

# Volksstücke in Serienproduktion – Friedrich Kaiser aus Biberach

Hermann Bausinger

Gedenkartikel sind eine verbreitete journalistische Gattung – und wer, wie wir, an einen 100. Todestag erinnern möchte, der kann sich seine Informationen normalerweise aus vorangegangenen Aufsätzen zum 50. Todestag oder zum 100. Geburtstag beschaffen. Nicht so bei FRIEDRICH KAISER, der, am 3. April 1814 in Biberach geboren, als 60jähriger am 6. November 1874 in Wien starb, und der einer der bedeutendsten Theaterdichter seiner Zeit war. Da gibt es fast nur die kargen, gewissermaßen amtlichen Lebensläufe der biographischen Lexika, und hierzulande ist nie der Versuch gemacht worden, diesen Mann zu annekieren und in die Galerie der mehr oder weniger berühmten Schwaben einzureihen. Es scheint dafür einen sehr plausiblen Grund zu geben: FRIEDRICH KAISER kam zwar in Biberach, aber als Sohn eines österreichischen Offiziers zur Welt, und noch als Kind zog er nach Wien. So reizvoll es also sein mag, sich den Keim der späteren Theaterlaufbahn in der oberschwäbischen Theaterstadt gepflanzt zu denken, wo sich um 1800 selbst französische Kriegsgefangene und österreichische Besatzungstruppen am Komödienwesen beteiligten – über eine sehr vage Vermutung geht dies nicht hinaus. Indessen hätten sich stammesbewußte Lokalhistoriker über solche Vagheiten bestimmt hinweggesetzt, wenn einer Aufnahme KAISERS in die schwäbische Ehrengalerie nicht andere Hindernisse im Weg gestanden wären.

Ich sehe drei solcher Hindernisse. Das erste: Der im wesentlichen altwürttembergische Tenor schwäbischer Kulturgeschichte ließ eine unbefangene Haltung gegenüber dem Theater nicht zu. Die seit 80 Jahren bestehende «Bibliographie der Württembergischen Geschichte», die in anderen Bereichen eine feinmaschige Untergliederung nach allen erdenklichen Kunstgattungen aufweist, brachte bezeichnenderweise erst in ihrem letzten Band von 1967 eine kleine Rubrik «Theater in Württemberg»; und man zielt wohl auch nicht vorbei mit der Annahme, daß FRIEDRICH SCHILLER nicht eigentlich als Theaterdichter akzeptiert ist, sondern als Dramatiker – in diesem Wort liegt seriöses Pathos, es macht deutlich, daß bei ihm die moralische Anstalt nicht dem Flitter bloßen Vergnügens ausgeliefert wird.

Damit klingt die zweite Ursache für die Verkenning FRIEDRICH KAISERS an: Theatergeschichte war und ist weithin eine Gratwanderung auf den Höhen der repräsentativen Schaubühne, und selbst

HEINZ KINDERMANN, der es als Wiener besser wissen müßte, schiebt in seiner großen Theatergeschichte nur eben 10 Seiten NESTROY zwischen eine ausladende Darstellung des großartig-großspurigen Burgschauspiels zu Wien.

Der dritte Grund schließt sich an: RAIMUND und NESTROY – das geht noch an; aber mit NESTROY sieht man die große Zeit des Volkstheaters enden. Was dann kommt, ist nach gängiger Meinung billiges Vergnügungstheater mit harmlosen Operetten und öden französischen Einaktern für ein Massenpublikum, ist eine kühl kalkulierende Unterhaltungsindustrie, die wirkliche Dichter nicht zur Entfaltung kommen ließ.

