

DALIBOR TUREČEK
České Budejovice

DEUTSCHES TRAUERSPIEL IM TSCHJECHISCHEN GATTUNGSSYSTEM 1770-1850

Das tschechische¹ Drama der Aufklärung und Romantik ist unter einem starken und offenbaren Einfluss der fremdsprachlichen Dramatik gewesen. Impulse aus dem französischen Milieu haben dabei praktisch keine Rolle gespielt, und die für unseren Zeitraum lückenhafte und sporadische Rezeption von Shakespeare hat keine grundsätzliche Anregung dargestellt². Deutsche Stücke haben dagegen einen konstanten, obwohl während der Zeit sicherlich veränderlichen Anteil des tschechischen Repertoires gebildet³. In Prag, das für eine lange Zeit das einzige Zentrum des tschechischen Theaterlebens gewesen ist, ist diese Lage durch die natürliche Zweisprachigkeit im Rahmen des multikulturellen Raumes verursacht. Das hohe Niveau der Prager deutschen Szene, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu den vornehmen Institutionen dieser Art im ganzen deutschsprachigen Raum gehört hat⁴, hat gleichzeitig eine spezifische rezeptive Lage dargestellt: die tschechische Produktion ist im unmittelbaren Kontakt mit dem deutschen Theater entstanden, was auch organisationsmäßig im Durchdringen des Ensembles und an der Produktionsseite durch Entstehung von zweisprachigen deutsch-tschechischen Spielen zum Ausdruck gekommen war.

¹ Diese Arbeit entstand im Rahmen des Projekts MSM 124100003 „Nadnárodní kontexty české národní kultury.“

² Siehe Tureček, D.: *Der Böhmisches Raum*. I. in Schaber, I. (Hsg.), *Shakespeare Handbuch*, Stuttgart, A. Kröner 2000, S. 684-688.

³ Vgl. Laiske, M.: *Pražská dramaturgie I-II*. Praha, ÚČSL ČSAV, 1974. Hier auch alle im Text angeführte Repertoireangaben.

⁴ Vgl. Teuber, O.: *Geschichte des Prager Theaters I-III*, Prag, A. Haas 1883-1888.

Die Schlüsselgenres hinsichtlich der Aufführungshäufigkeit sind im Rahmen des tschechischen Repertoires während des ganzen verfolgten Zeitraumes lokale Possen, Lustspiele, Singspiele und Ritterstücke gewesen. Die erste Rezeptionswelle des Trauerspiels fällt in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts, also in den Beginn der Entwicklung der tschechischen Vorstellungen selbst; an das tschechische Repertoire sind jedoch gleich zu Beginn die anspruchsvollsten deutschen Werke gekommen: in der Saison 1786/87 sind Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Räuber* aufgeführt⁵. Beide sind bereits vorher auf der Prager deutschen Szene erschienen; die Aufführung der *Räuber* im Jahre 1783 hat bloß ein Jahr nach der Mannheimer Premiere gefolgt, und Prag ist erst das siebte Stadt, wo das Spiel inszeniert worden war⁶. Im Jahre 1795 ist dann Goethes *Clavigo* in Tschechisch aufgeführt worden. In der gesamten Vorstellungszahl haben Tragödien nur eine winzige Bruchzahl gebildet – dieselbe Situation ist jedoch auch für das deutsche Theaterleben charakteristisch gewesen⁷. Texte dieser tschechischen Übersetzungen haben sich nicht erhalten, und deren Gestalt können wir nur indirekt aus den bekannten Rezeptionsumständen annehmen. Es scheint, dass es sich eher um freie Adaptationen gehandelt hat; zu dieser Annahme führt vor allem die Rezeption der *Räuber*: in dem verfolgten Zeitraum haben sie insgesamt achtzehn tschechische Aufführungen erleben können und sind also eindeutig die häufigste Tragödie überhaupt gewesen. Im Jahre 1840 haben sie sogar eine neue Übersetzung erlebt. Die ist im Stil der historischen Ritterspiele erstellt worden und hat so wohl an die ältere Inszenierungstradition angeschlossen und eben in dieser Hinsicht ist sie mit dem Erwartungshorizont⁸ des zeitgenössischen Publikums identisch gewesen: gerade durch die feste Verankerung im Rezeptionshorizont lässt sich die erhebliche Popularität Schillers Stückes

⁵ In der verfolgten Periode wurden auf der Prager Bühne noch weitere Schillersche Trauerspiele aufgeführt: *Jungfrau von Orleans* (1838), wobei 1842, 1846 und 1849 weitere Inszenierungen folgten.

