

## **Ein Blick hinter die Kulissen von Berlin**

Volksstücke von Karl von Holtei und Albert Hopf am Königsstädtischen und am Victoria-Theater

### **Anmerkungen zum Volksstück-Begriff**

Im Mittelpunkt des Beitrags stehen zwei Theater von Berlin, das erste Privattheater, das Königsstädter Theater, und das Victoria-Theater. An diesen beiden Bühnen wurden Stücke der Autoren Karl von Holtei und Albert Hopf aufgeführt.

Angesichts der jahrhundertelangen Volksstück-Diskussion, deren Problematik bereits im Harlekin- und Hanswurststreit des 18. Jahrhunderts ausgetragen wurde, ist in der Forschung darauf verwiesen worden, dass die Geschichte des „Volksstückes“ in seiner ständigen Erneuerung bestehe.<sup>1</sup>

Der Begriff „Volksstück“ bezeichnet im weitesten Sinne alle „Produktionen des Volkstheaters“. Volksstück kann ein Stück von dem, über das, für das Volk sein. Es kann auf der inhaltlichen Ebene Probleme des Volkes erfassen, unterhaltend und belehrend auf das Volk wirken. Neuere Forschungen zum Gattungsbegriff belegen, dass das Volksstück bzw. das Volkstheater immer im Gegensatz zu einem „anderen“ Theater, z. B. des Hofes oder des Bildungstheaters im 19. Jahrhundert steht. Mit der Tendenz zur Parodie ist es teilweise auch als Opposition zur herrschenden Theaterpraxis zu sehen. Der Volksbegriff ist wie der Begriff „Volksstück“ schwammig. Im Volksstück tritt das Volk als Vielzahl selbständiger Figuren auf. Mit deutlichem Lokal- und Sozialbezug in Sprache und Milieu und in Anspielungen und Parodien auf konkrete Zeitwirklichkeiten sprechen und handeln Figuren aus dem Volk.

Nach den Volksstücken beider Autoren zu fragen, heißt, die Leerstellen seiner Begriffsfunktion mit speziellen Inhalten zu füllen und somit die Gattung Volksstück in eine Geschichte kultureller, spielerischer und literarischer, aber auch lokaler und

---

<sup>1</sup> Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, München 1989, S.17.

kommerziell motivierter Tätigkeiten zu integrieren. Die Perspektive auf die beiden Theater scheint deshalb meines Erachtens lohnend.

## **Das Königsstädtische Theater**

Nach dem Breslauer Theaterskandal (Leszek Dziemianko hat ihn ausführlich beschrieben)<sup>2</sup> verließen Holtei und seine Frau am 24. Juni 1823 die Stadt. Holteis sehr exzentrische Initiative, eine Zirkusgesellschaft mit Schauspielern, Seilakrobaten und Pferden auf der renommierten Bühne auftreten zu lassen, führte zum Eklat und zur Entlassung Holteis. Daraufhin hatte auch seine Ehefrau, die eine enorme Popularität besaß, die Vertragsbindung aufgekündigt.

Die dann einsetzenden Auseinandersetzungen dokumentierte Holtei in „Wider das Theater in Breslau“.<sup>3</sup>

Das Ehepaar Holtei konnte bei diesem Ausmaß des auch von ihm angeheizten Skandals nicht in der Stadt bleiben. Ihr Weg führte sie zunächst in die Grafschaft Glatz nach Grafenort. Ende Juli traten sie eine sogenannte „Kunstreise“ an und trafen im Dezember in Berlin ein. Luise gab Gastrollen am Königlichen Hoftheater. Holtei hoffte ebenfalls auf eine Anstellung am Königlichen Schauspielhaus in Berlin. Der Intendant Graf von Brühl (1815-1828)<sup>4</sup> konnte die erforderliche königliche Bestätigung erst spät erhalten, so dass Holtei bereits im „feindlichen Heere“ am Königsstädtischen Theater einen Vertrag unterzeichnet hatte.

Karl von Holtei war von 1825 bis 1834 (mit Unterbrechungen) an diesem Theater als Theaterdichter, Sekretär, Regisseur und Schauspieler tätig.

Damit trat er nach eigenen Worten einerseits endlich aus dem Schatten seiner umjubelten Frau heraus, andererseits war das Königsstädtische Theater mit den renommierten Hofbühnen Unter den Linden und am Gendarmenmarkt nicht zu vergleichen. „Das Härteste, was einem Menschen von Geist und Bildung widerfahren mag, bleibt meines Erachtens die Geringschätzung, die an ihm haftet, wenn er nichts weiter ist und nichts weiter sein will oder kann als der Mann seiner Frau, wenn er den Verdacht erweckt, dass seine Existenz nur durch die einer Gattin begründet sei.

<sup>2</sup> Leszek Dziemianko: Der junge Karl von Holtei, Leben und Werk, Wrocław – Dresden 2007, S. 201-202.

<sup>3</sup> Karl von Holtei: Wider das Theater in Breslau, in: Literarische Beilage zu den Schlesischen Provinzialblättern 1823, S. 189-191.

<sup>4</sup> Vgl. Marieluise Hübscher: Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl, Dissertationsschrift, Berlin 1960.

Schlimm schon, wenn sie von dem Ertrage ihres Vermögens ihn nährt, hundertmal schlimmer von dem Ehrensold ihrer Talente... Mein erster Gedanke, nachdem wir in Berlin festen Fuß gefasst, war folglich, auf irgendeine Weise hervorzutreten, damit bei etwaigen Fragen ‚Wer ist denn der Holtei?‘ doch eine andere Antwort gegeben werden könnte als jene schauerhafte ‚Das ist der Mann, den die kleine Rogée geheiratet hat‘.“<sup>5</sup>

Die Hoffnung setzte Holtei zunächst auf die Arbeit an diesem Theater.

Das Königstädtische Theater wurde am 04.08.1824 in Berlin eröffnet. Es war ein außerordentliches Ereignis, weil es das erste Privattheater neben den beiden bereits erwähnten königlichen Bühnen war.

Die Eröffnungsvorstellung war ein durchschlagender Erfolg. Selbst der König war anwesend. Das Programm war eine bunte Mischung nicht gerade anspruchsvoller Unterhaltung. Die allgemeine Erwartung hatte sich „zu einem förmlichen Königstädter Theater-Delirium ausgebildet“, schrieb Caroline Bauer in ihren Erinnerungen<sup>6</sup>, die auch in dieser aufsehenerregenden Eröffnungsvorstellung den Prolog sprach.