Tatsächlich lassen sich gerade von FRIEDRICH KAISER handfeste Argumente für diese Einschätzung beziehen – aus Leben und Werk. Als 17jähriger Student legte er dem mächtigen Theaterdirektor CARL sein erstes Schauspiel vor; dieser erkannte das Talent, gab dem jungen Autor aber auch sogleich zu verstehen, daß er *die Konturen in dickeren Linien zeichnen und grellere Farben aufsetzen* müsse, um beim naiven Volk ein Echo zu finden. Das zweite Stück wurde akzeptiert, freilich auch gleich ins Schwankhafte umgearbeitet, und der Verfasser hatte Mühe, wenigstens den Namen seiner komischen Hauptfigur *Hans Hasenkopf* zu retten, den CARL partout in Hosenknopf verwandeln wollte. FRIEDRICH KAISER bezeichnete die diesbezügliche Unterredung mit CARL später als die erste ihm *in der Possen-Fabrikation erteilte Lektion*. Der Begriff Fabrikation ist dabei mit Bedacht gewählt, denn am Ende jener Aussprache stand ein Vertrag, nach dem KAISER 20 Gulden für jede 1., 7., 11. und 20. Vorstellung eines seiner Stücke erhalten sollte, dann aber nichts mehr, so daß er schon dadurch gezwungen war, immer Neues zu produzieren. Ein Jahr später überlistete CARL den jungen Autor und band ihn vollends an sein Theater. In den leuchtendsten Farben wurden KAISER die Bedingungen ausgemalt, nach denen er zur jährlichen Lieferung von sechs Stücken verpflichtet war und dafür ein Monatsgehalt von 24 Gulden bekam. Der junge Mann, der so die Möglichkeit erhielt, die ihm verhaßte Beamtenlaufbahn aufzugeben, fühlte sich geschmeichelt – freilich nur ein paar Tage lang, bis nämlich der Direktor des Konkurrenztheaters in einer Zeitungsanzeige für jedes angenommene Stück 100 Gulden und zusätzlich Tantiemen aus den Aufführungen anbot. Nach einigen Jahren nahm KAISER allzu

eigenmächtige Änderungen CARLS an seinen Stücken zum Anlaß, ihm zu kündigen; es kam zum Prozeß, der sich über Jahre hinzog und in dem KAISER schließlich zu einem Schadenersatz von 64 000 Gulden verurteilt wurde – in der Relation zu rund 300 Gulden jährlichen Einkünften ein drastischer Beleg dafür, wie eng der künstlerischen Freiheit allein schon die finanziellen Zügel angezogen waren. KAISER mußte zwar nicht bezahlen, denn er konnte es nicht – aber er mußte weiter für CARL und im Sinne CARLS produzieren.

Das von CARL einmal formulierte Prinzip: Quantität vor Qualität drückte sich so nicht nur in der Zahl der Stücke, sondern oft auch in den Stücken selbst aus. KAISER hat dies oft aufs Korn genommen. So läßt er beispielsweise einen Theaterdirektor mit dem sprechenden Namen Schwindel auftreten, der von sich bekennt, daß er nach dem strebt, *was die größte Kunst ist, nämlich: als Theaterdirektor ein reicher Mann zu werden*, und der in einem Couplet zeigt, worauf es bei Theaterstücken ankommt:

*Die Stück' sein wie Mädeln: der Freiersmann sieht  
In jetz'ger Zeit weniger, ob sie solid,  
Nach Ausstattung fragt man, und ist die recht reich,  
Dann kommen d' Bewerber zu Hunderten gleich!  
Auf höhere Kunst laß ich niemals mich ein,  
Der Cassa-Rapport ist Ästhetik allein!  
Nur Geld! Ohne Geld ist unhaltbar ein Staat,  
Ohne Geld ist's Theater ein Wag'n ohne Rad!*

Aber anhand dieses Beispiels läßt sich die Argumentation auch umkehren. Offenbar durchschauten die Stückeschreiber nicht nur die Zwänge des neuen Unterhaltungstheaters, sondern sie stritten sich auch redlich und öffentlich damit herum. Schlechthin korrumpierend also war die Serienproduktion und das Operieren mit den flachsten Publikumserwartungen nicht. Es hat vielmehr den Anschein, daß sich gerade auch in der Auseinandersetzung mit den vorgegebenen Bedingungen dieses Theaters ein besonderer Stil entwickelte, daß die verpflichtenden Schemata so glatt waren, daß zumindest die besseren Autoren immer wieder versuchten, sie gegen den Strich zu bürsten. KAISER kann hier ohne Bedenken neben NESTROY genannt werden, auch wenn sich bei ihm die «industrielle» Seite seines Autorentums noch bedrohlicher zeigte: NESTROY mußte zwei Stücke jährlich liefern, KAISER sechs – weshalb von NESTROY «nur» 83 Stücke gespielt wurden, von KAISER dagegen rund doppelt so viel. Das Negative solcher Massenproduktion soll nicht verschleiert werden. Vereinzelt stößt man in KAISERS Stücken auf Gedanken und

Metaphern aus früheren Spielen, und nicht nur solche Fertigteile nähern die Stücke einander an, sondern auch die gleichartige Struktur. Der Theaterdirektor FÜRST soll damals, als es mit einem Stück pressierte, zu einem Autor gesagt haben: *Ich schreib den ersten Akt, du den letzten – und in der Mitt'n komm mer z'samm*; und tatsächlich wiederholte sich immer das gleiche Schema der verhinderten, schließlich aber doch in einem glücklichen Versöhnungs- tableau gefeierten Liebe, ein Schema mit Verkleidungen und Verwechslungen, mit unwürdigen Liebhabern und treuen Helfern, die am Ende doch zu dem Ihren kommen.

