SONDERDRUCK AUS

IMPRIMATUR

EIN JAHRBUCH FÜR BÜCHERFREUNDE

NEUE FOLGE XVII – 2002

HERAUSGEGEBEN VON
UTE SCHNEIDER
IM AUFTRAG DER
GESELLSCHAFT DER BIBLIOPHILEN,
MÜNCHEN



GERTRUD MARIA RÖSCH

THEATER FÜR DEN KÖNIGLICHEN HOF

EINE STUDIE ZU ERNST RAUPACH UND ZUM BERLINER LITERARISCHEN LEBEN IM VORMÄRZ

Er war ein Theatertycoon. Er beherrschte die Berliner Bühnen zwischen 1820 und 1840 in einem solchen Grade, daß ihm Karl Gutzkow 1840 vorwarf, durch seine Dominanz den jungen Talenten schlicht die so dringend notwendigen Aufführungs- und Einkunftsmöglichkeiten zu entziehen und damit für deren finanzielle Misere und Marginalisierung im Bühnenrepertoire verantwortlich zu sein.[1]

Die Rede ist von Ernst Raupach, der als Autor von Historiendramen und Komödien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so weithin bekannt war wie er nach 1850 gründlich vergessen wurde. Weder sind seine Lebensdaten dokumentarisch gesichert noch wurden die Urteile der Zeitgenossen und der eher schmalen Forschung überprüft. Dabei lassen sich an seinem umfangreichen Bühnenœuvre maßgebliche Tendenzen der Bühnenentwicklung zwischen 1815 und 1848 erweisen. Gerade die Situation der Theater zwischen spätfeudal-höfischer Patronage und dem Zwang zu Publikumserfolg und finanziellem Erfolg sowie dem Druck der Zensur spiegelt sich in der Entwicklung seiner Dramatik; er antwortete in seiner immensen Produktion – 117 Titel sind belegbar[2] – so paßgenau auf die Bedürfnisse der Bühne, daß ihm durch sein Schreiben ein staunenswerter gesellschaftlicher Aufstieg gelang. Diese Studie hat daher ein zweifaches Ziel: dieses Theaterœuvre im Kontext seiner Zeit zu begreifen und sich auf biographische Spurensuche nach einem Leben zu begeben, das in seiner Erfolgskurve demjenigen seines Zeitgenossen Ludwig Tieck vergleichbar ist.

Drei Arbeitshypothesen seien vorangeschickt:

— 1. Werkeinheit i. S. d. einleuchtenden Zusammenhangs der weitgestreuten Gegenstände und der unterschiedlichen Genres läßt sich für Raupachs dramatisches Schaffen nur in der Bezogenheit auf das zeitgenössische Theater herstellen. Die unmittelbare Einlassung auf die konkreten Bedürfnisse der Bühnen, die

sowohl finanziell reüssieren wollten wie Zusammenstöße mit der Zensur nach Möglichkeit vermeiden mußten, erklären bei Raupach das Nebeneinander von dramatischen Werken ›ernster und komischer Gattung‹, also von Komödien und Possen sowie von Schauspielen und darunter besonders den Hohenstaufen-Historien. Weder die ›Monarchisierung‹ der einen Werkhälfte noch die komödiantische Verharmlosung der anderen bewahrten ihn vor den Eingriffen der Zensur.

— 2. An Raupachs Dramen läßt sich exemplarisch belegen, wie die Bühnen von Prachtinszenierungen und Spektakelstücken geprägt wurden und wie konsequent das Sprechtheater durch Ouvertüren und Begleitkompositionen musikalisiert war.[3] Als Konsequenz dieser Affinität zur Musik, die für die gesamte Wortdramatik im 19. Jahrhundert galt, darf man Raupachs Arbeit am Libretto zur Oper *Agnes von Hohenstaufen* (*Agnese di Hohenstaufen*) ansehen, die von Gaspare Spontini vertont wurde.

— 3. Raupachs Verleumdung als »tragische Raupe«, so Karl Immermann 1831,[4] ging von den Jungdeutschen aus, die in seiner Beliebtheit – durchaus zu Recht – ein Symptom für die Entpolitisierung und Kommerzialisierung des Theaters vor 1848 erkannten. Ihre Angriffe auf ihn (wie übrigens auch auf seine ebenso erfolgreichen Zeitgenoss/innen Charlotte Birch-Pfeiffer und Roderich Benedix) sind dennoch ›cum grano salis‹ zu lesen; vor allem dürfen diese Angriffe nicht in Werturteile über Raupachs Stücke übersetzt werden. Sein Bühnenwerk wird, wie das Helmut Schanze beschrieben hat, sehr leicht unter das Verdikt der Trivialität gestellt und damit zum Verschwinden gebracht.[5]

BIOGRAPHIE I: SELBSTDISZIPLIN UND BILDUNG ALS SYMBOLISCHES KAPITAL

Die belegbaren Nachrichten über Ernst Benjamin Salomo Raupach beginnen mit dem Eintrag in die Matrikel für Theologie der Universität Halle am 1. Mai 1801. Geboren war er am 21. Mai 1784 in Straupitz nahe dem schlesischen Liegnitz; der Vater Johann Christoph Raupach war dort Prediger und starb am gleichen Tag, an dem der Sohn zehn Jahre alt wurde.[6] Sein 1773 geborener Bruder Johann Friedrich[7] studierte bis 1796 in Halle und nahm dann eine Hauslehrerstelle in Petersburg im Haus des Ministers Nowossiltzoff an; der jüngere immatrikulierte sich ebenfalls in Halle und blieb dort bis November 1803. Erhalten sind Briefe, die von 1803 bis 1813 zwischen den Brüdern gewechselt wurden; darin werden zahlreiche Details erwähnt, die Alltag und kulturelle Orientierung der bürgerlich-adeligen Oberschicht im Zarenreich beleuchten. Deutlich wird auch die Einschätzung Rußlands als Wirkungsort deutscher Intellektueller während der Napoleonischen Kriege.[8] Aus Liegnitz berichtete Raupach am 8. November 1803 an Fritz über sein Studentenleben in Halle. Das erste Jahr

habe er dort am geselligen Leben teilgenommen, das er in der Rückschau als wild und roh charakterisiert, bis er durch eine Leberentzündung von diesem Lebenswandel abgebracht worden sei und folglich begonnen habe, sich auf seine Studien und seine Zukunft zu konzentrieren:

> »Ich lebte jetzt eingezogener als jemals und war auch desto fleißiger; ich dachte im Ernst auf meine Zukunft und fing deshalb an Französisch eifrig zu treiben. Einen Sprachlehrer konnte ich mir meines Beutels wegen nicht halten; ich habe mir also durch Lesen, Schreiben und einiges Sprechen mit Bekannten fortgeholfen; ich garb mir in der That Mühe, dreiviertel Jahr hindurch täglich zehn Wörter auswendig zu lernen; ich habe unendlich viel gelesen, alle Schriften von Voltaire und Rousseau und beinahe alle Schriften von Lafontaine ins Französische übersetzt. Nächstdem hab' ich Geschichte, Latein und Mathematik am meisten getrieben.«[9]

Eindrücklich tritt hier ein zur Selbstdisziplinierung fähiger und unter großen inneren Ansprüchen stehender Mann vor Augen, der die ungünstigen äußeren Umstände zu kompensieren hat und dies auch erfolgreich tut. Sich besonders auf Mathematik, Geschichte und Französisch zu konzentrieren, hatte ihm der ältere Bruder geraten, da er ohne diese Sprache gar nicht reüssieren könne. Zumal die autodidaktische Aneignung des Französischen verrät sowohl etwas über seine hohe Selbstmotivation wie über den am Übersetzen und der Literatur ausgerichteten Prozeß des Sprachlernens im 19. Jahrhundert.

Die beiden Brüder stehen in eindeutigen Positionen zueinander, denn der Ältere übernahm die Rolle von Vater und Erzieher; in seinen Ratschlägen mischen sich daher die Fürsorglichkeit und der gute Wille mit der unverhüllt vorgetragenen Forderung, der Jüngere solle sich bilden, um mit zum Unterhalt der Familie beizutragen und den Älteren somit zu entlasten.

Einen derartigen Doppelcharakter hat der Brief des Bruders von 1803:

> »Ich will gern für Dich sorgen, wenn Du auf Deiner Seite leisten kannst, was ich verlange. Und was ich verlange, ist wahrlich nicht viel – Französisch und Manieren, Höflichkeit und Liebenswürdigkeit – kein air morne et silencieuse, keine Menschenscheu – bilde Dir nicht ein, daß man sich die Achtung der Menschen erwerben könne, ohne ihre Liebe zu gewinnen. Lieber Junge, wem Dein Aeußeres nicht gefällt, der bekümmert sich gar nicht um Dein Inneres; also um des Innern willen mußt Du Dein Aeußeres bilden, Dich liebenswürdig machen, um geachtet zu werden. Und das Französische ist zunächst die Hauptsache, fertig und korrekt mußt Du sprechen. Gebrauche meine Methode und sprich viel mit Dir selbst; dadurch wirst Du inne, was Dir an der Sprache fehlt und ruhe nicht eher, bis Du alles was sich darbietet französisch ohne Anstoß ausdrücken kannst, denn hier mußt du fast alle Stunden Französisch geben. Vorzüglich übe Dich in dem jargon de société, daß Du in Komplimenten nicht verlegen bist, d.h. lerne mit Anstand

bitten, annehmen und abschlagen, das ist alles. Studiere auch fleißig Mathematik. [...] Nur Muth, denn Du hast auf der anderen Seite alle Wahrscheinlichkeit für Dich, Dein Glück zu machen und einen Bruder, der alles für Dich thun will. Wann ich Dich rufen werde, weiß ich noch nicht, wenn ich aber rufe mußt Du nicht den dummen Streich begehen, ohne Paß abzureisen, wie ich es that, und deswegen beinahe auf der Grenze zurückgewiesen worden wäre, wenn ich nicht mein Kandidaten-Diplom dafür ausgegeben hätte; welches sie nicht verstanden, weil es Lateinisch ist. Nun lieber Bruder, präparire Dich ernstlich aufs Geldverdienen – wir müssen unsere Familie erhalten, unserm Vater zu Ehren; Cura ut valeas, das waren die letzten Worte meines guten Vaters, als er in Goldberg von mir Abschied nahm – ich gebe sie Dir.«[10]

Allein die kurze possenhafte Szene, in der Friedrich Raupach ein lateinisches Universitätszeugnis als Paß ausgab und damit über die russische Grenze gelangte, fügt diesem Brief einen heiteren Akzent hinzu. In seiner Quintessenz liefert er wie die anderen Briefe eine Anleitung, wie Bildung zu kapitalisieren und in Aufstieg umzusetzen sei. Angemahnt wird das soziale Kapital, das der jüngere sich erwerben müsse, wenn er das intellektuelle angemessen verwerten wolle. Noch offensichtlicher als diese Ratschläge zur möglichst erfolgreichen Selbstpräsentation aber ist der Versuch des älteren, alle Register eines Verhaltens zu ziehen, das in der Psychologie als Parentisierung verstanden und beschrieben wird. Der ältere, der in der Identifizierung mit dem Vater den Ursprung seines starken Ich-Ideals selbst benannte, gab die Ansprüche dieses Ich-Ideals in sehr rigiden Forderungen an den jüngeren weiter. In der konkreten Erinnerung an den Vater verlieh er seinen Forderungen noch stärkeren Nachdruck, indem er die ›letzten Worte‹ und damit die Autorität des väterlichen Vermächtnisses gegenüber dem Jüngeren in Anspruch nahm.

