



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Zweites Buch: Theaterkultur der Romantik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Zweites Buch

Theaterkultur der Romantik

Zweites Buch
Theaterkultur der Romantik



V

Deutsches Leben nach den Befreiungskriegen

Eine „Schule des Charakters“ sollte der neue Staat werden, den der Freiherr vom Stein auf den von deutschem Blute getränkten Schollen der Heimaterde begründen wollte. Volk und Fürsten, Vaterland und Regierung sollten eine neue Einheit bilden, eine Gemeinsamkeit freigewordener politischer, wirtschaftlicher und sittlicher Kräfte; Rechte und Pflichten sollten gerecht auf alle Stände verteilt sein, so daß nicht mehr die Rechte bei einigen wenigen, die Pflichten dagegen bei den allermeisten wären. Das war in Aussicht gestellt als Lohn für das heiße Ringen um die nationale Unabhängigkeit und zugleich als Ziel der langen geistigen Entwicklungsarbeit der jüngsten Vergangenheit. Die Verleihung verfassungsgemäßer Rechte an das Volk war im Prinzip von den Fürsten zugestanden worden; und dieses selbst hatte zunächst unter der Spannung seiner Empfindungen, nach so glänzender Bewährung seiner Kräfte, eine bis dahin unbekannte Würde, Festigkeit und sittliche Besonnenheit an den Tag gelegt. Das Jahr 1813 gilt uns in Deutschland herkömmlich als die Geburtsstunde des modernen bürgerlichen Staats, als der Anfang jener bedeutungsvollen Entwicklung, deren weiterer Verlauf dem ganzen Jahrhundert Inhalt und Gepräge gegeben hat.

Die Weihe solcher Schicksalsstunden, wo ein Volk auf einen neuen Geist getauft wird, wo statt des Wassers Blut das Gelübde bekräftigt, behält lange ihre mythische Gewalt über die Gemüter. Ihre Illusionskraft ist nicht gering, aber sie trägt die Gefahr in sich, den Blick für das Tatsächliche bedenklich zu trüben. Das Glauben, Hoffen und Begeistern der Massen ist nicht auch immer zugleich die beste Bereitschaft für das Erwägen und Erwählen der Mittel, den neuen Zustand zu schaffen. Das Ethos wird leicht zur Phrase und die ihm verdankte Wohltat zur Plage. Wo sich Widerstände zeigen, Hemmungen, Schwie-

rigkeiten, die ein gleiches Aufgebot ernstestem sittlichen Willens und gleiche Opferbereitschaft von jedem einzelnen verlangen, wie in Zeiten erneuter Krisen, stimmt man gemeinsam das Siegeslied der großen Jahre an und meint damit schon genug getan zu haben...

Die Geschichte läßt uns nicht im Zweifel darüber, daß die dem Volk gemachten Versprechungen mit der auch im politischen Leben gebräuchlichen *reservatio mentalis* gegeben worden waren. Als die siegreichen Heere den Erbfeind aus Frankreich in die erste Verbannung getrieben hatten, die Gefahr endgültig beseitigt schien, war die wirkliche Absicht der deutschen Fürsten deutlich schon hervorgetreten: nicht ein geeinigtes Deutschland wünschten sie, sondern einen föderativen Bund der wieder selbständig gewordenen Staaten; die Wiederaufrichtung ihrer Autonomie, wie sie vor den Kriegen mit der Republik und dem Franzosenkaiser bestanden hatte, und nichts anderes hatten die Regierungen im Sinne. Die reaktionäre Umgestaltung, die das politische Programm des Volksmanns Stein auf dem Wiener Kongreß erfuhr, konnte die klarer Sehenden darum nicht überraschen: „Mit dem Augenblick im Anfang des Kriegs im Jahre 1813,“ schrieb Achim von Arnim 1816 an Görres, „wo ich erfuhr, daß Stein nicht an die Stelle Hardenbergs trete, gab ich auch jedes Dauernde und Tüchtige im Innern unseres Staats verloren.“

Die unmittelbar bemerkbare Verzögerung aller praktischen Maßnahmen zur Neugestaltung des nationalen Lebens ließ darum die vorhandene gehobene Stimmung rasch abflauen und rief an ihrer Stelle eine Gärung in Volkskreisen hervor, durch die der klare Blick für das zunächst Notwendige verschleiert und allerlei Spielereien und Utopien den sachgemäßen Zielen vorgeordnet wurden. Wenn es schon keinen Wein gab, so befränzte man einstweilen doch die Schalen und schuf sich mit Surrogaten einen künstlichen Rausch. Dabei aber behauptete sich doch der Glaube an die heraufkommende Freiheit des Geschlechts, der auch durch die deutlichsten Merkmale der sich vorbereitenden Reaktion nicht mehr zu erschüttern war. Man hielt es lange gar nicht für der Mühe wert, der drohenden Vergewaltigung einen Widerstand entgegenzusetzen, der von den Vertretern der Macht ernsthaft hätte genommen werden müssen. Diese illusionistische Benommenheit des deutschen Volks wurde die Quelle zahlreicher Irrungen, zugleich aber zeigte sie sich in der Folge als die Kraft, die nach einer Schule schwerster Kämpfe, durch Enttäuschung geläutert, unter der Wucht damals noch ungeahnter wirtschaftlicher Einflüsse umgeschweift, einzig doch die nationale Lebensfähigkeit bewahrte und förderte, während die staatliche Abkehr von der eingeschlagenen Entwicklungslinie sich schwer rächen sollte.

Daß in einem so langwierigen Prozeß die geistigen Äußerungen des kulturellen Lebens und besonders die von der Einbildungskraft und von sittlichem Empfinden beeinflussten Tendenzen erheblichen Schwankungen ausgesetzt erscheinen, ist nur natürlich. Die Ereignisse, von denen die deutschen Länder und ihre Insassen — denn von Deutschland und Deutschen zu reden liegt auch für diesen Zeitraum noch keine Berechtigung vor — betroffen worden, waren so wechselreich gewesen, hatten in so jäher Folge ein Auf und Nieder der Stimmungen veranlaßt, auf den nur flüchtig umgepflügten geistigen Brachfeldern war so viel verschiedenartiger Samen ausgestreut worden, daß es nicht wundernehmen kann, wenn die aufgehende Saat von Wünschen, Kräften und Interessen ein wirres Durcheinander darstellte, an dem einzig die Tatsache eines allgemeinen Wachstums erfreuen mochte. Über das Wie und Was der künftigen Lebensgestaltung herrschten sehr auseinandergehende Anschauungen je nach nationaler und sozialer Unterschiedlichkeit. Die in den Überlieferungen des absoluten Staats aufgewachsenen Fürsten dachten anders als ihre von der Zeitphilosophie zu patriotischen Tugenden erzogenen Minister; das Volk wieder hatte andere Ideale als diese und war unter sich, da die Fremdherrschaft sehr ungleiche Eindrücke hinterlassen hatte, auch nur sehr ungleichmäßig für die herantretenden Aufgaben gerüstet. Man braucht sich nur daran zu erinnern, daß die nationale Erhebung eigentlich nur von Preußen ausgegangen war und starken Widerhall nur in Österreich gefunden hatte, daß aber schon in diesen beiden Hauptländern die endlich zu entscheidendem Handeln bewegenden Ursachen sehr verschieden empfunden worden waren: in dem politisch zusammengeschrumpften kleinen Preußen, wo Sichte und Stein die Geister geschürt hatten, war die Losung „Ehre und Freiheit“ ausgegeben worden; in Österreich, wo man hauptsächlich der nicht endenden materiellen Opfer und der dauernden, den Wohlstand störenden Unruhe müde geworden war, hatte man nach „Gerechtigkeit und Ordnung“ gerufen. Da hatte sich für alle Zukunft eine Differenz in der Auffassung der nationalen Wiederaufrichtung aufgetan.

Disparater noch war die Stimmung im übrigen Deutschland. Nach dem Westen und nach dem Südwesten des Vaterlands hatte die nationale Bewegung nur abgeschwächte Wellen ergossen. Die Satrapenherrschaft des Napoleonismus hatte hier übel auf die öffentliche Meinung und das soziale Bewußtsein gewirkt. Aber man muß hinzufügen: übel nur im nationalen Sinne. Denn anderseits darf nicht übersehen werden, daß in diesen Ländern, die, gleich den zahlreichen rheinischen Staaten und Staatchen, vorher unter duodezfürstlichen und geistlichen Mißherrschaften unendlich gelitten hatten,

gewisse Wirkungen der cäsarischen Staatszentralisation als Segen und als Erlösung aus drückenden Verhältnissen empfunden worden waren. Millionen Deutschen war unter der Fremdherrschaft entschieden ein Zuwachs an persönlicher Freiheit geworden; sie hatten ein Aufblühen ihres wirtschaftlichen Daseins, das einige Jahrhunderte hindurch unter lebenshemmendem Druck gestanden, erfahren. Die Einführung des französischen Rechts hatte als Wohltat gewirkt und vielfach noch wahrhaft mittelalterliche Rechtsinstitutionen abgelöst. Gegenüber solchen greifbaren, das bürgerliche Leben bestimmenden Vorteilen war in weiten Gebieten die Verkümmern der vorher schon sehr spärlich entwickelten nationalen Empfindung der Massen kaum zum Bewußtsein gekommen. Im Gegenteil: man hatte sich endlich auch einmal als Glied eines großen Ganzen empfinden gelernt. Und die napoleonische Regierungskunst hatte es verstanden, üble Laune eigentlich nicht aufkommen zu lassen, hatte den Beherrschten so viel leibliches Wohlergehen gegönnt als mit den größer verstandenen Interessen des durch den einen mächtigen Mann repräsentierten Staates zu vereinen gewesen war. Dieser Mann aber wußte, daß man Kühen, die gut melken sollen, gute Weide gönnen muß. So waren nicht wenige der nur durch ein ganz loses Band an ihre nationale Kultur geknüpften deutschen Völkernschaften zur französischen Zivilisation hinübergezogen worden. Ein anderes dem gleichen Zweck dienliches Mittel war die Pflege von Wissenschaften und Künsten gewesen; auch diese hatten ihre wohlberrechnete Aufgabe innerhalb des französischen Systems zu erfüllen gehabt. Napoleon hatte sie um so blendender in den Vordergrund gerückt, als er wohl wußte, daß er dadurch das demokratische Bewußtsein der Völker für sich gewann und den Tugenden schmeichelte, auf die jeder Cäsar sich stützen muß. Als Menschenkenner und Menschenverächter hatte er die oberen Gesellschaftsschichten der eroberten Länder in stets großmütiger Sättigung ihrer Eitelkeit für sich einzunehmen gewußt und nebenher nie vergessen, für den Plebs, zu dem blendenden Prunk der gloire, nach bewährtem Rezept für „Brot und Spiele“ zu sorgen.

Die Vergnügungsanstalten in den eroberten Landesteilen wiederherzustellen und zu eröffnen, war darum stets die erste Sorge der Franzosen gewesen; die Theater namentlich hatten ihre Vorstellungen immer sofort wieder aufnehmen müssen — natürlich unter angemessener Reinigung des Spielplans von allem sonderlich Deutschnationalen. Das übrige hatte sich dann von selbst ergeben: Genußsucht, Eitelkeit, Habgier und das immer bereite Haschen nach persönlichen Vorteilen warben für die zu begründende neue Kultur unter der Ägide des kaiserlichen Adlers in kürzester Zeit und für alle

Verteidiger der unbeirrbar deutschen Tugenden beschämend erfolgreich. So war in einem großen Teile Deutschlands von einem lebendigen Empfinden der nationalen Schmach gar wenig zu merken gewesen; solange nicht gerade der Geldbeutel durch Kontributionen in Anspruch genommen war, hatte man sich gemeinhin der Bewunderung des Erbfeinds nicht ent schlagen können. In vielen wesentlichen Punkten war die erobernde Kultur als die reifere empfunden worden; und da sie zudem die mit Macht ausgestattete war, hatte man kaum einen Widerwillen gefühlt, sich in ihr einzuleben. Fürsten und Adel waren hierin mit belehrendem Beispiel vorangegangen.

Auch viele der führenden Geister in Wissenschaft und Kunst hatten dem Zauber der großen Persönlichkeit und den verlockenden Vorteilen der weitzügigen Zivilisation, die mit dem Eroberer heraufzukommen schien, nicht widerstehen können. Die deutschen Künstler und Gelehrten wußten freilich kaum, welche geringe Einschätzung sie von dem korsischen Imperator erfuhren; das Napoleonwort: „Ich betrachte die Gelehrten und die Männer von Geist wie Koketten; man muß sie sehen, mit ihnen plaudern, aber weder die einen zur Frau noch die andern zu Minister nehmen“ — war ihnen damals noch unbekannt. Goethe selbst, den der Franzosenkaiser als einen „Menschen“ unter Larven anerkannt hatte, meinte kopfschüttelnd: „Er ist ihnen zu groß!“ Ihm, dem übermütigen aber auch weit-sichtigen Emporkömmling war der größte Deutsche nicht zu groß erschienen, als daß er nicht versucht hätte, auch ihn vor seinen Siegeswagen zu spannen. Kaum anderes bedeutete es, als er Goethe anregte: „Sie sollten den Tod Cäsars auf eine vollwürdige Weise, großartiger als Voltaire, schreiben; das könnte die schönste Aufgabe Ihres Lebens werden. Man müßte der Welt zeigen, wie Cäsar sie beglückt haben würde, wie alles ganz anders geworden wäre, wenn man ihm Zeit gelassen hätte, seine hochsinnigen Pläne auszuführen.“ Napoleon nannte nach diesem Gespräch den „Monsieur Goett einen bedeutenden Theaterkenner“. Wie Goethe damals aber dachten gar viele der führenden deutschen Geister — die hätten führen sollen! — daß dieses „Zeug der Welthändel“ sonst zu nichts zu brauchen sei, als künstlerische und philosophische Abstraktionen daraus abzuleiten. Bei Georg Brandes findet sich die Anekdote, die die oben umschriebene Tatsache illustrierend bestätigt: „Als Hegel seine Schlußworte der ‚Phänomenologie des Geistes‘ schrieb, daß die Weltgeschichte nur ein heiteres Spiel des sich in Geistesgestalt wissenden Geistes sei — da hielt Napoleon zu Pferde vor den Toren Jenas.“ Und aufrichtig stolz schreibt Hegel ein Vierteljahr später: „Wie ich schon früher tat, so wünschen jetzt alle der französischen Armee Glück, was ihr bei dem ganz ungeheueren

Unterschied ihrer Anführer und des gemeinen Soldaten von ihren Feinden auch gar nicht fehlen kann." Angesichts der breiten Wirkung, die Hegels Staatslehre künftighin in Deutschland ausüben sollte, tut man gut, an solche Ausgangspunkte dieser Weltanschauung sich zu erinnern, um ihren eigentlichen Charakter zu verstehen: die Weltgeschichte nur ein heiteres Spiel des sich in Geistesgestalt wissenden Geistes — nicht das Ergebnis der von den Kollektivinteressen diktierten Kämpfe der Rassen und der sozialen Gruppen, deren entscheidende Ausgänge abhängig sind von der Kraft und Ausdauer der Tüchtigeren. Ein „Spiel“ das Werden und Vergehen mächtiger Weltreiche, weil der in Geistesgestalt sich wissende Menscheng Geist den Wahn seiner Eitelkeit gern zur sittlichen Weltordnung aufbauscht. So mochte es freilich gelten, bis dieses Spiel zum bitteren Ernst der Tragödie sich wandelte.

Erinnert man sich dieser Zustände und Stimmungen, die anhielten, bis endlich das Schicksal selbst das dämonische Werkzeug, das es gebraucht hatte, zerbrach, und daß eigentlich auch dann unter den Millionen von Awaitenden, Stumpfen, Geduldigen, in behaglichem Egoismus Dahinlebenden nur eine verschwindend kleine Schar Mutiger aufstand, die die Flammen, die ins Vaterland schlagen sollten, schürten, durch die das große Werk der Befreiung und der Umänderung der gesamten europäischen Lage endlich gelang, so erscheint es beinahe nur natürlich, daß der erweckte Volksgeist, der einstweilen nur in der Kraft erregten Affektes sich stark gezeigt hatte, der nun benötigten bildenden Fähigkeit zunächst entbehrte. Wurden dann aber gar die eigentlichen Urheber der Wiedergeburt, die wohl wußten, daß mit der Besiegung des Feindes nur ein erster Schritt zur Gründung eines neuen Deutschlands getan war, beiseite geschoben, konnten und durften sie nicht nachdrücklich als Erzieher der Nation weiter wirken, so war abermaliger Verfall des Volksgeistes unvermeidlich. Und die Symptome dafür ließen nicht auf sich warten.

Eines nur unter vielem: Wenn nachgeborene Generationen nicht nur ein Recht, sondern sogar die Pflicht haben, der menschlichen Größe, auch wenn sie vormals als Feind und Geißel ihrer Vorfahren erschienen war, gerechte Würdigung zu zollen, so hängt es doch dem empörend mißhandelten deutschen Volke als unnatürliche Schwäche an, daß kaum, als die ersten Wunden verhärscht waren, in breiten Schichten eine widerwärtige sentimentale Verherrlichung der Napoleonlegende Mode werden konnte. Eine Mode, die auch der glühende Napoleonhaß der aus dem Königsberger Tugendbund erwachsenen Patrioten nie ganz verdrängte. Man sollte glauben, das damalige Geschlecht hätte bis zur Erfüllung des Befreiungswerkes,

also bis zur wirklichen Herstellung eines freien Deutschlands, Napoleon betrachtet, wie Kleist ihn vom Schüler im „Katechismus der Deutschen“ schildern läßt: „als einen der Hölle entstiegene Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist“. Das war freilich leidlich geschmacklos ausgedrückt, aber es gibt im Leben der Nationen Augenblicke, wo Geschmacklosigkeit ihnen besser ansteht als sentimentale philosophische Einsicht. Von solcher Betrachtung war jedoch auch nach dem Kriege wenig zu spüren. Wohl aber findet man im Jahre 1828 von einem vornehmen Stuttgarter Verlag ein Werk angezeigt unter dem Titel: „Napoleons Ehrentempel“, und um die nämliche Zeit spielte man ein deutsches Lied auf den Edelmüt des General Bertrand und die Romantik von St. Helena auf allen Drehorgeln . . .

Wenn Sichte der Nation gezeigt hatte, wie die sittlichen Postulate der Kantischen Philosophie, in reale Kräfte des Volkstörpers umgewandelt, zur Waffentüchtigkeit, zum Erfassen volkstümlicher Ehr- und Freiheitsbegriffe führen konnten, so hatte der Freiherr vom Stein dem ideellen Programm das der praktischen Aufgaben gegenübergestellt: der geforderten sittlichen Pflicht sollte das Recht der Mitbestimmung über Staat- und Volkswohlfahrt als Lohn und logisch notwendiges Korrelat zugestanden werden. Die bewegende Grundidee der französischen Revolution: die Souveränität des Volkes, war also gewissermaßen in einer deutschen Übersetzung als politisches Ziel einer notwendigen Reform anerkannt und damit sanktioniert worden. Dieser innere Zusammenhang der deutschen Bewegung mit den Leitmotiven des furchtbaren Sturmliedes, das noch in den Gemütern nachzitterte, war natürlich von den Regierungen keinen Augenblick verkannt worden. Man hatte sich schwer genug in das für die Notlage Unvermeidliche gefügt und sich heimlich wohl immer seufzend zugestanden, was Baron Marwitz später laut zu sagen den nicht zu beneidenden Mut hatte: „daß Stein noch größeres Unglück über die Monarchie gebracht habe als Napoleon“. Dieses „Unglück“ war aber nun einmal — unwillig zwar im tiefsten Herzen aber doch unzweideutig — durch den Erlaß von 1810, der die Herstellung einer Konstitution versprach, vom Fürsten Hardenberg als historische Notwendigkeit anerkannt worden; und obwohl schon das Pariser Friedensinstrument von 1814 deutlich genug erkennen ließ, daß der föderative Charakter des geplanten deutschen Bundes ein Verfassungsrecht auf konstitutioneller Grundlage ziemlich illusorisch machte, war, dem preußischen Volke wenigstens, das gegebene Versprechen durch die Verordnung vom 22. Mai 1815 nochmals ausdrücklich wiederholt worden.

Das nach vollzogenem Frieden allerorten zutage tretende Schwanken zwischen Wollen und Vollbringen, das halbe Zusagen und Wiederzurückziehen, die bald energielose, bald in maßloser Willkür sich äußernde Politik der Regierungen waren üble Anzeichen dafür, daß in einer solchen Schule des Staates jedenfalls nur sehr bedenkliche Charaktereigenschaften bei den Regierten großgezogen werden würden. Wenn schon in den Kabinetten nur Eifersucht, eigensinniges Festhalten an kleinlichen Interessen der Autorität und der Etikette, von diplomatischen Hohlköpfen zu Lebensfragen aufgebauscht, zu unaufhörlichem Markten herüber und hinüber führten, konnte von dem politisch noch in den Kinderschuhen laufenden Volke eine rationellere Behandlung seiner Angelegenheiten kaum erwartet werden. Indem man ferner an seinen als berechtigt zugegebenen Ansprüchen immer wieder drehte und deutelte, erzog man sich unflug und gewaltsam aus dem von unklarem aber doch gutem Willen beseelten Volk Rebellen: eine allen Extremen zuneigende Opposition und die den Volkscharakter vollends verderbende Neigung, auf krummem Wege zu erreichen, was auf dem graden, trotz aller heiligen Zusagen, nicht zu erlangen war. An Stelle des vertrauensvollen Rechtsbewußtseins trat nun auch beim Volke das Prinzip des Rechts und Feilschens; und damit wurde frühzeitig schon der ganzen Emanzipationsbewegung der Keim der Zersetzung eingepflanzt, der ihre sittliche Kraft und Würde bedenklich untergrub. In tragischer Verblendung nahmen dann die Regierungen aus den ersten Erzessen der aufgeregten Opposition den willkommenen Anlaß, aus der Halbheit in eine ausgesprochene reaktionäre Stellung zurückzukehren, und drückten dadurch dem politischen und kulturellen Leben der Nation jenen unheilvollen Stempel auf, der für die erste Hälfte des Jahrhunderts und darüber hinaus die Ohnmacht unseres Volkes in seiner politischen Entwicklung kennzeichnet.

Das Ziel der gewünschten Emanzipation klar zu erkennen, war wieder nur eine verschwindende Minderheit reif; der großen Masse schwebte nur ein sehr allgemeines Ideal von Glückseligkeit vor. Da schwirrten die seit drei Jahrzehnten ausgestreuten Ideen in den unreifsten Vorstellungen durch die Köpfe. Zu praktischen Äußerungen waren jene Ideen kaum je gelangt — außer eben in letzter Stunde zum einmaligen Aufschwung des „heiligen“ Krieges; sonst hatten sie fast nur die Beschäftigungen der Muße ausgefüllt und sich eigentlich nur der Literatur und dem Theater zugewandt. Es mag selbst Einsichtigen und Edelwollenden schwer zu denken gewesen sein, wie das damalige Volk im Sinne der von Stein intentierten inneren Politik hätte fruchtbar eingreifen oder zu solchem Tun auch nur erzogen werden können. Die damals besonders ruchlose Vielschreiberei —

bei der Abwesenheit einer kritisch läuternden Presse von volkstümlichem Charakter doppelt verderblich — hatte verheerend gewirkt; sie hatte sich allmählich jeder Anregung, die von den wirklich Kämpfenden und Schaffenden der großen Zeitwende ausgestreut worden war, bemächtigt, jede aber nachdrücklich für die Bedürfnisse und den Geschmack des Philisters breitgeschlagen. Wie ehemals die Ritter- und Räuberliteratur, die ‚Göz‘ und die ‚Räuber‘ hervorgerufen hatten, liefen nun zahllose Romane um, Erzählungen, Theaterstücke über die Abarten der freimaurerischen Ideen, des Illuminatenwesens, die Gründungen geheimer politischer und auf Sittenverbesserung hinstrebender Bünde. Allerdings schwärmte und sprach nun schon seit dreißig Jahren jeder Kannegießer, jede empfindsame Jungfrau von Emanzipation; aber nur die Karikaturen auf die Dummheit spekulierender Vielschreiber spukten in den Gehirnen. Man begeisterte sich für ‚Rinaldo Rinaldini‘ ebenso wie für Karl Moor und sah in jedem Juden ohne weiteres einen Nathan. Jede sentimentale Bühlerin wurde zu einer Milford hinaufgeschraubt; jeden Neger oder Indianer begrüßte man als einen gleichberechtigten, alle Europäer an Edelmuth gewöhnlich tief in den Schatten stellenden Menschenbruder. Neben diesem Unwesen der Aufklärung und Humanität um jeden Preis aber behauptete sich, ebenso eifrig kultiviert, der Hang zu allerlei Mystik, zu Geisterwesen und Zauberei. Die erotische Literatur der Zeit ließ wieder am liebsten ihre verführerischen Farben aus orientalischen Harems, aus Andalusien und Venedig oder sonst einer recht fern gelegenen, verlockenden Gegend. Der Abenteuerer in jeglicher Gestalt war das eigentliche bewunderte Ideal der Zeit, ob er nun Napoleon, Lovelace oder Cagliostro hieß.

In diesem „kultivierten moralischen Lazareth“ war Kozebue der richtige Heilsquacksalber gewesen. Die Romantiker hatten dann hygienisch zu wirken gesucht, indem sie die vorhandenen Neigungen zu vertiefen und zu veredeln trachteten, ohne ihnen ein fremdes Ideal aufzunötigen, wie der Klassizismus es ihrer Meinung nach wollte. Ihre Wirkung und die der „Romantischen Schule“ wird darum zunächst zu betrachten sein, nachdem einige ihrer Taten uns schon auf dem Boden des Goethischen Theaters beschäftigt haben.

Der Begriff „Romantische Schule“ ist sehr weitgespannt und foppelt schroffe Gegensätze der Richtungen und Leistungen, namentlich aber sehr verschiedene Phasen der Entwicklung der ihr angehörenden oder zugewiesenen Persönlichkeiten unter eine eigentlich sinnwidrige Aufschrift zusammen. Nicht einmal als Gegensatz zum „Klassischen Idealismus“ darf das Wesen des Romantischen bezeichnet werden. Sowohl der erste Romantikerkreis in Jena als auch die späteren Romantikergruppen in Berlin und in Heidelberg be-

rührten sich in vielen Anregungen und Leistungen dauernd mit denen Goethes. Von dem Heidelberger Kreis, der um Görres, Brentano und Arnim sich gebildet hatte, gingen, Herders beredter Propaganda für Ausbeutung der alten volkstümlichen poetischen Quellen folgend, die wertvollen, von Goethe auch warm anerkannten Bemühungen um das deutsche Volkslied, gingen, in weiterer Folge, die fruchtbaren Arbeiten der Brüder Grimm hervor und Stein konnte später mit gerechter Anerkennung des Geleisteten zu Böhmer sagen: „in Heidelberg hat sich ein guter Teil des deutschen Feuers entzündet, welches später die Franzosen verzehrte“. Je verwirrter aber und absurder die Zustände der sozialen und politischen Entwicklung wurden, je mehr die Hoffnung schwand, das Chaos einander widerstreitender Interessen der am Kulturwerke tätigen Kräfte zur Harmonie zu wandeln, desto mehr gerieten die Tendenzen der Romantik in eine Feindschaft zu aller Wirklichkeit, der ihre Anhänger schließlich nur das vieldeutige Wort „Poesie“ entgegenzusetzen hatten. Das war verhängnisvoll gewesen in einer Zeit, wo das große Heer der durch die Emanzipation Halbwachgewordenen ohnehin schon Extremen zuneigte; es war jetzt doppelt gefährlich, wenn nun die durch die Reaktion Verängsteten sich an die Heilswahrheiten des philosophischen und poetischen Subjektivismus, den die Romantiker vertraten, anklammerten, ohne doch nur die geringste Anlage zu subjektiver Selbständigkeit mitzubringen. Auch waren die Lehrer der Schule selten aus dem Holze, daraus Persönlichkeiten von kulturbildender Gewalt hervorzunehmen, so schätzenswert die Vertiefung der Individualität bei den Einzelnen sein mochte.

Als Geister erster Ordnung unter den Begründern der Romantik bewährten sich eigentlich nur Fichte und Schelling. Ist Fichte um seiner eingreifenden Tat willen: durch seine feurige Beredsamkeit, seinen Appell an die sittliche Pflicht gegen das Vaterland die Erhebung des Volks vornehmlich bewirkt zu haben, den unvergeßlichen Wohltätern der Nation zuzuzählen, so ist doch in dem, was er als spekulativer Philosoph für die Kunst und Literatur geleistet hat, auch eine bedenkliche Wirkung nicht zu verkennen. Sein „metaphysisches Ich“, dessen Reich der Gedanke ist, das alle Realität nur begreift durch die Prägung, die ihr von dem „Ich“ verliehen wird, wurde recht eigentlich der Schlüssel, der den Wundergarten der Romantik — für viele leider ein Irrgarten — aufschloß. Die romantischen Schüler nahmen die Lehre als einen Aufruf zur persönlichsten Willfür: was hinderte sie, auch das „Nicht-Ich“, die gegebene Welt der Dinge rings um sie her, als Produkte ihres schöpferischen Subjektivismus aufzufassen und sie so darzustellen? Keine geringeren Gefahren lagen auf den Wegen der Naturphilosophie, die Schelling

erschloß, die auf rein philosophischem Gebiete zu den vielleicht wertvollsten Erweiterungen der Ethik — des Verhältnisses des Menschen zum All — führten, die das Jahrhundert erlebte. Auf die dichterischen Kräfte aber und für die moralische Auffassung des sozialen Daseins wirkte Schelling zunächst mehr verwirrend als klärend: die Kunst sollte nur die höchste Form der Geistigkeit bezeichnen, als welche die Welt überhaupt und im eigentlichen Sinne zu begreifen sei. Irreführend war auch die Benennung der diese Geistigkeit erschließenden Kräfte mit dem vieldeutigen Wort „Phantasie“. Die Phantasie, die den Inhalt der Natur und des Menschlichen doch nur in Bildern umschreiben, aber nie bestimmen kann, sollte das schöpferische Agens der wirklichen Welt sein. Das mußte dahin führen, daß die Romantiker alles Lebendige nur als Stoff und Material ansahen, woraus jeder, der sich ein wenig Prometheus fühlte, nach „seinem Bilde“ Dinge und Menschen formen mochte. Am Subjektivismus Sichtes und an Schellings Identitätsphilosophie haben sich gleichermaßen die literarischen wie die politischen Geister der Zeit orientiert — diese allerdings, um sich nach einiger Zeit mit dem Ungestüm der Renegaten von ihren Meistern wieder loszusagen. Eine Zeitlang jedoch waren die künstlerischen und die politischen Romantiker darin eines Glaubens, daß die Welt vom Geiste aus, der sich als aller Dinge Maß begriff, neu einzurichten und zu regieren sei. Und wie sie so den realen Boden unter den Füßen aufgaben, verloren die überheizten Schwärmer bald auch das Maß in der Beurteilung des Sittlichen, das nun ebenfalls durch die Freiheit der Phantasie aufgelöst erschien.

In der kritischen Haltung der ersten romantischen Zeitschriften, des ‚Athenäum‘ der Brüder Schlegel, der ‚Zeitung für Einsiedler‘ des Heidelberger Kreises, gaben die Romantiker sich als die Parteigänger Goethes gegen die Platitude in der Literatur — freilich auch schon als ausgesprochene Gegner des Schillerschen Pathos; so lange blieb ihre Richtung vornehm wie der Klassizismus selbst. Erst die zahlreichen, namentlich von Tieck protegierten Talente zweiter Ordnung, die den ebenso form- wie zügellosen Roman, angeblich nach dem Muster des Wilhelm Meister, beförderten, trivialisierten die von der Philosophie und der ethnologischen Forschung hergenommenen Motive und streuten sie als eine gefährliche Saat auf den Boden des Philisteriums aus.

Im Jahre 1798 hatte Friedrich Schlegel seine ‚Lucinde‘ veröffentlicht, die gewissermaßen in einer freien Dichtung das romantische Programm entwickelte. Schroffer konnte der Gegensatz zwischen dem von sittlicher Freiheit bestimmten Vernunftstaat, den Schiller der Wirklichkeit — dem Notstaat — entgegensetzte, und dieser po-

etischen Welt, wie sie Schlegel als Reich der „freien Sittlichkeit“ der Wirklichkeit gegenüber konstruierte, nicht zutage treten. Die Lucinde war schlecht und recht eine Verherrlichung des Genusses, ein Aufruf, der durch die Sinne im Innern sich ankündigenden Sehnsucht nach der höheren Welt eine wenn auch nur träumerische Befriedigung zu suchen. Denn diese Sehnsucht entsteige den tiefen Quellen der Natur und führe uns zu diesen zurück und zu ihren Geheimnissen. So könne der Mensch über alle Gesetze, die ihn zu binden scheinen, hinauswachsen. Das Aufsehen erregende Buch mit seiner philosophierenden Apologie der erotischen Lüsternheit, das der Autor vielleicht wirklich nur unter die Menge warf, „um die Lorbeern des Standals zu ernten“, sprach im Grunde dennoch die Lebensanschauung aus, die in zahlreichen der als gebildet und künstlerisch angeregt geltenden Kreise damals herrschte. Es bezeichnet das sittlich-geistige Niveau einer Gesellschaft, die vermöge ihrer an der philosophischen Emanzipation abgefärbten „Moral“ sich allerdings hoch über die philisterhafte Welt erhoben hatte, aber ebenso auch schon wieder über den gediegenen Geist der Aufklärung und über das Ideal eines veredelnden künstlerischen Durchdringens des Lebens, wie sie Goethe und Schiller leitete. Vollends war man weit davon entfernt, Kants Lehre vom „kategorischen Imperativ“ in die Praxis des Daseins umzusetzen. Mit einem im Grunde frivolen Egoismus hatte man vielmehr die sittlichen Postulate der philosophischen Aufklärung zur Karikatur umgewandelt und führte diese nun gegen alle und jede Konvention ins Feld. Im Jahre 1799 schon schrieb der in diesem Punkt selbst recht erfahrene Jean Paul, als er durch Jena und Weimar gekommen war und diese vom romantischen Geist berauschte Gesellschaft kennen gelernt hatte: „eine geistige und größere Revolution als die politische, und ebenso mörderisch wie diese, schlägt in dem Herzen der Welt. . . . Hier ist alles revolutionär kühn, und Gattinnen gelten nichts. Wieland nimmt im Frühjahr, um aufzuleben, seine erste Geliebte, die La Roche, ins Haus, und die Titanide (Charlotte von Kalb) stellt seiner Frau den Nutzen davon vor“. Hinter diesen sozialen Revolutionsgelüsten stand nicht, wie bei der Emanzipation der Aufklärung, der glühende Drang nach Befreiung von wirklich fesselnden Institutionen; diese Kreise hatten durchaus nicht gegen ein lange aufgehäuftes Unrecht des Lebens den Kampf ergriffen, sie bekämpften nur, wie Brandes gut bemerkt, dessen „Prosa“. Willkür war das Stichwort dieser Gesellschaft wie in der schlimmsten Demagogie. Und daran hatte sich trotz der Not des Vaterlands, trotz der Jahre der tiefen Erschütterung der Geister, bis 1815 wenig geändert. Ein Gefühl für die Allgemeinheit war in dieser Kaste überhaupt nicht zu wecken gewesen; in keinem Sinne

kam ihr etwa das Leiden der Gattung zum Bewußtsein; nur das persönliche Bedürfnis, sich in der gekünstelten Welt überspannter Ideen recht behaglich einzurichten, wurde vernommen. Das unterscheidet auch die Dichter dieser Kreise von den in ähnlicher Richtung strebenden späteren englischen und französischen Schriftstellern. Von der kühnen Ader der gesellschaftlichen Satire eines Byron schlug nichts in ihnen; das glühende Freiheitideal sozialer Glückseligkeit eines Shelley war ihnen fremd; und bei allem künstlerischen Vermögen, erhob sich doch keiner der deutschen Romantiker zu dem sozialen Pathos, das, trotz aller Verzerrungen im poetischen Sinne, später Viktor Hugos Dichtung durchglüht. Während in Frankreich und England die Romantik immer mehr soziale Freiheitdichtung wurde, neigte sie in Deutschland, durch die phantastische Schwärmerei immer mehr entkräftet, allmählich einem unfruchtbaren Mystizismus zu. Weil die Philosophie sich von der teleologischen Weltanschauung losgemacht hatte, lehnte die deutsche romantische Gesellschaft jedwede Verantwortlichkeit gegen die Allgemeinheit ab: Zwecklosigkeit des Daseins, geistreicher Müßiggang galten ihr als Kennzeichen und Privilegien einer in ihrem Sinne „freigewordenen“ Menschheit.

Wie dieser freiheitliche Geist in Wahrheit beschaffen war, zeigte sich bald in seiner Stellung zu den religiösen Fragen. Es war ein Vorgang von symptomatischer Bedeutung gewesen, daß die vielen anrühige ‚Lucinde‘ Schlegels in einem der geistvollsten protestantischen Theologen den Verteidiger gefunden hatte, in Schleiermacher. Diese ‚Lucinde‘, von der die Spottlust der Aufgeklärten sang:

„Der Pedantismus hat die Phantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde;
Srech, ohne Kraft, umarmt er die,
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde“ —

hatte Schleiermacher veranlassen können, das heikle Thema der freien Liebe metaphysisch zu verklären. Er war bei dieser Verherrlichung des Romans sicherlich von weit tieferem Ernst geleitet als Schlegel selbst. Seine Darlegung, daß der überwältigende erotische Trieb im Menschen eben auch eine Emanation des Göttlichen darstelle, war wohl zu verstehen und als Zuwachs im sittlichen Empfinden zu begrüßen; nur die Schlußfolgerung, daß deshalb, weil dieser Trieb göttlich sein könne, auch jede nach philiströser Ansicht aus ihm erwachsende soziale Verpflichtung abgelehnt werden dürfe, erschien ruchlos. Damit war der Grundstoß aller sozialen Organisation, der, wenn schon nicht notwendig in der Ehe, so doch in der Familie liegt, angegriffen. Für alle willkürlichen Neigungen, Gelüste und Leidenschaften war ein Asyl geschaffen, ein Allerheiligstes mystischer Meta-

physik, wo der Begriff der Schuld selbstverständlich in keinem Sinne mehr Geltung hat. „Des Menschen Bewußtsein von Gott“, hatte Hegel gelehrt, „ist Gottes Selbstbewußtsein“. Nun, der romantische Mensch tat einen Schritt weiter und erklärte einfach seine von Leidenschaften erhitzte Phantasie als ein überall zuverlässiges Medium des Gottesbewußtseins; eine Weltauslegung, auf welche wir auch in der Neu-Romantik am Jahrhundertende wieder stoßen werden.

So trat, auch nach dieser Seite hin, der Romantismus der idealistisch-philosophischen Aufklärung feindlich gegenüber und neigte dahin, eine bequeme Art freier Religion an ihre Stelle zu setzen. Man sehnte sich aus der Halbheit einer rationell angehauchten Kirche, die den Verstand nicht befriedigte, das Gefühl aber dafür mit unbequemen moralischen Forderungen knechtete, hinaus und hinter den mystischen Schleier des alten Christentums zurück. Man war nicht annähernd gesund genug, etwa mit aller religiösen Form zu brechen, wie die Aufklärung es wollte, denn dieser Gesellschaft ging nichts mehr gegen den Strich, als sich, wenn man sich schon als freies Produkt der Natur empfand, nun auch den Konsequenzen eines harten Lebensgesetzes zu unterwerfen. Im Gegenteil: man wollte sich zu einer Ausnahmemenscheit emporheben, die mit der Not des gemeinen Hausens nichts zu tun hat. Und dieser Hang zum Quietismus zeitigte dann die in jenen Jahren so zahlreich erfolgenden Rücktritte zur katholischen Kirche.

Will man diesen Wandel optimistisch betrachten, so wird man sagen, daß der Mangel an greifbaren Zielen einen großen Teil der Intellektuellen in eine müde Resignation zurückgetrieben habe; neigt man einer skeptischeren Beurteilung zu, so wird man in dem Aufschwung der Jahre von 1810 bis 1813 nur die rasche Blüte sehen, die, wie in der nordischen Steppe, ein Wärme tragender Föhn zu üppiger Entfaltung bringt, die der nächste trockene Wind aber sofort wieder vernichtet, so daß alles Leben vom Boden aufgesaugt erscheint. In beiden Fällen aber kann man nicht übersehen, daß neben der staatlichen Reaktion eine geistig-soziale einherging, von deren Trägern viele in den Reihen der Romantiker standen und in Kunst und Literatur den Ton angaben. Der Volksache, die tüchtige Anwälte damals mehr als je bedurft hätte, wurden diese Führer jedenfalls untreu; und so entbehrt der Vorwurf, den der Liberalismus später sehr verallgemeinert erhoben hat, daß die Romantik die Entstehung eines ausgebreiteten Charakterlumpentums gefördert habe, nicht mancher zutreffenden Begründung.

Erst als die Romantik in die mystische Duntelede eingelenkt hatte, gewann sie an Boden in wohl vorbereiteten breiten Schichten des Volks, die ja dem metaphysischen Subjektivismus der ersten Führer

wenig zugeneigt gewesen waren und mit der „immanenten Sittlichkeit“ wenig anzufangen gewußt hatten. Die Anhänger der Romantik dieser Bildungsschicht rüdten nun mit geheimer Wollust anstelle der widerspruchsvoll gewordenen, von der Kritik diskreditierten kirchlichen Religiosität den Aberglauben an eine dunkel verhüllte Vorsehung und ließen sich die Natur, die, in ihrer rationellen Wesenheit, ihnen beinahe schon verächtlich geworden war, wieder gruselig-heimnisvoll bevölkern. In diesem Sinne fallen die wüsten Auswüchse des nun in Mode kommenden Schicksalsdramas und der sogenannten Rührstücke allerdings auf Rechnung der Romantiker und nicht auf die Schillers, dem man die Schuld zuzuwälzen versuchte, weil sein Abfall vom sittlichen Idealismus in der ‚Braut von Messina‘ die eintretende Geschmacksverirrung veranlaßt habe. Bei genauem Zusehen erweist sich überhaupt die gesamte Dichtung des zweiten und dritten Jahrzehnts als entartete Frucht vom Baume der Romantik. Denn waren deren Begründer im Recht gewesen, den seichten Rationalismus als „eine plebejische Weltanschauung“ zu bekämpfen, so fehlte ihren Nachfolgern doch jegliches bildende Vermögen, das Volk zu einer höheren Geistigkeit emporzuziehen, ihm etwas zu schaffen, was als Ersatz für die banale Aufklärung hätte dienen können.

