

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2001

Theaterverhältnisse
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2001
7. Jahrgang

Theaterverhältnisse im Vormärz

herausgegeben von
Maria Pörmann und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Theaterverhältnisse im Vormärz / hrsg. von Maria Pormann
und Florian Vaßen. – Bielefeld : Aisthesis Verl., 2002
(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 7. 2001)
ISBN 3-89528-350-9

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digitaldruck Center, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-350-9
www.aisthesis.de

Wolfgang Beutin (Bremen)

„Der Weg führt vom Leben zur Bühne.“

Ludwig Börnes *Dramaturgische Blätter* (1829)

Zwei Hypothesen sowie eine Antithese

Die erste Hypothese. Die Börne-Forschung machte besonders seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts bedeutende Fortschritte¹; sie ließ die *Dramaturgischen Blätter* (fortan zitiert: DB), sozusagen das Debut des Autors, nicht unbeachtet²; diese liegen mittlerweile, so der Eindruck,

¹ Vgl. den – unveralteten, bis heute anregenden – Forschungsbericht von Helmut Richter: „Ludwig Börne 1987“, den der Verf. bescheiden mit dem Untertitel versah: „Anmerkungen zu Stand und Perspektiven der Forschung nach zwei Gedenkjahren“. *Weimarer Beiträge* 12 (1987): S. 2066-2081. – Die Jubiläen waren: der 200. Geburtstag (1986) und der 150. Todestag (1987). – „Letztes Drittel“ meint oben: gerechnet vom ersten Jahr des Erscheinens der Edition von Inge und Peter Rippmann (1964): Ludwig Börne. *Sämtliche Schriften*. Hg. Inge und Peter Rippmann. Düsseldorf: Joseph Melzer Verlag, 1964-1968 – Ich zitiere nach dieser Ausg.: die DB in Bd. 1, S. 203-584 (beim Zitieren: Seitenzahl in Klammern hinzugefügt). In die Betrachtung einbezogen werden die „Nachträge“ in Bd. 5, S. 937-971 (Zitierweise: mit Bd.-Ziffer 5 plus Seitenzahl in Klammern). – Auch Helmut Richter, wie oben S. 2068, attestierte der Rippmann-Ausgabe innovierenden Charakter; zudem: „in kaum erschlossenes Neuland der Börne-Forschung“ stoße das wohl von den beiden Herausgebern gemeinsam verfaßte umfangreiche Nachwort vor (dies steht: Bd. 3, S. 1055-1137). Zur Ausg. kommt noch hinzu: Inge Rippmann. *Börne-Index. Historisch-biographische Materialien zu Ludwig Börnes Schriften und Briefen. Ein Beitrag zu Geschichte und Literatur des Vormärz*. 2 Halbbde., Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1985. – Zu den Veröffentlichungen anlässlich der Börne-Jubiläen vgl. u.a. den Katalog: *Ludwig Börne. 1786-1837*, bearb. von Alfred Estermann. Hg. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main. Frankfurt/Main: Buchhändlervereinigung, 1986. Darin: „Der Theaterkritiker“. S. 44-56. „Der Literaturkritiker“. S. 56-60. – Vgl. noch dazu: weiter unten, Anm. 7.

² Helmut Richter monierte jedoch die „Isolation einzelner Seiten von Börnes Wirken, vor allem seiner Theater- und Literaturkritik“ etc., vgl. „Ludwig Börne 1987“ (wie Anm. 1). S. 2071. – Es wäre natürlich eine reizvolle Aufgabe, die hier aus Raumgründen indes entfallen muß: die Rezeptionsgeschichte der kritischen Schriften Börnes einschließlich der DB zu skizzieren. Sie be-

recht kenntlich vor den Augen der Interessierten, klar und heiter wie eine schöne Landschaft unter der Sommersonne – und doch verdunkeln einige prinzipielle Schwierigkeiten, die sich mit dem Werk verbinden, das Verständnis bis zur Gegenwart.

Die Antithese, in Gestalt der Aneinanderreihung zweier Zitate:

(a) Gerade zu der Zeit, als der vorliegende Beitrag entstand (Sommer/Herbst 2000), erschien eine Schrift, die einen Aufsatz von Werner Schulze-Reimpell enthält: „Vom Elend des Kritikers“. Darin heißt es in beachtlicher paradoxer Formulierung:

[...] Zumal auch die größten Vertreter unserer Zunft offen zugeben, daß sie über so gut wie keine objektiven Maßstäbe verfügen. Kritiker sind in ihrem Urteil kategorisch. Aber ohne Kategorien.³

ginnt mit den bekannten Urteilen von Gentz und Rahel; vgl.: *Rabel Varnhagen und ihre Zeit. (Briefe 1800-1833)*. München: Kösel Verlag 1968. S. 196. (Gentz: „seit Lessing [...] seien solche Theaterkritiken nicht erschienen“; Rahel: „Aber weit übertraf das Werk sein Lob [...]“; so 1819, aufgrund allein von wenigen Besprechungen Börnes in der *Wage*.) Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts schienen sich die DB für etwa zwei Generationen bereits aus dem allgemeinen Gedächtnis zu verlieren. So kennt z.B. der Eintrag „Dramaturgie“ in einem bekannten Nachschlagewerk kurz vor 1900, worin die besten deutschsprachigen literarischen Leistungen in dieser Sparte erwähnt werden, sie gar nicht mehr; dahingegen das gleichnamige Werk eines damals Lebenden, Paul Lindau (1839-1919): „Dramaturgische Blätter“ (*Meyers Konversations=Lexikon*. 5. Aufl. Bd. 5 (1897) S. 169). Keine Erwähnung selbst in René Welleks Überblick: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*. Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1959 (US-amerikanische Ausg. erschienen: 1955). – In Büchern von Autoren aus der DDR wurde den DB dagegen erhebliche Aufmerksamkeit zuteil; vgl. schon aus den früheren Jahren: Ludwig Börne. *Wenn man nur selbst nicht zughast ist ... Kritiken – Essays – Skizzen – Briefe*. Hg. Fritz Böttger. Berlin: Verlag der Nation, 1953. S. 15f.; ausführlich Helmut Bock. *Ludwig Börne. Vom Gettojuden zum Nationalschriftsteller*. Berlin: Rütten & Löning, 1962. S. 117-141. – An Spezialarbeiten älterer Zeit allerdings sind zu nennen: Wolfgang Schimming. *Ludwig Börnes Theaterkritik*. Emsdetten: (Verlagsdruckerei) 1932 (R. *Die Schaubühne*. Bd. 5). Wilhelm Jänsch. *Der Theaterkritiker Ludwig Börne und das Drama*. Diss. Breslau: (o. Verlag) 1930. – Zu beachten sind ferner Arbeiten über den Journalisten Börne. Beispielsweise: Werner Humm. *Ludwig Börne als Journalist*. Affoltern: (o. Verlag) 1937.

³ Werner Schulze-Reimpell. (Titel wie im Text.) „*Schlagt ihn tot den Hund ...*“ *Fragen und Antworten zur Kritik in der Erlebnisgesellschaft*. Hg. Werner Schulze-Reimpell. Hamburg: von Bockel Verlag, 2000. S. 15.

(b) In seiner berühmten „Rede über die Kritik“ (1842) schrieb der russische Autor Wissarion G. Belinski (1811-1848):

Viele verstehen unter Kritik entweder das Tadeln einer zu betrachtenden Erscheinung oder die Trennung des Guten vom Schlechten in ihr – der abgeschmackteste Begriff, den man von der Kritik haben könnte! Auf der Grundlage persönlicher Willkür, unmittelbaren Gefühls oder individueller Überzeugung ist es unmöglich, etwas zu bejahen oder zu verneinen: das Urteilen obliegt der Vernunft, nicht den Persönlichkeiten, und die Persönlichkeiten müssen im Namen der allgemein-menschlichen Vernunft, aber nicht im Namen ihrer eigenen Person urteilen. Die Ausdrücke ‚es gefällt mir‘, ‚es gefällt mir nicht‘ können ihr Gewicht haben, wenn es sich um Essen, Weine, Rennpferde, Jagdhunde und dergleichen handelt; hier mögen sie sogar unbedingt gelten. Aber wenn es um Erscheinungen der Geschichte, der Wissenschaft, der Kunst, der Sittlichkeit geht, da erinnert jedes Ich, das eigenmächtig, ohne zu beweisen urteilt und sich dabei nur auf sein Gefühl und seine Meinung stützt, an einen Unglücklichen im Irrenhause, der mit einer Papierkrone auf dem Kopfe hochmütig und erfolgreich über sein eingebildetes Volk herrscht, straft und begnadigt, Krieg erklärt und Frieden schließt, um so mehr, als ihn niemand bei dieser unschuldigen Tätigkeit stört.⁴

Ist es unstatthaft, zwei zeitlich so weit getrennte Äußerungen einander antithetisch zuzuordnen? Es sei ausnahmsweise erlaubt, um die Extreme ins Licht zu rücken, die bei Abschätzung der Rolle der Kritik in zweihundert Jahren möglich waren. Sollte man sich nun jedoch bei dem Faktum beruhigen – daß es eben zwei Extreme gibt – und keinen eigenen Standpunkt beziehen? Eine Folge wäre jedenfalls, daß auch die hauptsächliche Crux unbearbeitet bleiben müßte, die ein durchgreifendes Verständnis von Börnes Dramaturgie seit je verhinderte. Diese Crux ist: Börnes Zuordnung zu dem einen oder anderen Extrem der Kritik. Es scheint, er wollte es der Leserschaft seiner Epoche leicht machen, indem er bekannte, seine kritische Tätigkeit habe er durchaus unter die Devise gestellt, die sinngemäß mit dem oben zitierten Satz (a) in eins fällt. Er selber bescheinigte sich umstandslos eine Verfahrensweise, die unter der Voraussetzung der Seriosität seines Bekenntnisses nur wie folgt beschaffen sein konnte: ohne Maßstäbe, ohne Kategorien, undogmatisch.

⁴ In: *Meister der Kritik. Belinski/Dobroljubow/Tschernyschewski*. Berlin: Verlag der Nation. 1953. S. 40.

Die genaue Überprüfung der DB allerdings – was ergibt sie?

