

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

Petra Hartmann (Hannover)

Das „dramatische“ Ende des Jungen Deutschland

Die Kunst der deutschen Prosa

Die Prosa wird vor allen Dingen unser Augenmerk sein, und ich hoffe, Sie in den letzten Stunden zu praktischen Übungen zu bewegen. Die Prosa ist eine Waffe jetzt, und man muß sie schärfen; dies allein schon wäre ein erfreuliches Resultat unseres Zusammentreffens.¹

Mit diesen Worten entließ Ludolf Wienbarg seine Studenten aus seiner neunten Vorlesung über Ästhetik. Die Vorträge, mit denen der kämpferische Dozent im Sommersemester 1833 die akademische Jugend von Kiel begeisterte, erschienen im Jahr darauf als *Ästhetische Feldzüge* mit der alarmierenden Zueignung: „Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten.“ Wienbarg wurde hierdurch Taufpate einer Bewegung, die als „Junges Deutschland“ in Polizeiakten und Literaturgeschichten einging und durch den Bundestagsbeschluß vom 10. Dezember 1835 zum Erliegen kam, der die Schriften von Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt, Heinrich Laube und Karl Gutzkow sowie die Werke Heinrich Heines verbot. Eine organisierte Literatenvereinigung „Junges Deutschland“, wie es die Zensurbehörden vermuteten, hat es nie gegeben, die betroffenen Autoren waren untereinander zum Teil nicht einmal persönlich bekannt, vertraten in ihren Texten recht unterschiedliche Ansichten oder befehdeten sich sogar heftig, so daß die Zusammenstellung der Namen auf die Verbotenen selbst hochgradig befremdlich wirkte. „Fünf zusammengeschnittene Personen zu einer solidarischen Verantwortlichkeit von Gedanken zu vereinigen, ist ein Mechanismus, der sich in einem Zeitalter der Idee nicht lang fortsetzen läßt“², schreibt Theodor Mundt rückblickend im Jahre 1839. Zwei Dinge aber waren, bei aller Verschiedenheit, ihnen allen gemeinsam und sind auch heute noch untrennbar mit dem Begriff „Junges Deutschland“ verbunden: zum

¹ Ludolf Wienbarg. *Ästhetische Feldzüge*. Hrsg. v. Walter Dietze. Berlin und Weimar: Aufbau, 1964. S. 90.

² Theodor Mundt. *Spaziergänge und Weltfahrten*. Bd. II. Altona: Hammerich, 1839. S. 168.

einen ein Eintreten für Freiheit und Freiheitsrechte, zum anderen aber wurde das Wort „jungdeutsch“ zum Synonym für einen neuen, unverwechselbaren Prosastil. Geschult an den älteren Autoren Heine und Börne, brachten diese Schriftsteller einen neuen Tonfall in die deutsche Literaturlandschaft. Kurze, parataktische Sätze lösten den alten Periodenstil ab, Wortspiele und ungewöhnliche Metaphern verwandelten selbst trockenste Themen in ein Feuerwerk des Witzes, politische Forderungen erschienen nicht mehr in dickleibigen, gelehrten Abhandlungen, sondern für jeden verständlich als amüsant geschriebener Essay in eine Romanhandlung eingebettet. Wienburg charakterisiert den neuen Stil als einen „demokratischen“, der den „aristokratischen“ Stil der Klassiker ablöste:

Die neue Prosa ist von der einen Seite vulgärer geworden, sie verrät ihren Ursprung aus, ihre Gemeinschaft mit dem Leben, von der andern Seite aber kühner, schärfer, neuer an Wendungen, sie verrät ihren kriegerischen Charakter, ihren Kampf mit der Wirklichkeit [...].³

Die Prosa der neuen Zeit ist vielschichtig und formenreich. Reiseberichte, Novellen, Briefe, Literaturkritik, alle Spielarten der Prosa sind im Repertoire der Jungdeutschen vertreten, doch die bedeutendste Stellung nimmt der Roman ein. Wichtigste Publikationen dieser Jahre sind Mundts *Moderne Lebenswirren* (1834) und *Madonna* (1835), Laubes Trilogie *Das Junge Europa* (1833-37) und Gutzkows *Wally die Zweiflerin* (1835). Selbst ein Georg Büchner schrieb, als er einen Text eigens für Gutzkows und Wienburgs *Deutsche Renne* verfaßte, einen Erzähltext, das Fragment *Lenz*. Noch zwei Jahre nach dem Verbotsbeschluß legt Mundt ein typisch jungdeutsches Buch, ein Manifest des neuen Stils vor: seine *Kunst der deutschen Prosa*, in der er die Lyrik als veraltet und reaktionär bekämpft und Prosa als einzig zeitgemäße Ausdrucksform propagiert. Jede Zeit habe den ihr entsprechenden Stil hervorgebracht, auch die Lyrik habe ihre Epoche gehabt:

Von einer Zeit aber, in der Alles auf Instrumenten, bis zum Zerspringen gestimmt, seinen Lebenston abspielt, wo unsere Sitten, unsere Speculation, unsere Existenzfragen mit lauter noch unverarbeiteten Elementen geschwängert und überfüllt sind, da verlange man nicht ländliche Schalmeyenklänge und Hirtenpfeifen mit

³ Ludolf Wienburg. *Ästhetische Feldzüge* (wie Anm. 1). S. 189.

Hintergrund friedlich stiller Abendlandschaften, wie in den einfachen rein contemplativen Literaturepochen.⁴

Die Prosa war tatsächlich zur Waffe in der Hand der Autoren geworden, wie Wienburg verkündet hatte. Nicht ihrer politischen Forderungen wegen wurden die Autoren verboten, die waren von Philosophen immer wieder vorgetragen worden. Das Verbrechen, wie Börne und Heine übereinstimmend analysierten, war der Stil. Wie dieser die Identität der Gruppe auch über das Jahr 1835 hinaus prägte, verdeutlicht ein Gespräch zwischen Mundt und Wienburg, das von Gustav Kühne überliefert wurde. Beide trafen sich 1837 in Hamburg, wo Wienburg inzwischen Mitarbeiter der *Hamburger Börsenblätter* geworden war:

Sie schreiben, sagte Mundt zu Wienburg, diese Mittheilungen von oft unbedeutenden pariser Ereignissen so schön, wie Sie Ihre eigene Production schreiben würden.

Das ist das Einzige, sagte Wienburg, was man uns nicht nehmen kann. Man nimmt uns unseren Inhalt, hetzt die Polizei gegen unsere Richtungen, verbietet unsere Gedanken. Den Styl werden sie uns doch wohl lassen!⁵

Der Stellenwert des Dramas

Trotz ihres Eintretens für Prosa begegnen die Jungdeutschen dem Drama, anders als der Lyrik, mit ausgesprochener Hochachtung. Mit Hinblick auf die Antike gilt ihnen das Drama, wie keine andere Literaturgattung, als Ausdruck der Souveränität einer Nation, das Theater als der Ort, an dem freie und gleiche Bürger die Belange ihres Staates öffentlich verhandeln. Doch die Bühnenwirklichkeit der eigenen Zeit steht in ihren Augen in eklatantem Widerspruch zu diesem Theaterbild. Sie ist geprägt von Autoren wie Raupach und Kotzebue, von unprofessionellen Schauspielern, von kommerziellen Unterhaltungsstücken auf der einen Seite und kleinen „gutgemeinten“ Liebhaberbühnen auf der anderen. Es fehlen Autoren; die jüngeren hatten der Bühne lange Zeit den Rücken gekehrt. Erst in den vierziger Jahren stellt Mundt eine positive Veränderung fest:

⁴ Theodor Mundt. *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*. Berlin: Veit und Comp., 1837. S. 143f.

⁵ Gustav Kühne. „Ludolf Wienburg“. In: G.K. *Porträts und Silhouetten*. Bd. 2. Hannover: Kius, 1843. S. 170f.

