Container-Stadt vor der Wiener Staatsoper mit Handpuppen uraufgeführt. Vgl. Jelinek (1988); Jelinek (2000a); Jelinek (2000b).

⁵⁹ Zum Entstehungszusammenhang von *Burgtheater* vgl. Mayer und Koberg (2006), bes. das Kapitel „weg einer wienerin. *burgtheater* 1985“, S. 131–144; zu Werk- und Rezeptionsgeschichte vgl. Janke (2014), S.102–105; Janke (2002), S. 171–182, 246–248.

⁶⁰ Nyssen (1984), S. 160.

⁶¹ Deutsch-Schreiner (2013), S. 137–138. Hervorhebungen wie im Original.

Burgtheater ist Jelineks erstes Stück im Dialekt. Die Autorin notiert dazu:

Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.⁶²

Dies lässt an Horváths ‚Bildungsjargon‘ und seine Forderung nach ‚Stilisierung‘ denken, was Deutsch-Schreiners Einschätzung, *Burgtheater* sei „in punkto Sprachbehandlung [...] seiner Zeit voraus“, etwas relativiert. Verena Mayer und Roland Koberg beschreiben Jelineks Sprache im Stück genauer als „Kunst-Schriftsprache [...] mit Zitaten aus dem Wiener Bildungskanon“ und als „Mischung aus Älpplerdialekt, Dienstbotenausländisch und Wienerisch“.⁶³ Charakteristisch für *Burgtheater* ist sein breitgefächertes Referenznetz aus historischen Bezugnahmen (auf die Institution des Burgtheaters und die Familiengeschichte der österreichischen Schauspielerdynastie der Hörbigers) sowie weitreichende intertextuelle und intermediale Bezüge. Neben der Allegorie des Alpenkönigs, der im „Allegorische[n] Zwischen-spiel“ auftritt,⁶⁴ Zitaten aus Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und Anspielungen auf Nestroy (wie etwa durch den Titelzusatz *Posse*) finden sich Passagen aus Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*, aus Wienerliedern, NS-Propagandafilmen wie *Ernte* (1936, Regie: Géza von Bolváry) und *Heimkehr* (1941, Regie: Gustav Ucicky) und weiteren historischen Quellen.⁶⁵

Der erste Teil von *Burgtheater* spielt 1941, der zweite „knapp vor der Befreiung Wiens“ durch die Rote Armee im April 1945.⁶⁶ Der Ort der Handlung ist nicht das Burgtheater, sondern die Wohnung des erfolgreichen Burgschauspielerpaars Käthe und Istvan mit den Kindern Mitzi, Maudi und Putzi. Auch Schorsch, der Bruder von Istvan, lebt mit im Haushalt. Die Personen Käthe und Istvan spielen auf Paula Wessely (1907–2000) und Attila Hörbiger (1896–1987) an, österreichische Schauspielstars, die in ihrem realen Leben ebenfalls drei Töchter hatten⁶⁷ und u.a. in *Ernte* und *Heimkehr* Hauptrollen spielten.⁶⁸ Schorsch ist eine Anspielung auf den Schauspieler

⁶² Jelinek (1984), S. 102.

⁶³ Mayer und Koberg (2006), S. 133.

⁶⁴ Jelinek (1984), S. 112–126.

⁶⁵ Vgl. die Übersicht der intertextuellen Bezüge in *Burgtheater* bei Deutsch-Schreiner (2013), S. 138–139. Speziell zu den Raimund-Bezügen sehr gründlich Sonnleitner (2006).

⁶⁶ Jelinek (1984), S. 102.

⁶⁷ Es handelt sich um die Schauspielerinnen Elisabeth Orth (eigentlich Hörbiger, geb. 1936), Christiane Hörbiger (geb. 1938) und Maresa Hörbiger (geb. 1945).

⁶⁸ Jelineks Wahl des Titels *Burgtheater* wird mitunter kontrovers diskutiert. Denn weder ist das Burgtheater Ort der Handlung noch trat Paula Wessely während der Zeit des Anschlusses Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich im Burgtheater auf. Vgl. das Gespräch „Mythos Burgtheater“ mit Evelyn Deutsch-Schreiner, Hilde Haider-Pregler, Roland Koberg, Markus Meyer,

Paul Hörbiger (1894–1981), Bruder von Attila Hörbiger. Die Szene zu Beginn des ersten Teils beschreibt die Autorin wie folgt:

*Käthe trägt ein stark stilisiertes Trachtenkostüm mit applizierten riesigen Eichenblättern. Durch die Blätter ist an der Brust je ein Dolch gebohrt. Die Familie [...] sitzt um den großen Eßtisch herum. Die beiden kleinen Kinder sind unglaublich aufgemaschert. [...] Käthe steht ständig auf, flattert von einer Tochter zur anderen, richtet ihnen die Haare, zupft an den Kleidern, den Schleifen, setzt sich hin, springt gleich wieder auf, eilt immer wieder um den Tisch herum.*⁶⁹

Gleich sagt Käthe und sie wechselt – wie alle Figuren im Stück – zwischen Wiener Dialekt und standardsprachlichen Passagen, die oft Zitate sind:

KÄTHE *applaudierend*: Sans net siaß meine Bauxerln? Gleich trägt die Resi die Nockerln auf. Schön schnabulieren, gelts ja! Und wenn es nur fürs Hoamatl is, das bald hungern und frieren wird. Ehebaldigst böckelts im Schützengraben und die Stukas stürzen vom Himmel. Doch halt, seht! Ein Fallschirm hat sich geöffnet, der kühne Flieger konnte sich retten. Unten wartet mit brünftelndem Rock die Bäuerin.⁷⁰

Burgtheater ist ein pervertiertes und metatheatrales Familienidyll oder – mit Annuß gesprochen – ein „[a]llegorisches Familientableau“.⁷¹ Themen des Stücks sind die elterliche Fürsorge für die Kinder, opportunistische Anpassungsfähigkeit der Schauspielereatern an politische Systeme und der fließende Übergang zwischen fiktiver filmischer oder theatraler Wirklichkeit auf der einen und lebensweltlicher Realität auf der anderen Seite. Aus Angst vor der herannahenden russischen Armee will Käthe zunächst ihre älteste Tochter Mitzi vor einer drohenden Schändung retten, indem sie sie mit Benzin übergießt und töten will. Nach Mitzis heftigem Widerstand lässt sie davon ab und versucht stattdessen, ihre ganze Familie zu rehabilitieren, indem die Tochter Mitzi den Burgtheaterzweig heiraten soll, so wird im Stück ein vor der Verfolgung versteckt gehaltener jüdischer Künstlerkollege bezeichnet. Auch dieser Schritt erübrigt sich, weil sich Schorsch, Bruder von Istvan, inzwischen als Widerstandssympathisant ausgegeben hat und dadurch die gesamte Burgtheaterfamilie nach dem Ende des NS-Regimes rehabilitieren wird. Doch am Ende sticht sich Käthe „mit der Schere in die Brust, blutet, ist aber nicht tot“. Weil „der Russe mein Burgteatta bezwungen“ habe, protestiert sie „gurgelnd“: „Haltets eahm auf!

moderiert von Teresa Kovacs, am 27. April 2017 im Rahmen der Reihe „Elfriede Jelineks ‚Burgtheater‘ – Eine Herausforderung“ in Wien unter <https://fpjelinek.univie.ac.at/veranstaltungen/symposium-burgtheater-2017/> (15.4.2019) und Janke, Kovacs und Schenkermayr (2018).

⁶⁹ Jelinek (1984), S. 103. Kursivierung wie im Original.

⁷⁰ Jelinek (1984), S. 103. Hervorhebungen wie im Original.

⁷¹ Vgl. Annuß (2005), S. 59–135, Teil II: „Allegorisches Familientableau: *Burgtheater, Posse mit Gesang*“.

Ringsum schlagen nämlich Millionen deutsche Herzen.“⁷² Dieser letzte Satz ist ein Zitat aus dem Film *Heimkehr*, in dem Paula Wessely die Hauptrolle einer deutschen Lehrerin in Polen spielt und der den deutschen Überfall auf Polen 1939 propagandistisch rechtfertigen sollte. In der letzten Szene versammeln sich alle um die möglicherweise sterbende Käthe und tragen die „Hymne“ vor.⁷³

Alle stehen jetzt um die blutende Käthe herum. Folgendes steigert sich rhythmisch, wie eine Wortsymphonie. Steigern! Rascher! Es muß so gesprochen werden, daß es ausgesprochen sinnvoll klingt, mit Betonungen und allem.

ALLE: *abwechselnd, Käthe blutet still.* Davon wissen mir nix! Des sengan mir gor net. Wos mir net sengan, des gibts net! A Schachertuatn mit Schlog. Das blitzende Schlaulauge. Der Kalk im Fracken. Der Krotz im Glaserl. Der Schalk mit Hacken. Das Kaffeetscherl mit Hudelzupf. Das blütige Stuterl. Der Torpido. Die Brüte. Der Ränftling. Edelschweiß! Knickschuß! Der Fahlenberg. Der Rohrschnabulierer. Krabambuli. Das Muttergeh. Das Pissstatschkerl. Die Quargel. Der Gilberbrand der Donau. Schampus! Der kehrte Grust des Leithagebirges. Der Großhocker! Die Bremse. Der Alpenklein. Die Bombenzische. Ka Kreuzer im Neck. Der gute Braune. Der Schlagoberbolzen. [...] ⁷⁴

Jelinek verwendet für die „Hymne“ eine vielschichtige und komplexe Kombination aus Buchstabendrehern, Laut- und Sinnverschiebungen und Wortneubildungen.⁷⁵ „Die grausige Sprache hämmert auf den Leser/Betrachter wie im Stakkato ohne Pause ein [...]“, kommentiert Nyssen Jelineks Sprachgebrauch, der Krieg zum Ausdruck bringt und mit Alltagswelt vermenget.⁷⁶ Eingestreut ist der Titel der Erzählung *Krabambuli* (1883) von Marie von Ebner-Eschenbach. Der gleichnamige Hund gilt als Sinnbild aufopferungsvoller Zuneigung und innerer Zerrissenheit aus Liebe bis in den Tod. Wenn nach dem Hundennamen der Begriff „Mutterreh“ in der Verballhornung „Muttergeh“ anklingt, in der das im Wienerischen sehr vielseitig verwendbare und schillernde Exhortativum „geh!“ mitschwingt, kann dies wie eine Figurenrede von Mitzi gedeutet werden, die Unverständnis bis Empörung über die durch die Mutter erlittene Mordattacke und über Käthes versuchten Suizid ausdrückt, der sich nun als umso sinnloser erweist, da Schorsch durch seinen politischen Lagerwechsel die Familie aus allen Bedrängnissen bringen wird.

⁷² Jelinek (1984), S. 148–149. Hervorhebungen wie im Original.

⁷³ Als „Hymne“ bezeichnet Jelinek (1984), S. 150, die letzte Szene.

⁷⁴ Jelinek (1984), S. 149. Hervorhebungen wie im Original.

⁷⁵ Mit diesen Mitteln steht Jelinek formal in der Tradition der Sprachexperimente der Wiener Gruppe etwa von H. C. Artmann (1921–2000) und Ernst Jandl (1925–2000); Werner Schwab (1958–1994) und Franzobel (geb. 1967) setzen diese fort. Zum ‚Kitsch‘ als ästhetisch inszenierter Polemik in *Burgtheater* Wolf (2016).

⁷⁶ Nyssen (1984), S. 161.

Ist *Burgtheater* ein Volksstück? Bislang hat dies niemand behauptet.⁷⁷ Doch ist *Burgtheater* nicht denkbar ohne Wiener Volkskomödientradition und ohne Wiener Dialekt und ohne das Spiel mit beidem. Daher kann *Burgtheater* sehr wohl als Volksstück oder Neues Volksstück oder Antivolksstück nach Adorno bezeichnet werden, zumal es zwei der wesentlichen Merkmale aufweist, die für solche Gattungen offenbar charakteristisch sind: *Burgtheater* ist im Dialekt geschrieben und hat gesellschaftskritisches Potential. Letzteres scheint in hohem Maße vorhanden zu sein, zumal die Kritik oft von „Skandal“ und „Skandalisierung“ spricht.⁷⁸ „Im Dialekt sind alle Horrorseiten des österreichischen Volkscharakters gespeichert“, kommentiert Nyssen.⁷⁹ Des Weiteren ähnelt *Burgtheater* in seinem Aufbau aus zwei Teilen und dem „Allegorische[n] Zwischenspiel“ einer Haupt- und Staatsaktion. Auch darüber ist *Burgtheater* zweifelsfrei als Volksstück identifizierbar. Das Gedankenexperiment zeigt, wie deutlich konventionalistische versus essentialistische Bedeutungszuschreibungen ausschlaggebend dafür sind, ob ein Werk als Volkstück gelten kann oder nicht.

Weniger offen ist die Gattungsfrage im Falle von *Maiandacht* von Bernhard, denn der Autor selbst bezeichnet das Dramolett als Volksstück. Es ist in *Der deutsche Mittagstisch* enthalten, einer Sammlung von sieben sehr kurzen Dramoletten: *A Doda* [Ein Toter], *Maiandacht*, *Match*, *Freispruch*, *Eis*, *Der deutsche Mittagstisch* und *Alles oder nichts*. Ihre Entstehung fällt in die Zeit zwischen Ende 1978 und Sommer 1981, ihr Druck erfolgt erstmals 1987 im Programmheft 22 des Wiener Burgtheaters, 1988 als Buch bei Suhrkamp unter dem Titel *Der deutsche Mittagstisch*. Die Dramolette *A Doda*, *Maiandacht* und *Match* sind in einem oberbayrisch klingenden Dialekt verfasst, die anderen Dramolette in Standardsprache. Lokalisiert sind alle Stücke in Deutschland, womit Bernhard bei Claus Peymann, zu der Zeit Intendant in Stuttgart bzw. Bochum, um die Inszenierung werben will.⁸⁰ Die Uraufführung der Dramolette zu datieren gilt als schwierig, da sie ab 1979 einzeln oder in unterschiedlichen Zusammenstellungen an verschiedenen Orten gespielt werden. Als Uraufführung des Zyklus' *Der deutsche Mittagstisch* (bei der alle Dramolette außer *Alles oder nichts* gespielt wurden) gilt die Inszenierung von Alexander Seer auf dem Lusterboden des Wiener Akademietheaters 1987. Mit über 250 Vorstellungen gilt *Der deutsche Mittagstisch* als die meistgespielte Burgtheater-Produktion aller Zeiten.⁸¹

⁷⁷ Zur Jelinek-Forschung (Stand 2005) vgl. Zittel und Holona (2008). Zum späteren Forschungsstand vgl. die Auswahl-Bibliographie in Janke (2013), S. 397–411, sowie Janke (2014).

⁷⁸ Vgl. den Kommentar von Nyssen auf S. 300 in diesem Buch. Zuletzt Janke (2014), in der „Zeittafel“, S. 1091: „Skandalisierung des Stücks in Österreich“. Vgl. auch die Auswahl-edition von Materialien zur Rezeption von *Burgtheater* in Janke (2002), S. 171–182.

⁷⁹ Nyssen (1984), S. 161.

⁸⁰ Bernhard (2010b), Kommentar, S. 404–407.

⁸¹ Bernhard (2010b), Kommentar, S. 416–417.

Maiandacht trägt den Untertitel *Ein Volksstück als wahre Begebenheit* und die Widmung „(Meiner Kindheitsstadt Traunstein gewidmet)“. Ort der Handlung ist ein „Oberbayerischer Kirchenvorplatz mit Friedhof“. ⁸² Die Erste und die Zweite Nachbarin treten mit ihren Gebetbüchern in der Hand nach einer Maiandacht, einer katholischen Veranstaltung zur Marienverehrung an allen Tagen des Monats Mai, vor die Kirche und beobachten den Totengräber Zorneder, der für Geißrathner ein Grab aushebt. Geißrathner ist mit dem Fahrrad mit einem türkischen Autofahrer zusammengestoßen und dabei tödlich verletzt worden. (Erste Nachbarin: „[...] so überraschend zsmangfahrn [...] Den ganzen Kopf hats eahm zadruckt“. ⁸³) Die Schuld für den Unfall liegt offenbar bei Geißrathner, der wegen „Zuckungen in der rechten Hand“ ⁸⁴ urplötzlich mit dem Fahrrad von seiner Spur abgekommen und vor das heranahende Auto geraten sei. Das 20 Druckseiten lange Stück läuft darauf hinaus, dass der türkische Unfallfahrer, der zunächst nur beiläufig genannt wird, von den beiden Frauen sukzessive angefeindet wird, bis diese am Ende fordern, dass er „vergast“ werde. Im Verlauf des Gesprächs treten zudem allerlei Machenschaften Geißrathners und seiner Verwandten ans Licht, darunter auch das Detail, dass ein Neffe Geißrathners just „in Ingolstadt a Haus ghabt hat“ und sich darin erhängt habe. ⁸⁵ Dies ist eine Anspielung auf Fleißers Drama *Fegefeuer in Ingolstadt*, ⁸⁶ das beispielhaft für das Neue Volksstück des 20. Jahrhunderts steht.

Aufgrund vorgefertigter Urteile über türkische Gastarbeiter schaukeln sich die Mutmaßungen und Behauptungen der beiden katholischen Nachbarinnen zu vermeintlicher Faktizität und mörderischem Hass auf, dem zufällig auf dem Friedhof spazierende Türken mit einem freundlichen „Grüßgott“ begegnen, weil sie den oberbayerischen Dialekt nicht verstehen.

Mehrere Türken kommen ans Friedhofstor und bleiben kurz stehen und schauen hinein

ZWEITE NACHBARIN

A so a Gsindl

da schaugn s a nu eina de Türkn

aso a Gsindl a gräusligs

Dö fressn uns alles weg

Tan nix und fressn uns alles weg

Und wia dreckig dö san

dö waschn si ja net amal

s ganze Jahr waschn si dö net

Na so was gräusligs

schaugn Sis nur o dö

⁸² Bernhard (2010a), S. 274.

⁸³ Bernhard (2010a), S. 275.

⁸⁴ Bernhard (2010a), S. 285.

⁸⁵ Bernhard (2010a), S. 278.

⁸⁶ Im Untertitel ein „Schauspiel“, in der Fassung von 1968 eine „Komödie“. Vgl. Fleißer (1977).

ERSTE NACHBARIN

Aba dö kennan ja nix dafür
daß der Herr Geißrathner tot is

ZWEITE NACHBARIN

Dös is wurscht
dös interessiert mi net

zur ersten Nachbarin

vagast ghörns

vagast

zum Totengräber Zorneder hinüber

Dö ghöradn vagast

alle vo dö ghöratn vagast

Zorneder gräbt ungestört weiter

*Die Türken nicken und sagen leise Grüßgott und gehen weiter*⁸⁷

Geißrathners tödlicher Unfall folgt dem Muster eines Gottesurteils. Die „Zuckungen“ in der „rechten“ (!) Hand führen zum plötzlichen Ausscheren des Fahrrads, was den tödlichen Zusammenstoß mit dem türkischen Autofahrer, und also die Strafe für verwerfliche Gedanken, zur unmittelbaren Folge hat. Gleichzeitig kehren die beiden Nachbarinnen, die als Allegorien pervertierter Rache auftreten, die Schuldlast um: *Maiandacht* ist eine Studie darüber, wie die variierende Wiederholung von Vorurteilen („Gsindl a gräusligs“, „fressn uns alles weg“, „s ganze Jahr waschn si dö net“) sich zu einem mörderischen Urteil („vagast“) verfestigen kann. In der Haltung der Nachbarinnen thematisiert und kritisiert Bernhard das xenophobe Verhalten türkischen Gastarbeitern gegenüber und lässt an Rainer Werner Fassbinder denken, der mit seinem Stück *Katzelmacher* (1968) eine halbe Generation früher die Ausgrenzung italienischer, spanischer und griechischer Gastarbeiter angeprangert hat.

In ihren Thematiken erweisen sich *Burgtheater* und *Maiandacht* als deutlich mit gesellschaftlichen und ästhetischen Debatten ihrer Zeit verbunden. In ihrer Zeit dürfen die Werke innovative Ansprüche für sich reklamieren; gleichzeitig sind beide mittlerweile in gewisser Hinsicht historisiert. Weder der Zyklus *Der deutsche Mittagstisch* noch *Burgtheater* finden sich demgemäß auf aktuellen Theaterspielplänen wieder. *Burgtheater* ist nach seiner Uraufführung 1985 in Bonn bislang auch nur ein einziges Mal nachgespielt worden, und zwar 2005 in Graz.⁸⁸

Bernhard bezeichnet sein Dramolett im Untertitel als *Ein Volksstück als wahre Begebenheit*. Ob sich der Wahrheitsbegriff auf einen konkreten, historisch fassbaren Vorfall bezieht oder die Zuspitzung eines denkbaren Gesprächs aus der Alltagskommunikation meint, bleibt offen. Gewidmet ist das Stück der „Kindheitsstadt Traunstein“, in der Bernhard Jahre seiner Kindheit verbracht hat. Bernhard geht es

⁸⁷ Bernhard (2010a), S. 293. Hervorhebungen wie im Original.

⁸⁸ Janke (2014), S. 103. Zudem ist *Burgtheater* derzeit (Stand 2019) für Aufführungen gesperrt. Vgl. den entsprechenden Hinweis des Theaterverlags Rowohlt unter <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/72395> (4.4.2019).

weniger um die Erneuerung des Genres ‚Volksstück‘ oder eine Auseinandersetzung mit diesem, sondern eher um die Auseinandersetzung mit dem Ort seiner Kindheit, wobei die für ihn typische Verwendung des Mittels der Übertreibung zu berücksichtigen ist.

Während Jelineks *Burgtheater* der essentialistische Charakter eines Volksstücks zugeschrieben werden kann, liegt im Falle Bernhards zusätzlich die nominalistische Zuschreibung durch den Autor vor. Ähnlich wie Jelinek wird auch Bernhard nie im Kontext von Volksschauspiel oder Volksstück rezipiert. Dafür kommen mehrere Gründe in Frage: Dialekt spielt in Bernhards Œuvre lediglich eine marginale Rolle; nur ein einziges und sehr kurzes seiner Dramen bezeichnet er (parodistisch oder satirisch) als Volksstück; öffentlich hat er sich nie über Vorstellungen einer Volksstückpoetologie geäußert.

Noch ein weiterer Grund mag implizit dafür verantwortlich sein, warum sowohl Jelinek als auch Bernhard bislang nie in Volksschauspielkontexten rubriziert werden: Beide gelten als hoch kanonisch und ihre literarischen Qualitäten als unbestritten. Dies scheint auszuschließen oder zumindest dagegen zu sprechen, dass ihre Dramen als Volksschauspiele rezipiert werden. Hier kommt – neben Dialekt und gesellschafts- und kanondestabilisierenden Aspekten als Charakteristika für Volksschauspiele – ein drittes konventionalisiertes Charakteristikum zum Ausdruck: Geringe (oder als gering geltende) literarische Qualität ist ein Merkmal für Volksschauspiele.

Doch auch diese Erwägung stößt an Grenzen: Sie macht einmal mehr deutlich, wie stark Bedeutungszuschreibungen durch die Dichotomie essentialistischer und konventionalistischer Verwendungen gesteuert sind. Denn Raimund und Nestroy sind Beispiele dafür, dass (behauptete) literarische Qualität und (behaupteter) Volksstückcharakter sehr wohl miteinander vereinbar sind. Die Vorstellung von Volksschauspiel ist also immer auch an Fragen literarischer Wertung gekoppelt. Volksschauspielen wird in der Regel geringerer literarischer Wert beigemessen als ‚Nicht-Volksschauspielen‘. Diese Wertung wird allerdings aufgehoben durch Dramen, die seitens ihrer Produzenten oder Rezipienten dezidiert oder proklamatorisch zu Volksstücken erklärt werden wie im Falle des Neuen Volksstücks oder der als prototypisch geltenden Vertreter der Wiener Volkskomödie.

14 Rückblick

Im Rückblick auf die vorangegangenen zweieinhalb Jahrhunderte entsteht der Eindruck, dass es sich bei Volksschauspiel und Volksstück, auch bei Antivolksstück, um ein Gattungsfeld handelt, das seit dem späten 20. Jahrhundert als historisierbar und abschließbar gelten kann. Doch sei die Beobachtung von Fritz Nies in Erinnerung gerufen, wonach es „relativ leicht“ sei, „den Entstehungsprozeß einer ganzen Reihe literarischer Genera zu verfolgen“, doch „[f]ast unmöglich“, „das endgültige Absterben eines Genres zu konstatieren“. Denn es könnte sich „doch immer um einen bloßen Scheintod handeln, dem prinzipiell – in gewissen Fällen noch nach Jahrhunderten – ein Erwachen aus dem literarischen Koma folgt.“¹ Wie ein wiedererstehendes Volksschauspiel der Zukunft aussehen könnte, ist nicht absehbar. Auch darüber, ob andere literarische oder mediale Gattungen Formen und Funktionen von Volksschauspielen übernehmen, könnte nur gemutmaßt werden.

Die in der Einleitung formulierte These, Volksschauspiele seien unter anderem eine literarische Gattung, kann im Rückblick differenzierter gefasst werden. Allein der anhaltende Diskurs über den langen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten stellt literarhistorische und literaturwissenschaftliche Realitäten her, die nicht zu ignorieren sind. Der Volksbegriff mag schwierig sein, doch allein die Behauptung von Volksschauspielen reicht aus, um auf nominalistischer Ebene von der Existenz dieser Gattung zu sprechen.

Schwieriger dagegen ist es, die Dimensionen zu benennen, die einem als Volksschauspiel bezeichneten Text essentialistischerweise zukommen sollen. Sicher hat Michler recht, wenn er von der Doppelung der Gattungen im Zuge der Etablierung von Volkspoesie spricht. Während zuvor von Schauspielen, Gedichten, Erzählungen, Märchen usw. die Rede war, gab es daneben nun Volksschauspiele, Volkslieder, Volkserzählungen, Volksmärchen usw. Wie im Verlauf dieses Buchs immer wieder explizit und implizit gezeigt werden konnte, ist das Volksschauspiel streckenweise kaum etwas anderes als Drama und Theater in einem offenen und allgemeinen Sinn. Beispiele dafür sind Lewald, der Bauernspiele mit Haupt- und Staatsaktionen gleichsetzt, oder Hartmann, dessen Versuch der Unterscheidung zwischen ‚Volksschauspiel‘, ‚Volksstück‘ und ‚Bauerntheater‘ sich in Unschärfen und Widersprüchen verliert. Auch die immer wieder formulierten Merkmale der ‚Echtheit‘ und ‚Reinheit‘, die in der Regel nur durch direkten Verweis auf ein Exemplum atmosphärisch demonstriert, nicht aber abstrahierend beschrieben und plausibilisiert, sondern lediglich behauptet werden, können als Hinweise darauf angeführt werden, ebenso die besprochenen Dramen von Jelinek und Bernhard, die zwar theoretisch als Volksstücke definierbar sind, in dieser Deklaration aber mit literaturwis-

¹ Nies (1989), S. 331.

senschaftlich anerkannten Wertungen der Autorin und des Autors kaum in Einklang zu bringen sind. Volksschauspiele sind mitunter nur unter beträchtlichem argumentativen Aufwand von ‚Nicht-Volksschauspielen‘ zu unterscheiden; nur mithilfe poetologischer, literatursoziologischer oder ideologischer Begründungen ist es möglich, Differenzen aufrecht zu erhalten. Mit anderen Worten: Auch seine Nicht-Unterscheidbarkeit vom Schauspiel ist ein Merkmal von Volksschauspiel.

Integraler Bestandteil von Volksschauspieldebatten – und damit auch Merkmal von Volksschauspielen selbst – ist die anhaltende, bisweilen angestrenzte Suche nach der Differenz. Im späten 18. Jahrhundert und bis zur Zeit der Restauration konnten patriotischer Stolz auf Eigenkultur (wie im Nationaltheater) Ansporn sein, sich mit Volksschauspielen zu beschäftigen, ebenso wie der Anspruch, in dieser Gattung didaktischen Nutzen mit Unterhaltung zu verbinden. Im 19. Jahrhundert etablierten sich die Ideen, mit dem Sammeln von Volksschauspielen Materialien für die Erforschung von Mythologie und ‚Sittengeschichte‘ zu gewinnen oder einen nationalen Kulturraum zu konsolidieren und damit den Gedanken eines geeinten deutschen Nationalstaats zu befördern. Volksschauspiel konnte Kampfmittel zur nationalistischen oder nationalsozialistischen Behauptung einer spezifischen ‚deutschen Linie‘ der Kultur sein, wie Volksstück Kampfpapare gegen Ausbeutung und Faschismus bei Lukács und Brecht sein konnte. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schließlich konnte das Volksstück einerseits ein scheinbar entpolitisiertes Unterhaltungsmedium sein (wie etwa in bestimmten Traditionen des Fernsehspiels) oder andererseits als Antivolksstück, Neues Volksstück oder soziales Drama Rebellion und Anti-Haltung gegen die Elterngeneration oder Engagement für demokratisierende, emanzipierende und partizipative Prozesse zum Ausdruck bringen.

Solche Funktionen sind in Einzelstudien vielfach beschrieben worden. Sie eignen sich aber nicht, um Volksschauspiel und Volksstück abstrahierend und essentialistisch zu definieren, denn dafür sind sie zu disparat. Am ehesten lässt sich die Differenzqualität von Volksschauspielen zu ‚normalen‘ Schauspielen unter dem Aspekt des Peripheren zusammenfassen. Bis auf die wohl einzige Ausnahme, als Volksschauspiel im späten 18. Jahrhundert in enge Verbindung mit Nationaltheaterdebatten gebracht wurde, spielt der Aspekt des Peripheren in mehr oder weniger allen expliziten und impliziten Poetiken des Volksschauspiels in sprachlicher, räumlicher, zeitlicher, kultureller und sozialer Hinsicht eine tragende Rolle und kann vielleicht als der einzige Nenner dienen, um das Volksschauspiel übergreifend zu charakterisieren.

Dialekte, Umgangssprache oder an Dialekte angelehnte Sprache gelten häufig als Erkennungsmerkmale für Volksschauspiele und Volksstücke. Sprachlich befinden sich diese abseits oder außerhalb sprachlicher Standards der Zeit.² Räumlich

² In historischer Perspektivierung wäre hierzu für europäische Literaturen der Aspekt der Volkssprache, der *lingua volgare*, zu vertiefen, die zur lateinischen Koiné in Opposition steht. Vgl. dazu

finden Volksschauspiele in der Regel nicht in städtischen Zentren, sondern räumlichen Peripherien statt, entweder in Vorstädten oder auf dem Lande. Damit verbunden ist die kulturelle Wertung, dass Volksschauspiele meist nicht zum literarischen oder kulturellen Kanon und zur Hochkultur gerechnet werden, sondern zu einer *littérature mineure* oder einer marginalen (bisweilen auch marginalisierten) und populären Kultur. In zeitlicher Hinsicht, allerdings gilt dies lediglich für die Seite der Rezeption und nicht ohne Einschränkung, werden historische Texte als Volksschauspiele identifiziert, nicht jedoch Dramen aus der jeweiligen Gegenwart; auch dieses historisierende Moment kann in gewisser Weise als Aspekt einer Peripherisierung gelten.

Aus sozialhistorischer Sicht gelten Volksschauspiele in der Regel als Dramen, deren Autoren, Darsteller und Publikum, bisweilen auch deren Themen unteren sozialen Schichten zugeordnet werden. Wenn hier der Aspekt des Peripheren diagnostiziert wird, ist dabei impliziert, dass diese Deutung aus der Perspektive eines sozialen Oben vorgenommen wird. Wissenschaftsgeschichtlich und -soziologisch geben Kritiker, Forscher, Sammler, Wissenschaftler und Bühnendichter, unabhängig von ihrer persönlichen sozialen Herkunft, durch die Jahrhunderte uneingeschränkt eine Perspektive zu erkennen, die einem sozialen Oben entspricht; dieses ist entweder durch die biographische Herkunft gegeben oder durch Bildung erworben.

Der periphere Charakter des Volksschauspiels kann allerdings nicht uneingeschränkt mit opponierendem Charakter gleichgesetzt werden, da er nicht immer eine Anti- oder Gegenhaltung explizit intendiert. Das Puppen-, Buden- oder Jahrmarkttheater des 18. und 19. Jahrhunderts beispielsweise beabsichtigt nicht von vornherein die Opposition gegen eine ‚Hochkultur‘, wie auch das Bauerntheater nicht in offene Opposition etwa zum Hoftheater einer nahen Stadt tritt, sondern sich aus räumlichen und ästhetischen Gegebenheiten in einem Oppositionsverhältnis dazu gewissermaßen ‚findet‘. Volksschauspiel und Schauspiel (oder ‚Nicht-Volksschauspiel‘) stehen also nicht ausschließlich in einem Verhältnis des *Gegeneinander*, sondern auch des *Nebeneinander*.

Auf den ersten Blick scheint es sich beim Volksschauspiel um ein spezifisch deutsches Kulturkonzept zu handeln, denn es wird meist in der wirkmächtigen Formulierung von Herder breit durch alle Literaturen rezipiert. Doch es gibt ausreichend Anhaltspunkte, das Phänomen der Sache nach als unabhängig von Sprachen und Literaturen zu begreifen. Eine frühe Argumentation dafür liefert Herder selbst, indem er das Konzept des Volkslieds vordergründig aus der englischen Literatur ableitet und das Studium von Volksliedern als eine Maßnahme zur Völkerverständigung erachtet. Später wird Brecht das Volksstückverständnis erweitern, wenn er

etwa Linke (1976); Neumann (1979); Grubmüller und Hess (1986); Heintze (1989); Straeter (2001); Kössinger, Krotz, Müller und Rychterová (2018).

den Volksbegriff an die internationale Arbeiterklasse koppelt und das Volksstück in die Tradition des internationalen Genres der Revuen stellt. Eine komparatistische Betrachtung des Phänomens des Volksschauspiels steht allerdings noch aus.³

Nicht im Sinne einer Zusammenfassung, sondern um die heterogenen und komplexen Dimensionen des Volksschauspiels noch einmal zu veranschaulichen, wird in der Tabelle im Anhang (S. 314 und 315 in diesem Buch) der Versuch unternommen, die Gattungsbegriffe, die im Laufe der Jahrhunderte begegnen, und die markantesten Merkmale, die ihnen zugeschrieben werden, synoptisch darzustellen. Bei sämtlichen Begriffen und Formulierungen handelt es sich ausnahmslos um Zitate, die in diesem Buch verwendet, diskutiert und nachgewiesen wurden. Flexionsendungen werden um der leichteren Lesbarkeit willen normalisiert. Um die Darstellung zu verschlanken, wird auf Nachweise verzichtet.

Grundsätzlich sind unterschiedliche Ordnungen denkbar, um Merkmale, Genres und Aspekte von Volksschauspielen zu veranschaulichen. In der Tabelle im Anhang wird eine Ordnung nach Merkmalen und Charakteristika, Gattungen und Genres sowie performativen und inhaltlichen Aspekten vorgenommen. Innerhalb dieser drei Bereiche zeichnen sich weitere semantische Felder ab. Gerade die weitgehende Dekontextualisierung der Begriffe legt die sehr unterschiedlichen, oft divergierenden und mitunter konträren Prämissen offen, welche die Ausgangspunkte für die einzelnen Verständnisweisen bilden, die sich ihrerseits zu Theoriesystemen formieren oder sich zumindest als insulare Ideengruppen kartographieren lassen.

³ Dies fordern etwa Hüttner (1986), S. 128, und Hein (1997), S. 53. Am ehesten hat die Forderung nach Internationalisierung und komparatistischer Betrachtung des Volksliteraturbegriffs die ethnologische Erzählforschung eingelöst, vgl. dazu exemplarisch Puchner (2009).

