



Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**„Theater in Schweden
in der Gustavianischen Epoche“**

Verfasserin

Nina Mang

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317 033 515 243 364 307
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater- Film- und Medienwissenschaft
Betreuer: Doz. Dr. Clemens Stepina

Inhaltsverzeichnis

Teil I:

1.	Einleitung	7
2.	Historischer Überblick	10
3.	Das Schwedische Theater im 18. Jahrhundert	14
3.1.	Das Theaterleben vor König Gustav III.	14
3.1.1.	Die Französischen Schauspieltruppen	16
3.1.2.	Komödianten-Truppen und das deutschsprachige Theater	18
3.1.3.	Nationale Schaubühne	22
3.1.4.	Schloss Drottningholm	24
3.2.	König Gustav III. und seine Liebe zum Theater	26
3.2.1.	Zur Person Gustav III.	26
3.2.2.	Das Theater unter König Gustav III.	29
3.2.3.	Die Tragödie und die Komödie	38
3.2.4.	Die Organisation des Theaterlebens	43
3.2.5.	Die Zensur	45
3.3.	Das Theaterleben nach König Gustav IV.	47
4.	Theaterarchitektur in der Gustavianischen Epoche	51
4.1.	Bühnenbilder und ihre Maler	54
4.2.	Kulissen vom Schlosstheater in Drottningholm	60
4.3.	Kulissen vom Schlosstheater in Gripsholm	64

Teil II:

5.	Dramenanalyse	67
5.0.	Begriff und Methode der Dramenanalyse	67
5.1.	August von Kotzebue: Menschenhaß und Reue	69
5.1.1.	Kotzebues Leben und Werk	69
5.1.2.	Personen und Charakteristiken	70
5.1.3.	Inhaltsanalyse	72
5.1.4.	Aufbau	87
5.1.5.	Thema und Wirkung	89
5.2.	Ludvig Holberg: Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer	92
5.2.1.	Holbergs Leben und Werk	92
5.2.2.	Personen und Charakteristiken	94
5.2.3.	Inhaltsanalyse	95
5.2.4.	Aufbau	104
5.2.5.	Thema und Wirkung	106
5.3.	Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag	109
5.3.1.	Beaumarchais Leben und Werk	109
5.3.2.	Personen und Charakteristiken	110
5.3.3.	Inhaltsanalyse	113
5.3.4.	Aufbau	128
5.3.5.	Thema und Wirkung	129

5.4.	Gegenüberstellung	131
6.	Schlussbemerkungen	135
7.	Literatur	138
8.	Anhang	143
	Abstract	
	Lebenslauf	

1. Einleitung

Das Theater machte in Schweden eine interessante Entwicklung durch. Auf der einen Seite stand das Amateurtheater der Schüler, Studenten und Arbeiter, sowie die Wandertheater und auf der anderen Seite befand sich das repräsentative Hoftheater, das vor allem im 18. Jahrhundert in Schweden einen Aufschwung erlebte. Initiator war König Gustav III., der durch seine Liebe zum Theater und der Idee von einem Nationaltheater die Theaterentwicklung stark vorantrieb. Mit der Gründung der Kgl. Oper (1771) und des Kgl. Dramatischen Theater, kurz Dramaten (1788) in Stockholm legte er den Grundstein für das heutige Theaterwesen. Auch im 21. Jahrhundert haben diese beiden Institutionen immer noch einen großen Einfluss auf die Bühnenkunst.

Die Gustavianische Epoche war eine entscheidende Ära in der Theaterentwicklung Schwedens und bezieht sich auf die Zeit von 1772 bis 1809. Das kulturelle Leben blühte auf unter König Gustav III. Er hatte einen immensen Einfluss auf das Theater und beteiligte sich auch selbst daran, um sein Ziele zu erreichen. Gustav III. wurde deshalb auch als „Theaterkönig“ bezeichnet. Mit dessen Tod und seinem Nachfolger Gustav IV. Adolf kam es zu einem abrupten Kurswechsel.

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil wird von der Annahme ausgegangen, dass sich im 18. Jahrhundert ein eigenes, typisch schwedisches Theater entwickelt hat. Dies soll durch Beantwortung der folgenden Fragen überprüft werden:

- Wo liegen die Anfänge des Theaters in Schweden?
- Von welchen politischen und kulturellen Bewegungen wurde die Theaterentwicklung in Schweden beeinflusst?
- Inwieweit orientierte sich Schweden an anderen Ländern Europas? Zeigte es Interesse an ausländischen Dramatikern?
- Wonach orientierte man sich bei der Stückauswahl? Wurden die drei Einheiten gewahrt? Welche Form überwiegt: Tragödie oder Komödie?

- Wie sah die Theaterentwicklung nach König Gustav III. aus?

Zuerst wird die Geschichte Schwedens im 18. Jahrhundert skizziert, um das nötige Hintergrundwissen für die nächsten Kapitel abzudecken. Schweden war weder außen- noch innenpolitisch eine Einheit. Man kämpfte an allen Fronten. Das Land wurde unter dem Adel, den Städten, der Krone und der Kirche aufgeteilt. Politische Angelegenheiten wurden bis Mitte des 19. Jahrhunderts von den verschiedenen Ständen selbst geregelt.¹ Schweden befand sich regelmäßig im Krieg.

Im nächsten Kapitel liegt der Schwerpunkt auf dem Schwedischen Theater im 18. Jahrhundert und auf der Person Gustav III. Es ist aufgeteilt in das Theaterleben vor, während und nach Theaterkönig Gustav III. Geklärt wird u. a., welchen Einfluss ausländische Schauspieltruppen auf die schwedische Theaterentwicklung hatten, wie die Konkurrenzsituation aussah, inwieweit die Zensur eingriff und wie das Theaterleben organisiert war.

Das vierte Kapitel geht auf die Architektur in der Gustavianischen Epoche ein. Die Forschung hat versucht, anhand von Skizzen, Aufzeichnungen und erhaltenen Kulissen, die Bühnenbilder ihren Malern und den richtigen Stücken zuzuordnen. Einige Dekorationen wurden nie verwendet, andere mehrmals und manche konnten miteinander kombiniert werden.

Im zweiten Teil der Arbeit werden drei Stücke, die in der Gustavianischen Epoche aufgeführt wurden, näher betrachtet. Als methodischer Zugang wurde eine Inhaltsanalyse gewählt, um eine genaue Betrachtung und anschließende Gegenüberstellung der Stücke zu ermöglichen. Als Beispiele werden folgende Werke analysiert: „Menschenhaß und Reue“ von August von Kotzebue, „Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer“ von Ludvig Holberg und „Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag“ von Beaumarchais. Diese Auswahl wurde nicht ohne Grund getroffen. Zum einen stehen die Stücke für eine bestimmte Region und zum anderen für einen konkreten Einfluss. „Jeppe vom Berge“ wurde 1780 in Göteborg aufgeführt. „Menschenhaß und

¹ Tuchenhagen, 2008, S. 10.

Reue“ kam 1791 in Stockholm auf die Bühne und „Figaros Hochzeit“ wurde 1792 in Stockholm gespielt. Dabei steht Kotzebue für den deutschen und Beaumarchais für den französischen Einfluss. Holberg und sein dänisches Stück ist ein Beispiel für die Ausnahmen, die in Göteborg gezeigt wurden. Göteborg galt damals noch als Provinzstadt und konnte sich daher dem kulturellen Einfluss der Hauptstadt entziehen. Dadurch wurde mehr experimentiert und die Bühnen waren nicht so fokussiert auf französische Stücke, wie die Theater in der Hauptstadt.

Trotz aller Bemühungen kann aufgrund fehlender Schwedisch - Kenntnisse an die Arbeit nicht der Anspruch an absolute Vollständigkeit erhoben werden. Aus diesem Grund ist das Ziel dieser Arbeit einen Einblick in das Thema zu geben und das Interesse für das Schwedische Theater zu wecken. Denn es gibt noch einige schwedisch- und französischsprachige Quellen, die in weiteren Diplomarbeiten oder Dissertationen bearbeitet werden könnten.

Die Übersetzungen aus dem Englischen sind, falls nicht anders angegeben, von der Autorin durchgeführt worden.

2. Historischer Überblick

Über die Vorgeschichte Schwedens ist aufgrund fehlender Quellen nur sehr wenig bekannt. Archäologische Funde belegen zwar, dass es menschliche Siedlungen gegeben haben muss, aber genaueres über Politik, Wirtschaft, Gesellschaft oder Kultur konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.²

Das Schwedische Reich und die Anfänge der Monarchie entwickelten sich ab dem 11. Jahrhundert. Bis zum 14. Jahrhundert wurde die Macht über das Land noch auf fünf Könige aufgeteilt. Erst im 12. Jahrhundert war die Christianisierung erfolgreich und es konnte von einer Etablierung der Kirche gesprochen werden. Mit dem Beginn der Monarchie entstand ebenfalls eine Außenpolitik.³

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts konnte sich die Folkunger-Dynastie (1250-1364) durchsetzen. Unter König Magnus II. Eriksson (1319-1363) festigte sich die Monarchie und Schweden entwickelte sich zu einer Großmacht.⁴

Von 1397-1523 bestand die Kalmarer Union. Dies war eine Zeit unter starkem dänischen Einfluss, geprägt von Kriegen, Aufständen und politischen Verwirrungen, die erst durch die Wahl Gustav Erikssons zum König Gustav I. Vasa ein Ende fand.⁵ Die Zeit vom 16. bis 18. Jahrhundert ist von einem Auf- und Abstieg Schwedens gekennzeichnet.⁶

Mit Hilfe von Reformationen, einem loyalen Adel, einer vorsichtigen Außenpolitik und innenpolitischen Reformen wurde Schweden, unter Gustav I. Vasa (1523-1560) und seinen Söhnen Erik XIV., Johan III. und Karl IX., zu einem Aufschwung verholfen. Nach

² Vgl. Tuchtenhagen, 2008, S.12.

³ Vgl. ebenda, S. 20.

⁴ Vgl. ebenda, S. 25.

⁵ Vgl. ebenda, S. 32.

⁶ Vgl. ebenda, S. 46.

dem Tod Gustav I. Vasa kam es zu Bruderkämpfen und einer beginnenden Expansionspolitik im Ostseeraum.⁷

Im 17. Jahrhundert befand sich Schweden, sowohl innenpolitisch als auch außenpolitisch, permanent im Krieg, um seine Vormachtstellung aufrecht zu erhalten. Die militärischen Aktionen wurden durch zahlreiche Reformationen u. a. im Bereich der Verwaltung, Justiz, Bildung, Wirtschaft und Kirche gestützt, was wiederum zu Aufständen im Inneren des Landes führte.⁸

Durch das Ende des Großen Nordischen Krieges (1700-1721) wurde auch der schwedische Absolutismus und die schwedische Großmacht beendet. Bis 1772, als Gustav III. (1772-1792) wieder die Alleinherrschaft durchsetzte, beherrschten die Stände die Politik.⁹

Die so genannte „Freiheitszeit“¹⁰ (1718-1772) wurde eingeleitet durch den Tod Karls XII. und die Abschaffung des Absolutismus durch dessen Schwester Ulrika Eleonora erreicht. Sie wurde 1719 durch den schwedischen Reichsrat zur Königin ernannt und durfte nur unter dessen Anhörung regieren. Der Reichsrat setzte sich aus Angehörige des Adels, der Geistlichkeit und des Bürgertums zusammen und wurde durch die Stände gewählt. Von 1720-1751 hatte Ulrika Eleonoras Mann Frederik I. von Hessen den Thron inne, aber keine Regierungsbefugnis. Die ganze Macht ging von den Männern des Reichsrates aus.

Leitfigur des Reichsrats war Arvid Bernhard Horn (1664 - 1742). Er verfolgte das Ziel, Schweden wieder wirtschaftlich aufzubauen, indem er eine merkantilistische Wirtschaftspolitik betrieb. Während der Freiheitszeit bildete sich ebenfalls die Mützen (mössör)- und die Hüte (hattar)-Partei. Der Mützen-Partei gehörten hauptsächlich ältere Politiker und Angehörige des Militärs an, die die Bestrebungen Horns unterstützen. Die Hüte stellte die Gegenpartei dar, bestehend aus Offizieren, Staatsbeamten und Großkaufleuten der jüngeren Generation. Sie verlangten eine Annäherung an Frankreich

⁷ Vgl. ebenda, S. 50.

⁸ Vgl. Tuchtenhagen, 2008, S. 60.

⁹ Vgl. ebenda, S. 71.

¹⁰ Ebenda, S. 71.

und einen Revanchekrieg gegen Russland. 1738 schafften es die „Hüte“ Horn zu stürzen und die Führung im Reichsrat zu übernehmen. Innenpolitisch scheiterte ihre Wirtschaftspolitik und führte zu radikalen Preissteigerungen. Außenpolitisch zettelten sie einen Krieg gegen Russland an, um die verlorenen Regionen zurückzugewinnen, der damit endete, dass Finnland von russischen Truppen besetzt wurde. Im Landesinneren kam es zu Aufständen der Bauern in Dalarna, die sich gegen die Rekrutierungen und die Teuerungen durch den Krieg wehrten. Außerdem verlangten sie die Ernennung eines dänischen Thronfolgers.¹¹ Auch den Krieg gegen Brandenburg-Preußen (1757-1762) verloren die „Hüte“. Diese Reihe von politischen Niederlagen zog einige Widerstände und Proteste nach sich.

Als Gustav III. 1771 König wurde, kam durch den andauernden Ständekonflikt die Politik des Landes zum Erliegen. 1772 konnte Gustav III. mit Hilfe eines Staatsstreichs wieder den Absolutismus einführen. Damit änderten sich die Machtpositionen. Der Reichsrat blieb zwar bestehen, wurde allerdings vom König eingesetzt und hatte nur mehr eine beratende Funktion. Gustav III. übernahm persönlich alle innen- und außenpolitischen Aufgaben.¹²

Dennoch hatte das Land unter dem neuen König einige Probleme im Bereich der Wirtschafts- und Fiskalpolitik und auch der Ständestreit ging weiter. 1772 brachte, aufgrund schlechter Ernteerträge, eine Hungersnot mit sich, die mit einem Brandweinmonopol eingedämmt werden konnte. 1776 führte Gustav III. den Freihandel ein, der zu einer Stabilisierung der Wirtschaft beitrug. Um ausländische Handwerker und Kaufleute zu gewinnen, wurde 1781 ein Gesetz zur religiösen Freiheit erlassen. Gustav III. wandte sich ebenfalls verstärkt außenpolitischen Unternehmungen zu, u. a. kam es 1788-1790 erneut zu einem Krieg gegen Russland, den Schweden allerdings wieder verlor. Kurz nach Kriegsbeginn erklärte Dänemark Schweden den Krieg. Somit befand sich Gustav III. in einem Zweifrontenkrieg. Innenpolitisch hatte Schweden weiterhin mit dem Ständestreit und finnländischen Protesten gegen die Kriege zu

¹¹ Vgl. Tuchtenhagen, 2008, S. 74.

¹² Vgl. ebenda, S. 75.

kämpfen. Auch die Französische Revolution wurde zu einem zusätzlichen Problem Schwedens.¹³

Das 18. Jahrhundert ist von einem stetigen Bevölkerungswachstum gekennzeichnet, was dazu führte, dass sich die Menschen nach neuen Agrartechniken und neuen Wirtschaftszweigen umsehen mussten.¹⁴ Auf kultureller Ebene kam es innerhalb und außerhalb der Kirche zu ständigen Auseinandersetzungen zwischen der lutherischen Orthodoxie und der Aufklärung. Ein Durchbruch der Aufklärung erfolgte unter Gustav III., der diese durch die Einführung der religiösen Toleranz und der Förderung des Bildungswesens unterstützte. Besonders an den Universitäten kam es zu einem immensen Entwicklungsschub. Man setzte sich ab dem 18. Jahrhundert mit einer kritischen schwedischen Geschichtsschreibung, der Sprachwissenschaft und einer schwedischen wissenschaftlichen Ethnologie auseinander. Auch in den Bereichen der Astronomie, Biologie und Meteorologie, sowie den Wirtschaftswissenschaften tat sich einiges. Am 16. März 1793 wurde Gustav III. in Folge einer Adelsverschwörung während eines Maskenballs ermordet.¹⁵

Nachfolger war formal dessen unmündiger Sohn Gustav IV. Adolf (1792-1809). Allerdings wurde das Land von Gustaf Adolf Reuterholm regiert. Er war ein Günstling von Gustavs Onkel Karl, ein Anhänger der Aufklärung und gehörte zu den Gegnern Gustavs III. Er verbreitete die Ideen der Französischen Revolution und führte Erleichterungen für die Presse ein. Während seiner Regierungszeit kam es zu einigen Auseinandersetzungen innerhalb des Adels, die soweit gingen, dass einige Adelige ihren Titel abgaben und sich 1793 zu einem französisch-schwedischen Verteidigungsbund zusammenschlossen.¹⁶

Als Gustav IV. Adolf 1796 volljährig war, entließ er Reuterholm, schlug die Revolution nieder und nahm die Bestrebungen seines Vaters im Bereich der Finanz-, Landwirtschafts- und Außenpolitik wieder auf. Gustav IV. Adolf verfolgte wie

¹³ Vgl. ebenda, S. 80.

¹⁴ Vgl. Burke P.; Inalcik, H., 1999, S. 140.

¹⁵ Vgl. Tuchtenhagen, 2008, S. 81.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 83.

Katharina II. von Russland die Idee von einem „Meer des Friedens“¹⁷, die aber von Großbritannien immer wieder gestört wurde. Aufgrund zahlreicher Übergriffe Großbritanniens gegen Dänemark und Russland konnte der Neutralitätsbund zwischen Russland, Preußen, Schweden und Dänemark nicht aufrecht erhalten werden. Es kam zu Koalitionskriegen zwischen den europäischen Mächten, denen sich auch Schweden nicht entziehen konnte. 1808/09 kam es erneut zu einem Krieg zwischen Russland und Schweden, worauf Schweden Finnland verlor, Gustav IV. Adolf gestürzt wurde und der schwedische Neoabsolutismus damit beendet war.¹⁸

3. Das Schwedische Theater im 18. Jahrhundert

3.1. Das Theaterleben vor Gustav III.

Das älteste erhaltene Zeugnis der skandinavischen Theatergeschichte ist ein Osterspiel aus dem 12. Jahrhundert.¹⁹ Katholische Priester und Diakone zeigten eine Grabszene bestehend aus Wechselgesängen. Geistliche Spiele waren sehr verbreitet und wurden ab dem 16. Jahrhundert von Schulen übernommen. Sie verfolgten einen rein pädagogischen Zweck. Bekanntestes Beispiel für ein solches Schuldrama ist „Die Tobias-Komödie“ (1550). An höheren Schulen und Universitäten wurden anfangs meistens Komödien von Terenz von den Studenten auf Griechisch oder Lateinisch aufgeführt. Mit der Zeit versuchten die Lehrer selbst Stücke zu schreiben, woraus sich das schwedische Schuldrama bzw. Schultheater entwickelte. Anfangs wurden biblische und antike Stoffe behandelt, bis man im 17. Jahrhundert verstärkt zu lokalen Themen überging.²⁰ Außerdem zogen Wandertruppen aus den unterschiedlichsten Ländern durch Skandinavien und zeigten neben komischen Sketchen vorwiegend akrobatische

¹⁷ Ebenda, S. 84.

¹⁸ Vgl. Tuchtenhagen, 2008, S. 85.

¹⁹ Vgl. Arpe, 1969, S. 2.

²⁰ Vgl. ebenda, S. 6.

Einlagen. Mitunter durfte das fahrende Volk auch an diversen Höfen gastieren. Allerdings hatte es keinen guten Ruf und sowohl Gaukler als auch Komödianten standen in der Gesellschaft ganz unten.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts entstand ein Berufstheater, das das Schultheater immer mehr verdrängte, und am Hof entwickelten sich die pompösen Hoffeste. 1647 ließ Königin Christina, Tochter Gustavs II. Adolf, ein Theater am Stockholmer Schloss errichten, das am 4. April 1649 mit der Aufführung eines Balletts eröffnet wurde.²¹ Neben dem Amateurtheater am Hof holte die Königin 1652, nach französischem Vorbild, eine italienische Truppe nach Stockholm. Das *Komödiantenhaus in der Löwengrube* ist das erste feste Theater Schwedens und wurde am 22. Februar 1667 von der niederländischen Fornenbergh'schen Truppe eröffnet. Die ersten zwanzig Jahre traten nur ausländische Truppen in der Löwengrube auf.²² Ab 1686 spielte ein Studententheater aus Uppsala im Komödiantenhaus, das sich „Das Schwedische Theater“²³ nannte und Stücke nach antikem Vorbild schrieb.

Die Meinungen über das 18. Jahrhundert gehen weit auseinander. Einerseits wird dieses Jahrhundert oft als eine unspektakuläre Epoche gesehen, da sie nur wenig große Dramatiker hervorbrachte und auch auf Seiten der Theatertechnologie verhältnismäßig wenig Innovationen geschaffen wurden.²⁴ Andererseits spricht Barton davon, dass das 18. Jahrhundert eine der kreativsten und weltoffensten Perioden Schwedens war.²⁵ Nach Meinung Horst Koeglers konnte das Gustavianische Ballett es durchaus mit den berühmten Häusern Europas aufnehmen.²⁶

Das 18. Jahrhundert kann ebenfalls als Epoche der Nationaltheater gesehen werden. Sie wurden gegründet, um eine nationale Einheit zu symbolisieren und die

²¹ Vgl. Arpe, 1969, S. 13.

²² Vgl. Arpe, 1969, S. 18.

²³ Vgl. ebenda, S. 20.

²⁴ Vgl. Brown, 2001, S. 255.

²⁵ Vgl. Barton, 2004, S. 38.

²⁶ Vgl. Koegler, 1987, S. 225.

eigene Kultur zu fördern. Imre führt an, dass mit dem Ende des Hoftheaters, das Theater nun auch für die Öffentlichkeit zugänglich war, und zumindest von außen sollten die oberen und unteren Schichten der Gesellschaft auf einer Stufe stehen. Zoltán Imre spricht in diesem Zusammenhang von „imagined virtual community, von körperlich getrennten Individuen, die ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede von anderen Menschen und Gemeinschaften präsentieren.“²⁷

3.1.1. Die Französischen Schauspieltruppen

Unter König Ludwig XIV. hatte das französische Theater ein so hohes Niveau erreicht, dass sich die andere Höfe Europas geradezu um die französischen Truppen stritten. Sogar die umherziehenden Truppen englischer und deutscher Schauspieler hatten französische Klassiker im Repertoire.²⁸

Nachdem die Haupt- und Staatsaktionen ausländischer Truppen Ende des 17. Jahrhunderts wenig Begeisterung hervorriefen, beauftragte Carl XII., aufgrund eines hohen Besuchs, 1699 den Baumeister Nicodemus Tessin d. J. eine der besten ausländischen Truppen an den Hof zu holen.²⁹ Nach langen Verhandlung entschied man sich für die ca. dreißigköpfige Truppe des Prinzipals Claude Guillemois de Rosidor. Claude Guillemois war der Sohn des bekannten Prinzipals und ehemaligen Direktors der königliche Truppe des dänischen Königs Frederik III. Jean Guillemois du Chesnay Rosidor. Da bei einem Schlossbrand zwei Jahre zuvor das Theater samt Einrichtung und Theaterutensilien vernichtet wurde, brachte die Truppe drei Basis-Dekorationen des Theaternaler Jean Bérain aus Paris mit. Diese konnten zu sechs verschiedenen Bühnenbildern umgewandelt werden. Dadurch erhielten die Stücke einen zeitlosen Hintergrund, der perfekt zu den Klassikern von Corneille, Molière und Racine passte.³⁰

²⁷ Imre, 2008, S. 77.

²⁸ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1996, S. 44.

²⁹ Vgl. Arpe, 1969, S. 26.

³⁰ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1996, S. 46.

Für die Kostüme mussten die Komödianten selbst sorgen. Anfang Oktober traf die Rosidor-Truppe ein. Sie hatte den Auftrag zweimal pro Woche vor dem König und dem Hof aufzutreten, allerdings ohne Entlohnung. An den anderen Tagen spielten sie in der Hofkapelle oder, abgesehen von Sonn- und Feiertagen, im Großen Ballhaus auftreten.³¹

Ihren ersten kleinen Auftritt innerhalb einer Soiree hatten sie am 23. Oktober 1699 anlässlich des dreiundsechzigsten Geburtstags der Königinwitwe Hedvig Eleonora. Man begann mit einer Ouverture und zeigte danach das Komödien-Ballett „Die erzwungene Heirat“ von Molière. Das Schlafgemach der Prinzessin Ulrika wurde zu diesem Anlass zu einer Bühne umfunktioniert.³²

Im November war das neue Theater im Wrangelschen Palast fertig. Am 20. November spielte die Rosidor-Truppe zur Eröffnung Regnards Komödie „Der Spieler“ mit großem Erfolg. In der darauf folgenden Zeit bekam der Hof erstmals Stücke von Corneille, Racine und Molière zu sehen. Getrübt wurde das Ganze nur von den andauernden Streitigkeiten innerhalb der Truppe durch die Tessin in große Schwierigkeiten am Hof kam.³³

Neben dem Theater im Wrangelschen Palast wurde auch das Große Ballhaus zu einem richtigen Theater mit modernster Technik umgebaut und bot Platz für achthundert Zuschauer. Weiters verfügte es über ein Stehparkett und drei Rängen mit Logen. Die königliche Loge befand sich im ersten Rang gleich neben der Bühne.³⁴

Da es innerhalb der Rosidor - Truppe immer wieder zu Auseinandersetzungen kam, wurden einige Schauspieler gekündigt. Noch dazu ließ das Interesse am Theater nach, da der Hof vom Nordischen Krieg abgelenkt war. Trotzdem wurde der Vertrag der übrigen Schauspieler bis April 1703 verlängert, um dem Hof eine Zerstreuung zu bieten.

³¹ Vgl. Arpe, 1969, S. 27.

³² Vgl. Arpe, 1969, S. 27.

³³ Vgl. ebenda.

³⁴ Vgl. Arpe, 1969, S. 28.

Als sich die Situation innerhalb der Gruppe nicht besserte, beschloss Tessin die Schauspieler, ohne Rücksprache mit dem König, nach Hause zu schicken.³⁵

Danach begnügte man sich mit Amateurtruppen. Ein üppiges Fest im Großen Ballhaus wurde am 28. April 1721 zum Geburtstag Fredriks I. gegeben. Unter der Leitung des königlichen Ballettmeisters Jean Baptiste Landé führten seine aristokratischen Amateure Regnards „Der Spieler“ und „Rendezvous unter der Ulme“ auf und zeigten danach noch ein Tanzdivertissement. Nachdem diese Aufführungen am Hof gut ankamen, schlug Landé dem Höchsten Rat vor, doch wieder Berufskomödianten nach Stockholm zu holen. Am 5. März 1723 hatte er die Genehmigung für eine neue französische Truppe. Ende des selben Jahres erhielt er außerdem die Erlaubnis Komödien während der Adventszeit aufzuführen. Somit hielt er mit Erfolg französische Komödien und Opern ab und zwar mit dem Privileg des Alleinrechts. Anfang 1727 holte Landé schließlich eine Schauspielgruppe aus Frankreich nach Schweden, die am 23. Jänner zu Ehren des Königs ein Divertissement von und mit Charles Langlois aufführte. Kurze Zeit später begann Langlois selbst Aufführungen zu organisieren, wodurch Landé Konkurrenz bekam und letztenendes auch Platz machen musste.³⁶

3.1.2. Komödianten-Truppen und das deutschsprachige Theater

Neben dem französischen Einfluss, der klar dominierte, war der deutsche Einfluss vor allem im städtischen Bürgertum, sehr verbreitet. Während die französischen Ensembles in festen Häusern spielen konnten, mussten die deutschen Schauspieltruppen mit ihrem Rollwagen durchs Land ziehen und sich immer wieder nach neuen Spielorten umsehen. Dafür verhandelte der Prinzipal jedes Mal mit der Stadtbehörde über eine Spielerlaubnis und die Höhe der Abgaben, die zu leisten waren. Meistens spielten sie in einem Saal im Rathaus oder im Wirtshaus. Diese ständigen Ortswechsel bedeuteten, dass sich die Schauspieler immer wieder den neuen Gegebenheiten anpassen mussten.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 29

³⁶ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1996, S. 53.

Dekorationswechsel waren auf den provisorischen Bühnen, aufgrund technischer Defizite, anfangs nicht möglich, daher spielten die Stücke immer am gleichen Ort. Mehr Möglichkeiten hatten sie in den Ballhäusern. Dort konnte eine Bühnenmaschinerie verwendet werden. Unter den Wandertruppen war es üblich, dass man weiterzog, sobald das Repertoire durchgespielt war und das Interesse des Publikums nachließ. Das finanzielle Risiko trug der Prinzipal. Zu einem waren die Reisekosten sehr hoch und zum anderen kosteten die Kostüme und Dekorationen einiges. Abgesehen davon wurden die Requisiten und Kulissen während dem Transport oft beschädigt und mussten immer wieder repariert oder ausgetauscht werden.³⁷

Die deutschen Wandertruppen übernahmen von den englischen Komödianten die einfache, zweigeteilte Bühne, im Gegensatz zu den festen Theatern, die sich des italienischen Dekorationssystems bedienten. Die englische Version bestand aus einer Vorderbühne und einer Hinterbühne, die sich hinter einem Vorhang befand. Dadurch konnten bereits die Dekorationen für die nächste Szene vorbereiten werden, während vorne noch gespielt wurde. Meistens waren Innenansichten von z. B. Schlafgemächer, Studierstuben, Höhlen, Grabgewölben oder Gefängniszellen zu sehen.³⁸ Bei jedem Ortswechsel standen die Schauspieler vor dem Problem der Bühnengröße. Sie durfte weder zu groß noch zu klein sein. Die Schauspieler hatten aufgrund der Akustik darauf zu achten, dass sie nicht zu weit nach hinten gingen. Andererseits konnten sie, aufgrund der ungünstigen Rampenbeleuchtung, auch nicht zu weit nach vor gehen. Abgesehen davon musste die Bühne groß genug für mehrere Personen sein. Die Kulisse hatte bis Mitte des 18. Jahrhunderts einen bloß andeutenden Charakter. Mit dem Aufkommen des bürgerlichen Dramas und der Ritterspiele ging man zu einer „naturalistischen, milieuschildernden Dekoration“³⁹ über. Solange die Wandertruppen umherzogen waren sie hinsichtlich der Dekorationen jedoch stark eingeschränkt. Zur Grundausrüstung gehörten ein Wald, ein Garten und eine freie Gegend sowie ein Schlosssaal und eine einfache Stube. Wenn möglich, besaßen die Truppen noch eine Straßen- oder

³⁷ Vgl. Maurer-Schmooch, 1982, S. 11.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 22.

³⁹ Ebenda, S. 32.

Gefängnisdekoration.⁴⁰ Solange Einrichtungsgegenstände für das Stück nicht entscheidend waren, wurden sie nur aufgemalt.

Maurer-Schmoock geht davon aus, dass aufgrund der meist eingeschränkten Dekorationsmöglichkeiten, viel Wert auf die Kostüme gelegt wurde. Dabei orientierten sich die Wandertruppen an den französischen Schauspielern. Zur Grundausrüstung gehörte zeitgenössische französische Staatskleidung. Es spielte dabei keine Rolle in welchem Land man auftrat und in welcher Zeit das Stück spielte. Die Kostüme wurden nach Rollenfächern zugeteilt u. a.: Königin, Zofe, Held, Liebhaber.⁴¹ Teilweise versuchten die Schauspieler historisch korrekte Kostüme zu etablieren, was auf das Publikum sehr befremdlich wirkte und mitunter auch zu Gelächter führte. Der Einsatz von Requisiten wie Waffen, Hut, Stock, Vasen, Kerzen, Bücher war unablässig.

Für die Organisation der Wandertruppen war der jeweilige Prinzipal zuständig. Außerdem übernahm er die Stückauswahl und in der Regel hatte er, in seltenen Fällen sie, das erste Rollenfach inne. Alle anderen Schauspieler waren ihm unterstellt. Eine Gruppe bestand meistens aus acht bis zwölf Personen. Für Tragödien benötigte man zwischen acht und zehn Schauspieler, für Komödien zwölf. Aufgrund der Kosten versuchte der Prinzipal die Gruppe so klein wie möglich zu halten. Meistens gehörten mehrere Familienmitglieder zu einem Ensemble.⁴² Sowohl die soziale, als auch die ökonomische Situation der Schauspieler, vor allem der Wandertruppen, war sehr schlecht. Gesellschaftlich waren sie nicht anerkannt, die Kirche sah das Theater als Konkurrenz an, die Gagen waren sehr gering und Vertragsbrüche erfolgten auf beiden Seiten.

Das Publikum des Wandertheaters kam aus der Unter- und Mittelschicht und bevorzugte vor allem Harlekinaden. Üblich war ein dreigeteilter Abend: man begann mit einem Vorspiel oder Prolog, danach kam der Hauptteil und abgeschlossen wurde mit einem heiteren Spiel, einem Ballett, einer Pantomime oder einem Schwank.⁴³

⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 35.

⁴¹ Vgl. Maurer-Schmoock, 1982, S. 53.

⁴² Vgl. ebenda S. 93.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 128.

Deutsche Stücke wurden durch verschiedene Wandertruppen zwischen 1690 und 1850 verbreitet, die vor allem durch die Provinz und größere Städte in West- und Südschweden zogen. Auch schwedische Wandertruppen brachten deutsche Klassiker auf die Bühne, wie z.B. Schillers „Kabale und Liebe“ und „Die Räuber“, die 1802 und 1803 in Göteborg aufgeführt wurden. „Die erste deutsche Truppe waren die ‚Chursächsischen hochdeutschen Comoedianten‘, die sich auch ‚Nordische Comoedianten in hochdeutscher Sprache‘ nannten. Prinzipale deutscher Truppen waren u. a. Kempfe, Neugebauer, Müller, Spiegelberg, Pöschel, Becker, Trostmann und Carl Gottfried Seuerling.“⁴⁴ Trotz des umfangreichen Repertoires wurden die deutschen Stücke oft an den Pranger gestellt. Aufgrund der zahlreichen Haupt- und Staatsaktionen und der mangelhaften Sprachkenntnisse setzte man „deutsch“ mit „dumm“ und „geschmacklos“ gleich. Deshalb wurden diese Stücke, mit nur wenigen Ausnahmen, meist aus Stockholm verbannt.

Anfang des 18. Jahrhunderts zogen die ersten deutschen Wandertruppen durch Schweden. Zu ihnen gehörten die Komödianten Gabriel Möller, Heinrich Schreiber und Karl von Eckenberg.⁴⁵ 1721 kamen sie nach Stockholm und erbauten in der Altstadt ein Komödienhaus. Allerdings wurde ihnen keine Erlaubnis zur Aufführung von Komödien erteilt. Der deutsche Komödiant Johann Georg Kempfe hatte diesbezüglich in Örebro mehr Glück. Er durfte von 1720-1724 in einer Schule Komödien spielen und 1735 führte Elisabeth Spiegelbergs Truppe in Norrköping einige Stücke auf.⁴⁶

Ein Name der im 18. Jahrhundert immer wieder fällt ist Carl Gottfried Seuerling (1727-1795). Erst Schauspieler unter der Leitung von Johann Kempfe und danach selbst Prinzipal verbrachte er mehr als vierzig Jahre in Schweden.⁴⁷ Er lernte Schwedisch und wurde durch seinen deutschen Akzent unverkennbar. In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts erhielt die deutsche Gruppe sogar das königliche Privileg ab und an am Stockholmer Hof und für das Volk zu spielen. Meist wurden sie zu Geburtstagen oder

⁴⁴ Fritz, 2007, S. 33.

⁴⁵ Vgl. Fritz, 2007, S. 34.

⁴⁶ Vgl. Arpe, 1969, 34.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 35.

anderen besonderen Veranstaltungen eingeladen. Für regelmäßige Aufführungen wurden sie allerdings nie beschäftigt. Dennoch gelang es Seuerling eine deutsche Schauspieltradition in Schweden zu etablieren. In den sechziger Jahren spielte er oft am National Theater, auch bekannt als *Svenska Komedien*, von Petter Stenborg. Gezeigt wurde eine Kombination aus Tanz, Musik, Akrobatik, Improvisation nach Commedia dell'arte und Komödie. Damit trafen die Schauspieler den Geschmack des bürgerlichen Publikums. Um den Anforderungen der Zuschauer gerecht zu werden, spielten sie in der Landessprache. 1781 gründete Seuerling in Göteborg seine eigene Truppe und führte deutsche Stücke u. a. von Lessing, Gottsched und Goethe auf. Damit zeigten sie Werke, die man in Stockholm erst Jahre später zu sehen bekam. Erst um 1800 ersetzten deutsche Dramen nach und nach die französischen Werke auf Stockholms Bühnen. Ausschlaggebend für diese Entwicklung war erstens der Tod Gustav III. und zweitens die Beliebtheit von Parodien auf deutsche Schauspieler und der Erfolg von August Kotzebues Stücken.

