

Munzar, Jiří

**Bühnenmärchen - ein selbständiges Genre? : zur Entstehung der
Tradition des Bühnenmärchens im 19. Jahrhundert**

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 1986, vol. 5, iss. 1, pp.
[115]-122

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105244>

Access Date: 25. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ MUNZAR

BÜHNENMÄRCHEN — EIN SELBSTÄNDIGES GENRE?

Zur Entstehung der Tradition des Bühnenmärchens im 19. Jahrhundert

1

In den europäischen Literaturen kommen die Märchenstoffe seit dem 17. Jahrhundert vor und sie verschwanden nicht einmal in der Zeit der Aufklärung. Am Anfang standen Perrault, Straparola und Basile, später kamen die beliebten Feenmärchen und die orientalischen Märchen aus der Sammlung *Tausend und eine Nacht* dazu. Die deutschen Aufklärer zeigten sich weniger tolerant gegenüber phantastischen und märchenhaften Stoffen als in den übrigen Ländern. Die märchenhaften Stoffe durften nur am Rande der Literatur existieren; die einzige Ausnahme bildeten die im Rokokostil gehaltenen märchenhaften Erzählungen von Wieland und anderen. Oder wurden die in den Märchen enthaltenen übernatürlichen Erscheinungen ironisiert und verspottet (Musäus). Kein Wunder, daß es Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach solch langem Fasten zu einer Wiederbelebung des Interesses für phantastische Stoffe kam. Und diese Wiederbelebung war sehr intensiv und zeigte sich insbesondere auf dem Gebiet des Märchens. Man begann Volksmärchen zu sammeln, sehr bald aber erschienen zahlreiche Kunstmärchen. Das goldene Zeitalter des Märchens fing an. Vor allem den Romantikern kamen die Märchenstoffe sehr zupaß, aus mehreren Gründen: Hauptsächlich deshalb, weil sich in ihnen ihre Phantasie ohne Hindernisse frei entfalten konnte.

Das Kunstmärchen, zuerst von Goethe gepflegt (*Märchen; Die neue Melusine*), gipfelte dann im Werke von L. Tieck (Elfenmärchen, Schauermärchen), Novalis (allegorische Märchen), C. Brentano (genial improvisierte poetische Märchen) und E. T. A. Hoffmann (in denen sich die wirkliche alltägliche Welt und die übernatürliche durchdringen und zugleich kontrastiert werden). Die Beliebtheit der Märchen, die auch später auf irgendwelche Weise an die romantische Tradition anknüpften, setzte sich noch lange fort, sogar im Zeitalter des Realismus (T. Storm u. a.), der den Märchenstoffen nicht besonders günstig geneigt war.

Während in der Zeit der Aufklärung eher die in Versen erzählten Märchen überwogen, dominierten seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts eindeutig die Märchen in Prosa, die allerdings bei einigen Autoren ab und zu mit Versen kombiniert war. Fast gleichzeitig mit der Explosion des in Prosa geschriebenen Kunstmärchens kam es zu einer merkwürdigen Blüte des Bühnenmärchens. Dieses Genre hatte in deutschsprachigem Drama keine lange und reiche Tradition (mit wenigen Ausnahmen, wie z. B. die Tradition des Wiener Volkstheaters), auch aufgrund schärferer Eingriffe der orthodoxen Aufklärer (vor allem denken wir an Gottsched).¹ Anders war es z. B. in England, wo die Märchenstoffe u. a. dank Shakespeare nie gänzlich von der Bühne verdrängt wurden.

Auch in Deutschland gerieten im 18. Jahrhundert die Märchenstoffe ab und zu auf die Bühne, allerdings nur sehr selten (wie z. B. in Klingers Stück *Der Derwisch*, 1780). Größere Bedeutung hatten aber die Märchenstoffe in den Opernlibretti (diese Tendenz gipfelte im Jahre 1791 in der *Zauberflöte*).² In allen Fällen handelte es sich eher um Randerscheinungen. Und deswegen knüpfte das deutsche Bühnenmärchen, das als Genre um 1800 fast plötzlich auftauchte, an fremde Vorbilder, insbesondere an Gozzi und Shakespeare, an. Ein wenig anders war allerdings die Lage im Süden Deutschlands und in Österreich, wo sich die Reform Gottscheds vom Anfang des 18. Jahrhunderts nicht durchsetzte (oder nur teilweise) und wo infolge dessen die Kontinuität mit dem Barocktheater bewahrt blieb.

