
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 erschienen 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 verschiednem, 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 mahrend 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 abrupter, 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 Klausning 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 ἀλαθέσειν
 λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὕν. ἐσοὶ γὰρ ἄγγελος ὀρθός,
 ἠϊκόμων 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 Dichtungsdenkmalen 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 „*theory 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 Versmacherskunst, 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 „Versmacherskunst“. 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 „Herzenseausguß über Volks-Poesie“ schließt Bürger mit dem Wunsch:

Ich hemme meine Herzenseergießung 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, kursiert 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 voye 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 anetan“), 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 Faschings 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 *Geburt 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 geduldig 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 „Landesgeborenen 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 Sammelauftrag 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“, „Volksooper“, „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 dezidiert 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 Karavananen 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 Freiherr 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 Offiziers 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 ‚Ur drama‘ 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. Paradoxiertweise 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 verantwortbar 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.