Was die *dramatische* Poesie anbetrifft, so dürfte es im Allgemeinen [...] als erfreulich zu bemerken sein, dieselbe jetzt in ein unmittelbares Verhältnis zur *Bühne* eingetreten zu sehen. Während die hervorbringenden Talente es eine Zeitlang für vornehm und gewissermaßen für einen Stempel ihrer poetischen Echtheit hielten, wenn sie dramatische Dichtungen der Bühne so widerstrebend wie möglich einrichteten, so ist jetzt ein umgekehrtes Verhältnis genußvoller hervorgetreten.⁶

Grabbe und andere Autoren hatten sich angesichts der für sie unbefriedigenden Theatersituation verstärkt dem Lesedrama zugewandt. Ihre Stücke erschienen zwar im Druck, galten aber weitgehend als „unaufführbar“, auch wenn Gutzkow erklärte:

Dies Gerede vom Nichtaufführenkönnen, womit man z.B. Grabbe zurückgeschreckt hat, ist wahrhaft perfid; denn umsonst haben doch die Maschinisten seit zehn Jahren nicht so ungeheure Dinge in den Melodramen und Opern geleistet; sie haben uns feuerspeiende Berge, die Cyclopen-Schmiede, die Wolfsschlucht, auffliegende Pulverschiffe, lebende Bilder, tausend perspektivische Täuschungen gegeben. Aufführen läßt sich alles, und die Sache ist nur die, daß die Literatur hier mit vornehmen unwissenden Behörden, und mit gedächtnisfaulen, dickbäuchigen Schauspielsinekuristen zu thun hat.⁷

Die schlechte Qualität des zeitgenössischen Theaters wird zurückgeführt auf die derzeitige politische und gesellschaftliche Situation. In Analysen der Jungdeutschen werden vor allem vier Hindernisse für die Entstehung eines deutschen Nationaltheaters genannt:

1) Das Institut der Zensur. Denn „gewiß wird sich kein Shakespeare erheben, so lange einer gestrichen werden kann“⁸, heißt es in einem Aufsatz aus Mundts Zeitschrift *Der Freihafen*. Streichungen in Prosa ließen sich durch Gedankenstriche markieren, ohne daß der gesamte Text aufgegeben werden mußte, doch Gedankenstriche auf der Bühne auszusprechen, war unmöglich. Verboten waren, wie in Prosatexten auch, politische oder sexuelle Anspielungen, darüber hinaus gab es zahlreiche

⁶ Theodor Mundt. *Geschichte der Literatur der Gegenwart*. Berlin: Simion, 1842. S. 492f.

⁷ Karl Gutzkow. *Beiträge zu Geschichte der neuesten Literatur*. Stuttgart: Peter Balz, 1836. Bd. 1, S. 163.

⁸ Modestus. „Geschichte der deutschen Bühne. Zweiter Artikel“. In: *Freihafen* 4, 1842. S. 123.

zusätzliche Einschränkungen: Geistliche durften nicht auf der Bühne erscheinen, die Darstellung von Heiligen war untersagt, höhere Adelsränge waren ebenfalls tabu. In den meisten Theatern waren Stoffe aus der Familie des Landesfürsten verboten, in Preußen sogar alle Stoffe, die befreundete Nationen hätten kränken können. Heiraten zwischen Adligen und Bürgerlichen waren zwar in der Realität erlaubt, nicht aber auf der Bühne. Und der Schutz von Ehe und Familie ließ eine ganze Reihe von traditionellen Dramenkonflikten gar nicht erst zu. Wie eine klassische Tragödie durch einen Zensor verwandelt wurde, schildert Laube anlässlich der Aufführung von Schillers *Kabale und Liebe* am Wiener Burgtheater im Jahre 1808:

Der Präsident von Walter hieß Vicedom von Walter, der Hofmarschall von Kalb hieß Obergarderobemeister. „War kein Obergarderobemeister da?!“ hatte Ferdinand zu rufen, und was die Umgestaltung zu so dauernder Kenntnissnahme verurteilt hat: – Ferdinand war nicht der Sohn des Vicedoms, sondern nur dessen Neffe. „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort *Onkel* noch nie gehört worden ist!“⁹

2) Das Fehlen einer „Nation“. Die Werke eines Shakespeare oder Aischylos werden zurückgeführt darauf, daß der Dichter als Teil des Volkes in direktem Kontakt mit der Nation stehe, die sich durch seinen Mund offenbare. Eine deutsche Nation dagegen existiere in den drei Dutzend deutschen Kleinstaaten nicht. Zudem standen Schriftsteller dem Volk eher distanziert gegenüber. Mundt beklagt: „Das Theater, das bis jetzt noch nicht zu einem nationalen Institut hat werden können, ist immer mehr zu einem gesellschaftlichen bei uns geworden.“¹⁰

3) Das Fehlen eines geistigen Zentrums. Ähnlich zerrissen wie die politische Landschaft stellte sich auch die Theaterlandschaft dar. Hoftheater, Liebhaberbühnen, Stadttheater spielten nach unterschiedlichsten Konzepten, so daß sich für den Betrachter ein bunter Flickenteppich kleiner Regionaltheater ergab, nicht aber eine große Bühne, die die besten Kräfte der Nation vereinte. Die „kleinen Residenzen mit ihren kleinen, kein bedeutendes Leben darstellenden Kreisen“, stellt Laube fest, „sind nicht mehr imstande, dafür den Ton anzugeben. Es können dies

⁹ Heinrich Laube. *Ausgewählte Werke*. Hrsg. v. Heinrich Hubert Houben. Leipzig: Max Hesse, o.J. Bd. 4, S. 136f.

¹⁰ Theodor Mundt. *Dramaturgie oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst*. Berlin: Simion, 1848. Bd. 1, S. 7.

nur noch Städte, welche ein großes, innerlich bewegtes, oder welche doch ein mannigfaltiges Publikum haben.“¹¹

4) Das Publikum. Es wird betrachtet als ungeschult in Fragen des Geschmacks, politisch unmündig und keine Nation bildend, galt als einzig an Unterhaltung interessiert und als kaum geeignet, Dichter und Darsteller kompetent zu beurteilen und zu Höchstleistungen anzuspornen. Hinzu kommt die unrühmliche Rolle der Theaterkritik als Begleiter der Inszenierungen:

In Deutschland erwirbt man sich die literarischen Sporen mit Kritik. Was die reiflichste Kunde, was [...] Erfahrung voraussetzt, das pflegen wir als Einleitung zu hantieren. Namentlich die Theaterkritik ist ein vogelfreies Gewerbe. Wer noch gar nichts kann [...], schreibt Theaterrezensionen.¹²

Die Position der Jungdeutschen war demnach zwar geprägt von einer Hochachtung des Dramas, doch mehr theoretisch als Betrachtung einer derzeit unmöglichen Gattung, für die man vielleicht in der Zukunft, in einer freien, aufgeklärten Gesellschaft etwas erhoffen konnte. Bis dahin aber galt der Roman als bevorzugtes Genre. Erst nach dem Verbot, als die Gruppe, die keine war, auseinandergebrochen war, fanden die Jungdeutschen Zugang zur dramatischen Kunst. Das Konzept der jungdeutschen Prosa, die politische Waffe und Medium für den „Ideenschmuggel“ sein sollte, war gescheitert. Mit Novellen und Romanen hatten sich die Verfasser zwar einen intimeren Zutritt in die Privatgemächer der Leser verschafft, als es dem Drama je möglich sein konnte, allein der Erfolg, das konkrete Handeln des Publikums blieb aus, und die Prosa blieb auf den Privatbereich beschränkt. Nicht nur der Bundestagsbeschluss von 1835, sondern auch die veränderte literarische Öffentlichkeit der 40er Jahre verschuldete schließlich das Ende der jungdeutschen Prosa-Bewegung. Ein Ende, das unter anderem durch den Untergang der jungdeutschen Zeitschriften markiert wird: 1843 wird Gutzkows *Telegraph für Deutschland* eingestellt, 1844 Mundts *Freihafen*, im selben Jahr gibt Laube die Leitung der *Eleganten* auf. Die Begründer des neuen Stils sind mit ihrer Prosa gescheitert. Doch das Ende ihrer Bewegung erweist sich als ein wahrhaft „dramatisches“:

Die Bemühungen der Autoren sind unterschiedlich, nicht alle sind erfolgreich. Während Wienbarg und Mundt als „Theoretiker“ den Weg der

¹¹ Heinrich Laube (wie Anm. 9): Bd. 4, S. 5.

¹² Ebd. S. 19.