Die Reihe der bedeutenden Bühnenmärchen begann am Ende des 18. Jahrhunderts Ludwig Tieck mit einer Serie von Stücken, die sich stofflich überwiegend auf Perrault stützten (*Der gestiefelte Kater*, 1797; *Die sieben Weiber des Blaubart*, 1797; *Die verkehrte Welt*, 1800; *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchen*, 1800; *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*, 1800). Tieck kannte Gozzi und ließ sich von ihm in mancher Hinsicht inspirieren; in vielem aber entfernte sich Tieck von seinem Vorbild oder führte seine Anregungen noch radikaler aus.³ Der Aufbau seiner Stücke wurde lockerer, die komischen und satirischen Momente nahmen zu auf Kosten der ernstesten (bei Gozzi handelte es sich oft um Tragikomödien). Die Kritik der Gesellschaft, vor allem die Kritik der Bürger und Kleinbürger und ihres Geschmacks, geriet oft in den Vordergrund. Mit den alten Stoffen und Motiven ging man unhöflich und unpietätvoll um, die szenische Illusion wurde zerstört (z. B. Prinz Zerbino befahl, daß das Stück noch einmal zum Anfang zurückkehren soll, usw.) und das alles geschah mit der echten Souveränität der romantischen Autoren, manchmal mit Hilfe der romantischen Ironie. Aber auch in den übrigen Dramen Tiecks gibt es viele märchenhafte Züge (*Kaiser Octavianus*, 1804; *Fortunat*, 1815).

Tieck war aber keineswegs der einzige, der sich von Gozzi inspirieren ließ. Gozzis Wirken ist bei zahlreichen Autoren jener Zeit zu finden. Seine allgemeine Beliebtheit bezeugt schon, daß seine *Geschichte von Prinzessin Turandot*

¹ Außer den Monographien über die einzelnen Autoren gibt es nur eine Arbeit, die dem deutschen Bühnenmärchen gewidmet ist: M. Kober *Das deutsche Märchendrama*. Frankfurt/M. 1925.

² Leopold Schmidt, *Zur Geschichte der Märchenoper*. Rostock, 1895.

³ A. Marelli, *L. Tiecks Märchenspiele und die Gozzische Manier*. Köln, 1968.

von Schiller im Jahre 1802 bearbeitet und adaptiert wurde (*Turandot*). Schiller aber bemühte sich um logischere Motivation (Turandot ist dadurch edler geworden, daß ihre grausame Handlungsweise einen tieferen Grund bekommt – sie lehnt die Versklavung der Frau ab; zum Schluß aber wird sie von der Liebe überwältigt) und die märchenhaften Züge treten bei ihm ein bißchen zurück. Mit Gozzi hängt ziemlich eng zusammen auch das wenig bekannte dramatische Fragment E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Blandina* (1815), C. Brentanos Singspiel *Die lustigen Musikanten* (1803) und auch einige weitere Stücke.

Eher groteske Züge sind charakteristisch für die märchenhafte satirische Komödie Ch. D. Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822), die viel später von Alfred Jarry sehr hoch geschätzt wurde. Im Jahre 1836 schreibt Georg Büchner seine einzige Komödie, das Märchenstück *Leonce und Lena*. Das Stück knüpft an Shakespeare und an den Typ der romantischen Komödie mit Verwechslungen und Verkleidungen (Brentano, Eichendorff) an, einige Gestalten erinnern an die bekanntesten Typen der älteren Bühnenmärchen (König Peter – Pantalone). Die beiden Stücke, Grabbes und Büchners, werden heute oft zu den Vorgängern des modernen Dramas des Absurden gezählt, sicherlich nicht mit Unrecht.⁴

Einen Sondertyp der romantischen Märchenstücken bilden die Lesedramen zu märchenhaften Stoffen. Zu seinen Repräsentanten gehörten L. Tiecks Schwester Sophie Bernhards, die Autorin von kurzen poetischen Szenen auf Märchenstoffe war (*Wunderbilder und Träume in elf Märchen*, 1802; *Dramatische Phantasien*, 1803), von denen eine (*Die Quelle der Liebe*) eine der Inspirationsquellen zu Büchners obengenannter Märchenkomödie *Leonce und Lena* sein konnte. Weiter gehört in diesen Zusammenhang E. Mörike, der im Jahre 1832 eine Märchenphantasie in dramatischer Form (in Dialogen) *Der letzte König von Orplid* geschrieben hat, ein ästhetisches Stück an der Grenze zwischen Märchen und Mythos, der später in den Roman *Maler Nolten* eingegliedert wurde. Und ebenfalls K. L. Immermann mit seinem Stück *Merlin* (1832), das er als Mythos bezeichnet.