Die Gründung dieses Volkstheaters stand im Zeichen eines öffentlichen Interesses. Die neue Bühne stand von Beginn an in direktem Gegensatz zu den bestehenden. „Hier sei es anders; (als an den Hofbühnen – Hannelore Scholz-Lübbering) dieses heitere Haus

Gehör’ der Freude an, dem frohen Lachen,  
und bei des Scherzes wechselvollem Spiel  
Sollt’ Ihr der Erdensorgen gern vergessen.“<sup>7</sup>

Alexis Willibald schrieb in seinen „Erinnerungen“:

„Das Nationaltheater war ein Hoftheater... Man war überein gekommen, es war ein notwendiges Bedürfnis, daß die preußische Hauptstadt ein Volkstheater erhalte. Auf dies allgemein gefühlte Bedürfnis hin, hatte ein gewiefter jüdischer Handelsmann sich eine Concession zu verschaffen gewußt.“<sup>8</sup>

Dieser „gewiefter... Handelsmann“ hieß Friedrich Cerf, die französische Bedeutung des Wortes „Hirsch“, wie er eigentlich hieß. Um ihn und den Erhalt der Theaterkonzession ranken sich Legenden, da vor ihm so anerkannte Theaterleute wie Carl Doebbelin, der Sohn des Theaterprinzipals Carl Theophil Doebbelin, oder

<sup>5</sup> Karl von Holtei: Vierzig Jahre Lorbeerkrantz und Wanderstab, Berlin o. J., S. 195.

<sup>6</sup> Caroline Bauer: Aus meinem Bühnenleben, Weimar 1917, S. 93.

<sup>7</sup> Zitiert nach Willy Eylitz: a.a.O., S.103.

<sup>8</sup> Willibald Alexis: Erinnerungen, hrsg. von Dr. Max Swert, Berlin 1905, S. 359.

Julius von Voß, Verfasser des Volksstückes „Der Stralauer Fischzug“, keine Chancen hatten, ein Theater zu gründen.

Friedrich Cerf hatte weder genügend Geld noch irgendeine Beziehung zum Theater. Bis heute sind in der Forschung seine Lebensumstände völlig ungeklärt. Es halten sich hartnäckig von Eylitz bis Freydank die Gerüchte, dass Cerf als Geheimdiplomats für Preußen 1812 tätig war und der König ihm deshalb mit Privilegien und Subventionen reich ausstattete.

Nach der Erteilung der Konzession übertrug Cerf sie einem Aktienverein.

Am 17. Juni 1822 erschien eine Kabinettsorder, in der der König sowohl der Gründung des Aktienvereins als auch der Übertragung der Konzession auf Cerf zustimmte.

Diese Tatsachen sind umso erstaunlicher, da Preußens konservative Theaterverhältnisse bekannt waren.<sup>9</sup> Die Gewährung der Theaterfreiheit, die aber erst 1869 im Zusammenhang mit der Erteilung der allgemeinen Gewerbefreiheit in Kraft trat, ist bezeichnend. Das erklärt auch, warum im Gegensatz dazu das Wiener Volkstheater sich seit 1776 einer „Spektakelfreiheit“ erfreute und jene Blüte der Vorstadttheater hervorbrachte. Anders in Preußen. Hier nahm die überraschte Öffentlichkeit die Konzessionserlaubnis des Königs als Sensation auf.

„Ein Volkstheater mussten wir haben, es koste was es wolle. Aber was für eins? Ein norddeutsches, ein preußisches, ein berlinisches? ...

Uns fehlte nicht weniger als Alles zur Erfüllung dieses Wunsches und doch war er allgemein. Das Publikum, die Dichter, Schriftsteller, Künstler, alle wiegten sich in der süßen Illusion. Da werde der alte, von Gottsched und der Neuberin feierlich begrabene Hanswurst wieder in verklärter Gestalt aus seinem Grabe aufstehen. Da werde aller Witz und Humor, der je im deutschen Volk gelebt, wie auf den Wink des Rattenfängers von Hameln, zusammenfließen und fliegen, um an der Leimruthe des Königstädter Theaters zu flattern und zu singen.“<sup>10</sup>

Das gänzliche Fehlen eines geeigneten Konzeptes wirkte sich in der Folgezeit sehr nachteilig aus. Es fehlte vor allem an geeigneten Stücken, so griff man auf Stücke, die bereits Doebbelin und Iffland gespielt hatten, zurück. Der Stückemangel trieb die Direktion dazu, nicht gerade sehr wählerisch zu sein. Das Problem ergab sich auch aus den Einschränkungen, die mit der Konzession verbunden waren. Ihre Gültigkeit war nur auf die Königstadt beschränkt, die 1825 noch außerhalb der alten

<sup>9</sup> Vgl. Ruth Freydank: Theater in Berlin, von den Anfängen bis 1945, Berlin 1988, S. 222-223.

<sup>10</sup> Willibald Alexis: a.a.O., S. 361.

Stadtmauern lag (Alexanderplatz, Frankfurter Allee und Luxemburgplatz). Außerdem durften auf dem Theater weder ernste Dramen noch heroische Opern aufgeführt werden.

Alle weiteren Werke konnten erst zur Aufführung kommen, wenn sie zwei Jahre lang nicht mehr auf den Königlichen Bühnen gespielt worden waren. Unter diesen Umständen war es schwierig, sich als Konkurrentin zu den beiden höfischen Bühnen durchsetzen zu können. Die Einschränkungen, die mit der Konzession verbunden waren, beschreibt Holtei in seinen autobiografischen Schriften als sehr hinderlich. So ist zu erklären, dass ein Autor wie Louis Angely sich voll entfalten konnte. Er war der eigentliche Theaterdichter in der Frühphase.

Karl von Holtei war neben seiner Tätigkeit als Direktionssekretär und Regisseur vor allem als Theaterdichter angestellt. Er hat nach eigenen Angaben während dieser Zeit nur zwei kleine dramatische Arbeiten geliefert. Das Vorspiel für die vom Schauspieler Schmelka verfasste Hamletparodie und „König Mai“ – ein Festspiel aus Anlass der Hochzeit der Prinzessin Louise im Mai 1825. Erst als das Theater mit Henriette Sontag als Primadonna in das Opernfach einstieg, änderte sich das für kurze Zeit. Die Zugkraft von Possen, Liederspielen und Parodien ließ deutlich nach; Schulden entstanden, die immer wieder mit Subventionen des Hofes getilgt werden mussten. 1827 war eine ernste Krise nicht mehr zu verhindern. Henriette Sontag verabschiedete sich, mit ihr Carl Blechen, ein Schüler Schinkels, der kostspielige Bühnenmalerei lieferte, auch Karl von Holtei bat um seine Entlassung.