Kritik und Literaturgeschichte einschlagen, erobern sich Gutzkow und Laube die Bühne als neues Betätigungsfeld. Laube erwarb sich darüber hinaus als Leiter des Burgtheaters auf dem Gebiet der Dramaturgie Verdienste um das Theater, die seine schriftstellerischen Arbeiten weit in den Schatten stellen. Die Wege der Autoren gehen auseinander. Gab es vorher, unabhängig von der einer organisierten Vereinigung „Junges Deutschland“, doch das Gefühl des gemeinsamen stilistischen Interesses und der Zusammengehörigkeit als Vertreter der jungen Autorengeneration, so handelt es sich nun um vier individuelle Karrieren, und zumindest bei den beiden Dramatikern mag in dem Gattungswechsel und der Abkehr von der Prosa auch der Versuch der Distanzierung vom „Jungen Deutschland“ mitbestimmend gewesen sein. Dennoch scheint das Hinüberwechseln ins Drama etwas spezifisch Jungdeutsches zu sein. Edward McInnes glaubt sogar,

daß das Engagement für das Drama, das auf die Schmach des Zusammenbruchs und des Verbots folgt, ein entscheidendes Stadium in der Entwicklung der jungdeutschen Bewegung darstellt und einen echten Wandel der Interessen und Bestrebungen enthüllt.¹³

Wienbarg und Mundt: gescheiterte Versuche

Im Jahr 1839 veröffentlicht Wienbarg den ersten Band seiner *Dramatiker der Jetztzeit*, einer Reihe, die nach dem Willen des Autors das Ziel hatte,

die neuere Dramen-Literatur, vorzüglich die bühnenlose, durch Anschauung wenig [...] bekannte, in jedesmal durch irgend einen Bildungszweck für Dichter und Publikum geleiteter Wahl, [...] im geschichtlich-poetischen Bewußtsein der Nation kritisch in zwanglosen Heften [zu] beleuchten.¹⁴

Wienbarg, dessen Anliegen das zeitgenössische Theater und die Förderung moderner Autoren ist, bespricht in diesem Heft die Dramen von – Ludwig Uhland, ein eigenwilliger Einstieg in eine Serie über Dramatiker,

¹³ Edward McInnes. „Drama als Protest und Prophezeiung: Das historische Drama der Jungdeutschen“. Aus dem Englischen übersetzt von Renate Sauerer. In: Elfriede Neubuhr (Hrsg.). *Geschichtsdrama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. S. 303.

¹⁴ Ludolf Wienbarg. *Die Dramatiker der Jetztzeit*. Altona: Karl Aue, 1839. S. 7.

und vielleicht war schon diese Wahl Grund dafür, daß der Reihe kein Erfolg beschieden war. Bereits der zweite Band, der Friedrich Hebbel behandeln sollte, ist nicht mehr erschienen. Die Uhland-Besprechung selbst hält in keiner Weise den Vergleich mit den *Ästhetischen Feldzügen* aus und ist ein trauriges Zeugnis für den geistigen Niedergang dieses bedeutendsten Programmatikers der Jungdeutschen. Über weite Strecken bleibt der Text reine Inhaltsangabe, und die zahlreichen, zum Teil seitenlangen Zitate verleihen dem schmalen Bändchen den Anschein, als habe der Verfasser versucht, „Zeilen zu schinden“. Nur dort, wo Wienbarg ganz unverhohlen seiner Sympathie für Uhland, dessen Fehler und Mängel er bei der Besprechung der Dramen durchaus sieht und benennt, Ausdruck verleiht und für seinen Autor Werbung macht, findet sich noch der vertraute, begeisterte Wienbarg-Tonfall der Kieler Zeit. Insgesamt muß der Versuch Wienbargs, sich als Dramenexperte zu etablieren, als gescheitert gelten.

Im selben Jahr scheitert Mundts erster und einziger Versuch, ein Drama zu verfassen. Seine *Komödie der Neigungen*, die zum größten Teil in fünffüßigen Jamben abgefaßt und im zweiten Band des Almanachs *Der Delphin* abgedruckt ist, kann nur als gänzlich mißlungen bezeichnet werden. Was im Roman jungdeutsches Markenzeichen war, nämlich die rhetorischen Kabinettstückchen der Helden, erweist sich als tödlich für das Drama: Mundts Helden halten sich zwar gegenseitig ununterbrochen mehr oder weniger brillante Vorträge und erzählen ihre Schicksale, doch findet sich im gesamten Stück kein einziger lebendiger, bühnentauglicher Dialog. Auch die Handlung läßt zu wünschen übrig. Die Geschichte einer Engländerin, die ihren ehemaligen Geliebten als Matrosen verkauft und nach Indien verschiffen läßt, die seinen totgeglaubten Sohn andert-halb Akte lang gegen Beerdigungsunternehmer und Polizisten verteidigt, bis der Knabe tatsächlich wieder erwacht, die sich endlich unsterblich in einen unbekanntem Briefschreiber verliebt, erscheint hochgradig konstruiert und nicht frei von Ungereimtheiten. Einziger der Briefschreiber selbst, der deutsche Gelehrte Johannes, ist literaturgeschichtlich von einigem Interesse, da er von einem stupiden Geistlichen als „jungdeutsches“ beschimpft wird. Mundt hat hier, vier Jahre nach dem Verbot und immer noch unter Sonderzensur stehend, einen Jungdeutschen auf die Bühne gebracht und ihn obendrein als solchen benannt. Zwar schreibt Johannes nur einen einzigen Text, eben den besagten Brief, doch in so herausragender Prosa, daß die Empfängerin nicht anders kann, als sich in ihn zu verlieben und ihn zu heiraten. Eine Erfahrung,

die Johannes mit einem Ausspruch des Comte de Buffon erklärt, der in der Diskussion um das Junge Deutschland immer wieder zitiert wurde: „Der Mann/ Ist nicht verschied'ner Art von seinem Brief./ Le style c'est l'homme!“¹⁵

Ausgereifter als die Komödie fiel Mundts zweiter Ausflug in das dramatische Gebiet aus: Im Revolutionsjahr 1848 erscheint, nachdem der Verfasser bereits mehrere Literaturgeschichten mit dem Schwerpunkt Prosaliteratur verfaßt hat, seine zweibändige Dramaturgie. Das Datum ist sicher kein Zufall, erwartet doch auch Mundt vom Theater „eine großmächtige Lebenswirkung [...], welche [...] der Idee der Freiheit und Sittlichkeit selbst entspreche, und am meisten eine Kunst freier und glücklicher Völker sei [...]“.¹⁶ Es ist jedoch alles andere als eine revolutionäre, sondern eher eine resignative Dramaturgie. In Anbetracht der Lage des deutschen Staates und aus der geschichtlichen Zersplitterung und Uneinheitlichkeit der deutschen Nation sei es folgerichtig, daß ein deutsches Nationaltheater nicht geschaffen werden konnte, im Gegensatz zu den Theatertraditionen der Antike, Frankreichs oder Englands. Anders als Mundts frühere Arbeiten ist diese Literaturgeschichte nicht chronologisch geordnet. Auf eine Einleitung über „Zweck und Bedeutung der dramatischen Kunst“, in der anhand von Platon, Rousseau, Lessing, Schiller und Goethe das Für und Wider des Theaters abgewogen wird, und einer allgemeinen Abhandlung über die dramatische Form folgen im ersten Band Untersuchungen über den „Ursprung der modernen Bühne“ (ausgehend vom Standpunkt der Kirche und den christlichen Mysterienspielen), hierauf erst eine Schilderung der Antike. Der zweite Band behandelt die italienische, englische, spanische und französische Bühne, der deutsche Teil bricht nach Gottsched ab, nennt nur gerafft Lessing, Goethe, Schiller, die aber als Individuen aufgefaßt werden, nicht als Teil eines spezifisch deutschen Theaters. Für die Dramaturgie eines Zeitgenossen Hebbels und Grabbes, eines Weggefährten Gutzkows und Laubes ein überraschendes, frühes Ende. Aber es geht Mundt nicht um einzelne Dichterpersönlichkeiten, sondern um größere Zusammenhänge und ein Drama, das aus dem gesamten Volk heraus entsteht, das von einer ganzen Nation getragen ist, für eine ganze Nation spricht. Die gegenwärtige Lage aber zeichnet ein anderes Bild:

¹⁵ Theodor Mundt. „Komödie der Neigungen“. In: *Der Delphin. Ein Almanach*. Zweiter Jahrgang. Altona: Hammerich, 1839. S. 145.

¹⁶ Theodor Mundt. *Dramaturgie* (wie Anm. 10). Bd. I, S. 9.

Die neuesten Zeittendenz-Stücke haben aber diesen verlorenen Zusammenhang mit der allgemeinen Bildung der Nation nicht wieder herzustellen vermocht, ebenso wenig die auf die deutsche Literaturgeschichte gepropften Dramen, welche mindestens stofflich, obwohl doch ohne eigentliche dramatische Kraft, das Bedürfnis an den Tag gelegt haben, die Bühne wieder in ein würdiges Verhältniß zu den geistigen Elementen und Besitzthümern der Nation zu bringen.¹⁷

Es ist eine pessimistische Dramaturgie, die Mundt am Vorabend der Revolution verfaßt. Bei allen Träumen von einer Weltliteratur, ist er zu der Auffassung gelangt, daß Weltliteratur nur aus Nationalliteraturen entstehen kann. Eine nichtexistierende deutsche Nation, stellt er fest, kann auch kein Drama schaffen. Mit der *Dramaturgie* enden die dramentheoretischen Bestrebungen Mundts. Wenig später steht er als Redner auf Berliner Barrikaden und versucht sich als Verfasser politischer Schriften, woraufhin er, nach dem Scheitern der Revolution, zur Prosa zurückkehrt und den Rest seines Lebens der Abfassung zumeist mehrbändiger historischer Romane widmet.

