

**STUDIEN ÜBER IFFLAND ALS
DRAMATIKER: MIT BESONDERER
BERÜCKSICHTIGUNG DER
ERSTEN DRAMEN**

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649764716

Studien über Iffland als Dramatiker: Mit Besonderer Berücksichtigung der Ersten Dramen by
Dr. Karl Lampe

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

www.triestepublishing.com

DR. KARL LAMPE

**STUDIEN ÜBER IFFLAND ALS
DRAMATIKER: MIT BESONDERER
BERÜCKSICHTIGUNG DER
ERSTEN DRAMEN**

Studien

über

Iffland als Dramatiker

105541

mit

besonderer Berücksichtigung der ersten Dramen.

Von

Dr. Carl Lampe.

•••

Ges.

Verlag und Druck von W. Ströher.
1899.

Meinem verehrten Lehrer

Herrn Heinrich Dreger.

I.

Das deutsche Theater hat während seiner ganzen Entwicklung niemals eine bedeutendere Stellung im öffentlichen Leben eingenommen als in den beiden letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Zwei Dichter, Iffland und Koyebue, waren damals die eigentlichen Lieblinge des Publikums; aber merkwürdigerweise werden gerade diese beiden, deren Werke einen Erfolg erzielt haben, wie er weder vorher noch nachher irgend einem Schauspieldichter in Deutschland zu teil geworden ist, von der heutigen Kritik recht geringschätzig beurteilt und auch nicht ohne Grund.

Angeichts dieser Thatsache müssen wir uns aber fragen, wie sie in jener Zeit eine so ungeheure Bedeutung gewinnen konnten. Gewiß ist, daß zu keiner anderen Zeit Bühne und Leben mehr zueinander in Wechselwirkung gestanden haben und daß niemals die Bühne so allgemein als eine der ersten Bildungsstätten des Volkes anerkannt worden ist, wie damals, als der junge Schiller in schwärmerischer Begeisterung bei einer öffentlichen Sitzung der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim am 26. Juni 1784 seine Abhandlung verlas: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ („Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“) — Das Theater war eben ein dringendes Bedürfnis der damaligen Zeit, und niemals haben es Dramendichter besser verstanden, diesem Bedürfnis entgegenzukommen, als jene beiden „Theatermeister“, so grundverschieden sie auch wieder unter einander waren.

Nur etwa fünf Jahrzehnte waren erforderlich gewesen, das deutsche Theater aus völliger Unbedeutendheit auf diese Höhe zu bringen; aber diese schnelle, glänzende Entwicklung ist gerade der beste Beweis dafür, daß das Theater nur dann wirklich gedeihen kann, wenn Bühne und Leben sich gegenseitig befruchtend ergänzen, wenn das Drama mit der gleichzeitigen Bildungsstufe in völligem Einklange steht.

Am Anfange dieser glorreichen Entwicklung stehen der viel geschmähte Leipziger Professor Gottsched und seine wackere Gehilfin Karoline Neuber. Alle früheren Bestrebungen, die die Schaubühne hatten heben sollen, waren nutzlos gewesen, den einzig richtigen Weg beschritt erst Gottsched damit, daß er eine Bühne vollständig nach französischem Zuschnitt herstellte. Nur so konnte er hoffen, daß die höheren Klassen des Volkes, deren Bildung ganz und gar in Frankreich wurzelte, dem Schauspieler größeres Interesse entgegenbringen würden. Daß Gottsched dieses französische „hohe Drama“ nicht als das höchste erstrebenswerte Ziel ansah, es jedenfalls anfangs nur als ein Uebergangsstadium betrachtete, dafür spricht entschieden der Zusatz, den er seiner Bühnenreform gab: „nach dem Muster der alten Griechen und Römer eingerichtet“. So bemerkt Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ sehr richtig: „Gottsched und die Neuber haben die Klust geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volkstümlichen Theater lag.“¹⁾ Auch das moralische Prinzip, das später das Drama ausschließlich beherrschte, trat bei der Neuberin schon hervor, deren Grundsatz war, daß „der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schau-Plazes sein soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen als solche zu verbessern.“²⁾

Allein Gottsched vermochte dem Geiste seiner Zeit nicht zu folgen. Er beachtete es fast gar nicht, daß die „haute tragédie“ bereits in ihrem eigenen Vaterlande an Geltung verlor, und das neue Bestreben, einen mehr volkstümlichen Ton auch in die dramatische Dichtkunst zu bringen, wie ihn die übrigen Dichtungsgattungen schon aufwiesen, verkannte er so sehr, daß er sogar polemisch dagegen auftrat; nur für die geringere Gattung des Dramas, für die Komödie, wollte er Stoffe aus dem alltäglichen Leben zulassen. Da war es denn Zeit, daß ein Größerer ihm das Szepter entwand und dem deutschen Volke über die Hohlheit dieser „argen Donquichotterien“ die Augen öffnete.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. hatte noch einen schwachen Abglanz der höfischen „courtoisie“ geboten, und so mußten damals die gepuderten Herren und Damen mit wahren Entzücken ihre alten Ritterideale auf der Bühne an sich vorüberziehen sehen. Aber mit der zunehmenden

¹⁾ Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848 bis 1874. 2, 11.