In den Wirkungen zweiter Reihe, in ihren popularisierten Formen ist die Romantik dem deutschen Leben des ganzen Jahrhunderts zum Schaden geworden. Das von ihr abgeleitete und immer einen spöttischen Beiklang tragende Wort „romantisch“ weist nicht nur auf die zu beklagende Schwäche den wirklichen Lebensaufgaben gegenüber, es deutet auch immer auf den Abfall jener Zeit vom Idealismus der Väter. Romantisch heißt nun die in allen empfindsamen und gebildet scheinen wollenden Schichten sich ausbreitende Vorliebe für das Absonderliche und Abenteuerliche. Nun wurde es „vornehm“ für alles alte, efeuumsponnene Ruinenhafte zu schwärmen, für zerbrochene Türme, zerstörte Burgen und Klöster, für den ganzen Apparat von Merkwürdigkeit, der für die große Mehrzahl heute noch Ziel und Zweck des Wanderns und Reisens — und des Kunstgenusses ist. In jenen Tagen vollends war es Gewissenssache höherer Bildung geworden, vor sagenhaftem Spuß und jeder Art von Altertümlichkeit ehrfurchtsvoll zu erschauern; das ästhetische Moment kam dabei kaum zur Geltung, sondern nur der Geist der daraus lebendig zu werden schien. Die Mütter, Töchter und Mägde der Bürgerfamilien verschlangen damals die Lektüre von ungezählten Ritter- und Klosterromanen; und wenn die mystisch erhitzte Phantasie ein Ausruhen im Real-Sinnlichen verlangte, so griff man, wie früher zu Wieland und Crébillon, nun zu den Romanen von Claren,

Julius Doß, Schilling und verwandten Vielschreibern, die von der Romantik gelernt hatten, ihre spießbürgerliche Empfindung mit den bunten Lappen einer phantastischen Erotik aufzupuzen. Während alle Welt das Wort von der Emanzipation des Volks im Munde führte, schien man keine andere Beschäftigung für so ernsthaft zu halten als die, die Welt durch farbige Gläser anzusehen und sich illusorisch in ein erhöhtes, verschöntes Dasein zu versetzen. Wobei ja zugegeben ist, daß die Welt, ohne diese Beleuchtung gesehen, damals ganz besonders erbärmlich und ungerecht erscheinen mochte. Der Philister von ehemals entzündete nun an der grotesken Phantastik E. Th. A. Hoffmanns seine Einbildungskraft zur Siedehitze und sein Pathos an den Helden der Souqueschen Romane und Dramen, für dessen berühmtesten, den Sigurd, Heinrich Heine den Spott fand: „er hat soviel Mut wie hundert Löwen und soviel Verstand wie zwei Esel“.

* * *

In einfacheren Linien verlief eine andere Hauptbewegung der vollstümelnden Emanzipation: die, aus der der eigentliche Liberalismus geboren wurde. Die politischen Nöte des Vaterlands hatten sie ins Leben gerufen und glühende Patrioten von fast ausnahmslos großen Charaktereigenschaften ihrer Seele Sprache und Ausdruck gegeben. Ernst Moritz Arndt in seinem ‚Geist der Zeit‘, Schenkendorf in seinen Liedern und wieder Fichte in seinen ‚Reden an die deutsche Nation‘. Auch Jean Paul im besseren, dem sittlichen Problem zugewandten Teil seines Wirkens ist hier zu nennen. Ludwig Jahn aber war es, der diesem Geiste dann ein eigentümliches soziales Gepräge gab. Innigkeit, Schlichtheit und Frömmigkeit sollten die Wurzeln dieses neuen Gesellschaftsbaumes sein, Zucht an Körper und Seele seine Blüte und Frucht. Das war die Tendenz der patriotischen Bewegung, wie sie in den Burschenschaften, in den von Jahn begründeten Turnvereinen zutage trat und die sich vom Geiste der Romantik im Kerne unterschied. Auch die Patrioten führten Krieg gegen die Konvention, gegen Zopf und Gamasche, und nahmen das sogar so wörtlich, daß sie sich darin gefielen, ihre Ungebundenheit auch auf die Art sich zu kleiden, auszudehnen. Sie wollten sich ebenso von dem verdorbenen Geschmack der aristokratischen Gesellschaft lösen wie von dem des faßbuckelnden Philistertums. Ihr Heroismus suchte in der altertümlichen Form eine Anknüpfung an den Geist der germanischen Heldenzeit, die besonders der sangesfreudige Uhlant wieder aufleben ließ. In Theodor Körner aber verehrten sie ihren Apollon-Achilleus: das echte Pathos seines menschlichen Schicksals ließ sie das leichte und aufgebauscht des Poeten für

voll nehmen; eine bedeutsame Täuschung, der andere, schmerzlichere, folgten.

Immerhin durfte dieses junge „Teutschthum“ glauben, daß es der Schmied des Schwertes war, das die Kette des Tyrannen zerbrochen hatte, und daß es berufen wäre, nun auch die geistige Waffe zu stählen, das Volk vom Joch der politischen Unmündigkeit zu befreien. So entstand der Typus des deutschen liberalen Mannes, der für die Rechte des Volks seinen Mut vor Königsthronen bewährt; und um dieses teure Bild ballte sich ein Nimbus, der selbst dann noch verklärend strahlte, als die damals verfochtenen Ideale längst in leere Phrasen sich gewandelt hatten und als Deckmantel für recht unvolkstümliche Kasteninteressen dienen mußten. Dem Liberalismus jener Zeit war wirklich Freiheit und Ehre des Vaterlands die Losung für die Welt; Freiheit und Ehre des Mannes das Pflichtgebot für das innere Leben. Es war der Geist, der nach vollendeter Waffenarbeit, aus den Reihen der Freischaren und der Armee Scharnhorsts auf die deutschen Universitäten übergegangen war. Hier nahm man es wirklich ernst damit, sich für die Arbeit am inneren Ausbau des Vaterlandes geistig und sittlich vorzubereiten und in den Burschenschaften besonders lebten die Ideen des Königsberger Tugendbundes weiter. Alle praktische Verwirklichung aber dieser Zukunftshoffnungen stand und fiel, wie wir wissen, mit den politischen Reformplänen Steins; mit der Unterbindung dieser Reformen war auch das Schicksal dieser Bewegungen von vornherein tragisch besiegelt.

Das patriotische junge Teutschthum teilte ersichtlich gewisse Züge mit der Romantik; die zum mystischen Wesen ausartende christlich-germanische Schwärmerei einzelner Burschenschaften entsprach dem in der späteren romantischen Literatur herrschenden Geiste sogar durchaus. Nur war diese Romantik aus anderen Motiven entstanden, aus wesentlich erzieherischen: man suchte dieser Art die aus dem vorigen Jahrhundert überkommenen rohen Studentensitten einzudämmen. Diese, hauptsächlich von den „Teutonen“ gepflegte, Richtung wurde aber, wie auch die streng sittliche und wissenschaftliche der „Arminia“ von der radikal-liberalen, der populärsten Burschenschaft, der „Germania“, überboten. Die Germanen waren es, die das schwarz-rot-goldene Panier eines freien und geeinigten Deutschlands in den Zeitkampf trugen und die Entrüstung gegen alle Art von politischem Druck schürten; die Front machten gegen das öde, schlaffüchtige Philistertum und vor allem verhindern wollten, daß die deutsche Sache in Abhängigkeit von den Interessen der ausländischen Politik gerate. Ganz durchdrungen von der Unbesiegbarkeit seines guten Rechts, sah dieser junge Liberalismus im Geiste schon ein tausendjähriges Reich von Freiheit, Ruhm und Größe anbrechen

und gefiel sich in allerlei abenteuerlichen Demonstrationen, von denen die im Jahre 1817 auf der Wartburg begangene die das Schicksal dieser ganzen Bewegung entscheidende werden sollte.

Unter den Büchern und symbolischen Gegenständen, die am Gedenkabend der Leipziger Völkerschlacht in jenem Jahre als Zeichen gebührender Verachtung in den lodernnden Holzstoß geworfen wurden, neben den perfiden Schriften des berüchtigten Universitätsrektors Schmalz, neben den Erlassen des Justizministers von Kampf, dem Code Napoléon — der unverdient diese Schmach erlitt — neben der Perücke und dem Manenschnürleib ging auch des russischen Staatsrats Augusts von Kozebue „Deutsche Geschichte“ in Flammen auf. Die dramatischen Werke des fruchtbaren Theaterdichters entgingen dem Scheiterhaufen; sie mitzuverbrennen, wäre zwar eben so töricht und unnütz aber als ein Zeichen erwachender ästhetischer Gesundung bemerkenswert gewesen. Doch selbst auf seine „Deutsche Geschichte“ war Kozebue eitel genug, um infolge der ihm widerfahrenen Schmach durch russischen Einfluß die berüchtigten Denunziationen bei den deutschen Regierungen zu veranlassen. Die Folgen dieser hämischen Rache und der sonstigen Dienste, die er als politischer Kammerdiener der russischen Regierung leistete, wie die Vergeltung, die an ihm vollzogen wurde, sind bekannte Tatsachen. So erbärmlich Kozebues Wirken dem jäh erwachten Gewissen der Zeit scheinen mochte, es stand sicher nicht im gerechten Verhältnis zu der verblendeten Tat Karls Sand, unter dessen Dolche dieser charakterlose Verwüster unserer Kultur sein Epikuräerdasein endete; aber weit verdammenswerter doch als diese Tat war das brutale Strafgericht, das ihr folgte. Selbst Goethe betrachtete Kozebues Ermordung als „eine notwendige Folge höherer Weltordnung“, fand dafür aber freilich einige Jahre später auch die Einrichtung der „heiligen Allianz“ — ehrfurchtgebietend.

Die Karlsbader Beschlüsse von 1819 — im sechsten Jahre nach dem bewunderten Erheben deutscher Volkskraft — stehen auf der Tafel der Geschichte als die Grabinschrift, welche die Regierungen der bedeutungsvollsten Epoche deutschen Geisteslebens zu setzen beliebten, als eine Generalquittung der Dynastien für die aufopfernden Leistungen ihrer Völker.

Ein großes Schicksal hatte die deutsche Nation durch ein halbes Jahrhundert geleitet; die Monumente furchtbarer Prüfungen und solche erhabener Taten standen an dieser Zeitstraße. Wer sie mit Bewußtsein gegangen war, mußte erkennen, daß Kräfte stolzer Art, um die glücklichere Nationen Deutschland beneiden konnten, zu einer großen Erfüllung äußeren und inneren Geschicks sich bereitet und geäußert hatten. Diese Zuversicht hätte Herrscher wie Volk befeelen

sollen. Aber nun zeigte sich, daß man mit dem großen Schicksal nur gemarktet hatte, daß es innerlich nicht gelebt worden war. Die zum Führen Berufenen erlagen der ersten Probe auf eine erworbene höhere Kultur und schämten sich nicht, gegen den neuen Geist des Jahrhunderts zum blutigen Kezengericht das Hezenwerkzeug aus den Rüstkammern der finstersten Vergangenheit hervorzuholen. Das reaktionäre System schien nur auf die Gelegenheit gelauert zu haben, mit einem Schein des Rechts alle gegebenen Versprechungen zurückzunehmen und den liberalen Geist mit der Wurzel auszurotten.

Wie einschneidend diese Wendung für den Kulturzustand gerade jener Zeit war, das sind wir, angesichts des in einzelnen Erscheinungen tapfer zutage tretenden Widerstands und des schließlich doch errungenen Siegs, zu übersehen nur zu sehr geneigt. Damals war zunächst ein fast vollständiger Niedergang der Emanzipation unverkennbar. Die soziale Kraft wenigstens der volkstümlichen liberalen Entwicklung, die sich ohnehin nur schwach geregt hatte, lag gebrochen. Die Masse, das Volk, das ihr angehangen hatte, sank erschrocken in eine kriechende Resignation zurück und beschränkte sich im allgemeinen auf ein sentimentales Bedauern des Märtyrertums der Einzelnen. Eine ruhige, gesunde Entwicklung des neuen Staats war nach diesem Schlage ganz unmöglich: so mußte der Liberalismus begreiflicherweise zum Demagogentum hinabsinken. Schlimmer noch auf den Volksgeist wirkten die Abtrünnigen, die Überläufer ins Lager der Macht, die der Unzahl von schwachen Charakteren das Beispiel der Gesinnungslosigkeit gaben. Und wenn auch das Schicksal der Standfesten, die im Laufe der Jahre zu Hunderten gemäßigelt wurden, die Trauer der lebhafteren Patrioten wach hielt, so breitete sich doch über die Gesamtheit von diesem Zeitpunkt an eine Schlawheit und Gleichgültigkeit in politischen und geistigen Lebensfragen, wie sie selbst hundert Jahre früher, als der Absolutismus noch in Blüte stand, kaum vorhanden gewesen war.

Ruhe um jeden Preis wollten die Regierungen haben und Ruhe um jeden Preis wollte schließlich auch wieder der brave Durchschnittsdeutsche. Von den „Feuerbrünsten Europas“ sah er sich keinen Vorteil ab. Eine zweite Periode deutschen Philistertums zog herauf, die der ersten nichts nachgab, nur darin vielleicht noch übler wirkte, daß die angeregten Geister, da Taten nicht zu leisten waren, sich an dem Kauf der Phrasen, die von der großen Zeit herüberklagen, begnügen ließen. Gänzlich philisterhaft waren jene „Konstitutionchen“, die in den mittel- und süddeutschen Staaten zustande gekommen waren; in den von den Regierungen höhnisch behandelten Miniaturparlamenten entarteten die liberalen Vorkämpfer rasch zu Klopffechtern für kleinliche Vorteile und wurden verbohrete Doktrinäre.

Die Karikatur des neuen Staates war darin geschaffen worden, und es erscheint heute begreiflich, daß Österreich und Preußen zögerten, auf diesem Wege nachzufolgen.

Die Zeit des prophylaktischen Regierens war heraufgekommen, das System des Vorbeugens; lieber zu wenig Kultur als eine solche, die das Volk anmaßlich machen konnte. Durch den Galopin Genz — ein ewiges Muster geistreicher Charakterlosigkeit oder charakterloser Geistigkeit — hielt die diplomatische Kreuzspinne Europas, die ihre Neze ein halbes Jahrhundert über das deutsche Geistesleben spann, hielt Metternich die deutschen Kabinette im Wettstreit, die gesamte Öffentlichkeit zu einer Kranken- und Rekonvaleszentenstube, in die kein frischer Luftzug zugelassen werden durfte, umzuwandeln. Literatur, Kunst und namentlich das Theater wurden als Verbreitungsorgane unbequemer Ideen unter Polizeiaufsicht gestellt. Man unterdrückte sie nicht, im Gegenteil, man begünstigte sie, aber freilich unter der Voraussetzung, daß sie die von ihnen gewünschten Krankenwärterdienste gewissenhaft erfüllten. Und namentlich in dem Lazarett Deutschland war ein großes Bedürfnis nach allerlei süßem Rauchwerk, nach angenehm schmeckenden Schlummertränkchen. Man kennt die begehrende Art und die zugleich auch rührende Genügsamkeit aller auf strenge Diät Gesetzten. Für diese Dienste eigneten sich die zu Mystikern, zu offenen und versteckten Jesuiten gewandelten und von ihrer seelischen Vertiefung abgefallenen Zöglinge der romantischen Schule ausgezeichnet. Das waren trätablere Leute als die ihr Märtyrertum mit Emphase tragenden Deutsch-Liberalen. Die Regierungen brauchten neue Stützen, die einen Augenblick ins Schwanken gekommene Autorität wiederherzustellen, und redemächtige Priester, die Königtum und Kirche der Menge wieder als das irdische Satum heilig machten. Das mußten geistreiche Leute sein, in den Künsten der romantischen Dialektik wohl erfahren. So konnte es geschehen, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, aus einem der glänzendsten Vertreter des freien Weltbürgertums, aus Clemens Brentano, der Charlatan wurde, der mit den Enthüllungen der Nonne Emmerich hausieren ging und den ehemaligen starren Republikaner Joseph Görres zum Mystiker umschwakte, daß es der frommen Propaganda desselben Mannes gelang, dem fast bedeutungslos gewordenen Schauspiel der Ausstellung des heiligen Rodes in Trier wieder eine Million Teilnehmer zuzuführen.

Dagegen gewannen die gemäßigten Verfechter des liberalen Gedankens, trotz aller Rührsamkeit durch ihre meist nur kurzlebigen Zeitschriften, im breiten Publikum keinen Boden. Zu einer künstlerischen und dabei doch populären Bedeutung erhoben sich unter ihnen jener Zeit nur wenige, — eigentlich nur Heinrich Heine; doch

fällt auch dessen Wirkung auf die Massen erst in die nächstfolgende Periode, als die Julirevolution den sozialen Charakter der deutschen freiheitlichen Bewegung wesentlich beeinflusst hatte.

* * *

Buntschedig wie ein Harlekinskleid, kann man sagen, war die Kultur dieser Jahre vor 1830 und ihre Zivilisation. Alle Bewegungen der letzten dreißig bis vierzig Jahre hatten ein wenig am Volke abgefärbt und dessen Denkweise bestimmt; nun floß das Widerspruchsvollste in seinen Neigungen zusammen. Besonnenheit, Klarheit und Konzentrierung auf das gesteckte Ziel, auf das Ideal einer vollstümlichen Kultur, das so reichlich beschwaßt worden war, fehlte dagegen in allen Schichten. Dem romantischen „Wolkenkuckucksheim“ war ein politisch-liberales Gegenüber gebaut worden: beides Luftschlösser. Überall am liebsten ein Flüchten aus der Wirklichkeit ins Phrasenhafte, Umnebelnde oder zur Ablenkung, zur Spielerei. Es darf auch hier wieder darauf hingewiesen werden, daß, nach den Zeitschriften jener Epoche zu urteilen, die Nation damals nur von schöngeistigen und wissenschaftlichen Abhandlungen zu leben schien. Sie lebte auch davon und zur Entschuldigung konnte sie nur geltend machen, daß politische und soziale Themata zu behandeln unter dem Drucke der Reaktion unmöglich war. Schlimmer aber ist, daß bei näherem Zusehen diese massenhaft geübte belletristische Kritik nicht viel mehr als ein geistreiches Geschwätz ohne alle ernsthaften Gesichtspunkte darstellt. Das Unkraut der halbgebildeten Familienjournalliteratur war erst im Aufspriessen, aber an Kalendern, Almanachen, Modejournalen und Taschenbüchern, die mit Lyrik, Novellistik und ästhetischen Abhandlungen aufwarteten, verbrauchte jene Zeit schon erkleckliche Massen. Die eigentlichen geistigen Taten geschahen, und die Bücher, die sie behandelten, existierten nur für eine ganz geringfügige Elite der Gebildeten.

Neben der eben bezeichneten Literatur pflegte die bürgerliche Gesellschaft mit Vorliebe Musik; freilich zumeist nur die süßlicher und trivaler Gattung: Czerny, Cramer, Dussek, Field, Kalkbrenner waren die Komponisten des deutschen Hauses im ersten Drittel des Jahrhunderts. Erst im vierten Jahrzehnt fing Beethoven an, breiteren Boden zu gewinnen; bis dahin galt sein ‚Fidelio‘ als langweilig und unverständlich und mit seinen Symphonien und Sonaten wies ihn mehr als ein geistvoller Kritiker ins Tollhaus. Für die häusliche Musikpflege war Klavier mit Flöten- oder Gitarrebegleitung äußerst beliebt, und in den Konzerten erregten Virtuosen auf diesen Instrumenten, auf dem Sagott, dem Waldhorn, auf der Posaune,

ja sogar auf der Mundharmonika das Entzücken des Publikums. Der lebenswürdige, kindlich-tiefsinnige Mozart hatte sich in der Gunst überlebt und Webers Genius fand zunächst nur durch den ‚Freischütz‘ Einlaß in die Herzen des Volks.

Die bildenden Künste der Zeit konnten in breitere Kreise kaum eindringen; es fehlten dafür noch die Organisationen und die Diversionsmittel der Neuzeit; höchstens die Porträtmalerei fand im Bürgerstand Förderung.

Nur dem Theater dieser Periode war eine weiteste Aufgabe gestellt. So vielen Zwecken sollte es gerecht werden: seine gemalte und bunt eingekleidete Welt sollte den vielen erträumten Idealen den Schauplatz abgeben, sollte das wesentlichste der Trost und Rauschmittel sein, deren das aufgeregte und halbzufriedene Empfinden so sehr bedurfte. Nicht Probleme zu behandeln, sondern von ihnen abzulenken, neutralere, ungefährlichere dafür unterzuschieben, solche, die die überheizte Romanphantasie der Massen in wohlige Schauer der Rührung aufzulösen vermochten: das war es, was von ihm gefordert wurde. Es war erhaben darüber, wie in der Philisterzeit, die platte Wirklichkeit mit moralischem Edelmut aufzuputzen; im Gegenteil: nur Menschen mit außerordentlichen Schicksalen wollte es darstellen — aber in der bengalischen Beleuchtung romantischer Phantastik. Die Wirklichkeit war überhaupt verboten; sie interessierte auch kaum: in Ernst und Scherz neigte man zum Außergewöhnlichen, Sensationellen. Da man sich selbst vom Heldenstum ausgeschlossen sah, entzündete man den resignierten Willen an dem von ungeheuren, absurden Schicksalen umgetriebenen Menschen. Aber auch bei den Nachtigaltrillern einer Operndiva geriet man in die ekstatischen Verzückungen höherer Offenbarungen; und ebenso versank die wirkliche Welt ins leere Nichts unter dem Sylphidenschritt einer ‚göttlichen‘ Tänzerin. Das Interesse für Theatervorgänge verschlang jedes andere und wendete sich zudem in dieser Zeit mehr und mehr von der Sache, vom Drama, den Personen der Darsteller zu, die es früher kaum zur bürgerlichen Achtung hatten bringen können. Jetzt umkleidete der romantische Nimbus Schauspieler, Sänger, Tänzerinnen, Virtuosen; sie waren die „genialen“ Erscheinungen der Zeit, die man ungestraft bewundern durfte. In den Zeitungen herrschte die Theatermanie derart vor, daß man glauben konnte, Deutschland werde von den Brettern aus regiert und aus den Stuben der Rezensenten. Weit davon waren die Zustände tatsächlich nicht; in den zwanziger Jahren bildete in Berlin der Wettstreit zwischen der italienischen und der deutschen Oper den Mittelpunkt aller Tagesfragen; und während von Frankreich her die Anzeichen der sich vorbereitenden sozialen Revolution täglich deutlicher wurden, so daß die reaktionären Wäch-

ter der bürgerlichen Ordnung bei uns eigentlich sehr ernst hätten beschäftigt sein müssen, war in den Berliner Ministerhotels das gute Wetter davon abhängig, ob die Erkältung der Demoiselle Sontag nachgelassen oder sich verschlimmert habe und ob die Taglioni tanzen werde oder nicht. „Sie wird tanzen“, schrieb jener Tage Herr von Rochow an den Generalpostmeister von Nagler, „und somit große Freude und Beschäftigung vollauf. Die Mimik der Grazien der Taglioni hat die drohenden Zeichen der Zeit verdrängt“.

Endlich also eine Glanzzeit des Theaters, endlich also diese Kunst ein Faktor des öffentlichen Lebens! Sie war den bürgerlichen Gewohnheiten eingeordnet worden, und hoch und niedrig lebte in ihrer fiktiven Welt. Damit aber wurde sie nun auch vollständig abhängig von der Beschaffenheit der Gesellschaft; deren Schicksal wurde unbeirrbar das Schicksal des Theaters, ihre Laune seine Laune, ihre Mode seine Mode. Das ist für unsere Betrachtung das bedeutungsvollste Ergebnis dieser Zeitstrecke.

* * *

Mehr noch als für die Epoche der Klassiker gilt für die ersten drei Jahrzehnte, die ihr folgten, daß die in ihnen geleistete ernsthafte Kulturarbeit den Geschmack und die Bedürfnisse der Menge wenig beeinflusst hat. Das öffentliche Bedürfnis war nicht dazu angetan, die Errungenschaften auf den Gebieten der Philosophie, der Geschichte, der Rechtswissenschaften der Allgemeinheit zugute kommen zu lassen. Wenn der rasch entzündete Treitschke sagen konnte: „Das Jahrzehnt nach Napoleons Sturz wurde für den ganzen Weltteil eine Blütezeit der Wissenschaften und Künste, die Völker, die soeben noch mit den Waffen aufeinander geschlagen, tauschten in schönem Wettstreit die Früchte ihres geistigen Schaffens aus; wie nie zuvor war Europa dem Ideal einer freien Weltliteratur, von welcher Goethe träumte, so nahe gekommen. Und in diesem friedlichen Wettkampf stand Deutschland allen voran“, so werden von ihm eben nur die einzelnen erfreulichen Erscheinungen in starkem Optimismus verallgemeinert. Denn die geistigen Resultate, die er im Auge hat, standen nach allen Zeugnissen, die sonst über diese Zeit sprechen, nur im Austausch exklusiver Kreise der Gelehrten, die angesichts der Verhältnisse mehr und mehr einen kosmopolitischen Charakter angenommen und den demokratischen ihrer Vorgänger aus dem achtzehnten Jahrhundert aufgegeben hatten.

Das beste, was man wissen konnte, durfte man den Buben eben immer noch nicht sagen und wollte es auch kaum mehr. Wohl aber gruppierten sich in diesen „esoterischen“ Gesellschaftskreisen um

einzelne hervorragende Persönlichkeiten die Anfänge einer neuen „sozialen Auslese“, die unter wachsendem Einfluß sich rüstete, eine neue Aristokratie in dem bürgerlichen Jahrhundert zu repräsentieren. Die erfreulichste gewiß, die es hervorgebracht hat, da sie sich vorderhand auf Bildung mehr stützte als auf Reichtum. Als „Gesellschaft“ jedoch gewann diese neue Auslese ihren eigentümlichen Charakter durch die Beimischung des reichen, gut vorgebildeten und nun auch bürgerlich emanzipierten Judentums. Eine Reihe hochgearteter Frauen jüdischer Abkunft hatte den Anstoß zu dieser Neubildung gegeben; durch Heiraten mit bedeutenden Männern der Literatur und Kunst hatten sie den Ring des alten gesellschaftlichen Bestandes schon gesprengt, als die politische Emanzipation nun auch ihren ganzen Anhang befreite. Aus den Salons der mit jüdischen Frauen verheirateten Literaten, Gelehrten und Künstler nahmen die geistig begabten Anverwandten den glattgeebneten Weg in die Öffentlichkeit. Und wie die jüdischen Frauen erschienen auch die Männer mit nicht zu übersehendem Vorsprung auf dem Plan: denn nicht Reichtum hatte jenen ihren Platz erobert, sondern die größere, von der philiströsen Erzogenheit der bürgerlichen Elemente angenehm abstechende freiere Bildung.

Und das war natürlich: die bis in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts fast überall bestehende Rechtlosigkeit der Juden, die bürgerliche Acht, die sie getragen, die beleidigende Bedrückung, die sie erfahren, hatten die jüdischen Kreise frühzeitig zu reger Teilnahme an den Kulturfragen der Zeit veranlaßt. Obwohl streng verschlossen, war das jüdische Haus der Gebildeten schon in vielen Generationen ein Sammelpunkt geistiger Interessen gewesen, durch die man sich für die Ausschließung vom öffentlichen Leben schadlos zu halten gewußt. So hatten lange duldsame Erfahrungen, gemeinsam mit den Rasseigenschaften, die nun in den Wettbewerb um Kultur Eintretenden gelehrt, unter den die Zeit bewegenden Ideen eine kluge Auswahl zu treffen, sich vor Extremen zu bewahren, wodurch sie ersichtlich eine in mancher Hinsicht besser erzogene Kraft aus der Bildung des philosophischen Jahrhunderts gewonnen hatten als die älteren aristokratischen Klassen.

Dielen Vorurteillosen unter den Gebildeten und den Angehörigen höherer Stände war es längst bekannt, wie viel mehr Reiz die Häuser der jüdischen Bankiers aufwiesen als die des nüchternen, kunstfeindlichen Adels und des bürgerlichen Philistertums. Hier war nichts von der puritanischen Öde zu bemerken, die in dem christlich-bürgerlichen Haushalt die Regel war; das reiche jüdische Haus besaß schon im vorigen Jahrhundert einen warmen, behaglichen Komfort, der des künstlerischen Schmuckes nicht entbehrte. Philosophie, Literatur

und Musik waren heimisch in ihm, die Bildung der Familienmitglieder, namentlich aber der Frauen und Töchter, war eine unstreitig höhere als in der übrigen Gesellschaft. Als sich nun diese Zirkel dem geselligen Verkehr öffneten, fand in ihnen der Künstler, der Schriftsteller, der Gelehrte eine ganz ungewohnte geistige und gesellige Anregung. Für unsern Gegenstand aber besonders bemerkenswert ist es, daß durch die Etablierung der jüdischen Gesellschaftskreise der Schauspielerstand bedeutsame soziale Förderung erfuhr; das jüdische Haus war es, das sich zuerst den Damen und Herren des Theaters öffnete, die damals noch nicht einmal als „Damen und Herren“ im gesellschaftlichen Sinne galten. Trotzdem aber — oder eben deshalb — besaßen sie schon Anziehungskraft genug, um bald genug auch den Adel, den Offizierstand, den höheren Beamten in diese „genialen Kreise“ und ihr Treiben zu locken. Prinzen und Minister folgten nun den Einladungen von Leuten, die einige zwanzig Jahre früher noch nicht auf dem Bürgersteig gehen durften.

Aus diesen eigenartigen Gesellschaftszirkeln ist der Einfluß abzuleiten, den für die Folge in den Großstädten das Judentum auf Literatur und Theater ausübte, ein Einfluß, der in den ersten vierzig Jahren des Jahrhunderts, dank der größeren kosmopolitischen Bildung dieser Gesellschaft, durchweg einen besseren Geschmack aufwies, als er in anderen sozialen Schichten damals anzutreffen war. Wenn er später zu einem viel beklagten Übergewicht der jüdischen Plutokratie im Kunst- und Literaturleben auswuchs, so konnte das nur geschehen, weil den sozial so wichtigen Weg einzuschlagen: die auseinanderfahrenden Bildungsinteressen der Zeit in einer „Gesellschaft“ zu sammeln, alle anderen Kreise und Richtungen bisher versäumt hatten — und weiter versäumten. Diese neue Gesellschaft hat nicht, wie man ihr vorwirft, den Zeitgeist korrumpiert; der Zeitgeist fand hier vielmehr allein und zuerst die Bedingungen erfüllt, als soziale „Form“ sich entfalten zu können. Was davon sich sonst in Deutschland vorfand, hatte sich zur Pflege namentlich künstlerischer Kulturinteressen stets ungeeignet erwiesen: Beamtentum, Militär, der adlige Grundbesitz, der Lehrstand und ebenso die Handels- und Gewerbepatriziate in den Mittel- und Kleinstädten, das bildete ebensoviele voneinander scharf getrennte Kasten, von denen keine zum ausschlaggebenden Einfluß auf eine soziale Kultur gelangen konnte. In der vom Judentum „arrangierten“ Gesellschaft waren diese Einschränkungen weggeräumt: hier war neutraler und toleranter Boden.

Noch heutzutage ist rückhaltlos zuzugeben, daß das Theater in der jüdischen Gesellschaft die Hauptstütze seiner wirtschaftlichen Existenz findet. Das Parkett jedes Großstadttheaters gibt darüber den

Ausweis. Was man von dem Wert dieses Verhältnisses weiter ableiten muß, das gehört auf ein anderes Blatt und ist im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen und geistig-sittlichen sozialen Entwicklung der späteren Perioden zu betrachten.

Doch noch in anderem Sinn ist die gesellschaftliche Emanzipation des Judentums für die Theaterkultur wichtig geworden: vom gleichen Zeitpunkt ab sehen wir das jüdische Element auch in den Schauspielerstand eindringen. Hier stieß anfangs zwar die Neigung der Söhne und Töchter auf heftigen Widerstand selbst solcher jüdischer Eltern, die ihre Salons gern durch die gefeierten Tagesgrößen der Bühne geschmückt sahen; allmählich aber fiel auch dieses auf Tradition beruhende Vorurteil, dem in den jüdischen Rasseigenschaften sogar ein lebhafter Trieb und auch ein großes Maß Begabung gegenüber steht. Bald war nicht mehr von einem Eindringen jüdischer Schauspieler in den Stand zu reden, sondern von einer Überflutung desselben durch solche. Eine Statistik fehlt auf diesem Gebiet; doch dürften die Schauspieler jüdischer Herkunft heute denen anderer mindestens gleich an Zahl sein. Daß sie im allgemeinen an Begabung für diese Kunst mehr mitbringen als der eingeborene deutsche Schauspieler ist unverkennbare Tatsache: alle relativen, das Technische dieser Kunst betreffenden Eigenschaften, ferner aber auch der lebhafteren Phantasie zufallende Bedingungen sind im semitischen Rassencharakter stärker entwickelt als im deutschen und nähern sich denen der Romanen, der geborenen Schauspieler.

Die von dem emanzipierten Judentum durchsetzte neue Gesellschaft war jedenfalls damals der Hauptherd des weltbürgerlichen Geistes in Politik und Kunst; sie bildete das Hauptquartier der gediegeneren literarischen Bewegung und entsandte für die soziale Emanzipation ihre oft fanatischen Apostel auf die Hochwarten der Kultur, wo sie, im Guten wie im Schlimmen, mit Riehl zu reden, allezeit voran waren, „die Lichter zu verlöschen und die Feuer zu entzünden“. In Börne und Heine lebten die beiden hervorragendsten Pioniere dieser Richtung, die den in Frankreich früher gereiften Geist der sozialen Reform der deutschen Heimat vermittelten. Hier aber herrschte im Hauptlager dieser neugebildeten Gesellschaft als Führerin die denkwürdigste Jüdin, die seit den Tagen Deborahs, Esthers und Judiths dieser Rasse entsprossen war: Rahel von Darnhagen. Ihre bestimmende Persönlichkeit, ihr auf Harmonie des Lebens gerichteter Einfluß bewirkte in ihren Kreisen eine wirklich geistige Kultur, die sich wohlthuend abhob von der Versumpfung, in die der Mystizismus und die Charakterverlogenheit der Pseudoromantiker und das phrasengeschwellte Demagogentum der Liberalen das Milieu jener Tage versenkt hatten. Das Erbe, das

sie zu verwalten sich berufen fühlte, war das Goethes, sollte das der Goetheschen Weltanschauung sein. Von ihr, der Goetheschülerin, wurde aufs neue das Lösungswort für die Zukunft ausgegeben, das uns noch so oft — verstanden und unverstanden — aus den Zeitkämpfen entgegenschallen wird: „Einheit von Natur und Geist“, harmonische Lösung der philosophischen, politischen und sozialen Probleme, die das neue Geschlecht bewegten. Was die reifsten Taten der Großfürsten im Reiche der Kunst über die Allgemeinheit nicht vermocht hatten, das wollten diese merkwürdigen Frauen, diese Rahel, Henriette Herz, Bettina von Arnim — und eigentlich nur vermöge der Kraft ihre Persönlichkeiten — auf weite Kreise bewirken. Sie wollten zunächst „wie Goethe leben“: groß, frei und harmonisch. Darum sammelten sie alle Begabungen um sich, deren Wirken geeignet erschien, die christlich-philiströse Weltanschauung durch die Goethesche zu verdrängen. Eine auf das Natürliche gegründete neue soziale Ordnung sollte das Werk krönen. Auch der Helfershelfer entbehrten sie nicht; aber mehr als einer entpuppte sich hinter der Panmaske als ein gewöhnlicher Boß. Andere fanden, daß sich bei der genialischen Maserade ganz gut die reellsten profitablen Geschäfte machen ließen, und daß es noch immer vorteilhafter erschien, ein Kerl im wirklichen Staate zu werden und Einfluß zu gewinnen, als ein Figurant in der idealischen Welt zu bleiben, wo man alles mit Gefühl bezahlte, wo Name und Tat Schall und Rauch war, wo man an eine Inspiration glaubte, „die das Wissen entbehrlich mache, an eine Moral des Herzens, die davon enthebe, die Moral der alten Gesellschaft zu reformieren, an eine Auslehnung gegen die Regel, die die alte Regel bestehen ließ, selbst sie aber umging“, wie Brandes schildert.

Die neue Gesellschaft setzte sich in der Tat durch; aber ihr schwärmerisches Ideal bröckelte ab in demselben Maße, als sie auf reale Verhältnisse des öffentlichen Lebens Einfluß zu gewinnen suchte. Von allen Rationalisten und Skeptikern war es zudem von vornherein belächelt worden. Dieses Ideal mochte für Weimar und Jena gut gewesen sein, in Berlin aber mußte es sich frühzeitig dem vorhandenen Geist, der die Öffentlichkeit bis dahin beherrscht hatte, anpassen. Denn Berlin stand noch immer unter dem Gestirn der Nicolaischen Geistesrichtung; die nüchterne, rationelle Verstandesbildung war hier wieder obenauf gekommen, seit sie ebenso verständig den romantischen Wirrwar bekämpfte, wie sie sich unverständig und unempfindlich dereinst dem Wirken der klassischen Richtung verschlossen hatte. Bei diesem Zusammenstoß bewährte sich nun die andere Seite der Rasseneigentümlichkeit der jüdischen Intelligenz, ihre große Anpassungsfähigkeit: eine Vermischung des

überschwänglich künstlerisch Genialen und der kritischen, besonnenen Nüchternheit fand statt, aus der schließlich jene Eigenart der modernen großstädtischen Bildung herauswuchs, die für Berlin namentlich charakteristisch wurde und blieb: Ohne die Kraft zu eigenen Idealen doch die Begeisterungsfähigkeit für überkommene Ideale und neben ihr, hart und unvermittelt, eine stets zu Ironie und Satire bereite Stepsis, jede neue Erscheinung fast immer mißtrauisch und ein wenig grundsätzlich befehdend, wenn sie den einmal geschlossenen Ring dieser Bildung zu sprengen droht; im höheren Sinne immer unproduktiv — wie die Gesellschaft Rahels — aber immer des Anspruches voll, jede Produktion nur mit dem Stempel ihres „Licet“ gelten zu lassen. So behauptet sie ihre Herrschaft, für deren Ausbreitung sie aus ihrem Geiste und aus diesen Elementen das wichtigste Machtmittel sich allmählich heranzüchtete: die großstädtische Presse.

In der betrachteten Periode steckte die Presse noch in den Kinderschuhen oder ging, wenn man will, noch in den Ballettschuhen der Theatermanie. Die Kulturfragen wurden damals noch bei den ästhetischen Tees der berührten Kreise abgehandelt; hier auch tauschte man die Erzeugnisse der Wissenschaft und Literatur, die einheimischen und die fremder Nationen, die der modernen Aufklärung dienen sollten, als Kontrebande, die der Öffentlichkeit entzogen bleiben mußte, untereinander aus. Die Gefühle und Gedanken, die man in öffentliche Wirksamkeit umzusetzen durch die Verhältnisse verhindert war, fanden Unterschlupf in weitschweifigen Briefwechseln und Tagebüchern, die später zu Ausgrabungen literarischer Art willkommenen Anlaß gaben. Kurzum, die Kulturaufgaben der Zeit wurden wie ein Sport in exklusiven Kreisen der Bildung behandelt und, trotz aller Anläufe, über einen ziemlich kryptogamen Individualismus nicht hinausgeführt. Für eine gesunde Kunstkultur, die das ganze Volk umfaßt hätte, fehlte immer noch jedwede Vorbedingung.



VI

Das Drama in der Reaktionsperiode

An einem nebeligen Novembermorgen des Jahres 1811 hallten durch die dämmerhafte Stille des Föhrenwalds am Wannsee bei Potsdam zwei Schüsse. Eine unglückliche Frau endete durch den ersten ein von unbefriedigter Sehnsucht verzehrtes Leben; der zweite streckte den Dichter auf den märkischen Sand, der in Deutschland mit apollinischer Gewalt die Zügel des dramatischen Sonnenwagens ergriffen hatte und der doch vom Schicksal des Phaëton ereilt worden war. Die Zerstörung, meinten die Besten der Zeit, bezeichne die Bahn, die er durchzogen, und mutwillig habe er das göttliche Gefährt selbst in Brand gesetzt. So sah man seinem Sturze fast mitleidlos zu, wie einem selbstverschuldeten Schicksal. Eine spätere Zeit erst begriff allmählich, daß die Deutschen in ihrem Heinrich von Kleist die einzige Kraft frühzeitig und jäh verloren hatten, die den von Schiller verwaist zurückgelassenen Genius der dramatischen Poesie aus seiner Trauer hätte erlösen und zu befreienden Taten führen können. Solche Einsicht reifte an der Sehnsucht, daß endlich das vibrierende Echo tausendstimmiger Kranken- und Narrenseufzer über- tönt werde von einer starken Stimme, die in Sprüchen künstlerischer Erkenntnis den immer verworrener werdenden Fragen der von unendlich komplizierten Nöten umgetriebenen Menschenseele eine klärende Antwort hätte bereiten können. Immer noch wollte man ein Nationaltheater haben mit einer ernsten, tiefschauenden Dichtung; — wäre Kleist zu seiner Zeit nicht ihr berufener Schöpfer gewesen? Und da hub nun ein verspätetes Wehklagen an, daß die Zeit wieder einmal ihren Heiland in blinder Verkennung von sich gestoßen habe. Das ist sentimentale Dramaturgie: es wäre alles nicht um eine Linie anders verlaufen. Die Schaubühne, die man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wirklich zu sehen begehrte, hätte auch diesen Priester, um den guten Schein zu wahren, nur an hohen Festtagen zelebrieren lassen und für den Alltag wäre alles so geblieben, wie

es tatsächlich war, wie es auch zur Zeit der Klassiker ausgesehen hatte. Aber durch den Nebel der grauen Wirklichkeit hätte doch den Sehenden ein sicheres Gestirn geleuchtet und den nach einem ernsten künstlerischen Ausdruck des Theaters Ringenden ein nach aufwärts weisendes Ziel gewinkt . . .

Zehn Jahre nach Kleists Tode schien den Hoffenden abermals ein solcher Stern aufgegangen zu sein; er erwies sich als ein Planetoid, der die Peripherie des dramatischen Himmels in kurzer Flugbahn leuchtend durchschneidet, um sie bald wieder zu verlassen. Um die Sonne der engeren Heimat zog Franz Grillparzer für Jahrzehnte seine Kreise; und, wie auch bei Kleist, erst viel später erfreute sein in ruhiger Milde strahlendes Licht, als schöne Abendröte einer nachklassisch gewendeten romantischen Poesie die weitere deutsche Welt. Einen „Dichter“ aber außer den beiden: Kleist und Grillparzer, hat die Geschichte des Dramas und des Theaters in den ersten drei — in den ersten vier Jahrzehnten nicht aufzuweisen.