**Anhang:
Merkmale, Gattungen und Aspekte von
Volksschauspielen**

Merkmale und Charakteristika	Gattungen und Genres	Performative/Inhaltliche Aspekte
	Volksschauspiel	
volksmäßig, volksartig lebendig, kühn, werfend alt, reich einfältig, einfältigschlicht sicher, kurz, stark natürlich nicht gelahrt deutsch unschädlich nicht dumm	Volksstück Volkstheater Nationaltheater Schauspiel Passion, Passionsspiel, Passionsvorstellung	Weisheit im populären Gewande Gemälde aus dem täglichen Leben öffentliche Volksbelustigungen öffentliche Schauspiele Volksfest der russischen Karne- valszeit Wallfahrten auf den Ton des Haufens herab- gestimmt
Nationalbildung Volksidee Volksgegenstände National-Geist Vaterlands-Liebe vaterländisch erhabenes Vergnügen Schaubühne, Buden	Nationalstück Spektakel-Stück kleine Spektakel Komödie, Schwank Posse, Possenspiel Marionettenspielwerke Spiele, Budenkomödie Fastnachtsspiel Bauernkomödie, Bauernspiel	Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs rassemble-y le peuple en plein air, sous le ciel spectacle, fête, fêtes publiques Volks-Fest Wettkampf, Gefecht, Turnier Ringens, Wettlauf, Seiltanz Leibesübungen
unschicklich Elendigkeiten erbärmliche Verrichtungen das Niedrigkomische extradumm	Bauerntheater, Bauernkunst geistliches Spiel, geistliches Stück weltliche Unterkomödie Jesuitenspiele, Wunderspiele Trauerspiel	Hahnen-Gefecht Thiergebrüll, Hetztheater Bauern G'schrey weltliche Unterhaltungskomödie Pajazzo's Späße Harlekins Hochzeit, Polichinell- spiele
Muster der Nachahmung Urdramatik Samenkörper bester Dichtkunst Keimzelle des Kunstdramas	Comaidi Singspiel, Melodrama Vorstellung, Auftritt Zwischenakte Tableaux, Pantomime	armselige Gaukelpuppen ohne Dratleitung etwas steif Marionettenhaftes
Tradition Brauchtum Unterschichtenliteratur	Volksspiel, Laienspiel Bauernschwank, Lokalstück Trauerspiel Haupt- und Staats-Action lustiges Nachspiel	Volks sitten und Volksfeste Volksvergnügen
	Bibeldrama dramatisirte Legende heiliges Zwischenspiel	Schauspiel nach der heiligen Legend mit Vorstellungen und Chören

Merkmale und Charakteristika	Gattungen und Genres	Performative/inhaltliche Aspekte
<p>Kunst in der Wiege in Tyrol, Süddeutschland, Südbaiern sehr wenig poetischer Werth jämmerliche Karikaturen Entartung des Schauspiels echter volksthümlicher Witz kulturhistorisch nicht uninteressant Volksmund Elemente eines Nationaltheaters Reinheit und Vollständigkeit</p>	<p>sogenannte Bauernspiele Volkskomödie ländliches Schauspiel städtisches Schauspiel Komödie, Lustspiel Farce, Possen Puppenspiele Trauerspiel</p>	<p>derbe Natürlichkeit Teufel, Jäger, heidnisches Gesindel Repräsentation der unmenschlichen Tyranney und des dümmsten Aberglaubens Künstlerinnen des Gebirges Amazonentheater</p>
<p>rohsinnlich Pflanzschulen der Gemeinheit Unsittlichkeit und Gesinnungslosigkeit Selbstdarstellung</p>	<p>Schweizerdramen Volksphantasie echte volksmäßige Schauspiele volksmäßiges Drama volksthümliches Drama volksthümliches Schauspiel volksmäßige Dramatik</p>	<p>Volksbelustigung Volksbühnen Nebentheater Eigenleben als literarische Form</p>
<p>abgetragene Natürlichkeit Vorschubleister aller darstellerischen Minderwertigkeit tiefste Niederungen der Literatur, pöbelhaft nicht illusionsmäßig-theaterhaft bäuerlich, bodenständig das ewig Bäuerliche der ewige Volksbegriff Instinkt, nicht Intellekt</p>	<p>Ritterstücke Zauberstücke, Travestie Localdichtung, Fantasiestücke Mysterien primitives Gemeinschaftsspiel Denkmale</p>	<p>Schlierseerei, Schlierseer Wahn Weihnacht-Spiele geistliche Komödien volksthümliche Schaubühne national-religiöses Gewand gesunkene Kunstdramatik</p>
<p>wehrhaft, nordisch-germanisch hart, knapp, großlinig welthaltig, weltgebärend unentnervt stark, männlich Literaturfront</p>	<p>das volkhaft-deutsche Schauspielerdrama Volksspiel Volksdrama Antivolksstück</p>	<p>Kleinbürger internationale Arbeiterklasse</p>
<p>das Höchste an Kunst, was man erreichen kann</p>		

Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

Sebastian Sailer: *Creatio Adami ejusque in paradisum imissio productio Evae penatum et poena* [um 1743]., Mus. Hs. 777.

Bundesarchiv (ehem. BDC).

Kartei Reichskulturkammer (RKK), Rommel, Otto, Dr., geb. 12.06.1880.

Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg im Breisgau.

Briefe von Heinz Kindermann an John Meier, Briefe von John Meier an Heinz Kindermann.
Korrespondenz-Ordner 50 und 55.

Gedruckte und digital verfügbare Quellen

Adam (1996). Wolfgang Adam: *Dichtung und Volkstum* und erneuerter *Euphorion*. Überlegungen zur Namensänderung und Programmatik einer germanistischen Fachzeitschrift. In: Wilfried Barner und Christoph König (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt am Main 1996, S. 60–75.

ADB. Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung und mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II., hg. durch die historische Commission bei der Königl[ichen] Akademie der Wissenschaften. 56 Bände. Leipzig 1875–1912.

Adelung (1793–1801). Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801.

Adler (2009). Hans Adler: *Herder's Concept of Humanität*. In: Hans Adler und Wulf Koepke (Hg.): *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester, NY 2009 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 93–116.

Adler und Koepke (2009). Hans Adler und Wulf Koepke (Hg.): *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester, NY 2009 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

Adorno (1996a). Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 11: *Noten zur Literatur*. Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Hg. von Rolf Tiedemann. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1996.

Adorno (1996b). Theodor W. Adorno: *Reflexion über das Volksstück* [1965]. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 11: *Noten zur Literatur*. Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Hg. von Rolf Tiedemann. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1996, S. 693–694.

Agard, Helmreich und Vinckel-Roisin (2011). Olivier Agard, Christian Helmreich und Hélène Vinckel-Roisin (Hg.): *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*. Göttingen 2011.

Ajouri (2013). Philip Ajouri: *Probleme der Empirisierung einer Gattung. Zum Erwartungshorizont und der sozialen Funktion des politischen Romans im 18. Jahrhundert*. In: Philip Ajouri, Katja Mellmann und Christoph Rauen (Hg.): *Empirie in der Literaturwissenschaft*. Münster 2013 (Poetogenesis, Bd. 8), S. 283–305.

Albrecht (2005). Andrea Albrecht: *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800*. (Zugl. phil. Diss., Univ. Göttingen 2003). Berlin, New York 2005 (Spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 1).

- Alexy, Karasek und Lanz (1984a). J. Eduard Alexy, Alfred Karasek und Josef Lanz: Das deutsche Volksschauspiel in Böhmen, Mähren und der Slowakei. Teil 1: Erbe, Verpflanzung, Erneuerung. Marburg 1984 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Bd. 30).
- Alexy, Karasek und Lanz (1984b). J. Eduard Alexy, Alfred Karasek und Josef Lanz: Das deutsche Volksschauspiel in Böhmen, Mähren und der Slowakei. Teil 2: Tradition und Wandel. Marburg 1984 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Bd. 31).
- Alexy, Karasek und Lanz (1986). J. Eduard Alexy, Alfred Karasek und Josef Lanz: Das deutsche Volksschauspiel in Böhmen, Mähren und der Slowakei. Teil 3: Kontakt und Ausstrahlung (Slowakei und Karpatenukraine). Marburg 1986 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Bd. 36).
- Alxinger, Musäus und Müller von Itzehoe ([1888]). [Johann Baptist von] Alxinger, [Johann Karl August] Musäus und Müller von Itzehoe: Alxinger, Musäus, Müller von Itzehoe. In einer Auswahl aus ihren Werken, im Anschluß an Wielands Werke. Hg. von Heinrich Pröhle. Berlin, Stuttgart [1888] (Deutsche National-Litteratur, historisch kritische Ausgabe, Bd. 57).
- Ammann (1898–1900). Johann Josef Ammann: Volksschauspiele aus dem Böhmerwalde. Gesammelt, wissenschaftlich untersucht und herausgegeben. 3 Teile. Prag 1898–1900 (Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde, Bd. 2).
- Anderson (2006). Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 2006 [1983].
- Annuß (2005). Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens. München 2005.
- Annuß (2019). Evelyn Annuß: Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele. (Zugl. Habil., Univ. Bochum 2015). Paderborn 2019.
- [Anonymus] (1794). [Anonymus]: Tyroler Bauernkomödien. Aus dem Reisejournal eines Hannoveraners, July 1793. In: Neues Hannöverisches Magazin 4 (1794), Sp. 523–534.
- [Anonymus] (1826). [Anonymus]: Bemerkungen eines gebornen Oetzthalers über den Aufsatz: „Etwas über das Oetzthal, und besonders über die dortige Mährchen-Poesie“. In: Bothe von und für Tirol und Vorarlberg vom 5.1.1826, S. 8.
- [Anonymus] (1854). [Anonymus]: Schuldramen in den Piaristenschulen im 17. und 18. Jahrhundert. In: Programm und Jahres-Bericht des kaiserl. königl. Gymnasiums in Krems (1854), S. 3–12.
- [Anonymus] ([1943]). [Anonymus]: Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben. Hg. vom Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP. München [1943].
- [Anonymus] (1948). [Anonymus]: Überprüfung der dörflichen Bühnen und Spielgemeinschaften. In: Bote für Tirol 129 (1948), H. 47, S. 4.
- Anzengruber (1890). Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und V[iktor] K. Schembera. Stuttgart 1890.
- Anzengruber ([1898]). Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und Karl Gründorf. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart, Berlin [1898].
- Anzengruber ([1898a]). Ludwig Anzengruber: 's Jungferngift. Bauernkomödie mit Gesang in fünf Abteilungen. (Februar 1878). In: Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Achter Band. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und Karl Gründorf. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart, Berlin [1898], S. 3–116.
- Anzengruber ([1898b]). Ludwig Anzengruber: Der G'wissenswurm. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten. (2. bis 16. April 1874). In: Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Siebenter Band. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und Karl Gründorf. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart, Berlin [1898], S. 1–88.

- Anzengruber ([1898c]). Ludwig Anzengruber: Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten. (6. April bis 3. Juni 1872). In: Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Sechster Band. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und Karl Gründorf. 3. durchgesehene Aufl. Stuttgart, Berlin [1898], S. 203–298.
- Anzengruber ([1898d]). Ludwig Anzengruber: Die Trutzige. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten. (Juni bis 3. Juli 1878). In: Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Achter Band. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und Karl Gründorf. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart, Berlin [1898], S. 229–335.
- Anzengruber ([1898e]). Ludwig Anzengruber: Doppelselbstmord. Bauernposse mit Gesang in drei Akten. (28. November 1874 bis 26. Januar 1875). In: Ludwig Anzengruber: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Siebenter Band. Hg. von Anton Bettelheim, Vincenz Chiavacci und Karl Gründorf. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart, Berlin [1898], S. 89–196.
- Anzengruber (1920–1928). Ludwig Anzengruber: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber. Hg. von Rudolf Latzke und Otto Rommel. Wien 1920–1928.
- Apel (2001). Friedmar Apel: Goethe und die Seinigen. Vom Glück des Sammlers und der Lehre dazu. In: Gisela Ecker, Martina Stange und Ulrike Vedder (Hg.): Sammeln, Ausstellen, Wegwerfen. Königstein/Taunus 2001 (Kulturgeschichtliche Gender Studies, Bd. 2), S. 109–123.
- Apel (2006). Friedmar Apel: Gemeinschaft aus dem Elementaren. Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler. In: Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann (Hg.): Essayismus um 1900. Heidelberg 2006 (Beihefte zum Euphorion, Bd. 50), S. 213–221.
- Arnim (1990). Achim von Arnim: Die Versöhnung in der Sommerfrische. In: Achim von Arnim: Werke in sechs Bänden. Band 3: Sämtliche Erzählungen 1802–1827. Hg. von Renate Moering. Frankfurt am Main 1990, S. 541–609.
- Arnim und Brentano (1806). Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Heidelberg, Frankfurt am Main 1806.
- Arnim und Brentano (1808a). Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Zweyter Band. Heidelberg 1808.
- Arnim und Brentano (1808b). Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Dritter Band. Heidelberg 1808.
- Asper (1975). Helmut G. Asper: Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken. Wien 1975 (Quellen zur Theatergeschichte, Bd. 1).
- Asper (1980). Helmut G. Asper: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten 1980.
- Assmann (2018). Aleida Assmann: Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte. München 2018.
- Auerbach (1846). Berthold Auerbach: Schrift und Volk. Grundzüge der volkstümlichen Literatur, angeschlossen an eine Charakteristik J. P. Hebel's. Leipzig 1846.
- Aurnhammer (2003). Achim Aurnhammer: Bolte, Johannes Friedrich Rudolf. In: IGL, S. 228–231.
- Aust, Haida und Hein (1989). Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München 1989.
- Ayrenhoff (1789). Cornelius von Ayrenhoff: Sämtliche Werke. Vierter Band. Wien, Leipzig 1789.
- [Babo] (1782). [Joseph Marius von Babo]: Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern. Ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin, Leipzig 1782.
- Bachleitner (2010). Norbert Bachleitner: Die Theaterzensur in der Habsburgmonarchie im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (LiTheS) 5 (2010), S. 71–105. http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_05.html (22.6.2019).

- Badenfeld (1825a). Eduard von Badenfeld: Etwas über das Oetzthal in Tyrol, und insbesondere über die dortige Märchen-Poesie. In: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 16 (1825), H. 107/108, S. 651–657.
- Badenfeld (1825b). Eduard von Badenfeld: Etwas über das Oetzthal in Tyrol, und insbesondere über die dortige Märchen-Poesie (Fortsetzung). In: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 16 (1825), H. 109, S. 662–665.
- Badenfeld (1825c). Eduard von Badenfeld: Etwas über das Oetzthal in Tyrol, und insbesondere über die dortige Märchen-Poesie (Beschluß). In: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 16 (1825), H. 110/111, S. 671–672.
- Balme (1985). Christopher B. Balme: *The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*. Dunedin 1985 (Otago German studies, Bd. 3).
- Balme (2009). Christopher Balme: Relektüre Carl Niessen: *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. In: *Forum Modernes Theater* 24 (2009), H. 2, S. 183–189.
- Barner (2006). Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. München 2006.
- Barner und König (1996). Wilfried Barner und Christoph König (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt am Main 1996.
- Bartsch (1879). Karl Bartsch: Ein Ritterschauspiel in Tirol. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 16 (1879), H. 35, S. 135–137.
- Bauer (1977). Roger Bauer: *Die Komödientheorie von Jakob Michael Reinhold Lenz, die älteren Plautus-Kommentare und das Problem der „dritten“ Gattung*. In: Stanley A. Corngold, Michael Curschmann und Theodore Ziolkowski (Hg.): *Aspekte der Goethezeit*. Göttingen 1977, S. 11–37.
- Bauman (2017). Zygmunt Bauman: *Retrotopia*. Cambridge 2017.
- Baur und Gradwohl-Schlacher (2008). Uwe Baur und Karin Gradwohl-Schlacher: *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band I: Steiermark*. Wien, Köln, Weimar 2008.
- Bausinger (1952). Hermann Bausinger: *Lebendiges Erzählen. Studien über das Leben volkstümlichen Erzählgutes auf Grund von Untersuchungen im nordöstlichen Württemberg*. Maschinenschriftl. Diss., Universität Tübingen 1952.
- Bausinger (1959). Hermann Bausinger (Hg.): *Schwäbische Weihnachtsspiele. Mit Beiträgen von Willi Müller, Josef Lanz und Wilhelm Kutter*. Stuttgart 1959 (Schwäbische Volkskunde, N.F., Bd. 13).
- Bausinger (1968). Hermann Bausinger: *Formen der „Volkspoesie“*. Berlin 1968 (Grundlagen der Germanistik, Bd. 6).
- Bausinger (1980). Hermann Bausinger: *Formen der „Volkspoesie“*. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Berlin 1980 [1968] (Grundlagen der Germanistik, Bd. 6).
- Bausinger (1987). Hermann Bausinger: *Bürgerlichkeit und Kultur*. In: Jürgen Kocka (Hg.): *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1987 (Sammlung Vandenhoeck), S. 121–142.
- Bausinger (2014). Hermann Bausinger: *Volksdichtung*. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke*. Bd. 14. Berlin, Boston 2014, Sp. 324–328.
- Bausinger und Brückner (1969). Hermann Bausinger und Wolfgang Brückner (Hg.): *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem. Hans Moser zum 65. Geburtstag gewidmet*. Berlin 1969.
- Bechstein (1854–1855). Ludwig Bechstein: *Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes*. 3 Theile. Leipzig 1854–1855 (Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft, Bd. 14–16).
- Becker (1787). Rudolf Zacharias Becker: [Ohne Titel]. In: Siegmund von Bibra (Hg.): *Journal von und für Deutschland. Vierter Jahrgang, eilftes Stück 1787*, S. 426–430.

- [Becker] (1788). [Rudolf Zacharias Becker]: Noth- und Hülf-Büchlein für Bauersleute. [O]der lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim. Für Junge und Alte beschrieben. [1. Teil]. Gotha, Leipzig 1788.
- Becker (1799a). Rudolf Zacharias Becker: Mildheimisches Lieder-Buch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt. Gotha 1799.
- [Becker] (1799b). [Rudolf Zacharias Becker]: Noth- und Hülfsbüchlein oder lehrreiche Freuden- und Trauergeschichte der Einwohner zu Mildheim. Für katholische Leser eingerichtet von Placidus Muth, Obrer des Ordens des heil. Benedict auf dem St. Peterberge zu Erfurt. Mit Churfürstl. Pfalzbaierischer höchster Genehmigung und Freyheit. Anderer Theil. Gotha, Amberg, Sulzbach 1799.
- Beer (1994). Johann Beer: Teutsche Winter-Nächte [1682]. Hg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern 1994 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken, Bd. 7).
- Beer (2000). Johann Beer: Die kurzweiligen Sommer-Täge [1683]. Hg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern 2000 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken, Bd. 8).
- Bein (2000). Thomas Bein: Die mediävistische Edition und ihre Methoden. In: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin 2000, S. 81–98.
- Bein (2011). Thomas Bein: Karl Lachmann. Ethos und Ideologie der frühen Editionswissenschaft. In: Roland S. Kamzelak, Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta (Hg.): Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext. Biografische, institutionelle, intellektuelle Rahmen in der Geschichte wissenschaftlicher Ausgaben neuerer deutschsprachiger Autoren. Berlin, Boston 2011 (Bausteine zur Geschichte der Edition, Bd. 3), S. 1–15.
- Beise (2010). Arnd Beise: Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts. (Zugl. Habil., Univ. Marburg 2007). Berlin, New York 2010 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 40).
- Benjamin (1974). Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I, 1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974, S. 203–430.
- Benyovszky (1934). Karl Benyovszky: Die Oberuferer Weihnachtsspiele. Mit einer Kostümtafel und einem Anhang der Singweisen, gesammelt und aufgezeichnet von Ludwig Rajter jun. Preßburg 1934.
- Berger, Döhl und Morsch (2015). Hanno Berger, Frédéric Döhl und Thomas Morsch (Hg.): Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen. Bielefeld 2015 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 56).
- Bernhard (2010a). Thomas Bernhard: Der deutsche Mittagstisch. Dramolette. In: Thomas Bernhard: Werke. Band 17: Dramen III. Hg. von Martin Huber und Bernhard Judex. Berlin 2010, S. 265–355.
- Bernhard (2010b). Thomas Bernhard: Werke. Band 17: Dramen III. Hg. von Martin Huber und Bernhard Judex. Berlin 2010.
- Bernhart (2007a). Toni Bernhart: Adolf Pichler und Alexander von Humboldt. Drei Briefe. In: Georg Mühlberger und Mercedes Blaas (Hg.): Grafschaft Tirol – Terra Venusta. Studien zur Geschichte Tirols, insbesondere des Vinschgaus. In Würdigung der Kulturarbeit von Marjan Cescutti. Innsbruck 2007 (Schlern-Schriften, Bd. 337), S. 383–391.
- Bernhart (2007b). Toni Bernhart: Die neuere Forschung zu Goethes Ästhetik und Kunsttheorie. In: Bernd Hamacher und Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Neue Wege der Forschung. Band 2: Romane und theoretische Schriften. Darmstadt 2007, S. 164–189.

- Bernhart (2012). Toni Bernhart: Das implizite Publikum im *Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* (vor 1805). In: Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob (Hg.): „Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts. Heidelberg 2012 (Prosenium, Bd. 1), S. 179–191.
- Bernhart (2017a). Toni Bernhart: *Griseldis* (1713). Ein Neufund aus dem Stiftsarchiv Marienberg und die Geschichte des Schultheaters am Benediktinergymnasium Meran. In: Nestroyana 37 (2017), H. 3/4, S. 175–187.
- Bernhart (2017b). Toni Bernhart: Imagining the Audience in Eighteenth-Century Folk Theatre in Tyrol. In: Katja Gvozdeva, Tatiana Korneeva und Kirill Ospovat (Hg.): Dramatic Experience. The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s). Leiden, Boston 2017 (Drama and Theatre in Early Modern Europe, Bd. 6), S. 269–288.
- Bernhart (2019). Toni Bernhart: Volksstück und fünfziger Jahre. Eine vorläufige Exploration. In: treibhaus 14/15 (2019), S. 179–205.
- Bernhart, Drnovšek, Kilian, Küpper und Mosch (2018). Toni Bernhart, Jaša Drnovšek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper und Jan Mosch (Hg.): Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama. Berlin 2018.
- Bernhart und Janke (2019). Toni Bernhart und Janina Janke: The Crystallization of Early Modern European Drama in the Folk-Theater Tradition in Tyrol. The Marienberg *Griseldis* from 1713, Staged in 2016. In: Joachim Küpper, Jan Mosch und Elena Penskaya (Hg.): History and Drama. The Pan-European Tradition. Berlin 2019, S. 147–159.
- Bernstengel und Rebehn (2007). Olaf Bernstengel und Lars Rebehn (Hg.): Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle (Saale) 2007 (Reihe Weiß-Grün, Sächsische Geschichte und Volkskultur, Bd. 36).
- Bertsch und Grave (2005). Markus Bertsch und Johannes Grave (Hg.): Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen. In Verbindung mit der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Göttingen 2005 (Ästhetik um 1800, Bd. 3).
- Bettelheim (1892). Anton Bettelheim: Die Zukunft unseres Volkstheaters. Zehn Aufsätze aus den Jahren 1882–1892. Berlin 1892.
- Bettelheim ([1926]). Anton Bettelheim: Karl Schönherr und das österreichische Volksstück. Wien, Leipzig [1926] (Österreichische Bücherei, Bd. 24).
- Beutner (2012). Eduard Beutner: Von Wien nach München. Volksstück und Volkstheater in Österreich und Bayern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Österreich in Geschichte und Literatur 56 (2012), H. 4, S. 402–411.
- Biccari (2001). Gaetano Biccari: „Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944. Tübingen 2001 (Forum Modernes Theater, Bd. 28).
- Bidmon (2014). Lothar Bidmon: Sebastian Sailer. Ein bibliographischer Versuch. Weißenhorn 2014.
- Bies, Gamper und Kleeberg (2013a). Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg: Einleitung. In: Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen 2013, S. 7–18.
- Bies, Gamper und Kleeberg (2013b). Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen 2013.
- Blitz (2000). Hans-Martin Blitz: Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert. (Zugl. phil. Diss., Univ. Freiburg im Breisgau 2000, u.d.T.: Konstruktionen des Nationalen). Hamburg 2000.
- Blum, Herloßsohn und Marggraff (1841). R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn und H[ermann] Marggraff: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Fünfter Band. Mit 1 lithographirten Zeichnung. Altenburg, Leipzig 1841.

- Blum, Herloßsohn und Marggraff (1842). R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn und H[ermann] Marggraff: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Siebenter Band. Mit 1 lithographirten Zeichnung. Altenburg, Leipzig 1842.
- Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846a). R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn und H[ermann] Marggraff: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Fünfter Band. Mit 1 lithographirten Zeichnung. Neue Ausgabe. Altenburg, Leipzig 1846.
- Blum, Herloßsohn und Marggraff (1846b). R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn und H[ermann] Marggraff: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Siebenter Band. Mit 1 lithographirten Zeichnung. Neue Ausgabe. Altenburg, Leipzig 1846.
- Blumenbach (1779). Johann Friedrich Blumenbach: Handbuch der Naturgeschichte. Mit Kupfern. Göttingen 1779.
- Blumenbach (1791). Johann Friedrich Blumenbach: Handbuch der Naturgeschichte. Mit Kupfern. 4., sehr verbesserte Aufl. Göttingen 1791.
- Blumenbach (1797). Johann Friedrich Blumenbach: Handbuch der Naturgeschichte. Nebst zwey Kupfertafeln. 5. Aufl. Göttingen 1797.
- Blümml und Gugitz (1925). Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz: Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. Wien 1925.
- Boden (2003). Petra Boden: Stamm – Geist – Gesellschaft. Deutsche Literaturwissenschaft auf der Suche nach einer integrativen Theorie. In: Holger Dainat und Lutz Danneberg (Hg.): Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus. Tübingen 2003 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 99), S. 215–261.
- Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a). Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel: Varianten und Erläuterungen [zu „Deutsche Festspiele in Salzburg“]. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 1036–1047.
- Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011b). Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel: Varianten und Erläuterungen [zu „Die Salzburger Festspiele“]. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 1048–1052.
- Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011c). Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel: Varianten und Erläuterungen [zu „Jedermann. Vorwort“]. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 395–398.
- Bolte (1884). Johannes Bolte: Ein Spandauer Weihnachtspiel. 1549. In: Märkische Forschungen 18 (1884), S. 109–222.
- Bolte (1926). Johannes Bolte (Hg.): Drei märkische Weihnachtsspiele des 16. Jahrhunderts. 1. Heinrich Knaust 1541, 2. Christoph Lasius 1549, 3. Berliner Anonymus 1589 nebst einem süddeutschen Spiel von 1693. Berlin 1926.
- Boock (2007). Barbara Boock: Kinderliederbücher 1770–2000. Eine annotierte, illustrierte Bibliografie der deutschsprachigen Kinderliederbücher im Deutschen Volksliedarchiv. Mit einem Essay von Günther Noll. Münster u.a. 2007 (Volksliedstudien, Bd. 8).
- Braumüller (1935). Wolf Braumüller: Freilicht- und Thingspiel. Rückschau und Forderungen. Berlin 1935 (Schriften zum deutschen Volksspiel, Bd. 1).

- Brauneck und Noe (1970–2007). Manfred Brauneck und Alfred Noe (Hg.): Spieltexte der Wanderbühne. 6 Bände. Berlin, New York 1970–2007 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts).
- Brecht (1951). Bertolt Brecht: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Bertolt Brecht: Versuche 22/23/24. Heft 10. Berlin 1951, S. 5–114.
- Brecht (1965). Bertolt Brecht: Gedichte VIII: Nachträge zu den Gedichten 1913–1956. [Frankfurt am Main] 1965.
- Brecht (1989a). Bertolt Brecht: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Bertolt Brecht: Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1989 (Werke, Bd. 6), S. 283–374.
- Brecht (1989b). Bertolt Brecht: Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1989 (Werke, Bd. 6).
- Brecht (1991a). Bertolt Brecht: Anmerkungen zum Volksstück. In: Bertolt Brecht: Schriften 4: Texte zu Stücken. Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1991 (Werke, Bd. 24), S. 293–299.
- Brecht (1991b). Bertolt Brecht: Schriften 4: Texte zu Stücken. Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1991 (Werke, Bd. 24).
- Brecht (1993). Bertolt Brecht: Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993 (Werke, Bd. 22).
- Brecht (1993a). Bertolt Brecht: Das Volkstümliche. In: Bertolt Brecht: Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993 (Werke, Bd. 22), S. 417.
- Brecht (1993b). Bertolt Brecht: Volkstümliche Literatur. In: Bertolt Brecht: Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993 (Werke, Bd. 22), S. 415–416.
- Brecht (1993c). Bertolt Brecht: Volkstümlichkeit und Realismus [1]. In: Bertolt Brecht: Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993 (Werke, Bd. 22), S. 405–413.
- Brecht (1993d). Bertolt Brecht: Volkstümlichkeit und Realismus [2]. In: Bertolt Brecht: Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993 (Werke, Bd. 22), S. 413–415.
- Brecht (1997). Bertolt Brecht: Der Salzburger Totentanz. In: Bertolt Brecht: Stücke 10: Stückfragmente und Stückprojekte, Teil 2. Bearbeitet von Günter Glaeser. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1997 (Werke, Bd. 10), S. 958–970.
- Brednich (1976). Rolf Wilh[elm] Brednich (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Sechster Teil. Gemeinsam mit Heinke Binder, Jürgen Dittmar, Monika Hasse, Otto Holzapfel, Lutz Röhrich, Wiegand Stief und Wolfgang Suppan. Freiburg im Breisgau 1976 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 6).
- Brednich (2014). Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke. Bd. 14. Berlin, Boston 2014.
- Brentano (1978). Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Brentano-Ausgabe, Band 9,3: Des Knaben Wunderhorn, Lesarten und Erläuterungen. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart u.a. 1978.

- Brentano (1991). Clemens Brentano: Zirkularbrief zur Volksliedersammlung, Heidelberg, um den 20. Mai 1806. In: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Brentano-Ausgabe, Band 31: Briefe III (1803–1807). Hg. von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart, Berlin, Köln 1991, S. 530–532.
- Breuer (1979). Dieter Breuer: Oberdeutsche Literatur 1565–1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit. (Zugl. Habil., RWTH Aachen). München 1979 (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Beihefte, Reihe B, Bd. 11).
- Breuer (1989). Dieter Breuer: Deutsche Nationalliteratur und katholischer Kulturkreis. In: Klaus Garber (Hg.): Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Tübingen 1989 (Frühe Neuzeit, Bd. 1), S. 701–715.
- Breuer (2003). Dieter Breuer: Johann Beers einstürzende Theater. In: Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff (Hg.): Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter 1655–1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weißenfels, Oktober 2000. Bern u.a. 2003 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 70), S. 597–613.
- Briefe der Brüder Grimm (1923). Briefe der Brüder Grimm. Gesammelt von Hans Gürtler, nach dessen Tode hg. und erläutert von Albert Leitzmann. Mit 2 Abbildungen und 2 Faksimiles. Jena 1923.
- Brown (2010). Wendy Brown: Walled States, Waning Sovereignty. New York 2010.
- Brückner (1997). Wolfgang Brückner: Moser, Hans. In: NDB. Bd. 18 (1997), S. 184.
- Bruinier (1894). Johannes W. Bruinier: Faust vor Goethe. Band 1: Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Fälschung erwiesen. Halle (Saale) 1894.
- Brümmer ([1913]). Franz Brümmer: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 8 Bände. 6., völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Aufl. Leipzig [1913].
- Brunner (2003). Horst Brunner: Lexer, Matthias von. In: IGL, S. 1080–1082.
- Bühler (1900). M[ichael] Bühler: Die Nationalfeste. In: Paul Seippel (Hg.): Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert. Mit zahlreichen Illustrationen. Dritter Band. Bern, Lausanne 1900, S. 349–387.
- Bürger (1987a). Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München, Wien 1987.
- Bürger (1987b). Gottfried August Bürger: Aus Daniel Wunderlichs Buch. In: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München, Wien 1987, S. 685–697.
- Bürger (1987c). Gottfried August Bürger: Von der Popularität der Poesie. In: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München, Wien 1987, S. 725–730.
- Bürger (1987d). Gottfried August Bürger: Vorrede [zu der Ausgabe der „Gedichte“] 1778. In: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München, Wien 1987, S. 716–724.
- Büsching (1812). Johann Gustav Büsching: Volks-Sagen, Märchen und Legenden. Gesammelt von Johann Gustav Büsching. Leipzig 1812.
- Büsching und von der Hagen (1807). [Johann Gustav Gottlieb] Büsching und [Friedrich Heinrich] von der Hagen: Sammlung Deutscher Volkslieder, mit einem Anhang Flammländischer und Französischer, nebst Melodien. Berlin 1807.
- Buselmeier (2003). Karin Buselmeier: Stumpfl, Robert Heinrich Viktor. In: IGL, S. 1840–1841.
- Carriere (1859). Moriz Carriere: Festrede bei der Feier von Schiller's hundertstem Geburtstag. München 1859.
- Carriere (1863–1873). Moriz Carriere: Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit. 5 Bände. Leipzig 1863–1873.

- Carriere (1871). Moriz Carriere: Wilhelm Tell. Schauspiel von Friedrich Schiller. Mit Einleitung, dem alten Volksschauspiel von Uri, und Erläuterungen herausgegeben. Leipzig 1871.
- Carriere (1884). Moriz Carriere: Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. 2. umgearb. Aufl. Leipzig 1884 [1854].
- Carriere (1892). Moriz Carriere: Materialismus und Ästhetik. Eine Streitschrift zur Verständigung. Stuttgart 1892.
- Castle (1928). Eduard Castle: Vom Pradltheater und anderen Tiroler Bauerntheatern. Zur Aufführung am Sonntag, den 19. Februar. In: Radio Wien vom 10.2.1928, S. 727–728.
- Catalano (2007). Gabriella Catalano: Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe. Rom 2007 (Proteo, Bd. 32).
- Chemnitz (1805). Carl Wilhelm Chemnitz: Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen. Ein Wort an alle edel denkende Männer, denen die irdische und ewige Wohlfahrth der niedern Stände am Herzen liegt. Zerbst 1805.
- Clark (1946). Robert T. Clark: Herder, Percy, and the Song of Songs. In: PMLA 61 (1946), H. 4, S. 1087–1100.
- Cotticelli und Schindler (2005). Francesco Cotticelli und Otto G. Schindler (Hg.): Commedia dell'arte. [Themenheft der Zeitschrift „Maske und Kothurn“]. Wien 2005.
- Creizenach (1878). Wilhelm Creizenach: Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust. Halle (Saale) 1878.
- Creizenach (1881). Wilhelm Creizenach: Die Bühnengeschichte des Goethe'schen Faust. Frankfurt am Main 1881.
- Creizenach ([1889]). Wilhelm Creizenach (Hg.): Die Schauspiele der englischen Komödianten. Berlin, Stuttgart [1889] (Deutsche National-Litteratur, historisch kritische Ausgabe, Bd. 23).
- Creizenach (1893–1916). Wilhelm Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. 5 Bände. Band 1: Mittelalter und Frührenaissance; Band 2: Renaissance und Reformation, Teil 1; Band 3: Renaissance und Reformation, Teil 2; Band 4: Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares, Teil 1; Band 5: Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares, Teil 2. Halle (Saale) 1893–1916.
- Creizenach (1896). Wilhelm Creizenach: Zur Geschichte der Weihnachtsspiele und des Weihnachtstfestes. Nach Handschriften der Krakauer Universitätsbibliothek. In: Wilhelm Creizenach, Paul Drechsler, Siegmund Fraenkel, Alfred Hillebrandt, Otto L. Jiriczek, E. Mogk, Karl Olbrich, Paul Regell, Franz Schroller, Theodor Siebs, Friedrich Vogt und Otto Warnatsch: Beiträge zur Volkskunde. Festschrift. Karl Weinhold zum 50jährigen Doktorjubiläum am 14. Januar 1896 dargebracht im Namen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde. Breslau 1896, S. 1–10.
- Czeike (1992). Felix Czeike: Historisches Lexikon Wien, 1. Band. Wien 1992.
- Czeike (1994). Felix Czeike: Historisches Lexikon Wien, 3. Band. Wien 1994.
- Dacrema (1995). Nicoletta Dacrema: Josef Nadler und Hugo von Hofmannsthal. In: Zeitschrift für Germanistik 5 (1995), H. 3, S. 535–543.
- Dainat und Danneberg (2003). Holger Dainat und Lutz Danneberg (Hg.): Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus. Tübingen 2003 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 99).
- [Dalberg] (1787). [Wolfgang Heribert von Dalberg]: Vorrede. In: [Wolfgang Heribert von Dalberg]: Montesquieu, oder die unbekannte Wohlthat. Ein Schauspiel in drey Handlungen; für die Mannheimer National-Schaubühne. Mannheim 1787, S. III–XII.
- Dammer und Jeßing (2007). Raphael Dammer und Benedikt Jeßing: Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs. Berlin, New York 2007 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 42).
- Dann (2015). Otto Dann: Nation. In: Heinz Thoma (Hg.): Handbuch europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung. Stuttgart, Weimar 2015, S. 353–361.