²⁾ Ebda., a. a. D. 2, 32.

Aufklärung waren die letzten Spuren des Ritterwesens gänzlich verschwunden. „An seine Stelle war mehr oder weniger das moderne Privatleben getreten, wie es auf der Grundlage bürgerlicher Ordnung und Sicherheit arm an äußeren Vorfällen, aber an innerlichen Gemüthsbeziehungen vielleicht desto reicher im Schooße der Familie seinen Verlauf nimmt.“¹⁾ Diesem Einflusse konnte auch die dramatische Dichtung nicht entgehen, und in Marivaux, Rivelle de la Chaussée, Destouches und anderen erstanden ihr bald mächtige Vorkämpfer.

Noch früher und mächtiger machte sich diese Strömung bei den Engländern geltend, für die ja immer der heimische Herd und das trauliche Familienleben von weit größerer Bedeutung gewesen war. Dort fand auch diese Richtung zunächst in den „Moralischen Wochenchriften“ ihren Hauptausdruck. Ganz Europa war entzückt über diese kleinen Geschichten aus dem Familienleben; eine wahre Flut von Nachahmungen erstand, und bald zogen sie auch das Drama in ihren Bannkreis. Schon Addison hatte 1713 seinen „Cato“ geschrieben, ein Drama mit moralischer Tendenz, das aber sonst noch ganz in der Weise der französischen hohen Tragödie verlief; seinen „Drummer“ übersetzte Destouches 1732 als „Le Tambour Nocturne“ in das Französische, und 1743 brachte Rivelle de la Chaussée in der „Fausse Antipathie“ das erste „rührende Charakterlustspiel“ in Frankreich auf die Bühne, dem wiederum zahlreiche Nachahmungen folgten.

Ganz besonderen Anklang fand die Dichtungsart, die von ihren Gegnern als „comédie larmoyante“ verspottet wurde, in Deutschland. Französische Uebersetzungen folgten von 1745—47 Gellerts Lustspiele, denen sich bald die Weiße, Cronegl, Löwen und viele andere anschlossen.²⁾ Konnten diese Werke auch in dichterischer Beziehung nicht viel bedeuten, so entsprachen sie doch einer Forderung, nämlich der der größeren Lebenswahrheit, und so geschah es auch, daß sie in dem großen Strafgerichte, das Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ über die deutschen Bühnenwerke ergehen ließ, überaus milde behandelt wurden. Sie fielen auch aus dem Rahmen der Gottschedschen „kritischen Dichtkunst“ noch nicht ganz heraus, da sie sich immer noch in den Grenzen des Lustspiels hielten. Aber schon wiederum war aus England eine zweite noch bedeutendere Anregung gekommen und zwar in doppelter Form, das bürgerliche Trauerspiel und der Familienroman.

¹⁾ Th. W. Danzel, Gottfr. Epfr. Lessing. Leipzig 1849/53. 1, 305.

²⁾ Vergl. W. Haynel, Gellerts Lustspiele. Dissert. Leipzig 1896.

Tragödien bürgerlichen Inhalts waren schon im 17. Jahrhundert in England geschrieben, aber durch die französische *haute tragédie* völlig zurückgedrängt worden. Als darum George Villo 1731 den „*London Merchant, or the History of George Barnwell*“ auf die Bühne brachte, erschien dies wie ein neues, unerhörtes Wagnis. In England selbst fand er auch erst über zwanzig Jahre später in Ed. Moore, „*The Gamster*“ (1753), und in R. Cumberland, „*The Brothers*“ — „*The West Indian*“ — „*The Jew*“, einige Nachfolger. — Größeres Aufsehen erregte der „*Kaufmann von London*“ dagegen in Frankreich und vor allem in Deutschland. Hier nahm sich kein geringerer als Lessing selbst des bürgerlichen Trauerspiels an.