Der Dramatiker einer wirklichen, nicht bloß als Spiel der Phantasie erfaßten geistigen Emanzipation: einer Herrschaft der Idee über die Realität, würde auf den Widerspruch des herrschenden politischen Systems gestoßen sein und hätte nicht einmal dem auf Überspannung des Gefühls gerichteten Volksgeist behagt. Im ersten Siegerrausche hatte sich das nationale Empfinden in äußerlichem Pathos für Ehre und Freiheit erschöpft und fast ausschließlich die Lyrik der Zeit bereichert. Wer das Theater wünschenvoll betrachtete, beklagte den frühen Tod Theodor Körners; aber über die rhetorischen Effekte dieses leichteren Talents hinaus war ein Bedürfnis kaum vorhanden. Ohne den Nimbus seines Heldentods wäre Körners Bild den Blicken der Nachlebenden gar bald entschwunden. Seine in der bürgerlichen Sphäre sich abspielenden kleinen Dramen sind schwächliche Rankentriebe der wuchernden romantischen Pflanze im Boden der Platitudo; sein einziges größeres konzipiertes Drama ‚Zryni‘ zeigt selbst in der rein geschichtlich-politischen Begründung nur schale Oberfläche, und weder Psychologie noch dramatische Straffung darf man darin suchen. Nur die Torheit brachte es fertig, gewisser Äußerlichkeiten wegen, Körner zu einem Schüler Schillers zu stempeln; seine geistige Kraft hat noch nicht den engsten Kreis des Schillerschen Kunstsystems durchschreiten können.

Die Nachahmer der Jugendidichtung unserer Klassiker sind, wie überhaupt auch die Dichter des Sturm und Drangs, in diese Betrachtungen nicht einbezogen, weil sie in das neue Jahrhundert hinein kaum mehr befruchtende Wirkung ausgeübt haben. Die Ritterstücke, die Goethes ‚Gök‘ angeregt hatte, wie Törnings ‚Agnes Bernauerin‘, Babos ‚Otto von Wittelsbach‘, Jakob Maiers pfaffenwütigen

„Sturm von Borberg“, wie die der Wiener Theaterdichter Paul Weidmann und Friedrich Wilhelm Ziegler, versuchten — Babos „Otto“ vielleicht ausgenommen — gar nicht, ein kulturelles Problem zu berühren oder eine Frage geschichtlicher Ethik zu beantworten, wodurch doch der „Götz“ so bedeutsam gewesen war. Die Vertreter des bürgerlichen Dramas blieben selbstverständlich ebensoweit hinter „Kabale und Liebe“ zurück, und den Mut zu tragischen Lösungen hatte keiner nach Schiller wieder gefunden. Otto von Gemmingens „Deutscher Hausvater“ hielt sich, dank der gesunden Grundlinie Diderots, bis in die zwanziger Jahre. Sonst aber behaupteten Kozebue und Jffland das Feld; ergänzt durch ein Heer von Theaterhandwerkern, die Lustiges und Rührsames nach bewährten Rezepten unter leiser Anlehnung an Muster von Lessing, Diderot, Holberg und den Engländern zusammenbrauten. Meistgespielte Stücke waren Brekners „Käuschchen“, die Johanna von Weißenthurn und Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, von dem Goethe sagt, daß der Verfasser „hier alle Lederspeisen seiner Pöbelküche dem schadenfrohen Publikum aufsticht“.

Bei diesem Tiefstand der dramatischen Produktion war es natürlich, daß die Romantiker, die doch als Kulturerneuerer auf den Plan traten, auch das Theater als Mittel, ihre Gedanken zu verbreiten, ins Auge faßten. Achim von Arnim suchte zunächst mit dem geschichtlichen Spürsinn der Schule das Heil in der Vergangenheit: er sorgte für Neuausgaben altenglischer Stücke, wie des Marloweschen „Doktor Faustus“, altdeutscher, wie „Cardenio und Celinde“ von Gryphius, ferner auch von Fastnachtschwänken nach Ayres, Pichelhärrings- und Schattenspielen, in die er Witz und Poesie modernster, das heißt romantischer Prägung einzustreuen sich bemühte. Schon er huldigt in diesen dramaturgischen Versuchen der noch näher zu begründenden Tendenz der Romantiker, kritische Kontroversen aus der Gegenwart einzuflechten. Seine Tragödie „Der Auerhahn“ gab sich, in der äußeren Form wenigstens, als Muster für das Schicksalsdrama, vermied aber die brutale Auffassung des Fatums und betonte den mystischen Grundcharakter des Lebens. Aus dem vorerwähnten Drama des Gryphius entstand in der Bearbeitung ein fast selbständiges Trauerspiel in zwei Teilen: „Halle und Jerusalem“, dessen erster Teil von Arnims romantischen Freunden sehr geschätzt wurde, das aber, wie alles übrige seiner dramatischen Produktion, für das Theater unfruchtbar blieb.

Auch Brentano wandte sich dem Theater zu und kam mit dem Intriguenlustspiel „Ponce de Leon“, das auf die spanische Comedia de capa y espada hinwies, in Wien auch auf die Szene (1804), wo es jedoch in roher Weise ausgezischt wurde. Ein Singspiel von ihm

„Die lustigen Musikanten“ wurde von E. Th. A. Hoffmann komponiert und in Warschau aufgeführt. Neben ein paar verfehlten Festspielen ist von Brentano nur noch „Die Gründung Prags, ein historisch-romantisches Drama“ zu nennen; interessant dadurch, daß er sich hier mit Grillparzer berührt, der in „Libussa“ den gleichen Stoff behandelt. Wilhelm Grimm nennt „Die Gründung Prags“ „durchweg geschickt und nirgends leer“, findet vieles ausnehmend schön, meint aber, daß Brentano im ganzen eine gewisse „Gesundheit und Geradheit“ fehle. Der tragische Stil Calderons ist hier für Brentano das Muster gewesen. Die Bühne bekümmerte sich auch um ihn nicht; doch sind seine und Arnims Versuche neben denen der Brüder Schlegel von praktischer Bedeutung, weil sie, wie schon Shakespeare, mehr und mehr auch die spanischen Dramatiker den Bemühungen des Kreises näher rückten.

Vor der Betrachtung dieser dramaturgischen Wirksamkeit der Romantiker mag der der Bühne zugewandten selbständigen Tätigkeit Souqués hier gedacht werden. Wie er als Erzähler und Novellist die romantische Dichtung populär gemacht hat, zeigte er auch eine leichte Hand, Stoffe der Vorzeit in romantischer Beleuchtung theatralisch zu gestalten. Ein sicherer Instinkt für das dramatische Problem ist ihm gar nicht abzusprechen und die Einheitlichkeit der Handlung vermochte er strenger als alle seine Richtungsgenossen festzuhalten. Nur war es ihm ganz und gar versagt, seine oft glücklichen Kunde mit innerem Leben auszufüllen und sie im Sinne sittlicher Zeitfragen für die Gegenwart bedeutsam zu machen. Beim geistigen Austrag der von den Quellen ihm dargebotenen Konflikte wußte auch er immer nur auf das Mystische des Weltwesens zu verweisen und zwar stets recht banaler Weise. Mit einem „Don Carlos“, den er dem Schillers mit Vertrauen auf eigene Selbständigkeit an die Seite setzen zu dürfen glaubte, hatte er begonnen; dann hatte er „Eginhart und Emma“, aus dem Sagenkreis Karls des Großen, behandelt, „Kanut den Heiligen“, wie denn die Titel einiger Theaterstücke: „Die Irmensäule“, „Baldur der Gute“, „Drei Heldenstücke von Helgi“, „Waldemar der Pilger“ (der falsche Waldemar) u. a. zeigen, daß er der Szene eine Reihe neuer Gestalten zuzuführen verstand, die freilich dann in der Regel erst von anderen Händen bühnenmöglich gemacht werden mußten. Sehr merkwürdig ist Souqué als Vorgänger Richard Wagners: in seiner Trilogie „Der Held des Norden“ finden sich, allerdings sehr unbeholfen, fast alle Grundlinien für den „Ring des Nibelungen“, wie auch in seinem „Sängerkrieg auf der Wartburg“ wichtige übereinstimmende Motive mit Wagners populärstem Musikdrama. Wagner erwähnt seiner in den Schriften nicht; dennoch ist festzustellen, daß Souqué als erster die Ergebnisse

der durch v. d. Hagen, die Schlegel und die Brüder Grimm erschlossenen Quellen der altskandinavischen Behandlung der Sagen, die unserem Nibelungenlied zum Dasein geholfen, dichterisch frei benutzte und in der Betonung des Wölsung-Motivs, wonach Sigurd = Siegfried als Erbe der Götter auf Erden wandelt, Wilhelm Jordan und Wagner vorausgegangen ist. Im Aufbau der drei Stücke: „Sigurd der Schlangentöter“, „Sigurds Rache“ und „Aslauga“, in der Behandlung der Charaktere und in der szenischen Führung finden sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu Wagners Dichtung: das Schmieden des Schwerts, der doppelsinnige Mime, — bei Souqué: Reigen — die Szenen der drei Nornen, die Einführung Odins verschiedenen Gestalten als wachenden oder leitenden Genius Sigurds und manches andere. Im „Sängerkrieg“ wird an Stelle Tannhäusers an Klingisor die Entführung durch die heiligende Liebe der Landgräfin Sophia bewirkt; als Wagners Eigentum dagegen hat die Verschmelzung der Figuren des Klingisor und des Ofterdingen in die Tannhäusers zu gelten.

Souqué sandte seine Nordische Trilogie als Antwort auf einen Brief seines Lehrers und Beschützers, August Wilhelm von Schlegel, worin dieser über die spielende, müßige, träumerische Phantasie der jungen Dichter der Schule geklagt und des Bedürfnisses einer „wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie“ gedacht hatte. Wille und Blick des Schülers zeigten sich den Forderungen des Meisters wohl gewachsen, aber das für das Drama wichtige Vermögen: plastisch zu formen, die Linien der inneren Handlung neben denen der äußeren deutlich zu machen, das Ganze in eine klare ethische Bedeutsamkeit zu rücken, fehlte diesem Dramatiker der Romantik. Dennoch setzten Jean Paul, Schleiermacher, E. Th. A. Hoffmann, Friedrich von Schlegel fast überschwängliche Hoffnungen auf diese Nibelungen. Nur Rahel, obwohl auch sehr anerkennend, erriet mit richtigem Instinkt die Schwäche; „Ihnen fehlt das Leben innerhalb der fünf Sinne“, schreibt sie an Souqué. Und das ist es: wo die Romantiker sich nicht ganz in ihrer Phantasie frei ergehen konnten, wo, wie im historisch-mythischen Drama, strenge Verbindungen der Motivierung zu schaffen waren, da versagte die Kraft — und der Geschmack obendrein. Welche Albernheiten bringt Souqué neben unleugbar sehr sinnigen Zügen in der psychologischen Führung seiner Gestalten: als Grimhildis mit Genugtuung vernimmt, daß Sigurd die Brynhildis für seinen Schwager gefreit hat, antwortet ihr der daraus schlimme Folgen ahnende Sigurd: „’s freut mich, Schwiegermutter, daß Du zufrieden bist“ . . .

Anderer selbständiger Versuche der Romantiker im Drama hier zu gedenken, ist kaum Anlaß. Der Bühne haben sie alle ein lebhaftes Interesse entgegengebracht; sogar der stärkstbegabte Lyriker der Schule,

Eichendorff, sagte seinen Spruch zum Theater in einem dramaturgischen Buch, nachdem er sich mit ‚Ezzelino von Romano‘, ‚Der letzte Ritter von Marienburg‘ und ‚Die Freier‘ als Theaterdichter versucht hatte, und übersezte eine Reihe von Calderons geistlichen Schauspielen. „Ein nationales Schauspiel zu besitzen, hindert uns die Trennung zwischen Volk und Gebildeten“, war ein bemerkenswert reifes Wort Eichendorffs. Das Volk durch die Bühne zu gewinnen, hatten die Romantiker darum bald aufgegeben; sie suchten als ästhetische Erzieher des Theaters zu wirken, freilich fast nur im Sinn einer ganz exklusiven Bildung. Namentlich Tieck und die Schlegel wurden vor lauter Bestreben, eine naive dramatische Kunst wiederherzustellen, immer eigensinniger archaisch. Auch sie zeigten sich in dem Irrtum befangen, daß die älteren Blütezeiten der Bühne die Folgen von besonders glücklichen Kunstformen gewesen wären; diese wieder zu beleben, schien ihnen wichtiger als aller Inhalt. Sie suchten mit wahrer Beflisshenheit aus älteren Literaturen die Kuriositäten heraus; was in reichen Kunstperioden einem gelegentlichen Spieltrieb des genialen Dichters entspringt, die Werke, in denen er einmal vom Ernst seiner Weltanschauung auszuweichen scheint, wie es uns bei Shakespeare begegnet, gewannen ihre besondere Hochschätzung. Des Briten ‚Sommernachtstraum‘ beschäftigte Tieck weit inniger als etwa ‚Macbeth‘ oder ‚König Lear‘. Weil A. W. von Schlegel das wichtigste Kunstgesetz der griechischen Tragödie darin erkannt zu haben glaubte, daß in ihr der Chor den „idealisierten Zuschauer“ darstelle — die Einseitigkeit dieser Auffassung hätte er an dem Chor der ‚Danaiden‘ oder an dem der Erinyen bei Aischylos leicht berichtigen können — kam er mit Tieck zu der Meinung, es komme bei aller dramatischer Wirkung auf eine ähnliche Trennung an: der bewegende Inhalt und die durch diesen bewirkte Reflexion müßten beide auseinandergehalten gestaltet werden. Sie verwarfen darum den unmittelbaren dramatischen Effekt, der sich in Spannung, Furcht, Mitfreude und Mitleid, in schauderndem oder jubelndem „Miterleben“ kundgibt, als roh und unkünstlerisch. Sie stellten über ihre Dramaturgie das leicht verwirrende Gesetz: das Publikum dürfe keinen Augenblick vergessen, daß da oben auf der Szene nur ein Spiel vor sich gehe. Alle eigentlich „artistischen“ Elemente der dramatischen Dichtung standen ihnen deshalb im Vordergrund; sie wollten, wie dies heute wieder eine bestimmte Richtung mit Recht von den bildenden Künsten verlangt, auch das Drama ausschließlich ästhetisch gewertet wissen; seine ethische Bedeutsamkeit stand ihnen erst in zweiter Linie. Tieck waren die ironischen Intermezzi, die bei Shakespeare eingestreut sind, so wichtig, daß er hier keinen Zug, kein Wort geopfert wissen wollte. Daß diese

Intermezzi Parenthesen sind, die der englische wie der spanische Dichter jener Periode an einen gewissen und nur in seinem Theater vorhandenen Teil des Publikums richtete, der vor unseren Bühnen vielleicht ganz fehlt, über sah er. Die Prologe einiger allegorisch-phantastischer Festspiele, die dem Zwecke der Veranstaltung gemäß die Versicherung abgeben, daß nur ein Spiel der Einbildung und nicht ein wirklicher Vorgang zu erwarten sei, nahm Tieck als das dramaturgische Gesetz der altenglischen Bühne überhaupt. Wie Hans Schnock, der Schreiner beruhigend verkündet, daß er „kein böser Löw' fürwahr, noch eines Löwen Weib“ hätte konsequent Othello anzukündigen, daß er nur ein angestrichener Mohr und die Erwürgung der holden Desdemona nicht ernsthaft zu nehmen sei. In dieser ironisierenden Behandlung des Dramas lag für die Romantiker etwas ungemein Bestechendes: sie lösten gar zu gern die Einheit der Empfindung in eine Vielheit der Sensationen auf. Tieck hätte das Theater am liebsten wieder auf den Karren des Thespis gesetzt; gerade die unfreiwillige burleske Ironie, die aus einer recht rohen Handhabung der Darstellung sich ergibt, wollte er zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung erheben. Dieser intellektuelle Spieltrieb lag ein wenig im Zuge der allgemeinen Bildung jener Zeit; wie die Philosophie, die Politik und die Religion sollte auch die Kunst in ein spekulatives System gebracht werden. Man kann darum Tieck den dramaturgischen Exponenten des Hegelianismus nennen: was sich aus dem Kunstwerk irgend dialektisch oder sophistisch entwickeln ließ, schien ihm wichtiger als der elementare Strom der Empfindung, den es entfesselt. Und Tieck beherrschte als ein fast unfehlbar betrachteter Gesetzgeber die Kritik seiner Zeit; das Tieckische Urteil galt als Orakelspruch. Diese Autorität muß den Nachgeborenen um so mehr verwundern, als Tiecks eigene dramatischen Dichtungen fast immer seine Ohnmacht, selbst als Theoretiker, erweisen.

Er hatte mit zwei Dramen begonnen: ‚Der Abschied‘ und ‚Karl von Berner‘ — ein moderner Orestes — deren Motivierung engen Zusammenhang mit dem Schicksalsdrama verrät, was ihr Dichter, als er über die Geschmacklosigkeit der fatalistischen Dichtung hinausgewachsen war und sich als deren heftigen Gegner erklärt hatte, weislich verschwieg. Mit ‚Ritter Blaubart‘, ‚Die Teegesellschaft‘ (1796), ‚Der verzauberte Wald‘ (1798), ‚Die verkehrte Welt‘ (1798) entwickelte sich seine dramatische Tätigkeit in dem eben erörterten Sinn eines romantischen Ästhetizismus. Auch er war, wie Souqué, fleißig und glücklich in der Beschaffung neuer Stoffe und in der Fassung der Probleme unendlich geistreicher als dieser, aber stets verdarb er seine Konzeption durch die Einschaltung breiter ironisierender Episoden und erstiakte die dramatische Kraft im Keime durch die

wuchernde, polemisch witzelnde Ornamentik. Er gab damit seinem ganzen Anhang ein übles Beispiel. Das Drama wurde nun überhaupt zum Turnierplatz für literarische Sehden und Zänkereien. Auch hier glaubte man sich durch Goethe gedeckt, dessen romantische und klassische Walpurgisnacht im ‚Faust‘ das Muster gegeben hatte. Diesem übeln Brauch folgte übrigens auch der schroffste Gegner der Romantiker, August von Platen, dessen beide oftgenannten Dramen ‚Der romantische Odipus‘ und ‚Die verhängnisvolle Gabel‘ ja lediglich als polemisierende Dialoge gelten können. Zeigte er sich hier geistig überlegen, so muß er da, wo er rein dramatisch bilden wollte, wie im ‚Aschenbrödel‘, im ‚Schatz des Rhampsin‘, im ‚Turm mit sieben Pforten‘ des vollen Mißverstehens der dramatischen Aufgabe geziehen werden. Selbst in der dramatischen Umgestaltung der altfranzösischen Novelle von ‚Aucassin und Nicolette‘ in ‚Treue um Treue‘ scheint er unbeholfen und nur in der ‚Eiga von Cambrai‘ tauchen Spuren dramatischen Talentes auf. Des zärtlichst gehäßten Feindes Platens, Immermanns, und seiner dramatischen Dichtung ist an anderem Orte gedacht. Tiecks dramatische Märchen ‚Sortunatus‘, ‚Der kleine Däumling‘, ‚Rotkäppchen‘, ‚Hanswurst als Emigrant‘, ‚Der gestiefelte Kater‘, ‚Prinz Zerbino‘ und andere setzten sich weder als poetisches Genre durch, noch gaben sie der Bühne irgendwelchen Anstoß; das Gleiche gilt auch vom ‚Leben und Tod der heiligen Genoveva‘ — trotz dem ihr wiederholt gespendeten warmen Lob Goethes — und vom ‚Kaiser Octavianus‘, der vom Geiste Calderons diktiert erscheint.

Auf dem Gebiete der Kritik suchte der romantische Ästhetizismus den ihm vor allem feindlichen Einfluß der Schillerschen Dichtung zu brechen. Mit eiteler Geringschätzung sah man auf die „rohe“ Entladung der unmittelbaren Empfindung in den Dramen dieses „Rhetorikers“ herab, der nichts weiter vermocht habe als die Gemüter seiner Zuschauer zu erschüttern. Aber auch Goethe wurde gelinde geschulmeistert, und die Ergebnisse der rationellen Aufklärung wurden natürlich in Bausch und Bogen verhöhnt.

Von einer Förderung des deutschen Theaters durch die Romantiker würde also nicht wohl die Rede sein können, wenn nicht einige ihrer dramaturgischen Experimente sich auf Gebiete erstreckt hätten, wo alle Künsteleien die urwüchsige Kraft der Gebilde, die sich dort vorfand, nicht brechen konnte. Vor allem Wirken A. W. v. Schlegels blieb für das Jahrhundert seine Übersetzung Shakespeares das fruchtbarste. Sein und Tiecks Anteil an der Einbürgerung des großen Dramatikers in einer die Sprachgewalt und Schönheit des Originals fast völlig erreichenden Nachdichtung steht als unverlöschliche Großtat in der Geschichte der Dramaturgie. Höchstens dadurch vermindert, daß

beide ihr Vermögen nicht bis zum Abschluß einsetzten, so daß dieses Ehrenwort der Romantiker durch die stümpernden Übertragungen, die Dorothea Tieck für ihren überbürdeten Vater leistete — wozu sie wirklich ein ganzes Jahr Englisch getrieben haben soll — bedauerlich entstellt ist. Der Anteil dagegen des Grafen Wolf von Baudissin ist kaum zu beanstanden. Und dennoch — was ein Jahrhundert als Wohltat gelten durfte, steht deshalb nicht jenseits der Wünsche nach Besserem: für die Bühne des zwanzigsten Jahrhunderts ist einem Shakespeare-Nachdichter der Kranz neu zu vergeben. Der kann ihn erlangen, der, mit Rahel zu reden, mehr „mit den fünf Sinnen“ als mit ästhetischer und philologischer Gelehrsamkeit an eine Verdeutschung des Briten herangeht und ein halbes Leben dafür einsetzt. Gleichviel jedoch, ob Schlegel und Tieck vom Wesentlichen oder vom Nebensächlichen bei Shakespeare mehr angezogen wurden: sie erst schafften dem Riesen Raum und Luft, sich in seiner ganzen Größe, befreit von den Philisterstricken, mit denen Schröder ihn gefesselt hatte, auf der deutschen Szene aufzureden. Seine Gewalt besiegte selbst den bald überall mächtigen Zwang der Hegelschen Diktatur, die an diesem Heros vergeblich mäkelte: „Shakespeares Charaktere sind nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Notwendigkeit ihres Individualismus getragen. Sie lassen sich zu ihrer Tat durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Wollens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie tun, aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten, oder weil sie einmal dahin gekommen sind, wohin sie gekommen sind“. Damit meinte Hegel diesen seiner Philosophie unbequemen Genius abgefertigt zu haben und hatte damit doch nur in trefflicher Weise dessen sieghafte Kraft bestätigt. Er meint, Shakespeare zu tadeln, weil er sich in der Tat wenig geeignet finden läßt, Karrenschieberdienste beim Bau des künstlichen Staatssystems des Philosophen zu leisten — wie es Hegel vom Dichter forderte — weil er die höhere Gesetzmäßigkeit der Natur selbst darstellt. Er traf damit aber auch den Kernpunkt der Neigung der Romantiker zu Shakespeare, die, ohne ihn ganz zu verstehen, den Determinismus der Shakespeare-Charaktere als ein ihrer „Willkür“ Verwandtes empfanden. Darum auch ihre größere Zuneigung für das phantastische Element der Märchen und Lustspiele. Hier fanden sie, was ihnen selbst fehlte: den symbolischen Humor, der den Wahn der Menschen, ihre Leidenschaften und Schwächen umspielt. Auch hier treibt die Phantasie die Erdenkinder im Wirrwarr des Lebens scheinbar blind umher, aber der Dichter verklärt dieses Geschick in einer durchsichtigen poetischen Sphäre naiver Sinnlichkeit, wie sie den Romantikern leider so spärlich zugemessen war. Man kann sagen, sie riefen Shakespeare als

Rechtfertiger für ihre eigene poetische Unordnung zu Hilfe und in dem klaren Licht seiner poetischen Kraft verblaßten die romantischen Zauberlehrlinge dann selbst zum Nichts.

Tieck hat dem praktischen Theater in seinem reichen Leben immerhin eine Fülle von Anregung gegeben, wenn er im Wesentlichen auch irren mochte: Zu den Shakespearé-Vorlesungen in seinem Hause kamen nicht nur die Fremden aller Länder; auch dem Schauspieler seiner Zeit bedeutete ein Abend bei Tieck, was dem Islamgläubigen ein Besuch in Mekka, dem abendländischen Christen der Sußfuß des Papstes. Er hatte von den Engländern Kemble, Kean und Macready viel schauspielerische Erfahrung gelernt, hatte Schröders Theater gut studiert und war so zum Lehrer und Berater außerordentlich berufen.

Ähnlich fruchtbar wie das Mühen der Romantiker um Shakespearé, erwies sich auch die durch sie bewirkte Verpflanzung des spanischen Dramas auf deutschen Boden. Die ausgesprochen religiösen Stücke Calderons, die Goethe so warm begrüßt und gepflegt hatte, ‚Der standhafte Prinz‘ und ‚Die Andacht zum Kreuze‘ hielten sich freilich kaum über die Jahre der mystischen Schwärmerei hinaus; mit den weltlich-romantischen Dramen aber, ‚Das Leben, ein Traum‘, und ‚Don Guittierre, oder der Arzt seiner Ehre‘, beide von Schreyvogel-West bearbeitet, bürgerte er sich auf der deutschen Bühne fest ein. Lope de Vegas wertvollstes Stück: ‚Der Stern von Sevilla‘ erschien in verschiedenen Bearbeitungen. Don Moreto gewann West die ebenfalls dauerhaft sich erweisende ‚Donna Diana‘, während Tieck mit ‚Die Macht des Bluts‘ einen Fehlgriff tat, wie der Mißerfolg in Dresden zeigte, wo man sich gegen die experimentierende Dramaturgie Tiecks überhaupt recht skeptisch zeigte. Bei der Aufführung der ‚Dame Kobold‘ gab es sogar einen Theaterstandal, der Tieck gegen das lebende Theater dauernd verstimmte. Am glücklichsten ist Grillparzer durch die Spanier befruchtet worden; er verarbeitete eine Fülle dort empfangener Motive, erachtete es aber für verfehlt, „die starr gewordenen Überbleibsel einer anderen Zeit und Bildungs-epoche schroff und krod in das weiche und warmflüßige Element der Gegenwart zu werfen“.

Es wurde oben eines Ausspruchs Schlegels gedacht, der fast dem Bekenntnis gleich kommt, daß der Weg, den die Romantiker zur Gewinnung eines lebensfähigen Dramas eingeschlagen, nicht führen könne. Diese Einsicht schien sich zu bestätigen, als nach den Befreiungskriegen die erwartete Aufrassung der vielen begeisterten Talente zu einer entscheidenden Tat sich nicht zeigen wollte. Man hat damals, wie später wieder in den ersten siebenziger Jahren, die Frage aufgeworfen, warum nach dem unmittelbaren mächtigen Auf-

schwung aller Volkskräfte die große künstlerische Tat, die sich der patriotischen an die Seite gestellt hätte, nicht geleistet wurde. Die Antwort ist im vorigen Kapitel indirekt schon zu geben versucht worden; sie konnte damals, wie nach Sedan, nur lauten: daß ein ephemerer Aufschwung der Empfindungen eines Volkes nicht hinreicht, für große Kunstwerke die schöpferische Kraft zu wecken, daß nur eine durch Geschlechter fortgetragene, aus vielen und klaren Quellen genährter Gemeinschaftszug der Volksseele sich schließlich in einer glücklich beanlagten großen Persönlichkeit, oder einer Reihe solcher, zur Kunsttat verdichtet. Das geniale Kunstwerk hat tiefgehende und weitverzweigte Wurzelsfasern, die ihm aus reichgesättigtem Boden die Kräfte zuführen müssen. Die Pflänzchen, die aus dem ausgestreuten Samen schneller Begeisterungen aufkeimen, erwachsen in der Regel nur zu Stauden, deren Blätter gerade frisch und grün genug sind, daraus für die Siegesstimmung die Kränze zur festlichen Dekoration zu winden.

An der wichtigsten Stelle, an der Spitze des Volkes, war man nicht gesonnen, die entfesselte Energie, die den Boden, mit der Zeit wenigstens, tragfähig gemacht hätte, weiter walten zu lassen. Die dieser Arbeit gewachsen gewesen wären, legten, zum Stillstand gezwungen, wie erst das Schwert nun auch die Pflugshare nieder und mürbten in meist unwirksamer Polemik ihre Kräfte ab. Der die verschiedensten Strebungen zu einer höheren Einheit zusammenzwingende Gedanke einer Volkseinheit zerflatterte alsobald wieder, und der Geist der Romantik zog die ihres Ziels beraubten Kräfte noch geßtentlich von der Gegenwart ab. Er wies auf alle Arten von Vergangenheit; das Drama aber braucht, um zu leben, den Glauben an die Zukunft: was da werden kann, muß es, will es zeigen. Wer, wie die Romantiker, von vornherein Geist und Natur überzeugt trennt, Willen und Geschick als einander fremde Mächte geltend macht, der steht vor dem Bau eines Dramas wie vor dem eines Hauses mit Stein und Mörtel, die sich nicht verbinden wollen. Notwendigkeit im Sinne strenger Kausalität ist das innere Gesetz jedes Dramas; und gerade diese Notwendigkeit bekämpfte die romantische Schule — trotz Shakespears. Oder richtiger: sie häufte, um doch den Schein der Tragik zu wahren, das Arsenal der psychologisch bestimmenden Ursachen aus allen Kammern und Winkeln des Aberglaubens, des Wunderbaren, des Zufälligen. Das so leicht zum Fatalismus neigende mystische Gefühl war der Maßstab für das poetische Recht, das ihre Dichter zu schöpfen sich unterfingen. In keiner Dichtungsgattung liegt für eine solche Ethik die Gefahr der Karikatur so nahe wie im Drama.

Das Schicksalsdrama, dieser Bastard der Romantik und der antiken Tragödie, ersann sich eine neue Ate, eine furchtbare Wal-

terin und Vollzieherin rächenden Geschicks. Außerhalb aller Natur, in den mystischen Nebeln eines Zwischenreichs spukte diese dämonische Macht, dem Menschenwesen und seinem sittlichen Willen ebenso feindlich und ungerecht, wo sich bei den Alten das selbst die Götter beherrschende Schicksal im letzten Sinne doch immer der Sache der Menschlichkeit gerecht erwies. Mangelhafte Kenntnis der antiken Tragödie hatte dieses Mißverständnis bewirkt. Man kannte fast nur Euripides; und von Sophokles namentlich ‚König Ödipus‘, der das Paradigma werden sollte für den Begriff des Schicksals im Sinne der Alten. Man übersah, daß die antike Vorstellung der Götterwelt doch nur eine Verklärung menschlicher Zustände war, und daß in der echten Tragödie nie der Wahn bestand, daß die Götter als Vertreter des Schicksals menschlichen Verfehlungen gegenüber unerbittlich wären. Man dachte nicht an die Orestie, wo der Dichter die Erinyen in die freundlich waltenden Eumeniden sich wandeln und dem in schwerster Schuld nach der Grube sich senkenden Haupt des Orestes Erlösung werden läßt. Nicht an den koloneischen Ödipus, den die Götter nach furchtbarer, leidvoller Reue doch in ihren Olymp emporziehen. Auch Schiller malte sich die antike Schicksalsidee zu einseitig und das Schema des König Ödipus für die ‚Braut von Messina‘ kann nicht verkannt werden, wenn auch schon darauf hingewiesen wurde, wie Schiller das Hauptgewicht der fatalistischen Verknüpfung von dem gewalttätigen Charakter der fürstlichen Familie abhängig machte: durch „Greuelthaten ohne Namen, finstere Verbrechen“ wurde sie dem verblendeten Trotz der Überhebung zugetrieben, die dann erst die unnatürlichen Voraussetzungen zum weiteren tragischen Absturz des Geschlechts veranlaßte. So wirkt bei Schiller das Geschick als eine eminent sittliche Macht — worauf es doch immer ankommt — während es im Schicksalsdrama der Nachahmer der Antike als ein dem Menschengeschlecht überhaupt feindlich gesinntes „Prinzip“ zur Geltung kommt. Auf Fledermausflügeln senkt es sich nächtlich auf die Erde herab, bebrütet die Wohnstätten der Menschen, haucht den Schlummernden Ahnungen und Träume ein, spricht seine blutigen Zauber über Schwerter und Dolche und verflucht die kommenden Tage, die ein — oft sogar nur eingebildetes — Verbrechen jähren. Ahnungslos beschreitet der meist kindlich gute Mensch von Keimen des Fluchs schon verseuchten Schauplatz dieser Erde; selbst die Reinheit eines Cherubim und die Einfalt eines Kindes schützen ihn nicht vor den verderbenbringenden Schlingen: schuldlos=schuldig fällt er ein Opfer des Molochs Vorbestimmung.

Zacharias Werner aus Königsberg in Preußen war der Urheber dieser Wahngelbte. Wir würden Werner heute ohne Zagen eine psychopathisch schwer belastete Persönlichkeit nennen: seine Mut-

ter verfiel dem Wahn, sie sei die Jungfrau Maria und ihr Sohn Werner der Heiland der Welt. An einem vierundzwanzigsten Februar erlöste der Tod diese Mutter und beraubte Werner gleichzeitig eines Jugendfreunds. Das gab ihm den Anlaß zu dem einaktigen Trauerspiel ‚Der vierundzwanzigste Februar‘. Nur der Inhalt dieses Zerrbildes kann eine Vorstellung davon geben, wie ungeheuerlich jene Vorfälle im Kopf dieses Dichters nachgewirkt hatten. In gerechten Zorn wirft der schweizer Landmann Kunz Kuruth dem das Weib des Sohnes in blindem Haß begeisternden Vater ein Messer an den Kopf. Der Alte erleidet in der erstickenden Wut einen Schlagfluß, woran er — am 24. Februar — stirbt. Von da ab heftet sich Kuruths Schicksal an den Ort und an den Tag. Er hat zwei Kinder; und als die Mutter an einem der ominösen Februartage ein Huhn geschlachtet hat, gerät der siebenjährige Knabe über das Messer, das selbe natürlich, das Kunz einst nach seinem Vater geworfen hat, und spielt mit seinem zweijährigen Schwesterchen „Hühnerschlachten“ — mit tödlichem Erfolg. Vom Gluch dieser in kindlichem Unverstand begangenen Tat gejagt, ist der Knabe in die weite Welt gegangen und verschollen. Mit den einsamen Kuruths ist's immer bergab gegangen und endlich, wieder an einem vierundzwanzigsten Februar, kommt der Exekutionsbefehl vom Amte ins Haus, der sie ins Elend hinausweist. Der Vater faßt den Entschluß, sich andern Tags in den Abgrund zu stürzen. Da öffnet sich in stiller Mitternacht die Tür und ein fremder Wandersmann bittet um Obdach. Seine wohlgefüllte Geldtase reizt Kunz Kuruth zum Mord: einmal soll das verfluchte Messer, das nach dem Kindermord nun endlich sorgfältig aufbewahrt wurde, doch auch Segen bringen; er stößt es dem Fremden in die Brust, der sterbend — man braucht es nicht erst zu sagen — sich als seinen Sohn Kurt zu erkennen gibt. Das Stück wurde, wie erwähnt, von Goethe im Jahre 1810 auf die weimarische Bühne gebracht und rief eine wahre Epidemie der Nachahmung in Deutschland hervor. Als Komposition stellt es freilich Werners ärgste Geschmacklosigkeit vor, aber es bestach und kann noch bestechen durch eine gewisse poetische Kraft in der derb und realistisch gehaltenen Zeichnung der Charaktere, die damals gegen die Ifflandischen Platitüden eine neue Note aufwies. In seinen älteren Dramen war Werners fatalistischer Hang als eine zum Mystischen neigende Innigkeit des religiösen Empfindens hervorgetreten; so in den ‚Söhnen des Tals‘, im ‚Kreuz an der Ostsee‘. Und sein Lutherstück ‚Die Weihe der Kraft‘ ist sogar heute noch erträglich vermöge seiner religiösen Innerlichkeit. Das erklärt Goethes Verhalten diesen Dichtungen gegenüber: „Es kommt mir, einem alten Heiden, ganz wunderbarlich vor“, schrieb er 1808, mit Hinblick auf Werner an Jacobi, „das Kreuz auf meinem eignen Grund

und Boden aufgepflanzt zu sehen, und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne daß es mir gerade zuwider ist. Wir sind dies doch dem höheren Standpunkt schuldig, auf den uns die Philosophie gehoben hat. Wir haben das Ideelle schätzen gelernt, es mag sich auch in den wunderbarlichsten Formen darstellen". Er sollte bald mit Grauen erkennen, wohin sich dieses „Ideelle“ verirren konnte; der ‚Dierundzwanzigste Februar‘ brachte davon die Ankündigung. Gerade der rohe Gehalt dieses Stückes war dazu ange-
tan, die aus dem Zufälligen abgeleitete Zwangsvorstellung als ein theatralisch prächtig wirkendes und schließlich ja auch kinderleicht anwendbares dramatisches Motiv in Umlauf zu bringen.

Der erfolgreichste Nachtreter Werners war der Weizensfelder Advokat Adolf Müllner. Schon die Geschmacklosigkeit, nun auf den ‚Dierundzwanzigsten Februar‘ einen ‚Neunundzwanzigsten‘ folgen zu lassen, kennzeichnet seinen Geist. Das Stück ist die nur als haarsträubend zu bezeichnende Geschichte eines Mannes, der gegen den Willen seines Vaters ein Mädchen geheiratet hat; am 29. Februar, an seines Vaters Todestag, erfährt er, daß seine Frau ein uneheliches Kind seines eigenen Vaters ist. Er ersticht den Sohn, der diesem Bunde der Blutschande entsprossen ist und liefert sich dem Gericht; die Mutter will zur Sühne ihrer unfreiwilligen Schuld den Gatten erst an den Galgen hängen sehen, um dann auch ihrerseits ein verfehltes Dasein ehrenvoll abzuschließen. Ist Werner in seinem Stück, den Charakteren angemessen, knorrig und derb, so widert bei Müllner die sentimentale Bejammerung des Geschicks aufs höchste an. Eine Szene von solcher Ekelhaftigkeit wie die zwischen Vater und Sohn, wo dieser, ein elfjähriger Knabe, seinen „Erzeuger“ beredet, ihn zu töten, um das Verhängnis zu versöhnen, ist glücklicherweise vereinzelt auf dem deutschen Theater geblieben. Der hier ausgespielte Effekt aber, durch kindliche Altflugheit Wonnen der Theaterührung zu wecken, kam nun noch mehr in Mode: Kinderszenen wurden ein stehender Trieb des Rühr- und Schicksalsdramas, nachdem sie vom ‚Göth‘ aus durch die Ritterstücke, das Familiendrama und bei Kockebue die gehörige Abwandlung schon durchgemacht hatten.

In Wien wurde Müllners Stück abgelehnt, weil die Zensur, ihrer Vorschrift gemäß, so grobe Störungen eines geordneten Familienverhältnisses auf der Bühne nicht gestatten durfte; das Leipziger Publikum, sonst stark im Banne Müllners, mochte die Geschmacklosigkeit ebenfalls nicht gelten lassen. Dafür ist um so bemerkenswerter, daß Iffland großen Gefallen an dem Stück fand und den Dichter „ermutigte“, ein Drama ähnlichen Inhalts, das den Abend füllen würde, zu schreiben. Gewiß ein interessanter dramaturgischer Beitrag zur Zeit, wenn man sich erinnern will, daß Iffland in

Goethes ‚Iphigenie‘ nur „eine sein sollende griechische Simplizität, die oft in Trivialität ausartet“, gefunden hatte. Die Frucht dieser Aufforderung war ‚Die Schuld‘ Müllners, ein Drama, das wie kein zweites der ganzen deutschen Literatur seit Lessing und Schiller seine Zeit in Bewegung setzte. Eine Inhaltangabe würde, der vielverschlungenen Greuelmotive wegen, zu weitschweifig werden müssen; man bezeichnete es treffend, wenn man es eine Karikatur des ‚König Ödipus‘ nannte. Der Gluch knüpft sich hier an die Verwünschungen einer alten Vettel. Zwar war Müllner stolz darauf, daß sein Ödindur die Prophezeiung mißachtet und freien Willens zu seinen Untaten schreitet; aber welchen Wert kann diese psychologische Vertiefung beanspruchen, wenn sich zuletzt doch alles fügt, wie die beleidigte Bettlerin als Mandatarin des Schicksals vorausgesagt hat? Der Erfolg des Stückes erhob Müllner zum dramatischen Papst der ganzen Periode; einer Würde, in der er sich sonnte und spreizte, die er in seiner Theaterkritik unter unangenehmster Betonung seiner Unfehlbarkeit zur Geltung zu bringen wußte. Nach der ‚Schuld‘ wuchsen die Schicksalsdramen wie Pilze in einem feuchten August aus der Erde. Da sie aber nur das eine Thema variierten, hielt in dieser krassen Form die Richtung doch nicht allzulange vor. Mit ‚König Ungurd‘ und ‚Die Albaneserin‘ hatte Müllner zudem wenig Glück; die Kritik rächte sich an ihrem maliziösen Vorsprecher und nicht zuletzt wandte sich die strengere Richtung der Romantik, Tief an der Spitze, gegen diese Werner-Müllnerschen Mißgeburten. Von hier aus begreift sich, daß die Romantiker immer weiter weg vom stofflichen Sensualismus und ins Extrem der Geistigkeit rückten. Ihre Kritik half jedoch wenig; der Geschmack für die abenteuerlichsten, absurdesten Verwicklungen war nun einmal entzündet: Bruder-, Vater- und Kindermord, unbewußter Inzest, Bigamie, verschollene Kinder, verführte Bräute; dazu Sterndeuterei, Symbolistik, Traumkunst, Somnambulismus: es war eine Lust zu leben in dieser Welt rohester Theatralik! Aus solchen Ingredienzien braute Houwald, ein sentimental gerichteter Verherrlicher der Schicksalsidee, seine rührsam, gern gesehenen Schauspiele zusammen. Ein mysteriöses Geheimnis spielt darin immer die wesentliche Rolle: im ‚Leuchtturm‘ heftet sich das Schicksal an den Ort, im ‚Bild‘ hat es ein Requisit behext. Sein beliebtestes Stück war ‚Die Heimkehr‘, die die sattsam bekannte Geschichte behandelt, die in Tennysons ‚Enoch Arden‘ noch heute das Entzücken aller Badfische erregt. Eine bloße Angabe aufs ohngefähr von Titeln dieser Gattung gibt eine hinreichende Vorstellung von deren Wert: da gab es eine ‚Braut im Grabe‘ von Bibra, eine ‚Blutbraut‘ von Smets, von Schrödinger den ‚Gluch‘, eine Bigamietragödie ‚Das Brautpaar‘ von Piper usw. usw. . . .