3.1.3. Nationale Schaubühne

Die Idee einer Schwedischen Schaubühne hatten Studenten und junge Aristokraten erstmals um die Dreißigerjahre des 18. Jahrhunderts. Anstoß dazu gab ihnen Christian von Olthoff und Anders Johan. Die Amateure schlossen sich zu einer Truppe zusammen und traten mit französischen und schwedischen Komödien zuerst vor Freunden und Bekannten auf und danach auch vor dem Hof und der Öffentlichkeit. Im April 1737 spielten sie zum Geburtstag des Königs die selbst geschriebene Komödie „Der unglückliche und dabei glückliche Tobias“ (Den olycklige, men derunder lycklige Tobias) auf Schwedisch und waren damit sehr erfolgreich, da das Publikum die Sprache verstand. Die Truppe erhielt die königliche Erlaubnis am *Ballhaustheater* aufzutreten. Die Direktion übernahm Charles Langlois. Am 4. Oktober 1737 wurde daraufhin *Die Königl. Schwedische Schaubühne* (Kongl. Swenska Skodeplatsen) mit Legrands Komödie „Plutus“ eröffnet. Einige Tage später wurde die schwedische Komödie „Der schwedische Modenarr“ (Den swenska sprätthöken) von Reichsrat Carl Gyllenborg

uraufgeführt. Neu bei dieser Aufführung war, zum einen der Inhalt und zum anderen der Sprachstil. Es ging nicht wie sonst, um Liebe und Intrigen sondern um Generationsunterschiede, deren jeweilige Mode und um die schwedischen Sitten. Die Sprache war natürlich und flüssig.⁴⁸

Die Truppe trat zweimal pro Woche um siebzehn Uhr auf. Nach dem eigentlichen Stück folgte noch eine Nachkomödie mit den beliebten burlesken Auftritten des Harlekins. Außerdem wurden an manchen Tagen Ballette und akrobatischen Einlagen gezeigt. Im Repertoire der Truppe befanden sich u. a. die schwedischen Stücke von Erik Wrangel „Fräulein Schneeweißens Tragödie“ (Fröken Snöhvits Tragoedia, 1737) und „Torilla oder Regner und Schwanenweiß“ (Torilla eller Regner och Swanhwita, 1738), Reinhold Gustaf Modées „Frau Rangsüchtig“ (Fru Rangsjuk, 1738) und „Hokan der Knauser“ (Hokan Smulgrot, 1738) und zwei Stücke von Olof von Dalin „Der Eifersüchtige“ (Den afwundsjuke, 1738) und „Brunhild oder Die unglückliche Liebe“ (Brynhilda eller Den olyckelige kärleken, 1738).⁴⁹

Nachdem Langlois und die schwedische Truppe 1753 entlassen wurde, war das Ballhaus nur für französische Truppen zugänglich. Wandertruppen, Gaukler und Komödianten wollte man dort nicht haben, da man ihnen gegenüber nach wie vor schlecht gesinnt war. Die Mitglieder der Schwedischen Schaubühne, die in Stockholm geblieben waren, wie zum Beispiel Petter Stenborg versuchten des öfteren eine Erlaubnis für einen Auftritt im Ballhaus zu bekommen, aber erhielten stattdessen nur das Recht sich ein eigenes Spielhaus zu suchen.⁵⁰ Durch die fehlende Unterstützung des Königshauses wurde die Abneigung gegenüber den Komödianten und dem fahrenden Volk immer größer. Vor allem die Kirche übte sich oft in negativer Kritik und beeinflusste daher wesentlich die Entscheidungen der Ratsherren bezüglich der Privilegien der Prinzipale. Die Geistlichen veröffentlichten unzählige Pamphlete und verbreiteten ihre Meinung in der Kirche und in den Zeitungen. 1765 reichte Petter Stenborg beim Reichsrat Beschwerde ein. Schlussendlich stellte sich heraus, dass weder

⁴⁸ Vgl. Arpe, 1969, S. 32.

⁴⁹ Vgl. Arpe, 1969, S. 32.

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 39.

der Adel noch die Allgemeinheit auf der Seite der Kirche standen, womit die üble Nachrede bald ein Ende hatte.

3.1.4. Schloss Drottningholm

Um Mitte des 18. Jahrhunderts ließ Louisa Ulrika, die Frau von Prinz und Thronfolger Adolf Frederik, auf Schloss Drottningholm einen Theatersaal bauen.⁵¹ Unterstützt wurde sie dabei von dem Hofdichter Olof von Dalin und Carl Gustav Tessin. Bereits im November 1744 bekam der Hof Racines Tragödie „Britannicus“ zu sehen. Das dort ansässige Amateurtheater spielte hauptsächlich französische Stücke von Racine, Regnard, Molière, Voltaire, Marivaux und Destouches, was Arpe auf die Vorliebe zur französischen Kultur der zukünftigen Königin zurückführt.⁵² Diese Vorliebe wurde auch ihrem Sohn, der als Theaterkönig Gustav III. bekannt werden sollte, in die Wiege gelegt. Bereits im Alter von sechs Jahren führte Prinz Gustav III. zusammen mit seinen Pagen, alle verkleidet als Mandarin, am Geburtstag seiner Mutter ein kleines Stück auf.

1753 wurde das Amateurtheater von einer französischen Schauspielertruppe abgelöst. Zuerst spielten sie in einem eigens für sie errichteten Theater im Schloss Ulriksdal bei Stockholm. Daneben standen sie auch im *Ballhaustheater* und in anderen Schlössern auf der Bühne, bis sie 1754 das Schlosstheater in Drottningholm eröffneten. Obwohl die Schauspieler über einen umfangreichen Spielplan verfügten, wurde im selben Jahr noch die italienische Operntruppe von Francesco Uttini nach Drottningholm geholt, wo sich die beiden Truppen für die nächsten zehn Jahre die Bühne teilten.⁵³ 1764 wurde die italienische Truppe aufgrund finanzieller Probleme entlassen. Die französische Truppe blieb noch bis 1771 und erlebte somit 1762 den Brand im Schlosstheater, den verspäteten Wiederaufbau 1764 und die Eröffnung 1766 mit. Dieses neue Rococo-Theater wurde vom schwedischen Architekt Carl Fredrik Adelcrantz entworfen. Es war ausgestattet mit einer umfangreichen Technik und bot Platz für

⁵¹ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1996, S. 71.

⁵² Vgl. Arpe, 1969, S. 43.

⁵³ Vgl. ebenda, S. 45.

dreihundertfünfzig Zuschauer. Es gab drei Flugmaschinen und eine Maschine für Wasserszenen. Für die Innenausstattung war der französische Künstler Adrien Masreliez zuständig, dem es wichtig war, dass Bühne und Zuschauerraum eine Einheit bildeten.

Baron Gustaf Johan Ehrensvärd, der von 1773-76 der erste Direktor des *Königlichen Theaters* werden sollte, beschrieb die Situation des Schwedischen Theaters in den sechziger als wenig zufrieden stellend.⁵⁴ Der französische Einfluss überwog dermaßen, dass man kaum noch an ein schwedisches Theater dachte und auch nicht glaubte, dass es jemals zu einem wesentlichen Bestandteil der skandinavischen Theatergeschichte werden sollte. Baron Ehrensvärd berichtete folgendes über den Zustand des Schwedischen Theaters, bevor es durch König Gustav III. seine Blütezeit hatte:

„[...] Swedish theatre, a refugee in its own country [...] In the innermost reaches of the city, where some old gloomy houses lean closely towards each other to form a narrow alleyway, in the highest attic, where daylight hardly penetrates, where art rejects stairs so one has to clamber up a steep and shaky ladder - there lies the miserable refuge sought by Swedish theatre. There it was visited by the common herd, who met their fellows, or took a cheap opportunity to see customs like their own presented. There were fights there as at an inn, language like that of street pedlar-women, coarseness as at the vilest pubs and dens of vice. It was served by the same sorts of people. Some actors came from debtors' prisons, some out of uniform; some had been wigmakers' boys and others drunken lawyers. A nobleman, Leyonmark, played one of the worst parts; but it was nothing new at that time for Swedish aristocrats to play dirty parts and worse. Actresses had been fetched from the laundries and from Barkareby, costumes borrowed from second-hand clothes stalls, the music hired from pub dances. - Such was the transformation of this instruction following twenty years of neglect.“⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Senelick, 1991, S. 65.

⁵⁵ Senelick, 1991, S. 65.

3.2. König Gustav III. und seine Liebe zum Theater

3.2.1. Zur Person Gustav III.

Der zwiespältige Persönlichkeit des Königs macht es der Forschung schwer die Quellen richtig auszuwerten. In manchen Geschichtsbüchern wird er oft nur kurz erwähnt oder als jener Monarch beschrieben, der politisch gesehen, wenig bewegt hatte. Uneinigkeit besteht selbst darüber, ob Gustav III. ein Adelsfreund oder deren Feind war und wem seine Reformen wirklich etwas gebracht haben. Obwohl man Gustavs Pläne gegen die Revolutionäre kannte, wurde ihm trotzdem von manchen unterstellt, dass er die Auswirkungen der Französische Revolution nicht erkannte. Findeisen geht davon aus, dass Gustav III. die Monarchie retten wollte, und um das zu erreichen orientierte er sich u. a. am englischen System.⁵⁶

Auf der anderen Seite beschrieb ihn Alfons Siegel wie folgt:

*„Er war von stattlichen Wuchs. Geist und Willenskraft sprechen aus seinen edlen Gesichtszügen, und seine großen, leuchtenden Augen erinnern deutlich an seine Bluts- und Geistesverwandtschaft mit Friedrich dem Großen. Aus der Fülle seine größtenteils eigenhändigen Briefe empfängt man den Eindruck einer außerordentlichen politischen Lebendigkeit und Geistesschärfe, und wir sind überzeugt, dass die politische Seite die bedeutendste seiner reichen Begabung gewesen ist.“*⁵⁷

Ulrik Scheffer, ein enger politischer Ratgeber, schrieb über Gustav III.:

„Niemals war ein Fürst so schwer zu beschreiben, denn niemals fanden sich so viele entgegengesetzte Eigenschaften in ein und derselben Person. Seine Begabung ist überlegen, sein Gedächtnis unglaublich. Er ist mild, freundlich, umgänglich, human, arbeitsfähig, wenn er will. Doch trotz all dieser Tugenden, die man im täglichen Umgang mit ihm erlebt, ist nie ein Fürst weniger geliebt worden. Mehr noch, diejenigen, die sich in seiner engeren Umgebung befinden, verabscheuen ihn oder machen ihn lächerlich. Man hat niemals eine solche Unordnung gesehen, wie sie an seinem Hof herrscht. Tag- oder Nachtstunden sind ihm unbekannt. Die Sucht nach Vergnügungen und Frivolität beherrscht ihn. Er bezieht alles auf seine eigene Person und sieht die übrigen Sterblichen als nichtig an. Wenn er über sein Volk spricht, ist er wie ein Vater, der seine Kinder liebt, wenn er handelt, ist er wie ein Herr, der es

⁵⁶ Vgl. Findeisen, 1989, S. 25.

⁵⁷ Siegel, 1933, S. 8.

zerquetscht. Alle zivilen wie militärischen Ämter bis hoch zum Reichsrat hat er dazu erniedrigt, allem mehr Glanz zu geben, was zu seinem Hof gehört. Ein Kammerpage bedeutet ihm mehr als das vornehmste Mitglied seines Rates.“⁵⁸

Trotz der geschwächten, politischen Lage schaffte es Gustav III. den königlichen Hof als prunkvoll erscheinen zu lassen. Gustav III. wird als

„schillernde, vielseitig talentierte aber auch widersprüchliche Persönlichkeit beschrieben: charmant, offen und natürlich, tyrannisch, unzuverlässig, faszinierend, verlogen, instabil, heiter, fantasievoll, aufgeschlossen, theatralisch, feminin, philosophisch, ... ein Mensch mit zwei Gesichtern weder dumm noch uninteressant.“⁵⁹

Gustav III. war vielseitig interessiert. Er beschäftigte sich u. a. mit der Politik, der Ökonomie, der Rechtslehre und der Philosophie. Obwohl er auf seinen Reisen den ein oder anderen Philosophen kennenlernte und dessen Ansichten teilte, stand er ihnen dennoch kritisch gegenüber, vor allem wenn sie versuchten alle zu generalisieren.⁶⁰

Seine Mutter war diejenige, die sein Interesse für das Theater weckte und vermutlich führten diese ganzen Umstände dazu, dass er auf dem Gebiet der Künste ein Genie wurde. Er schrieb Stücke, entwarf Dekorationen und Kostüme, führte Regie und spielte selbst in dem ein oder anderen Stück mit. Seine Kritiker beschrieben seine Regierungszeit als „a twenty-year masquerade“⁶¹ und meinten, dass er die Welt als Bühne betrachtete. Gerste vermutet, dass sein Verhalten weniger mit seinen Ansichten zu tun hatte, als vielmehr mit seiner Erziehung. Gustav III. hat früh gelernt sich fürstlich zu benehmen und keine Gefühle zu zeigen, „sondern immer gnädig zu lächeln“⁶².

Seine Zwiespältigkeit zeigte sich auch in der Politik. Geprägt von seinem Frankreichaufenthalt, wo die Ideen der Aufklärung verbreitet waren, liebte er einerseits die Adelsherrschaft und wollte gefallen, andererseits war er für einen

⁵⁸ Gerste, 1996, S. 155-156.

⁵⁹ Scott, 1978, S. 269.

⁶⁰ Barton, 1972, S. 19.

⁶¹ Scott, 1978, S. 269.

⁶² Gerste, 1996, S. 21.

Interessenausgleich zwischen König und Nation. In seinen jungen Jahren war er liberal und auf das Gemeinwohl bedacht. Dennoch sah er sich nie auf einer Stufe mit dem Volk und strebte nach dem Tod seines Vaters eine alleinige Herrschaft ohne Abhängigkeit vom Reichstag an, die er durch die Übernahme der gesamten Reichsverwaltung und ohne ein blutiges Aufeinandertreffen zweier Fronten erreichte.⁶³ Politisch verfuhr er wieder wie vor 1680: das Drei-Klassen-System wurde eingeführt und die ganze Macht lag beim König. Gustav III. galt als aufgeklärter Monarch und begann sofort nach Amtsantritt die Hungersnot zu bekämpfen und versuchte die Konflikte zwischen den beiden Parteien „Hats“ und „Caps“ zu beseitigen. Weiters setzte er sich für die Rechte jedes Einzelnen ein, u. a. schaffte er die Folter ab, förderte den Bau von Krankenhäusern, neuen Gefängnissen, Kanälen und Schiffswerften. Auf der anderen Seite durften die Bauern kein königliches Land kaufen und er schränkte die Pressefreiheit von 1776 wieder ein. Außerdem gab es Regelungen, die die freie Meinungsäußerung stark eingrenzten. Grundsätzlich war ihm Freiheit wichtig, aber dennoch kontrollierte er jegliche Publikation. Als die Unzufriedenheit im Land immer größer wurde, ernannte sich Gustav III. selbst zum Außenminister. Nach der amerikanischen Revolution begann er einen regen Handel mit Amerika und strebte einen „Nord-Bund“ ohne Dänemark an. Als der Versuch fehl schlug, rief er 1788 zum Krieg gegen Russland auf, der wenig erfreulich für ihn endete und zu einigen innen- und außenpolitischen Änderungen führte. Dazu kam auch noch die Französische Revolution.⁶⁴

Als der Adelstand unter Gustav III. per Gesetz an Macht verlor, plante er letztenendes die Ermordung des Königs. Trotz der Willkürherrschaft war die Mehrheit der Bevölkerung empört über das Attentat. Seine Schwägerin schrieb einst in ihr Tagebuch:

„Dieser Fürst ist weit davon entfernt, ein schöner Mann zu sein. Sein Gesicht mit der auf einer Seite eingedellten Stirn ist missgestaltet, das gilt auch für seine Figur. Er hat recht schöne Augen und einen durchdringenden Blick, der leicht einen schüchternen Menschen dazu bringen kann, die Fassung zu

⁶³ Vgl. Tuchenhagen, 2008, S. 75.

⁶⁴ Vgl. Tuchenhagen, 2008, S. 77.

verlieren. Mund und Nase sind weder schön noch hässlich. Er ist von mittlerer Größe und hat kleine Füße, doch keine schönen Beine. Er hat einen Fehler, der sogar das stattlichste Aussehen verderben würde: Er ist äußerst unsauber, was dazu führt, dass seine Zähne unrein und hässlich sind und sein Atem schlecht ist. Er kleidet sich äußerst schlampig, und es kann passieren, dass seine Hosen so schlecht sitzen, dass die nackten Knie herausschauen. Er verabscheut alles Engsitzende, und so hängt seine Kleidung förmlich an seinem Körper. Ich glaube, dass er von Natur aus gut ist. Sein Hang zum Misstrauen mag daher kommen, dass er keine Freunde hat. Obwohl er ein gutes Herz hat, ist er kein Gefühlsmensch. Die Kunst der Verstellung hat er so früh gelernt, dass sie wie ein Wahn bei ihm ist, die ihm bisweilen in den Augen seiner Untertanen schadet. Sie lieben seine Aufrichtigkeit, es ist ein nationaler Charakterzug.“⁶⁵

3.2.2. Das Theater unter Gustav III.

Die erste Amtshandlung Gustavs III., noch von Paris aus, war die französische Truppe des *Ballhaustheaters* zu entlassen, da er ein rein schwedisches Theater anstrebte.⁶⁶ Als Gustav III. das *Drottningholm-Theater* 1777 von seiner Mutter übernahm, wurde es geradezu zum Leben erweckt und wieder jeden Sommer bespielt. Neben dem königlichen Hof befanden sich hunderte Schauspieler, Tänzer, Sänger und Musiker im Schloss. Das Publikum bekam oft viermal in der Woche Opernaufführungen, Sprechtheaterstücke und Ballette zu sehen. Daneben fanden noch einige Feste rund um das Schloss und im Schlosspark statt, wie z.B. „Das Fest der Diana“ oder „Die Eroberung des Galtar Fels“.⁶⁷ „Das Fest der Diana“ wurde im Sommer 1778 aufgeführt und erinnerte an den aufwendigen Festzug anlässlich der Krönung Charles XI, ein Vorfahre von Gustav III. Die adelige Hofgesellschaft trug feinste Rokoko-Kleider. Gustav III. zu martialischer Musik reitend, trug ein prachtvolles, rot-weißes Kostüm eines Kriegers.

Ab dieser Zeit verbrachte er die Sommermonate auf dem Schloss und rief zu diesem Zweck das ganze Opernpersonal aus Stockholm nach Drottningholm. 1781 kam erneut eine neue französische Truppe unter der Leitung von Jacques Marie Boutet de Monvel, ein ehemaliger Schauspieler der Comédie Française, dazu. Somit war für

⁶⁵ Gerste, 1996, S. 154-155.

⁶⁶ Vgl. Arpe, 1969, S. 55.

⁶⁷ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1996, S. 83.

Abwechslung am Schloss gesorgt. Zu sehen waren sowohl Opernaufführungen als auch, zweimal in der Woche, französische Komödien. Im *Ballhaustheater* in Stockholm bemühte sich Petter Stenborg um eine Spielerlaubnis, welche er für eine Aufführung erhielt.⁶⁸

Zur Etablierung eines schwedischen Theaters und der schwedischen Sprache auf der Bühne ließ Gustav III. das *Ballhaustheater* erneuern und schaffte somit eine nationale Oper, die alle Bühnenformen miteinander verband. Die königliche Loge wurde in die Mitte des ersten Rangs versetzt, war traditionell in blau gehalten und mit goldenen Kronen geschmückt. Darunter befand sich das Amphitheater, auch als ‚balcon noble‘⁶⁹ bekannt. Das Stehparterre und die drei Logenränge wurden beibehalten. Damit fanden in etwa fünfhundert Personen im Theater Platz.

Am 11. November 1772 wurde zur Gründung der *Schwedischen Oper* Plautus' Komödie „Die Zwillinge“ (Menaechmi or The two identical brothers) und Legrands Komödie „Der Philanthrop“. Die Stücke in schwedischer Sprache kamen bei der königlichen Familie so gut an, dass der König weitere Aufführungen plante. Zuerst wurde Gustaf Johan Ehrensvärd als Direktor der *Schwedischen Oper* eingesetzt. Der König selbst suchte den Stoff für die erste Oper aus und legte grob die Handlung fest. Es sollte die antike Sage „Thetis und Pelée“ nach Bernard le Bovier de Fontenelle werden. Librettist war Ratsherr und Dichter Johan Wellander. Als Komponist wählte Gustav III. Francesco Uttini. Am 18. Jänner 1773 kam es im neu renovierten Ballhaus zu einer fünfstündigen Aufführung. Die Hauptdarsteller waren Carl Stenborg als Pelée und Elisabet Olin als Thetis. Nach der geglückten Darbietung wurde am 2. Februar 1773 das Bestehen der *Schwedischen Oper* offiziell bekannt gegeben. „Thetis und Pelée“ wurde insgesamt sechsundzwanzig Mal aufgeführt und verfolgte mit dem beweglichen Bühnenbild und dem allegorischen Einsatz der Theatermaschinerie den Trend jener Zeit. Stenborg und Olin hatten bereits einen emotionaleren Schauspielstil angenommen, der sich immer mehr von Frankreich aus verbreitete.⁷⁰ Der

⁶⁸ Vgl. Arpe, 1969, S. 77.

⁶⁹ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1996, S. 77.

⁷⁰ Vgl. Marker, F. & L.-L., 1975, S. 86.

mythologische Stoff, das effektvolle Erscheinen Jupiters auf einer Wolke im ersten Akt und dazwischen die Balletteinlagen garantierten den Erfolg.

Von da an gab man zweimal in der Woche eine Oper. Es wurden mehr als zwanzig Vorstellung hintereinander vor ausverkauftem Haus gespielt. Nach „Thetis und Pelée“ folgten das Werk des Hofsekretärs Lalin „Acis und Galatea“ und Glucks Oper „Orpheus und Eurydike“. Auf zeitgerechte Kostüme wurde keinen Wert gelegt. Die Schauspieler verwendeten die Alltagskleidung geschmückt mit zeitgerechten Merkmalen. Dennoch waren die Aufführungen sehr prachtvoll. Erst Jahre später bestand Gustav III. 1784 bei der Aufführung von Niccolò Piccinis „Atis“ in Stockholm auf antike Kostüme und auch er selbst trat in seinen Stücken mit passenderem Gewand auf. Der Schauspielstil beinhaltete eine ausdrucksstarke Mimik und Gestik und dennoch war es ein vergleichsweise freierer und emotionalerer Stil als zuvor, beeinflusst durch das französische Theater.⁷¹

Mit dem schwedischen Sprechtheater wollte Gustav III. noch warten, da er die schwedische Sprache erst noch auf ihre Anwendbarkeit, auf Tragödien und Komödien hin, prüfen wollte. Um das Ganze voranzutreiben ließ seine Mutter Louisa Ulrika als Geburtstagsüberraschung für ihren Sohn Voltaires Tragödie „Zaire“ auf Schwedisch vorbereiten und am 24. Jänner 1774 aufführen. Da das Stück von den Gästen gut aufgenommen wurde, ließ man es zur Analyse am 1. Februar noch einmal aufführen. Gustav III. schlug vor es auf die „griechische Weise“ zu spielen bzw. was er sich darunter vorstellte. Und zwar bedeutete das, dass das Drama in Schwedisch durch einen Chor und durch antiken Tanz unterstützt werden sollte. Am 22. Februar spielte man das Stück erneut einem größeren Publikum vor. Die Zuschauer waren allgemein überrascht, dass die schwedische Sprache doch nicht so ungelenkig war wie man zuvor dachte.⁷²

Gustav III. selbst entwarf eine historische Liebestragödie aus drei Akten, die mit dem Titel „Birger Jarl“ am 8. Juli 1774 auf die Bühne des Reichssaals im Stockholmer Schloss kam. Ausgearbeitet wurde das Stück vom Kanzleirat und Dichter Gustaf Fredrik Gyllenborg, um die Musik kümmerte sich erneut Uttini und die Skizzen zur

⁷¹ Vgl. Arpe, 1969, S. 59.

⁷² Vgl. Arpe, 1969, S. 61.

Dekoration entwarf Carlo Bibiena. Für die Hauptrollen engagierte die Theaterorganisation wieder Carl Stenborg und Elisabet Olin. In das Stück integriert wurde noch eine kurze Oper von Hinrich Philip Johnson namens „Eglé“. Am 1. Dezember wurde „Birger Jarl“ inklusive „Eglé“ noch einmal für die Öffentlichkeit im Ballhaus gespielt und das Publikum war begeistert. Aufgrund des Erfolges wurden die Spielpläne mehr und mehr durch schwedische Imitationen von französischen Klassikern erweitert.⁷³

Nicht nur Gustav III. sondern auch sein Bruder Carl, seine Schwester Sofia Albertina und die restliche Hofgesellschaft begeisterten sich für das Theater. Neben dem König stand auch Herzog Carl des öfteren auf der Bühne. Prinzessin Sofia Albertina hatte sogar ihr eigenes Theater auf Fredrikshof. Ende 1775 forcierte Gustav III. seine Theaterarbeit. Er begann mit neuen Proben und überreichte erstmals einen Theater-Orden an den Großmeister und den Orator.⁷⁴ Nach Weihnachten fand geradezu ein „Schauspielmarathon“ statt. Innerhalb von zwei Wochen gab man acht Vorstellungen, in denen sechs große Tragödien und vier kleinere Stücke gezeigt wurden, wie z.B. „Rhadamiste und Zenobia“ von Crébillon, „Athalie“ von Racine und Corneilles „Cinna“.

Mit der Zeit wurden Stimmen laut, die das übertriebene Theaterinteresse des Königs für bedenklich hielten und ihm davon abrieten selbst aufzutreten. Reichsrat Frederik Axel von Fersen schrieb dazu:

„Wenn der König morgens aufstand, begab er sich ins Theater, um mit den Schauspielern die Stücke zu repetieren, die abends aufgeführt werden sollten. Seine Majestät dinierte oft auf der Bühne, und nach Schluß der Vorstellung kam der König und soupierte in seinem Theaterkostüm mit dem ganzen Hof. Wir haben ihn somit kostümiert gesehen als Rhadamiste, als Cinna und als Hohepriester im Tempel Jerusalem, womit er sich vor dem ganzen Hofe lächerlich gemacht hat.“⁷⁵

1777 nahm Gustav III. vier neue Stücke in den Spielplan auf. Darunter befanden sich drei Tragödien und eine Prosakomödie kombiniert mit Gesang. Außerdem hatte er

⁷³ Vgl. ebenda, S. 61.

⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 64.

⁷⁵ Arpe, 1969, S. 64.

die Idee als Schauspieler Mitglieder des Opernensembles einzusetzen. Am 3. November wurde die Tragödie „Die Waise von China“ von Voltaire aufgeführt. Die Übersetzung von Flintberg und die Umsetzung von den Opernmitgliedern waren wenig zufriedenstellend. Somit wurden für die nächsten Sprechtheaterstücke wieder Theaterschauspieler eingesetzt. In den nächsten Jahren begeisterte sich das Publikum immer mehr für Komödien ohne Musik und das Interesse für die Oper ging nach und nach zurück. Graf Carl von Fersen hatte einige Verbesserungsvorschläge für die Oper und wurde, nachdem sein Vorgänger Adolf Fredrik Barnekow durch unglückliche Umstände ausschied, zum Direktor ernannt. Aufgrund der Kosten gab von Fersen zunächst keine Komödien. Er stellte neue Akteure ein und legte den Grundstein für eine Schauspielschule. Währenddessen war die Meinung der Öffentlichkeit zur Oper immer noch zweigeteilt.⁷⁶

Auch König Gustav III. war noch nicht ganz zufrieden mit dem schwedischen Schauspielstil. Daher sah er sich, hauptsächlich aus pädagogischen Gründen, gezwungen wieder eine französische Truppe, als Vorbild für das schwedische Theater, nach Schweden zu holen. Im Sommer 1781 kamen die Schauspieler des berühmten Komödianten und Leiter Jacques Marie Boutet de Monvel zuerst ans Schlosstheater in Drottningholm. Danach spielten sie im Theater von Schloss Gripsholm, im Schloss Ulriksdal und im Ballhaus in Stockholm. Während sie auf den verschiedenen Schlössern nur vor der Königsfamilie spielten, waren sie in Stockholm für die Öffentlichkeit zugänglich. Monvel übernahm nicht nur die Leitung der Schauspieltruppe und unterrichtete, sondern war auch Tutor und Berater von Gustav III. Einer seiner bekanntesten Schüler war der berühmte Schauspieler Lars Hjortsberg.

Das schwedische Theater entwickelte sich durch den französischen Einfluss beachtlich weiter und Gustav III. entschied sich für weitere Erneuerungen. Er gründete die „Gesellschaft zur Verbesserung der schwedischen Sprache“⁷⁷ (Förbättringssällskapet för Svenska Sproket) und beschloss, dass keine Stücke mehr auf Französisch gezeigt

⁷⁶ Vgl. Arpe, 1969, S. 65.

⁷⁷ Arpe, 1969, S. 69.

werden sollten. Bis 1781 war es nämlich immer noch so, dass die meisten Werke in französischer Sprache aufgeführt wurden.

In der Zwischenzeit war der Bau des großen Opernhauses abgeschlossen und konnte nach siebenjähriger Bauzeit am 30. September 1782 mit der dreiaktigen Oper „Cora und Alonzo“ (Cora och Alonzo, 1777) von Gudmund Jöran Adlerbeths eröffnet werden. Die Musik stammte von Johann Gottlieb Naumann, ein Kapellmeister aus Dresden. Die weibliche Hauptrolle übernahm die Deutsche Franziska Stading. Carl Stenborg war Alonzo, König Ataliba sang Christian Karsten und die Rolle der obersten Priesterin im Sonnentempel wurde von der bekannten Elisabet Olin übernommen.⁷⁸

Bis zum Herbst 1783 schrieb Gustav III. fünf Bühnenstücke, die sich mit der schwedischen Geschichte befassten. Danach folgten weitere historische Werke und Gelegenheitsdichtungen. Das erste Stück Gustavs III. „Gustaf Adolfs Edelmut“ (Gustav Adolfs ädelmod, 1783) wurde nach intensiver Vorbereitung am 14. Jänner 1783 von der Hofgesellschaft auf Schloss Gripsholm aufgeführt. Auf der Bühne standen Herzog Carl, der dem Stück zu einem Ballett verholfen hatte und der ehemalige Direktor der Oper Barnekow, der sich als ausgezeichneter Charakterkomiker erwies. Am Theater von Schloss Ulriksdal kam 1783 Gustavs fünftaktiges Drama „Helmfelt“, welches erst 1788 die Allgemeinheit zu sehen bekam, zur Aufführung. Im Juli 1783 kam Gustavs einaktige Komödie „Frigga“ auf die Bühne, gefolgt von dem Stück „Gustav Adolf und Ebba Brahe“ im September. Alle seine Stücke standen unter dem Einfluss der Oper. Die letzten beiden Stücke wurden sogar zu einer vollständigen Oper erweitert, deren Librettist der Dichter Johan Kellgren war. 1785 war das historische Werk „Siri Brahe und Johan Gyllenstjerna“ (Siri Brahe och Johan Gyllenstjerna, 1785) und „Königin Christina“ von Gustav III. auf Schloss Gripsholm zu sehen. Bei „Siri Brahe“ handelte es sich um eine Imitation des Stücks „La Curieuse“ von Madame de Genlis. Auf einer ausgeprägten Italienreise lernte der König den bekannten Bühnenbildner Louis Jean Desprez kennen, der die aufwendige Kulisse und Bühne zu „Königin Christina“ gestaltete.⁷⁹

⁷⁸ Vgl. Ebenda.

⁷⁹ Vgl. Skuncke, 1981, S. 60.

1786 „stiftete Gustav III., nach französischen Vorbild, die Schwedische Akademie zur Förderung schwedischer Dichtung und zur Pflege der schwedischen Sprache.“⁸⁰ Direktor, Handsekretär und literarischer Mitarbeiter in einer Person wurde Johan Henrik Kellgren. Er übernahm auch die Ausarbeitung des Stücks „Gustav Wasa“, dessen Uraufführung am 19. Jänner 1786 im *Kgl. Opernhaus* stattfand. Der Bibliothekar Gjörwell schrieb an den Historiographen Anders Schönberg wie folgt über das mitreissende Musikdrama:

*„Eine Pracht, eine Kunst, eine Vielfältigkeit, die dicht aufeinander folgenden Umbauten, Stockholm und das Schloß von fast allen Seiten sichtbar, Lager, Schiffe, Mauern, Zugbrücken, Bomben, Kanonen, Musketen - all das mit Feuer und Schwert, mit Heeren und Mannschaften in voller kampfbereiter Aktivität. Weiter Gefängnisse, Feste, Abordnungen, Träume, Gesichte, Gespenster, Einzüge, Huldigungen, Krönungen, etc., etc., etc. Alles das ohne die geringste Unterbrechung und in bester Ordnung präsentiert, ruft in dem Zuschauer eine Bewunderung und ein Entzücken hervor, daß ich wünschte, Eure beredte Feder möge sich dessen annehmen.“*⁸¹

Kurze Zeit danach starb Kellgren. Seinen Platz übernahm Gustaf Mauritz Armfeld, der sich allerdings mit dem Theater nur wenig auskannte, sodass der König ihn unterstützte. 1786 waren an der *Kgl. Oper* dreihundert Personen angestellt, darunter befanden sich dreizehn Gesangslehrer für vierzig Schüler, um ein hohes Niveau zu gewährleisten. 1787 begann sich langsam die französische Monvel-Truppe aufzulösen. Entweder gingen die Mitglieder ins Ausland oder sie heirateten.

Im *Ballhaustheater* hat sich in der Zwischenzeit ebenfalls einiges verändert. Adolf Fredrik Ristell, als königlicher Bibliothekar tätig, erhielt die Erlaubnis auf eigene Kosten Komödien und Tragödien aufzuführen. Bereits zuvor hatte er schon einige Stücke, wie z.B. Voltaires „Merope“ ins Schwedische übersetzt. Am 2. Juni 1787 eröffnete Ristell das Ballhaus als *Die Schwedische Komödie auf dem Kleineren Königl. Theater (Svenska Comedien po Mindre Kongl. Theatern)* mit der von ihm übersetzten und ausgearbeiteten Komödie „Die Besuchsstunde“ (Visittimman, 1787). Das Original „Le cercle, ou la soirée à la mode“ (1764) stammte von Antoine Poincette. Solange die

⁸⁰ Arpe, 1969, S. 70.

⁸¹ Arpe, 1969, S. 71.

Monvel-Truppe das Ballhaus nicht benötigte, durfte Ristell dort zweimal wöchentlich seine Stücke zeigen. Aus der Korrespondenz zwischen Ristell und seinen Gläubigern ist folgende Kostüminventar bekannt:

„List of costumes in my store for the Swedish theatre at the Smaller Royal Theatre.

For Mr de Broen, of fine cloth - A blue uniform coat, with mostly genuine braid, and yellow silk serge waistcoat.

Tellerstedt - grey court suit with full-skirted coat and waistband.

Uttini - High Court uniform, whole silk serge cloth with taffeta cloak and waistband.

Ahlgren - High Court jacket and breeches of silk serge.

Mrs Sundmark - English costume of gase d'Italie with blue silk kirtle.

Mlle Thomas - Yellow shot taffeta dress.

Mlle Hollberg - Purple silk dress.

Mlle Ryberg - An English taffeta dress.

*Mlle Frank - Pale blue taffeta costume.*⁸²

Ristell kam auf mehr als sechzig Vorstellungen bis er 1788, aufgrund seiner hohen Verschuldung floh. Daraufhin schlossen sich die übrig gebliebenen Schauspieler (zwölf Männer, neun Frauen) zusammen, gründeten eine Stiftung und durften als *Königlich Schwedisches Dramatisches Theater (Kongliga Svenska Dramatiska Teatern)* im Ballhaus weiter auftreten. Die Aufsicht übernahm die Schwedische Akademie. Eröffnet wurde das Theater am 17. Mai 1788 mit Gyllenborgs Stück „Jarl Sune oder Sverkers Tod“ (Sune jarl eller Sverkers död, 1783). Danach folgten Komödien von Gustav III. und von Carl Michael Bellman.

Um eine gewisse Ordnung im Theaterbetrieb zu gewährleisten war erstmals von einem Honorar für die Dramatiker und einem „sog. Fleißgeld (Spielhonorar)“⁸³ die Rede. Außerdem wurde geregelt wie viel Text die Schauspieler täglich auswendig lernen mussten. Und zwar sollten „40 Zeilen zu je 8 Worten“⁸⁴ nicht überschritten werden. Auch der Spielplan wurde wieder gegenüber ausländischen Komödien geöffnet.

⁸² Senelick, 1991, S. 72.

⁸³ Arpe, 1969, S. 75.

⁸⁴ Arpe, 1969, S. 75.

Bei der Bearbeitung des Stücks verhielt es sich so, dass der Autor keine Rücksicht mehr auf das Rollenfach des jeweiligen Schauspielers nehmen musste, sondern die Rollen beliebig verteilte und innerhalb der Leseprobe Änderungen vornehmen konnte. War der Verfasser nicht bekannt, übernahm die Spektakel-Direktion die Verteilung der Rollen. Wer eine Rolle verweigerte musste ein Bußgeld von fünf Reichstalern zahlen. Am Tag nach der Rollenverteilung fand zusammen mit dem Autor eine Leseprobe statt. Mit der ersten Wiederholung begann man, sobald derjenigen mit dem längsten Text die Hälfte gelernt hatte. Wer den vorgeschriebenen Textumfang nicht beherrschte, musste ebenfalls ein Bußgeld von zwei bis vier Reichstalern zahlen. Die Proben und Repetitionen waren straff organisiert und durften sich nicht um mehr als einen Tag verschieben. Außerdem wurde das Übersetzungsverbot aufgehoben, wodurch der Spielplan wesentlich abwechslungsreicher wurde.