### **Holteis Liederpossen und Liederspiele am Königstädtischen Theater**

Die Eröffnung des Königstädtischen Theaters steht im Zusammenhang mit der Volkstheatertradition in Wien.<sup>11</sup> Aus einer Untersuchung von Eylitz<sup>12</sup> geht hervor, dass der Wunsch nach einem neuen Theater bereits 1798, 1803 und 1806 geäußert wurde. Man wollte den in der Vorstadt lebenden Einwohnern, die vorwiegend aus Handwerkern und Kleingewerbetreibenden bestanden, ein eigenes Theater errichten. Der Spielplan sah volkstümliche Genres wie Possen, Parodien, Liederspiele vor.

<sup>11</sup> Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, 3 Bde., Stuttgart 1971-1980, S. 341-342.

<sup>12</sup> Willi Eylitz: Das Königstädtische Theater in Berlin, Dissertationsschrift, Rostock 1940.

Die Zensurbestimmungen in Preußen waren allerdings sehr scharf; dies sollten unter anderem Adolf Glassbrenner und Albert Hopf mehrfach zu spüren bekommen. Auch Holteis „Der alte Feldherr“ wurde zunächst wegen der Glorifizierung des polnischen Freiheitskämpfers Kosciuszko verboten. Unter diesen Bedingungen wurde die Idee eines „Volkstheaters“ bald verflacht. 1841 bemerkt Willibald Alexis:

„der Begriff Volk war mit den Befreiungskriegen plötzlich aus dem Schlummer erwacht. Das Volkstümliche spukte in ehrenwerter Absicht, aber in wunderlicher Weise...Ein Volkstheater! Es war ein schönes Modewort, ein Ding, für das der Name fertig war, sonst nichts... Giebt es ein deutsches Volkstheater? ...In Wien gab es eines. Dies schwebte allerdings den dunklen Vorstellungen bei uns vor...

Unser Verlangen nach einem Volkstheater war nicht aus dem Volke hervorgegangen, sondern aus dem Kreise der Gebildeten, der Gelehrten. Das Volk wusste nichts davon. Es war zufrieden, was man ihm gab.“<sup>13</sup>

Das Lager der Skeptiker und Kritiker – Ludwig Tieck und Devrient<sup>14</sup> gehörten dazu – der Intellektuellen und Gelehrten steht im krassen Gegensatz zu dem Phänomen, dass das Theater in seiner ersten Phase allabendlich ein volles Haus hatte.<sup>15</sup>

Zweifellos hängt das auch mit dem Privileg der Selbstzensur zusammen, das diesem Theater erteilt wurde – ansonsten hatten das nur die königlichen Bühnen.

Der Jurist Georg Carl Friedrich Kunowski hatte mit 6.000 Talern Aktienanteile zugleich die Direktion übernommen und überraschenderweise die Funktion des Theaterzensors. Friedrich Cerf hatte nichts mehr mit dem Theater zu tun. All dies bekräftigt die Vermutung, dass Kunowski im Auftrag des Hofes handelte.

Allerdings war Fürst Wittgenstein, der Minister des für alle Theaterfragen zuständigen Königlichen Hausministeriums, der eigentliche Drahtzieher.

Das Königstädtische Theater bestand bis 1848. Es hatte auch in den vierziger Jahren regen Zulauf.

In dem Repertoire von Cerf, der das Theater auch nach dem Bankrott bis zu seinem Tode 1845 führte, waren bis auf klassische Dramen alle Genres vertreten.

Besonders beliebt waren Stücke wie „Der Glöckner von Notre Dame“ von Charlotte Birch-Pfeiffer, Holteis „Leonore“, „Der alte Freiherr“ und „Die Wiener in Paris“. Auch Louis Angeleys Stücke „Das Fest der Handwerker“ und „Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten“ blieben Kassenschlager.

<sup>13</sup> Willibald Alexis: a.a.O., S. 359, 360, 384.

<sup>14</sup> Ludwig Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 2, München – Wien 1967, S. 116, hrsg. von R. Kabel und Chr. Trilse.

<sup>15</sup> Vgl. auch: „Berliner Conversationsblatt“, Nr. 121/122 vom 23./24.06.1848, Art. „Königstädtisches Theater“.

Aber auch die Übernahme der Wiener Zauberposse (Ferdinand Raimund und Johann Nestroy) und die Ensembles italienischer Opernsolisten konnten das Theater nicht retten. 1851 wurde es geschlossen.

Holteis Liederspiele und Possen in der Zeit von 1824 bis 1829 (1. Phase) hatten zahlreiche Aufführungen und nahmen nach Johns<sup>16</sup> einen besonderen Platz ein. Sie führt auch eine Auseinandersetzung mit den Termini „Vaudeville“ und „Liederspiel“ und bescheinigt Holtei Besonderheiten.

Ich möchte diese Eigenart zurückführen auf eine Berliner Tradition, auf die Holtei sich beruft. Es sind die Liederspiele von Reichardt. In Holteis „Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel“ nennt er Reichardts „Lieb und Treue“ als Muster-Liederspiel. Bei Holteis Liederspielen oder Singspielen tritt die Musik zurück und die Textgestaltung gewinnt an Bedeutung.

Holtei veröffentlichte 1832 seine Liederspiele und „Schauspiele mit Gesang“ in zwei Bänden als „Beiträge für das Königstädtische Theater“<sup>17</sup>. 1845 erschienen sie mit anderen Stücken in der Sammlung „Theater“<sup>18</sup>.

In seiner Autobiographie „Vierzig Jahre“<sup>19</sup> beschreibt er ausführlich sein Wirken am Königstädtischen Theater.

Im Schauspiel „Ein Trauerspiel in Berlin“ (1837) präsentierte er das Vorbild für die Figur des Eckenstehers Nante, die später in unzähligen Varianten die Berliner Witzkultur bevölkerte, u. a. bei Glassbrenner und Hopf.

Die Diskussion um die Frage, ob das Vaudeville das Liederspiel verdrängt habe und ob Vermischungen stattfanden, hat Holtei mit der Bühnenpraxis am Königstädtischen Theater begründet. In „Die Wiener in Berlin“ hat nicht nur eine Vermischung stattgefunden, sondern auch die Adaption der Wiener Posse in Berlin. Durch diese Vermischung entstand aus Liederspiel und Posse die „Liederposse“.

