

## Eugen Kurt Fischer über Rudolf Gottschall als Kritiker und Leiter des Feuilletons der *Hartungschen Zeitung*

Eine bedeutende Wandlung vollzog sich in der Theaterberichterstattung der „Hartungschen Zeitung“ durch den Eintritt Dr. Rudolph Gottschalls in die Schriftleitung des Blattes.

Am 15. September 1849 teilt Gottschall seinen Lesern mit, daß die „Hartungsche“ künftighin unter seiner Leitung ein systematisch geordnetes Feuilleton herausgeben werde, um

durch Kritiken der neuesten bedeutenden Erscheinungen in Literatur und Kunst das deutsche literarische Leben mit unsern isolierten Bestrebungen zu verbinden ... Von unnöthiger Novellistik und elegantem Toilettenkram wird dies Feuilleton sich fernhalten und sich stets, wie bei beschränkterem Raum und geringeren Mitteln auch bisher schon geschehen, in den Grenzen und mit der Würde behaupten, die ihm als Theil einer politischen Zeitung zukommt.

Gottschall will Charakterschilderungen aus der jüngsten Geschichte und lokale Lebensbilder geben und weist auf die Unabhängigkeit der ostpreußischen Kritik vom literarischen Cliquenwesen hin. Er bekannnt sich zur Freiheit des Gedankens und seiner Loslösung von alten und Fesseln im Hinblick auf Kant.

Vor diesem Zeitpunkt hat es ein eigentliches Feuilleton überhaupt nicht gegeben, vollends nicht in den politischen Zeitungen, die sich von den Intelligenzblättern durch nahezu völligen Verzicht auf Unterhaltungsstoff unterschieden. Daß Gottschall die Kritik, die bisher fast ausschließlich dem Theater galt, auf alle Künste und das gesamte Gebiet der Literatur ausdehnen will, und zwar in offener Uebereinstimmung mit den Grundprinzipien der politischen Leitung, und daß er sich, nach einer Aera trostloser Pressekeblung im Geiste Metternichs zur Freiheit des Gedankens bekannte, ist nicht nur das Ergebnis der Vorgänge des Jahres 1848, sondern der Ausdruck dafür, daß eine neue Epoche des deutschen Journalismus angebrochen war, die auch der Theaterkritik ein neues Gesicht geben mußte. In der „Hartungschen Zeitung“ allerdings (die von 1850 ab nur noch so hieß, nachdem sie durch etliche freisinnige Aeußerungen ihres alten Wappens und Titels beraubt worden war) hatte schon einige Jahre vorher, wie wir feststellten, Ferdinand Raabe eine aktivistische Form der Kritik eingeführt, aber erst Gottschall zeigte die Fähigkeit, die Theaterkritik zur schriftstellerischen Leistung von Rang, zum journalistischen Kunstwerk zu erheben.

Wenig später äußert sich Gottschall über die Sendung des Kritikers und über die durch die Zeitumstände bedingte vorzugsweise ästhetische Erziehung des deutschen Volkes. Er schreibt am 17. 10. 1849 (in einem Aufsatz über die Shakespeare-Kritik und Gervinus):

Zwar ist bei der kritischen Beschäftigung mit diesen reichen Geistesschätzen unendlich viel Geistesarmuth ausgekramt worden, und dies Völklein der Kritiker macht oft denselben Eindruck, wie die Liliputer, wenn sie mit Leitern auf Gullivers Leib emporklettern. Dennoch beruht ein großer Theil unserer allgemeinen Bildung gerade auf den Resultaten, welche das eindringliche Studium unserer großen Dichter zu Tage gefördert hat: und an ihnen hat sich unser Volk herangebildet, mehr als an den Moralpredigten seiner Theologen und der Weisheit seiner Politiker, die gerade in unsern Tagen einen traurigen Bankerott gemacht hat. Die Erziehung unseres Volkes ist vorzugsweise eine ästhetische; man mag ihr immerhin Schuld geben unsre langertragene und stets erneute Unfreiheit, unsre Ungeschicklichkeit, uns als Nation zu organisiren, unsre resultatlose Begeisterung; dennoch beruht auf ihr die Bedeutung und Würde des deutschen Namens, die Achtung fremder Nationen, die unsre politischen Experimente und unsre industriellen Ungeschicklichkeiten nur belächeln können.