Ein selbständiges Kapitel bildet das sog. Wiener Volkstheater, dessen Prinzipien auch andere Literaturen beeinflusst haben (wie z. B. J. K. Tyl bei uns, in Dänemark H. C. Andersen, in Norwegen H. Ibsen). Aus dem Barocktheater übernimmt es die allgegenwärtige Welt der Geister (sog. Zauberstücke) – die märchenhaften Gestalten greifen ins Leben der Menschen ein, und in den meisten Fällen tragen sie zur Besserung des bösen oder oft nur zu einseitigen Helden (Misogyn, Geizhals), zum Sieg des Guten (sog. Besserungstücke), bei. Häufig sind auch satirische und parodische Stücke im Märchengewand. Das Wiener Volkstheater gipfelte in den 20er und 30er Jahren in den Komödien Ferdinand Raimunds, in dessen Gesamtwerk die Märchenstoffe eine hervorragende Rolle spielen (*Der Diamant des Geisterkönigs*, 1824; *Das Mädchen aus der Feenwelt*, 1826; *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828). J. N. Nestroy, in dessen Anfängen die Märchenstoffe noch eine große Bedeutung hatten (*Der konfuse Zauberer*, 1832; *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, 1833), entwickelte sich bald in einer anderen Richtung.

Das letzte wichtige Glied in dieser Reihe ist noch der große Dramatiker der

⁴ Klaus Völker im Sammelband *Sinn oder Unsinn?* Basel/Stuttgart, 1962.

Ideen Friedrich Hebbel mit seinen Märchenstücken *Der Diamant* (1847) und *Der Rubin* (1851), die beide in seinem dramatischen Werk, für das die Idee des Pantragismus von zentraler Bedeutung war, eine gewisse Ausnahme bilden; es ist aber nur scheinbar so. Hebbel bringt auch in die Märchenstücke tiefere, ernstere Töne; insbesondere die Symbole spielen in ihnen eine große Rolle. Dem Realisten Hebbel gelang aber nicht immer die Verbindung der Märchenwelt mit der realen Welt herzustellen.

3

Zu einer ähnlichen Entwicklung wie in Deutschland kam es auch in Dänemark, dessen Literatur im 19. Jahrhundert unter starkem Einfluß der deutschen stand. Sei uns deshalb erlaubt, hier eine kurze Parallele zur Situation in Deutschland zu ziehen.

Wenn man über Märchenstücke in der dänischen Literatur sprechen will, muß man unbedingt mit dem größten dänischen Dichter der Romantik Adam Oehlenschläger und seinem *Aladdin* anfangen. Das Stück, das im Jahre 1805 veröffentlicht wurde, steht unter dem Einfluß von Tieck (vor allem *Kaiser Octavianus*), Shakespeare und Gozzi. Im orientalischen Gewand (*1001 Nacht*) wird hier der Konflikt zwischen einem romantischen und spontanen Helden Aladdin und seinem Hauptgegner, dem grüblerischen Nouredin (der einige Züge von Henrik Steffens, dem Vorkämpfer der deutschen Romantik in Dänemark, trägt), dargestellt. Es entstand ein buntes lebendiges Ideendrama mit märchenhafter Fabel, das die Stücke Tiecks an Lebendigkeit übertragt und das heute noch in Dänemark ziemlich oft gespielt wird.

Der nächste bedeutende Verfasser, der Bühnenmärchen pflegte, war der intellektuelle Theatermann und zugleich einer der scharfsinnigsten Denker jener Zeit in Dänemark, Johann Ludvig Heiberg (1791–1860). Mit dem Stück *Elfenanhöhe* (*Elverhøi*, 1828), gewann Heiberg einen Wettbewerb, an dem auch Oehlenschläger teilgenommen hat, der anlässlich der bevorstehenden Hochzeit des Thronfolgers ausgeschrieben worden war. Heiberg, dessen Stück in Dänemark im 17. Jahrhundert spielt und zu dessen Helden der König Christian IV. gehört, wandte sich den dänischen Volkssagen und Volksliedern, vor allem den mittelalterlichen Balladen, zu, und es entstand ein prachtvolles Märchenstück, dem das Pathos der nationalen Tradition nicht fehlt, das heute noch anlässlich festlicher Gelegenheiten aufgeführt wird. Im späteren Stück *Die Elfen* (*Alferne*, 1835), das offensichtlich durch das gleichnamige Märchen Tiecks angeregt wurde, brachte Heiberg noch einmal einen echten Märchenstoff auf die Bühne.