Aber diese Schematik, die dem Inhaltlichen von vorn herein den Schein des Vertrauten verlieh, relativierte es andererseits und gab so Spielern wie Stückeschreibern die Freiheit zu komödiantischer Entfaltung. Die Verwechslungen in den Possen sind so zahlreich und so übertrieben, daß die Handlung oft ins Grotteske gesteigert erscheint, daß jedenfalls einer vordergründig-realistischen Aufnahme durch das Publikum vorgebaut ist. Die Distanz, die im modernen Theater durch allerhand Verfremdungseffekte angestrebt wird, war auf diesem durch und durch theatralischen Theater garantiert durch das parodistische Element, das sich nicht nur gegen das klassische Bildungstheater kehrte, sondern auch gegen die eigenen Stücke, die man höchstens ganz am Ende der Sentimentalität überließ. Nicht die Handlung steht im Vordergrund, sondern die Art ihrer Darbietung. Plumpe Situationskomik à la MILLOWITSCH ist in diesem angeblich so primitiven Theater äußerst selten, witzige Sprachspielerei dagegen ein so beherrschendes Element, daß man als Leser manchmal der vielen Kalauer müde wird. *Das Eheband druckt, wie ein eiserner Gürtel, wird einmal d' Ehhälfte zum Ehstands-dreiviertel* heißt es in dem Stück «Etwas Kleines»; dieses «Kleine», ein Findling nämlich, wird wortverdrehend als *corpus daliegtes* bezeichnet; und der Held des Stücks sagt: *Mein Geschäft ist, daß ich gar kein Geschäft hab, ich hab nichts zu tun, als nichts zu tun*. Manchmal sind es barocke Sprachspiele, deutlich etwa in KAISERS Stück um ABRAHAM a SANCTA CLARA, von dem er manche witzigen Vergleiche direkt übernimmt, manchmal sind es konventionelle Bonmots, manchmal aber, zumal in den längeren Monologen, steigert sich der Witz ins Philosophische – so etwa, wenn ein Diener den Satz *Der ist frei, der sich selbst beherrscht* beim Wort zu nehmen versucht und dadurch ad absurdum führt: *Wenn Einer sich selbst beherrscht, so muß er ja auch sich selbst unbedingt gehorchen, und könnt sich daher eben so gut seinen eigenen Sklaven nennen, als seinen eigenen Herrn*.

Die heitere Distanziertheit KAISERS gegenüber den Stoffen wird auch daran deutlich, daß er sein eigenes Handwerk thematisiert, daß er also die Entscheidungen des Autors auf der Bühne vorführt, indem er beispielsweise zeigt, wie eine seiner Figuren gleich zu Beginn die Weichen stellt: *Ja, es liegen verschiedene Schicksäler jetzt in meinen Händen. – Die Situationen, in deren Mittelpunkt mich der Zufall versetzte, haben vor der Hand noch den Anschein, als ob sie sich auf ein Trauerspiel mit Liebe, Kabale, giftige Limonade und Mord und Todtschlag hinauswachsen wollten –, aber ich will sie zu einem Lustspiel, einer Farce, einem pudelnärrischen Schwank umarbeiten, und wenn nicht heute noch das Stückchen mit einer glücklichen Vereinigung der Liebenden schließt, so will ich mich selber auspfeifen. Ich muß nur schnell an die Inszenesetzung schreiten.*