Leidenschaftlich verteidigte Holtei diese Tradition und war bemüht, das Niveau an diesem Theater anzuheben. „Und wo bleiben nun die gehofften Nationaldichter der Deutschen, die ein Volkstheater schaffen sollten und wollten?“ fragte Holtei im Vorwort zu seinen „Beiträgen zum Königstädtischen Theater“. „Es trat keiner hervor.“

20

<sup>16</sup> Susanne Johns: Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988, S. 215-216.

<sup>17</sup> Karl von Holtei: Beiträge für das Königstädtische Theater, 2 Bde., Wiesbaden 1832.

<sup>18</sup> Karl von Holtei: Theater, Breslau 1845.

<sup>19</sup> Karl von Holtei: Vierzig Jahre, 8 Bde., Berlin 1843-1850.

<sup>20</sup> Karl von Holtei: Vorwort, in: Karl von Holtei: Beiträge für das Königstädtische Theater, 1. Bd., Wiesbaden 1832, S. XIV.

In der Forschung ist immer wieder betont worden, dass es in Deutschland keine der Wiener Volksbühne vergleichbare Tradition gab.<sup>21</sup>

Wer von den Autoren war gewillt, den Konzessionsbedingungen zu entsprechen und nur Melodramen, Liederspiele oder ähnliches auf die Bühne zu bringen? Hinzu kam noch, dass die „Berliner Abendblätter“ den Theaterdichtern abverlangt hatten, nicht „Späße fremder Städte“ (gemeint war Wien, aber auch Paris) zu wiederholen, sondern das auf die Bühne zu bringen, „was bei uns lustig und erfreulich ist.“<sup>22</sup>

Gesellschaftskritische Impulse sollten in ein antinapoleonisches Nationalbewusstsein gelenkt werden. Der Wandel literarischer Konzepte im Vormärz und die Reflexion darüber sind in diesen Kontext zu stellen. Holtei kannte Theodor Mundt und sein Verdikt gegen die philosophische Ästhetik seiner Zeit, besonders beklagte Mundt eine Praxisferne und sieht in Hegel den Hauptverursacher.

„Gelingt es uns nicht, mit der Ästhetik in den wahren, pulsierenden Lebenspunkt unserer Zeit einzutreten, d. h. ... wesentliche Bestimmungen unseres ganzen Daseins wiederzufinden, welche auf der Entwicklung des religiösen Bewusstseins und der politischen Freiheit ruhen, gelingt uns dies nicht, so mögen wir die Ästhetik mit ihren leblosen Definitionen des Schönen, Angenehmen, Erhabenen usw. endlich als eine unnütze Last der Fakultäten über Bord werfen.“<sup>23</sup>

Mit Heines Formel vom „Ende der Kunstperiode“ war ein Paradigmenwechsel von einer autonomen, alltagsabgehobenen Dichtung hin zu einer politisch lebensbezogenen Literatur charakterisiert, die Klassik und Romantik umfaßte.

Holtei besuchte in Berlin die „Mittwochsgesellschaft“. Diese Gesellschaft bildete um Alexis, Chamisso, Eichendorff, Hitzig einen Kreis, der zu der Parallelgruppe der „Christlich-Deutschen-Tischgesellschaft“ um die „Berliner Abendblätter“ mit Brentano, Fichte, Gneisenau, Heinrich von Kleist, Wilhelm Müller, Savigny und Stägemann regen Kontakt pflegte.

Die Konzepte des Vormärz, die Politisierung der Literatur und Traditionsbildungen waren wichtige Themen. Achim von Arnim zum Beispiel bemühte sich um das volkstümliche Lustspiel in den Stücken „Appelmänner“ und „Der Stralauer Fischzug“

<sup>21</sup> Vgl. Geschichte der deutschen Literatur von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, Berlin 1975, Bd. 8.1, S. 330-301.

<sup>22</sup> Zitiert nach Hugo Bieber: Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830 -1880, Stuttgart 1928, S. 267.

<sup>23</sup> Theodor Mundt: Ästhetik. Die Idee des Kunstwerkes im Lichte unserer Zeit, Göttingen 1966, S. 9-10.



von Julius von Voß. Voß gilt als Begründer des Berliner Volksstückes. Inhaltlich sind sie dem französischen Vaudeville, in der Form der Wiener Lokalposse nachgebildet. Voß beabsichtigte, dem Volk eine besondere Kunst zu geben, die es verstehe. Deshalb bemühte er sich um eine Verbindung zwischen „patriotischem“ Geist und volkstümlichem Humor. Er erntete damit den Zorn Börnes und den Beifall des Königs.

Der erfolgreichste Stückeschreiber am Königstädtischen Theater war Louis Angely. Er lieferte dem Theater eine Vielzahl meist einaktiger Schwänke und Vaudevilles, die vorwiegend aus dem Französischen entlehnt waren. Im Vormärz waren sein „Komisches Gemälde aus dem Volksleben“ und „Das Fest der Handwerker“ die meist gespielten Stücke. „So dient ein Theaterereignis als Bezugspunkt gesellschaftlicher und politischer Konversationsformen und als Initiallösung für eine städtische Formation, die im „Berliner“ ihre kommunikative Identität findet.“<sup>24</sup>

Holtei hatte ihm das Feld kampflos überlassen. Allerdings hatte er vergeblich versucht, mit seinen Possen „Die Wiener in Berlin“ und „Die Berliner in Wien“ 1825/26, seine Erfahrungen mit dem Wiener Volkstheater auf das erste Berliner Privattheater zu übertragen. Es sollte nicht gelingen. „Wir sind nun einmal keine Wiener, unser Publikum will in jedem Scherz eine ernste Tendenz.“<sup>25</sup>

Der Autor wollte auch den Erfolg seiner „Wiener in Berlin“ mit dem Gegenstück „Die Berliner in Wien“ (1824) ausdehnen. Sehr geschickt mischte er Berliner und Wiener Melodien, die er teilweise aus Adolf Bäuerles „Aline“ mit der Musik von Wenzel Müller entlehnt hatte. Als Bäuerle ihn des Plagiats bezichtigte, verteidigte er sich: „Darin besteht ja das Hauptverdienst solcher Liederpossen, den beliebten Weisen neue Kouplets mit pikanten Wendungen unterzulegen.“<sup>26</sup>

Holtei ließ sich nicht beirren, im Gegenteil. Anlässlich seines Gastspielaufenthaltes in Wien 1834/35 entstand das Lustspiel „Die Wiener in Paris“ und 1840 noch „Die Pariser in Wien“.