Eine traurige Rolle spielt in jenen Jahren die Zensur und man wundert sich nur, daß darüber in Tageszeitungen so offen gesprochen werden konnte.

Dr. Gottschall äußert sich am 3. Januar 1850 in seiner das neue Theaterjahr einleitenden Kritik über die Zensur:

Die Censur besteht an den deutschen Bühnen fort und fort; freilich ohne das Brandmal ihres Namens an der Stirn zu tragen. An den Hoftheatern üben die Intendanten und ihre dramaturgischen Prüfung-Comités eine unter ästhetischer Maske verkappte Censur – an den Stadttheatern ist die Censur den Direktionen ins Gewissen geschoben; und da jeder

Deutsche seinen Gensdarmen in der Brust trägt; da wir nach Börne censirt geboren worden, da unsre Ammenmilch censirt ist: so kann man dreist annehmen, daß diese Direktorial-Censur der früheren Polizei-Censur an Gewissenhaftigkeit gleich steht und sie an Aengstlichkeit übertrifft. Denn zwischen wievielen Rücksichten hat ein deutscher Theaterdirektor hin und her zu laviren, aus der Scylla der einen Partei stürzt er in die Charybdis der anderen; doch es gilt, diesen Schwierigkeiten mit Einsicht zu begegnen, ohne nach irgend einer Seite hin die Kunst zu opfern.

Gottschall war auch der erste, der vor der Oeffentlichkeit die wirtschaftlichen Interessen des Künstlers diskutierte und es als eine Obliegenheit des Kritikers betrachtete, für die Sicherung und Verbreiterung der materiellen Basis des Kunstlebens zu arbeiten.

Am 17. Januar 1850 veröffentlicht Dr. Gottschall einen „Aufruf zu einem Kongreß dramatischer Autoren und Komponisten“ mit der Bitte an alle Zeitungen und Journale, welche den Interessen des deutschen Theaters ihre Spalten öffnen, diesen Aufruf aufzunehmen und mit einer Einladung an alle dramatischen Autoren und Komponisten Deutschlands zu einem Dresdener Kongreß am 1. Juni 1850.

Der Hauptzweck dieses Kongresses ist die Ausarbeitung eines Memoires, in welchem die Rechte der dramatischen Schriftsteller festgestellt werden. Bei dem Mangel einer einheitlichen Centralgewalt und einer durchgreifenden nationalen Gesetzgebung kann das Memoire nur den Regierungen und Kammern der einzelnen deutschen Hauptstaaten eingereicht werden, um die Grundlage einer legislatorischen Thätigkeit zu bilden, welche diese vernachlässigte Rechtssphäre in energischer Weise ordnet. Dieser Thätigkeit können aber die dramatischen Autoren auf dem Wege der Association vorarbeiten, indem sie sich verpflichten, die Hauptpunkte des Memoires, allen Bühnen gegenüber, aufrecht zu erhalten. Wenn sich alle solidarisch verbindlich machen, den Bühnen, welche auf die Bedingungen des Memoires nicht eingehen wollen, ihre Stücke nicht zur Aufführung einzureichen, so werden die Theater gezwungen, die Propositionen der Autoren anzunehmen. Hierbei muß es sich zeigen, daß die dramatische Literatur das wahre und einzige agens des Theaters ist, und sie wird die Geltung, die ihr in Deutschland durch die Energielosigkeit und Vereinzelung der Autoren entzogen ist, in vollem Maße sich erobern.