⁶ Siehe Živná, M.: *První pražská provedení Schillerových Loupežníků*. In: Černý, F. (Hsg.), *Divadlo v Kolčch*, Praha, Panorama 1992.

⁷ Dazu Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen-Basel, Francke 1999 und dsl. *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag 1999.

⁸ Zur Terminologie s. Jauß, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970 und Warning, R.: *Rezeptionsästhetik*. München, Wilhelm Fink Verlag 1994.

beim zeitgenössischen tschechischen Publikum erklären. In dieser Hinsicht ist es nicht unbedeutend, dass die Räuber im Rahmen des Prager Repertoires in Nachbarschaft des anderen äußerst frequentierten deutschen Spieles, Kleists *Kätchen von Heilbronn*, erschienen, also eines historischen Ritterstückes – das hat den Rezeptionshorizont Schillers Werkes für das tschechische Publikum offensichtlich mitgebildet. Schillers ursprüngliche Version ist übrigens auch im deutschen Milieu durch historisierende Korrekturen verdrängt, und einen ähnlichen Adaptationsprozess haben auch Shakespeares Tragödien im tschechischen sowie im polnischen Milieu durchgemacht⁹. Ein weiterer Umstand, der die Voraussetzung der möglichen weiteren wesentlicheren Modifizierungen der ursprünglichen deutschen Texte gebildet hat, ist das nicht ausgeprägte und innerlich schwankende Genrebewusstsein gewesen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert sind nämlich auch weitere Tragödien außer Schillers und Lessings Werken im tschechischen Repertoires erschienen, die offensichtlich zu einem ganz unterschiedlichen Genretyp gehört haben. Ein Beispiel kann das Spiel *Ignaz der Castro* sein, das sogar 5 Aufführungen (also mehr als *Emilia Galotti* und *Clavigo* zusammen) erlebt hat. Es hat sich offensichtlich um eine Übersetzung des Spätrenaissance-Spieles von António Ferreira *Tragedia muy sendita e elegante de dona Ignez de Castro* gehandelt, das aus dem Jahre 1593 stammt und im Jahre 1782 in deutscher Übersetzung in der Weimarer Zeitschrift *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*¹⁰.

Das Genrebewusstsein der Tragödie ist also im tschechischen Milieu um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in dessen Veränderlichkeit oft äußerst verschiedenartigen Anregungen aus der Bühnenpraxis offen gewesen. In diesem Zusammenhang ist auch charakteristisch, dass wir in Böhmen keine theoretische Diskussion über den Charakter einer Tragödie aufzeichnen können, wie sie in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts während mehrerer Jahrzehnte in Deutschland stattgefunden hat¹¹. Im tschechischen Drama hat das Bürgerliche Trauerspiel, das sich in Deutschland gerade in ähnlichen Diskussionen ausgeprägt hat und so – mindestens hinsichtlich des künst-

⁹ Rothe, H.: *Shakespeare in französischen und deutschem Gewande bei Polen, Russen und Tschechen*. In Bauer, R. (Hsg.) *Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Bern 1988, S. 262-282.

¹⁰ S. Kindlers: *Neues Literaturlexikon*, CD ROM, Systema Verlag, München 1999.

¹¹ S. Guthke, K. S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler 1994.

lerischen Niveaus und des Entwicklungswertes - zu einem dominanten Genretyp geworden ist, nicht so starke Position gewonnen. Die Uneindeutigkeit, oder besser gesagt Offenheit der tschechischen Begriffabgrenzung der Tragödie ist auch aus einziger normativen Definition ersichtlich, die wir in der Poetik *Slovesnost* von Josef Jungmann finden können¹². Die Tragödie ist hier als eine Darstellung der Idee der Menschlichkeit in deren allgemeinen Wesen definiert, das im Verhältnis zum konkreten Menschen zum Ausdruck kommt. Für eine unentbehrliche Bedingung hält er lediglich die Anwesenheit der Motive des menschlichen Willens und der inneren Welt des Einzelnen überhaupt, genauso wie das Bestehen von Außen- und Innenhindernissen der menschlichen Handlung. Im Gegensatz zu den antiken und klassizistischen Mustern hält Jungmann jedoch nicht das Schicksal für den erstrangigen Gegner des Protagonisten; andererseits spezifiziert er auch keineswegs den sozialen Status der Handlungspersonen, und dessen Theorie steht so ganz abseits des Anpassungsprozesses der klassizistischen Tragödie dem Bürgermilieu, der für die deutschen Verhältnisse so charakteristisch gewesen ist. Jungmanns Poetik hat also sowohl das klassizistische wie auch Lessings Genrekonzept erfassen können. Jungmanns Genresystem hat jedoch vor allem keineswegs auf das Drama als potentiellen Bestandteil des Theaterbetriebes Rücksicht genommen; dramatische Genres sind im dessen Rahmen vor allem im Verhältnis zu anderen literarischen Genres betrachtet worden: die Tragödie hat eine Prestigestelle als ein Pandan zum Epos eingenommen, während das Schauspiel als ein dem Roman verwandtes Genre gesehen worden ist. Folglich hat sich für Jungmann die Grenze zwischen dem Drama und der Epik völlig geöffnet: Shakespeares *Hamlet* hat er beispielsweise aus dem Bereich des Dramas ausgeschlossen und der Epik zugeordnet, weil er sich nach seinem Dafürhalten mit einem wenig dramatischen Konzept der Hauptfigur ausgezeichnet hat¹³.

