

Andreas Hafer

# **Die Freundin von Goethes Freund und ihr Gatte**

Auguste Kladzig und Carl La Roche:  
Eine Doppelbiographie über weibliches und  
männliches Leben zwischen Theater, Küche, Literatur  
und gesellschaftlichem Aufstieg im 19. Jahrhundert

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH  
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024  
Alle Rechte vorbehalten  
[www.herder.de](http://www.herder.de)

Satz und E-Book: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH  
Umschlaggestaltung: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64045-4  
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64046-1

# Inhaltsverzeichnis

Vorrede .....	7
1 Einige Bemerkungen über das Theater im Biedermeier.....	12
2 Auguste Kladzigs Weimar .....	21
3 Carl La Roche: Präludien .....	28
4 Ein kleiner Exkurs zu Henriette La Roche.....	45
5 Carl La Roche in Danzig und Königsberg: ein Intermezzo .....	50
6 Das Hoftheater.....	53
7 Carl La Roche am Hoftheater in Weimar.....	58
8 Ein kleiner Exkurs über Carl La Roches Gastspielreisen: eine deutsche Theaterkultur.....	67
9 Theaterspielen in Weimar: Carl La Roche.....	80
10 Auguste Kladzig: Un amour d' Eckermann .....	100
11 Carl La Roche als Opernregisseur .....	131
12 Theaterspielen in Weimar: Auguste Kladzig .....	143
13 Ein Abschied aus Weimar .....	161
14 Eine Reise nach Wien.....	169
15 Noch ein Abschied aus Weimar .....	181
16 Wien .....	189
17 Frau Auguste La Roche.....	206
18 Amalie La Roche.....	210
19 Heinrich La Roche.....	217
20 Auguste La Roche in Wien .....	226
21 Carl La Roche: Wege des Ruhms 1 .....	248
22 Carl La Roche als Shylock: ein theatralischer Exkurs.....	264
23 In den Niederungen des Wientals .....	279
24 Eine Revolution .....	282
25 Laube ante portas et intra muros: Heinrich Laube und die Folgen.....	299
26 Gmunden am Traunsee: Tusculanae Disputationes .....	330
27 Frau Johanna .....	342
28 Befreiungen .....	358
29 Vom Gelde.....	364
30 Augustes Altersfreuden und Heinrichs Tod .....	371
31 Noch einmal in die Niederungen der Täler .....	378
32 Carl La Roche: Wege des Ruhms 2 .....	383

33	Tod einer Schauspielergattin .....	392
34	Am Ende des Lebens, ein Schauspieler und seine Tochter .....	395
35	Von der Verbürgerlichung eines Schauspielers.....	408
36	Schwanengesang: Nachleben eines Ehepaares .....	424
Archive und handschriftliche Quellen.....		430
Literaturliste, Sekundärliteratur und gedruckte Quellen.....		433
Abbildungsverzeichnis.....		453
Anhang 1: Carl La Roche: Briefe aus Hamburg .....		454
Anhang 2: Auguste La Roche: Nachspiel für eine Aufführung eines Puppenspiels. ....		461
Anhang 3: Auguste La Roche: Geburtstagsgedicht für Graf Wallmoden (1769–1862).....		464
Orts- und Personenregister.....		471

## Vorrede

Eine Biographie über Auguste Kladzig und Carl La Roche? Kennt die jemand? Warum sollte man nur Biographien schreiben über Menschen, die alle schon kennen? Ich fand es schon immer ungerecht, dass Carl und Auguste kaum Eingang fanden in die Erinnerungskultur des Bildungsbürgertums, allenfalls in Nebensätzen und Anmerkungen, wo sie es doch verdient hätten, nicht nur als Freundin oder Gattin oder Gatte erwähnt zu werden. Ihre Lebensspuren führen in eine vergangene Zeit, keine bessere, vielleicht überschaubarere, so will es scheinen, wohl aber nur, weil wir wissen, was aus ihr geworden ist, aber eine Zeit, in der es Theater gab, die anders waren als man sie heute kennt, wie auch eine Literatur, die damals geschrieben wurde, und auf die wir uns dennoch heute beziehen, immer wieder, wiewohl es mir bisweilen erscheint, als würden die Stränge dieser Beziehungen immer dünner und brüchiger, erinnerungswürdig sind sie allemal.

Aber wozu soll diese Erinnerung gut sein? Für solche Fragen gibt es immer Antworten bei Goethe. „Chroniken,“ so notierte er in seinen *Maximen und Reflektionen*, „schreibt nur derjenige, dem die Gegenwart wichtig ist.“ Und man könnte diesen Satz leicht abwandeln, und gleichermaßen angemessen sagen: „Biographien lesen nur diejenigen, denen die Gegenwart wichtig ist.“ Das klingt eher auf der Höhe der Zeit, nämlich gendergerechter und rezeptionsorientierter. Darum habe ich eine Biographie über die beiden geschrieben, eine Art Doppelbiographie, zwei Lebensgeschichten aus dem 19. Jahrhundert, eine weibliche und eine männliche, und, den Umständen geschuldet, eine angedeutete dazu, nämlich die von Johann Peter Eckermann, der vor allem am Anfang der Karrieren der beiden eine wichtige Rolle spielte.

Das Ganze begann vor 200 Jahren, 1823, ein entscheidendes Jahr für Weimar, wobei ich fürchte, dass das in Weimar als solches gar nicht bekannt ist. Im März 1823 trat Carl La Roche zum ersten Mal auf der Bühne des Weimarer Hoftheaters auf. Anfang Juni 1823 kam Johann Peter Eckermann nach einer 150 Kilometer langen Fußwanderung von Göttingen in Weimar an und traf am 10. Juni erstmals das Objekt der Begierde seiner Pilgerreise, Johann Wolfgang von Goethe. Im September 1823 betrat die 13-jährige Auguste Kladzig zum ersten Mal die Bühne des Weimarer Hoftheaters. Wenn sie in irgendwelchen Geschichten auftaucht, dann als Freundin Eckermanns, dem Freund Goethes, so steht es auf seinem Grabstein, besser bekannt als ‚Goethes Eckermann‘, oder, seltener, weil über diesen weniger geschrieben wurde, als Gattin von Carl La Roche. Man merkt, sie hatte es nicht einfach zu existieren, ohne jemandem zuzugehören, ein Schicksal, das sie mit Eckermann verband und ein Frauenschicksal im 19. Jahrhundert.

Spätestens Ende des Jahres 1823 dürften alle drei sich kennengelernt haben, wenn auch zunächst wohl nur flüchtig. Gemeinsam ist Carl La Roche und Johann Peter Eckermann, neben ihrer Bekanntschaft und der besonderen Bedeutung des Jahres 1823, dass sie einerseits

gleichermaßen, wenn auch jeder auf seine ganz eigene Weise, um das Theater wie auch um Goethe kreisten, solange dieser lebte sowieso, aber auch nach seinem Tode, sie sich andererseits beide, später kurz nacheinander, in Auguste Kladzig verliebten, was sie einerseits in gewisser Weise vereinte, aber, wie das bei konkurrierenden Liebesgeschichten so ist, auch trennte.