Aus dieser Geschwisterkonstellation heraus wird auch das Verhalten Ernst Raupachs in Halle deutbar: Sein nach eigenen Aussagen wildes und rohes Betragen drückt in diesem Fall den Versuch eines jüngeren Geschwisters aus, sich gegen die Vorbildansprüche des älteren zu behaupten und eine eigene Position zu gewinnen. Es scheint, als habe der jüngere dann diesen Weg aufgegeben, sei es wegen der gesundheitlichen Schäden oder der finanziellen Notlage wegen, und habe, unter dem Druck der Vorhaltungen des älteren Bruders, dessen Verhaltensmuster für sich akzeptiert. Zum Jahreswechsel 1803/04 war Ernst bereits in einer Stelle als Hauslehrer in Groß-Wirsewitz in der Nähe von Liegnitz tätig; dem Bruder berichtete er, er müsse zwei Kinder jeden Tag vier Stunden unterrichten und erhalte dafür 120 Taler im Jahr: »für eine schlesische Kondition sehr gut.«[11] Die zahlreichen Fragen an den Bruder bezeugen ab diesem Zeitpunkt, daß er nun den beruflichen Erfolg des älteren für sich erreichen und dazu von dem Wissensvorsprung des älteren profitieren will. Im gleichen Brief erkundigte

er sich, in der deutlichen Absicht, die ihm so notwendige Akkulturation, d.h. die Anpassung an die neue Umwelt, so rasch wie möglich zu bewältigen, nach den Lebensverhältnissen. Auf die Fragen, ob man sich nach der deutschen Mode kleide und rauchen dürfe, klärte ihn Friedrich pflichtgemäß über Bräuche und Sitten in Rußland und speziell St. Petersburg auf, in der unverkennbaren Absicht, dem ›kleinen Bruder‹ den Weg zum gesellschaftlichen Erfolg zu bahnen:

> »Auf Deine Frage, ob man Tabak rauchen kann, antworte ich: daß es in der großen Welt nicht Sitte und Dir in Deinem künftigen Verhältnisse nicht zu rathen ist, ich meine, ein Schmaucher zu sein. Kannst Du es also lassen, so laß es, wo nicht, so kannst Du wohl täglich eine Pfeife in Deinem Zimmer rauchen, aber Dir die Kleider nicht durchräuchern.«[12]

Die unverhüllte Aufforderung zur Selbstdisziplinierung wie auch das soziale Kalkül, das sich in diesen Briefen zeigt, machen sie zu einem sprechenden Dokument über einen psychologischen und soziologischen Prozeß, den die Beteiligten wohl weitgehend nicht durchschauten, dessen Mechanismen und Zweck sie aber beredt beschreiben konnten. Auch die somatischen Folgen einer derartigen Anspannung werden absehbar, wenn Friedrich im gleichen Brief lakonisch erwähnt: »Gott gebe, daß Du mich etwas besser findest als jetzt, denn ich leide sehr an den Nerven.« Johann Friedrich Raupach, der 1810 nach Liegnitz zurückkehrte und an der dortigen Ritterakademie lehrte, starb 1819 bereits im Alter von 44 Jahren.

Die Briefe der beiden Brüder vermögen zu erklären (und das rechtfertigt, sie in solcher Ausführlichkeit zu zitieren), wo und wann der Anfang der beachtlichen Bildung und des Ehrgeizes zu suchen war, die Zeitgenossen an Ernst Raupach lebenslang bemerkten. Sie sind geprägt vom Wunsch nach Anpassung und materieller Sicherheit, der ihn später bewog, immer den finanziellen Vorteil seines schriftstellerischen Könnens zu suchen; dabei frappiert, etwa in den Briefen an die Intendanten, der fordernde und mitunter rechthaberische Ton. Selbst in den Äußerungen derer, die keinen in der Profession gründenden Groll gegen ihn hegten, wurde regelmäßig die Gegensätzlichkeit seines Verhaltens erwähnt, das zwischen Schroffheit und aufrichtiger Herzlichkeit geschwankt haben muß.[13]

BIOGRAPHIE II: FRÜHE JAHRE IN RUSSLAND

Im Sommer 1806 war Ernst Raupach bereits in Rußland und wurde zunächst Erzieher in Perewles, einem Gut in der Nähe von Moskau. Von dort beschrieb er dem Bruder die Arbeit in sprechenden Szenen, die über den Rang und die Tätigkeit des Hauslehrers Aufschluß geben. So müsse er im gleichen Zimmer und zur gleichen Zeit Unterricht erteilen, wenn auch der sechsjährige Bruder seines Schülers von einem Diener im Russischen unterrichtet werde. Die Proteste

beim Vater blieben erfolglos, denn: »Unglücklicher Weise spreche ich noch nicht genug russisch um ihm zu erklären, wie es sein müßte.« Ein weiterer Zusammenstoß mit diesem Vater geriet geradezu zum interkulturellen Schlüsselerlebnis. Er habe, so Raupach, die Planetenbewegungen und den Wechsel der Jahreszeiten erklärt, als sich der Vater einschaltete und die Entstehung und das Alter der Sonne erfragte. Als Raupach ihm die eher unsicheren Vermutungen der Wissenschaft darüber darlegte, ließ der Vater die Bibel holen und »las mir das 1ste Kap. V. 16 Mos. vor. Natürlich behielt ich Unrecht, denn meine Meinung konnte ich doch unmöglich sagen. – Sage mir: was könnte mir hier Deine gerühmte französische Galanterie wohl helfen, hier kann nur deutsche Geradheit nützen.«[14]

An diese ›deutsche Geradheit‹, auf die er hier im Brief an Friedrich empört beharrte, schien er sich in der Folgezeit zu halten und zu reüssieren. 1807 wechselte er in das Haus Nowossiltzoff, wo auch der Bruder tätig war. Der Lohn der Mühen bestand darin, daß nun er es wurde, der 1811 die Familie und den wieder in Deutschland lebenden Bruder durch Geldsendungen unterstützte. Der jüngere hatte inzwischen die Rolle des älteren wie auch dessen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Erfolg erlangt. Davon zeugte vor allem ein Brief von 1811:

> »Du klagst über Mangel. Hat sich denn alles in meinem Vaterlande umgekehrt, daß Du mit 800 Thlr. reinen Einkünften nicht leben kannst? Lebten doch sonst ganze Familien mit 500 und sehr anständig. Verliere den Muth nicht. Schicke ich nicht genug für die Familie? Ich will mehr schicken, denn ich kann mich einschränken. Klagt nur nicht, es macht mich gar zu traurig.«[15]

Bei der Familie handelt es sich um die Mutter und die vier Schwestern, die von den Brüdern unterhalten werden. Es zeigten sich jedoch bereits Andeutungen, daß auch ihn die intellektuelle und seelische Anspannung des Lebens im Ausland zu überfordern beginnt, auch wenn seine Stellung inzwischen sehr respektiert sei:

> »So lebe ich denn wenigstens ruhig, wenn ich auch nicht sagen kann glücklich. Das Läuten, der Ton meiner Flöte, der russische Gesang macht mich melancholisch, und ist im Stande mir Thränen hervor zu locken. Was Du mir im Vergleich meiner jetzigen Lage mit derjenigen sagst, in die ich in meinem Vaterlande kommen könnte, ist sehr richtig, und ich habe mir das Alles schon selbst gesagt. Es ist wahr, der Aufenthalt in diesem Lande des Reichtums hat mich verwöhnt; doch einen Theil der angenommenen Gewohnheiten würde ich ohne fühlbare Beschwerde ablegen, und die andern würde ich befriedigen können.«[16]

Er möchte zurückkehren, wenn auch nicht eher, »bis ich entweder Geld oder einen literarischen Ruf mitbringen kann«. Den Sommer 1815 plante er in Schlesien zuzubringen, um sich dort »einen einträglichen und ehrenvollen Posten« zu suchen.[17] Zugleich fragte er, wo er in Deutschland einen Doktorgrad in Philosophie erwerben könne.[18] Diese Pläne wurden durch die Kriegsfolgen zunächst verhindert; darüber hinaus verlor er 3000 Rubel, denn er hatte sie einem

Freund geliehen, der beim Brand Moskaus sein Eigentum einbüßte und kurz darauf starb, eine Familie ungesichert zurücklassend. Dieser Hinweis im Brief am 8. September 1813 läßt den inzwischen erworbenen Wohlstand abschätzen. Am 21. Mai 1815, dem Todestag des Vaters und dem eigenen Geburtstag, hieß es an Fritz: »Mit meinen ökonomischen Umständen bin ich zufrieden; ich lebe sehr unabhängig und verdiene mehr als ich bedarf.«[19] Der Preis für den Wohlstand war seine schlechte Gesundheit, über die er ebenfalls berichtete:

> »Ich leide [...] an Hypochondrie; mein Arzt hat mir empfohlen, alle meine Wege zu Fuß zu machen, ich gehe also täglich 10 bis 12 Werst und das nimmt mir mindestens zwei Stunden weg. Rechne dazu sechs Stunden täglichen Unterricht, zwei Stunden Tischzeit und eine Stunde, die ich bedarf, um mich von meiner Müdigkeit zu erholen, wann ich von den Tagereisen nach Hause komme, und Du wirst finden, daß mir von den siebzehn Stunden, die ich außer Bett zubringe, wenig übrig bleibt.«[20]

Ab 1814 war er als Privatlehrer für Sprachen und Geschichte, ab 1816 als Ordinarius an der Universität in St. Petersburg tätig, wo er 1817 Professor für allgemeine Weltgeschichte wurde. Ebenfalls 1816 heiratete er die aus der Schweiz stammende Erzieherin Cäcilie von Wildermeth, die bei der Geburt eines Kindes 1817 starb. Im Juni 1822 verließ er St. Petersburg[21] und verbrachte den Winter 1822/23 in Italien.

Durch seine Tätigkeit in Rußland hatte sich Raupach in zweierlei Hinsicht eine gute Ausgangssituation geschaffen: Er war wohlhabend geworden, und er konnte von der Verbundenheit deutscher Staaten mit dem Zarenreich, die ein breites Interesse an diesem Land nach sich zog, profitieren. Der hohe Rang Rußlands verdankte sich am meisten der Tatsache, daß dank seiner militärischen Stärke die Befreiung Deutschlands von der Hegemonie Napoleons gelang.[22] Die Wiederherstellung der nationalen Unabhängigkeit Preußens war auch der militärischen Hilfe des Zaren zu danken. Zwischen den Herrscherfamilien bestand, jenseits der politischen Allianz, auch eine freundschaftliche Zusammengehörigkeit. Sie führte zu der Verlobung der ältesten Tochter von Friedrich Wilhelm III., Charlotte, mit dem Großfürsten Nikolaus, die beim Siegesfest am 4. November 1815 in Berlin bekannt gegeben wurde. Als 1825 ihr Schwiegervater Alexander I. unerwartet starb, wurde sie, als Alexandra Feodorowna, Zarin.[23]

Mit dem Zarenhaus war auch die großherzogliche Familie in Weimar verbunden, denn am 3. August 1804 hatte Maria Pavlowna, eine Tochter Pauls I. (und damit Schwester Alexanders I.) in Petersburg den Großherzog Karl Friedrich von Sachsen geheiratet.[24] Ihrer beider Tochter Marie heiratete wiederum 1827 den Prinzen Carl von Preußen, den Bruder von Charlotte, der späteren Zarin.[25] Diese Hochzeit wurde der Anlaß für Spontinis Festoper *Agnes von Hohenstaufen*, zu der Raupach das Libretto lieferte.