Neben dem *Königlichen Theater* und der *Königlichen Oper* entwickelte sich am Stadtrand von Stockholm ein Volkstheater, das 1773 von Petter Stenborg in einer alten Rotunde, einem königlichen Pavillon in Humlegården, gegründet wurde. Genutzt wurde es allerdings nur im Sommer. Im Winter zog Stenborg mit seiner Truppe durch die größeren Städte der Provinz. Anfangs spielte er noch französische Stücke bis er 1775 Werke des schwedischen Dichters Carl Israel Hallman ins Repertoire aufnahm. 1779 übergab Stenborg seinem Sohn Carl die Leitung, der noch zusätzlich das *Eriksbergs-Theater* gründete. Als die beiden Häuser zu klein wurden, sah man sich nach einer neuen Spielstätte um und fand ein passendes Gebäude an der Mönchsbrücke. Dort wurde das *Neue Schwedische Theater* (*Nya Svenska Theatern*), später bekannt als *Schwedisches Komisches Theater* (*Svenska Comiska Theatern*) am 29. Oktober 1784 eröffnet und nach einiger Zeit noch einmal unbenannt in *Munkbroteatern* (*Theater an der Mönchsbrücke*).⁸⁵ Als erstes zeigte man Carl Envallssons Stück „Gustaf Eriksson in Dalarna“ (Gustaf Ericsson i Dalarna, 1784). Die Musik stammte von Stenborg. Auch König Gustaf III. war bei der Premiere dabei und war so begeistert, dass Stenborg sogar Mitglieder des Chors und des Orchesters der Königlichen Oper in Anspruch nehmen

⁸⁵ Vgl. Arpe, 1969, S. 80.

durfte. Ab 1785 erhielt er außerdem die Erlaubnis an Sonntagen für die Öffentlichkeit zu spielen, was der Kirche überhaupt nicht zusagte.

3.2.3. Die Tragödie und die Komödie

Die Zeit unter Gustav III. (1771-1792) war die „theaterfreundlichste“ Epoche. Stockholm bot seinen rund siebzigtausend Einwohnern eine Oper und drei Theatergruppen, das *Dramatische Theater* und die französische Truppe am *Ballhaustheater* und das *Munkbro-Theater* von Stenborg. Trotzdem entsprang dieser Ära kein großer, schwedischer Dramatiker.

Skuncke erwähnt, dass es typisch für die Stücke der Gustavianischen Zeit war, dass es sich bei den Originalen oft um französische, deutsche und englische Übersetzungen oder Adaptionen handelte.⁸⁶ Es gab nur wenige Schriftsteller, unter ihnen, wie bereits erwähnt, Gustav III., die eigene Dramen verfassten. Daher kann nicht von einem rein schwedischen Nationaltheater gesprochen werden. Davon abgesehen war die Entwicklung für das schwedische Theater nicht uninteressant. Durch die Übersetzungen konnte ein vielseitiges und aktuelles Repertoire angeboten werden. Da man noch kein „copyright“ kannte, konnte jeder ohne Konsequenzen Stücke, die gefielen übersetzen, umändern und bearbeiten.⁸⁷

Überwog in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch der französische Einfluss, so verlor das bürgerliche Publikum in den neunziger Jahren immer mehr das Interesse an den Stücken aus Frankreich und verlangte verstärkt nach deutschen Werken. Eine nicht so große Rolle spielten englische und dänische Stücke. Aus Italien wurden einige Opern von „Pergolesi, Sacchini, Piccinni, Paisiello und Cimarosa“⁸⁸ übernommen. Commedia dell'arte Stücke kamen nur indirekt durch deutsche oder französische Wandertruppen nach Schweden. Spanische Dramen waren etwas verbreiteter, wie z.B. jene von Calderon. Allerdings muss man immer wieder betonen,

⁸⁶ Vgl. Skuncke, 1981, S. 13.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 15.

⁸⁸ Ebenda, 1981, S. 35.

dass die Aufführungen nicht die Originale zeigten, sondern Übersetzungen und Imitationen, die teilweise bis zur Unkenntlichkeit verändert wurden.⁸⁹

Englische Dramen waren in der Zeit von Gustav III., außer in Göteborg, nicht sehr bekannt, was vor allem an der Sprache lag. In den Schulen hatte man keinen Sprachunterricht und an den Universitäten lehrte man hauptsächlich Französisch und Deutsch. Aufgrund der Handelsbeziehungen mit England, war den Menschen in Göteborg das Englisch vertrauter als jenen in Stockholm. 1781 wurden in Göteborg Shakespeares „Romeo und Julia“ und 1787 „Hamlet“ gespielt. Unklar ist, ob sie übersetzt wurden und in wieweit man sie bearbeitet hatte. Weitgehend unbekannt waren andere englische Dramatiker der damaligen Zeit, sowie das Theater der englischen Jakobiner und Restaurationsdramen. Ende des 18. Jahrhunderts wurden Stücke von Garrick und Sheridan am Dramaten gespielt. Allerdings kamen diese über Umwege nach Schweden und waren daher meist weit entfernt vom Original, wie z.B. „The School of Scandal“, das zuerst ins Französische und dann erst auf Schwedisch übersetzt wurde. Abgesehen davon ging es nicht primär darum dem Publikum englische Dramen und deren Dichter näher zu bringen, sondern im Gegenteil, wurde gerne deren Unbekanntheit genutzt um sie sich zu eigen zu machen. Die Namen Garrick und Sheridan wurden in der Presse nicht erwähnt.⁹⁰

Unter den dänischen Dramen waren die Stücke von Holberg am bekanntesten und am beliebtesten. Bis in die achtziger Jahre spielten Schauspieltruppen seine Stücke am privaten Theater von Stenborg. Danach verschwanden sie allmählich von der Bühne. Erst 1795 wurde wieder ein Stück von Holberg in den Spielplan aufgenommen, diesmal vom Dramaten. Wie schon erwähnt, öffnete sich das königliche Theater gegen Ende des Jahrhunderts für internationale Stücke.⁹¹

Deutsche Dramen wurde erstmals durch die umherziehenden Wandertruppen, z.B. die deutsche Truppe des Prinzipals Seuerling, nach Schweden gebracht. Die gezeigten Haupt- und Staatsaktionen waren allerdings aufgrund ihrer Derbheit unter

⁸⁹ Vgl. Skuncke, 1981, S. 35.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 36.

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 40.

dem Adel wenig beliebt. Abgesehen davon waren Komödien grundsätzlich nicht sehr angesehen. Auch am Theater scheiterten alle Anläufe deutsche Stücke in den Spielplan zu integrieren. Erfolgreich war man erst Ende des Jahrhunderts mit den Werken von Kotzebue, unter ihnen „Menschenhaß und Reue“ (1789).⁹²

Eine Besonderheit in Schweden in der Gustavianischen Epoche scheint das relativ friedliche Nebeneinander des Königlichen Theaters und dem Privaten Theaters von Stenborg. Dennoch gab es die ein- oder andere Einschränkung auf Seiten des Privattheaters bzw. Privilegien für das Königliche Theater. Besonders in der Gunst des Königs stand Carl Stenborg. Seit 1785 durfte er Vorstellungen am Sonntag geben. 1787 erhielt er als Einziger das Privileg auf opéras comiques und 1788 erhielt er die Erlaubnis neben seiner Arbeit an der Oper auch auf seiner eigenen Bühne zu spielen.

Ende des 18. Jahrhunderts konzentrierten sich die Theater verstärkt auf die Aufführung von Tragödien. Nach dem Tod Gustav III. kam es zu einigen Veränderungen. Stenborg verlor sein Privileg auf opéras comiques. Das *Dramaten* verfolgte anfangs weiterhin das Repertoire unter Gustav III. und zeigten Ballette und Musikstücke. Die Schüler des Königlichen Theaters hielten im Arsenaltheater verschiedene Veranstaltungen, wie opéras comiques Vorstellungen ab. Mit der Zeit übernahm die Oper die Aufführung von opéras comiques und das Dramaten legte sich auf das Sprechtheater fest. Zwischen 1792 und 1796 standen das Dramaten und das *Munkbrotheater* von Stenborg in direkter Konkurrenz, denn sie spielten beide Komödien und Tragödien aller Art, oft auch noch das selbe Stück zur selben Zeit, lediglich mit dem Unterschied, dass sie verschiedene Übersetzungen verwendeten. Allerdings gingen die Vorstellungen am *Munkbrotheater* immer mehr zurück bis es 1798 vom Königlichen Theater übernommen wurde und Stenborg nach achtzehn Jahren sein Theater aufgeben musste.⁹³

Das Tragödie hatte den Durchbruch am *Stenborg Theater* um 1789 mit den Stücken „Värdige Medborgaren“ und „Montrose och Amelie“. Am Dramaten war

⁹² Vgl. Skuncke, 1981, S. 41.

⁹³ Vgl. Arpe, 1969, S. 85.

Kotzebues Tragödie „De Okände“ im Jahre 1791 prägend. Hauptsächlich wurden Stücke u. a. von Desforbes, Dejaure, Faur und Pujoulx aufgeführt. Der Grund warum diese Tragödien beliebter waren, als jene der großen Dramatiker wie Diderot, Lessing oder Goldoni war, dass die von z. B. Dejaure geradliniger waren mit einer flüssigen Handlung, klaren Problemen, die keinen Platz für Spekulationen und philosophische Ansätze ließen. Das erfolgreichste Drama am Munkbrotheater war „Westindie-Fararen“ von Mercier.⁹⁴

Theoretisch wurde die Komödie als ein Sprachrohr des Bürgertums gesehen. Es sollten soziale und politische Missstände aufgezeigt werden. In der Praxis allerdings war das Thema der Handlung meist romantischer Natur. Oft ging es um die Liebe zweier Menschen aus unterschiedlichen Klassen und einem Happy-end. Soziale Kritik wurde aufgrund der offiziellen oder inoffiziellen Zensur nicht geübt. Die Identifikation mit der Handlung stand im Mittelpunkt.

Wichtig waren den Dramatikern realistische Motive in einer privaten Umgebung, wo nicht ein Held im Mittelpunkt stand. Oft gaben die Autoren auch genaue Angaben zur Kulisse. Der Schauspielstil änderte sich ebenfalls unter Monvel. Er wurde natürlicher und weniger pathetisch. Typisch war auch der Glaube an das grundsätzlich Gute im Menschen. In Schweden sind oft Varianten des Dramas zu finden. Das Gotische Drama Ende des 18. Jahrhunderts mit seinen schaurigen Elementen und dunklen Schauplätzen. Die Handlungen spielen in Gefängnissen oder mittelalterlichen Klosterzellen, wie in Monvels „Les Victimes cloîtrées“ (Klosteroffren). Weiter gab es die Historischen Dramen des Königs, in den er Gustav II. Adolf als Held der Nation darstellte oder Merciers „Montrose och Amelie“. Am *Dramaten* wurden oft deutsche Soldatenstücke gezeigt, wie z. B. „Grefven af Walltron“, „Pasquillanten“, „Kammar Pagerne“, „Den Preussiske Soldaten“. Entweder wurden die Tragödien direkt aus dem Deutschen übersetzt oder aus dem Französischen bearbeitet. Hauptthema war Friedrich der Große.⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Skuncke, 1981, S. 147.

⁹⁵ Vgl. Arpe, 1969, S. 91.

Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Spielplan etwas erweitert und man fand vermehrt Stücke, die nicht nur in einem adeligen Umfeld spielten. Mit der Zeit versuchte man das Interesse der Zuschauer mit ausländischen Kulissen zu wecken. Die Komödien, als auch die Tragödien spielten an exotischeren Schauplätzen wie Russland, Nordamerika oder Mexiko.

An den verschiedenen Theatern nahm man unterschiedliche Übersetzungen vor. Unter Petter Stenborg wurden die Stücke oft dahingehend verändert, dass der Schauplatz von Frankreich nach Schweden verlegt wurde und man die Namen der Charaktere passend zu ihrer sozialen Position veränderte. Die Übersetzungen die Carl Stenborg auf die Bühne brachte orientierten sich näher am Original bzw. wurden oft wörtlich übersetzt. Die Personen haben ihrer Namen behalten und ausländische Details wurden neutralisiert oder geringfügig geändert. Im großen und ganzen wurden die Übersetzungen am Stenborg-Theater freier gehandhabt als andernorts.

Das Theater von Ristell und später das Dramaten mussten sich hingegen an bestimmte Regeln halten. Abgesehen von den Stücken mit einer exotischen oder mythologischen Kulisse, wurden die Schauplätze in der Übersetzung immer nach Stockholm verlegt. Die Personen bekamen schwedischen Namen, die auf ihren sozialen Stand und oft auch auf ihren Charakter verwiesen. Klosterschulen wurden aufgrund ihres religiösen Bezugs auf Internate geändert. Abgesehen davon waren die Übersetzungen für gewöhnlich sehr genau, wenn sie nicht der Zensur zum Opfer fielen. Verse mussten beibehalten werden. Imitationen waren dadurch gekennzeichnet, dass die Handlung und die Charaktere geändert wurden. Manchmal kamen noch neue Personen hinzu.

Im Gegensatz zu Dänemark waren die Charakterkomödien sowie die Gesellschaftsstücke in Schweden, mit wenigen Ausnahmen, nicht sehr beliebt. Meistens folgte den Aufführungen noch ein kurzes „Nachspiel“. Am Stenborg Theater spielte man u. a. „Le Mariage forcé“, einen Einakter von Molière. Am Dramaten sah man z. B. „La Comtesse d'Escarbagnas“ von Barfod. In den Anfangsjahren der Gustavianischen Epoche wurden des öfteren Harlekinaden aufgeführt, die einen wesentlichen Bestandteil

im Spielplan von Petter Stenborg ausmachten. Aber da Komödien grundsätzlich kaum Beachtung fanden, weiß man nur wenig davon. Einige Titel sind bekannt, aber die meisten Texte sind verschollen. Das bekannteste Commedia dell'arte Stück, das Petter Stenborg 1757 aufführte war „Arlequin Advocat och Skoflickare“.⁹⁶

Andere Autoren von Einakter waren Dorvigny, Beaunoir, Deville oder Pariseau. Sie beschäftigten sich hauptsächlich mit traditionellen Themen. In ihren Stücken ging es z.B. über Eltern, die gegen die Liebesbeziehung ihrer Tochter ankämpften.⁹⁷

Die einzigen Komödien, die voll ausgespielt wurden, waren jene von Dumaniant. In seinen Stücken ging es um Intrigen, die Handlung war einfallsreich mit unerwarteten Wendungen versehen und die Charaktere waren gerissen, großspurig, waghalsig, schüchtern und gut gelaunt. Die Spannung wurde durch Maskierungen, falschen Identitäten und Duellen in der Nacht aufrecht erhalten.

3.2.4. Die Organisation des Theaterlebens

Die Autoren am Dramaten hatte zwar ein Mitspracherecht bei der Stückauswahl, aber die letzte Entscheidung traf ein Komitee, das regelmäßig zusammenkam. Einerseits bestimmte die Direktion einen Ordnungsmann, der alle Aktivitäten am Theater beaufsichtigte und andererseits kontrollierte die Direktion selbst die Entscheidungen der Autoren. Wählten die Autoren ein Stück, konnte es sein, dass es von der Direktion abgelehnt wurde. Waren die Schauspieler gegen ein bestimmtes Werk konnten sie zur Aufführung gezwungen werden. Weiters wurden oft inoffizielle Kontrollen durchgeführt. Die Direktion schickte dem König die Manuskripte, der dann die Handlung oder die Rollen änderte, Kostümvorschläge machte, Passagen rausstrich und dann erst das Stück bewilligte oder sofort ablehnte. Sehr großen Einfluss am Dramaten, vor allem während der Abwesenheit des Königs, hatte Edelcrantz, der stellvertretende

⁹⁶ Vgl. Skuncke, 1981, S. 136.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 140.

Direktor und die treibende Kraft bei der Aufnahme von deutschen Stücken in den Spielplan.⁹⁸

Die Stückauswahl am Theater von Petter und Carl Stenborg wurde von keinen externen Instanz getroffen. Carl Stenborg führte die Korrekturen am Text durch, entschied über die Rolle und überprüfte jeden einzelnen Schritt der Aufführung. Konnte Stenborg den Proben nicht beiwohnen übernahm sein Übersetzer Carl Envallsson die Aufsicht. Im Gegensatz zum Dramaten kontrollierte der König am Stenborg-Theater die Stücke nicht persönlich, sondern die Zensurbehörde überprüfte den Inhalt.⁹⁹

Ihre Kenntnisse über die Entwicklung im Ausland erhielten die Theatermitarbeiter durch ausländische Briefwechsel, schwedische Diplomaten, Wandertruppen, Einwanderer, Reisende, Theaterartikel in der heimischen und ausländischen Presse und Bücher. Besonders Gustav III. war bemüht immer auf dem neuesten Stand zu sein. Er las die französische Presse, hatte seine literarischen Korrespondenten im Ausland und einige Freunde und Agenten in Paris, die ihm von den Neuigkeiten berichteten. Die Diplomaten in Frankreich schickten dem König regelmäßig die neuesten Stücke zu und rekrutierten Autoren für den schwedischen Hof, wie z. B. 1781 Monvel.¹⁰⁰

Die stellvertretenden Direktoren des Königlichen Theaters Zibet und danach Edelcrantz unternahmen sogar Reisen nach Frankreich, um sich ein Bild über das Theater zu machen. 1783/84 kam Zibet über Berlin, Dresden und Frankfurt nach Paris. Er schickte Gustav III. regelmäßig Berichte. Zibet sah sich auch einige Stücke in Deutschland an, die er allerdings als nicht hochwertig genug befand. „In Paris besuchte er die Oper, die Comédie-Française, die Comédie-Italienne, das Théâtres des Boulevards und die privaten Theater.“¹⁰¹ 1784 kam der König selbst nach Paris, um sich ein Bild zu machen.

⁹⁸ Vgl. Skuncke, 1981, S. 70.

⁹⁹ Vgl. Skuncke, 1981, S. 72.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 75.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 77.

1790 reiste Edelcrantz nach Frankreich, besuchte aber zuvor noch London, wo er die Theater Drury Lane, Covent Garden, Sadler's Wells, Astley's Royal Amphitheatre und die Italienische Oper am Haymarket besichtigte. Welche Stücke er sich genau ansah ist nicht bekannt. Das Einzige was man mit Sicherheit sagen kann ist, dass am Drury Lane und am Convent Garden Theater zu jener Zeit alle Genres vertreten waren. Trotz der großen Auswahl konnte er sich für das englische Theater nicht begeistern. Auch er zog die französischen Stücke vor. Auf seinem Rückweg besuchte er noch Mannheim, Hannover, Hamburg und Kopenhagen.¹⁰²

Übersetzt wurden die ausländischen Stücke einerseits anonym und andererseits u. a. von Mitgliedern des Theaters, wie z. B. von einem Aufseher namens Sparrschöld, diversen Schauspielern wie Carl Gabriel Schylander, Lars Hjortsberg, Christina Neuman, Ristell oder von dem Staatssekretär Elis Schröderheim. Ende des 18. Jahrhundert übersetzte Envallsson, Björn sowie Altén zahlreiche Stücke. Jedes Theater hatte seine Übersetzer, wobei das nicht bedeutete, dass diese nur für eine Institution arbeiteten. Björn zum Beispiel war bis 1791 Schauspieler und Übersetzer am Munkbrotheater und übersetzte zur selben Zeit Stücke für das Dramaten. Es gab auch einige, die freiberuflich tätig waren. Gabriel Eurén, ein Protokollsekretär, übersetzte einiges von Kotzebue. Der Beamte und Lehrer Erik Nordforss und Anna Maria Lenngren waren ebenfalls als Übersetzer tätig.¹⁰³

3.2.5. Die Zensur

Zur ersten Zensur kam es 1785, wobei Skuncke annimmt, dass sie sich nur auf Stockholm bezog und hauptsächlich die Theater von Ristell und Stenborg betraf.¹⁰⁴ Ein Kabinett Protokoll vom 12. Mai 1785 beschreibt die Aufgaben der Zensoren, zu denen u. a. Johan Henrik Kellgren und A.N. Clewberg gehörten:

¹⁰² Vgl. Skuncke, 1981, S. 78.

¹⁰³ Vgl. ebenda, S. 95.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 102.

„[The theatrical ‚censors‘ are to see to it] that nothing is introduced which is contrary to religion, the mode of government, the King’s highness, respect for the nobility, the respect due to the other estates and offices, or which might diminish these among an easily misled public, nor anything indecent, contrary to accepted custom or the good name and reputation of individual people, and that the purity of the language is promoted in every possible way.“¹⁰⁵

Stücke die nicht aufgeführt werden sollten wurden verboten. Ansonsten nahmen die Zensoren selbst Korrekturen oder Streichungen vor oder der jeweilige Autor oder Direktor musste den Text korrigieren bzw. umschreiben.

Das Dramaten war von der offiziellen Zensur nur die ersten paar Wochen betroffen. Ansonsten wurde vom Autor und vom Direktor eine Selbstkontrolle durchgeführt und meistens wurden die Dramen noch dem König vorgelegt.

Religion war ein absolutes Tabuthema. Jedes Wort, jede Passage, die mit Religion zu tun hatte wurde ausnahmslos gestrichen. Positive oder negative Kommentare über die Meinungsfreiheit waren verboten. Weiters durfte nichts über die Armee und den Finnischen Krieg geschrieben werden. Auch die große Armut, die daraus folgenden Krankheiten und die hohe Sterberate unter den Bürgern Stockholms im 18. Jahrhundert wurde in den Stücken nicht erwähnt bzw. gestrichen. Weitere Tabuthemen dürften, soweit das aus dem bisherigen Forschungsstand ersichtlich ist, die soziale und politische Ordnung, die Vorrechte des Adels, die unantastbare Herrschaft des Königs und die Reinheit der Sprache gewesen sein. Karikaturen von Privatpersonen hingegen waren zeitweise sehr beliebt, wie z.B. „der deutsche Akzent des Prinzipals Seuerling oder das gebrochene Französisch von Rådman Dreyer“¹⁰⁶.

Aus der Zeit vor 1785 ist nichts von einer Zensur bekannt. Bekannt ist nur, dass Stücke, die mit der Kirche zu tun hatten überprüft wurden und, dass das eine oder andere Auftrittsverbot verhängt wurde, welches allerdings nichts mit den Stücken an sich zu tun hatte. 1613 verbot Gustav II. Adolf, aufgrund von Ausschreitungen, das Auftreten von Studenten. 1665 „untersagte eine königliche Verordnung Komödien, Seiltänzern, Gauklern und anderen derartigen Personen, sonntags und an hohen

¹⁰⁵ Senelick, 1991, S.70.

¹⁰⁶ Skuncke, 1991, S. 123.

Feiertagen ihre Komödien und Künste aufzuführen.“¹⁰⁷ 1759 wurde den schwedischen Komödianten verboten sich in Uppsala aufzuhalten und Komödien aufzuführen.

Die Bühne und die Festivitäten in diversen Schlossparks wurden außerdem für Propagandazwecke genutzt. Meist fanden diese Veranstaltungen zur Verbreitung von Euphorie vor Kriegen statt, vor allem von 1788 bis 1790. Gustav III. zog in seinen eigenen Stücken immer wieder Parallelen zwischen großen schwedischen Herrschern wie Gustav Vasa, Gustav II. Adolf und sich selbst. Er präsentierte sich gerne als der Held und Retter der Nation. Auf der Bühne sprach man in patriotischen Worten z. B. von der Ehre für den König und das Land zu kämpfen. Unterschwellig wurden dem Publikum mitgeteilt, dass politische Angelegenheiten nichts für das gewöhnliche Volk waren.

Nach dem Tod Gustav III. kamen einige Unklarheit bezüglich der Theaterzensur auf. Es gibt keine aussagekräftige Belege dazu. Bekannt ist nur, dass die Zensur noch strenger wurde.¹⁰⁸

3.3. Das Theaterleben nach Gustav III.

Am 16. März 1792 wurde König Gustav III. bei einem Maskenball im Königlichen Opernhaus angeschossen und erlag zwei Wochen später seiner Verletzung.¹⁰⁹ Damit war die Blütezeit des schwedischen Theaters beendet. Aufgrund des schlechten Zustands wurde das Ballhaus im Juni abgerissen. Die Schauspieltruppe übersiedelte ins Opernhaus und wechselte sich dort mit dem Opernensemble ab. Einmal pro Woche spielte man eine Oper und zweimal wöchentlich wurden Stücke des Sprechtheaters aufgeführt.¹¹⁰

Am 20. Dezember 1792 zeigte Carl Stenborg als erster Beaumarchais' Komödie „Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag“ (Le mariage de Figaro, ou la folle journée, 1781)

¹⁰⁷ Arpe, 1969, S. XIV.

¹⁰⁸ Vgl. Skuncke, 1981, S. 106.

¹⁰⁹ Vgl. Arpe, 1969, S. 78.

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 79.

auf Schwedisch. Er selbst spielte Figaro. Übersetzer und Regisseur war Didrik Gabriel Björn. Aber auch Stenborg übersetzte und bearbeitete diverse Stücke und schrieb selber eigene Werke. Da niemand die Stücke im Original kannte, übersetzte Björn diese oft sehr eigenwillig oder schrieb sie um und gab sie als seine eigenen aus.¹¹¹ Nach der Aufführung am 26. Februar 1793 musste er deshalb scharfe Kritik einstecken und brachte das *Munkbrotheater* in Verruf. Es erschien folgende Satire, die in seinem Namen geschrieben wurde, in der Stockholmer Zeitung „Stockholmsposten“. Dabei handelt sich um ein „vorgetäushtes Schreiben an die Dramatische Gesellschaft“:

*„Ungeachtet des ausdrücklichen Reglements des Theaters besitze ich - allerdings nur auf Lebenszeit - das Vorrecht auf alle schwedischen Autoren, wes Namens auch immer, ob Original-, Imitations- oder Versionsverfasser. Zum zweiten verpflichtet sich die Dramatische Gesellschaft, jedes beliebige Stück mit Freuden anzunehmen, das Ich einzureichen geruhe, d. h. Meine Sammelsuriumversionsimitationsplagiatororiginale, oder um mit Mir Selbst zu sprechen: Meine Stücke ohne anderen Valeur als die Anzahl der Akte ... Viertens versichere ich der Dramaturgischen Gesellschaft eine umso reichere Lieferung von Akten, als ich jetzt - obzwar bereits einige Stücke von Kotzebue verbessert und zu meinen eigenen gemacht - einen deutschen Sprachmeister in meine Dienste gestellt habe ... Ich beteure, daß ich alle zeitgenössischen Verfasser, die mir nicht im Wege stehen oder jene Achtung bewahren, die ich stets vor mir selbst hege, geachtet habe und respektieren werde. Mein edler Vorsatz sei hiermit erklärt: Ich will nur glücklich leben zum Ärgernis anderer.“*¹¹²

König Gustav IV. Adolf meinte, nachdem er seit dem 1. November 1796 nicht mehr unter Vormundschaft stand, er werde das Erbe seines Vaters weiterführen. Dem war jedoch nicht so. Er sah sich zu einigen Veränderungen gezwungen, da es nicht genügend geeignete Stücke gab, die Qualität der Schauspieler nicht ausreichte und die Spieltage eingeschränkt waren. Demzufolge entschied er alle privaten Theaterunternehmungen schließen zu lassen. Spielen durften nur diejenigen, die sich der Königlichen Regierung unterstellten. Am 16. April 1799 fand die letzte Vorstellung im *Munkbrotheater* statt. Man gab „Richard Löwenherz“ von dem Librettisten Michel Jean Sedaine. Nach der Schließung wechselten einige Mitglieder des Theaters sowie Carl Stenborg an die

¹¹¹ Vgl. Arpe, 1969, S. 83.

¹¹² Arpe, 1969, S. 84.

Königliche Oper, die acht Jahre später ebenfalls vom König geschlossen wurde. Mit Gustav IV. Adolf brach eine Zeit der Zensur an.

Am 1. November 1793 wurde ein weiteres Königliches Theater eröffnet - das *Königl. Kleinere Theater (Konigl. Mindre Theatern)*. Es ist ebenfalls bekannt unter der Bezeichnung *Arsenaltheater* oder als *Dramaten*. Eröffnet wurde es mit dem letzten Stück von Gustav III. „Der eifersüchtige Neapolitaner“ (Den svartsjuka neapolitanaren, 1789), gefolgt von einer kurzen Oper des stellvertretenden Operndirektors Abraham Niclas Edelcrantz mit dem Titel „Alcides‘ Eintritt in die Welt“ (Alcides inträde i verlden, 1793).¹¹³

In der Theaterentwicklung kam es zu jener Zeit zu neuen Tendenzen. Das Publikum begeisterte sich immer mehr für moralisierende Stücke, wie z. B. das bürgerliche Trauerspiel „Der Kaufmann von London“ (George Barnwell, or the Merchant of London, 1731) vom Briten George Lillo oder „Der blinde Liebhaber“ (Den blinde älskaren, 1795) von dem schwedischen Autor Carl Johan Lindegren. Besonders erfolgreich waren Stücke von August von Kotzebue mit seinem düsteren, gotischen Stil und den dreidimensionalen Stimmungsbildern.¹¹⁴

Ende des 18. Jahrhunderts wichen allmählich die französischen Klassiker den deutschen Stücken, wie z.B. Goethes „Götz von Berlichingen“, Schillers „Die Räuber“ oder Lessings „Emilia Galotti“. Zuerst verbreiteten sich die Stücke in der Provinz, da die Wandertruppen der deutschen Prinzipale die Stücke im Repertoire hatten. Immer beliebter wurden auch die Schauerdramen. Am 17. Dezember 1797 wurde im *Arsenaltheater* das Drama „Die Oper des Klosters“ (Klosteroffren) von Jacques Monvel, dem ehemaligen Prinzipal der französischen Truppe, aufgeführt.¹¹⁵

Bis Anfang des 19. Jahrhunderts wurden im *Arsenaltheater* keine Erneuerungen durchgeführt, weder am Gebäude noch am Spielplan. Oft war das Theater nicht beheizt, die Decke war undicht, die Kerzen tropften auf die Zuschauer und auch die Garderoben der Schauspieler waren nicht sehr komfortabel. Dennoch ließen sich die Menschen nicht

¹¹³ Vgl. Arpe, 1969, S. 89.

¹¹⁴ Vgl. ebenda.

¹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 91.

von ihren regelmäßigen Theaterbesuchen abhalten. Mit Gustaf Löwenhielm, der 1812 Direktor des Arsenaltheaters wurde, änderte sich der Zustand des Theaters.¹¹⁶ Er führte einige technische Verbesserungen durch und ließ den Zuschauerraum verschönern. 1818 konnte er dann auch noch mit sechs neuen Stücken, unter ihnen Shakespeares „Hamlet“, für ein neues Repertoire sorgen.¹¹⁷

Ende des 18. Jahrhunderts entstand ein neuer Konkurrent zum *Königlichen Theater* - das Stockholmer *Tiergartentheater* (*Djurgårdsteatern*), das am 16. Juni 1801 eröffnet wurde.¹¹⁸ Initiator war Abraham de Broen, ein Mitglied des Königlichen Theaters. 1795 erhielt er die alleinige Erlaubnis im Tiergarten ein Sommertheater zu errichten und dort von 1. Mai bis 1. Oktober Komödien, Tragödien und opéras comiques zu spielen. Allerdings unter der Bedingung, „dass die Stücke nicht bereits an den Königlichen Theatern gespielt wurden, er seine Arbeit an den Königlichen Theatern nicht vernachlässigen durfte und auf seiner eigenen Bühne nicht auftreten durfte.“¹¹⁹ Die letzte Bedingung wurde bereits ein Jahr nach der Eröffnung des Tiergartentheaters fallen gelassen.

Das *Tiergartentheater* wurden zu einem Theater des Volkes und bei allen Gesellschaftsschichten sehr beliebt. 1804 übernahmen Mutter und Sohn Isaak die Leitung, nachdem Abraham de Broen bereits im Alter von 46 Jahren starb. Sie führten das Theater ganz im Sinne des Vaters und mit Erfolg weiter. 1810 wurde Isaak de Broens Antrag auf Verlängerung der Spielzeit und Aufführungen in der Stadt bewilligt, wobei er pro Aufführung zwei Reichstaler an das Dramatische Theater (Arsenalteatern) abgeben musste. Am 21. April 1813 eröffnete er das Neue Komische Theater (*Nya komiska teatern*), welches er bereits am 22. März 1814 wieder schließen musste. Im gleichen Jahr starb Isaak de Broen. Die nächsten 19 Jahre führte dessen Schwager Carl

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 98.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 101.

¹¹⁸ Vgl. Arpe, 1969, S. 86.

¹¹⁹ Ebenda, S. 86.

Wildner das Tiergartentheater und im Winter bespielte er mit seiner Truppe die Bühnen der Provinz.¹²⁰

4. Theaterarchitektur in der Gustavianischen Epoche

Die Theaterarchitektur wurde von Stribolt ausführlich behandelt und wird im folgenden, aufgrund der eingeschränkten Quellenlage, als Einzige behandelt.

Im 18. Jahrhundert gab es einige Hoftheater: die *Schlosstheater auf Drottningholm* und *Gripsholm*, das *Confidencen* in Ulriksdal, das *Ballhaustheater* in Stockholm, das Theater von Charles XIII. auf Rosersberg und eine kleine Bühne im Stockholmer Palast, das in den letzten zehn Jahren von Gustav III. bestand.¹²¹

Als erstes wurde von 1626 bis 1627 das Ballhaus in der Altstadt von Stockholm gegenüber vom Palast erbaut. Der Architekt war der Däne Casper von Panten. Bis Ende des 17. Jahrhunderts diente es sportlichen Aktivitäten. Nachdem die Schauspieltruppe von Claude Guilmois de Rosidor, jene Truppe die von Carl XII. an den königlichen Hof gerufen wurde, die Erlaubnis erhielt das Ballhaus zu einem Theater umzufunktionieren und darin öffentliche Aufführungen zu geben, wurde es 1700 eröffnet. Der königliche Hof kam lediglich für die Restaurierung der Außenansicht auf, für die Inneneinrichtung musste die Truppe selbst aufkommen. Im 18. Jahrhundert wurde das Theater kontinuierlich verbessert und als Gustav III. im Ballhaus die Schwedische Oper gründete wurde die Bühne komplett modernisiert. Innenarchitekt war Jean Erik Rehn und die Dekorationen übernahmen die Maler Lars Bolander und Lorens Sundström. Trotz der allgemeinen Bewunderung für das erneuerte *Ballhaustheater* befand Carl Fredrik Adelcrantz, der königliche Gutachter, das Theater für gänzlich ungeeignet. Daraufhin ließ Gustav III. am Gustaf Adolf Platz die Große Oper erbauen. Das Ballhaus wurde 1784/85 erneut umgebaut. Zu jener Zeit spielte die französische Monvel-Truppe

¹²⁰ Vgl. ebenda, S. 87.

¹²¹ Vgl. Stribolt, 2002, S. 11.

am Theater. Zwischen 1788 und 1792 teilten sich die französischen Schauspieler die Bühne mit der „Königlichen Schwedischen Dramatischen Theater“-Gruppe.¹²²

Das *Schlosstheater in Ulriksdal* wurde 1753 erbaut. Da es sich bei dem Gebäude zuvor um eine Reitschule mit angrenzenden Wirtshaus handelte, hatte es die besten Ausmaße für ein Rokoko-Theater. Es war sogar genug Platz um noch eine Etage für Umkleideräume und Unterbringungsmöglichkeiten für die Schauspieler zu errichten. Die Bühne befand sich in der Mitte des Saals, dahinter war der Orchestergraben. Der Zuschauerraum und der Eingang befanden sich in einer Linie mit dem Schloss. Im Mittelpunkt der Gestaltung stand das Auditorium und nicht die Bühne. Großen Einfluss auf die Gestaltung des Zuschauerraums hatte Adelcrantz, der diese Zentralisierung des Auditoriums später auch auf das *Schlosstheater in Drottningholm* anwendete.¹²³

Bevor das *Schlosstheater in Drottningholm* entstand, wurden verschiedene Aufführungen in einem provisorischen Theater nördlich vom Chinesischen Pavillon gezeigt. Im Juli 1754 wurde das Schlosstheater eröffnet und von der französischen Schauspieltruppe und der italienischen Truppe der Oper, beide von den Bühnen Stockholms herbestellt, abwechselnd bespielt. Diesmal war der Deutsche George Greggenhoffer für die Architektur des Gebäudes verantwortlich, wodurch das Theater ein europäisches Design erhielt. Vermutlich war der Stil nicht passend für Schweden, denn bereits wenige Monate später ließ Adelcrantz die ersten Umbauten durchführen. Sowohl technisch, als auch baulich wurde einiges erneuert bzw. erweitert. Der Zuschauerraum wurde umgestaltet und vergrößert. Genaueres kann allerdings nicht gesagt werden, da das Theater im August 1762 durch ein Feuer zerstört wurde.¹²⁴

Das Design für das neue Schlosstheater, das im Juli 1766 fertiggestellt wurde, übernahm C. F. Adelcrantz nun von Anfang an. Diesmal hatte man die Möglichkeit ein komplett neues Gebäude speziell für ein Theater zu errichten. Dadurch wurde entsprechend groß gebaut und alle bühnentechnischen Notwendigkeiten für eine große Oper integriert. Wie bereits auf Ulriksdal hatte Adelcrantz bestimmte Vorstellung von

¹²² Vgl. ebenda.

¹²³ Vgl. Stribolt, 2002, S. 13.