- Danneberg (1989). Lutz Danneberg: Zwischen Innovation und Tradition. Begriffsbildung und Begriffsentwicklung als Explikation. In: Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Stuttgart 1989 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 9), S. 50–68.
- Danneberg (2000). Lutz Danneberg: Schleiermacher und das Ende des Akkomodationsgedankens in der *hermeneutica sacra* des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Ulrich Barth und Claus-Dieter Osthövener (Hg.): 200 Jahre „Reden über die Religion“. Akten des 1. Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft, Halle, 14.–17. März 1999. Berlin, New York 2000 (Schleiermacher-Archiv, Bd. 19), S. 194–246.
- Danneberg (2006). Lutz Danneberg: Von der Heiligen Schrift als Quelle des Wissens zur Ästhetik der Literatur (Jes 6,3 und Jos 10,12/13). In: Steffen Martus und Andrea Polaschegg (Hg.): Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten. Bern u.a. 2006 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 13), S. 219–262.
- Das Paradeisspiel von Oberufer (1935). Das Paradeisspiel von Oberufer. Mit einer geschichtlichen Einleitung über die Oberuferer Weihnachtsspiele, Erläuterungen und Noten. Hg. von Helmut Amanshauser. Berlin 1935 (Volksspieldienst, Bd. 70).
- Deiters (2002). Franz-Josef Deiters: Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001. Stuttgart, Weimar 2002 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 24), S. 181–201.
- Deutsch-Schreiner (2013). Evelyn Deutsch-Schreiner: Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart, Weimar 2013, S. 137–147.
- Deutsch-Schreiner (2016). Evelyn Deutsch-Schreiner: Joseph Schreyvogel, ein Dramaturg im Kampf mit Zensur und Obrigkeit. In: Evelyn Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien 2016, S. 86–108.
- Devrient (1848). Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Erster Band: Geschichte der mittelalterlichen Schauspielkunst. Leipzig 1848.
- Devrient (1851). Eduard Devrient: Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit. Mit Illustrationen von F[riedrich] Pecht. Leipzig 1851.
- Diederichsen (1988). Diederich Diederichsen: Zwischen Kunst und Kommerz. Organisationsformen der Barock-Oper. In: Hans Joachim Marx (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987. Laaber 1988 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 1), S. 115–132.
- Dietl (2002). Cora Dietl: Wolfgang Schmeltzl und die Anfänge des katholischen Schultheaters in deutscher Sprache am Wiener Schottenstift. In: Österreich in Geschichte und Literatur 46 (2002), H. 4/5, S. 287–294.
- Dittmann (2003). Ulrich Dittmann: Brecht, Karl Walther. In: IGL, S. 266–268.
- Dittmar und Holzapfel (1982). Jürgen Dittmar und Otto Holzapfel (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Siebenter Teil. Gemeinsam mit Michael Belgrader, Hartmut Braun, Rolf Wilh[elm] Brednich, David G. Engle, Lutz Röhrich und Wiegand Stief. Freiburg im Breisgau 1982 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 7).
- Dittmar und Stief (1992). Jürgen Dittmar und Wiegand Stief (Hg.): Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Band 9. Freiburg im Breisgau 1992 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 9).
- Doering (1830). Heinrich Doering: Die deutschen Kanzelredner des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Nach ihrem Leben und Wirken dargestellt. Neustadt an der Orla 1830.

- Döring (2009). Jörg Döring: Zur Geschichte der Literaturliste (1907–2008). In: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*. Bielefeld 2009, S. 247–289.
- Dörner (1929). Anton Dörner: Die Volksschauspiele in Tirol. Mittel und Beiträge zur Erforschung ihrer Vergangenheit und Gegenwart. In: *Tiroler Heimat N.F.* 2 (1929), H. 2/3, S. 69–126.
- Dörner (1936). Anton Dörner: Volksschauspiel. Ursprung und heutige Gestalt des tirolischen Bergbauernspiels. In: *Monatsschrift für Kultur und Politik* 1 (1936), S. 271–273.
- Doppler (1971). Alfred Doppler: Vorwort. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): *Das österreichische Volksstück*. Wien 1971 (Schriften des Institutes für Österreichkunde), S. 4.
- Dow (2014). James R. Dow: Hans Naumann's *gesunkenes Kulturgut* and *primitive Gemeinschaftskultur*. In: *Journal of Folklore Research* 51 (2014), H. 1, S. 49–100.
- Dressler (2003). Stephanie Dressler: Bartsch, Karl Friedrich Adolf Konrad. In: *IGL*, S. 88–90.
- Drnovšek (2016). Jaša Drnovšek: Frühneuzeitliche Passionsprozessionsspiele als Projekt der katholischen Erneuerung. In: Svorad Zavorský, Lucy R. Nicholas und Andrea Riedl (Hg.): *Themes of Polemical Theology Across Early Modern Literary Genres*. Newcastle upon Tyne 2016, S. 321–333.
- Drnovšek (2018). Jaša Drnovšek: Early Modern Religious Processions. The Rise and Fall of a Political Genre. In: Toni Bernhart, Jaša Drnovšek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper und Jan Mosch (Hg.): *Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*. Berlin 2018, S. 215–224.
- Dyer (2010). Elizabeth Anne Dyer: The Emergence of the Independent Prologue and Chorus in Jesuit School Theatre c. 1550–c. 1700. Derived from a Comparative Analysis of Benedictine, Augustinian and Jesuit School Theatre, Lay Youth Confraternity Theatre and the *Oratorio Vespertina* of the Congregation of the Oratory. (PhD thesis, York, UK, University of York 2010). <http://etheses.whiterose.ac.uk/1517/> (14.3.2019).
- Eberl (2008). Elfriede Eberl: August Hartmanns Sammeltätigkeit im Salzburger Land. In: Thomas Hochradner (Hg.): *Volksmusik in Salzburg. Lieder und Schnaderhüpfel um 1900 aus dem Sammelgut des „Arbeitsausschusses für das Volkslied in Salzburg“*. Wien, Köln, Weimar 2008 (*Corpus Musicae Popularis Austriae*, Bd. 19), S. 25–36.
- Eichberg, Dultz, Gadberry und Rühle (1977). Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry und Günther Rühle: *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1977 (*Problemata*, Bd. 58).
- Elm (2004). Theo Elm: *Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz*. Stuttgart 2004.
- Elsie (2012). Robert Elsie: *A Biographical Dictionary of Albanian History*. London, New York 2012.
- Emmerich (1971). Wolfgang Emmerich: Zur Kritik der Volkstumsideologie. (Zugl. tw. phil. Diss., Univ. Tübingen 1968, u.d.T.: *Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich*). Frankfurt am Main 1971 (Edition Suhrkamp, Bd. 502).
- Engel (1874). Carl Engel: *Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust. Mit geschichtlicher Einleitung und einem Verzeichniß der Literatur der Faustsage von 1510 bis Mitte 1873*. Oldenburg 1874 (*Deutsche Puppenkomödien*, Bd. 1).
- Engel (1885). Karl Engel: *Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884*. 2. Aufl. Oldenburg 1885 (*Bibliotheca Faustiana*).
- Engel (1887a). Karl Engel: *Das 300jährige erste Faust-Buch vom Jahre 1587. Ein Buch-Jubiläum*. Oldenburg, Leipzig 1887.
- Engel (1887b). Karl Engel: *Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Zur 100jährigen Feier der ersten Aufführung von Mozart's Don Juan am 29. October 1787. Mit einem Anhang*. Dresden, Leipzig 1887.
- Engel (1890). Karl Engel: *Die beiden alten deutschen Volksschauspiele vom Doctor Johann Faust und Christoph Wagner, Faust's Famulus. Vervollständigter Text mit vielfachen Ergänzungen*

- bisher ungedruckter Scenen, Varianten etc. Oldenburg, Leipzig 1890 (Deutsche Puppenkomödien, Bd. 9).
- Engels (2001). Hans-Werner Engels: Schütze, Johann Friedrich. In: Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke (Hg.): Hamburgische Biografie. Personenlexikon. Band 1. Hamburg 2001, S. 281.
- Engels und Sucher (2012). Kilian Engels und C. Bernd Sucher (Hg.): *Occupy Identity*. Regisseure von morgen. Leipzig 2012.
- Erk und Irmer (1838–1845). Ludwig Erk und Wilhelm Irmer: Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben. 13 Hefte. Berlin 1838–1845.
- Ernyey und Kurzweil (1932). József Ernyey und Géza Kurzweil: Deutsche Volksschauspiele aus den oberungarischen Bergstädten. Hg. vom Ungarischen Nationalmuseum. 1. Band. Budapest 1932.
- Ernyey, Kurzweil und Schmidt (1938). József Ernyey, Géza Kurzweil und Leopold Schmidt: Deutsche Volksschauspiele aus den oberungarischen Bergstädten. Hg. vom Ungarischen Nationalmuseum. 2. Band. Budapest 1938.
- Estermann (1995). Alfred Estermann: Inhaltsanalytische Bibliographien deutscher Kulturzeitschriften des 19. Jahrhunderts (IBDK). Band 1: Deutsches Museum (1851–1867), Teil 1. München u.a. 1995.
- Euringer (1933). Richard Euringer: *Deutsche Passion 1933*. Hörwerk in Sechs Sätzen. Oldenburg, Berlin 1933.
- Eybl (1996). Franz M. Eybl: Österreichische Komik. Konstruktion und Brauchbarkeit einer literaturgeschichtlichen Leitkategorie. In: Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 142), S. 20–32.
- Falk und Košenina (2008). Rainer Falk und Alexander Košenina (Hg.): *Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung*. Hannover 2008.
- Favretto und Itçaina (2017). Ilaria Favretto und Xabier Itçaina (Hg.): *Protest, Popular Culture and Tradition in Modern and Contemporary Western Europe*. London 2017.
- Federspiel (1999). Johannes Ulrich von Federspiel: *Hirlanda*. Durch falschheit zu feir verdamte unschuld. Edition des Legendenspiels nach der Laaser Handschrift von 1791. Hg. von Toni Bernhart. Wien, Bozen 1999.
- Feifalik (1858). Julius Feifalik: *Über König Wenzel von Böhmen als deutschen Liederdichter und über die Unechtheit der altböhmischen Píseň Milostná Krále Václava I*. Zwei literar-historische Studien. Wien 1858.
- Feifalik (1859–1860). Julius Feifalik: *Zwei böhmische Volksbücher zur Sage von Reinfrid von Braunschweig*. 2 Bände. Wien 1859–1860.
- Feifalik (1860). Julius Feifalik: *Über die Königshofer Handschrift*. Wien 1860.
- Feifalik (1862). Julius Feifalik: *Altöechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts mit einer Einleitung und Anmerkungen*. Wien 1862.
- Feifalik (1864). Julius Feifalik: *Volksschauspiele aus Mähren*. Mit Anhängen: I. Sterndreherlieder, II. Weihnachtslieder, III. De sancta Dorothea; *Passional*, 1495, und einem Nachtrage. Gesammelt und herausgegeben. Olmütz 1864.
- Fischer (1918). Eugen K[urt] Fischer: *Das deutsche Volksschauspiel*. München 1918 (Flugschrift zur Ausdruckskultur, Bd. 177).
- Fischer (2002). Gerhard Fischer: *GRIPS*. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000). München 2002.
- Fischer, Cornelia (2009). Cornelia Fischer: *Jeitteles, Ignaz*. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon*. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. In Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Szuj. 6. Bd. 2. Aufl. Berlin, New York 2009, S. 125.

- Fischer, Michael (2009). Michael Fischer: Rekonstruktion und Dekonstruktion. Die Edition *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (1935–1996) und die Online-Publikation *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* (2005ff.). In: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 54 (2009), S. 33–61.
- Fischer (2014). Michael Fischer (Hg.): *Die Salzburger Festspiele. Ihre Bedeutung für die europäische Festspielkultur und ihr Publikum*. Salzburg 2014.
- Fischer-Lichte (2004). Erika Fischer-Lichte: Theater oder/und Ritual? Anmerkungen zu den geistlichen Spielen des Mittelalters. In: Edda Fuhrich und Hilde Haider (Hg.): *Theater, Kunst, Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*. Zusammengestellt vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft [der] Universität Wien. Wien, Köln, Weimar 2004, S. 143–154.
- Fischer-Lichte (2007). Erika Fischer-Lichte: Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters. In: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*. Berlin, New York 2007, S. 3–17.
- Fleißer (1977). Marieluise Fleißer: *Ingolstädter Stücke*. Frankfurt am Main 1977.
- Fleißer (1989). Marieluise Fleißer: *Alle meine Söhne. Über Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz* [1972]. In: Marieluise Fleißer: *Gesammelte Werke*. Vierter Band: *Aus dem Nachlaß*. Hg. von Günther Rühle und Eva Pfister. Frankfurt am Main 1989, S. 508–513.
- Flemming (1958). Willi Flemming: *Haupt- und Staatsaktion*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer. Band 1, hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. 2. Aufl. Berlin 1958, S. 619–621.
- Fohrmann (1989). Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*. (Zugl. Habil., Univ. Bielefeld 1988). Stuttgart 1989.
- Foitzik (1997). Doris Foitzik: *Rote Sterne, braune Runen. Politische Weihnachten zwischen 1870 und 1970*. (Zugl. Diss., Univ. Bremen 1994). Münster u.a. 1997 (*Internationale Hochschulschriften*, Bd. 253).
- Forssman (1999). Erik Forssman: *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*. München 1999.
- Frank (1989). Manfred Frank: *Vom „Bühnenweihfestspiel“ zum „Thingspiel“*. Zur Wirkungsgeschichte der ‚Neuen Mythologie‘ bei Nietzsche, Wagner und Johst. In: Walter Haug und Rainer Warning (Hg.): *Das Fest*. München 1989 (*Poetik und Hermeneutik*), S. 610–638.
- Fricke (1981). Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981.
- Friedrich und Niefanger (2017). Sabine Friedrich und Dirk Niefanger (Hg.): *Populärkultur*. Würzburg 2017 (*Focus Gegenwart*, Bd. 3).
- Frischbier (1867). H[ermann] Frischbier: *Preußische Volksreime und Volksspiele*. Gesammelt und herausgegeben. Berlin 1867.
- Frischbier (1882–1883). H[ermann] Frischbier: *Preussisches Wörterbuch. Ost- und westpreussische Provinzialismen in alphabetischer Folge*. 2 Bände. Berlin 1882–1883.
- Frischbier (1892a). H[ermann] Frischbier: *Preussische Volksreime und Volksspiele*. In: *Altpreussische Monatsschrift* 28 (1892), H. 7/8, S. 577–631.
- Frischbier (1892b). H[ermann] Frischbier: *Preußische Volksreime und Volksspiele (Schluß)*. In: *Altpreussische Monatsschrift* 29 (1892), H. 5/6, S. 332–363.
- Frischbier (1972). Hermann Frischbier: *Preußische Volksreime und Volksspiele*. Walluf bei Wiesbaden 1972 [1867].
- [Fülleborn] (1798). [Georg Gustav Fülleborn]: *Volksmärchen der Deutschen*. Nicht von Musäus. Sechster Theil. Prag 1798.

- Füllenbach (2004). Elias H. Füllenbach: Ein Außenseiter als Sündenbock? Der Fall Josef Nadler. In: Kritische Ausgabe (2004), H. 2, S. 25–30.
- Gaier (1990). Ulrich Gaier: Kommentar. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990, S. 841–1496.
- Garber (1989). Klaus Garber (Hg.): Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Tübingen 1989 (Frühe Neuzeit, Bd. 1).
- Gaskill (2008). Howard Gaskill (Hg.): The Reception of Ossian in Europe. London, New York 2008 (The Athlone critical traditions series, Bd. 5).
- Gebhardt und Siller (2004). Michael Gebhardt und Max Siller (Hg.): Vigil Raber. Zur 450. Wiederkehr seines Todesjahres. Akten des 4. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (25.–27.3.2002). Innsbruck 2004 (Schlern-Schriften, Bd. 326).
- Geertz (1973). Clifford Geertz: Deep Play. Notes on the Balinese Cockfight. In: Clifford Geertz: The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York 1973, S. 412–453.
- Geramb (1924). Viktor von Geramb: Die Volkskunde als Wissenschaft. In: Zeitschrift für Deutsche Kunde 38 (1924), S. 323–341.
- Giebisch und Gugitz (1964). Hans Giebisch und Gustav Gugitz (Hg.): Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1964.
- Gläser (2009). Franz Gläser: [Autobiographie]. In: Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach (Hg.): Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen. Unter Mitarbeit von Oliver Korte und Nancy Tanneberger. Band 1: Adamberger–Kuffner. München 2009, S. 348–350.
- Glei und Seidel (2008). Reinhold F. Glei und Robert Seidel (Hg.): Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie. Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit, Bd. 129).
- Goethe (1964). Johann Wolfgang Goethe: Hanswursts Hochzeit oder der Lauf der Welt. Ein mikrokosmisches Drama. In: Johann Wolfgang Goethe: Berliner Ausgabe. Band 5: Kleine Dramen (1767–1788). Dramatische Fragmente (1765–1787), bearbeitet von Annemarie Noelle. Berlin, Weimar 1964, S. 488–496.
- Görres (1807). J[oseph] Görres: Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat. Heidelberg 1807.
- Gottschalck (1814). Friedrich Gottschalck: Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen. Erstes Bändchen [mehr nicht erschienen]. Halle 1814.
- Gottsched (1973). Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil [1730 / hier 3. Aufl. 1742]. In: Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke, VI/1. Hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 113–493.
- Grabbe, Köhler und Wagner-Egelhaaf (2012). Katharina Grabbe, Sigrid G. Köhler und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. Bielefeld 2012.
- Graff und Wilhelmi (2017). Max Graff und Thomas Wilhelmi (Hg.): Heüt woellen wir werden vol. Trinklieder von Oswald bis Goethe. Sandersdorf-Brehna 2017.
- Gratl (2016). Franz Gratl: Musik zu Innsbrucker und Meraner Schulspielen. Quellen aus dem Benediktinerstift Marienberg (Südtirol) in Konkordanz zu den gedruckten Periochen. In: Roland Sila (Hg.): Der frühe Buchdruck in der Region. Neue Kommunikationswege in Tirol und seinen Nachbarländern. Innsbruck 2016 (Schlern-Schriften, Bd. 366), S. 283–302.
- Gratl (2018). Franz Gratl: The Role of Music in Folk Drama. An Investigation Based on Tyrolean Sources. In: Toni Bernhart, Jaša Drnovšek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper und Jan

- Mosch (Hg.): *Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*. Berlin 2018, S. 185–198.
- Grave (2006). Johannes Grave: Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. (Zugl. phil. Diss., Univ. Jena 2004). Göttingen 2006 (*Ästhetik um 1800*, Bd. 4).
- Greif (2008). Stefan Greif: Komplementäre Fremdheit. Das Reflexivwerden des Eigenen und das transkulturelle Subjekt bei Johann Gottfried Herder und Thomas Meinecke. In: Achim Bartsch, Helmut Scheuer und Georg-Michael Schulz (Hg.): *Literatur – Kunst – Medien*. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag. München 2008 (Kontext, Bd. 8), S. 31–45.
- Greif (2016). Stefan Greif: *Volkslieder (1778f.)*. In: Stefan Greif, Marion Heinz und Heinrich Clairmont (Hg.): *Herder Handbuch*. Unter Mitwirkung von Violetta Stolz, Tobias Bender, Anna Meywirth und Nils Lehnert. Paderborn 2016, S. 495–504.
- Gretz und Pethes (2016). Daniela Gretz und Nicolas Pethes (Hg.): *Archiv / Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2016 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, Bd. 217).
- Grig (2017). Lucy Grig (Hg.): *Popular culture in the ancient world*. Cambridge 2017.
- Grimm (1854a). Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*. Dritte Ausgabe. Erster Band. Göttingen 1854.
- Grimm (1854b). Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*. Dritte Ausgabe. Zweiter Band. Göttingen 1854.
- Grimm (1968). Jacob Grimm: *Circular wegen Aufsammlung der Volkspoese*. Wien 1815, Facsimile. Mit einem Nachwort von Kurt Ranke. Hg. von Ludwig Denecke. Kassel 1968.
- [Grimm] (1985). [Jacob Grimm]: *Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Gesichte* erlassen [1811]. In: Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. München, Zürich 1985 (Artemis Einführungen, Bd. 18), S. 63–69.
- Grimm (1993). Gunter E. Grimm: *Kommentar*. In: Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*. Band 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main 1993, S. 793–1439.
- Grimm (2004). Gunter E. Grimm: „Lieber ein unerträgliches Original als ein glücklicher Nachahmer“. Bürgers Volkspoese-Konzept und seine Vorbilder. In: Reinhard Breyer (Hg.): *In dem milden und glücklichen Schwaben und in der Neuen Welt. Beiträge zur Goethezeit*. Festschrift für Hartmut Fröschle. Stuttgart 2004 (Suevica, Bd. 9), S. 55–74.
- Grimm (2015). Gunter E. Grimm: *Zwischentöne. Stationen der deutschen Lyrik. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Marburg 2015.
- Grimm und Grimm (1812). [Jacob] Grimm und [Wilhelm] Grimm: *Kinder- und Haus-Märchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Berlin 1812.
- Grimm und Grimm (1815). [Jacob] Grimm und [Wilhelm] Grimm: *Kinder- und Haus-Märchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band. Berlin 1815.
- Grimm und Grimm (1816). [Jacob] Grimm und [Wilhelm] Grimm: *Deutsche Sagen*. Herausgegeben von den Brüdern Grimm. Berlin 1816.
- Grimm und Grimm (1818). [Jacob] Grimm und [Wilhelm] Grimm: *Deutsche Sagen*. Herausgegeben von den Brüdern Grimm. Zweiter Theil. Berlin 1818.
- DWB. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. [16 Bände in 32 Teilbänden]. Leipzig 1854–1961.
- Gröf (2003). Siegfried Gröf: *Flemming, Karl Willi Max*. In: IGL, S. 498–500.
- Grosse (1929). Walther Grosse: *Heinrich Christoph Ferdinand Pröhle*. In: *Historische Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt* (Hg.): *Lebensbilder des 18. und 19. Jahrhunderts*. Magdeburg 1929 (*Mitteldeutsche Lebensbilder*, Bd. 4), S. 342–353.
- Grubmüller und Hess (1986). Klaus Grubmüller und Günter Hess (Hg.): *Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur. Literatur vor Lessing – nur für Experten?* Tübingen 1986 (Kontroversen, alte und neue, Bd. 7).

- Grunert und Stiening (2011). Frank Grunert und Gideon Stiening (Hg.): Johann Georg Sulzer (1720–1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume. Berlin 2011 (Werkprofile, Bd. 1).
- Grünwald (1872a). Conrad Grünwald [d.i. Carl Gareis]: Die Bauerntheater im bayerischen Hochgebirg (Einleitung). In: *Mnemosyne*. Beiblatt zur Neuen Würzburger Zeitung mit Würzburger Anzeiger vom 30.10.1872, S. 351–352.
- Grünwald (1872b). Conrad Grünwald [d.i. Carl Gareis]: Die Bauerntheater im bayerischen Hochgebirg (Schluß). In: *Mnemosyne*. Beiblatt zur Neuen Würzburger Zeitung mit Würzburger Anzeiger vom 2.11.1872, S. 354–356.
- Gumbrecht (2012). Hans Ulrich Gumbrecht: Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart. Aus dem amerikanischen Englisch von Frank Born. Berlin 2012.
- Gumpfenberg (1889). Carl Freiherr von Gumpfenberg: Das Bauerntheater in Südbayern und Tirol. In: *Zeitschrift des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins* 20 (1889), S. 136–159.
- Gundolf (1911). Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.
- Günther (1926). Hans F.K. Günther: Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes. Mit 80 Abbildungen. 2. Aufl. München 1926.
- Gymnich, Neumann und Nünning (2007). Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Unter Mitarbeit von Martin Butler, Ronja Tripp und Alexandre Segão Costa. Trier 2007 (Studies in English Literary and Cultural History, Bd. 28).
- Hadamowsky (1979). Franz Hadamowsky: Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848). In: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Teil 1. Graz 1979, S. 289–305.
- Haekel (2000). Ralf Haekel: Zum Verhältnis von Theaterpraxis und Drama in der Frühen Neuzeit: Heinrich Julius' „Susanna“ und die englischen Komödianten. In: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 4 (2000), H. 3, S. 163–180.
- Haekel (2004). Ralf Haekel: *Die englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*. Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 212).
- Hagemann (1793a). [Friedrich] Gustav Hagemann: *Die glückliche Werbung, oder Liebe zum König. Volkslustspiel in einem Aufzuge*. [Wien] 1793.
- Hagemann (1793b). [Friedrich] Gustav Hagemann: *Die glückliche Werbung, oder: Liebe zum König. Volkslustspiel in einem Aufzuge*. Hannover 1793.
- Hagemann (1794). [Friedrich] Gustav Hagemann: *Die glückliche Werbung, oder: Liebe zum König. Volkslustspiel in einem Aufzuge*. In: *Deutsche Schaubühne* 6 (1794), H. 7, S. 1–30.
- Hammacher (2010). Wilfried Hammacher: *Die Uraufführung der Mysteriendramen von und durch Rudolf Steiner*. München 1910–1913. Dornach 2010.
- Häntzschel (1988). Günter Häntzschel: *Gottfried August Bürger*. München 1988.
- Häntzschel (2014). Günter Häntzschel: *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2014.
- Happé und Hüskén (2016). Peter Happé und Wim Hüskén (Hg.): *Staging Scripture. Biblical Drama, 1350–1600*. Leiden, Boston 2016 (Ludus, Bd. 14).
- Hartmann (1875). August Hartmann: *Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern*. Separat-Abdruck aus dem XXXIV. Bande des Oberbayerischen Archivs. München 1875.
- Hartmann (1880). August Hartmann (Hg.): *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt*. Zum ersten Male herausgegeben. Leipzig 1880.

- Hartmann (1974). Rudolf Hartmann: Das deutsche Volksschauspiel in der Schwäbischen Türkei (Ungarn). Marburg 1974 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 12).
- Hartmann und Abele (1880). August Hartmann und Hyacinth Abele: Volksschauspiele. In Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt. Mit vielen Melodien, nach dem Volksmund aufgezeichnet. Leipzig 1880.
- Hartmann und Abele (1884). August Hartmann und Hyacinth Abele: Volkslieder. In Bayern, Tirol und Land Salzburg gesammelt. Mit vielen Melodien nach dem Volksmund aufgezeichnet. Band 1: Volksthümliche Weihnachtslieder [mehr nicht erschienen]. Leipzig 1884.
- Hartmann und Abele (1907–1913). August Hartmann und Hyacinth Abele: Historische Volkslieder und Zeitgedichte vom sechzehnten bis neunzehnten Jahrhundert. Gesammelt und erläutert. Band 1: Bis zum Ende des dreißigjährigen Krieges; Band 2: Von Mitte des siebzehnten bis zu der des achtzehnten Jahrhunderts; Band 3: Von 1756 bis 1879. München 1907–1913.
- Hassel und Herzmann (1992). Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions, University College Dublin, 28. Februar–2. März 1991. Tübingen 1992 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 23).
- Hastaba (1990). Ellen Hastaba: Das Passionsspiel zur Zeit der Gegenreformation. Das Passionsspiel als gegenreformatorisches Spiel? – Spiele der Gegenreformation. In: Michael Henker, Eberhard Dünninger und Evamaria Brockhoff (Hg.): Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum. München 1990, S. 67–74.
- Hastaba (1995/1996). Ellen Hastaba: Theater in Tirol. Spielbelege in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. In: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 75/76 (1995/1996), S. 233–343.
- Hauffen (1895). Adolf Hauffen: Die deutsche Sprachinsel Gottschee. Geschichte und Mundart, Lebensverhältnisse, Sitten und Gebräuche, Sagen, Märchen und Lieder. Mit vier Abbildungen und einer Sprachkarte. Graz 1895 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Litteratur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, Bd. 3).
- Hein (1973). Jürgen Hein: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf 1973 (Literatur in der Gesellschaft, Bd. 12), S. 9–28.
- Hein (1997). Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. 3. Aufl. Darmstadt 1997 [1978] (Erträge der Forschung, Bd. 100).
- Heinemann (1972). Gerd Heinemann: Horn, Franz. In: NDB. Bd. 9 (1972), S. 627–628.
- Heintze (1989). Horst Heintze: Das 15. und 16. Jahrhundert in Italien. Von der Dualität Latein-Volgare zur sprachlichen und literarischen Kodifizierung. In: Klaus Garber (Hg.): Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Tübingen 1989 (Frühe Neuzeit, Bd. 1), S. 262–286.
- Heiske (1967). Wilhelm Heiske (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Fünfter Teil. Unter Mithilfe von Erich Seemann gemeinsam mit Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Freiburg im Breisgau 1967 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 5).
- Heitz (2006). Raymond Heitz: Das Ritterdrama und die Shakespeare-Rezeption in Deutschland im 18. Jahrhundert. In: Konrad Feilchenfeldt, Ursula Hudson, York-Gothart Mix und Nicholas Saul (Hg.): Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin. Würzburg 2006 (Publications of the Institute of Germanic Studies, Bd. 89), S. 106–137.
- Hempfer (1973). Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973 (UTB, Bd. 133).

- Hempfer (2010). Klaus W. Hempfer: Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe. Von ‚Klassen‘ zu ‚Familienähnlichkeiten‘ und ‚Prototypen‘. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120 (2010), H. 1, S. 14–32.
- Hensler (1795). Karl Friedrich Hensler: Alles in Uniform für unsern König! Ein Volkslustspiel in drey Aufzügen. Zum Erstenmal aufgeführt auf der kaiserl. königl. priv. Marinellischen Schaubühne in Wien. Wien 1795.
- Hensler (1797a). Karl Friedrich Hensler: Die getreuen Oesterreicher oder das Aufgeboth. Ein Volksstück mit Gesang in drey Aufzügen, für die k.k. priv. Marinellische Schaubühne bearbeitet. Nebst einem mit dem Stück verbundenen militärischen Kontratanz von Johann Sartory. Die Musik ist von Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien 1797.
- Hensler (1797b). Karl Friedrich Hensler: Es ist Friede. Ein Zeitstück mit Gesang in drey Aufzügen, als Gegenstück von dem Volkslustspiel: Alles in Uniform für unsern König! für die k. k. priv. Marinellische Schaubühne bearbeitet. Nebst einem mit dem Stück verbundenen militärischen Kontratanz von Johann Sartori. Die Musik ist von Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien 1797.
- Hensler (1798). Karl Friedrich Hensler: Das Donauweibchen. Erster Theil. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit für die k. k. priv. Marinellische Schaubühne. Die Musik ist von Ferdinand Kauer, Musikdirektor. Wien 1798.
- Hensler (1799). Karl Friedrich Hensler: Die Teufelsmühle am Wienerberg. Ein österreichisches Volksmärchen mit Gesang in vier Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit von Herrn Leopold Huber. Für die k. k. priv. Marinellische Schaubühne bearbeitet. Die Musik ist von Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien 1799.
- Hensler (1800). Karl Friedrich Hensler: Das Waldweibchen. Erster Theil. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufzügen, als Seitenstück vom Donauweibchen. Nach einer Sage der österreichischen Vorzeit für die k. k. priv. Marinellische Schaubühne. Die Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer, Musik-Director. Wien 1800.
- Hensler (1801). Karl Friedrich Hensler: Der Teufelsstein in Mödlingen. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufzügen, nach einer österreichischen Sage der Vorzeit für die Marinellische Schaubühne. Die Musik ist von Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien 1801.
- Hensler (1803). Karl Friedrich Hensler: Die Nymphe der Donau. Erster Theil. Fortsetzung des Donauweibchens. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufzügen nach Berlin bearbeitet. Die Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer, Musik-Direktor. Wien 1803.
- Herbst (2010). Johann Herbst: Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht. Edition der Abschrift von Oswald von Zingerle und Kommentar. Hg. von Toni Bernhart. Wien, Bozen 2010 (Transfer, Bd. 103).
- [Herder] (1778). [Johann Gottfried Herder]: Volkslieder. Erster Theil. Leipzig 1778.
- [Herder] (1779). [Johann Gottfried Herder]: Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Theil. Leipzig 1779.
- Herder (1807). Johann Gottfried von Herder: Sämmtliche Werke. Band 8: Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersetzt durch Johann Gottfried von Herder. Neu herausgegeben durch Johann von Müller. Tübingen 1807.
- Herder (1884). Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke, Band 28. Poetische Werke, Band 4: Dramatische und epische Dichtungen. Hg. von Carl Redlich. Berlin 1884.
- Herder (1977). Johann Gottfried Herder: Brief an Christoph Friedrich Nicolai, Bückeburg, 11. März 1773. In: Johann Gottfried Herder: Briefe. Zweiter Band: Mai 1771–April 1773. Bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1977, S. 323–324.
- Herder (1985). Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 1: Frühe Schriften 1764–1772. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1985, S. 695–810.

- Herder (1990). Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990.
- Herder (1990a). Johann Gottfried Herder: Ausweg zu Liedern fremder Völker. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990, S. 59–68.
- Herder (1990b). Johann Gottfried Herder: Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Teil. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990, S. 229–428.
- Herder (1990c). Johann Gottfried Herder: Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990, S. 47–58.
- Herder (1990d). Johann Gottfried Herder: Vorrede. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990, S. 15–25.
- Herder (1990e). Johann Gottfried Herder: Wäre Shakespear unübersetzbar? In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1990, S. 26–46.
- Herder (1993). Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main 1993.
- Herder (1993). Johann Gottfried Herder: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main 1993, S. 443–562.
- Herder (2000). Johann Gottfried Herder: Volksgesang. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Band 10: Adrastea (Auswahl). Hg. von Günter Arnold. Frankfurt am Main 2000, S. 800–808.
- Herder (2002). Johann Gottfried Herder: Werke. Band III/1: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. [1784]. Hg. von Wolfgang Proß. München, Wien 2002.
- Herder und Nicolai (1887). Johann Gottfried Herder und Friedrich Nicolai: Herder's Briefwechsel mit Nicolai, im Originaltext hg. von Otto Hoffmann. Berlin 1887.
- Herrmann (1996). Ulrich Herrmann (Hg.): Volk – Nation – Vaterland. Hamburg 1996 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 18).
- Herrmann (1999). Wilhelm Herrmann: Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters. Frankfurt am Main u.a. 1999 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 5).
- Herzmann (1994). Herbert Herzmann: Das epische Theater und das Volksstück. In: *Modern Austrian Literature (MAL)* 28 (1994), H. 1, S. 95–111.
- Herzmann (1997). Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen 1997 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 41).
- Heynicke (1934). Kurt Heynicke: Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit. Berlin-Schöneberg 1934.
- Hochradner (2008). Thomas Hochradner (Hg.): Volksmusik in Salzburg. Lieder und Schnaderhüpfel um 1900 aus dem Sammelgut des „Arbeitsausschusses für das Volkslied in Salzburg“. Wien, Köln, Weimar 2008 (*Corpus Musicae Popularis Austriacae*, Bd. 19).
- Hochwälder (1958). Fritz Hochwälder: Das heilige Experiment. Schauspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort von Otto Rommel. Stuttgart 1958.
- Hochwälder (1965). Fritz Hochwälder: Der Himbeerpflücker. Komödie in drei Akten. München, Wien 1965 (Theater-Texte, Bd. 5).
- Hochwälder (1975a). Fritz Hochwälder: Der Himbeerpflücker. Komödie in drei Akten [1965]. In: Fritz Hochwälder: *Dramen II*. Graz 1975, S. 211–276.

- Hochwälder (1975b). Fritz Hochwälder: Esther. Ein altes Märchen, neu in dramatische Form gebracht. In: Fritz Hochwälder: Dramen I. Graz 1975, S. 7–82.
- [Hoffmann] (1792). [Leopold Alois Hoffmann]: [Ohne Titel]. In: Wiener Zeitschrift 1 (1792), H. 8, S. 154–157.
- Hoffmann (1991). Lutz Hoffmann: Das ‚Volk‘. Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs. In: Zeitschrift für Soziologie 20 (1991), H. 3, S. 191–208.
- Hoffmann von Fallersleben und Richter (1842). Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter: Schlesische Volkslieder mit Melodien. Aus dem Munde des Volks gesammelt und herausgegeben. Leipzig 1842.
- Hofmann (1919). Emil Hofmann: Alt-Wien. Geschichten und Sagen. Wien 1919.
- Hofmannsthal (2011a). Hugo von Hofmannsthal: Deutsche Festspiele zu Salzburg [1919]. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 229–230.
- Hofmannsthal (2011b). Hugo von Hofmannsthal: Die Salzburger Festspiele [1919]. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 231–235.
- Hofmannsthal (2011c). Hugo von Hofmannsthal: Jedermann. Vorwort [1911]. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 24.
- Hofmannsthal (2011). Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze, Band 3. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011.
- Hogarty (2017). Jean Hogarty: Popular Music and Retro Culture in the Digital Era. New York, Abingdon 2017 (Routledge Advances in Sociology, Bd. 186).
- Holzapfel (1988). Otto Holzapfel (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Achter Teil. Freiburg im Breisgau 1988 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 8).
- Holzapfel und Stief (1996). Otto Holzapfel und Wiegand Stief (Hg.): Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Band 10. Bern u.a. 1996 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 10).
- Holzner und Oberkofler (1983). Johann Holzner und Gerhard Oberkofler (Hg.): Ausbruch aus der Provinz. Adolf Pichler – Alois Brandl. Briefwechsel 1876–1900. Innsbruck 1983 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 16).
- Homering (2012). Liselotte Homering: Wolfgang Heribert von Dalberg als Theaterleiter und Autor. In: Volker Gallé und Werner Nell (Hg.): Zwischenwelten. Das Rheinland um 1800. Tagung vom 28. bis 30. Oktober 2011 in Schloss Herrnsheim, Worms 2012, S. 69–94.
- [Hommel] (1791). [Rudolph Hommel]: Briefe über die Kaiserwahl, während derselben aus Frankfurt geschrieben. Leipzig 1791.
- Horak (1940). Karl Horak: Burgenländische Volksschauspiele. Wien, Leipzig 1940 (Volkstum im Südosten).
- Horak (1975). Karl Horak: Das deutsche Volksschauspiel im Banat. Marburg 1975 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Bd. 14).
- Horak (1977). Karl Horak: Das deutsche Volksschauspiel in Mittelungarn. Marburg 1977 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Bd. 17).
- Hörmann (1874). [Ludwig] von Hörmann: Im Bauerntheater. In: Die Presse vom 17.7.1874, S. 1–4.
- Horn (1823). Franz Horn: Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Zweiter Band. Berlin 1823.