Überraschenderweise das Gegenteil: als Dramaturg, Dramen- und Literaturkritiker schrieb Börne tatsächlich keineswegs maßstablos, ohne Kategorien und Dogmen. Mithin: Folgte er der Lehre Belinskis, seines Zeitgenossen (welcher dies ungefähr zur Hälfte war), obwohl es doch unmöglich ist, daß er sie kannte? Oder anders, lag sie so sehr ‚in der Luft‘ und entsprach in so hohem Maße dem ‚Zeitgeist‘, daß Börne sie einatmete, sie unwillkürlich in seine Gedankenwelt integrierte? Es war nicht anders, in den DB entwickelte er Grundsätzliches, Kategorien und Dogmen in solcher Fülle, daß selbst, wer sie lediglich streifen möchte, schon damit viel Raum verbraucht.⁵ Warum aber stand der Kritiker Börne dennoch im Ruf, auf Maßstäbe und Kategorien zu verzichten? –

Weil er selber in der „Vorrede“ zu den DB behauptete, es zu tun:

Wie ein Geschworener urteilte ich nach Gefühl und Gewissen; um die Gesetze bekümmerte ich mich, ja ich kannte sie gar nicht. Was Aristoteles, Lessing, Schlegel, Tieck, Müllner und andere der dramatischen Kunst befohlen oder verboten, war mir ganz fremd. Ich war ein *Naturkritiker* in dem Sinne, wie man einen Bauer vor zwanzig Jahren [...], der Gedichte machte, einen *Naturdichter* genannt hatte. (206f.)

Er gestand, als einen solchen Naturkritiker habe man ihn damals „sehr schonend“ behandelt, wohl weil man ihm „eine gewisse bäuerliche Natürlichkeit“ nachsah (207). Vergleichbar, was er an anderer Stelle, jedoch auf eine einzelne Kunstform bezogen, vortrug. Dort besprach er eine Oper von Boieldieu und verwendete für die Spielweise des Orchesters die Formulierung: „[...] es schien mir etwas schläfrig, schleppend“. Im nächsten Satz bezog er sich allgemein auf seinen kritischen Umgang mit dem Musiktheater, bestritt, etwas von dem beurteilten Gegenstand zu verstehen, und gab sich abermals als den schlichten Urteiler nach den – sogar nur unklaren – Gefühlen:

Es *schien* mir, sage ich zum dritten Male; denn eigentlich verstehe ich nichts hiervon und urteile nur nach dunkeln Gefühlen, wobei Täuschung leicht möglich ist. (561)

Und die Forschung? Sie hat ihm seine von ihm selber skizzierte Positur gewöhnlich ohne genaueres Nachfragen abgenommen. So Helmut Bock:

⁵ Über zumindest einige davon: vgl. unten!

[...] wenn er sich [...] einen ‚Naturkritiker‘ genannt hat, so war dies der rechte Begriff, ihn in seiner Eigenart zu fassen. Unbekümmert um dramaturgische Gesetze und Dogmen ist er in einer Zeit der Pseudogelehrsamkeit und politischen Schwäche seiner natürlichen Empfindung und dem Schlag seines patriotischen Herzens gefolgt [...]⁶

Auch ein *mixtum compositum* aus Bestätigung und Modifizierung der Aussage Börnes konnte durch dessen Selbstcharakterisierung veranlaßt werden. So schrieb Günther Rühle in seinem Vortrag „Börne als Theaterkritiker“:

Was Börne damals beginnt, ist die Begründung einer Kritik, die über die Eindrücke der jeweiligen Aufführung, das Gut oder Schlecht und das ‚Anders-wäre-besser‘ hinaus ihre Grundsätze formuliert und nach Maßstäben sucht, die über den einzelnen Abend hinaus gültig sind, die zur Besserung der jeweiligen Leistung beitragen, aber auch zur Grundlage systematischer qualifizierterer Theaterarbeit werden können. Er leistet Vorarbeit; erst um die Mitte des Jahrhunderts ist sie akzeptiert. Börne ist nicht dogmatisch, er kommt aus keiner Schule, hat aber seinen Lessing studiert [...]⁷

Miteinander vereinbare Aussagen? Aber: Wie unterscheiden sich Grundsätze von Maßstäben? Kann einer sich beides aneignen, ohne dogmatisch zu werden; im Besitze beider, und dennoch nicht einer Schule verpflichtet? Jedoch ist es falsch, daß Börne aus keiner Schule kam. Er kam vielleicht sogar – nach dem Zeugnis der DB – aus *drei* verschiedenen Schulen. Oder falls nur aus *einer*, vermittelte ihm der Unterricht ein *dreifaches*

⁶ Ludwig Börne (wie Anm. 2). S. 131.

⁷ In: Ludwig Börne und Frankfurt am Main. Vorträge zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages am 6. Mai 1986. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1987. S. 133. – Ähnlich sprach schon 1932 Schimming von „rein gefühlsmäßig aufgebauten Folgerungen und Forderungen [...] Selten deuten in Börnes Werk Gedanken auf frühere dramaturgische Theorien [...]“ sowie von „dieser gänzlich undogmatischen Natur“ (Börnes). (Wie Anm. 2. S. 59) – Umgekehrt Jänsch, dessen Ergebnisse bis heute beachtlich sind: Er übte Kritik an Börnes Behauptung, „Naturkritiker“ zu sein, verwies auf Aristoteles als Hauptquelle für Börnes dramaturgische Theorie und betrachtete es überhaupt als seine Aufgabe, „[...] darzutun, wie Börnes Anschauungen in weitem Umfange mit denjenigen der maßgebenden Gesetzgeber der Dramaturgie übereinstimmen“. (Wie Anm. 2. S. 17ff., 35 u. 125).

Pensum.⁸ Korrekt ist, daß Lessing dazu gehörte. Lernstoff. Und mehr als das. Börne zitierte den Älteren als Autorität sehr extensiv, einmal zweieinhalb Seiten lang: die Kritik Lessings über eine Erzählung Marmontels (vgl. Börne, 563ff.).⁹

Die zweite Hypothese: Konnte die bisherige Forschung den DB nicht völlig auf den Grund sehen, ihren Kern nicht zu Tage fördern, so ist erstens immer noch die schon von Träger und Inge und Peter Rippmann benannte Ursache virulent: die „mangelhafte Erfassung der auf Börne direkt einwirkenden geistigen Richtungen“¹⁰. Sowie ein Zweites, damit Verbundenes: „die komplexe wie komplizierte Substanz“ von Börnes Schaffen.¹¹ Das trifft auf das ganze zu wie auf Teile davon, auf Teile wie auf Details darin.

Als Beispiel diene Börnes Selbstbeschreibung vermöge des Terminus *Naturkritiker*, den er ja als ein Analogon zu der Redensart vom *Naturdichter* deklarierte (207; Hervorhebungen bei Börne!). Er gab an, sich hier auf einen älteren Vorgang 20 Jahre früher zu beziehen. Wirklich? Verdächtigerweise sieht der Passus jedoch danach aus, als stünde er in Beziehung zu einer jüngeren Diskussion in den Jahren 1822/23, die Goethe und F.W. Riemer führten – über den Begriff des „Naturdichters“. Griffe Börne – dann allerdings eher in verdeckter Weise – kraft seines Terminus hier schon der bekannten Auseinandersetzung mit seinem Frankfurter Landsmann vor? In Gemeinsamkeit mit Riemer hatte Goethe die Betrachtung veröffentlicht: „Deutscher Naturdichter“. Man muß sie heranziehen, um festzustellen, ob Börne – ohne es zu manifestieren – einige der darin verzeichneten Kriterien auf den *Naturkritiker* übertrug, der er zu sein behauptete.

1. Goethe und Riemer legten dar, „Naturpoeten“ seien „geboren“, oder: der Begriff verweise auf den „Gegensatz eines Ursprünglichen mit einem Erworbenen, einer Anlage mit einer Fertigkeit“.
2. Er meine ein „natürliches Vermögen“, wozu als Kontrastbegriff träte: „wirkendes bewußtes Kunstgesetz“.

⁸ Ebenfalls: vgl. weiter unten!

⁹ Er zitierte ihn ebenfalls direkt, ohne Kennzeichnung, in der Anspielung: „[...] wer, statt sich zu freuen, ein liederliches Weib los geworden zu sein, den Verstand darüber verliert, der hatte keinen zu verlieren.“ (268; vgl. *Emilia Galotti*, 4,7.)

¹⁰ Zit. bei Helmut Richter. „Ludwig Börne 1987“ (wie Anm. 1). S. 2068.

¹¹ Ebd. S. 2071.

3. Dies „bewußte Kunstgesetz“ oder schlechterdings auch „Bewußtsein“ stehe dem natürlichen Vermögen zwar *gegenüber*, aber nicht *entgegen*; womit ihre Unterschiedlichkeit gekennzeichnet wird, aber keine Gegensätzlichkeit. Der Naturdichter kann demnach identische Inhalte vermitteln wie der Kunstdichter, auf Basis derselben produktiven Prinzipien, bloß daß diese in ihm anders verankert sind. Erlernt er zuvor einiges Notwendige? (Im tieferen Sinne; nicht im oberflächlichen: Aneignen einer Fertigkeit. Das Gelernte soll ihm sozusagen ‚in Fleisch und Blut‘ übergehen.) Sicherlich, wie denn Goethe es für einen von ihnen, Fürnstein, notierte: „Seine Geistesbildung hat er dem frühern Umgang mit Studirenden und dem Lesen guter Bücher zu verdanken.“
4. Von den Naturpoeten gelte außerdem, daß sich „ihre Produktion [...] gegen das Didaktische, Belehrende, Sittenverbessernde gar löblich hinneigt“.¹²

Ist dies auf den Naturkritiker anwendbar? Auf Börnes Selbstcharakteristik?