Karl Gutzkow – Das dramatische Jahrzehnt

Das Jahr 1839, das die Fehlschläge Wienbargs und Mundts gesehen hatte, brachte auch einen jungdeutschen Dramenerfolg mit sich: Am 18. Juli erlebte Gutzkows Tragödie *Richard Savage* in Frankfurt am Main seine Uraufführung. Bereits 1834 war sein Drama *Nero* erschienen, 1838 folgte *König Saul*, beides genialisch angehauchte Lesedramen, zeitkritisch, „tendenziös“ und vollkommen unaufführbar. Nun, mit der Geschichte des Richard Savage, gewinnt Gutzkow die Bühne und bereitet den Boden für ein modernes, jungdeutsches Zeitstück, über dessen Bühnenerfolg Reinhold Gensel urteilt, er beruhe zum Großteil „auf der geheimen Symbolik, daß Jungdeutschland, so lange als Bastard von der Rabenmutter Zeit verstoßen, um die Anerkennung, um die Liebe seiner Mutter wirbt.“¹⁸ Savage, der elternlos aufgewachsene Dichter, in Gestus, Rhetorik und

¹⁷ Ebd. II, S. 418.

¹⁸ Reinhold Gensel. „Einleitung zu den Dramen“. In: *Gutzkows Werke. Auswahl in zwölf Teilen*. Hrsg. und mit einem Lebensbild versehen von R. G. Berlin u.a.: Bong & Co, o.J., Bd. 1, S. 7.

emotionalem Überschwang ein Kind des „Jungen Deutschlands“, findet in alten Aufzeichnungen den Hinweis auf seine Mutter, die Lady Macclesfield, die allerdings von den stürmischen Liebesbeteuerungen Savages alles andere als begeistert ist und ihn verleugnet. Über die Schwierigkeiten, diesen Helden auf die Bühne zu bringen, berichtet Gutzkow:

Auf dem Wiener Hofburgtheater war es früher nicht gestattet, den Schein zu dulden, als könnte eine Dame [...] einen unehelichen Sohn haben. Infolgedessen verwandelte sich dort die Grausamkeit der Lady in die untrügliche „Stimme der Natur“; Richard Savage war – nicht der Sohn der Lady. Die Wirkung dieser Änderung muß eine peinliche gewesen sein.¹⁹

Schon im Jahr darauf erscheinen zwei neue Dramen Gutzkows. *Werner oder Herz und Welt* ist die Geschichte eines jungen Bürgerlichen, der in eine reiche Adelsfamilie einheiratet, sich aber schließlich zu seiner Herkunft und seinem Geburtsnamen bekennt: „Daß ich gar noch den Adel annahm, war ein Verrat an den Ansichten, die ich vom Unterschied der Stände hätte haben sollen.“²⁰ Mit der Tragödie *Patkul* um den livländischen Nationalhelden und Revolutionär versucht sich Gutzkow erstmals auf dem historischen Gebiet, hat aber noch keinen nennenswerten Erfolg. Auf der Basis dieser drei Stücke prophezeite Mundt: „Das große praktische Talent Gutzkows scheint ihn vorzugsweise einer erfolgreichen Thätigkeit für das Theater zu überweisen [...]“²¹ Mundt sollte Recht behalten. In den vierziger Jahren verfaßte Gutzkow etwa zwanzig Dramen, so daß man hier wirklich von einem dramatischen Jahrzehnt sprechen kann. Gutzkow produziert schnell, manchmal flüchtig, in wechselnder Stimmung, mit wechselnden Themen, Formen und mit wechselndem Erfolg. Der Eindruck einer Orientierungs- und Ziellosigkeit drängt sich auf angesichts dieses Gemischs aus Trauer-, Lust- und Schauspielen, Idyllen, Schicksalstragödien, Literaturdramen und Historienstücken, auch eine Einheit in der Qualität und im Erfolg seiner Produktionen hat Gutzkow nicht erreichen können. *Die Schule der Reichen*, eine Satire auf Kaufmannschaft und Geldadel fällt 1841 in Hamburg vollständig durch, und auch mit der harmlosen Liebesgeschichte *Ein weißes Blatt* konnte er nur einen Achtungserfolg erringen. Denn die Zuschauer erwarteten von einem Gutzkow-Stück „Tendenz“ und waren daher von dieser Idylle

¹⁹ *Gutzkows Werke* (wie Anm. 18). Bd. 1, S. 93.

²⁰ Ebd. Bd. 2, S. 72.

²¹ Theodor Mundt. *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (wie Anm. 6). S. 379.

verständlicherweise enttäuscht. Der langanhaltende Erfolg des *Königsleutnant* wird vom Verfasser sogar beklagt. Die kleine Gelegenheitsarbeit, berechnet auf eine einmalige Aufführung zum 100. Geburtstag Goethes, hielt sich mit allen Mängeln und Unzulänglichkeiten dauerhaft im Repertoire und wurde zu einem der bekanntesten Stücke Gutzkows. Zu seinen großen Erfolgen gehören die beiden Lustspiele *Zopf und Schwert*, das am Hof des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. spielt, und *Das Urbild des Tartüffe*, in dem der Verfasser im historischen Gewand die Zensurmaßnahmen seiner Zeit darstellt. Gutzkow verwandelt die historische Tatsache, daß die Uraufführung von Molières *Tartuffe* durch Intrigen verzögert wurde, in eine Satire über die Praktiken der Zensoren und die Scheinheiligkeit selbsternannter Sittenwächter.



Titellillustration einer Parodie auf Gutzkows *Uriel Acosta*. Aus *X.Y.Z. Satyrisch-literarisches Taschenbuch für 1848. Unter Mitwirkung des jüngsten Deutschland hrsg. von einem Unberühmten*. Leipzig: Otto Spamer's Verlag, 1848. [Verfasser: Otto Bernhard Friedmann].

Seine bedeutendste Tragödie aber ist der 1846 entstandene *Uriel Acosta*, ein klassisch aufgebautes fünftaktiges Drama in traditionellen fünfhebigen Jamben. Die Geschichte des jüdischen Philosophen, der wegen seiner Schriften aus der Gemeinde ausgestoßen wird, hatte Gutzkow bereits

1834 in der Novelle *Der Sadduzäer von Amsterdam* bearbeitet. Das Stück um Wahrheit, Freiheit, Religion und Engstirnigkeit hat wie kein zweites Drama Gutzkows die Vertreter der Kirchen auf den Plan gerufen. Zwar spielt es im Amsterdamer Judenmilieu, wurde daher auch oft als „Judenstück“ verunglimpft, doch weltliche und geistliche Obrigkeiten erkannten sich dennoch leicht wieder. Über die Aufnahme des Dramas berichtet Gutzkow, es sei ein „Witterungsbarometer für die öffentlichen Zustände“ gewesen: „Nahm die kirchliche Reaktion zu, so erfolgte auf der Bühne ein Verbot; fand ein Systemwechsel statt, so ließ man „Uriel Acosta“ frei.“²²

Zehn Jahre später arbeitet Gutzkow eine weitere Novelle, *Die Selbsttaufe*, zu einem Drama mit dem Titel *Ottfried* um. Beide Erzählungen sind thematisch eng miteinander verwandt, beide leben von dem Spannungsgefüge zwischen Theologie und Freiheit und sind stark autobiographisch geprägt. Daß Gutzkow diese beiden sehr persönlichen Texte aus der alten Prosa mit in die neue Dramen-Form hinübernimmt, zeigt, wie sehr ihn das Thema immer noch beschäftigte. Doch anders als der *Uriel Acosta*, der seine Prosa-Vorlage tatsächlich überflügelt, bleibt der *Ottfried* hinter dem Original zurück. Vor allem der veränderte Schluß mit der reumütigen Rückkehr des Helden und der rückgängig gemachten Namensänderung wirkt eher unbefriedigend neben der entschlossenen Novelle.

Trotz des Mißerfolgs seines *Patkul* versucht sich Gutzkow später wieder an historischen Stoffen. Es entstehen Tragödien wie *Pugatscheff*, ein Drama aus der russischen Geschichte, das eine gewisse Verwandtschaft mit den Demetrius-Dramen Heinrich Laubes und Gustav Kühnes aufweist, und eine Wullenweber-Tragödie, in deren Vorwort aus dem Jahr 1848 Gutzkow seine Theorie des historischen Dramas darlegt und aus künstlerischen Gründen sogar der Tendenz eine Absage erteilt:

Der wahre Feind des wirklichen Gedeihens der ächt historischen Muse ist aber die Tendenz. Diese, aus Deutschlands unfreien Zuständen geboren, findet literargeschichtlich in ihrem Wirken sicher einst ihre ästhetische Berechtigung; aber dem historischen Drama, das sich seit zehn Jahren wieder bei uns zu rühren und zu regen begann, ist sie so wenig nützlich gewesen, daß sie eher die Gleichgültigkeit und Abspannung für dieses Genre als die Empfänglichkeit beförderte.²³

²² *Gutzkows Werke* (wie Anm. 18). Bd. 3, S. 7.

