

Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas, hg. von Roger Bauer und Jürgen Wertheimer, München (Wilhelm Fink Verlag) 1983; 211 S.

R. Bauer und J. Wertheimer legen mit dem Band erste Ergebnisse eines Kolloquiums vor, das 1980 von einer Münchner Forschergruppe im Auftrag der AILC veranstaltet und im Rahmen einer international verabredeten vergleichenden Literaturgeschichte zum Thema „Tournant des lumières: 1760–1820“ den Teilbereich „Theater“ behandelt hat. Die Idee der Münchner, den Stoff, anders als ihre Budapester (Band „Poésie“) oder Pariser (Band „Prose“) Kollegen, nicht einfach auf Spezialisten zu verteilen, sondern durch Kolloquien aufzuarbeiten, war ausgezeichnet und hat teilweise beachtliche Resultate erbracht. Es sind neunzehn Beiträge von allerdings sehr unterschiedlicher Qualität und Methode, die das Thema am Beispiel verschiedener europäischer Literaturszenerien, Autoren, Werke, zum Teil vor dem Hintergrund mehr oder weniger detaillierter politischer und sozialgeschichtlicher Beschreibungen, abhandeln.

Bearbeitet werden die für den Zeitraum ab 1750 angesetzten Entwicklungen vom „Verfall des Stegreifspiels“ bis zur „Entstehung des Ideals eines ‚Nationaltheaters‘“ (Bauer, Vorwort) in Frankreich (Rainer Warning; komparatistisch übergreifend: Roger Bauer, Wolfgang Proß), in Italien (Wolfram Krömer, Robert Perroud), in Spanien (Krömer), England (Wolfgang Weiß, Martin Brunkhorst), Holland (Hans de Leeuwe, Gilbert Van de Louw), Skandinavien (Aage Kabell), in Deutschland und Österreich (Hilde Haider-Pregler, Reinhart Meyer, Lenz Prütting, Jürgen Wertheimer, Wolfgang Martens) sowie in südosteuropäischen Ländern (Ruzena Grebenickova, Nikola Batušić, Nicolae Balota). Den Band beschließt eine ausfaltbare Synopsis von Theaterstücken und Theaterereignissen zwischen 1660 (Molière) und 1799 (Sheridan). Die Abfolge der Beiträge läßt erkennen, daß neben der nationalen auch eine Art systemgeschichtlicher Abfolge von den Veranstaltern angestrebt worden ist, die „den europäischen Entwicklungsgang vom improvisierenden, ohne Text und festes Haus operierenden Theater der Wandertruppen bis hin zum textuell und räumlich fixierten, ideologisch etablierten Theater als nationaler Erziehungsstätte“ (Vorwort) nachzeichnet. Gegen diesen Plan gibt es Einwendungen, von denen gleich zu Beginn die Rede sein soll.

Liest man die Beiträge im Zusammenhang, so wird in zunehmendem Maße zweifelhaft, ob das Projekt durch Titel und Untertitel richtig bezeichnet ist. Beide klingen so endgültig als sei mit der Entstehung eines Nationaltheaters, d. i. einer gesellschaftlich, politisch relevanten Institution, unwiederbringlich eine schauspielerische Technik und theatrale Sonderform zu Grabe getragen worden. Die „Geburt“ der Institution wäre der Tod („das Ende“) des ‚reinen Theaters‘ gewesen? Gerade das wird in mehreren Beiträgen auf unterschiedliche Weise bestritten. Das „Ende des Stegreifspiels“ konnte nur dort stattgefunden haben, wo die Commedia dell’arte tatsächlich wirksam gewesen war. „Was es nicht gab, konnte nicht enden“¹, heißt es für Holland. Die „Besonderheiten der englischen Theatergeschichte“, ihre „Andersartigkeit“², nehmen das Land ohnehin aus der Entwicklung ganz heraus und geben typischen Elementen des Stegreifspiels eine neue Lebendigkeit; in Deutschland ist nicht die vom Projekttitle suggerierte Abfolge, sondern ein ganz anderes Geschehen die markantere Entwicklung: „Das Scheitern“ des Versuchs, ein Nationaltheater zu begründen³. Solche Vermengung der Kategorien entsteht, wenn die mit modernsten Methoden analysierte geschichtliche Synchronie unter das zwanghafte Abfolgedenken traditioneller Literaturgeschichtsschreibung gerät. Und noch etwas widerspricht der literaturgeschichtlichen Idee, das eine werde durch das andere abgelöst. Es ist das Weiterleben und Wiederaufleben der theatralen Sonderform in den Pariser Cafés-théâtres, in der modernen Pantomime, in den einflußreichen Reflexionen zeitgenössischer Theaterleute wie Artaud, Ionesco, Jean-Louis Barrault, ganz zu schweigen von der Generation großer russischer, deutscher, französischer, englischer Regisseure seit der Jahrhundertwende.