Raupach ging zunächst nach Weimar und schien Förderung durch die Großherzogin Maria Pavlowna zu erhoffen und auch gefunden zu haben. Zu ihr und ihrer Tochter Auguste konnte er offenbar über die Jahre eine persönliche Verbindung aufrecht erhalten; ebenso gehörte er zum Freundeskreis um Johanna Schopenhauer. Wenn er zudem auf eine Verbindung zu Goethe gehofft hatte, so wurde er enttäuscht; dieser vermerkte am Sonntag, den 19. Oktober 1823, lediglich als Gesprächsgegenstand: »Über die Anwesenheit Raupachs.«[26] Dennoch etablierte er sich in Weimar, mit oder gegen Goethe, denn am 27. September 1827 vermerkte Johann Peter Eckermann, nach einem Spaziergang durch den Park sei er auf dem Markt »dem Kanzler und Raupach« begegnet, »mit denen ich in den Elefanten ging.«[27]

ERSTE BÜHNENERFOLGE MIT »RUSSISCHEN« STÜCKEN

Angesichts der politisch-dynastischen Konstellation nach dem Ende der Befreiungskriege verwundert es wenig, daß zwei der Dramen, die Raupach noch in Rußland fertigstellte, besonders dank ihrer inhaltliche Bezüge zum Zarenreich erfolgreich waren. Das erste war die Tragödie *Die Fürsten Chawansky*, die am 9. September 1820 in Berlin über die Bühne ging.[28] Im historischen Gegenstand wie in der Figurenkonstellation und einzelnen Szenen wurde Raupachs Anspruch, sein eigenes Schaffen auf dasjenige Friedrich Schillers zu beziehen, unübersehbar deutlich. So ist aus dessen Tragödie *Maria Stuart* die Rivalität der beiden Schwestern Sophie und Maria, die beide Chawansky lieben, genommen wie auch die Szene des Zauderns, als Sophia das Todesurteil für Chawansky unterschreiben soll. In dieser Weise ist die Handlung durch eine ›Logik der dramatischen Reminiszenz‹ strukturiert und schreitet von einer assoziationsgesättigten Szene zur nächsten fort. Darin gründet zum großen Teil die Wirkung dieses frühen Stückes, das der Komponist Meyerbeer von seiner Frau Amalie zugeschickt erhielt, mit der Anregung, es als Opernstoff zu erwägen: »Raupach dramatische Dichtungen wovon das letzte so schön sein soll, [...] daß man Schüler [d.i. Schiller, GMR] zur Seite setzen könnte.«[29]

War *Die Fürsten Chawansky* noch ein Herrscher- und Historiendrama gewesen, so schien im Fall von *Isidor und Olga, oder Die Leibeigenen* der zweite Teil des Titels ein soziales Anliegen zu signalisieren. Das Elend der bäuerlichen Bevölkerung, der Tagelöhner und Untertanen war jedoch nicht gemeint; im Mittelpunkt stand der Konflikt ungleicher Brüder und eine Standesgegensatz im adligen Milieu, wie er aus den Dramen des Sturm und Drang bekannt war. Beide Schauspiele eröffneten die imponierende Folge der jährlichen Uraufführungen von einem, wenn nicht mehreren Stücken in Berlin oder Wien sowie anderen Theaterstädten des deutschen Reiches.[30] Damit gehörte Raupach, wie Ernst von Houwald, Adolph Müllner, Zacharias Werner und Franz Grillparzer, zu jener

Generation, die um den Rang und die Nachfolge Schillers als Bühnenautor konkurrierten – in den Augen Ludwig Tiecks[31] zwar vergeblich, nach Meinung anderer Zeitgenossen jedoch zu Recht. Er zählte zu den ersten Mitgliedern der »Mittwochsgesellschaft«, die am 26. Oktober 1824 in Berlin wiedergegründet wurde.

Dort begegnete er unweigerlich anderen Größen des zeitgenössischen Literaturlebens wie Joseph von Eichendorff, Adelbert von Chamisso, Julius Eduard Hitzig, Willibald Alexis (d.i. Georg Wilhelm Heinrich Häring) und auch Karl August Varnhagen. Dieser, sonst in seinen Tagebüchern immer über das Hofleben orientiert, schien Raupach nicht wahrgenommen zu haben oder sich über ihn ausschweigen zu wollen.[32]

AGNES VON HOHENSTAUFEN: STOFF ZU »AUFZÜGEN, TURNIEREN UND ANDEREM SCHAUWERK«

Im Windschatten dieser Bühnenerfolge und dank seiner persönlichen Verbindungen zu der großherzoglichen Familie in Weimar wurde Raupach 1826 aufgefordert, ein Libretto für eine Festoper zu schreiben, die der seit 1820 als Generalmusikdirektor in Berlin tätige Gaspare Spontini vertonen sollte. Spontini vertrat die Grand opéra und hatte sich schon einen Namen in Paris erworben, das damals als Zentrum der heroischen Oper galt, so daß auch seine Zeitgenossen Meyerbeer, Verdi und Wagner trachteten, dort den Durchbruch zu schaffen.

Aus den drei ihm von Raupach vorgelegten Stoffen wählte der Komponist eine Episode aus dem Kampf der staufischen Kaiser mit den Welfen, die Geschichte um Agnes von Hohenstaufen, die 1194 den ihr zugesprochenen Sohn Heinrichs des Löwen heiratete, und zwar gegen die dynastischen Pläne des Kaisers, Heinrichs VI.[33] Der höfische Kontext der Aufführung zwang zu Überlegungen in sehr unterschiedliche Richtungen: Der Stoff sollte eine Prachtinszenierung ermöglichen, in die höfische Rituale inkorporiert werden konnten, d.h. Gelegenheit bieten »zu Aufzügen, Turnieren und anderem Schauwerk.«[34] Überdies sollte er Rang und Herkunft des Hochzeitspaares spiegeln; Raupach schlug daher zunächst »die Vermählung der heiligen Elisabeth« vor, weil diese »aus der Vorzeit des Sächsischen Fürstenhauses« stamme und sich damit auf die Herkunft der Braut Marie von Sachsen-Weimar beziehe. Allerdings lagen hier die Einwände gegen die »Einmischung des Religiösen« auf der Hand: »wird es nicht anstößig seyn, wenn Wunder geschehen, eine Aebtissin auftritt, ein Engel erscheint?« Brühl antwortete noch am gleichen Tag und läßt damit erkennen, wie ernst diese Anliegen waren, die er als Intendant zu verantworten hatte und die er »doch reiflich überlegen« mußte.[35] Am 27. Dezember 1826 informierte Raupach den Intendanten, daß Spontini sich für den dritten Entwurf, den Hohenstaufen-Stoff, entschieden habe.[36]

Raupach und Spontini verknappten die Komplexität der historischen Handlung und überführten sie in eine Reihe von anschaulichen Konfrontationen und unerwarteten Wendungen. Besonders wechseln sich die bewegten Massenszenen mit großen Chören und die stimmungsintensiven Einzelszenen ab. Gespielt wurde zur Hochzeit des Prinzen Carl von Preußen am 28. Mai 1827 und der Prinzessin Marie nur der erste Akt, der bereits die Ankündigung der Vermählung und das allegorische Ballett umfaßte. Die Mitwirkung an diesem festlichen Bühnenereignis förderte Raupachs Karriere in mehrfacher Hinsicht. Sie brachte ihm zunächst eine königliche Auszeichnung wie auch einen ›Druckkostenzuschuß‹ ein, denn am 7. Juli 1827 wies König Friedrich Wilhelm III. den Hausminister Sayn-Wittgenstein an, dem »Professor Raupach« die auf die Vermählung des Prinzen geprägte Medaille in Gold für seine Bemühungen um die Oper *Agnes von Hohenstaufen* zu verleihen. Mag dies durchaus Wertschätzung und Großzügigkeit verraten, so ging diese doch nicht zu weit, denn der König fuhr fort: »da der Professor Raupach bereits 200 [Taler, GMR] für die Erlaubnis zum Abdruck der Oper erhalten hat, so bedarf es auch weiter keines Geschenks für ihn.«[37] Vor allem aber – und hier dürfte der wichtigste Ertrag dieser Arbeit für das Königshaus anzusetzen sein – versetzte dieser offenkundige Erfolg Raupach in die Lage, auf bessere Bedingungen bei der Honorierung seiner Stücke zu dringen.

EIN JAHRESGEHALT FÜR DRAMATISCHE KÄRRNERARBEIT

Im Hinblick auf die Polemik Gutzkows gegen Raupach als ›Großautor‹ liegt es nahe, zunächst einmal die Konditionen transparent zu machen, unter denen er seine Stücke am Hoftheater aufführen lassen konnte. Raupach hatte dabei mit drei Intendanten zu tun. Der erste war Carl Friedrich Moritz Paul Reichsgraf von Brühl, der von 1815 bis 1828 Generalintendant der Königlichen Schauspiele war. Ihm folgte Wilhelm Graf von Redern in den Jahren 1828 bis 1842 und nach diesem Karl Theodor von Küstner. In den Biographien, beginnend mit Pauline Raupachs Darstellung, wird stets Redern als der maßgebliche Förderer herausgestellt. Vergegenwärtigt man sich hingegen den Ton der Briefe zwischen Brühl und Raupach, so muß man auch ihm eine wohlwollende Haltung gegenüber Raupach zuerkennen. Diese Hochschätzung gründete in dem Bühnenerfolg, den Raupachs Stücke kontinuierlich gewährleisteten, wie auch in dem Entgegenkommen, mit dem der Verfasser auf die Vorstellungen des Intendanten bei Regie und Besetzung einging, denn ein Schauspiel hatte sich primär in der Aufführung zu bewähren. Raupach war keineswegs von der unfehlbaren Wirkung allein des Textes überzeugt, sondern bezog in seinen Schreiben an die Intendanten zahlreiche Überlegungen mit ein, die die Details der Inszenierung und der Besetzung, aber auch das Datum und den Ort der Uraufführung betrafen.