Er besitzt mehr als die Fertigkeit des Kritisierens: eine kritische Naturbegabung. Müßte seine „Geistesbildung“ deswegen noch nicht autochthon erworben haben. Ziele gern geradezu aufs Didaktische, Belehrende, Sittenverbessernde. Alles zusammen eine besondere Weise des Produzierens kritischer Äußerungen, die, verglichen mit derjenigen des akademischen Rezensenten, nicht unbedingt die konträren Resultate zeitigt. (Der Naturdichter produziert auch nicht stets Inhalte, die das Gegenteil dessen sind, was der Kunstdichter hervorbringt.) Indessen ist es eine mehr oder minder unbewußte Art der Kritik, im Kontrast zur bewußten; nicht ausgeschlossen: eine *erlernte*, die sich seither im Unbewußten verankert hat, anstatt einer *angelernten*, die eine bloße Fertigkeit geblieben wäre. In summa nichts anderes als die ‚bäuerlich‘-plebejische Ausgabe eines Kritikers. Deren Gegensatz wäre: die ‚städtisch-patrizische‘ Variante, v.a. der akademisch hochgerüstete, gern theoretisierende, auf Dogmen pochende Kritiker. Oder, um im Bilde Börnes zu bleiben: er selber – der das Urteil sprechende Geschworene aus dem Volke, Platznehmend auf der Geschworenenbank (die es in Deutschland und Österreich in der damaligen Ära noch gar nicht gab). Sein Gegensatz dann: der höchstgebildete Jurist der geheimen oder Kabinettsjustiz, der nach Ge-

¹² „Deutscher Naturdichter“. *Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige Ausgabe*. Hg. Karl Goedeke. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1885. Bd. 8. S. 150ff.

setzen richtet, die dem Volke unverständlich sind oder unbekannt. Börne jedoch, der Naturkritiker: kein *Kunstrichter* mit aristokratischem Gehabe, sondern ein aufmerksam urteilender Laie, rechtsprechend in einer demokratischen Öffentlichkeit. – Selbstcharakteristik? Selbststilisierung!

So läßt sich am Beispiel eines Details, des Ausdrucks „Naturkritiker“ dartun, wie verwickelt in Börnes Schreiben die Dinge liegen. Möchte man das Ganze seiner Dramaturgie, sowohl deren Theorie (sein Dogma) und als auch deren Praxis (wie kristallisiert in der Literaturkritik) am Grunde erfassen, ist damit zu rechnen, daß man auf nicht minder Verwickeltes stößt. Seine Ansichten: Wie sind sie beschaffen, bilden sie ein gedankliches System? Aus welchen Quellen sind sie herzuleiten, d.h., welcher historischen Tradition entstammen sie und in welche Linie der Dramaturgie ordnete sich Börne also ein, indem er sie heranzog? Welche Funktion erkannte er seiner Dramaturgie, ihrer Theorie und Praxis zu?

„Leben“, Ästhetik und Öffentlichkeit

Als Urheber der DB vertrat Ludwig Börne mehrere Positionen, die er so nicht allein vertrat, obwohl er ihnen vielfach eine individuelle gedanklich-künstlerische Ausprägung verlieh. Es sind besonders drei, die in seinem Schaffen grundlegend sind und die auch bei einigen der besten unter seinen Zeitgenossen wiederkehren:

- Der oberste Wert im Leben ist das Leben selber, ist die Natur, die Wirklichkeit. Im Leben der Menschen kommt es auf die Menschenwürde und auf das Menschenglück an. Sie sind nicht ohne eine gesicherte materielle Basis in einem freien, geeinigten Volk zu haben.
- Kunst hat einen doppelten Bezug zum Leben: 1. Sie dient dem Leben, der Wirklichkeit, dem Lebensglück, soll nicht das Glasperlenspiel einiger Bevorrechteter sein. Zwar ist sie verglichen mit dem Leben die mindere Wirklichkeit, aber doch ein Lebenswert. Sie wird von den Menschen, die glücklich sind, als Steigerung ihres Glücks empfunden, und von denen, die es nicht sind, als ein Glückersatz. 2. Sie hat das Leben zum Gegenstand. Ihre Aufgabe besteht darin, es darzustellen.¹³

¹³ Vgl. Nikolai G. Tschernyschewski (1828-1889), der die Funktion der Kunstwerke so beschrieb: „Sie verbessern nicht die Wirklichkeit, sie verschönern sie nicht, sondern geben sie wieder und dienen ihr als Ersatz. [...] Folglich ist die Wiedergabe der Wirklichkeit das erste Ziel der Kunst.“ In: *Meister der Kri-*

- Kunst ist dort groß, wo die Menschen ihr Leben in Größe verbringen. Wo dies nicht, ist jene gering. Um das Leben in Größe zu verbringen, ist die Bedingung, daß alle Menschen an den gemeinsamen Dingen Anteil haben. Ist dieser Zustand gegeben, existiert Öffentlichkeit. Wo sie existiert, ist zugleich eine bedeutende Kunst vorhanden. Umgekehrt ist deren Vorhandensein ein Indikator für eine funktionierende Öffentlichkeit. Börne schrieb: „Das Drama ist Abbild des Lebens, und ist das Leben klein, ist die Kunst es auch.“ (224)

Diese Positionen finden sich, wie im Schrifttum einiger seiner Zeitgenossen, wiederholt an zahlreichen Stellen der DB von Börne. Er suchte sie darin unentwegt zu verdeutlichen. Daher strukturierten sie die Gedan-

tik (wie Anm. 4). S. 353. – Auf derselben Linie argumentierte H. Heine gegen die von ihm so bezeichneten „Goetheaner“, die sich nicht scheuten, „die Kunst selbst als das Höchste zu proklamieren“. Ihre Auffassung führe „von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt“ weg, „welcher doch der Vorrang gebührt“. Dazu vgl.: Wolfgang Beutin. „Die Literaturgeschichte ist die große Morgue, wo jeder seine Toten aufsucht, die er liebt oder womit er verwandt ist.“ – Heinrich Heine als Historiker der Literatur.“ *Die Emanzipation des Volkes war die große Aufgabe unseres Lebens‘. Beiträge zur Heinrich-Heine-Forschung anlässlich seines zweihundertsten Geburtstags 1997.* Hg. Wolfgang Beutin (u.a.). Hamburg: von Bockel Verlag, 2000. S. 108. – Der Begriff „Leben“ erfuhr seine Rangerhöhung zunächst in der Romantik, ehe im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, auf deren Konzeptionen basierend (z.B. von Schelling), die sog. ‚Lebensphilosophie‘ entwickelt wurde, als deren wichtigste Repräsentanten in Deutschland Schopenhauer und Nietzsche gelten. Im Vormärz lag die Berufung aufs ‚Leben‘ wohl tatsächlich ‚in der Luft‘. So dürfte es kein Zufall gewesen sein, daß zum selben Zeitpunkt, als Börne und Jeanette Wohl die DB redigierten, worin es als Schlüsselbegriff figuriert, Friedrich Schlegel mit seinen *Vorlesungen über die Philosophie des Lebens* hervortrat (1828). – Vgl. die Lemmata „Leben“, „Lebensphilosophie“. *Philosophisches Wörterbuch.* Hg. Georg Klaus und Manfred Buhr. 11. Aufl. Berlin: verlag das europäische buch, 1975. Bd. 2. S. 711-714. – Die Ausdrücke „Leben, Wirklichkeit“ implizieren, wenn man sie in ihrem ideologischen Kontext betrachtet, stets eine Wendung gegen den Transzendenz-Begriff, vorab der christlichen Religion. Börne verdeutlichte es, wo er sich gegen die Romantik aussprach und ihre Versuche, die Jenseits-Dimension im Drama zum Bezugspunkt aller Geschehnisse zu machen: „Aber die Romantik ist tödliche Sumpfluft für alle dramatische (!) Geschöpfe. Wo der Himmel beginnt, endet die Kunst. Der Leidensheld muß im Strome der Zeit untergehen mit Leib und Seele, und der Dichter darf ihn nicht nur den Körper wie ein Kleid abwerfen und die nackte Seele hinüberschwimmen lassen, um am Ufer der Ewigkeit wieder glücklich zu werden.“ (270)

kenwelt der DB, bildeten darin das Substrat. Von diesem leitete er die wichtigsten Forderungen an das Drama und die Bühne ab, wie er sie in seiner Dramaturgie erhob. Dieselbe Grundlage ermöglichte ihm zudem seine energische Kritik am deutschen Drama und an der deutschen Bühne des Vormärz.¹⁴

Als Aufgabe des Dramatikers bezeichnete Börne: „das wirkliche, gelebte Leben schön und wahr darzustellen“. Deswegen nehme der Dichter „seine Urbilder“ „aus der Wirklichkeit“ (213). Erstens: „Der Weg führt vom Leben zur Bühne“; und zweitens umgekehrt: von dieser wieder ins Leben. So daß es ein Tadel ist, wenn es heißen muß: „[...] aber nicht zurück“ (286). Das Leben ist primär, die Kunst sekundär, denn sie ahmt das Leben nach. Oder wie Börne spezifizierte:

[...] daß die Kunst eine Nachahmung der Natur in dem Sinne sei, daß sie das *Schaffen*, nicht die *Geschöpfe* der Natur nachahmt, daß sie schafft *wie*, nicht *was* die Natur. Die bildende Kunst tut es der äußern, die dramatische der menschlichen Natur, das heißt, der *Geschichte* nach. Sie stellt die Kraft und die Reizbarkeit, das Handeln und das Leiden des Menschen dar. [...] der dramatische Künstler [...] hat in seinen Werken nicht bloß die wahre Beschaffenheit der menschlichen, sondern auch die der großen Natur, die *Verhältnisse* rein aufzufassen und treu darzustellen. (448f.)

¹⁴ Die DB erschienen zuerst in den *Gesammelten Schriften* Börnes, 8 Bände, Bde. 1-7 Hamburg 1829; Bd. 8 ebd. 1832. (Die ferneren Bände 9-14 ebd., 1832/34.) Vom Oktober 1828 bis zum Frühjahr 1829 lebte er mit seiner Freundin Jeanette Wohl in Hannover, wo sie beide gemeinsam an der bevorstehenden Edition arbeiteten. Daher die Datierung der „Vorrede“ der DB: „Hannover, im Januar 1829“ (218). Die DB bestehen aus den Theaterkritiken, die Börne in seiner eigenen Zeitschrift *Die Wage* (1818/21) sowie in sonstigen Periodika veröffentlicht hatte, außerdem aus neu hinzugekommenen Arbeiten. – *Übersicht über die DB und die sämtlichen dazugehörigen Nachträge*. Dramaturgische Blätter, bestehend aus einer „Vorrede“ (205-218) und den dann folgenden Nrn. 1-68 (218-505). Weiterhin: Nachträge zu den dramaturgischen Blättern (= Besprechungen aus der *Wage*, 1818/21), Nrn. 1-70 (506-584). Endlich: Alle Zusätze (in der Ausg. wiederum als „Nachträge“ firmierend) zu den DB und den wiederum hieran angeschlossenen Nachträgen sowie zuletzt eine Handvoll Entwürfe: 5,937-971. Für den Zweck der vorliegenden Abhandlung war es unnötig, die einzelnen Textgruppen jeweils gesondert zu analysieren.