Sieht man von dem vielleicht geringfügigen Widerspruch, der sicherlich nur dem vorbereitenden Charakter des Ganzen zuzuschlagen ist, einmal ab und konzentriert sich auf die Einzelheiten, so bietet sich der Reichtum des Wissenswerten in unterschiedlichen Bereichen: der dramatischen Struktur, der Methodologie, der geschichtlichen Dokumentation, der Differenzierung und Funktionalisierung des Theatralischen. Der genuin literaturgeschichtlichen Fragestellung des Kolloquiums ordnen sich am geschmeidigsten jene Beiträge unter, die nicht punktuell oder synchron eine Krisensituation, sondern linear eine kulturelle Abfolge beschrieben und den Literaturbetrieb einer ganzen Epoche in historisch-politische Großwetterlagen eingebunden haben; das trifft vor allem für die Ausführungen von A. Kabell⁴, N. Batušić⁵ und N. Balota⁶ zu. Interessanter wird es, wenn beispielsweise Entwicklungen von zunächst regional erscheinender Bedeutung, wie der wienerische Weg zur K. K.-Hof- und Nationalbühne und die Verwaltungs- und Bildungsreform Maria Theresias (H. Haider-Pregler⁷) anhand von Dokumenten der „kameralistischen kulturpolitischen Vorstellungen“ (30) so genau untersucht werden, daß daraus eine ganz neue Sicht der Verhältnisse entsteht. Sicherlich berührt, wie W. Martens⁸ feststellt, das „polizey- und cameralwissenschaftliche

¹ H. de Leeuwe: *Holländisches Theaterleben um die Mitte des 18. Jb.*, 51–59, hier: 55.

² W. Weiß: *Tendenzen der Literarisierung im engl. Theater des 18. Jb.*, 69–75, hier: 69.

³ L. Prütting: *Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters*, 153–164, hier: 153.

⁴ A. Kabell: *Das skandinavische Theater 1760–1800*, 38–50.

⁵ N. Batušić: *Das kroatische Nationaltheater als Institut und Spiegelbild einer politischen Bewegung*, 185–191.

⁶ N. Balota: *Der Beginn des Nationaltheaters in Rumänien*, 192–197.

⁷ H. Haider-Pregler: *Der wienerische Weg des Nationaltheaters zur K. K.-Hof- und Nationalschau-bühne*, 24–37.

⁸ W. Martens: *Das Bild des Theaters in den dt. polizey- und cameralwiss. Lebrbüchern des 18. Jb.*, 104–106. — Martens hat dem Band eine nicht recht einschätzbare „Kurzfassung“ seines Vortrags anvertraut. Der frustrierte Leser, der auf den ausführlichen Text in einer anderen Zeitschrift verwiesen wird, fragt sich, ob Raumkalkül oder die unterschiedliche Publikationsgeschwindigkeit der Zeitschrift (1981) bzw. des Kolloquiumbandes (1983)

Schrifttum (...) das Theaterwesen zumeist nur am Rande“ (104). Doch leisten dokumentarische Untersuchungen dieser Art gute Dienste bei der außerliterarischen Begründung scheinbar innerkultureller Entwicklungen: die Ergebnisse zeitgenössischer Bildungspolitik als Paradigma europäischer Kulturgeschichte⁹.