Daß es kaum ein Stück gibt ohne Theater auf dem Theater, hat freilich noch andere Gründe. Zum einen handelt es sich um die Sphäre, die KAISER nun einmal am besten kannte. Seine Erinnerungsbücher leuchten die amüsanten und intriganten Szenen hinter den Kulissen so vorzüglich aus, daß es nicht verwunderlich ist, daß er das Theater auch aufs Theater brachte. Zum andern sind viele Szenen, in denen Komödianten als solche auftreten, Beispiele für ein Problem, das KAISER immer wieder beschäftigt und das man als die Dialektik von Natur und Künstlichkeit bezeichnen könnte. Die Sehnsucht morbider Adliger und Neureicher nach unverbrauchter und unverstellter Natur landet immer wieder im Bereich des Künstlichen. Dies wirkt bis in die Sprache hinein, so etwa, wenn der Rentier Herr von Blindstein sich die Formen seiner ländlichen Geliebten vergegenwärtigt und keinen andern Vergleich findet als den mit Gutta percha. Da die Begegnung von Stadt und Land ganz allgemein zu den bevorzugten Gegenständen zählt, findet man einigermaßen überrascht schon in KAISERS Stücken jene ganz modern scheinende Mischung aus Künstlichkeit und Natur, die heute einen Großteil des Fremdenverkehrs prägt: *Die Spekulation ist nicht übel, sagt einer zu dem Gründer eines neuen Hotels, Sie rechnen auf die Stadtleut' und die schwärmen alle für die Schönheit des Landlebens; wenn 's aber nicht gleich daneben gute Backhendl und eiskühlen Champagner haben können, so kommt ihnen die reizendste Schweizergegend wie eine öde Sahara vor.*

Es versteht sich, daß pathetischer Ernst in diesem ironischen Klima nicht gedeihen kann – im Zweifelsfall lenkt stets ein Bedienter oder ein anderer Vertreter der unteren Volksklassen die Höhenflüge drastisch zur Erde. Vielleicht war das gemeint, als RUDOLPH GOTTSCHALL, einer der Literaturpäpste

des 19. Jahrhunderts, die *empörende Unart* KAISERS rügte, *eben der Zote die Moral in den Mund zu legen*, vielleicht aber war es auch ganz allgemein die Abweichung des Wiener Volkstheaters von der *keuschen Klassizität*, die damals das Wiener Burgtheater beherrschte. Allerdings hatten auch wohlwollendere Kritiker an KAISER einiges auszusetzen; so gestand ihm SAPHIR zwar Talent, nicht aber Charakter zu, und von seinen Stücken meinte er, sie hätten zwar viel *Effekte, aber auch nie einen einzigen Kern*.

Diese Feststellung läßt sich nicht ohne weiteres zurückweisen. Viele der Stücke – und hier sollte man doch wohl wiederholen: der über 150 Stücke verlieren sich in detaillierten Witzeleien, in intensiv ausgemalten Einzelszenen, und nehmen nur wenig Rücksicht auf Sinn oder Unsinn, Neuheit oder Schematismus der Fabel. Aber es gibt eine Reihe von Stücken KAISERS, bei denen sich der heutige Leser fragt, ob KAISER seiner Zeit nicht doch voraus war. «Charakterbilder», «Lebensbilder», später auch «Geschichtliche Volksstücke» nannte er diese Dramen, und er setzte sie damit ganz bewußt von Posse und Schwank einerseits, von Schauspiel und Tragödie andererseits ab. Er schuf eine Mischgattung, mit schnellen Wechseln zwischen Klamauf und Rührung, Witz und Ernst. Dem Reinheitsbedürfnis der Theaterkritiker scheint dies zuwider gewesen zu sein; aber in dieser Mischform drückt sich die Wirklichkeit oft besonders lebendig aus, und in diesen Stücken kommt die politische Gesinnung des Liberalen KAISER, der 1848 durch ganz Wien ritt und die neue Verfassung verkündete, besonders ungebrochen zum Ausdruck: Im Stück «General Laudon» verdammt Kaiser JOSEPH die «Nachteulen und Fledermäuse» der reaktionären Zensur, und in «Abraham à Sancta Clara» wettert dieser gegen den bigotten Hokuspokus seiner Glaubensbrüder. Es ist nicht absurd, solche Stücke in einem Atem mit BRECHTS Stationendrama zu nennen, denn in ihrer Darstellung der Geschichte, vor allem des Krieges, stehen diese Stücke zwischen «Wallenstein» und «Mutter Courage». Die Perspektive von unten wird nicht übersprungen; mit sprachlicher Virtuosität werden etwa die angeworbenen Kroaten charakterisiert, aber auch die Wiener Reservisten, die sich von ABRAHAM vorhalten lassen müssen, daß sie sich mehr nach Krügen als nach Kriegen sehnen. Ein aufführbarer Vorläufer BRECHTS dürfte in KAISER allerdings kaum gefunden sein: Stücke, in denen Kanonenkugeln über die Bühne und auf die Bühne fliegen, sind ja doch nicht sehr gefragt. KAISER war denn doch auch und in erster Linie Kind seiner Zeit.