Wie unschwer zu erkennen, stützte Börne sich auf die Mimesis-Theorie, die auf die griechische Antike zurückgeht (insonderheit Aristoteles)¹⁵, und variierte sie in spezifischer Weise (das Schaffen der Natur, nicht ihre Geschöpfe seien nachzuahmen). Börne nannte diese Lehre eine „Forderung“, seinen „Maßstab“ (449).

Einer solchen Doktrin, wie sie ihren Ausgangspunkt im Leben findet, entspricht eine Ästhetik des Theaterstücks, wonach es selber am Leben teilhabe, „ein ganzes, abgeschlossenes, lebendiges Wesen [...], das vor unsern Augen geboren wird und stirbt“ (343). Das Drama als biomorphes, von Lebensenergie durchglutetes Phänomen; und wiederum wäre es ein Tadel, wenn darin der Protagonist „kein Wesen von Fleisch und Blut“ ist (219). Hingegen ein Lob, wenn es heißen kann: „Wie wahr sind die Charaktere aufgefaßt, wie naturtreu und scharf, und doch kühn und geistreich, sind sie umschrieben, und wie fein schattiert.“ (367). So bei Gelegenheit der *Emilia Galotti* notiert. Jedoch ein Unterschied besteht: zwischen Naturtreue und „Natürlichkeit“. Die letztere wünscht Börne nicht; denn wenn er über die Elendsschilderung in einem Schauspiel Kotzebues ausruft: „Welche Natürlichkeit!“, so fügt er sofort an: „Ja-wohl; doch um die Hälfte des Eintrittspreises könntet ihr im nächstgelegenen Gäßchen noch viel natürlicheren Jammer sehen und auch stillen zugleich.“ (379) Die Naturtreue verlangt, was Börne formulierte: „Man soll aber die Natur studieren.“ (547) Wie den Ausdrücken „Leben“ und „Wirklichkeit“ eignet auch der „Natur“ bei Börne eine polemische Konnotation gegen ein barock geprägtes Christentum, das dann „eine Lehre“ heißt, „die aller Triebe der Natur, aller menschlichen Gefühle und aller Gerechtigkeit spottet, und man lernt einen Aberglauben hassen [...]“ (582)

In den deutschen Dramen der Epoche erblicke man leider „kein Leben“, darin „herrscht [...] das Fratzige und Rätselhafte“, weil der Dichter „die Kinder seines Geistes [...] gegen die Luft bis zum Halse“ „einwindelt“ (213). Anlässlich eines Schauspiels von Houwald sprach Börne von „dieser dramatischen Nervenschwäche“, um mit einer Anspielung auf die ausbleibende Zeugungskraft deutscher Autoren zu enden: „Fort! Hinaus ins Freie! Geht spazieren; es fehlt euch wahrhaftig im Unterleibe!“ (275) Weshalb? „Sie kennen die Natur und kennen den Menschen nicht.“ Was muß als Surrogat dienen? „Unmögliche, mißgestaltete Un-

¹⁵ Vgl. dazu aus jüngster Zeit: Th. Metscher/W. Beutin/H. Beutin/V. Schürmann/G. Wagner. *Mimesis und Ausdruck*. Köln: Verlag für Philosophie (Dinter), 1999. Passim.

geheuer von Geschichten (= ‚Vorkommnissen‘) lassen sie geschehen, und sie vergessen, daß, wenn im Leben auch das Unwahrscheinlichste zuweilen wirklich wird, es doch auf der Bühne nie geschehen darf.“ (213)¹⁶ Anders das französische Drama. Selbst wenn es mißlinge, sei es „wenigstens eine Zeitung von den Ereignissen des Tages, an denen jeder teilnimmt“ (214; „Zeitung“ hier noch = ‚Nachricht‘; die Teilnahme aller = Vorhandensein von Öffentlichkeit). Börne präsentierte sich als Fürsprecher jedes einzelnen Lebens. Dies ist nicht die Münze, die zur Bezahlung einer allgemeinen Schuld, der Schuld eines Kollektivs, taugt: „[...] nie aber darf das besondere Leben dem gemeinschaftlichen *Tode* hingepfört werden“ (236).

Bevorzugten die Verfechter der Mimesis-Theorie seit alters eine Bildlichkeit: die Spiegelmetapher, so machte Börne hierin keine Ausnahme: „Ich sah im Schauspiele das Spiegelbild des Lebens [...]“ (208) Man könnte auch einen Begriff neuerer Theoretiker heranzuführen: „Modell“.¹⁷ Börne rühmte (nicht ohne Sarkasmus, der den Gegnern der Demokratie galt):

Menschen, welche Shakespeare und Calderon lieben und begreifen, das sind gefährliche Demokraten, denn von jenen Meistern lernten sie die Natur der göttlichen und menschlichen Dinge klar durch und durch zu schauen und jedes Blendwerk zu erkennen. (234)

Die großen Dramatiker bildeten die Gesetze ab, denen Natur und Menschengesellschaft gehorchen, und schufen so ein Modell der Wirklichkeit. Die Einsichtigen übernehmen es von ihnen, um vermöge der so gewonnenen Erkenntnis „jedes Blendwerk“ (mit denen die Regierungen gern ihre Untertanen täuschen) zu durchschauen. Modellbildner ist Shakespeare im selben Maße, wie er dem Publikum den Spiegel vorhält. Das führte Börne in einer seiner umfänglichsten Besprechungen aus:

¹⁶ Für wie gravierend er dies Prinzip ansah, dafür zum Beleg, daß er es in den DB wiederholt einschärfte: Die Kunst dürfe „nichts darstellen, als wozu ihr die Natur ein Vorbild reicht“, aber „doch nicht jede Erscheinung der Natur zum Vorbilde nehmen“ (424). (Es käme daher auf die Auswahl an. – Vgl. dazu in dem Teil: „Börnes Dramaturgie“!).

¹⁷ Vgl. im 20. Jahrh. die These von Juri M. Lotman: „Die Kunst ist eine der verschiedenen Arten modellbildender Tätigkeit.“ In seiner Thesenreihe: „Die Kunst als modellbildendes System.“ (Ders.): *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig: Reclam, 1981. S. 67.

dem Essay über Shakespeares *Hamlet*. Dies Drama ist seit seiner Erschaffung die wohl prominenteste Quelle der Spiegel-Metapher. Börne resümierte: „Shakespeare ist ein Naturgläubiger, ein Naturweiser.¹⁸ Sein Gott ist ein offenbarer Gott, die Abspiegelung der Welt im menschlichen Geiste ist seine Weisheit.“ (483)¹⁹ Er gebrauchte überdies noch eine eigenartige Zusammensetzung mit dem Begriff „Spiegel“, die sich auf die Wirkung bezieht, welche der Dichter auf das Publikum ausübt: „zuspiegeln“. Es heißt:

Die Werke göttlicher Schöpfungskraft entspringen leicht und froh aus dem *Gedanken*, und wo ein Kunstwerk die himmlische Natur, die es beseelt, uns zuspiegeln soll, da muß der irdische Fleiß, der es zustande gebracht hat, unsichtbar bleiben. (247)

Oder übersetzt: Die gesellschaftliche Beziehung zwischen dem Erfinder des künstlerischen Zeichens, das er den Rezipienten weitergibt, und diesen würde sich ideal wie folgt gestalten: Die kreative Energie, mit welcher der Dichter, einem Gotte gleich, aus dem Fundus seines Geistes schafft und die im Werke ihre Spur hinterläßt, überträgt sich von hier auf das Publikum.

Die erste Schule, in der Börne gelernt hat, ist sicherlich die Mimesis-Theorie gewesen, und einen seiner Lehrer darin feierte er explizite: Shakespeare.

Die zweite Schule: gewiß die Ästhetik der deutschen Klassik, eingeschlossen deren Dramaturgie, und unter seinen Lehrern in dieser verehrte er am meisten den einen: Lessing.

Das Hauptpensum, was in der zweiten zu erlernen war: Drama und Bühne stellen das Leben dar, aber keinesfalls wie es in der Wirklichkeit ist: „Auf der Bühne soll der Mensch eine Stufe höher stehen als im Leben.“ (240) Das bedeutet: Die Personen der aktuellen Wirklichkeit, die

¹⁸ Dazu: das oben zum Begriff des „Naturkritikers“ Gesagte!

¹⁹ Vgl. Thomas Metschers auf vier Bände berechnetes Werk *Shakespeares Spiegel. Geschichte und literarische Idee*. 1. Bd.: „Shakespeare und die Renaissance.“ Hamburg: von Bockel Verlag, 1995. Passim. – Dazu: die Rez. von Wolfgang Beutin. „Die Revolution in der Form der Kunst.“ *Marxistische Blätter* 37 (1999). H. 5. S. 74-79. – Ein Zeitgenosse Börnes favorisierte die Spiegel-Metapher vor allem: Heinrich Heine; er schrieb, die Künste seien „der Spiegel des Lebens“, und: „ein echtes Gedicht“ (eine echte Dichtung) sei „auch immer der Spiegel jeder Gegenwart“; Näheres: vgl. Wolfgang Beutin. „Die Literaturgeschichte ist die große Morgue [...]“ (wie Anm. 13). S. 108.