- Horváth (1970). Ödön von Horváth: Interview [1932]. In: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Band I: Volksstücke, Schauspiele. Hg. von Dieter Hildebrandt, Walter Huder und Traugott Krischke. Frankfurt am Main 1970, S. 5–16.
- Horváth (1978a). Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung. In: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Band IV: Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse. Hg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. 3., verbesserte Aufl. Frankfurt am Main 1978, S. 659–665.
- Horváth (1978b). Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Band IV: Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse. Hg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. 3., verbesserte Aufl. Frankfurt am Main 1978.
- Hosp-Schmidt (1978). Inga Hosp-Schmidt: Das Schlierseer Bauerntheater. In: Markt Schliersee (Hg.): Schliersee 779–1979. Eine Chronik zum Jubiläum. Schliersee 1978, S. 294–297.
- Howard (1999). Jean E. Howard: Shakespeare and Genre. In: David Scott Kastan (Hg.): A Companion to Shakespeare. Oxford, Malden, MA 1999, S. 297–310.
- Huber (2016). Florian Huber: Grenzkatholizismen. Religion, Raum und Nation in Tirol 1830–1848. Göttingen 2016 (Schriften zur politischen Kommunikation, Bd. 23).
- Huemer (1958). Helmuth Huemer: Studien zur Volksbuchliteratur Österreichs. Mit besonderer Berücksichtigung des Landes ob der Enns. In: Oberösterreichische Heimatblätter 12 (1958), H. 1/2, S. 1–20.
- Hufer (2018). Klaus-Peter Hufer: Neue Rechte, altes Denken. Ideologie, Kernbegriffe und Vordenker. Weinheim 2018.
- Hugelmann (1889). Karl Hugelmann: Rohrer, Joseph. In: ADB. Bd. 29 (1889), S. 64–68.
- Huter (1983). F[ranz] Huter: Pichler von Rautenkar Adolf. In: ÖBL. Bd. 8 (1983), S. 59.
- Hüttner (1980). Johann Hüttner: Theatre Censorship in Metternich's Vienna. In: Theatre Quarterly 10 (1980), H. 37, S. 61–69.
- Hüttner (1986). Johann Hüttner: Volkstheater als Geschäft. Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt am Main, New York 1986 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 15), S. 127–149.
- Huyssen (1872). G[otthelf] Huyssen: Bilder aus dem Kriegsleben eines Militär-Geistlichen. Ein Beitrag zur Culturgeschichte des deutsch-französischen Krieges von 1870 und 71. Kreuznach 1872.
- Huyssen (1881). Gotthelf Huyssen: Christi Leiden im deutschen Volksschauspiel, namentlich im Oberammergauer Passionsspiel. Barmen 1881.
- Huyssen (1883). Gotthelf Huyssen: Die Poesie des Krieges und die Kriegs-Poesie. Berlin 1883.
- IGL. Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. Hg. von Christoph König. Bearbeitet von Birgit Wägenbaur zusammen mit Andrea Frindt, Hanne Knickmann, Volker Michel, Angela Reinthal und Karla Rommel. 3 Bände. Berlin, New York 2003.
- Immermann (1828). Karl Immermann: Das Trauerspiel in Tyrol. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Hamburg 1828.
- Immermann (1835). Karl Immermann: Blick in's Tyrol. In: Karl Immermann: Karl Immermann's Schriften. Zweiter Band. Düsseldorf 1835, S. 509–557.
- Inbar (1982). Eva Maria Inbar: Shakespeare in Deutschland. Der Fall Lenz. Tübingen 1982 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 67).
- Infirminus (1822). Johannes Infirminus [d.i. Johannes Schuler]: Über die Bauernspiele in Tyrol. In: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode (1822), H. 86 vom 18.7.1822, S. 693–695.
- Institut für Österreichkunde (1971). Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien 1971 (Schriften des Institutes für Österreichkunde).

- Jäger (2001). Georg Jäger: Das Kleinhäuslertum in Südtirol – Aktueller Forschungsstand. Ein historisch-geographischer Beitrag zur neuzeitlichen Siedlungsgenese und Sozialstruktur des Landes an Etsch, Eisack und Rienz. In: *Tiroler Heimat* 65 (2001), S. 25–110.
- Jakli (2016). Timon Jakli: „Volkspoesie“ und „Volk“ als Zentralbegriffe deutscher Identitätsbildung im 18. Jahrhundert. In: Heidrun Kämper, Ingo H. Warnke und Daniel Schmidt-Brücken (Hg.): *Textuelle Historizität. Interdisziplinäre Perspektiven auf das historische Apriori*. Berlin, Boston 2016 (Diskursmuster, Bd. 12), S. 163–175.
- Janke (2002). Pia Janke (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg, Wien 2002.
- Janke (2004/2005/2006). Pia Janke: Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen des frühen 18. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* 108/109/110 (2004/2005/2006), S. 259–271.
- Janke (2010). Pia Janke: *Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938*. (Zugl. Habil., Univ. Wien 2006). Wien, Köln, Weimar 2010.
- Janke (2013). Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart, Weimar 2013.
- Janke (2014). Pia Janke: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*. Unter Mitarbeit von Verena Humer, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr. 2 Teile. Wien 2014 (Diskurse, Kontexte, Impulse, Bd. 10).
- Janke, Kovacs und Schenkermayr (2018). Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater. Eine Herausforderung*. Unter Mitarbeit von Bettina Chybiarz. Wien 2018 (Diskurse, Kontexte, Impulse, Bd. 18).
- Jazo (2017). Jelena Jazo: *Postnazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart*. (Zugl. Diss., Univ. Frankfurt am Main 2017). Bielefeld 2017 (Image, Bd. 109).
- Jeitteles (1978). Ignaz Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon enthaltend Kunstphilosophie, Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater*. [Nachdr. d. Ausg. Wien 1839]. Hildesheim, New York 1978.
- Jelinek (1984). Elfriede Jelinek: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: *Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Clara S., Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, Burgtheater*. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Köln 1984, S. 102–150.
- Jelinek (1984). Elfriede Jelinek: *Theaterstücke. Clara S., Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, Burgtheater*. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Köln 1984.
- Jelinek (1988). Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind. Ein Dramolett*. In: Herbert Wiesner (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroy's „Hauptling Abendwind“*. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Moníková, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy. Berlin 1988 (Texte aus dem Literaturhaus Berlin, Bd. 2), S. 19–35.
- Jelinek (2000a). Elfriede Jelinek: *Ich liebe Österreich*. In: Matthias Lilienthal und Claus Philipp: *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Dokumentation. Frankfurt am Main 2000, S. 151–152.
- Jelinek (2000b). Elfriede Jelinek: *Ich liebe Österreich. Montiert aus Texten der Asylanten von „Bitte liebt Österreich!“ mit Hilfe von Mario Rauter*. <http://www.elfriedejelinek.com/fkasperl.htm> (3.5.2019).
- Jeßing (2008). Benedikt Jeßing: *Zur Rezeption des *moral play* vom „Everyman“ in der neulateinischen und frühneuhochdeutschen Komödie*. Georg Macropedius, Hans Sachs. In: Reinhold F. Gleis und Robert Seidel (Hg.): *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie*. Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit, Bd. 129), S. 87–99.
- John und Widmaier (2005–). Eckhard John und Tobias Widmaier (Hg.): *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*. <http://www.liederlexikon.de/> (25.3.2019). Freiburg im Breisgau 2005–.

- Karasek und Horak (1972). Alfred Karasek und Karl Horak: Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien. Marburg 1972 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Bd. 11).
- Karasek und Lanz (1960). Alfred Karasek und Josef Lanz: Das deutsche Volksschauspiel in Galizien. Eine Spiellandschaft zwischen Polen, Slowaken und Ukrainern. Freilassing, Salzburg 1960 (Schriftenreihe der Kommission für Volkskunde der Heimatvertriebenen im Verband der Vereine für Volkskunde, Bd. 3).
- Karasek und Lanz (1971). Alfred Karasek und Josef Lanz: Das deutsche Volksschauspiel in der Bukowina. Marburg 1971 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 9).
- Karasek-Langer (1932). Alfred Karasek-Langer: Die Erforschung des deutschen Volksschauspiels in Galizien. In: Schaffen und Schauen. Mitteilungsblatt für Kunst und Bildungspflege in der Wojewodschaft Schlesien 8 (1932), H. 5/6, S. 1–9.
- Karstens (2011). Simon Karstens: Lehrer, Schriftsteller, Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels (1733–1817). Wien, Köln, Weimar 2011 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Bd. 106).
- Kasten und Fischer-Lichte (2007). Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Berlin, New York 2007.
- Ketelsen (2004). Uwe-K. Ketelsen: Völkische Nationenbildung. Das Thingspiel. In: Kritische Ausgabe 12 (2004), H. 2, S. 31–33.
- Ketelsen (2009). Uwe-K. Ketelsen: Nationalistische und rassistische Germanistik. In: Jost Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann. Berlin 2009, S. 529–548.
- Kiesel (2017). Helmut Kiesel: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Band X: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. München 2017.
- Kieseritzky (1893). G[angolf von] Kieseritzky: Storch, Heinrich Friedrich von. In: ADB. Bd. 36 (1893), S. 437–439.
- Kießhauer (2009). Inge Kießhauer: Emil Ottocar Weller (1823–1886). In: Günter Benser und Michael Schneider (Hg.): „Bewahren – Verbreiten – Aufklären“. Archivare, Bibliothekare und Sammler der Quellen der deutschsprachigen Arbeiterbewegung. Berlin, Bonn 2009, S. 345–351.
- Kimmich (2003). Dorothee Kimmich: Lugowski, Clemens. In: IGL, S. 1124–1126.
- Kindermann (1928). Heinz Kindermann (Hg.): Volks- und Schwankbücher. Band 1: Volksbücher vom sterbenden Rittertum. Weimar, Leipzig, Wien 1928 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Volks- und Schwankbücher, Bd. 1).
- Kindermann (1933–1936). Heinz Kindermann (Hg.): Volks- und Schwankbücher. Band 2: Volksbücher von Weltweite und Abenteuerlust. Band 7: Anfänge des bürgerlichen Prosaromans in Deutschland. Bearbeitet von Franz Podlejszek. Leipzig 1933–1936 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Volks- und Schwankbücher, Bd. 2 und 7).
- Kindermann (1937/1938). Heinz Kindermann: Ferdinand Raimund, ein deutscher Volksdramatiker. In: Der getreue Eckart. Schriftenfolge für politische und wirtschaftliche Fragen 15 (1937/1938).
- Kindermann (1938). Heinz Kindermann: Die Commedia dell'arte und das deutsche Volkstheater. Leipzig 1938 (Kaiser Wilhelm-Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft Bibliotheca Hertziana in Rom, Erste Reihe: Vorträge, Bd. 12).
- Kindermann (1939). Heinz Kindermann (Hg.): Danziger Barockdichtung. Leipzig 1939 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Ergänzungsband).
- Kindermann (1943). Heinz Kindermann: Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers. 2. Aufl. Wien 1943 [1940].

- Kindermann (1967). Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas, Band 3: Das Theater der Barockzeit. 2. verbesserte und ergänzte Aufl. Salzburg 1967.
- Klausing und Wiczlinski (2017). Caroline Klausing und Verena von Wiczlinski (Hg.): Die Napoleonischen Kriege in der europäischen Erinnerung. Bielefeld 2017 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften).
- Klausnitzer (1999). Ralf Klausnitzer: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich. (Zugl. Diss., Humboldt-Univ. zu Berlin 1998). Paderborn u.a. 1999.
- Kleihues, Naumann und Pankow (2010). Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hg.): Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung. Zürich 2010 (Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Bd. 14).
- Klein (1929). Hans Klein: Die Oberuferer Volksschauspiele. In: Die Singgemeinde 5 (1929), H. 3, S. 81–87.
- Kleiner und Wilke (2018). Marcus S. Kleiner und Thomas Wilke (Hg.): Populäre Wissenschaftskulissen. Über Wissenschaftsformate in Populären Medienkulturen. Bielefeld 2018 (Popkulturen, Bd. 2).
- Klotz (1998). Volker Klotz: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. 2. Aufl. Würzburg 1998 [1976].
- Cluckhohn (1934). Paul Cluckhohn (Hg.): Die Idee des Volkes im Schrifttum der deutschen Bewegung von Möser und Herder bis Grimm. Berlin 1934 (Literarhistorische Bibliothek, Bd. 13).
- [Knaffl] (1928). [Johann Felix Knaffl]: Die Knaffl-Handschrift. Eine obersteirische Volkskunde aus dem Jahre 1813. Mit 4 einfarbigen und 4 mehrfarbigen Tafeln. Hg. von Viktor von Geramb. Berlin, Leipzig 1928 (Quellen zur deutschen Volkskunde, Bd. 2).
- Knopf (2001). Jan Knopf (Hg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Band 1: Stücke. Stuttgart, Weimar 2001.
- Knudsen (1957). Hans Knudsen: Dalberg, Wolfgang Heribert. In: NDB. Bd. 3 (1957), S. 490–491.
- Kobald (1919). Karl Kobald: Alt-Wiener Musikstätten. Zürich, Leipzig, Wien 1919 (Amalthea-Bücherei, Bd. 6).
- Koch (1922). Georg Koch: Volkskunde, Romantik und l'Houet's Bauernpsychologie. Beitrag zu einer Methodenlehre der Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde 21 (1922), S. 22–50.
- Koch (2011). Hans-Albrecht Koch: Sailer, Sebastian. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. In Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptian, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Szduj. 10. Band. 2. Aufl. Berlin, Boston 2011, S. 167.
- Koepke (2009). Wulf Koepke: Herder's Views on the Germans and Their Future Literature. In: Hans Adler und Wulf Koepke (Hg.): A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder. Rochester, NY 2009 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 215–232.
- Köhler-Zülch (1993). Ines Köhler-Zülch: Heinrich Pröhle. A Successor to the Brothers Grimm. In: Donald Haase (Hg.): The Reception of Grimms' Fairy Tales. Responses, Reactions, Revisions. Detroit Mich. 1993, S. 41–58.
- Kohns (2008). Oliver Kohns: Was war nationale Literatur? Herders Literaturtheorie zwischen ‚Regionalität‘ und ‚Globalität‘. In: Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr (Hg.): Periphere Zentren oder zentrale Peripherien? Kulturen und Regionen Europas zwischen Globalisierung und Regionalität. Heidelberg 2008, S. 193–208.
- Koller (2008). Margot Koller: Otto Eberhard (1875–1960). In: Thomas Hochradner (Hg.): Volksmusik in Salzburg. Lieder und Schnaderhüpfel um 1900 aus dem Sammelgut des „Arbeitsausschusses für das Volkslied in Salzburg“. Wien, Köln, Weimar 2008 (Corpus Musicae Popularis Austriae, Bd. 19), S. 139–166.

- Kormann (1992). Eva Kormann: Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions, University College Dublin, 28. Februar–2. März 1991. Tübingen 1992 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 23), S. 101–106.
- Korotin (2016). Ilse Korotin (Hg.): *biografiA*. Lexikon österreichischer Frauen. Band 3: P–Z. Wien, Köln, Weimar 2016.
- Kos und Rapp (2004). Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. [Ausstellungskatalog]. Wien 2004.
- Koselleck (1992). Reinhart Koselleck: Volk, Nation, Nationalismus, Masse. In: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 7. Stuttgart 1992, S. 141–431.
- Kössinger, Krotz, Müller und Rychterová (2018). Norbert Kössinger, Elke Krotz, Stephan Müller und Pavlína Rychterová (Hg.): *Anfangsgeschichten. Origin Stories. Der Beginn volkssprachiger Schriftlichkeit in komparatistischer Perspektive. The Rise of Vernacular Literacy in a Comparative Perspective*. Paderborn 2018 (Mittelalterstudien, Bd. 31).
- Kralik (1895). Richard Kralik: *Das Volksschauspiel vom Doctor Faust*. Wien 1895.
- Kraus (1899). Karl Kraus: [O.T., Incipit:] Von der Qual der „Schlierseer“. In: *Die Fackel* 1 (1899), H. 9, S. 19–21.
- Kraus (1900). Karl Kraus: *Secessionsbühne*. In: *Die Fackel* 2 (1900), H. 48, S. 7–16.
- Kraus (1975). Karl Kraus: *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage [1912]*. In: Karl Kraus: *Nestroy und die Nachwelt. Mit einem Nachwort von Hans Mayer*. Frankfurt am Main 1975 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 387), S. 5–32.
- Kreissl (2013). Eva Kreissl (Hg.): *Kulturtechnik Aberglaube. Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategien zur Rationalisierung des Zufalls*. Bielefeld 2013 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 19).
- Kriechbaumer (2013). Robert Kriechbaumer: *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944*. Wien, Köln, Weimar 2013 (Schriftenreihe des Forschungsinstituts für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Bd. 46).
- Krieger (1990). Dorette Krieger: *Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spielszenen des Weihnachtsstoffkreises*. (Zugl. phil. Diss., Univ. Bochum 1989). Frankfurt am Main u.a. 1990 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 15).
- Kroetz (1991). Franz Xaver Kroetz: *Bauerntheater*. Frankfurt am Main 1991.
- Kroke (2010). Claudia Kroke: *Johann Friedrich Blumenbach. Bibliographie seiner Schriften*. Göttingen 2010 (Schriften zur Göttinger Universitätsgeschichte, Bd. 2).
- Krönitz (1825). Johann Georg Krönitz: *Ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunstgeschichte in alphabetischer Ordnung*. Früher fortgesetzt von Friedrich Jakob und Heinrich Gustav Floerke, und jetzt von Johann Wilhelm David Korth. Hundert und ein und vierzigster Theil, welcher die Artikel Schauspiel bis Scheintod enthält. Nebst 12 Kupfertafel auf 3 Bogen und einem Portrait. Berlin 1825.
- Krönitz (1855a). Johann Georg Krönitz: *Ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung*. Früher fortgesetzt von Friedrich Jakob und Heinrich Gustav Floerke und Johann Wilhelm David Korth, jetzt von C[arl] O[tto] Hoffmann. Zweihundert und dreißigster Theil, welcher die Artikel Volksschule bis Volkstheater enthält. Berlin 1855.
- Krönitz (1855b). Johann Georg Krönitz: *Ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung*. Früher fortgesetzt von Friedrich Jakob und Heinrich Gustav Floerke und Johann

- Wilhelm David Korth, jetzt von C[arl] O[tto] Hoffmann. Zweihundert und einunddreißigster Theil, welcher die Artikel Volkstheater bis Waadt enthält. Berlin 1855.
- Krünitz (1855c). Johann Georg Krünitz: Ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung. Früher fortgesetzt von Friedrich Jakob und Heinrich Gustav Floerke und Johann Wilhelm David Korth, jetzt von C[arl] O[tto] Hoffmann. Zweihundert achtundzwanzigster Theil, welcher die Artikel Völkerrecht bis Volksredner enthält. Berlin 1855.
- Kucher (2016). Primus-Heinz Kucher (Hg.): Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938. Mit 21 Abbildungen. Göttingen 2016.
- Kühebacher (1976). Egon Kühebacher (Hg.): Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstitutes und des Bundes Südtiroler Volksbühnen. Bozen 1976 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 3).
- Kühn und Troschitz (2017). Thomas Kühn und Robert Troschitz: Populärkultur. Perspektiven und Analysen. Bielefeld 2017 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 144).
- Kühr (2006). Angela Kühr: Als Kadmos nach Boiotien kam. Polis und Ethnos im Spiegel thebanischer Gründungsmythen. (Zugl. Diss., Univ. Köln 2005). Stuttgart 2006 (Hermes Einzelschriften, Bd. 98).
- Kummer (1882). Karl Ferdinand Kummer: Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des XV. Jahrhunderts. Zum erstenmale herausgegeben und erläutert. Wien 1882.
- Kupferblum (2013). Markus Kupferblum: Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution. Die Commedia dell'Arte als politisches Volkstheater. Mit Zeichnungen von Linde Waber. Wien 2013.
- Küpper (2013). Joachim Küpper (Hg.): Approaches to World Literature. Berlin 2013 (Weltliteraturen, World Literatures, Bd. 1).
- Küpper (2016). Joachim Küpper: Das frühneuzeitliche europäische Drama und das Konzept der Nationalliteratur. In: Andreas Kablitz (Hg.): Europas Sprachenvielfalt und die Einheit seiner Literatur. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2016 (Politisches Projekt und kulturelle Tradition. Schriftenreihe des Arbeitskreises Europa der Fritz Thyssen Stiftung, Bd. 1), S. 29–49.
- Küpper (2017). Joachim Küpper: Rhetoric and the Cultural Net. Transnational Agencies of Culture. In: D. S. Mayfield (Hg.): Rhetoric and Drama. Berlin, Boston 2017, S. 151–175.
- Küpper (2018a). Joachim Küpper: ‚National Literatures‘? In: Toni Bernhart, Jaša Drnovšek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper und Jan Mosch (Hg.): Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama. Berlin 2018, S. 19–35.
- Küpper (2018b). Joachim Küpper: The Cultural Net. Early Modern Drama as a Paradigm. Berlin 2018.
- Kuprian und Reitterer (1999). H[ermann] Kuprian und H[ubert] Reitterer: Schuler Johann(es). In: ÖBL. Bd. 11 (1999), S. 318–319.
- Kürschner (1879). Joseph Kürschner: Hagemann, Friedrich Gustav. In: ADB. Bd. 10 (1879), S. 327–328.
- Kwan (2013). Jonathan Kwan: Liberalism and the Habsburg Monarchy, 1861–1895. Basingstoke, New York 2013.
- l'Houet (1905). A. l'Houet [d.i. Wilhelm Borée]: Zur Psychologie des Bauerntums. Ein Beitrag. Im Anschluß an synodale Verhandlungen, sowie in Verbindung mit dem „Ausschuß für Wohlfahrtspflege auf dem Lande“. Tübingen 1905.
- Lacheny (2006). Marc Lacheny: La réception de l'œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus. Mécanismes et enjeux. Thèse de doctorat, Paris III 2006.
- Lacheny (2016). Marc Lacheny: Littérature „d'en haut“, littérature „d'en bas“? La dramaturgie cano- nique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy. Mit einer umfangreichen Zusammenfassung in deutscher Sprache. Berlin 2016 (Forum Österreich, Bd. 2).

- Lammel und Schütt (1975). Inge Lammel und Ilse Schütt (Hg.): Hundert proletarische Balladen 1842–1945. Berlin 1975.
- Lamping (2009a). Dieter Lamping: Einführung. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. XV–XXVI.
- Lamping (2009b). Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart 2009.
- Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen (2018). Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen: Gründung des Bühnenvolksbundes in Frankfurt am Main, 8. April 1919. In: Zeitschichte in Hessen. Daten, Fakten, Hintergründe. <http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/edb/id/2101> (3.2.2019).
- Landtag von Baden-Württemberg (2011). Landtag von Baden-Württemberg: Stellungnahme des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Landespreis für Volkstheaterstücke. Drucksache 15/859 vom 10.11.2011. https://www.landtag-bw.de/files/live/sites/LTBW/files/dokumente/WP15/Drucksachen/0000/15_0859_D.pdf (18.1.2019).
- Lazarowicz und Balme (2012). Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 2012.
- Lazarus (2003). Moritz Lazarus: Ueber den Begriff und die Möglichkeit einer Völkerpsychologie [1851]. In: Moritz Lazarus: Grundzüge der Völkerpsychologie und Kulturwissenschaft. Hg. von Klaus Christian Köhnke. Hamburg 2003 (Philosophische Bibliothek, Bd. 551), S. 3–25.
- Lechleitner (1890). Franz Lechleitner: Tiroler Bauernspiele. I. Joseph Speckbacher, der Schützenmajor von Rinn, oder: Der Franzosenkrieg von Anno 1809. Ein Tiroler Nationalspiel in 5 Akten. II. Sunnwendgluten. Eine Tiroler Bauertragödie in 4 Akten. III. Die Schlangenburg auf Frankenstein. Eine Tiroler Bauern-Ritterkomödie in 9 Bildern. Eisenach 1890 (Deutscher Bücherschatz, Bd. 6).
- Leggewie und Meyer (2017). Claus Leggewie und Erik Meyer (Hg.): Global Pop. Das Buch zur Weltmusik. Stuttgart 2017.
- Leitzmann (1927). Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann. Mit einer Einleitung von Konrad Burdach. 2 Bände. Hg. von Albert Leitzmann. Jena 1927.
- Lentner (1893). Ferdinand Lentner: Deutsche Volkskomödie und Salzburgisches Hanswurstspiel. Studie über den Entwicklungs- und Rechtsgang des Bühnenwesens in Österreich. Innsbruck 1893.
- Lenz (1774). Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears. Leipzig 1774.
- Lenz (1987a). Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 641–671.
- Lenz (1987b). Jakob Michael Reinhold Lenz: Nur ein Wort über Herders Philosophie der Geschichte. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 671–672.
- Lenz (1987c). Jakob Michael Reinhold Lenz: Über Götz von Berlichingen. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 637–641.
- Lenz (1987d). Jakob Michael Reinhold Lenz: Von Shakespeares Hamlet. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 737–744.
- Lenz (1987e). Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987.
- Lewald (1831–1833). August Lewald: Novellen. 3 Bände. Hamburg 1831–1833.

- Lewald (1833). August Lewald: Die Stumme von Portici, auf dem hiesigen Hoftheater gegeben, den 19. März, mit veränderter Besetzung, und zum Vortheile der Mad. Spitzeder. In: Unterhaltungen für das Theater-Publikum (1833), H. 1, S. 13–16.
- Lewald (1838). August Lewald: Tirol vom Glockner zum Orteles und vom Garda- zum Bodensee. Mit vier Stahlstichen, einer Postkarte von Tirol, einer vergleichenden Höhenkarte und einigen musikalischen Beigaben. Zweite durchgesehene Ausgabe in einem Bande. München 1838.
- Lewald (1841). August Lewald: Theater-Roman. Mit Federzeichnungen von E[mil] Hochdanz. Stuttgart 1841.
- Lewald (1844–1846). August Lewald: August Lewald's gesammelte Schriften. In einer Auswahl. 12 Bände. Leipzig 1844–1846.
- Lewald (1844a). August Lewald: Biographisches über Ignaz Jeitteles. In: Ignaz Jeitteles: Eine Reise nach Rom. Mit einer biographischen Skizze desselben von August Lewald. Siegen und Wiesbaden 1844, S. V–XXX.
- Lewald (1844b). August Lewald: Theater in Büchsenhausen. In: August Lewald: August Lewald's gesammelte Schriften. In einer Auswahl. Fünfter Band. Leipzig 1844, S. 20–28.
- Lewald (1845a). August Lewald: Deutsche Volks-Sagen. Für die erwachsene Jugend bearbeitet. Mit zwölf Stahlstichen. Stuttgart 1845.
- Lewald (1845b). August Lewald: Die Geheimnisse des Theaters. Mit Federzeichnungen von E[mil] Hochdanz. Stuttgart 1845.
- Lewald (1846). August Lewald: Entwurf zu einer praktischen Schauspielerhschule. Wien 1846.
- Lexner (1862). Matthias Lexner: Kärntisches Wörterbuch. Mit einem Anhang: Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten. Leipzig 1862.
- Lexner (1872–1878). Matthias Lexner: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bände. Leipzig 1872–1878.
- Linden (1936). Walther Linden (Hg.): Naturalismus. Leipzig 1936 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung, Bd. 1).
- Linden (1940). Walther Linden (Hg.): Eindrucks- und Symbolkunst. Leipzig 1940 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung, Bd. 2).
- Lindner (1845). Heinrich Lindner: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction in vier Actus, nebst einem Epilogus. Mit einem Vorwort herausgegeben. Dessau 1845.
- Linke (1976). Hansjürgen Linke: Ist das Tiroler Schauspiel des Mittelalters Volksschauspiel? In: Egon Kühlebacher (Hg.): Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstitutes und des Bundes Südtiroler Volksbühnen. Bozen 1976 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 3), S. 88–109.
- Linke (2001). Hansjürgen Linke: Unstimmige Opposition. „Geistlich“ und „weltlich“ als Ordnungskategorien der mittelalterlichen Dramatik. In: Leuvense Bijdragen. Leuven Contributions in Linguistics and Philology 90 (2001), S. 75–126.
- Linke (2002). Hansjürgen Linke (Hg.): Die deutschen Weltgerichtsspiele des späten Mittelalters. Synoptische Gesamtausgabe. Tübingen, Basel 2002.
- Lipphardt und Roloff (1980–1996). Walther Lipphardt und Hans-Gert Roloff (Hg.): Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. 6 Bände. Bern, Frankfurt am Main, New York 1980–1996 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken, Bd. 14–19).
- Lugowski (1985). Clemens Lugowski: Der junge Herder und das Volkslied. Eine Interpretation [1938]. In: Manfred Wacker (Hg.): Sturm und Drang. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, Bd. 559), S. 215–233.

- Lukács (1973). Georg Lukács: Es geht um den Realismus [1938]. In: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt am Main 1973, S. 192–230.
- Lundell (1901–1909). [Johan] [August] Lundell: Skandinavische Volkspoesie. In: Hermann Paul (Hg.): Grundriß der germanischen Philologie, Band II, 1. Abt. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Straßburg 1901–1909, S. 1135–1177.
- Luther (1545). Martin Luther: Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deudsch. Auff's new zuge-richt. Wittenberg 1545.
- Maier (1782). [Jacob] Maier: Fust von Stromberg. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Mit den Sitten[,] Gebräuchen und Rechten seines Jahrhunderts. Auf der Nationalschaubühne in Mannheim zum erstenmal aufgeführt den 5. Nov. 1782. Mannheim 1782.
- Malzacher (2015). Florian Malzacher (Hg.): Not just a mirror. Looking for the political theatre of today. Berlin 2015 (Performing urgency, Bd. 1).
- Margetts (1982). John Margetts (Hg.): Neidhartspiele. Graz 1982 (Wiener Neudrucke, Bd. 7).
- Margetts (1986). John Margetts (Hg.): Die mittelalterlichen Neidhart-Spiele. In Abbildungen der Handschriften herausgegeben. Göppingen 1986 (Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, Bd. 73).
- Marschall (2010). Brigitte Marschall: Politisches Theater nach 1950. Unter Mitarbeit von Martin Fichter. Wien, Köln, Weimar 2010 (UTB, Bd. 3403).
- Martens (1981). Wolfgang Martens: Obrigkeitliche Sicht. Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policye und Cameralistik des 18. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 6 (1981), S. 19–51.
- Martin (2003). Dieter Martin: Horn, Franz Christoph. In: IGL, S. 807–809.
- Martini (1985). Fritz Martini: Die Einheit der Konzeption in J.M.R. Lenz' ‚Anmerkungen übers Theater‘ [1970]. In: Manfred Wacker (Hg.): Sturm und Drang. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, Bd. 559), S. 250–278.
- Martus (2015). Steffen Martus: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2015 [2009].
- Oče Romuald (2009). Oče Romuald [d.i. Lovrenc Marusič]: Škofjeloški pasijon. Znanstvenokritična izdaja. Hg. von Matija Ogrin. Celje, Ljubljana 2009.
- Marx (2008). Peter W. Marx: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen, Basel 2008.
- Mauelshagen (2013). Franz Mauelshagen: Emil Ottokar Weller. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D46665.php> (28.5.2019).
- Mautner (1974). Franz M. Mautner: Nestroy. Heidelberg 1974.
- Mautz (2003). Susanne Mautz: *Al decoro dell'opera ed al gusto dell'auditore*. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Zugl. Diss., Univ. Karlsruhe 2001). Berlin 2003.
- May (1975). Erich Joachim May: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin 1975.
- Mayer (1975). Hans Mayer: Nachwort. In: Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt am Main 1975 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 387), S. 209–216.
- Mayer und Koberg (2006). Verena Mayer und Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg 2006.
- Meier (1901–1909). John Meier: Deutsche und niederländische Volkspoesie. In: Hermann Paul (Hg.): Grundriß der germanischen Philologie, Band II, 1. Abt. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Straßburg 1901–1909, S. 1178–1297.
- Meier (1935a). John Meier (Hg.): Balladen. Erster Teil. Leipzig 1935 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Das deutsche Volkslied, Bd. 1).

- Meier (1935b). John Meier (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Erster Teil. Unter Mithilfe von Harry Schewe und Erich Seemann gemeinsam mit Wilhelm Heiske und Fred Quellmalz. Berlin, Leipzig 1935 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 1).
- Meier (1936). John Meier (Hg.): Balladen. Zweiter Teil. Leipzig 1936 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Das deutsche Volkslied, Bd. 2).
- Meier (1939). John Meier (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Zweiter Teil. Unter Mithilfe von Bruno Maerker gemeinsam mit Gerhard Heilfurth, Wilhelm Heiske, Fred Quellmalz, Erich Seemann, Richard Volk, Sascha Wingenroth und Walter Wiora. Berlin 1939 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 2).
- Meier (1954). John Meier (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Dritter Teil. Unter Mithilfe mehrerer Fachgenossen gemeinsam mit Erich Seemann und Walter Wiora. Berlin 1954 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 3).
- Meinert (1817). Joseph George Meinert: Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens. Herausgegeben und erläutert. Erster Band [mehr nicht erschienen]. Wien, Hamburg 1817.
- Meister (1912). Hermann Meister: Das Bauerntheater. In: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 3 (1912), H. 15, S. 577–579.
- Menghin (1910). Oswald Menghin: Ein Weihnachtzeltenspiel aus Tirol. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 20 (1910), S. 387–394.
- Merbach (1922). Paul [Alfred] Merbach: Das deutsche Volksstück. Augsburg 1922 (Dichter und Bühne, Reihe 1: Wesen und Art des Dramas, Bd. 11).
- Mercier (1784). Louis-Sébastien Mercier: Montesquieu à Marseille. Piece en Trois Actes. Lausanne 1784.
- Metz (2002). Bernhard Metz: „Bei deinen Feiertagen Germania, wo du Priesterin bist“. Germanistische Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus. Master Thesis, Universität Konstanz 2002. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-9765> (22.3.2019).
- Meves (2000). Uwe Meves: Karl Lachmann (1793–1851). In: Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts. Berlin, New York 2000, S. 20–32.
- Meyer (1986–2011). Reinhart Meyer: Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. Tübingen, Berlin 1986–2011.
- Meyer (1990). Reinhart Meyer: Hanswurst und Harlekin, oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert. In: Roland Krebs und Jean-Marie Valentin (Hg.): Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle. Études rassemblées. Nancy 1990, S. 13–39.
- Michler (2015). Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950. Göttingen 2015.
- Mohr (2018). Jan Mohr: Wege nach innen. Die Reise zum Oberammergauer Passionsspiel seit dem 19. Jahrhundert. In: Uta Schaffers, Stefan Neuhaus und Hajo Diekmannshenke (Hg.): (Off) The Beaten Track? Normierungen und Kanonisierungen des Reisens. Würzburg 2018, S. 97–116.
- Möller (1936). Eberhard Wolfgang Möller: Das Frankfurter Würfelspiel. Berlin 1936.
- Mosen (1856). Gustav Mosen: Die Anfänge der Tragödie bei den Griechen und die Keime einer christlichen Tagödie der Zukunft. In: Gymnasium zu Zwickau. Jahresbericht über das Schuljahr 1855–1856 (1856), S. 3–40.
- Mosen (1861). Gustav Mosen: Die Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge. Zwickau 1861.

- Mosen (1884). Gustav Mosen: Was ein Morgensonnenstrahl hervorgerufen hat. Eine beglückende Weltanschauung, gegründet auf sichere naturwissenschaftliche Tatsachen und alltägliche Erfahrungen. Zwickau 1884.
- Mosen (1888). Gustav Mosen: In Dämmerlicht und Sonnenschein. Gedichte. Zwickau 1888.
- Mosen (1894). Gustav Mosen: Christi Geburt. Weihnachtsfestspiel in sieben Handlungen für Vereine und Schulen. Durchgesehen und mit einer Notenbeilage. Hg. von Alfred Müller. 2. Aufl. Annaberg 1894.
- Moser (1929). Hans Moser: Das Volksschauspiel zu Kiefersfelden. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Altbayerns. (Zugl. Diss., Univ. München 1927, Teildruck). In: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 66 (1929), S. 117–208.
- Moser (1935a). Hans Moser: Das Volksschauspiel [1934]. In: Adolf Spamer (Hg.): Die Deutsche Volkskunde. Band 1: Textband. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig, Berlin 1935 (Das deutsche Volk, Bd. 3), S. 349–387.
- Moser (1935b). Hans Moser: Volksschauspiel im Auslandsdeutschum. In: Dichtung und Volkstum 36 (1935), S. 88–107.
- Moser (1962). Hans Moser: Vom Folklorismus in unserer Zeit. In: Zeitschrift für Volkskunde 58 (1962), H. 2, S. 177–209.
- Moser (1984). Dietz-Rüdiger Moser: Volksschauspiel. In: Klaus Kanzog und Achim Masser (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Band 4. 2. Aufl. Berlin 1984, S. 772–786.
- Moser (1987). Gerhard Moser: Vom Pöbel zur Volksgemeinschaft. Die Beliebigkeit des Begriffs „Volk“. In: Erwin Kisser und Reinhard Auer (Hg.): Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen. Wien 1987 (Korrespondenz fortschrittlicher Hochschullehrer und Wissenschaftler), S. 25–33.
- Moser (1991). Hans Moser: Volksschauspiel im Spiegel von Archivalien. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Altbayerns. Hg. von Edgar Harvolk und Hans Schuhloden. München 1991 (Bayerische Schriften zur Volkskunde, Bd. 3).
- Moser und Zoder (1938). Hans Moser und Raimund Zoder: Deutsches Volkstum in Volksschauspiel und Volkstanz. Mit 24 Tafeln. Berlin 1938 (Deutsches Volkstum, Bd. 3).
- Müllenhoff (1845). Karl Müllenhoff (Hg.): Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. Kiel 1845.
- Müller ([um 1775]). Johann Heinrich Friedrich Müller: Gräfinn Tarnow. Ein Originaldrama, in fünf Aufzügen verfertigt. Zum erstenmale aufgeführt den 15ten Oct. 1771. [Wien] [um 1775].
- Müller (1985). Jan-Dirk Müller: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft Forschungsreferate 1 (1985), S. 1–128.
- Müller (1990). Jan-Dirk Müller (Hg.): Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Frankfurt am Main 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit, Bd. 1).
- Müller (2003). Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band III. Berlin, New York 2003.
- Müller (2003b). Jan-Dirk Müller: Volksbuch. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band III. Berlin, New York 2003, S. 789–791.
- Müller (2014). Jan-Dirk Müller: Volksbuch. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke. Band 14. Berlin, Boston 2014, Sp. 309–324.