Auf die Theaterpraxis hat die *Slovesnost* jedoch bereits im Hinblick auf deren theoretisch spekulativen Charakter sowie in bezug auf die schwache Position der Tragödie im zeitgenössischen Repertoire keine Auswirkung gehabt. Die tschechische Rezeption der deutschen Tragödie hat sich in Übereinstimmung mit Jungmanns Abgrenzung überwiegend in Koordinaten nichtdramatischer Literaturarten, vor allem der Prosa-

¹² Die erste Auflage 1820, die zweite, ungearbeitete 1845. Ich schöpfe aus der zweiten Herausgabe, Prag, Kornberg a Řivnác 1845.

¹³ Ebenda, S. 134.

literatur abgespielt. Seit 1822 bis zum Ende der von uns verfolgten Periode sind zwei Übersetzungen der bedeutendsten deutschen Tragödien herausgegeben worden: Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1824), Schillers *Maria Stuart* (1831). Eine qualitativ sehr hochwertige Übersetzung haben bedeutende tschechische Literaten jener Zeit, K. S. Macháček, beziehungsweise P. J. Šafařík erstellt; auf die Bühne sind deren Werke jedoch bis zum Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gar nicht gekommen. Übersetzungen weiterer Tragödien deutscher Provenienz haben nur sporadisch Inszenierungen erlebt, so Müllners *Schuld*, Grillparzers *Ahnfrau* oder Schillers *Wallensteins Tod*. Die Ursache ist hier jedoch keineswegs der Ursprung in der deutschen Kultur: auch die genremäßig bedeutendsten tschechischen Tragödien von František Turinský *Angelína* (1821) und *Virginie* (1841) sind nicht aufgeführt worden. Turinskýs Werke sind dabei von den tschechischen Versuchen, eine Tragödie zu schaffen, Lessings oder Schillers Auffassung des Genres am nächsten gekommen: das erste von ihnen ist auf einem Genregrundriss der Schicksaltragödie im Geist der zeitgenössisch sehr beliebten Spiele Müllners und Houwalds aufgebaut worden, das andere hat denselben Stoff wie Lessings *Emilia Galotti* bearbeitet, hat sich jedoch die historische Lokalisierung des alten Roms erhalten. In der tschechischen Kultur jener Zeit, die fast jeglichen tschechischen Text begeistert begrüßt hat, ist die Ursache vom Desinteresse des Theaterbetriebes an Turinskýs Stücken offensichtlich deren Genrecharakter gewesen.

Die Anzahl der übersetzten, szenisch jedoch nicht aufgeführten Tragödien haben noch Spiele von konventionellen Niveau, vor allem Werke von August von Kotzebue vermehrt. Bereits 1819 ist die Übersetzung dessen Spieles *Kvakerové* herausgegeben worden, dessen Übersetzer offensichtlich angestrebt hat, sich den Normen der anspruchsvollen Prosaliteratur im Geiste der Theorie von Jungmann anzunähern¹⁴. Durch die Betonung der ästhetischen Funktion der Sprache ist die Übersetzung bis auf die Verständlichkeitsgrenze geführt worden, und deren Bühnenaufführung ist ohne wesentliche dramaturgische Eingriffe kaum denkbar. Im Jahre 1837 ist die Übersetzung des weiteren Spieles von Kotzebue *Belas Flucht*¹⁵ herausgegeben worden, noch am Ende des achtzehnten Jahrhunderts sowohl von der österreichischen wie auch von der bayerischen Zensur wegen des zentralen, hinsichtlich der

¹⁴ *Kvakerové*, Hradec Králové, J. H. Pospíšil 1819.