Der Lauf der Zeit führte diese drei Menschen in durchaus unterschiedliche Richtungen; Carl La Roche wurde berühmter Hofburgschauspieler in Wien und starb dort 1884 mit fast 90 Jahren als geadelter Carl Ritter von La Roche; Eckermann blieb Goethes Freund über dessen Tod hinaus und war von ihm (zusammen mit Friedrich Wilhelm Riemer) zum Herausgeber von seinem literarischem Nachlass bestimmt worden; er starb 1854 mit 62 Jahren in Weimar; Auguste wurde Hofschauspielerin, schließlich Hofschauspielersgattin, Schriftstellerin und tatsächlich auch Frau von La Roche und starb im Jahr 1875 während einer Kur in Karlsbad mit 65 Jahren. Die Grabstätten der drei lassen sich noch heute besichtigen, jenes von Eckermann, dessen Streben doch war, etwas vom Glanze Goethes, gewissermaßen von dessen Sonnenstrahlen abzubekommen, wie könnte es anders sein, im Schatten von Goethe, genauer gesagt des Goetheschen Mausoleums in Weimar, das von Carl und Auguste La Roche im gemeinsamen Familiengrab auf dem evangelischen Friedhof in Matzleinsdorf, heute ein Stadtteil von Wien.

Zwischen 1823 und 1854 und 1875 und 1884 ereigneten sich große Dinge. Aber jede Geschichte hat auch eine Vorgeschichte und die beginnt vor 1823; im Sommer des Jahres 1789 begann die sogenannte Französische Revolution. Ihre Nachwirkungen waren epochal, für Frankreich, für Europa, politisch, gesellschaftlich und militärisch. Es gibt kaum ein Ereignis, das im 19. Jahrhundert, auf jeden Fall in der Wahrnehmung der gelehrten und politisch interessierten Menschen, insbesondere der Historiker und Philosophen, eine derart große Wirkung entfaltete – und nicht nur deshalb, weil das revolutionäre Frankreich eine neue Maßeinheit hervorbrachte, den Meter und alle Maße, die daran hängen, wie Gewichts- und Hohlmaße, dessen allmähliche Einführung gewissermaßen das Leben unserer Protagonisten begleitete, von 1792, als Eckermann geboren wurde und Jean-Baptiste Joseph Delambre und Pierre Méchain im Auftrag des Nationalkonvents begannen, die Länge des Meridians von Barcelona bis Dünkirchen als Grundlage für die Bestimmung eines universalen Längemaßes zu vermessen, bis am 1. Januar 1876, knapp acht Monate nach Augustes Tod, der Meter als Grundlage des Maßsystems in Österreich, und 1884, dem Todesjahr La Roches, in Preußen endgültig mit allen Raum und Gewichtsmaßen in Preußen eingeführt wurde.<sup>1</sup>

Die Auswirkungen der Revolution betrafen auch andere Bereiche, so entwickelte sich, für Auguste und Carl La Roche von noch greifbarer Bedeutung, eine neue, bürgerliche

---

<sup>1</sup> Das entsprechende Gesetz, „betreffend die Abänderung der Maaß- und Gewichtsordnung vom 17. August 1868“, datiert vom 11.7.1884.

Theaterkultur in Frankreich, die die Entwicklung gerade im deutschsprachigen Raum stark beeinflusste. Auch auf politischer Ebene wurden die Folgen auch in Deutschland spürbar, in erster Linie durch territoriale Verschiebungen, die Reduzierung der Zahl souveräner Staaten auf dem Boden des ehemaligen sogenannten Heiligen Römischen Reiches nördlich der Alpen, das dort zum Deutschen Bund mutierte, Gedanken und Normen, die Denken und Verwaltung veränderten, neue Herrschaftsverhältnisse und politische Repression nach 1815, die Entstehung einer deutschen Nationalbewegung und schließlich und für viele am meisten fühlbar, Krieg. Wohl knapp zwei Millionen Menschen starben in den europäischen Kriegen zwischen der Mitte der neunziger Jahre und 1815, darunter auch sehr viele Untertanen der deutschen Staaten, Millionen wurden verwundet und erlitten die Gewalt von Soldaten, vor allem Frauen. Die Zeit nach 1815 war zunächst einmal auch eine Nachkriegszeit.

Selbst die Menschen in einem so friedlichen Ort wie Weimar erlebten den Krieg, vor allem im Umfeld der Schlacht bei Jena und Auerstedt im Jahre 1806, und auch ein bekanntermaßen so freundlicher Mensch wie Johann Wolfgang von Goethe, noch 1792, genau einen Tag vor der Geburt von Johann Peter Eckermann im fernen Winsen an der Luhe, als dessen Mutter schon in den Wehen lag, schlachtenbummelnder Zeitzeuge der sogenannten Kanonade von Valmy und Erfinder großer Sprüche für die beteiligten Soldaten, zumindest für die, die überlebt hatten (*„Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen“*), kam 1806 durch französische Soldaten in ernste Gefahr und soll von Christiane Vulpius gerettet worden sein, der Mutter seines im Revolutionsjahr 1789 von ihm gezeugten und von ihr geborenen und damit damals schon sechzehnjährigen Sohnes August, was ihn, Johann Wolfgang, so sagt man, veranlasste, Christiane fünf Tage später zu heiraten.

Die Lebensspanne von Carl und Auguste La Roche, geborene Kladzig, aber auch von Johann Peter Eckermann fällt in die Zeit, die man als eine bürgerliche Aneignung der Welt bezeichnen könnte, was sich ja auch in der Erfindung und Durchsetzung eines ‚natürlichen‘ und damit ‚vernünftigen‘ Maßsystems ausdrückte und die die bürgerliche Aneignung des Theaters einschloss, mit allem was dazu gehört, die Art des Spielens, dem sozialen Status als Schauspieler und Schauspielerin und dem institutionellen Rahmen. Dazu gehörte aber auch eine sich verändernde Art des Zuganges zum Alltag, den es zu meistern galt, Zwänge und Freiheiten, Formen von Beziehungen und Verhalten, eben die Versuche in vorgegebenen Verhältnissen Glück und Auskommen zu finden. Das ist alles lange vorbei und auffindbar sind nur Lebensspuren dieser Menschen, die im Wesentlichen in Briefen und Texten, Tagebüchern und Akten überliefert sind, indes nicht zum Zwecke notiert, damit Jahrzehnte später jemand eine Biographie schreiben sollte, zumal mit einer Perspektive aus einer den Protagonisten der Biographie unbekannten Zukunft, als ein Blick zurück in eine fremde Lebenswelt.