Sein originäres Stück „Ein Trauerspiel in Berlin“ (UA 1832) wurde die Vorlage für Nestroys Parodie „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“ (1839) und forderte auch Glassbrenner zu seiner Szene „Der echte Eckensteher Nante“ heraus. Nestroy und

<sup>24</sup> Ingo Aust u.a.: a.a.O., S.167.

<sup>25</sup> Karl von Holtei: Vorwort zum Jahrbuch deutscher Bühnenspiele, hrsg. von Karl von Holtei, Bd. 5, Breslau 1826, S. IV.

<sup>26</sup> Karl von Holtei: Vorwort zum Jahrbuch deutscher Bühnenspiele, hrsg. von Karl von Holtei, Bd. 5, Breslau 1826, S. V.

Glassbrenner wandten sich gegen das Volksklischee Holteis. Dieser sah das Volk in der Arbeit für die Oberen sein Glück realisieren. Rudolf Gottschall äußert sich dazu: „Das Glück, die Fortuna, ist die eigentliche Göttin dieser Possen und ihre durchgängige, mannigfach modifizierte Moral, dass das wahre Glück, die innere Zufriedenheit, nicht von äußeren Glücksverhältnissen abhängig ist...Nach dieser Seite hin sind die Possen echt deutsch und, trotz der häufigen Betonung der Arbeit und ihrer hohen Stellung gegenüber dem vornehmen Müßiggang, nicht sozialistisch zu nennen. Wenn bei den Franzosen der Nachdruck auf dem Rechte der Arbeit und den Forderungen liegt, welche auf eine Verbesserung der äußern Lage hinzielen, so liegt er bei den Deutschen auf dem Glücke der Arbeit und auf der inneren Befriedigung, welche sie gewährt.“<sup>27</sup>

Holteis Positionen sind ambivalent. Einerseits hat er in seinen Vaudevilles politisch progressive Ideen aufgenommen, z. B. in „Der alte Feldherr“, andererseits hat er das Volksklischee in vielen Stücken immer wieder verankert. Das steht sicher im Zusammenhang mit seinen politischen Auffassungen.

Die Reflexionen über die Märzkämpfe in Wien sind diesbezüglich charakteristisch. Holtei entwickelte einen Individualsozialismus, der Nächstenliebe als selbstverständliche Pflicht auffasst: „Und da sie sich mit meinem Royalismus sehr gut vertragen..., so will ich ein demokratisch-royalistischer Sozialist bleiben, bis ich von einer Republik fressender Kommunisten im Grabe aufgelöst werde.“<sup>28</sup>

An Holteis Possen wird auch offensichtlich, dass sogenannte „Volksstücke“ nicht mit den Kategorien „Volkstümlichkeit“ gemessen werden können.<sup>29</sup>

Ich schließe mich der Frage an: „Bezeichnet vielleicht „Volksstück“ den Ort der Orte, wo sich das herablassende bürgerliche Drama und die sich veredelnde, anspruchsvolle (und anspruchsuchende) Posse begegnen?“<sup>30</sup>

Galt das besonders für Berlin? Fontane charakterisiert in seinem Aufsatz „Die Märker und die Berliner“ (1889) die Epoche Friedrich Willhelms III als „väterliches Regiment“, in dem eine unvorstellbare Eintracht zwischen dem Monarchen und dem Volk bestand. Der „richtige Berliner“ verkörpere in den Jahren 1830-1840 einen besonderen Volkston. Diese Art von Volkstümlichkeit konnte sich in Berlin etablieren,

<sup>27</sup> Rudolf Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts, 4. Bd., Breslau 1875, S. 126.

<sup>28</sup> Karl von Holtei: Vierzig Jahre Lorbeerkrantz und Wanderstab, hrsg. von Hans Knudsen, Berlin o. J., S. 412.

<sup>29</sup> Vgl. Kurt Böttcher: Geschichte der deutschen Literatur, von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, erster Halbband in Zusammenarbeit mit Rainer Rosenberg (1830-1848) und Helmut Richter (1849-1870), Bd. 8.1, Berlin 1975, S. 328.

<sup>30</sup> Ingo Aust u.a.: a.a.O., S.177.

aber auch die Schattenseiten der Trivialitäten und Klischees gehören zu diesem mentalitätsgeschichtlichen Phänomen. Holteis Parteinahme für den niederen Stand erwies sich stiltypologisch als Pathetisierung, die einem genrehaften Interesse des Publikums am Volksleben wenig entsprach.

### **Die Politisierung der Posse**

Mit dem Tode von Cerf am 6. November 1845 war auch eine Periode des Königstädter Theaters beendet. Ruth Freydank hat in ihrem Artikel „Hier wurde Nante geboren“<sup>31</sup> auf die Formen der Einmischung des Hofes in Berlin verwiesen. Je stärker sich die politische Situation im Vormärz zuspitzte, umso deutlicher politisierte sich auch das Berliner Theater. Mit David Kalischs Stücken „Herr Karoline“ und „Ein Landstand“ – beide sind nach französischen Vorlagen konzipiert und stark mit Berliner Kolorit durchsetzt – erreicht das politische Zeitstück die vormärzlich gestimmten Berliner. Am 23.12.1847 gelang Kalisch mit „Einmal hunderttausend Taler“ der entscheidende Durchbruch. Am 28.12. schrieb der Kritiker der Vossischen Zeitung: „Der neuen Posse, wie wir das von dieser Kunstform fordern, liegen im burlesken Gewande ernste Weltanschauungen zum Grunde, deren Wahrheit wir ebenso wenig ableugnen können, als das Wünschenswerte ihrer Anerkennung... Treffliche aus dem Leben gegriffene Charaktere, gesunde Lebensmaximen, eine derbe, in den Situationen wie in dem Dialog sich bekundende Komik... hier und dort grotesker, die Lachmuskeln bewältigender Unsinn, das sind die Vorzüge des neuen Stücks, welches uns auf Berliner Boden umso vertrautere Elemente erblicken lässt. A. T. W.“<sup>32</sup>

Das Stück wurde das am meisten gespielte des Jahres 1847.

Als nach den blutigen Märzereignissen 1848 die Berliner Bevölkerung sich in einer großen Solidaritätsaktion vereinigte, waren auch die Mitglieder des Königstädtischen Theaters aktiv, bezeichnenderweise mit einer Posse von Kalisch. Auch am Trauerzug für die Gefallenen nahmen sie geschlossen teil.