Weiter muß auch der berühmte H. C. Andersen erwähnt werden, der in seinen außerhalb Dänemarks so gut wie unbekanntem Stücken an die Tradition des Vaudevilles, das in Dänemark vor allem von dem oben angeführten L. Heiberg gepflegt wurde, anknüpfte. In der Linie Heibergs (*Elverhøi*) steht H. C. Andersens ambitiöses aber nicht sehr erfolgreiches melodramatisches Stück *Agnete und der Wassermann* (*Agnete og Havmanden*, 1834), das von den Volkssagen und Volksliedern inspiriert wurde.

Einige Elemente der Bühnenmärchen findet man ebenfalls in den Dramen von

Henrik Hertz, in denen die Stoffe aus der dänischen Vergangenheit überwiegen; vor allem denken wir an das von den Volksballaden inspirierte Stück *Svend Dyrings Haus* (*Svend Dyrings Huus*, 1836).

Im Zeitalter des Realismus traten die Bühnenmärchen auch in Dänemark in den Hintergrund und erst um Jahrhundertwende kam es zu einer Wiederbelebung dieses Genres, mit der Welle der Neuromantik. Der bedeutendste Repräsentant des neuromantischen Märchendramas in Dänemark war Holger Drachmann. Müde und desillusioniert durch den Naturalismus wandte er sich der Neuromantik zu und verfaßte mehrere Bühnenmärchen, die als Lesedramen bezeichnet werden können. Am wichtigsten sind *Die Prinzessin und das halbe Königreich* (*Prinzessen og det halve Kongerige*, 1878) und *Der Osten für Sonne und der Westen für Mond* (*Osten for Sol og Vesten for Maane*, 1880). Einen großen Publikumserfolg erzielte Drachmann mit dem an *Elfenanhöhe* erinnernden Stück *Es war einmal* (*Der var engang*, 1885), das auf einem Märchen von Andersen fußte.

Im Vergleich mit der Entwicklung in Deutschland wurden in Dänemark zahlreiche Elemente der nationalen Tradition (Sagen, Volksballaden) stärker betont; auch die Tradition des Vaudevilles und des Melodramas war in Dänemark viel stärker.

Ähnlich verlief die Entwicklung dieses Genres in Norwegen. Interessenthalber machen wir darauf aufmerksam, das auch das weltberühmte Stück H. Ibsens *Peer Gynt* zu diesem Genre gehört; Ibsen knüpft in ihm in vielem an das Wiener Volkstheater an (in diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß H. C. Andersen ein Stück von F. Raimund ins Dänische frei übersetzte), vor allem an die Tradition der Besserungsstücke.⁵

4

Wir haben zahlreiche Beispiele von unterschiedlichen Typen der Märchenstücke angeführt (von den bedeutsamen Autoren wurde wahrscheinlich nur Grillparzer mit dem Stück *Weh dem, der lügt* ausgelassen) und schon aus dieser bloßen Aufzählung geht hervor, daß es sich um eine verhältnismäßig heterogene Zusammenstellung von Stücken handelt. Diese Zusammenstellung ist aber keineswegs heterogener als es bei dem prosaischen Kunstmärchen der Fall ist.

Man findet hier nebeneinander ästhetische Spielereien und Grotesken, Satiren und Parodien, Lesedramen und Lokalpossen, Vers und Prosa. Welche sind denn die charakteristischen Merkmale dieses Genres? Das Bühnenmärchen ist ein Genre, das historisch auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts begrenzt war. Es wurde vor allem in der Romantik gepflegt, wo die Grenzen der Genres verwischt waren und wo die Genres absichtlich vermengt wurden. Das szenische Märchen gehört, ähnlich wie z. B. das historische Drama, zu den thematischen

⁵ Jiří Munzar, *Ibsenův Peer Gynt a obdobné scénové útvary v českém a německém pohádkovém dramatu 19. století* (*Ibsens Peer Gynt und die analogen Gattungstypen im tschechischen und im deutschen Märchendrama des 19. Jahrhunderts*). *Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis* D 27, 1980, S. 79.

Genres. Aber man findet bei ihm auch einige spezifische strukturelle Züge, die für die meisten Werke typisch sind, die man zu den Bühnenmärchen zählt.