Unter diesen dramatischen Knochenhauern mußte ein Talent wie Öhlenschläger, der „dänische Schiller“, fast erhebend und reinigend wirken. Sein ‚Arel und Walburg‘, lange Zeit ein Repertoirestück, erwarb ihm auf der deutschen Bühne Bürgerrecht. Mit ‚Correggio‘ aber eröffnete er den Reigen jener Künstlerdramen, die nun dreißig Jahre lang, an der Hand der Kunst- und Literaturgeschichte, vom Theater aus das Wesen des Genies dem Publikumsverständnis vermittelten. Der älteste romantische Roman, Tiecks ‚Sternbald‘, hatte diese durch Goethes ‚Tasso‘ geweckte Neigung genährt. Natürlich blieben die Nachtreter in weitem Abstand zu diesen Vorbildern: ihnen war gewöhnlich nur daran gelegen, solche Helden zu wählen, denen ein gewisses Maß von Sympathie von vornherein dadurch sicher ist, weil der Kranz des Nachruhms über ihren Bildern schwebt und, während der Dichter sie die Leiden des irdischen Jammertals durchschreiten läßt, dauernd zur Erhebung stimmt. Shakespeare, Camoens, Rubens, Palestrina, Petrarca, Windelmann, Beethoven: fast kein bedeutender Mann fehlt in der Reihe dieser meist ganz trivialen dramatischen Betrachtungen des Genies, die auch mit Laubes ‚Karlschülern‘ und mit Gukstows ‚Königsleutnant‘ noch keinen Abschluß fanden. Auf Öhlenschlägers ‚Correggio‘ folgten damals zunächst ‚Hans Sachs‘ von Deinhardstein und ‚Albrecht Dürer in Venedig‘ von Schenk mit populärem Erfolg. Vom Freiherrn von Schenk, dem reaktionären Minister Bayerns, wurde auch das Trauerspiel ‚Belisar‘ mit leidlichem Anteil aufgenommen, wie denn überhaupt eine Zeitlang das historische Genre Schillers noch eine gewisse Beliebtheit behauptete. In den Spuren des Wallensteindichters ging auch der zahme Österreicher Collin mit den Dramen ‚Regulus‘, ‚Coriolan‘ und ‚Balboa‘. Ein Anempfinder nach allen Seiten hin war der als Theaterpraktiker nicht unbedeutende Braunschweiger August Klingemann, der sein kleines Talent nur leider an zu gewaltigen Tragödienproblemen, wie ‚Moses‘ und ‚Ahasver‘ versuchte. Allmählich aber stumpfte der Sinn des Publikums für den geschichtlichen und mythischen Heroismus merklich ab; die Stimmung für die das Leben „verschönende“ Kunst bereitete sich vor und fand eine erste volle Befriedigung in der ganz aus dem romantischen Boden erwachsenen, unser Theater immer noch heimsuchenden ‚Preziosa‘ des Schauspielers Wolff; das Zigeunermädchen in seiner süßen Unnatur hätte damals der Musik eines Weber gar nicht bedurft, um endlich das vom Schicksalsdrama übergruselte Publikum mit reiner „Erlösungspoesie“ zu entzücken.

Das war, was man damals die „höhere Richtung“ nannte, wie sie der durch die romantische Novellistik und Lyrik allmählich verbreiteten besseren Bildung entsprach, denn man empfand in ihr

wohltuend die Erhebung über die platte Wirklichkeit der Iffland=schule. Ihr wesentlicher Charakterzug war die Buntheit: Handlung, Schauplatz, Kostüm mußten aus der Gegenwart irgendwo hinaus=deuten. Auch das Schicksalsdrama, obwohl mit Vorliebe in den Familienkreis versetzt, wurde gern in ein absonderliches Milieu und Gewand gekleidet. Die Ritterromane, die Künstlergeschichten aus alter Meister und Reden großen Tagen hatten diese verlogene Behandlung des „historischen Stils“ bewirkt. Und als dann gar die lange Reihe der prächtigen Gestalten Walter Scotts in Deutschland ihren prunkenden Einzug hielt, war des Schwärmens für goldene Rüstungen, für märchenhaft schöne Edeldamen auf milchweißen Zeltern, für den Glanz und Schimmer fürstlicher Hoflager, für Tjost und Lanzenbrechen kein Ende mehr. In der Wiederaufrichtung all dieser romantischen Herrlichkeit sollte sich die Zeit der begonnenen Emanzipation erfüllen. Man zauberte das altdeutsche Städteleben, das der hervorragend politischen Tätigkeit seiner Bürger die Kulturblüte verdankte, im Glanz einer friedvollen Glückseligkeit den Blicken wieder vor und berauschte sich daran um so mehr, als man für die Gegenwart von jener Tugend so gar nichts ausbringen konnte: weder den reifen Sinn, „die Stadt zu besorgen“, noch die durch künstlerische Neigung geadelte Handwerksstückigkeit. Im Theater aber zog man wieder nach Italien, nach dem Orient, besiegte man Türken und Heiden und pflanzte das Banner „christlich=deutscher“ Kultur in allen Stätten der Welt wieder auf. Zu Hause las man dann im Rotteck, der in keiner besseren Bürgerfamilie fehlte, wie Otto Bähr in seiner ‚Deutschen Stadt vor sechzig Jahren‘ versichert, die wunderbaren Begebenheiten nach und freute sich der wachsenden Bildung. Besonders hatte auch Friedrich von Raumers Geschichte der Hohenstaufen den Sinn für altdeutsche Vergangenheit wieder aufgefrischt; Immermann und namentlich Grabbe wurden durch sie angeregt und endlich der praktisch fruchtbarste Dramatiker der Zeit, der deshalb nun hier vorangestellt werden mag: Ernst Raupach.

Raupach war ein fleißiges und umsichtiges Talent, das jene vorherrschenden Stimmungen geschickt auszubeuten verstand. Von der Romantik nahm er, was mit Erfolg von ihr zu verwenden war, fühlte sich aber gleichzeitig als deren Bekämpfer im Sinne der rationalen Aufklärung, die der Emanzipation des deutschen Bürgertums neue Ideale zuführen wollte. Leider waren die meisten dieser Ideale polizeilich verboten; nur auf dem Gebiete des Glaubens ließ man einer Bewegung, die eine nationale religiöse Selbständigkeit herbeizuführen geeignet war, ziemlich freie Bahn. Die zahlreichen Konvertiten der romantischen Schule hatten das protestantische Gewissen des Bürgertums nachgerade doch in Beunruhigung gesetzt und man

besann sich, daß der Kampf des nationalen Staats gegen die Machtansprüche der römischen Kirche zu den Traditionen großer deutscher Zeit gehöre. Raupach behandelte diesen Kampf in einer ganzen Reihe von Dramen aus der Kaiserzeit. Das war ungefährlich und kam doch der Neigung entgegen, irgendwie gegen den Druck der Reaktion zu demonstrieren. In den romanhaften Dramen dagegen schob er wieder schwere sittliche Probleme in den Mittelpunkt, um die er, ganz im Sinne der Schicksalstragödie, obwohl er diese haßte und sie veredeln wollte, möglichst viel abenteuerliche, verbrecherische Motive zusammendrängte. In ‚Isidor und Olga‘, einem seiner häufigst gespielten Schauspiele, läßt er sein Publikum erschauern unter dem Fluch der Leibeigenschaft, der russischen natürlich, und zeigt, wie solche Erniedrigung der Menschenwürde zu unnatürlichen Verbrechen treibt. Das war eine wohlfeile Art, sich als Vertreter des Volksrechts zu geben; und wo es, wie hier, ungefährlich war, erscheint der Dichter zwar gern als ein Revolutionär verkleidet, endet aber immer mit einer tiefen Verbeugung vor der beherrschenden Macht der gegenwärtigen Autorität. Während eines Aufenthalts in Rußland durch achtzehn Jahre hatte er das gelernt.

Von den kühnen Ritten ins historische oder romantische Land erholte er sich in einer ebenso fruchtbaren Lustspielproduktion, bei welcher ihm Kozebues Lorbeer vorschwebte. Für dieses Genre hatte er sich zwei stehende Figuren erfunden: ‚Till‘, in der man ungefähr den dottore der welschen Stegreifkomödie wiedererkennen wird, den Schwächer der seichten Aufklärung, der alles weiß, alles arrangiert, und dann den ‚Barbier Schelle‘, der als unverfälschter Hanswurst seine Weltrolle wieder aufnimmt. Wie Kozebue pflegte auch Raupach das Serienlustspiel: die Säden des einen werden in dem anderen wieder aufgenommen wie natürlich auch die Figuren. An äußerlichen Motiven verfügt Raupach über einen erstaunlichen Reichtum; sein Kompositionstalent ist von spanischer Fruchtbarkeit und die Technik seiner Darstellung nach allen Seiten hin mindestens gewandt. Jedermanns Gedanken weiß er ebenso schön im schlichten Bürgerdeutsch zu sagen wie auch in der schon geläufig gewordenen Phraseologie Schillers. Seine Rhetorik ist bei aller Seichtheit weitschweifig, aber nach Inhalt und Klang doch von blendender Wirkung. Kurz, ein Theatertalent ersten Ranges, das namentlich auch den wichtigsten Kunstgriff dieses Metiers perfekt beherrschte: den Schauspielern die Rollen, wie es im Bühnenjargon heißt, „auf den Leib zu schreiben“. Der richtige Theaterdichter muß vor allem — im Gegensatz zu dem hochfliegenden Dramatiker — das vorhandene Vermögen der Zeit: was sie geben kann und was sie empfangen will, einzuschätzen und auszunutzen verstehen; er muß mit dem Schein psychologischer Ver-

tiefung und mit Leidenschaftlichkeit glänzen, muß in einer Zeit, wo die Schauspieler die Helden des Tages sind, diese für sich zu gewinnen wissen; und darin hat Raupach alle Strebensgenossen weit überholt. Er erlangte eine Machtstellung an der Bühne, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte sonst kein Dichter oder Theatermann eingenommen hat. Die mit ihm und nach ihm heranwuchsen, hatten der Schnelligkeit seiner Weltauslegung gegenüber schweren Stand; er lief ihnen mit Leichtigkeit den Rang ab, indem er das große Problem, wo es auch austrat, den Leuten mundgerecht zubereitete. Dabei kam es ihm auf Verschiebungen selbst festumrissener geschichtlicher Charaktere nicht an: jämmerlicher kann der fanatisch-radikale Geist eines Cromwell kaum gefaßt werden, als in der vielgespielten Trilogie Raupachs, die die Stücke ‚Die Royalisten‘, ‚Cromwell Protettor‘ und ‚Cromwells Ende‘ umfaßte; ein Heuchler und Mucker, ohne jede dämonische Größe bleibt von der eisernen Gestalt des britischen Josuah übrig. Diese Trilogie, der Zyklus der Hohenstaufendramen und endlich die Tragödie ‚Der Nibelungenhort‘ rückten Raupach in die ernstliche Betrachtung auch der Besseren seiner Zeit und schafften ihm, nach Goethe, Schiller und Kleist, die Anerkennung als einem „Dichter“. Goedeke sogar hatte noch den bedauerlichen Mut, die Nibelungen Raupachs dem „cruden Puppenspiel Hebbels“ vorzuziehen! Raupachs Herrschaft war ihrem Umfang nach erstaunlich: von 1821 bis 1841 kamen am Berliner Hoftheater siebenundsiebzig seiner Stücke zur Aufführung; er hat insgesamt etwa hundertundzwanzig Werke auf die Bühne gebracht, die während des bezeichneten Zeitraums das Stammrepertoire der deutschen Theater bildeten. Kein Dramatiker, der mit ernstesten Stoffen in ernster Behandlung an die Schaubühne herantreten war, hatte bis dahin in Deutschland eine so breite Wirkung ausüben können.

Gleichzeitig mit der Ära Raupachs vollzog sich im neunzehnten Jahrhundert die erste starke Überslutung des Theaters mit französischer Bühnenliteratur. Die Abneigung gegen Frankreich war bald überwunden worden und hatte sich ins Gegenteil gewandelt, als man auch von drüben das Evangelium der bürgerlichen Emanzipation zu vernehmen glaubte. Zwar konnte Frankreich sich gerade keines Vorsprungs vor Deutschland rühmen, dem neuen Geist im Drama einen besonders glücklichen Ausdruck gegeben zu haben. Die mit der Revolution heraufgekommene klassizistische Richtung war ganz konventionellen Charakters gewesen und wäre gewiß leicht zu überrennen gewesen, wenn nicht auch in Frankreich die romantische Bewegung besonderes dramatisches Ungeschieh an den Tag gelegt hätte. Im ernstesten Sinne bedeutete erst gegen Ende der hier betrachteten Periode Victor Hugo mit seinen Erstlingen ‚Marion De-

lorme' und 'Hernani' einen glänzenden Sieg über die in der römischen Toga einhererschreitende Tugendlüge der Republik und die cäsarischen Allegorien des Bonapartismus. Bis dahin hatte, ebenso wie in Deutschland, die Restauration scharfe Zensur an der dramatischen Propaganda liberaler Ideen geübt. Und wenn in der Folge Karl X. auch einem Bittgesuch der Klassizisten, das Théâtre français den romantischen Dramen zu verschließen, die treffliche Antwort gab: im Theater habe auch er nur seinen Platz, so erreichte doch das klerikal-konservative Regiment, daß wenigstens von der königlichen Bühne herab nicht abermals „revolutioniert“ werde. Die bei uns ähnlichen Zustände machen es begreiflich, daß die dramaturgische Bewegung, die dort in Victor Hugo gipfelte, zu dieser Zeit nach Deutschland überhaupt gar nicht herüberdrang. Erst die Jungdeutschen der nächsten Generation schenkten diesen Vorgängen und der Dichtung Hugos die gebührende Beachtung. Der Geist der Zeit wußte sich indes auch drüben in einer Theaterkunst zweiten Ranges durchzusetzen. Wesentlich sozial gewendet, wie der französische Romantismus war, rief er eine neue Gattung, das volkstümliche Melodram ins Leben: die Rehabilitationsfrage der gefallenen Frau, die verfolgte Unschuld, die Verbrechen der Justiz, das Märtyrertum des Lumpen gehüllten Edelmutts gaben hier die Stoffe. Und nach diesen Handwerksprodukten griff die deutsche Bühne bald mit unüblichem Eifer. 'Die Waise und der Mörder' und 'Der Galeerensklave' waren zwei Proben dieser Gattung, die in Deutschland den größten Theatererfolg hatten; das letztgenannte Zerrbild gab sogar dem genialsten deutschen Schauspieler, Ludwig Devrient, eine Glanzrolle. Neben diesem, den krassen Instinkten der proletarischen Menge schmeichelnden Genre sproßten andere verwandte auf: das der historischen Gemälde und das des Politischen Intrigenstücks. Hier wurden die Großen der Welt in ihren Schwächen dem demokratischen Empfinden der Zeit näher gerückt, sich daran aufzurichten, daß auch die Weltgeschichte schließlich nur von Beweggründen, wie sie Hinz und Kunz für das kleine Treiben des Tages im Schach halten, geleitet wird. Das in Louis Philipp verwirklichte Ideal des Bürgerkönigs, im Biedermeierrock, mit dem Regenschirm unterm Arm, spulte in den dramatischen Gebilden lange Zeit der Julirevolution voraus. Delavigne und Scribe, von drüben importiert, bildeten das dramatische Menu unserer vornehmeren — die Verbrecherromantik der Boulevarddramen das der bourgeoisen Theatergesellschaft. Endlich entstand in Paris noch ein viertes Genre, das ein glänzender Exportartikel nach Deutschland wurde: die gesungene und die getanzte Romantik, in der sich die lyrische Sentimentalität so hübsch mit dezentem erotischem Bedürfnis, wie es der ordentliche Staats-

bürger sich zubilligt, verbindet. Das Daudenville, mit den sparsam aber zierlich bekleideten Soubrettschen und Chören junger Mädchen, das schüchterne und noch leidlich ehrbare Vorbild der Operette, hielt seinen Einzug. In Frankreich war es auf die Bühnen zweiten Ranges verwiesen; in Deutschland aber — und hierin liegt ein bedeutsamer Unterschied zwischen französischer und deutscher Bühnenpraxis — hielt man sich mit der Prüfung dieser Theaterware nach ihrem ästhetischen und gesellschaftlichen Wert nirgend auf. Hier griff man, ohne den Rang des Theaters zu beachten, heißhungrig nach jeder „Novität“. Was in Paris im Hause Molières nie Einlaß gefunden hat, noch je finden könnte, was dort deutlich als Kunst zweiten Ranges behandelt wurde, den Pöbel entzückte, wurde dramatische Festtagskost für die vornehmsten deutschen Hoftheater. Ein Heer von Übersetzern und Dramaturgen war beschäftigt, diese Produktion dem damaligen Geschmack anzupassen. Besonders der fruchtbare Hofrat Winkler in Dresden, der sich als „Dichter“ Theodor Hell nannte, die anonyme leitende Seele des dortigen Theaters, widmete sich dieser edlen Kulturmission: im Jahre 1828 zählte man unter hundert- undvierzig Stücken, die überhaupt auf der Dresdner Bühne gespielt wurden, sechsundvierzig solcher von Winkler bearbeiteter französischer Nichtigkeiten; in dem Jahrzehnt von 1820 bis 1830 nahm er mit diesem Genre den siebenten Teil des gesamten Schauspielrepertoires für sich in Anspruch.

* * *

Im Jahre 1826 erst lernte wenigstens der lesende Teil des deutschen Volks den wirklichen dramatischen Dichter der nachklassischen Zeit kennen: man empfing aus Tiecks Händen die gesammelten Werke Heinrichs von Kleist. In verdienstvoller Weise, aber ohne tiefere Wirkung zu erzielen, hatte Tieck auch verschiedene Bühnenversuche mit Kleist gemacht. Jetzt endlich begann sich — wenn auch nur sehr langsam — das Urteil über diesen Dichter, der seiner Zeit so jammervoll verloren gegangen war, zu klären. Wir werden auch heute noch Kleist nicht eine kraftvolle Natur im eigentlichen Sinne nennen können; eine solche hätte, bei der eigenen ungemeinen Begabung, wenn nicht ihre Zeit, so doch ihr eigenes Dasein zu beherrschen gelernt, während es Kleist, dessen brennende Sehnsucht das Leben mit dem reichsten Inhalt füllen wollte, aus den Händen glitt. Als eine durchaus nur sich selbst angehörige Natur aber, mit eingeborener Tiefe, haben wir ihn längst den ihm gebührenden ersten Platz eingeräumt. Vieles auch, was seiner Zeit und seinen Freunden selbst als Schwäche galt, erkannten wir als Stärke: die verzehrende aber auch das geheimste Leben sich assimilierende Emp-

findlichkeit, den dämonischen Trieb, was in sein Leben trat, bis auf die letzte Faser sich eigen zu machen, es durch seine Individualität hindurchgehen zu lassen, um es so als Produkt einer rastlos umschaffenden Seele zu besitzen und der Welt in durchsichtiger Kunstform mitzuteilen. Seine Subjektivität zog das Zerstreute, Auseinanderfallende, Problematische der Erscheinungen an sich und lebte es zu einer Einheit um. So verfuhr er mit seinen künstlerischen Stoffen, und so wollte er mit den Menschen verfahren, die in sein Leben traten. Die Resultate künstlerischer Art dieses Umbildungsprozesses stieß die Mitwelt gleichgültig von sich; die Menschen, die er sich zu eigen machen wollte, widerstrebten diesem Anspruch: und daran erkrankte schließlich sein Lebenswille bis zum freiwilligen Aufgeben seiner selbst.

Das sind gewiß ganz andere Vorbedingungen, als sie aus den Bedürfnissen der Romantiker zutage traten: Kleists idealer Subjektivismus wurzelte nicht, wie man lange wähnte, im Boden jener Richtung. Bei Kleist ist alles Zwang, was dort Willkür ist; er will konzentrieren, wo jene zerstreuen und auflösen. Und aus diesem Zwiespalt mit der herrschenden Tendenz der Zeit entsprang seine Vereinsamung. Kleist griff weit über seine Zeit und das Wesen der Romantik hinaus; er wollte die Probleme der Zeit nicht verzichtend bestätigen, wie es im Grunde doch die Romantiker taten, sondern als Dichter sie zu lösen sich unterwinden. Gerade die rätselhaften Triebe der Seele, die die Romantik mit mystischen Schleiern verhüllte, die der Fatalismus als Zwangsvorstellungen einer feindlichen Schicksalsmacht begriff, zeigt Kleist durchaus an das Individuell-Psychologische gebunden; er stattet seine Gestalten nie nur mit den äußeren Attributen einer Leidenschaft oder eines Pathos aus; sie handeln, wie die Shakespeares, aus der Notwendigkeit ihrer ganzen Natur heraus, aus einem inneren Zwang. Diesen Zwang läßt Kleist jedoch nicht als ein Gegebenes wirken; er bemüht sich, ihn psychologisch zu begründen, wobei er oft mit einer erstaunlichen Sicherheit der Divination viel spätere Erkenntnisse der psycho-physiologischen Methode vorausgreift. Umhüllt Shakespeares Charaktere von dunklerer Färbung zumeist ein phosphorisches Leuchten, das rätselhafte Tiefen ihrer Psyche uns erschauernd nur ahnen läßt, so geht Kleist entschieden einen Schritt weiter als der Briten: er verwandelt uns dieses dämonische Leuchten in eine gewisse Helle und dadurch unsere Schauer in teilnehmende Liebe und in erschütterndes Mitleid. Das Märchen der freien Willensbestimmung freilich zerstört er und entzweit sich dadurch von vornherein mit der rationellen Bildung, die darum auch bis zum heutigen Tag an ihm mäfelt. Man betrachtete seine Charakterentwicklungen lange Zeit als nur willkürliche Experi-

mente und sah nicht, daß ihre strenge psychologische Konsequenz immer in eine klare Beziehung zur Idee des Menschlichen gebracht ist. Es sind freilich oft die verborgensten Kräfte der Seele, die er enthüllt, weil es ihm darauf ankommt, gerade an ihnen zu zeigen, wie alles Menschliche dem ethischen Gesetz unterworfen ist, wie es diesem zu höherer Verherrlichung dienen muß oder dessen ewige Gültigkeit bestätigen im tragischen Untergang des Individuums. Wenn man im Sinne solcher strengen und vor allem immer Verständnis werbenden Motivierung die beiden Meisterwerke ‚Penthesilea‘ und den ‚Prinz von Homburg‘ betrachtet, so begreift man schon, daß gerade seine Zeit ohne Verständnis an der eigenartigen Schönheit dieser Dichtungen vorübergehen mußte. In beiden Dramen ist das Gefühlsleben der Helden aus den Fugen geraten; bei der Amazone fürstin organisch, bei dem Prinzen unter einem vorübergehenden, wieder aber in seiner psychophysiologischen Beschaffenheit begründeten Affekt. Penthesilea muß der Rache der in der Verblendung über die Ziele des Geschlechts mißhandelten Natur erliegen; die aus den Tiefen der natürlichen, im Grunde unerschütterlichen Instinkte heraufstürmende Leidenschaft zerreißt die Zwangsbande eines sie fesselnden Stolzes und schlägt in pathologische Zerstörungswut um, als die Amazone ihren bewußten Wesensinhalt durch eigne Schuld zerbrochen sieht. Es gab noch keine deutsche Tragödie, die einen Charakter so bis auf seine verborgensten Wurzeln bloßlegt und bis auf den tiefsten Grund den Zwiespalt zwischen Willen und Vorstellung; aber auch keine, die wie diese aus den gehäuften blutigen Greueln das Bild der Menschheit, so sehnsüchtig erfährt, hochhebt und heraufführt: eine Sonne hinter Wolken, die wir nicht sehen, deren Licht uns aber glutend umfließt.

Die Zeitgenossen zeterten über die fremde, weithergeholte Weltanschauung, die uns jede Teilnahme für die Heldin erschwere. Als ob die symbolische Einkleidung einer in tiefen, unheilbaren Zwiespalt mit sich selbst geratenen Natur so schwer zu durchdringen gewesen wäre und dieses abgründigste Problem der Zeit ihren Menschen selbst so fremd! Eine ungeheure Verwirrung des Gefühls hatte die Seele des Volks krank gemacht; im Vermögen zum tragischen Einsatz des ganzen Lebens mußte es sein Schicksal verstehen. Das Bewußtsein davon hatte sich in Kleist zu individuellstem Leiden gesteigert: „es ist wahr“, schrieb er einer Freundin, „mein innerstes Wesen liegt darin (in der Penthesilea) und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und der Glanz meiner Seele“. Gerade in dieser Tragödie war die Meinung Goethes eindringlich berichtigt: nicht zur Verwirrung des Gefühls strebte der Dichter hin; er ging aus von der Verwirrung des Gefühls und führte zu Einheit

und Erlösung. Seine ästhetische und sittliche Klarheit steht in dieser Dichtung auf der vollen Höhe.

Nicht anders im ‚Prinzen von Homburg‘: hier ist die Verwirrung des Gefühls, die dem Helden für eine Zeit aus den Grenzen der von ihm hochempfundenen sittlichen Pflicht hinauswirft, mit liebevollem Verständnis auf den somnambulen Rausch zurückgeführt, dem die sensible Natur des Prinzen um so nachhaltiger unterliegt, als er seine Liebesneigung zur leidenschaftlichen Flamme schürt. Wie konnte Goethe, der doch die Menschen seiner ‚Wahlverwandtschaften‘ schuf, das mißverstehen? Die unterliegen doch ganz ähnlichen psychischen Trübungen aus der Sphäre des Unbewußten, freilich steigen ihnen aber auch dieser die überwindenden Kräfte auf. Von diesem Grunde für eine Weile losgerissen, mußte Kleists Held von verwirrtem Gefühl und schlimmer: er mußte durchaus unwürdig erscheinen, wenn angesichts des ihm geöffneten Grabes ihn gar eine so fassungslose Angst erschütterte. Solche Zustände der durch die „Vorstellung“ unbeherrschbaren Willenssphäre zu schildern, hatte kein Dramatiker bisher den Mut gehabt. Kleist hatte ihn, und er entstellt dadurch nicht, sondern bereichert das Bild der Menschheit. Zu seiner Zeit aber wollte man die das Ganze umspannende Idee nicht anerkennen: gerade an die Unverwirrbarkeit des innersten Dranges in seinem Helden, der den ihm zugesicherten Besitz des geliebten Weibes schließlich nur in der ungebrochenen Harmonie seines ganzen Wesens empfangen will, knüpft der Dichter den Faden, der den Prinzen aus dem Labyrinth seiner umschatteten Empfindungen zurückleitet in die sittliche Helle, auf die Höhe des Lebensverzichtes selbst, zugunsten der größeren Menschheitsidee — hier im sich unterwerfenden Gefühl für nationale Ehre verkörpert.

Alle Farben der Romantik hat Kleist auf seiner Palette, das ist zuzugeben: den Zug zur Mystik, den G. H. v. Schubarts Schrift ‚Die Nachtseiten der Naturwissenschaft‘ ihm nahegelegt hatte, die Neigung, in die damals noch wenig aufgehellte Welt der somnambulen Zustände unterzutauchen, die Vorliebe für mythisch-religiöse Vorstellungen und endlich für den Märchenschimmer entschwundener glänzender Zeiten. Das alles flutete durch seine eindrucksfähige Seele und ließ ihn um das Hauptproblem, das er ins Auge faßte, oft eine Fülle von Motiven gruppieren, die erläutern sollen, den leicht verführbaren Leser aber zuweilen verwirren. So kommt auch seine Sprache zu ihrem tropischen Reichtum an Bildern und Gedanken; wie ein von der Sonne beschienener Gießbach scheint sie in tausend farbig-glänzende Atome zu zerstäuben, und jedes ordnet sich doch dem Strome wieder ein, der Richtung und Ziel bestimmt. Wie der Stil seiner Sprache so ein klassisches Gepräge empfängt, zeigt auch

die Linie, die seinen Gebilden Umriß und Bedeutung gibt, stets die strenge Form eines der Harmonie mächtigen Künstlergeistes. Das romantische Element haftet eigentlich nur am Kolorit.

Nach dem Zerwürfniß mit Goethe hatte Kleist wenig Aussicht, das lebende Theater für sich zu gewinnen, denn die Bühnen außerhalb Weimars waren seiner Kunst noch kaum herangereift. Umsonst verband er sich mit Adam Müller zur Herausgabe des ‚Phöbus‘, dem Müller die Tendenz gab: „Staat, Wissenschaft, Kirche und Theater zu einer Einheit zu verschmelzen“. Wer — unter dem Druck der Jahre von 1808 bis 1811 lebend — hatte für solche, über das nächste Dringende und doch Unerreichbare weit hinausgreifende Ideale in Deutschland Sinn? Überall zwar wurde die Not des Vaterlandes verhandelt, aber über das Handeln und Feilschen charakterschwacher Diplomaten kam die deutsche Sache nicht hinaus. Ein einiges Zusammengreifen der nationalen Kräfte scheiterte an der Haltlosigkeit der deutschen Mittelfürsten, die im Rheinbund Unterschlupf gefunden hatten. Überall meinte Kleist nur Phrase und Schwäche zu vernehmen und doch suchte seine patriotische Seele unter jeder Handlung des Übermuts, die der Unterdrücker der Nation höhrend übte. Aus dieser Entrüstung über die deutsche Kläglichkeit entstand, vor dem ‚Prinzen von Homburg‘ schon, der flammende Appell der ‚Hermannsschlacht‘, — ungehört von denen, die er anging.

Nie war und nie ist wieder ein Drama gegenwärtlicheren Inhalts der glühenden Seele eines großen Dichters entfloßen und nie hat eine Tendenzdichtung so aus der Tiefe völkischen Seelentums geschöpft. Ästhetischer Übereifer hat, durch die poetischen Qualitäten des Dramas irreführt, gemeint, Kleist des Vorwurfs entlasten zu müssen, daß er hier „Tendenzdichter“ wäre. Wenn je im Sinne eines nationalen Dramas die Tendenz erlaubt oder gar geboten ist, war sie es hier. Sie sollte durchaus nicht verhüllt werden, denn sie repräsentierte die höhere Idee, die über den Parteien steht, die des Rechts auf eigenes Blut und eigenen Boden. Die Hermannsschlacht sollte persönlich treffen und wie eine Flamme in den aufgehäuften Zunder fahren; und Kleist war nicht tendenziös im übelen Sinne patriotischer Verblendung. Er zeichnete von seinem Standpunkt aus Napoleon in dem übermütigen Darius milde genug; viel schärfer dagegen traf er Deutschlands Fürsten, die er in den tatenlosen Schwätzern der Sicambrier-, Marsen- und Bruktererhäupter geißelte, wie die Rheinbundsfürsten sich in Just, Gueltar und Aristan wiedererkennen sollten. Der Hinweis auf die Hilfe Rußlands in dem Bunde mit Marbod, des Slavenreiches mächtigem Beherrscher, das alles war zum Greifen deutlich und darum auch von einziger Kühnheit. Mehr aber als dieser unerhörte Mut erschreckte die Freunde Kleists

die in dem Charakter Hermanns ausgesprochene Forderung: Lug und Trug fñrder nicht mit Treue, Gewalt nicht mit Recht zu bekampfen, — sondern Trug mit Trug und Gewalt mit Gewalt! Das ging deutschen Begriffen ùber die Hutschnur nationaler Tugend. Ein ängstliches Beraunen war alles, was Kleist bei den in seine Dichtung Eingeweihten erfuhr. Zwar leuchtete ihm eine schwache Hoffnung, da der ihm zugetane Collin das Stñck auf das Wiener Burgtheater bringen wollte, die einzige Bñhne Deutschlands, die nicht unter strenger Kontrolle der franzñsischen Politik stand; aber dieses Ansinnen Collins war der Burgtheaterleitung doch zu gewagt. Ja, die Hermannsschlacht konnte sogar in keinem deutschen Staate gedrñckt werden. Erst 1821 gab sie Tied mit Kleists Nachlaß heraus. — Ein Jahr, nachdem sie geschrieben, wurden auf dem Feld der Niederlage bei Wagram alle nationalen Hoffnungen, wie es scheinen mußt, endgñltig begraben.

Im nãmliehen Jahre, da Kleist sein unglñckliches Dasein endete, kam sein ‚Kãthchen von Heilbronn‘ zum erstenmal auf die Bñhne: in Bamberg, wo Franz von Holbein unter Mithilfe von E. Th. A. Hoffmann das Theater leitete, an dem man sich, der allgemeinen Aufmerksamkeit ziemlich entrñckt, nach Neigung auch einmal im Seltsamen erging. In der Bearbeitung des spãteren Burgtheaterdirektors Holbein dem zeitgemãßen Geschmack zuliebe schlimm zugerichtet, wurde das lebenswñrdige Kãthchen bei seinem Volk die erste Sñrsprecherin fñr den Dichter. „Ein groües historisches Ritterschauspiel“ nannte Kleist sein Drama; er hãtte es zutreffender das erste deutsche Volksstñck nennen kñnnen. Denn das ist es, wenn man durch all den romantischen Glanz und Schimmer, den Kleist hier bewußt hãufte, auf den Kern der Dichtung geht. Die reine Naivitãt des Mãdchens, die treffliche Verwertung sagenhafter volkstñmlicher Elemente, die geschichtliche Realitãt in der Auffassung der Standesunterschiede, der breite Humor der ritterlichen und der bñrgerlichen Typen stechen himmelweit von der bis dahin in den Ritterstñcken und Romanen ùblichen sentimentaln Verseichnung all dieser Motive ab. Sein Bearbeiter tat freilich alles, Kleist beim Wort zu halten und ein rohes und dummes Ritterschauspiel aus dem Original zurechtzuschneiden. Aller feineren Begrñndung beraubt, erschien hier das Kãthchen als ein richtiger Wechselbalg romantischer Schwãche; und da diese Bearbeitung durch ein halbes Jahrhundert auf der Bñhne blieb, ist es eigentlich nicht zu verwundern, wenn das Kãthchen gerade vor der weiblichen Kritik immer schlecht bestand, die es kurzweg „mãnnertoll“ zu benennen liebte. Mãnnertoll, dieses lieblichste Gebilde der Mãdchenseele in ihrer unberñhrbaren Keuschheit, in ihrer unbeirrbaren Zuversicht auf die Erfñllung der ihr zubeschiedenen Bestim-

mung. Eine Knospe, die willenlos unter den Strahlen der Lenzsonne sich just nur so entfalten kann, wie die Natur sie vorgebildet; nur für diese Liebe mit ihrer Himmel und Hölle besiegenden Kraft. Das ist, rein dichterisch betrachtet, ein höchstes Stück poetischer Wirklichkeit, an das keine Stepsis heranreicht. Kleist senkt in diese Schöpfung aber weit mehr als nur seine eigene, immer unbefriedigte Sehnsucht nach einem menschlichen Wesen, dessen Dasein ganz in dem seinen beschlossen wäre, das ganz ihm zugehörig und doch von ihm gelöst wäre wie das andere, das bessere Teil seines Ich, das des Dichters gewaltsame, heftige Liebe aus der Zerrissenheit der Empfindung zu sanfter Verehrung hätte leiten können. Sein Käthchen umschließt ein weiteres Ideal: den tiefen Drang nach sieghafter Wahrhaftigkeit gegenüber dem alle Kraft verseuchenden Konventionalismus seiner Zeit. Der verheuchelten Erotik der modernen Zivilisation gegenüber setzte Kleist die Natur wieder in ihre Rechte, — freilich anders als Friedrich von Schlegel und manche Romantiker, aber doch auch wieder nicht aus eitel Phantastik, sondern aus echter deutscher Empfindung des Weibes heraus. Er begegnet sich hier mit Goethe; auch ihm bedeutet das Weibliche das Ewige; auch Kleist erhebt die Unbesiegbarkeit der Liebe, auch hier in einem Kinde des Volkes dargestellt, zur symbolischen Bedeutung gegenüber der niedergehaltenen, verbildeten und verkünstelten Empfindungen. Symbolisch ist auch die nachträgliche Adellung Käthchens, die man Kleist oft genug als eine Schrulle des Standesvorurteils vorgeworfen hat, zu verstehen: Käthchen soll eine Kaiserstochter sein, — als Hinweis, daß die Verleugnung der nationalen Empfindung zugleich ein Verzicht auf angeborene heilige Rechte ist. So nahm Kleist, freilich sehr gegen das aufdämmernde demokratische Bewußtsein des Volks, den geschichtlichen Zug des kaiserlichen *jus primae noctis* in seine Dichtung, nicht — um adelige Vorurteile aufzufrischen, sondern als einen Anklang an eine kraftvolle Zeit, die an „Kaiserkindern“ keine Schmach haften sah. Käthchen ist Deutschland, das vaterlos gewordene, das in dem Kaiser seinen Vater wiederfindet.

Von ähnlichem sittlichen Standpunkt aus behandelt Kleist im ‚Amphitryon‘, den er Molière nachbildete aber wesentlich vertiefte, das göttliche Recht Jupiters, an des Gatten Stelle zu treten. Das mythologisch-religiöse Problem steht hier sehr fein neben der Komik der antiken Komödie, doch wußte — bis auf einige Aufführungen in neuester Zeit, die auch wirkungslos geblieben sind — die Bühne mit dieser intimen Dichtung nichts anzufangen. Auch die Versuche, die ‚Familie Schroffenstein‘ des Dichters zum Leben auf den Brettern zu bringen, sind immer und wohl nicht ohne innere Gründe gescheitert. Das ‚Käthchen von Heilbronn‘ mit dem ganzen Zauber

seiner volkstümlichen Poesie wiederhergestellt zu haben, ist ein Verdienst der Meininger gewesen, die auch die ‚Hermannschlacht‘ und den ‚Prinzen von Homburg‘ im Bühnenwert höher steigen machten. Ein inniges Verhältnis aber zwischen Kleist und dem Theater besteht heute noch nicht; man respektiert ihn und in Norddeutschland findet der im Homburg atmende preußische Geist tiefere Sympathien als jenseits der Mainlinie, wo der Dichter eigentlich nur in seinem Käthchen auf der Bühne fortlebt.

* * *

Am 31. Januar 1817 wurde im Theater an der Wien das Trauerspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters aufgeführt, das den lauten Beifall der Menge, den lauen der Kritik fand: der Dichter war Franz Grillparzer und das Stück ‚Die Ahnfrau‘. Der Beifall, der dem Trauerspiel zuteil wurde, wuchs, nach des Dichters Meinung, aus einem Mißverständnis: man begrüßte diese Ahnfrau als eine vom Stamme der Schicksalstragödie, wozu die sputhaften Elemente, die reichlich durch das Stück verstreut sind, auffordern. Es enthält Motive aus dem Odius, aus der Braut von Messina, aus Werners Sebrunnacht und aus Müllners Schuld. Des Dichters Absicht kommt, durch so viele Anklänge verwirrt, nicht rein zum Ausdruck und ist, wie er wenigstens später meinte, durch Schreyvogel, der ihn bei der Fassung für die Bühne und den Druck beriet, vielleicht auch verwirrt worden. Grillparzer will das bei ihm wirkende Schicksal als einen „Anthropomorphismus, als eine Personifikation der Naturnotwendigkeit der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände“ begriffen wissen; das sollte ihn von Werner und von Müllner scheiden. Diese Ehrenrettung seines Kindes vor der verdächtigen Verwandtschaft mit dem Fatalismus können wir dem Dichter auch heute noch nicht als gelungen zugestehen. Aber wir sehen auch die Differenzen, die ihn von jener trennen, die Schönheiten der Dichtung, die für sich sprechen und ihren Urheber, trotz seiner Abhängigkeit von dem berücktigten Genre, sofort als einen Geist höherer Art erkennen lassen: den Schwung der Leidenschaft, den lyrischen Fluß der Sprache und die bei aller stark theatralischen Maché doch echt dramatische Kraft. Das Drama ist dennoch der vielversprechende Erstling eines wirklichen Dichters. Schon fünfviertel Jahr später brachte er seine ‚Sappho‘ auf die Bühne, für die er die Inspiration ganz in der Goetheschen Sphäre der Iphigenie empfangen zu haben schien. Er hatte also wenigstens das Gefährliche der ihm aufgehängten Verwandtschaft rasch erkannt und sich in bessere Gesellschaft gerettet; schließlich in die allerbeste, die ein Dichter haben kann: zu sich selbst.

Kaum ein anderes Drama des Fruchtbaren baut seine eigene innere Welt so klar und durchsichtig auf, enthüllt die Vorzüge seines Schöpfers in so vollkommener Weise und mit all der ihm eigenen Liebenswürdigkeit wie diese rührende Verherrlichung der Dichterin von Lesbos. Wir finden hier schon den Poeten der feinen Seelenstimnungen, den Schöpfer unnachahmlich durchsichtig gezeichneter zarter Gestalten, die in sich selbst so sicher ruhen, deren leiseste Bewegung stets von einem schwingenden Akkord süßer Harmonie begleitet ist, wie eine wohlgestimmte Harfe ihn tönt, wenn auch nur eine ihrer Saiten anklingt; hören die Sprache, deren sanfte Rhythmen eine wohlige sinnliche Wärme durchströmt, daß sie schmeichelnd sich uns ans Herz legt, und reichen ihm gern hier schon den Kranz, der nur Edlem und Großem gewunden wird.

Aber wir stoßen auch hier schon auf die mit aller Deutlichkeit umschriebene Grenze seines Vermögens, auf den Mangel an tragischer Kraft, ja an tragischer Gesinnung. Wohltätig dabei berührt, daß er uns die Affektation erspart, die Müllner und Genossen so lächerlich macht; Grillparzer ist fern davon, sich durch ein heroisches Pathos über die Dissonanz, die ihn schmerzlich bewegt, hinauszuheben; er zwingt uns ganz ehrlich in den schwermütigen Zauber seiner Resignation hinein und läßt uns unsere Tränen als Wohltat empfinden. Erst wenn wir von ihm gehen, kommt es uns zum Bewußtsein, daß seine Schwäche auch uns angesteckt hat, daß er uns mit einer Notwendigkeit berückte, der keine zwingende Kraft des inneren Schicksals innewohnt, wie sie tragische Notwendigkeit haben muß. Man hat diesen Mangel aus der „Eigenheit“ des Poeten erklären wollen, aus den ihn bewegenden Widerstreit zwischen „Geist und Wirklichkeit“ zwischen „Kunst und Natur“; — das ist keine Erklärung: dieser Widerstreit ist nichts Grillparzer Eigentümliches, sondern das Schicksal jedes Dramatikers. Immer handelt es sich im Drama darum, die Welt der Vorstellungen an der des Willens auszumessen. In diesem Konflikt selbst aber liegt noch nicht das Tragische; das erwächst erst aus der unbeugsam sich erweisenden Unmöglichkeit eines Ausgleichs ohne Opferung des individuellen Glücks. Die Kraft solcher Naturen, die Träger einander widerstreitender Mächte sind, treibt bewußt auf diese Spitze zu; und diese Kraft muß ihnen der Dichter aus der Stärke seiner Welteinsicht, ohne ihr das eigene „Sentiment“ beizumischen, mitteilen. Diese Fähigkeit lag von Haus aus nicht in Grillparzers Wesen; er treibt keinen Kampf bis auf diese letzte Spitze und sinkt immer vor dem letzten Ausmessen der Kräfte zum freiwilligen Verzicht herab. Daran war auch nicht, wie man betont hat, sein österreichisches Vaterland schuld, weil dort immer der strebende Geist am Widerstand der reaktionären beharrlichen Macht sich hätte

brechen müssen. Aus solchen Erfahrungen schöpft gerade die starke Natur den Troß, der die tragische Stimmung erzeugt. Der Mangel lag in Grillparzers Individuellem beschlossen. Mit jedem Vermögen des Künstlers, kann man sagen, hat ihn die Natur begabt: er las auch den geheimen Sinn im Buche des Lebens, ergriff die Schönheit jeder Form mit dem Geschick, sie leicht wieder hervorzurufen, er hatte geistige Distanz zu den Dingen, an Talent steht er vielleicht nur neben Goethe, aber die Kraft des großen Menschen fehlte ihm, die schöpferisch oder erlegend dem Tragischen der Welt gewachsen sich zeigt. Darum schreitet er als Dramatiker auch da am sichersten, wo er eine Stütze an der geschichtlichen Wirklichkeit findet; seine österreichischen Geschichtsdramen bringen die starre Gebundenheit der Charaktere meist glücklich zur Geltung; nur schiebt er auch da noch, als wenn er selbst sie in ihrer determinierten Wucht nicht ertragen könnte, wieder weichliche Motive unter, wie beispielsweise in ‚König Ottokars Glück und Ende‘ das der verstoßenen Gemahlin, wodurch er dann doch wieder leise rührselig wirkt.