¹²⁴ Vgl. ebenda, S. 14.

der Innenausstattung. Auch bei dem Theater in Drottningholm entschied er sich für ein Auditorium ohne Reihen aus Logen. Der einzige Unterschied zur Bühne in Ulriksdal war die üppige und aufwendige Innenausstattung. Neu waren die Wandpfeiler, die diesmal nicht nur aufgemalt waren sondern extra errichtet wurden. Entscheidend war für Adelcrantz, dass sich die Malereien des Zuschauerraums nicht von der Bühne abhoben. Ihm war ein harmonisches Zusammenspiel der Dekorationen und ein fließender Übergang sehr wichtig, nicht nur aus architektonischer Sicht sondern auch aus theaterspezifischen Gründen. Der Zuschauer sollte rundherum von der Illusion umgeben sein. Die Bühne war um einiges größer als vergleichsweise am *Ballhaustheater*. Sie hatte eine Tiefe von neunzehn Meter, d.h. knapp neun Meter länger als im Ballhaus, war fünfzehn Meter hoch und dreiundzwanzig Meter breit, um Platz für die Umkleideräume zu erhalten. Neben einer aufwendigen Bühnenmaschinerie verfügte das *Drottningholm-Theater* über ein einzigartiges Lichtsystem. Um das Auditorium herum befanden sich neben den Vorhallen und fünf Treppenaufgängen die Foyées und Wohnung des Direktors. Hinter der Bühne waren vier Ebenen mit vierundzwanzig Umkleideräumen, einer Küche im Erdgeschoss, darüber eine Kulissenwerkstatt und ganz oben befand sich das Esszimmer für die Schauspieler. Im Gegensatz zum Ballhaus ist das barocke Schlosstheater in Drottningholm samt der Technik heute noch erhalten.¹²⁵

Ein weiteres Hoftheater befand sich in einem Turm auf Schloss Gripsholm und wurde von Erik Palmstedt umgebaut. In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts benötigte der König für die Monvel-Truppe ein großzügigeres Auditorium, eine bessere Bühne und Unterkünfte für die Schauspieler. In dem er den Flügel erweiterte konnte Palmstedt Platz für eine tiefere Bühne, Umkleideräume und Garderoben schaffen. Das Auditorium musste er an die Rundungen des Turms anpassen. Da er sich zuvor auf einer längeren Europareise befand, war er auf dem neuesten Stand in Sachen Design und begeistert von der Italienischen Renaissance und dem Neo-Klassizismus. Inwieweit diese neuen Stile übernommen wurden ist nicht bekannt. Um den Zuschauerraum größer wirken zu lassen, waren Teile der Wände verspiegelt, und um eine Einheit

¹²⁵ Vgl. Stribolt, 2002, S. 15.

zwischen Auditorium und Bühne zu schaffen ließ er halbkreisförmig Säulen im hinteren Bereich des Auditoriums errichten, die auf dem Proscenium in zwei halbe Stützpfeiler ausliefen. Im Parterre war die königliche Loge und im hinteren Teil des Zuschauerraums befanden sich zwei weitere Logen übereinander. Darüber war ein weiterer Raum für die Angestellten des Hofes. 1784 erfolgten die ersten Umbauten, bei denen die königliche Loge durch Sitzreihen ersetzt wurde. Damit hatten alle Zuschauer die Möglichkeiten den Aufführungen ohne Sichteinschränkung zu verfolgen und der Hof war wieder auf dem neuesten Stand der Theaterentwicklung. Ein Anliegen, das Gustav III. sehr wichtig war. Besonders auffällig ist die überladene Innenausstattung mit reichhaltigen Vergoldungen, den Unmengen an Spiegel und der Vielzahl an Skulpturen.¹²⁶

Soweit die Forschung aus Bauplänen und Skizzen ersehen konnte ließ Gustav III. 1782 auch im Palast in Stockholm ein kleines Theater vom Architekten Jean Erik Rehn errichten. Die Dekoration im klassischen Stil stammte von J. B. Masreliez. In dem Theater ohne aufwändige Technik fanden hundert Zuschauer Platz. Nach dem Tod des Königs wurde das Theater zerstört und wieder zu den ursprünglichen Räumen umgebaut.¹²⁷

4.1. Bühnenbilder und ihre Maler

Die ersten bekannten Bühnenbilder aus dem 16. Jahrhundert waren von den Vorstellungen der Renaissance geprägt. „Gezeigt wurden dreidimensionale Szenen: ein Platz umgeben von imposanten öffentlichen Gebäuden bei einer Tragödie, eine Straße oder ein Marktplatz für eine Komödie und eine Waldlichtung für ein Satyrspiel.“¹²⁸ Die Bühnenbilder zeigten klassische Elemente wie z.B. einen Tempel, Paläste mit Säulengängen und Triumphbögen auf einer dafür typischen Kulissenbühne. Durch einen Bühnenwagen unterhalb der Bühne konnten die verschiedenen Bilder ausgetauscht

¹²⁶ Vgl. Stribolt, 2002, S. 17.

¹²⁷ Vgl. ebenda, S. 20.

¹²⁸ Ebenda, S. 21.

werden. Die Kulissen bestanden aus Leinwänden, die auf einen Rahmen gespannt wurden und diverse antike Motive zeigten, wie z. B. die Fassade einer Bibliothek.

Die Bühne für eine Komödien war gewöhnlich, dem einfachen Volk entsprechend, gestaltet. Wie schon erwähnt, zeigte das Bühnenbild einen Treffpunkt für viele, wie eine Straße oder einen Marktplatz, der von Geschäften und Häusern umgeben war und sich in einer neutralen Zeit befand. Diese Form der Realität wurde auch für das 17. Jahrhundert übernommen. Allerdings ließen die Theater die monumentalen Bauten und Skulpturen weg und konzentrierten sich auf alltägliche Szenen.

Im 17. und 18. Jahrhundert war das Mysterienspiel weit verbreitet. Charakteristisch war die mittelalterliche Welt und ihren biblischen Szenen. Eine der ersten Bühnendekorationen in Drottningholm stammte von Lorens Sundström. Ein Teil der Kulisse zeigte einen Berg mit einer Höhle, die zumindest zweimal zum Einsatz kam. 1766 in „Psyché“ von Molière und 1773 in der Oper „Orpheus und Euridice“ von Gluck.¹²⁹ Weiters verfügte das Schlosstheater über eine pompöse Palastdekoration von Sundström, eine festliche Version von Carlo Bibiena aus 1774 und eine weitere, etwas spartanische Kulisse von Jacob Mörk von 1784.¹³⁰ Alle drei zeigten einen Säulengang, der die Bühne eingrenzte.

Aus dem 18. Jahrhundert sind zwei Inventarlisten erhalten, durch die man einiges über die Theaterkulissen auf Drottningholm und vom Königlichen Theater erfährt. Sie beschreibt die verschiedenen Seitenteile, die Bordüre und den Hintergrund der Bühne. „Das Theater verfügte über vier Palastkulissen in blau, braun, rot und grau, zwei Räume, zwei Gärten, einen Berg, einem Wald, eine bäuerliche Szene, eine Stadt, ein Gefängnis und eine Hölle. Außerdem gab es eine Wolkenmaschine, einige Streitwagen und ein paar freie Gegenstände.“¹³¹

Die Inventarliste vom *Königlichen Theater* stammte aus 1809 als Gustav IV. Adolf die Große Oper abschaffen wollte. Sie enthält neben der Beschreibung der Kulissen auch eine Aufstellung der Kostüme, diverse Aufzeichnungen und Notenblätter.

¹²⁹ Vgl. Stribolt, 2002, S. 25.

¹³⁰ Vgl. ebenda, S. 26.

¹³¹ Ebenda, S. 29.

Daneben beinhaltete die Inventur auch die Kulissen der anderen Bühnen, wie das Dramatische Theater und die Schlosstheater auf Drottningholm, Gripsholm und Ulriksdal.¹³²

Einer der ersten Kulissenmaler des 18. Jahrhunderts war Guillaume Taraval (1701-1750), erst selbst für die Dekorationen im Königlichen Palast zuständig und kurz danach als Lehrer am Kongl. Ritareakademien tätig, bildete er seine Schüler im künstlerischen Bereich aus. Einer seiner Schüler war Johan Pasch (1706-1769).¹³³ Erste Erfahrung konnte er in der Werkstatt seines Vaters sammeln. 1734 trat er als Meister in die Gilde der Maler in Stockholm ein. 1748 wurde er als Hofmaler eingestellt und wurde er 1759 war er als Nachfolger von Jean Eric Rehn (1717-1793) und damit Gutachter des Hofstaats.¹³⁴ In den fünfziger Jahren arbeitete Pasch mit Rehn auf Schloss Drottningholm. Sie waren für die Hoffeste zuständig und entwarfen die Kulissen für die italienische Operntruppe, die von 1754-57 im Theater auftraten. Neben den Arbeiten in Drottningholm war Pasch auch für die Ausbesserungen der Kulissen im Ballhaustheater zuständig. Jean Eric Rehn war offiziell bis 1789 direkter Berater des Königs Gustav III. in Sachen Dekorationen für die Königlichen Theater und hat in jener Zeit einige Kulissen für verschiedene Opern gemalt. Inoffiziell wurde er seit 1784 nicht mehr zu Rate gezogen, nachdem Gustav III. von seiner Italienreise zurückkehrte. 1757 wurde er ebenfalls Professor an der Königlichen Schwedischen Akademie für Kunst. Weitere Schüler, die Johan Pasch bei seiner Arbeit unterstützten, waren Lars Bolander (1731-1795) und Lorenz Sundström (1735-1776).¹³⁵ Lars Bolander gründete gleich nach seiner Ausbildung seine eigene Werkstatt. Nach dem Tod Paschs übernahm er dessen Atelier bis er 1776 sein eigenes gründete. Auch Bolander wurde zum Hofmaler ernannt, arbeitete am Schlosstheater in Drottningholm und wurde ebenfalls wie Pasch und Rehn 1757 zum Gutachter ernannt. Lorenz Sundström wurde nach seiner

¹³² Ebenda, S. 29

¹³³ Vgl. Stribolt, 2002, S. 35.

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 36.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 38.

Ausbildung bei Pasch 1763 Malermeister. Von 1773-1776 war er einer der führenden Kulissenmaler an der Königlichen Oper. 1757 wurde auch er zum Hofmaler ernannt. Vermutlich hat er ebenfalls am Drottningholm Theater gearbeitet. Schüler von Bolander war Jacob Mörck (1748-1786), ebenfalls ein bekannter Hofmaler am Königlichen Theater und verantwortlich für einige Dekorationen auf Drottningholm und Gripsholm.¹³⁶ Er malte den ersten Bühnenvorhang der Oper. Sein Atelier befand sich im Arsenal. Einen ähnlichen Werdegang wie die bereits genannten Maler hatten auch Johan Fredrik Lindman (1743-1813) und Johan Zelandar (1753-1814). Zu den Aufgaben Lindmans gehörten u. a. die Renovierung von Kulissen und die Erstellung von diversen Gegenständen wie Türen, Bäume, Drachen, Festungen oder Schiffe.¹³⁷ Zelandar war ein Schüler von Sundström. 1781 wurde zum obersten Maler am Opernhaus ernannt und war ein enger Mitarbeiter von Louis Jean Desprez (1737-1804).¹³⁸

1781 ließ Gustav III. Skizzen für die Bühne im neuen Opernhaus von J.D. Dugourc in Paris entwerfen.¹³⁹ Da die Bühne wesentlich größer war als die im Ballhaus, mussten auch neue Dekorationen entworfen werden. Für diese Aufgabe wurden Mörck und Lindman eingestellt, die nach den Skizzen von Dugourc arbeiteten. 1784 wurde der bereits bekannte Maler Desprez ans Opernhaus von Stockholm gerufen. Ein Ausnahmetalent im Kreise Desprezs war Emanuel Limnell (1766-1861). Aufgrund seines Talents wurde er ohne Erziehung oder Ausbildung in einer Malerwerkstatt aufgenommen. Als er bei der neuen Produktion der Oper „Thetis och Pelée“ mitarbeitete, wurde Desprez auf ihn aufmerksam. Nachdem Zelandar erkrankte durfte Limnell an der Seite von Desprez arbeiten. Louis Jean Desprez war bis 1798 Dekorationsdirektor an den Königlichen Theater in Stockholm und später am neuen Opernhaus. Er hatte neue Ideen zur Gestaltung wie z.B. tiefhängende oder bewaldete Bühnenbegrenzungen, doppelte Ebenen, durchbrochene Hintergründe und verschieden hohe Plattformen, zu sehen in „Gustaf Vasa“ (1786) oder in „Armide“ (1787). Große

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 39.

¹³⁷ Vgl. Stribolt, 2002, S. 39.

¹³⁸ Vgl. ebenda, S. 40.

¹³⁹ Vgl. Ebenda.

Schauplatzwechsel wurden allerdings nicht auf offener Bühne durchgeführt. Man half sich dabei mit einer kurzen und einer langen Bühne. Während man hinten auf der langen Bühne umbaute, ging das Stück vorne weiter. Es war auch nicht unüblich Bühnenbilder öfters zu verwenden.¹⁴⁰

Aufgrund der Tatsache, dass viele Skizzen im Laufe der Zeit verloren gingen, steht die Wissenschaft heute vor dem Problem, dass man vieles nicht zuordnen kann und es einige Lücken in der Forschung gibt. Dennoch ist die eine oder andere Dekoration erhalten und lässt sich u. a. auf Desprez zurückführen. „Es sind zwei komplette Bühnensets erhalten, die beide einen Garten zeigen. „Der Garten in Christina“ war für das Gripsholm Theater 1784 und den „Jardin orné des cascades“ hat Desprez für das *Ballhaustheater* gemacht.“¹⁴¹ Außerdem existieren von Desprez zwei Hintergründe. Einer stammte aus Gripsholm und wurde für die Komödie „Frigga“ gemalt und der andere zeigt eine große Säulenhallen und wurde vermutlich am Drottningholm Theater verwendet. Weiters sind einige Fragmente von verschiedenen Stücken erhalten, die vermutlich von Desprez stammen bzw. wo er mitgearbeitet hat. Da meistens nur mehr einzelne Teile erhalten sind, kann die Forschung oft nicht sagen zu welcher Aufführung sie gehörten oder was das ganze Bühnenbild darstellte. Es kam außerdem nicht selten vor, dass Skizzen von Desprez kopiert wurden und daher unter einem anderen Namen bekannt wurden. Vom Stockholmer Opernhaus existiert, außer der Palastkulisse namens „Didos Empfangshalle“, kein weiteres Bühnenbild von Desprez. Die Palastkulisse wurde für das Stück „Dido och Aeneas“ bzw. „Aeneas i Cartago“ angefertigt.¹⁴²

Einige Kulissen sind noch von Schloss Gripsholm erhalten. Dazu gehört die Kulisse „De la Gardie’s Garden“ aus dem ersten Akt und der ersten Szene von Kellgrens Heldendrama „Drottning Christina“. Sie wurde 1785 innerhalb eines zwölf Nächte dauernden Festivals verwendet, das zu Ehren von Königin Christina aufgeführt wurde. Das Hintergrundbild von „Drottning Christina“ zeigt einen beleuchteten Palast

¹⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 41.

¹⁴¹ Stribolt, 2002, S. 407.

¹⁴² Vgl. ebenda, S. 474.

mit einem runden Tempel, links und rechts je zwei Obelisksen.¹⁴³ Auf dem Tempel und den Obelisksen sind Kreise mit Lichter zu erkennen und in deren Zentren sind verschiedene Symbole integriert: in der Mitte sind drei Kronen zu erkennen. Das Gebäude ist umgeben von einer Terrasse und einem breiten Treppenaufgang. Davor befindet sich ein Wasserbecken mit einem Wasserspiel und einige Leute rundherum. Hinter dem Palast sieht man auf der linken Seite ein Schiff und rechts ein weiteres Gebäude und dahinter Berge. „Drottning Christina“ wurde nicht nur in Gripsholm aufgeführt, sondern auch 1791 im Ballhaus und von 1792 bis 1838 regelmäßig in der Oper. Vermutlich wurde die Kulisse von Gripsholm auch für die Aufführung im *Ballhaustheater* verwendet.

Ein weiterer Hintergrund von Desprez ist jener, den er für die erste Szene der einaktigen Komödie „Frigga“ gemalt hat.¹⁴⁴ Das Stück wurde vermutlich am 5. Dezember 1784 auf Schloss Gripsholm aufgeführt. Er hat sogar extra einen neuen Hintergrund für die Aufführung in der Stockholmer Oper, zwei Jahre später, entworfen. Beide zeigten Friggas Tempel. Der erste hatte ein antikes Design passend zur Handlung, die in der altnordischen Mythologie spielte. Zu sehen ist ein Tempel, der an einem See liegt und von Felsen, in denen sich eine Grotte befindet, umgeben ist. Im Hintergrund, auf der oberen Bildhälfte sind Bäume zu sehen. Auf der rechten Seite befinden sich einige Klippen im Vordergrund. Die Kulisse existiert zwar noch, aber ist in einem relativ schlechten Zustand.

Die Dekoration für die Oper zeigte einen Tempel, der sich in einer Höhle, die in einem Wald liegt, befindet. Vor dem Tempel ist eine Treppe und rechts und links von ihr jeweils ein Löwe.

Desprez hat ebenfalls für die Oper „Elektra“ die Bühnendekorationen erstellt. Die Premiere fand am 22. Juli 1787 in Drottningholm statt und wurde danach bis 1791 noch weitere zehn Male in der Große Oper in Stockholm aufgeführt. Desprez hat sowohl für Drottningholm, als auch für die Oper eine eigene Dekoration entworfen. Es sind noch ein paar Skizzen, teilweise Kopien erhalten, die vermuten lassen wie das

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 417.

¹⁴⁴ Vgl. Stribolt, 2002, S. 425.

Design ausgesehen haben könnte. Allerdings lassen sie sich nicht mit Sicherheit einem bestimmten Akt oder einer bestimmten Szene zuordnen.¹⁴⁵

In der Inventurliste von Drottningholm tauchte ein Hintergrund von Desprez zu einem Garten auf.¹⁴⁶ Im Vordergrund ist Wasser, links und rechts Steine und dazwischen Bäume und dahinter eine pompöse Palastanlage zu sehen. Verziert ist der Bau mit goldenen Skulpturen und Obelisksen. In der Mitte wird Neptun in einer Muschel gezeigt. Oberhalb befindet sich eine breite Treppe, die zu drei runden Tempel führt. Dahinter ist noch ein rechteckiger Tempel mit einem Säulengang zu erkennen. Diese einzelnen Gebäude sind wiederum umgeben von einer Art Festungsanlage. Für welche Aufführung dieser Hintergrund verwendet wurde ist nicht bekannt.

Ein weiterer Hintergrund, den man keinem Stück zuordnen kann wird „Peristilen“ (Säulenhalle) genannt.¹⁴⁷ Als erstes fallen einem die unzähligen Treppen auf, die sich bis zur Hälfte des Bildes erstrecken und zu einem runden Tempel führen. Von dem Tempel weg führen Säulengänge zu weiteren Gebäuden, die auf verschiedenen Ebenen angelegt sind. Im vorderen Bildrand befindet sich auf jeder Seite ein Obelisk. In der Mitte ist eine Arkade und ein Bogen, der von zwei Reitern gesäumt wird. Hinter der Anlage befinden sich Bäume und in der oberen Bildhälfte ist ein blauer Himmel mit einigen Wolken zu sehen.

4.2. Kulissen vom Schlosstheater in Drottningholm

Anhand von Skizzen, Rechnungen, Inventurlisten und erhaltenen Bühnenbildern weiß man ungefähr was für Kulissen es gegeben hat und wer diese malte. Teilweise sind einige Einzelteile und Hintergründe erhalten.

Vom *Schlosstheater in Drottningholm* existieren noch verschiedene Elemente von: drei Gärten, einer blauen, ionischen und gelben Säulenhalle, einer Stadt, einer Wildnis, einem Bauernhaus, einem weißen Zimmer, einem römischen Palast, einem

¹⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 439.

¹⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 434.

¹⁴⁷ Vgl. Stribolt, 2002, S. 436.

Feldlager, einem Gefängnis, einer Unterwelt und zwei Wälder. Außerdem sind noch einige Hintergründe sowie bewegliche Teile erhalten.¹⁴⁸

Einer der Gärten stammte möglicherweise von Johan Pasch basierend auf einer Idee von Guiseppe Galli-Bibiena. Es gibt zwei Kopien, eine in schwarz-weiß und eine in Farbe, die sich durch kleine Details voneinander unterscheiden.¹⁴⁹ Auf dem schwarz-weiß Entwurf sieht man einen Brunnen in einem Wasserbecken umgeben von drei Pavillons im italienischen Stil, die mit Säulen verbunden sind. Auf dem Brunnen steht Neptun. Die Säulen sind mit verschiedenen Ornamenten und Skulpturen verziert. Vor dem Brunnen stehen ein Mann und eine Frau. Hinter den Pavillons befindet sich noch ein Palast und Baumalleen. Auf dem Farbdruck steht Neptun nicht auf dem Brunnen und statt dem Palast sieht man einen Fluss oder einen See mit einem Boot, auf der anderen Uferseite ein Dorf und dahinter einen Berg.

Vom zweiten und dritten Garten existieren nur mehr die Seitenteile. Welchen Hintergrund man verwendete bzw. ob man überhaupt einen hatte ist nicht bekannt.

Die blaue Säulenhalle ist ein Hintergrund, der einen Raum mit gelben Wänden und blau-gelben Säulen zeigt.¹⁵⁰ Die Säulen führen in eine gewölbte Decke mit goldenen Verzierungen. Zu sehen ist auch ein Atrium mit einer Kuppel. Durch das Gebäude hindurch sieht man ein weiteres Gebäude, möglicherweise eine Kirche oder einen Palast und Bäume. Der Hintergrund ist noch in einem relativ guten Zustand. Man vermutet, dass er für Molières Aufführung „Psyché“ 1766 und 1777 war. Der Maler dürfte Lorens Sundström gewesen sein, der nach Skizzen von Jean Eric Rehn arbeitete. Ungewöhnlich ist, dass der Hintergrund auf beiden Seiten bemalt ist. Es wurden die gleichen Farben verwendet und es scheint als würde die Rückseite eine Teil der Vorderseite genauer zeigen. Man sieht eine Wand mit den Säulen und einen Teil des Deckengewölbes.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 45.

¹⁴⁹ Vgl. Stribolt, S. 47.

¹⁵⁰ Vgl. Stribolt, 2002, S. 65-66.

Von der Stadtkulisse sind zwölf Seitenteile erhalten. Sie wurde für Komödien, Singspiele, Opéra-comique und dgl. verwendet. Man sieht die Außenseite verschieden höher Häuser in unterschiedlichen Farben.

Die Wildnis-Kulisse existiert ebenfalls noch zum Teil.¹⁵¹ Das Drottningholm Museum besitzt sechs Seitenteile und einen Hintergrund, aus zwei Teilen bestehend. Die Kulisse wird ebenfalls Sundström zugeschrieben. Das erste Bühnenbild zeigt einen Felsen in dem sich eine Höhle befindet. Links neben dem Eingang steht ein ausgetrockneter Baum. Ansonsten sind noch ein paar Büsche und Felsbrocken zu erkennen. Das ganze Bild ist in dunklen, ineinander übergehenden Farben gemalt: unterschiedliche Grautöne, braun, schwarz, dunkelgrün. Auf dem zweiten Teil ist die Höhle von innen zu sehen. Zwei Gänge führen in unterschiedliche Richtungen.

Ein weitere Kulisse zeigt ein Bauernhaus von innen.¹⁵² Das Hintergrundbild ist sehr detailliert und sehr realitätsgetreu. Auch die Seitenteile zeigen viele kleine Gegenstände wie Schränke, Regale, Bücher, Gestecke, Gefäße, Instrumente und Geschirr. Das Hintergrundbild ist noch sehr gut erhalten und zeigt eine Bauernstube. In der Mitte ist der Eingang, links davon ein Bett, ein Sessel, rechts von der Tür befindet sich ein Ofen und ein kleiner Tisch. Überall hängen und liegen Kleinigkeiten. Auf dem Tisch sind zwei Gestecke, auf dem Ofen steht ein Kochtopf und zwei weitere Gefäße, auf dem Boden davor stehen weitere zwei Töpfe und ein Korb. Über dem Ofen hängt Besteck und daneben befindet sich ein Regal mit Teller und zwei Mörser. Links im Bild hängen noch zwei Körbe mit Geräten für die Feldarbeit. Die Seitenwände sind aus Holz und sowohl die Wände als auch die Decke werden von einem Holzgerüst gestützt.

Vom weißen Zimmer ist neben dem Hintergrund nur mehr wenig erhalten.¹⁵³ Die Kulisse stammte von der Oper „Zemir och Azor“, die am 22. Juli 1778 das erste Mal auf Schloss Drottningholm aufgeführt wurde und vermutlich Jean Eric Rehn malte. Das Hintergrundbild zeigt einen weißen Raum, geschmückt mit goldenen Ornamenten. In

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 89-90.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 98.

¹⁵³ Vgl. Stribolt, 2002, S. 104.

der Mitte befindet sich der Eingang und in den beiden Ecken steht ein Blumengesteck auf einem Sockel.

Der römische Palast ist eine Säulenhalle und besteht aus sechs dunklen Säulen als Seitenteilen und einem Hintergrund.¹⁵⁴ Das Original stammte von Jacob Mörck. Der Hintergrund ist relativ einfach. Auf der Abbildung sind vier gerillte Säulenpaare zusehen, die durch ein Gebälk miteinander verbunden sind. Darüber, jeweils über den Säulen, befinden sich vier Adler.

Vom ionischen Palast existieren nur mehr die ersten beiden Seitenteile. Einer Skizze zufolge hat die Kulisse ursprünglich aus sechs Seitenteilen und einem Hintergrund bestanden.

Das Feldlager ist möglicherweise von Jacob Mörck. Die sieben Seitenteile zeigen verschiedene Zelte, unterschiedliche gestaltet und teilweise mit Rüstungen und Waffen davor. Es gibt drei Hintergründe, die man auch miteinander verbinden konnte. Sie zeigen zum einen das Feldlager und zum anderen ein Zelt von außen und ein weiteres Mal von innen.¹⁵⁵ Auf dem Bild mit dem Feldlager sieht man eine Reihe von Zelten, entweder kleine in der für uns typischen Zeltform oder größere, rund, in verschiedenen Farben und mit Federschmuck verziert. Der zweite Hintergrund zeigt ein großes, rechteckiges Zelt von außen. Der Eingang ist hochgezogen, darüber hängt ein Wappen und im Inneren ist ein Baldachin zu sehen. Auf dem Dach befindet sich ebenfalls ein Federschmuck. Der dritte Teil zeigt das Zelt von, mit hochgezogenem Eingang. Links und rechts davon hängen Trophäen.

Der Hintergrund der Gefängniszene wurde zwar in der Inventarliste angeführt, ist aber verschwunden. Er soll das Gefängnis von innen gezeigt haben in einem grauen Gewölbe mit Ketten und Gitterstäben. Auch die restliche Bühnendekoration zeigte karge Wände aus rauem Naturstein.

Von der gelben Säulenhalle existiert nur mehr das letzten freistehende Seitenteil: jeweils zwei aneinander hängende Säulen auf einem getäfelten Sockel. Auch in der Inventurliste werden keine weiteren Elemente angeführt.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 108.

¹⁵⁵ Vgl. Stribolt, 2002, S. 130-132.

Sowohl bei der Unterwelt, als auch beim ionischen Tempel existieren nur mehr die Seitenteile. Ansonsten sind zwar einige Teile, wie z. B. die Hintergründe, in der Inventurliste angeführt, aber nicht vorhanden. Vermutlich stammte die Unterwelt-Kulisse von Louis Jean Desprez und die Tempel-Dekoration von Carlo Bibiena. Der Inventurliste zufolge haben die beiden Hintergründe der Unterwelt wie folgt ausgesehen: der eine war in rot gehalten und zeigte eine Klippe, darunter ein dreiköpfiges Monster und eine Höhle im Felsen; der andere stellte den Schlund des Monsters dar, mit einer dunklen Öffnung und Zähnen oben und unten, und roten und goldenen Flammen.

Am 22. Juli 1781 feierte Piccinnis dreiaktige Oper „Roland“ Premiere auf Schloss Drottningholm. Ein paar Monate später wurde das Werk noch einmal am Ballhaustheater gezeigt. Das Bühnendesign stammte von Jean Démosthène Dugourc, der im Auftrag von Gustav III. arbeitet. Die Kulisse bestand aus neunzehn Teilen, die alle heute noch bestehen. Allerdings befinden sie sich teilweise in einem sehr schlechten Zustand. „Die Skizzen zur Hafenszene und zur Szene in der Rolands Höhle befinden sich heute in der Albertina in Wien.“¹⁵⁶ Als Kulissenmaler wurde Jacob Mörck bestellt.

4.3. Kulissen vom Schlosstheater in Gripsholm

Die erhaltenen Bühnendekorationen des Theaters in Gripsholm sind: ein Palast, zwei Bauernhäuser, ein Zimmer, ein Gefängnis, eine Stadt, ein Wald und ein Garten. Zu den noch bestehenden losen Elementen gehören Schiffe, Särge und Grabsteine, Felsen, Wolken, Statuen und Trophäen.

Die Palastkulisse zeigt einen kreuzförmigen Tempel von innen und wurde wahrscheinlich für eine klassische französische Tragödie verwendet.¹⁵⁷ Der ganze Tempel ist gesäumt von Säulen, in der Mitte befindet sich ein Bogen und die Decke ist gewölbt. Hinter dem Bogen ist ein Querschiff unter einer Kuppel zu sehen. Der ganze

¹⁵⁶ Vgl. Stribolt, 2002, S. 195.

¹⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 302.

Tempel ist weiß mit goldenen Verzierungen. Im Deckengewölbe sind drei runde Fenster eingelassen.

Das erste Bauernhaus ist in einem sehr guten Zustand und besteht aus acht Seitenteilen, einem Hintergrund und einer Bordüre.¹⁵⁸ Die Dekoration entstand achtzehn Jahre nach der bauerlichen Kulisse von Drottningholm und stammte möglicherweise von Mörck. Im Gegensatz zur Drottningholm-Version wirkt die Gripsholm-Ausstattung realistischer. Sie ist karger und sie beinhaltet keine verspielten Details wie Blumengestecke. Das Hintergrundbild zeigt ein Fachwerkhaus mit einem Ofen auf der rechten Seite. Vor dem Ofen steht ein Korb mit Holz. Dahinter an der Wand befindet sich eine Bank und daneben liegen vier Säcke. Eine Holzterasse führt zu einem Balkon und einem Nebengebäude, in dem Stroh gelagert ist. Auf einem Regal hinter der Treppe und auf dem Ofen liegen ein paar Kleinigkeiten herum. Aus dieser Dekoration konnte ein zweites Bauernhaus geformt werden.¹⁵⁹ Verwirrt ist die Forschung über die Bezeichnung „cottage“, denn die Dekoration schaut mehr nach einer Werkstatt in einer Stadt aus. Auf dem Hintergrund sieht man einen Raum aus steinernen Wänden, einer Holzdecke und zwei bogenförmige Fenster. Links im Bild ist der Eingang und rechts befindet sich eine weitere Tür. Im Raum stehen zwei Fässer, mehrere Holzstangen und eine Wanne aus Holz.

Die Dekoration zum Zimmer besteht u. a. aus drei Hintergründen, die alle den selben Raum auf verschiedene Art und Weise zeigen.¹⁶⁰ Stribolt nimmt an, dass Palmstedt der Designer gewesen sein könnte. Der erste Hintergrund zeigte einen Raum mit goldenen Wand- und Deckenverkleidungen. In der Mitte befindet sich eine Flügeltür und darüber ein vergoldetes Profil. Der zweite Hintergrund stellt ebenfalls einen Raum mit goldenen Tafelungen dar. Diesmal gibt es zwei Flügeltüren und darüber jeweils ein goldenes Portrait. Auf der linken Seite befindet sich ein großes Fenster. Das dritte Bild schaut dem ersten ähnlich. Allerdings ist links ein Fenster und statt der Tür sieht man ein schwarzes Loch.

¹⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 304-305.

¹⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 314.

¹⁶⁰ Vgl. Stribolt, 2002, S. 321-323.

In einem guten Zustand sind die Hintergründe der Gefängniszene.¹⁶¹ Der eine zeigt einen Gang an den Zellen vorbei. Die Wände sind aus grauen Quadersteinen. Auf beiden Seiten sieht man schwarze Gitterstäbe und zwei schwere, mit Eisen verstärkte Holztüren. Links befindet sich ein Stein mit zwei Armfesseln. In der Mitte ist ein Portal in Form eines Spitzbogens und rechts daneben befindet sich eine weitere Öffnung, etwas kleiner, aber in der selben Form. Der andere Hintergrund zeigt zwei diagonale Korridore, der rechte ist durch ein Eisengitter abgesperrt, darüber hängt eine Öllampe. In dem Deckengewölbe sind runde Fenster eingelassen, darunter befinden sich jeweils zwei eckige Fenster mit Gitterstäbe davor. Teilweise löst sich der helle Verputz von den Decken und Wänden und rote Ziegelsteine kommen zum Vorschein.

Die Stadtkulisse existiert im Großen und Ganzen noch, allerdings ist ein Hintergrund und eine Leinwand verschwunden.¹⁶² Der erhaltene Hintergrund zeigt den Ausschnitt einer Stadt. In der Mitte befindet sich eine Kirche mit einem Dom und einem Kreuz darauf. Rechts neben dem Dom sieht man eine Kirchturmspitze. Vor der Kirche steht ein zweistöckige Gebäude bei dem sich ein Fenster an das andere reiht. Auf dessen Dach stehen zwei Skulpturen. Daran angrenzend befindet sich auf der Vorderseite ein weiteres Haus, dessen Fassade einen Tempel abbildet. Auf der linken Seite des Bildes sieht man ein zweistöckiges Haus mit einem Kamin und dahinter eine weitere Kirchturmspitze. Rechts im Bild befindet sich ein weiteres Gebäude mit Verzierungen und zwei Skulpturen. Im Hintergrund sieht man links eine Brücke und noch mehr Häuser und rechts steht ein anderes monumentales Gebäude.

Der Hintergrund der Walddekoration zeigt ein Höhle in einem Felsen, deren Eingang ist ein Tempel mit zwei Säulen auf jeder Seite.¹⁶³ Obendrauf wachsen Gräser aus den Steinen, dahinter sieht man Felsen und Büsche. Im Vordergrund des Bildes, auf beiden Seiten sind weitere Steinbrocken und auf der rechten Seite steht noch ein Baum.

Es existieren noch weitere Dekorationen, die allerdings nicht zum bestehenden Theaterbau passen. Man vermutet das die Kulissen zu dem alten Gripsholm Theater

¹⁶¹ Vgl. ebenda, S. 337-338.

¹⁶² Vgl. ebenda, S. 348.

¹⁶³ Vgl. Stribolt, 2002, S. 353.

gehörten, dessen Bühne noch wesentlich kleiner war, bis es im 18. Jahrhundert umgebaut wurde. Erhalten sind noch ein paar Seitenteile von einem Palast, einer Stadt, einem Zimmer, einem Gefängnis, einem Garten und einem Wald erhalten.

5. Dramenanalyse

5.0. Begriff und Methode der Dramenanalyse

Ein Schwerpunkt der Theaterwissenschaft ist die Aufführungs- und Inszenierungsanalyse. Als ein Teil davon kann die Dramenanalyse gesehen werden.¹⁶⁴ Ihre Quelle ist die Poetik von Aristoteles. Im Mittelpunkt seines Interesses stand die Tragödie und die Komödie. Während die Komödie schlechtere Menschen nachahmt, imitiert die Tragödie eine gute, in sich geschlossene Handlung von bestimmter Größe und in anziehend geformter Sprache.¹⁶⁵ Die Handlungsstränge müssen entsprechend zusammengefügt sein. Das Geschehen muss einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. Die Handlung darf nicht beliebig einsetzen und enden. Die Größe der Tragödie sollte so beschaffen sein, dass sie einprägsam ist. Laut Aristoteles enthält eine Tragödie sechs Elemente: mythos (Handlung), ethe (Charaktere), lexis (Rede, Sprache), diánoia (Gedanken, Absicht), opsis (Schau, Szenerie) und melopoía (Gesang, Musik).¹⁶⁶ Die Handlung umfasst mehrere Aktionen bzw. Geschehnisse, wobei Gedanken und Gefühle als innere Handlung gesehen werden können.¹⁶⁷ Durch die Figurenrede unterscheidet sich das Drama von der Epik. Asmuth sieht die Figurenrede als wichtigstes Element des Dramas an. Damit meint er den Dialog der Figuren und den Monolog.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vgl. Kotte, 2005, S. 203.

¹⁶⁵ Vgl. Aristoteles, 2006, S. 19.

¹⁶⁶ Vgl. Aristoteles, 2006, S. 21.

¹⁶⁷ Vgl. Asmuth, 2004, S. 6.

¹⁶⁸ Vgl. Asmuth, 2004, S. 9.