Die Hauptcharakteristik dieses Genres sind die sog. Märchenstoffe, die allerdings oft von Mythen (z. B. Immermanns *Merlin*) oder von anderen phantastischen Werken (Tieck: *Leben und Tod der heiligen Genoveva*) schwer zu unterscheiden sind. Manchmal handelt es sich lediglich um ein märchenhaftes Milieu beziehungsweise um eine märchenhafte Stimmung (Prinz, Prinzessin, Narr) oder um einige an die Märchen erinnernde Gestalten und Requisiten (Geister, Elfen, Feen) und Motive (Sieben auf einen Schlag usw.). Es ist klar, daß man nicht immer eindeutig entscheiden kann, welches Werk konkret in diese Kategorie gehört und welches nicht, dasselbe aber gilt auch für die in Prosa geschriebenen Märchen und für andere Genres.

Aufgrund dessen, wie der betreffende Märchenstoff behandelt wird oder wie sich der Autor zu ihm verhält, kann man einige Grundtypen unterscheiden. Die Märchenstoffe sind meistens nicht besonders dramatisch und konfliktreich und diese Besonderheit wird oft durch Ironie oder Parodie kompensiert (Tieck, das Wiener Volkstheater). Mit der Satire verbindet sich häufig die Gesellschaftskritik, die manchmal ziemlich scharf und tiefgehend ist (Büchner, Grabbe, Tieck). In den meisten Fällen handelt es sich um Komödien mit einem losen mehr oder weniger epischen Aufbau. Für Tragödien sind diese Stoffe nur wenig geeignet. Sein Märchestück über Rotkäppchen bezeichnete zwar Tieck als "Tragödie, und es hat auch einen tragischen Ausgang (weder Rotkäppchen noch die Oma werden gerettet), aber eben angesichts der Spannung zwischen dem bekannten einfachen und naiven Stoff und den durch die Tradition fixierten Gestalten einerseits und den Anforderungen, die man an eine Tragödie stellt andererseits, wirkt alles sehr befremdend und der Leser oder Zuschauer versteht es eher als Satire und Parodie.

Fast in allen Märchenstücken ist das vereinfachte Charakterisieren der Gestalten typisch, was man ja aus den Märchen aller Art bereits kennt. Dieser Zug gerät in Widerspruch mit den Forderungen des Dramas nach einer tieferen Charakteristik (Schillers *Turandot*). Eine ernsthaftere Behandlung der Märchenstoffe entsteht am ehesten bei den Lesedramen, die für Bühnenaufführungen nicht bestimmt sind (Mörike).

5

Das Bühnenmärchen⁶ ist ein Genre, das, abgesehen von einigen wenigen früheren Versuchen, im Zeitalter der Romantik auftaucht, zusammen mit der allgemeinen Vorliebe für Märchen, und das Interesse dafür dauert bis zum Zeitalter des Realismus, der dem Bühnenmärchen ein Ende bereitet (abgesehen von zweckgebundenen Dramatisierungen der Kindermärchen, meistens von Gebrüder Grimm und später auch von H. C. Andersen, und von einigen wenigen Ausnahmen wie Graf von Pocci, dessen für das Puppentheater bestimmte märchenhafte Stücke aus den 50er und 60er Jahren klassisch geworden sind).

⁶ Alle gebrauchten Termini: Bühnenmärchen, Märchendrama, Märchenspiel und szenisches Märchen betrachten wir als gleichwertig.

Das gilt sowohl im allgemeinen als auch für das Wiener Volkstheater im besonderen, dessen ständiger Bestandteil die Märchenstücke waren; mit Nestroy ging diese Linie zu Ende, nach Nestroy kam L. Anzengruber mit realistischeren Dramen aus dem Dorf und aus der Stadt. Das Bühnenmärchen verschwand zwar allmählich im Realismus, später aber erschien es wiederholt in einigen günstigen Augenblicken.

Der erste bot sich Ende des 19. Jahrhunderts mit der Wiederbelebung des Interesses für die Romantik, was eine gesamteuropäische Erscheinung war. Der Däne Holger Drachmann wurde schon erwähnt; wie sah die Situation in der deutschsprachigen Literatur aus? Die bedeutendsten Autoren der Bühnenmärchen um 1900 waren H. von Hofmannsthal (*Frau ohne Schatten*, 1919), G. Hauptmann (*Die versunkene Glocke*, 1897) und L. Fulda (*Der Sohn des Kalifen*, 1897). Von den anderen Literaturen sei M. Maeterlinck genannt, mit seinen symbolischen Märchenstücken, von den tschechischen Autoren vor allem J. Zeyer und Jaroslav Kvapil.