Durch solche Hilfsmittel sind auch die reinen und starken Linien im Aufbau seines dritten Werks, der Trilogie des ‚Goldenen Vließes‘, die am 26./27. März 1821 in Wien über die Szene ging, verwirrt. Den starren Gegensatz zwischen griechischer und barbarischer Weltanschauung vertieft er gegen die beiden einzigen Vorgänger, die an ihm gemessen werden dürfen, Euripides und Corneille, zum erstenmal in rein menschlichem Sinne. Auch hier merkt man das Vorbild der Goetheschen Iphigenie. Der Tod des Vaters und des Bruders der Medea wären hinreichende tragische Motive, verstärkt noch durch die schweigend getragene Mitschuld am Mord des Phryrus, den das Vorspiel ‚Der Gastfreund‘ darstellt. Wie er seine Heldin in die dunkeln Netze der Liebesleidenschaft eng und enger sich verstricken läßt, wie er sie aus dem schweren Rausch an der Erkaltung ihres Jason erwachen und den dämonischen Instinkten ihrer Abkunft verfallen läßt, zeigt Grillparzer beinahe sogar auf rein tragischer Höhe. Aber der Gegensatz der beiden Welten selbst, der düsteren, von abergläubischer Dämonie beherrschten der Kolchierin — in die nur unheilvoll ein Strahl der Griechen Sonne fällt, weil er den Sinn der für das Dämmerreich Geborenen dauernd nicht wandeln kann — und der vom Dichter bezeichnend getroffenen Griechenwelt, die dem Barbaren gegenüber jede Untat entschuldigt, daheim jedoch der Sitte strenges Gesetz sophistisch und auch etwas heuchlerisch betont, schien Grillparzer nicht hinreichend. Seine Behandlung des ‚Vließes‘, als eines Requisite von ganz unklarer Symbolik, erinnert wieder bedenklich an die Schicksalstragödie und verwirrt die rein menschlichen Linien. Wie groß ist Grillparzer in der Abrechnungsszene zwischen

Jason und Medea, wie rein ist da die Tragik der von ihren Leiden-
schaften an die Grenzen des Möglichen getriebenen beiden Menschen
gezeichnet; aber sofort überfällt den Dichter wieder die Ängstlichkeit
vor dem harten Anblick der Notwendigkeit und er wird, um zu ent-
schuldigen, was uns durchaus begreiflich ist, so geschmacklos, die Szene
anzuhängen, wo die Kinder zwischen den auseinandergehenden Eltern
wählen sollen; eine Episode, die übel an die gleichbedeutende in
Kochbues ‚Menschenhaß und Reue‘ mahnt. Der Vorwurf jedoch,
daß Grillparzer auch hier, von Corneille verführt, den Kampf zwi-
schen zwei Welten zu einem solchen zwischen zwei Weibern abge-
schwächt hätte, ist ungerecht: die Figur der Kreusa, Medeas rächende
Untat an ihr, ist ursprüngliches Ingredienz der Sage und des Dich-
ters Behandlung der Griechin — freilich als liebes „Wiener Mädel“
— im Gegensatz zu der Kolchierin wohl gelungen. Wie hier, werden
wir Grillparzer immer finden: mit schwankendem Gefühl, selbst von
Mitleid ergriffen, vermittelnd zwischen den Mächten stehend, deren
tragisches Sichausmessen er schildern soll; immer entschuldigt er ge-
flissentlich die Seele, der er das Gewicht der tragischen Aufgabe auf-
bürdet, und schwächt so die Einheitlichkeit ihres Handelns. Seine
eigene unentschiedene Stellungnahme geht dann selbst auf seine
männlichen Charaktere über: sie pendeln stets zwischen zwei an ihnen
zerrenden Mächten: Phaon zwischen Sappho und Melitta, Jason
zwischen Medea und Kreusa, Ottokar zwischen Kunigunde und Mar-
garete und so weiter die Reihe durch.

Mit ‚König Ottokar‘, der 1825 erschien, hatte Grillparzer einen
Kreis der Dichtung versuchsweise betreten, der seinen Stoffen und
ihrer Behandlung nach nicht nur eine andere Periode des Dichters,
sondern auch eine andere des Zeitgeistes bezeichnet, der darum in
einem späteren Kapitel betrachtet wird. Es handelt sich da um
die Dramen, die geschichtliche Stoffe nicht mehr in der romantischen,
sondern in der Beleuchtung der politisch-philosophischen Denkweise
des vierten und fünften Jahrzehnts zeigen. In diese Gruppe ist auch
Grabbe verlegt worden, den man sonst hier wohl besprochen finden
möchte, und endlich auch Immermann, dessen vorwiegende Bedeutung
als Dramaturg und Theaterleiter in die dreißiger Jahre fällt. Das
nach poetischem Inhalt und Form gleich bedeutsame Drama, das,
obwohl Grillparzer den Romantikern mit Willen nie nahegetreten
ist, die romantisch-klassische Periode kennzeichnend abschließt, ist ‚Der
Traum, ein Leben‘. Hier hat sich Grillparzer ganz den romantischen
Einflüssen, die ihm namentlich durch die Spanier vermittelt wurden,
hingegen; er endet hier den Dualismus der Empfindung, der ihn
bisher gequält, durch den vollen Verzicht auf den tragischen Kampf
und stellt den Quietismus als ein Ideal sittlichen Strebens auf. Man

hat das liebliche Gedicht den „österreichischen Faust“ genannt und ist sich bei dieser Torheit der Ironie, die sie in sich trägt, wohl gar nicht bewußt gewesen: sollte dem österreichischen Volke wirklich der Verzicht auf jeden wirklichen Lebenskampf als der Weisheit letzten Schluß empfohlen werden? Denn keine andere Idee ist aus dem phantasievollen Märchen abzuleiten. Der Dichter hüllt sie freilich in den reichsten, buntesten Schleier, den er je gewebt; er breitet eine poetische Welt vor uns aus, so voll Bewegung, voll Leidenschaft, er spricht eine Sprache von so hinreißendem Schwung, daß die müde Ascese der Grundstimmung kaum zum Bewußtsein kommt.

Er faßt hier wirklich das poetische Vermögen einer ganzen Generation in einen glänzenden — aber in seiner Ethik doch betrübenden Epilog. Er zeigt die Welt an einer Wende: der durch hohe Vorbilder zum Ehrgeiz angespornte Trieb des damaligen Geschlechts scheint erschöpft; das Unterfangen, das Leben praktisch wie künstlerisch auf eine höhere Stufe zu rücken, gescheitert. Die Welt als Ganzes war nicht neu zu gestalten und alle vorhandene bildende Kraft hatte an Einzelheiten sich zersplittert. Jede Regung der strebenden und empfindenden Seele hatte man ihren ästhetischen Reiz abgelauscht; nur ein kraftstrahlendes Zentrum hatte die politische, soziale und künstlerische Emanzipation nicht schaffen können, nicht vermocht, wie Goethe es lehrte, die zur Harmonie gebrachten Fähigkeiten auf die eigentliche Lebenshaltung zurückzulenken und so diese selbst unter ein künstlerisches Gesetz zu rücken. Das Gefühl des Verzichts kam endlich leise über die Gemüter, daß die geträumte Freiheit und Schönheit des Menschentums aus der romantischen Rausch- und Abenteuersphäre nicht in die Wirklichkeit versetzt werden könne: und es ist dieser Verzicht den Grillparzer in seinem Gedicht ausspricht.

Der ganze Glanz und Schimmer des romantischen Sabellandes flutet noch einmal in die Traumvision des Helden, eines echten Sohnes jenes Geschlechts; dann begrüßt der Dichter die Resignation als die Erlösung, als den Anbruch eines neuen, helleren Tages, dessen aufsteigende Sonne ihm das Bekenntnis entlockt, eines irrenden Strebens und ihn erfüllt mit der Hoffnung auf ein wiederzugewinnendes Glück:

„Sei begrüßt, du heil'ge Frühe,
 Ew'ge Sonne, sel'ges Heut!
 Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
 Und der Nebel Schar zerstreut,
 Dringt er auch in diesen Busen,
 Siegend ob der Dunkelheit. . . .
 Breit' es aus mit deinen Strahlen,
 Senk' es tief in jede Brust:
 Eines nur ist Glück hinieden,

Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

Ungefähr um eben die Zeit, da Grillparzer sein 1821 schon begonnenes dramatisches Märchen endete, schrieb Goethe auf dem Dornburger Schloß die letzten Worte seines Faust nieder. Der Gewaltige, Nimmerruhende, der, erblindet, vom Klirren der Spaten getäuscht, mit denen ihm das Grab gegraben wird, auch einen neuen Tag angebrochen glaubt, er genießt unendliches Hochgefühl, daß das Werk, dem er sich ganz ergeben, vorwärts geht: Neuen Boden für eine immer sich verjüngende Menschheit zu schaffen:

„Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Die romantische Schule fand es philiströs, daß der Welt und Hölle bezwingende Faust als Deichhauptmann sein Dasein abschließt; und der emanzipierte bürgerliche Liberalismus spottete über den katholischen Puppenhimmel, in den der Weltstürmer verklärt hinan gezogen wird. Das Verständnis für die in Goethes Epilog ausgesprochene Welteinsicht war noch zu befangen in Deutschland: hier von der Schwarmgeisterei der Romantik, dort vom nüchternen Rationalismus der Aufklärung. Man erkannte noch nicht, daß die sittliche Aufgabe dem zeitlichen Dasein gegenüber die innere Freiheit erlaubt — ja gebietet, in Verehrung aufzublicken zu hohen Symbolen einer Jahrtausende alten religiös-schöpferischen Gestaltung der unendlichen inneren Anlage des Menschen.



VII

Das romantische Theater

Im Anfang des Jahrhunderts waren, trotz des darniederliegenden politischen Lebens, „Nationaltheater“, wie wir sie im ersten Buche kennen gelernt haben, in nicht unbeträchtlicher Anzahl in deutschen Landen errichtet worden. Das Beispiel der Fürsten hatte die Städte gelockt und wieder zuerst in Oesterreich, wo in Linz, Brünn, Innsbruck, ja selbst in kleinen ungarischen Städten deutsche Nationaltheater entstanden, zu deren Leitung sich, wie in Wien, in der Regel Kavaliere darboten. Neben Hamburg schwangen sich die Städte Augsburg, Nürnberg, Breslau, Magdeburg auf, ihre Theater im gleichen Sinne, gewöhnlich durch Gründung von Aktiengesellschaften, stabil zu machen. Nur selten aber wollten diese Institute, deren Leitung meist mit der Kunst nur oberflächlich vertrauten Pächtern in Betrieb übergeben war, und die den großmütigen Gründern mancherlei anregende Unterhaltung verschaffen mochten, wirklich gedeihen. Der Gedanke gar, von diesen der Öffentlichkeit gewidmeten Kunstanstalten nicht nur keinen materiellen Vorteil zu ziehen, sie vielmehr durch Subventionen so zu stützen, daß sie ihren kulturellen Zweck erfüllen könnten, lag diesen Anhängern der Nationaltheater-Idee gänzlich fern. Der Enthusiasmus hielt darum selten länger vor als bis zur ersten, gewöhnlich bald eintretenden wirtschaftlichen Krise; dann überließ man das Theater, sich nach Möglichkeit schadlos haltend, dem ersten besten wagemutigen Speculanten zur Ausbeutung.

Die hohen, auf den Bildungswert des Theaters gerichteten Erwartungen wurden durch solche Erfahrungen herabgestimmt und, ungeachtet jener schweren Zeiten, sehr bald die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung des Theaterwesens lebhaft empfunden und verhandelt. Man sah an einigen maßgebenden Stellen ganz richtig, daß der Zeitpunkt nicht veräußert werden durfte, der rasch um sich

greifenden Entwicklung feste Bahnen anzuweisen. Und in der That wäre es jetzt noch Zeit gewesen, die damals so lebhaft begründete Forderung zu befriedigen, die durch das ganze Jahrhundert immer wiederkehrte und darin gipfelte: das Theater als staatliche oder doch städtische Einrichtung den anderen öffentlichen Anstalten, wie Schulen, Universitäten, Sammlungen, gleichzustellen. Die politischen Ereignisse schoben damals diese Frage in den Hintergrund; auch wurde sie von den reformfeindlichen Elementen der Regierungen verschleppt, wie alles, was von den Plänen Steins eine Erstarkung volkstümlicher Institutionen versprach. Mit der Wiederherstellung der deutschen Staaten in dem aller wirklichen Einheit entbehrenden „Deutschen Bund“ war dann die Unmöglichkeit, diese Frage je noch lösen zu können, bereits außer Zweifel. Es konnte sich für die Zukunft immer nur um ein größeres oder geringeres Maß gewerblicher Freiheit handeln, das man dem Theater zuzugestehen oder versagen zu müssen glaubte; nie war im Zustand Deutschlands von 1815 bis 1870 im Ernst daran zu denken, die Utopie eines „Staatstheaters“ wahrzumachen. Da sie sich jedoch so hartnäckig erhielt und die dramaturgische Kritik des Jahrhunderts in so reichem Maße beeinflusste, kann zum richtigen Verständnis unserer theatralischen Entwicklung eine eingehende Darstellung dieser Verhältnisse nicht entbehrt werden.

Der Ehrgeiz Jfflands, das ihm anvertraute preussische Nationaltheater in Berlin zu einer führenden Stellung in Deutschland zu bringen, war bis zu den Katastrophen von 1805 und 1806 von bestem Glück begünstigt gewesen. Wirtschaftlich und künstlerisch konnte man von einer Blüte der Bühne reden; denn Jffland begriff, trotz seiner persönlichen Voreingenommenheit für das bürgerliche Genre, die Aufgabe seines Amtes unleugbar im großen Stil. Das literarische Genre fand an der Berliner Bühne noch die regste Förderung in ganz Deutschland. Der hervorragend praktische Theatersinn Jfflands maß die Mittel richtig ab, der immer noch im Schatten stehenden deutschen Kunst den Anteil der guten Gesellschaft zu gewinnen. Dazu gehörte vor allem eine würdige Ausstattung, die die Anziehungskraft der glänzenden italienischen Oper wettzumachen imstande war. Das prangende Gewand, das er den neuen klassischen Dramen bereitete, forderte sogar schon frühzeitig Stimmen des Tadels heraus: er kompromittierte durch diese Prachtentfaltung die edle Einfachheit deutscher Dichtung. Und als dann Ebbe in den königlichen Kassen eintrat und während der französischen Besetzung Berlins der Besuch des Theaters erheblich zurückging, sah er sich aus diesen Gründen genötigt, mit diesem System zu brechen. Gerade in diesen schweren Jahren aber gelang ihm das unmöglich Scheinende: das junge Institut sieghaft durch alle Nöte und Kämpfe, die ihm die französische

Herrschaft bereitete, hindurchzuführen. Das war fraglos eine nationale Tat, die ihm sein König auch hoch anrechnete und diesen geneigt machte, das Theater für die Folge unter einem höheren Gesichtspunkt des staatlichen Interesses zu betrachten. In Wilhelm von Humboldt fand Friedrich Wilhelm III. den Berater, der die strengen Ziele einer künstlerischen Kultur, wie er sie mit Goethe und Schiller vereinbart hatte, nun in einem größeren Staatswesen zur Durchführung gebracht sehen wollte.

Am 16. Dezember 1808 erging von Königsberg ein königliches Publikandum, das die Theater den Anstalten zuzählte, die Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und sie deshalb, gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste, der Sektion des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus unterordnete. Es war vielleicht nicht nur der einzig mögliche, sondern auch der relativ glücklichste Augenblick für eine so weittragende Reform. Durch den Krieg war eine große Anzahl von Theatern so gut wie bankrott, andere spielten überhaupt nur mit französischer Unterstützung weiter; die zivilrechtliche Ablösung vergebener Konzessionen und privater Vermögensrechte wäre damals leicht durchzuführen gewesen. Hier jedoch zeigte Pfland sich unfähig, die höhere Aufgabe zu begreifen; er vereitelte diese wichtige Maßnahme, indem er mit aller Energie darauf bestand, das Berliner Theater in der engeren Abhängigkeit vom Hofe erhalten zu sehen. Von seiner Umwandlung in eine Staatsanstalt wollte er nichts wissen. Traute der gewiegte Praktiker den schönen Vorfähen der Staatsreformatoren nicht, oder hielt er, wie Devrient meint, nur wirklich die Zeit für eine solche Reform noch nicht gekommen? Die letzte Frage hätte nur der Erfolg beantworten können; doch kam es gar nicht zu dem praktischen Versuch. Schon nach zwei Jahren, am 27. Oktober 1810, entkleidete die veränderte Bestimmung der Verfassung das Theater wieder der Würde, die es noch gar nicht hatte geltend machen können, und rangierte es unter die öffentlichen Anstalten „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen“. Die Aufsicht wurde der Polizei übertragen; mit Ausnahme der „Theater in den Residenzen, welche in Absicht auf ihre Direktion vom Hofe resortieren“ sollten. Dem Kultusminister ward nur „anheimgestellt, falls er in Absicht auf das Theater Bemerkungen zu machen habe“, solche dem Staatskanzler oder dem Polizeichef mitzuteilen.

Die Art und Weise, wie das preußische Kultusministerium und die entsprechenden Behörden der anderen deutschen Staaten in den kommenden Jahren, namentlich in den nächsten nach dem Pariser Frieden, „solche Bemerkungen in Absicht auf das Theater“ zur Geltung gebracht haben, vereinfacht die nachträglich oft aufgeworfene

Frage wesentlich, ob die damalige Vereitelung der Reform zu beklagen ist: das Theater wäre unter der Fürsorge der diese Ressorts bekleidenden Staatsretter gewiß in keinem Sinne besser gefahren. Hoffland hatte also wohl, wenn auch nicht die künstlerische Moral, so doch die Klugheit auf seiner Seite, als er der staatlichen Verwaltung mißtraute und lieber Hofbeamter bleiben wollte. Das Publikandum von 1808 wäre nur im Rahmen der damals angebahnten Verfassungsreform von 1809 von kultureller Bedeutung gewesen; unter der Herrschaft der Reaktion war, was es in Aussicht stellte, geschenkt wie gehenkt.

Die Verfügung von 1810 wurde durch die am 11. September erlassene „Gewerbeordnung“ ergänzt: zum Betrieb eines Theaters bedurfte der Bewerber eines Gewerbebescheins, der ihm nach Befürwortung des „allgemeinen Polizeidepartements“ erteilt wurde und auf bestimmte Zeit und nur für den Ort seiner Gültigkeit ausgestellt war. Der Nachweis irgendwelcher Befähigung wurde nicht gefordert; die Erteilung des „Privilegiums“ stand im freien Ermessen der Polizeiverwaltung. Bis in die Mitte der vierziger Jahre blieb diese Bestimmung, die auch von den anderen deutschen Staaten mit unwesentlichen Änderungen angenommen wurde, in Geltung. Während dieses Zeitraums fiel die dereinst dem Nationaltheater zugedachte Aufgabe völlig den Hoftheatern zu, die annähernd überall die Organisation des Berliner Instituts empfangen oder beibehielten. Wo später konstitutionelle Verfassungen durchgeführt wurden, bewilligten die Landtage gewöhnlich die für die Hoftheater angemessenen Subventionssummen als zu den Zivillisten der Fürsten gehörig. Man erkannte damit zwar eine Art staatlicher Verpflichtung dem Theater gegenüber an, gab im übrigen aber jedes Bestimmungsrecht über die Gestaltung dieser Institute unbedenklich aus der Hand.

Nur in Württemberg ist einmal der Versuch gemacht worden, das Theater als wirkliche Staatsanstalt zu führen; die schwäbischen Stände übernahmen das Stuttgarter Hoftheater 1816 auf den allgemeinen Etat. Auch dort blieb man jedoch auf halbem Wege stehen: statt auch eine dem Staat unterstellte Leitung einzusetzen, ließ man dem nur dem Hof verantwortlichen Intendanten alle Machtbefugnis. Und als dieser nach drei Jahren den Ständen eine Rechnung über einen Fehlbetrag von 115000 Gulden präsentierte, zogen sich die Landesvertreter schleunigst aus dem unsicheren Geschäft wieder zurück, bewilligten jedoch dem König für sein Hoftheater einen jährlichen Zuschuß zur Zivilliste von 50000 Gulden. Aus einem anderen der damaligen Landtage erzählt Riehl einen die Zeit gut beleuchtenden Zug. Ein Nassauer Abgeordneter erklärte in der Kammer, für einen Staatszuschuß zum Wiesbadener Theater könne er nicht stim-

men, auch nicht, weil es sich um die Erhaltung einer Kunst- und Bildungsanstalt handeln sollte; Wiesbaden besitze ja schon am meisten Kunst und Bildung im ganzen Lande. Er werde für einen Staatszuschuß zu haben sein, wenn man das Theater dorthin verlege, wo am wenigsten „Kunst und Bildung“ sei — auf den Westerwald! Der brave Volkstribun hatte ja nicht ganz unrecht in seiner bitteren Empfindung: daß die Volkskraft immer nur dazu dienen sollte, die menus de plaisir der Hofhaltungen zu bereichern, während doch sonst lediglich der Polizeibüffel das Interesse der Regierungen für künstlerische Kultur bewies.

So war die Entwicklungslinie des Theaters nunmehr weiter durch die Stellung fest umschrieben, die man dieser Anstalt in den neuen Verfassungen gegeben hatte: an den Hoftheatern war die Kunstpflege den persönlichen Neigungen der Fürsten anheimgestellt; in den Nichtresidenzen überließ man das Theater der freien Spekulation. In dem einen wie im anderen Falle entschied Willkür über sein Geschick, denn eine das künstlerische Gedeihen irgendwie verbürgende Verpflichtung hatte das Gesetz nicht vorgesehen. Erkannte ein Theaterleiter eine solche, so tat er es aus eigener Initiative und nicht selten auf eigene Gefahr, ob ihm diese nun als Bankrott oder als Ungnade des Fürsten drohte. Es mußte immer und überall viel zusammenkommen, wenn solch ein veredeltes persönliches Wollen einmal durchaus glücken sollte: ästhetische und technische Fähigkeiten, ein lauterer, dem in der Sache liegenden Ideal zugeworener Charakter, sicherer Rückhalt in den wirtschaftlichen Verhältnissen oder in der Gunst der Auftraggeber und endlich die seltene Fähigkeit, im stürmischen Meer einer durchaus verwirrten öffentlichen Meinung festen Kurs zu halten.

Die Hoffnungen, die man in diesem Sinn auf die Hoftheater setzte, schlugen bald in eine erbitterte Enttäuschung um. Als die Fürsten nach den Befreiungskriegen ihre Anschauungen über die Volksemanzipation berichtigten, starb in dieser Region der für das Nationaltheater begeisterte Idealismus rasch ab. Man hielt ja daran fest, daß das Theater eine wichtige Rolle zur Bildung des öffentlichen Geistes durchzuführen habe, aber diese wollte man fürderhin nicht mehr Leuten anvertrauen, die, wie alle Künstler und Literaten, mehr oder weniger dem revolutionären Geist anhängen. Das Amt eines Theaterleiters forderte künftighin erprobtere Stützen des Staates: Mut und Entschlossenheit, die Ordnung im Dienst aufrecht erhalten und den stets unberechenbaren Neigungen des Publikums fest entgegenzutreten zu können. Dazu taugten nur Männer, die im Beamtentum, oder besser noch in der Armee herangebildet waren, die in ähnlichen Verhältnissen Geschicklichkeit und Treue erprobt

hatten. Grillparzer, der als Beamter in Osterreich frühzeitig Erfahrungen in dieser Staatsmoral gesammelt hatte, erläutert sie zu treffend: „Der Einsichtige und Wissenschaftliche ist oft unpraktisch und unschlüssig; nur der Tor und der Aufgeblasene ist zugreifend und rasch. Da aber im Staat die wichtigsten Geschäfte vorwärts gebracht werden müssen, so schicken sich die Vornehmen am besten dazu. Ihre Unfähigkeit zu denken, nennen die deutschen Großen Takt, und gewissenlosen Leichtsin: Entschlossenheit“. Das umschreibt das Gesetz, das fast überall nun bei der Wahl von Theaterleitern beobachtet wurde, ziemlich zutreffend.

Zudem war es von alters her Überlieferung in den Dynastien, sich bis zu einem gewissen Grade in höchst eigener Person mit den amüsanten Theaterangelegenheiten zu befassen; es kamen da Wünsche, Zu- und Abneigungen in Frage, die erfahrungsgemäß ein Bürgerlicher überhaupt nicht mit der nötigen Feinsühligkeit zu behandeln versteht. So hatte der preußische Minister Graf von der Schulenburg Iffland gegenüber schon Anlaß gefunden, sich zu beklagen, daß zu wenig hübsche Frauen und Mädchen am Berliner Theater angestellt wären und um Abhilfe dieses Übelstandes ersucht, der gewiß nur der bürgerlichen Untertanenbeschränktheit Ifflands zur Last zu legen war. „Es fragt sich dann nur, Erzellenz, was aus dem Theater für ein Haus wird!“ — war des sonst doch leidlich diplomatischen Iffland Antwort gewesen.

Das ging wirklich nicht mehr; solche Einfalt war allenfalls nachzusehen gewesen, als die königliche Bühne durchzuhauen war durch die „schwere Not der Zeit“, als die Franzosen in Berlin die Herren spielten; aber nun war man doch wieder selber Herr im Hause und es sollte alles wieder seinen glanzvollen Gang gehen wie dreißig Jahre früher, wo ein maître de plaisir für die allerhöchsten Amusements gesorgt hatte. Die Kurzsichtigkeit, einen bürgerlichen Direktor, einen Sachmann gar, an die Spitze der königlichen Institute zu stellen, wurde künftighin in Berlin nicht wieder begangen und auch sonst an fast allen Hoftheatern grundsätzlich vermieden. Der in irgend einer Kunst dilettierende Kammerherr, der schöngestige Offizier, der lieber Leimfarbe als Pulver riechen mochte, das waren für das künftig herrschende System die geborenen Theaterfeldherren. Indessen sei nur gleich die Einschränkung ausgesprochen: daß sich auch unter sachmännischen Leitungen das Theater, nachdem ihm einmal der Charakter als „Bequemlichkeits- und Vergnügungsanstalt“ von staatswegen aufgedrückt war, schwerlich anders entwickelt hätte. Das Gute, was hier und dort einmal unter künstlerischer Leitung von Sachleuten ins Leben trat, ist stets nur äußerst kurzlebig gewesen; in der Zeit der Reaktion taugte ein seiner sittlichen Aufgabe be-

wußter Charakter sicherlich am schlechtesten für die Ansprüche, die diese höfischen Vergnügungsanstalten erhoben.

Nach zwei Seiten hin hat das Institut der Kavalier-Intendanz dem Theater nicht gutzumachenden Schaden verursacht: es hat die Bühne der strebenden, aufrechten Dichtung entfremdet und hat den Schauspielerstand, statt ihn zur Selbsterziehung anzuleiten und ihn als eine kräftige Genossenschaft wachsen zu lassen, in eine bedientenhafte Stellung gedrängt; in ein Ressentiment voll Ironie und Respektlosigkeit gegen den im Grunde unfähigen Führer, der General sein wollte und selbst keine Glinte abschießen konnte. Dann führte die Intendantenwirtschaft dem Theater ein sehr übles Element in ihrem Bürokratismus zu. Nach außen hin erschien ja eine stattliche Entwicklung vollzogen: gegen den Zustand vor nur fünfzig Jahren bei irgendeinem der Prinzipale, wo der farbensinnige Heldenspieler zugleich die Kulissen malte, Frau und Töchter des Direktors die Garderobe besorgten, wo der Chef, wie der alte Döbbelin, die Einnahme der Abendkasse fein säuberlich ins Schnupftuch band und damit in die Brasserie zog: von dieser Idylle zu den königlichen Theatern in Berlin, Dresden, München, mit ihrem Drohnenstaat von Beamten, das bedeutete gewiß einen gewaltigen Wandel! Noch Jffland hatte von einer schlichten Stube aus, wo ihm ein paar Schreiber zur Verfügung standen, sechzehn Jahre lang das damals vornehmste deutsche Theater geleitet; fünfzehn Jahre später brauchte die Beamtenschaft des Theaters ein eigenes geräumiges Haus. Allerdings pflegte Jffland sein Tagwerk um fünf Uhr in der Frühe zu beginnen und spät nachts erst zu beendigen; auch war er noch der Meinung gewesen, daß der Theaterleitung wesentlicher Teil vom Regietisch aus zu besorgen sei, nicht aus einem vierfach verbarrickadierten Kabinett, in dem der Intendant wöchentlich eine „Sprechstunde“ für die künstlerischen und geschäftlichen Fragen seiner Angestellten übrig hat. Bald jedoch war an allen Hoftheatern der — gewöhnlich sogar nur der Subalternenlaufbahn entsprossene — „Bureau-, Hof- oder Rechnungsrat“ ein weit einflußreicherer Berater seiner „Chefs“ als der nur mit beschränktem Sachverstand ausgerüstete Regisseur.

In Berlin, unter dem Grafen Moriz von Brühl, der 1815 die Intendanz übernahm, trat dieser Bürokratismus gleich in schroffen Formen zutage. Wenn Hardenbergs Wort: „Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und sagen Sie mir dann, was es kostet“, so erfüllt werden sollte, lag die Ironie nicht weit. Bei dem geringen Maß von Pressefreiheit — unter dem fortschreitenden reaktionären Gebahren der Regierungen immer mehr noch eingeschränkt — kam das Theater bald zur Stellung eines politischen

Prügelknaben. An die wirklichen Machthaber traute man sich nicht heran; da schien so ein unseliger Hoftheaterintendant wie dazu bestimmt, den ganzen aufgesammelten Groll der demokratischen Opposition auf sich zu nehmen: hier wenigstens war die schärfste Kritik möglich, ohne ihre Urheber in gefährliche Berührung mit den Hochverratsparagrafen zu bringen. Wie das Theater zur Förderung der politischen Illusionen diene, diene es auch, politischen Unwillen gefahrlos abzuladen. Im Volkswitz fand die am Bureaukratismus geübte Kritik ein lebhaftes Echo; man behauptete damals, es wären besondere Inspektoren für die „rechten“ und für die „linken“ Stiefel am Hoftheater angestellt worden. Die Regisseure sanken, in ihren Absichten stets durchkreuzt, ohne Autorität, von jedem Bureauarbeiter geringschätzig behandelt, unter diesem Regime bald auch zu mißliebigen Exekutivbeamten herab, die allen Einfluß auf die Schauspieler einbüßten oder, wenn sie ihr künstlerisches Temperament nicht beugen lassen wollten, sich in fortwährende Konflikte mit der Beamtschaft verwickelt sahen. Pius Alexander Wolff und Ludwig Devrient, die beiden bedeutendsten Künstler unter Brühl, die diesem Amt sich unterzogen, schüttelten es nach wenigen Jahren, angeekelt und durch die unablässigen Reibungen in ihrer Gesundheit erschüttert, wieder ab. Wie hier, so ging es an den meisten Hofbühnen: in die Regieämter strebte schließlich nur noch die gehorsame Mittelmäßigkeit.

Am schlimmsten waren unter diesem Regime die Dichter dran, die vom deutschen, vom preußischen Bureaukratismus besonders, doch überhaupt nur als Leute von verfehltem Beruf angesehen wurden. Die Annahme eines Stückes war immer eine von unzähligen Intrigen abhängige umständliche Staatsaktion und mußte als eine Huld empfangen werden, die um so höher zu bemessen war, je mehr literarischen Wert die Arbeit ansprach: denn je ernsthafter der Dichter, desto verdächtiger erschien er.

Unwürdiger noch ging es an den Stadttheatern zu, die als kaufmännische Objekte dem Pachtvertrieb anheimgefallen waren. Da keinerlei Befähigungsnachweis verlangt wurde, nur Geld oder Kredit den Ausschlag bei der Erteilung der Konzession gab, kamen nur selten Sachmänner in die Leitung, dafür um so mehr schon halb bankrotte Kaufleute, Kommissionäre, Agenten, Pferdehändler und besonders Gastwirte, die gewandt die sich anbietende Spekulation an sich zu reißen verstanden. Es war noch der günstigere Fall, wenn dilettantische Eitelkeit diese halbverdunkelten Existenzen dem Theater zutrieb, der günstigste, wenn ein solcher Direktor die eigentliche Leitung einem tüchtigen Regisseur überließ und sich mit dem Nimbus seiner wichtigen öffentlichen Stellung begnügte. Konnte ein solcher oft künstlerisch freier schalten als seine Kollegen an den Hoftheatern,

so hatte er dafür fast immer mit der Unzulänglichkeit der Mittel zu kämpfen, die aufzubessern der Erwerbsinn des Unternehmers sich selten bequeme. In nur wenigen Fällen waren die Nationaltheater von ständischen Korporationen oder Aktiengesellschaften übernommen worden, die unter städtischer Kontrolle standen. Bei dieser Organisationsform besorgt die Stadt die wirtschaftliche Verwaltung, während ein angestellter Sachmann die künstlerische Leitung versieht. Diese Einrichtung entsprach also etwa den Grundsätzen der angebahnten kommunalen Selbstverwaltung und dem nicht zur Anwendung gelangten Theaterstatut der Humboldt-Steinischen Reform; sie wurde darum in der Folge immer wieder sehr empfohlen. Auch war sie zweifellos der relativ glücklichste Ausweg aus der durch die Gesetzgebung bewirkten theaterwirtschaftlichen Anarchie; nur daß auch hier alles Gelingen von den künstlerisch-sittlichen Qualitäten der Kommissionen, von Charakter und Fähigkeiten der angestellten Leiter abhing und davon, ob zwischen diesen beiden Gewalten für die Dauer Harmonie herzustellen war. Ein gesunder Zustand war und ist auch hier immer die seltene Ausnahme. Wo Majoritäten in Sachen der Kunst zu entscheiden haben, kommt es gewöhnlich, statt zu freien Kunsttaten, nur zu Kompromissen. In den Kommissionen machen sich gerade dem Theater gegenüber — das man doch selten ernsthaft und ethisch nimmt, wie etwa die Politik — persönliche Eitelkeit, dilettantisches Interesse der einen, kunstfeindlicher Spekulationstrieb der anderen geltend, samt all den kleinlichen Menschlichkeiten, die nun einmal selbst im winzigsten parlamentarischen Gebilde wuchern. Auch hier gibt es Faktionen und Nebenregierungen, die sich bekämpfen; und nicht selten ist bei ausbrechenden Krisen oder Obstruktionen der angestellte künstlerische Leiter das Opfer; sei es nun, daß er sich allzuwillig den Kompromissen unterordnet und so die Sache der Kunst verrät, oder daß er seinen künstlerischen Eigensinn durch zeitige Enthebung von seinem Amte zu büßen hat. Dieser Organisation fehlt die dritte, höhere Instanz, wie sie Humboldt in der Behörde des Kultusministeriums vorgesehen hatte.

Die überwiegend traurigen Erfahrungen, die an den aus der neuen Theatergewerbeordnung herausgewachsenen Instituten gemacht wurden, haben für lange Zeit die Frage nach einer glücklicheren Regelung dieser Verhältnisse im Fluß erhalten. Dabei hat die theoretische Dramaturgie immer ein wenig die Rolle des Don Quixote gespielt. Ein Blick auf die anderen europäischen Staaten, auf die besonders, die sich einer besseren Zentralisation als Deutschland erfreuten, lehrt, daß der Theatergesetzgebung wohl überhaupt nicht jene ausschlaggebende Bedeutung zukommt, die man ihr, von illusorischen Wünschen für eine künstlerische Kultur getragen, beimißt;

daß sie mehr ein Symptom als eine Gewähr ist. Gegenwärtig herrscht Theaterunfreiheit, das heißt ein freilich die verschiedenste Handhabung zulassendes Privilegiensystem im absoluten Rußland, in den Verfassungsstaaten Oesterreich und Schweden-Norwegen, in einer gemilderten Form auch in England; dagegen besteht eine kaum mehr beschränkte Theaterfreiheit im Deutschen Reich, in Frankreich, Italien und Belgien. In welchem dieser Länder wollte man sich getrauen, gegründete Rückschlüsse auf den inneren Zusammenhang ihrer Theaterverfassungen und ihrer Theaterkulturen zu ziehen? Die Rassenbegabungen und der Charakter der sozialen Entwicklung hat in diesen Staaten das Theater weit mehr bestimmt als alle oft wechselnden Versuche der Gesetzgebung. Es entspricht indes bekanntlich deutscher Gepflogenheit, den „Kaiser Staat“ für alle Mängel, an denen wir leiden, verantwortlich zu machen, und so konnten bei den großen Hoffnungen, die wir immer auf das Theater setzten, die Kämpfe für und gegen die Theaterfreiheit nicht ausbleiben.

Der erste Staat, der mit dem alten Privilegiensystem brach, war Frankreich, wo die Revolution ihm ein Ende machte. Das Dekret des Konvents vom 13/19. Januar 1791 gab volle Theatergewerbe-freiheit. Wie die aussah, erläutert ein Erlaß derselben Regierung vom 2. August 1793, der verfügte, daß jedes als voll angesehene Theater dreimal in der Woche je eins der Dramen: ‚Brutus‘, ‚Wilhelm Tell‘, ‚Cajus Gracchus‘, oder ähnliche, die Revolution verherrlichende aufzuführen hatte. Das Dekret Napoleons vom 8. Juni 1806 hob dann die Theaterfreiheit wieder auf und ein Jahr später ordnete der Kaiser die Schließung einer ganzen Reihe der Pariser Theater an, ohne den dadurch Betroffenen eine Entschädigung zuzugestehen. Während der Restauration teilte man wieder höchst liberal Privilegien aus und rief so die Boulevard-Theater ins Leben. Das zweite Kaiserreich gab sogar volle Theaterfreiheit, erließ dafür aber eine strenge Konzessionsordnung für das Genre der Caféschantants. In der letzten Republik hat sich abermals eine andauernde Bewegung gegen die Theaterfreiheit geltend gemacht. Das alles hat jedoch die französische Theaterkunst nur ganz unwesentlich beeinflusst; um so mächtiger spiegelte sich dafür immer in Frankreichs Bühnenkunst jeder Wandel in der sozialen Herrschaft, gleichviel, ob das Theater gerade frei oder gefesselt war. Die Maßnahmen, diese sozial bedeutsamen Äußerungen der Schaubühne zu beeinflussen, lagen darum den Regierungen immer viel näher, als für das wirtschaftliche und künstlerische Gedeihen der Theater durch die Gesetzgebung zu sorgen. Die einzige triftige Theaterfrage für die Regierungen ist allezeit die Theaterzensur.

Bei der Betrachtung der Theaterzensur erscheint die Geschichte

wieder einmal als die große Meisterin der Ironie. Denn ursprünglich sollte dieses so viel verwünschte System überall dazu dienen, die künstlerisch-nationalen Ziele der Theater sicher zu stellen: so schon in Griechenland, wo Lykurg jede Abweichung vom Wortlaut der Dichter unter Strafe stellte, wo später, den künstlerischen Charakter des Theaters gegen die Übergriffe der sozialpolitischen Komödie zu schützen, die Darstellung in der Zeit lebender Personen verboten wurde. Die Römer dagegen kannten keine Theaterzensur; sie faßten diese Künste ganz brutal auf. Überflüssig war die Zensur ferner im Mittelalter, so lange die Geistlichen selbst Dichter und Spielleiter waren. Erst nach der uns bekannten Wandlung der Mysterien in Volksspiele erschien sie nötig und wurde in ihrer frühesten modernen Form im Jahre 1477 vom französischen Parlament verfügt. Nun folgten immer neue Schutzmaßregeln gegen Übergriffe der Bühne, bis Ludwig XIV. endlich im Jahre 1706 eine förmliche Zensurbehörde ins Leben rief, die von Robespierre aufgehoben, vom Konvent nach zwei Jahren aber schon wieder eingesetzt wurde. In England gab es schon unter Elisabeth eine Zensur, die jedoch bald in Verfall geriet, weil sie in Ermangelung eines Theaters überflüssig wurde; Walpole stellte sie im Jahre 1737 für London und die königlichen Residenzen wieder her und „formell“ besteht sie dort auch heute noch. In Deutschland war für die Theaterzensur erst ziemlich spät Bedürfnis; so lange die Volksschauspiele blühten, übten die Städte Hausrecht, wenn die Belustigungen in Unfug ausarteten; in den Schulkomödien die Rektoren. Als die Berufstheater der wandernden Komödianten aufstamen, kümmerten sich Fürsten und Staat, wie wir wissen, nicht sonderlich um deren Treiben, und erst Maria Theresia sahen wir — im lykurgischen Sinne — die Zensur wieder einführen, worin ihr gegen das Ende des Jahrhunderts die anderen Staaten allmählich folgten. Nach seiner Verwaltungslehre wollte auch Freiherr vom Stein die Theaterzensur beibehalten wissen. Dies in kürzesten Linien die Geschichte dieses Instituts.

Die Theaterzensur der modernen Staaten weist zwei Richtungen auf. In Oesterreich und in den früheren italienischen Staaten sollte die Zensur direkt verhüten, daß gewisse politische, religiöse und soziale Einrichtungen auf der Bühne beleuchtet würden. Das Register der verbotenen Stoffe war reichlich lang, und man fragt etwas betroffen, was der dramatischen Kunst übrig geblieben ist, wenn alle Staatsinstitutionen, das Königtum, die Behörden, das Parlament, die Gesetze, Religion und Konfessionen, Anstand, sogar ganz allgemein Moral und Grundsätze der gesellschaftlichen Ordnung, die Ehe sowie endlich Vorgänge aus dem Leben Gegenwärtiger nicht berührt werden durften. Ohne Leisten, Leder, Zwecken, Pech und Draht

kann man nicht gut einen Stiefel machen; ungefähr aber verbot doch dieses System so ziemlich alles, was wesentlich Stoff zum Drama ist. Ein solches Ungetüm war mit der Zeit aus der weisen Absicht der österreichischen Kaiserin herausgewachsen, und im Einklang mit diesem Gesetz machte, 1794, in ihrem Aufruf an die deutschen Schriftsteller, die Wiener Oberdirektion bekannt, daß sie erstens nie ein Stück annehmen werde, „das den guten Sitten zuwider ist, welche durch das Theater gefördert, nicht umgestürzt werden müssen“ und zweitens würde „sie jedes Schauspiel verwerfen, das anstößige politische Grundsätze predigt und auch nur von ferne dahin ziele, die heiligen Bande zu zerreißen, welche die Bürger an den Staat binden“. „Denn“, so fügt die erleuchtete Behörde hinzu, „in diesen Zeitläufen ist hierin die größte Sorgfalt zu empfehlen“.