Für Kotte ist die Dramenanalyse die Verbindung zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft.¹⁶⁹ Asmuth führt die Handlung, die Figurenrede, die sinnliche Darbietung und das Rollenspiel als die vier Elemente der Dramenanalyse an.¹⁷⁰

Methodisch kann mit der Analyse des Titels begonnen werden. Der Titel eines Dramas verweist u. a. auf ein Haupt- oder Teilereignis (z. B. „Figaros Hochzeit“), auf die Hauptperson (z. B. „Jeppe vom Berge“), eine Charaktereigenschaft oder enthält Ortsangaben oder Redensarten. Manche Stücke haben einen Untertitel, der bereits die Darbietungsart, wie z. B. Komödie, Trauerspiel oder Schauspiel, definiert. Danach wird der Inhalt analysiert und im Zuge dessen der Aufbau des Stücks sowie die Sprache und die Eigenschaften der Personen ersichtlich. Die meisten Dramen sind in fünf Akte eingeteilt. Teilweise wird sich an die Dreipersonenregel des antiken Dramas gehalten.¹⁷¹ Treten mehrere Personen auf, so sind die übrigen meistens stumm oder haben nur einen kurzen Text. Anhand von Tabellen können die Auftrittsanteile und die Anzahl der Begegnungen der Personen ersichtlich gemacht werden. Weiters fallen Besonderheiten wie Sentenzen, der Einsatz von Monologen und die Verwendung von Nebentexten auf. Im Rahmen der Konfliktanalyse kristallisiert sich das Thema bzw. das Problem und das Ziel des Stücks heraus.

Im Zusammenhang der Analyse ist die Entstehungszeit des Dramas zu beachten. Jedes Jahrhundert ist von verschiedenen Auffassungen geprägt. So orientierte sich die Dramentheorie des 16. bis 19. Jahrhunderts vorwiegend an den Regeln der Antike.¹⁷²

¹⁶⁹ Vgl. Kotte, 2005, S. 205.

¹⁷⁰ Vgl. Asmuth, 2004, S. 14.

¹⁷¹ Vgl. Asmuth, 2004, S. 41.

¹⁷² Vgl. Asmuth, 2004, S. 2.

5.1. August von Kotzebue: Menschenhaß und Reue

5.1.1. Kotzebues Leben und Werk

August von Kotzebue kam 1761 als Sohn eines herzoglichen Legationrates in Weimar zur Welt. Er genoss eine gute Erziehung, studierte Sprach- und Rechtswissenschaften und interessierte sich schon früh für das Theater. 1784 gründete er ein Liebhabertheater in Reval. 1787 erkrankte er so schwer, dass er sich davon mehrere Jahre nicht erholte. In dieser Zeit schrieb er „Menschenhaß und Reue“. Die Thematik dieses Stücks und anderer Werke, „der Kampf des Bürgers um soziale Anerkennung“¹⁷³, soll zum Erfolg beigetragen haben. Nach dem Tode seiner Frau ging er 1790 nach Paris. Nach seiner Rückkehr heiratete er 1795 erneut, zog sich aus dem gesellschaftlichen Leben zurück und widmete sich ganz dem Schreiben. 1797 ging er nach Wien und übernahm dort die Stelle als Theatersekretär am Nationaltheater. 1798 endete dieses Dienstverhältnis verfrüht, da er einige Veränderungen vornehmen wollte und damit auf Ablehnung bei den Schauspielern stieß. Er plante den neuen, realistischen Schauspielstil einzuführen und dafür neue Mitglieder zu engagieren.¹⁷⁴ Nach diesem Vorfall ging er erst wieder nach Weimar zurück und danach nach Russland. 1801 übernahm er die Direktion der deutschen Komödie in St. Petersburg. 1802 ging er nach Berlin und gab mit Garlieb Merkel die Zeitung „Der Freimüthige“ heraus.¹⁷⁵ Außerdem schrieb er einige Stücke für die deutsche Bühne. Insgesamt wurden über zweihundert Werke Kotzebues gedruckt. Nach Aufhalten in Königsberg, Reval und erneut Weimar, zog er nach Mannheim, wo er am 23. März 1819 von dem Burschenschaftler Carl Ludwig Sand erschossen wurde.

Kotzebue schrieb unzählige Stücke. Darunter befanden sich Einakter, historische Schauspiele, exotische Schauspiele, rührselige Schauspiele, Lustspiele und seine Meisterdramen, zu denen „Menschenhaß und Reue“ gehört.

¹⁷³ Köhler, 1954, S. 19.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 22.

¹⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 24.

„Menschenhaß und Reue“¹⁷⁶ ist ein Schauspiel in fünf Akten und wurde erstmals in 1788 in Reval uraufgeführt. Das Stück war ein großer Erfolg, wurde in verschiedene Sprachen übersetzt und über die Grenzen Deutschlands hinaus aufgeführt.¹⁷⁷ In Stockholm wurde es am 30. Juni 1791 vom Dramatischen Theater am Ballhaus gespielt.¹⁷⁸

5.1.2. Personen und Charakteristiken

General Graf v. Wintersee:

Der Graf ist ein gebrechlicher, älterer Herr, der gerade seinen Dienst beim Militär niedergelegt hat. Er braucht Aufmerksamkeit und langweilt sich schnell. Der Graf hält an den alten Traditionen fest. Er lässt sich mit Titel anreden, aber um nicht alleine essen zu müssen, setzt er sogar seinen Angestellten an den Tisch, um unterhalten zu werden.

Die Gräfin:

Die Gräfin scheint ein mütterlicher Typ zu sein. Aufgrund ihrer Erziehung kommt ihr die Wahrung des Standes immer wieder in den Sinn, um auch zugleich wieder verworfen zu werden, wenn jemand Hilfe braucht oder ihr jemand sehr sympathisch ist, wie zum Beispiel Madam Müller, die sie erst als Kammermädchen einstellt und mit der sie dann befreundet ist. Sowohl Graf, als auch Gräfin sind sehr herzliche Menschen. Die Beziehung zwischen den Beiden ist sehr harmonisch und heiter. Von Zeit zu Zeit liefern sie sich spielerische Wortgefechte, bei denen der Graf immer wieder verliert.

Major von der Horst, Bruder der Gräfin in französischen Diensten:

Der Major ist um die dreißig. Die Gräfin beschreibt ihn als leichtsinnig, da er sich sofort in Madam Müller verliebt ohne Genaueres über sie zu wissen. Er ist ein ernster Mann,

¹⁷⁶ Kotzebue, August von: Menschenhaß und Reue. Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Kotzebue, August von: Schauspiele. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. Hrsg. und kommentiert von Jürg Mathes. Frankfurt am Main, 1972, S. 43-126.

¹⁷⁷ Vgl. Gebhardt, 2003, S. 6.

¹⁷⁸ Vgl. Arpe, 1969, S. 91.

der weiß was er will. Bei einer Frau ist ihm weder Gestalt, Reichtum noch Rang wichtig, sondern Herz und Bildung.

Lotte, Kammermädchen der Gräfin:

Lotte ist die Tochter eines Hofkutschers, was sie immer wieder betont, um sich von den anderen Angestellten abzuheben. Für sie ist der Stand eines Menschen sehr wichtig, denn nicht mal sie würde sich mit einem Bauern abgeben. Sie schwört auf ihre gute Erziehung. In Madam Müller sieht sie eine Konkurrentin.

Ein Kind der Gräfin von vier bis fünf Jahren.

Bittermann, Haushofmeister und Verwalter des Grafen:

Bittermann lässt keine Gelegenheit aus, um mit seinen Briefen aus aller Welt zu prahlen. Mit seinen geheimen Quellen will er Eindruck schinden. Zu seinem Sohn ist er einerseits ruppig und andererseits sehr stolz.

Peter, sein Sohn:

Peter ist der Hanswurst des Stücks. Er öffnet seinen Vater nach und will überall dabei sein.

Madam Müller oder Eulalia:

Madam Müller hatte eine gute Erziehung. Sie weiß was sich gehört. Sie ist sehr hilfbereit und ihr ist es unangenehm, wenn sie jemand darauf anspricht. Sie gibt niemanden das Gefühl weniger Wert zu sein und weiß mit den Menschen umzugehen. Sie lässt Bittermann den Spaß den er hat, wenn er von seine wichtigen Korrespondenzen erzählt und lässt sich von den Bauersfrauen im Dorf gerne etwas erklären, weil sie sich dabei gut fühlen.

Ein Unbekannter:

Der Unbekannte hat mit Madam Müller viel gemeinsam. Genauso wie Eulalia vollbringt er gute Taten und will nicht, dass jemand davon erfährt. Beide haben eine schwere Zeit hinter sich und wollen niemanden sehen.

Franz, sein alter Diener:

Franz leidet mit seinem Herrn. Er ist traurig, dass sein Herr so unzufrieden ist. Obwohl er nichts über den Unbekannten weiß, sagt er dennoch das er ihn kennt. Denn er weiß, wie er wirklich ist.

Zwei Kinder von vier bis fünf Jahren.

Ein Greis:

Durch den Greis erfährt der Unbekannte überhaupt von der Existenz der Madam Müller.

5.1.3. Inhaltsanalyse

1. Akt

1. Auftritt

Peter jagt einen Schmetterling und ist auf dem Weg zum alten Tobies, um ihm von Madam Müller, ohne das es jemand erfährt, Geld zu geben.

2. Auftritt

In der zweiten Szene trifft Peter auf Franz und den Unbekannten. Peter macht eine unbeholfene Verbeugung und verschwindet sofort in der Hütte des Alten. Franz und der Unbekannte unterhalten sich über den armen Bauern und dessen Situation.

3. Auftritt

In der dritten Szene befindet sich Franz alleine vor der Hütte und redet mit sich selbst. Sein Herr ist ein guter Herr, aber er wird nicht klug aus ihm. Sein Herr mag die Menschen nicht, aber dennoch hilft er den Armen. Franz arbeitet bereits seit drei Jahren für den Unbekannten und weiß immer noch nicht wer er ist und von wo er kommt.

4. Auftritt

Peter und der Unbekannte kommen wieder aus der Hütte. Franz und der Unbekannte wollen wissen was Peter von dem alte Tobies wollte. Franz unterhält sich mit Peter und entlockt ihm, dass Madam Müller arme Leute unterstützt.

5. Auftritt

Der Unbekannte ärgert sich, dass Madam Müller ihm immer zuvor kommt und er nicht mehr helfen kann.

6. Auftritt

In der sechsten Szene kommt der Greis aus seiner Hütte und freut sich über die Hilfe von Frau Müller. Der Unbekannte schickt Franz fort und will von dem Greis wissen wie viel er bekommen hat. Der Greis meint, er habe genug, um über den Winter zu kommen, aber nicht genug, um seinen Sohn vom Militär loszukaufen. Daraufhin drückt der Unbekannte ihm einen Beutel in die Hand und geht.

7. Auftritt

Franz und der Greis treffen aufeinander und der Greis berichtet ihm über seine Freude und, dass er seinen Sohn frei kaufen kann.

8. Auftritt

Die achte Szene zeigt ein Zimmer im Schloss. Eulalia tritt mit einem Brief in der Hand, in dem sich der Graf, die Gräfin und der Major samt Gefolge ankündigen, auf. Eulalia

ist das gar nicht Recht. Sie will nicht in die Verlegenheit kommen Fragen über ihr Wohlbefinden beantworten zu müssen.

9. Auftritt

Peter kommt zurück und berichtete Eulalia, dass er dem Greis das Geld gebracht und nichts ausgeplaudert hat. Eulalia bittet ihn, dass er den Greis nicht zu ihr lassen soll, falls er kommt, um sich zu bedanken.

10. Auftritt

Bittermann tritt auf und Eulalia berichtet ihm, dass Gäste erwartet werden und sagt ihm was er vorbereiten soll. Das Gespräch fällt außerdem noch auf den Unbekannten, der in einem kleinen Häuschen am Ende des Parks wohnt. Bittermann ärgert sich, dass er nichts über den Fremden rausfinden kann. Eulalia bittet ihn den Fremden in Ruhe zu lassen, denn immerhin hat sie gehört, dass er gute Taten leistet.

11. Auftritt

Bittermann befindet sich alleine auf der Bühne und beschwert sich, dass er nicht einmal etwas von Madam Müller weiß. Vor drei Jahren wurde sie von der Gräfin als Wirtschaftlerin eingestellt und das, obwohl sie nicht einmal wusste, dass man aus Flachs Leinwände webt.

Kurzkommentar zum 1. Akt

Im ersten Akt befindet sich die geringste Personenanzahl auf der Bühne. Auffällig ist die Unkenntnis der Beteiligten - Franz kennt seinen Herrn nicht, Bittermann weiß nichts über Madam Müllers Verganzen, der Unbekannte und Frau Müller wissen zwar von der jeweiligen Existenz des Anderen, kennen sich aber nicht und der Greis sollte nicht erfahren von wem das Geld kommt. Bereits zu Beginn erfährt man etwas über den Charakter des Unbekannten und von Madam Müller und entdeckt zugleich Gemeinsamkeiten. Beide helfen gerne den Armen und beide ziehen sich zurück und

wollen mit niemanden näher in Kontakt treten, da sie ihre Gefühle bzw. ihren Schmerz versuchen zu verbergen.

2. Akt

1. Auftritt

Der zweite Akt beginnt mit dem Auftritt des Majors von der Horst. Hereingeführt wird er von Bittermann, der sich daraufhin mit dem Major unterhält und mit seiner Korrespondenz aus aller Welt prahlt. Peter öffnet seinen Vater dabei unentwegt nach. Die Rede fällt auf Madam Müller und Bittermann und Peter treten ab, um zu sehen wo sie bleibt.

2. Auftritt

Eulalia kommt mit einer sehr anständigen Verbeugung ins Zimmer. Der Major ist überrascht. Er hätte eine alte, hässliche Wirtschafterin erwartet. Sie unterhalten sich über den Grafen, der Schwager des Majors, und dessen Austritt aus der Armee und über die Ruhe und Einsamkeit auf dem Land. Eulalia erzählt, dass sie genug zu tun habe und weiß sich zu beschäftigen. Auch an Menschen fehlt es ihr nicht. Sie sehe genug gesunde und frohe Gesichter statt „städtische Gerippe“. Abgesehen davon habe sie ihre „ganz eigene Gesellschaft, die sie zuweilen herzlich belustigt, nämlich die Bauernweiber“. Sie setzt sich zu ihnen und diese unterhalten und belehren sie. Diese Frauen lieben sie, da Eulalia sie immer um Rat fragt und „sie sich dabei so wichtig fühlen“.

3. Auftritt

Peter stürzt herein und berichtet, dass der Greis auf dem Weg ist und er ihn nicht aufhalten konnte. Der alte Tobies drängt sich herein und bedankt sich überschwänglich bei Eulalia, was ihr sehr unangenehm ist.

4. Auftritt

Eulalia ist sehr verlegen, denn sie wollte nicht, dass jemand von ihrer guten Tat erfährt. Sie versucht davon abzulenken, indem sie ein anderes Gespräch beginnt. Der Major versucht heraus zu bekommen von wo sie kommt und ob sie verheiratet ist. Eulalia erzählt ihm nur, dass sie verheiratet war und weicht ansonsten seinen Fragen aus.

5. Auftritt

In der fünften Szenen treffen der Graf und die Gräfin mit ihrem Kind ein. Sie umarmen Eulalia freundschaftlich zur Begrüßung. Der Major zieht seine Schwester zur Seite und will von ihr mehr über Madam Müller. Doch die kann ihm auch nicht mehr über Eulalia erzählen. Die Gräfin geht sich mit ihrem Kind umziehen. Der Major zieht sich auf sein Zimmer zurück.

6. Auftritt

Der Graf macht es sich in einem Sessel bequem. Eulalia steht an der Seite und strickt. Dabei wischt sie sich verstohlen ihre Tränen aus dem Gesicht. Der Graf erkundigt sich bei Bittermann über die Lage am Hof. Er erzählt ihm, dass er über einen kleinen Fluss im Park eine chinesische Brücke gebaut hat. Diese will sich der Graf ansehen. Bittermann und Peter begleiten ihn.

7. Auftritt

Eulalia bleibt alleine im Zimmer zurück und ist am Boden zerstört. Der Sohn der Gräfin hat sie an ihren eigenen Sohn erinnert, der im gleichen Alter ist. Sie hat ihn verlassen und weiß nicht, wo er ist und ob er noch lebt.

8. Auftritt

Lotte, das Kammermädchen der Gräfin, kommt herein und beschwert sich über ihr Zimmer, das man ihr zugewiesen hat. Sie meint es sei ihrer nicht würdig, da sie die Tochter eines Hofkutschers sei. Lotte will Eulalias Zimmer, doch solange das die Gräfin nicht befiehlt, gibt Madam Müller ihr Zimmer nicht ab.

9. Auftritt

Peter stürzt atemlos ins Zimmer und berichtet, dass der Graf ins Wasser gefallen sei.

10. Auftritt

Die Gräfin und der Major haben Peters Geschrei gehört und kommen ins Zimmer. Peter erzählt genau was passiert ist und, dass ein fremder Herr den Grafen mutig gerettet hat. Der Graf wollte sich noch bei dem Unbekannten bedanken, doch der lief davon.

11. Auftritt

Der Graf und Bittermann kommen zurück. Der Graf triefend nass, erkundigt sich bei Eulalia, ob sie weiß wer der Fremde gewesen sein könnte. Sie erzählt, dass sie ihn selbst nicht kennt, er jedem ausweiche, aber heimlich viel Gutes tue. Der Graf schickt Lotte zu dem Unbekannten, der in einem kleinen Häuschen auf der anderen Seite des Parks wohnt. Sie soll ihn zum Abendessen einladen.

12. Auftritt

In der letzten Szene befinden sich nur mehr die Angestellten Lotte, Bittermann und Peter im Zimmer. Lotte macht sich über Bittermann lustig, weil er sich mit der Brücke beim Grafen blamiert hat. Sie fragt ihn, warum er nicht ins Wasser gesprungen ist. Dieser meinte er wäre untergegangen und abgesehen davon habe er einen wichtigen Brief aus Frankreich in der Tasche. Peter zieht seinen Vater heimlich den Brief aus der Tasche. Bittermann geht die Brücke reparieren. Peter öffnet vor Lotte den Brief und es stellt sich heraus, dass der nicht aus Frankreich kommt, sondern vom Schneider der Residenz. Beide verlassen das Zimmer.

Kurzkomentar zum 2. Akt

Der zweite Akt stellt Madam Müller vor und enthält Andeutung zu ihrer Person. Die anderen Personen wissen genauso wenig über sie, wie über den Unbekannten im ersten Akt. Der Major weiß nur, dass sie verheiratet war und der Zuschauer bekommt mit wie traurig sie beim Anblick des Kindes wurde und erfährt in der siebten Szene, dass sie

einen Sohn im selben Alter hat. Weiters ist zu erkennen, dass sie sich von den anderen Angestellten durch ihre erhabene Haltung und ihrer Sprachgewandtheit unterscheidet. Sie kommt mit einer anständigen Verbeugung ins Zimmer und weiß womit sich Frauen in der Freizeit zu beschäftigen haben. Der Major reitet, jagt, spielt, liest, schreibt Briefe oder beschäftigt sich schriftstellerisch. Eulalia genießt den Kaffee am Morgen, beobachtet die Tiere und wie die Bauern aufs Feld ziehen. Sie erledigt ihre Arbeit, spielt am Klavier, singt oder liest. Wenn sie unter Menschen will, dann hat sie ihre Bauernweiber aus dem Dorf. Auffällig ist ebenfalls die freundschaftliche Begrüßung, die erahnen lässt, dass Madam Müller aus einem anderen Stand kommen muss. Im Gegensatz von Eulalia versuchen sich Bittermann und Lotte von den anderen abzuheben, Bittermann durch seine scheinbar wichtigen Kontakte in alle Welt und sichtbar wird, dass er diese nur vortäuscht und Lotte mit der Betonung, dass ihr Vater ein Hofkutscher war. Der Graf und die Gräfin sind herzlich, aber vom alten Schlag. Der Graf lässt sich von Bittermann mit „Ew. Hochfreiherrleichen Gnaden“ anreden.

3. Akt

1. Auftritt

Die Bühne zeigt das gleiche Bild wie zu Beginn des ersten Akts. Der Unbekannte sitzt auf einer Rasenbank und liest. Franz kommt, um ihn zum Mittagessen zu holen. Er lobt seinen Herrn für die Rettung des Grafen. Der Unbekannte will davon gar nichts hören und ihm ist auch egal wen er da aus dem Wasser gezogen hat. Franz ist besorgt darüber, dass sein Herr so unglücklich ist und meint: „Der Menschenhass habe seinen Sitz im Blute, oder in den Nerven, oder im Eingeweide.“ Darauf der Unbekannte: „Das ist nicht mein Fall, guter Franz.“

2. Auftritt

In der 2. Szene tritt Lotte auf, um den Unbekannten zum Abendessen aufs Schloss ein zu laden. Der Fremde weigert sich mit zu gehen und geht ab. Lotte will von Franz wissen wer der Herr ist. Franz ist bockig und weicht ihren Fragen aus bis sie davonläuft.

3. Auftritt

Der Unbekannte kommt wieder zurück und erkundigt sich, ob Lotte weg ist. Er regt sich darüber auf, dass man ihn nicht in Ruhe lässt. Franz hat ihn soeben beruhigt, da sieht der Fremde die nächsten kommen. Er verschwindet im Haus und Franz hält vor der Tür Wache.

4. Auftritt

Die Gräfin am Arm des Majors tritt auf. Die Gräfin will den Unbekannten sprechen und bittet Franz ihn heraus zu holen. Als sie sich nicht abwimmeln lässt und Franz ihr nicht sagen kann wer der Fremde wirklich ist, geht Franz ins Haus.

5. Auftritt

Der Major nützt die Wartezeit und erzählt seiner Schwester, dass er sich zum ersten Mal verliebt hat und zwar in Madam Müller. Er hofft von seiner Schwester mehr über Eulalia zu erfahren. Sie erzählt ihm was sie weiß. Madam Müller kam vor drei Jahren zu ihr, bat sie um Hilfe und bot sich an als Kammermädchen zu dienen. Was mit Eulalia passiert ist hat sie nie erfahren, aber mit der Zeit wurde sie ihre Freundin. Als die Gräfin ihr auf einer Spazierfahrt das Schloss zeigte, war Eulalia so begeistert von der Natur, dass die Gräfin sie als Wirtschafterin einstellte. Seitdem ist sie da und „wirkt unzähliges Gute im Verborgenen, und wird angebetet von jedem Geschöpf, das sich ihr nähert.“ Der Major würde gerne mehr wissen, aber die Informationen reichen ihm, um den Entschluss zu fassen sie zu heiraten. Die Gräfin ist überrascht, dass er als Baron eine Wirtschafterin heiraten will. Doch er erwidert: „Die großen, erhabenen Grundsätze von Gleichheit aller Stände, und so weiter, sind herrlich in einem Roman; aber wir leben nun einmal nicht in der Ideenwelt.“ Er ist bereit für diese Frau auf die Annehmlichkeit der Hofgesellschaft zu verzichten und bittet seine Schwester ihm zu helfen. Sie soll für ihn ein gutes Wort bei Madam Müller einlegen. Die Gräfin verspricht ihm zu tun, was sie kann.

6. Auftritt

In der sechsten Szene kommen auch noch der Graf und Eulalia dazu. Der Graf muss sich ein wenig ausruhen. Er sieht Peter, ruft ihn herbei und schickt ihn zum Schloss, um Tabak zu holen. Die Frauen wandern währenddessen ein wenig umher und der Major und der Graf suchen sich einen Rastplatz.

7. Auftritt

Die siebente Szene zeigt Eulalia und die Gräfin auf ihrem Spaziergang. Die Gräfin nützt die Gelegenheit, um über ihren Bruder zu sprechen. Sie will wissen wie Madam Müller der Major gefällt und erzählt Eulalia, dass ihr Bruder ein Auge auf sie geworfen hat. Die Gräfin beschreibt den Charakter ihres Bruders. Eulalia ist verlegen und kämpft mit ihren Tränen. Die Gräfin fragt sie nach ihrem Kummer und Madam Müller erzählt, dass sie ihren Mann, den Baron Meinau, mit einem Landstreicher betrogen hat, mit diesem auch davon gelaufen ist und auch zwei Kinder zurückgelassen hat. Die Gräfin wendet sich erst von ihr weg, doch dann erkennt sie die Reue Eulalias, wird wehmütig und redet ihr gut zu. Die Gräfin meint, die Jugend sei Schuld daran, dass sie sich von dem Landstreicher blenden ließ. Eulalia war erst fünfzehn Jahre alt, als sie den Baron heiratete.

8. Auftritt

Der Graf, der Major und etwas dahinter Peter stoßen zu den beiden Frauen dazu. Sie beschließen alle ins Schloss zurück zu gehen, da es Zeit für den Tee ist.

9. Auftritt

Peter bleibt alleine zurück und ärgert sich darüber, dass er gescholten wurde, weil er mitgeraucht hat, obwohl der Graf zu ihm meinte: „hol Pfeifen für uns“ und, dass er so ein gutherziger Narr war. Denn er hat nur geraucht, um dem Grafen zu gefallen.

Kurzkommentar zum dritten Akt

Im mittleren Teil des Stücks wird die Spannung erhöht, indem sich zum einen der Major in Eulalia verliebt und zum anderen die Gräfin die Geschichte von Madam Müller erfährt. Außerdem hätten sich Eulalia und der Unbekannte begegnen können. Zudem wird der nächste Charakter, nämlich der des Majors näher von der Schwester beschrieben.

4. Akt

1. Auftritt

Zu sehen ist immer noch der freie Platz vor dem Haus. Franz kommt essend auf die Bühne, als er den Major kommen sieht. Der Major will den Herrn von Franz kurz sprechen. Als er sich nicht abwimmeln lässt, geht Franz zurück ins Haus, um Rücksprache zu erhalten. Währenddessen überlegt der Major wie er sich gegenüber einem Menschenfeind verhalten soll. Er beschließt: „Wohlan! auf gut Glück! Ein offenes, freundliches Gesicht, nicht zu blöde, nicht zu dreist, damit kommt man so ziemlich bei jedermann fort.“

2. Auftritt

Der Unbekannte kommt aus seinem Haus. Der Major und er erkennen einander. Sie sind alte Freunde aus der Zeit als sie Soldaten im französischen Dienst waren. Sie erinnern sich zurück und Meinau, der Unbekannte erzählt was ihm alles in den letzten Jahren passiert ist. Er berichtet von falschen Freunden, die ihn prellten, von seiner Frau, die ihn betrogen hat und er sie aber immer noch liebt. Meinau erzählt weiter, dass er nicht weiß wo seine Frau ist und, dass er seine Kinder bei einer Bürgerswitwe untergebracht hat, da sie der Mutter ähnlich sehen und er das nicht erträgt. Der Major meint daraufhin: „Das kommt dabei heraus, wenn man eine Frau von unsern sogenannten guten Familien heuratet.“ Daher hat er beschlossen eine Frau aus dem Bürgerstand zu heiraten. Er will Madam Müller seinem Freund vorstellen und Meinau auch gleich mit seiner Familie bekannt machen. Meinau lehnt ab, da er nicht unter Leute will. Als der Major ihn jedoch

darum bittet sein Freiwerber bei Madam Müller zu sein, kann er ihm diesen Wunsch nicht abschlagen. Allerdings muss der Major dem Unbekannten versprechen, dass er seinen Freund am nächsten Tag ohne Widerrede abreisen lässt. Der Unbekannte zieht sich noch um, während der Major schon zurück zum Schloss geht.

3. Auftritt

In der dritten Szene sieht man den Unbekannten unruhig auf und ab gehen. Er ruft seinen Diener Franz herbei, um ihm mitzuteilen, dass sie am nächsten Tag abreisen werden. Außerdem soll Franz die Kinder seines Herrn von der Bürgersfrau abholen. Dieser ist ganz überrascht, dass Meinau zwei Kinder hat und verheiratet war. Franz geht ab, um alles reisefertig zu machen.

4. Auftritt

Der Unbekannte steht noch allein vor dem Haus und spricht mit sich selbst. Er muss sich an den Anblick der Kinder gewöhnen. Außerdem ärgert er sich, dass er seinem Freund versprochen hat, sich „noch einmal unter die Affengesichter zu mengen“. Er geht ins Haus, um noch einen Brief für die Bürgersfrau zu schreiben.

5. Auftritt

Zu sehen ist wieder das Zimmer im Schloss. Lotte steht alleine auf der Bühne. Sie jammert, dass sie nicht für das Landleben geschaffen ist, denn sie ist „in der großen Welt erzogen“ und beschwert sich über Madam Müller.

6. Auftritt

Bittermann kommt ins Zimmer. Er hat die letzten bitteren Worte über Madam Müller mitbekommen und zieht Lotte damit auf. Lotte will von Bittermann wissen von wo Eulalia kommt, denn so hoch wie sie ihre Nase trägt, sollte man meinen, dass sie von höherem Stand sei. Lotte beschwert sich weiter, dass sich das nicht schickt, wenn ein Graf und eine Gräfin eine Bedienstete umarmt. Selbst sie, als Tochter eines Hofkutschers, würde sich nicht „mit den Bauern im Dorfe familiarisieren“.

7. Auftritt

Der Major kommt dazu und hat beim Hereintreten den Namen der Madam Müller gehört. Er schickt Lotte zu seiner Schwester. Sie soll der Gräfin Bescheid sagen, dass ihr Bruder sie sprechen will. Danach fragt er Bittermann, worüber gesprochen wurde. Bittermann versucht sich heraus zu reden und meint, man werde aus Madam Müller gar nicht klug und prahlt mal wieder mit seinen Briefen. Der Major schickt ihn dann unter einem Vorwand weg.

8. Auftritt

Die Gräfin kommt ins Zimmer und der Major erkundigt sich bei ihr, ob sie bereits mit Madam Müller gesprochen habe. Die Gräfin verweist darauf, dass sie nichts Neues zu berichten weiß. Daraufhin meint der Major, dass er froh ist sicherheitshalber einen alten Freund mit dieser Aufgabe betraut zu haben. Die Gräfin erkundigt sich wer das sei, doch ihr Brüder hält sie hin.

9. Auftritt

Der Graf und Eulalia treten ein. Der Graf und die Gräfin liefern sich scherzhaft ein Wortgefecht bis Bittermann eintritt und den Unbekannten ankündigt.

10. Auftritt

Der vierte Akt endet damit, dass der Unbekannte eintritt, Eulalia ihn erblickt, aufschreit und in Ohnmacht fällt. Der Unbekannte rennt davon und die anderen kümmern sich um Eulalia.

Kurzkommentar zum 4. Akt

Der vierte Akt steht ganz im Zeichen der Spannung. Major und Meinau erkennen einander wieder. Damit weiß das Publikum als erstes über die Verbindung zwischen Eulalia und dem Unbekannten Bescheid. Zeitgleich stellen sie fest, dass Meinau und der Major die selbe Frau lieben. Die Zuschauer wissen schon vorher, dass Meinau im Schloss auf Madam Müller treffen wird. Dazu kommt, dass der Unbekannte seine

Abreise plant, wodurch die Frage nach einem Happy-end offen bleibt. Es bleibt weiterhin spannend. Wird der Unbekannte abreisen ohne mit seiner Frau gesprochen zu haben? Wenn er mit ihr redet, wird er ihr verzeihen? Kommen sie vielleicht noch einmal zusammen? Und wie wird es mit dem Major weitergehen? Kommt es gar zu einem Duell zwischen dem Major und seinem alten Freund?

5. Akt

1. Auftritt

Der Graf befindet sich alleine im Zimmer und schlägt Fliegen tot. Aus dem gleichen Grund wie „die großen Herrn es gewöhnlich pflegen zu machen“, nämlich aus Langeweile einen Feldzug zu eröffnen.

2. Auftritt

Bittermann tritt ein und vermeldet, dass die Tafel gedeckt ist. Der Graf fragt nach, wo sich die anderen befinden und ob es Madam Müller schon besser ginge, denn er will nicht alleine essen. Bittermann wundert sich, warum soviel Aufwand für eine Angestellte betrieben wird, als ob sie zu einer höheren Familie gehöre. Der Graf äußert seine Vermutung, dass Madam Müller den Fremden gut kennen muss.

3. Auftritt

Der Major kommt ins Zimmer. Der Graf erkundigt sich, wer denn jetzt zum Essen kommt und als er erfährt, dass keinem danach ist, begnügt er sich mit Bittermann und seinen Briefen und geht mit ihm ab. Der Major bleibt alleine zurück. Er hat erkannt dass Madam Müller die Frau seines Freundes ist und beschließt die beiden wieder zu vereinen.

4. Auftritt

Die Gräfin mit Eulalia tritt ein. Der Major erzählt Madam Müller, dass Meinau ein alter Freund von ihm ist und am nächsten Tag abreisen will. Madam Müller liebt ihren Mann

immer noch, will aber nicht, dass sich der Major, um eine Versöhnung bemüht oder, dass ihr Mann ihr verzeiht, denn das habe sie nicht verdient. Sie bittet den Major erstens nur darum ein Zusammentreffen von wenigen Minuten mit ihrem Mann zu arrangieren, um ihn noch einmal zu sehen und ihr Unrecht zu bekennen und zweitens um eine Nachricht von ihren Kindern.

5. Auftritt

Die fünfte Szene zeigt wieder den Platz vor Meinaus Haus. Der Major steht davor und macht sich Gedanken über den Spott der bürgerlichen Gesellschaft, wenn Meinau seiner Frau verzeiht, denn „ein ehebrecherisches Weib ist ein Schandfleck ihres Geschlechts, und ihr verzeihen, heißt ihre Schande teilen“, auch wenn Madam Müller eine Ausnahme ist. Meinau müsste der Welt dann für immer entsagen, aber das würde sich bei der Frau auszahlen.

6. Auftritt

Franz kommt mit den beiden Kindern. Der Major erzählt ihm, dass sein Herr seine Frau wieder gefunden hat, und zwar die Madam Müller. Franz hilft dem Major bei dem Plan, die beiden wieder zusammen zu bringen, indem er sich erstmal mit den beiden Kindern versteckt und sie nicht sofort zum Vater bringt.

7. Auftritt

Der Major und Meinau treffen aufeinander. Der Bruder der Gräfin berichtet seinem Freund, dass seine Frau nur zwei Wünsche hat. Meinau glaubt dem Major nicht, dass seine Frau keine Verzeihung will. Major meint, dass Meinau selber für die Untreue der Frau verantwortlich sei, da sie Beide zu jung waren als sie sich kennen lernten. Wenn man eine Fünfzehnjährige heiratet, darf man sich nicht wundern. Abgesehen davon sollte es für Meinau kein Problem sein, sich von dem „abgeschmackten Zirkel“ von Hofvolk zu entsagen und seiner Frau zu verzeihen. Der Unbekannte erlaubt dem Major Eulalia zu holen.

8. Auftritt

Der Unbekannte ist allein auf der Bühne und hin und her gerissen. Einerseits freut er sich auf Eulalias Kommen, andererseits versucht er sich zu besinnen: „Ernst will ich mit ihr reden; aber sanft. ... Sie soll nicht dienen dürfen um des bißchen täglichen Brots willen. Sie soll unabhängig leben, und noch so viel übrig behalten, ihren wohlthätigen Hang zu befriedigen“. Er sieht sie kommen und ermahnt sich noch einmal: „Beleidigter Stolz, erwache! gekränkte Ehre, schütze mich!“

9. Auftritt

Eulalia kommt in Begleitung der Gräfin und des Majors. Der Unbekannte redet sie mit Du an, redet weich, was Eulalia irritiert. Eulalia beteuert, dass sie nicht gekommen sei, um Verzeihung zu erflehen, sondern nur, um ihn ein letztes Mal zu sehen und ihn darum zu bitten sie nicht zu verfluchen. Woraufhin Meinau ihr versichert: „Nein, Eulalia, ich fluche dir nicht. ... Nein, ich werde dir nie fluchen!“ Eulalia reicht ihm einen Scheidebrief, in dem sie sich zu ihrem Verbrechen bekennt, damit er wieder heiraten kann. Meinau zerreisst den Brief und gesteht ihr, dass er sie nicht ersetzen will. Er gibt ihr sogar ein Schreiben, das ihre eine Leibrente von tausend Talern jährlich zusichert. Sie nimmt es nicht an. Er will ihr ihren Schmuck zurückgeben. Sie nimmt nur die Schmucknadel heraus, die sie zur Geburt des Sohnes bekam, den Rest gibt sie ihm zurück. Eulalia will ihre Kinder noch ein letztes Mal sehen. Meinau versichert ihr die Kinder, sobald sie da sind zu ihr aufs Schloss zu schicken und dort zu lassen bis zum nächsten Morgen, an dem sie aufbrechen. Der Major holt die Kinder aus dem Versteck. Vater und Mutter drücken sprachlos die Kinder. Danach reißen sie sich von den Kindern los und fallen einander in die Arme. Das Stück endet mit dem Satz des Unbekannten: Ich verzeihe dir!

Kurzkommentar zum 5. Akt

Der fünfte Akt ist geprägt von zerrissenen Gefühlen. Die Charaktere schwanken zwischen dem was sich gehört und dem was sie fühlen. Es wird abgewogen, entscheidet man sich für den Hof oder für die Liebe und damit für ein Leben ohne

Annehmlichkeiten auf dem Land. Es geht darum, was einem mehr Wert ist und ob es erlaubt ist sich diese Frage überhaupt zu stellen.

5.1.4. Aufbau

Kotzebues „Menschenhaß und Reue“ ist geprägt von einer klaren Ort- und Zeitstruktur. Handlungsort ist ein Schloss und dessen Schlosspark. Im Park befindet sich die Hütte des Greis Tobies und ein kleines Häuschen, in dem der Unbekannte wohnt. Im ganzen Stück gibt es zwei Schauplätze, zum einen ein Zimmer im Schloss und zum anderen auf einer offenen Fläche vor dem Häuschen. Der erste Akt beginnt draußen. In der achten Szene kommt es zu einem Schauplatzwechsel. Die Handlung des zweiten Akts findet gänzlich im Schloss statt. Die Bühne des dritten Aufzugs ist wieder ident mit der des ersten Akts. Dieses Bühnenbild wird beibehalten bis zum vierten Auftritt im vierten Akt. Ab dem fünften Auftritt bis zur fünfte Szene im letzten Akt befinden sich die Figuren wieder im Schloss. Das Stück endet dort wo es begonnen hat: draußen vor dem Häuschen des vormals Fremden.