- Müller (2007). Karl Müller: Eine Zeit „ohne Ordnungsbegriffe“? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthal's Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution“. In: Primus-Heinz Kucher (Hg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld 2007, S. 21–46.
- Müller-Kampel (2003). Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn 2003.
- Münkler (2010). Marina Münkler: „durch unverdrossene tüchtige Arbeit“. Karl Lachmann (1793–1851) als Philologe. In: Zeitschrift für Germanistik 20 (2010), H. 1, S. 104–122.
- Müry (2014). Andres Müry: Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults. Völlig neu bearbeitete Aufl. Salzburg 2014 [2001].
- Musäus (1782–1786). Johann August Musäus: Volksmärchen der Deutschen. 5 Bände. Gotha 1782–1786.
- [Nachtigal] (1800). [Johann Karl Christoph Nachtigal]: Volcks-Sagen. Nacherzählt von Otmar. Bremen 1800.
- Nadler (1912). Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Band 1: Die Altstämme (800–1600). Regensburg 1912.
- Nadler (1918). Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Band 3: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800. Regensburg 1918.
- Nadler ([1921]). Josef Nadler: Das österreichische Volksstück. Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher. Hg. vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt/Main. Augsburg, Stuttgart [1921].
- Nadler (1934a). Josef Nadler: Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes. München 1934.
- Nadler (1934b). Josef Nadler: Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde. In: Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion 35 (1934), S. 1–18.
- [Naubert] (1789–1792). [Benedikte Naubert]: Neue Volksmärchen der Deutschen. 4 Bände. Leipzig 1789–1792.
- Naubert (2001). Benedikte Naubert: Neue Volksmärchen der Deutschen. Erster Band [1789]. Hg. von Marianne Henn, Paola Mayer und Anita Runge. Göttingen 2001.
- Naumann (1921). Hans Naumann: Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie. Jena 1921.
- Naumann und Naumann (1923). Hans Naumann und Ida Naumann (Hg.): Isländische Volksmärchen. Übersetzt von Hans und Ida Naumann. Jena 1923 (Die Märchen der Weltliteratur).
- NDB. Neue Deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1953–.
- Nebbrig (2014). Alexander Nebbrig: Die Welt als Lied. Der globale Anspruch von Herders *Volksliedern*. In: Christian Moser und Linda Simonis (Hg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Mit 21 Abbildungen. Bonn 2014 (Global Poetics, Bd. 1), S. 315–325.
- Neckel (1935–1936). Gustav Neckel (Hg.): Deutsche Sagen. Band 1: Sagen aus dem germanischen Altertum. Band 2: Vom Altertum zum Mittelalter. Band 3: Vermischte Sagen. Leipzig 1935–1936 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Deutsche Sagen, Bd. 1–3).
- Nelissen Haken (1935). Bruno Nelissen Haken: Das Volks- und Thingspiel. In: Hochschule und Ausland. Monatsschrift für Kulturpolitik und zwischenvölkische geistige Zusammenarbeit 13 (1935), H. 8, S. 55–65.
- Nestroy (1890–1891). Johann Nestroy: Gesammelte Werke. 12 Bände. Hg. von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer. Stuttgart 1890–1891.

- Nestroy (1977–2012). Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Wien, München 1977–2012.
- Neuber (1987). Wolfgang Neuber: Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert. (Zugl. phil. Diss., Univ. Wien 1980). Bonn 1987 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 373).
- Neuert (1886). Hans Neuert: Almenrausch und Edelweiß. Oberbayerisches Charaktergemälde mit Gesang und Tanz in fünf Aufzügen mit theilweiser Benützung der Erzählung des Dr. Herman von Schmid 1886.
- Neuhuber (2002). Christian Neuhuber: Otto Rommel. In: Ingeborg Fiala-Fürst und Jörg Krappmann (Hg.): Lexikon deutschmährischer Autoren. [Loseblattsammlung]. Olomouc 2002 (Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur, Bd. 5), S. 1–5.
- Neumann (1979). Bernd Neumann: Zeugnisse mittelalterlicher Aufführungen im deutschen Sprachraum. Eine Dokumentation zum volkssprachigen geistlichen Schauspiel. 2 Teile. (Zugl. Diss., Univ. Köln 1977). Köln 1979.
- Neumann und Obermair (2011). Bernd Neumann und Hannes Obermair: Tiroler Spiele. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. In Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus, Reimund B. Szuj. 2. Aufl. Berlin, Boston 2011 (Bd. 11), S. 546–548.
- [Nicolai] (1775). [Friedrich Nicolai]: Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch. Berlin 1775.
- [Nicolai] (1777). [Friedrich Nicolai]: Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang. Berlynn vnndt Stettynn 1777 [eigentlich 1776].
- [Nicolai] (1778). [Friedrich Nicolai]: Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volcksljder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichten, gesungenn von Gabryel Wunderlich weyl. Benkelsengernn tzu Dessaw, heraußgegebenn von Danyel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe. Zweyter Jargang. Berlynn vnndt Stettynn 1778.
- Nicolai (1784). Friedrich Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten. Vierter Band. Berlin, Stettin 1784.
- Nicolai (1987). Friedrich Nicolai: „Kritik ist überall, zumal in Deutschland, nötig“. Satiren und Schriften zur Literatur. Mit 20 zeitgenössischen Abbildungen. Hg. von Wolfgang Albrecht. München 1987 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts).
- Nicolai (2015). Friedrich Nicolai: Eyn feyner kleyner Almanach (Erster und zweyter Jahrgang). In: Friedrich Nicolai: Sämtliche Werke – Briefe – Dokumente. Kritische Ausgabe mit Kommentar. Literarische Schriften I, Band 1,2: Freuden des jungen Werthers, Eyn feyner kleiner Almanach, Anhang zu Friedrich Schillers Musen-Almanach für das Jahr 1797. Bearbeitet von Hans-Gert Roloff. Hg. von Rainer Falk, István Gombocz, Hans-Gert Roloff und Jutta Weber. Stuttgart-Bad Cannstatt 2015, S. 37–236.
- Nied (1986). Ernst Georg Nied: Almenrausch und Jägerblut. Die Anfänge des berufsmäßigen oberbayerischen Bauertheaters vor dem Ersten Weltkrieg. München 1986 (Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 17).
- Nies (1989). Fritz Nies: Für die stärkere Ausdifferenzierung eines pragmatisch konzipierten Gattungssystems. In: Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Stuttgart 1989 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 9), S. 326–336.

- Nishani (1936). Trandafile Omer Nishani [d.i. Roswitha von Woller]: Albanien, das Wunschland Mussolinis. 2. Aufl. Halle (Saale) 1936.
- Niven (2000). William Niven: The Birth of Nazi Drama? Thing Plays. In: John London (Hg.): Theatre under the Nazis. Manchester 2000, S. 54–95.
- Noa (2013). Miriam Noa: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einiigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert. (Zugl. Diss., Humboldt-Univ. zu Berlin 2012). Münster u.a. 2013 (Populäre Kultur und Musik, Bd. 8).
- Nowotnick (2018). Michaela Nowotnick: „... die geistige Verbindung mit dem Mutterlande aufrecht zu erhalten“. *Ostland. Vom geistigen Leben der Auslandsdeutschen* und die Bemühungen um Kontakte zum literarischen Leben in Deutschland. In: Enikő Dácz (Hg.): Räumliche Semantisierungen. Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20.–21. Jahrhundert. Regensburg 2018 (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas, Bd. 135), S. 179–198.
- Noyes (2015). John K. Noyes: Herder. Aesthetics against Imperialism. Toronto, Buffalo, London 2015.
- Nußbaumer (2001). Thomas Nußbaumer: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck u.a. 2001 (Bibliotheca Musicologica, Bd. 6).
- Nyssen (1984). Ute Nyssen: Nachwort. In: Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Clara S., Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, Burgtheater. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Köln 1984, S. 151–162.
- Oberst (2010). Manuela Oberst: Exercitium, Propaganda und Repräsentation. Die Dramen-, Periochen- und Librettosammlung der Prämonstratenserreichsabtei Marchtal (1657 bis 1778). Stuttgart 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, Bd. 179).
- ÖBL. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Graz, Köln, Wien 1954–.
- Oppel (1994). Margarete Oppel: Kunst-Ideal und Sammlungstätigkeit. In: Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern-Ruit 1994, S. 60–61.
- Ospovat (2016). Kirill Ospovat: Terror and Pity. Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston, MA 2016 (Imperial encounters in Russian history).
- Pailler (1883). Wilhelm Pailler: Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol. Band 2: Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol. Innsbruck 1883.
- Palmetshofer (2009). Ewald Palmetshofer: sauschneidn. Grazer Fassung. [Bühnenmanuskript]. Frankfurt am Main 2009.
- Palomba (1798). Giuseppe Palomba: La Pianella persa. Farsa giocosa per musica d'un solo atto. Da rappresentarsi nel Teatro della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona. La musica è tutta nuova del maestro Francesco Gardi. Verona 1798.
- Pan (2009). David Pan: Developing a Theater of the Collective. Brecht's „Lehrstücke“ and the Nazi „Thingspiele“. In: *Colloquia Germanica* 42 (2009), H. 4, S. 307–326.
- Pappalardo (2013). Ferdinando Pappalardo: „Genericità“. Il discorso sui generi letterari nella cultura europea. Bari 2013.
- Paul (1901–1909). Hermann Paul (Hg.): Grundriß der germanischen Philologie, Band II, 1. Abt. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Straßburg 1901–1909.
- Pauli (1986). Manfred Pauli: Stücke für und über das Volk. Zum Volksstück in der Dramen- und Theatergeschichte des deutschen Sprachraums. Von den realen Wirkungsmöglichkeiten volkstümlicher Dramatik. Diss., Universität Leipzig 1986.
- Pauli (1992). Manfred Pauli: Spurensuche. Wirkungen von Brechts Volksstück-Konzept auf Stückeschreiber und Theater in der DDR. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions, University

- College Dublin, 28. Februar–2. März 1991. Tübingen 1992 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 23), S. 65–74.
- Pauli (2015). Manfred Pauli: Dem Volk aufs Maul geschaut. Dramaturgische Studien zu einem Prinzip Volksstück in der deutschsprachigen Dramatik. 2 Bände. Schkeuditz 2015.
- Payer von Thurn (1908–1910). Rudolf Payer von Thurn (Hg.): Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und herausgegeben. 2 Bände. Wien 1908–1910 (Schriften des Literarischen Vereins in Wien, Bd. 10).
- Peter (1865). Anton Peter: Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien. Gesammelt und herausgegeben. Band 1: Kinderlieder und Kinderspiele, Volkslieder und Volksschauspiele, Sprichworte. Troppau 1865.
- Peter (1867). Anton Peter: Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien. Gesammelt und herausgegeben. Band 2: Sagen und Märchen, Bräuche und Volksaberglauben. Troppau 1867.
- Peter (1873). Anton Peter: Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien. Gesammelt und herausgegeben. Band 3: Leben der Oppaländer in Vergangenheit und Gegenwart. Mit colorierten Trachtenbildern. Troppau 1873.
- Peters (2003). Jelko Peters: Weinhold, Karl Gotthold Jakob. In: IGL, S. 1999–2001.
- Petersen und Pongs (1934). Julius Petersen und Hermann Pongs: An unsere Leser! In: Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion 35 (1934), S. III–IV.
- Pichler (1850). Adolph Pichler: Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.
- Pichler (1854a). Adolph Pichler: Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung. In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Beilage zur Österreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung (1854), H. 32, S. 209–210.
- Pichler (1854b). Adolph Pichler: Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung (Fortsetzung). In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Beilage zur Österreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung (1854), H. 34, S. 221–224.
- Pichler (1854c). Adolph Pichler: Ueber Bauernspiele in Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Volksdichtung (Schluß). In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Beilage zur Österreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung (1854), H. 36, S. 234–238.
- Pichler (1905–1909). Adolf Pichler: Gesammelte Werke. Vom Verfasser für den Druck vorbereitet. 17 Bände. München, Leipzig 1905–1909.
- Piech (2016). Janina Piech: Anekdotisierung von Zensur – Nestroy im Zensurarchiv Houben. In: Nestroyana 36 (2016), H. 3/4, S. 159–168.
- Pindar (1986). Pindar: Oden. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Eugen Dönt. Stuttgart 1986.
- Planard (1833). Eugène de Planard: Der Zweikampf, Oper in drei Aufzügen. Nach dem Französischen des Planard: „Le Pré aux Clercs“. Zur beibehaltenen Musik von Herold, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn von Lichtenstein. Mainz 1833.
- Plattner (1999). Irmgard Plattner: Kultur und Kulturpolitik. In: Michael Gehler (Hg.): Tirol. „Land im Gebirge“. Zwischen Tradition und Moderne. Wien, Köln, Weimar 1999 (Geschichte der österreichischen Bundesländer seit 1945, Bd. 3), S. 223–312.
- Pohle (2010). Frank Pohle: Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817). (Zugl. phil. Diss., RWTH Aachen 2005). Münster 2010 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Bd. 29).
- Polheim (1916). Karl Polheim: [Bericht über die mit Unterstützung der kais. Akademie unternommenen Vorarbeiten zur Herausgabe steirischer Volksschauspiele]. In: Anzeiger, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse 53 (1916), S. 90–102.
- Polheim (1918). Karl Polheim: [Zweiter Bericht über die mit Unterstützung der Akademie unternommenen Vorarbeiten zur Herausgabe steirischer Volksschauspiele]. In: Anzeiger, Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse 55 (1918), S. 128–134.

- Polheim (1986). Karl Konrad Polheim: Das verkannte Volksschauspiel. Eine mißachtete Erkenntnisquelle des mittelalterlichen Dramas. In: Klaus Grubmüller und Günter Hess (Hg.): Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur. Literatur vor Lessing – nur für Experten? Tübingen 1986 (Kontroversen, alte und neue, Bd. 7), S. 86–104.
- Polheim (1992). Karl Konrad Polheim: Katalog der Volksschauspiele aus Steiermark und Kärnten. Nebst Analekten aus Bayern, West- und Ostösterreich. Tübingen 1992.
- Polheim (2000). Karl Konrad Polheim: Vorwort. In: Karl Konrad Polheim und Stefan Schröder (Hg.): Volksschauspiele. Band I: Passionsspiele. Erster Teil. Paderborn u.a. 2000, S. VII–X.
- Polheim (2002a). Karl Konrad Polheim: Volksschauspiel und mittelalterliches Drama. Am Beispiel der Passionsspiele aus Tirol, Kärnten und der Steiermark [1976]. In: Karl Konrad Polheim und Stefan Schröder (Hg.): Volksschauspiele. Band V: Studien zum Volksschauspiel und mittelalterlichen Drama, mit einer Fotodokumentation. Paderborn u.a. 2002, S. 11–36.
- Polheim (2002b). Karl Konrad Polheim: Vorwort. In: Karl Konrad Polheim und Stefan Schröder (Hg.): Volksschauspiele. Band V: Studien zum Volksschauspiel und mittelalterlichen Drama, mit einer Fotodokumentation. Paderborn u.a. 2002, S. 5–6.
- Polheim und Schröder (2000–2004). Karl Konrad Polheim und Stefan Schröder (Hg.): Volksschauspiele. 5 Bände. Paderborn u.a. 2000–2004.
- Polheim und Schröder (2002). Karl Konrad Polheim und Stefan Schröder (Hg.): Volksschauspiele. Band V: Studien zum Volksschauspiel und mittelalterlichen Drama, mit einer Fotodokumentation. Paderborn u.a. 2002.
- Pörnbacher (2005). Hans Pörnbacher: Sailer, Sebastian. In: NDB. Bd. 22 (2005), S. 357–358.
- Porra und Wedekind (2017). Véronique Porra und Gregor Wedekind: Orient – Zur (De-)konstruktion eines Phantasmas. Bielefeld 2017 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Bd. 32).
- Prem (1922). S[imon] M[arian] Prem: Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol. 1. Abteilung: Vom Beginn des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit einem Textanhang. Innsbruck 1922.
- Pröhle (1851). Heinrich Pröhle: Aus dem Harze. Skizzen und Sagen. Leipzig 1851.
- Pröhle (1852). Heinrich Pröhle (Hg.): Hausbüchlein für das Volk und seine Freunde. Eine Sammlung von Erzählungen, Märchen und Schilderungen aus dem Leben des Volks. Mit einer Einleitung über die volksthümliche Literatur in Deutschland. Ausgewählt und herausgegeben. 2 Bände. Leipzig 1852.
- Pröhle (1853). Heinrich Pröhle: Kinder- und Volksmärchen. Leipzig 1853.
- Pröhle (1854a). Heinrich Pröhle: Harzsagen. Gesammelt auf dem Oberharz und in der übrigen Gegend von Harzburg und Goslar bis zur Grafschaft Hohenstein und bis Nordhausen. Leipzig 1854.
- Pröhle (1854). Heinrich Pröhle: Ueber die Sage und das Märchen und ihre Benutzung in deutschen Dichtungen, insbesondere Gottfried August Bürgers. In: Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur (1854), S. 521–547.
- Pröhle (1855a). Henricus Pröhle: De Bructeri nominibus et de fabulis quae ad eum montem pertinent. Dissertatio inauguralis. Werningerode 1855.
- Pröhle (1855b). Heinrich Pröhle: Friedrich Ludwig Jahn's Leben. Nebst Mittheilungen aus seinem literarischen Nachlasse. Berlin 1855.
- Pröhle (1855c). Heinrich Pröhle: Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. Mit einer Musikbeilage. Aschersleben 1855.
- Pröhle (1856a). Heinrich Pröhle: Aus dem Tagebuche eines deutschen Sammlers I. In: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 6 (1856), H. 15, S. 540–552.
- Pröhle (1856b). Heinrich Pröhle: Aus dem Tagebuche eines deutschen Sammlers II. In: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 6 (1856), H. 18, S. 641–651.

- Pröhle (1856c). Heinrich Pröhle: Gottfried August Bürger. Sein Leben und seine Dichtungen. Leipzig 1856.
- Pröhle (1856d). Heinrich Pröhle: Unterharzische Sagen. Mit Anmerkungen und Abhandlungen. Aschersleben 1856.
- Pröhle (1857a). Heinrich Pröhle: Kriegsdichter des siebenjährigen Krieges und der Freiheitskriege. Ein Vortrag. Leipzig 1857.
- Pröhle (1857b). Heinrich Pröhle: Zusätze und Berichtigungen zu meiner Schrift „Gottfried August Bürger. Sein Leben und seine Dichtungen. Leipzig, 1856“. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 12 (1857), H. 21, S. 169–179.
- Pröhle (1858). Heinrich Pröhle: Die Fremdherrschaft. Mittheilungen aus der Geschichte des ehemaligen Königreichs Westphalen. Vorgelesen am 13. Februar 1858 im Verein für wissenschaftliche Vorträge zu Berlin. Leipzig 1858.
- Pröhle (1863). Heinrich Pröhle: Deutsche Sagen. Mit Illustrationen. Berlin 1863.
- Pröhle (1877). Heinrich Pröhle: Lessing, Wieland, Heinse. Nach den handschriftlichen Quellen in Gleims Nachlasse dargestellt. Berlin 1877.
- Pröhle ([1886]). Heinrich Pröhle: Rheinlands schönste Sagen und Geschichten. Für die Jugend bearbeitet. Mit sechs Lichtdruckbildern nach Originalen von Louis H.E. Schmidt. Berlin [1886].
- Pröhle (1889). Heinrich Pröhle: Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde. Mit Knesebeck's Briefen an Gleim als Seitenstück zu Goethe's Campagne in Frankreich. Potsdam 1889.
- Proß (1984). Wolfgang Proß: Anmerkungen. In: Johann Gottfried Herder: Werke. Band I: Herder und der Sturm und Drang 1764–1774. Nachwort von Pierre Pénisson. Hg. von Wolfgang Proß. München, Wien 1984, S. 693–863.
- Proß (1986). Wolfgang Proß: Das Konzept des Populären in Italien und sein Einfluß auf das deutschsprachige Theater des 18. Jahrhunderts. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt am Main, New York 1986 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 15), S. 24–40.
- Proß (1988). Wolfgang Proß: Herders Shakespeare-Interpretation. Von der Dramaturgie zur Geschichtsphilosophie. In: Roger Bauer (Hg.): Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. In Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer. Bern u.a. 1988 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 22), S. 162–181.
- Prosser-Schell (2015). Michael Prosser-Schell: Forschungen und Forschungsmöglichkeiten mit dem Nachlass Karasek im IVDE Freiburg. Neuere Ergebnisse und Befunde. In: Hans-Werner Rette-rath (Hg.): Zugänge. Volkskundliche Archiv-Forschung zu den Deutschen im und aus dem östlichen Europa. Münster, New York 2015 (Schriftenreihe des Instituts für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa, Bd. 16), S. 159–193.
- Puchner (2009). Walter Puchner: Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums. Wien, Köln, Weimar 2009.
- Puchner (2014). Walter Puchner: Volksschauspiel. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke. Bd. 14. Berlin, Boston 2014, Sp. 350–360.
- Quellmalz (1968–1976). Alfred Quellmalz (Hg.): Südtiroler Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben. Im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz Berlin. 3 Bände. Kassel u.a. 1968–1976.
- Raber (1886). Vigil Raber: Sterzinger Spiele. Nach Aufzeichnungen des Vigil Raber. 2 Bände. Hg. von Oswald Zingerle. Wien 1886.

- Raber (1982). *Vigil Raber: Sterzinger Spiele. Die weltlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs nach den Originalhandschriften (1510–1535) von Vigil Raber und nach der Ausgabe Oswald Zingerles (1886)*. Hg. von Werner M. Bauer. Wien 1982 (Wiener Neudrucke, Bd. 6).
- Ranzmaier (2008). Irene Ranzmaier: *Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin, New York 2008 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 48).
- Rauchenegger (1890). Benno Rauchenegger: *Jägerblut. Volksstück in vier Akten (6 Bildern)*. Musik von Josef Krägel. Als Manuskript gedruckt. München 1890.
- Razum (1935). Hannes Razum: *Salz und Brot. Ein Bauernspiel*. München 1935 (Münchener Laienspiele, Bd. 129).
- Red[aktion] (2003). Red[aktion]: *Rommel, Otto*. In: IGL, S. 1511–1513.
- Reichl (1988). Johannes M. Reichl: *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer – Heynicke – Möller)*. Mit einem Anhang über Bert Brecht. Frankfurt am Main 1988.
- Reimann (1982). Horst Reimann: *Siziliens kleines Volkstheater Opera dei pupi*. Mit Lichtbildern und Federzeichnungen von Helga Reimann. Bochum 1982 (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Bd. 7).
- Reinsberg-Düringsfeld (1874). O[tto] v[on] Reinsberg-Düringsfeld: *Culturhistorische Studien aus Meran. Sprache – Literatur – Volksgebräuche – Zunftwesen – mit vielen ungedruckten Documenten*. Leipzig 1874.
- Renk (2007). Herta-Elisabeth Renk: *Volksstück*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3. Aufl. Stuttgart 2007, S. 815–816.
- Reuschel (1922). Karl Theodor Reuschel (Hg.): *Das deutsche Volksschauspiel. Eine Auswahl*. Bielefeld, Leipzig 1922 (Deutsche Schulausgaben, Bd. 194).
- Riccabona, Sauter und Unterkircher (2017). Christine Riccabona, Sebastian von Sauter und Anton Unterkircher: *Anna Reithmayr*, in: *Lexikon Literatur in Tirol*. https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/?p=20090202:2:0::NO::P2_ID,P2_TYP_ID:1229 (25.3.2019).
- Richter (2010). Sandra Richter: *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. With Bibliographies by Anja Zenk, Jasmin Azazmah, Eva Jost, Sandra Richter. Berlin, New York 2010.
- Richter (2017). Sandra Richter: *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*. München 2017.
- Richter, Sandra (2018). Sandra Richter: *Cross-Cultural Inventions in Drama on the Basis of the Novel in Prose, or World Literature before World Literature. The Case of Fortunatus*. In: Toni Bernhart, Jaša Drnovšek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper und Jan Mosch (Hg.): *Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*. Berlin 2018, S. 53–68.
- Richter, Falk (2018). Falk Richter: *Disconnected. Theater, Tanz, Politik*. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Mit einem Nachwort hg. von Johannes Birgfeld. Berlin 2018.
- Rieck (1935). Friedrich Rieck: *Johann Friedrich Schütze und die Volkskunde. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Volkskunde des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. (Zugl. Diss., Univ. Hamburg, 1934). Kellinghusen bei Hamburg 1935.
- Rieder (1974). Hans Rieder: *Jeit(t)eles (Geitler), Ignaz*. In: NDB. Bd. 10 (1974), S. 388.
- Rieder (2000). Claus Rieder: *Fernseh-Volkstheater. Theaterware im Fernsehsystem*. Wiesbaden 2000.
- Riedmann (2003). Bettina Riedmann: *Feifalik, Julius*. In: IGL, S. 481–482.
- Rohrer (1796). Joseph Rohrer: *Über die Tiroler*. Ein Beytrag zur Oesterreichischen Völkerkunde. Wien 1796.

- Rölleke (1985). Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. München, Zürich 1985 (Artemis Einführungen, Bd. 18).
- Rölleke (1993). Heinz Rölleke (Hg.): Das Volksliedebuch. Über 300 Lieder, ihre Melodien und Geschichten. Hg. und mit Erläuterungen versehen. Musikalische Betreuung von Tilo Medek. Köln 1993.
- Rölleke (1998). Heinz Rölleke: Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert. Trier 1998 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, Bd. 35).
- Rölleke (2000). Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze. Trier 2000 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, Bd. 50).
- Rölleke und Schindehütte (2011). Heinz Rölleke und Albert Schindehütte (Hg.): Es war einmal. Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte. Frankfurt am Main 2011 (Die andere Bibliothek, Sonderband).
- Roloff (2005). Hans-Gert Roloff: Volksschauspiele [Rez. zu Polheim und Schröder (2000–2004)]. In: Editionen in der Kritik 1 (2005), S. 171–176.
- Rommel (1906). Otto Rommel: Der Wiener Musenalmanach. Eine literaturhistorische Untersuchung. Leipzig, Wien 1906 (Euphorion Ergänzungsheft, Bd. 6).
- Rommel ([1912]). Otto Rommel: Die politische Lyrik des Vormärz und des Sturmjahres. Auswahl. Wien, Teschen, Leipzig [1912] (Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek, Bd. 33).
- Rommel (1930). Otto Rommel: Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik. Wien 1930 (Johann Nestroy, Sämtliche Werke, Bd. 15).
- Rommel (1931). Otto Rommel: Der österreichische Vormärz 1816–1847. Leipzig 1931 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Politische Dichtung, Bd. 4).
- Rommel (1935). Otto Rommel (Hg.): Die Maschinenkomödie. Leipzig 1935 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock: Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Bd. 1).
- Rommel (1944). Otto Rommel: Der Wienerische Hanswurst als Dramatiker. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung [1] (1944), S. 105–131.
- Rommel (1947). Otto Rommel (Hg.): Wiener Renaissance. Wien, Zürich 1947 (Klassiker der Wiener Kultur, Bd. 1).
- Rommel (1952). Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Mit 250 Abbildungen, 4 davon farbig. Wien 1952.
- Rommel (1957). Otto Rommel: Mein Weg zur Volkstheater-Forschung. In: Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft 3 (1957), H. 3, S. 280–283.
- Rommel (1965). Otto Rommel: Spittlers „Olympischer Frühling“ und seine epische Form. Bern, München 1965.
- Rössler (1981). Helmut Rössler: Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung. (Zugl. Diss., Univ. Stuttgart 1980). Stuttgart 1981 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 90).
- Rousseau (1978). Jean-Jacques Rousseau: Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel „Genf“ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten [Deutsch von Dietrich Feldhausen] [1758]. In: Jean-Jacques Rousseau: Schriften, Band 1. Hg. von Henning Ritter. München, Wien 1978, S. 333–474.
- Rousseau (1995). Jean-Jacques Rousseau: J.J. Rousseau citoyen de Genève, à M. d'Alembert [1758]. In: Jean-Jacques Rousseau: Œuvres complètes V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. [Paris] 1995 (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 416), S. 9–125.
- Rudin (2013). Bärbel Rudin: *Banise* als Haupt- und Staatsaktion. Zum erfolgreichsten Lückenbüßer der deutschen Verspätung im Drama. In: Dieter Martin und Karin Vorderstemann (Hg.): Die eu-

- ropäische Banise. Rezeption und Übersetzung eines barocken Bestsellers. Berlin, Boston 2013 (Frühe Neuzeit, Bd. 175), S. 67–90.
- Rüegg (2019). Madeline Rüegg: The Patient Griselda Myth. Looking at Late Medieval and Early Modern European Literature. (Zugl. Diss., Freie Univ. Berlin 2017). Berlin 2019.
- Rühmkorf (1967). Peter Rühmkorf: Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg 1967.
- Saage-Maaß (2007). Miriam Saage-Maaß: Die Göttinger Sieben – demokratische Vorkämpfer oder nationale Helden? Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur in der Rezeption des Hannoverschen Verfassungskonfliktes. (Zugl. Diss., Univ. Frankfurt am Main 2006). Göttingen 2007.
- Sailer (1766). Sebastian Sailer: Des ehrwürdigen P. Sebastian Sailer Chorherrn von Prämonstrat, und des unmittelbaren freyen Reichsstifts Marchtall an der Donau in Schwaben Capitularen Geistliche Reden, bey mancherley Gelegenheiten und über zerschiedene Materien gesprochen. Erster Band. Augsburg 1766.
- Sailer (1768). Sebastian Sailer: Des ehrwürdigen P. Sebastian Sailer Chorherrn von Prämonstrat, und des unmittelbaren freyen Reichsstifts Marchtall an der Donau in Schwaben Capitularen Geistliche Reden, bey mancherley Gelegenheiten und über zerschiedene Materien gesprochen. Zweyter Band. Augsburg 1768.
- Sailer (1774). Sebastian Sailer: P. Sebastian Sailer's Chorherrn von Prämonstrat, und des unmittelbaren freyen Reichsstifts Marchtall an der Donau Kapitularen, der Zeit Pfarrverwesern zu Dietrichskirch. Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi, in gesungenen Oratorien aufgeführt. Augsburg 1774.
- [Sailer] (1783). [Sebastian Sailer]: Adams und Evens Erschaffung, und ihr Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang: aus dem Schwäbischen in's Oesterreichische versetzt. O.O. 1783.
- [Sailer] (1784). [Sebastian Sailer]: Melodrama Adam und Eva im Paradeiß. Ein musikalisches Bauernspiel vom Jahre 1250 in vier Aufzügen, verfasst von Sebastian Relies O.S.B., verbessert und vermehret von M.H. und A.M. zur privat Unterhaltung, musikalischer Dilettanten, aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzt. O.O. 1784.
- Sailer (1969). Sebastian Sailer: Die Schöpfung. Hg. von Martin Stern. Stuttgart 1969.
- Sailer (1977). Sebastian Sailer: Adams und Evens Erschaffung und ihr Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang: aus dem Schwäbischen in's Österreichische versetzt. Faksimileausgabe der ersten gedruckten, posthum erschienenen Fassung der Komödie „Die schwäbische Schöpfung“ von Pater Sebastian Sailer, aus Anlaß des 200. Todestages des Dichters. Nachwort von [Stefan] Ott. Biberach an der Riß 1977.
- Sailer (2004). Sebastian Sailer: Die Schwäbische Schöpfung. Verschiedene Fassungen. Hg. von Walter Frei und Wolfgang Schürle in Verbindung mit dem Förderverein Schwäbischer Dialekt e.V. Konstanz 2004 (Bibliotheca suevica, Bd. 11).
- Sailer (2012). Sebastian Sailer: Geistliche Reden. Eine Auswahl. Neu hg. und kommentiert von Konstantin Maier. Konstanz 2012 (Bibliotheca suevica, Bd. 32).
- Sangmeister (2011). Dirk Sangmeister: Von Blumenlesen und Geheimbünden. Die Jahre von Johann Friedrich Ernst Albrecht als Verleger in Reval und Erfurt. In: Heinrich Bosse, Otto-Heinrich Elias und Thomas Taterka (Hg.): Baltische Literaturen in der Goethezeit. Würzburg 2011, S. 411–487.
- Santi (2007). Cesare Santi: Toscano. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D24911.php> (3.5.2019).
- Saphir (1835). M[oritz] G[ottlieb] Saphir: Ad vocem Nestroy's: „Ebener Erde und erster Stock“. In: Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben vom 30.9.1835, S. 778–779.

- Saphir (1839). M[oritz] G[ottlieb] Saphir: Nestroy und die Wiener Lokalposse. In: *Der Humorist vom 17.4.1839*, S. 303–304.
- Sauder (1997). Gerhard Sauder: Lenz' eigenwillige *Anmerkungen über das Theater*. In: *Etudes Germaniques* 52 (1997), H. 1, S. 49–64.
- Scheichl (1994). S[igurd] P[aul] Scheichl: Schmalz Josef. In: *ÖBL*. Bd. 10 (1994), S. 227.
- Schellenberg (2012). Renata Schellenberg: The Self and Other Things. Goethe the Collector. In: *Publications of the English Goethe Society (PEGS)* 81 (2012), H. 3, S. 166–177.
- Schennach (2003). Martin P. Schennach: Geschichte des bäuerlichen Besitz- und Erbrechts in Tirol – ein Überblick. In: *Hofgeschichten der 2002 und 2003 verliehenen Erbhöfe. Mit einem Überblick über die Geschichte des bäuerlichen Besitz- und Erbrechts in Tirol. Innsbruck 2003 (Tiroler Erbhöfe, Bd. 21)*, S. 9–30.
- Scherpe (1985). Klaus R. Scherpe: Dichterische Erkenntnis und „Projektmacherei“. Widersprüche im Werk von J.M.R. Lenz [1977]. In: *Manfred Wacker (Hg.): Sturm und Drang. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, Bd. 559)*, S. 279–314.
- Schiller (1992). Friedrich Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet] [1784]. In: *Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 8: Theoretische Schriften. Hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Strömer. Frankfurt am Main 1992*, S. 185–200.
- Schindler (1970). Otto G. Schindler: Wandertruppen in Niederösterreich im 18. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 17 (1970), S. 1–80.
- Schindler (2007). Otto G. Schindler: Volkstheater.
http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volkstheater.xml (28.5.2019).
- Schlaffer (1987). Heinz Schlaffer: Lugowski, Clemens. In: *NDB*. Bd. 15 (1987), S. 497–498.
- Schlegel (1884). A[ugust] W[ilhelm] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803–1804): Geschichte der romantischen Litteratur (nebst Personenregister zu den drei Teilen)*. Heilbronn 1884 (*Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neu-drucken, Bd. 19*).
- Schlehe und Sandkühler (2014). Judith Schlehe und Evamaria Sandkühler (Hg.): *Religion, Tradition and the Popular. Transcultural Views from Asia and Europe. Bielefeld 2014 (History in Popular Cultures, Bd. 12)*.
- Schlossar (1881). Anton Schlossar: *Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Zugleich Beiträge zur Kenntniß der Mundart und der Volkspoesie auf bairisch-österreichischem Sprachgebiete. Mit Einleitung, Anmerkungen und ausgewählten Melodien herausgegeben*. Innsbruck 1881.
- Schlossar (1891). Anton Schlossar: *Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Mit Anmerkungen und Erläuterungen, nebst einem Anhang: das Leiden Christi-Spiel aus dem Gurkthale in Kärnten. 2 Bände. Halle 1891*.
- Schmalz (2018). Ferdinand Schmalz: jedermann (stirbt). In: *Uwe B. Carstensen, Friederike Emmerling, Stefanie von Lieven, Barbara Neu und Bettina Walther (Hg.): Theater Theater. Anthologie. Frankfurt am Main 2018 (Aktuelle Stücke, Bd. 29)*, S. 483–532.
- Schmeller (1837). Andreas Schmeller: *Bayerisches Wörterbuch. Sammlung von Wörtern und Ausdrücken, die in den lebenden Mundarten sowohl, als in der ältern und ältesten Provincial-Litteratur des Königreichs Bayern, besonders seiner ältern Lande, vorkommen, und in der heutigen allgemein-deutschen Schriftsprache entweder gar nicht, oder nicht in denselben Bedeutungen üblich sind, mit urkundlichen Belegen, nach den Stammsyblen etymologisch-alphabetisch geordnet. Vierter Theil. Stuttgart, Tübingen 1837*.
- Schmid (1864). Herman Schmid: *Almenrausch und Edelweiß. Erzählung aus dem Beirischen Hochgebirge. Berlin 1864*.