Als Biograph stöbert man in Bereichen herum, die einen Außenstehenden mitunter eigentlich nichts angehen. Man erfährt Dinge, die nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren und

eine Biographie zu schreiben entbehrt niemals eines gewissen Voyeurismus. Mehr noch wird aus der Lebenswirklichkeit, den Lebenswirren und Lebensauseinandersetzung ein Buch, damit bekanntlich eine Geschichte mit Anfang und Ende, aufgebaut wie ein Drama in verschiedenen Akten, ein Konstrukt also, mit aus der fernen Zukunft herrührenden Deutungen und Kommentaren. Wenn meine Protagonisten und Protagonistinnen meinen Text läsen, würden sie vermutlich vieles davon nicht verstehen und vieles nicht gutheißen, sich bisweilen etwas schämen, vor allem Ereignisse und Umstände vermissen, die ich nicht herausbekommen habe, vielleicht freilich würden sie sich am Ende auch freuen, dass jemand an sie denkt, ihr Leben für so wichtig hält, dass man sich daran erinnert.

Die schriftlichen Nachlässe von Auguste und Carl, wie auch der von Eckermann finden sich in zahlreichen Archiven Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, vor allem in Wien und in Weimar, aber auch an anderen Orten. Natürlich ist dieser Nachlass insgesamt sehr lückenhaft, von Eckermann ist am meisten überliefert, war er doch der Freund Goethes und in dessen Umfeld wurde eifrig gesammelt und aufgehoben und archiviert und bearbeitet, auch findet sich viel mehr von Carl La Roche als von Auguste La Roche, geborene Kladzig, denn er, als berühmter Burgschauspieler, erschien durchaus sammlungswürdig. Es waren wiederum Augustes Zugehörigkeiten, die dazu führten, dass doch einiges von ihr überliefert worden ist, wobei es ein Glücksfall ist, dass sie auch mit Johann Wolfgang von Goethes Schwiegertochter Ottilie von Goethe (1796–1872) und ihrer Schwester Ulrike von Pogwisch (1798–1875) befreundet war, die man gleichermaßen als sammlungswürdig betrachtete, zumal in Weimar.

Noch ein paar editorische Hinweise. Wenn ich Johann Peter Eckermann erwähne, dann schreibe ich immer ‚Eckermann‘, das scheint mir die ihm angemessene Form, denn er unterschrieb seine Briefe immer als Eckermann, als ob es keine anderen Eckermänner gäbe. Bei Carl La Roche und Auguste La Roche, geborene Kladzig ist das anders, sie leugneten nicht ihren Vornamen, so dass auch ich variere, freilich, der damaligen Konvention folgend, ist La Roche immer Carl La Roche, auch bei mir, während Auguste La Roche eben mit Vornamen auftaucht, bis 1833 auch als Auguste Kladzig – und bisweilen verwende ich für die beiden nur ihre Vornamen Carl und Auguste, damit eine Vertrautheit beanspruchend, die mir, so meine ich, nach den vielen Jahren meiner Beschäftigung mit diesen beiden Menschen auch zusteht, wobei sich Carl immer selbst mit einem C schrieb, obwohl er bisweilen als Karl La Roche in den Quellen auftaucht.

Carl und Auguste La Roche agierten in einem geographischen Raum, der kulturell durch die deutsche Sprache und auch durch deutschsprachige Theater geprägt war. Auch die Ortsnamen in diesen Gebieten wurden von ihnen, wie von allen ihren Bekannten selbstverständlich deutsch benannt. Nun haben sich im Laufe des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts bekanntermaßen die Grenzen innerhalb Europas gründlich verändert; das macht die Nennungen von Ortsnamen heute etwas schwierig. Ich habe darum in der Regel bei bekannteren Städten oder



Orten die Ortsnamen so geschrieben, wie es Carl und Auguste getan haben, auch wenn sie heute anders heißen. Nur bei unbekannten Orten habe ich ihre heutigen Namensbezeichnungen hinzugefügt. Das Buch enthält zahlreiche zeitgenössische Zitate, die in Zeichensetzung und Rechtschreibung bisweilen unseren heutigen Standards nicht entsprechen. Ich habe diese Zitate in aller Regel in der Form belassen, in der sie geschrieben worden sind. Ungewöhnliche Rechtschreibfehler habe ich durch ein „(!)“ gewissermaßen markiert, korrigiert habe ich sie nur, wenn sie sinnentstellend sind. Ich habe auch versucht, unübliche Abkürzungen zu vermeiden, lediglich das Wort „Erstaufführung“, das doch öfters auftaucht, habe ich mit „EA“ abgekürzt, gleichermaßen „Uraufführung“ durch „UA“.

Das Buch beruht zu einem erheblichen Teil auf den Dokumenten in den Archiven, die aufzufinden und zu bearbeiten nicht ohne die freundliche Unterstützung zahlreicher Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieser Archive möglich gewesen wäre, wofür ich mich herzlich bedanke. Auch bedanke ich mich bei den MitarbeiterInnen in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, die die Drucklegung unterstützten. Schließlich danke ich Wolfgang Kammer und Klaus Becker für die kritische Lektüre meines Textes und ihre hilfreichen Kommentare; Heike Kopp für manche Hinweise zu französischen Übersetzungen, vor allem danke ich natürlich meiner Frau, Birgitt Kreuter-Hafer, Psychotherapeutin und Psychoanalytikerin für die kritische Begleitung meines Schreibens, ganz besonders für ihre vielen Hinweise aus psychoanalytischer Sicht.

Letztendlich bin ich all jenen verpflichtet, denen ich ein besonderes Verhältnis zu Wien verdanke, meiner Mutter Helga Hafer, geb. Meisl, die Wienerin war, und meiner Tante Dr. Martha Meisl. Ihr insbesondere verdanke ich auch viel Theaterwissen, sie war Mittelschullehrere, Germanistin und leidenschaftliche Theatergängerin, die eigentlich davon geträumt hatte, Schauspielerin und Regisseurin zu werden, was Abstammung während der Nazizeit und Notzeiten nach dem Zweiten Weltkrieg verhindert haben. Sie wurde dann eine sehr erfolgreiche, sogar preisgekrönte, Schülertheaterlehrerin an einer Schule in der Leopoldstadt, genau dort, wo man zuvor, nach 1941, jüdische Wiener und Wienerinnen sammelte, um sie dann in sogenannte Vernichtungslager zu deportieren, unter ihnen auch Onkel und Tanten meiner Mutter und ihr.