Grob kommt man auf folgende Zeiteinteilung: Die Handlung setzt am Vormittag mit Peters Schmetterlingsjagd ein und wird kontinuierlich fortgesetzt. Der zweite Akt spielt um die Mittagszeit, gefolgt vom frühen Nachmittag im dritten Akt. Die Handlung im vierten Akt schließt zeitlich an. Im fünften Akt endet nicht nur das Stück, sondern auch der Tag. Von daher sind in Kotzebues Stück die Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt. Zudem endet das Stück dort wo es begonnen hat.

Bezüglich der Struktur des Stückes ist zu sagen, dass der Major, als Drahtzieher, mit vierundzwanzig Auftritten die meisten Einsätze hat, gefolgt von Eulalia mit achtzehn und Peter mit sechzehn Auftritten. Damit dominieren zwei Figuren aus dem höheren und eine aus dem niederen Stand das Stück. Die längsten Reden hatten der Unbekannte, Eulalia und der Major. Insgesamt standen dreizehn Personen auf der Bühne, acht (inkl. der drei Kinder) aus einer höheren Gesellschaftsschicht kommend und fünf aus einer Niederen. Lässt man die Kinder außer Acht ist das Verhältnis durchaus ausgeglichen. Es stehen bis zu sieben Charaktere gleichzeitig auf der Bühne,

wobei nicht alle sprechen. Spielen mehr als drei Personen in einer Szene, habe die übrigen keinen bis kaum Text. Der zweite Akt ist jener Aufzug mit den meisten Personenzahlen bzw. Auftritten. Der erste und der letzte Akt haben gleich viele Personeneinsätze. In jedem Akt tritt Eulalia auf. Lotte und Peter kommen in jeweils drei Akten vor. Der Greis tritt nur in den ersten beiden Aufzügen auf. Die Kinder sind nur in jeweils einem Akt eingebunden. Von den übrigen Personen ist jeder an vier Akten beteiligt.

Der klassische Pyramidenaufbau wird von Kotzebue nicht exakt beibehalten. Alle Personen und somit die wesentlichen Handlungsträger werden in den ersten beiden Akten eingeführt. Die Ungereimtheiten bezüglich Madam Müller und dem Unbekannten werden skizziert. Die Konflikte werden langsam aufgebaut. Erst im dritten Akt kommt es zum erregenden Moment, als die Gräfin von Eulalias Vergangenheit erfährt. Die Spannung wird gesteigert. Zu Beginn des vierten Aktes erkennen sich die alten Freunde, der Major und Meinau, wieder. Am Ende des vierten Aktes kommt es zum Höhepunkt, als Eulalia und ihr Mann aufeinander treffen. Im letzten Akt fallen der retardierende Moment und die Lösung des Konflikts zusammen. Die Exposition ist erst mit der zweiten Szene des vierten Auftritts abgeschlossen, denn erst da ist für den Zuschauer der Konflikt klar. Treibende Kraft zur Lösung des Konflikts ist der Major. Er dominiert in den letzten beiden Akten ganz klar. Der erste Akt gehört keiner Hauptperson, sondern Franz. Die Gräfin überwiegt im dritten Akt.

Der Text enthält Nebentexte mit Bühnenanweisungen zum gestischen Verhalten der Figuren. Sentenzen und harmlose Wortgefechte lockern die Handlung auf. Eine Deutung des Titels ist dahingehend möglich, dass der Menschenhass von dem Unbekannten und die Reue von Madam Müller verkörpert wird.

5.1.5. Thema und Wirkung

Obwohl der Stand nach wie vor Thema ist, haben die Bediensteten im Stück ein relativ entspanntes Verhältnis zu ihren Herrn. Sie werden mit Respekt behandelt. Man akzeptiert ihre Marotten und auch wenn sie lästig sind, werden sie nicht rüde vertrieben, sondern unter einem Vorwand weggeschickt.

Die Standesproblematik ist zwar kein neues Thema, denn es war bereits in der bürgerlichen Literatur verankert, aber dennoch vorherrschend.¹⁷⁹ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts befand sich Kotzebue gerade an der Schwelle. Die bürgerliche Epoche löst die vom Adel geprägte Zeit ab. Es bestehen nach wie vor die alten Formen, die allerdings nach und nach von freien Denkweisen und Anschauungen abgelöst werden. Dieser Umbruch spiegelt sich in den Taten der Charaktere wider. Ehebruch ist nach wie vor ein Tabubruch und diesen zu verzeihen ebenso, aber es entwickelt sich bereits eine Toleranz. Die unterstützt wird durch die Reue Eulalias, ihren guten Taten und ihrem tugendhaften Alltag. Zu Gute kommt ihr, dass sie noch sehr jung war, als sie den Baron Meinau heiratete.

Im Gegensatz zu Göteborg nahmen die Theater in Stockholm nur langsam deutsche Klassiker in ihr Repertoire auf.¹⁸⁰ Eine gewisse Vorreiterrolle übernahm Kotzebue mit seinen Stücken. Sein Werk „Menschenhaß und Reue“ wurde erstmals von Carl Stenborg aufgeführt. Benedikt Erenz verglich die Wirkung von Kotzebues Stücken mit dem Unterhaltungsstil von „Dallas“ oder „Denver“.¹⁸¹ Erenz spricht von einem „heilosen, virtuoson Eklektizismus aus Spannung, Rührung, moralisierendem Rasonnement, billigen Effekten und teuren Garderoben“¹⁸² und damit von den Vorläufern des amerikanischen Unterhaltungsstils, jene Unterhaltung, die die Zuschauer

¹⁷⁹ Vgl. Meyer, 2005, S. 19.

¹⁸⁰ Vgl. Arpe, 1969, S. 91.

¹⁸¹ Vgl. Erenz, Benedikt: Dallas 1788. Kotzebue und seine Erben: Über die Geburt des Unterhaltungsfernsehens aus dem Geiste des bürgerlichen Rührstücks, S. 49. In: DIE ZEIT, Nr. 51, 13.12.1985.

¹⁸² Ebenda.

fesselt. Kotzebue verpackte die Probleme der Zeit in einem Rührstück oder einem Lustspiel. Nach Erenz entpuppen sich diese Probleme im Stück als Scheinprobleme, um sicher zu stellen, dass das Publikum von der politischen gesellschaftlichen Spannung abgelenkt wird. Weiter meint er, Zerstreuung sei Kotzebues oberstes Ziel gewesen und um das zu erreichen bediene er sich in allen seinen Stücken immer den gleichen Mitteln, denn seine Werke befassen sich immer mit dem gleichen Stoff, gespielt von den gleichen Figuren: „der sentimentale Liebhaber und die verführte Bürgerstochter, der dünkelfhaften oder Rousseauschen Ideen nachträumende Adelige, treuherzige Familienväter, mysteriöse Personen, die sich früher oder später als alte Bekannte erweisen und jede Menge Kinder, in einem genau ausgetüftelten Rhythmus ausschließlich zur Rührung eingesetzt“¹⁸³.

Im Gegensatz zu Erenz meint Christoph Köhler, dass Kotzebue nicht nur für Zerstreuung sorgen wollte, sondern auch einen moralischen-sittlichen Zweck verfolgte, und um diesen Anspruch zu erfüllen musste er dem Publikum immer etwas Neues bieten.¹⁸⁴ Dennoch ist Köhler ebenfalls nicht begeistert von Kotzebues Arbeitsstil. In seiner Dissertation spricht er davon, dass Kotzebues Arbeitsweise und ihre Auswirkungen in den Werken zu oberflächlich sei.¹⁸⁵ Helmut Arntzen geht davon aus, dass Kotzebues Theater das gibt, was man zu kaufen wünscht. Der moralische Aspekt rückte laut Arntzen in den Hintergrund, denn Kotzebue soll erkannt haben, dass die Macht des Publikums in deren Kapital liegt. Bei der vorgeworfenen Unsittlichkeit handelte es sich lediglich um ein „Spiel mit Konventionen“¹⁸⁶ und darin liegt auch Kotzebues Erfolg begründet.

Meyer hingegen fasst zusammen, dass Kotzebues Stücke „zur Erhellung der gesellschaftlichen Verhältnisse und des bürgerlichen Emanzipationsprozesses nach den Ereignissen der Französischen Revolution und während der politischen Wirren der

¹⁸³ Erenz, Benedikt: Dallas 1788. Kotzebue und seine Erben: Über die Geburt des Unterhaltungsfernsehen aus dem Geister der bürgerlichen Rührstücks, S. 49. In: DIE ZEIT, Nr. 51, 13.12.1985.

¹⁸⁴ Vgl. Köhler, 1954, S. 32.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 218.

¹⁸⁶ Arntzen, 1968, S. 170.

Befreiungskriege beitragen.“¹⁸⁷ Kotzebues Werke dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Thematisierung bestimmter Missstände im Deckmantel eines Rührstückes.¹⁸⁸ Die Charaktere der Adligen in „Menschenhaß und Reue“ werden positiv dargestellt und dennoch wird die Kritik an den Sitten der Ständegesellschaft eingearbeitet, indem z. B. Eulalia und Meinau in der Einsamkeit leben müssen und nicht mehr zurück in die höfische Gesellschaft können, da Eulalia Ehebruch begangen und Meinau ihr verziehen hat. Der Ehebruch und die Verzeihung dessen waren Tabus, die nicht ohne Sanktionen gebrochen werden durften. Kotzebue übte keine direkte Kritik am Hof, sondern er führte lediglich die Missstände an, bestand aber nicht auf deren Beseitigung. In der fünften Szene des dritten Akts erzählt der Major der Gräfin, dass er sich in die bürgerliche Eulalia verliebt hat und ist sich zugleich bewusst, dass er eine Lösung finden muss. Er vergleicht die Vor- und Nachteile, die er hat, wenn er eine Bürgerliche heiraten würde: „häusliche Ruhe und Zufriedenheit gegen Glanz des Hofes“. Zu guter Letzt stellt sich auch noch heraus, dass Eulalia nicht aus dem bürgerlichen Stand kommt. Damit wird die ‚verwerfliche‘, nicht auf Vernunft beruhende Liebe des Majors auch noch entschärft. Meyer ist der Meinung, dass es Kotzebue gelungen ist den Konflikt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft durch konkrete Vorwürfe darzustellen, ohne auf bekannte Vorurteile zu beharren.¹⁸⁹

Kotzebue löste mit seinem Ehebruch-Motiv eine Welle an Kritik aus, die dazu führte, dass Jahre danach Folgestücke entstanden, die sich mit der Moral bzw. Unmoral des Stückes auseinandersetzten.¹⁹⁰ „Menschenhaß und Reue“ wäre nicht einer solchen Kritik ausgesetzt gewesen, wenn es damit geendet hätte, dass Eulalia und Meinau gegen das Herz entschieden hätten und bei der Trennung geblieben wären.¹⁹¹

Dennoch erstreckte sich Kotzebues Erfolg über alle Schichten. Er verband das Rührende mit dem Satirischen und arbeitete mit den alt bewährten Mitteln der

¹⁸⁷ Meyer, 2005, S. 197.

¹⁸⁸ Vgl. ebenda.

¹⁸⁹ Vgl. Meyer, 2005, S. 41.

¹⁹⁰ Vgl. Stock, 1971, S. 120.

¹⁹¹ Vgl. Stock, 1971, S. 115.

Verwechslung, Verkleidung, unerwarteten oder vertauschten Briefen, dem überraschenden Auftritt einer verschollenen Person und dem Zufall, der die Wendung bringt, alles darauf gerichteten Rührung beim Zuschauer auszulösen.¹⁹²

5.2. Ludvig Holberg: Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer

5.2.1. Holbergs Leben und Werk

Ludvig Holberg war „Historiker, Rechtsgelehrter, Theolog und - dies zwar wider sein besseres Wissen - Professor der Metaphysik“¹⁹³. Er wurde 1684 in Bergen (Norwegen), das damals zur dänischen Krone gehörte, geboren. Daher wird Holberg oft als Däne bezeichnet. Der Vater, der bereits eineinhalb Jahre nach der Geburt Ludvigs verstarb, war ein Offizier. Die Mutter stammte aus einer vornehmen norwegischen Familie. Nach dem Tod des Vaters verstarben sechs seiner Geschwister. Im Alter von elf Jahren verlor er auch noch seine Mutter, wodurch er und seine übrigen fünf Geschwister zu verschiedenen Verwandten kamen. 1702 schrieb er sich mit siebzehn als jüngster Student an der Universität in Kopenhagen ein. Schon früh begann Holberg Gedichte zu schreiben. Als er mit zwanzig sein Studium der Philosophie und Theologie beendete, ging er auf Reisen durch ganz Europa. Dazwischen kam er immer wieder für kurze Zeit nach Hause, wo er sich auf seine Studien konzentrierte. 1717 bekam er einen Lehrstuhl für Metaphysik, ein damals noch sehr umstrittenes Fach, und Logik in Kopenhagen. Zu dieser Zeit begann Holberg polemische Schriften zu verfassen, in denen er u. a. die Missstände an der Universität karikierte. 1720 wurde er Professor für Rhetorik. 1722 eröffnete das Theater in der Lille Grønnegade, wofür er im Laufe der Zeit achtundzwanzig Komödien, darunter „Jeppe vom Berge“ schrieb. 1725 musste das Theater wieder schließen und Holberg reiste nach Paris, um die dortigen Theater zu

¹⁹² Vgl. Wiese, Benno von: Einführung, S. 7. In: Kotzebue, August von: Schauspiele. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. Herausgeben und kommentiert von Jürg Mathes. Frankfurt am Main, 1972.

¹⁹³ Holberg, 1943, S. 7.

besuchen. 1726 kam er wieder nach Kopenhagen zurück. 1730 wurde Holberg Professor für Geschichte und Geografie und verfasste in diesen Bereichen auch zwei Lehrbücher. Von 1735 bis 1736 war er Rektor der Universität und übernahm danach bis 1751 das Amt des Rechnungsführers. In der Zwischenzeit wurde Holberg 1747 zum Adelsstand erhoben. Er war ein Anhänger der Aufklärung und war der bedeutendste Komödiendichter seiner Zeit in Dänemark.¹⁹⁴ 1746 wurde das Theaterverbot aufgehoben. 1748 eröffnete das Theater am Kongens Nytorv, allerdings waren Holbergs Komödien ab diesem Zeitpunkt als minderwertig und altmodisch angesehen. In seinen Komödien, die er für das erste dänische Nationaltheater schrieb, verarbeitet er das Zeitgeschehen. 1754 verstarb er in Kopenhagen.

„Jeppe vom Berge“¹⁹⁵ ist eine Komödie in fünf Akten. Sie wurde 1722 uraufgeführt und am 17. Jänner 1780 in Göteborg im *Komödienhaus an der Heringstraße* unter der Leitung der Prinzipale Paul German und Johan von Blanc gespielt. Dieses Komödianten-Ensemble setzte sich aus einer Wandertruppe namens „Gemenasische Truppe“ zusammen, die im Oktober 1779 nach Göteborg kam.¹⁹⁶ Das Thema ist vor Holberg schon mehrmals bearbeitet worden. Er selbst soll von Bidermanns „Utopia“ inspiriert worden sein. Holbergs Ziel war es, das vorherrschende Standesdenken aufzuzeigen.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vgl. Bamberger, 1983, S. 1.

¹⁹⁵ Holberg, Ludwig: Jeppe vom Berge. In: Holberg, Ludwig: Komödien. Übertragen von Hans und Agathe Holtorf. Bd. 1. Wedel, 1943, S. 149 - 205.

¹⁹⁶ Vgl. Arpe, 1969, S. 241.

¹⁹⁷ Vgl. Holberg, 1943, S. 151.

5.2.2. Personen und Charakteristiken

Jeppe vom Berge:

Jeppe ist die Titelfigur des Stücks. Er ist ein einfacher Bauer, dessen einzige Freude der Alkohol ist. Jeppe ist willensschwach, aber gutmütig. Er hat eine derbe Ausdrucksweise und keine Manieren. In den Augen der Frau ist er ein Nichtsnutz.

Nille:

Nille ist die Frau von Jeppe. Sie ist für alles verantwortlich: sie schaut, dass der Hof bewirtschaftet und die Pacht abgeben wird, der Pfarrer seine Kirchensteuer bekommt und Mann und Kinder versorgt sind. In ihrer Not weiß sie sich nicht anderes zu helfen, als ihren Mann zu schlagen, um ihn zur Arbeit zu bewegen.

Jacob Schuster:

Jacob ist der Wirt des Dorfes und achtet darauf, dass die Bauern mit Bier versorgt sind und arm bleiben. Er ist auf seinen Vorteil bedacht und gibt nichts auf Kredit.

Magnus:

Magnus ist ein Bauer, der über den neuesten Tratsch im Dorf Bescheid weiß.

Baron Nilus:

Der Baron ist der Landgraf und möchte unterhalten werden. Er ist für jeden Spaß zu haben, auch wenn dafür jemand sterben müsste.

Erich:

Erich ist der Lakai des Barons und derjenige mit den guten Ideen.

Verwalter:

Für den Verwalter ist entscheidend, dass die Pacht rechtzeitig abgeliefert wird, vor allem weil er davon immer etwas in die eigene Tasche steckt.

Sekretär des Barons

Kammerdiener des Barons

Mehrere Lakaien

Figuren, die von dem Baron und seinem Personal vorgestellt werden:

Ein Richter (vom Baron vorgestellt)

Zwei Advokaten

Zwei Ärzte

Drei Gerichtsdieners

Des Verwalters Frau

5.2.3. Inhaltsanalyse

1. Akt

1. Szene

Die erste Szene im ersten Akt zeigt die Dorfstraße. Auf der linken Seite befindet sich Jeppes Haus und auf der rechten Seite ist das Wirtshaus von Jacob Schuster zu sehen. Nille steht auf der Bühne und beschwert sich über ihren Mann. Kein Ehemann im Dorf ist so faul wie ihrer. Sie muss ihn jeden Tag aus dem Bett zerren. Der Pastor meinte einst zu ihr, dass sie nicht zu hart zu ihrem Mann sein dürfe, denn er ist und muss auch der Herr des Hauses sein. Woraufhin Nille zu ihm meinte, wenn sie ihren Ehemann im Haus regieren lassen würde, dann würde er alles versaufen. Der Adel bekäme seine Pacht nicht und der Pastor würde keine Kirchensteuer kriegen. Ihr Ehemann würde sein ganzes Hab und Gut samt Frau und Kinder und sogar sich selbst für Branntwein verkaufen. Sie erzählt, dass der Verwalter zu ihr hält, denn ihm ist wichtiger, dass sie den Pachtvertrag einhält als, dass sie ihrem Mann gehorcht. Denn wenn sie nicht so dahinter wäre, könnte sie die Pacht nicht bezahlen. Weiters erzählt sie, dass das Einzige wovor ihr Mann Angst hat „Meister Erich“, die Peitsche, sei. Danach ruft sie ihn.

2. Szene

Jeppe tritt auf. Nille befiehlt ihm im Dorf Seife zu kaufen, gibt ihm Geld dafür, droht ihm Prügel an, wenn er nicht innerhalb von vier Stunden zurück ist und geht.

3. Szene

In der dritten Szene ist Jeppe alleine zu sehen. Er macht sich auf den Weg ins Dorf und beschwert sich über seine Ehefrau. Jeppe ist davon überzeugt, dass sie die Cousine des Teufels sein muss. Er erzählt: die Leute im Dorf wissen, dass er trinkt, aber nicht, dass er das wegen seiner Frau macht. Sie schlägt ihn, der Landverwalter treibt ihn wie ein Stück Vieh zur Arbeit und der Küster macht regelmäßig einen betrogenen Ehemann aus ihm. Sein Freund, der Nachbar Peter Christophersen, sagt oft zu ihm, dass er zurückschlagen soll, damit sich seine Frau benimmt. Aber dazu fehlt Jeppe der Mut. Außerdem hat er ein zu sanftes Gemüt und ist ein so guter Christ, dass er sich noch nicht einmal den Tod der Frau gewünscht hat, zum einen, weil er so sanft ist und zum anderen, weil er davon überzeugt ist, dass der Teufel sie wieder zurückschicken würde, da die Hölle schon voll ist mit schlechten Frauen, und dann wäre es noch schlimmer als vorher. Aber wenn der Küster sterben würde, dann wäre er froh, denn der ist erstens gemein zu ihm und zweitens nützt er der Gemeinde nichts. Aus lauter Frust schaut er bei Jacob Schuster vorbei, in der Hoffnung einen Branntwein anschreiben lassen zu können. Er ruft nach ihm.

4. Szene

Jacob Schuster tritt auf. Jeppe fragt nach einem Glas Branntwein, doch Jacob will ihm nichts geben bevor er nicht zahlt. Er bringt Jeppe dazu etwas von dem Geld, das er von seiner Frau für den Einkauf bekommen hat, abzuzweigen. Nachdem sie zusammen etwas getrunken haben, geht Jacob wieder ab.

5. Szene

Jeppe fühlt sich gut und fängt an zu singen. Er ist hin und her gerissen: sein Bauch sagt, er soll noch etwas trinken, sein Rücken rät ihm ab. Er wird schwach und ruft erneut nach Jacob und einem Branntwein.

6. Szene

Jacob kommt wieder herein. Sie trinken weiter, Jeppe fängt zum singen und zum Deutsch reden an. Sie erinnern sich zurück an ihre Zeit beim Militär. Sie waren zusammen im Krieg gegen die Schweden und Jacob wäre fast gehängt worden. Jacob wundert sich, dass sich Jeppe als ehemaliger Soldat von seiner Frau tyrannisieren lässt. Nachdem Jeppe genug getrunken hat, will ihm Jacob nicht mehr geben, da er das nicht verantworten könne. Er geht ab.

7. Szene

Jeppe torkelt betrunken vor dem Pub umher, will noch etwas trinken, ruft nach Jacob, fällt um und bleibt liegen.

8. Szene

In der achten Szene betreten Baron Nilus, sein Sekretär, sein Kammerdiener, Erich und noch ein Diener die Bühne. Der Baron freut sich über die gute Ernte und meint, dass dadurch die Bauern besser arbeiten. Sein Sekretär ist der Meinung, dass das keine Rolle spielt, ob es eine gute oder schlechte Ernteperiode gibt, die Bauern beschwerten sich immer und fragen laufend nach Saatkorn. Je mehr sie haben, umso mehr trinken sie. Der Sekretär erzählt weiter, dass der Wirt Jacob Schuster dabei hilft, dass die Bauern arm bleiben, indem er Salz in das Bier mischt, damit die Bauern durstiger sind und mehr trinken. Sie stoßen auf Jeppe, der wie tot auf dem Boden liegt. Der Diener erkennt Jeppe und erzählt, dass seine Frau eine unvergleichliche Tyrannin sei. Der Baron will ihm einen Streich spielen und fragt in die Runde, ob jemand nicht eine gute Idee hätte. Eric macht den Vorschlag Jeppe die Kleider auszuziehen, in ins Bett des Herrn Baron zu stecken und wenn er am nächsten Morgen aufwacht, ihn zu behandeln als wäre er der

Lord der Gegend. Jeppe wäre so verwirrt, dass sie ihn davon überzeugen könnten der Baron zu sein und wenn sie das geschafft hätten, dann könnten sie ihn betrunken machen und wieder dort hinlegen wo sie ihn gefunden haben. Wenn Jeppe dann wieder aufwacht, würde er glauben er hätte geträumt. Der Baron ist begeistert.

Kurzkommentar zum ersten Akt

Der erste Akt gibt bereits einen Überblick über die Probleme der Bauern und ihre Abhängigkeiten. Sie unterstehen einem Feudalherrn, dem sie regelmäßig die Pacht bezahlen müssen. Jeder Tag ist ein Kampf und ist umso schwerer, je zerrütteter die Familie ist. Dazu kommt, dass der Baron aus der Armut der Bauern profitiert, da sie dadurch noch stärker auf den Adel angewiesen sind. Es dominiert zudem der Glaube an Gott und den Teufel und an gewisse Tugenden. Der Pfarrer ist mit Spenden zu unterstützen und Frauen müssen ihren Mann ehren und ihm gehorchen. Nille ist im diesem Fall die böse Frau, die nicht einmal der Teufel will, ungeachtet dessen, dass ihr oberstes Ziel ist den Hof aufrecht zu erhalten und genug Geld zu erwirtschaften.

2. Akt

1. Szene

Der zweite Akt beginnt mit einer Szene in einem Schlafzimmer auf dem Schloss des Barons. Jeppe liegt im Bett des Barons, er wacht auf und kann nicht glauben was er da sieht. Er fragt sich wie er her kommt, ob er träumt oder wach ist. Er ist verwirrt und ruft laut nach Hilfe.

2. Szene

Der Kammerdiener, Erich und andere, die ihn beobachtet haben treten ein. Der Kammerdiener begrüßt ihn freundlich: „Ich wünsche Euer Gnaden eine schönen guten Morgen.“ Jeppe fragt den Kammerdiener, ob er ihm sagen kann wer er sei. Eric und der Kammerdiener reden ihn weiter mit „Euer Gnaden “ an und setzen wie geplant ihr

Spielchen fort. Sie wollen Jeppe einreden, dass er halluziniere oder krank sei. Erich geht zwei Ärzte holen, während der Kammerdiener Jeppe die feinen Kleider anzieht.

3. Szene

Die beiden Ärzten, mit denen alles abgesprochen wurde, kommen herein. Sie beratschlagen was das Beste gegen die Unpässlichkeit des ‚Lords‘ wäre und sind sich einige, dass der ‚Lord‘ mit jenen Dingen unterhalten werden sollte, die ihm sonst immer am meisten Spaß gemacht haben, damit er sich wieder zurück erinnert. Die Ärzte berichten noch über alte Fälle ähnlicher Art und deren Heilung. Sie versichern Jeppe, dass er der Baron sei, bloß an einer Illusion leidet und können ihn damit überzeugen. Während die Diener das Frühstück vorbereiten, macht Jeppe einen kleinen Spaziergang im Garten.

Kurzkommentar zum zweiten Akt

Der zweite Akt steht ganz im Zeichen der Intrige. Die Handlung gewinnt an Dynamik und Spannung wird aufgebaut, indem der Plan aufzugehen scheint.

3. Akt

1. Szene

Jeppe kommt wieder aus dem Garten zurück und setzt sich an den gedeckten Frühstückstisch. Der Kammerdiener und der Sekretär stehen hinter ihm und lachen über seine Manieren. Da er mittlerweile davon überzeugt ist, dass die Ärzte recht hatten, versucht er seine angeblich falschen Erinnerung mit Wein zu vertreiben.

2. Szene

Jeppe lässt den Verwalter holen und will, dass dieser gehängt wird, da er der Meinung ist, dass der Verwalter ihn bestiehlt. Abgesehen davon gehe er schlecht mit den Bauern um und wirtschaftete in die eigene Tasche, statt alles ordnungsgemäß dem Gutsherr zu geben. Der Verwalter erzählt von seiner hübschen Frau, woraufhin Jeppe sie holen lässt.

3. Szene

In dieser kurzen Szene tritt die Frau des Verwalters auf. Sie gefällt Jeppe, woraufhin er will, dass sie die Nacht bei ihm schläft. Zuerst frühstückt er aber noch mit ihr. Währenddessen wird Jeppe auf den Sekretär eifersüchtig und droht ihm den Schädel ein zu schlagen, wenn er sie noch einmal ansieht. Der Sekretär lässt sich allerdings nicht einschüchtern und Jeppe tut so, als würde er nichts bemerken. Danach singt Jeppe aus lauter Verliebtheit noch ein Lied und tanzt mit der Frau des Verwalters. Dabei fällt er mehrmals vor Betrunkenheit hin, bis er schlussendlich liegen bleibt und einschläft.

4. Szene

Der Baron kommt rein und ist froh, dass der Plan doch noch aufgegangen ist. Sie ziehen Jeppe wieder sein Bauerngewand an und schaffen ihn fort.

Kurzkommentar zum dritten Akt

Im dritten Akt wird der Plan durchgeführt. Die Angestellten des Barons haben es geschafft, dass Jeppe ihnen glaubt. Jeppe in seiner Rolle als Baron entpuppt sich als jähzorniger Tyrann. Spannung wird aufgebaut, indem der Plan zu scheitern droht, als Jeppe den Verwalter hängen will.

4. Akt

1. Szene

Zu sehen ist Jeppe wie er im Morast liegt. Er wacht auf, ruft nach seinen Dienern und einem Glas Sekt. Ihm wird bewusst, dass er nur vom Paradies geträumt hat und wünscht sich noch einmal dort hin zu kommen, wenn er erneut einschläft. Er legt sich hin und schläft wieder.

2. Szene

Nille kommt und findet ihren Mann im Dreck liegen. Sie schleicht sich an und schlägt ihn mit Meister Erich. Nille will wissen, wo Jeppe war. Als dieser ihr erzählt, dass er im Paradies war, schimpft sie ihn und prügelt ihn nach Hause.

3. Szene

Nille steht allein vor dem Haus und schimpft über ihren Mann. Sie beschließt, dass er zwei Tage nichts zu Essen und Trinken bekommen soll.

4. Szene

In der vierten Szene treten drei Gerichtsdienere auf. Sie wollen mit Jeppe sprechen. Nille geht ins Haus und stößt ihn bei der Tür raus.

5. Szene

Die Gerichtsdienere werfen Jeppe vor, ein Missetäter zu sein und nehmen ihn mit zum Gericht.

6. Szene

In der letzten Szene des vierten Akts kommt der Richter mit einem Gerichtsdienere herein. Jeppe wird gefesselt hereingebracht. Der erste Advokat beschuldigt Jeppe, sich in das Haus des Baron geschlichen, sich als dessen ausgegeben, seine Kleider angezogen und die Bediensteten tyrannisiert zu haben. Jeppe meint, dass sei alles unter Alkoholeinfluss passiert und er wisse gar nicht wie er überhaupt auf das Schloss gekommen ist. Der zweite Advokat hält zu Jeppe, denn es hätte doch auffallen müssen, wenn ein Bauer sich als Baron verkleidet hätte. Die zwei Advokaten beginnen zu streiten und packen sich gegenseitig. Jeppe springt dazwischen und reisst dem ersten Advokaten die Perücke vom Kopf. Der Richter hat genug und verurteilt Jeppe zum Tode durch Gift. Danach soll sein Körper an den Galgen gehängt werden. Wenn es schon kein Pardon gibt, will Jeppe noch ein Glas Brantwein. Nachdem er getrunken hat, sagt ihm der Richter, dass sich darin bereits das Gift befand. Jeppe fällt um und bleibt liegen. Danach wendet sich der Richter zu den anderen und meint, dass wohl der Schlaftrunk

schon wirkt. Sie sollen ihn vorsichtig unter den Armen aufhängen. Sie schaffen Jeppe hinaus.

Kurzkommentar zum vierten Akt

Zu Beginn des Akts wird die Handlung verzögert, indem man nur Jeppe und Nille streiten sieht. Mit dem Auftreten der Gerichtsdiener wird die Spannung wieder erhöht. In der letzten Szene werden die Zuschauer zuerst mit dem Gerichtsurteil erschreckt und danach, als sie von dem Schlaftrunk erfahren, neugierig gemacht auf den letzten Akt.

5. Akt

1. Szene

In der ersten Szene des letzten Akts sieht man Jeppe am Galgen hängen. Nille ist am Boden zerstört und klagt: wäre sie doch nicht so hart zu ihrem Mann gewesen, jetzt erst vermisst sie ihn und ihr wird bewusst, was sie an ihm hatte. In dem Moment lässt die Wirkung des Schlaftrunks nach und Jeppe bekommt mit was seine Frau sagt. Sie ist ganz überrascht, dass ihr toter Ehemann sprechen kann. Der will sofort wieder einen Branntwein, woraufhin Nille ihn wieder schimpft. Sie läuft nach Hause, holt Meister Erich und schlägt Jeppe am Galgen. Der Richter ermahnt sie, dass sie ihn nicht mehr schlagen darf, sonst kann er Jeppe nicht wieder zum Leben verurteilen. Nille ist dafür, dass der Richter ihn hängen lässt, da er es nicht Wert sei zu leben. Der Richter schimpft sie ein Schandweib und droht ihr sie auch gleich auf zu hängen. Daraufhin läuft Nille weg.

2. Szene

Jeppe wird vom Baum heruntergenommen und vergewissert sich beim Richter, ob er wirklich nicht tot ist. Der Richter gibt ihm Geld, damit er sich etwas zum Trinken kaufen kann und sagt Jeppe, er soll ihm Bescheid sagen, wenn ihn seine Ehefrau wieder zu sehr schlägt.

3. Szene

Jeppe ist allein. Er lässt das Geschehene noch einmal Revue passieren und beschließt ein Glas Branntwein zu trinken. Er ruft nach Jacob.

4. Szene

Jacob kommt auf die Bühne. Jeppe erzählt ihm was passiert ist. Jacob glaubt ihm nicht und ist der Meinung, dass alles nur ein Traum war.

5. Szene

Der Bauer Magnus tritt auf und erzählt, dass er eine lustige Geschichte von einem Mann namens Jeppe vom Berge kennt, nichts ahnend, dass Jeppe neben ihm steht. Er berichtet, dass mit diesem Jeppe ein Streich gespielt wurde und dass Jeppe nun glaubt im Paradies gewesen zu sein. Jeppe bezahlt und geht beschämt davon. Jacob klärt Magnus darüber auf, dass dies soeben der Mann aus seiner Geschichte war. Magnus läuft daraufhin Jeppe hinterher. Er will von ihm wissen wie es im Paradies war und ob er Magnus Vorfahren gesehen hätte. Jeppe reisst sich los und flieht.

6. Szene

Die letzte Szene endet mit dem Baron und Erich. Der Baron freut sich über den gelungenen Streich und dass ihm Erich eine so tolle Zerstreuung verschafft hat. Erich gibt allerdings zu bedenken, dass sie dabei fast geschlagen und gehängt worden wären. Baron erwidert, dass er für den Spaß Erich sogar von Jeppe hängen hätte lassen. Denn viele Leute lassen für ein bisschen Spaß ihre Leben. Das Stück endet mit einem Epilog des Barons. Darin wendet er sich an die „lieben Kinder“. Das Spiel soll auch belehren: kleine Leute kann man nicht aufsteigen lassen, da sie mit dieser Würde nicht umgehen können. Sie würden grausam, tyrannisch und mörderisch werden.

Kurzkommentar zum fünften Akt

Der fünfte Akt steht ganz im Zeichen der Belehrung. Es wird der Konflikt aufgelöst. Der Richter versucht Nille zu belehren, indem er ihr einen Schreck einjagt. Jeppe erfährt

von dem Streich, der ihm gespielt wurde und der Baron belehrt im Epilog das Publikum. Unerwartet wird Jeppes Trunksucht noch vom Richter mit vier Reichstalern unterstützt.

5.2.4. Aufbau

Holbergs „Jeppe vom Berge“ hat einen Außen- und einen Innenschauplatz. Die Außenszenen des ersten, vierten und fünften Akts spielen im Dorf, die Bühnenbilder im zweiten und dritten Aufzug zeigen ein Schlaf- bzw. Esszimmer im Schloss. Die Handlung ist auf einen Tag verteilt, von daher werden die Einheit des Orts und der Zeit eingehalten. Die geringe Zahl an Handlungsorten hängen möglicherweise mit den baulichen Gegebenheiten zur Entstehungszeit des Stücks zusammen. Anfang des 18. Jahrhundert dominierte noch die Wanderbühnen in den meisten Regionen und gerade Komödien wurden von umherziehenden Schauspieltruppen aufgeführt.

Hinsichtlich der Struktur beschränkt Holberg seine Exposition auf den ersten Akt. Er stellt die wesentlichen Handlungsträger vor, die gesellschaftlichen Umstände werden geklärt und mit Jeppes Alkoholproblem wird der Konflikt angedeutet. Im zweiten Aufzug wird die Intrige gesponnen und die einzelnen Handlungsfäden werden verknüpft. Der Höhepunkt des Stücks liegt im dritten Akt. Die Situation droht zu kippen. Es kommt zur entscheidenden Wendung und der Plan des Barons geht auf. Das Spiel kann durchgezogen werden. Im vorletzten Akt verzögert sich die Handlung bis zur vierten Szene, in der die Gerichtsdienere auftreten. Die Spannung wird erneut gesteigert. Der fünfte Akt bringt die Auflösung und enthält zugleich einen belehrenden Epilog an den Zuschauer. Damit will Holberg zum Ausdruck bringen, dass jeder seinen Stand hat und die Grenzen nicht überschritten werden sollten, um die gesellschaftliche Ordnung zu wahren.¹⁹⁸

Jeppe, die Titelfigur, dominiert mit zweiundzwanzig Auftritten klar das Stück und kommt in jedem Akt vor. Die Einsätze der anderen Figuren bewegen sich zwischen ein und sieben Szenen. Das Stück beginnt acht Szenen und ist damit der längste Akt,

¹⁹⁸ Vgl. Jansen, 1986, S. 165.

gefolgt vom kürzesten Aufzug, der nur drei Szenen fasst. Der dritte Akt kommt auf vier und die letzten beiden auf jeweils sechs Auftritte. Im Schnitt stehen immer drei Personen auf der Bühne. Das Maximum liegt bei sieben, das Minimum bei einem Schauspieler. Mehr als vier Personen kommen allerdings nie zu Wort. Das Stück enthält Nebentexte, die unter Umständen länger ausfallen, wie z. B. in der ersten Szene des zweiten Akts. Die Figuren beschreiben was sie tun, z. B. sagt Jeppe in der ersten Szene des zweiten Aufzugs, dass er sich in den Arm zwickt, um zu sehen ob es weh tut. Auffällig ist, dass sich manche Auftritte auf wenige Zeilen beschränken, vor allem im vierten Akt. „Jeppe vom Berge“ benötigt eine relativ hohe Anzahl an Schauspielern, wobei unterschieden wird zwischen neun *dramatis personae* und neun Figuren, die von den Hauptpersonen vorgestellt werden. Sechs Personen kommen aus dem höheren Stand, fünf aus dem Mittleren und sieben aus dem niederen Stand.