Beispielhaft für diese Kooperation zum gegenseitigen Nutzen war Brühls Reaktion auf Raupachs Schauspiel *Der Nibelungen Hort*, über das er ihm am 20. November 1827 antwortete:

> »Ew. Wohlgeboren Trauerspiel ›Der Nibelungen Hort‹ habe ich mit wahrhaft großem Vergnügen gelesen, und wünschen Ihnen und mir Glück zu einer so gelungenen Arbeit. Ich sage ›mir‹, weil ich es unbedenklich zur Aufführung annehme und nur um eine einzige Abänderung in Hinsicht der Scenischen Eintheilung [sic, GR] bitten muß, welche der Wirkung des Stücks nur nützlich seyn kann, und welche Sie mir daher auch gewiß nicht abschlagen werden.«[38]

Die wechselseitige Hochschätzung gründete in dem Wissen beider, daß weniger der Text, sondern die Aufführung über Erfolg und Mißerfolg eines Stückes entschied. Beide einte der ›Wille zum Bühnenerfolg‹, weil davon das wirtschaftliche Reüssieren des Theaters und damit Brühls Position als Intendant wie Raupachs Honorare abhingen.

Nach der erfolgreichen Inszenierung von *Der Nibelungen Hort* begann Raupach auf bessere Honorierung zu dringen und schlug vor, nach der sechsten Vorstellung eines Stückes die Honorierung von 10% auf 15% der Abendeinnahmen zu erhöhen, um so den Autor am Langzeiterfolg eines Stückes angemessen zu beteiligen. Brühl ging auf Raupachs Vorschlag ein und bot Raupach an, er werde

> »für jedes Stück, welches den Abend ausfüllt, 120 (Taler, GMR) Honorar erhalten und wenn dasselbe bis zur 6ten Vorstellung einen bedeutenden Eindruck auf das Publikum macht und der Kasse einen ansehnlichen Gewinn verschafft, so verpflichte ich mich gern zur Nachzahlung einer Summe, welche nicht unter dem Honorar der 120 (Taler, GMR) seyn, wohl aber dasselbe überspringen kann.«[39]

Die Honorarfrage war damit ad acta gelegt, aber nur für ganz kurze Zeit, denn bereits am 24. April 1828 unternahm Raupach einen erneuten Vorstoß, weil er mit dem Modus des Nachschusses nicht einverstanden sei. Dabei wolle er, wie er gleich betont, keineswegs das Honorar in die Höhe treiben, sondern lediglich »die Modalität« ändern, weil er »allem Unbestimmten, Schwankenden Feind« sei. Er schlug nun vor,

> »in Zukunft das Honorar für meine Mühe so festzusetzen, daß es für jeden Act eines Trauerspiels 50, eines Schauspiels 40 und eines Lustspiels 30 (Taler, GMR) betrage, für ein einactiges Stück aber im ersten Falle 60, im zweiten 50, im dritten 40 (Taler, GMR). Da ich durch diesen Vorschlag nicht den Betrag erhöhe, sondern nur die Modalität verändere; so hängt die Sache einzig und allein von Ihnen ab, und daher hoffe ich, daß mein Wunsch keine Schwierigkeit finden wird.«[40]

So schrieb ein Erfolgsautor an seinen Intendanten, der offenbar auch gesonnen war, auf diese Regelung einzugehen. In der Direktheit wie in der Hartnäckigkeit dieser Verhandlungen zeigte sich die aus der Jugend bekannte psychische Disposition, die Rolle des Bittstellers zu vermeiden und die eigenen Leistungen, die

ihm – zumal nach dem gerade mit beachtlichem finanziellen Erfolg gegebenen *Nibelungen*-Trauerspiel – nicht abzusprechen waren, angemessen zu verwerten. Brühl ließ sich Zeit mit der Antwort, ging aber letztlich auf Raupachs Vorschlag ein und bestätigte ihn in den genannten Summen.[41]

Aber damit noch nicht genug; fünf Jahre später strebte Raupach ein Fixum an, das in späteren Darstellungen stets rühmend oder neidvoll als Beweis für Raupachs herausragende und privilegierte Stellung erwähnt wurde. Untersucht man die Höhe dieses Gehalts wie die Umstände seiner Gewährung, so verliert es viel von seinem Glanz und erweist sich als genau berechneter Lohn für dramatische Kärrnerarbeit.

Unter dem 18. Juni 1833 richtete Raupach ein Gnadengesuch um ein Jahresgehalt an Friedrich Wilhelm III. Darin legte er insbesondere dar, daß er – nun fünfzig Jahre alt – das bisherige hochgespannte Arbeitstempo nicht fortsetzen könne: »Es bleibt mir also nichts übrig, als das, was ich nicht mehr durch meine Arbeit vermag, durch die Verminderung meiner Ausgaben zu bewerkstelligen, indem ich einen wohlfeileren Aufenthaltsort wähle.«Damit reiße aber der ständige und seiner Arbeit so förderliche Kontakt zu den königlichen Bühnen ab, die ihrerseits über die vergangenen Jahre daraus unbestreitbaren Nutzen gezogen hätten. Ein Ausweg böte sich in einem lebenslangen »Jahrgehalt von sechs=bis achthundert Thalern«, das er von der »Huld Ew. Majestät« erbitte.

Zu diesem Gesuch wurde der Generalintendant Redern zur Stellungnahme aufgefordert; offenbar entstand in diesem Zusammenhang eine Liste der seit 1825 aufgeführten Stücke und der dafür gezahlten Honorare, die sich in den Akten der Generalintendanz erhalten hat. Daraus konnte Redern ermitteln, daß Raupach bisher im Durchschnitt 775 Taler pro Jahr erhalten und damit regelmäßig das geforderte Fixum übertroffen hatte. Er plädierte folglich für das Fixum, knüpfte aber daran weitere Bedingungen:

> »Sollten Euer Königliche Majestät geneigt seyn, zum Anerkenntniß seiner bisherigen nützlichen Dienste, und um ihn an Berlin zu fesseln, eine fortlaufende Unterstützung von 600 rT: [rheinische Taler, GMR] Allergnädigst zu bewilligen, so müßten ihm die zu schreibenden Stücke hierauf angerechnet und nur erst dann, wenn die in einem Jahre gelieferten Arbeiten an Honorarwerth die Summe von 600 Thalern überschreiten, eine Bezahlung aus der Theater=Kasse eintreten, ihm auch die Bedingung unterlegt werden, auf Verlangen alle Festreden und Prologe ohne weitere Remuneration zu dichten, sich mit der Bearbeitung älterer Lustspiele zu beschäftigen, und überhaupt sich allen Aufträgen zu unterziehen, die ihm von der General=Intendantur im Feld der dramatischen Litteratur und der Scenirung von Stücken gemacht werden.«[42]

Indem Redern diese Regelung vorschlug, gewann er zum einen Raupach für weitere Gelegenheitsaufträge, und er ging zum anderen nicht das geringste

finanzielle Risiko ein. Der König bewilligte in den Schreiben an Sayn-Wittgenstein und an den Generalintendanten Redern unter dem 2. Juli das geforderte Gehalt, das die Theaterkasse aus dem Fond für die Bezahlung neuer Stücke zu erbringen hatte: »Diese und die übrigen in Ihrem Bericht aufgestellten Bedingungen, mit welchen diese Gehalts=Bewilligung verknüpft werden soll, werden Sie ihm bekannt machen«, wies er Redern an.[43]

Diese »aufgestellten Bedingungen« waren nun keineswegs im Sinne des Supplikanten, der sich in einem langen Briefe am 22. Juli 1833 gegen das Ansinnen wehrte, auch Festreden, Prologe und Bearbeitungen anderer Schauspiele liefern zu müssen. Er lehnte daher das gewährte Gehalt schlankweg ab, weil er mit seiner Annahme das Risiko eingehe, seine Zeit nicht mehr für die einträgliche Arbeit an den eigenen Stücken verwenden zu können: »nähme mich die General=Intendantur mit ihren Aufträgen so in Anspruch, daß kein Abzug mehr möglich wäre, weil ich keine Stücke mehr schreiben könnte, so hätte ich meine ganze Zeit für 600 Thl. verkauft, während sie mir jetzt wenigstens 2000 bringt.«[44]

Raupach hatte Erfolg, denn unter dem 19. November 1833 stellte Wittgenstein dem König anheim, »daß dem p. Raupach bereits bestimmte Gehalt von 600 [Taler, GMR] demselben ohne weitere Bedingung [...] huldreichst bewilligen [...] zu wollen.« Der König stimmte am 1. Dezember 1833 zu, und unter dem 15. Dezember 1833 bedankte sich ein »allerunterthänigst treu gehorsamster Dr. Ernst Raupach Professor a.D.«[45]

RAUPACHS SCHAUSPIELE: »ANHÄUFUNG EXTRAVAGANTER BILDER«

Die Erfolgsrezepte des Dramatikers Raupach lassen sich auf mehreren Wegen erschließen. Einmal ergeben sie sich ex negativo aus der Schelte der schreibenden Zeitgenossen; Karl Immermann etwa schrieb an Ludwig Tieck am 28. November 1831: »Raupach stellt wirklich ein Pessimum dar [...] Selbst die Berliner Comödianten fangen an, sich in seinen Rollen zu langweilen, was doch viel sagen will.«[46] Gerade die Paraderollen für einzelne Schauspieler wie auch die Wiederholung des Bewährten und Bekannten gehörte offenbar zu den Strategien, um den Erfolg beim Publikum zu gewährleisten. Dem polemischen Ton, der dieser Äußerung Immermanns unüberhörbar zugrunde liegt, sollte man aber zunächst mißtrauen und fragen, ob die Analyse der Stücke diese zeitgenössischen Urteile bestätigt.

Sehr erfolgreich war etwa seine Adaption von Calderons *Die Tochter der Luft*, die am 17. Januar 1827 in Berlin uraufgeführt wurde. Diese Stück des spanischen Barockautors, der von Autoren wie Clemens Brentano und Franz Grillparzer gleichermaßen geschätzt wurde, hatte auch Karl Immermann für seine Bühne in Düsseldorf vorgesehen, der er von 1834 bis 1837 als Intendant vorstand. Als solcher erwog er in seinem Tagebuch 1837 die szenischen und dramatischen