# 1 Einige Bemerkungen über das Theater im Biedermeier

Die Zeit nach 1815, dem Ende der napoleonischen Herrschaft, die mit dem Friedenskongress in Wien ihren diplomatischen Abschluss fand, wird in der Geistesgeschichte als *Biedermeier*, man muss schon sagen, etwas abgetan. In der häufig genug teleologisch ausgerichteten Geschichtsbetrachtung erscheint diese Zeit eben nur als eine Zwischenzeit, was in der anderen Bezeichnung, die die Historiker und nicht minder die Historikerinnen bisweilen auch für sie verwenden,<sup>1</sup> *Vormärz*, auf den Punkt gebracht wird, eine Zeit zwischen der sogenannten epochemachenden Zeit der napoleonischen Kriege und dem bürgerlich demokratischen und nationalistischen Aufbruch der deutschen Völkerschaften im März 1848, eine Art „Zwischenakt“, wie es Jakob Burckhardt sah, eine „konturlose Epoche“, wie es ein moderner Autor nannte.<sup>2</sup> Diese Begrifflichkeiten dokumentieren die Schwierigkeiten, diese Epoche inhaltlich eindeutig zu bestimmen, was mitunter dazu führt, sie als etwas wahrzunehmen, was gewissermaßen ‚unrein‘ ist, unklar und vermischt, irgendwo zwischen den Epoche machenden geistigen Strömungen und Ereignissen angesiedelt. Für die Beteiligten allerdings sind Zwischenzeiten immer schon Hauptzeiten, so sicher auch für Carl La Roche und Auguste Kladzig, ganz zu schweigen von Johann Peter Eckermann.

Es war eine Zeit einer sehr regen Produktion von Theaterstücken; diese wurde allerdings im Wesentlichen bestimmt durch das heitere Genre, vor allem ungemein beliebt waren possenhafte Stücke, jeweils mit Humor und Musik und Gesang, lustige Singspiele, die vielfach Bearbeitungen französischer Originale waren und damit auf der Höhe der Zeit; immerhin war etwa jede vierte Neuinszenierung im Biedermeier ein Stück, das auf französische Vorlagen zurückgriff.<sup>3</sup> Die französische Theaterkultur war vorbildhaft, in allen Bereichen der Stückproduktion. Der Wiener Journalist Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858) spottete entsprechend: „Jeder französische Theaterdichter vom Theatre française bis zum Theater auf dem Montmartre hat ein zweischläfriges Tintenfaß mit einem separierten Eingang für deutsche Bearbeiter [...]“.<sup>4</sup> Der Erfolg dieser durchaus frankophilen Mode entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denn immerhin galt in der aufkeimenden deutschen Nationalbewegung die französische Kultur als „welscher Tand“,<sup>5</sup> wie es so schön in einem damals populären Lied hieß, und auch im

---

<sup>1</sup> Oft wird der Begriff ‚Vormärz‘ auch nur auf die Zeit zwischen 1830 und 1848 angewandt, manchmal sogar nur auf die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

<sup>2</sup> Engel, S. 210.

<sup>3</sup> Kortländer, S. 201.

<sup>4</sup> Moritz Gottlieb Saphir, *Der Humorist*, 21.1.1837, zit. in: Pluta, S. 178.

<sup>5</sup> Ernst Moritz Arndt: *Des Deutschen Vaterland* (1813), in dem er die nationale Identität und den Charakter der Deutschen durch den Franzosenhass definierte: „Das ist des Deutschen Vaterland, / wo Zorn vertilgt den welschen Tand, / wo jeder Franzmann heißet Feind [...]“.

Allgemeinen Theaterlexikon von 1842 ist im Zusammenhang mit dieser Praxis die Rede von „Nichtsdenkerei und vornehmer Ausländerei des Publikums.“<sup>6</sup> Die biedermeierlichen Lebensgefühle waren eben keineswegs so einheitlich, wie man bisweilen glaubt.

Eine besondere Bedeutung hatten dabei sogenannte Vaudevilles, die sich Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich als eigenständige Form des Theaters etablierten,<sup>7</sup> witzige, häufig satirische Stücke mit zahlreichen Gesangseinlagen, wobei die Melodien der Gesangstexte typischerweise von bekannten Liedern oder Musikstücken übernommen wurden, die nicht selten auch aus Opern stammten und schon von daher einen parodistischen Charakter hatten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Vaudeville zu der beliebtesten Theatergattung überhaupt, zunächst in Paris und Frankreich.<sup>8</sup> Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem in der Zeit der Juli-Monarchie, also zwischen 1830 und 1848, so könnte man salopp formulieren, war im Vaudeville-Rausch, allein in Paris wurden zahlreiche Vaudeville-Theater gegründet wie das *Théâtre du Vaudeville* es oder das *Théâtre des Nouveaux Troubadours*, die nur diese Art von Stücken aufführten.<sup>9</sup>

Die Mode selbst schwappte auch über nach Deutschland und fand dort eine begeisterte Aufnahme. Immerhin gab es ja im deutschen Sprachraum schon ein großes Angebot an Possen und Singspielen mit allerdings noch konservativeren Grundstimmungen, was sich auch auf die Adaptionen der französischen Stücke in Deutschland auswirkte.<sup>10</sup> Aber grundsätzlich war für diese der Boden bereitet, als die sich origineller und witziger, auch als dem Zeitgeist angemessener erwiesen und daher in großer Zahl übersetzt und für das deutsche Publikum

<sup>6</sup> Margraff, S. 139.

<sup>7</sup> Die Verwendung des Begriffes Vaudeville geht wohl ins 16. Jahrhundert zurück, dabei war es so etwas wie ein Chanson mit gereimten Versen, bei dem Einzelpersonen verspottet werden. Im Französischen wird das Vaudeville als „satire ou chanson diffamatoire“ bezeichnet, bei dem Gesang dominiert, vgl. Matthes, S. 39. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts veränderte sich der Verwendungszusammenhang dieses Begriffes immer wieder, bevor er am Ende des 18. Jahrhunderts für eine bestimmte Form eines Theaterstückes benutzt wurde, die einerseits die traditionelle ‚opéra comique‘ ersetzt zu haben scheint, die gewissermaßen in die Seriosität abwanderte, andererseits als Teil einer politischen Aktualisierung der Theaterproduktion verstanden wurde und in dem das gesprochene Wort eine immer größere Rolle spielte. Vgl.: Matthes, passim; allg. Herbert Schneider, Vaudeville.

<sup>8</sup> Ein Überblick über die in Paris uraufgeführten Stücke zwischen 1800 und 1874 zeigt, dass etwa 40 Prozent davon den Untertitel ‚Vaudeville‘ führten, dabei nahm dieser Anteil bis 1839 zu, danach wieder ab; vgl. Matthes, S. 58 und S. 64f.

<sup>9</sup> Matthes S. 118.