- Schmidt (1932). Leopold Schmidt: Neue Volksschauspielforschung. In: Deutsch-ungarische Heimatsblätter. Vierteljahrsschrift für Kunde des Deutschtums in Ungarn und für deutsche und ungarische Beziehungen 4 (1932), H. 4, S. 338–345.
- Schmidt (1934). Leopold Schmidt: Der Oberuferer Spielkreis. In: Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde 7 (1934), S. 145–157.
- Schmidt (1935). Leopold Schmidt: Stammheitlichkeitsfragen in der deutschen Volksschauspiel-schichtung in Ungarn. In: Deutsch-ungarische Heimatsblätter. Vierteljahrsschrift für Kunde des Deutschtums in Ungarn und für deutsche und ungarische Beziehungen 7 (1935), H. 1, S. 68–71.
- Schmidt (1937). Leopold Schmidt: Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele. (Zugl. Diss., Univ. Wien 1934). Emsdetten 1937 (Die Schaubühne, Bd. 20).
- Schmidt (1951). Leopold Schmidt: Die burgenländischen Sebastianispiele im Rahmen der barocken Sebastiansverehrung und der Volksschauspiele vom hl. Sebastian. Eisenstadt 1951 (Burgen-ländische Forschungen, Bd. 16).
- Schmidt (1954). Leopold Schmidt: Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart. Berlin 1954 (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Bd. 7).
- Schmidt (1962). Leopold Schmidt: Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch. Mit 6 Karten im Text und 18 Abbildungen auf Tafeln. Berlin 1962.
- Schmidt (1965). Léopold Schmidt (Hg.): Le théâtre populaire européen. Édité en collaboration avec Gianfranco D'Aronco, Georgios Megas, Hans Moser, Georges-Henri Rivière, Achmed Tecer et Hans Trümpy. La traduction française des textes originaux et du manuscrit allemand des commentaires, établie par Michèle Ramzeyer et Pierre Robinet, a été coordonnée par Klaus Beitzl. Paris 1965 (Folklore européen, Bd. 3).
- Schmidt (1980). Leopold Schmidt: Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes. Mit 6 Karten im Text, 14 Abbildungen auf Tafeln und einer Farbtafel. Wien 1980 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 8: Burgenland, H. 1).
- Schmidt (2010). R[obin] Schmidt: Steiner Rudolf Joseph Lorenz. In: ÖBL. Bd. 13 (2010), S. 176–177.
- Schmidt (2016). Sarah Schmidt (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns. Paderborn 2016.
- Schmidt (2017). Laura Schmidt: Weihnachtliches Theater. Zur Entstehung und Geschichte einer bürgerlichen Fest- und Theaterkultur. Bielefeld 2017 (Theater).
- Schmidt-Dengler (1981). Wendelin Schmidt-Dengler: Bedürfnis nach Geschichte. In: Franz Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien, München, Zürich 1981, S. 393–407.
- Schmidt-Dengler (1986). Wendelin Schmidt-Dengler: Rustikalität. Zur Funktion des ländlichen Lebensraumes bei Carl Morre und Franz Schönherr [sic; gemeint ist Karl Schönherr, Anm. T.B.]. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt am Main, New York 1986 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 15), S. 173–185.
- Schmidt-Dengler (1996). Wendelin Schmidt-Dengler: Nadler und die Folgen. Germanistik in Wien 1945 bis 1957. In: Wilfried Barner und Christoph König (Hg.): Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Frankfurt am Main 1996, S. 35–46.
- Schmidt-Dengler (2001). Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Launen des Glücks. Wien 2001.
- Schmitz (1990). Thomas Schmitz: Das Volksstück. Stuttgart 1990 (Sammlung Metzler, Bd. 257).
- Schmook (1993). Reinhard Schmook: „Gesunkenes Kulturgut – primitive Gemeinschaft“. Der Germanist Hans Naumann (1886–1951) in seiner Bedeutung für die Volkskunde. (Zugl. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin 1988). Wien 1993 (Beiträge zur Volkskunde und Kulturanalyse, Bd. 7).

- Scholz (1990). Friedrich Scholz: Die Literaturen des Baltikums. Ihre Entstehung und Entwicklung. Opladen 1990 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 80).
- Scholz (1995). Friedrich Scholz: Herders Auffassung des Volkslieds und der Dichtung und die lettischen Volksliedersammlungen des 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung 44 (1995), H. 4, S. 564–577.
- Schöne (1993). Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. 3. Aufl. München 1993 [1964].
- Schönwiese und Schuhladen (1976). Ekkehard Schönwiese und Hans Schuhladen: Beiträge zu den neuauftauchten Volksschauspielhandschriften aus den Nachlässen Ludwig v. Hörmanns und Leopold Pirkl's. In: Egon Kühebacher (Hg.): Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstitutes und des Bundes Südtiroler Volksbühnen. Bozen 1976 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 3), S. 301–318.
- Schöpel (1965). Brigitte Schöpel: „Naturtheater“. Studien zum Theater unter freiem Himmel in Südwestdeutschland. (Zugl. Diss., Univ. Tübingen 1965). Tübingen 1965 (Volksleben, Bd. 9).
- Schöppner (1852–1853). Alexander Schöppner: Sagenbuch der Bayerischen Lande. Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter. 3 Bände. München 1852–1853.
- Schöttker (1989). Detlev Schöttker: Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven. Stuttgart 1989.
- [Schreiber] (1788a). [Alois Wilhelm Schreiber] (Hg.): Tagebuch der Mainzer Schaubühne. Mainz 1788.
- [Schreiber] (1788b). [Alois Wilhelm Schreiber]: An das Publikum. In: Dramaturgische Blätter. Erstes Stück (1788), S. 5–8.
- [Schreiber] (1788c). [Alois Wilhelm Schreiber]: Ueber Volksschauspiele. In: Dramaturgische Blätter. Erstes Stück (1788), S. 9–14.
- Schreiber (1809). Aloys Schreiber: Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809.
- Schröder (1992). Jürgen Schröder: Auf der Suche nach dem Volk. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions, University College Dublin, 28. Februar–2. März 1991. Tübingen 1992 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 23), S. 75–84.
- Schröder (2006a). Jürgen Schröder: Das „dramatische“ Jahrzehnt der Bundesrepublik. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. München 2006, S. 463–501.
- Schröder (2006b). Jürgen Schröder: „Postdramatisches Theater“ oder „neuer Realismus“? Drama und Theater der neunziger Jahre. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. München 2006, S. 1080–1120.
- Schröder (1855a). K[arl] J[ulius] Schröder: Beitrag zur deutschen Mythologie und Sittenkunde aus dem Volksleben der Deutschen in Ungern. Als Aufmunterung zu grösseren Sammlungen in den deutschen Gegenden Ungerns. Presburg 1855.
- Schröder (1855b). K[arl] J[ulius] Schröder: Ein Weihnachtspiel aus Ungern. Nach der Handschrift der Sternspielbruderschaft zu Kremnitz. In: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst 3 (1855), S. 391–419.
- Schröder (1857). Karl Julius Schröder: Ein Bruchstück des Gedichtes Laurin oder Der kleine Rosengarten. Aus dem siebenten Jahresprogramme der Presburger Oberrealschule besonders abgedruckt. Presburg 1857.
- Schröder (1858a). Karl Julius Schröder: Beitrag zu einem Wörterbuche der deutschen Mundarten des ungarischen Berglandes. Aus dem Novemberhefte des Jahrganges 1857 der Sitzungsberichte

- der philos.-histor. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften [XXV. Bd., S. 213] besonders abgedruckt. Erste Abtheilung A bis H. Wien 1858.
- Schröer (1858b). Karl Julius Schröer: Beitrag zu einem Wörterbuche der deutschen Mundarten des ungarischen Berglandes. Aus dem Aprilhefte des Jahrganges 1858 der Sitzungsberichte der philos.-historischen Classe der kais. Akademie der Wissenschaften [Bd. XXVII, S. 174] besonders abgedruckt. Zweite Abtheilung I bis Z. Wien 1858.
- Schröer (1858c). Karl Julius Schröer: Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern. Geschildert und mitgeteilt. Wien 1858.
- Schröer (1858d). Karl Julius Schröer: Nachtrag zu den deutschen Weihnachtspielen aus Ungern. Presburg 1858.
- Schröer (1859). Karl Julius Schröer: Nachtrag zum Wörterbuche der deutschen Mundarten des ungarischen Berglandes. Aus dem Mai-Hefte des Jahrganges 1859 der Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der k. Akademie der Wissenschaften [XXXI. Band, S. 245] besonders abgedruckt. Wien 1859.
- Schröer (1862). Karl Julius Schröer: Deutsche Weihnachtspiele aus Ungern. Geschildert und mitgeteilt. Neue Ausgabe. Wien 1862.
- Schröer (1870). Karl Julius Schröer: Wörterbuch der Mundart von Gottschee. I. Ausflug nach Gottschee, II. Weitere Mittheilungen über die Mundart von Gottschee. Aus dem Octoberhefte des Jahrganges 1868 der Sitzungsberichte der philos.-hist. Cl. der kais. Akademie der Wissenschaften [LX. Bd., S. 165] und aus dem Maihefte des Jahrganges 1870 der Sitzungsberichte der philos.-histor. Cl. der kais. Akademie der Wissenschaften [LXV. Bd., S. 391] besonders abgedruckt. Wien 1870.
- Schröer (1879a). Karl Julius Schröer: Die Deutschen in Oesterreich-Ungarn und ihre Bedeutung für die Monarchie. Vortrag, gehalten im deutschen Verein in Wien den 16. Januar 1879. Berlin 1879.
- Sch[röer] (1879b). [Karl Julius] Sch[röer]: Ein Ritterschauspiel in Tirol. In: Neue Freie Presse vom 24.8.1879, S. 6–7.
- Schröer (1917). K[arl] J[ulius] Schröer: Spiel vom Sündenfall. Paradeisspiel aus Oberufer bei Preßburg. 14. Jahrhundert. Leipzig 1917 (Deutsche Volksspiele des Mittelalters, Bd. 1).
- Schröer (1918). K[arl] J[ulius] Schröer: Christgeburtspiel aus Oberufer bei Preßburg. Leipzig 1918 (Deutsche Volksspiele des Mittelalters, Bd. 3).
- Schubert (1986). Karl Schubert: Erinnerungen an die Weihnachtspiele [1948]. In: Rudolf Steiner: Ansprachen zu den Weihnachtspielen aus altem Volkstum, gehalten in Dornach 1915 bis 1924 und ein Aufsatz Weihnachten 1922. Hg. von Edwin Froböse. 2. Aufl. Dornach 1986, S. 107–110.
- Schuller (1859). Johann Karl Schuller: Herodes. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenbürgen. Mit einleitenden Bemerkungen über Festbräuche der Sachsen in Siebenbürgen. Sylvestergabe für Gönner und Freunde. Hermannstadt 1859.
- Schulz (1797a). Friedrich Schulz: Neue Reise durch Italien. Erster Band. Erstes Heft. Berlin 1797.
- Schulz (1797b). Friedrich Schulz: Reise eines Liefländers durch Italien. Siebentes Heft. Enthaltend die Reise von Botzen über Trient, Roveredo, Verona, Mantua und Kremona, bis nach Mailand. Berlin 1797.
- Schulze (2012). Ursula Schulze: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin 2012.
- Schütze (1794). Johann Friedrich Schütze: Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg 1794.
- Schütze (1800–1806). Johann Friedrich Schütze: Holsteinisches Idiotikon, ein Beitrag zur Volkssittengeschichte; oder Sammlung plattdeutscher, alter und neugebildeter Worte, Wortformen, Redensarten, Volkswitzes, Sprichwörter, Spruchreime, Wiegenlieder, Anekdoten und aus dem

- Sprachschatze erklärter Sitten, Gebräuche, Spiele, Feste der alten und neuen Holsteiner. Mit Holzschnitten. 4 Bände. Hamburg 1800–1806.
- Schütze (1800). Johann Friedrich Schütze: Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschen-Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beider Geschlechter. Nebst einem lehr- und scherzreichen Anhang. Hamburg 1800.
- Scribe (1830). Eugène Scribe: Arien und Gesänge der großen Oper „Die Stumme von Portici“, in fünf Abtheilungen, mit Tanz. Nach dem Französischen „La Muette de Portici“, des Scribe, zur beibehaltenen Musik von Auber für die deutsche Bühne bearbeitet vom Freiherrn von Lichtenstein. Dessau 1830.
- Seelbach (1994). Susanne Seelbach: Proletarisch-Revolutionäres Theater in Düsseldorf 1930–1933. Die Bühne als politisches Medium. (Zugl. Diss., Univ. Düsseldorf 1992). Frankfurt am Main u.a. 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 30: Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 55).
- Seemann und Wiora (1959). Erich Seemann und Walter Wiora (Hg.): Deutsche Volkslieder. Balladen. Vierter Teil. Unter Mithilfe von Hinrich Siuts. Berlin 1959 (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, Bd. 4).
- Seeßlen (1993). Georg Seeßlen: Volks Tümllichkeit. Über Volksmusik, Biertrinken, Bauerntheater und andere Erscheinungen gnadenloser Gemütlichkeit im neuen Deutschland. Greiz 1993.
- Seidl ([1840]). Joh[ann] Gabr[iel] Seidl: Wanderungen durch Tyrol und Steyermark. Erster Band. Wanderungen durch Tyrol. Mit 30 Stahlstichen. Leipzig [1840] (Das malerische und romantische Deutschland. In zehn Sektionen, Bd. VII).
- Selbmann (1985). Rolf Selbmann: Lewald, August. In: NDB. Bd. 14 (1985), S. 408–409.
- Sengle (1980). Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Band III: Die Dichter. Stuttgart 1980.
- Shakespeare (1975). William Shakespeare: Twelfth Night. Hg. von J.M. Lothian und T. W. Craik. London 1975 (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare).
- Shakespeare (2001). William Shakespeare: Love's Labour's Lost. Hg. von H. R. Woudhuysen. London 2001 (The Arden Shakespeare).
- [Shakespeare] (2016). [William Shakespeare]: The Norton Shakespeare. Hg. von Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus und Gordon McMullan. 3. Aufl. New York, London 2016.
- Shapiro (2000). James Shapiro: Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play. New York 2000.
- Sikora (1905a). Adalbert Sikora: Das Verbot der Volksschauspiele (1751) und seine Folgen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des tirolischen Volkes. In: Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols und Vorarlbergs 2 (1905), S. 199–209.
- Sikora (1905b). Adalbert Sikora: Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol. In: Archiv für Theatergeschichte 2 (1905), S. 3–55.
- Sikora (1906). Adalbert Sikora: Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol. In: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 50 (1906), H. 3, S. 339–372.
- Simek (1992). Ursula Simek: Das Berufstheater in Innsbruck im 18. Jahrhundert. Theater im Zeichen der Aufklärung in Tirol. Wien 1992 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 2,4).
- Simon (2003). Eckehard Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370–1530. Untersuchung und Dokumentation. Tübingen 2003 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 124).
- Simon (2007). Eckehard Simon: Geistliche Fastnachtspiele. Zum Grenzbereich zwischen geistlichem und weltlichem Spiel. In: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Berlin, New York 2007, S. 18–45.

- Simrock (1845). Karl Simrock: Heinrich der Löwe. Die schöne Magelone. Reineke Fuchs. Genovefa. Frankfurt am Main 1845 (Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, Bd. 1).
- Simrock ([1846]). Karl Simrock: Faust. Das Volksbuch und das Puppenspiel. Frankfurt am Main [1846].
- Singer (2006). Rüdiger Singer: „Nachgesang“. Ein Konzept Herders, entwickelt an *Ossian*, der *popular ballad* und der frühen Kunstballade. (Zugl. Diss., Freie Univ. Berlin 2004). Würzburg 2006 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 548).
- Soden (1797). Julius Soden: Doktor Faust. Volks-Schauspiel in fünf Akten. Mit einem Kupfer. Augsburg 1797.
- Solbach (2015). Andreas Solbach: Ironische Kontamination. Funktionen der Komik in den Haupt- und Staatsaktionen von J.A. Stranitzky. In: Carsten Jakobi und Christine Waldschmidt (Hg.): Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Bielefeld 2015 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Bd. 23), S. 19–40.
- Sommer (1999). Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt am Main 1999.
- Sommer-Mathis (2009). Andrea Sommer-Mathis: „Von den Lustbarkeiten des Hofs und den *privat*-Ergötzlichkeiten der Regenten“. Zu Begriff und Funktion höfischer Unterhaltung (am Beispiel von Sachsen-Weißenfels). In: Franz M. Eybl und Irmgard M. Wirtz (Hg.): Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel. Bern u.a. 2009 (Beihefte zu *Simpliciana*, Bd. 4), S. 51–64.
- Sommervogel (1890–1900). Carlos Sommervogel: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus par les Pères Augustin et Aloys de Backer. Nouvelle édition. 10 Bände. Paris, Brüssel 1890–1900.
- Sonnleitner (1996a). Johann Sonnleitner: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: Johann Sonnleitner (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Joseph Anton Stranitzky, Joseph Felix Kurz, Philipp Hafner, Joachim Perinet, Adolf Bäuerle. Salzburg 1996 (Eine österreichische Bibliothek), S. 331–389.
- Sonnleitner (1996b). Johann Sonnleitner (Hg.): Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Joseph Anton Stranitzky, Joseph Felix Kurz, Philipp Hafner, Joachim Perinet, Adolf Bäuerle. Salzburg 1996 (Eine österreichische Bibliothek).
- Sonnleitner (2006). Johann Sonnleitner: „Raimund schau oba“. Zu Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hg.): „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“. Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 4.–5. Oktober 2004. Wien 2006 (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 18), S. 95–108.
- Spoerhase (2018). Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830. (Zugl. Habil., Humboldt-Univ. zu Berlin 2016). Göttingen 2018.
- Sprengel (1991). Peter Sprengel: Moritz Gottlieb Saphir in Berlin. Journalismus und Biedermeierkultur. In: Günter Blumberger, Manfred Engel und Monika Ritzer (Hg.): Studien zur Literatur des Frührealismus. Frankfurt am Main u.a. 1991, S. 243–275.
- Springenschmid (1954). Karl Springenschmid: Das Jahreszeitenspiel. Ein schlichtes volkstümliches Bauernspiel für unsere Schuljugend. München 1954 (Spiele des bunten Wagens, Bd. 105).
- Staffler (1848). Johann Jakob Staffler: Tirol und Vorarlberg, statistisch, mit geschichtlichen Bemerkungen. Neue unveränderte Ausgabe. Innsbruck 1848 [1847].
- Standún (2013). Regina Standún: Das österreichische und irische ländliche Volksstück des 20. Jahrhunderts als Ausdruck nationaler Selbstdarstellung auf der Bühne. Ein Vergleich. (Zugl. Diss., Univ. Maynooth 2008). Konstanz 2013 (Germanistik in Ireland, Bd. 2).
- Staudenmaier (2012). Peter Staudenmaier: Der deutsche Geist am Scheideweg. Anthroposophen in Auseinandersetzung mit völkischer Bewegung und Nationalsozialismus. In: Uwe Puschner und Clemens Vollnhals (Hg.): Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Bezie-

- hungs- und Konfliktgeschichte. Göttingen 2012 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, Bd. 47), S. 473–490.
- Staudenmaier (2014). Peter Staudenmaier: Between Occultism and Nazism. Anthroposophy and the Politics of Race in the Fascist Era. Leiden, Boston 2014 (Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism, Bd. 17).
- Steinberg (2000). Michael P. Steinberg: Austria as Theater and Ideology. The Meaning of the Salzburg Festival. With a New Preface. Ithaca N.Y., London 2000 [1990].
- Steiner ([1910]). Rudolf Steiner: Das Weihnachtsfest im Wandel der Zeiten. Vortrag gehalten in Berlin am 22. Dezember 1910. Als Manuskript gedruckt. Nach einer vom Vortragenden nicht durchgesehenen Nachschrift. O.O. [1910].
- Steiner (1922a). Rudolf Steiner: Von den volkstümlichen Weihnachtsspielen. Eine Christfest-Erinnerung. In: Das Goetheanum. Internationale Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung 2 (1922), H. 18/19, S. 137–138.
- Steiner (1922b). Rudolf Steiner: Zur Aufführung unserer volkstümlichen Weihnachtsspiele. In: Das Goetheanum. Internationale Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung 2 (1922), H. 20/21, S. 153–154.
- Steiner (1935). Rudolf Steiner: Vier Mysteriendramen. Die Pforte der Einweihung, Die Prüfung der Seele, Der Hüter der Schwelle, Der Seelen Erwachen. Dornach 1935.
- Steiner, Marie (1937). Marie Steiner: [o.T., Incipit:] Was Rudolf Steiner durch Karl Julius Schröer so aufnahm. In: Rudolf Steiner: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Eine Christfest-Erinnerung. Dornach 1937, S. 9–12.
- Steiner (1937a). Rudolf Steiner: Dr. Rudolf Steiner begrüßt in Dornach am 4. Januar 1917 anlässlich einer Aufführung des Paradies-Spiels und des Christgeburt-Spiels die deutschen Internierten aus Basel und Bern. In: Rudolf Steiner: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Eine Christfest-Erinnerung. Dornach 1937, S. 13–17.
- Steiner (1937b). Rudolf Steiner: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Eine Christfest-Erinnerung. Dornach 1937.
- Steiner, Marie ([1938]). Marie Steiner: Zum Geleit. In: [Rudolf Steiner]: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mit einer Ansprache von Rudolf Steiner und einem Gedenkwort. Hg. von Marie Steiner. Dornach [1938], S. 10–12.
- [Steiner] ([1938a]). [Rudolf Steiner]: Das Dreikönigspiel. In: [Rudolf Steiner]: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mit einer Ansprache von Rudolf Steiner und einem Gedenkwort. Hg. von Marie Steiner. Dornach [1938], S. 51–76.
- [Steiner] ([1938b]). [Rudolf Steiner]: Das Oberuferer Christi-Geburt-Spiel. In: [Rudolf Steiner]: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mit einer Ansprache von Rudolf Steiner und einem Gedenkwort. Hg. von Marie Steiner. Dornach [1938], S. 28–50.
- [Steiner] ([1938c]). [Rudolf Steiner]: Das Oberuferer Paradies-Spiel. In: [Rudolf Steiner]: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mit einer Ansprache von Rudolf Steiner und einem Gedenkwort. Hg. von Marie Steiner. Dornach [1938], S. 13–27.
- [Steiner] ([1938d]). [Rudolf Steiner]: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mit einer Ansprache von Rudolf Steiner und einem Gedenkwort. Hg. von Marie Steiner. Dornach [1938].
- Steiner (1957). Rudolf Steiner: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mitgeteilt von Karl Julius Schröer. Szenisch eingerichtet von Rudolf Steiner. 2., neu durchgesehene und erweiterte Aufl. Dornach 1957.
- Steiner (1986). Rudolf Steiner: Ansprachen zu den Weihnachtsspielen aus altem Volkstum, gehalten in Dornach 1915 bis 1924 und ein Aufsatz Weihnachten 1922. Hg. von Edwin Froböse. 2. Aufl. Dornach 1986.

- [Steiner] (1991). [Rudolf Steiner]: Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele. Mitgeteilt von Karl Julius Schröer. Szenisch eingerichtet von Rudolf Steiner. Ausgabe mit zusätzlichen Regieangaben nach der Dornacher Inszenierung. Dornach 1991.
- [Steiner] (1997). [Rudolf Steiner]: Die Oberuferer Weihnachtsspiele nach Karl Julius Schröer und Rudolf Steiner. Anhand alter Quellen revidierte und ergänzte Fassung. Hg. und kommentiert von Reiner Marks. Dornach 1997.
- Steiner (1998). Rudolf Steiner: Vier Mysteriendramen. Die Pforte der Einweihung, Die Prüfung der Seele, Der Hüter der Schwelle, Der Seelen Erwachen. Hg. von der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung. 5. Aufl. Dornach 1998.
- Steiner und Schröer (1998). Rudolf Steiner und Karl Julius Schröer: Von den Oberuferer Weihnachtsspielen und ihrem geistigen Hintergrund. Wortlaute aus Vorträgen und Aufsätze von Rudolf Steiner, Texte von Karl Julius Schröer zu den Oberuferer Spielen, Berichte zu ihrer Aufführungspraxis und weitere Materialien. Ergänzungsband zur Textausgabe der Oberuferer Weihnachtsspiele. Hg. von Reiner Marks. Dornach 1998.
- Steinig (2006). Martina Steinig: „Wo man singt, da lass’ dich ruhig nieder ...“. Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* und Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Mit Anmerkungen zu Achim von Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. (Zugl. Diss., Univ. Passau 2005). Berlin 2006 (Literaturwissenschaft, Bd. 3).
- Steinsberg (1783). K[arl Franz Guolfinger] von Steinsberg: Otto von Wittelsbach. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Titelkupfer. Berlin 1783.
- Stenzel (im Druck). Julia Stenzel: A Rabbi’s Passion, a Hajj’s Play. Oberammergau and its Passion Play between Performed History and Histrionic Place. In: Julia Stenzel (Hg.): *Re-Enacting Religion. Vom Wiedererzählen und Wiederaufführen ‚religiöser‘ Performanzen*. (Forum Modernes Theater 29/1, Sonderheft) im Druck.
- Stephani (1568). Clemens Stephani: Ein kurtze vnd fast lustige Satyra/ oder Bawrenspil/ mit fünff Personen/ von einer Mülnerin vnd jren Pfarrherr/ Reymen weiß gestellet/ Vnd inn Fünff Actus (Der ein jeglicher nur zwo Scenas hat.) Durch/ Clementem Stephanum/ von Buchaw/ vnnd Innwoner zu Eger. Nürnberg 1568.
- Stern (1965). Martin Stern: Sebastian Sailers „Schöpfung“. Ein Vorspiel zu Goethes Farcen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 9 (1965), S. 131–166.
- Stern (1969). Martin Stern: Nachwort. In: Sebastian Sailer: *Die Schöpfung*. Hg. von Martin Stern. Stuttgart 1969, S. 57–71.
- Stern (1986). Martin Stern: Das Festspiel des 19. Jahrhunderts in der Schweiz. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt am Main, New York 1986 (*Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 15*), S. 186–208.
- Stern (2003). Martin Stern: Konfessionalisierung und Politisierung im Bibeldrama der frühen Neuzeit. In: *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* 34 (2003), S. 81–96.
- Stern (2006). Martin Stern: Die Raimund- und Nestroy-Rezeption Hofmannsthals mit einem Seitenblick auf Josef Nadler, Heinz Kindermann und Herbert Cysarz. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 14 (2006), S. 369–381.
- Sternschutz ([1772]). Johann von Sternschutz: Karl der fünfte in Afrika, ein heroisches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf der kaiserlich-königlichen Schaubühne 1772. [Wien] [1772].
- Steub (1846). Ludwig Steub: *Drei Sommer in Tirol*. München 1846.
- Stollberg und Böker (2013). Jochen Stollberg und Wolfgang Böker (Hg.): „... die Kunst zu sehn“. Arthur Schopenhauers Mitschriften der Vorlesungen Johann Friedrich Blumenbachs (1809–

- 1811). Mit einer Einführung von Marco Segala. Göttingen 2013 (Schriften zur Göttinger Universitätsgeschichte, Bd. 3).
- Stommer (1985). Rainer Stommer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich. (Zugl. Diss., Univ. Bochum 1980). Marburg 1985.
- Storch (1794). Heinrich Storch: Gemälde von St. Petersburg. Zweiter Theil. Riga 1794.
- Straeter (2001). Michael Straeter: Die ‚volkstümliche‘ Gestaltung deutscher volkssprachlicher Weihnachtsspiele des Mittelalters. In: *Leuvense Bijdragen – Leuven Contributions in Linguistics and Philology* 90 (2001), S. 263–295.
- Streitfeld (2003). Erwin Streitfeld: Schröer, Karl Julius. In: *IGL*, S. 1667–1670.
- Strohschneider (2016). Peter Strohschneider: Das neue Alte. Museum und Archiv, Sammeln und Forschen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 60 (2016), S. 635–651.
- Stumme (1957). Gerhard Stumme: *Meine Faust-Sammlung*. Bearbeitet von Hans Henning. Weimar 1957 (Jahresgabe der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar).
- Stumpfl (1930). Robert Stumpfl: Schauspielmasken des Mittelalters und der Renaissancezeit und ihr Fortbestehen im Volksschauspiel. Mit 10 Abbildungen. In: *Neues Archiv für Theatergeschichte* 2 (1930), S. 1–78.
- Stumpfl (1933). Robert Stumpfl: Das alte Schultheater in Steyr im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte Oesterreichs. Linz 1933.
- Stumpfl (1934). Robert Stumpfl: Der Ursprung des Fastnachtspiels und die kultischen Männerbünde der Germanen. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 48 (1934), S. 286–297.
- Stumpfl (1936). Robert Stumpfl: *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin 1936.
- Stumpfl (1937). Robert Stumpfl: Das Fortleben germanischer Kultspiele im Volksbrauch. Das Dreikönigs- oder Sternsingen. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 51 (1937), S. 253–266.
- Sulzer (1775). Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Zweyter Theil. Leipzig 1775.
- Sulzer (1780). Johann George Sulzer: *Tagebuch einer von Berlin nach den mittäglichen Ländern von Europa in den Jahren 1775 und 1776 gethanen Reise und Rückreise*. Leipzig 1780.
- Sulzer (1794). Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Vierter Theil. Neue vermehrte zweyte Auflage. Leipzig 1794 [1774].
- Suppan (1978). Wolfgang Suppan: *Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung*. 2., durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler, Abteilung E: Poetik, Bd. 52).
- Suttner (1997). Sabine Suttner: *Die Darstellung der Bayern im ‚Komödienstadel‘. Germanistische, volkskundliche und psychologische Untersuchung eines Fernseh-Bauerntheaters*. (Zugl. Diss., Univ. Regensburg 1996). Frankfurt am Main u.a. 1997 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Reihe B, Bd. 66).
- Szarota (1979–1987). Elida Maria Szarota: *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition. Texte und Kommentare*. 4 Bände. München 1979–1987.
- Taube (1995). Gerd Taube: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“*. (Zugl. Diss., Humboldt-Univ. zu Berlin 1993). Tübingen 1995 (Theatron, Bd. 14).
- Temme (1839). J[odocus] D[onatus] H[ubertus] Temme: *Die Volkssagen der Altmark. Mit einem Anhang von Sagen aus den übrigen Marken und aus dem Magdeburgischen*. Berlin 1839.
- Temme (1840). J[odocus] D[onatus] H[ubertus] Temme: *Die Volkssagen von Pommern und Rügen*. Berlin 1840.

- Thurnher (1976). Eugen Thurnher: Möglichkeiten und Aufgaben des Volksschauspieles in Vergangenheit und Gegenwart. In: Egon Kühebacher (Hg.): Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstitutes und des Bundes Südtiroler Volksbühnen. Bozen 1976 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 3), S. 21–34.
- [Tieck] (1797). [Ludwig Tieck]: Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht. 3 Bände. Berlin 1797.
- Tieck (1817). Ludwig Tieck (Hg.): Deutsches Theater. 2 Bände. Berlin 1817.
- Tigges, Pewny und Deutsch-Schreiner (2010). Stefan Tigges, Katharina Pewny und Evelyn Deutsch-Schreiner (Hg.): Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Bielefeld 2010.
- Tilg (2008). Stefan Tilg: Die Entwicklung des Jesuitendramas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie am Beispiel Innsbruck. In: Reinhold F. Gleis und Robert Seidel (Hg.): Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie. Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit, Bd. 129), S. 183–199.
- Tille ([1890]). Alexander Tille: Doktor Johann Faust. Volksschauspiel vom Plagwitzer Sommertheater. Nach der Bühnenhandschrift der J. Dreßlerschen Truppe herausgegeben und mit den übrigen Volksschauspielen von Faust verglichen. Oldenburg, Leipzig [1890] (Deutsche Puppenkomödien, Ergänzung der Engel'schen Sammlung, Bd. 10).
- Toscano Del Banner (1849). Jos[eph] G[eorg] Toscano Del Banner: Die deutsche Nationalliteratur der gesammten Länder (sowohl der heutigen wie der jeweilig dazu gehörigen) der österreichischen Monarchie von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, historisch-chronologisch dargestellt. Erster Band: Das Mittelalter. Wien 1849.
- Trabusch und Zipfel (2009). Markus Trabusch und Frank Zipfel: Volksstück. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 751–761.
- Trappen (2001). Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. (Zugl. Habil., Univ. Mainz 1998). Heidelberg 2001 (Beihefte zum Euphorion, Bd. 40).
- Tröge (1934a). Walther Tröge: Bauernland in Flammen. Freilichtspiel aus der Zeit des Bauernaufstandes 1525 in 4 Bildern. Weimar 1934 (Veröffentlichungen der Landesbauernschaft Thüringen, Hauptabteilung 1).
- Tröge (1934b). Walther Tröge: D'r schwarze Hans vun Kerspleben. Bauernspiel in Thüringer Mundart aus der Zeit der Bauernerhebung 1525 in 3 Bildern. Weimar 1934.
- Tschackert (1894). P[aul] Tschackert: Teller, Wilhelm Abraham. In: ADB. Bd. 37 (1894), S. 556–558.
- Turk (1992). Horst Turk: Von der Volkskomödie zum sozialen Drama. Ein Problem der Übersetzung. In: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin, 28. Februar–2. März 1991. Tübingen 1992 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 23), S. 35–64.
- Tvrđík (2010). Milan Tvrđík: Das Wiener Volksstück und die tschechische Dramatik vor 1848. In: Daniel Fulda, Antje Roeben und Norbert Wichard (Hg.): „Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?“ Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur. Berlin, New York 2010, S. 105–114.
- Uhland (1844–1845). Johann Ludwig Uhland: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen herausgegeben. 2 Abteilungen. Stuttgart, Tübingen 1844–1845.
- Unger (1995). Thorsten Unger: *Omnia vincit Amor* zum Mitlachen. Funktionen der Komik in frühen Übersetzungen von *Love's Labour's Lost* (Lenz, Eschenburg). In: Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk (Hg.): Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung. Tübingen 1995 (Forum Modernes Theater, Bd. 18), S. 209–242.

- Urbach (1973). Reinhard Urbach: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien, München 1973.
- Valentin (1986). Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt am Main, New York 1986 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 15).
- Valentin (1988). Jean-Marie Valentin: Theatralische Paradigmen und Konventionen im österreichischen Volkstheater (Anfang des 18.–Ende des 19. Jahrhunderts). Eine provisorische Bilanz. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880. Akten des vom Centre de Recherches Germaniques (R.C.P. 666, Paris, des Centre National de la Recherche Scientifique) veranstalteten Kolloquiums, Dezember 1984. Bern u.a. 1988 (Contacts 1, Theatrica, Bd. 5), S. 5–12.
- van der Pals (1986). Leopold van der Pals: Erinnerungen eines Musikers aus den Anfängen der Weihnachtspiele [1948]. In: Rudolf Steiner: Ansprachen zu den Weihnachtspielen aus altem Volkstum, gehalten in Dornach 1915 bis 1924 und ein Aufsatz Weihnachten 1922. Hg. von Edwin Froböse. 2. Aufl. Dornach 1986, S. 110–112.
- van der Zande (1998). Johan van der Zande: Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. In: Das achtzehnte Jahrhundert 22 (1998), H. 1, S. 87–101.
- van Eyck (1935). Herbert Adam van Eyck: Deutsches Bauernspiel. Leipzig 1935 (Bausteine für Fest und Feier der deutschen Jugend, Bd. 5).
- Vancsa (1972). Kurt Vancsa: Hoffmann, Leopold Alois. In: NDB. Bd. 9 (1972), S. 433–434.
- Venzl (2019). Tilman Venzl: „Istzt kommen die Soldaten“. Studien zum deutschsprachigen Militärdrama des 18. Jahrhunderts. (Zugl. Diss., Univ. Stuttgart 2016). Frankfurt am Main 2019 (Das Abendland, N.F., Bd. 43).
- Vermeiren (2016). Jan Vermeiren: The First World War and German National Identity. The Dual Alliance at War. Cambridge 2016 (Studies in the social and cultural history of modern warfare).
- Vischer (1867). Wilhelm Vischer: Die Sage von der Befreiung der Waldstädte nach ihrer allmählichen Ausbildung. Nebst einer Beilage: Das älteste Tellenschauspiel. Leipzig 1867.
- Volke (1974). Werner Volke: Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 37–88.
- Voßkamp (1985). Wilhelm Voßkamp: Kontinuität und Diskontinuität. Zur deutschen Literaturwissenschaft im Dritten Reich. In: Peter Lundgreen (Hg.): Wissenschaft im Dritten Reich. Frankfurt am Main 1985, S. 140–162.
- Wacker (1985). Manfred Wacker (Hg.): Sturm und Drang. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, Bd. 559).
- Wackernell (1887). J[oseph] E[duard] Wackernell: Die ältesten Passionsspiele in Tirol. Wien 1887 (Wiener Beiträge zur deutschen und englischen Philologie, Bd. 2).
- Wackernell (1897). J[oseph] E[duard] Wackernell: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterarhistorische Stellung. Graz 1897 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Litteratur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, Bd. 1).
- Wagenknecht (1989). Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Stuttgart 1989 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 9).
- Wagner (1873). Hermann Wagner: Der Unterricht im Deutschen mit Rücksicht auf die österreichische Mundart. Ein Versuch. (Aus dem Jahresberichte der Kommunal-Oberrealschule Rossau in Wien). Wien 1873.
- Wagner (1882a). Hermann F. Wagner: Das Volksschauspiel in Salzburg. Salzburg 1882.
- Wagner (1882b). H[ermann] F. Wagner: Die Volksdichtung in Salzburg. Salzburg 1882.