Potenzen des Textes. Als gut verwertbar erschienen ihm die »grellen Kontraste« und die »Verwicklungen«, ganz zu schweigen von der dämonisch-übermenschlichen Hauptfigur, die als »göttliches Ungeheuer« schwer zu überbieten sei.[47] Auch schätzte er besonders die lustigen Elemente, als sich Semiramis als Ninyas verkleidet und dessen Befehle rückgängig macht, so daß unter ihren Gefolgsleuten viel Konfusion entsteht. Die Entfernung gerade dieser komödiantischen Aspekte warf er Raupachs Bearbeitung vor, hatte dieser doch die Verwechslungs- und Täuschungsszenen und das burleske Figurenpaar Sirene und Chato herausgenommen. Dies sei eine Simplifizierung, die er dem geübten Bühnenpraktiker Raupach, »dem bei aller dichterischen Schwäche doch Verstand und Geschick nicht abzusprechen sind«, vorwarf und fortfuhr: »Ich glaube freilich wohl, daß man durch einige Dutzende langweiliger, schwungloser Tragödien sich in den Wahn hineinjambisieren kann, die Menschen seien für nichts Besseres empfänglich.«[48] Raupachs Veränderungen zielten vorrangig darauf, die Handlung von zwei Dramen auf einen Bühnenabend zusammendrängen und divergierende Episoden zu tilgen, um eine stringentere Haupthandlung zu erreichen, die er überdies von der antik-europäischen Tradition Calderons konsequent in den orientalischen Bereich verschob. Der Verknappung fielen die komischen Bauelemente zum Opfer; vor allem entfernte er ein bäuerliches Paar, Sirene und Chato, die nur vereinzelt in den Fortgang der Handlung integriert sind, deren Streitszenen aber die Herrscherhandlung burlesk interpunktieren.[49] Raupach vereinfachte die Handlung und die Konzeption der Figuren, um ein einziges abendfüllendes Stück zu erreichen. Mehr noch hatte er es nach dem aristotelischen Schema angelegt; die fünf Akte sind klar mit der Bewegung von Aufstieg, Triumph und Fall der Protagonistin in Einklang gebracht. Deren Identität ist kaum noch von dem göttlich-tierischen Ursprung oder den männlich-weiblichen Ambiguitäten geprägt, die Calderon in den Verkleidungs- und Verwechslungsszenen komisch ausnützt. Bei Raupach kann die Protagonistin zwar immer noch, begründet durch die aus der Vorlage stammenden göttlichen Züge, die weiblichen Rollenmuster, die ihr Beschränkung auf den privaten Raum und die identifikatorische Liebe zu einem Mann bzw. die Entsagung abverlangen, durchkreuzen, aber diese weiblichen Muster werden durch die Figurenrede wie die konträre Gestalt der Alilat nachdrücklich präsent gehalten. Die Inszenierung verdeckte diese Reduktionen der inhaltlichen Komplexität, denn sie drängte zur Raffinesse, etwa durch die Orientalisierung des Stoffes, die viele Möglichkeiten zu prachtvollen Kostümen und schwelgerischen Interieurs zuließ. Allerdings empfanden Raupachs Zuschauer dies bereits als Überforderung; so notierte Karoline Fouqué über das Stück:

> »Es wird zu einem pomphaften Schall, der zuletzt durch Anhäufung extravaganter Bilder das Ohr so stumpf, die Sinne so müde macht, daß man Gott dankt, wenn

das aus zwei Dramen zusammengesetzte Trauerspiel mit dem Tode der matt gehetzten Heldin ein Ende nimmt.«[50]

MONARCHISCHES THEATER: DIE HOHENSTAUFEN-DRAMEN

Friedrich Hebbels Diktum vom »In-Spiritus-Setzen der Hohenstaufenbandwürmer« (im Vorwort zur *Maria Magdalena*) bestimmt bis heute das Urteil über diesen Teil von Raupachs dramatischem Werk. Dabei bezog sich Hebbel allein auf den schieren Umfang des (sechzehnteiligen) Zyklus, ohne damit die zeitgenössische Wirkung oder Raupachs Intention zu erfassen. Stellt man diese Dramen in den Kontext seines gesamten Schaffens wie seiner zahlreichen persönlichen Ambitionen, angefangen von der Mitwirkung an der Festoper bis hin zum Gesuch um das Fixum, so scheint sein Schreiben eine einheitliche Signatur aufzuweisen: Es ist die ›Monarchisierung‹ i. S. d. Zurückspiegelung der Ideen und Vorlieben des Königs im literarischen Werk. Wie weitgehend sich Raupach hier offenbar den Vorlieben des Monarchen anzupassen suchte, geht aus dem einzigen erhaltenen Brief Friedrich Wilhelms an ihn hervor. Vorausgegangen war offenbar eine Lesung des historischen Trauerspiels *Adelheid von Burgund*, über die der Kronprinz am 16. Januar 1838 schrieb:

> »Es fällt mir schwer aufs Herz, daß ich Ihnen Ihre Burgundische Königstochter sammt meinem versprochenen Urtheil immer noch schnöde vorenthalten. Halten Sie es mir um des Vielen und Mancherley Willen zu Gute, daß Einem heutzutag und heuer durch den Kopf geht. Mein Urtheil ist das Günstigste. Einiges, was beim Vorlesen schroff erscheint, und zumal den assistirenden Damen in den 1ten Acten schroff vorkam, wird gewiß durch Spiel ins Gleis kommen. Der Aufzug am Comer=See in der Fischerhütte hat alle hingerissen. Machen Sie jetzt, daß es ausgeführt wird, ich bitte. [...] Ueberhaupt dünkt mich die Besetzung nicht ohne Schwierigkeit. Doch lassen Sie sich ja nicht dadurch abschrecken. Ich danke Ihnen, daß Sie auf ein flüchtig Wort von mir Werth gelegt und ein treffliches Werk darauf hin erbaut haben. Einige historische Fragen hoff' ich, werden Sie mir mündlich beantworten. Bis dahin empfehle ich mich dem, der mein Fürstinnen=Ideal so schön geehrt und aufgefaßt hat.
> Friedrich Wilhelm.«[51]

Sein Schaffen fügte sich besonders in das »Monarchische Projekt« Friedrich Wilhelms ein, d.h. in die Versuche, die mystisch-verklärende Auffassung vom Königtum und die ›imperialen‹ Vorstellungen von der Wiederherstellung des alten Reiches, die natürlich als politisch nicht durchsetzbar erkannt werden mußten, in symbolischen Handlungen zu repräsentieren.[52] So erklären sich die Vorliebe Friedrich Wilhelms für die Architektur und seine Initiativen, etwa für die Vollendung des Kölner Domes, aber ebenso seine Begeisterung für Historie und Literatur,

u.a. für Fouqués Ritterroman *Der Held des Nordens* und das Nibelungenlied. Raupach konnte mit seinen historischen Schauspielen wie *Der Nibelungen Hort* und besonders mit den Hohenstaufen-Tragödien folglich die literarischen Vorlieben zweier Souveräne, Friedrich Wilhelms III. und seines Nachfolgers, treffen.

ZUGKRÄFTIGE LUSTSPIELE: »NUR VOR DER BÜHNE LERNT MAN FÜR DIE BÜHNE ARBEITEN.«

In den zahlreichen Briefen an die Intendanten, in denen es um Besetzung und Terminfragen ging, zeigte sich einmal mehr, wie stark Raupach nicht den Text allein, sondern den Erfolg der Aufführung als Maßstab für die dramatische Qualität eines Stückes ansah. So schickte er Brühl das Manuskript von *Kritik und Antikritik* und bat um baldige Aufführung: »denn nur vor der Bühne lernt man für die Bühne arbeiten.«[53] Die Aufführungsusancen erklären auch das Nebeneinander der verschiedenen dramatischen Genres, in denen sich Raupach mit Erfolg versuchte. Karoline de la Motte-Fouqué kommentierte die sich daraus ergebenden Repertoire-Gewohnheiten:

> »Jetzt haben wir oft auf einem und demselben Theater erst Oper, komisches Ballet und ›Ein Stündchen vor dem Potsdamer Tor!‹ Der Geschmack zersplittert sich an lauter Kleinigkeiten bis einem nichts mehr schmeckt. [...] Die Rapidität subtiler Wortspiele, die Schnelligkeit der Sprache, der rasche Wechsel des Gegenstandes macht uns konfus, und in der Konfusion wissen wir weder, was wir wollen, noch was uns gegeben wird.«[54]

Dieses harte Urteil zielte auf die Praxis, an einem Abend mehrere Stücke aufzuführen, die sich durch ihre Länge und ihr Thema, aber auch durch die Zahl der daran beteiligten Schauspieler gut vereinbaren ließen. Kombiniert wurden häufig ein bereits erfolgreiches Stück mit einem neuen, das sich erst in der Publikumswirkung beweisen mußte.[55] So erhielten Komödien sowie die kurzen Possen und ernste Schauspiele gleiches Gewicht im Repertoire, denn sie garantierten eine Durchmischung des Spielplans und sichere Einnahmen, auf die Autoren wie Intendanten angewiesen waren. Sehr häufig planten die Intendanten Raupachs Possen für Aufführungen im Neuen Palais in Potsdam ein, wo nur für die königliche Familie und die zugeladenen Gäste gespielt wurde, wo allerdings die technischen Möglichkeiten der Bühne eingeschränkt blieben.[56] Wie schwer es Brühl mit seinem Erfolgsautor gehabt haben muß, zeigt ein kurzes Schreiben Raupachs vom 26. März 1828, in dem der Autor sich gegen die Wiederholung seiner sehr erfolgreichen Posse *Die Schleichhändler* in der nächsten Spielzeit verwahrte: »Ich bin von Ihrer Güte überzeugt, daß Sie auf diese meine Protestation Rücksicht nehmen werden. Auch wünsche ich, daß morgen die Schleichhändler zuletzt gegeben werden.«[57] Die Intrigenhandlung wird angestoßen von Till, der manipulierenden Zentralfigur, die Raupach, im Sinne des Serienlustspiels, mehrmals verwendete.

Till bringt nicht nur die notwendige Verwicklung und damit das Spiel im Spiel auf den Weg; in seiner Figur verbergen sich auch die Reste des gerissenen Harlekins, der einerseits den Liebenden hilft, andererseits aber der Herrschaft einen Streich spielen und sich auf diese Weise einen Spaß machen will. Nach einer Reihe von Maskierungen und Verwechslungen erhalten die adlige Nichte und der Sohn des Oberförsters die Erlaubnis zur Heirat, in der unbemerkt auch die Standesschranken überwunden werden. Im dörflichen Handlungsort, in der Vermischung von adligem und bürgerlichem Personal, in der Liebesintrige sowie dank der literarischen Anspielungen hat Raupachs Komödie durchaus Bauelemente gemeinsam mit Christian Dietrich Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, das 1822 geschrieben wurde und 1827 gedruckt erschien.[58] Beide Texte, der nicht gespielte und der Kassenerfolg, markieren jeweils Pole der komödiantischen Möglichkeiten innerhalb der vormärzlichen Dramatik. Wo Raupach ganz allein auf die bewegte und pointensichere Handlung und auf die modifizierten bzw. modernisierten Figuren der Commedia dell'arte setzte und zudem den Schauspielern Szenen zur brillanten Herausstellung ihres Könnens lieferte, da zielte Grabbe auf die sarkastische Übersteigerung und Brechung gerade solcher Konventionen. Mehr als bei Raupach, der die Begeisterung für Walter Scott in die Irrtümer und Selbsttäuschungen einer Vielleserin verwandelt und damit in Handlung übersetzt, schieben sich bei Grabbe nur in der Figurenrede die literarischen Anspielungen in den Vordergrund, in denen er zwar valide Kritik an den Tagesgrößen vom Schlage einer Fanny Tarnow oder eines Ernst von Houwald artikulierte, aber dem komödiantischen Potential des Stückes damit eher schadete. Der Bühnenerfolg – drei Jahre nach der Uraufführung wurde das Lustspiel bereits zum fünfzigsten Mal gegeben[59] – hatte jedoch auch seinen Preis, denn dieses und die anderen Stücke Raupachs versäumten die Chance, »sich mit den wirklich zentralen Gestalten der Zeitgeschichte und deren Treiben auseinanderzusetzen.«[60]