¹⁵ *Belův outěk*. Praha, J. H. Pospíšil 1837.

Genrenormen der Tragödie sehr produktiven Motivs eines gestürzten und vor der Verfolgung der Feinde flüchtenden Herrschers verboten worden¹⁶. Im Jahre 1839 hat dann die Übertragung des Spieles *Eduard ve Skotsku aneb Noc utečence*¹⁷, die sich mit subjektiv romantischen Elementen dem Werk des erst ein Jahr vorher verstorbenen und seitens der tschechischen Kritik abgelehnten Karel Hynek Mácha genähert hat; gerade durch die Verwandtschaft mit der literarischen Richtung, die in Böhmen proskribiert worden war, kann man die Gründe des Desinteresses seitens der Theaterpraxis am wahrscheinlichsten erklären. Die zeitgenössische Zeitschriftkritik hat dabei auch diese Kotzebues Spiele registriert, sie hat sie jedoch als Bestandteil der Lesebelletristik wahrgenommen.

Zur am meisten gespielten und auch am häufigsten übersetzten deutschen Tragödie überhaupt ist weder das Werk von Schiller noch das von Goethe, sondern das triviale Spiel von Ernst Raupach *Der Müllner und sein Kind geworden*¹⁸. Das Stück hat sich mit einer Reihe von Zügen des bürgerlichen Trauerspiels ausgezeichnet. Die Fiktionswelt hat mit dem Raum der Lebensrealität des potentiellen Zuschauers übereinstimmt, das Thema ist auf die Familienfragen ausgerichtet worden, die Hauptfigur ist ein unschuldig leidendes Mädchen gewesen, und der Schlusssauftritt ist mit der beim zeitgenössischen Publikum beliebten Sterbeszene gebildet. Das Spiel hat den Zuschauer mit einer ganzen Reihe sentimentaler und bühnenwirksamer Motive angesprochen. Die Außeneffekte sind auch in der Struktur des Werkes insofern betont, dass sie auch das Thema des Spieles selbst in den Hintergrund gedrängt haben, das übrigens auf dem Grundriss der christlichen Moral äußerst konventionell aufgebaut worden war. Andererseits hat Raupachs Werk einen der grundlegenden Genrezüge der Tragödie vermisst, nämlich den Streit des Individuums mit den transzedenten Schicksal- oder Vorsehungs Kräften. Dessen außerordentlicher Bühnenerfolg weist so wieder auf das nicht-orthodoxe und verschiedenen Anregungen offene Genrebewusstsein der Tragödie in der tschechischen Kultur hin.

Die Position der meisten vornehmen deutschen Tragödien in den Koordinaten der tschechischen Prosa- und nicht Dramagenres kann gleich-

¹⁶ Siehe Meyer, Reinhart: Theaterpraxis. In: Sautermeister, G. - Schmid, U. (Hgs.): *Zwischen Revolution und Restauration 1845-1848*, München-Wien, Carl Hansler Verlag 1998.

¹⁷ *Eduard ve Skotsku aneb Noc utečence*. Hradec Králové, J. H. Pospíšil 1839.

¹⁸ *Tschechische Uraufführung* 1836, Druck Mlynář a jeho dítě. Praha, M. Knapp s.a.

zeitig zur Erklärung der spezifischen Art und Weise der Dialogstilisierung beitragen, die wir in einigen zeitgenössischen Prosatexten finden können. Es handelt sich um die Replikform des Theaterauftrittes, wo die einzelnen Aussagen in der direkten Rede nicht in der Erzählerredezone, sondern lediglich mit der technischen Bezeichnung der sprechenden Person angeführt sind. Das vielleicht aussagekräftigste und gleichzeitig interessanteste Beispiel kann hier Máchas Erzählung *Křivoklad* sein. Ein so aufgebauter Dialog hat zum einen an Schwung gewonnen, weil kein vermittelndes Erzählerelement zwischen den Leser und die Handlung gelegt wird. Zum anderen ist jedoch die jeweilige Textpassage in die Genrekoordinaten eingeordnet, bereits mit deren graphischen Anordnung hat sie die Verwandtschaft mit der Tragödie zum Ausdruck gebracht und hat so den Leser auf eine gewisse Art und Weise der Textwahrnehmung orientieren. Man hat hier auch die Tatsache in Betracht zu nehmen, dass nicht einmal das System der tschechischen Prosagenres in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollständig und stabilisiert gewesen ist: der Roman hat hier ganz gefehlt, genauso wie eine Reihe Kurzprosaformen, nur allmählich sind Anregungen des Jungen Deutschlands reflektiert worden¹⁹. Die Position der Tragödie ist so nicht nur durch den Charakter der Theaterpraxis, sondern auch durch den Charakter der zeitgenössischen Prosaliteratur verursacht worden; die Unvollständigkeit des Genresystems hat die Grundvoraussetzung für die Genreintegration des Trauerspieles ins Prosagebiet gebildet.