Als vorteilhaft erweist sich die Tatsache, daß zumeist mehrere Beiträge für die einzelnen Arbeitsfelder vorgesehen waren. Fast immer kommt es dabei zu fruchtbarem Perspektivenwandel, wie im Falle des holländischen Theaters, genauer: am Beispiel des Theaters in Amsterdam (gegründet 1636 nach Van de Louw, 1638 nach de Leeuwe). Wo H. de Leeuwe (s. Anm. 1) im vereinfachenden Spiegelbildverfahren die politische Situation an die Wahl von Stoffen, Themen, an den Umgang mit den konventionellen dramatischen Normen bindet und daraufhin die holländischen Dramatiker als „gelehrige Schüler der französischen Klassizisten“ (59) abtut, da gelingt Gilbert van de Louw mit der subtilen Analyse wirkungspoetischer Faktoren sowie der zeitlichen Begrenzung (1787–1795) ein differenziertes Bild des literarischen Lebens¹⁰. Das Weniger erweist sich hier als das Mehr, denn gerade in politisch brisanter Zeit ist im kulturellen Bereich „le non-dit“ (schauspielerische Finesse, dramaturgische Einrichtung, Auswahl der Stücke, listig-geschickte Regie) von höchster geschichtlicher Aussagekraft. Zwar handelt es sich bei derart zeitgebundenen zeichen- und symbolhaften Forschungsobjekten um „des facteurs qui se mesurent difficilement“ (60), aber die moderne Forschung ist aufgerufen, sich der – wie es W. Weiß (s. Anm. 2) für die englische Situation treffend formuliert hat – „historisierenden Semiotisierung der theatralischen Medien“ (74) anzunehmen. Weiß vermag die Skala der „non-dit“-Elemente noch um eine Reihe interessanter Formen zu vergrößern. Im Zusammenwirken mit dem Beitrag von M. Brunkhorst¹¹, der ebenfalls der englischen Reaktion auf den Stage Licensing Act von 1737 und den dabei entwickelten Vermeidungsstrategien nachgeht, gelingt auf diese Weise eine anschauliche Beschreibung der gesamteuropäischen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auf dem Felde der Theatergeschichte. Die Idee eines deutschen Nationaltheaters und ihr Schicksal steht in mehreren Beiträgen und mit unterschiedlichen Zielvorstellungen zur Debatte. Während L. Prütting (s. Anm. 3) die Notwendigkeit ihres Scheiterns aus der Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit erklärt und dazu die theatertheoretische Literatur des 18. Jahrhunderts – nach der von Paul Lorenzen entwickelten wissenschaftstheoretischen Grundlegung – als ‚Sollbestand‘ einer geschichtlichen Situation aufbereitet, an der die „faktische Genese“ gemessen wird, hat Reinhart Meyer die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen dieses Vorgangs in einem umfangreichen Beitrag ohne diesen Umweg unmittelbar aus einer Vielzahl literarischer und nicht-literarischer Dokumente erschlossen¹². J. Wertheimer zieht schließlich interpretierend die literarischen Konsequenzen aus dieser diskrepanten Situation am Beispiel von Lessings *Emilia Galotti*, ihrer Appellstruktur und ihres Wirkungspotentials¹³.

Ähnlich methodisch verschieden die Verteilung der romanistischen Arbeitsbereiche. Faszinierend Warnings Interpretation einer winzigen, aber symbolträchtigen Szene in Mari-

für den Mißstand verantwortlich ist. Wenn sich die Praxis durchsetzt, wird man demnächst auf die Veröffentlichung von Tagungsakten verzichten können.

⁹ Ein publikumsgeschichtlicher Aspekt ließe sich hinzufügen durch die Dissertation von Arnold E. Maurer: *Carlo Goldoni – Seine Komödien und ihre Verbreitung im dt. Sprachraum des 18. Jh.*, Bonn 1982.

¹⁰ G. Van de Louw: *Le non-dit au théâtre: Le répertoire d'Amsterdam 1787–1795*, 60–68.

¹¹ Martin Brunkhorst: *Die Situation des engl. Theaters im 18. und frühen 19. Jh.*, 76–85.

¹² R. Meyer: *Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut: Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung*, 124–152.

