



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Ernst Raupach. Isidor und Olga. Serienlustspiele. Die Chromwell-Trilogie.  
Kaiserdramen. Der Nibelungenhort.

---

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

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 aufbringen konnte: weder den reifen Sinn, „die Stadt zu besorgen“, noch die durch künstlerische Neigung geadelte Handwerkstüchtigkeit. 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 herangetreten 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-