Der Titel des Stücks „Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer“ beinhaltet bereits den Namen der Hauptfigur, ein Kennzeichen, das im 18. Jahrhundert vor allem bei Komödien üblich war. Es wurde ein beliebiger Name gewählt, im Gegensatz zu Tragödien, die häufig einen bekannten Namen verwendeten.¹⁹⁹ Der zweite Titel „Der verwandelte Bauer“ deutet den Handlungsablauf an.

Auffällig in Holbergs Stück ist die Darstellung der Bauern. Sie wirken äußerst dumm. Jeppe vergewissert sich sogar beim Richter, ob er lebt oder tot ist. Es scheint als wären sie in jeder Hinsicht vom Adel abhängig, nicht nur finanziell. Die Personen aus dem höheren Stand entscheiden was richtig oder falsch ist bzw. was möglich ist oder nicht. Der Richter meint, er könne einen Menschen sogar wieder zum Leben erwecken. Der höhere Stand belehrt den Niedrigeren und sogar das Publikum. Jansen spricht davon, dass dem Untertan jede Fähigkeit zum politischen Handeln aberkannt wird.²⁰⁰ Auch die Religion spielt eine Rolle. Man glaubt an Gott und Teufel, Himmel und Hölle. Es ist wichtig ein guter Christ zu sein, aber noch wichtiger ist es die Pacht zu zahlen.

¹⁹⁹ Vgl. Asmuth, 2004, S. 20.

²⁰⁰ Vgl. Jansen, 1986, S. 164.

Die Frau hat dem Mann zu gehorchen, selbst wenn er die ganze Zeit betrunken ist. Die Sprache ist sehr derb, vor allem die von Jeppe und Nille.

5.2.5. Thema und Wirkung

Es ist nicht viel bekannt über Holbergs erste Theaterbesuche. Er hatte zwar die Möglichkeit während seinen Auslandsaufenthalten verschiedene Theater in Europa kennenzulernen, aber in wieweit er diese nutzte ist nicht bekannt. Andersen nimmt an, dass Holberg in Amsterdam möglicherweise Übersetzungen von Molière und Corneille gesehen hat, in London die Aufführungen von Restaurationskomödien am Drury Lane, Dorset Garden und Haymarket Theater besucht haben könnte und in Paris in der Comédie Française war.²⁰¹ Unter diese Annahme würden u. a. Autoren wie Molière, Corneille, Racine, sowie Ben Jonson, Dryden, Congreve, Farquhar oder Steele fallen. Erst auf seiner zweiten Parisreise 1725, erwähnt Bamberger, galt den Theatern. Holberg soll sich an Molière orientiert haben, aber von Autoren wie Marivaux, Legrand oder Voltaire und ihrer ‚leichten Kost‘ hielt er als Aufklärer nicht viel. Er vermisste bei ihnen den moralischen Wert.²⁰²

Argetsinger erwähnt, dass Holberg seine ersten vierundzwanzig Komödien zwischen 1722 und 1724 schrieb. Drei weitere entstanden zwischen 1725 und 1728 und die letzten sechs zwischen 1750 und 1753.²⁰³ Seine Komödien zwischen 1722 und 1728 teilte Bamberger ein in Charakter-, Intrigenkomödien und Satiren.²⁰⁴ Argetsinger hat eine genauere Unterteilung nach dominanten Elementen vorgenommen, und zwar unterscheidet er zwischen Charakterkomödien, Intrigenkomödien, Komödien für spezielle soziale Ereignisse, aktuelle Komödien, philosophische Komödien und Satiren. Dabei schließt das eine das andere nicht aus. Argetsinger meint außerdem, dass manche

²⁰¹ Vgl. Andersen, 1991, S. 19.

²⁰² Vgl. Bamberger, 1983, S. 67.

²⁰³ Vgl. Argetsinger, 1983, S. 31.

²⁰⁴ Vgl. Bamberger, 1983, S. 70.

Eigenschaften, wie z.B. bestimmte Typen, in allen Komödien Holbergs vorkommen.²⁰⁵ Sowohl bei Bamberger, als auch bei Argetsinger gehört das Stück „Jeppe vom Berge“ zu den Charakterkomödien.

Im Zentrum dieser Komödien steht der Bauer Jeppe, dessen Charakter und sein Handeln. Der voll ausgeprägte Charakter wird dem Zuschauer durch verschiedene Situationen näher gebracht. Demzufolge meinen Hans und Agathe Holtorf, dass „Jeppe vom Berge“ nicht nur eine Charakterkomödie ist, sondern auch eine Typenkomödie, denn der Zuschauer bekommt nicht eine Entwicklung des Charakters zu sehen.²⁰⁶ Holbergs Vorbild war Molière und dessen Form der Charakterkomödie, die sich auf die Intrigenhandlung und die Darstellung eines lasterhaften Charakters, bedingt durch die unsozialen Gegebenheiten, konzentrierte.²⁰⁷ Bereits im ersten Akt wird ein Teil der Eigenschaften Jappes vorgestellt. Der schwache Bauer, der von seiner Frau geschlagen wird und seinen Kummer im Alkohol ertränkt, obwohl er weiß, dass er nichts trinken sollte, weil es unvernünftig ist. Holberg kombinierte die derben, komischen Elemente der *Commedia dell'arte* mit ernsten Situationen. Darin sieht Jensen auch den Unterhaltungswert und Holbergs Erfolg begründet. Der Zuschauer schwankt zwischen Mitgefühl und Belustigung. Die Kritik in Holbergs Stück wendet sich gegen die Laster der Bürger. Im Gegensatz zur Vorlage „Utopia“ von Bidermann, hat sich Holberg mit Jeppe als Person und dessen Psyche beschäftigt. Dafür lässt er Jeppe in langen Monologen seine missliche Lage erzählen.²⁰⁸ Die Ständeproblematik greift in dem Augenblick, als sich herausstellt, dass der Baron sich deshalb einen Spaß mit Jeppe erlaubt, weil er Unterhaltung sucht. Er vertritt damit jenen Adel, der seine Macht missbraucht.²⁰⁹ Jeppe ist abhängig vom Gutsherr und repräsentiert somit die Bauern Anfang des 18. Jahrhunderts. Holberg appelliert dadurch an das

²⁰⁵ Vgl. Argetsinger, 1983, S. 33.

²⁰⁶ Vgl. Holtorf, S. 153. In: Holberg, Ludvig: Komödien. Übertragen von Hans und Agathe Holtorf. Bd. 1. Wedel in Holstein 1943.

²⁰⁷ Vgl. Jensen, 1986, S. 59.

²⁰⁸ Vgl. Bamberger, 1983, S. 100.

²⁰⁹ Vgl. Jensen, 1986, S. 133.

Verantwortungsbewusstsein des Adels und erinnert sie daran den Bauern die Rechte einzuräumen, die ihnen zustehen.²¹⁰

Jensen geht davon aus, dass es bei Holberg keine systematische Poetik im engeren Sinn gibt.²¹¹ Außerdem sind Holbergs Komödien im Rahmen der Aufklärung entstanden und dienten einem pädagogischen Zweck. Holberg glaubte an die Veränderbarkeit des Menschen. Für Holberg stand die Errichtung einer vernunftorientierten Gesellschaft in einem absolutistischen Staat im Mittelpunkt.²¹² Neben Molière schätzte Holberg auch Plautus. Er holte sich von ihnen Anregungen für seine eigenen Stücke. Bamberger sieht eine Verbindung zwischen der Erscheinung einzelner Figuren und Motive in Holbergs Komödien und Plautus Werken.²¹³

Weniger häufig wird der Adel dargestellt. Jensen erwähnte, dass Holberg zwar alle Schichten erreichen wollte, aber direkt die bürgerliche Schicht ansprach. Der Zuschauer sollte sich und seine Fehler wieder erkennen, alles verpackt in lustigen Szenen. Aus diesem Grund ließ er den Charakteren auch ihre eigene Alltagssprache, um möglichst realistisch zu sein.²¹⁴

²¹⁰ Vgl. Jensen, 1986, S. 164.

²¹¹ Vgl. Jensen, 1986, S. 49.

²¹² Vgl. Jensen, 1986, S. 51.

²¹³ Vgl. Bamberger, 1983, S. 95.

²¹⁴ Vgl. Jensen, 1986, S. 57.

5.3. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais:

Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag

5.3.1. Beaumarchais Leben und Werk

Norbert Miller führt in einem Text zu Beaumarchais Leben folgende biografische Eckdaten an:²¹⁵ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais wurde am 24. Jänner 1732 als Sohn eines Uhrmachers in Paris geboren und auch er wurde Uhrmacher. Nach einer bahnbrechenden Erfindung wird ihm eine Audienz bei Ludwig XV. gewährt, wo er den Auftrag für eine Taschenuhr erhält. Dadurch wird ihm ein besseres Leben, als seinem Vater ermöglicht und kommt in der oberen Gesellschaft zu Ansehen. Beaumarchais versucht durch eine günstige Heirat aus den bürgerlichen Verhältnissen auszubrechen. Als seine Frau stirbt, hinterlässt sie ihm Schulden und er muss von vorne anfangen. Durch eine günstige Fügung schafft er erneut den Aufstieg. Neben seinem finanziellen Geschick, liebte er es Theaterstücke zu schreiben. Beaumarchais schrieb allerdings nur sechs Stücke und einige Lustspielszenen für Liebhaberbühnen. Seinen ersten großen Erfolg hatte er mit „Der Barbier von Sevilla“ 1775. Das zweite Stück der Trilogie „Figaros Hochzeit“ war noch erfolgreicher. Es wurde achtundsechzig Mal in Folge gespielt und das, obwohl Ludwig XVI. es anfänglich verbieten wollte. Als der Hof erkannte, dass die öffentliche Ordnung nicht gefährdet war, spielten sogar der König und die Königin selbst bei eine Aufführung am Hof von Versailles mit. Das letzte Stück Beaumarchais war „Ein zweiter Tartuffe oder Die Schuld der Mutter“. Es wurde 1792 aufgeführt. Am 18. Mai 1799 starb Pierre Augustin Caron de Beaumarchais in Paris.

„Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag“²¹⁶ ist eine sozialkritische Komödie, wurde 1781 geschrieben, und am 27. April 1784 in Paris uraufgeführt. Laut Gerda Scheffel

²¹⁵ Vgl. Miller, Norbert: Die Schule der Intrigen oder der Bürger als Parvenu. In: Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie. 1981, S. 347.

²¹⁶ Vgl. Beaumarchais: Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag. Übersetzt von Franz Dingelstedt. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts (o.J.), Online im WWW unter URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Beaumarchais,+Pierre+Augustin+Caron+de/Komödie> [Stand: 21.11.2008]

wurde das Stück „zum Symbol einer Opposition gegen Willkür und Ungerechtigkeit“²¹⁷. Beaumarchais führt in seinen Stücken die Missbräuche durch die Stände an, ohne diese anzugreifen.²¹⁸ Am 20. Dezember 1792 wurde „Figaros Hochzeit“ das erste Mal in Schweden von Carl Stenborg auf die Bühne gebracht. Das Stück wurde von Didrik Gabriel Björn übersetzt und bearbeitet, und er übernahm auch die Rolle des Figaros.²¹⁹

5.3.2. Personen und Charakteristiken

In der Übersetzung von Gerda Scheffel befindet sich eine genaue Beschreibung der Charaktere und Kleidung der Personen, die im folgenden zusammengefasst dargestellt wird:²²⁰

Graf Almaviva:

Graf Almaviva ist der Groß-Corregidor von Andalusien. Er muss vornehm mit einer Grazie gespielt werden. Die Eroberung einer Frau sieht er als Spiel. Aufgrund der ständigen Niederlagen des Grafen, ist die Rolle schwer zu spielen.

In den ersten beiden Akten trägt er einen Jagdanzug mit halbhohen Schnürstiefeln und in den letzten drei Aufzügen ein prächtiges altes spanisches Kostüm.

Die Gräfin:

Die Gemahlin muss einen liebenswürdigen und tugendhaften Charakter darstellen, der verlangt, dass sie nur einen gedämpften Zorn und eine unterdrückte Empfindsamkeit zeigen darf.

Im ersten, zweiten und vierten Akt trägt sie lediglich ein Morgenkleid. Im letzten Akt trägt sie Susannes Kleid und Kopfputz.

²¹⁷ Scheffel, Gerda: Zur Entstehungsgeschichte der Figaro-Trilogie von Beaumarchais. In: Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie. 1981, S. 397.

²¹⁸ Vgl. ebenda.

²¹⁹ Vgl. Arpe, 1969, S. 83.

²²⁰ Vgl. Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie, 1976, S. 99.

Figaro:

Figaro ist der Kammerdiener des Grafen und Haushofmeister im Schloss. Der Schauspieler, der diese Rolle spielt, muss in der Lage sein die Fülle an Nuancen umsetzen zu können.

Er trägt einen weißen Hut mit farbigem Band, darunter ein spanisches Haarnetz. Um den Hals hat er locker ein Seidentuch gebunden. Seine Weste und Kniehose sind aus Satin mit silbernen Knöpfen und silber-gefasste Knopflöcher. Außerdem hat er einen breiten Gürtel aus Seide, Strumpfbänder mit Quasten, einen Rock in einer grellen Farbe mit großen Aufschlägen in der Farbe der Weste sowie weiße Strümpfe und graue Schuhe an.

Susanne:

Susanne ist Figaros Verlobte und erste Kammerfrau der Gräfin. Sie ist jung, lustig, geschickt und geistvoll. In den ersten vier Akten trägt sie ein weißes, sehr elegantes Mieder, dazu einen passenden Rock und einen Kopfschmuck. Im fünften Aufzug trägt sie das Morgenkleid der Gräfin und keinen Haarschmuck.

Marzeline:

Marzeline ist die Haushälterin. Sie ist geistreich und bis zum Wiedererkennen im dritten Akt aufbrausend.

Sie trägt die Kleider einer spanischen Gouvernante und eine Haube.

Antonio:

Der Schlossgärtner und Susannes Oheim ist etwas angetrunken und wird im Laufe des Stücks langsam nüchtern.

Er trägt die Kleidung eines spanischen Bauern, die Ärmel hängen herunter. Der Hut und die Schuhe sind weiß.

Fanchette:

Fanchette ist Antonios zwölfjährige Tochter und sehr naiv.

Sie hat ein braunes Mieder mit Borte und silbernen Knöpfen an, dazu ein Rock in einer grellen Farbe. Auf dem Kopf trägt sie einen schwarzen Kopfputz mit Federn, so wie ihn Bäuerinnen bei der Hochzeit tragen.

Cherubin:

Cherubin ist der erste Page des Grafen. Die Rolle verlangt, dass sie, aufgrund der Feinheiten, von einer jungen, sehr hübschen Frau gespielt werden. Einerseits schüchtern vor der Gräfin, andererseits ein charmanter Schelm. Er ist unüberlegt und stürzt sich in jedes Abenteuer.

In den ersten beiden Akten trägt er die silberbestickte weiße Kleidung eines spanischen Hofpagen, dazu einen leichten blauen Mantel und einen Hut mit Federn. Im vierten Aufzug ist er als Frau verkleidet. Im fünften Akt trägt eine Offiziersuniform samt Degen.

Bartholo:

Der Arzt aus Sevilla hat nur eine untergeordnete Rolle. Er trägt einen kurzen, schwarzen, zugeknöpften Rock, eine große Perücke, eine Halskrause, Armstulpen, einen Gürtel und draußen eine langen, grellroten Mantel.

Basilio:

Basilio ist der Musikmeister der Gräfin. Es handelt sich dabei ebenfalls um eine untergeordnete Rolle.

Er trägt einen schwarzen Schlapphut, eine Soutane bis zum Knie und einen langen Mantel.

Der Friedensrichter des Bezirks

Der Schauspieler, der die Rolle des Richters übernimmt, muss die Balance finden zwischen dem ernsten Amt und dem lächerlichen Charakter, der etwas stottert.

Er trägt das Gewand eines spanischen Richters, eine große Perücke, einen spanischen offenen Kragen. In der linken Hand hält er einen langen weißen Stab.

Der Gerichtsschreiber

ist wie der Richter gekleidet, nur der Stab ist kürzer

Ein Bauernknabe

Er trägt die entsprechende Kleidung mit weit herabhängenden Ärmel und einen weißen Hut. Die Farbe der Jacke passt nicht dazu.

Pedrillo

Der Reitknecht des Grafen trägt die Kleidung eines Kuriers, sowie ein Haarnetz und einen Hut.

5.3.3. Inhaltsanalyse

1. Akt

1. Szene

Das Stück beginnt in einem geräumigen, nicht vollständig eingerichteten Zimmer. In der Mitte des Raumes befindet sich ein Armsessel. Figaro misst gerade den Fußboden für das große Himmelbett, das ihm der Herr zur Hochzeit schenkt, aus, während Susanne vor einem Spiegel den Brautkranz probiert. Susanne will nicht in das Zimmer ziehen, das genau zwischen denen der Herrschaften liegt, da sie von Basilio gehört hat, dass sich der Graf möglicherweise zu Susanne ins Bett schleichen könnte, wenn Figaro mal nicht da ist. Mit dem Himmelbett will der Graf sich bloß das Recht dazu erkaufen, was als Gutsherr auch sein Recht wäre. Figaro ist entsetzt und überlegt wie er dem möglichen Stelldichein entgegenwirken könnte. In dem Moment läutet die Gräfin nach Susanne.

2. Szene

Figaro bleibt allein zurück und schwärmt von seiner Zukünftigen. Er denkt laut darüber nach, wie er weiter vorgeht: erst muss er Basilio, der es gewagt hat seinen Meister

belehren zu wollen, eine Lektion erteilen, als nächstes muss er dem Grafen zuvorkommen, danach muss er Marzellan los werden, da sie hinter Figaro her ist und zum Schluss gilt es noch so viel Mitgift und Hochzeitsgeschenke wie möglich mitzunehmen.

3. Szene

Bartholo und Marzelline treten auf. Figaro begrüßt den Doktor überschwänglich und macht sich kurz über ihn lustig, danach wendet er sich an Marzelline und fragt sie, ob sie immer noch einen Prozess mit ihm führen wolle. Bartholo erkundigt sich was er damit meint, doch Figaro erwidert: „Die Alte mag’s Euch selbst erzählen“, und geht ab.

4. Szene

Bartholo wundert sich über das schelmenhafte Verhalte von Figaro und erkundigt sich bei Marzelline warum er überhaupt aufs Schloss gerufen wurde. Marzelline braucht seine Hilfe. Wenn er sie schon nicht geheiratet hat wie versprochen, als deren Kind Emanuel geboren wurde, so soll der Arzt ihr wenigsten dabei helfen einen neuen Mann zu bekommen, und zwar den Figaro. Marzelline plant auszuplaudern, dass der Graf hinter Susanne her ist, damit dann vor lauter Schande die Hochzeit abgesagt werden muss. Danach ist der Weg frei für sie und sie kann Figaro heiraten und ist in einem Babilio, ihren Verehrer los.

5. Szene

Susanne tritt auf und hat Marzellines letzte Worte mitbekommen und fragt nach, wer außer sie Figaro noch heiraten will. Susanne und Marzelline fangen an zu streiten, Marzelline will sich auf Susanne stürzen, Bartholo hält sie zurück. Danach geht Marzelline, den Arzt hinter sich herziehend, raus.

6. Szene

Susanne ärgert sich derartig über die Haushälterin, dass sie nicht einmal mehr weiß was sie eigentlich machen wollte.

7. Szene

Cherubin, der Page des Grafen, kommt geknickt herein. Der Graf will Cherubin wegschicken, da er seinen Pagen am Tag zuvor bei Fanchette gefunden hat. Cherubin beteuert, dass er Fanchette nur ein Gedicht für die Hochzeit geprüft hat. Eigentlich schwärmt Cherubin für die Gräfin, aber um nicht weiter allein sein zu müssen, wäre er auch mit einer anderen Frau zufrieden. Der Graf kommt ins Zimmer und Cherubin versteckt sich hinter einem Lehnstuhl.

8. Szene

Der Graf tritt vorsichtig ein. Er will Susanne überreden mit ihm Zeit zu verbringen. Von draußen hört man Basilio rufen, der den Grafen sucht. Der darf nicht bei Susanne gefunden werden, denn eigentlich hat der Graf ein bestimmtes Recht, dass jeder Herr gegenüber seinen Dienerinnen hat, der Gräfin zuliebe abgeschafft. Daher versteckt sich der Graf ebenfalls hinter dem Stuhl. Im gleichen Augenblick schleicht Cherubin hervor und drückt sich im Stuhl nieder. Susanne legt ein mitgebrachtes Kleid über ihn.

9. Szene

Basilio kommt, nach dem Grafen suchend, herein und fragt nach dem Grafen und Cherubin. Susanne stellt sich unwissend. Basilio zieht sie auf: sie soll nicht so tun, als ob sie nicht wüsste, dass Cherubin immer um die Frauen herumschleicht, vor allem um die Gräfin. Mittlerweile wisse das schon die halbe Stadt. In dem Moment tritt der Graf aus seinem Versteck. Er befiehlt Basilio Cherubin zu suchen und sofort weg zu jagen. In dem Moment findet der Graf Cherubin. Er wirft dem Pagen vor sich an Susanne rangemacht zu haben und davon Figaro zu erzählen.

10. Szene

Die Gräfin, Figaro, Fanchette sowie die Schlossdienerschaft und die Landleute treten ein. Figaro spricht erneut das abgeschaffte Recht des Herrn an und möchte aus diesem Grund, dass dieser gütige Zug des Grafen öffentlich gefeiert wird. Der Graf ist verwirrt und meint, dass die Abschaffung selbstverständlich war. Worauf Figaro meint, dass

dieses Glück auch den umstehenden Untertanen widerfahren solle. In die Enge getrieben willigt der Graf ein. In dem Moment bittet ihn auch noch die Gräfin, Cherubin nicht wegzuschicken. Der Graf begnadigt ihn und verleiht ihm eine Fähndrichsstelle in seinem Regiment. Alle bis auf Cherubin, Figaro und Basilio gehen ab.

11. Szene

In der letzten Szene des ersten Aktes besprechen Cherubin, Figaro und Basilio ihre Pläne für den Abend und Figaro befiehlt Cherubin nur so zu tun, als ob er zum Regiment reiten würde.

Kurzkommentar zum ersten Akt

Der erste Akt hat die Funktion der Exposition. Die wesentlichen Handlungsträger werden vorgestellt. Auffallend ist die Vielzahl der Konflikte, die vorliegen: der Graf will trotz der Abschaffung des verwerflichen Rechts darauf zurückgreifen, Marzeline versucht mit allen Mitteln Figaro zu bekommen, Basilio ist in Marzeline verliebt, Cherubin schwärmt für die Gräfin und Figaro will alle Steine auf dem Weg zur Hochzeit beseitigen.

2. Akt

1. Szene

Die Bühne zeigt das Schlafzimmer der Gräfin. Die Gräfin will von Susanne wissen, was der Graf und Cherubin in ihrem Zimmer machten. Sie fragt nach, ob der Graf ihr einen Antrag gemacht habe. Susanne erzählt ihr alles auch, dass Marzeline Figaro will. Daraufhin beschließt die Gräfin Susanne dabei zu helfen, dass die Hochzeit zu Stande kommt und will sich dafür mit Figaro beratschlagen.

2. Szene

Figaro kommt ins Zimmer. Er erklärt der Gräfin seinen Plan gegen die Intrigen der anderen. Dazu muss der Graf eifersüchtig gemacht werden, indem Basilio ihm einen

anonymen Brief zusteckt. Damit soll der Graf von Susanne abgebracht werden. Susanne soll einwilligen sich mit dem Grafen im Park zu treffen. Allerdings wird Cherubin in Susannes Kleider in den Park gehen, um den Grafen zu überführen. Nachdem Figaro alles erklärt hat, geht er ab.

3. Szene

Die Gräfin ist besorgt um ihr Aussehen, da gleich Cherubin kommen wird. In dem Moment klopft es auch schon.

4. Szene

Cherubin tritt ein. Er ist betrübt über seinen Beförderung zum Offizier, da er das Schloss und somit die Gräfin verlassen muss. Cherubin singt der Gräfin ein Lied, Susanne begleitet ihn auf der Gitarre. Susanne kommt auf Figaros Plan zurück und sucht ein Kleid für Cherubin.

5. Szene

Die Gräfin weist Cherubin darauf hin, dass der Graf bis zum Beginn des Festes nicht wissen darf, dass er noch da ist.

6. Szene

Susanne kommt mit einer Coiffure zurück. Sie legen Cherubin einen Kopfschmuck an und verarzten seine Reitverletzung. Währenddessen klopft es an der Tür.

7. Szene

Der Graf will hinein, aber es ist abgeschlossen. Cherubin lässt sich von der Gräfin im Kabinet einsperren. Danach lässt die Gräfin den Grafen herein. Der Graf erzählt, dass jemand ihm einen Brief zusteckte, in dem steht, dass jemand, den der Graf fort glaubte die Gräfin besuchen werde. In dem Moment sind Geräusche aus dem Kabinet zu hören. Die Gräfin meint, es sei Susanne.

8. Szene

Susanne kommt mit Frauenkleidern auf dem Arm unbemerkt herein. Sie sieht den Grafen und bleibt lauschend im Hintergrund. Währenddessen befiehlt der Graf Susanne, sie soll aus dem Kabinet kommen. Als nichts passiert, möchte er mit Gewalt durch die Tür. Dafür muss er allerdings einen Hammer holen. Um sicher zu gehen, dass die Gräfin in der Zwischenzeit nicht die Person im Kabinet rauslässt, nimmt er sie mit und schließt die Zimmertür hinter sich ab.

9. Szene

Cherubin muss verschwinden bevor der Graf zurückkommt. Da alle Türen verschlossen sind, springt er aus dem Fenster in den darunter liegenden Küchengarten. Susanne geht statt Cherubin ins Kabinet und wartet bis der Graf zurückkommt.

10. Szene

Graf und Gräfin kommen zurück. Der Graf hat eine Zange und einen Hammer dabei. Bevor er die Tür aufbricht sagt die Gräfin ihm doch die Wahrheit und gibt ihm den Schlüssel. Er sperrt auf und Susanne steht vor ihm.

11. Szene

Susanne und die Gräfin tun so, als hätte sie sich einen Scherz mit dem Grafen erlaubt, da er immer so eifersüchtig ist. Sie erzählen ihm, dass Basilio ihm den Brief zusteckte und er diesen von Figaro bekam, der das Schreiben wiederum von einem Bauern bekam. Der Graf ist beschämt, weil er die Gräfin zu Unrecht verdächtigt hat. Er bittet sie um Vergebung.

12. Szene

Figaro tritt atemlos herein. Er berichtet, dass alles für die Feier vorbereitet ist. Der Graf nützt den Moment und spricht ihn auf den Brief an, den er Basilio angeblich gegeben hat. Figaro weiß zwar von nichts, kann sich aber noch geschickt aus der Affäre ziehen.

13. Szene

Antonio der Schlossgärtner kommt betrunken und mit einem zertretenen Nelkenstock im Arm herein. Antonio erzählt, dass ein Mann aus dem Fenster gesprungen sei und seinen Nelkenstock zertreten habe. Darauf hin meint Figaro, er sei aus dem Fenster gesprungen. Antonio erzählt aber auch noch, dass derjenige ein Papier verloren habe und gibt es dem Grafen. Es ist das Patent des Pagen. Figaro meint, der Page habe es ihm gegeben, da das Siegel fehlt.

14. Szene

Marzeline tritt mit Barholo ein. Sie erhebt Einspruch gegen die Hochzeit, weil sie meint ältere Rechte an den Bräutigam zu haben. Die Gräfin und Susanne ziehen sich in den Hintergrund zurück während sich Figaro nach den Rechten erkundigt. Marzeline meint sie habe Figaro Geld geborgt, unter der Bedingung, dass er sie heiratet. Nun will sie, dass der Graf über die Gültigkeit entscheidet. In dem Moment tritt Basilio vor und fordert seine Ansprüche gegenüber Marzeline. Der Graf nimmt ihn nicht ernst, aber um Marzellines Ansprüche zu überprüfen, verschiebt er die Hochzeit und lässt Gerichtsleute bestellen. Dafür schickt er Basilio und einen Bauernknaben, der sich freiwillig gemeldet hat, los. Danach geht der Graf ab.

15. Szene

Figaro und Basilio scherzen bis Basilio die Gitarre nimmt, ein Lied anstimmt und alle rausgehen.

16. Szene

Gräfin und Susanne kommen wieder in den Vordergrund. Auf Grund des Vorfalls glaubt die Gräfin nicht, dass sich der Graf täuschen lässt. Sie meint, dass Cherubin fort muss. Er könne nicht mehr statt Susanne in den Park gehen. Die Gräfin beschließt für Cherubin zu gehen, aber Susanne darf von diesem Plan niemanden etwas erzählen auch

nicht Figaro. Der Graf muss bei seiner geplanten Untreue ertappt werden, denn nur so kann die Hochzeit zwischen Figaro und Susanne stattfinden.

17. Szene

Susanne kommt noch einmal herein und bringt der Gräfin eine Maske und einen Stock. Danach gehen beide ab und der Vorhang fällt.

Kurzkommentar zum zweiten Akt

Der zweite Akt enthält die meisten Szenen und viele Handlungsstränge. Das Geschehen gewinnt an Dynamik, vor allem da der Plan fasst gescheitert wäre. Die Spannung wird gesteigert, da noch alles möglich ist. Jederzeit kann der Graf durch einen unglücklichen Zufall hinter die Intrige kommen.

3. Akt

1. Szene

Die Bühne des dritten Akts wurde zu einem großen Schlosssaal umgewandelt, in dem alles für den Gerichtstag hergerichtet wurde. Der Graf und Pedrillo treten auf. Pedrillo soll nach Sevilla reiten, um sich zu erkundigen, ob und wann der Page angekommen ist und um ihm das Patent zu geben.

2. Szene

Der Graf bleibt alleine zurück. Er vermutet, dass Intrigen gesponnen werden, weiß aber noch nicht von wem sie ausgehen.

3. Szene

Figaro kommt herein. Der Graf spricht ihn noch einmal auf den Scherz an. Er will wissen, warum Figaro aus dem Fenster gesprungen ist und warum sich die Gräfin so einen Streich erlaubt hat. Figaro weicht ihm geschickt aus.

4. Szene

Der Graf ist wieder allein und ärgert sich, dass er Figaro nichts entlocken konnte. Er beschließt alles zu unternehmen, dass die Ehe nicht zu Stande kommt.

5. Szene

Susanne eilt herbei unter dem Vorwand für die Gräfin ein Flacon Hirschhorngeist gegen ihre Nervenzufälle vom Grafen zu holen. Doch eigentlich wollte Susanne nur ein Gespräch beginnen. Es kommt dazu, dass der Graf sie fragt, ob es bei der Verabredung am Abend bleibt. Denn ohne das Treffen bekommt Susanne keine Mitgift vom Grafen und ohne Mitgift kann sie nicht heiraten. Susanne willigt ein und der Graf ist erfreut.

6. Szene

Figaro kommt herein und will wissen was Susanne alleine mit dem Graf macht. Sie meint, es habe mit Figaros Prozess zu tun und, dass er bereits gewonnen habe und geht ab. Figaro eilt ihr nach. Der Graf hat mitbekommen, dass Susanne sagte: „Du hast gewonnen.“ Er schließt daraus, dass man ihm doch eine Falle stellt und beschließt keine Gnade mehr walten zu lassen.

7. Szene

In der siebten Szene treten Bartholo, Marzeline und der Friedensrichter auf. Marzeline versucht dem Richter zu erklären wen sie klagt und warum, doch er kann ihr nicht ganz folgen.

8. Szene

Figaro kommt dazu. Er erklärt dem Richter: „Der Fall ist einfach. Ich bin schuldig. Aber ich bezahle nicht. Folglich ist's ebenso, als ob ich nichts schuldig wäre.“ Worauf der Richter ihm zustimmt.

9. Szene

Der Prozess beginnt. Marzeline wird vertreten durch Bartholo. Figaro vertritt sich selbst. Der Graf ist der oberste Erb-, Lehn- und Gerichtsherr. Nach längerer Diskussion entscheidet der Graf, dass Figaro zweitausend Piaster an Marzeline am heutigen Tag zahlen oder sie heiraten muss.

10. Szene

Marzeline sinkt erleichtert in den Sessel und der Graf fühlt sich gerächt. Figaro versucht Zeit zu gewinnen, indem er vorgibt ohne die Einwilligung der Mutter nicht heiraten zu können. Er sucht sie seit fünfzehn Jahren. Figaro wurde mit einer kostbar gestickten Windel, goldenen Kinderklapper und einem in den Arm geätzten Zeichen. Marzeline fällt ihm ins Wort und fragt: „Eine Rose?“ Figaro stimmt zu und ist völlig überrascht. Es stellt sich heraus, dass der Sohn von Marzeline und Bartholo ist.

11. Szene

Susanne stürzt herein mit einer Börse in der Hand. Sie will für Figaro das Geld an Marzeline zurückzahlen. Figaro und Marzeline klären Susanne auf. Doch nun funkt Antonio, Susannes Onkel dazwischen. Er ist gegen die Hochzeit, da Figaro offiziell keinen Vater hat.

12. Szene

Figaro, Susanne und Marzeline versuchen Bartholo zur Heirat mit Marzeline zu überreden. Der ziert sich noch und fragt nach dem Grafen, woraufhin sie sich alle auf die Suche nach ihm machen.

Kurzkomentar zum dritten Akt

Im dritten Akt kommt es zum Höhepunkt der Handlung. Der Konflikt mündet in einer Auseinandersetzung vor Gericht. Die Wiedererkennung Figaros führt zur Peripetie, die Handlung schlägt vom Unglück ins Glück um. Dadurch kommt es im Stück zu einer Wende.

4. Akt

1. Szene

Die Bühne des vierten Akts zeigt eine festlich geschmückte Galerie im Schloss. Figaro und Susanne treten auf. Es steht der Hochzeit nichts mehr im Wege: der Doktor hat zugestimmt Marzeline zu heiraten. Damit ist Antonio beruhigt.

2. Szene

Die Gräfin kommt herein und sagt Figaro Bescheid, dass seine Gäste warten.

3. Szene

Die Gräfin will wissen, ob Susanne für den Kleidertausch alles vorbereitet hat. Susanne ist sich nicht mehr sicher, ob sie den Plan durchziehen soll, lässt sich aber dann von der Gräfin doch überzeugen. Dafür schreiben die beiden einen Brief, den Treffpunkt betreffend, an den Grafen und legen ein Nadel der Gräfin dazu.

4. Szene

Fanchette und Cherubin, als Bauernmädchen verkleidet, unter vielen Bauernmädchen treten ein. Sie bringen der Gräfin Blumen.

5. Szene

Antonio kommt herein, den Grafen hinter sich herziehend. Antonio hat Cherubin unter den Bauernmädchen erkannt. Antonio zieht Cherubin aus der Gruppe. Der Graf will Cherubin bestrafen. Fanchette tritt hervor und bittet ihn, dass nicht zu tun, denn sie will den Pagen heiraten.

6. Szene

Figaro tritt ein. Er schaut wo die Brautjungfern bleiben. Der Graf versucht Figaro zur Rede zu stellen, warum er behauptet hat, dass er aus dem Fenster gesprungen sei. In

dem Moment hört man die Fanfare des Hochzeitszuges. Figaro nimmt Susanne an die Hand und geht raus. Alle folgen ihnen bis auf den Grafen, die Gräfin und Cherubin.

7. Szene

Der Graf schickt Cherubin fort. Er soll sich umziehen und sich nicht mehr blicken lassen. Der Hochzeitszug kommt und der Graf und die Gräfin nehmen Platz.

8. Szene

Der ganze Hochzeitszug tritt ein. Susanne kniet vor dem Grafen nieder. Während er ihr die Brautkrone aufsetzt, steckt sie ihm verstohlen das Billet zu. Figaro tritt vor, der Graf übergibt Susanne Figaro und beide küssen seine Hand. Danach ziehen sich beide auf ihren Platz zurück. Die Zeremonie wird begleitet von einem Chor. Als der Graf den Brief liest und sich an der Nadel sticht, beobachtet in Figaro. Er nimmt an, dass das Bilet von irgendeinem Mädchen stammt. Plötzlich tritt der Gerichtsschreiber ein.

9. Szene

Der Gerichtsschreiber und der Friedensrichter treten ein, samt Basilio und den Bauernknaben. Basilio verlangt ebenfalls sein Recht vom Grafen: er will Marzeline heiraten und erhebt Einspruch gegen die Ehe mit Bartholo. Währenddessen verschwinden Susanne und die Gräfin, damit sich die Gräfin als Susanne verkleiden kann. Figaro wird wütend, weil Basilio das doppelte Hochzeitsfest stört. Als Basilio erfährt, dass Figaro Marzellines Sohn ist, verzichtet er auf die Hochzeit. Im Park findet ein Feuerwerk statt und alle, außer Figaro und Marzeline, gehen hinaus.