Das andere, das französische System, das auch in Preußen wie später endlich auch in Österreich Anwendung fand, will nicht den Inhalt eines Dramas, sondern seine „mögliche Wirkung auf das Publikum“ ins Auge gefaßt wissen. An sich schließt das in Preußen geltende Zensursystem außer den durch das Strafgesetz schon bedrohten Delikten — wie Beleidigung, Aufforderung zum Hochverrat, Beschimpfung einer anerkannten Religionsgesellschaft, die Vornahme unzüchtiger Handlungen — ausdrücklich nur die Darstellung auf der Bühne von Mitgliedern des königlichen Hauses und der aus den biblischen Geschichten entnommenen Stoffe aus. Da jedoch das französisch-preußische System der Aufsichtsbehörde das Recht einräumt, schon die „mutmaßliche“ Wirkung zu bemessen und im Sinne dieses Bemessens „präventiv“ zu verfahren, stellte sich dieses System immer dann als das schlimmere heraus, wenn die Zensoren, unter irgendwelchem Wind des politischen Wetters, kurzsichtig, ängstlich oder böswillig waren. Wenn dann gar der heute zu hohen Ehren gekommene juristische Begriff des „groben Unfugs“ den „präventiven“ Verboten einer Aufführung oder der Verstümmelung des Textes zur einzigen Begründung dienen darf, dann entbindet natürlich der präventive Charakter des Gesetzes die Zensoren jeder eingehenden Motivierung der Verbote grundsätzlich und von Rechts wegen. Ist die Zensur des Gegenständlichen im ersten System eine Kugelfete, die dem Theater jede freie Bewegung wehrt, so ist die Präventivzensur ein Damoklesschwert, das verhängnisvoll über jedem Drama schwebt. Die Theaterleiter sehen jedoch das zweite Übel als das kleinere an, ja wohl selbst als eine Wohltat, weil die nicht erteilte Erlaubnis einer beabsichtigten Aufführung immer noch nicht den Schaden anrichtet wie das plötzliche Verbot eines bereits einstudierten und gespielten Stückes.

Die Hoftheater waren der Zensur nicht unterstellt; von den Lei-

tern, die man ihnen gab, verstand es sich von selbst, daß sie päpstlicher noch als der Papst verfahren würden, zumal ihnen ihr Publikum neben den öffentlichen noch hundert private Rücksichten auferlegte: die Personen der fürstlichen Häuser selbst, der Adel, das Beamtentum und namentlich die zartbesaiteten Gemüter des weiblichen Familienanhangs dieser Stände machten ihnen eine besondere Rigorosität zur Pflicht. Das Wiener Burgtheater heißt deshalb heute noch im Volksmund „das Komtessentheater“. Bevor jedoch dieses würdige Institut aus eigener Schamhaftigkeit sich diesen vornehmen Titel verdiente, hatte es eine strenge Schule durchzumachen. Gerade in Wien wuchsen die wunderlichsten Blüten, die im reichen Herbarium der Zensurdummheiten aller Zeiten zu finden sind. Zeitweilig war der Wiener Schauspieler gehalten, „bei eigener Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigene Klugheit für bedenklich erkenne“, abzuändern. Das Wort „beten“ durfte auf der Bühne nicht ausgesprochen, Geistliche durften auf ihr nicht dargestellt werden; anstatt „Gott“ war „Himmel“ zu sagen und selbst nur die Orgel auf den unheiligen Brettern zu spielen, war verboten. Ein guter Teil dieser Vorschriften ging übrigens an die meisten süddeutschen Theater über. Als im Jahre 1819 endlich die Regisseure des Burgtheaters den Nathan Lessings zu ihrem Benefiz geben durften, erschien der Patriarch als „Komthur der Hospitaliter“ und der Klosterbruder als dessen „Diener“. In Schillers Jungfrau, die als schlichte „Johanna d'Arc“ burgtheaterfähig wurde, duldete man das zweideutige Verhältnis des Dauphins zu seiner schönen Agnes nicht; die Geliebte mußte des Königs angetraute Gattin sein; Graf Dunois durfte sich nicht als einen Sohn der Liebe rühmen, er wurde in alle Ehren eines legalen Veters des Königs eingesetzt. Ja selbst gegen die unmütterlichen Gefühle der Königin Isabeau protestierte der auf harmonische Familienverhältnisse bedachte Zensor und wandelte die Mutter in eine Schwester des Dauphins um. Näher hätte wohl gelegen, sie zur Tante des Königs zu machen, doch diesen Verwandtschaftsgrad hatte man schon in ‚Kabale und Liebe‘ verbraucht, wo aus dem Präsidentenvater ein „Onkel“ des Ferdinand wurde. Wie erschütternd muß Ferdinands Drohung im Finale des zweiten Akts gewirkt haben: „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, wohin das Wort ‚Onkel‘ niemals gedrungen ist; rühren Sie nicht an diese!“ In solcher Entstellung kamen mehr oder weniger alle deutschen Klassiker sehr verspätet auf die Bühne des Burgtheaters, nachdem man sie häufig doch schon den Volksbühnen überlassen hatte, wo sie nicht minder grausame Verstümmelungen hatten erdulden müssen. Doch haben wir keinen Anlaß, heute vornehm auf die Zeiten solcher Barbarei herabzusehen; hundert Jahre später hat die preußische Zensur

häufig genug gezeigt, daß die Entwicklung zum Rechtsstaat und das Streben nach künstlerischer Kultur an ihr spurlos vorübergeschritten sind. In der Begründung des Verbots von Paul Heysses ‚Maria von Magdala‘ nannte, 1903, das preußische Oberverwaltungsgericht die in dem Drama verwendeten erotischen Motive „die niedrigsten, verwerflichsten menschlichen Triebe“ . . .

Unter den reaktionären Maßnahmen hatte die josephinische Schöpfung des Wiener Nationaltheaters mehr und mehr von ihren idealen Zielen sich entfernt. Aber auch die wirtschaftliche Frage war hier allmählich ausschlaggebend geworden. Als Joseph das Ballett aus dem Nationaltheater verbannte, glaubte weiser Rat warnen zu sollen, da das Publikum doch zu sehr an diese „Zerstreuung“ gewöhnt sei; Joseph aber hatte geantwortet: „Nur so zu, sie werden schon kommen“. Sie waren aber nicht gekommen, und das Defizit war von Jahr zu Jahr gewachsen. Unter des Reformkaisers Nachfolger zeigten sich die inneren Verhältnisse des Theaters derart zerüttet, daß dem Hof die Lust verging, sich direkt weiter mit der deutschen Nationalbühne zu befassen. Jahrelang allerdings schwankte man, die moralische Erbschaft Josephs durch entstellende Maßnahmen zu gefährden, aber endlich, im Jahre 1794, verpachtete man doch das Theater an den Hofbankier und K. K. Truchseß Freiherrn von Braun. Dieser hob die Josephinische Verfassung auf, stellte feste Regisseure an und berief August von Kozebue zum Dramaturgen. Der vielgewandte Kozebue räumte jedoch, von den Schauspielern in einem Kesseltreiben zur Strecke gebracht, schnell wieder das Feld, worauf Braun die Dramaturgenstelle an den Mann vergab, der im weiteren Verlauf der größte Wohltäter und der eigentliche Begründer des Burgtheaters in seiner heutigen Bedeutung werden sollte, an Joseph Schreyvogel, der sich als Bearbeiter dramatischer Werke West nannte. Vorläufig freilich mußte auch Schreyvogel nochmals zurücktreten, als Braun selbst, im Jahre 1807, die Direktion niederlegte und ein Konsortium adeliger Herren an seine Stelle trat. Die Spitze dieser „Kavaliersdirektion“ bildete der Fürst von Eszterházy, Fürst Lobkowitz als Leiter der Oper und Graf von Palfy als der des Schauspiels. Brockmann, Koch und Lange waren die Regisseure. Natürlich zeigten die hohen Herren wenig Ausdauer; bald blieb von ihnen nur Graf Palfy am Steuer, der zum Burg- und Kärnthnerthortheater auch das Theater an der Wien übernahm und so, von 1814 ab, die drei Haupttheater Wiens unter seinem Szepter vereinigte.

Palfy berief Schreyvogel aufs neue als artistischen Sekretär und Dramaturgen in seine fruchtbare Tätigkeit. Schon 1817 indes unterlag auch diese Direktion den Schwierigkeiten einer Dreitheaterwirtschaft. Das Burgtheater und das Kärnthnerthortheater mußten

wieder auf den Hofhalt übernommen werden und empfangen nun die endgültige Organisation — namentlich das Burgtheater — die diesen Instituten im wesentlichen heute noch eignet: der Oberstkammerherr von Wrba wurde oberster Direktor, ein Hofrat Süljod amtierender, d. h. technischer Direktor und Schreyvogel behielt als Sekretär und Dramaturg die Führung der künstlerischen Geschäfte. Ein Unheil, das über die deutsche Oper in Wien hereinbrach, sollte dann dem Burgtheater vollends zum Segen werden: als im Jahre 1820 das Defizit wieder bedenklich angewachsen war, hielt der Kaiser, Franz I., „in Zeiten, wo die Untertanen unter dem Druck der Steuern seufzen“, es nicht mehr für angemessen, die notwendigen Zuschüsse aus Staatsmitteln zu zahlen und entschloß sich, das Operntheater dem Italiener Dominik Barbeja zu verpachten, der gleichzeitig mehrere italienische Opernunternehmen — und auch eine blühende Spielbank in seiner Heimat unterhielt; also einem Mann von vielen Graden. Die Entwicklung der deutschen Musikpflege ohne Zweifel schwer erschütternd, war diese Abtrennung des Operntheaters vom Nationaltheater für dieses doch von unschätzbarem Vorteil; nur so kam das Burgtheater endlich zu wirtschaftlicher und künstlerischer Selbständigkeit. Eduard Devrient sagt von diesem kulturgeschichtlich bedeutsamen Vorgang: „Zum erstenmal war es damit in Deutschland erreicht, eine Bühne ganz dem Kern der Dramatik — der Kunst: Menschen und menschliche Taten und Schicksale dem Geiste und der Wahrheit nach darzustellen — angewiesen zu sehen“. Die Verwaltung konnte ihre Kräfte nun auf das eine Gebiet konzentrieren; die nur zweifelhaften Vorteile bietende Doppeltätigkeit der Künstler als Schauspieler und Opersänger hörte auf. Vor allem aber nahmen hier nun einmal die Reibungen ein Ende, die an fast allen anderen Hoftheatern durch das Zusammenkoppeln von Oper und Schauspiel, bis in die Gegenwart, die Zustände verwirrten.

In München, wohin der Kurfürst Karl Theodor, bei seiner Übersiedlung vom Neckar an die Isar, etwas von dem hochgemuteten Theatergeist der Mannheimer Schule verpflanzt hatte, war 1797 der Dichter des ‚Otto von Wittelbach‘, Freiherr von Babo, Intendant geworden und hatte sich den Mannheimer Heinrich Beck als Direktor an die Seite berufen. Als dieser nach einem Jahre schon starb, trat der Regisseur Heigel an seine Stelle, der das Theater zu anerkannter Tüchtigkeit emporarbeitete. Babos Nachfolger wurde von La Motte, ein Intendant, wie er selten zu finden ist; denn von ihm wird gerühmt, „daß er jede bedeutende Vorstellung von Anfang bis zu Ende selbst angeordnet und ein glückliches Erfindungstalent für phantastische Aufgaben der Bühnenkunst besessen“ habe. Von 1824 bis 1833 stand Freiherr von Poßl an dieser Stelle, wieder ein künstlerisch begabter

Edelmann, der fleißig Opern komponierte. Von ihm ist die früheste Idee des nachmaligen „Deutschen Bühnenvereins“ ausgegangen: die Vorstände der deutschen Theater sollten sich vereinigen, jährlich sechs Opern bei geeigneten Komponisten fest zu bestellen, um so der deutschen Musik aufzuhelfen. Der Verdacht liegt freilich nicht fern, daß der Intendant da ein bißchen mit der Seele des Monsieur Joffe bei Molière dachte — nämlich an seine eigenen Opern.

Auch in Stuttgart war 1801, unter Herzog Friedrich, das Theater als Hoftheater mit Intendantzleitung wiederhergestellt worden. Als der Herzog die Königswürde empfing, wünschte er seiner Bühne einen diesem Rang entsprechenden Aufschwung, den der neue Intendant, Baron von Wächter, herbeiführen sollte. Den lockten die Lorbeern Dalbergs und er begründete eine ganz absonderliche Theaterschule: aus dem Landeswaisenhaus entnahm er summarisch fünfzig bis sechzig Waisenkinder, die er zu Sängern und Schauspielern ausbilden ließ. Kein Geringerer als Eclair wurde zum Leiter dieser „Akademie“ berufen, die natürlich als ein echter Schwabenstreich scheiterte. Immerhin dauerte es sechs Jahre, bis man im Geburtslande Schillers zu der Einsicht kam, daß zwischen Melpomenes Tempeldienst und einer Zuchtanstalt für Musterrindvieh dennoch gewisse Unterschiede obwalten.

Das günstigste, was unter der Hoftheater-Ägide die deutsche Kunst sich zu erobern vermochte, war fast immer nur ein reicheres sonntägliches Gewand für das Aschenbrödel des deutschen Dramas. So statete auch in Darmstadt der Großherzog 1809 sein Theater auf das glänzendste aus und nahm, namentlich der großen Oper zuneigend, persönlich intimen Anteil an dessen Leitung. In Kassel war unter „König Lustig“ das deutsche Schauspiel aufgehoben worden und dafür eine glänzende französische Oper und ein ebensolches Schauspiel, nebst einem verschwenderischen Ballett eingerichtet worden. Die Verhältnisse hatten das erlaubt. Nach der Heimkehr des Kurfürsten aber formierte man aus den beaux restes ein Hoftheater nach der üblich gewordenen Schablone. Zu einer gewissen Bedeutung gelangte das Kasseler Theater, als 1821, unter der Intendantz des Oberpolizeidirektors Manger, Ludwig Spohr als Direktor der Oper berufen wurde.

Verhältnismäßig spät kam die alte Theaterstadt Dresden zu einem deutschen Hoftheater. Mit dem Jahre 1816 hörten die Wanderfahrten der sächsischen Hofkomödianten nach Leipzig auf, da dort ein eigenes Theater begründet worden war; von da ab befestigte sich in Dresden die Organisation, die das deutsche Schauspiel mit der Kapelle und der italienischen Oper unter eine königliche Direktion vereinigte. Die deutschen Darsteller hatten von nun an auch

für deutsche Opern zu sorgen; diese neben den italienischen emporzubringen, wurde von Prag Karl Maria von Weber berufen, der seine Mission, obwohl unter hemmenden Einflüssen, in kurzen Jahren doch so erfolgreich durchführte, daß von ihm und von Dresden aus die deutsche Opernkunst ihre neue Entwicklung nahm. Der erste Generaldirektor des Dresdener Hoftheaters war Graf Dietrich von Eckstädt; der dramaturgische Herrscher aber der früher schon erwähnte Theaterssekretär Winkler, genannt Theodor Hell. Dietrich wurde 1819 durch den Kammerherrn von Könnert abgelöst, der vom Grafen Brühl in Berlin die bureaukratische Theaterverwaltung abgesehen hatte und nun nachahmte; seine Erbschaft wußte dann der 1824 ans Ruder gelangende Hofmarschall von Lüttichau würdig zu wahren. Lüttichau war vorher Oberforstmeister gewesen; doch mochte ihm auf der Jagd in der sächsischen Schweiz dramatisches Hochwild selten vor die Büchse gekommen sein. Er glaubte daher gut zu fahren, wenn er sich die anerkannteste Autorität der Zeit als dramaturgischen Beirat wählte: Ludwig Tieck. Tiecks praktische Wirksamkeit war in Dresden selbst nur gering; doch lag das weniger an seinem romantischen Eigensinn als vielmehr daran, daß unter jeglicher Hoftheaterorganisation nach preußischem Muster für das Wirken eines Dramaturgen überhaupt kein Raum ist. Das Elend war ja eben, daß sich nie und nirgends am deutschen Theater ein künstlerischer Geist selbständig mit den öffentlichen Zuständen auseinandersetzen und an ihnen seine Theorie berichtigen konnte. Zudem beging Tieck, wie nach ihm noch manche seiner Kollegen, wie vor ihm schon Lessing, den naiven Fehler, das öffentlich kritisieren zu wollen, was er selbst zu gestalten berufen war. Das gab natürlich Anlaß zu zerstörenden Reibungen zwischen allen Faktoren.

Unter den ständischen und städtischen Instituten, die sich zu jener Zeit befestigten, steht das Prager Deutsche Landestheater oben an. Der tüchtige Regisseur Johann Karl Liebich bekam dort die Leitung im Jahre 1798 und hob die Bühne zu „epochemachender“ Bedeutung, als er, 1806, die italienische Oper auflöste und an ihre Stelle die deutsche setzte, die erste in größerem Stil. Auf gesicherter wirtschaftlicher Grundlage entwickelte sich in Prag noch einmal ein patriarchalisches Künstlerverhältnis von liebenswürdigem, gesundem Geist. Die deutsche Bevölkerung der Stadt hielt das Theater wert als einen der wichtigsten Dämme gegen das Vordringen der tschechischen Nationalität. Nach Liebichs Tod jedoch stellte sich sofort ein Rückschritt ein. Seine Witwe war in die Pacht eingetreten und 1825 schon konnte auf der Prager Bühne, die bahnbrechend für deutsche klassische Kunst vorangegangen war, die Familie Kavel in Pantomimen und „Tänzen auf dem gespannten Seil“ bewundert werden.

So hat man bei der Betrachtung des deutschen Theaters, unter welcher Form der Administration man es auch antrefse, recht oft Gelegenheit, sich der Richtigkeit des Canningischen Wortes zu erinnern: men, not measures — in das er kühn das immer gebräuchliche und immer lieber geglaubte: measures, not men umwandelte.

In Breslau war 1797 ein Nationaltheater auf Aktien gegründet und einem Komitee die Leitung übertragen worden. Professor Rhode und später Regierungsrat Streit erhoben das Institut zu literarischer Bedeutung; der Historiker Raumer nahm Anteil an ihm und in dem Lebenskünstler Karl Schall besaß es einen geschickten Hausdichter, wenn auch nicht gerade einen von vornehmem Geschmaç. Dort entwickelte sich der genialste Schauspieler dieser Periode, Ludwig Devrient. Wirtschaftliche Schwierigkeiten suchte man 1813 durch Aufhebung der Oper zu bewältigen, ohne daß es gelingen wollte. Immerhin behauptete das Theater sich gegen den stets oberflächlicher werdenden Geist des Publikums auf einer achtbaren künstlerischen Stufe, bis man, der Mode der Zeit folgend, ihm in dem Baron von Soskade einen wirklichen, cavalieren Intendanten fand. Von da ab ging es in rapidem Tempo abwärts. Zum Verfall des Breslauer Nationaltheaters trug ein Mann wesentlich bei, der sonst dem deutschen Theater auch manche Förderung gebracht hat, der, einer der anregendsten Geister der Zeit, noch heute vom bunten Schimmer seines reichen Lebens verklärt erscheint: Karl von Holtei. Dieser lebenswürdige Literaturvagabund war ein rhapsodisches Genie ersten Ranges, eine Romantikererscheinung von fesselndem Reiz, Poet, Romandichter, Vorleser, Schauspieler und Lebenskünstler in einer Person und immer gleich erfolgreich in allen diesen Rollen. Nur der ernsthaften Maschinerie eines Theaters durfte er nicht zu nahe kommen; dann gab es fast regelmäßig ein Unglück. Als Theaterleiter fehlte ihm Ernst und Ausdauer; auch als Regisseur und Dramaturg lebte er nur von bestechenden Improvisationen. In Breslau wurde ihm eine der Episoden der in seinen ‚Dierzig Jahren‘ so lebendig beschriebenen „Theaterromantik“ verhängnisvoll. Er unterhielt mit der Gattin eines Kunstreiters, Tournière, ein zärtliches Verhältnis, und um sich dem Manne, dem er so viel verdankte, erkenntlich zu zeigen, plante er eine große equilibristische Pantomime der Kunstreitergesellschaft auf dem Breslauer Stadttheater, in der auch das gesamte Personal der Bühne mitwirken sollte. Selbst seine Frau, die schöne und hochbegabte Luise Roger, wollte er neben seiner Geliebten, der Madame Tournière, der der Triumph galt, glänzen lassen. Das Breslauer Kunstpersonal widersetzte sich dieser Zumutung und es gab einen heftigen Theaterskandal, in dem Holtei eine recht traurige Rolle spielte. Von diesem Vorfall ab gewannen die bis dahin

leidlich im Zaum gehaltenen Pöbelemente der Stadt die Oberhand; die Offiziere der Garnison, die Studenten führten wüste Exzesse aus, die nicht nur den leider zu phantasievollen Dramaturgen stürzten, sondern auch den Boden der Theater Einrichtung so vollständig unterwühlten, daß nach kurzer Zeit das ganze Gebäude zusammenbrach. Von 1824 ab begann für Breslau die Ära der Verpachtungen, die das Theatertreiben der zweitgrößten Stadt der preussischen Monarchie bis zu den jüngsten Tagen so traurig kennzeichnet: ein fortwährender Wechsel von Ausbeutung und Bankrott. Diese Episode ist hier nicht ohne Absicht neben die trüben Bilder der Hoftheatermisere gestellt; sie zeigt, wie auch ein Künstlergeist der romantischen Schule am Steuer eines Theaters sich gänzlich unfähig bewies.

Auf ähnlicher Grundlage wie das Breslauer wurde das Braunschweigische Theater von August Klingemann reorganisiert, von ihm auch in künstlerischem Geist geleitet, bis es, 1826, unter Herrn von Oyenhausen zum Hoftheater avancierte. Umgekehrt übernahm 1839 die Stadt Mannheim die Verwaltung des bis dahin immer noch unter einem Hofbeamten stehenden altehrwürdigen Hof- und Nationaltheaters in eigene Regie. Es behielt eine kleine Staatssubvention; für den weitaus größeren Zuschuß aber sorgte die Stadt und in dieser Form war ihm, wie an früherer Stelle schon erwähnt, eine dauernde Wohlfahrt beschieden.

Die Schicksale der Stadttheater unter Privatpächtern können nur an ein paar typischen Beispielen betrachtet werden. Leipzig verdankt sein eigenes Theater dem zähen Eifer eines Privatmanns, dessen Laufbahn in mancher Hinsicht bezeichnend für das Theaterleben bis zur Mitte des Jahrhunderts ist, dem Dr. jur. Theodor Küstner. Dieser Sohn der Stadt setzte, von einigen angesehenen Bürgern unterstützt, den Umbau des alten Komödienhauses durch, verschaffte sich — „ein Titel muß sie erst vertraulich machen“ — den Koburgischen Hofrat und wurde des Leipziger Stadttheaters erster Direktor. Er sah in der Theateradministration seinen Beruf, in dem er ein reiches Genügen und schließlich auch die höchste Befriedigung des Ehrgeizes fand, da er seine Laufbahn als Generalintendant der preussischen königlichen Schauspiele beschloß. Sein Bericht über die vierunddreißig Jahre seiner Theaterleitung ist eines der wichtigsten Dokumente für die Theatergeschichte und zugleich für die Psychologie des Theatervorstands, wie jene Zeit ihn verlangte. Küstner war unter den vielen einer der ersten, die ihren Beruf richtig begriffen: rückhaltlose Verehrer und stets gelehrige Schüler des Erfolgs zu sein. Beides war er bis zur Gewissenhaftigkeit, bis zum Pedantismus; und darin lag ein Fortschritt gegen den Leichtsin, der die meisten seiner Fach-

genossen an ihren Aufgaben scheitern ließ. Seiner gänzlich neutralen Seele war alles, was nur auf das Publikum Eindruck machte, wichtig, wert und Achtung gebietend; in allem entdeckte er eine würdige Seite: im Schillerschen Drama wie im Ballettvaudeville mit getanzten Gedanken. Er anerkannte die Vorzüge eines guten Ensembles, fand aber auch in der Arroganz eines Operntenors eine Art sittlicher Notwendigkeit. Er schätzte es sich als Tugend, keinerlei Vorliebe zu haben und seinen Geschmack und seine Überzeugungen stets mit dem Wechsel der öffentlichen Neigungen im Einklang halten zu können. Nur Ordnung mußte in seinem Theaterbetrieb herrschen; Ordnung aber hieß für ihn, wenn im Hauptbuch günstige Zahlen des Abschlusses für die Richtigkeit der getroffenen Maßnahmen sprachen.

In Leipzig, wo die Nähe Weimars und Jenas, die Gastspiele des Goethe-Theaters klassische und romantische Stimmung aufrecht erhielten, waren Schiller und die Spanier die Lieblinge Küstners, denn ihre Dramen brachten gute Einnahmen; in München dann bevorzugte er Raupach und Kobergauer als Hauspoeten. Er rühmt sich dreißig Raupachstücken zuerst auf seinen Bühnen aufgeführt und vierundvierzig Stücke Kobergauer zur Läuterung des öffentlichen Geschmacks der Szene erhalten zu haben. In Berlin setzte er den Genius der Charlotte Birch-Pfeiffer auf den theatralischen Thron und sorgte dafür, der Kultur der Meyerbeerschen Opern den fruchtbarsten Boden zu bereiten. Er war der Musterintendant an sich — auch darin, daß er unverständliche Neuerungen, die querköpfige Literaten, wie zum Beispiel Hebbel, auf die Bühne bringen wollten, keineswegs rundweg abwies, sondern ihnen gern die Ehre einer Versuchsaufführung gönnte. Nur daß sie dann, wenn die Einnahmeziffern die runde Ordnung im Hauptbuch zu stören drohten, schleunigst als abgetane Experimente in das Archiv wanderten. Als ein Talent der Organisation aber steht er fast unerreicht da. Schon in Leipzig bewährte er sich so mit bestem Erfolg und in vornehmer Uneigennützigkeit für den eigenen finanziellen Vorteil. Der Magistrat dieser Stadt hatte, von der ersten Stunde des Bestehens seines Stadttheaters an, dem weisen Grundsatz gehuldigt, daß dieses Institut den städtischen Säckel zu spiden habe und diesen keineswegs etwas kosten dürfe: Küstner mußte 2500 Taler Pacht zahlen und außerdem noch 500 Taler für die jährliche Erneuerung der Konzession. Von dieser Gepflogenheit ist die Leipziger Stadtverwaltung auch nie abgegangen: sie hat, bis über das Jahrhundertende hinaus, ihr Theater, das unter Umständen ja wirklich eine gut milchende Kuh ist, stets für hohes Geld verpachtet und stoisch die öffentliche Meinung sich entrüsten lassen, wenn die Direktoren, unter Berufung auf die ihnen auferlegten Lasten, zumeist in erbärmliche Kunstkrämerei verfielen.

Als Küstner der nicht unbeträchtlichen Opfer für Leipzig müde wurde, ließ man ihn gehen und zog es vor, sich wieder von dem sächsischen Hoftheater gastweise bedienen zu lassen. Erst als die Leipziger Filiale der Dresdner Hoftheaterkasse keinen Vorteil mehr brachte und die Intendanz das Verhältnis löste, suchte man wieder neue Pächter. Verdienstvoll stellte sich Küstner noch während seiner Leipziger Zeit an die Seite des großen Schröder, indem auch er eine Pensionsanstalt ins Leben rief, wie Schröder sie für das Hamburger Theater geschaffen hatte. An beiden Bühnen hat diese wohlthätige Einrichtung, trotz aller Mißstände des Pacht-systems, doch immer noch eine gewisse Stetigkeit im Bestande der künstlerischen Kräfte bewirkt.

In Hamburg suchte noch einmal, ehe auch dieses erste deutsche Nationaltheater völlig dem Spekulations-system anheimfiel, Schröder das alte Ansehen an seine Fahne zu heften; aber diese, seine dritte Direktionsperiode war der Versuch eines querköpfig gewordenen Alten. Er wollte, als er 1811 das unfähige Direktorenkollegium abgelöst hatte, das Publikum mit Gewalt wieder zu einfacher Diät zwingen und bearbeitete, zwecks dieser Kur, nicht weniger als vierundsechzig englische Stücke aus der guten alten Zeit. „Wenn er sie uns vorlas“, sagte der Schauspieler Jacobi, „waren sie alle gut, aber in unserer Mache gingen sie alle zum Teufel“. Ob aber gut oder schlecht, sie langweilten das Publikum, das ohnehin durch die französische Obrigkeit während der Zeit der Okkupation zu dramatischen Wassersuppen angehalten worden war. Denn in Hamburg hatten die französischen Machthaber die Zügel, die man andernorts, was Vergnügungen anbetraf, gern locker ließ, fest anziehen müssen. Ein Konflikt mit dem Marschall Davoust, in den wegen einer Capalie Schröder selbst verwickelt und infolgedessen er sogar verhaftet wurde, brach endlich die unverwüsthliche Energie des Meisters. Zu Ostern 1812 legte er die Direktion nieder und zog sich aufs wohlverdiente Altenteil zurück. Er starb am 2. September 1816. Sein Nachfolger in der Theaterleitung war Jakob Herzfeld, der schon zu Schröder in einem Teilhaberverhältnis gestanden hatte und dann nach drei Jahren wiederum einen Mitdirektor in dem gewissenhaften aber pedantischen Friedrich Ludwig Schmidt annahm.

In Frankfurt am Main war das von 1789 bis 1792 bestehende und mit Mainz verbundene Kurfürstliche Nationaltheater durch Cusine aufgelöst worden. Ein Aktientheater trat an seine Stelle, das von angestellten Direktoren geleitet wurde.

* * *

Die Betrachtung der inneren Schicksale der deutschen Bühnen, ferner der einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten, ist in gewissem

Maße abhängig von dem im gleichen Zeitraum, also bis 1830 etwa, sich abspielenden Bestrebungen, das alte Volkstheater, wie es noch rudimentär hier und da bestand, neu zu beleben. Gerade die durch die Hoftheaterwirtschaft herabgestimmte Hoffnung auf eine „nationale“ Bühne, die der wirkliche Ausdruck emporringender Volkskraft gewesen wäre, wendete sich zu dieser Zeit den Überbleibseln zu, die unberührt von den erzieherischen und als fehlgeschlagen zu betrachtenden Maßnahmen der dramaturgischen Politiker geblieben waren. Da kam vor allem Wien in Frage. Die Kriegsunruhen und die proletarischen Nöte hatten die immer bereite Faschingslaune des Wiener Volkes nicht zu brechen vermocht. Im Gegenteil: die Emanzipation hatte aus der Politik Anlaß genug geschöpft, dem Hang zur unverwüßlichen guten Laune, zur Walzereligie, zur grotesken Komik nun auch noch die Lust an der Satire und die Neigung zur Parodie zu gesellen. Die Burleske war zur „Volksposse“ geworden, die in ihrer Weise das Leben der Zeit sittlich beleuchtete, indem sie den alten Hanswurst vom frechen Spaßmacher zum schlichtenden und richtenden Vertreter des Volkshumors avancieren ließ. Das Wiener Leopoldstädter Theater hatte durch Neubearbeitungen der alten Hafnerschen Possen, durch neue von Hensler und Bäuerle, durch die trefflichen volkstümlichen Kompositionen von Wenzel Müller, namentlich aber durch den Komiker Laroche seine unverwüßliche Lebenskraft behauptet. Andere Volksbühnen waren nach diesem Muster entstanden: das 1788 von Karl Mayer eröffnete Josephstädter Theater und das Emanuel Schikaneders in der Wiedener Vorstadt, das ursprünglich im Starhembergischen Freihaus seine Bühne aufgeschlagen hatte, bis es durch Mozarts Zauberflöte in solche Glücksumstände versetzt worden war, daß Schikaneder den Bau des eigenen Theaters an der Wieden unternehmen konnte.

In den ersten Jahrzehnten war das Wiedener Theater hauptsächlich die Bühne für Ritter-, Zauber- und Ausstattungstücke, für volkstümliche Opern und Balletts. Von 1807 ab war es dann unter dem Grafen Palffy mit den Hoftheatern vereinigt gewesen, bis es, nach dem lange sich hinziehenden Konkursverfahren über das Palffy'sche Vermögen, endlich 1829 einen neuen und selbständigen Pächter in dem Komiker Carl fand, der es mit Staberliaden, Spektakelstücken und zu solchen verarbeiteten Tragödien zu einem blühenden Geschäft zu machen verstand. Seine Glanzperiode hatte es durch das vielbewunderte Kinderballett unter Horschelts Leitung. Aber auch Schillers ‚Räuber‘ erschienen hier, freilich um dreißig Jahre verspätet, ‚Wilhelm Tell‘ und endlich Grillparzers Erstling ‚Die Ahnfrau‘. Inzwischen hatte auch das ältere Wiener Volkstheater in der Leopoldstadt eine fast stetig steigende Entwicklung zum origi-

nellen Genre durchlaufen, die ihren Gipfelpunkt in der Ära von Ferdinand Raimund fand.

Es ist nicht leicht, sich den Charakter jener denkwürdigen Epoche zu rekonstruieren: angesichts des literarischen Ruhms, der Raimund eigentlich in die Geschichte des Dramas verweist, hat man diese Periode immer in einen engeren Zusammenhang mit dem Kunstdrama und dem Kunsttheater darzustellen versucht. Das ist eine Auffassung, der mancherlei Einschränkungen sich aufdrängen. Die Bedingungen für die Erscheinung Raimunds waren zunächst ganz lokaler Natur; woraus sich allein schon erklärt, weshalb Raimunds Kunst wo anders nicht nachzuahmen war. Wenn oben des *Avancements* des Hanswurst zum Sittenrichter und politischen Satiriker Erwähnung getan wurde, so sehen wir den alten Liebling der Volksbühne hier nun in der vorübergehenden Verkleidung romantischer Sentimentalität. Durch einen Inszenator mit einem reichsten Herzen emporgehoben, erlangte er hier beinahe — aber eben nur beinahe — die Bedeutung eines „literarischen Reformators“ des Theaters. Die Romantik vermählte sich in einer besonderen Nuance mit dem derben, theatralischen Volkshumor und es gab einen Honigmond dieser Ehe, der vom kurzen Schimmer eines lyrischen Glücks umspielt war. Nur hatte dieser Bund keine gesunde Geschlechtsfolge; dazu war das Paar zu ungleich. Entging es doch, wenn es sich auf der Bühne zeigte, selten der Verhöhnung; denn die Literaturgeschichte verfährt ziemlich illusorisch, wenn sie einen wirklichen Sieg der durch Raimund veredelten Volksposse verkündet. Diese hatte vielmehr gegen den Übermut und die Roheit der herkömmlichen burlesken Clownsposse stets den schwersten Stand. Raimunds Absicht kam unter den unverfälschten Nachtretern der alten Staberlkomödie immer nur bedingt zur Wirkung. Selbst die naiven Wiener waren nie naiv genug, die bunte Scheinwelt, in die Raimund die von ihm tiefer als von irgendeinem Volkstheaterdichter empfundenen Bedrängnisse und Fragen der Zeit einleidete, in ihrem sinnbildlichen Wert zu verstehen. Es war ein Stück lieblichen aber auch bitteren Selbstbetrugs in dem Wirken des Leopoldstädter Dramaturgen, und dessen unheilbare Hypochondrie entsprang gewiß nicht zuletzt der sich ihm immer wieder aufdrängenden Einsicht, daß ihm die Hebung des Volkstheaters auf die Dauer doch nicht gelingen könne. Ferner erscheint, wenn Raimund literarisch betrachtet wird, immer mehr zweifelhaft, wie weit Begrenzung des Könnens und wie weit weise, dramaturgische Beschränkung den Zwittercharakter seiner Schöpfungen bedingte.

Seine Wirksamkeit ist vor allem untrennbar von seiner Bedeutung als Schauspieler. Er war zunächst ein alle vor ihm und mit

ihm wirkenden Kräfte in seinem Genre weit übertreffendes schauspielerisches Genie; seinem gemühtiefen darstellerischen Vermögen entlieh er die Schwingen zum dramatischen Dichten. Die lokale und die persönliche Beziehung zu seinem Publikum war die unentbehrliche Voraussetzung für das Lebendigwerden seiner Empfindung, deren Hauptausdruck immer die mit Wehmut durchtränkte komische Darlegung eines Seelenzustands — seines eigenen — war. Der Romandichter Karl Spindler meint: „Raimunds Humor ist hinreißend; sein vertrauter Verkehr mit dem Publikum ist die genialste Kühnheit, deren sich nur so ein Bühnenmeister wie er bedienen darf. Es ist dies ein Heraustreten aus den Schranken des Alltäglichen; er zieht das Publikum mit sich ins Reich des idealen Humors“. Und wirklich scheint in ihm noch einmal eine Art improvisierender Volkskomödienkunst, wie sie das Mittelalter kannte, deren poetische Bedeutsamkeit von den Persönlichkeiten gar nicht zu trennen ist, aufgestanden. Man nimmt ihn zu einseitig und übertreibt doch zugleich, wenn man sein poetisches Schaffen als das eines Sozialethikers neben die dichterisch reifen Erzeugnisse der Zeit stellt. Seine Vorgänger am Wiener Volkstheater überragt er natürlich um Haupteslänge und auch neben der rührseligen Poeterei der Houwald und Genossen steht seine Dichtung in ihrer frischen Naivität und mit ihrem oft — nicht immer — echten Schmerz in vollen Ehren da; aber an den Großen der Dichtung soll man ihn nicht messen, um sein Bild nicht zu verzerren. Wo bleibt Raimunds Schilderung der Volksseele, wo das soziale Pathos, wenn man seine Märchen neben die „Volksstücke“ ‚Kabale und Liebe‘ und ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ stellt. Eine Poesie von so realer und gleichzeitig so feiner psychologischer Struktur konnte das Volkstheater in der Wiener Leopoldstadt freilich gar nicht gebrauchen; das Bedürfnis war von Haus aus ein viel größeres, die Phantasie des Publikums durch die ihr jahrzehntelang gebotene überpfefferte Kost derart begehrlieh, daß ein Dramatiker, der auf sie wirken wollte, in der gewohnten Sprache sprechen mußte. Raimund stand ursprünglich mit seinem Publikum auf gleichem Boden; aber er suchte es emporzuheben, soweit er konnte. Er strebte das rohe Element zu einer höheren Kunstform zu gestalten. Und darin liegt sein großes ethisches Verdienst. Das soll man jedoch nicht verwechseln mit der Resignation eines hochgeborenen Dichters, der aus Liebe zu seinem Volk sich dessen naiveren Bedürfnissen anpaßt — zu ihm hinuntersteigt.

Hält man diese Unterscheidung nicht ein, so wird man leicht den bildenden Einfluß Raimunds auf sein Publikum überschätzen. Die Tatsache ist leider, daß er dauernd das Niveau der Volksbühne weder sittlich noch künstlerisch zu heben imstande war. Das Publikum dieser

Theater war in Wirklichkeit keineswegs so harmlos, wie Devrient es darstellt; das Parterre des Leopoldstädter Theaters war ein ziemlich berühmtes Lokal, das den Einheimischen und den Fremden als die Mädchenbörse des damals schon recht lustigen Wiens, das 1825 bereits viertausend öffentlich beglaubigte Liebeshändlerinnen beherbergte, bekannt war. Seine Besucher trugen nicht das geringste Verlangen, sich durch die Darstellungen sittlich gehoben zu fühlen, und das geschichtliche Bild der durch Raimunds „Jugend“ verklärten Therese Krones, die mit Vorliebe in obszönen Männerkostümen ihre Reize zur Schau stellte, ist ein wesentlich anderes als das in der romantischen Überlieferung bewahrte. Darum trugen auch Meisls Volksstücke, mit ihren unverhüllten geschlechtlichen Schamlosigkeiten, die zotigen Parodien anderer Konkurrenz Bühnen, die Staberliaden Carls immer wieder den Sieg über Raimund davon. Ja, seine Stücke selbst mußten der parodierenden Lust dieser Konkurrenten herhalten: kaum war, 1827, „Moijasurs Zaubersluch“ im Theater an der Wien gegeben worden, so brachten das Leopoldstädter und das Josephstädter Theater Travestien dieses dramatischen Märchens. An solchen Zügen ist der eigentliche Charakter des Wiener Volkstheaters jener Zeit zu berichtigen. Den vollsten Erfolg hatte das letzte und wohl auch das reifste Werk Raimunds, „Der Verschwender“, im Jahre 1834; aber selbst dieser bedeutete keinen nachhaltigen Triumph der poetischen Richtung, denn gleichzeitig eroberte Nestroys weit größere Muse den Boden des Volkstheaters in seiner ganzen Breite und beherrschte ihn für die nächsten Jahrzehnte dann fast unbeschränkt.

Ähnlich war es um Raimunds Wirkung als Schauspieler bestellt. Das Publikum stand wohl stets in gewissem Grade unter dem Banne seines poetischen Humors; aber es atmete immer befreit von einem ihm im Grunde doch lästigen Zwang besseren Empfindens auf, wenn der realistisch derbe Ignaz Schuster ihm dann seine leichtverdaulichen Lazzi ins Gesicht warf. Costenoble, der ein wärmster Verehrer des Schauspielers Raimund war, ihn spielen sah, wenn und wo er nur konnte, meint auch, daß das Publikum ihm immer nur bedingungsweise gehuldigt habe: „Keinen Applaus hört man selten, ob auch Raimund das höchste liefern möge. Stets glaubt das Publikum ihm zu viel Ehre zu erzeigen und meint Recht zu tun, wenn es Ignaz Schuster höher stellt“. Von Raimunds Dichteranteil und Spiel im „Diamant des Geisterkönigs“ referiert er: „Was für einen natürlichen und herzenswahren Florian gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein wichtiger Lokaleinfall, den man sittenlos oder trivial nennen möchte. Raimund-Florian und Krones-Mariandl, — welche eine Harmonie

zwischen beiden, der ewig wahren Natur abgelauscht; und dennoch . . . erkannten die mit Taub- und Blindheit Geschlagenen nicht, was sie von diesem Künstlerpaar empfangen". Nach dem Valentin Raimunds (im ‚Verschwender‘) endlich: „So wie Raimund ist kein jetzt lebender Schauspieler ins menschliche Herz gedrungen und keiner hat das Vermögen, das Aufgefakte in so hoher Vollendung wiederzugeben. Was ist Löwes Glut und Glut, — was alle Kornsche Feinheit und Etikette und vornehme Grazie, — was ist Wilhelmis oft übersprudelnder Humor und was bin endlich ich selbst mit meinem Streben, das zu wollen, was Raimund so herrlich vollbracht hat und noch vollbringen wird!“ Das ist aus der Seele eines Burgschauspielers, eines Angehörigen des vornehmsten „Kunsttheaters“, ein Zeugnis für Raimunds Künstlerschaft, das Duzende gelehrter Rezensionen überwiegt. Auch eines Urteils von Ludwig Devrient soll hier gedacht werden, als er von Raimund den ‚Bauer als Millionär‘ gesehen: „Der Mann ist so wahr, daß ein so miserabler Mensch wie ich ordentlich mitfriert und leidet“.