Den Haupttheil des Memoirs werden Bestimmungen über die geistigen Eigenthumsrechte der Autoren, den Bühnen gegenüber, bilden. Die Tantieme ist bisher nur reglements-gemäß und versuchsweise an einzelnen Hoftheatern eingeführt worden. Sie muß zum allgemeingültigen Gesetz erhoben werden, das den Prozentsatz, je nach der Größe der Stücke, für alle Theater definitiv bestimmt. Außer der regelmäßigen Tantieme, die jede Aufführung abwirft, möge je die sechste Vorstellung den Dichtern als Benefize (Hälfte der Netto-Einnahme) bewilligt und dadurch auf Stücke von durchgreifender Wirkung gleichsam eine Prämie gesetzt werden. Die Tantiemen dauern fort während der Lebenszeit des Autors und gehen auf die Erben über. Es ist dabei gleichgültig, ob das Stück im Buchhandel erschienen ist oder nicht. Dies ist auch, bis zur Einführung einer Tantiemengesetzgebung, in Bezug auf die Honorare festzuhalten. Durch einen Mißbrauch, der nur bei der vollkommenen Anarchie dieser Rechtsverhältnisse möglich ist, glauben sich die Bühnen, bei Darstellung bereits gedruckter Dramen, von Honorarzählungen an die Dichter dispensiren zu können. Ein Theaterdirektor kann zwar ein jedes Buch sich ankaufen und darüber zu Privat-zwecken verfügen, aber eine theatralische Aufführung setzt nicht das Eigenthum an dem einzelnen Buch, sondern das ganze geistige Eigenthum voraus. Wie sich der Verleger eines Drama's das Recht der Veröffentlichung durch den Druck erkaufen muß: ebenso muß sich jeder Theaterdirektor bei jedem Drama das Recht der Veröffentlichung durch die Aufführung erkaufen. Beide Rechte sind selbständig, ohne jede Beziehung aufeinander.

Des weiteren spricht Dr. Gottschall über die notwendigen Bestimmungen über Annahme und Ablehnung der Stücke, sieht aber zugleich auch die Schwierigkeit, die in der Tatsache liegt, daß die deutschen Bühnen noch nicht Nationaleigentum, „sondern im Privatbesitz der Höfe und Spekulanten sind“, von deren Mißbräuchen allerhand erzählt wird. Gottschall empfiehlt die Festsetzung eines Terms, binnen welchem die Entscheidung der Direktionen über eingereichte Stücke erfolgen muß (vier Wochen). „Die Entscheidung muß ferner eine motivirte sein“, zu welchem Zwecke eine Reform der dramaturgischen Prüfungskommission erforderlich sei. Kritisch unzurechnungsfähige Leute, die womöglich eine verkappte Zensur ausüben oder eine Politik der Rücksichten zur Geltung bringen, werden abgelehnt. „Ein fernerer Gesichtspunkt des Kongresses wurde die Aufforderung zu einer jährlichen Ertheilung von Prämien für das beste Trauerspiel, das beste Lustspiel, die beste Posse und die beste Oper sein.“ Weiter schlägt Gottschall eifrige Unterstützung der

Privattheater neben den Hoftheatern – „in denen sich eine deutsche Volksbühne heranziehen läßt“ und die Begründung eines gemeinsamen Theaterbüros nach französischem Muster sowie einer allgemeinen Theaterzeitung vor.

Was Gottschall hier an Gedanken über den Urheberschutz äußert, läßt sich auch heute noch hören und gestattet zugleich einen Einblick in die damaligen Theaterverhältnisse und vor allem auch in die Kunstpolitik der Hoftheater. Im übrigen zeigt der Programmpunkt der dramatischen Wettbewerbe, daß man schon damals ganz wie heute unzufrieden war mit der zeitgenössischen Dramenproduktion und die Autoren durch Lockmittel zu erhöhtem Eifer anzustacheln suchte.