²³ *Karl Gutzkow's dramatische Werke*. Leipzig: Brockhaus, 1846-50. Bd. 6, SXIII-XIV.

In den 50er Jahren versiegt die dramatische Produktivität Gutzkows. Zwar verfaßt er noch vereinzelt Dramen, wie etwa ein Schauspiel über den Werdegang der Ella Rose und die Berufung des Schauspielers. Doch wird seine Dramenproduktion zurückgedrängt von umfangreichen Romanprojekten. Es entstehen die neunbändigen *Ritter vom Geiste*, *Der Zauberer von Rom* und weitere Romane. Gutzkow kehrt nach dem dramatischen Jahrzehnt zurück zur erzählenden Prosa, mit der seine Karriere begann.

Heinrich Laube: Späte Selbsterkenntnis

„Ich dachte“, erinnert sich Heinrich Laube, „nicht eigentlich an das deutsche Theater, das lag uns ganz fern, und [...] fand [...] es barock und unzeitgemäß, als Gutzkow zu mir sagte: Wir sollten für das Theater schreiben!“²⁴ Laube, dem Gutzkow im Jahr 1833 diesen Vorschlag machte, ist der Jungdeutsche, der am konsequentesten seinen Abstand vom Theater betonte. Immer wieder stellt er sich in seinen Memoiren als einen Menschen dar, der nie mit dem Gedanken an eine Karriere als Dramatiker oder Dramaturg gespielt hatte. Nie habe er selbst auftreten wollen, erklärt er, als er berichtet, wie er sich als Kind Zutritt zum Theater verschaffte. Laube, der sich den Direktor durch Beschaffung von Requisiten verpflichtete, einmal sogar ein Pferd besorgte, erlebte seinen ersten und einzigen Bühnenauftritt als Stalljunge dieses Pferdes. Die Aufführung wurde durch die Launen des Tieres verdorben, doch hatte er von nun an „intimen Zutritt auf dem Theater, besonders auch in den Proben“²⁵, und besaß daher als einziger Jungdeutscher bereits in jungen Jahren praktische Kenntnisse über das Theater und die Vorgänge hinter den Kulissen.

Dramatische Versuche hat er schon früh unternommen. Ein Jugenddrama *Gustav Adolf* erlebt eine Aufführung, und dem Verleger Cotta bietet er bereits 1832 zwei Tragödien an, wohl *Gustav Adolf* und *Moritz von Sachsen*. Trotzdem beteuert er, er habe keinerlei dramatische Ambitionen, und noch 1837, bei seinem Aufenthalt in Paris, ist er völlig überrascht, als ein Bekannter nach seiner Meinung über die Pariser Theater

²⁴ Heinrich Laube. „Erinnerungen“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 10, S. 202.

²⁵ Heinrich Laube. „Einleitung zu Monaldeschi“. In: ebd. Bd. 2, S. 17.

fragt. Laube hatte in den Wochen, die er dort zugebracht hatte, keine einzige Vorstellung besucht.

Die Geburt der Tragödie *Monaldeschi*, die Laube im Vorwort zur Ausgabe von 1845 schildert, liest sich wie ein Schauerroman. Es scheint, als habe der italienische Abenteurer ihn fast zur Abfassung zwingen müssen. Laube war 1834 wegen „burschenschaftlicher Umtriebe“ inhaftiert worden und hatte ein halbes Jahr im Gefängnis verbracht. Ohne Bücher und Schreibzeug den eigenen kreisenden Gedanken ausgeliefert, machte er hier die schwerste Zeit seines Lebens durch. Rückblickend schildert er diesen Zustand:

Man glaubt vielleicht, ich sei immer noch in besserer Lage gewesen als ein anderer, dessen Phantasie nicht so geübt worden. Der Schriftsteller könne deshalb leichter Gefangenschaft ertragen als zum Beispiel der Mathematiker. Ich glaube das nicht. Die Tätigkeit der Phantasie braucht mehr als irgend eine andere ihre Ableitung und ihre Grenzen, wenn sie nicht in ihrem Extreme untergehen soll. Ohne Ableitung und Grenzen werden die Einzelheiten unverhältnismäßig aufgeblasen: sie überfüllen allen Raum des Gehirns und ersticken den Gedanken. Es entsteht Phantasterei, fixe Idee, Irrsinn.²⁶

In dieser Situation begegnet Laube seinem Helden Monaldeschi. Der Italiener drängt sich in Laubes Gedanken. Laube hat nicht die Möglichkeit, diese Gestalt aufs Papier zu bannen:

Wie eine Geistererscheinung stand er plötzlich vor mir und wankte und wich nicht. Er trug schimmernde Kleidung in Rot und Silber, und diese Kleidung war zerrissen durch Degenstiche, aber ein Tropfen Bluts war nirgends zu sehen, und die Schönheit des männlichen Antlitzes war nicht entstellt durch ein ironisches Lächeln, welches darauf festgegraben schien.²⁷

Mit der Haftentlassung vergißt er den Begleiter seiner Gefängniszeit wieder. Als er erneut inhaftiert wird, kann der Gefängnisaufenthalt durch Vermittlung Varnhagens in einen bequemerer Hausarrest auf dem Schloß des Fürsten Pückler verwandelt werden, das für dunkle Spukgestalten keine Stätte bot. Zwar treibt Laube, der einen Zusammenhang zwischen Gefangenschaft und Nachdenken über dramatische Stoffe in sich festgestellt haben will, Studien über das bürgerliche Trauerspiel,

²⁶ Ebd. S. 5.

²⁷ Ebd. S. 7.

Monaldeschi aber verschwindet auf Jahre aus seinem Gesichtskreis. Auch als Laube Jahre später in der Hirschgalerie von Fontainebleau den Ort sieht, wo Monaldeschi ermordet wurde, bleibt er gleichgültig:

Dort im Garten von Fontainebleau erschien mir Monaldeschi nur im Zusammenhange mit der glänzenden, von Intrigen, Abenteuern und mächtigen Zügen angefüllten Königsgeschichte Frankreichs. [...] Er hat sich eingedrängt durch bloße Persönlichkeit unter die Potentaten, und er hat mit ihnen gespielt. Man hat ihn ermordet. Nun, er hätte doch sterben müssen.²⁸

Erst 1840, zurückgekehrt an den ehemaligen Haftort Muskau, den er nun als freier Mann betritt, wird Laube eine eigentümliche Erfahrung zuteil: Gefängnisserlebnis und Monaldeschi-Stoff, dramatische Studien und eigene Erfahrung vereinigen sich plötzlich, erscheinen nicht mehr als getrennte Einzelaspekte, sondern als Gesamtbild:

Nicht eine Erinnerung an etwas Einzelnes, an die Hirschgalerie in Fontainebleau, an das äußere Schicksal dessen, der dort zu Tode gebracht worden war. Nein, alle Epochen [...] drängten sich [...] in meinem Sinne zusammen. [...] es erschien das Gefängnis in der Hausvogtei, und der freie oder freche Charakter eines Menschen, der nicht bloß dulden, harren, beten will auf der haltlos schwankenden Woge des Lebens, sondern der mit dreister Persönlichkeit um jeden Preis erobern und herrschen, mächtig sein oder zertrümmert sein will.²⁹

Innerhalb weniger Wochen schreibt er sein Stück nieder und verschickt es an dreißig deutsche Theater. Neunundzwanzig lehnen ab. Er hatte vergessen, seinen Namen anzugeben, und das anonyme Stück erregte wenig Interesse. Einzig die Stuttgarter Bühne nimmt *Monaldeschi* an, die Aufführung ist erfolgreich, weitere folgen. Ähnlich wie für Gutzkow stellt Mundt auch für Laube fest: „Am entschiedensten scheint Laube zu Arbeiten für das Theater begabt zu sein [...]“.³⁰ Der Erfolg ermutigte Laube zu weiteren dramatischen Produktionen. Doch das Lustspiel *Rokoko*, auf das er sich viel zugute hält, hatte nur geringen Erfolg. Obwohl es wesentlich sorgfältiger gearbeitet ist als sein Vorgänger und Laube einige von ihm selbst konstatierte Mängel des *Monaldeschi* vermeidet, wie etwa die „Sprunghaftigkeit der Übergänge“, hat es sich nicht durchsetzen

²⁸ Ebd. S. 36.

²⁹ Ebd. S. 38.

³⁰ Theodor Mundt. *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (wie Anm. 6). S. 373.