Diese eindeutige politische Positionierung für die Revolution erregte den Protest des Hofes. Der König und die Hofgesellschaft boykottierten die Aufführung, konnten aber die Aufhebung der Repertoirebeschränkungen nicht verhindern.

<sup>31</sup> Berlinische Monatsschrift, Heft 10/1998, S. 4-15. und unter [www.luise-berlin.de](http://www.luise-berlin.de).

<sup>32</sup> Vossische Zeitung, 1847, Nr. 35.

Die politische Lage hatte sich zugespitzt und nach dem Sieg der Konterrevolution in Wien wurde durch die Wiedereinführung der Zensur in Preußen diese mit härtesten Mitteln durchgesetzt.

Auch auf das Theater wurde Druck ausgeübt und am 30. Juni 1851 wurde es geschlossen. Offiziell hieß es: wegen zu hoher Kosten und Baufähigkeit des Gebäudes.

Kalisch gilt auch als Begründer des Witzblattes „Kladderadatsch“<sup>33</sup>. In Breslau hatte er Wilhelm Wolff kennengelernt und mit ihm einen Verein für verelendete Proletarierkinder gegründet. Mit einem Empfehlungsschreiben Wolffs reiste Kalisch nach Paris und wurde hier mit Freiligrath, Proudon, Heine, Karl Grün, Marx und Herwegh bekannt.

Nach der Revolution 1848 verfasste Kalisch nur noch flache, volkstümelnde Stücke, die in der Forschung wenig Beachtung fanden.

### **Albert Hopf: Die desillusionierende Kraft der sozialkritischen Lokalposse**

Aus der Flut vieler Possenschreiber ragen Adolf Glassbrenner und Albert Hopf hervor. Albert Hopf war ein politisch-sozialkritischer Karikaturist, Publizist, Satiriker und Stückeschreiber. Er verfasste mehrere hundert Karikaturhefte, Theaterstücke, Flugschriften, Kalender und Sammelbände. Er war Herausgeber von drei Zeitschriften und Mitarbeiter an drei weiteren.

In den 1870er Jahren wurden seine gesammelten „Humoristischen Schriften“ in zwei Bänden herausgegeben. Sie erregten Aufsehen und erlebten mehrere Auflagen. Einige seiner Schriften sind wohl zu Recht vergessen, aber die Wirkung seines Werkes lässt sich durchaus mit der von David Kalisch und Adolf Glassbrenner vergleichen.

Der Autor wurde am 27. Mai 1815 in Neulewin im Oderbruch geboren. Nach dem Tod des Vaters siedelte die Mutter bald darauf mit den Kindern nach Berlin über. Albert Hopf war zunächst Mustermaler für Stoff- und Tapetenfirmen.

1842 publizierte er unter dem Pseudonym Hans Qualm „Das verkehrte Berlin“. Die sehr beliebte Flugblattserie mit „Gesprächen“ zwischen Nante Strumpf (Nr. 22), dem bereits populären Eckensteher oder Dienstmann, und dessen Freund Brennecke,

---

<sup>33</sup> Max Ring: Geschichte des Kladderadatsch und der Berliner Lokalposse, in: ders., Berliner Leben, Kulturstudien und Sittenbilder, Leipzig/Berlin 1882.

dem Proletarier, fand während der Revolution 1848 viele Nachahmer. Auf den Bühnen bediente man sich gern dieser Figuren.

Der Publizist Springer behauptet in seinem Buch „Berlins Straßen, Kneipen und Clubs im Jahre 1848“, dass „Gedichte von Hopf ... im Laufe des Tages Tausende von Lesern an sich zogen“<sup>34</sup> und zu Gassenhauern avancierten.

In den 60er Jahren waren seine Theaterstücke im riesigen Viktoria Theater so beliebt, dass Wilhelm I. und Prinz Georg es nicht versäumten, sich Hopfsche Stücke anzusehen.

Diese Aufführungen waren im Zusammenhang mit dem am 12. Mai 1851 erlassenen Pressegesetz zu sehen. Nach 1848 schossen die Privatbühnen infolgedessen wie Pilze aus der Erde. Eine Ministerialverfügung vom Herbst 1848 sicherte zwar zu: „Die Theaterzensur ist überall, wo sie noch stattfinden sollte, abzuschaffen.“<sup>35</sup> Die Realität aber sah anders aus.

Der amtierende preußische Polizeipräsident von Hinckeldy sah in dieser ausufernden Freiheit für Schriftsteller und Schauspieler eine „Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Sittlichkeit“<sup>36</sup>. Die Tendenz der Vielzahl an Neugründungen von Theatern beunruhigte ihn. Allein im engeren Polizeibezirk Berlin bestanden ca. 30 Bühnen, die mehr oder weniger regelmäßig bespielt wurden.

Das Theater habe das Publikum daran gewöhnt, sich vorzugsweise auf Kosten der Regierung und bestehenden Staatseinrichtungen zu belustigen. Er befürchtete unerlaubte demokratische Ausbrüche. Aus diesem Grunde sollte das Berliner Theaterwesen erneut unter monarchistische Kontrolle gebracht werden. Am 10. Juli 1851 erließ das preußische Königreich eine Berliner Polizeiverordnung: „Ohne ausdrückliche Erlaubnis des Königlichen Polizeipräsidioms darf keine öffentliche Lustbarkeit irgend einer Art (Ball, Tanzmusik, Redoute, Maskerade, Konzert, Theater und Ähnliches) veranstaltet werden.“<sup>37</sup>

Diese Verordnung galt bis 1918. Die Verschärfung der Zensur ließ wenig Spielraum für Intendanten, Schauspieler und Schriftsteller. Dennoch oder gerade deshalb entwickelten viele Literaten einen satirischen Stil, Couplets mit scharfen Pointen waren gefragt. Hopfs Talent fand hier ein reiches Betätigungsfeld.

---

<sup>34</sup> Zitiert nach: Mary Lee Townsend: Humor als Hochverrat. Albert Hopf und die Revolution 1848, Berlin 1988, S. 7.

<sup>35</sup> Ebd., S. 155.

<sup>36</sup> Ebd., S. 156.

<sup>37</sup> Ebd.

Schon 1848 hatte er mit seiner Flugblattserie „Nante und Brennecke“ so nachhaltigen Erfolg, dass einige dieser Szenen auf Bühnen und im Krollschen Puppenspieltheater aufgeführt wurden.