Alltagsmenschen taugen nicht als Figuren. Warum? In seiner Gegenwart registrierte Börne eine Verwischung der Standesgrenzen: „Die Großen sind herab-, die Niedrigen hinaufgestiegen [...]“ (367)²⁰ Die Bourgeois und Bürger aber können nicht zu Helden eines Dramas werden; man müsse „das Bürgervolk nur immer in Masse kämpfen lassen; man darf keinen Helden aus seiner *Mitte* an seine *Spitze* stellen“ (401). Welche sind tauglich? Etwa „die wirklichen Menschen der alten Völker“ (240); er meinte: die Griechen, Römer und Personen der biblischen Geschichte. Was die Dramatik beachten müsse, war generell, was späterhin Fontane gern „die Schönheitslinie“ nannte und Börne selber „die Wellenlinien der Schönheit“:

[...] die wahre Verzweiflung macht allerdings garstige Gesichter – aber auf der Bühne darf sie es nicht; dort müssen selbst die *Krämpfe* der Seele sich in den Wellenlinien der Schönheit bewegen. (474)

Zwar vorhandene Gefühle wären schlecht zu kritisieren, hätten „immer recht“; aber seien sie im Drama stets geeignet? Börne schlug vor, erst zu fragen: „ob das Gefühl ein Recht hat, sich da zu äußern, wo nur der Überlegung das Wort gebührt“ (579). Es empfehle sich übrigens, „die häßliche Natur mit dem Schleier des Schicklichen“ zu überhängen (241). Am Ausgang habe stets der Sieg des Edlen zu stehen, nicht in dem Sinne: daß der edle Mensch triumphiere; wohl aber müsse „*das* Edle“ die Oberhand behalten: „das eine ist Zufall, das andre ist Sittlichkeit, und nur das andre kann erfreulich sein“ (259). So z.B. dürfe ein Schauspiel keine „Äußerungen gegen Recht und Sittlichkeit“ enthalten; und wenn einmal doch die Verletzung eines Menschenrechts vorgeführt werde, dann nur so, daß eine „bessergeartete“ Person der übelwollenden entgegenrete. Toleranz sei da schlecht angebracht: „Dieses gelassene Dulden der Beleidigungen ist ein Verbrechen des dramatischen Dichters.“ (404) Die Pflicht laute: „die Rechte der Menschen [...] im Gleichgewicht erhalten“ (405). So sei auch die jüdische Bevölkerung eines Gemeinwesens im Recht, die eine antisemitische Posse auf der Bühne nicht toleriere!

²⁰ Börnes Formulierung für die seit der Französischen Revolution eingetretenen sozialen Veränderungen: der Adel stieg ab, die Großbourgeoisie auf (an sie wird man heutzutage bei dem Terminus „die Niedrigen“ nicht leicht denken).

Der Widerstand gegen die Ausrufung des Judenhasses sei „nur als eine gerechte Selbstverteidigung zu betrachten“ (419)²¹.

Gehören auf die Bühne jedoch ethische Prinzipien? Nein, zumal dann nicht, wenn sie einer obsoleten Standesideologie angehören. So war seit dem frühen Mittelalter ein hoch gehaltenes Axiom der Aristokratie „die Ehre“, für die der Ritter in den Tod zu gehen verpflichtet war (und gelegentlich sogar im 19. Jahrhundert noch ein Duellant – das Beispiel Lassalles). Dies sowohl als auch seine Konsequenz lehnte Börne vehement ab; gar wenn eine Mutter deswegen das Leben verlöre: „Sie geht freiwillig dem Tod entgegen; aus Ehre, wie sie sagt. Aber eine Mutter soll keine Ehre haben; sie soll auf kein anderes Geschrei als auf das ihres Kindes hören.“ (298)²²

Insgesamt wird der Dichter ein Abbild der „sittlichen“ Natur des Menschen malen, nicht eines seiner „sinnlichen“ Natur. Er zeige die sittlich geordnete Welt und ihre Störungen, um am Ende die Sittlichkeit ins Recht zu setzen gegen jedweden ihrer Feinde, den es gelüstete, sie anzutasten. Das heißt nicht, daß die Menschheit unterteilt in (Nichts-als-)Gute und (Nichts-als-)Böse vorzuführen sei, the good and the bad, im Gegenteil. Wiederum bot Shakespeare das Exempel:

Denn Shakespeare tut nicht wie gewöhnliche Menschen und gewöhnliche Dichter, die, es ihrem Herzen oder ihrer Kunst bequem zu machen, lebende vermischte Dinge, gleich Scheidekünstlern, in ihre toten Elemente auflösen, *reine Charaktere* darstellen, diese lieben, jene hassen, diese anziehen, jene abstoßen – so tut Shakespeare nicht. Er nimmt nicht Partei, er gibt keinem Recht als der Sittlichkeit, die lauter im Leben nie erscheint; sondern läßt die Erscheinungen miteinander hadern, und mischt sich nicht in ihren Streit. (502)

Eine Warnung ist angebracht: Die triumphierende Sittlichkeit auf der Bühne macht aus dem Theater noch nicht eine „Sittenschule“, denn: „Erwachsenen ist nur die Welt eine“ (240). Zugrunde liegt die Einsicht, daß Sittlichkeit keineswegs der zusammenfassende Begriff für „die Sit-

²¹ In diesem Konnex polemisierte Börne bereits gegen das ‚Sündenbock‘-Syndrom, wonach alle „in Zeit und Raum zerstreute Schlechtigkeiten [...] stets auf den einzelnen Kopf jedes nächst dastehenden Juden als eine Tontine gehäuft“ würden (421; „Tontine“ = ‚Leibrente‘).

²² An anderer Stelle: „Wir sind keine ritterlichen Narren, die Ehre haben und fordern – behüte uns Gott!“ (351).

ten“ sei. Dem Drama (und somit der Aufführung) komme es zu, den jeweiligen Sieg der Sittlichkeit, und d.h.: des Rechts, der ethischen Prinzipien und der Vernunft zu zeigen; während die Schulung der Sitten anderen Instanzen zufalle. Der Trauerspieldichter dürfe auch niemals auf „die langsame und schwache Wirkung der Sittenlehre“ setzen, „er darf bei seinen Zuhörern nur die rasche und feurige *Leidenschaft* für Tugend in Berechnung bringen“ (269). Überhaupt nichts Lehrmäßiges. So entstünden Fehlformen: der *Don Carlos* – „ein schönes vergoldetes Lehrbuch über Seelenkunde und Staatskunst“ (247f.); der *Correggio* von Oehenschläger – „ein didaktisches Gedicht“ (290). Im Gegensatz dazu schuf – wer sonst? – Shakespeare das Muster für das Drama, wie es sein soll: „Überhaupt ist Shakespeares Sendung das Predigen und das Lehren nicht.“ (500) Was der Dichter tut, ist etwas anderes: er „spricht in *Bildern* [...]“ (473)²³ Alles in allem: die Ablehnung dessen, was man unter dem Begriff „Tendenzliteratur“ versteht:

Es ist ein untrügliches Zeichen, daß ein dramatisches Gedicht oder ein episches oder ein Roman oder ein historisches Werk mißlungen, wenn man daraus die politischen Ansichten des Verfassers erkennt. Shakespeare und Walter Scott haben in ihren Dichtungen mit keinem Worte verraten, ob sie mehr die Freiheit oder mehr die Herrschaft liebten. (410)

Börnes dritte Schule, außer der Mimesis-Theorie und der deutschen Klassik, war natürlich die Französische Revolution. Neben der Lehre von den Menschenrechten verdankte er ihr zwei basale Prinzipien, die er für seine Dramaturgie fruchtbar machte: Öffentlichkeit²⁴, zudem die

²³ Börne fügte eine Definition an: „Das heißt: er will etwas Unsichtbares (eine Empfindung, einen Gedanken) durch etwas Sichtbares anschaulich machen; er will ein unbekanntes Größenverhältnis durch ein bekanntes finden lassen. Dann muß aber, soll der Zweck der poetischen Diktion erreicht werden, das vorgestellte Bild wirklich in der sinnlichen Welt vorhanden, die als bekannt angenommene Größe wirklich bekannt sein.“ (473)

²⁴ In dem Artikel „Öffentliche Meinung“ im *Staatslexikon*, Freiburg 1929, Sp. 1689-1698, wird dieser Terminus auf die Französische Revolution zurückgeführt (genau: auf Necker, den Finanzminister Ludwig XVI.); und bezeichnenderweise die Ahnung von deren Macht auf den Dramatiker Shakespeare (Sp. 1692f.). – Während der Lebenszeit Börnes entstand eines der interessantesten Denkmäler der deutschen Literatur über das Thema Öffentlichkeit, der Essay von Carl Gustav Jochmann (1789-1830): „Ueber die Oeffentlichkeit“ (von Habermas in seinem bekannten Werk nicht herangezogen!). Neu-

Vorrangigkeit des Handelns, der Tat, der Aktion. Beides sah er miteinander amalgamiert. Beispiel: Wo Öffentlichkeit fehlt, herrscht das Private; Börne bildete sogar ein Kompositum aus, das in sich eigentlich widersinnig ist: „Privatpatriotismus“. Der sei verantwortlich dafür, daß er seine Zeitschrift *Die Wage* herausgegeben habe. Denn zu wiegen hätte es nichts gegeben: „Das Volk auf dem Markte tat nichts und machte keine Geschäfte, und das Völkchen in den höhern Räumen handelte mit Luft und Wind und andern imponderablen Stoffen.“ (206) Auch eine Beschreibung der Biedermeierzeit! Die besten deutschen Dichter hätten „das Nationale der Un-Nationalität, den Charakter der Charakterlosig-

druck: Carl Gustav Jochmann. *Die unzeitige Wahrheit. Aphorismen, Glossen und der Essay ‚Über die Öffentlichkeit‘*. Neuaufl. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1990. S. 191-229. Der Verf. zitierte darin die *Encyclopaedia britannica*, Art. „Jurisprudenz“, worin „zum Lobe der Öffentlichkeit“ ausgeführt sei: „Unter allen gesellschaftlichen Interessen [...] ist sie das wichtigste; nicht nur als eine gute Bürgerschaft jedes Rechtes überhaupt, sondern auch als das, was jeder andern erst Leben und Stärke verleiht.“ (S. 196; etwa: „jedem andern“?) Im engen Zusammenhang sah Öffentlichkeit und die Praxis der Rechtsprechung auch der Justizreformer Paul Anselm Feuerbach. Seine Schrift *Über Öffentlichkeit und Mündlichkeit der gerichtlichen Verhandlungen* (1821) fällt exakt in die Zeit, als der Theaterkritiker Börne an der Arbeit war und Besprechungen schuf, die später in die DB aufgenommen wurden. (Börne zeigte sich allerdings skeptisch und bezweifelte, daß eines Tages auch in Deutschland Geschworenengerichte zulässig seien: „Mit Schmerz denkt ein Liberaler daran [...]“; 393) Zu den „gesellschaftlichen Interessen“ zählte der Zustand des Dramas und der Bühne; nicht zuletzt ihnen verleiht die funktionierende Öffentlichkeit „Leben und Stärke“, – womit man wieder bei Börne anlangt. – Vorschein der Einsicht vom Zusammenhang der Öffentlichkeit, des Dramas und der Bühne: in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (5. Buch, 3. Kap.), worin in einer langen Ausführung über den Standesunterschied des Adligen und des Bürgers reflektiert wird, mit dem Hinweis: Der Adlige „ist eine öffentliche Person“, wohingegen dem Bürger „nichts besser ansteht, als das reine stille Gefühl der Gränzlinie, die ihm gezogen ist“. In der Titelfigur indes werde der „Trieb täglich unüberwindlicher [...], eine öffentliche Person zu sein“, was lediglich auf dem Theater möglich sei. „Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz, als in den obern Klassen [...]“ Die Bühne wäre daher die einzige Lokalität, wo er adelsgleich in der Öffentlichkeit präsent sein kann. – Zu dem gesamten Komplex vgl.: Wolfgang Labuhn. *Literatur und Öffentlichkeit im Vormärz: das Beispiel Ludwig Börne*. Königstein/Ts.: Forum Academicum, 1980 (= Diss. Bonn, 1978).