Marie Geister als Königin Elisabeth in Laubes *Graf Essex* bei einer Aufführung im Wiener Stadttheater 1876.

können. Die Geschichte des *Rokoko* besteht aus einer langen Kette von Unglücksfällen. Geschrieben für einen Wettbewerb des Berliner Hoftheaters, erlitt es die erste Niederlage durch die Ungeduld des Verfassers, der bei der Einreichung um möglichst schnelle Rücksendung bat und es postwendend zurückerhielt. Zwar wurde es von einigen Theatern angenommen, doch Ausfälle von Schauspielern, überforderte Zuschauer, Protestaktionen gegen die „Immoralität“ des Stückes verhinderten den Durchbruch. Einzige Ausnahme war Leipzig, wo es unter Leitung des Hauptdarstellers und Regisseurs Heinrich Marr alle Gegner überzeugte. Laube tröstete sich: „Was an einem Orte [...] dauernd zu bewirken gewesen ist, das muß doch wohl eine nicht unwesentliche Eigenschaft des Stückes sein.“³¹

In der Nachfolge Monaldeschis entstanden die Tragödien *Struensee* und *Graf Essex*, beides Dramen um Helden vom Typus des abenteuerlichen, stolzen Günstlings und Aufstiegers, der von seiner Königin geliebt wird und

durch diese Liebe stürzt. Vor allem *Struensee*, der das Jugendwerk *Monaldeschi* weit hinter sich läßt, zählt zu Laubes besten Dramen und hat großen Erfolg gehabt. Wie Gutzkow wendet sich Laube neben historischen auch literaturgeschichtlichen Stoffen zu, zum Beispiel in dem Lustspiel

³¹ Heinrich Laube. „Einleitung zu Rokoko“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 2, S. 78.

Gottsched und Gellert. Eine Parallele zu Gutzkows *Königsleutnant* bieten die *Karlsschüler*, ein Drama um den jungen Schiller, die Entstehung der *Räuber* und die Flucht des Dichters aus Stuttgart. Auch bei Laube entstehen die wichtigsten Dramen in den 40er Jahren, doch anders als Gutzkow bleibt er später, obwohl auch er umfangreiche Romane verfaßt, weiterhin als Dramatiker tätig. Allerdings sind es nun vorwiegend Bearbeitungen bereits vorliegender Texte, die er für das Burgtheater einrichtet. Den Abschluß seiner Arbeit bildet die Fortsetzung des Schillerschen *Demetrius* im Jahr 1872.

Anders als Gutzkow, der während seines gesamten Theaterschaffens immer wieder – positiv oder negativ – mit dem Begriff der „Tendenz“ in Verbindung gebracht wurde, scheint bei Laube eine solche Erwartung des Publikums weniger stark ausgeprägt zu sein. Es ist Gutzkow, der Gesinnungsbeifall wegen der Tendenz erhält, dessen Stücke Mißfallen erregen wegen eines Mangels an Tendenz, der sich im Wullenweber-Vorwort gar öffentlich von ihr distanzieren muß. Für Laube dagegen gewinnt nach der jungdeutschen Zeit vor allem der eher staatstragende, stabilitätsstiftende Begriff der „Nation“ an Bedeutung. Besonders für die 40er Jahre stellt Jakob Karg fest, „welch eminente Rolle Laube [...] der Nationalität literarischen Schaffens zuspricht.“³² So erscheint es nicht verwunderlich, daß es Laube ist, der sich von den vier Autoren am meisten für eine Idee begeistern kann, die die deutschen Literaten seit Generationen beschäftigt: die Schaffung eines deutschen Nationaltheaters.

Wiener Dramaturgie

Als Dramatiker war Laube talentiert, seine Stücke hatten Erfolg und wurden oft gespielt. Vor allem zeichnet er sich gegenüber Gutzkow durch die Kontinuität und Geschlossenheit seines Werkes aus. Doch ist es nicht der Dichter Laube, dem man die größere Bedeutung zuschreibt, sondern der Theaterdirektor Laube, der als Leiter des Wiener Burgtheaters, des Leipziger und Wiener Stadttheaters Schöpfer eines neuen, modernen Theaters und Inszenierungsstils wurde. Georg Altmann beklagt sogar: „Daß man zur Feier seines 100. Geburtstages [...] den Direktor

³² Jakob Karg. *Poesie und Prosa. Studien zum Literaturverständnis des Jungdeutschen Heinrich Laube*. Bielefeld: Aisthesis, 1993. S. 136.

Laube mit dem Dichter Laube verwechselte und einige seiner Dramen zur Aufführung brachte, war wenig einsichtsvolle Pietät.³³

Laubes eigener Darstellung zufolge war er sehr überrascht, als man ihm die Leitung des Burgtheaters antrug. Ähnlich seiner Dramatikerkarriere schildert er auch seinen Einstieg in die Theaterleitung als unverhofftes Ereignis: Zuschauer rufen bei der Aufführung der *Karlsschüler* immer wieder den Hauptdarsteller heraus, der aber darf der Burgtheatersitte folgend nicht vor den Vorhang treten. Schließlich betritt Laube die Bühne und beschwichtigt das Publikum: „So war ich aus dem Stegreif Direktor geworden; ja sie machten mich dazu. Niemand war überraschter davon als ich selbst.“³⁴ Liest man jedoch Laubes Aufsätze in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, die den ersten Anstoß für seine Berufung lieferten, wird deutlich, daß er nicht nur allgemeine dramaturgische Ambitionen besaß, sondern bereits sehr konkret ein Auge auf das Burgtheater geworfen hatte. Diese „Briefe über das deutsche Theater“ lesen sich wie eine Regierungserklärung des künftigen Burgchefs. So legt er im ersten Brief dar, daß ein deutsches Nationaltheater nur in einer wirklichen Hauptstadt gegründet werden könne, in einer Stadt mit zahlreichem Publikum aus den gebildeten Schichten, in der sich mannigfaltigste Einzelinteressen zu einer gemeinsamen Erfahrung vereinigen, einer Stadt mit großem Einzugsbereich und Publikum, die alle Voraussetzungen erfüllt, ein geistiges Zentrum Deutschlands zu bilden. Bei aller Achtung gegenüber kleinen und mittleren Bühnen wie Dresden oder Leipzig läßt er als Standort nur zwei Städte gelten: Wien und Berlin, wobei er auf Berlin kaum eingeht. In jedem Falle benötige ein Nationaltheater den „Hintergrund eines mächtigen Reiches“³⁵, es sei „Notwendigkeit, das mögliche Nationaltheater nur da zu suchen, wo der historische Sieg, wo die unzweifelhaft größere politische Macht zu finden ist.“³⁶ Die Suche nach einem mächtigen Staat hat eine theaterpraktische Begründung, denn: „Wo der Sieg eingekehrt ist, da ist die Empfindlichkeit für unbequeme historische Erinnerungen, für unbequeme Erwähnung der

³³ Georg Altmann. *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Ein Beitrag zur Ästhetik der dramatischen Kunst im 19. Jahrhundert*. Dortmund: Wilh. Ruhfus, 1908. S. 3, Fußnote 5.

³⁴ Heinrich Laube. „Das Burgtheater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 4, S. 195f.

³⁵ Heinrich Laube. „Briefe über das deutsche Theater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 4, S. 7.

³⁶ Ebd.

Stammesunterschiede und Stammeseigenschaften verschwunden [...].³⁷ Neben der Hauptstadt mit ihren Vorzügen hat er nur eine einzige Bedingung für eine Theaterleitung, die ein Nationaltheater hervorbringen soll, nämlich die entsprechenden Befugnisse: „Der Dramaturg muß [...] die Machtstellung vorfinden, von welcher das Schauspiel wirklich geleitet wird. Er muß geistiger Monarch sein, keineswegs [...] ein Beamter, welcher nur den [...] geistigen Teil zu leiten hat.“³⁸ Anschließend legt er Pläne für das Repertoire vor und stellt Überlegungen zur Gewinnung neuer Schauspieler an. Vor allem letzteres traf genau den wunden Punkt des Burgtheaters, das zwar über ausgezeichnete Darsteller verfügte, dessen Ensemble jedoch hoffnungslos überaltert war. Der Dichter, der hier im Jahr 1848 die *Karlsschüler* inszenierte, wurde bereits im Vorfeld gewarnt, „der jüngste von den Karlsschülern, die ich finden würde, habe ein halbes Jahrhundert gelebt.“³⁹ Als ihm die Theaterleitung angetragen wird, hat er klare Forderungen. Er verlangt eine Machtposition, wie sie kein Wiener Theaterleiter vor ihm hatte, vor allem das Recht, allein über Besetzung und Auswahl der Stücke zu entscheiden. Weiterhin fordert er, Schauspieler selbständig auf ein Jahr engagieren zu dürfen, und besteht kompromißlos auf einer fünfjährigen Amtszeit, da er anfangs genötigt sei, sich Feinde zu machen: „Nach zwei bis drei Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt – schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre.“⁴⁰ Das entschiedene Auftreten machte Eindruck, die Forderungen wurden widerstrebend aber uneingeschränkt akzeptiert. Durch Inszenierungen seiner Stücke an verschiedenen Theatern scheint er sich bereits den Ruf eines rigoros durchgreifenden Menschen erworben zu haben. So rechnet Gutzkow, als er sich um den Posten des Dresdner Theaterleiters bewarb, für den auch Laube im Gespräch war, sich Chancen aus, denn für ihn spräche die „Abneigung der Schauspieler gegen Laube“ und „die Hoffnung aller am jetzigen Schlendrian Beteiligten, daß ich [...] milder zu Werke gehn würde.“⁴¹ Gutzkows Anstellung war von kurzer Dauer. Laube dagegen regierte achtzehn Jahre lang die Burg, daraufhin kurzzeitig das Leipziger Theater

³⁷ Ebd. S. 7f.