¹³ J. Wertheimer: *Warum muß Emilia sterben? – Anspruch und Wirklichkeit des Nationaltheaters am Beispiel von Lessing und Alfieri*, 165–175; R. Grebenickova: *Prokop Šedivýs „Die Fleischbank“: ein nationales tschechisches Lustspiel*, 176–184.

vaux' *Arlequin poli par l'amour* als Beispiel ‚immanenter Poetik‘¹⁴. Nicht nur Marivaux' poetologische Bewußtheit wird erkennbar gemacht, was in der Marivaux-Forschung selten genug geschieht, sondern zugleich damit die historische Vorgabe, die dramatisch wirksame Ambivalenz bürgerlicher und aristokratischer Mentalität herausgestellt. Den damit verbundenen ästhetischen Prozeß der Individualisierung im Drama, der bei Warning eine große Rolle spielt, diagnostiziert in einem stoff- und mentalitätsgeschichtlichen Vergleich W. Proß auf einem ganz anderen Felde, nämlich im Libretto des Mozartschen *Idomeneo*, in höfischer und „ziviler“ Deutung¹⁵. Es besticht an diesen Deutungen das Modellhafte. Aber verglichen mit den Darstellungen des englischen, deutschen und teilweise auch holländischen Theaters bleibt hier die Interpretationsgrundlage schmal und die Dokumentationsvielfalt merkwürdig gering; man wird sich der Ansicht des Herausgebers, der seinerseits eine begriffsgeschichtliche Studie beigesteuert hat¹⁶, anschließen müssen: „Schließlich machte eine ganze Reihe von Referenten klar, daß es, um zu fundierten Ergebnissen zu kommen, unabdingbar ist, die Textbasis insgesamt zu vergrößern“ (Vorwort). Eine Ausnahme macht hierbei R. Perroud¹⁷, der, anders als W. Krömers literaturgeschichtlicher Durchgang in Italien und Spanien¹⁸, der „Literarisierung der Maske“ (Warning, 3) am Beispiel Carlo Gozzis, seiner Publikumsvorstellungen und Planungen zu einem italienischen Nationaltheater auch eine ökonomische und soziale Begründung gegeben hat. Obwohl, wie mir scheint, Perroud die meisterliche Thèse von Gérard Luciani sowie die Arbeiten von Feldmann und Petronio in ihren ideologiekritischen Aspekten nicht genügend hervorgehoben und somit den hinter Gozzis Aktivitäten stehenden ideologischen Impuls etwas zu beiläufig behandelt hat, wird doch an seinen Ausführungen sehr deutlich, in welchem erheblichem Maße Gozzi, der angebliche Retter des Stegreifspiels, die Widersprüche seiner Zeit zum Ausdruck bringt, „raison pour laquelle il n'a contribué ni à rénover (la Commedia dell'Arte), ni simplement à en prolonger l'existence“ (15). Auf Gozzis zeitgenössische Umgebung ließen sich wahrscheinlich mit gutem Erfolg die von Lenz Prütting für die deutschen Verhältnisse verwendeten Kategorien der ‚normativen Genese‘ anwenden, mit deren Hilfe das Scheitern des Faktischen erklärbar wird.

Die Form des Sammelbandes ist, anstatt bloße Buchbindersynthese zu sein, für eine umfassende Präsentation der vielfältigen Arbeitsweisen, Fragestellungen und Akzentsetzungen, die neuerdings auf das Theater des 18. Jahrhunderts angewendet werden, benutzt worden. Darin sieht der Rezensent einen großen Gewinn, der auch gebührend herausgestellt werden sollte. Demzufolge hat er darauf verzichtet, auf Einzelheiten kritisch einzugehen.

Wolfgang Theile

¹⁴ R. Warning: *Marivaux und die Commedia dell'arte*, 1–8.

¹⁵ W. Proß: *Mozart und Racine: Zum Verhältnis von höfischem und bürgerlichem Klassizismus (am Beispiel von Mozarts „Idomeneo“)*, 107–123.

¹⁶ R. Bauer: *Theater und Nation in Frankreich – von Voltaire bis Mercier*, 95–103.

¹⁷ R. Perroud: *La défense et l'utilisation des ‚masques‘ de la commedia dell'arte*, 9–16.

¹⁸ W. Krömer: *Goldoni und die Commedia dell'Arte*, 17–23; ders.: *Zum Problem des Nationaltheaters und des Volkstheaters im 18. Jh. in Italien und Spanien*, 86–94.