<sup>10</sup> Vgl. Kortländer, S. 204: „Die deutschen Bearbeiter machen die Verwischung der Standesgrenzen in den französischen Stücken rückgängig zugunsten einer deutlich gegliederten Standesgesellschaft. Der Adel wird, ganz im Sinne der Metternichschen Restaurationsgesellschaft, in aller Regel sehr positiv gezeichnet, ohne die in Frankreich übliche Kritik an Standesdünkel und Privilegiendenken. [Auch] mussten alle Verweise auf die revolutionären Errungenschaften Frankreichs selbstverständlich verschwinden [...]“

eingerrichtet wurden.<sup>11</sup> Selbst Goethe höchstpersönlich schrieb ein Singspiel, *Erwin und Elmire*, das Elemente des französischen Vaudevilles übernahm.<sup>12</sup> Eine besondere Bedeutung bei dieser Transformation spielte das 1804 aufgeführte Stück *Fanchon das Leyer mädchen*, das im Original als eine „Operette“ bezeichnet wird, wohl eher ein Verlegenheitsausdruck mangels feststehender Terminologie, „nach einem französischen Vaudevill [!] bearbeitet von August von Kotzebue, in Musik gesetzt von Fr. Hr. Himmel.“<sup>13</sup> In dieser Vaudevilleadaption spielte insbesondere das parodistische Element eine große Rolle, das dann kennzeichnend für die Produktionsweise der deutschen Vaudevilleschreiber in der Biedermeierzeit war, wie Carl Blum, Louis Angely und Karl von Holtei, der dieses Muster, „beliebten Weisen neue Kouplets mit pikanten Wendungen unterzulegen“ überhaupt als das „Hauptverdienst solcher Liederpossen“ ansah.“<sup>14</sup>

Dabei wurden, bei aller Freude am komischen Theater, zu dieser Zeit durchaus auch sogenannte ‚ernste Stücke‘ geschrieben, häufig historisierende Schauspiele, wie etwa die zahlreichen Werke von Ernst Raupach (1784–1855), der seinerzeit als einer der profiliertesten Autoren des „belehrenden Geschichtsdramas“ galt,<sup>15</sup> mit einer Tendenz zu einer Struktur, die wir heute aus Soap-Operas kennen. Er schrieb drei ‚Folgen‘, wenn man das so anachronistisch nennen darf, zu Oliver Cromwell und sechzehn über die Staufer, von Barbarossa bis Konradin. Es entstanden auch Trauerspiele wie Friedrich Halms *Griseldis*, von Peter Hacks zurecht als „Tugend-Tragödie“ charakterisiert,<sup>16</sup> das 1835 uraufgeführt wurde. Alle diese dramatischen Werke waren eher melodramatisch denn dramatisch, was bedeutet, dass trotz des Blicks in einen Abgrund doch am Ende die gute Ordnung unbeschadet blieb, weswegen dem Melodram immer etwas Falsches innezuwohnen scheint. Vor allem war es eine bürgerliche Ordnung, selbst wenn die Protagonisten bisweilen adlig waren, denn der Rahmen für die tragische Entwicklung wie auch die eventuelle gute Lösung war gegeben durch einen Verhaltenskodex, der sich auf ‚Tugendhaftigkeit‘ und damit auf bürgerliche Werte bezog.

So ging es bei diesen Stücken häufig auch um durchaus abgründige Konflikte in den Binnenräumen der bürgerlichen Familie, die, je nach Genre, entweder melodramatisch oder aber komödienhaft gelöst wurden. Dieses Aufgreifen bürgerlicher Themen stand in gewisser Weise in der Tradition der aufklärerischen Ideen des 18. Jahrhunderts, allerdings in einer zumindest scheinbar verharmlosenden Form bearbeitet, die in der Darstellung der Theatergeschichte oft

---

<sup>11</sup> Dazu Bayreuther, S. 195ff.

<sup>12</sup> Vgl. Wilhelm Wilmanns: Ueber Goethe's Erwin und Elmire. Goethe Jahrbuch, Band 2 (1881), S. 146–167.

<sup>13</sup> Bayreuther, S. 204. La Roche hatte 1812 in Danzig den André gespielt, später in Weimar die Rolle des Martin.

<sup>14</sup> Karl von Holtei: Vorwort zum Jahrbuch deutscher Bühnenspiele, Band 5 (1826), zit. in: Bayreuther, S. 206.

<sup>15</sup> Hacks, S. 40.

<sup>16</sup> Hacks, S. 40.

als ‚trivial‘ stigmatisiert wurde. Nicht umsonst schrieb der große Reformator des Theaters in bürgerlicher Absicht, August Wilhelm Iffland (1759–1814), selbst keine großen tragischen Dramen, sondern Stücke „im Genre der biedereren Bürgerlichkeit des Rührstückes.“<sup>17</sup> Für das bürgerliche Publikum des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wurde die „bürgerliche Familie“, wie auch Erika Fischer-Lichte entsprechend schrieb, „erst dann auf der Bühne völlig heimisch und zum Garanten eines Erfolges, als die Trivialdramatik sie aufgriff [...]“.<sup>18</sup> Zwar ist in dieser Bemerkung das Phänomen der Verbindung zwischen der Akzeptanz der bürgerlichen Welt als Sujet des Theaters überhaupt und dessen Behandlung in Form einer eher nicht belehrenden Dramatik aufgehoben, deren Anspruch eben nicht auf Weltaufklärung und Welterziehung oder Weltbildung gerichtet war, sondern auf Unterhaltung, aber doch in einer eigenartig abwertenden Konnotation. Denn diese „Trivialdramatik“, so Fischer-Lichte weiter, „überschwemmte [...] seit den siebziger Jahren [des 18. Jahrhunderts] verstärkt die Bühne [...]“.<sup>19</sup> Nicht nur durch die Verwendung des Begriffes des ‚Trivialen‘ wird diese Entwicklung herabgesetzt, mehr noch durch den Gebrauch der Metapher der ‚Überschwemmung‘ in diesem Kontext, denn Überschwemmungen führen bekanntlich zu Untergang und Ertrinken oder umgekehrt.

Eine der beliebtesten Objekte dieser abwertenden Zuschreibung war der Theaterautor und Theaterintendant August von Kotzebue (1761–1819), geboren ausgerechnet in Weimar, wo Goethe seinen Olymp bestieg. Kotzebue, der ja auch schon daran beteiligt war, das französische Vaudeville in Deutschland populär zu machen, war der bei weitem erfolgreichste deutschsprachige Theaterautor seiner Zeit und als solcher gewissermaßen der Großmeister der Stückproduktion, der Stardramatiker, wie man heute sagen würde, der zwischen 1785 und 1819 mehr als 220 Theaterstücke schrieb, ein schier unendlicher Fundus für Aufführungen an deutschen Theatern weit über das Todesjahr Kotzebues hinaus und damit einer der größten „Überschwemmer“. Man schätzt, dass sein Anteil an den Aufführungen an deutschsprachigen Bühnen bei 25 Prozent lag. Selbst im Burgtheater in Wien, so eine bemerkenswerte Rechnung von Jörg F. Meyer, „entspricht die Summe aller Aufführungen von Kotzebue-Stücken zwischen 1790 und 1867 einem durchgehenden Spielbetrieb von zehn Jahren.“<sup>20</sup>

Die langanhaltende Stigmatisierung als Autor des Trivialen trug auch dazu bei, dass seine Werke zum größten Teil vergessen wurden.<sup>21</sup> Nicht vergessen blieb er vor allem in der histo-

---

<sup>17</sup> Baumbach, S. 37.