keit“; die Tugend etabliere sich „hinter dem Ofen“ (abermals = unöffentlich), und andere Merkmale der Ära seien: „unsere Scheinschlechtigkeit im öffentlichen Leben, unsere bürgerliche Unmündigkeit und unser großes Maul am Schreibtische“ (210). Alles hänge zusammen mit dem Mangel an bürgerlicher Courage: „Im Hause haben wir Mut [...] Aber vor der Türe, wo die Polizei beginnt [...] da sind wir ängstlich und blöde“ (211; „blöde“ = „schüchtern“). Dennoch ist reale Macht der Öffentlichkeit vorhanden. So hat der Adel z.B. „keine andere Macht, als die ihm die öffentliche Meinung gibt“ (309).

Mangel an Öffentlichkeit und „Tatenscheu“, so lautete die Diagnose, die Börne seiner Zeit und seinen Zeitgenossen in Deutschland stellte.

In seiner Besprechung von Immermanns *Trauerspiel in Tirol* bildete diese den Kern seiner politischen Kritik. Das deutsche Volk liebe Reden, nicht Taten. In Gestalt einer Antiklimax: „Wir denken gut und reden schlecht, reden viel und tun wenig, tun manches und vollbringen nichts.“²⁵ „Der Bühnendichter“ aber könne sich sein Volk nicht modeln, denn: „das Volk erzieht sich seine Bühne“.²⁶ Daher die Unmenge der Reden auf dieser. Doch: „Das Deklamatorische und Rhetorische führt, konsequent ausgebildet, zur Zerstörung des Dramatischen.“ (363) Also letztlich: das Fehlen eines deutschen Dramas, einer tüchtigen deutschen Bühne – Ursache: der Mangel an Öffentlichkeit. Umgekehrt, der wünschenswerte Zustand: „Ein sozialer und öffentlicher Zustand dagegen fordert notwendig zur Gestalt auf und bildet den Sinn für Gestalt aus“ (ebd.). Börne sah dies bewiesen selbst in den „untergeordneten dramatischen Werken“ der Engländer noch: „Das haben sie von dem öffentlichen Leben ihrer geschichtlichen Menschen.“ Und das Gegenbild zu England, d.i. Deutschland: „Je unfreier ein Volk ist, je romantischer wird seine Poesie.“ (395) Im griechischen Drama repräsentierte der Chor die Öffentlichkeit – in Deutschland eine Unmöglichkeit:

²⁵ Auf dieser Linie liegt Börnes berühmte *Hamlet*-Deutung“ ebenfalls: Der Held „vollbringt nichts“ (487). „Ihm fehlt nicht der Mut des Geistes, [...] ihm fehlt der Mut des Herzens [...] Darum ist er kühn in Entwürfen und feige, sie auszuführen.“ (491) „[...] so sehen wir ihn endlich in einem gemeinen Handgemenge schimpflich umkommen und alle, die ihn umgeben, nicht den Schlägen, nein, einer Schlägerei des Schicksals unterliegen“ (494). – Vergleichbar: seine Interpretation des *Don Carlos* von Schiller: „Nichts geschieht, wenig wird empfunden, am meisten wird gedacht.“ (247)

²⁶ „Ich habe es immer gedacht und oft gesagt, daß kein Schauspieldichter sich über sein Volk und seine Zeit erheben könne.“ (336)

Die Wage

Eine Zeitschrift für Bürgerleben
Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. Ludwig Börne.

Erstes Heft.

July.

Frankfurt am Main, 1818.

In der Hermannschen Buchhandlung.

[...] weil wir bei unserer monarchischen öffentlichen Erziehung in Schauer geraten und die Kramläden schließen, wenn auch nur drei Menschen aus dem Volke den nämlichen Willen und dieselbe Meinung haben und sie unter freiem Himmel auszusprechen sich erkühnen [...] (447)

Das Begriffsmonstrum von der „monarchischen öffentlichen Erziehung“, die Koppelung zweier Epitheta, die einander, wenn man sie richtig betrachtet, absolut ausschließen, verweist auf die absolute Monstrosität der deutschen Zustände.

Frankfurter Dramaturgie

Die DB reihten sich einer damals in Deutschland erst ein gutes halbes Jahrhundert bestehenden Tradition an, die Lessing mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* gegründet hatte.²⁷ Lessing war es, der den Begriff „Dramaturgie“ neu in die deutsche Sprache einführte, um damit den griechischen für Schriften über die Theorie des Dramas zu ersetzen: „Didaskalien“. In seiner eigenen Zeit in Hamburg lieferte er in Person das Vorbild für die spezialisierte Tätigkeit des Dramaturgen an einem Theater, der gleich mehrere Aufgaben lösen sollte: den Zustand der Schauspielkunst heben, Überlegungen über das Drama anstellen und zwischen der Bühne, den Schauspielern und dem Publikum vermitteln. Wenn es richtig ist, daß dem Nichtadligen, den es trieb, sich in der Öffentlichkeit darzustellen, hierfür lediglich das Theater zur Verfügung stand, erklärt sich auch dessen überragende Relevanz für das Bürgertum, das überall im Aufstieg begriffen war, in Deutschland allerdings bekanntlich in keinem schleunigen, und erklärt sich das Verlangen bürgerlicher Autoren nach einer Reform des Dramas und der Bühne in ihrem Sinne. Das Ziel in einer Formel: Verbürgerlichung als Entaristokratisierung.

Anders als Lessing, Goethe und einige weitere Autoren übernahm Börne indes nicht die Funktion eines praktizierenden Dramaturgen an

²⁷ Börnes Dramaturgie war nur eine von mehreren im 19. Jahrhundert. Zu nennen ist hier etwa Theodor Mundt (1808-1861): *Dramaturgie, oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst* (1848, 2 Bde.); sehr einflußreich im Nachmärz Gustav Freytag (1816-1895): *Die Technik des Dramas* (1863) sowie später Heinrich Bulthaupt (1849-1905): *Dramaturgie des Schauspiels* (div. Auflagen mit veränderten Titeln, 3 Bde.).

einem Theater. Was er anstellte, waren Beobachtungen über das Drama und die Bühne (in Frankfurt), die er in teils kurzen bis kürzesten, teils längeren Besprechungen festhielt. Diese sind daher nicht der Ausdruck gesammelter eigener theaterpraktischer Erfahrungen, sondern Niederschriften eines, der als Kritiker mit einem von ihm sich selber erteilten Mandat die Bemühungen eines städtischen Theaters begleitete; und das Ergebnis: ein stattliches Buch als Zusammenstellung der Niederschriften sowie unter Beifügung von auf die Bühne und das Drama bezogenen Reflexionen.

Die dramaturgischen Darlegungen, die es enthält, lassen sich nach drei Rubriken unterteilen: Ausführungen Börnes

- über seine eigene Art der Theaterkritik und deren Funktion (weil seine Texte eine besondere Formkunst ihres Verfassers verraten, wären daran Bemerkungen über diese anzuschließen);
- über das Publikum, den Zustand der Bühne (in Frankfurt, aber auch in Deutschland generell), die Aufführungspraxis, die Schauspieler, das Musiktheater;
- über das Drama, seine Untergattungen, die Motive, das Repertoire, die Autoren.

Dramaturgie als Theaterkritik, der Dramaturg als Theaterkritiker

Angefangen bei den Zeitgenossen und seither in der Forschung ist die Dramaturgie Börnes meist als Ersatz für eine andere Betätigung verstanden worden: für die politische, die unter den aktuellen Bedingungen des Vormärz ausgeschlossen war. So schon Gutzkow: Börne habe die schöne Literatur lediglich getrieben, „um die Politik in ein erlaubtes Gewand zu hüllen“²⁸. Hiernach wäre seine Befassung mit dem Theater und wären die schriftstellerischen Arbeiten, die daraus resultierten, nicht mehr als ein Äußerliches, die Umhüllung, Verkleidung, Kaschierung eines davon zu unterscheidenden Kerns. Richtig? Das vermag nur zu beantworten, wer eine Analyse der DB vornimmt – sie ergibt zweifellos: Als was immer Börne seine schöngeistige Beschäftigung beabsichtigt hatte, das Ergebnis bestätigte ihn als genuinen Theoretiker des Dramas und Theaters, der in der Tradition der Dramaturgie in Deutschland einen unverächtlichen Platz zu beanspruchen hat. Seine Konzentration auf die Dramaturgie schloß allerdings nun nicht aus, daß er Seitenblicke auf

²⁸ *Börne's Leben*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1840. S. 14.

Politisches warf, Grundsätze der Politik und Einzelfragen. Er stellte sich in die von Cicero und Kant herkommende Linie des Staatsdenkens, wenn er als Basis der Rechtsstaatlichkeit bestimmte: „Es ist gar nicht die Frage, ob streng oder milde, sondern es ist die Frage, ob *nach Gesetzen* oder eigenwillig regiert werden soll.“ (276) Eins ergäbe den Rechtsstaat oder die Republik; das andere die Diktatur oder Monarchie. Als er in Nr. 1 der DB das Trauerspiel Raupachs *Die Leibeigenen*²⁹ besprach, bot ihm dies, wie nicht verwunderlich, die Gelegenheit, die Aufhebung der Leibeigenschaft zu verlangen (223). In Osteuropa, in Rußland bestand sie noch, d.h. in einem Land der Heiligen Allianz; eine vergleichbare Form der Abhängigkeit im Kaisertum Österreich.