Die Blütezeit der Berliner Posse, zu der Hopf Wesentliches beitrug, dauerte von der Mitte der 50er bis Ende der 60er Jahre. Eine sehr typische Berliner Posse „Von oben nach unten“, die Hopf 1857 gemeinsam mit Karl Löffler schrieb, wurde auf dem Friedrich-Wilhelm-Städtischen Theater in 14 Tagen zehn Mal mit großem Erfolg gegeben.<sup>38</sup> Ende der 50er Jahre hatte sich Hopf in die Berliner Theaterwelt erfolgreich eingeführt.

In diese Zeit fielen Planung und Ausführung eines kolossalen Bauwerkes in der Münzstraße: das Viktoria-Theater. Der Direktor Rudolf Cerf plante einen Kunstpalast, der nach der Mailänder Scala der größte Europas werden sollte.

Am 21.12.1859 war die lang ersehnte Eröffnung. Sie wurde aber eine totale Katastrophe. Seinen ersten großen Erfolg erlebte das gigantische Haus (zwei Säle mit 2.800 Plätzen) mit Hopfs Posse „Eine Nacht in Berlin“ im Januar 1860. „Die Aufnahme der neuen Posse war eine höchst günstige, nicht nur sämtliche Darsteller, sondern auch Herr Hopf wurden nach dem zweiten Akt gerufen.“<sup>39</sup>

Diese Posse wurde mit freier Benutzung eines französischen Stoffes geschrieben und vierundzwanzig Mal am Viktoria-Theater wiederholt. Sie wurde bis zum Ende des Jahrhunderts auf den Berliner Bühnen des Friedrich Wilhelmstädtischen, des Germania-, Königstädtischen, Alhambra-, Wallner- und des Wiener Carl-Theaters gespielt.

Die Polizei notierte, dass das Stück von sozialen, politischen und zotenhaften Anspielungen nur so wimmle.

Es waren sehr unterschiedliche Behörden, die Hopfs Stücke im Visier hatten.

Am 23.09.1866 kurz nach dem preußischen Sieg über Österreich, schickte der Minister des Innern Friedrich Graf zu Eulenberg eine Depesche im Namen des Königs an den Polizeipräsidenten.

„Sr. Majestät sind gestern im Viktoria-Theater gewesen und sind empört über die gemeinen Couplets und Bilder in dem Stücke „Berlin von der heiteren Seite“. Sr. Majestät befehlen die Unterdrückung dieser Couplets und Bilder, und sind entschlossen dem Theater-Unternehmer Cerf jede Subvention zu entziehen, wenn in

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 157f.

<sup>39</sup> Ebd., S. 159.

den von ihm gegebenen Stücke gemeine Anspielungen auf die in's Unglück gerathenen Fürsten vorkommen.“<sup>40</sup>

Diese Depesche belegt, dass der König und sein Ministerpräsident Bismarck Anstoß an Hopf's Stück nahmen. Aber nicht nur wegen der Stücke erregte Hopf Anstoß.

„Unsere Preßfreiheit!“ schrieb Varnhagen von Ense. „Der Literat Hopf, ein armer Teufel, der von seinem bischen Humor lebt, von der Polizei vielfältig geschoren, nach Charlottenburg ausgewiesen u.s.w. hat ein Schriftchen drucken lassen:

„Stimmen der Frauen gegen das neue Ehegesetz“, die Polizei bekommt Wind davon, nimmt alles Gedruckte fort, zerbricht die Druckformen! Bloß weil sie weiß, dass der König mit blindem Zorn für das Gesetz eifert!“<sup>41</sup>

Mit dieser Schrift hatte sich Hopf auf den Text von Louise Aston „Meine Emanzipation, Verweisung und Rechtfertigung“, der durch die Berliner Presse ging, bezogen. Sie wurde aus Berlin mit der Begründung ausgewiesen:

„die frivolsten Herrengesellschaften zu besuchen, einen Klubb emanzipierter Frauen gestiftet zu haben, und außerdem nicht an Gott zu glauben.

Dann spräche gegen mich die Widmungen der Gottschall'schen Gedichte „Madonna und Magdalena“, in denen ähnliche Tendenzen gefeiert wurden“.<sup>42</sup>

Sie hatte Berlin innerhalb von acht Tagen zu verlassen. Ihre Rechtfertigungsschrift liest sich wie ein Kabarettstück:

„Ich wies nach, dass man mir nur insofern Unsittlichkeit zum Vorwurfe machen kann, als es unsittlich sei Cigarren zu rauchen und mit wissenschaftlich gebildeten Männern umzugehen; und schloß mit der Bitte, mir zu gestatten, auch fernerhin eine Einwohnerin des sittlichen Berlins zu heißen ...“<sup>43</sup>

Schon ihr erster Roman von 1847 „Aus dem Leben einer Frau“ traf den politischen Nerv der Zeit. Wie sie gründeten auch andere Frauen Zeitschriften und schrieben Romane, um im Sinne des Demokratisierungsprozesses in der Öffentlichkeit am politischen Meinungsbildungsprozeß teilzunehmen.

Nach ihrer Ausweisung aus Berlin nimmt sie als Einzelne den Kampf gegen „das Wrangelsche Säbelregiment“, das „die Gedankenfreiheit in Wort und Schrift unterdrückend, sich zwischen die Krone und das Preußische Volk wie eine eherne Mauer gestellt hat“<sup>44</sup> auf.

<sup>40</sup> Staatsarchiv Potsdam, Provinz Brandenburg, Rep. 30 Berlin, C Pol. Präs., Tit. 74 Theaterwesen, Nr. 389, Bl. 30.

<sup>41</sup> Tagebücher von Varnhagen von Ense, (14.03.1855-30.04.1856), Hamburg 1870, Bd.12, S.28/29.

<sup>42</sup> Louise Aston: Meine Emanzipation, Verweisung und Rechtfertigung, Brüssel 1846, S.14-15.

<sup>43</sup> Ebd., S.15.

<sup>44</sup> Der Freischärler (1848), Nr. 3, S.11.

In den Jahren 1848 – 1854 wird Hopf zu mehrfachen Gefängnisstrafen verurteilt und wiederholt aus Berlin ausgewiesen. Da ihn die umliegenden Ortschaften ebenfalls auswiesen, lebte er viele Jahre wie ein Landstreicher.

