



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Einflüsse der französischen Bühne. Die Romantik in Frankreich. Melodram, Intrigenstück und Vaudeville. Deutsche Übersetzer.

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

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 ernstern 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 ernstern 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 unübler Eifer. 'Die Waise und der Mörder' und 'Der Galeerenslave' 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-