Auch später, im 20. Jahrhundert, kehren bekanntlich viele Dramatiker zu den Märchestoffen zurück: B. Brecht, W. Hildesheimer, in der DDR J. Knauth, P. Hacks, H. Bez u. a. m., von den übrigen Literaturen sei zumindest der populäre sowjetische Satiriker J. Schwarz erwähnt. Abwechselnd werden Phantasie und Symbolik, einerseits, Groteske und Satire andererseits, betont.

Alle diese neuen Versuche, das historisch entstandene und zeitlich begrenzte Genre wieder zu beleben, bezeugen auf ihre Weise, daß das Bühnenmärchen im Bewußtsein der Literaturschaffenden als Genre weiter lebt. Und auch dies berechtigt uns, es als selbständiges Genre zu betrachten, wenn auch mit gewissen Vorbehalten.

6

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Manchmal wird das Bühnenmärchen als ein Genre definiert, das lediglich für die Kinder bestimmt ist. Wie es z. B. vor kurzem P. Hacks formulierte: „Wir wollen unter Märchendrama, hier und im fernern, ausschließlich eine Sorte der Kinderliteratur verstehen.“⁷ Und ein Stück weiter behauptet er: „Die Beschaffenheit des Kinderpublikums als einer Zielgruppe setzt dem Märchendrama Schranken, verbannt es aus dem Reich der schönen Kunst und verurteilt es, zu den hübschen Künsten zu gehören.“⁸ Obwohl Hacks anderswo ein bißchen kompromißbereit zu sein scheint, sind seine Urteile eindeutig und klar: Märchendramen sind nur Kinderliteratur.

Gegen diese allzu enge Auffassung der Märchendramen, die nicht selten ist, könnte man unterschiedliche Argumente anführen. Begnügen wir uns nur mit dem Hinweis auf das prosaische Kunstmärchen, das als Genre allgemein anerkannt ist: Die meisten von ihnen sind auch vorwiegend für Kinder geschrieben. Aber auf der anderen Seite gibt es die eingangs zitierten Kunstmärchen von

⁷ Peter Hacks, *Was ist ein Drama, was ist ein Kind?* in: Peter Hacks, *Essays*. Leipzig 1984, S. 58.

⁸ op. cit., S. 64.

Goethe, Novalis u. a., die sicherlich nicht primär für Kinder bestimmt sind. Und mit dem Märchendrama ist das ganz analog.

SCÉNICKÁ POHÁDKA JAKO SAMOSTATNÝ ŽÁNŘ?

Ke vzniku tradice scénické pohádky v 19. století

V době romantismu se v Německu těšily velké oblibě pohádky lidové i umělé. Taktka současně však dochází i k velkému rozvoji pohádky scénické, který pokračuje i v době předbřežnové. Scénické pohádce se nejvíce věnovali Ludwig Tieck, Ferdinand Raimund a Friedrich Hebbel, kromě nich ji však pěstovali i mnozí další autoři (Schiller, Hoffmann, Büchner, Grabbe, Grillparzer, Mörike, Nestroy). Jednotliví autoři navazují na některé starší tradice, především na Gozziho (Tieck, Hoffmann) a na barokní drama (Raimund). Vcelku podobná byla situace v Dánsku, kde se scénické pohádce věnovali zejména Oehlenschläger, Heiberg a H. Chr. Andersen. Do popředí se u nich dostávají častěji národní lidové tradice.

Scénická pohádka je tematický žánr. Charakteristické pro ni jsou pohádkové látky, často však jen některé pohádkové postavy či rekvizity či pouze určitá nálada. Většina scénických pohádek má spíše volnější stavbu, často převažují prvky epické nad dramatickými. Ve většině případů se jedná o komedie, které jsou často satiricky zaměřené.

V období realismu přestala scénická pohádka prakticky existovat, v následujících letech se však v určitých vhodných momentech opakovaně objevuje, při čemž důraz bývá kladen na fantazii a symboličnost či naopak na grotesku a satiru. Tyto návraty k historicky vzniklému a do značné míry časově vymezenému žánru svědčí svým způsobem o tom, že scénická pohádka jako žánr žije v povědomí literárních tvůrců. A to nás rovněž opravňuje, abychom ji pokládali za samostatný žánr, byť i s jistými výhradami.