³⁸ Ebd. S. 27.

³⁹ Heinrich Laube. „Das Burgtheater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 4, S. 193.

⁴⁰ Ebd. S. 201.

⁴¹ Zit. n.: Heinrich Hubert Houben. *Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin: Wolff, 1901. S. 386f.

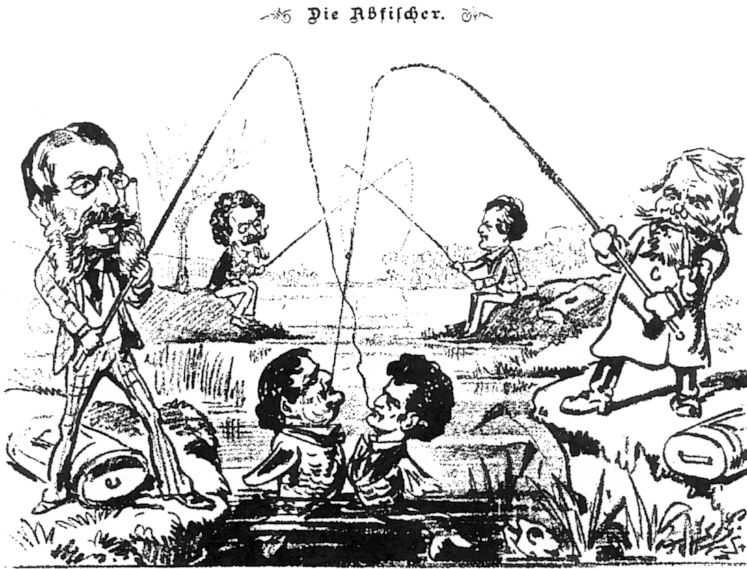
und übernahm schließlich die Leitung des Wiener Stadttheaters, an dessen Gründung er maßgeblich beteiligt war. Wie sich das Zusammentreffen des ehemaligen Jungdeutschen mit der langjährigen österreichischen Theatertradition auswirkte, schildert William J. McGrath als Begegnung zweier sich ergänzender Kulturen:

It was Laube's *Burgtheater* that adapted the traditions of Vienna's old theatrical culture to the values of liberal culture, and this integration of the two cultures was of manifold significance to the future development of Austrian liberalism. Laube demonstrated that the theatrical tradition, used as a means of mobilizing the populace behind bourgeois ideology, could be as powerful a force as it had been earlier in the service of crown, church, and nobility.⁴²

Zunächst bestand die tiefgreifendste Neuerung in einer Intensivierung des Probenwesens. Die bisherige Anzahl von maximal zwei Proben vor der Aufführung wurde erhöht auf fünf oder sechs. Schon die in den Briefen angeregte Einführung einer zweiten Leseprobe muß auf die Schauspieler beunruhigend gewirkt haben. Laube legt dar: „Daß im Ganzen mehr Proben sein werden, [...] ist außer Zweifel, denn in Deutschland werden jetzt immer noch zwei Dritteile der Stücke durch unfertige Vorbereitung verwüstet und verdorben.“⁴³ Anfangs ist die bisher sträflich vernachlässigte Neueinstellung wichtigste Beschäftigung Laubes. Zwar kann er nur auf ein Jahr berufen, doch gelingt es ihm stets, anschließend ein dauerhaftes Engagement seiner Schützlinge zu erwirken. Im Widerspruch zur bisherigen Theaterpraxis setzt er weniger auf schauspielerisches „Genie“ als vielmehr auf solide handwerkliche Ausbildung und schulmäßiges Erlernen des Schauspielberufs. Die Ausbildung am Burgtheater gilt bald als vorbildlich. Sprachtraining auch für erfahrene Kräfte macht er zur Pflicht, und seinen eigenen Äußerungen zufolge wurde dies von den besseren Schauspielern dankend angenommen. Allerdings muß er auch berichten, daß das Publikum, als es während seiner Leipziger Zeit zum Eklat kommt, ausgerechnet die Entlassung des ver-

⁴² William J. McGrath. „Heinrich Laubes and the Vienna *Burgtheater*: Political Theater and Theatrical Politics“. In: Giesela Brude-Firnau/Karin J. MacHardy (Hgg.). *Fact and Fiction. German History and Literature 1848-1924*. Tübingen: Franke, 1990. S. 140f

⁴³ Heinrich Laube. „Briefe über das deutsche Theater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 4, S. 47.



„Die Abfischer“. Dingelstedt und Laube versuchen, die Schauspieler Bernhard Baumeister und Emmerich Robert abzuengagieren. Karikatur von Karl von Stur, 1873.

haßten Sprachlehrers Stakosch fordert.⁴⁴ Vor allem für ältere Schauspieler gibt es Veränderungen: Ihnen werden nun auch „ältere“ Rollen zugewiesen. Für Darsteller, die seit Jahrzehnten den „jugendlichen Liebhaber“ verkörperten, keine angenehme Veränderung. Laube bemüht sich zudem um eine Auflösung der traditionellen Rollenfächer und schafft so seinen Schauspielern eine neue Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten. Im Repertoire setzt er, wie viele deutsche Theaterreformer vor ihm, auf Shakespeare, mit dessen *Julius Cäsar* er seine erste Inszenierung als Theaterleiter vorlegt. Französische Stücke nimmt er vereinzelt auf, doch mit Vorbehalt. Sein Schwerpunkt liegt neben deutschen Theaterklassikern auf neu entdeckten älteren Dramen und auf der Suche nach neuen Stücken. Im Laufe seiner Tätigkeit wird er das ewige Vorurteil von Theaterkrisen und Mangel an deutschen Nachwuchsautoren gründlich widerlegen. Stolz berichtet er über den von ihm ausgeschriebenen Dra-

⁴⁴ Heinrich Laube. „Das norddeutsche Theater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 6, S. 175.

menwettbewerb des Jahres 1851: „Am Ende wälzte sich gar die Schlacht ins Reich hinaus. Jede Stadt wollte in der Lage sein, den Wiener Wahrspruch zu prüfen, jede Stadt wollte die Stücke sehen.“⁴⁵ Hebbel hat er wenig geschätzt, seine besondere Förderung dagegen genoß Grillparzer, dessen Wiederentdeckung vornehmlich Laubes Verdienst ist. Stolz ist er, wenn sich ein Drama dauerhaft als Repertoirestück halten kann. Sein ehrgeiziger Vorsatz:

Mein Ideal war, [...] jedem Gaste [...] sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur [...] Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann.⁴⁶

Im Umgang mit Zensoren erweist er sich als sehr geschickt. Schillers *Räuber*, in Wien immer noch verboten, darf er aufführen, als er dem Zensor das Stück als Wohltätigkeitsveranstaltung anbietet und ihm seine Schauspieler vorführt, hochbetagte würdige Herren, denen man die Erfüllung dieses Jugendtraums nicht versagen kann, gewiß keine Revoluzzer. Und den Debit für Freytags *Graf Waldemar*, in dem ein Adliger eine Gärtnerochter ehelicht, erhält er, als er seinem Vorgesetzten die Schauspielerin Marie Boßler vorstellt: „Exzellenz, sie ist einfach, aber im Hintergrunde merkt man den Adel; man glaubt, daß sie eine verkleidete Komtesse sein könnte.“⁴⁷

In seinen Inszenierungen legt er Wert auf natürliche Sprache und drängt den pathetischen Deklamationstonfall zurück. Er ist erbitterter Gegner der von Goethe propagierten Frontstellung der Schauspieler gegen das Publikum, seine Darsteller reden auf der Bühne miteinander, nicht in den Zuschauerraum hinein. In der Ausstattung bevorzugt er schlichte Dekorationen, man sagt ihm nach, er würde am liebsten auf einer fast leeren Bühne spielen lassen, nur rechts und links je ein Tisch mit zwei Stühlen daran. Berühmt wurde sein Einfall, allen Archäologen zum Trotz bei der Inszenierung von Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen* im Tempel eine Treppe zu errichten, „eine auch äußerlich hilfreiche Wirkung für die Seele der Hero, welche aufwärts ringt nach Vereini-

⁴⁵ Heinrich Laube. „Das Burgtheater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 4, S. 242.