Allein so viele Thränen auch die deutschen Zuschauer über das traurige Geschick George Barnwells weinten und so begeisterten Anklang auch Lessings eigenes bürgerliches Trauerspiel „*Miß Sara Sampson*“ (1755) und später 1772 seine „*Emilia Galotti*“ fanden, so kann man doch sagen, der rechte Zeitpunkt für das bürgerliche Trauerspiel war noch nicht gekommen. Zwar entstanden zahlreiche Nachahmungen, doch verschwanden sie auch eben so schnell wieder, wie sie gekommen waren. Den größten Erfolg erzielte wohl noch Brandes mit dem „*Grafen von Olshach*“ und einigen anderen Stücken.¹⁾ Den englischen Stücken und den meisten deutschen Nachahmungen fehlten die Grundbedingungen zu längerem Bestehen. „Sie steigen nicht hinab in die angeborenen großen und ewigen Kämpfe des menschlichen Herzens; sie haften an zufälligen Einzelgeschichten, die keinen Anspruch haben, als Spiegelbilder der ganzen Menschheit zu gelten. Für die Verlegenheiten und Unfälle, die uns hier vorgeführt werden, haben wir höchstens ein flüchtiges Bedauern, kein zur Seele bringendes Mitleid. — Die Stücke sind nur traurig, nicht tragisch.“²⁾ — Das Bühnenrepertoire zeigte überhaupt in dieser Zeit ein sehr buntscheckiges Bild. Da brach in dieses Chaos in den siebziger Jahren plötzlich die gewaltige Litteraturrevolution, die Sturm- und Drangzeit, herein und drängte das Drama ganz aus seiner ruhigen Entwicklung heraus. Aber was man vorher fast immer vermißt hatte, hier fand man es, hier trat der Mensch mit all seinen Leidenschaften dem Menschen gegenüber; das Gemüt kam zu seinem Recht, und immer und immer

¹⁾ Vergl. dazu im allg. Rub. Schlöffer, Vom Hamburger Nat.-Theater zur Gothaer Hofbühne 1769—79. Hamburg u. Leipzig 1895. (Theatargesch. Forschgn. B. 13).

²⁾ Herm. Fetterer, Literaturgesch. des achtzehnten Jahrhunderts. I. Die engl. Lit. Braunschweig 1894. 2. Aufl. S. 472.

wieder betonten die Stürmer und Dränger die Forderungen des Herzens des natürlichen Menschen gegenüber der Konvention.

Doch die gewaltigen Bogen mußten sich wieder glätten, und etwa mit der Eröffnung des Nationaltheaters zu Mannheim, am 7. Oktober 1779, hatte diese Epoche ihren Höhepunkt erreicht. Jetzt sehnte man sich wieder zurück aus den von Leidenschaft durchstürmten Dramen, aus den Ritter- und Räuberstücken in den stillen behaglichen Kreis des eigenen Familienlebens, jetzt fand man das größte Vergnügen daran, sich selbst auf der Bühne wiederzufinden. Somit war nun die Periode des „bürgerlichen Schauspiels“ eröffnet. Im Stillen war es schon längst emporgekeimt, und diese Art der dramatischen Dichtkunst ist diejenige, die ihren Ausgangspunkt von dem englischen Familienroman nahm, allerdings auf dem Umwege über Frankreich.

Auf die Dauer hatten die kleinen Geschichten der moralischen Wochenschriften den dichterischen Anforderungen nicht genügen können. Da kam Samuel Richardson auf den Gedanken, die Geschichte eines schlichten Bürgermädchens, dessen Tugend vielen Gefahren ausgesetzt ist, aber alle glücklich besteht und schließlich die verdiente Belohnung findet, — und weiter damit verknüpft die Geschichte ihrer ganzen Familie — seinen Zeitgenossen in einem großen Romane darzustellen. 1740 trat seine „Pamela; or, Virtue Rewarded“ in die Oeffentlichkeit, der erste Familienroman, „die zur Kunstform erhobene, die gleichsam in sich selbst konsolidirte, zur poetischen Einheit gebrachte moralische Wochenschrift“; und 1753 zeichnete er im „Sir Charles Grandison“ das Ideal eines tugendhaften Mannes. Neben den zahlreichen Schwächen dieser Werke kann man ihnen doch zwei Vorzüge nicht absprechen, einmal die Reinheit der Gesinnung des Dichters und ferner eine gute Charakteristik. Der Erfolg, den die Wochenschriften erzielt hatten, wurde von dem des Familienromanes noch bei weitem übertroffen, wiederum weniger in England selbst als auf dem Festlande. In England war Richardson schon zwei Jahre später in Henry Fielding ein Rivale erwachsen, der in seinem Romane „Joseph Andrews“ ebenfalls einen moralischen Endzweck verfolgte, diesen jedoch besonders durch komische Züge zu erreichen suchte. Den gleichen Weg beschritt nach ihm Tobias Smollet mit seinem bedeutendsten Romane „Peregrine Pickle“ (1751), bis beide Richtungen sich dann in Laurence Sterne vereinigten, „dem Dichter der äußersten Empfindsamkeit und zugleich der äußersten Ausgelassenheit“.

In Deutschland schwelgte das Lesepublikum weit länger entzückt