DER KAMPF GEGEN DIE »ROTTE« DER JUNGDEUTSCHEN

Ab 1840 trugen mehrere Faktoren dazu bei, Raupachs »Theaterhegemonie« zu beenden.[61] Einer davon war der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., denn dieser strebte einen anderen Kreis von Gelehrten und Dichtern an sich zu binden. Unter ihnen war in vorderster Reihe Ludwig Tieck, der, vermittelt durch Alexander von Humboldt und Friedrich von Raumer, nach Berlin eingeladen wurde.[62] Offiziell wurde der Dichter betraut mit dem Vorlesen und der künstlerischen Beratung und Regie derjenigen Stücke, die im Neuen Palais in Potsdam aufgeführt werden sollten; somit war eine Aufgabe gefunden, die den Aufenthalt und die spätere Umsiedlung rechtfertigte. Im Rahmen dieser Palais-Aufführungen, die mit *Antigone* von Sophokles am 28. Oktober 1842 eröffnet wurden, wurde am

1. Dezember 1845 Racines *Athalie* gespielt, die Raupach für die Bühne eingerichtet hatte.[63] Raupach konkurrierte so einerseits mit Tieck um die königliche Patronage und die weitere Teilhabe an den literarischen Interessen des Monarchen. Beide verkehrten wohl gemeinsam in bestimmten geselligen Zirkeln, etwa in dem Freundeskreis um Friedrich von Raumer. Ebenso verband sie die grundsätzliche Fremdheit gegenüber den Jungdeutschen, deren Stücke Tieck ablehnte aufzuführen. Raupach lehnte diese Generation um Karl Gutzkow, Heinrich Laube und Robert Prutz geradezu gehässig und voller Konkurrenzangst ab. Im Februar 1840 hatte er schon in der seiner gewohnt schroffen Art dagegen protestiert, daß Gutzkows *Richard Savage* gespielt wurde, während sein Stück *Boris Godunow* längst vorliege, aber noch nicht geprobt werde. [64] Gutzkow hatte durchaus richtig beobachtet, daß Raupach seinen Einfluß zu verlieren begann; allerdings hatte diese Autorengeneration erst dann Erfolg, als sie bereit waren, politische Postulate nur noch sehr zurückgenommen und verdeckt in ihren Theaterstücken zu propagieren und mit einem Handlungs- und Personenschema zu amalgamieren, das den effekt- und mitleidheischenden Strategien Raupachs sehr verwandt war.[65] Gerade *Richard Savage* zeigte beispielhaft in seiner als Familientragödie konzipierten Handlung, wie dieser Kompromiß zwischen Politik und Sentiment aussah – der sich im übrigen auszahlte, da Gutzkows Stück ja gespielt wurde. So wurde es Raupach zur fixen Idee, daß »die Cliquen, die bey uns leider auch herrschend geworden sind, seit einiger Zeit sich besonders gegen mich gewendet haben.«[66] Nur aus dieser Konstellation heraus ist der verleumderische Ton der Theaterdenkschrift von 1842 erklärbar, in der er über seine angeblichen Gegner schrieb:

> »Diese Rotte besteht aus jungen Leuten, die bei halbem Müßiggange ihr tägliches, und zwar reichliches Auskommen haben wollen, und aus verschrobenen Anhängern der modischen Freiheitslehre; übt durch die That in den Theatern und das Wort in den Tagesblättern eine tyrannische Gewalt über das Publikum, die Verwaltung und die Darstellenden aus; und ist eine Filial-Gesellschaft des sogenannten Jungen Deutschlands, weshalb sie auch bey der wohlgesinnten, aber überspannten Jugend viel Beifall findet.«[67]

Als Remedium empfiehlt er eine Theaterreform durch königliches Machtwort. Friedrich Wilhelm solle dazu ein Privattheater gründen, dessen Spielplan sich zusammensetze »aus dem Besten, was die dramatische Poesie von der Griechenzeit an bis heute geliefert hat«. In der Inszenierung sollen das »moderne Dekorationswesen, die Pracht des Kostüms« vermieden werden: »höchste Einfachheit ist Grundsatz.«[68] Reaktionen des Publikums oder der Kritiker, sei es als Beifall im Theaer oder als Rezension, waren nicht erwünscht.

Mit diesen Vorschlägen trieb Raupach zum einen seine Bemühungen um die ›Monarchisierung‹ des Theaters auf eine neue und sonderbare Spitze, zum anderen kehrte er sich gegen den eigenen Erfolg als Autor gängiger, leichter und gut spiel-

barer Stücke. Die Denkschrift fand keinen Nachhall, wie es scheint; ihre Einschätzung der Jungdeutschen ist ungerecht und geradezu rachsüchtig zu nennen.

Ein weiterer Weg, um den verlorenen Einfluß zu kompensieren, schien Raupach die Gründung einer Theaterzeitung, die er in einer ›Immediat Eingabe‹ vom 10. Januar 1843 beantragte. Der weitere Gang dieses Antrags zeigt in großer Anschaulichkeit den erschöpfend gründlichen Gang der ministeriellen Verwaltung. Zunächst wurde der seit 1842 amtierende Generalintendant Theodor von Küstner um eine Stellungnahme gebeten; gewunden und reserviert stimmte er zu.[69] Die Genehmigung der Zeitschrift, als deren Redakteur Carl von Holtei vorgesehen war, wurde dem König empfohlen, ohne daß aus den erhaltenen Berichten hervorginge, ob Raupach dieses Vorhaben letztendlich gestattet wurde und wie weit er es tatsächlich verwirklichte.

An den kleinen Dingen zeigte sich, wie Raupach seinen Einfluß innerhalb des Berliner Theaterlebens verlor. So sollte ihm der 1825 vom damaligen Intendanten Brühl gewährte freie Eintritt zu allen Vorstellungen im Schauspielhaus wie in der Oper 1843 genommen werden; über ein Gesuch an Friedrich Wilhelm erreichte es Raupach, daß ihm weiterhin ein Freiplatz zugesprochen wurde.[70] Im folgenden Jahr versuchte der neue Intendant Küstner, das auf der Theaterkasse lastende Gehalt abzuwälzen.[71] In einem Bericht legte der Hausminister Sayn-Wittgenstein dem König unter dem 19. April 1844 u.a. auseinander, daß Raupach seit Jahren keine entsprechende Zahl von Stücken mehr geliefert habe, die dieses Gehalt rechtfertigten. Den Vorschlag, das Fixum auf einen Kronfideikommißfonds umzulegen, lehnte der König zunächst ab. Zwei Jahre später erneuerte der Hausminister jedoch seinen Vorschlag und hatte diesmal Erfolg: Am 2. Dezember 1846 willigte der König ein, daß dieses Gehalt von 600 Thalern jährlich aus der Kronfideikommiß=Kasse gezahlt werde.[72]

Mochte Raupach seinen gewohnten Einfluß bis 1848 verloren haben, so blieb er weiterhin ein geehrtes Mitglied der Berliner Gesellschaft. Der Rote Adlerorden III. Klasse war ihm 1835 verliehen worden, am 8. November 1842 wurde er zum Geheimen Hofrat ernannt, der König wandelte 1846 das Theaterfixum in ein ›königlichen Ehrengehalt‹ um, und 1847 erhielt er den Großherzoglich-Sächsischen Orden vom Weißen Falken.[73]

Noch nicht dokumentarisch gesichert ist bisher sein Verhalten während der Märztage 1848; seine spätere Frau Pauline berichtet in ihrem Lebensabriß, er habe Berlin verlassen und sei am 19. März zunächst nach Potsdam, dann nach Schlesien gefahren, wo er in Ziebendorf einen Landsitz erworben hatte.[74]

Nach dem Ende des Märzaufstandes, am 12. Mai 1848, heiratete er, inzwischen 64 Jahre, die 37jährige Schauspielerin Amalie Pauline Werner; die »Copulation« fand in der Neuen Kirche statt.[75] Als Raupach, dessen Ehen kinderlos blieben, am 18. März 1852 an »Athem- und Lungenlähmung« starb, ließ ihn Pauline

Raupach am 20. März begraben, auf dem Friedhof der Dreifaltigkeitsgemeinde, in der sie selbst getauft worden war.[76] Die Bestattung vollzog Adolf Sydow, ein Schüler von Schleiermacher und jener Prediger, der die Traueransprache für die Märzgefallenen gehalten hatte, und der die Trauerfeier für Ludwig Tieck, der ein Jahr später starb, leiten würde.[77]

Der Tod Raupachs zeige, so Ludwig Rellstab in seinem Nachruf, die unverminderte Hochschätzung, die er als Mitglied der Berliner Gesellschaft genoß, auch wenn er den Zenit seiner künstlerischen Bedeutung überschritten hatte. Ausführlich beschrieb Rellstab diese Trauerfeier, »an der außer drei Generationen von Theaterintendanten sich eine große Anzahl von darstellenden Künstlern, Litteraten und ausgezeichneten Männern in Wissenschaft und Leben betheiligten, zu der der König seinen Wagen gesandt und dessen Leichengefolge lange Massenreihen erfüllte.«[78] Wiederum bestätigte er dem Verstorbenen seine immensen Kenntnisse, die er sich durch Studium, Reisen und den Umgang »mit den höchsten und gebildetsten Ständen und Männern an verschiedensten Orten« erworben habe, ebenso sein gelegentlich schroffes Wesen, das er aber überwunden hatte: »es gab keinen heiterern, geschickt umgänglicheren, oder schwer einen anziehenderen Charakter als ihn.« In frischer Erinnerung war noch seine ablehnende Haltung gegenüber der Märzrevolution, die Rellstab mit Raupachs langem Aufenthalt in Rußland, der ihn zu einem Anhänger der Monarchie und sogar der absoluten Monarchie gemacht habe, begründete. Zehn oder zwölf Jahre früher hätte sein Tod tieferen Eindruck gemacht. Zwar habe Raupach seine Position als »Alleinherrscher« auf der Bühne aufgeben müssen, aber an ›buchenswerter‹ Leistung blieb, so Rellstabs Fazit, genug: »Und doch hatte Raupach so reichhaltig, so vielseitig für das Theater geschaffen, und vieles im Geiste eines feineren Urtheils, einer edlen Erkenntniß, daß man unbestritten mit seinen Stücken allein einige Jahre lang [...] ein Bühnenrepertoire bilden könnte.«

ANMERKUNGEN

1 Karl Gutzkow: Ernst Raupach. In: Berlin – Panorama einer Residenzstadt. Hrsg. und mit einem Nachwort von Wolfgang Rasch. Berlin 1995, S. 133–134, hier S. 133.
2 Paul Alfred Merbach: Eine bisher ungedruckte dramatische Vorlesung und Abhandlung August Klingemanns. In: Euphorion 26 (1925), S. 260–270, hier S. 261.
3 Vgl. Reinhart Meyer: Theaterpraxis. In: Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München, Wien 1998, S. 366–377, hier S. 371.
4 Karl Immermann: Der Traum von der Flasche. In: Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Benno von Wiese. Bd. 1. Frankfurt am Main 1971, S. 97–100, hier S. 98.
5 Helmut Schanze: Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890). Theorie und Praxis. Frankfurt am Main 1973, S. 18.
6 Dies ist nur zu erschließen aus biographischen Skizzen und den Nachrufen, auf die sich auch die bislang ausführlichste Darstellung seiner Biographie und Werke beruft, vgl. Karl

Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2., ganz neu bearb. Aufl. Bd. 8/1. Dresden 1905, S. 646–668. Ein Porträtstich Raupachs von F. Fleischmann nach einer Zeichnung von F. Krüger (ohne Jahresangabe) findet sich in: Ernst Raupach's dramatische Werke komischer Gattung. Erster Theil. Hamburg 1829; derselbe Stich bei Ruth Freydank: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin 1988, S. 160. Ein Ölgemälde Raupachs von Friedrich Wilhelm Herdt von 1832 befindet sich in der Sammlung Porz-Wahn, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln; vgl. Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Bd. 2: Abbildungen. Hrsg. von Christian Väterlein unter Mitarbeit von Ursula Schneider und Hans Klaiber. Stuttgart 1977, Abb. 681.