Und trotzdem konnte eine solche Kunst, sogar auf ihrem eigenen Boden, bald bis zur Vergessenheit verfallen; namentlich, als zu den groben Parodien des Theaters an der Wien nun auch noch Travestien der klassischen Dichtungen in Schwang kamen. Die „Haupthek“ dieser Epoche war der von C. M. Heigel nach Schillers Ballade bearbeitete ‚Kampf mit dem Drachen‘, worin Wilhelm Kunst, ein ursprünglich genialisches und mit reichsten Mitteln ausgestattetes, aber nun zur unfreiwilligen Parodie seiner selbst herabgesunkenes Talent Triumphe feierte. Darin der Hauptmoment, wenn Kunst zu Pferde gegen den riesigen, feuerschnaubenden Pappdrachen anritt. Kunst war ein Schüler Eblairs, den wir sogleich kennen lernen werden, und repräsentiert die Karikatur des damaligen pathetischen Heldenstils.

Das Echo des rauschenden Lebens an den Wiener Volkstheatern drang indes zu dieser Zeit durch ganz Deutschland und ließ neue Hoffnungen aufleben, daß neben dem verzopfenden Hoftheater denoch eine neue Blüte volkstümlicher Kunst möglich wäre. Der erste Versuch dieser Art war schon 1811 in München gemacht worden, wo am Isartor ein Volkstheater gegründet und sogar als Zweiganstalt des Hof- und Nationaltheaters verwaltet worden war. Derselbe Carl — eigentlich Carl Bernbrunn — der in den Reihen der Tiroler die Kämpfe gegen die Franzosen und Bayern mitgefochten und, gefangen genommen, mit Andreas Hofer dieselbe Zelle geteilt hatte, der 1829 das Theater an der Wien übernahm, hatte diese Bühne, von allerdings drastisch volkstümlicher Bedeutung geschaffen. Ihre Wirkung auf den großen Haufen machte dem Hof-

theater das Leben um so schwerer, je weniger wählerisch sie bemessen wurde. Zwar hielt sich Carl an die „bessere Literatur“ der Zeit, aber er konnte es nicht lassen, die Stücke der volksunfundigen Dichter erst ins rechte Geschick zu bringen. Wie das geschah, erläutert folgender Nachtrag des Theaterzettels zu Castellis ‚Roderich und Kuni- gunde‘: ‚Die Rückkehr aus Palästina, oder das geheimnisvolle Bild, oder der nicht Gefahr bringende Zweikampf auf Leben und Tod. Ein großes Melodram in einem kleinen Akt, mit wenig aber ge- wählter Musik, in gebundener Rede und zwanglosen Ausdrücken von Direktor Carl‘. Das galt damals als volkstümliche Schauspielkunst unter königlicher Ägide. Trotzdem war es mehr die wachsende Furcht vor der vom Publikum ungleich mehr begünstigten Rivalin gewesen als künstlerische Einsicht, die, 1825, die Auflösung der Isartorbühne und die Pensionierung Carls veranlaßt hatte.

Was man in München unterdrückte, um der Verwilderung der Bühnenkunst zu wehren, das schien anderen Orts just geeignet, als Opposition gegen die Hoftheater ausgespielt zu werden. Nament- lich der hellere politische Sinn der Berliner suchte nach Mitteln, das unleidliche, von der Theatergewerbeordnung geschaffene Monopol zu durchbrechen. Zwar spielten auch die Hoftheater jegliches Genre, und auf eine volkstümliche Bühnendichtung sonderer Art konnte man sich nicht stützen; man dachte jedoch, die werde sich schon ein- stellen, wenn nur einmal ein Schauplatz für sie geschaffen wäre. Auch damals schon hielt man dafür, daß ein Wettkampf mehrerer Theater der Kunst selbst nur Vorteil bringen könne, eine Auffassung, die später zu den wichtigsten Argumenten gehörte, die Theaterfreiheit durchzusetzen. So kam 1824 die Gründung des Königstädtischen Theaters in Berlin zustande, dessen nächsten Schicksale freilich zeigten, daß man in die Luft und nicht, wie in Wien, auf einen breiten Boden volkstümlichen Humors gebaut hatte. Ein jüdischer Kommissionär und früherer Pferdehändler Cers hatte sich die Kon- zession zu verschaffen gewußt und verpachtete sie bezeichnenderweise sofort an eine Aktiengesellschaft weiter, die das Theater, zunächst bis 1829, unter einer siebenköpfigen Direktion betrieb. Der pensio- nierte Hofschauspieler Bethmann im ersten, dann Karl von Holtei zwei weitere Jahre, die letzten beiden dieser ersten Periode der Daudeville-Dichter Karl Blum waren die künstlerischen Direktoren. Die verfehlte Grundrechnung zeigte sich sofort: das Theater kam nicht zu einem eigenen Genre. Die Hoftheater dachten gar nicht daran, was ihnen sicher nur zum besten gewesen wäre, das ihrige zu beschränken. So war einstweilen nur ein Konkurrenzinstitut ge- schaffen worden und bald genug griff das Königstädter Theater, das dafür nicht unbedeutende Kräfte einsetzen konnte, hinüber auf das

Gebiet des höheren Dramas und selbst der Oper, wobei es sich, trotz zeitweisen glänzenden Erfolgen — die Entzündung Berlins durch Henriette Sontag fiel in diese Epoche — verblutete. Nach dem ersten Zusammenbruch übernahm Cersf, ein notorischer Analphabet, das Theater in höchst eigene Hände und führte es bis zu seinem Tode (1845). Diese Cersfsche Periode weist Namen von unvergeßlichem Klang in der Geschichte der komischen Schauspielkunst auf: den Baß-Buffo Joseph Spitzeder, die Komiker Heinrich Ludwig Schmelka, Louis Angely und Fritz Beckmann, die Soubretten Karoline Müller, Katharine Eunike, ferner Julie Holzbecher, Holteys zweite Frau, die Dörsch und viele andere Kräfte glücklichster Veranlagung. Aber was von dieser Bühne erwartet worden war, das „Berliner Volksstück“, das wuchs erst aus der Bewegung der Revolutionsjahre als „Berliner Posse“ heraus und fand im Wallner-Theater, das auf Grund der neunundneunzigjährigen Konzession Cersfs das Königsstädter Theater ablöste, seine Pflege.

Von ganz untergeordneter Bedeutung waren die anderen Orts versuchten Volksbühnen; nirgends fanden sie, was sie vor allem brauchten, eine volkstümliche Dichtung, und so charakterisierten sie sich durch die ganze Periode nicht als Volkstheater, sondern als „Vorstadttheater“. So in Hamburg, wo von 1817 bis 1820 das Apollotheater, die Theater in der Steinstraße, in St. Georg und St. Pauli entstanden. Sie lebten vom Abfall der an dem Haupttheater gepflegten dramatischen Produktion, tarifierten das Ernste ohne Witz und mit brutaler Roheit, verzerrten die heitere Kunst zur Grimasse der Gemeinheit und des — nicht einmal höheren — Blödsinns: Dramatische Speisewirtschaften für die niederen Stände, wo man geringere Kost für weniger Geld verabreichte. Die Zeit, da diese Vorstadtbühnen sich mehr oder weniger Spezialitäten zuwendeten, war noch nicht gekommen; bei ihrer Gründung ging man ganz bewußt auf die Schaffung einer Theaterkultur zweiten Ranges aus. Die nach dem Krieg fast überall eintretende Umbildung der städtischen Gesellschaft hatte ein Proletariat geschaffen, das auf seine Weise unterhalten sein wollte, doch aber wenig Ähnlichkeit mit dem Publikum aufwies, das in Wien die Volksbühnen ermöglichte: dort war es nicht ein neues Proletariat, sondern der eingefessene Kleinbürgerstand, dem, seit hundert Jahren und mehr, Hanswurst der Exponent seiner stets nach Auffrischung verlangenden Laune gewesen war.

* * *

Zu keiner Zeit ist des kunstsinnigen Dänenprinzen Rat: „Laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgefürzte

Chronik des Zeitalters . . .", getreulicher befolgt worden als in der romantischen Theaterperiode Deutschlands. Wie die Bühne die Politik ersetzte, so der Schauspieler den Politiker. Er war ein „Kerl im Staat“ geworden und brauchte üble Nachrede nicht zu fürchten. So dürftig, von einem höheren Standpunkt aus, das Verhältnis des Theaters zur Öffentlichkeit geordnet worden war, dem äußeren Wohlstand nach hatte es eine glückliche Entwicklung genommen. Ein halbes Hundert Theater etwa waren ständige Institute geworden, die ihren Angehörigen eine leidlich sichere bürgerliche Existenz gewährten. Für die Sommermonate boten sich die kleineren Städte als Sillialen dar und ermöglichten den Leitern, auch der Stadttheater, ein oft jahrelanges Zusammenhalten des Personals. Noch bedrohte den Stand auch kein Proletariat; erst mit Zunahme der Vorstadtbühnen kam dieses — und dann freilich rasch — empor. Angebot und Nachfrage standen zunächst noch in glücklichem Verhältnis. Die Schauspieler zogen Vorteil ebenso aus der bürgerlichen Emanzipation wie aus dem noch in ruhigen Linien vorschreitenden wirtschaftlichen Aufschwung. In jenen Jahren aber machten sich dem Stand der Bühnenkünstler auch schon die Schattenseiten der volkswirtschaftlichen Entwicklung bemerkbar. Erwerbssinn und Vergnügungssucht drängten nun bald auch in den kleinen und kleinsten Städten nach eigenen Theatern, die dort doch kaum als ein paar Wintermonate hindurch sich ernähren konnten. Von da ab allerdings verstärkte sich mit jedem Frühjahr die Schar erwerbsloser Theaterangehöriger, die auf die Landstraße gewiesen war. Wie das dann zur Entstehung zahlreicher Sommertheater führte, wie diese wieder den Jahrestheatern das Erwerbsgebiet schmälerten, so daß deren Spielzeiten immer mehr zu kurzen Wintersaisons zusammenschrumpften und sich der wirtschaftliche Zustand des Theaters so allmählich wieder verschlechterte, das wird an anderer Stelle zu betrachten sein. Bis 1830 etwa war von alledem noch wenig zu spüren; bis dahin kann man von einer zünftigen Blüte des deutschen Theaters reden.

Bei der Erziehung, die bisher der Stand erfahren und sich selbst gegeben hatte, wird es nicht überraschen, diese Vorteile jedoch kaum ausgebeutet zu sehen; namentlich nicht im Sinne eines einheitlichen Kunstprinzips, eines Stils. Die Hilfe, die von der dramatischen Dichtkunst dazu geboten wurde, lernten wir in ihrer ziemlich trostlosen Zersahrenheit kennen. Die Leitungen aber, Intendanten wie Pächter, waren gemeinhin von dem Pathos einer Neuberin oder dem bitteren Ernst eines Schröder für solide Berufsgestaltung nicht angesteckt. Die Schulmeisterei der Prinzipalzeit plagte die Schauspieler nicht mehr; auch hatten sie es nicht mehr nötig, eine besondere Berufsehre gegen den Hochmut der oberen Stände und gegen das

Philisterium der niederen herauszukehren. Im Gegenteil, der Schauspieler trat in innigste Fühlung mit dem Publikum und stellte diesem sein Wohl und Wehe anheim. Sicherlich wurde er da auch besser verstanden als von den standesfremden Hofkavalieren auf den Intendantenstühlen oder von den dilettierenden Vertrauensmännern der Komitees und erwerbslüchtigen Pächtern. Die Theaterschwärmer im Publikum zeigten sich nun fast stets geneigt, für die Schauspieler, als die Schwächeren, Partei zu ergreifen. Das wandelte die Psychologie des Standes nicht unwesentlich um: anstelle des feindlichen, oft düntelhaften Berufsstolzes, den der alte Komödiant des vorigen Jahrhunderts gezeitigt hatte, trat das Bestreben, vor allem die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, in ihr allein den eigentlichen Auftraggeber und Richter der Kunst zu erblicken. Und da das Publikum alle Liebe, allen Haß, alle Wünsche, die ein unklareres und auf allen Gebieten ungestillter Drang nach Fortschritt ihm entzündete, in seine Theaterleidenschaft flüchtete, lernten die Schauspieler sich allmählich als Vorkämpfer und Märtyrer der bürgerlichen Freiheit selbst fühlen. Sie — sie hatten zunächst nun die Schlachten für die soziale Befreiung zu schlagen, und sie fühlten sich in dieser Rolle.

Die wirtschaftliche Abhängigkeit freilich von ihren Brotherrn und ihre Servilität gegen die vornehmen Chefs boten eine üble Ergänzung im Bilde dieses Helden- und Märtyrertums. An Charakter hat der Stand der Bühnenkünstler in dieser Periode äußerer Blüte wahrlich nicht zugenommen. Immer in äußerer Abhängigkeit und immer mit dem Publikum in geheimer Opposition gegen die verhaßten Leitungen, machte der Schauspieler jener Zeit geradezu eine hohe Schule des Intrigantentums durch, die alle schlechten Instinkte in ihm groß zog. Die moralischen Zustände an den Theatern, und nicht zuletzt an den Hoftheatern, wurden denn auch bald betäubende sondergleichen, wovon wir ja ein stärkstes Beispiel am Goethe-Theater kennen gelernt haben. Schon Jffland, dessen Theaterleitung unstrittig von einem sehr soliden Berufsgeist erfüllt war, hatte unter der Heß- und Intrigenwirtschaft schwer zu leiden gehabt; vor jedem Auftreten fast hatte er anonyme Schmähbriefe erhalten, deren Schreiber wohl kaum außerhalb des künstlerischen Haushalts zu suchen waren. Nun aber flossen diese trüben Quellen mehr und mehr in den Strom der öffentlichen Meinung, für den die theaterfanatische Presse sich als Bett darbot. Das erwerbsmäßige Rezensententum wurde zur üblen Begleiterscheinung der „goldenen Theaterzeit“. Denn das Publikum verlangte keineswegs sachliche Urteile über das Theater, sondern am liebsten Klatsch, der seiner Abneigung gegen die ihm in seinem einzigen Vergnügen aufgezwungene Bevormundung Ausdruck gab, und tendenziöse Kritik der Leitung oder der

gegen seinen Willen von der Leitung gehaltenen Künstler. Einen so ruchlosen Demagogenton wird man zu keiner Zeit in der Theaterkritik wiederfinden wie in der dieser Jahre von etwa 1810 bis 1835, und häufig ließen sich die Schauspieler selbst zu der Rolle von Zuträgern der Neuigkeiten und der Intrigen aus den Theaterbureaus verleiten. Das schamlose Dienstbotenverhältnis des Schauspielers zu den Vertretern der Presse empfing in jener Zeit seine erste Ausbildung. Seitdem ist es dabei geblieben, daß der Bühnenkünstler, wo er ins Engagement kommt, wie ein Bittsteller zunächst die Redaktionsstuben absucht, um „eines gütigen Wohlwollens“ sich zu versichern.

Solches Treiben blieb natürlich nicht ohne Rückschläge auf seine Urheber. Des Publikums wachsende Teilnahme für Theater und Schauspieler hatte dessen liebe Neigung zu Theaterstandalen nämlich trotzdem nicht abgeschwächt. Nun erst recht, wo der Schauspieler so viel billige Anerkennung empfing, sollte er gelegentlich auch an seine Abhängigkeit von Publikumsgnaden nachdrücklich erinnert werden. Bis zur Mitte des Jahrhunderts waren in den Zuschauerräumen sich abspielende Lynchgerichte eine stehende Erscheinung. Moralische und künstlerische Verstöße gegen das Majestätsrecht des Publikums wurden vor diesem Forum noch mit derselben Roheit wie vor fünfzig Jahren bestraft. Und auch hier machte sich die junge Presse gewöhnlich gern zur Mandatarin des Pöbelwillens: man wird selten einen Theaterbericht aus jener Zeit finden, der von Anzüglichkeiten und von Verdächtigungen persönlichster Art ganz frei wäre. Der berüchtigte, die öffentliche Meinung Berlins in weitem Umfange aufwühlende Theaterstandal der zwanziger Jahre entstand um die Schauspielerin Auguste Stich, spätere Crelinger. Diese als Künstlerin sehr geschätzte Frau hatte galante Beziehungen zu einem Grafen Blücher unterhalten; der Ehegatte hatte das zärtliche Paar in unzweideutiger Situation überrascht, war jedoch von dem insultierten Kavaliere auf den Tod verwundet worden und bald darauf auch seinen Verletzungen erlegen. Das Publikum des Schauspielhauses bereitete der unglücklichen Frau bei ihrem Wiedererscheinen auf der Bühne ein öffentliches Strafgericht furchtbarer Art. Eduard Devrient nimmt aus diesem Fall den Anlaß, die mit solchen Vorkommnissen verknüpfte moralische Frage zu behandeln. Er meint, dem Publikum recht geben zu müssen, wenn es vom Bühnenkünstler sittliche Intaktheit verlange und stellt den Schauspieler in eine Reihe „mit dem Richter und dem Pfarrer“. Heinrich Laube ist dem später entgegengetreten: „der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben“. Beide

Auffassungen dürften jedoch fehl gehen: man kannte den Charakter der Menge und durfte, um dem Theater nicht die Achtung zu verkürzen, die Frau der öffentlichen Bestrafung nicht preisgeben.

Vorgänge solcher Art deuten zur Genüge darauf hin, wie von allen öffentlichen Angelegenheiten das Theater zuerst in den Strom der Demokratisierung, mit dem die Gesellschaft trieb, gerissen wurde. Auch dieser Zeit bedeutete die Bühne nicht das Medium, den schaffenden Geist höherer Kultur unter das Volk zu bringen: diesem Ideal der philosophisch-ethischen Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts hatte sie sich eher entfernt als genähert. Sie trug nicht, wie sie sollte, Anschauungen in das Publikum, sie wurde vielmehr selbst der Niederschlag der im Publikum vorhandenen Anschauungen; eine Stätte der Scheinkultur, bestimmt, ausgesprochene und heimliche Sensationsbedürfnisse unter der Maske eines Kunstinteresses zu befriedigen. Der Ausdruck des Zeitgeistes, wirklich dessen „abgekürzte Chronik“ — aber leider nicht jenes Zeitgeistes, der von den Höhen mählich wie befruchtender Tau in die Täler sich senkt, sondern jenes, der als giftiger Schwaden aus den Tiefen von trüben Strudeln aufsteigt und die klaren Heilsgestirne verhüllt. Bei den Leitungen wie bei den Künstlern war schließlich die Anbetung des Erfolgs der Weisheit letzter Schluß.

Wie der romantische Charakter des Theaters und der Schauspielkunst, an der Entwicklung des bürgerlichen Geistes in Deutschland teilnehmend, allmählich sich wandelte, wie diese Wandlung hier schneller, dort langsamer vor sich ging, das fällt in die Betrachtung des dritten und vierten Jahrzehnts der Entwicklung. Die Hoftheater folgten ihrer Natur gemäß dieser Entwicklung zwar zögernder aber doch auch unaufhaltsam; sie waren der geistigen und der materiellen Macht bar, die vorhandenen Kräfte unter ein höheres Kunstprinzip zu sammeln, das Theater einer vorschreitenden Dichtung, einer zielbewußten Schauspielkunst dienstbar zu machen.

Alle diese Symptome eines Stillstands oder Rückgangs des Theaters waren jedoch nicht auf Deutschland beschränkt: die Bühnenkultur in Frankreich nahm einen ganz ähnlichen Verlauf. Nur daß dort die technische Seite der Schauspielkunst, dank der festeren und treuer bewahrten Überlieferung, unter den zeitlichen Geschmacksrichtungen weniger Einbuße litt. Die schon erwähnte Teilung der Arbeit hielt die Stile der französischen Szene reiner. Man betrachte nur einmal, was um die zwanziger Jahre eine deutsche Bühne mit einem, meist wieder nur in den mäßigsten Grenzen gehaltenen Personal leisten mußte: in der Oper zunächst Werke der älteren und der neueren italienischen Richtung, die altdeutschen Singspiele und die neuen romantischen deutschen Opern, heroische und Spielopern des auf-

strebenden modernen französischen Stils; in der Tragödie neben dem freilich meist sehr vernachlässigten Werk der deutschen Klassiker die altfranzösischen Meister, Shakespeare und die Spanier, Schicksalsdrama und Rührstück; neben dem platten Genre Ifflands und Kozebues das kriminalistische französische Sensationsstück und neben dem alten englisch-deutschen Lustspiel die unerschöpfliche Glut der leichten französischen Produktion an Vaudevilles und Balletts. Wahrlich, vom höchsten Kothurn bis zur Affendarstellung, vom heroischen Sänger bis zum Clown mußte das Talent des damaligen deutschen Schauspielers sich dehnen lassen. Eine solche Schauspielkunst hat es aber vielleicht in der Welt nie gegeben, kann es vielleicht nicht geben oder eben doch nur in einzelnen universellen Persönlichkeiten verkörpert. Schon Goethe hatte gewarnt: „es entsteht durch die Vereinigungen der verschiedenen Gattungen eine Konfusion im Urteil des Publikums, welche die Ausbildung eines wahrhaften Kunstgeschmacks verhindert“, obwohl auch er in der Praxis kaum anders verfuhr als andere Theaterleiter, schon damals kaum anders verfahren konnte. Da aber diese Stilvermischung, auch an den besten Theatern, etwa vierzig Jahre lang herrschte, kann man eigentlich nur staunen, wenn sich trotzdem hier und dort einmal eine Gattung rein durchsetzte und zu leidlicher Gediegenheit entwickelte.

Der mühsam errungene Kunststil der Goethe-Schule hatte die Fähigkeiten der Schauspieler etwa so weit erhöht, daß man nun, während noch fünfzehn Jahre früher Schillers Vers ernstlichen Schwierigkeiten begegnet war, in dem hölzernen Trochäengepöller Müllners, im Sprachfeuerwerk der Ahnfrau, im läppischen Getändel der Deinhardsteinischen Verse zu schwelgen verstand. Die eigentliche Seele der Schauspielkunst höherer Richtung war, wie nicht anders zu erwarten, jetzt das Romantisch-Sentimentale. Die unsagbar edelmütigen leidenden Frauen, die in zitternder Erwartung der hereinbrechenden Katastrophe entgegen beben, die in furchtbaren Verhängnissen schwer hinschleppenden Gatten und Väter, die in mystischer Lyrik schwärmenden Jünglinge und Jungfrauen, die frühflugen, hell-sichtigen Kinder, die alten Hausunken beiderlei Geschlechts, die des Schicksals bedeutungsvolle Sprüche tönen lassen, wenn sie den Mund öffnen: das waren die Typen, die sich der Phantasie des Publikums bemächtigt hatten. Und diese Richtung bezeichnet auch nach oben hin die nur von ganz wenigen Erscheinungen überschrittene Grenze des schauspielerischen Vermögens der Zeit.

August Klingemann, dessen in seinen Reisejournalen gesammelten Urteile darum von hohem Wert sind, weil er als praktischer Theatermann mit Eifer die deutschen Bühnenverhältnisse an Ort und Stelle beobachtete, sagt von dieser Periode, daß das höhere

Drama fast überall gänzlich daniederzulegen und an den ersten Bühnen selbst jedes genialen Zuges entbehrt habe. Bei einer Vorstellung von Voltaires ‚Merope‘ im Wiener Burgtheater, wo Sophie Schröder die Titelrolle spielte, empfing er den Eindruck, daß Sophokleisches Helden-tum mit Ifflandischem Hauswesen im Kampf liege und eines völligen Hinunterziehens des tragischen Tons zum hausbürgerlichen Verkehr. Selbst die Disziplin der Regie scheint nach seinem Urteil an den vornehmsten Bühnen unbekannt gewesen zu sein, wie vielmehr ein höher entwickelter Geist dieser Kunst: die vier Frauen der Merope unterhielten sich anmutig scherzend, während ihre Gebieterin ohnmächtig auf der Erde lag. Auch von der Berliner Bühne empfängt er, bei aller Schätzung der beiden „Klassizisten“ Pius Alexander Wolff und Friedrich Wilhelm Lemm, den Eindruck, daß ein höherer Ton des Trauerspiels durch jene nicht erreicht worden sei; neben den genannten Künstlern, die ihre Verse „sprachen“, hörte er die anderen sie radebrechen und meint, auch der vielgerühmten Bethmann habe der eigentliche tragische Schwung, ihrer Sprache das lyrische Element gefehlt. Auf den süddeutschen Bühnen fand er im allgemeinen einen höher gehaltenen deklamatorischen Vortrag und „dezi-diertere“ getragene Aktion, auch lebhafteres Spiel im Komischen. Das Lustspiel habe in Norddeutschland mehr zur Charakteristik, die Tragödie mehr zur Nüchternheit hingeneigt. Daß der Stil der Lustspiieldarstellung sich im allgemeinen weit gesunder erhalten hatte und sich so fortentwickelte, dazu trug viel bei, daß man die Stücke ausländischen Ursprungs — und das waren neun Zehntel des Spielplans — in freier Weise auf deutsche Verhältnisse übertrug, sie „nationalisierte“ oder „originalisierte“. Immer noch unübertroffen galt der zeitgenössischen Kritik das Ensemble im bürgerlichen Genre auf der Hamburger Bühne, an das nur das des Burgtheaters heranreichte. In allen anderen Theatern aber herrschte die Willkür, die nicht selten um so auffälliger war, je bedeutender einzelne Schauspielere hervorstachen. Die Kunst der Inszenierung beschränkte sich dem Begriff und der Praxis nach auf die äußerlichkeiten, besonders auf oft ganz sinnwidrig zusammengestoppelte Prachtentfaltung in der Oper.

Der anschauliche Sinn, der für das äußerliche Lebendigwerden der Darstellung so wichtig ist, hatte, wie im vorigen Jahrhundert, noch immer wenig Schulung empfangen. Auch die Phantasie der romantischen Zeit ermangelte der bildnerischen, plastischen Kraft. Die Kenntnisse historischer Stile waren noch immer gering und verschwommen. Wo die Romantik im Bild lebendig zu werden versuchte, verfiel sie in süßliche Manier. Gothik und Antike kamen in der Kunst der Szene unleidlich vermischt und entstellt zur Darstellung. Von

England her hatte sich eine Art der antiken Attitude auf die Bühnen verpflanzt, deren Urheberin die auch für die Kunstgeschichte bedeutsame Lady Hamilton war. Der Maler Friedrich Rehberg hatte im ‚Teutschen Merkur‘ von 1795 für diese Zwitterkunst schon lebhaft Teilnahme geworben. Wie J. J. Engel seiner Zeit nach Vorbildern der Bühne eine Mimik ästhetisch zu begründen gesucht hatte, erstand diesem klassizistischen Attitudenstil ein dramaturgischer Ästhetiker in Patrik Peale (eigentlich Gustav Anton Freiherr von Sedendorf), der in den Jahren 1808 bis 1811 über diese neue mimische Kunst Vorträge hielt. Henriette Hendel-Schütz und Elise Bürger, des Dichters dritte Frau, übertrugen diesen Stil auf die Bühnen: in Melodramen und musikalischen Pantomimen zeigten sie sich als lebendig gewordene Galatheen und riefen ihres Publikums Entzücken hervor. Schönheit und Leidenschaft schienen hier vermählt, ohne daß dabei ein dramatisches Moment zu lästigem Nachdenken zwang. Die Schauspielkunst ist ihnen wenig Dank schuldig; ihre Grazie führte zu einer platten Veräußerlichung der körperlichen Beredsamkeit, die in der öden Schablone der Nachahmerinnen besonders widerlich auffiel. Die beiden genannten „Sterne“ adelten übrigens die künstlerische Preisgebung ihres Körpers nicht gerade durch persönliche Keuschheit. Elise Bürger nutzte den schimpflichen Ruhm ihrer Göttinger Glitterwochen weiter aus; und bei der Hendel-Schütz braucht nur an ihre Begegnung mit Heinrich von Kleist erinnert zu werden: in brennender Schamröte der Entrüstung stürzte der Poet von ihrer Seite an der Tafel fort — so eindringlich hatte sie ihm den klassischen Liebreiz ihres Körpers zu entfalten gewußt.

Eine deutliche Abhängigkeit der bildenden Künste jener Zeit vom Theater ist schwer zu verkennen; der Roman und das Theater spiegelten das Leben, kein Wunder, wenn deren Geschmaç auch die Phantasie der bildenden Künstler gefangen nahm. Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man die Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen, mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert repräsentiert hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute als schlechtesten Theatergeschmaç empfindet, der aber, bis zum Auftreten der Meininger eigentlich, Stil der deutschen Bühne blieb. Vor den Meiningern hat nur Dingelstedt in diesen Dingen eine wesentlichere Reform in München versucht und sich dabei zum erstenmal auf gute Vorbilder gestützt, als welche ihm Cornelius, Kaulbach und Schwind galten. Bis dahin wollte man auf der Bühne nur „gefällig“ erscheinen, „gepußt“ im willkürlichen Sinne. Im humoristischen Genre dürfen wir uns die Karikaturen

der Witzblätter und Bilderbogen als die Vorlagen der Bühnenkunst denken; nur ist auch hier nicht immer die Grenze festzustellen, wo die Bühne die Zeichner und wo die Zeichner die Bühne beeinflusst haben. Auch dieser Schlendrian setzte sich sieghaft fest; wir finden heute noch an den allermeisten Bühnen die komischen Personen in einer Gewandung, die das Sonnenlicht der Wirklichkeit nie beschienen hat. Man darf das als Überbleibsel der alten Komödienmasken betrachten, die, der Zeit entsprechend, modernisiert weiterleben. Die auf Ordnung bedachten Hoftheaterleitungen riefen gegen diesen Geist des Wirrwarrs die militärische Disziplin zu Hilfe; den an Uniformdrill gewöhnten Intendanten verdankte das Theater die Augenweide der Hofstaaten des Königs Philipp und der Königin Elisabeth, die stets in frisch gewaschenen weißen Baumwolltrikots, mit lackierten und rosettenverzierten Ballettschuhen paradierten, dann die wie für die Wachtparade gepuhten Bauernhöre, mit tadellos gebläuten und gebügelten Hemdekragen über den braunen Jäcken mit goldenen Knöpfen und in der rührenden Eintracht gleichfarbiger Westen und Ringelstrümpfe.

Die Kunst der Dekoration unterlag denselben Einflüssen. Für die Opern und Schauspiele der Spätrenaissance hatte sich der von Galli-Bibiena eingeführte Barockstil überall dauernd behauptet. Wo nicht Zeit und Ort durchaus etwas anderes bestimmten, hielt man sich an diese Muster. Die Don Juan-Säle der deutschen Bühne, die Kerker für Florestan und Azucena sind heute noch fast immer Bibienascher Provenienz. Die erste Gegenbewegung brachte der Bühnenarchitekt Servandoni, der für die Dekorationen der ‚Jungfrau von Orleans‘ an der Berliner Bühne die Gothik anwandte. Für die hellenisierende Richtung der Architektur und der Künste bei äußerer und innerer Gestaltung des Theaters wurde dann Schinkels Bau des Berliner Schauspielhauses (1821) beispielgebend; antiken Vorbildern folgend, wurden nun Szene und Zuschauerraum den Bedingungen des rezitierenden Dramas möglichst angepaßt, wie es wiederum Schinkel zu verdanken war, wenn das dekorative Element in ‚Armida‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Agel und Walburg‘ und verwandten Dramen auf edlere Einfachheit hin sich entwickelte. Auch das Münchener Hoftheater wurde ein hellenischer Bau; aber dort laborierte der Architekt, Sischer, wieder an der Zusammenschachtelung von Opern- und Dramenbühne in dem einen Haus. Schinkels Bau war eine klassizistische Neugeburt; Sischers Münchener Theater eine Kopie des Pariser Odeon. Die Tektonik der Nachfolger Schinkels, Stülers und Böttichers, ist dann weiter einflußreich auf Baustil und Dekoration gewesen. Das Griechen- und Römertum auf der Szene erschien in einem angemesseneren Gewand, während wieder die

Brüder Quaglio in München die Schöpfer eines ziemlich rein gehaltenen mittelalterlichen Genres in der Theatermalerei wurden. Kloß und Schnitzler in München bahnten gleichzeitig eine Reform der landschaftlichen Szene an.

Diesen soliden Anläufen kam nun aber die Praxis der Bühnen in die Quere: da mußte für Zauberopern und Possen ein alle Wirklichkeit überfliegendes Bühnenbild geschaffen werden, wie überhaupt die Reichhaltigkeit der Repertoire immer mehr und immer variiertere Ansprüche stellte, die zu befriedigen selbst die bestgestellten Theater nicht in der Lage waren. Da griff man denn aufs ungefähr — und immer unter dem Hang zum Romantischen — in die Kulissenmagazine hinein und stellte ein Potpourri von gemalter Leinwand zusammen, das der Vernunft eben so Hohn sprach wie dem Geschmaç. Für das moderne Stück wurde gemeinhin gar nichts aufgewendet, da herrschte nur trostlose Nüchternheit; sobald aber eine entfernte, fremde Welt im Bühnenbild hergestellt werden sollte, verirrte sich die verbildete Phantasie der Regisseure in die tollsten Übertreibungen.

Doch selbst die besonnen schaffende Theatermalerei erkannte die eigenen Bedingungen der Szene noch recht ungenügend: architektonische und landschaftliche Perspektive blieben ihr Stiefknecht. Jedes Bühnenbild verlor sich in ungemessene Weiten, wobei man nicht berechnete, daß die lebendige Staffage der Schauspieler und Komparsen in ein schreiendes Mißverhältnis zu den rapid sich verjüngenden Linien, zu den winzig kleinen Gegenständen des Hintergrundes zu stehen kam. So lange der Rokoko auch im Theater Mode war, fiel diese Dissonanz weniger auf: geschnittene Hecken, Ballustraden, Terrassen u. a. hielten das Bild in einem Rahmen, in den allenfalls auch die lebende Figur noch stimmte. Nun war aber der englische Geschmaç aufgekommen: man malte duftige Fernsichten über weite Wiesen, durch die sich helle Pfade schlängeln, und hart an diesen bildmäßigen Hintergründen, scheinbar auf der gleichen Ebene, marschierte dann ein Opernchor auf, dessen kleinster Mann den höchsten Baum des Mittelgrundes bei weitem überragte; oder in dem allbekanntesten Rittersaal, der die gewaltige Flucht von gotischen Bögen darstellt und im Gesichtspunkt mit einem winzigen Tor abschließt, kamen vor dieses als Hüter zwei brave Statisten zu stehen, deren Stiefel bis an die Kapitäle der Säulen ragten. So wurde, was für die Malerei die Eroberung des Horizontes war, für die Bühnenkunst eine geradezu lächerliche Mode. Erst sehr spät griff man zu dem eigentlich recht einfachen Mittel, den Ort der Handlung irgendwie durch eine Mittelgrund-Konstruktion abzuschließen, durch deren Lichträume — Bögen, Fenster u. a. — das Fernbild zur Gel-

tung kommen möchte, ohne doch durch die bewegliche Staffage beeinträchtigt zu werden.

* * *

Wo wir uns nun der eigentlichen Schauspielkunst zuwenden, werden wir kaum erwarten können, in dieser bunten aber charakterlosen Periode etwa noch Persönlichkeiten wie Schröder oder der Neuberin zu begegnen, und uns nicht wundern, wenn wir die wenigen starken Begabungen in dem widerspruchsvollen Treiben dieser Zeit sich unheilvoll zersplittern und schließlich untergehen sehen. Wo alles auf genialisches Wesen gestellt ist, hat gerade das wirkliche Genie kein Daseinsrecht; die Zeit hat für seinen Ernst keinen Sinn. Am meisten ist das für Sophie Schröder zu beklagen, die nach und trotz allem, was von ihrem Wirken uns überliefert ward, wohl die bedeutendste Tragödin gewesen ist, die die deutsche Bühne je besessen hat. Die Entdeckung oder doch die Rettung dieses Talents verdankt das Theater Kozebue. Er fand sie in Reval, wo die kaum in den Mädchenjahren Stehende schon Gattin eines herabgekommenen Theaterdirektors und Mutter dazu war; von dort brachte er sie nach Wien. Hier spielte sie, wie überhaupt in den ersten zehn Jahren ihrer Laufbahn, noch muntere und Soubrettenrollen; als sie aber dann, nach kurzem Aufenthalt in Breslau, im Jahre 1801 nach Hamburg zu Ludwig Schröder kam, wo sie nach der Trennung von ihrem ersten Gatten, Stollmers, den Opersänger Friedrich Schröder heiratete, entwickelte sie ihre Begabung für das tragische Fach. Meister Ludwig ließ, dieses Talent zu fördern, sich nachdrücklich angelegen sein, obwohl dessen Richtung ihm, wie wir wissen, durchaus nicht zusagte. Und das ist bei der Beurteilung von Sophie Schröder ein wichtigstes Moment: daß der Segen des größten deutschen realistischen Schauspielers neidlos dieser genialen Frau zuteil wurde, die einem Ziel entgegenstrebte, vor dem ihr großer Lehrer selbst widerwillig sich verschloß.

Während ihres Wirkens am Wiener Burgtheater war es Ludwig Costenoble, einer der treuesten, unbeirrtesten Schüler Schröders, der Sophiens Kunst die höchste Anerkennung gezollt und deren Schilderung uns übermittelt hat, worauf ein großer Wert zu legen ist. Denn in dieser Zeit der Schulzänkereien und der anekdotenhaften Behandlung der Bühne von seiten der Kritik ist es keine leichte Aufgabe, wirklich zutreffende Bilder der Schauspieler dieser Epoche zu rekonstruieren. Sophie Schröder verließ Hamburg, nach der dritten und verunglückten Epoche Ludwig Schröders, im Jahre 1813, bereitete durch Gastspiele ihren Ruf und trat 1815 zum zweitenmal ins Wiener Burgtheater ein. Es ist früher schon beklagt worden, daß diese Schau-

spielerin, als sie in der Blüte ihrer Jahre stand, den Weg nicht zu Goethe und dieser ihn nicht zu ihr gefunden hat, denn dort in Weimar wäre ihr Platz gewesen. Als sie nun abermals nach Wien kam, fing dort zwar auch gerade eine Stilschule eigenen Charakters sich zu entwickeln an — aber die beste Kraft ihres Talenten war jetzt durch ein widriges Naturgeschick bereits gebrochen. Eine schwere Krankheit hatte sie kurz vorher befallen und eine für ihr Fach schädigende Neigung zur Körperfülle hinterlassen, so daß sie nunmehr in Wien zu den Rollen der tragischen Mütter greifen mußte.

Sie war nur von mittlerer Frauengröße und ihr breitknochiges Gesicht entbehrte alles weichen Reizes; dabei verzog sie den Mund beim Sprechen in unschöner Art. Sie brauchte an sich also eine große Kunst neben einer tiefen Macht der Seele, über diese für eine Heroine schröffen Mängeln zu siegen. „Ihr Organ ist in der Tiefe eines der herrlichsten, welches ich je gehört habe“, sagt Klingemann, „und nimmt es an Kraft mit dem Donner auf, obgleich es dabei nichts von jenem Männlichen an sich hat, welches uns bei manchen Französinen oft so unangenehm auffällt“. An ihrer Sprache und Deklamation rühmt er die plastische Vollendung, „als sei die Rede in den reinsten Marmor eingeschrieben“. Er schildert dann ihr Spiel als Kleopatra in Corneilles ‚Rodogune‘, indem er Schritt für Schritt den Ausdruck am dramatischen Text nachprüft; und da er auch für die Grenzen ihrer Begabung an dieser und anderer Stelle einen offenen Blick verrät, kann Klingemanns Zeugnis, in Übereinstimmung mit dem Costenobles, dafür bürgen, daß hier wirklich einmal die große heroische Kraft in einem Weibe glaubhaft war, daß die Schröder mächtig war durch ihre Seele, durch die Kühnheit, mit der sie den ganzen Gehalt der tragischen Situation ergriff und in wuchtiger, nirgends gekünstelter oder gefällig abschleifender Darstellung erschöpfte. Zum erstenmal vielleicht feierte in ihr der tragische Mut auf der deutschen Bühne seine glühenden Feste: Kleopatra, Lady Macbeth, Brunhild (in Raupachs Nibelungen), Medea und Isabella waren ihre hohen Opfer an Melpomene. Und weil sie das Sentimentale haßte, war das Sentimentale in den Aufgaben, die ihre dramatischen Zeitgenossen ihr stellten, die Klippe und die Grenze ihres Vermögens. Sie war eine tragischere Sappho, als Grillparzer sie gewollt und vorgezeichnet hatte; unter ihrer Leidenschaft, unter Blitz und Donner ihrer seelischen Gewitter wandelte sich die milde, schmerz bewegte Schönheit der Dichterin von Lesbos zur finsternen Pracht einer Gorgo — was man vom Standpunkt des Gedichtes aus mit Recht tadelnswert finden mochte. Und nun kamen Alter und Körperfülle dazu: „Wer dich nicht gekannt hat“, sagt Anschütz, „in den Jahren deiner Kraft und künstlerischen Entfaltung, der wird sich

kaum ein vollständiges Urteil bilden können über den Höhepunkt und die möglichen Grenzen tragischer Darstellung“.

Der mehr und mehr verweichlichte Geschmack der Zeit stieß sich darum auch bald an den Härten ihrer Natur und machte ihr den Boden in Wien heiß. Sie stand mit ihrer Kunst ganz isoliert in dem damaligen, noch ganz der bürgerlichen Richtung zugewandten Ensemble des Burgtheaters. Auch besuchte man die Tragödie überhaupt nur ungern; so wurde der Schröder das Leben selbst zur Tragödie. Wie häufigst starke schauspielerische Talente, wirkte sie viel mehr durch die Kraft einer von poetischen Impulsen tiefbewegten Natur und durch ihr unerschöpfliches Temperament als etwa durch künstlerische Intelligenz. Ihre Bildung war gering und ihr Charakter, der gesellschaftlichen Moral der Zeit entsprechend, sogar recht fragwürdig: die unerfättliche Leidenschaftlichkeit war es, die die achtundvierzigjährige Frau, 1829, in eine dritte Ehe mit dem mehr berücksichtigten als berühmten Heldenspieler Wilhelm Kunst trieb, der am Theater an der Wien gerade seine erwähnten lärmenden Erfolge erntete. Nach wenigen Wochen schon zerriß dieses Band wieder und Sophie fühlte sich Wien nun doppelt verleidet. Auch die Art, wie sie in dieser Stimmung ihr Engagement löste, gehört zur Psychologie des Schauspielers jener Zeit: ungemessene Ansprüche werden ohne jegliche Rücksicht auf das Interesse des Ganzen brutal geltend gemacht, gegen die Vorstände des Instituts wird bis in die höchsten Stellen hinauf eine Heze arrangiert; und wenn dann trotzdem der Erfolg ausbleibt, wie es hier der Fall war, scheidet die gestürzte Größe unter unbilliger Verkennung und Verwünschung auch des tatsächlich empfangenen Guten. Die Abschiedsflüche der Schröder haben zuerst die Stellung des Mannes erschüttert, der, so gut er es nur gegen das wilde Treiben der feindlichen Partei konnte, ihrer Kunst die eifrigste Pflege und Verehrung gewidmet hatte: Schreyvogels.