<sup>18</sup> Fischer-Lichte, *Geschichte*, S. 97.

<sup>19</sup> Fischer-Lichte, *Geschichte*, S. 97. Im gleichen Sinne Andreas Kotte, der vom „Sieg des Trivialen“ sprach, bei dem das „Trivialdrama die Bühnen [...] überschwemmt“ habe. Kotte, S. 309.

<sup>20</sup> Stauss, S. 108; Jörg F. Meyer, S. 9f.

<sup>21</sup> Mit einer Neubewertung auch des unterhaltenden Theaters in den letzten Jahrzehnten begann sich auch die Einschätzung Kotzebues zu verändern. Vgl. dazu Jörg F. Meyer; Košenina et. al. (Hg.) und neuerdings Wagner, Kotzebue.

rischen Zunft, was wiederum in erster Linie gar nichts mit dem Theater zu tun hatte, sondern mit seiner Ermordung im Jahre 1819 durch den Studenten Carl Sand, weil Kotzebue sich unter anderem auch über die Burschenschaften lustig gemacht hatte. Literarisch wurde Kotzebue vielleicht zum Verhängnis, dass er als Theaterautor viel erfolgreicher war als Goethe und Schiller zusammen, was man ihm in intellektuellen Kreisen übelnahm und ihn zur literarischen Unperson machte. So ging Kotzebue denn auch in die Geschichte ein: als Trivialdramatiker, als Produzent des niederen Vergnügens und der niederen Melodramatik, und als Reaktionär und Opfer eines Terroranschlags, weniger als das, was er vor allem war, nämlich der erfolgreichste deutschsprachige Theaterautor seiner Zeit.<sup>22</sup>

Es gibt Hinweise, dass Johann Wolfgang von Goethe selbst ihn in gewisser Weise schätzte: „Es ist nicht zu leugnen, [...] er hat sich im Leben umgetan und die Augen offen gehabt. [...] Was zwanzig Jahre sich erhält [...] und die Neigung des Volkes hat, da muß schon etwas sein.“<sup>23</sup> Mit der Neigung des Volkes ist das aber so eine Sache in der Sicht Goethes. Wie heißt es so schön in einem seiner Gedichte: „Sag es niemand nur den Weisen, weil die Menge gleich verhöhnet“.<sup>24</sup> Die Umkehrfrage nach dem Wert dessen, was die Menge nicht „verhöhnet“, sogar gut findet, läuft auf eine Art Definition des Unterhaltenden hinaus, insbesondere auf das gegeneinander Ausspielen von Massenkultur und Hochkultur. Zu Recht konstatiert Jörg F. Meyer so etwas wie eine (nachträgliche) „Dichotomisierung der Literatur“,<sup>25</sup> die nicht nur Kotzebue betraf, sondern im Grunde fast die gesamte Literatur, damit auch die Theaterproduktion des Biedermeiers und darüber hinaus.<sup>26</sup>

So werden die Inhalte der meisten im Biedermeier produzierten Stücke in dieser Weise marginalisiert, auch das Theaterleben selbst erscheint als ziemlich belanglos. So kamen Maria Porrmann und Florian Vaßen zu dem doch letzten Endes sehr apodiktischen Ergebnis, es könne „ohne Übertreibung [...] von miserablen *Theaterverhältnissen* im Vormärz gesprochen werden.“<sup>27</sup> Das gälte es zu differenzieren, gerade auch in Hinblick auf die Rolle und künstlerische Praxis an den Hoftheatern. Jedenfalls scheint insgesamt die Zeit nach 1815 für die Theaterkultur bedeutsamer gewesen zu sein, als man offenbar bisweilen glaubt, und das gilt auch für viele

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu. Jörg F. Meyer, S. 171ff.

<sup>23</sup> Eckermann, Gespräche, Band 1, S. 52.

<sup>24</sup> Goethe: Selige Sehnsucht, Goethe, Werke, Band 2, S. 18.

<sup>25</sup> Jörg F. Meyer, S. 182.

<sup>26</sup> Auch Peter Hacks reproduziert in seiner ansonsten durchaus lesenswerten Dissertation über das Theater des Biedermeiers diese wertende „Dichotomisierung“.

<sup>27</sup> Porrmann, Vaßen, Verhältnisse, S. 13: „Die Theater-Realität im Vormärz wird dominiert von einem Hoftheater, das in seiner engen Bindung an den Adel und seiner repräsentativen Funktion ideologisch und ästhetisch erstarrt ist. Aber auch die Stadttheater, die, von der Gewerbepolizei und Zensur überwacht, oft als Aktiengesellschaften primär nach ökonomischen Gesichtspunkten betrieben werden, liefern kaum neue Impulse ebenso wie die reisenden Gesellschaften, die die kleinen Städte mit Theateraufführungen versorgen, und das Liebhabertheater mit seiner Geselligkeitskultur.“

der in dieser Zeit geschriebenen Erfolgsstücke, auch wenn es sich dabei zumeist um solche handelte, die man „unter dem Begriff des bürgerlichen Lachtheaters subsumieren kann.“<sup>28</sup> Ob daraus folgt, dass das Theater des Vormärzes „kaum gesellschaftliche Relevanz“<sup>29</sup> hatte, bleibt allerdings fraglich, denn es hängt davon ab, was man darunter versteht.

Die Zeit des ‚Biedermeiers‘ war durch eine wachsende öffentliche Wahrnehmung des Theaters gekennzeichnet, die sich zum Beispiel auch darin äußerte, dass sich ein mehr oder weniger professionelles Agenturwesens für die Vermittlung von Schauspielern herausbildete,<sup>30</sup> das wiederum eng damit zusammenhing, dass die Zahl der Theater in dieser Zeit stark anstieg.<sup>31</sup> Ausdruck eines wachsenden Interesses an dem, was in Theatern geschah, auch wenn das eher der Unterhaltung diente als der höheren Bildung. Dazu gehört auch, dass es mehr und mehr üblich wurde, nur kurze Zeit nach erfolgreicher Aufführung, Text- und Notendrucke zu veröffentlichen, insbesondere von Vaudevilles und anderen Singspielen, aber auch von Opern, die Musikstücke für Klavier und Gesang gesetzt, die das Publikum nachlesen und vor allem nachsingen und nachspielen konnte, wenn man denn konnte, weswegen Stücke mit Gesang, zum Beispiel Vaudevilles, für die öffentliche Wahrnehmung vielleicht noch wichtiger waren als das reine Sprechtheater. So wurden beispielsweise schon wenige Wochen nach der Uraufführung 1825, gleichsam begleitend, die „Arien und Gesänge“<sup>32</sup> und Klavierauszüge von den Musikeinlagen des Vaudevilles *Sieben Mädchen in Uniform* von Louis Angely und Franz Gläser publiziert.<sup>33</sup> Parallel zur Verbreitung des Stückes auf den Bühnen lief also seine umfassende kommerzielle Verwertung, die wesentlich zu seiner Popularität beitrug.