7 Johann Friedrich Raupach, 1.7.1775 – 11.4.1819, wurde 1810 Professor der Mathematik und Physik und Lehrer für französische Literatur an der Ritterakademie in Liegnitz, vgl. Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl., Bd. 12, Sp. 648. Keine Angaben sind überliefert über die vier Schwestern Raupachs.

8 Die Briefe sind eingerückt in den Lebensabriß, vgl. Pauline Raupach: Raupach. Eine biographische Skizze. Berlin 1853. Diese Briefe unterrichten u.a. über die einzelnen Stationen sowie die Bedingungen von Raupachs Tätigkeit als Hauslehrer. Die Darstellungen der *Allgemeinen Deutschen Biographie* sowie bei Goedeke gehen über weite Strecken und bis in den Wortlaut hinein auf den Abriß von Pauline Raupach zurück.

9 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 12.

10 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 16–18. Zur Herausbildung des Ich-Ideals als einer besonderen Struktur innerhalb des Über-Ichs vgl. Peter Zagermann: Ich-Ideal, Sublimierung, Narzißmus. Die Theorie des Schöpferischen in der Psychoanalyse. Darmstadt 1985.

11 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 20.

12 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 21, S. 24–25.

13 Diese widersprüchlichen Züge bei Raupach schildert sehr anschaulich Eduard Genast: Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers. Stuttgart 1904, bes. S. 230–234. Auch Ludwig Geiger berichtet, Raupach sei »auffallend häßlich, mit seinen mächtigen Beinen und Händen ungraziös« gewesen und habe fortwährend geschnupft, vgl. Ludwig Geiger: Berlin 1688–1840. Geschichte des geistigen Lebens in der preußischen Hauptstadt. 2 Bde. Berlin 1895, hier Bd. 2, S. 483.

14 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 27–29.

15 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 32–33.

16 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 34.

17 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 34.

18 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 38. Goedeke, Grundriß (wie Anm. 6), S. 658, gibt an, er habe unter dem 28. 11. 1814 die philosophische Doktorwürde der Universität Halle erhalten. Eine Anfrage beim Archiv der Universität Halle ergab keinen Nachweis für den Erwerb des Grades; allerdings seien, so die briefliche Auskunft der Archivarin Regina Haasenbruch vom 9. April 2001, die Listen der Promovenden in den Akten der Dekanate und des Rektorats für die Jahre von 1805 bis 1817 lückenhaft.

19 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 41.

20 Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 45.

21 Dies läßt sich lediglich erschließen aus einem handschriftlichen Lebensabriß im Manuskript des Schauspiels *Genoveva*. Raupach schrieb unter den von intensiven Streichungen und Korrekturen durchsetzten Schluß: »Beendet am 27ten Juni 1828.« Dann fuhr er in einer Art tabellarischer Übersicht fort: »Heute über acht Tage sind es sechs Jahre, daß ich Petersburg auf immer verließ.« Dann zählte er die jährlich verfaßten Dramen auf, an deren letzter Stelle *Genoveva* folgte, und setzte darunter: »Was werden die nächsten sechs Jahre bringen?« Vgl. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Akademiearchiv, NL Raupach Nr. 49. Seine Entlassung, im Rang eines kaiserlichen Hofrats, war datiert auf den 18. August 1823.

22 Eine Studie über Rußland zur Restaurationszeit, das den Kontext zur Tätigkeit Raupachs darstellt, stammt von Ernst Benz: Franz von Baader und Kotzebue. Das Rußlandbild der Restaurationszeit. Mainz 1957.

23 Vgl. dazu Wasilissa Pachomova-Göres und Burckhardt Göres: Friedrich Wilhelm IV. und Rußland. Aspekte eines neuen Themas. In: Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main 1995, S. 158–168. Da Charlotte-Alexandra die Lieblingsschwester des Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. war, bestand bis zum Tod der beiden ein enger Austausch, der auch durch die politischen Spannungen (wenn sich die russische Regierung in den preußisch regierten Gebieten in die innere Verwaltung einmischte) nicht getrübt werden konnte.

24 Zum Empfang des jungen Paares in Weimar im November 1804 hatte zunächst Goethe ein Festspiel verfassen sollen; als ihm kein passender Entwurf gelang, übernahm Friedrich Schiller diese Arbeit und führte sie in nur vier Tagen zu Ende. Die Tochter von Maria Pavlowna und Karl Friedrich, Auguste, heiratete 1829 den Prinzen Wilhelm von Preußen, der 1871 Deutscher Kaiser wurde.

25 Zu Carl von Preußen vgl. Malve Gräfin Rothkirch: Prinz Carl von Preußen. Kenner und Beschützer des Schönen. Osnabrück 1981.

26 Angelika Reimann: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik. Bd. 7: 1821–1827. Zürich 1995, S. 313. Pauline Raupach erwähnt, wie die anderen, auf ihren Abriß zurückgehenden Darstellungen, eine Begegnung, die kalt und unbefriedigend verlaufen sei, vgl. Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 57.

27 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Christoph Michel. Frankfurt am Main 1999, S. 628 (WS in 40 Bden, Bd. II/12). Die Freundschaft mit Johanna Schopenhauer behauptet Pauline Raupach, vgl. Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 58.

28 Die Uraufführung am Burgtheater hatte bereits am 21. Oktober 1819 stattgefunden. Vom Standpunkt der Zensur aus war die Handlung zu verurteilen, so hieß es in den Wiener Zensurakten unter dem 7. Dezember 1828: »Verrat, Aufruhr, Streben nach der höchsten Herrschaft, Schwächen und Leidenschaften hoher Fürstenhäupter, benützt von verräterischen oder durch Persönlichkeit geleiteten Staatsdienern, sind der häßliche Gegenstand dieses im Hofburgtheater aufgeführten Trauerspiels.« Vgl. Karl Glossy: Zur Geschichte der Theater Wiens II (1821 bis 1830). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 26 (1920), S. 1–155, hier S. 111.

29 Amalia Beer an Meyerbeer, 14.9.1819, in: Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. und komm. von Heinz und Gudrun Becker. 3 Bde. Berlin 1960–1975; hier Bd. 1, S. 382–383.

30 Eine Liste der Aufführungen am Hoftheater in Berlin bei Goedeke, Grundriß (wie Anm. 6), S. 657f.

31 Tieck nannte Raupach 1826 in einem ›Fünfergestirn‹ von Autoren, die in der Nachfolge Schillers die Ansätze von dessen Dramatik weiterführten: »Aber durch die Jungfrau von Orleans und die Braut von Messina ermuthigt, haben uns Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach und Andere, Gedichte in so seltsamen Formen gegeben, daß die meisten formlos zu nennen sind.« Vgl. Ludwig Tieck: Dramaturgische Blätter. Bd. 1. Breslau 1826, hier XIX.

32 Varnhagen hält die Gründung dieser »Gesellschaft von Dichterfreunden« (im englischen Haus, Mohrenstraße 49) unter dem 30. Oktober 1824 fest und nennt als Mitglieder: »Hitzig, Stägemann, Streckfuß, Chamisso, Neumann, Häring, Raupach etc.« Vgl. Karl August Varnhagen von Ense: Tageblätter. Hrsg. von Konrad Feilchenfeldt. Frankfurt am Main 1994, hier S. 97. Dazu ebenso Geiger, Berlin 1688–1840 (wie Anm. 13), hier Bd. 2, S. 387, S. 447. Nirgendwo charakterisiert er Raupach näher oder erwähnt seine Stellung im literarischen und höfischen Leben Berlins.

33 Agnes war, als Tochter der Pfalzgräfin Irmengard und ihres Mannes Konrad, eine Nichte Barbarossas und somit die Kusine Heinrichs VI. Sie war mit Heinrich, dem Sohn des Löwen, verlobt worden und hielt, unterstützt von ihrer Mutter, an dieser Verbindung fest, als der Kaiser sie mit dem französischen König Philipp August verheiraten wollte. Agnes und Heinrich wurden 1194 heimlich auf Stahleck bei Bacherach getraut; der Kaiser willigte schließlich in die Verbindung, weil er zur gleichen Zeit nach Sizilien aufbrechen mußte, wo der normannische König Tancred gestorben war, um dort die durch die Heirat mit Konstanze ihm zufallende Herrschaft anzutreten. Vgl. Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Bd. 1: Katalog. Hrsg. von Reiner Hausherr. Stuttgart 1977, hier S. 727–729.

34 Brief Raupachs an Brühl, 7. 12. 1826, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, hier Bl. 40. Alle weiteren Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, aus diesem Schreiben.

35 Konzept Brühls, 7.12.1826, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, hier Bl. 41.

36 Raupach an Brühl, 27.12.1826, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, hier Bl. 44.

37 Kabinettsordre, 7.7.1827, GStAPK, Rep. 89 Nr. 21245.

38 Raupach hatte das Trauerspiel am 5. 11. 1827 eingereicht, die Antworten Brühls datieren vom 29.11. und vom 30.11.1827, vgl. BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 48, 49, 50. Im zweiten Brief Brühls ging es um die Frage, ob Auguste Crelinger die Rolle der Chriemhild und Friederike Unzelmann die der Brunhild spielen solle, wie es Raupach geplant hatte, während Brühl die Verteilung umgekehrt wünschte.

39 Raupachs Schreiben an Brühl, 23.12.1827, Konzept der Antwort Brühls an Raupach, 13.1.1828, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 51 und 55 verso, 56 recto. Brühl verfuhr in der vorgeschlagenen Form, als er am 21.2.1828 die Hauptkasse anwies, Raupach aus den Aufführungen des Trauerspiels *Der Nibelungen-Hort* im Zeitraum vom 9.1.–20.2.1828 einen Nachschuß von 130 Talern anzuweisen, nachdem das Honorar von 120 Talern schon bezahlt worden war. Das Stück habe in diesem Zeitraum eine summarische Einnahme von 2687 Thalern eingespielt, vgl. BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 62.

40 Raupach an Brühl, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 72.

41 Entwurf Brühls, 7.5.1828, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 73 recto und verso.

42 Gutachten Redern an Friedrich Wilhelm III., 1. 7. 1833, Rep. 89 Nr. 21245.

43 Kabinettsordre, 2.7.1833, Rep. 89 Nr. 21245.

44 Brief Raupachs an die Generalintendantur, 22.7.1833, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 139, 140, jeweils recto und verso.

45 Alle drei Schreiben finden sich unter Rep. 89 Nr. 21245.

46 Briefe an Ludwig Tieck. Ausgew. und hrsg. von Karl von Holtei. 4 Bde. Breslau 1864, hier Bd. 2, S. 56.

47 Karl Immerman: Autobiographische Schriften. In: Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Benno von Wiese. Bd. 4. Frankfurt am Main 1973, hier S. 782.