Die DB als literarische Erscheinung konnten vielleicht ihrerseits Ersatz sein und dasjenige leisten, was unter der Voraussetzung, an der Frankfurter Bühne wäre ein Dramaturg tätig gewesen, dieser geleistet hätte. Ein Dramaturg an jedem Theater, das war Börnes Ideal. Als dessen Aufgabe bestimmte er: Da in der Regel die Schauspieler weder das Stück noch ihre Rolle verstünden, habe er ihnen beides „kritisch“ zu erläutern. So würden die Besseren belehrt und ausgebildet. Den übrigen genüge es, wenn er ihnen, wenigstens für dies eine Mal, „den Bau und Zusammenhang“ des Stücks erkläre (216f.).

Wie wäre solch ein Dramaturg zu denken? Eine Art Wilhelm Meister im Vormärz!

Neben Betrachtungen Börnes über die Funktion des Dramaturgen: solche über die des Kritikers, auch über sich selbst und seine Weise der Kritik: z.B. ein Drama zuerst auf der Bühne sehen; zweitens: es „auch noch *lesen*“ (227). In das Dichtwerk, wie es vorliegt, tiefstmöglich eindringen (256). Bei der „Beurteilung eines Kunstwerks immer eine Beschreibung desselben vorausgehen“ lassen (262), um der Leserschaft einen Weg zur eigenen Beurteilung zu eröffnen. Eine Produktion, der ohnehin kein Lob gezollt wird, müsse jedoch nicht zusätzlich vom Kritiker öffentlich herabgesetzt werden. „Aber sobald es unverdientes und allgemeines Lob erlangt, muß die Kritik ihre Härte üben.“ (477) Bei Börne nahm die Härte nicht selten die Gestalt der Kürze an. So verfaßte er Besprechungen in nur wenigen Zeilen, mit einer Minderzahl von Sätzen (um 5). Von diesen konnte ein einziger das Stück vernichten. Beispiel: Über eine Komödie von Frau von Weissenthurn, betitelt: *Der*

²⁹ Dem Handlungsgang eignet eine außerordentliche Ähnlichkeit mit demjenigen in Fritz Reuters *Versepos Kein Hüsung* (vgl. bei Börne S. 221)!

Haupttreffer in der Güter-Lotterie, heißt es: „Dieses Lustspiel der sehr beflissenen Frau v. Weissensturn, als ein Zug, den *wir* in der Güter-Lotterie getan, ist zwar nicht völlig eine Niete, aber ein so kleiner Treffer, daß er dem Einsatze von zwei Stunden Zeit und von immer noch einem Gulden nicht zur Hälfte gleichkömmt.“ (547) Von den Kurzrezensionen unterscheiden sich einige längere und lange: z.T. über Dramen und Dramatiker älterer Epochen (v.a. Shakespeare und Schiller), sonst über zeitgenössische Produktionen, die Anlaß gaben, Prinzipielles zu entwickeln (von Körner, Raupach, Houwald, Grillparzer und Immermann).

In den Besprechungen vernachlässigte Börne den linguistischen Aspekt keineswegs und kritisierte u.a. die Lexik und Metaphorik dramatischer Werke. In einem fiel ihm auf, daß darin „anachronistisch viel *ge-
deutsch*“ werde: „Deutscher Mann, deutsche Frau, deutsches Mädchen [...]“ (376); er tadelte den Gebrauch von „Natürlichkeiten“, d.h. Jargon in Form von aktueller Studentensprache (5,950); „falsche Bilder“ (474). In einem Drama Houwalds ärgert ihn „der unleidliche Stelzentritt der Empfindung“; nur „eine einzige natürliche Rede“ komme darin vor: „Wie schön / Der Kuchen diesmal mir geraten ist!“ (392)

Er selber arbeitete mit sämtlichen Mitteln der Sprachartistik, wodurch seine Prosa ihren Glanz erhält und amüsant wirkt, niemals langweilig. Charakteristisch ist der Reichtum an Wortspielen, z.B.: „Was tut Herr Ulrich, als er zurückkommt? Schüttelt er den Kopf? Nein, er verliert ihn.“ (268) „Mann und Frau *mahlen* beide, jener Bilder, diese Kaffee [...]“ (396) Ein Chiasmus: „Ach, der Kunstfreund findet auf seinem Erdenwallen nicht weniger Leiden als der Künstler; freilich sind sie anderer Art – jenem wird oft für seine Kunst kein Geld und diesem für sein Geld keine Kunst zuteil.“ (509; offensichtliche Anspielung auf eine Dichtung Goethes: *Künstlers Erdenwallen*.) Eine Klimax: „Es gibt nur etwas, das mehr ist als sterben, nämlich vor Langeweile sterben.“ Zugleich eine Parodie, denn Börne verspottete hiermit einen Vers der Frau v. Weissensturn: „Der muß noch mehr als sterben.“ (295) Eine Paradoxie (Immaterielles wie Materielles behandelt), abermals zum Thema Langeweile, bei Gelegenheit eines trockenen Lustspiels in einem Akt: „Die Langeweile muß elastisch sein, da so viel davon in den engen Raum eines einzigen Akts zusammengepreßt werden kann.“ (568) Die Unmittelbarkeit der Anrede an die Leserschaft, wenn eine Besprechung beginnt: „Ihr besucht ein anatomisches Kabinett und seht dort manches Herz, für die Anschauung faßlich zubereitet [...]“ (286) Würde eine konventionelle Theaterkritik jemals so anfangen?

Das Publikum und die Schauspieler

Mehr als „die Armseligkeit der Schauspieldichter“ brachte ihn „die der Zuhörer“ auf. Und wiederum, die Ursache lag, wie er es sah, bei den Fehlern des Staatslebens, besser: dessen Fehlen. Den Griechen hätte keiner „das zudringliche Bettelvolk von deutschen Komödien“ bieten dürfen. Zu ihrer Zeit gab es noch „Staatsfreuden, und das Volk war der Staat [...]“ (293) Mit jener doppelten Armseligkeit korrespondierte die aktuelle Theaterpraxis, das, was Börne als „den niederen Stand der deutschen Schauspielkunst“ beschrieb (216). In summa stellte er fest: „[...] daß die Deutschen kein Theater haben, und [...] daß sie keines haben können“ (208).

Ein Paradoxon, womit er selber zu leben hatte, der Kritiker des Theaters: Er machte Verbesserungsvorschläge in großer Zahl, als ob sie ein Theater haben könnten, mehr noch, als hätten sie sehr wohl eines. Er zerbrach sich den Kopf darüber, ob „die dichterische Vortrefflichkeit eines Schauspieles für dessen theatralische Darstellung Ersatz gebe“ und entschied, „daß das schlechte Spiel in einem guten Stücke am meisten unerträglich sei“ (410f.). Er zerbrach sich den Kopf über die Haltung der Mimen auf der Bühne, z.B.: „[...] es ist ein Unverstand vieler Schauspieler, daß sie wäñnen, Helden müßten sich spreizen [...]“ (306); über „die Sitten und das Gewand“, mit der Anweisung, daß, wenn ein Ereignis dargestellt werde, das alle Tage vorkommen könne, die Sitten und das Gewand der Sitte und Mode der Zeit der Aufführung angepaßt werden sollten (377; im 20. Jahrh. Usus geworden); über Hosenrollen, aus Anlaß eines Mädchens in Husarenkleidung (383). Allgemeine Beobachtungen über die Schauspielerei, z.B.: die „Täuschungskunst“ des Mimen „geht nie weiter als das Empfindungsvermögen des Zuhörers“ (385). Eine Anweisung, die auf Bertolt Brecht vorausdeutet: „Herr H. *fühlt*, was er spricht, aber der Schauspieler soll nur *denken*, was er zu fühlen scheinen soll.“ (539)³⁰ Selbst die Aussprache eines Vokals beschäftigte ihn. Er beurteilte sie nicht ohne Hinblick auf die Emotionalität eines Mimen, daher in witziger Formulierung: „Aber auch leidenschaftliche Menschen müssen ein reines E auszusprechen wissen [...]“ (5,956)

³⁰ Vgl. S. 547: (Demoiselle Urspruch) „Sie möge sich ja hüten, aus jedem Worte das Herz reden zu lassen; dies ist das unfehlbarste Mittel, vom Zuhörer die Rührung abzuhalten.“

Drama, Repertoire, Autoren

Wie ihn die Einzelheiten der Schauspielkunst zur Beurteilung reizten, so auch die allerlei dramaturgischen Details. Wie muß ein adäquater Stücktitel beschaffen sein? (266) Weshalb sollten schwache Dramatiker „sich starke historische Personen“ wählen? (232) Welche der „Einheiten“ im Drama haben Bestand? (426; die Einheit der „Empfindung“ und die der „Handlung“.) Auffällig stark beachtete er die Dramenpsychologie: Es komme darauf an, Mitleid und Abscheu nicht den Unglücklichen und den Verbrechern zuzuwenden, sondern etwa der unglücklichen Liebe, dem furchtbaren Verbrechen (446f.). Das Lächerliche, d.h.: das zum Lachen Reizende, sei nur dort existent, wo das „Widersprechende“ (Gegenteilige) eine Vergleichung erlaubt; „denn mit dem Gegensatz fällt auch die Lust weg“ (416f.). Eine Apologie des Leichtsinns: „Aber der Leichtsinn hat hier recht, wie er oft recht hat.“ (267) Zur Psychologie der Liebe: „Wenn (,wann‘ – W.B.) zeigt sich die Liebe allmächtiger, als indem sie alles gibt und nichts dafür nimmt?“ (431) Ein Vorgriff auf Freud: „Jede Krankheit geht ihren eigenen Weg, selbst der Wahnsinn hat seine Logik, und auch das Reich der Unvernunft wird nach Gesetzen beherrscht.“ (581)

Eine nicht geringe Anzahl von Überlegungen Börnes betrifft die Untergattungen des Dramas wie Tragödie (Trauerspiel), Komödie (Lustspiel), bürgerliches Schauspiel, Schicksalsdrama, dazu die Genres des Musiktheaters: Singspiel und Oper.³¹ Er statuierte den Unterschied: „Die Tragödie idealisiert, das Lustspiel muß porträtieren.“ Daher sei „Naturtreue“ im wesentlichen dem letzteren abzuverlangen (310). In der Tragödie bewege uns ein großes Motiv: „Der Kampf der Freiheit des einzelnen gegen die Freiheit der Welt“ (475). Er klagte über „die Unbedeutendheit des deutschen Lustspiels“ (211).³² Zwar lebe das Lustspiel vom Scherz, doch gelte, daß es eigentlich „keinen tiefen Scherz“ geben könne, „und ein echtes Lustspiel ist ein wahres Trauerspiel“ (584). Das bürgerliche Schauspiel sei mit der Revolution aufgekommen, als sich ein „häusli-

³¹ Noch nicht die Operette, da diese erst im Nachmärz aufkam. Ihr Schöpfer war Jacques Offenbach.