- Wagner (1890). Hermann F. Wagner: Das Schuldrama in Salzburg. Salzburg 1890.
- Wagner (1908). Hermann Wagner: Die mundartliche Dichtung in Salzburg. Salzburg 1908.
- Warstat (2005). Matthias Warstat: Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33. (Zugl. Diss., Freie Univ. Berlin 2002). Tübingen, Basel 2005 (Theatralität, Bd. 9).
- Wąsik (2015). Monika Wąsik: Rückkehr des Volksstücks? Das neueste deutschsprachige Drama in Gegenüberstellung mit der Tradition des Volksstücks. In: Katarzyna Grzywka-Kolago, Lech Kolago, Maciej Jędrzejewski und Robert Małecki (Hg.): *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*. Band 1. Warschau 2015, S. 91–101.
- Wedel-Wolff (1982). Annegret von Wedel-Wolff: Geschichte der Sammlung und Erforschung des deutschsprachigen Volkskinderliedes und Volkskinderreimes im 19. Jahrhundert. (Zugl. phil. Diss., Univ. Freiburg im Breisgau 1981). Göppingen 1982 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 339).
- Weech (1891). [Friedrich] von Weech: Schreiber, Alois Wilhelm. In: ADB. Bd. 32 (1891), S. 471.
- Weigel (1989). Harald Weigel: „Nur was du nie gesehn wird ewig dauern“. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition. (Zugl. Diss., Univ. Freiburg im Breisgau 1986). Freiburg im Breisgau 1989 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae).
- Weinhold (1853). Karl Weinhold: Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien. Mit Einleitungen und Erläuterungen. Mit einer Musikbeilage. [Graz] 1853.
- Weinhold (1870). Karl Weinhold: Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Mit Einleitungen und Erläuterungen. Mit einer Musikbeilage. Neue Ausgabe. Graz 1870.
- Weinhold (1875). Karl Weinhold: Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Mit Einleitungen und Erläuterungen. Mit einer Musikbeilage. Neue Ausgabe. Wien 1875.
- Weinhold (1967). Karl Weinhold: Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. [Nachdruck der Ausgabe 1875]. Wiesbaden 1967.
- Weiß (2008). Wolfgang Weiß: Shakespeare in Bayern – und auf Bairisch. Passau 2008.
- Weiß (2017). Volker Weiß: Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes. Stuttgart 2017.
- Weissert (1966). Gottfried Weissert: Das Mildheimische Liederbuch. Studien zur volkspädagogischen Literatur der Aufklärung. Tübingen 1966 (Volksleben, Bd. 15).
- Weller (1854). Emil Weller: Neue Original-Poesieen Johann Fischarts. Hg. und mit einer literarhistorischen Einleitung und neuen Aufschlüssen über J. Fischart versehen. Halle 1854.
- Weller (1858). Emil Weller: Die Lieder des Dreissigjährigen Krieges nach den Originalen abgedruckt. Zum ersten Male gesammelt. Mit einer Einleitung von W[ilhelm] Wackernagel. 2. Aufl. Basel 1858 [1855].
- Weller (1858–1861). Emil Weller: Die falschen und fingierten Druckorte. Repertorium der seit Erfindung der Buchdruckerkunst unter falscher Firma erschienenen Schriften. 3 Bände. Leipzig 1858–1861.
- Weller (1862–1864). Emil Weller: Annalen der Poetischen National-Literatur der Deutschen im XVI. und XVII. Jahrhundert. Nach den Quellen bearbeitet. 2 Bände. Freiburg im Breisgau 1862–1864.
- Weller (1863). Emil Weller: Das alte Volks-Theater der Schweiz. Nach den Quellen der Schweizer und süddeutschen Bibliotheken bearbeitet von Emil Weller. Frauenfeld 1863.
- Weller (1867). Emil Weller: Index Pseudonymorum. Wörterbuch der Pseudonymen oder Verzeichniss aller Autoren, die sich falscher Namen bedienten. 3. Aufl. Glauchau, Leipzig 1867 [1855].
- Werle (2014). Dirk Werle: Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930). (Zugl. Habil., Univ. Leipzig 2012). Frankfurt am Main 2014 (Das Abendland, N.F., Bd. 38).
- Werner (1891). Richard Maria Werner: Der Laufner Don Juan. Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Hamburg, Leipzig 1891 (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 3).
- Werner (1999). Uwe Werner: Anthroposophen in der Zeit des Nationalsozialismus (1933–1945). Unter Mitwirkung von Christoph Lindenberg. München 1999.

- Wertheimer (1920). Paul Wertheimer (Hg.): Alt-Wiener Theater. Schilderungen von Zeitgenossen. Wien 1920.
- Wetmore (2017). Kevin J. Wetmore, Jr. (Hg.): The Oberammergau Passion Play. Essays on the 2010 Performance and the Centuries-Long Tradition. Jefferson, NC 2017.
- Wetzels (1990). Walter D. Wetzels: The Herder-Nicolai Controversy. In: Wulf Koepke (Hg.): Johann Gottfried Herder. Language, History, and the Enlightenment. Columbia, SC 1990 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, Bd. 52), S. 87–97.
- [Wickart] (1746). [Michael Wickart]: Bullarium Ordinis FF. Minorum S.P. Francisci Capucinatorum seu Collectio Bullarum, Brevium, Decretorum, Rescriptorum, & Oraculorum &c. quae à S. Sede Apostolica pro Ordine Capucino emanârunt [...] Variis Notis & Scholiis elucubrata A P.F. Michaelae a Tugio in Helvetia. Tomus Quartus. Romae 1746.
- Wieland (1883–1887). Christoph Martin Wieland: Wielands Werke. 6 Bände. Hg. von Heinrich Pröhle. Berlin, Stuttgart 1883–1887 (Deutsche National-Litteratur, historisch kritische Ausgabe, Bd. 51–56).
- Wietschorke und Schmidt-Lauber (2016). Jens Wietschorke und Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): „Volkskultur“ 2.0. Themenheft der Österreichischen Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 27 (2016), H. 2.
- Wild (2012). Gabriele Wild: 30 Jahre Theater für das „Volk“?! Die Tiroler Volksschauspiele Telfs im Spiegel der Medien und eine Suche nach dem Begriff des Volksschauspiels. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 31 (2012), S. 201–218.
- Wildt (2017). Michael Wildt: Volk, Volksgemeinschaft, AfD. Hamburg 2017.
- Wirthensohn (2016). Simon Wirthensohn: Anton Claus. Leben und Werk. Studie zum späten Jesuitentheater. Innsbruck: Universität Innsbruck 2016.
<http://diglib.uibk.ac.at/urn:nbn:at:at-ubi:1-4559> (26.3.2019).
- Woesler (1989). Winfried Woesler: Die Idee der deutschen Nationalliteratur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Klaus Garber (Hg.): Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Tübingen 1989 (Frühe Neuzeit, Bd. 1), S. 716–733.
- Wolf (2011). Norbert Christian Wolf: Ordnungsutopie oder Welttheaterschwindel? Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte in ihrem kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 19 (2011), S. 217–254.
- Wolf (2014). Norbert Christian Wolf: Eine Triumphforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg, Wien 2014.
- Wolf (2016). Norbert Christian Wolf: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*. In: Kathrin Ackermann und Christopher F. Laferl (Hg.): Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs. Bielefeld 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 60), S. 65–97.
- Wolfram (1933). Richard Wolfram: Ernst Moritz Arndt und Schweden. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht. (Zugl. Diss., Univ. Wien 1926). Weimar 1933 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 65).
- Wolfram (1987). Richard Wolfram: Südtiroler Volksschauspiele und Spielbräuche. Wien 1987 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 480).
- Wolfram (2010). Ilse Wolfram: 200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film. (Zugl. Diss., Univ. München 2009). München 2010 (Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft, Bd. 16).
- Woller (1936). Roswitha von Woller: Im Namen Gottes. Ein Bauernspiel aus dem Dreißigjährigen Krieg in sieben Bildern. Halle (Saale) 1936.

- Wyss (1995). Ulrich Wyss: Literaturlandschaft und Literaturgeschichte. Am Beispiel Rudolf Borchardts und Josef Nadlers. In: Hartmut Kugler (Hg.): Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter. Berlin, New York 1995, S. 45–63.
- Wyss (1997). Ulrich Wyss: Rudolf Borchardt und Josef Nadler. In: Ernst Osterkamp (Hg.): Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Berlin, New York 1997 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 10), S. 113–131.
- Yates (2008). W. Edgar Yates: Karl Kraus, Otto Rommel, and editing Nestroy. In: Germanistik in Ireland, Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland (GiL) 3 (2008), S. 121–129.
- Yates und Tanzer (2006). W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer: Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Zur Einführung. In: W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*. Wien 2006 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Bd. 8), S. 7–18.
- Young (1920). Karl Young: The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre. Madison 1920 (University of Wisconsin Studies in Language and Literature, Bd. 10).
- Young (1933). Karl Young: The Drama of the Medieval Church. 2 Bände. Oxford 1933.
- Zeman (1986). Herbert Zeman: Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – ein gattungsgeschichtlicher Versuch. In: Herbert Zeman (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). Unter Mitwirkung von Fritz Peter Knapp. Teil 2. Graz 1986, S. 1299–1333.
- Zille (1908). Heinrich Zille: Kinder der Straße. 100 Berliner Blätter. Berlin 1908.
- [Zille] (1913a). [Heinrich Zille]: Hurengespräche. Gehört, geschrieben und gezeichnet von W. Pfeifer. Berlin 1913.
- Zille (1913b). Heinrich Zille: „Mein Milljöh“. Neue Bilder aus dem Berliner Leben. Mit einem Vorwort von Georg Hermann. Berlin 1913.
- Zingerle (1877). Ignaz V[inzenz] Zingerle: Bauernspiele in Tirol [1863]. In: Ignaz V[inzenz] Zingerle: Schildereien aus Tirol. Innsbruck 1877, S. 42–71.
- Zingerle und Zingerle (1852). [Ignaz] Zingerle und [Joseph] Zingerle: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Zingerle. Innsbruck 1852.
- Zingerle und Zingerle (1854). Ignaz Zingerle und Joseph Zingerle: Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland. Gesammelt und herausgegeben durch die Brüder Ignaz und Joseph Zingerle. Mit einer Einleitung von J[ohann] W[ilhelm] Wolf. Mit einem Titelbilde. Regensburg 1854 (Tirols Volksdichtungen und Volksgebräuche, Bd. 2).
- Ziska und Schottky (1819). Franz Ziska und Julius Max Schottky: Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben. Pesth 1819.
- Zittel und Holona (2008). Claus Zittel und Marian Holona (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern u.a. 2008 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 74).
- Zuckmayer (1930). Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten. Berlin 1930.
- Zymner (2003). Rüdiger Zymner: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003.
- Zymner (2010). Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar 2010.

Personenregister

- Abele, Hyacinth 16, 136, 166, 167, 203, 204, 205, 334
Abell, Kjeld 278
Achterbusch, Herbert 284
Ackermann, Kathrin 370
Adam, Gala VII
Adam, Wolfgang 245, 317
Addison, Joseph 24, 25
Adelung, Johann Christoph 143, 317
Adenauer, Konrad 280
Adler, Hans 33, 317, 341
Adolph Friedrich Herzog von Cambridge 82
Adorno, Gretel 317
Adorno, Theodor W. 267, 274, 280–283, 287, 304, 317
Agard, Olivier 2, 317
Agricola, Georgius 25
Aischylos 219
Ajouri, Philip VII, 5, 317
Albrecht, Andrea VII, 14, 317
Albrecht, Johann Friedrich Ernst 296, 297, 357
Albrecht, Wolfgang 48, 51, 350
Alexy, J. Eduard 245, 318
Alxinger, Johann Baptist von 171, 318
Amann, Wilhelm 341
Amanshauser, Helmut 327
Ammann, Johann Josef 167, 208, 318
Anderson, Benedict 14, 318
Annuß, Evelyn VII, 259, 302, 318
Anzengruber, Karl 319
Anzengruber, Ludwig 140, 209, 219, 223, 224, 267, 269, 291, 298, 299, 318, 319
Apel, Friedmar 153, 226, 227, 247, 319
Ariosto, Lodovico 38, 40, 202
Aristarchus von Samothrake 102
Aristophanes 219
Aristoteles 43, 162
Arndt, Ernst Moritz 370
Arnim, Achim von 25, 34, 41, 50, 95, 155, 156, 157, 159, 166, 214, 319, 365
Arnold, Günter 335, 336
Artmann, H.C. 303
Arzt, Thomas 287
Asper, Helmut G. 113, 319
Assmann, Aleida 2, 319
Auber, Daniel-François-Esprit 119
Auden, Wystan H. 278
Auer, Reinhard 348
Auerbach, Berthold 14, 319
Aurnhammer, Achim 319, 329, 341, 350
Aust, Hugo VIII, 4, 16, 113, 213, 284, 294, 319
Ayrenhoff, Cornelius von 77, 319
Azazmah, Jasmin 355

Babo, Joseph Marius von 56, 319
Bachleitner, Norbert 128, 319
Badenfeld, Eduard von 131, 132, 320
Balme, Christopher 2, 259, 269, 270, 283, 320, 344
Bangali, Yeama VIII
Barner, Wilfried 285, 317, 320, 359, 360
Barsch, Achim 332
Barth, Florian VIII
Barth, Ulrich 327
Bartsch, Karl 136, 185, 186, 187, 320, 328
Bässler, Andreas VII
Bauer, Roger 47, 48, 320, 354
Bauer, Werner M. 355
Bäuerle, Adolf 145, 146, 289, 294, 298, 363
Bauman, Zygmunt 243, 320
Baur, Uwe 283, 320
Bausinger, Hermann VII, 18, 169, 210, 251, 253, 320
Beaucé, Pauline VII
Beaumont, Francis 164
Becher, Ulrich 279
Bechstein, Ludwig 173, 320
Bechstein, Reinhold 173
Beck, Heinrich 54
Becker, Peter von 286
Becker, Rudolf Zacharias 41, 62, 153, 159, 320, 321
Beckmann, Friedrich 297
Beer, Johann 98, 321, 325
Beil, Johann David 54
Bein, Thomas 157, 158, 321
Beise, Arnd 14, 18, 321
Beitl, Klaus 359
Belgrader, Michael 327
Bender, Tobias 332
Benecke, Georg Friedrich 158
Benjamin, Walter 114, 321

- Benser, Günter 340
 Benyovszky, Karl 237, 321
 Benz, Robert von 129
 Berger, Hanno 5, 33, 321
 Berling, Theodor 335
 Bernauer, Agnes 56
 Bernhard, Thomas 1, 139, 289, 300, 304–307, 309, 321
 Bernhart, Toni 70, 115, 124, 129, 153, 198, 279, 321, 322, 328, 329, 331, 335, 343, 355
 Bernstengel, Olaf 64, 322
 Bertsch, Markus 153, 322
 Bettelheim, Anton 209, 318, 319, 322
 Beutner, Eduard 138, 322
 Bibra, Siegmund von 62, 320
 Biccari, Gaetano 223, 233, 259, 322
 Bidmon, Lothar 99, 322
 Bies, Michael 5, 322
 Binder, Heinke 324
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 123
 Birgfeld, Johannes 355
 Birke, Brigitte 331
 Birke, Joachim 331
 Blaas, Mercedes 321
 Blachetta, Walther 261
 Blamberger, Günter 363
 Blessinger, Karl 223
 Blitz, Hans-Martin 14, 322
 Blitzstein, Marc 278
 Blum, Robert 95, 143, 147–149, 151, 322, 323
 Blumenbach, Johann Friedrich 41, 78, 79, 92, 323, 342, 365
 Blümml, Emil Karl 293, 323
 Boal, Augusto 275
 Böckh, August 172
 Boden, Petra 246, 247, 323
 Böhm, Marcus VIII
 Bohnenkamp, Klaus E. 227, 228, 229, 323, 337
 Boie, Heinrich Christian 35
 Böker, Wolfgang 78, 365
 Bolte, Johannes 208, 209, 319, 323
 Bolváry, Géza von 301
 Bonapfel, Elizabeth M. VII
 Boock, Barbara 154, 323
 Borhardt, Rudolf 371
 Borée, Wilhelm 137, 343, *siehe auch* l'Houet, A.
 Born, Frank 333
 Bosse, Heinrich 357
 Brandl, Alois 337
 Brandner, Ellen VII
 Braumüller, Wolf 259, 323
 Braun, Hartmut 327
 Brauneck, Manfred 113, 162, 284, 324
 Braungart, Georg 348
 Braungart, Wolfgang 319
 Brecht, Bertolt 2, 17, 214, 215, 222, 259, 266, 267, 270, 271–280, 281, 283, 286, 310, 311, 324, 341, 351, 355, 360
 Brecht, Walther 262, 327
 Brednich, Rolf Wilhelm 264, 320, 324, 327, 334, 348, 354
 Brentano, Clemens 34, 41, 50, 95, 155, 156, 157, 159, 166, 214, 319, 324, 325
 Breuer, Dieter 98, 209, 325
 Brey Mayer, Reinhard 332
 Brietzke, Dirk 329
 Brittnacher, Hans Richard 358
 Brockhoff, Evamaria 334
 Brook, Madeleine VII
 Brown, Wendy 243, 325
 Brückner, Wolfgang 253, 320, 325
 Bruinier, Johannes W. 199, 325
 Brukner, Fritz 291
 Brümmer, Franz 187, 325
 Brunner, Horst 188, 189, 325
 Brunner, Otto 342
 Büchner, Georg 341
 Buck-Morss, Susan 317
 Bühler, Michael 68, 325
 Bühler-Dietrich, Annette VII
 Bung, Stephanie VII
 Burdach, Konrad 344
 Burdorf, Dieter 355
 Bürger, Gottfried August 35–40, 41, 48, 49, 91, 133, 150, 153, 171, 213, 243, 325, 332, 333, 353, 354
 Burney, Charles 25
 Büsching, Johann Gustav 157, 159, 325
 Buselmeier, Karin 257, 325
 Butler, Martin 333
 Cadenbach, Rainer 331
 Carriere, Moriz 198, 199–202, 325, 326
 Carstensen, Uwe B. 358
 Castle, Eduard 123, 136, 326
 Catalano, Gabriella 153, 326
 Cerff, Karl 260
 Cescutti, Marjan 321

- Chakrabarti, Gautam VII
 Chaucer, Geoffrey 21, 24, 28
 Chemnitz, Carl Wilhelm 164, 326
 Chiavacci, Vincenz 294, 299, 318, 319, 349
 Chybiorz, Bettina 339
 Clairmont, Heinrich 332
 Clark, Robert T. 33, 326
 Claus, Anton 370
 Cohen, Walter 362
 Colberg, Erich 261
 Conrad, Marianne 324
 Conze, Werner 342
 Cordes, Margarete 261
 Corneille, Pierre 44
 Corngold, Stanley A. 320
 Costa, Alexandre Segão 333
 Cotticelli, Francesco 284, 326
 Craik, T.W. 362
 Cramer, Carl Gottlob 296, 297
 Creizenach, Wilhelm 169, 199, 209, 326
 Croce, Benedetto 5
 Cronauer, Willi 269
 Csaki, Richard 262, 263
 Curschmann, Michael 320
 Cysarz, Herbert 365
 Czeike, Felix 53, 88, 326
- d'Alembert, Jean-Baptiste le Rond 46, 356
 D'Annunzio, Gabriele 72
 D'Aronco, Gianfranco 359
 Dacrema, Nicoletta 226, 229, 230, 326
 Dács, Enikő 351
 Dahlmann, Friedrich Gustav 173, 174
 Dainat, Holger 216, 323, 326
 Dalberg, Wolfgang Heribert von 41, 54–57, 58,
 85, 91, 92, 108, 267, 326, 337, 341
 Damm, Sigrid 42, 344
 Dammer, Raphael 115, 228, 326
 Dann, Otto 16, 326
 Danneberg, Lutz VII, 7, 8, 61, 216, 323, 326, 327
 Darwin, Charles 200
 de Backer, Aloys 363
 de Backer, Augustin 363
 de Balzac, Honoré 272, 275
 de Ceriziers, René 117
 de Cervantes, Miguel 272
 De Filippo, Eduardo 284
 de Montaigne, Michel 24
 de Planard, Eugène 119, 352
- Debussy, Claude 72
 Deiters, Franz-Josef 20, 327
 Delavigne, Germain 119
 Dellarosa, Ludwig 135, 296, 297, *siehe auch*
 Gleich, Alois
 Denecke, Ludwig 332
 Derrida, Jacques 33
 Detering, Heinrich 327
 Deutsch-Schreiner, Evelyn 114, 128, 300, 301,
 327, 367
 Devrient, Eduard 136, 243, 253, 327
 Dickhaut, Kirsten VII
 Diederichsen, Diedrich 77, 327
 Diekmannshenke, Hajo 347
 Dietl, Cora 2, 327
 Differding, Annika VII
 Diokletian 71
 Dittmann, Ulrich 262, 327
 Dittmar, Jürgen 264, 324, 327
 Dobbek, Wilhelm 335
 Doering, Heinrich 82, 327
 Döhl, Frédéric 5, 33, 321
 Dönt, Eugen 352
 Doppler, Achim VIII
 Doppler, Alfred 285, 328
 Döring, Jörg 247, 328
 Dörrer, Anton 15, 136, 253, 328
 Dow, James R. 251, 328
 Drechsler, Paul 326
 Dressler, Stephanie 185, 328
 Drnovšek, Jaša VII, 2, 185, 195, 322, 328, 331,
 343, 355
 Dryden, John 24
 Dultz, Michael 259, 328
 Duncker, Max 172
 Dünninger, Eberhard 334
 Dyer, Elizabeth Anne 2, 328
- Eberhard, Otto 341
 Eberl, Elfriede 203, 328
 Ebner-Eschenbach, Marie von 303
 Eckardt, Johannes 223
 Ecker, Gisela 319
 Egyptian, Jürgen 329, 341, 350
 Ehalt, Hubert Christian 363
 Eichberg, Henning 259, 328
 Eichendorff, Joseph von 261, 365
 Eisendle, Helmut 339
 Elias, Otto-Heinrich 357

- Elm, Theo 284, 328
 Elsie, Robert 141, 328
 Emmerich, Wolfgang 14, 328
 Emmerling, Friederike 358
 Engel, Karl 181, 198–200, 244, 328
 Engel, Manfred 363
 Engels, Friedrich 193
 Engels, Hans-Werner 64, 288, 329
 Engels, Kilian 329
 Engle, David G. 327
 Erk, Ludwig 157, 158, 159, 329
 Ernst August I. von Hannover 82
 Ernyey, József 245, 329
 Erpenbeck, Fritz 273, 275
 Eschenburg, Johann Joachim 367
 Estermann, Alfred 171, 329
 Euringer, Richard 259, 329, 355
 Ewertowski, Jörg VIII
 Eybl, Franz M. 290, 329, 363
- Falk, Rainer 48, 329, 350
 Fasbender, Christoph 355
 Fassbinder, Rainer Werner 9, 284, 287, 306, 330
 Faust, Ulrich VIII
 Favretto, Ilaria 2, 329
 Fechner, Gustav Theodor 200
 Federspiel, Johannes Ulrich von 117, 329
 Fehrle, Eugen 262, 263
 Feifalik, Julius VII, 167, 191, 194–195, 197, 205, 207, 244, 329, 355
 Feilchenfeldt, Konrad 334
 Feldhausen, Dietrich 356
 Fiala-Fürst, Ingeborg 350
 Fichter, Martin 346
 Fischart, Johann 192, 369
 Fischer, Cornelia 144, 329
 Fischer, Eugen Kurt 244, 245, 329
 Fischer, Gerhard 284, 329
 Fischer, Michael VIII, 233, 264, 330
 Fischer-Lichte, Erika 260, 330, 340, 362
 Fleißer, Marieluise 1, 9, 266, 284, 287, 305, 330
 Flemming, Willi 111, 112, 330, 332
 Fletcher, John 164
 Fliri, David VIII
 Floerke, Heinrich Gustav 342, 343
 Fo, Dario 275, 284
 Fohrmann, Jürgen 29, 171, 330
- Foitzik, Doris 169, 330
 Fonseca, Ludmila VII
 Forssman, Erik 153, 330
 Fraenkel, Siegmund 326
 Frank, Manfred 259, 330
 Franz II. von Habsburg-Lothringen 53, 87, 88, 128, 130
 Franzobel 303
 Frei, Walter 100, 357
 Freud, Sigmund 270
 Frick, Siard 99
 Fricke, Harald 5, 330, 348
 Friedrich IV. von Tirol 125, 132
 Friedrich, Sabine 2, 330
 Frindt, Andrea 338
 Frischbier, Hermann 167, 191, 197–198, 330
 Froböse, Edwin 361, 364, 368
 Frommann, Georg Karl 190
 Fröschle, Hartmut 332
 Fuhrich, Edda 330
 Fulda, Daniel 367
 Fülleborn, Georg Gustav 159, 330
 Füllenbach, Elias H. 246, 331
- Gadberry, Glen 259, 328
 Gagnebin, Bernard 356
 Gaier, Ulrich 18, 21, 28, 331, 335, 336
 Gallé, Volker 337
 Gamper, Michael 5, 322
 Ganghofer, Ludwig 294, 299, 349
 Garber, Klaus 14, 325, 331, 334, 370
 Gardi, Francesco 351
 Gareis, Carl 136, 139, 333, *siehe auch* Grünwald, Conrad
 Gaskill, Howard 20, 331
 Gatti, Armand 341
 Gebhardt, Michael 219, 331
 Geertz, Clifford 79, 331
 Gehler, Michael 352
 Gellert, Christian Fürchtegott 65
 Gellert, Inge 324
 Genette, Gérard 5
 Geramb, Viktor von 130, 131, 209, 210, 331, 341
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 25
 Gerund, Sigmar 324
 Gervinius, Georg Gottfried 174
 Giebisch, Hans 124, 331
 Glaeser, Günter 324
 Gläser, Franz 87, 331

- Glei, Reinhold F. 331, 339, 367
 Gleich, Alois 135, 145, 146, 289, 294, 296, 297
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 354
 Gluck, Christoph Willibald 230
 Goedeke, Karl 192
 Goethe, Johann Wolfgang 28, 29, 30, 42, 43, 52, 89, 96, 113, 153, 171, 177, 186, 198, 199, 202, 230, 232, 244, 246, 249, 250, 265, 319, 321, 322, 325, 326, 331, 332, 351, 354, 358, 365
 Gombocz, István 350
 Gorki, Maxim 272
 Görres, Joseph 41, 89, 157, 159, 198, 331
 Gossett, Suzanne 362
 Gottschalck, Friedrich 159, 331
 Gottsched, Johann Christoph 19, 49, 60, 61, 82, 111, 164, 165, 192, 331
 Graat, Michael de 354
 Grabbe, Katharina 14, 331
 Gradwohl-Schlacher, Karin 283, 320
 Graff, Max 154, 331
 Gratl, Franz VII, 2, 331
 Grave, Johannes 153, 322, 332
 Greenblatt, Stephen 362
 Greif, Stefan 18, 33, 332
 Greisenegger, Wolfgang 330
 Gretz, Daniela 153, 332
 Grig, Lucy 2, 332
 Grillparzer, Franz 113, 219, 301
 Grimm, Brüder 21, 28, 34, 50, 155, 156, 157, 169, 171, 172, 173, 207, 214, 227, 325, 332, 341, 346, 356
 Grimm, Gunter E. 19, 20, 22, 26, 33, 35, 332, 336
 Grimm, Jacob 50, 156, 157, 159, 172–174, 178, 189, 199, 200, 201, 227, 229, 332
 Grimm, Wilhelm 156, 159, 172–174, 200, 201, 227, 229, 332, 344
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 272, 363
 Gröf, Siegfried 112, 332
 Grosse, Walther 172, 332
 Grubmüller, Klaus 311, 332, 348, 353
 Grundmann, Regina 340
 Gründorf, Karl 318, 319
 Grunert, Frank 68, 333
 Grünwald, Conrad 136, 140, 333, *siehe auch* Gareis, Carl
 Gryphius, Andreas 162, 256
 Grzywka-Kolago, Katarzyna 369
 Gubbini, Gaia VII
 Gugitz, Gustav 124, 293, 323, 331
 Gümbel-Seiling, Max 236
 Gumbrecht, Hans Ulrich 266, 280, 333
 Gumpfenberg, Carl von 136, 333
 Gundolf, Friedrich 45, 265, 333
 Günther, Hans 245, 250, 333
 Gürtler, Hans 325
 Gvozdeva, Katja VII, 322
 Gymnich, Marion 5, 333
 Haase, Donald 341
 Haaß-Berkow, Gottfried 236
 Hadamowsky, Franz 111, 128, 333
 Haekel, Ralf 113, 284, 333
 Hafner, Philipp 145, 146, 363
 Hagemann, Friedrich Gustav 42, 81–85, 86, 91, 333, 343
 Haida, Peter 4, 16, 113, 213, 284, 294, 319
 Haider(-Pregler), Hilde 301, 330
 Halm, Gustav 261
 Hamacher, Bernd 321
 Hamik, Anton 283
 Hammacher, Wilfried 236, 333
 Händel, Georg Friedrich 327
 Handke, Peter 285
 Hansen, Günther 163
 Häntzschel, Günter VII, 37, 155, 156, 166, 171, 183, 204, 325, 333
 Häntzschel, Hiltrud 325
 Happé, Peter 112, 333
 Hartmann, August 16, 136, 166, 167, 203–206, 207, 253, 309, 328, 333, 334
 Hartmann, Rudolf 245, 334
 Harvolk, Edgar 348
 Hasse, Monika 324
 Hassel, Ursula 285, 334, 342, 351, 360, 367
 Hastaba, Ellen VII, 117, 209, 221, 334
 Hauffen, Adolf 184, 334
 Haug, Walter 330
 Haupt, Moriz 158
 Hauptmann, Gerhart 298, 299
 Hebbel, Friedrich 249
 Hebel, Johann Peter 319
 Hecht, Werner 324
 Heilfurth, Gerhard 347
 Hein, Jürgen VIII, 4, 6, 13, 14, 111, 113, 213, 267, 284, 294, 312, 319, 334, 350, 363

- Heine, Heinrich 117, 298
 Heinemann, Gerd 161, 334
 Heinse, Wilhelm 171, 354
 Heintze, Horst 311, 334
 Heinz, Marion 332
 Heiske, Wilhelm 264, 334, 347
 Heitz, Raymond 135, 334
 Helmreich, Christian 2, 317
 Hempfer, Klaus W. 5, 8, 334, 335
 Hemsterhuis, Frans 38
 Henker, Michael 334
 Henn, Marianne 349
 Henning, Hans 366
 Hensler, Karl Friedrich 42, 81, 85–89, 91, 145, 166, 228, 335
 Herberichs, Cornelia VII
 Herbst, Johann 114, 335
 Herder, Johann Gottfried 3, 5, 13, 17–34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 48, 49, 54, 59, 60, 61, 89, 91, 92, 96, 109, 122, 139, 144, 150, 153, 155, 156, 157, 175, 176, 179, 183, 196, 200, 201, 207, 215, 217, 227, 228, 229, 243, 245, 267, 311, 317, 326, 327, 331, 332, 335, 336, 341, 344, 345, 349, 351, 354, 360, 363, 370
 Herloßsohn, Karl 95, 143, 147–149, 151, 322, 323
 Hermann, Georg 371
 Hermann, Julian VIII
 Hérold, Ferdinand 119, 352
 Herrmann, Ulrich 14, 336
 Herrmann, Wilhelm 55, 336
 Herzmann, Herbert 277, 285, 334, 336, 342, 351, 360, 367
 Hess, Günter 311, 332, 353
 Heß, Rudolf 238
 Heynicke, Kurt 259, 336, 355
 Hildebrandt, Dieter 338
 Hillebrandt, Alfred 326
 Hitler, Adolf 254
 Hochdanz, Emil 345
 Hochradner, Thomas 328, 336, 341
 Hochwälder, Fritz 228, 279, 280–283, 293, 336, 337
 Hofer, Andreas 122, 370
 Hoffmann von Fallersleben 157, 159, 179, 337
 Hoffmann, Carl Otto 149, 150, 151, 342, 343
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 89
 Hoffmann, Leopold Alois 62, 63, 92, 337, 368
 Hoffmann, Lutz 14, 337
 Hoffmann, Otto 336
 Hoffmann, Torsten VII
 Hofmann, Emil 293, 337
 Hofmannsthal, Hugo von 182, 214, 215, 218, 219, 226–232, 233, 242, 266, 290, 293, 298–299, 319, 323, 326, 337, 349, 365, 368, 370
 Hogarty, Jean 2, 243, 337
 Hohenauer, Gottfried 137
 Hölderlin, Friedrich 249
 Hole, Daniel VII
 Holona, Marian 304, 371
 Holzapfel, Otto 264, 324, 327, 337
 Holzner, Johann 124, 126, 337
 Homer 38, 40, 58, 202
 Homering, Liselotte 55, 337
 Hommel, Rudolph 41, 62, 63, 92, 337
 Horak, Karl 242, 245, 249, 337, 340
 Hörbiger, Attila 301, 302
 Hörbiger, Christiane 301
 Hörbiger, Elisabeth *siehe* Orth, Elisabeth
 Hörbiger, Maresa 301
 Hörbiger, Paul 302
 Hörmann, Ludwig von 123, 136, 337, 360
 Hormayr, Joseph von 131
 Horn, Franz 161–162, 164, 169, 179, 198, 199, 214, 334, 337, 346
 Horváth, Ödön von 1, 9, 139, 266, 267–270, 281, 283, 287, 301, 320, 338, 341
 Hosp(-Schmidt), Inga VII, 137, 338
 Howard, Jean E. 45, 338, 362
 Huber, Christiane Friederike, geb. Lorenz 294
 Huber, Florian 127, 338
 Huber, Joseph Karl 294
 Huber, Leopold 335
 Huber, Martin 321
 Huder, Walter 338
 Hudson, Ursula 334
 Huemer, Helmuth 124, 338
 Hufer, Klaus-Peter 2, 338
 Hugelmann, Karl 74, 338
 Humboldt, Alexander von 321
 Hume, David 333
 Humer, Verena 339
 Hüsken, Wim 112, 333
 Huter, Franz 124, 338
 Hüttner, Johann 77, 128, 289, 312, 338, 350
 Huysen, Gotthelf 208, 244, 338

- Iffland, August Wilhelm 54
 Immermann, Karl 122, 338
 Inbar, Eva Maria 45, 46, 338
 Infirmus, Johannes 108–117, 145, 217, 338,
 siehe auch Schuler, Johannes
 Irmer, Wilhelm 159, 160, 329
 Ischyrius, Christian 228
 Isherwood, Christopher 278
 Itçaina, Xabier 2, 329
- Jachimowicz, Aneta VII
 Jacobus de Voragine 194
 Jäger, Albert 125
 Jäger, Georg 140, 339
 Jahn, Friedrich Ludwig 171, 174, 353
 Jakli, Timon 14, 339
 Jakob, Friedrich 342, 343
 Jakob, Hans-Joachim 322
 Jakobi, Carsten 363
 Jandl, Ernst 303
 Janke, Janina VII, 198, 322
 Janke, Pia 111, 220, 226, 229, 230, 233, 259,
 279, 300, 302, 304, 306, 327, 339
 Janz, Rolf-Peter 358
 Jazo, Jelena 2, 339
 Jędrzejewski, Maciej 369
 Jeitteles, Alois 144
 Jeitteles, Ignaz 54, 95, 143, 144–146, 148, 149,
 151, 198, 295, 329, 339, 345, 355
 Jelinek, Elfriede 1, 289, 300–304, 307, 309,
 318, 327, 339, 346, 351, 363, 370, 371
 Jeßing, Benedikt 115, 228, 326, 339
 Jiriczek, Otto L. 326
 Johann von Österreich 129
 John, Eckhard 154, 264, 339
 Johst, Hanns 330
 Jonson, Ben 164
 Joseph II. von Habsburg-Lothringen 75
 Jost, Eva 355
 Judex, Bernhard 321
 Julier, Johann 252
 Julius, Heinrich 333
- Kablitz, Andreas 343
 Kadrnoska, Franz 359
 Kaiser, Friedrich 297
 Kaluga, Katja 227, 228, 229, 323, 337
 Kämper, Heidrun 339
 Kamzelak, Roland S. 321
- Kanzog, Klaus 348
 Karasek(-Langer), Alfred 245, 249, 318, 340,
 354
 Karl Theodor von der Pfalz und von Bayern 54
 Karl XII. von Schweden 163, 164
 Karstens, Simon 61, 128, 340
 Kašlík, Hedwiga VII, 195
 Kastan, David Scott 338
 Kasten, Ingrid 330, 340, 362
 Kauer, Ferdinand 335
 Kauffmann, Kai 319
 Keller, Gottfried 272
 Kellermann, Karina 329, 341, 350
 Kellner, Beate VIII
 Ketelsen, Uwe-K. 216, 259, 340
 Kiesel, Helmut 285, 340
 Kieseritzky, Gangolf von 73, 340
 Kießhauer, Inge 192, 340
 Kilian, Sven Thorsten VII, 322, 328, 331, 343,
 355
 Kimmich, Dorothee 32, 340
 Kindermann, Heinz 111, 113, 216, 261–265, 279,
 291, 292, 293, 317, 340, 341, 365
 Kinskofer, Lieselotte 325
 Kisser, Erwin 348
 Klausing, Caroline 25, 341
 Klausnitzer, Ralf VII, 261, 262, 265, 341
 Kleeberg, Ingrid 5, 322
 Kleihues, Alexandra 114, 341
 Klein, Hans 237, 341
 Kleiner, Gerd 358
 Kleiner, Marcus S. 2, 341
 Klinger, Friedrich Maximilian 52
 Kloocke, Agnes VII
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 31
 Klotz, Volker 2, 269, 341
 Kluckhohn, Paul 14, 341
 Knaffl, Johann Felix 129, 130, 131, 214, 341
 Knapp, Fritz Peter 371
 Knaust, Heinrich 323
 Knickmann, Hanne 338
 Knigge, Adolph Freiherr 57
 Knopf, Jan 277, 341
 Knudsen, Hans 55, 341
 Kobald, Karl 293, 341
 Koberg, Roland 300, 301, 346
 Koch, Georg 137, 341
 Koch, Hans-Albrecht 99, 341
 Kocka, Jürgen 320