Sophie landete nach einigen Gastfahrten in München, kam aber im nächsten Jahrzehnt ein drittes und dann noch ein viertes Mal ans Burgtheater zurück, bis sie, 1839, endgültig nach München übersiedelte. Dort ist sie, 1868, siebenundsiebzig Jahr alt, gestorben. Die Erbin ihres Talentes und ihres Temperamentes war ihre Tochter Wilhelmine, die, mit dem Schauspieler Karl Devrient verheiratet, als Schröder-Devrient die erste große dramatische Sängerin der deutschen Bühne wurde.

Man hat Sophie Schröder im Widerspruch zu den anerkennenden Urteilen — zeitig übele deklamatorische Manieren vorgeworfen. Adolf Müllner verfolgte sie mit seinem besonderen Zorn; er hatte herausgefunden, daß sie die Adjektiva der Rede gegen Logik und Gefühlswert im Übermaß betone. Wir dürfen da wohl einen grund-

sächlichen Widerwillen gegen die feinere lyrische Note vermuten, wo- für Müllners Advokatenphantasie, die nie genug in Schwarz und Weiß malen konnte, unzuständig war. Aber nicht, um die kunst- technische Frage zu entscheiden, findet sie hier Erwähnung, sondern um eine für die Zeit charakteristische tatsächliche Bemerkung anzu- knüpfen. Die Müllnerschen Kritiken waren in Wien verbreitet wor- den — von Freunden des Theaters, wie man damals sagte — und die Kunsttrichter der Stadt entschlossen sich, die Erziehung der Schröder durch ein drastisches Mittel zu vollenden. Mit derben Spazierstöcken bewaffnet stellten sie sich, als die Schröder eine große Rolle spielte, im Parterre auf und stießen bei jeder ihnen falsch dünkenden Be- tonung der Schauspielerin mit den Stöcken auf den Boden. Gewiß ein bemerkenswertes Zeugnis für die Fühlung, die das damalige Publikum mit der großen Meisterin tragischer Kunst verband . . .

Einen ebenbürtigen männlichen Partner im tragischen Fach hat Sophie Schröder kaum gehabt; der ihr an großer Wirkung am näch- sten kam, war Serdinand Eclair. Während die Schröder aber, trotz aller Mängel, in eigenwilliger einsamer Größe ihre Individualität behauptete, fraß an Eclair schon bedenklich das Gift des Virtuosen- tums, wodurch sein künstlerisches Bild stark verzerrt erscheint. Diesen Sproß des österreichisch-schlesischen Adelsgeschlechts Derer von Khe- venhüller hatte glühende Liebe zur Kunst auf die Bretter geführt. Als Mitglied einer Wandertruppe war er 1797 nach München ge- kommen, wo Graf Seeau, der Intendant des Nationaltheaters, auf ihn aufmerksam gemacht worden war, ihn jedoch hatte laufen lassen, „weil für den langen Schlingel keine Kleider in der Garderobe vor- handen seien“. In der Tat war schon Eclair's Erscheinung nach tragischem Maße zugeschnitten: „eine überragend hohe Gestalt, ein schönes blaues Auge, regelmäßige Gesichtszüge, ein kerniges, ge- waltiges Organ, das im Ausdruck heftiger Leidenschaft wie der Milde, der Innigkeit und gutmütigen Zuredens gleich hinreißend wirkte“. Also eine Mitgift der Natur, ungleich reicher, als sie der Schröder geworden war. Auch sein inneres Vermögen war biegsamer, weil weniger streng klassisch als das seiner großen Kunstgenossin. Er war der „berühmteste“ Orindur in Müllners ‚Schuld‘, ein schwärmerisch verehrter Meinau in Kozebues ‚Menschenhaß und Reue‘: „voll Haß gegen die Kozebueschen Menschen“, meint zwar Saphir, als er Eclair spielen gesehen, „und voll Reue über die verschwendete Zeit verließ ich das Theater“. Zu den Glanzrollen seiner Jugend hatten aber auch Schillers Serdinand und Karl Moor gehört.

Seine Höhe erreichte er im Fache älterer Helden, von 1814 bis 1830 etwa, an den Theatern in Stuttgart, Mannheim und München. An Gleds edele Größe hat er nicht herangereicht, aber er übertraf

diesen noch an harmonischer Ausbildung, an Kunst und Rhythmus der Sprache, an plastischer Gestaltung. In jenen Jahren der Reise war er der bewunderte Tell, Lear, Wallenstein, Verina, Manuel, Philipp II., Macbeth, Nathan der deutschen Bühne. Auch im bürgerlichen Fach wird er gerühmt: er spielte den Oberförster in Ifflands ‚Jägern‘, Ranzau in ‚Minister und Seidenhändler‘, besonders auch den Thomas Forster in Kowleys vielgegebenen Rührstück ‚Gebrüder Forster‘ und den Deutschen Hausvater von Diderot-Gemmingen. Aber auch Eclair schon teilte den Hang aller späteren Virtuosen zur Wanderschaft; er blieb nie lange in einem Engagement, er haßte die Seßhaftigkeit — und die Disziplin. Wenn irgendwo, nach Weimar, das höhere Drama einen Anfang nehmen sollte, hätte das in Wien geschehen können, solange man dort Sophie Schröder hatte, und Schreyvogel gab sich auch viel Mühe, Eclair zu gewinnen; an die „Schulmeisterei“ der Burg aber ließ der sich nicht locken. In Wien wäre er und Sophie Schröder ferner prächtig ergänzt worden durch die poetisch-rührende Erscheinung der Sophie Müller — doch solche Pläne scheiterten an dem Hang zur Gastspielerei, den Iffland schon stark entwickelt hatte und dem Eclair wie Sophie Schröder verhängnisvoll zuneigten.

Die strengere dramaturgische Richtung hat das Gastspielwesen früh getadelt und später oft als den Ausgangspunkt des Verderbs der deutschen Schauspielkunst beklagt. Darin ist Einseitigkeit jedoch nicht zu verkennen, und es darf an den Vorwürfen persönlicher Art mancherlei abgestrichen werden. Das Eifern gegen das gastierende Virtuositentum setzte vor allem einen Bühnenzustand voraus, der eigentlich nirgends vorhanden war. Auch hierbei dachte man immer mehr an das Theater, wie es vielleicht hätte werden können, nicht an das, wie es war. Bei der allgemeinen Beschaffenheit der deutschen Bühnen und bei der vorhandenen Neigung des theaterliebenden Publikums mußte sich das Gastspielwesen vielmehr als eine Notwendigkeit entwickeln. Die Zersplitterung der Kräfte, in der auch die besten Bühnen sich gezielten, ließ intensiven Talenten, wie Eclair und der Schröder, an den heimischen Kunststätten wirklich keinen Spielraum sich zu entfalten. Darum ist das Gastspielwesen in Deutschland auch viel stärker in Erscheinung getreten als etwa in Frankreich, wo die Theater ihre Talente weit nutzbringender — und für diese weit anregender — zu beschäftigen wußten und wissen. Zudem war es in Deutschland eine Gepflogenheit von alters her, Schauspieler von Ruf als Gäste heranzuziehen; Goethe selbst hat sie stets befürwortet, weil er fand, daß seine Schauspieler dadurch immer eine Sülle von Anregungen empfangen. Auch das Burgtheater, ehe es zu einer weiseren künstlerischen Ökonomie gelangte, sah jahraus,

jahrein fremde Schauspieler gastweise auf seiner Bühne. Ein unleugbarer Vorteil dieser Praxis aber bestand in der durch die Umständlichkeit des Reisens in damaliger Zeit bedingten längeren Dauer der Gastspiele. Der fremde Künstler kam auf Wochen und Monate; er spielte gewöhnlich den ganzen Kreis seiner Rollen durch, spielte mit sorgfältiger Vorbereitung; und so mochte er nicht nur bildend auf des heimische Ensemble, sondern auch auf das Publikum des Hauses wirken. Als die Reisegelegenheiten sich mehrten, wohlfeiler wurden, lockte nicht mehr der Ehrgeiz allein, sondern auch reine Erwerbsgier jeden leidlich über das Mittelmaß ragenden Komödianten auf die Wanderschaft; er zog in Eile von Stadt zu Stadt, spielte überall rasch, ohne große Vorbereitung seine zwei, drei oder vier Rollen herunter, verstimmte und verstörte das heimische Ensemble und hinterließ beim Publikum nur die vage Erinnerung an ein Virtuosenkunststück. Viele Schauspieler der Hoftheater benutzten dann jeden freien Tag zu solchen Abstechern in die Nachbarschaft. Und an diese Möglichkeit gewöhnt, berühmte Gäste sich sichern zu können, kamen die Leiter kleinerer Theater bald dahin, auf die Gestaltung ihres eigenen Ensembles nur noch geringen Wert zu legen, für die Hauptsächer Lücken zu lassen, in die benötigtenfalls die Gäste einsprangen, so daß in der That unter diesen veränderten Umständen das Gastspielwesen zum gründlichen Verderben des Kunststils auswuchs.

Saß jeden gastierenden Schauspieler hat diese moderne Praxis schließlich der Unkunst in die Arme getrieben. Kaum einer hat ungestraft Jahre hindurch diesem Hang gefröhnt; es rächt sich immer, wenn der Darsteller sich daran gewöhnt, als Könnender unter Minderbegabten leichte Siege davonzutragen, selten mehr gründlich probiert, neuen Aufgaben, die die Kräfte stählen, aus dem Weg geht und so schließlich die kontrollierende Leitung besonnener Spielordner ganz entbehren zu können meint. Seine Schauspielfkunst erfordert immer ein sorgfältigstes Vorbereiten und Abstimmen aller mitwirkenden Kräfte; kann das beim Gastspiel nicht geleistet werden, so kommt der Virtuos bald dahin, die rings um ihn gähnenden Mängel durch starkes und immer stärkeres Auftragen zu verdecken, damit, wo tiefe Nacht um ihn ist, er wenigstens um so heller glänze. So ist der Vorwurf, der Eclair und die Schröder in ihren späteren Jahren traf, sicherlich gerecht: sie wurden wie alle Gastspielvirtuosen eben „Manieristen“. Von dem Eclair der späteren Jahre sagt Schreyvogel selbst: „Dieser Mensch ist ganz und gar in Manier ersoffen“. Zu dieser Zeit bezeichnete Eclair als Lear bei der Stelle: „Jeder Zoll ein König“ an seinem Knotenstock die Zollstriche! Man nannte ihn bald nicht anders als den „tragischen Manieristen“ und hatte

dazu um so mehr Grund, als nun bald alle Heldenspieler, wie es auch wieder die Erscheinung der Regel ist, als karikierte Eblairs sich spreizten, wie alle Heldinnen Sophie Schröder durch schauerlichen Singsang der Deklamation zu überholen trachteten. Und wieder wurde so ein großes Vermögen der deutschen Bühne, weil sie es zu keinem Gesetz bringen konnte, zum Fluch: das Heldengetöse, das Posieren der Heroinnen in falscher Tragik, das man nun die „höhere Richtung“ nannte, war dreißig, vierzig Jahre hindurch nicht wieder auszutilgen.

Vom modernen Gefühl aus kann vielleicht mancher Vorwurf, der Eclair traf, zurückgewiesen werden. Wenn sich beispielsweise der vornehm gewordene Intendant von Küstner verlezt fühlte, weil Eclair als Tell die Worte: „Und mit gewalt'gem Fußstoß hinter mich schleudr' ich das Schifflein in den Sturm der Wasser“ wirklich mit einem Fußtritt in die Luft begleitet habe, so werden wir darin Überempfindlichkeit des Theater-Romantikers erkennen, der die Wahrheit der Zierlichkeit hintanstellt. Es scheint nicht der geringste Vorzug Eblairs gewesen zu sein, daß in der Zeit der „schönen Unwahrheit“ seine ursprünglich prächtige Vollnatur einem gesunden Realismus zuneigte. Er starb 1840 in München.

Ohne je in Berührung mit der Goethe-Schule gekommen zu sein, haben Eclair und die Schröder die klassizistische Linie der Schauspielkunst fortgesetzt. Ganz außerhalb derselben stand der dritte große Schauspieler der Zeit: Ludwig Devrient. Ihn kann man den „Schauspieler an sich“ nennen; ein mit den Mitteln dieser Kunst sich offenbarendes poetisches Gestaltungsgenie, einen Schauspielern den Dichter mit einer Menschen schaffenden tätigen Phantasie. Denn so scheinen seine Darstellungen beschaffen gewesen zu sein, daß sie, ganz unabhängig vom Wert oder Unwert der Vorlagen, immer ein Stück künstlerisch erfaßten Menschentums ins Leben riefen. Und dieser eigentlich poetische Schaffenstrieb, den man bei ihm voraussetzen muß, stimmt gut zu dem Bericht, daß er lange Jahre in finsterner Melancholie versunken gewesen sei, weil er von schauspielerischen Vorbildern, die ihn beeinflusst hatten, nicht loskommen zu können wähnte. Er hatte Iffland und Fleck in seiner Jugend gesehen; später hatte ihn Ochsenheimer, den das Zeugnis von Anschütz neben Iffland und Devrient stellt, beeinflusst. Sein Kunsttrieb konnte sich jedoch überhaupt an reproduktiver Tätigkeit nicht genügen: er rang nach eigener Gestaltung: daraus entsprang seine Stärke — und Schwäche.

Er war groß, wo seine eigene Phantasie die Zügel führte, und oft ganz ohnmächtig, wo eine fremde Empfindung ihn leiten sollte. An rhetorischen Rollen versagte sein Talent vollständig und in Auf-

gaben von nur intellektueller Art konnte er gar stümperhaft erscheinen. In die Welt Goethes und Schillers hat sein Genius nie den Weg gefunden, wenn er auch als Franz Moor eine seiner glänzendsten Gestalten schuf; wohl aber war Devrient Shakespeareschen Gepräges und dieses Dichters vollendeter Interpret in den Gestalten, die einer phantasievollen Individualität keine festen Grenzen ziehen: in den Wahnsinnspartien des Lear, als Shylok und — mit nie wieder erreichtem Triumph poetischer Komik — als Falstaff. Daneben stellte er eine Reihe höchst passender Gestalten aus der genrehafsten Dichtung: den Juden Schewa in Cumberlands Rührstück — schon eine Lieblingsrolle Ifflands, dessen „moralische Veredelung“ dieses Charakters aber nicht halbwegs an die Dreistigkeit reichte, mit der Devrient hier das Bild eines populären Schacherjuden zeichnete — den ‚Armen Poeten‘ und den verhungerten ‚Schneider Sips‘, den alten Klingsberg, Molières Geizigen und, wie schon erwähnt, Pyats Galeerenflaven. Nur schade, daß mit dem baldigen Verblaffen dieser Literatur auch die Überlieferung von Devrients Kunst so rasch verschwamm. Denn wo er die große Dichtung gestreift hat, eröffnete er auch der Schauspielkunst neue Bahnen. Zur gleichen Zeit mit Edmund Kean in England, ließ er als Erster hinter der Shylok-Figur die tragische Welt des Judentums als erschütternden Hintergrund aufleben; bis dahin war der wucherische Jude nur als komische Figur gespielt worden. Er zuerst entkleidete den Franz Moor der kleintlichen Mittel der körperlichen Häßlichkeit und vertiefte dessen Bosheit zur Dämonie. Von Devrients Traumerzählung in dieser Rolle sagt Klingemann: „Hier war mehr als Wahrheit, mehr als Vollendung, und der Beifall der ergriffenen Menge wurde zum Aufruhr, ja zum Geschrei! . . . Das Mimische an sich war dabei schauerlich groß; das Auge leuchtete in der Raserei der Flammen auf; dazu das gorgonenartig wilde Haupthaar, dessen gelöste Locken wie Schlangen der Furien Antlitz und Brust umwanden“. Derselbe Zeuge nennt den Eindruck „dem, was man Theaterpiel nennt, ganz und gar entrückt, so daß alles andere dagegen nur gemacht schien und selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete.“ Von ähnlicher hinreißender Gewalt muß, nach zahlreichen Zeugnissen, sein Falstaff gewesen sein.

Und doch steht das Bild dieses vielleicht Größten der deutschen Bühne von düsteren Schatten umrahmt in der Geschichte. Zu der traurigen Wahrheit, daß Devrient dem schlimmen Verhängnis eines haltlosen Alkoholikers schon frühzeitig zum Opfer gefallen ist, hat die Legende des Klatchs, die so viele Blätter in der Chronik der Bühne füllt, kaum Übertriebenes hinzugefügt. Als ein im Grunde schon verlorener Mann kam er, von Iffland gerufen, im Jahre 1815,

nach Berlin; die Höhe seiner Kunst und seiner Kraft lag bereits hinter ihm, in seiner Breslauer Zeit. Die Menschengebilde, die er in der prometheischen Werkstatt seiner Phantasie mit täglich neuer, origineller Erfindungsgabe schuf, lebten ihr physisches Leben auf der Bühne gewöhnlich nur so lange, als die künstlich geschürte Inspiration seines Körpers anhielt. Unsicher entwickelten sich die Gestalten aus der Rauschstimmung, erreichten einen Gipfel zündendster Wirkung und fielen dann, noch vor ihrer Vollendung, mit der erschöpften Kraft des Darstellers ins Nichts zusammen. Selten hat Devrient eine Rolle in voller Gewalt durch- und zu Ende geführt; zumeist bot er nur glänzende Bruchstücke derselben, aus denen der Zuschauer sich mehr ein Ganzes rekonstruieren mußte, als daß der Schauspieler es gegeben hätte. Die letzten zehn Jahre seines Wirkens in Berlin war er nur noch eine Ruine als Künstler und als Mensch. Doch spielte er im Jahre 1828 an zweiundzwanzig Abenden am Wiener Burgtheater und am Theater an der Wien den Franz Moor: sein letzter großer Triumph. Er starb 1832 im achtundvierzigsten Lebensjahr.

In anderer Weise von der Natur frühzeitig in seiner Kraft gebrochen, war ihm vier Jahre früher Pius Alexander Wolff vorausgegangen. Der Aufschwung, der etwa um 1820 herum dem Berliner Theater beschieden war, als Wolff und seine Gattin das Stildrama an dieser Bühne zu Ehren gebracht hatten, als Devrients poetischer Realismus noch zeitweise Meisterschöpfungen zeitigte, neigte im dritten Jahrzehnt schon wieder dem Niedergange zu. Als Regisseure dauernd zu wirken, hatten Wolff und Devrient, wie erwähnt, verzichtet; außer ihnen aber waren zur Leitung geeignete Kräfte nicht vorhanden, und das nachwachsende Schauspielergeschlecht war höchstens gutes Mittelmaß. Der pedantische Friedrich Wilhelm Lemm als Heldenvater, die Liebhaber Karl Friedrich Krüger und Jonas Friedrich Beschort, der wädhere Johann Gottfried Karl Wauer in komischen Rollen konnten brav aber kaum mehr genannt werden. Vorübergehend waren in Wilhelmine Maas, die einst in Weimar von den Großen als ein aufgehender Stern begrüßt worden war, in Louise Roger, Holteis späterer Gattin, versprechende weibliche Talente aufgetaucht. Die eigentliche Erbschaft jedoch der Bethmann, Ifflands berühmter Partnerin, die, wie ein begeisterter Zeitgenosse schreibt, das ganze Gebiet von der Gurli bis zur Lady Macbeth vollendet beherrscht hatte, fiel erst der erwähnten Auguste Stich-Crelinger zu, die lange als eines der schönsten Talente der deutschen Bühne galt. Eduard Devrient zollt ihr ziemlich volles Lob; danach muß ihre Darstellung von gewinnender Gewalt gewesen sein. Sie war in Wien, München und an anderen großen Bühnen ein gern und häufig begrüßter Gast. Aber es ist kaum zu verkennen, daß sie

schon ein echtes Produkt der Zeitmode war, der sie gefällig entgegenkam. Schön und liebenswürdig im Plastisch-Sentimentalen, wie es der romantische Geschmack verlangte, aber ohne Leidenschaft und ganz ohne tragische Kraft. Wo diese in Frage kam, wurde ihre hohe Stimme grell und hohl und ihr Gefühl versagte. Als Shakespeares Julia vergriff sie den Sinn des Dichters so gänzlich, daß sie nach den Flüchen der Amme auf Tybalds Mörder, also ihren Geliebten, das wundervolle, die tragische Wendung des Charakters einleitende „Amen!“ mit devot gefalteten Händen in hinsterbender Resignation sprach. Ihre Glanzzeit fiel mit der Epoche der Talmi-Klassizität Raupachs zusammen, dessen berufene Interpretin sie war. Im ‚König Konradin‘ dieses Dichters spielte die schon alternde Frau den siebzehnjährigen Hohenstaufensproß. In Wien, wo sie, 1835, ein zweites längeres Gastspiel durchführte, erbleichte ihr Stern an dem neu aufgehenden der Julie Gley (die spätere Julie Rettich). In Berlin hatte sie die führende Stellung mit Charlotte von Hagn zu teilen, die zwar im stilvollen Drama weit weniger leistete, im Charakterlustspiel aber eine anmutige junge Salondame war. Als eine der Schröder in vielem ebenbürtige poetische Liebhaberin feierte die Zeit Karoline Lindner am Frankfurter Theater; auch für sie hatte die Natur wenig genug getan, wenn man wenig nennt, daß sie nur ihre Seele hatte, reine Natur wiederzuspiegeln: Unmittelbarkeit und Macht der Rede werden an ihr gerühmt.

Zur Kraftlosigkeit des Berliner Schauspielwesens trug in dieser Periode auch der Terrorismus bei, den Spontini als Beherrscher der Oper entfaltete; ferner der Kunstjahrmart am Königstädter Theater, wo jeder feste Grundsatz in den Wind geschlagen wurde. Die Jagd nach lärmenden Erfolgen bei den Theatervorständen ging Hand in Hand mit dem Hasten des Publikums nach aufsehenerregenden Bühnenvorgängen. Tiedt urteilt 1827 über dieses Treiben: „Es erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit als des Theaters. — Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen“.

Die Virtuosen und Virtuosinnen des Gesangs dieser Zeit werden billig in das Kapitel zu registrieren sein, das die Entwicklung der Oper in kurzen Linien verfolgen soll; hier genügt die Bemerkung, daß natürlich die Erscheinung von Sängerinnen, wie Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient, von Tänzerinnen, wie Fanny und Therese Elßler, überall den Theaterparoxismus auf die höchsten Grade steigen ließ, so daß alle anderen Interessen weit in den Hintergrund rückten. Sofern gediegene Anregungen für

die dramatische Kunst in Frage kommen, wie bei der schöpferischen Schröder-Devrient, sei auf jenes vierzehnte Kapitel dieses Buchs verwiesen. Die Schröder-Devrient fand in Dresden den Heimatsboden ihrer Kunst, wo im Schauspiel um sie herum eine Reihe sehr tüchtiger Kräfte jener Jahre tätig war: der in Eblairschen Rollen vor treffliche Friedrich August Werd y, der seine Charakteristiker Louis Ferdinand Pauly und, neben der schon erwähnten Gley die humorvolle Friederike Schirmer.

Wenn das Durcheinandertreiben theatralischer Künste als ein den Verfall begünstigendes Moment gelten muß, so war Wien in jener Zeit schlimm gefährdet. Das „Kaiserliche Nationaltheater nächst der Burg“, mit seinen josephinischen Ehrgelüsten hatte keinen leichten Stand. Wenn sich trotzdem gerade in dieser Periode aus ihm das echte „Burgtheater“ entwickeln konnte, so mußten Verdienst und Glück den seltenen Bund schließen. Das Verdienst lag auf seiten Joseph Schreyvogels, der, nachdem das Institut selbständig geworden war, 1821, unter der Intendanz des Grafen Moriz Dietrichstein, als Dramaturg wieder angestellt wurde und sich entscheidenden Einfluß zu schaffen wußte. Grillparzer nennt Schreyvogel bezeichnend genug: „im gehörigen Abstände allerdings eine Art Lessing“ und Bauernfeld gibt ihm das Zeugnis, „daß er parteilos und gewissenhaft immer sachlich seines Amtes gewaltet, nach Harmonie gestrebt und seinen gebildeten Rat allen Teilen zugewendet habe“. Man wird seiner Bedeutung mit diesen Anerkennungen jedoch nicht völlig gerecht. Seine Willensstärke, ein als richtig erkanntes Prinzip in einer Zeit der verschwommensten Theaternarrheit durchzusetzen, ist gar nicht genug zu rühmen. Hier hatte endlich einmal die Schaubühne einen „Kopf“ als Lenker erhalten, der wußte, wohin die Reise gehen sollte; überall sonst saßen Pfücher und Spekulanten am Steuer. Und seine Erfolge fallen um so mehr ins Gewicht, als er doch immer nur in untergeordneter Stellung verharren mußte, als er keine Machtmittel anwenden konnte, seinen Willen, gegen die lärmenden Neigungen und Ansprüche des Publikums durchzusetzen. „Auf klassische Werke“, so lautet sein dramaturgisches Bekenntnis, „muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll. Ohne ein bleibendes Repertoire solcher Stücke werden wir weder eine tragische noch eine komische Schaubühne, noch ein Publikum, das sie zu würdigen versteht, noch endlich darstellende Künstler dafür haben“.

Es kann nun nicht davon die Rede sein, daß das Burgtheater jemals diese Bestimmung rein erreicht habe; in ganz ausgesprochenem Maße ist gerade diese Bühne stets die Bühne des Publikums geschmacks gewesen, der sich immer mächtiger als jedes Kunstprinzip

erweist, aber unbestreitbar ist, daß dennoch nur die überhaupt mögliche Befolgung jener Grundsätze Schreyvogels das Burgtheater auf die Stufe der vornehmen Bildung erhoben hat, auf der es durch das Jahrhundert vor allen deutschen Bühnen erscheint. Schreyvogel wußte wohl, daß er die Wiener kaum zu den Klassikern, namentlich nicht zu den herberen, erziehen würde; er dachte hauptsächlich an die Schauspielkunst selbst: der wollte er in den Klassikern den Jungbrunnen erschließen, aus der sie stets mit erfrischten Kräften auftauchen sollte, wenn sie im Handwerkstreiben des Alltags erschläfft war. Denn für den Schauspieler bedeutet die Pflege des klassischen Dramas, was das Studium des nackten Körpers, was das Altzeichnen den bildenden Künstlern bedeutet, das deshalb deren große Meister auch bis in ihre ältesten Tage nicht verabsäumen: eine immerwährende Wiedergeburt des grundlegenden Vermögens ihrer Kunst. Und wenn auch die Erfolge nach außen fehlten, so hat sich Schreyvogels Erziehung der Schauspieler zu den Klassikern doch unendlich fruchtbar bewährt. Zu seiner dramaturgischen Energie gesellte sich ein scharfer Blick für das Talent, der sich vielleicht nur etwas zu enthusiastisch dem neuen Reize zuwendete, so daß der mutigen Initiative bei der Entwicklung der Talente nicht selten die Ausdauer fehlte. Schon 1817 war er auf Reisen gegangen, dem Burgtheater neue Kräfte einzuhandeln, und fast immer hatte er glücklich gewählt.

Anschütz gibt ein gutes Bild des Theaterpsychologen in Schreyvogel: „er verletzete zum Beispiel heute ein Mitglied aufs Empfindlichste, trieb eine Schröder und Müller zu Tränen, aber den anderen Tag applaudierte er ihren gelungenen Darstellungen. Ebenjowenig hatte er Gedächtnis dafür, wenn ihn ein Schauspieler in der Exaltation kränkte“.

Als humoristischer Vater und Charakteristiker trat 1818 Ludwig Costenoble ein, ein Schauspieler von gediegenem Geschmaç und feiner Bildung, dessen Urteile aus seinen Erinnerungen hier häufiger erwähnt werden. Und war Eclair nicht zu gewinnen gewesen, so empfing das Burgtheater durch Schreyvogel für jenen doch einen vollen Ersatz in dem urgesunden Talent von Heinrich Anschütz, der 1820 an der Burg gastierte, als Orindur — unvermeidlich für die Zeit! — Ferdinand, Posa, Theseus, Hamlet und Orestes; womit zugleich die Hauptrollen seiner jugendlichen Periode genannt sind. Anschütz war, noch im besten Sinne der alten Schule, ein „gebildeter“ Schauspieler, einer von denen, die es von der Universität zur Bühne getrieben und der, mit sehr glücklichen Anlagen freilich, das gewissenhafteste Studium für den Beruf aufgewendet hatte. Während seiner Universitätszeit in Leipzig hatte er das Goethe-Theater dort kennen gelernt und dadurch die erste Neigung

zur Bühne empfangen. Die Harmonie der Goetheschen Schule, bekennt er, sei ihm lebenslang als oberstes Gesetz seiner Kunst erschienen; so wurde er, wie Laube von ihm rühmt, „der Träger des Worts, des bedeutungsvollen Worts, der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernstesten Stückes“ am Burgtheater. Nach wenigen Jahren schon entwickelte er seine Meisterschaft: 1822 setzte Schreyvogel ihn als Lear durch, 1827 spielte er den endlich von der Zensur auch dem Burgtheater freigegebenen Tell. ‚Belisar‘ von Schenk und Falstaff waren Marksteine in seiner Entfaltung. Banchanus in Grillparzers ‚Ein treuer Diener seines Herrn‘ folgte; endlich, 1830, auch Götz von Berlichingen. Damit trat er in den Zenit seiner Begabung: die biedere Treuherzigkeit, verbunden mit starrer Unbeugsamkeit, in gehobenen bürgerlichen Charakteren, die einen demokratischen Zug behaupten, das war seine Domäne. Seinem musterhaften Musikus Miller in ‚Kabale und Liebe‘ stellte sich dann sein Erbfürster (Otto Ludwigs) an die Seite und vor allem sein Meister Anton in Hebbels ‚Maria Magdalena‘. „Das heißeste Herz unter der Hülle härbeißiger bürgerlicher Rauheit“, so bezeichnete später ein Kenner seine eigenste Begabung. Er starb 1865. Im Jahre 1828 war er Regisseur geworden; auch in dieser Eigenschaft ein vorragender Begründer und Behüter des Burgtheaterstils.

Im Jahre 1824 trat Karl Sichtner ins Burgtheater und diente sich von der Pike empor zum ausgeprägtesten Salonhelden der deutschen Bühne; „den zärtlichsten Liebhaber, das ausgelassenste Mauvais-sujet, den verführerischsten Lebemann, den edelsten Rudolf von Habsburg“ nennt ihn die Chronik. Er ist untrennbar von Bauernfeld; man vergegenwärtige sich einen Bauernfeldischen Bonvivant, in seiner Mischung zu gleichen Teilen von herkömmlichen bon sens und leise karikiertem Vornehmheit, und man wird Karl Sichtners Bild vor sich sehen. Im gleichen Jahre gastierte auch Ludwig Loewe am Burgtheater, in das er 1826 dauernd eintrat. Als junger Held war Loewe wenig poetisch und noch weniger geschmackvoll; robust und polternd verwischte er alle zarteren Linien. „Er sieht aus wie ein fetter Bauer, den man als Prinzen verkleidet hat“, sagt Costenoble von seinem vielgerühmten Don Cesar. Weiter erzählt Costenoble, was immerhin für die damaligen künstlerischen Auffassungen, selbst am Burgtheater, charakteristisch ist, daß Löwe in einem Lustspiel, um eine wohlgenährte Figur darzustellen, sich eine Korkmaschine im Munde befestigt habe, die Wangen vollgerundet erscheinen zu lassen. Anschütz meint, er habe seine Individualität wenig verleugnen können; diese sei jedoch reich und biegsam gewesen. Später wurde er wertvoll im Schlage der gröberen Helden, die eine Bei-

mischung breiten Humors vertragen: sein Percy in Shakespeares ‚Heinrich IV.‘ soll musterhaft gewesen sein und als unerreichbar galt sein Holofernes in Hebbels ‚Judith‘.

Die schöne und liebenswürdige Sophie Müller wurde schon erwähnt; sie war die Desdemona, die Bertha der ‚Ahnfrau‘, die Irene im ‚Belisar‘, die Kriemhild im ‚Nibelungenhort‘ (Raupach) und stand als hinreißendes Bild blühender Jugend des Körpers und der Seele neben der düsteren Tragik der Sophie Schröder. Ihr früher Tod (1832) hat ihre Kunst vielleicht in eine höhere Verklärung gerückt als ihr gebührte; der Anteil, den sie spielend gewann, galt vielleicht mehr ihrer glücklich beanlagten Jugend als einer Meisterschaft, zu der sie ihren Jahren nach kaum gelangt sein konnte. Ihre Nachfolgerin, Julie Gley, als Julie Rettich später eine Zierde des Burgtheaters, ersetzte nicht das Eigenste der Müller, die reine Poesie, die diese atmete. Die Gley hatte in Hamburg und in Dresden die jugendlich sentimentalen Rollen gespielt und man wollte in diesen Städten, als sie gastierend sie wieder besuchte, bemerken, daß die Schule des Burgtheaters ihre zarte Natürlichkeit zerstört habe, daß sie geziert geworden sei. Das lag wohl nicht an der Schule, sondern an ihr selbst. Verstand überwog bei ihr das Gefühl und so wurde sie später eine Meisterin für ältere Heldinnen und Salon-damen, worin glaubwürdige Zeugen sie neben die Schröder stellen. In Karoline Müller und in Therese Peché gewann das Burgtheater zwei sehr glückliche Lustspielkräfte. Dieses Genre wurde ergänzt durch Sophie Koberwein, die im Mütterfach sich hervortat, durch die in Rollen von Welt-damen glänzende Julie Coewe, durch den jovialen Friedrich Wilhelmi, den geborenen „Militärspieler“, der dereinst Ochsenheimer zu ersetzen berufen worden war. Die hier gekennzeichneten Entwicklungen einzelner Kräfte lassen schon eine wesentliche dramaturgische Eigenheit des Burgtheaters erraten: man suchte die entwicklungsfähige Seite der Individualitäten auf und lenkte die Talente, die nicht selten auf falscher Bahn wandeln, in die richtige, ihnen zusagende; an anderen Bühnen wurde „Sach gesimpelt“, wobei immer nur Routiniers aus den Schauspielern erwachsen.

Einen vollständigen Überblick der schauspielerischen Talente der einzelnen Epochen, geschweige denn der einzelnen Theater hier zu geben, darf diese Darstellung nicht anstreben. Es können nur die Träger eines besonderen Charakters, die Bildner eines überlieferten Einflusses hervorgehoben werden. Auch von den Instituten nur die, die aus dem Zustand von Zufallsbildungen durch das Verfolgen planmäßiger Ziele zu einer höheren Stufe der darstellenden Kunst zu gelangen vermochten. Bis zum Jahre 1830 ist dann aber in diesem

Sinne nur das Burgtheater zu nennen und nur Schreyvogel als der praktisch erfolgreiche Dramaturg dieser Epoche. Ob er in seiner Schule die „nationale Musterschauspielkunst“ geschaffen hat, spricht dabei nicht mit; es war schon viel, daß innerhalb der trüben sozialen Entwicklung irgendwo überhaupt eine Schule von ausgeprägtem Charakter entstehen konnte, die sich durch relativ treffliche Eigenschaften von der überall herrschenden Unkultur wohlthätig abhob. Ergänzt wird das Bild durch einen Überblick des Spielplans, der vom Jahre 1818 ab etwa Schreyvogels Initiative am Burgtheater bezeichnet.

Natürlich war auch in Wien der breiteste Raum des Repertoires den Eintagswerken heimischer und ausländischer Autoren ausgeliefert. Die heimische Theaterstückindustrie, an der Schauspieler, Journalisten und dilettierende Kavaliere hervorragend beteiligt waren, stand in Wien sogar in besonderer Blüte. Die Adelskreise, die sich französischen Afterswizes, sonst aber möglichster Oberflächlichkeit erfreuten, stellten dem Burgtheater das Stammpublikum. Bei diesem waren die Novitäten von Paris besonders begehrt; und Vielschreiber, wie Castelli, Dogel und Kurländer machten durch rasche und gewandte Übertragungen und Bearbeitungen glänzende Geschäfte mit der Bühne. Das deutsch-nationale Drama dagegen war entschieden unbeliebt und auch die Dichter der Heimat, die auf ernstern Bahnen gingen, wie Collin und J. Chr. von Zedlitz oder gar Grillparzer, hatten schweren Stand. Grillparzers Erfolge mit seinen Jugenddramen haben ihm den Weg auf das Burgtheater durchaus nicht geebnet. Der schlimmste Übelstand freilich war die Zensur, deren festgeknüpften Maschen so leicht kein einmal beanstandetes Stück entschlüpfte. „Sie werden sehen, wir richten nir aus“, versicherte der gute Kaiser Franz einem Autor, der um die Freigabe seines Dramas bei ihm eingekommen war. Andererseits machte freilich das Wiener Publikum manche Geschmackslosigkeit des übrigen Deutschland nicht mit: das krasse Schicksalsdrama fand in Wien keinen Boden; man hielt sich allenfalls an den sentimentalen Houwald und liebte Ohlen-schlägers ‚Correggio‘. Auch Raupach sagte den Wienern weniger zu; nur ‚Der Müller und sein Kind‘ dieses Dichters blieb in dauernder Gunst als „Allerseelentagsstück“.

Schreyvogel ging also keinen leichten Weg, als er ein literarisches Stammrepertoire zu schaffen sich anschickte. Er fand zunächst für das Entferntere noch mehr Neigung, als für das Deutsch-Klassische. Der ‚Arzt seiner Ehre‘ von Calderon bürgerte sich ein und ‚Das Leben, ein Traum‘; ‚Othello‘ und ‚König Lear‘ wurden mit Anschütz gegeben, auch der ‚Kaufmann von Venedig‘ wurde gewonnen. Er ging sich die Zensur alten Stücken gegenüber in Albernheiten, wie die, daß König Lear „mit Rücksicht auf den Hof“ nicht sterben durfte.

eine Vorschrift, die bis 1851 aufrecht erhalten wurde, so war sie neuen Werken gegenüber ganz unberechenbar. Schreyvogel trat lebhaft für Grillparzer ein, aber die Zensur schien es darauf angelegt zu haben, einem „Kaiserlichen Beamten“ das Dichten überhaupt zu unterbinden. „Ein treuer Diener seines Herrn“ durfte nicht wieder aufgeführt und nicht einmal gedruckt werden (1827); freilich brachte es Grillparzer nach dem ‚Goldenen Vließ‘ (1821) auch kaum mehr zu einem Erfolg beim Publikum. ‚König Ottokar‘ unterlag der tschechischen Opposition; auch die Hero in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘ — von Sophie Müller, für die sie gedichtet war, gespielt — die lieblichste Gestalt echter Heimatkunst des österreichischen, des Wiener Dichters, sprach wenig an. Immerhin aber vollzog sich in den acht Jahren, von 1818 bis 1826, ein bemerkbarer Wandel in der Behandlung des ernsthaften Dramas. Ein Wandel, der von dem Tag ab wieder ins Stocken kam, wo der Oberstkämmerer Graf Czernin die Leitung des Burgtheaters übernahm.

Nun wurde man auch in Wien der Segnungen gewahr, die von einem echten Hoftheaterintendanten der Bühne zufließen können. Schreyvogels dramaturgische Selbständigkeit war dieser eben so bornierten wie autoritätsüchtigen Hofschranze vom ersten Tage seines Regiments ab ein Dorn im Auge; und vom ersten Tage ab bröckelten die Stützen, die sich der Dramaturg in seinem Kunstpersonal, in dem Regiekollegium gebaut hatte. Der unheilvolle Schaden jedes Dualismus in der Leitung brach nun auch hier schwärend auf: die Schauspieler, als sie die vermittelnde Instanz von der oberen nicht mehr wohlwollend betrachtet und die Vollmachten des Dramaturgen beschnitten sahen, verrichteten von Stunde an langsame Totengräberarbeit an dem Manne, dem sie ausnahmelos zu Dank verpflichtet waren; allerdings, um dann, als er gestürzt war, wie es gleichfalls die regelmäßige Erscheinung am Theater ist, über Führerlosigkeit und mangelndes Verständnis der nachfolgenden Schattenmänner in bittere Klagen auszubrechen.

Die Geschichte meldet, Schreyvogel sei selbst an seinem Sturze schuld gewesen. Gewiß; seine Schuld war es, daß er, nachdem er ganz allein dem Werk Richtung und Inhalt gegeben hatte, die höhere Kunst der Biegsamkeit nicht mehr lernen wollte und seinem Chef, der ihm mit schädigenden Anordnungen den Aufbau zu zerstören drohte, statt „Zu Befehl“ die Antwort gab: „Erzellenz, das verstehen Sie nicht“! Das wurde jener Zeit am deutschen Theater hundertmal im stillen gedacht, aber laut ausgesprochen haben es mit Schreyvogel nur wenige. Die Wirkung erfolgte mit bureaukratischer Präzision: am anderen Tag sah sich der Dramaturg den Eintritt in seine Kanzlei durch einen Diener verwehrt, der ihm sogar nicht er-

laubte, seinen Regenschirm aus dem Zimmer zu holen, sah sich plötzlich, über Nacht, aus dem Hause seines erfolgreichsten Wirkens entlassen. Möglich, daß die in den Akten verewigte unbotmäßige Entgegnung nur die abschwächende Übersetzung eines stärkeren Wortes ist . . . Diese Dinge gehören durchaus zur regulären Psychologie des Theaters; ebenso die Tatsache, daß durch den Schaden, der auch hier bald allen sichtbar wurde, noch nie eine der beteiligten Mächte an Einsicht gewonnen hat, weder die Besteller der Leitungen, noch das Publikum, noch endlich die immer von der Hand in den Mund lebenden, trotz allem präventiösen Künstlerstolze, stets servil-nachgiebigen Schauspieler. Als Schreyvogel, acht Wochen später, der Cholera zum Opfer gefallen war, im Juli 1832, folgte kein Mitglied des Burgtheaters seinem Sarge . . .

Graf Czernin aber wirkte — nicht zum besten der deutschen Bühnenkunst — weiter und wählte sich zum Gehilfen und Dizektor den gefälligen Auch=Dichter Ludwig Franz Deinhardstein, der sein dramaturgisches Geschick den „Befehlen“ seines Chefs und den Wünschen eines hohen Adels anzupassen vortrefflich verstand. Als Initiator der Künstlerdramen ist seiner schon gedacht worden; dem ‚Hans Sachs‘ ließ er einen bitterbösen dramatischen Goetheklatsch in dem Stück ‚Fürst und Dichter‘ folgen. Viel gespielt wurde sein ‚Garrik in Bristol‘; und so lange der romantische Geschmack anhielt, konnten seine Bearbeitungen der Shakespeare=Lustspiele ‚Der Widerspänstigen Zähmung‘ und ‚Was ihr wollt‘ als gefällige und geschickte gelten. Es kamen zwanzig tote Jahre für das Burgtheater, die bei verständigem Fortschreiten auf Schreyvogels Bahnen zwanzig Jahre der fruchtbarsten Entfaltung hätten sein können.