10. Szene

Marzeline hält Figaro zurück. Marzeline meint, dass Susanne den Antrag des Grafen angenommen hat. Figaro lässt sich allerdings nicht beirren.

11. Szene

Fanchette sucht Susanne. Sie soll ihr eine Nadel zustecken. Sie erzählt, dass dies das Siegel für die Romanze von den Kastanienbäumen sei. Figaro meint, er wisse, dass die Nadel vom Grafen kommt, aber befiehlt Fanchette niemanden etwas davon zu erzählen.

12. Szene

Figaro ist jetzt doch eifersüchtig. Er überlegt Susanne zu verlassen, doch seine Mutter meint, er soll nicht auf bloßen Verdacht handeln. Er beschließt den Grafen und Susanne bei ihrem Treffen zu beobachten und geht ab. Marzeline beschließt stattdessen Susanne zu warnen.

Kurzkommentar zum vierten Akt

Die erste Szene wird benutzt, um zu berichten was in der Zwischenzeit passiert ist. Es entsteht ein neuer Konflikt, da Figaro nun eifersüchtig ist. Damit wird die Spannung erneut gesteigert.

5. Akt

1. Szene

Der fünfte Akt spielt draußen im Park. Zu sehen ist eine freie Stelle umgeben von Kastanienbäumen. Links und rechts befinden sich zwei Pavillons. Es ist dunkel. Fanchette tritt auf, in der einen Hand etwas zum Essen in der anderen eine Laterne. Sie bemerkt Figaro, der sie beobachtet. Fanchette flüchtet in den Pavillion links.

2. Szene

Die Hochzeitsgesellschaft kommt. Figaro hat alle dazu eingeladen auf Susanne und den Grafen zu warten. Figaro befiehlt den Landleuten und der Dienerschaft den Park zu erhellen.

3. Szene

Figaro ist wieder allein und ärgert sich über die Frauen. Er hört jemanden kommen und versteckt sich.

4. Szene

Die Gräfin, Susannen und Marzeline kommen. Die Gräfin trägt Susannes Kleider und Susanne die der Gräfin. Marzeline hat Susanne bereits erzählt, dass Figaro vorhat sie zu belauschen. Marzeline versteckt sich ebenfalls im linken Pavillon.

5. Szene

Susanne und die Gräfin unterhalten sich laut. Danach versteckt sich Susanne gegenüber von Figaro. Die Gräfin bleibt.

6. Szene

Cherubin kommt singend herein. Er meint Susanne zu sehen und greift nach ihrer Hand. In dem Moment kommt der Graf und sieht den Pagen. Die Gräfin versucht ihn mit verstellter Stimme abzuwimmeln. Der Graf tritt dazwischen. Cherubin küsst, aufgrund der Dunkelheit, versehentlich den Grafen. Als er seinen Fehler bemerkt, flieht er in den linken Pavillon.

7. Szene

Figaro schleicht sich an, um dazwischen zu gehen. Da der Graf glaubt, dass Cherubin noch anwesend ist, holt er aus und trifft Figaro. Der versteckt sich daraufhin wieder. Der Graf nähert sich der Gräfin, die er für Susanne hält und küsst sie. Er gibt ihr das Gold, mit dem er sich das Recht erkaufen will und dazu noch einen Edelstein, immer noch nicht merkend, dass er die Gräfin im Arm hat. Figaro tritt hervor. Der Graf flieht. Die Gräfin will ihm folgen und schlüpft in den rechten Pavillon.

8. Szene

Figaro tritt auf und sucht die beiden. Susanne kommt ebenfalls aus ihrem Versteck und erkundigt sich, die Stimme der Gräfin nachahmend, ob da jemand ist. Figaro und Susanne erkennen einander und Susanne klärt Figaro auf. Währenddessen erscheint der Graf im Hintergrund.

9. Szene

Der Graf sucht in der Dunkelheit nach Susanne. Figaro und Susanne spielen dem Grafen vor, die Gräfin und ihr Verehrer zu sein und verschwinden in dem linken Pavillon. Als Figaro gerade flüchten will, erwischt ihn der Graf.

10. Szene

Pedrillo eilt herbei. Er berichtet dem Grafen, dass er den Pagen in Sevilla nicht gefunden hat. Der schickt Pedrillo weg und ruft nach Licht.

11. Szene

Bartholo, Basilio, der Friedensrichter, Antonio und die Dienerschaft mit Fackeln treten auf. Der Graf ist erzürnt und stellt Figaro zu Rede. Um heraus zu finden mit wem sich Figaro getroffen hat, rennt er in den linken Pavillon.

12. Szene

Aus dem linken Pavillon kommt der Graf, Cherubin hinter sich herziehend, heraus. Nach und nach werden Fanchette, Marzeline und Susanne aus dem Pavillon herausgeführt. Danach tritt die Gräfin aus dem rechten Pavillon. Da erkennt der Graf seinen Irrtum und bittet die Gräfin zum dritten Mal an diesem Tag um Verzeihung. Sie verzeiht ihm und alle bekommen was sie wollen: der Graf - die Gräfin, Figaro - Susanne, Marzeline - Bartholo, Fanchette - Cherubin. Am Ende wendet sich Figaro mit seinen Schlussworten ans Publikum. Danach stimmen alle einen großen Schlussgesang an und tanzen.

Kurzkommentar zum fünften Akt

Nach vielen Irrungen und Wirrungen bringt der Schlussakt die Lösung. Der Graf wurde eines besseren belehrt und alle sind vereint.

5.3.4. Aufbau

Das Stück spielt auf dem Schloss des Grafen Almaviva drei Stunden von Sevilla. Die Handlung ist auf vier Schauplätze verteilt. Der erste Akt beginnt in einem geräumigen Zimmer, der zweite Akt zeigt das Schlafzimmer der Gräfin, der dritte Akt spielt in einem großen Saal, gefolgt von einer großen Galerie im vierten Akt und schließt ab mit einer Außenszene im Park. Zeitlich gesehen ist die Handlung innerhalb von vierundzwanzig Stunden abgeschlossen. Jeder Akt hat eine Funktion. Der erste Aufzug dient der Exposition. Es werden die Hauptpersonen vorgestellt, die Umstände werden erläutert und der Konflikt angedeutet. Der zweite Akt enthält das erregende Moment und der Konflikt breitet sich aus. Im nächsten Akt folgt der Höhepunkt. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, die eine Wendung herbeiführt. Im vierten Akt wird die Handlung verzögert, um Spannung aufzubauen und der fünfte Aufzug bringt die Lösung des Konflikts.

Der Doppeltitel des Stücks „Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag“ enthält den Namen des Hauptdarstellers, beinhaltet das Ereignis der Handlung und weist auf den Verlauf hin. Figaro tritt in jedem Akt auf, wobei er im letzten dominiert. Im ersten Aufzug spielt Susanne in den meisten Szenen mit. Der zweite Akt gehört klar der Gräfin. Danach verzeichnet der Graf die häufigsten Einsätze. Im vierten Aufzug treten der Gräfin, Figaro und Susanne gleich oft auf. Auffällig ist, dass die Gräfin, als einzige Hauptperson, im zweiten Akt überhaupt nicht auftritt. Außerdem enthält das Stück in jedem Akt mindestens eine Massenszene. Die letzten beiden Aufzüge beinhalten sogar zwei große Szenen. In den Massenszenen treten neben den eigentlichen Personen noch die Dienerschaft und die Landleute auf. Dabei handelt es sich um stumme Rollen. Eine

genaue Anzahl wird nicht angegeben. Daneben gehören zu den *dramatis personae* vierzehn Charaktere: fünf aus dem höheren Stand und der Rest aus dem Niederen.

Das Stück ist sehr anspruchsvoll, einerseits die Handlung betreffend, andererseits bezüglich des Aufbaus. Es laufen viele Handlungsstränge zusammen, die zum Schluss gelöst werden müssen. Die Akte sind in relativ viele Szenen aufgeteilt. Mit siebzehn Auftritten ist der zweite Aufzug der längste. Die Handlung im ersten Akt verteilt sich auf elf Szenen und die letzten drei Aufzüge sind in jeweils zwölf Szenen unterteilt.

5.3.5. Thema und Wirkung

„Figaros Hochzeit“ wird von Grendel als Hauptwerk Beaumarchais gesehen, da es alle andere Werke und selbst das Leben des Dichters erklärt. Er sieht eine Verbindung zwischen Beaumarchais und die Rolle des Figaros. Die Figur des Grafen repräsentiert für ihn König Ludwig XVI.²²¹ Grendel meint, genau so wenig wie der Graf auf Figaro verzichten konnte, so konnte der König auch nicht auf Beaumarchais verzichten, da dieser Ludwig XVI. bei einigen politischen Angelegenheiten unterstützte.²²²

Da sich Beaumarchais in dem Stück mit der politischen Situation Frankreichs Ende des 18. Jahrhunderts auseinandersetzte und erstmals politische Äußerungen auf die Bühne bringen wollte, verbot Ludwig XVI. 1782 die Aufführung des Stücks.²²³ Erst am 27. April 1784 wurde „Figaros Hochzeit“ in der Comédie Française uraufgeführt und im selben Jahr noch sechundsiebzig Mal wiederholt.²²⁴ Nach Grendel besteht hier die nächste Verbindung zum Stück. Auch der Graf konnte Figaro letzten Endes die Hochzeit nicht verbieten.²²⁵ Als endgültigen Beweis für seine Vermutung verweist Grendel auf den Monolog Figaros in der dritten Szene des fünften Akts. Er meint, dass

²²¹ Vgl. Grendel, 1973, S. 329.

²²² Vgl. ebenda, S. 331.

²²³ Vgl. Grendel, 1973, S. 328.

²²⁴ Vgl. Klein, 1978, S. 61.

²²⁵ Vgl. Grendel, 1973, S. 332.

dieser Monolog dramatisch gesehen sinnlos ist und keine Biographie über Beaumarchais soviel aussagt wie diese Szene.²²⁶

Klein geht davon aus, dass Beaumarchais das Stück so konstruierte, dass sich das Bürgertum mit dem Stück identifizieren konnte. In diesem Zusammenhang ist ihr während ihrer Auseinandersetzung mit dem Stück aufgefallen, dass sich die Rollen von Figaro, Susanne und Marzeline im Laufe des Stücks verschieben. Figaro entwickelt sich vom Diener zum Ehemann und zum Sohn, Susanne hat die Rolle der Dienerin und die Rolle der Ehefrau inne, und Marzeline ist zu Beginn eine Verehrerin, dann Mutter und am Rande Ehefrau.²²⁷ Die Figuren springen zwischen den einzelnen Rollen des Dieners und der Rolle der Privatperson hin und her und geraten dadurch immer wieder in einen innerlichen Konflikt. Auf der einen Seite steht der Gehorsam gegenüber dem Herrn, auf der anderen Seite die Verteidigung der eigenen Person. Figaro und Susanne bereiten sich auf ihre Ehe vor und verteidigen diese gegen Eindringlinge, wie z. B. gegen den Grafen, der sein Herrenrecht geltend machen will oder die Gräfin, die die Hilfe von Susanne in Anspruch nimmt, um ihre Intrige gegen den Grafen zu planen ohne dass Figaro eingeweiht wird. Beaumarchais zeigt inwieweit die Ständeproblematik in die ‚Privatsphäre‘ der Diener eingreift. Howarth spricht bei „Figaros Hochzeit“ von einer Thematisierung des Klassenkonflikts.²²⁸ Klein geht noch einen Schritt weiter. Sie sieht in dem Stück nicht nur die Konflikte zwischen zwei Schichten und die Liebe zwischen zwei Personen, sondern auch ansatzweise eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Familie, da Figaro und Susanne damit beschäftigt sind, sich ein eigenes zu Hause zu schaffen.²²⁹ Auch die Mutterrolle zeigt Beaumarchais in einem anderen Licht. Marzeline spricht in der zehnten Szene des dritten Akts das Problem der unverheirateten Mütter an, benennt die Schuldigen und tritt für die Rechte der Frauen ein.²³⁰

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 348.

²²⁷ Vgl. Klein, 1978, S. 81.

²²⁸ Vgl. Howarth, 1995, S. 159.

²²⁹ Vgl. Klein, 1978, S. 98.

²³⁰ Vgl. Scheffel, Gerda: Zur Entstehungsgeschichte der Figaro-Trilogie von Beaumarchais. In: Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie. 1981, S. 397.

Wolf erwähnt noch das Ehebruchmotiv, das durch den Konflikt zwischen dem Graf und der Gräfin angesprochen wird. Während der Graf relativ offen hinter Susanne her ist, unterdrückt die tugendhafte Gräfin ihre Gefühle für Cherubin. Abgesehen davon liebt sie ihren Mann und schafft es durch eine Intrige ihn wieder auf den rechten Weg zu bringen.²³¹ Außerdem geht Wolf noch auf einen anderen Punkt näher ein. Er stellt sich nämlich die Frage, ob das Stück als Lachkomödie und als empfindsames Drama angesehen werden kann und meint das diese beiden Formen durchaus kompatibel sind. „Figaros Hochzeit“ löst bei den Zuschauern sowohl Rührung, als auch Lachen aus. Wolf sieht darin auch seinen Erfolg begründet.²³²

5.4. Gegenüberstellung

Im Rahmen der Gegenüberstellung sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Stücke von Kotzebue, Holberg und Beaumarchais herausgearbeitet werden. Dabei konzentriert sich der Vergleich auf drei Punkte: Historische Gegebenheiten, Hintergründe der Dramatiker und Besonderheiten im Aufbau der Stücke.

Die drei Biografien der Dramatiker erstrecken sich über einen Zeitraum von 1684 bis 1819. Holberg lebte von 1684 bis 1754, Beaumarchais von 1732 bis 1799 und Kotzebue wurde 1761 geboren und starb 1819. Damit lebten sie im Zeitalter der Aufklärung und der großen Revolutionen. In Frankreich trat Sonnenkönig Ludwig XIV. 1661 seine Alleinherrschaft an. Er regierte absolut ohne Kontrolle von außen, sowohl die Wirtschaft, als auch das Heer wurde zentral gelenkt. Die Hofkultur von Versailles wurden zum Vorbild für einige Länder Europas, wie z. B. für Schweden. Außerdem hatte sie einerseits eine repräsentative Funktion und andererseits beschäftigte sie den Adel und hielt ihn von der Machtausübung fern. Die französische Kultur und Sprache wurde zum Maßstab aller Dinge. Wie in Versailles begannen auch andere Könige Hoffeste zu feiern. Im Gegensatz dazu stand Englands Weg zur konstitutionellen-parlamentarischen Monarchie. Der Absolutismus in Frankreich führte schlussendlich

²³¹ Vgl. Wolf, 1984, S. 319.

²³² Vgl. ebenda, S. 314.

Ende des 18. Jahrhunderts zur Französischen Revolution und der Abschaffung des Ständestaats und des Feudalismus. Die Zeit Napoleons setzte ein und dauerte bis 1814. 1814/15 stellte der Wiener Kongress wieder das Gleichgewicht in Europa her.

Oberste Richtlinie unter den Intellektuellen war in jener Zeit die Vernunft. In diesem Zusammenhang ist Denis Diderot zu nennen, der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen mit anderen Denkern eine Enzyklopädie herausbrachte. Die gesamte Wissenschaft der Zeit wurde unter dem Begriff der Natur zusammengefasst. Daraus entwickelten sich Normen, die den Glauben an die Natur und die Vernunft des Menschen in den Mittelpunkt rückten. Mehrmals wurden die Bände der Enzyklopädie von Kirche und Hof verboten.

In dieser ereignisreichen Zeit wuchsen Holberg, Beaumarchais und Kotzebue auf. Holberg stammte aus einer angesehenen Familie, Beaumarchais, Sohn eines Uhrmachers, schaffte durch günstige Fügungen den Sprung in den höheren Stand und Kotzebue befand sich als Advokat zwischen zwei Klassen. Alle drei behandeln in ihren Stücken die Ständeproblematik, allerdings aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlicher Gewichtung. Holberg beschäftigt sich in „Jeppe vom Berge“ mit dem Feudalsystem, der Abhängigkeit der Bauern und dem Machtmissbrauch des Adels. Holberg, geboren in Norwegen, bekannt als dänischer Dichter, da Norwegen der dänischen Herrschaft unterstellt war, kannte aus seiner Zeit als Professor die Situation der Bauern, da er selbst sein Professorengelohnte hauptsächlich aus Universitätshöfen erhielt.²³³ Beaumarchais, von den Anfänge der französischen Revolution geprägt, beschreibt indirekt welchen Einfluss die Abhängigkeit vom Adel hatte und schneidet die Themen Familie und die Rechte der Frau an. Kotzebue unterhält den Zuschauer mit dem Ehebruchmotiv. Alle drei Dramatiker wollten, dass sich das Publikum mit den Stücken identifizieren konnte und keiner griff den Adel direkt an. Vielmehr versuchten sie über die Tugend und die Laster der Charaktere auf die Probleme aufmerksam zu machen. Während Beaumarchais und Holberg den Bürger belehren wollten, wirkte Kotzebue moralisierend. Weiters hatte jeder von ihnen Molière und dessen flüssigen,

²³³ Vgl. Jensen, 1986, S. 133.

lebendigen Stil zum Vorbild. Sie orientierten sich an dessen Charakterkomödie und gleichzeitig entwickelte jeder noch eine persönliche Eigenheit. In Kotzebues Stücken ist der Effekt der Rührung kennzeichnend, Holberg vermischte ernste Szenen mit komisch derben *Commedia dell'arte* Elementen, wobei er u. a. auf die Regel der „bienséance, dem guten Geschmack“²³⁴ achtete. Beaumarchais ließ in „Figaros Hochzeit“ Empfindsamkeit mit einfließen.²³⁵ Im Gegensatz zu Kotzebue zeigte Beaumarchais, wie der Graf und die Gräfin ihre Ehekrise überwinden konnten.²³⁶ Kotzebue hingegen sah seine Aufgabe nicht darin, zu zeigen wie ein Krise vermieden oder überwunden werden kann, sondern thematisierte die Buße und die Läuterung.²³⁷ Bei Holberg stand weniger das Erzählen eines Ereignisses im Vordergrund, sondern sein Ziel war „die Erziehung seines Publikums zu tugendhaften, vernünftigen und nützlichen Mitgliedern in der bürgerlichen Gesellschaft.“²³⁸

Bezüglich des Aufbaus der Stücke fällt zuerst auf, dass in allen drei Werken die Einheit des Orts und der Zeit gewahrt wird, die Handlung ist über fünf Akte verteilt und jedes Stück hat sowohl Außen- als auch Innenszenen. Außerdem verwenden alle drei Dramatiker Monologe zur Verdeutlichung der Situation, zur Beschreibung eines Charakters oder um von etwas, das bereits passiert ist, zu berichten.

Während Holberg und Beaumarchais ihre Stücke als Komödie bezeichneten, verwendete Kotzebue den Begriff Schauspiel und definierte diesen auch nicht weiter. Meyer sieht darin eine Trotzreaktion gegenüber den starren Normen der Gesellschaft, was sich wiederum in der Handlung des Stücks widerspiegelt.²³⁹ Holberg verwendet Rollenfächer, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts üblich waren.²⁴⁰ Außerdem endet

²³⁴ Vgl. Jensen, 1986, S. 58.

²³⁵ Vgl. Wolf, 1984, S. 315

²³⁶ Vgl. Wolf, 1984, S. 318.

²³⁷ Vgl. Meyer, 2005, S. 44.

²³⁸ Vgl. Jensen, 1986, S. 65.

²³⁹ Vgl. Meyer, 2005, S. 44.

²⁴⁰ Vgl. Bamberger, 1983, S. 174.

Holbergs „Jeppe vom Berge“ mit einem Epilog des Barons. Währenddessen sind bei Kotzebue einige Sentenzen zu finden, allerdings nicht nur bei Personen aus der höheren Schicht, sondern auch bei Franz, dem Diener. Beaumarchais „Figaros Hochzeit“ ist sehr komplex. Es laufen viele Handlungsstränge zusammen und Intrigen werden gesponnen. Er behilft sich sogar einer Nachtszene im Park, um die Spannung zu steigern.

Alles in allem spiegeln die drei Werke eine Zeit wider, die sich im Umbruch befand, das Ende der Monarchie und das Aufkommen des Bürgertums beinhaltet. Die Dramatiker waren unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt. Sie verbanden unterschiedliche Formen und Stilmittel, um ihren Stücken Ausdruck zu verleihen.

6. Schlussbemerkungen

Geht man primär von der Annahme aus, dass sich in Schweden im 18. Jahrhundert ein eigenes, typisch schwedisches Theater herausgebildet hat, dann muss diese widerlegt werden. Obwohl Ansätze zu einem eigenen schwedischen Theater, durch die Gründung eines Nationaltheaters und der Etablierung der schwedischen Sprache auf der Bühne, unternommen wurden, überwog der französische Einfluss. Abgesehen davon hat das 18. Jahrhundert noch keinen großen schwedischen Dramatiker hervorgebracht.

Das schwedische Theater wurde stark von außen beeinflusst, was sich in der Stückauswahl widerspiegelte. Im 16. und 17. Jahrhundert zogen englische, deutsche und dänische Truppen durchs Land. Im 18. Jahrhundert holten die Monarchen italienische und vorwiegend französische Ensembles an ihre Höfe. Mit Gustav III. kam die schwedische Sprache in Form von Übersetzungen und Adaptionen auf die Bühne. Einen eigenen nationalen Dramatiker hatte Schweden im 18. Jahrhundert nicht, dafür interessierte man sich zu sehr für die Entwicklungen auf dem europäischen Festland. Willmar Sauter meinte in einem Essay dazu: „Theatre in Sweden was truly Swedish, but not necessary national“²⁴¹.

Aus mittelalterlichen Theaterformen, Mysterienspielen, Schultheater, Farcen, Wandertruppen und Hoftheater entwickelte sich eine repräsentative Theaterkultur und die Bühnen wurden vom Verdacht der Unmoral nach und nach freigesprochen. Neben dem Sprechtheater waren vor allem Opern, Ballette, Maskenbälle und Maschinentheaterstücke sehr beliebt, die prunkvoller nicht sein konnten. Die Form der Kulissenbühne setzte sich in ganz Europa endgültig durch. Besonders geeignet war diese großzügige Bühnenkonstruktion für die allgegenwärtigen Ballett- und Opernaufführungen. Der künstlich-allegorische Schauspielstil des 17. Jahrhunderts wurde von einer natürlicheren Ausdrucksweise ersetzt. Das Theater im 18. Jahrhundert wurde öffentlich, im Publikum befanden sich Bürger aus dem Mittelstand. Die Themen wurden trotz Zensur und anderen Restriktionen politischer und alltagsnaher.

²⁴¹ Sauter, 2004, S. 36.

Neben der Gründung eines Nationaltheaters wurden auch private Theater erbaut, an denen sowohl professionelle Schauspieler, als auch Amateure spielten. Die soziale Stellung der Schauspieler begann sich grundsätzlich zu verändern. Standen sie anfangs noch in einer Reihe mit Prostituierten und Gauklern, so wurden sie mit der Zeit zu Mitgliedern der Gesellschaft. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war es den Autoren nicht möglich von dem Verkauf ihrer Stücke zu leben. Es fehlte die Nachfrage eines breiten Publikums. Die Dramatiker konnten sich nur ihrer Leidenschaft widmen, wenn sie am Hof engagiert waren oder finanzielle Unterstützung von einem Mäzen erhielten. Damit standen sie ihm Dienst ihres Förderers, hatten auf seine Wünsche einzugehen und waren somit eingeschränkt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts änderten sich die Abhängigkeitsverhältnisse. Es entstanden Spielstätten und gegen Ende des Jahrhunderts bestimmte vermehrt das Theaterpublikum, was aufgeführt wurde. Die Schriftsteller kamen hauptsächlich aus den oberen Schichten der Gesellschaft und hatten meistens studiert. Kulturelles Zentrum war der Stockholmer Hof.²⁴²

Im Ganzen existierte eine Spaltung, einerseits eine „politische Spaltung Skandinaviens“²⁴³ mit den Zentren Kopenhagen und Stockholm, andererseits eine gesellschaftliche Spaltung zwischen jenen, die an den alten Ansichten festhielten und jenen, die im Sinne der Aufklärung dachten. Gustav III. wuchs in diesem zerrissenen Umfeld auf, das nicht unwesentlich zu seinem zwiespältigen Charakter beitrug. Die Gustavianische Epoche ist nicht nur eine Zeit der Suche und des bewusst Werdens einer nationalen Identität, sondern auch eine Periode des Ausprobierens von unterschiedlichen Künsten. Unter Gustav III. kam es zu einer Vernetzung von Musik, Oper, Tanz und Theater. Das Skandinavische Theater im 18. Jahrhundert befand sich an einer Schwelle. Auf der einen Seite die Tradition des Hoftheaters und der Einfluss des Königs, auf der anderen Seite die privaten Theater und ihre neuen Tendenzen. Im Zentrum befand sich die Idee eines Nationaltheaters und das Ziel der Unterhaltung.

Dramatiker aus England, Italien, Spanien und Dänemark hatten keinen Einfluss auf die skandinavische Theaterentwicklung. Deutsche Stücke traten hin und wieder in

²⁴² Vgl. Massengale, 1996, S. 103.

²⁴³ Kabell, 1983, S. 38.

den Vordergrund und französische Werke überrollten förmlich die Bühnen des Nordens. Keinen unwesentlichen Beitrag leisteten die verschiedenen Wandertruppen, die durch das ganze Land zogen und Stücke verschiedenster Dramatiker im Repertoire hatten. Beispiele dazu wurden im zweiten Teil der Arbeit analysiert. Kotzebues Stück „Menschenhaß und Reue“ repräsentiert den deutschen Einfluss in Stockholm. „Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag“ von Beaumarchais wurde als Beispiel für die französische Richtung genauer betrachtet. Holbergs „Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer“ ist in Göteborg unter der Leitung der Prinzipale Paul German und Johan von Blanc gespielt worden. Deren Komödianten-Ensemble hat sich aus der „Gemenasischen Truppe“ gebildet, einer Wandertruppe, die 1779 nach Göteborg kam.²⁴⁴

²⁴⁴ Vgl. Arpe, 1969, S. 241.

7. Literatur

- Andersen, Jens K.: *Conflicting Values in Holberg's Comedies: Literary Tradition or Social Teaching?* University of Minnesota 1991.
- Argetsinger, Gerald S.: *Ludvig Holberg's Comedies*. Southern Illinois University 1983.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2006.
- Arpe, Verner: *Das schwedische Theater. Von den Gauklern bis zum Happening*. Göteborg 1969.
- Arpe, Verner: *Bildgeschichte des Theaters*. Köln 1962.
- Arntzen, Helmut: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968.
- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar 2004.
- Bamberger, Angelika: *Ludvig Holberg und das erste dänische Nationaltheater*. Frankfurt am Main 1983.
- Barton, H. Arnold: *The Swedes and their eighteenth century*. S. 33-46. In: *Scandinavian Studies* 76:1 (Spring, 2004).
- Barton, H. Arnold: *Gustav III of Sweden and the Enlightenment*. S. 1-34. In: *Eighteenth-Century Studies* 6:1 (Autumn, 1972).
- Beijer, Agne: *Gustaf III., Lessing, Joseph II*. Wien 1978.
- Boer, Bertil van: *Receptions and Influence of German Theatre in Gustavian Sweden 1771-1800*. S. 63-78. In: Kitching, Laurence (Hg.): *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland: Von Afrika bis Wisconsin - Anfänge und Entwicklungen*. Band 2. Frankfurt am Main 2000.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*. Band 1, Stuttgart 1993.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*. Band 2, Stuttgart 1996.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*. Band 3, S. 456-501, Stuttgart 1999.

- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters. Band 4, S. 725-765, Stuttgart 2003.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters. Band 5, S. 777-841, Stuttgart 2007.
- Brockett, Oscar G.: History of the Theatre. Massachusetts 1995.
- Brown, John Russell: The Oxford illustrated History of Theatre. New York 2001.
- Brunius, Niklas; O Eriksson, Göran; Rembe, Rolf: Swedish Theatre. Stockholm 1968.
- Burke, Peter; Inalcik, Halil: History of Humanity. Scientific and Cultural Development. Vol. V. From the Sixteenth to the Eighteenth Century. UNESCO 1999.
- Derry, T. K.: A History of Scandinavia. Norway, Sweden, Denmark, Finland and Iceland. London 1979.
- Dollinger, Hans: Weltgeschichte auf einen Blick. Politik, Wirtschaft, Kultur in Text und Bild von den Anfängen bis heute. Freiburg/Würzburg 1988.
- Donnelly, Marian C.: Theatres in the Courts of Denmark and Sweden from Frederik II to Gustav III. S. 328-340. In: The Journal of the Society of Architectural Historians 43:4 (Dec., 1984).
- Ebel, Uwe: Konzepte einer nationalspezifischen Dramatik von Holberg bis Ibsen. Metelen/Steinfurt 1990.
- Englund, Claes; Janzon, Leif: Theatre in Sweden. Solna 1997.
- Eger, Elizabeth: Spectacle, intellect and authority: the actress in the eighteenth century. In: Gale, Maggie B.; Stokes, John: The Cambridge Companion to The Actress. Cambridge University Press 2007.
- Erenz, Benedikt: Dallas 1788. Kotzebue und seine Erben: Über die Geburt des Unterhaltungsfernsehens aus dem Geiste des bürgerlichen Rührstücks, S. 49. In: DIE ZEIT, Nr. 51, 13.12.1985.
- Findeisen, Jörg-Peter: Der aufgeklärte Absolutismus Gustav III., Antrittsvorlesung. Friedrich-Schiller-Universität Jena 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen. S. 53-68. In: Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg: Theater im

Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache. Göttingen 1999.

Fischer-Lichte, Erika: History of European Drama and Theatre. London 2002.

Flakes, Susan: Theatre in Swedish Society. S. 84-96. In: The Drama Review 26:3 (Autumn, 1982).

Fritz, Axel: Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater. S. 32-46. In: Fassel, Horst; Ulrich Paul S.; Schindler Otto G. (Hg./Eds.): Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert. Interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart. Band 3. Berlin 2007.

Gebhardt, Armin: August von Kotzebue. Theatergenie zur Goethezeit. Marburg 2003.

Gerste, Ronald D.: Der Zauberkönig. Gustav III. und Schwedens Goldene Zeit. Göttingen 1996.

Grant, Neil: History of Theatre. London 2002.

Grendel, Frédéric: Beaumarchais oder Verleumdung und Freispruch eines Abenteuergenies. Paris 1973.

Hartnoll, Phyllis: The Theatre. A concise history. Great Britain 1998.

Harvey, A. D.: Gustav III of Sweden. S. 9-15. In: History Today 53:12 (Dec., 2003).

Hidemark, Ove; Edström, Per; Schyberg, Birgitta et al.: Drottningholm Court Theatre. Its advent, fate and preservation. Stockholm 1993.

Hilleström, Gustaf: Theater und Ballett in Schweden. Schwedisches Institut. Stockholm 1956.

Hilleström, Gustaf: Das Schlosstheater von Drottningholm. Stockholm 1958.

Howarth, William D.: Beaumarchais and the theatre. London 1995.

Imre, Zoltán: Staging the Nation: Changing Concepts of a National Theatre in Europe. S. 75-94. In: New Theatre Quarterly 24:1 (February, 2008).

Jensen, Kerrin: Moral und Politik. Gesellschaftsbild und Komödienkonzeption in Ludvig Holbergs Frühwerk. Frankfurt am Main 1986.

Kabell, Aage: Das Skandinavische Theater 1760-1800, S. 38-50. In: Bauer, Roger; Wertheimer, Jürgen: Das Ende des Stegreifspiels, die Geburt des Nationaltheaters. München 1983.

- Klein, Elke: Kontinuität und Diskontinuität in der sogenannten Trilogie von Beaumarchais. Frankfurt am Main 1978.
- Koegler, Horst: The Swedes and Their Theatre King: The Stockholm Symposium on „Opera and Dance in the Gustavian Era, 1771-1809“. S. 223-229. In: Dance Chronicle 10:2 (1987).
- Köhler, Christoph: Effekt-Dramaturgie in den Theaterstücken August von Kotzebues. Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung. Berlin, Univ., Diss., 1954.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln 2005.
- Marker, Frederick J.; Marker, Lise-Lone: A history of Scandinavian theatre. Cambridge 1996.
- Marker, Frederick J.; Marker, Lise-Lone: The Scandinavian Theatre. A Short History. Oxford 1975.
- Massengale, James: The Enlightenment and the Gustavian Age, S. 102-149. In: Warne, Lars G.: A History of Swedish Literature. Lincoln, Neb. [u.a.] 1996.
- Mauerer-Schmoock, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982.
- Meyer, Jörg F.: Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue, Werk und Wirkung. Frankfurt am Main 2005.
- Price, Munro: Louis XVI and Gustavus III: Secret Diplomacy and Counter-Revolution, 1791-1792. S. 435-466. In: The Historical Journal 42:2 (Jun., 1999).
- Ratnerman, J. B.; Irwin, W. R.: The Comic Style of Beaumarchais. Seattle 1961.
- Rischbieter, Henning; Berg, Jan: Welttheater. Theatergeschichte. Autoren. Stücke. Inszenierungen. Braunschweig 1985.
- Robert, Rudolph: Swedish Opera and Ballet. S. 632-633. In: The Musical Times 101:1412 (Oct., 1960). Rosell, Johan: Gustav III. S. 194. In: Aldrich, Robert; Wotherspoon, Garry: Who's Who in Gay & Lesbian History. From Antiquity to World War II. New York 2002.
- Sauter, Willmar: Theatre Historiography. General Problems, Swedish Perspectives, S. 29-46. In: Wilmer, S. E.: Writing & Rewriting. National Theatre Histories. Iowa City 2004.
- Scott, Franklin D.: Sweden. The Nation's History. University of Minnesota 1978.

- Senelick, Laurence: National theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. S. 64-124. Cambridge 1991.
- Siegel, Alfons: Gustav III. von Schweden und die preußische Politik nach dem Tode Friedrichs des Großen. Erlangen 1933.
- Skuncke, Marie-Christine: Sweden and European Drama 1772-1796. A study of translations and adaptations. Uppsala 1981.
- Stribolt, Barbro: Scenery from Swedish Court Theatres. Drottningholm Gripsholm. Värnamo 2002.
- Stock, Frithjof: Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik - Kritik - Publikum. Düsseldorf 1971.
- Tuchtenhagen, Ralph: Kleine Geschichte Schwedens. München 2008.
- Watson, Jack; McKernie, Grant: A Cultural History of Theatre. New York 1993.
- Wickham, Glynne: A History of the Theatre. London 1992.
- Wilson, Edwin; Goldfarb, Alvin: Living Theatre. A History. USA 2004.
- Wolf, Werner: Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im französischen Drama des 18. Jahrhunderts (Marivaux und Beaumarchais). Frankfurt am Main 1984.

Dramen

- Beaumarchais: Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag. Übersetzt von Franz Dingelstedt. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts (o.J.), Online im WWW unter URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Beaumarchais,+Pierre+Augustin+Caron+de/Komödie> [Stand: 21.11.2008]
- Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie. Übersetzt von Gerda Scheffel. Frankfurt am Main 1981.
- Holberg, Ludvig: Jeppe vom Berge. S. 161-205. In: Holberg, Ludvig: Komödien. Übertragen von Hans und Agathe Holtorf. Bd. 1. Wedel in Holstein 1943.
- Kotzebue, August von: Menschenhaß und Reue. Schauspiel in fünf Aufzügen, S. 43-126. In: Kotzebue, August von: Schauspiele. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. Hrsg. und kommentiert von Jürg Mathes. Frankfurt am Main, 1972.

8. Anhang

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Theater in Schweden im 18. Jahrhundert. Zur genaueren Betrachtung wurde die Gustavianische Epoche (1772-1809) herangezogen. Ausschlaggebend war Schwedens König Gustav III. und sein Ruf als „Theaterkönig“. Er unterschied sich von anderen kunstinteressierten Herrschern dahingehend, dass er nicht nur von Kindesbeinen an dem Theater verfallen war, sondern vor allem mit einem großen Fachwissen aufwarten konnte und sich nicht scheute dieses einzusetzen.

Neben dem allgemeinen theatergeschichtlichen Überblick beschäftigt sich die Arbeit im ersten Teil mit den Tendenzen in der Gustavianischen Epoche. Dargestellt werden sowohl die politischen als auch kulturellen Einflüsse, sowie die Entwicklungen unter Gustav III. und seine Ideen zum Nationaltheater. Im zweiten Teil werden drei Stücke, die während dem dargestellten Zeitraum aufgeführt wurden, analysiert. Dabei handelt es sich um „Menschenhaß und Reue“ von August von Kotzebue, Ludvig Holbergs „Jeppe vom Berge“ und „Figaros Hochzeit“ von Beaumarchais.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Nina Mang
Geburtsdatum: 10.02.1981
Geburtsort: Horn

Praxisbezogene Aktivitäten & Weiterbildung

WS 2007/08 - SS 2008	Ausbildung zum/zur geprüften PR-Assistenten/-in, Wifi Wien
WS 2002/03	Praktikum Werkstätte Buchverlag, Werkstätte Kunstberufe Wien
WS 2002/03 - SS 2003	Praktikum 13 Schritte zu Film und Fernsehen, Werkstätte Kunstberufe Wien

Bildung

seit 2003	Studium der Wirtschaftswissenschaften, Wirtschaftsuniversität Wien
seit 2002	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2001 - 2002	Studium der Publizistik- & Kommunikationswissenschaft und Studium der Skandinavistik, Universität Wien
2001	Matura, Handelsakademie Krems