Hopf musste unter wechselnden Pseudonymen schreiben, z.B. Ullo Bohmhammel, Anastarius Schnüffler und andere. Die Dissertation von Frau Barbara Bartczak wird sicherlich die endlich anstehende wissenschaftliche Aufarbeitung bieten.

Vom „Berliner Charivari“ 1847 bis zum „Neuen Berliner gemütlichen Krakehler“ (1854) erregten Hopfs Wochenblätter öffentliches Ärgernis wegen der politischen Brisanz.

Horst Denkler würdigt vor allem Hopfs Nante-Brennecke-Dialoge und bescheinigt ihm eine Genreform – die „Flugblattsammlung“ erst entwickelt zu haben. Über zwei Jahre entfaltete Hopf das Gespräch zwischen Nante, dem Abgeordneten der Berliner Stadtverordnetenversammlung, zeitweiligen Minister und dem Proletarier Brennecke, der in den zeittypischen Rollen des Hungerstreikenden, Untersuchungsgefangenen, fliegenden Buchhändlers, Vizepräsidenten des Patriotischen Vereins, Plakatklebers, Staatssekretärs Furore machte.

In ihrem Dialog verhandeln sie aktuell-politische Themen wie Vulgärmaterialismus, radikal sozialpolitische Reformen, republikanische Staatsform, Vorzüge und Nachteile von Revolution und Restauration.

Hopfs Witz und Satire lenkten das Interesse auf radikaldemokratische Tendenzen. Auch sein Stück „Die Hirschkuh“ fiel der Zensurbehörde auf, wurde aber vierundsechzig mal aufgeführt – ein sensationeller Erfolg in damaliger Zeit.

Das Viktoria-Theater hatte sich zunehmend auf größere Veranstaltungen spezialisiert. Hunderte von Tänzern, Schauspielern und sogar Kinder gehörten zum Ensemble. Hopfs Spielvorlagen waren mehr für kleinere Theater konzipiert. Hopf schrieb zwar weiterhin Stücke für mittlere und kleine Bühnen, hatte aber wenig Erfolg.

In seinen „Theater-Humoresken“ von 1870 drückt er seine Enttäuschung aus: „Was drückt den meisten neu entstandenen Volkstheatern das recht eigentliche Gepräge auf? Sagen wir es, tief beschämt, aber sagen wir es, weil es wirklich so ist: der Cancan.

Diese von Paris importierte choreographische Lustdirne, der Sprössling von Faun und Phyrne, ein Tanz, welcher die Verrenkung eines Kautschukmenschen und die



Gemeinheit der Prostitution zugleich erfordert, ist den Berliner Volkstheatern Lebensbedürfnis geworden.“<sup>45</sup>

Seine moralischen Verwerfungen richteten sich auch gegen Chansonet-Sängerinnen und gegen das Berliner Publikum; sie belegen sein Unverständnis für neue Unterhaltungsformen.

„Es ist verboten, in die politischen Versammlungen Frauen und Kinder zu führen, und hier, für Can-Can Tanz und unzweideutige Gemeinheit nimmt das Volk seine Knaben und Töchter zu Zuschauern“.<sup>46</sup>

Für Hopf begann eine Zeit der Umorientierung. Während der Gründerjahre veröffentlichte er seine „Theater-Humoresken“ (1871) und Beiträge des bekannten Komikers Carl Helmerding; 1872 erschien die zweite und 1875 eine dritte Auflage. Als Journalist hatte er die Zeitschrift „Helmerding“ herausgebracht, die ab September 1864 stark politisch orientiert war.

Bei Hopfs Werk zeigt sich, dass der Volksstückbegriff weit zu fassen ist. Er besteht bei ihm hauptsächlich aus Verschmelzungs- und Funktionalisierungsoperationen einerseits und ist andererseits an die Zensur und an die Volkstheater als kommerzielle Unternehmen gebunden. Er lehnte es beispielsweise konsequent ab, nur für ein Theater zu schreiben.

Seine Volksstücke lassen sich nicht isolieren. Volkstheater als Kommunikation und Interpretation der Spieler sind meistens an Berliner Vorstadttheater gebunden. Sie sind auch als Lokalpossen zu bezeichnen. Von Hopfs Lokalpossen war auf Dauer nicht viel zu erwarten. Sie waren den politischen Tagesthemen geschuldet (z.B. der „Waisenhausvater“) oder gebunden an originäre Volksleben („Hulda auf der Anklagebank“, „Lockenköpfchen“) an das regionale Kolorit oder geschichtliche, bzw. politische Traditionen (Eckensteher Nante, Brennecke) an die Berliner Mundart und an lokale Typen. Hopfs Lokalpossen blieben ein Spiegel des Regionalismus, aus dem sie ihre Lebenskraft bezogen.

Zentrale gesellschaftliche, soziale und politische Fragen waren so angelegt, dass sie zwar stark regional geprägt waren, ihnen aber dennoch allgemeine Bedeutung zukam. In seinen Possen ist der gesellschaftskritische (oft satirische) Gehalt, sein Humor ein Grund des Erfolgs. Die Abwertung der Possen ist m. E. nicht gerechtfertigt. Sie lieferten eine Gesellschaftskritik in humoristischem Gewand und

---

<sup>45</sup> Zitiert nach Marylee Townsend, a.a.O., S.167.

<sup>46</sup> Ebd.

verfehlten die Wirkung nicht. Hopfs häufige Verhaftungen und die Verbote seiner Schriften belegen seine ungebrochene demokratische Haltung.<sup>47</sup>

Aus solcher demokratischen Haltung heraus wollte Hopf nach Wolff „das Volk aus seinem dumpfen Dahinleben wecken, zum Bewusstsein bringen ... das Volk zuerst in der Literatur ... emanzipieren.“<sup>48</sup>

Hopf wusste es besser und verteidigte sich mit realistischem Blick auf preußische Gesellschaftsverhältnisse in seiner Schrift „Meine Ausweisung aus Berlin nach Charlottenburg. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Verfolgungen.“ Sein Fazit: „Brennecke stürzt aber den Staat nicht um.“<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Hier ist weiterer Forschungsbedarf.

<sup>48</sup> Wilhelm Wolff: Das Elend und der Aufruhr in Schlesien, in: Deutsches Bürgerbuch für 1845, hrsg. von Hermann Püttmann, Bd. 1, Darmstadt 1845, S. 198.

<sup>49</sup> Albert Hopf: Meine Ausweisung von Berlin nach Charlottenburg. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Verfolgungen, Berlin 1851, S. 16.