48 Immermann, Autobiographische Schriften (wie Anm. 47), hier S. 787.

49 Raupachs Umarbeitungen richten sich damit vor allem gegen die episodische Struktur, die auch der Historiker Friedrich von Raumer in seinem Antrittsvortrag vor der Akademie Calderon vorgeworfen hatte: »daß nicht selten das lyrische und epische Element im Calderon übermäßig viel Raum einnimmt.« Vgl. Friedrich von Raumer: Über die Poetik des Aristoteles, hier S. 59.

50 Luise von der Marwitz: Vom Leben am preußischen Hofe 1815–1852. Aufzeichnungen von Caroline von Rochow, geb. v.d. Marwitz und Marie de la Motte-Fouqué. Berlin 1908, hier S. 179.

51 Handschreiben des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. an den Dichter Raupach, veröffentlicht in der *Vossischen Zeitung*, auch abgedruckt in *Deutsches Tageblatt* vom 25.9.1884. Das Original scheint verschollen, der Ausschnitt findet sich in BHP Rep 50 J 1110.

52 Vgl. David E. Barclay: Politik als Gesamtkunstwerk. Das Monarchische Projekt. In: Künstler und König (wie Anm. 23), S. 22–27. Raupach gehört wie A.W. Schlegel, Friedrich de la Motte-Fouqué und Ludwig Tieck zu den Befürwortern einer »dramatisierten Nationalgeschichtsschreibung«, vgl. Claudia Stockinger: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte-Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur. 158), bes. S. 101–111, hier S. 101f.

53 Raupach an Brühl, 27.3.1825, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 11. Im Mittelpunkt von *Kritik und Antikritik* (1825) steht eine erfolgreiche Trivialautorin, die eine Ehe als Gefangenschaft unter der Kuratel von Ehemann und Gesellschaft ablehnt. Ein sie verehrender Freund bringt sie, mit dem Einverständnis ihres Onkels, in eine scheinbar bedrohliche Verfolgungssituation und rettet sie, gesteht ihr aber seine Finte und gewinnt ihr das Eingeständnis ihrer Zuneigung ab. So ist die ›Ordnung der Geschlechter‹, gegen die sich die Protagonistin zu Beginn so vehement ausgesprochen hat, am Ende zementiert.

54 Luise von der Marwitz (wie Anm. 50), hier S. 178.

55 So schrieb Raupach an Brühl am 11.3.1828, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 65: »Hinsichtlich der ›Schleichhändler‹, die mehr Erfolg gehabt haben, als seit geraumer Zeit Lustspiele auf dem Königl. Theater zu haben pflegen, bitte ich Ew. Hochgeboren, das Stück zum dritten Male mit etwas Neuem zusammen zu stellen.«

56 Raupach an Brühl, 25.2.1828, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 64: »Es würde mir unendlich recht seyn, so unmittelbar etwas zum Vergnügen Sr. M. des Königs beizutragen; allein, die Länge der Zeit, unvortheilhafte Rollenwechsel, die scenischen Schwierigkeiten machen die Sache, auch abgesehen von meiner Einwilligung unmöglich, durchaus unmöglich. Wenn sich Ew. Hochgeboren zuweilen erinnern wollten, daß ein Dramatiker, der sich so sehr für die Königliche Bühne interessirt, hier am Orte lebt, so würden Sie vielleicht bey solchen Gelegenheiten nicht um etwas Neues verlegen seyn. So werde ich z.B. in diesen Tagen ein Lustspiel in einem Aufzuge endigen, das ich wohl auch einige Tage früher hätte beendigen können.« Brühl dachte wohl an das Lustspiel *Die Schleichhändler*, das Raupach als zu schwierig ansah; es wurde am 3. März 1828 aufgeführt. Das gerade fertig werdende einaktige Lustspiel kann dann *Der versiegelte Bürgermeister* sein, das am 31. März 1828 aufgeführt wurde.

57 Raupach an Brühl, 26.3.1828, BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 70.

58 Wenn Reinhart Meyer gegenüber den Lustspielen von Grabbe und Platen einklagt, daß »die geradezu zwanghafte literarische Kontroverse die konzentrierte Entwicklung komischer Potenz« verhindere, vgl. Meyer (wie Anm. 3), S. 423, dann hätte er es in zwei der langdauernd gespielten Komödien Raupachs anders finden können. In *Kritik und Antikritik* und in *Der Schleichhändler* treten schreibende oder literarisch fanatisierte Frauen auf, deren literarische Leidenschaften denunziert werden, wie es Grabbe in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1827) ebenso tut. Nur gelingt Raupach zumal in *Der Schleichhändler* das Spiel im Spiel und zuletzt eine Klimax von Intrigen und Verwirrungen, die auch beim Lesen nachvollziehbar bleibt.

59 Am 8. Februar 1831 richtete Raupach an den König das Gesuch, daß die 50. Aufführung der *Schleichhändler*, die bereits 40 mal gespielt worden seien, in ihrem Erlös den Schauspielern zugewendet werde; Friedrich Wilhelm III. bewilligte, nach einem positiven Gutachten Rederns, dieses Gesuch; die Einnahmen wurden dann zwischen der Orchester-Wittwen-Kasse und dem Spontini-Fonds, geteilt, vgl. BPH 2. 10. 6. Nr. 3296, Bl. 110 bis 117.

60 Zumal die Selbstreferenzen auf den komischen Apparat, die sich bei Raupach in den Lustspielen, z.B. in *Kritik und Antikritik*, dicht gesetzt finden und die zur Selbstironisierung der Komödie gehören, werden verurteilt bei Meyer (wie Anm. 3), S. 422:

»Die ausschließliche Beschäftigung der Dichtung mit sich selbst weist auf die eklatante Überschätzung ihrer tatsächlichen historisch-gesellschaftlichen Bedeutung hin.«

61 Diese einprägsame Formulierung findet sich bei Max Martersteig: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. 2. durchgesehene Aufl. Leipzig 1924, hier S. 445.

62 Roger Paulin: Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie. München 1998, S. 288–301, hier S. 290. In seiner Nachzeichnung der Berliner Jahre Tiecks geht Paulin nicht auf die bestehenden Theaterverhältnisse im einzelnen ein.

63 Die Bühnenmusik der *Antigone*, ebenso für *Ödipus auf Kolonnos*, das am 1.11.1845 aufgeführt wurde, wie auch für *Athalie* stammte jeweils von Mendelssohn.

64 *Boris Godunow, Zar von Rußland* wurde am 1.4.1840 uraufgeführt.

65 Zu dieser vom Kompromiß zwischen politischem Postulat und Bühnenerfolg charakterisierten Dramatik vgl. Gertrud Maria Rösch: Geschichte und Gesellschaft im Drama. In: Zwischen Restauration und Revolution (1815–1848). Hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München, Wien 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 5), S. 378–420, bes. S. 411–417.

66 Brief Raupachs an die Generalintendantur, 7.2.1842, BPH 2.10.6. Nr. 3296, Bl. 163.

67 Das Original der Denkschrift ist erhalten in Rep. 89 Nr. 21245. Sie wurde veröffentlicht durch Paul Alfred Merbach: Über den heutigen Zustand des Theaters/von Ernst Raupach. Denkschrift an den König Friedrich Wilhelm den Vierten von Preußen aus dem Jahre 1842. In: Die Schaubühne 7/2 (1911), Nr. 32/33, 17.8.1911, S. 120–124, hier S. 121–122. Alle weiteren Zitate stammen aus diesem Nachdruck.

68 Mit dieser Forderung nach schlichter Inszenierung orientierte er sich an den Palais-Aufführungen Tiecks, wandte sich aber zugleich gegen das eigene Erfolgsrezept, denn auf diesen großen, prunkvollen Bühnenbildern, von denen die erhaltenen Entwürfe (viele darunter von Karl Friedrich Schinkel) einen anschaulichen Eindruck vermitteln, beruhte vielfach der Erfolg seiner eigenen Stücke.

69 Stellungnahme Küstners, 23.1.1843, I. HA Rep. 2.2.1b Nr. 375. Der Antrag Raupachs ist in der Akte nicht enthalten, wohl aber die Berichte an Sayn-Wittgenstein und an den König.

70 Das Gesuch Raupachs vom 13.11.1843 sowie das Schreiben des Königs an den Intendanten Küstner vom 27.11.1843 sind erhalten in Rep. 89 Nr. 21245.

71 Zu Küstner, der gerade dank seiner in den vorigen Intendanzen bewiesenen finanziellen Versiertheit nach Berlin berufen worden war, und zu seiner Repertoirepolitik vgl. Birgit Pargner: Charlotte Birch-Pfeiffer. Eine Frau beherrscht die Bühne. Bielefeld 1999, S. 109f. Als er sein Amt in Berlin antrat, engagierte er zum 1. Oktober 1844 die Birch-Pfeiffer als Nachfolgerin von Amalie Wolff; er kannte sie aus der Zeit seiner Münchner Intendanz vor allem als Bearbeiterin und Autorin und wollte sie als solche an das Hoftheater binden.

72 Alle Schreiben finden sich unter Rep. 89 Nr. 21245.

73 Diese Auszeichnungen zählt Pauline Raupach auf, vgl. Biographische Skizze (wie Anm. 8), S. 66. Durch die Recherche in Rep. 89 Nr. 21245 konnten diese Angaben verifiziert werden.

74 Weder seine Zeitungsartikel aus diesem Jahr noch seine Denkschrift über das System der beiden Kammern, die 1849 erschien, sind bislang untersucht.

75 Amalie Pauline Werner wurde im Heiratsregister der Neuen Gemeinde, Berlin, als »des Theater-Inspectors Carl Werner Tochter« bezeichnet; der Vater war zu diesem Zeitpunkt verstorben, vgl. Evangelisches Zentralarchiv in Berlin, Kirchenbücher, Sign. 1300. Geboren war Amalie Pauline am 16. September 1810; ihr Vater gab damals im Taufregister als Beruf an: »Requisiteur beim Kgl. Nationaltheater«. Die Mutter war Marie Louise Eckert; die Familie wohnte in der Friedrichstraße 196, das Kind wurde in der Dreifaltigkeitsgemeinde getauft, vgl. Evangelisches Zentralarchiv in Berlin, Taufkartei Microfiche Sign. 1804

76 Evangelisches Zentralarchiv in Berlin, Sterbebuch der Gemeinde der Neuen Kirche, Sign. 1314/5.

77 Paulin (wie Anm. 62), hier S. 301.

78 Ludwig Rellstab: Ernst Raupach. In: Allgemeine Zeitung, 26.3.1852, Beilage; Noch ein Wort über Ernst Raupach, in: Allgemeine Zeitung, 28.3.1852, Beilage. Eine anonyme Rezension findet sich in: Morgenblatt für gebildete Stände, 11.4.1852, 359. Darin wird Raupach beschrieben als »schroffer Charakter« sowie als Autor, der »ein höchst fruchtbares Talent mit umfassender Intelligenz verband.« Durch sein umfangreiches dramatisches Werk rangiere er gleich nach August von Kotzebue als Bühnenautor. Erwähnt wird ebenso seine Gegnerschaft zur Märzrevolution, die ihren Ursprung in seiner Verbindung zum Königshaus und seinen festgegründeten monarchischen Überzeugungen gehabt habe.