- Koepke, Wulf 48, 96, 317, 341, 370
 Kögl, Gabriele 13
 Köhler, Sigrid G. 14, 331
 Köhler-Zülch, Ines 171, 172, 341
 Kohlschmidt, Werner 330
 Köhnke, Klaus Christian 344
 Kohns, Oliver 33, 341
 Kolago, Lech 369
 Koller, Margot 203, 341
 König, Christoph 317, 320, 338, 347, 359
 Kopitz, Klaus Martin 331
 Kopitzsch, Franklin 329
 Kormann, Eva 285, 342
 Korneeva, Tatiana VII, 322
 Korntheuer, Friedrich Josef 294
 Korotin, Ilse 124, 342
 Korte, Hermann 322
 Korte, Oliver 331
 Korth, Johann Wilhelm David 342, 343
 Kos, Wolfgang 293, 342
 Koselleck, Reinhart 14, 15, 342
 Košenina, Alexander 48, 329
 Kössinger, Norbert 291, 311, 342
 Kotzebue, August von 87, 296, 297
 Kovacs, Teresa 302, 339
 Krabiell, Klaus-Dieter 227, 228, 229, 323, 337
 Kraft, Peter 324
 Krägel, Josef 355
 Kralik, Dietrich 262
 Kralik, Richard 199, 342
 Krappmann, Jörg 350
 Kraus, Karl 136, 138, 267, 290, 298–299, 342, 343, 346, 356, 371
 Krautter, Benjamin VII
 Krebs, Roland 347
 Kreissl, Eva 60, 342
 Kriechbaumer, Robert 233, 342
 Krieger, Dorette 170, 342
 Kringsteiner, Joseph Ferdinand 145, 146
 Krischke, Traugott 338
 Kroetz, Franz Xaver 1, 9, 141, 266, 267, 275, 284, 286, 287, 328, 330, 342
 Kroke, Claudia 78, 342
 Krones, Therese 294
 Krotz, Elke 291, 311, 342
 Krünitz, Johann Georg 2, 70, 95, 143, 149–151, 164, 244, 342, 343
 Kucher, Primus-Heinz 233, 343, 349
 Kugler, Hartmut 371
 Kühebacher, Egon 343, 345, 360, 367
 Kühlmann, Wilhelm 329, 341, 350
 Kühn, Thomas 2, 343
 Kühr, Angela 26, 343
 Kummer, Karl Ferdinand 209, 343
 Kupferblum, Markus 284, 343
 Küpper, Joachim VII, 3, 4, 14, 168, 322, 328, 331, 343, 355
 Kuprian, Hermann 108, 343
 Kürschner, Joseph 81, 171, 261, 343
 Kurz-Bernardon, Johann Joseph Felix von 349, 363
 Kurzweil, Géza 245, 329
 Kutscher, Artur 252, 253
 Kutter, Wilhelm 320
 Kwan, Jonathan 124, 343
 l'Houet, A. 137, 341, 343, *siehe auch* Borée, Wilhelm
 Lacheny, Marc 290, 298, 343
 Lachmann, Karl 157, 158, 321, 344, 347, 349, 369
 Laferl, Christopher F. 370
 Lafontaine, August 296, 297
 Lammel, Inge 154, 344
 Lamping, Dieter 5, 208, 344, 367
 Lanz, Josef 245, 318, 320, 340
 Lasius, Christoph 323
 Latzke, Rudolf 291, 319
 Lazarowicz, Klaus 2, 344
 Lazarus, Moritz 200, 201, 344
 Lechleitner, Franz 140, 344
 Lee, Soo-eun VII
 Leggewie, Claus 2, 344
 Lehnert, Nils 332
 Leisewitz, Johann Anton 52
 Leitzmann, Albert 158, 172, 173, 325, 344
 Lentner, Ferdinand 113, 244, 344
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 23, 42–48, 81, 87, 91, 108, 119, 169, 320, 328, 338, 344, 346, 358, 367
 Leopold II. von Habsburg-Lothringen 41, 63
 Lessing, Gotthold Ephraim 18, 19, 25, 45, 165, 171, 244, 332, 353, 354
 Leutzsch, Martin VII
 Lewald, August 97, 108, 117–124, 139, 144, 160, 164, 165, 206, 207, 309, 344, 345, 362
 Lexner, Matthias 167, 187, 188–191, 206, 207, 325, 345

- Lichtenstein, Karl August von 119, 352, 362
 Lieven, Stefanie von 358
 Lilienthal, Matthias 339
 Linden, Walther 262, 263, 345
 Lindner, Heinrich 95, 120, 123, 161, 163–165, 167, 169, 178, 214, 217, 218, 345
 Linke, Hansjürgen 115, 209, 311, 345
 Lipphardt, Walther 125, 219, 345
 Lohenstein, Daniel Casper von 162, 164, 256
 Löhle, Philipp 288
 London, John 351
 Lothian, J.M 362
 Ludovici, Johann Georg 163
 Ludwig XVI. König von Frankreich und Navarra 85
 Lugowski, Clemens 2, 31, 32, 340, 345, 358
 Lukács, Georg 17, 214, 222, 266, 271–276, 281, 310, 346
 Lundell, Johan August 346
 Lundgreen, Peter 368
 Lünstedt, Claudius 13
 Luther, Martin 25, 31, 38, 104, 161, 337, 346
- Maag, Georg VII
 Macpherson, James 19, 20, 38, 40, 217
 Macropedius, Georgius 326, 339
 Maerker, Bruno 347
 Maier, Jacob 56, 346
 Maier, Konstantin 357
 Malatitsch, David 184
 Małeckı, Robert 369
 Mallet, David 24
 Malzacher, Florian 288, 346
 Mann, Heinrich 272
 Mann, Thomas 272
 Mansky, Matthias VIII
 Marchionni, Roberta VII
 Margetts, John 98, 346
 Marggraff, Hermann 95, 143, 147–149, 151, 322, 323
 Maria Theresia von Habsburg 75, 87, 88, 99
 Marinelli, Karl von 86
 Marks, Reiner 242, 365
 Marschall, Brigitte 288, 346
 Martens, Wolfgang 69, 77, 346
 Martin, Dieter 161, 346, 356
 Martini, Fritz 42, 346
 Martus, Steffen VII, 62, 156, 173, 174, 327, 329, 341, 346, 350
- Marusič, Lovrenc 195, 346, *siehe auch* Romuald
 Marx, Hans Joachim 327
 Marx, Karl 193
 Marx, Peter W. 137, 169, 346
 Mason, William 24
 Masser, Achim 348
 Maßmann, Hans Ferdinand 158
 Mateescu, Kristina VII
 Mauelshagen, Franz 192, 346
 Maus, Katharine Eisaman 362
 Mautner, Franz M. 290, 346
 Mautz, Susanne 114, 346
 Maximilian II. von Bayern 317
 May, Erich Joachim 290, 346
 Mayer, Hans 298, 342, 346
 Mayer, Paola 349
 Mayer, Verena 300, 301, 346
 Mayfield, DS VII, 343
 McMullan, Gordon 362
 Medek, Tilo 356
 Megas, Georgios 359
 Meier, John 16, 21, 154, 213, 262, 263–265, 317, 346, 347
 Mein, Georg 341
 Meinecke, Thomas 332
 Meinert, Joseph George 183, 347
 Meisl, Karl 87, 145, 146, 289, 294, 298
 Meister, Hermann 136, 139, 347
 Mellmann, Katja 317
 Menghin, Oswald 103, 347
 Merbach, Paul Alfred 244, 245, 347
 Mercier, Louis-Sébastien 55, 347
 Mérimée, Prosper 119
 Merker, Paul 330, 348
 Merschmeier, Michael 286
 Metternich, Clemens von 338
 Metz, Bernhard 261, 262, 347
 Meves, Uwe 158, 347
 Meyer, Erik 2, 344
 Meyer, Markus 301
 Meyer, Reinhart 16, 113, 347
 Meywirth, Anna 332
 Michalski, Anja-Simone VIII
 Michel, Volker 338
 Michelangelo 248
 Michler, Werner VII, 5, 6, 8, 18, 29, 134, 168, 210, 309, 347
 Milton, John 24, 28
 Mitterer, Felix 284, 287

- Mix, York-Gothart 334
 Moennighoff, Burkhard 355
 Moering, Renate 319
 Mogk, Eugen 326
 Mohr, Jan VII, 2, 233, 347
 Mohr, Wolfgang 330
 Möller, Eberhard Wolfgang 259, 347, 355
 Moníková, Libuše 339
 Montesquieu, Charles Louis de Secondat de 55,
 57, 58, 326, 347
 Morre, Carl 359
 Morsch, Thomas 5, 33, 321
 Mosch, Jan VII, 322, 328, 332, 343, 355
 Mosen, Gustav 167, 187–188, 206, 347, 348
 Mosen, Julius 187
 Moser, Christian 349
 Moser, Dietz-Rüdiger 17, 348
 Moser, Gerhard 348
 Moser, Hans 14, 15, 16, 165, 209, 210, 213, 216,
 217, 244, 245, 252–256, 258, 259, 320,
 325, 348, 359
 Moser, Hans (Schauspieler) *Siehe* Julier, Johann
 Möser, Justus 341
 Mozart, Wolfgang Amadeus 230, 232, 293, 328
 Much, Rudolf 257
 Mücke, Dorothea von VII
 Mueller, Harald 287
 Mühl, Karl Otto 287
 Mühlberger, Georg 321
 Müllenhoff, Karl 160, 348
 Müller von Itzehoe 171, 318
 Müller, Alfred 348
 Müller, Hans-Harald VII, 347
 Müller, Jan-Dirk 2, 215, 216, 348
 Müller, Johann Heinrich Friedrich 52, 348
 Müller, Johann von 18, 335
 Müller, Karl 233, 349
 Müller, Karl Alexander von 252
 Müller, Klaus-Detlef 277, 324
 Müller, Stephan 291, 311, 342
 Müller, Wenzel 87, 335
 Müller, Willi 320
 Müller-Kampel, Beatrix 52, 113, 349
 Münkler, Marina 157, 349
 Murr, Sandra VII
 Müry, Andres 233, 349
 Musäus, Johann Karl August 159, 171, 318, 330,
 349
 Mussolini, Benito 254, 351
 Muth, Placidus 321
 Nachtigal, Johann Karl Christoph 159, 160, 166,
 349
 Nadler, Josef 165, 178, 182, 215, 216, 218–225,
 226, 229, 230, 231, 242, 243, 245–252,
 253, 260, 262, 263, 265, 266, 319, 326,
 331, 349, 355, 359, 365, 368, 371
 Napoleon Bonaparte 88, 89, 117
 Naubert, Benedikte 158, 159, 160, 349
 Naumann, Barbara 114, 341
 Naumann, Hans 175, 250, 251, 262, 263, 328,
 349, 359
 Naumann, Ida 263, 349
 Nebrig, Alexander 19, 349
 Neckel, Gustav 262, 263, 349
 Neidhart von Reuental 98
 Nelissen Haken, Bruno 259, 349
 Nell, Werner 337
 Nestroy, Johann 9, 23, 113, 146, 219, 223, 224,
 267, 284, 289, 290, 291, 294–299, 300,
 301, 307, 334, 339, 342, 343, 346, 349,
 350, 352, 356, 357, 358, 365, 371
 Neu, Barbara 358
 Neuber, Friederike Caroline 61
 Neuber, Wolfgang VII, 290, 294, 350
 Neuert, Hans 350
 Neuhaus, Stefan 347
 Neuhuber, Christian 290, 292, 350
 Neumann, Bernd 311, 350
 Neumann, Birgit 5, 333
 Neumann, Hans 217, 221, 245
 Neureuter, Hans Peter 277
 Nicholas, Lucy R. 328
 Nicolai, Friedrich 25, 27, 41, 48–54, 61, 91, 92,
 153, 155, 158, 160, 161, 164, 166, 260, 329,
 335, 336, 350, 370
 Nied, Ernst Georg 137, 138, 350
 Niefanger, Dirk 2, 330
 Nies, Fritz 309, 350
 Niessen, Carl 259, 320
 Nietzsche, Friedrich 330
 Nishani, Omer 141
 Nishani, Trandafile Omer 141, 351, *siehe auch*
 Woller, Roswitha von
 Niven, William 259, 351
 Noa, Miriam 62, 351
 Noe, Alfred 113, 162, 284, 324
 Noelle, Annemarie 331

- Noll, Günther 323
 Novalis 365
 Nowotnick, Michaela 263, 351
 Noyes, John K. 33, 351
 Nünning, Ansgar 5, 333
 Nußbaumer, Thomas 254, 351
 Nutt-Kofoth, Rüdiger 321
 Nyssen, Ute 300, 303, 304, 339, 351
- Oberkofler, Gerhard 124, 126, 337
 Obermaier, Walter VIII, 350
 Obermair, Hannes 217, 221, 350
 Oberst, Manuela 2, 351
 Obexer, Maxi 288
 Ogrin, Matija 346
 Olbrich, Karl 326
 Oppel, Margarete 153, 351
 Orth, Elisabeth 301
 Ospovat, Kirill VII, 4, 322, 351
 Ossian 19, 20, 21, 23, 28, 29, 31, 34, 38, 40,
 166, 217, 331, 363
 Osterkamp, Ernst 371
 Osthövener, Claus-Dieter 327
 Oswald von Wolkenstein 331
 Oswald, Gertrud 81
 Otmar 159, 160, 349
 Ott, Stefan 357
- Pailler, Wilhelm 208, 351
 Palmetshofer, Ewald 1, 287, 351
 Palomba, Giuseppe 77, 351
 Pan, David 259, 351
 Pankow, Edgar 114, 341
 Pappalardo, Ferdinando 5, 351
 Paravidino, Fausto 287
 Parr, Rolf 341
 Pastior, Oskar 339
 Paul, Hermann 154, 346, 351
 Pauli, Manfred 2, 278, 285, 351, 352
 Paulin, Roger 334
 Pawlita, Leonie VII
 Payer von Thurn, Rudolf 111, 352
 Pecht, Friedrich 327
 Pénilsson, Pierre 354
 Penskaya, Elena 322
 Percy, Thomas 19, 24, 39, 326
 Perinet, Joachim 363
 Peter, Anton 160, 167, 191, 195–198, 205, 206,
 352
- Peters, Jelko 169, 186, 352
 Petersen, Julius 245, 257, 352
 Pethes, Nicolas 153, 332
 Pewny, Katharina 114, 367
 Peymann, Claus 304
 Pfister, Eva 330
 Philipp, Claus 339
 Pichler, Adolf 96, 97, 109, 124–135, 139, 161,
 165, 169, 207, 222, 296, 321, 337, 338, 352
 Pichler, Axel VII
 Piech, Janina 128, 352
 Pindar 25, 26, 58, 352
 PirkI, Leopold 360
 Plachta, Bodo 321
 Plattner, Irmgard 137, 352
 Plautus 320
 Pocci, Franz 261
 Podleiszek, Franz 340
 Pohle, Frank 2, 352
 Polaschegg, Andrea 327
 Polheim, Karl 4, 213, 262, 263, 352
 Polheim, Karl Konrad 4, 13, 14, 126, 170, 208,
 213, 221, 263, 353, 356
 Pongs, Hermann 245, 352
 Pope, Alexander 24
 Poppe, Sandra 344, 367
 Pörnbacher, Hans 99, 353
 Porra, Véronique 3, 353
 Potthast, Barbara VII
 Pradon, Jacques 44
 Prehauser, Gottfried 186
 Prem, Simon Marian 123, 353
 Preses, Peter 279
 Pritzi, Anna 120–124, *siehe auch* Reithmayr,
 Anna
 Pröhle, Heinrich 95, 153, 160, 167, 168, 169,
 171–176, 182, 191, 205, 206, 207, 318, 332,
 341, 353, 354, 370
 Proß, Wolfgang VII, 18, 24, 34, 336, 354
 Prosser-Schell, Michael 13, 354
 Prutz, Robert 171
 Puchner, Walter 4, 17, 68, 210, 312, 354
 Puschner, Uwe 363
 Pyritz, Hans 245
- Quellmalz, Alfred 254, 351, 354
 Quellmalz, Fred 347, *siehe* Quellmalz, Alfred
 Quintilian 65

- Raber, Vigil 125, 126, 127, 219, 224, 331, 354, 355
- Racine, Jean 44
- Rade, Susanne VIII
- Raimund, Ferdinand 1, 9, 23, 113, 145, 146, 219, 223, 224, 269, 279, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 298, 299, 301, 307, 334, 340, 341, 363, 365
- Rajter, Ludwig 321
- Ramsay, Allan 24
- Ramzeyer, Michèle 359
- Ranke, Kurt 320, 324, 332, 348, 354
- Ranzmaier, Irene 247, 355
- Rapp, Christian 293, 342
- Rauchenegger, Benno 138, 355
- Rauen, Christoph 317
- Rauter, Mario 339
- Raymond, Marcel 356
- Razum, Hannes 141, 355
- Rebehn, Lars 64, 322
- Redlich, Carl 335
- Regell, Paul 326
- Reichl, Johannes M. 259, 355
- Reimann, Helga 355
- Reimann, Horst 64, 355
- Reinhardt, Max 227, 229, 230, 233
- Reinsberg-Düringsfeld, Otto von 103, 136, 355
- Reinthal, Angela 338
- Reithmayr, Anna 120–124, 204, 207, 355, *siehe auch* Pritzi, Anna
- Reitterer, Hubert 108, 343
- Relies, Sebastian 99, 101, 103, 104, *siehe auch* Sailer, Sebastian
- Renk, Herta-Elisabeth 13, 14, 355
- Retterath, Hans-Werner 354
- Reuschel, Karl Theodor 244, 245, 355
- Riccabona, Christine VII, 124, 355
- Richter, Ernst 159, 337
- Richter, Falk 288, 355
- Richter, Myriam VII
- Richter, Sandra VII, 14, 96, 144, 200, 355
- Rieck, Friedrich 64, 355
- Rieder, Claus 280, 283, 355
- Rieder, Hans 144, 355
- Riedl, Andrea 328
- Riedmann, Bettina 194, 355
- Ripoll, Élodie VII
- Ritter, Henning 356
- Ritzer, Monika 363
- Rivière, Georges-Henri 359
- Robinet, Pierre 359
- Röcke, Werner 347
- Roeben, Antje 367
- Rohrbacher, Imelda VII
- Rohrer, Joseph 41, 64, 74–76, 91, 92, 108, 207, 338, 355
- Röhrich, Lutz 324, 327
- Rölleke, Heinz 28, 154, 156, 324, 332, 356
- Roloff, Hans-Gert 125, 126, 219, 321, 325, 345, 350, 356
- Rommel, Karla 338
- Rommel, Otto 54, 111, 113, 262, 290–293, 299, 317, 319, 336, 350, 355, 356, 371
- Romuald 195, 346, *siehe auch* Marusič, Lovrenc
- Rossi, Francesco VII
- Rössler, Helmut 298, 356
- Rousseau, Jean-Jacques 19, 46–48, 65, 68, 231, 356
- Rudin, Bärbel 111, 356
- Rüegg, Madeline VII, 198, 357
- Rühle, Günther 259, 328, 330
- Rühmkorf, Peter 6, 357
- Runge, Anita 349
- Rychterová, Pavlína 291, 311, 342
- Saage-Maaß, Miriam 174, 357
- Sachs, Hans 23, 44, 49, 115, 117, 135, 183, 227, 228, 234, 256, 261, 298, 326, 339
- Sailer, Johann Valentin 99, *siehe* Sailer, Sebastian
- Sailer, Sebastian VII, 98, 99–107, 139, 317, 322, 341, 353, 357, 365
- Salzmann, Sasha Marianna 288
- Sandkühler, Evamaria 2, 358
- Sangmeister, Dirk 297, 357
- Santi, Cesare 296, 357
- Saphir, Moritz Gottlieb 146, 294, 295, 297, 298, 357, 358, 363
- Sartory, Johann 87, 335
- Sauder, Gerhard 43, 44, 358
- Sauer, August 245
- Saul, Nicholas 334
- Sauter, Sebastian von 124, 355
- Schade, Oskar 179
- Schaffers, Uta 347
- Scheichl, Sigurd Paul VIII, 135, 358
- Schellenberg, Renata 153, 358
- Schembera, Viktor K. 318

- Schenkermayr, Christian 302, 327, 339
 Schennach, Martin P. 140, 358
 Scherer, Wilhelm 171
 Scherpe, Klaus R. 46, 358
 Scheuer, Helmut 332
 Schewe, Harry 347
 Schikaneder, Emanuel 293
 Schiller, Friedrich 54, 60, 96, 171, 200, 202,
 232, 325, 326, 354, 358
 Schindehütte, Albert 28, 356
 Schindelmeisser, Louis 108
 Schindler, Otto G. 17, 284, 326, 358
 Schlaffer, Heinz 32, 358
 Schlegel, August Wilhelm 144, 146, 151, 201,
 358
 Schlehe, Judith 2, 358
 Schleiermacher, Friedrich 327
 Schlingensief, Christoph 288, 300, 339
 Schlossar, Anton 167, 244, 358
 Schmalz, Ferdinand 1, 215, 358
 Schmalz, Josef 135, 358
 Schmeller, Andreas 190, 358
 Schmeltzl, Wolfgang 327
 Schmid, Herman 138, 350, 358
 Schmidt, Laura 2, 169, 233, 242, 359
 Schmidt, Leopold 72, 156, 165, 169, 209, 210,
 217, 237, 245, 249, 329, 359
 Schmidt, Louis H.E. 354
 Schmidt, Robin 234, 359
 Schmidt, Sarah 153, 359
 Schmidt-Brücken, Daniel 339
 Schmidt-Dengler, Wendelin 122, 246, 290, 293,
 329, 359
 Schmidt-Lauber, Brigitta 2, 370
 Schmitt, Hans-Jürgen 346
 Schmitz, Thomas 279, 280, 359
 Schmook, Reinhard 251, 359
 Schnabel, Johann Gottfried 363
 Schneider, Jost 340
 Schneider, Michael 340
 Schneider, Robert 13
 Scholz, Friedrich 18, 360
 Schöne, Albrecht 114, 360
 Schönherr, Karl 209, 223, 224, 269, 322, 359
 Schönwiese, Ekkehard 217, 360
 Schöpel, Brigitte VII, 233, 259, 360
 Schopenhauer, Arthur 365
 Schöppner, Alexander 160, 360
 Schöttker, Detlev 271, 273, 276, 277, 360
 Schottky, Julius Maximilian 159, 371
 Schreiber, Alois Wilhelm 41, 54, 57–62, 91, 92,
 108, 153, 161, 360, 369
 Schreyvogel, Joseph 327
 Schröder, Jürgen 285, 286, 287, 360
 Schröder, Stefan 4, 263, 353, 356
 Schröer, Karl Julius 103, 136, 167, 177–187,
 207, 215, 233–243, 266, 360, 361, 364,
 365, 366
 Schroller, Franz 326
 Schubert, Karl 235, 239, 361
 Schubert, Katja VIII
 Schuhladen, Hans 217, 348, 360
 Schuler, Johannes 97, 108–117, 121, 139, 145,
 162, 186, 206, 217, 338, 343, *siehe auch*
 Infirmus, Johannes
 Schuller, Johann Karl 208, 361
 Schultz, Klaus 317
 Schultze, Brigitte 367
 Schulz, Friedrich 41, 77–78, 92, 108, 165, 361
 Schulz, Georg-Michael 332
 Schulze, Sabine 351
 Schulze, Ursula 170, 361
 Schürle, Wolfgang 100, 357
 Schuster, Ignaz 294
 Schütt, Ilse 154, 344
 Schütze, Johann Friedrich 41, 64–69, 91, 92,
 108, 207, 213, 329, 355, 361, 362
 Schwab, Werner 303
 Schwarzwald, Eugenie 290
 Schweikle, Günther 355
 Schweikle, Irmgard 355
 Schweppenhäuser, Hermann 321
 Scribe, Eugène 119, 362
 Sdzuj, Reimund B. 329, 341, 350
 Seelbach, Susanne 279, 362
 Seemann, Erich 264, 334, 347, 362
 Seer, Alexander 304
 Seeßlen, Georg 137, 274, 362
 Segala, Marco 366
 Seibert, Peter 332
 Seidel, Robert 331, 339, 367
 Seidl, Johann Gabriel 122, 123, 362
 Seiler, Sascha 344, 367
 Seippel, Paul 325
 Selbmann, Rolf 117, 362
 Selden, John 24, 28
 Sengle, Friedrich 290, 362
 Seuffert, Bernhard 290

- Shakespeare, William 19, 21, 24, 28, 34, 40, 42, 43, 44, 54, 81, 87, 91, 108, 135, 164, 175, 176, 202, 225, 261, 265, 272, 326, 333, 334, 336, 338, 344, 354, 362, 369
- Shapiro, James 233, 362
- Shenstone, William 24
- Sidney, Philip 24, 25, 28
- Siebs, Theodor 326
- Sikora, Adalbert 127, 222, 362
- Sila, Roland VIII, 331
- Siller, Max 219, 331
- Simek, Ursula 127, 362
- Simon, Eckehard 209, 362
- Simonis, Linda 349
- Simrock, Karl 157, 160, 198, 363
- Singer, Rüdiger 25, 363
- Siuts, Hinrich 362
- Skowronski, Alexandra VII
- Slupianek, Benno 324
- Sneis, Jørgen VII
- Soden, Julius 42, 81, 89, 198, 363
- Solbach, Andreas 111, 363
- Sommer, Harald 287
- Sommer, Manfred 154, 363
- Sommer-Mathis, Andrea 98, 363
- Sommervogel, Carlos 209, 363
- Sonnenfels, Joseph von 15, 61, 340
- Sonnleitner, Johann VIII, 111, 113, 293, 301, 329, 363
- Spamer, Adolf 216, 348
- Spanier, Markus VIII
- Specht, Kerstin 13
- Speckbacher, Joseph 140, 344
- Spenser, Edmund 21, 24, 28, 38, 40
- Sperr, Martin 284, 287, 330
- Spieß, Christian Heinrich 135, 296, 297
- Spitteler, Carl 356
- Spoerhase, Carlos VII, 153, 154, 363
- Sprengel, Peter 294, 363
- Springenschmid, Karl 141, 261, 363
- Staffler, Johann Jakob 110, 363
- Stahl, Ernst Leopold 223
- Stammler, Wolfgang 330, 348
- Standún, Regina 284, 287, 363
- Stange, Martina 319
- Staudenmaier, Peter 237, 238, 363, 364
- Steinberg, Michael P. 233, 364
- Steiner, Marie 215, 233–243, 260, 364
- Steiner, Rudolf 182, 214, 215, 233–243, 266, 333, 359, 361, 364, 365, 368
- Steinig, Martina 22, 365
- Steinsberg, Karl Franz Guolfinger von 56, 365
- Steinthäl, Heymann 200, 201
- Stenzel, Julia VII, 2, 233, 365
- Stephani, Clemens 98, 365
- Sterck, Christian 228
- Stern, Martin VIII, 68, 99, 112, 226, 279, 290, 357, 365
- Sternschutz, Johann von 52, 365
- Steub, Ludwig 131, 132, 365
- Stief, Wiegand 264, 324, 327, 337
- Stiehler, Lina 172
- Stiening, Gideon 68, 333
- Stifter, Adalbert 249
- Stockinger, Claudia VIII
- Stollberg, Jochen 78, 365
- Stolz, Violetta 332
- Stommer, Rainer 259, 366
- Storch, Heinrich 41, 73, 92, 340, 366
- Storm, Theodor 113
- Straeter, Michael 169, 311, 366
- Stranitzky, Joseph Anton 111, 165, 186, 289, 343, 363, 368
- Streitfeld, Erwin 177, 186, 234, 366
- Strittmatter, Thomas 13, 284
- Strohschneider, Peter 153, 366
- Strömer, Fabian 358
- Stumme, Gerhard 199, 366
- Stumpfl, Robert 216, 220, 252, 253, 256, 257–258, 259, 260, 325, 366
- Sucher, C. Bernd 288, 329
- Sulzer, Johann Georg 64, 65–69, 91, 92, 207, 213, 333, 366, 368
- Sumarokov, Aleksandr 351
- Suppan, Wolfgang 154, 324, 334, 366
- Suttner, Sabine 137, 280, 283, 366
- Swift, Jonathan 24
- Szarota, Elida Maria 221, 366
- Tanneberger, Nancy 331
- Tanzer, Ulrike VIII, 284, 371
- Tartarotti, Girolamo 74
- Taterka, Thomas 357
- Taube, Gerd 64, 366
- Tecer, Achmed 359
- Teller, Wilhelm Abraham 82, 367
- Temme, Jodocus Donatus Hubertus 159, 366

- Teniers, David 116
 Thielmann, Tristan 328
 Thoma, Heinz 326
 Thoma, Ludwig 261, 269
 Thormann, Werner E. 223
 Thurnher, Eugen 137, 367
 Tieck, Ludwig 109, 122, 159, 160, 166, 228, 367
 Tiedemann, Rolf 280, 317, 321
 Tigges, Stefan 114, 367
 Tilg, Stefan 2, 367
 Tille, Alexander 199, 367
 Told, Franz Xaver 297
 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch 272, 275
 Toscano Del Banner, Joseph Georg 296, 297, 357, 367
 Trabusch, Markus 87, 208, 284, 367
 Trappen, Stefan 28, 367
 Tripp, Ronja 333
 Tröge, Walther 141, 367
 Troschitz, Robert 2, 343
 Trümpy, Hans 359
 Tschackert, Paul 82, 367
 Turk, Horst 284, 367
 Turrini, Peter 9, 275, 284, 287
 Tvrđík, Milan 194, 367
- Ucicky, Gustav 301
 Uhland, Johann Ludwig 157, 159, 367
 Unger, Thorsten 45, 367
 Unterkircher, Anton 124, 355
 Unser, Johann Christoph 52
 Urbach, Reinhard 111, 368
- Valentin, Jean-Marie 15, 23, 213, 338, 347, 354, 359, 365, 368
 van Beethoven, Ludwig 87, 331
 van der Pals, Leopold 235, 368
 van der Zande, Johan 66, 368
 van Diest, Peter 228
 van Eyck, Herbert Adam 141, 368
 van Ingen, Ferdinand 321, 325
 van Vliet, H.T.M. 321
 Vancsa, Kurt 63, 368
 Vanetti, Clementino 74
 Vanetti, Giuseppe Valeriano 74
 Vedder, Ulrike 319
 Venzl, Tilman VII, 4, 46, 85, 163, 368
 Vermeiren, Jan 14, 16, 177, 368
 Viehhauser, Gabriel VII
 Villas Bôas, Luciana VII
 Vinckel-Roisin, Hélène 2, 317
 Vischer, Wilhelm 200, 368
 Vogt, Friedrich 326
 Volk, Richard 347
 Volke, Werner 220, 226, 229, 368
 Vollhardt, Friedrich 348
 Vollnhals, Clemens 363
 Voltaire 44, 221
 von dem Knesebeck, Karl Friedrich 354
 von der Hagen, Friedrich Heinrich 157, 158, 159, 325
 Vorderstemann, Karin 356
 Voßkamp, Wilhelm 246, 368
- Waber, Linde 343
 Wacker, Manfred 345, 346, 358, 368
 Wackernagel, Wilhelm 158, 192, 369
 Wackernell, Joseph Eduard 208, 368
 Wägenbaur, Birgit 338
 Wagenknecht, Christian 327, 350, 368
 Wagner, Hermann 208, 368, 369
 Wagner, Richard 230, 231, 232, 330
 Wagner-Egelhaaf, Martina 14, 331
 Waitz, Georg 50
 Waldheim, Kurt 300
 Waldschmidt, Christine 363
 Walther, Bettina 358
 Wangenheim, Gustav von 278
 Warbeck, Veit 112
 Warnatsch, Otto 326
 Warning, Rainer 330
 Warnke, Ingo H. 339
 Warstat, Matthias 279, 280, 369
 Wąsik, Monika 287, 369
 Weber, Carl Maria von 145
 Weber, Jutta 350
 Wedekind, Frank 298, 299, 341
 Wedekind, Gregor 3, 353
 Wedel-Wolff, Annegret von 50, 51, 154, 155, 369
 Weech, Friedrich von 58, 369
 Weigel, Harald 158, 369
 Weimar, Klaus 348
 Weinhold, Karl 95, 136, 153, 160, 165, 167, 168–171, 174, 176, 178, 179, 180, 182, 185, 188, 190, 204, 206, 207, 244, 253, 326, 352, 369
 Weiß, Volker 2, 369
 Weiß, Wolfgang 135, 369

- Weissert, Gottfried 62, 369
 Weller, Emil 167, 191, 192–194, 197, 340, 346, 369
 Wenzel von Böhmen 329
 Werle, Dirk VII, 62, 369
 Werner, Richard Maria 199, 369
 Werner, Uwe 238, 369
 Wertheimer, Jürgen 354
 Wertheimer, Paul 293, 370
 Wessely, Paula 301, 303
 Wetmore, Kevin J. 233, 370
 Wetzels, Walter D. 48, 370
 Wichard, Norbert 367
 Wickart, Michael 185, 370
 Wiczlinski, Verena von 25, 341
 Widmaier, Tobias 154, 264, 339
 Wieland, Christoph Martin 74, 171, 318, 354, 370
 Wiesner, Herbert 339
 Wietschorke, Jens 2, 370
 Wild, Gabriele 287, 370
 Wildt, Michael 2, 370
 Wilhelmi, Thomas 154, 331
 Wilke, Thomas 2, 341
 Willand, Marcus VII
 Wingenroth, Sascha 347
 Wiora, Walter 264, 347, 362
 Wirthensohn, Simon 2, 370
 Wirtz, Irmgard M. 363
 Wittelsbach, Otto VIII. von 56, 319, 365
 Wittgenstein, Ludwig 5
 Woesler, Winfried 14, 370
 Wokalek, Marie VII
 Wolf, Johann Wilhelm 371
 Wolf, Norbert Christian 215, 229, 230, 231, 233, 303, 370
 Wolff, Christian 333
 Wolff, Lynn VII
 Wolfram, Ilse 217, 370
 Wolfram, Richard 209, 210, 249, 370
 Woller, Roswitha von 141, 351, 370, *siehe auch*
 Nishani, Trandafile Omer
 Woudhuysen, H.R. 362
 Wuolijoki, Hella 277
 Württemberg, Ferdinand Friedrich August von 88
 Wyss, Ulrich 246, 371
 Yates, W. Edgar 284, 290, 291, 292, 299, 350, 371
 Young, Karl 170, 371
 Zarncke, Friedrich 171
 Zavorský, Svorad 328
 Zeman, Herbert 6, 293, 333, 371
 Zenk, Anja 355
 Zenker, Agnes 327, 339
 Zerlauth, Peter VIII
 Zeune, Johann August 158
 Zeyringer, Klaus 329
 Zille, Heinrich 270, 371
 Zimmermann, Yvonne VII
 Zingerle, Brüder 178, 371
 Zingerle, Ignaz Vinzenz 123, 124, 125, 135, 136, 160, 178, 198, 199, 217, 371
 Zingerle, Joseph 160, 178, 371
 Zingerle, Oswald 335, 354, 355
 Ziolkowski, Theodore 320
 Zipfel, Frank 87, 208, 284, 344, 367
 Ziska, Franz 158, 159, 371
 Zittel, Claus VII, 304, 371
 Zoder, Raimund 15, 165, 245, 348
 Zuckmayer, Carl 228, 371
 Zwerschina, Hermann 321
 Zymner, Rüdiger 5, 371