



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Aussichten nach Kleists Tod. Theodor Körner. Nachklänge der Sturm- und Drangdichtung. Die Romantiker im Drama. Achim von Arnim. Clemens Brentano. Fougé: Mystische und Sagenstoffe. Fougés ...

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



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 Boyberg“, 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 Brehners „Käuschchen“, die Johanna von Weißenthurn und Großmanns „Nicht mehr als sechs Schlüssel“, von dem Goethe sagt, daß der Verfasser „hier alle Leckerspeisen 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 Ayrer, 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 verwarf er seine Konzeption durch die Einschaltung breiter ironisierender Episoden und erstiftete 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 geblissentlich 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-