Im tschechischen Theater hat sich die deutsche Tragödie erst von den Anfängen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts durchgesetzt: nur in den Jahren 1855-1861 haben 28 Inszenierungen verschiedener Schillers Spiele stattgefunden, und gleichzeitig ist - nebenbei gesagteine Interessenwelle an Shakespeares Werk hoch gegangen. Insbesondere vom Anfang der 60er Jahre ist dann eine Reihe ursprüngliche tschechische Tragödien entstanden, die primär fürs Theater bestimmt worden sind: zu deren Autoren haben V. Hálek, J. Neruda, J. J. Kolár oder F. V. Jeřábek gehört. Das tschechische Theaterleben dieser Zeit hat sich gleichzeitig auch intern differenziert. Es sind kommerzielle, überwiegend Saisonszenen entstanden, die sich auf die populäre und triviale Dramatik orientiert haben. Das neu eröffnete Theater Proza-tímní divadlo (1862), das die Vorstufe des späteren Nationaltheaters

¹⁹ S. Tureček, D.: *Žurnalismus Mladého Německa a česká próza*. Česká literatura, 42 1994, Nr. 2, S. 191-200.

(1883) dargestellt hat, hat sich jedoch auf ein künstlerisch anspruchvolles Repertoire orientiert, dessen Hauptfeiler gerade die Tragödie geworden ist. Auch die stürmische Entwicklung der Prosagenres vom Anfang der sechziger Jahre, die eine Überflutung von Kurzprosaformen und die kontinuierliche Bildung des ursprünglichen tschechischen Romans gebracht hat, hat zum Verdrängen der Tragödie aus den Koordinaten der Prosa und zu deren Rückkehr in die Zusammenhänge des Dramas und des Theaterbetriebs beigetragen.

NIEMIECKA TRAGEDIA W CZESKIM SYSTEMIE GATUNKÓW LAT 1770-1850

Streszczenie

Artykuł niniejszy traktuje o miejscu tragedii w czeskim systemie gatunkowym w latach 1780-1850. W okresie tym teatr czeski pozostawał pod bezpośrednim wpływem niemieckiego; mimo to w Czechach nie w pełni zaistniał dominujący w Niemczech gatunek tragedii mieszczańskiej, a wystawiane w czeskich teatrach teksty J. W. Goethego (*Clavigo*), T. Lessinga (*Emilia Galotti*) czy F. Schillera (*Zbójcy*) były dopasowywane do norm gatunkowych rycerskiego dramatu historycznego. Tragedie Františka Turínského podobnie jak przekład *Dziewicy Orleańskiej* Schillera, dokonany przez J. Šafaříka, długo nie trafiały na sceny. Szczególną pozycję tragedii w czeskim systemie gatunkowym potwierdza też charakter recepcji konwencjonalnych tragedii Augusta von Kotzebue. Większość z nich w ogóle nie przetłumaczono na język czeski, pozostałe zaś stanowiły przedmiot lektury, a nie praktyki teatralnej, o czym świadczy zarówno sposób, w jaki były wydawane, jak i reakcje ówczesnej krytyki. Tragedia funkcjonowała więc raczej jako część systemu prozatorskich gatunków epickich niż systemu gatunków dramatycznych, stanowiła pendant eposu i uzupełniała opowiadanie i powieść. Taką jej pozycję sankcjonowała również poetyka Josefa Jungmanna (*Slovesnost*), a wyraz praktyczny znalazł ten stan rzeczy w stosowaniu charakterystycznej dla dramatu stylizacji dialogu w ówczesnej prozie czeskiej. Zmiana nastąpiła dopiero w latach sześćdziesiątych, kiedy wewnętrzna dyferencjacja czeskiego życia teatralnego i gwałtowny rozwój prozy doprowadziły do usunięcia tragedii z układu współrzędnych epiki i ponownego jej umieszczenia na obszarach dramatu.