Wie selbständig Gottschall als Kritiker zu urteilen und selbst bedeutenden, sozusagen über der Kritik stehenden Werken der Weltliteratur gegenüberzutreten wagte, zeigt seine große Hamlet-Besprechung vom 11. Februar 1850 (Nr. 55):

„Hamlet“ von Shakespeare. In dieses Drama ist so viel hinein-, es ist so viel aus ihm herausphilosophirt worden, der deutsche Geist hat es gleichsam entdeckt, sich angeeignet und seine eigenen Reflexionen so verschwenderisch in dasselbe hinübergetragen, daß es überflüssig scheinen muß, die Grundidee, die Handlung oder vielmehr ihr Surrogat, den zur Handlung unfähigen Charakter des Helden, näher zu beleuchten. Die deutsche Kritik, die oft so unbarmherzig mit modernen Schöpfungen verfährt, fühlt sich wohl und behaglich, wo sie vor Autoritäten niederknien kann: und wenn selbst deutsche Autoritäten eine Dichtung für anbetungswürdig erklärt haben, dann wird jeder Zweifel zum Verbrechen. „Hamlet“ aber ist durch das einstimmige Urtheil eines Göthe, Schlegel, Tieck, Börne, Gervinus für ein unfehlbares Meisterwerk erklärt – selbst diese Männer haben ihn nicht kritisirt, d. h. einen absoluten Maßstab an das Werk gelegt, sondern das Werk selbst für absolut erklärt, und mit unbedingter Hingabe an den großen Genius des Briten es nur versucht, die Tiefen zu enthüllen, zu erklären, seinem Schwung durch alle scheinbare Extravaganzen verständnißnig zu folgen. Was haben nun erst die Kärrner zu thun, wenn die Könige baun! Wie geschäftig streift die Kritik die Hemdsärmel auf und geht an's Werk! Etwas Fertiges, etwas Vollendetes, ein traditionelles Meisterwerk ist vorhanden – nun wird diese vollendete Architektonik bis auf die letzten Latten und Sparren nachgewiesen; keine Dachluke, die nicht eine tiefe Bedeutung hätte; kein Schornstein, der nicht mit der Idee des Ganzen in geistvolle Beziehung zu bringen wäre! Und je mehr sich diese bestaubte Kritik in den Rumpelkammern des Genies herumtreibt, hört sie auf mit ihrer eigenen Selbstvergötterung. Das oft Gesagte muß mit neuen Arabesken geschmückt werden – jeder thut aus seinem eigenen geistigen Haushalt etwas hinzu; jeder entdeckt etwas Neues im Bau des Kunstwerks und wär's auch nur ein Nagel an der Wand oder glaubt ihn zu entdecken, selbst wenn er den Nagel nur im eigenen Kopfe trüge. Kurz, das eigentliche Kunstwerk wird, wie Herkulanum und Pompeji, verschüttet in kritischem Dampf und kritischer Asche und den vulkanischen Ausbrüchen fremder Weisheit. Das Publikum geht zuletzt schon, mit diesen Gedankenschätzen der Epigonen, an das ursprüngliche Werk, bringt zum Shakespearischen Hamlet den Götheschen Hamlet, den Götheschen Wilhelm Meister in der Tasche mit und sieht in das Stück eine fremde Gedankenwelt hinein. Ihr armen Dramatiker der Gegenwart! So gut wird es euch nicht! Gervinus überschakespeareet den Shakespeare in vier dicken Bänden, über euch keine Zeile; euch kennt er nicht! Ja, ihr dürft gar nicht existiren; ihr dürft nichts Gutes produziren; sonst seid ihr im Widerspruch mit seiner Vorrede; und das ist ein Verbrechen an seiner kritischen Autorität. Und gar die Tageskritik! Wie schüchtern ist ihr Lob; sie fürchtet sich zu kompromittiren; denn es fehlt die Anerkennung der Jahrhunderte, in der die Kritik sicher sitzt, wie in einer bombenfesten Kasematte, und ungestört ihre Cirkel entwirft. Wie maßlos ist ihr Tadel! denn wie bei den marmornen Litteraturgöttern die Vollendung; so wird hier die Unreife und Unvollkommenheit vorausgesetzt Die Kritik nimmt die souverainste Miene an, den absoluten Maßstab zur Hand; überall Fragezeichen. Ausrufungszeichen, eine rothe Schülerkorrektur! Ihr unglücklichen Dramatiker der Jetztzeit hättet ihr ein Stück, wie diesen Hamlet geschrieben! Wie ganz anders lautete die Kritik; dem Stück fehlt vor allem die Handlung; denn mag auch der Grundgedanke sein: eine große That auf eine Seele gelegt, die unfähig ist, sie zu vollbringen; so ist dies die Aufgabe für ein Charaktergemälde; aber schon diese Grundidee widerspricht den Bedingungen der dramatischen Handlung! Und nun gar diese Idee zu 5 Akten breitgeschlagen, in denen der Held sich entweder in unendlichen Monologen ergeht, oder verrückte Einfälle, extravagante Gedanken zu Tage fördert oder aus Versehen einen Mord begeht, den man wohl kaum für eine That halten kann, oder der, wenn man ihn dafür hält, den Grundgedanken des Stücks über den Haufen wirft. Unter der Maske verstellten Wahnsinns kann man zwar einen Helden thun und reden lassen, was man will – aber das Gebärden eines Wahnsinnigen kann an und für sich noch kein Interesse in Anspruch nehmen. Denn – in welcher Beziehung steht Ophelia mit dem Grundgedanken des Stücks? Mit welchen schwankenden Umrissen ist dieser Cha-