Vor allem aber entstand eine „informative Theaterpublizistik“.<sup>34</sup> Dazu gehörten unter anderen die *Wiener Theaterzeitung* des Adolf Bäuerle, die in Wien schon seit 1806 erschien, dann

---

<sup>28</sup> Pormann, Vaßen, S. 14.

<sup>29</sup> Pormann, Vaßen, S. 15.

<sup>30</sup> Vgl. zur Agententätigkeit: Pargner, Birch-Pfeiffer, S. 150–166 und allg. Alvensleben. Vgl. Brief von Ludwig von Alvensleben an Carl La Roche; Leipzig, 10.4.1832, TWSUniKö, Au 14121, in dem er wegen zwei Schwestern bei La Roche anfragte, ob sie „wohl darauf rechnen dürfen, bei Ihrem Theater eine Anstellung zu finden.“

<sup>31</sup> Pargner Birch-Pfeiffer, S. 173, Anm. 211, nennt folgende Zahlen, die Petra Hildebrand 1991 in einer Magisterarbeit auf Basis des *Almanachs für Freunde der Schauspielkunst* bzw. dessen Nachfolgepublikation, dem *Deutschen Bühnen Almanach* ermittelte. Demnach ergibt sich eine Steigerung der Anzahl der Theater von 50 im Jahr 1836, 100 im Jahr 1840, 154 im Jahr 1851, 280 im Jahr 1870 auf mehr als 300 im Jahr 1885.

<sup>32</sup> Arien und Gesänge aus der Vaudeville-Posse: *Sieben Mädchen in Uniform*, in einem Aufzuge, nach dem Französischen frei bearbeitet und mit bekannten Melodien versehen von L. Angely, Rostock (Adlers Erben), 1825.

<sup>33</sup> Klavierauszug von H. A. Prager, Leipzig (Breitkopf und Härtel), 1825. Das Textbuch selbst erschien erst 1830 im Druck als die Erfolgswelle bereits lief: Angelys *Vaudevilles*, Band 2, 1830, Nr. 9.

<sup>34</sup> Zielske, S. 64.

aber vor allem nach 1815 regelrechte boomte, die *Allgemeine Theaterchronik*, die seit 1832 in Leipzig verlegt wurde, der *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, begründet 1836 von Ludwig Wolff, das *Tagebuch der deutschen Bühnen* [eine Auflistung der auf deutschen Bühnen gespielten Stücke!], herausgegeben von Theodor Winkler, das zwischen 1816 und 1835 erschien, auch die Edition eines *Allgemeinen Theaterlexikons*, seit 1839 herausgegeben von Karl Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff in Sachsen. Man sprach und schrieb (in gebildeten Kreisen) über das Theater, was mit dem allmählichen Anwachsen der Zahl von Zeitungen immer bedeutsamer wurde.<sup>35</sup> „Die Erfindung des Intellektuellen“ nannte Fohrmann einen Aufsatz und deutet damit eine wesentliche Quelle dessen an, was wir Moderne nennen, den intellektuellen Journalismus.<sup>36</sup> Das galt insbesondere in den Metropolen, zum Beispiel in Wien und Berlin, von wo es auch auf kleinere Orte abfärbte, und sei es nur dadurch, dass in den großen Hauptstadtzeitungen regelmäßig über das Theaterleben in der Provinz berichtet wurde, wenn auch bisweilen mit erheblicher Verzögerung.<sup>37</sup>

Dem Theater der Aufklärung, das von der Gewissheit seiner erzieherischen Funktion im Sinne der Herausbildung eines künftigen, vernünftigeren Menschengeschlechts ausgegangen war, entsprach ein „aufklärerisches Modell der hierarchischen Kommunikation“, das sich in der Publizistik in dem Format der gelehrten Aufsätze ausdrückte, in denen diese Welterklärung gewissermaßen fortgesetzt wurde. Dieses Modell wurde allmählich durch den „neuartigen Theaterjournalismus [...] in den 1820ern“ ersetzt, der „weitgehend von den journalistischen Prinzipien der Presse geprägt war.“<sup>38</sup> Kurz gesagt, man publizierte nicht mehr Welterklärungen, sondern Informationen und (konkurrierende) Meinungen für eine breite Leserschaft. Dadurch entstand im Bereich der Theaterpublizistik so etwas wie eine „zirkulierende Öffentlichkeit“,<sup>39</sup> die auf einen „zirkulär gedachten Meinungsaustausch“ zielte.<sup>40</sup> Dabei spielten „intermediale Akteure“ eine wichtige Rolle, wie zum Beispiel Karl Gutzkow, Heinrich Laube und Robert Prutz, die Theaterautoren, Theatermacher und gleichzeitig auch Journalisten waren.<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> Der „tägliche Mindestabsatz der preußischen Zeitungen lag 1823 bei 35500, 1830 bei 41050 und 1847 bei 76420.“ Wehler, S. 528. Die Entwicklung war in Österreich ähnlich.

<sup>36</sup> Fohrmann, passim.

<sup>37</sup> Die erste Aufführung der *Preciosa* in Weimar mit Auguste Kladzig in der Titelrolle erfolgte am 3. 6. 1829, am 14. 8. erschien erstmals eine Rezension in der in Leipzig erscheinenden *Zeitung für die elegante Welt*; Weimar war eben Provinz. Innerhalb der großen Städte wie Berlin oder Wien funktionierte die ‚Zirkulation‘ viel schneller! In den Zeitschriften des Journalisten Moritz Gottlieb Saphir *Berliner Schnellpost* (1826–1829) und *Berliner Courier* (1827–1830) wurden Rezensionen zu Theaterstücken, die in Berlin aufgeführt wurden, bereits am Tag nach der Aufführung veröffentlicht.

<sup>38</sup> Wagner, Theater, S. 19.

<sup>39</sup> Wagner, Theater, S. 104.

<sup>40</sup> Wagner, Theater, S. 394.

<sup>41</sup> Wagner, Theater, S. 29.