³² Überhaupt mangle es in Deutschland an Lustspielen. Die Erklärung, die Börne lieferte, war eine politische: In Residenzen (also im Umkreis der Monarchen) dürfe man sich wenigstens über die Bürgerschaft belustigen, „aber wo diese selbst regiert, versteht sie keinen Spaß“ (5,966).

ches Leben“ bildete, „Haustugenden und Hauslaster“ entstanden, und als „Schatten der Wirklichkeit“ mußte das bürgerliche Schauspiel folgen (332). Dieser Innovation neuerer Jahrzehnte scheint Börne nicht eben viel abgewonnen zu haben, wohl getreu seiner Einsicht:

Aber wo der Mensch sich menschlich freuen soll, da muß er wie ein Vogel hoch in den Lüften schweben, die unter seinen Füßen liegende schmutzige Notwendigkeit aus den Augen verlieren und es zu vergessen suchen, daß sie ihn endlich dennoch anziehen werde. (235)

So niedergeschrieben bei Erörterung einer zeitgenössischen Novität, die er mit besonderer Verve ablehnte: des sog. „Schicksalsdramas“ (der Müllner, Houwald, Grillparzer u.a.). Er sah darin eine Art metaphysisches Schauspiel, mit religiösem Bezug. So Grillparzers *Abnfrau*:

Sooft das Schicksal mit der zermalmenden Keule als Sieger die Bühne verläßt, so oft ist auch die dramatische Kunst von ihrer Bestimmung abgewichen, und der Tempel der Freude hat sich in einen Tempel des Gottesdienstes umgewandelt. (235)³³

Dem Geschichtsdrama, das im Vormärz ebenfalls eine Blütezeit erlebte, setzte er eine Bedingung, falls es seinen Stoff aus einer knapp zurückliegenden Epoche bezog: „Wenn Geschichten, die wir gelebt, und Menschen, die wir gekannt, auf der Bühne dargestellt werden, fordern wir Treue von den Schilderungen, Ähnlichkeit mit den Bildnissen [...]“ (342)

Ob Singspiel, Melodrama, Oper – Gegenstand von Börnes Kritik waren ständig die Textbücher: „Möchte mir doch einer erklären, warum die dramatischen Dichter den Verstand verlieren, sobald sie mit Tondichtern zusammentreffen.“ (575; vgl. 5,970) Vom Text auf die Musik kommend, äußerte er über deren Verhältnis zum Mimesis-Prinzip: „Die Tonkunst soll nichts *Sinnliches* nachahmen, weder etwas Sichtbares noch etwas Hörbares.“ Sie dürfe ihre „Stoffe“ (im Sinne von: Materien) nur aus der Welt „außer oder über den Sinnen“ wählen, aus den Gebieten der „Empfindung und Leidenschaften“ (386). Von Komponisten schätzte er Mozart über alles (329, 558), von den Lebenden Spohr (529).

Unter den Dramenverfassern stellte er über alle anderen den einzigen: Shakespeare. Sonst rühmte er Lessing, Kleist und den frühverstorbenen

³³ Weiteres zur Kritik: Es könne „das Fatum der Alten“ nicht auf die moderne Bühne gebracht werden (237). Zu Houwald: 271; Müllner: 275.

August Fresenius³⁴, den er in die Nähe Kleists rückte (313). Eingehender Kritik würdigte er ausgewählte Dramen mehrerer heute als ‚klassisch‘ geltender Autoren, vor allem Schillers. Unterschiedlich, einmal positiv und ein anderes Mal gänzlich negativ, beurteilte er den spanischen Barockautor Calderon (234; gegen 5,965³⁵); ebenso zwiespältig: seinen Zeitgenossen Kotzebue. Unvermeidlichem Tadel des Goethehassers Börne verfielen Dramen Goethes: *Tasso* (5,970)³⁶ und *Iphigenie* (5,971).

Immerhin, als er einstmals das Repertoire der Frankfurter Bühne musterte, beklagte er das Fehlen nicht nur einiger der schönsten Dramen Shakespeares, zudem des *Wallenstein* und der *Minna von Barnhelm*, sondern auch von Stücken Goethes. Favorisiert wissen wollte er den *Götz von Berlichingen* und den *Egmont* (325), die Werke mit dem Freiheitsgedanken im Zentrum. War dies eine Positivliste, so eröffnete er ein anderes Mal eine Negativliste der ärgsten Klamotten, die im Repertoire der Frankfurter Bühne nicht fehlten, sondern es dominierten (571), und die weder Erquickung und Erholung zu bieten hatten, noch Empfindungen und Gedanken anregen.

Ausführliche Darlegungen widmete Börne den Motiven des Dramas: denen, die er darin zu sehen wünschte, sowie denen, die er daraus entfernt wissen wollte. Erzürnt konnte er ausrufen: „Mätressengeschichten! Weg damit! Mit solchen Lumpereien geben wir uns nicht mehr ab [...]“; (und in witzigem Kontrast hierzu:) „wir machen Konstitutionen, rufen Stände zusammen und schicken sie nach Hause und haben damit alle Hände voll zu tun“. (243). Er empfahl auszuschneiden: „den oberflächlichen Jammer und die kleinen bürgerlichen Verlegenheiten“; das Motiv des „Spielens“ sei keine vorzuführen Leidenenschaft, sondern nichts als eine „Schwäche“, der Bearbeitung nicht wert (240); Krankheit, Wahnsinn („nicht Quelle des tragischen Geschickes“, 270); er kenne „nichts Abgeschmackteres als den Schicksalskampf der Menschen mit den bürgerlichen Gesetzen *unserer* Tage als den Stoff eines poetischen Kunstwerks zu bearbeiten“ (365).

³⁴ 1789-1813. Zwar nach Börne ein Frankfurter Autor, richtig aber: gebürtig aus Friedberg in der Wetterau. So Inge Rippmann. *Börne-Index* (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 213.

³⁵ Wo es heißt: „Calderon, ein Sklave d. Pöbelglaubens, u. ein blindes Werkzeug der Priesterherrschaft“ usw.

³⁶ Ausbruch: „wenn ich ihn lese, möchte ich ihn zerreißen“!

Andere Motive schloß er nicht aus, argumentierte aber dagegen, sie in leichtfertiger Weise zu behandeln, z.B. das Ehebruchsmotiv: „Ein so scharf geschliffenes Werkzeug als der Ehebruch ist zu gefährlich, um damit zu spielen.“ (396)

Von Börne empfohlene Motive (im Sinne von: Stoffe) waren: die biblischen Geschichten, solche „plastische, lebenskräftige biblische Geschichten, furchtbar und zerstörend wie die Natur, aber auch einfach und erhaben wie diese [...]“ (250) Er rede indes bloß von dem „edlen Marmor“, also dem Material, „nicht aber von dem Steinmetz, der ihn zurechtgehauen“, d.h.: er perhorreszierte die religiöse Bearbeitung.

Die Motive, die Börnes höchste Billigung fanden, sind vor allem die Freiheitskämpfe und -kriege der Menschheit. Er sprach einmal von einem „Bürgerkriege der Wahrheit“, der die „Gewaltherrschaft“ bekämpft (294; der niederländische Freiheitskampf³⁷). Dazu gehörte: der Aufstand des Masaniello, Sujet in dem Trauerspiel von Fresenius: *Thomas Aniello* (311). Über den Titelhelden schrieb Börne: „Er hatte den hohen Geist, den die wahre Liebe zur wahren Freiheit auch dem niedrigsten Bürger eingibt.“ (312) Anders der Widerstand der Tiroler (1809) gegen die Franzosen und Bayern; in ihm erkannte er keinen wirklichen Freiheitskampf, weil er zugunsten der alten Unfreiheit aufgenommen wurde.

³⁷ Die Behandlung durch Frau v. Weissenthurn allerdings mißbilligte er scharf, weniger „ihre schlechten Verse“, mehr „ihre schlechten politischen Lehren“ (ebd.). – Es ist interessant, Vergleiche zwischen Börnes Dramaturgie (aus dem Vormärz) und derjenigen Gustav Freytags (aus dem Nachmärz) anzustellen. Aufschlußreich ist besonders des letzteren Liste der Motive, die vom Dramatiker auszuschließen seien: „Die Technik des Dramas.“ *Gesammelte Werke*. 1. Serie. Leipzig/Berlin-Grunewald: S. Hirzel/Hermann Klemm, o.J. Bd. 2. S. 331. – Bezeichnend: als strengst verbotenes Motiv erscheint – die soziale Revolution! Vgl. ebd.: „Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu entwürdigten wollte, gesellschaftliche Verbindungen des wirklichen Lebens, Gewaltherrschaft der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, streitlustig und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerten, so würde er durch solche Arbeit wahrscheinlich die Teilnahme seiner Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Teilnahme würde am Ende des Stückes in einer quälenden Verstimmung untergehen.“ – Auch hieran ermißt sich die Größe des Tabubruchs, den Gerhart Hauptmann mit den „Webern“ eine halbe Generation nach Freytags Aussage (1863) vollzog! (Vor der „quälenden Verstimmung“ sollte der Ältere allerdings nicht zu Unrecht gewarnt haben.)

Von dem Motiv des Freiheitskampfes sagte er – und verallgemeinerte –: „Wohl gibt es nichts, das erhabener und schöner wäre, als der Kampf eines Volkes für sein Vaterland. Aber der Kampf, daß er schön sei, muß einer sein für Land und Freiheit.“