⁴⁶ Ebd. Bd. 4, S. 204f.

⁴⁷ Ebd. Bd. 5, S. 67.

gung mit der entflohenen Seele Leanders.“⁴⁸ Hinsichtlich der Musik war Laube Purist, der für ein reines Sprechtheater eintrat. Musik wurde in die Zwischenakte verbannt, nur für die Umbauarbeiten, die nie länger als fünf Minuten dauern durften, war sie willkommen, um das Stimmungsniveau der Zuschauer zu erhalten. Längere Pausen vermied er und war bemüht, sein Publikum in Spannung zu halten. Wo das Stück nicht genug fesselte und das Zuschauerinteresse abzufallen drohte, half er notfalls durch Präsentation des Verfassers nach, wie bei der Aufführung von Gutzkows *Ella Rose*: Das Publikum rief zu Beginn des Stückes den Dichter heraus, doch Laube fürchtete um die beiden letzten Akte:

Ich riet also Gutzkow, bis zum Schlusse des Stückes zu warten. Und diese Politik trug Früchte. Bis zum vierten Akte wirkte das Stück selbständig, dann sank die Wirkung; der Wunsch aber, den Dichter zu sehen, sank nicht, und so blieb der äußere Erfolg bis zum Schlusse ein beifälliger.⁴⁹

Laubes letztes Theater ist das Wiener Stadttheater. In gewisser Weise wird mit der Gründung dieses Theaters ein altes jungdeutsches Ideal verwirklicht. Nicht ein Hoftheater sollte entstehen, sondern das Volk selbst gibt sich sein Theater. Wien ist eine reiche Stadt, Geld ist schnell beisammen, Logen und Sitze werden erworben, und Laube kann die Arbeit aufnehmen. Es gelingt ihm sogar, das Burgtheater zu überflügeln: Während der Wiener Weltausstellung strömen Touristen ins „Laubetheater“, kaum einer verirrt sich in die Burg. Doch das bürgerliche Stadttheater nimmt ein durch und durch bürgerliches Ende. Der Reichtum der Wiener löste sich im Mai 1873 auf. Es hatte einen Börsencrash gegeben:

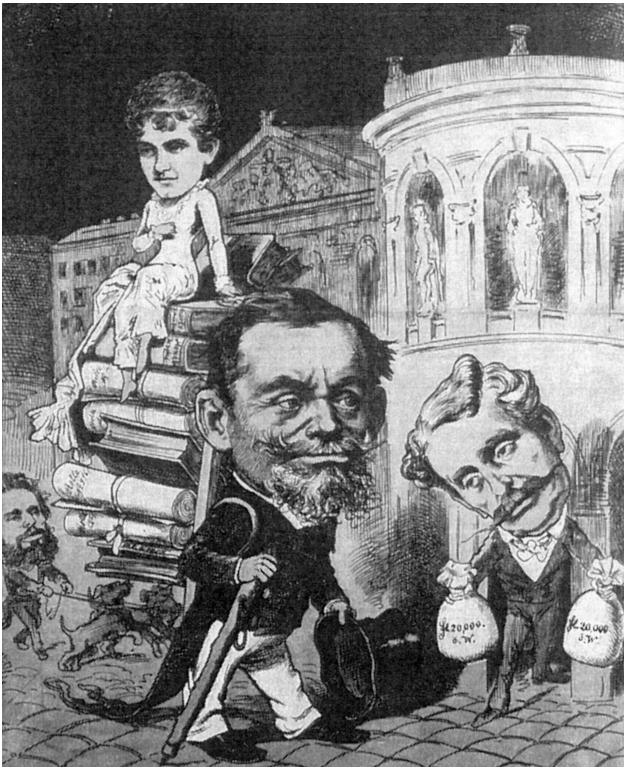
Ich kann nicht sagen, daß uns dies einen besonderen Eindruck gemacht hätte [...]. Was kümmerte uns die Börse! [...] Wir waren so naiv, gar nicht daran zu denken, daß die Stiftung unseres Theaters gerade darum so rasch von statten gegangen war, weil die Börse ringsum Gold ausstreute, daß unsere Gründer zu guten Teilen aus Leuten bestanden, welche dies Börsengeld für unsre Stiftung hergegeben, also gerade unser Theater wohl einen Zusammenhang hatte mit der Börse.⁵⁰

⁴⁸ Ebd. S. 7.

⁴⁹ Ebd. S. 127.

⁵⁰ Heinrich Laube. „Das Wiener Stadttheater“. In: *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 9). Bd. 7, S.123.

In den folgenden Monaten sind Laube und seine Mitarbeiter mehr mit Nationalökonomie als mit dem Theater beschäftigt. Am 15. September 1874 gibt er seine Abschiedsvorstellung. 1875 wird noch einmal eine Theaterleitung Laubes im Stadttheater möglich, vier Jahre später muß er erneut um Entlassung bitten, letztmalig leitet der 74-jährige sein Theater für wenige Monate im Jahr 1880. Als ein Brand im Mai 1884 das Theatergebäude zerstört, ist es Laube, der eine Bittschrift an die Öffentlichkeit verfaßt und so das frühere Scherzwort bewahrheitet, er würde für das Stadttheater, wenn es sein muß, betteln gehen. Drei Monate später stirbt er als letzter der fünf Verbotenen von 1835 und als derjenige von ihnen, der sein Leben am konsequentesten dem Theater gewidmet hat.



„Laube redivivus“: Heinrich Laube übernimmt zum dritten Mal die Leitung des Wiener Stadttheaters. Karikatur von Fritz Grätz in *Bombe*, 15. Januar 1880.

War die Wende von der Prosa zum Drama erfolgreich? Für Mundt und Wienbarg läßt sich die Frage eindeutig verneinen. Der Erfolg Gutzkows und Laubes, der beiden Hauptvertreter eines „jungdeutschen“ Dramas, ist weniger klar zu beziffern. Heutzutage werden die Werke beider Autoren kaum noch aufgeführt, in Literaturgeschichten werden sie kaum besprochen, lediglich in Schauspielführern sind vereinzelt *Uriel Acosta* oder *Struensee* zu finden. Wer Erfolg mit Dauerhaftigkeit gleichsetzt, muß die Werke beider Autoren als Fehlschlag bezeichnen. Ähnliches gilt für Literaturwissenschaftler, die auf der Suche nach literarischen Innovationen sind. Hier erweisen sich Autoren wie Büchner oder Grabbe (die in Literaturgeschichten zumeist das jungdeutsche Drama repräsentieren) als ergiebiger. Verglichen mit ihrer Prosa ist das Drama der Jungdeutschen recht traditionell, um nicht zu sagen: epigonal geblieben. Der Erfolg Gutzkows und Laubes war groß, betrachtet man die Wirkung auf das zeitgenössische Publikum. Beide Autoren hatten ihre Karriere begonnen als „Zeitschriftsteller“, die auf die gegenwärtige, aktuelle Leserschaft wirken wollten, und beide blieben auch auf der Bühne diesem Konzept der „Gegenwärtigkeit“ treu. So unterschiedlich beide Autoren auch waren – Gutzkow, der Zeit seines Lebens der „Tendenzdichter“ blieb, oder Laube, der sich zwar um die Abfassung von klassischen, „zeitlosen“ Stücken bemühte, aber als Theaterdirektor ausschließlich das Hier und Jetzt der Inszenierung vor dem aktuell im Theater anwesenden Publikum im Auge hatte – beide zählten zu den bekanntesten Dramatikern ihrer Zeit und konnten auf volle Häuser rechnen. So blieb ihr Drama, ähnlich wie ihre Prosa, ein zeitgenössisches. Ein Ideal, das Mundt, zumindest für die Jungdeutschen, immer wieder trotzig, selbstironisch, manchmal auch resignativ beschrieb: „Ich glaube an keine ewige Dauer des Kunstwerks. Es ist auf die Woge seiner Zeit geschrieben, es ist den Stürmen der Geschichte und der Umwälzung der Gesinnungen unterworfen.“⁵¹ Kein ewiger Theaterruhm also, aber ein zeitlicher. Keine „dramatischen“ Neuerungen, dafür sehr viel Konsequenz.

⁵¹ Theodor Mundt. *Werke. Mit Biographie*. Hildesburghausen: Meyer, o.J. S. 59