Das Schreiben und, durchaus damit zusammenhängend, das Sprechen über das Theater in diesem Sinne wurde noch bedeutsamer angesichts der repressiven Kontrolle öffentlich geäußelter Meinungen auf Grund der Karlsbader Beschlüsse von 1819, die ausgerechnet aus Anlass der Ermordung von August Kotzebue getroffen wurden, begründet als Maßnahme gegen das angeblich gefährliche Treiben der Burschenschaften und andere umstürzlerischer Tendenzen. Im Wesentlichen beinhalteten diese Beschlüsse die Beschränkung der Meinungsfreiheit im öffentlichen Raum, insbesondere die Pressezensur, das Verbot der Burschenschaften und die Kontrolle der universitären Lehre, was erheblich zu einem sprichwörtlich biedermeierlichen Rückzug ins Private beitrug. „Die Bühne“ so heißt es im Allgemeinen Theaterlexikon von 1846 „ist für uns Deutsche außer der Kirche fast die einzige Stätte der Öffentlichkeit. [...] sie ist Mittelpunkt der intellektuellen und geselligen Einheit Deutschlands, ein die Zeitblätter und Conversation stets rege und lebendig erhaltender, nie sich erschöpfender oder alternder Stoff, und demnach ein unabweisbarer Aggregat des gesellschaftlichen Lebens.“<sup>42</sup> Und einige Jahre vorher hatte das schon ganz ähnlich der Schriftsteller August Lewald formuliert: „Das Theater bildet in unsern gesellschaftlichen Beziehungen im engeren Sinne das einzige öffentliche Element [...].“<sup>43</sup> Und es war ein entscheidendes Element des bürgerlichen urbanen Vergnügens, nicht umsonst ließ Fanny Lewald, die Tochter von August Lewalds Cousin, ihren berühmten Roman *Jenny* nach einem unterhaltsamen Theaterbesuch beginnen.<sup>44</sup>

Allein, es handelte sich bei den gespielten Autoren eben nicht in erster Linie um Autoren wie Goethe und Schiller, nicht einmal um Shakespeare, obgleich sie auch gespielt wurden, wenngleich oft in mehr oder weniger durch die Zensur beschnittenen Fassungen, sondern eben vor allem um Kotzebue und seinesgleichen. Heinrich Heine hatte nur abfällige Worte für diese Stücke: „Ich will die guten Leute des Parterres nicht allzu bitter darob tadeln. Diese Leute haben bestimmte Bedürfnisse, deren Befriedigung sie vom Dichter verlangen. Die Produkte des Poeten sollen nicht eben den Sympathien seines eignen Herzens, sondern viel eher dem Begehr des Publikums entsprechen. [...]“<sup>45</sup> Recht hatte er, aber was hatte er davon, denn es war doch so, dass gerade dieses „Begehr des Publikums“, indem es, so Ute Daniel, „sich in der Tat

---

<sup>42</sup> (Blum) et al. (Hg.): Theaterlexikon, Neue Ausgabe Band 1, S. III (vgl. Kortländer, S. 200).

<sup>43</sup> August Lewald, S. III f.

<sup>44</sup> „Bei Gerhard, dem ersten Restaurant einer großen deutschen Handelsstadt, hatte sich im Spätherbst des Jahres 1832 nach dem Theater eine Gesellschaft von jungen Leuten [...] zusammengefunden, die anfänglich während des Abendessens heiter die Begegnisse des Tages besprachen, allmählig zu dem Theater und den Schauspielern zurückkehrten und nun in schäumendem Champagner das Wohl einer gefeierten Künstlerin, der Giovanolla, tranken, welche an jenem Abende die Bühne betreten hatte.“ Fanny Lewald, S. 1.

<sup>45</sup> Heine, S. 228; Vgl. Pargner, Birch-Pfeiffer, S. 168, Anm. 25.

der theatralischen Sittenbotschaft und Bildungsabsicht auf der ganzen Linie [verweigert],<sup>46</sup> als wesentliches Kriterium für den Erfolg eines Theaterstücks, eine der Voraussetzungen einer öffentlichen Wahrnehmung von Theater wurde, die einen breiten, sagen wir mal, bürgerlichen Zugang zum überhaupt Theater erst ermöglichte.

Um das Theater der Zeit zwischen 1815 und 1848 beurteilen zu können, muss man sich klar machen, dass diese Epoche geprägt war von technischen, politischen, gesellschaftlichen und mentalen Umbrüchen. Die Theatermachenden im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mussten sich zurecht finden in den Konflikten zwischen den Ansprüchen eines neuen Bürgertums, das nicht nur ein Bildungsbürgertum war, vielleicht nicht einmal in erster Linie, dem Macht- und Deutungsanspruch von Fürsten und Adel und der Veränderung der medialen Kommunikation, die übrigens auch auf technische Veränderungen zurückzuführen war, sozialen Verwerfungen und schließlich einem epochalen Prozess, der in umfassender Weise traditionelle Bindungen auflöste oder zumindest in Frage stellte. Dieser Prozess spielte auch für das Theatermachen eine eminente Rolle, denn er hatte mit der Bedeutung des Theaters als nationale Identitätsstiftung zu tun, wie es auch schon in der oben zitierten Passage aus dem Allgemeinen Theaterlexikon angeklungen ist: Das deutschsprachige Theater sei, so Heinrich Laube 1832, eine Art Grundlage für „eine nationale Einheit, die außen fehlt.“<sup>47</sup>

Wie war Theater in diesem Rahmen denkbar? Eben genauso wie es war, ein Theater, das in erster Linie zwischen den vergnüglichen Liederpossen, den melodramatischen Theaterstücken und melodiosen, prachtvollen Opern changierte, aber kein politisch-kritisches Theater im engeren Sinne,<sup>48</sup> sondern ein Theater, über das man sich unterhielt, auch indem es Abgründe und Kritik andeutete, aber auch Platz ließ für die „Wonnen der Gewöhnlichkeit“,<sup>49</sup> von denen Thomas Mann einmal schrieb. Vielleicht könnte man sogar sagen, dass diese Art des Theaters ein durchaus angemessener und sinnstiftender Ausdruck bürgerlicher Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung im Prozess der Veränderungen dieser Zeit war. Freilich entstand so im Biedermeier auch das Theater „als modernes öffentliches Medium“,<sup>50</sup> aus dem sich das sogenannte ‚moderne‘ Theater entwickeln konnte, ein bürgerliches Theater.

---

<sup>46</sup> Daniel, S. 146.

<sup>47</sup> Zit. in: Wagner, Theater, S. 107.

<sup>48</sup> Man denke an die Werke eines der wichtigsten Biedermeier-Autoren, Georg Büchner, dessen Werke keine Chance hatten, auf einer deutschen Bühne aufgeführt zu werden.

<sup>49</sup> Mann, Tonio Kröger, S. 157.

<sup>50</sup> Wagner, Theater, S. 19.