rakter gezeichnet; wie unsicher, wie durch nichts motivirt ihr früheres Verhältnis zu Hamlet gehalten! Mit welcher unnöthigen Grausamkeit metzelt der Dichter all seine Hauptpersonen nieder. Freilich, sie verdienen kein besseres Loos; die Sittlichkeit kommt zum ihrem Recht, wenn dieser königliche Schurke, diese treulose, sinnliche Königin, dieser jähne, perfide Laertes und dann dieser thatenfaule Hamlet selbst geopfert werden. Welch' Interesse kann man an lauter Verbrechern nehmen oder an einem dramatischen Helden, der vielmehr ein Muster ist, wie ein dramatischer Held nicht sein soll? Erst als er die Degenspitze und das Gift im Leibe hat, ermannt er sich zur That — darin dem deutschen Volk nicht unähnlich, das sich selbst mit Gemüthsruhe morden und vergiften läßt. Dieses Talent ist naturwüchsig, maßlos; eine Phantasie, die sich in schwülstigen Bildern, in witzlosen Spielern des Witzes, in krassen Situationen gefällt — so weit entfernt von dem klassischen Ideal, wie das englische Boxen von den olympischen Spielen! — So ungefähr würde die moderne Kritik über Hamlet urtheilen, wenn er jetzt zuerst in ihre Hände fiel.“ ...

Wir haben dieses Glanzstück journalistischer Meinungs- und Willensäußerung, das die allgemeine Einleitung zu einer im weiteren noch sehr eingehenden Würdigung einer Königsberger Aufführung darstellt, wiedergegeben, um eine Anschauung zu vermitteln von der Breite der Basis, auf der die führende deutsche Kritik jener Tage sich aufbaute, zugleich aber auch, um zu zeigen, wie lebendig, farbig, anschaulich und beweglich die ganz offenbar an Heinrich Heine geschulte Schreibweise Rudolph Gottschalls war. Nichts mehr von enger dünnlicher Beckmesserei, nichts mehr von langweiligem Ausgraben und pedantischer Anwendung ästhetischer Grundsätze. Gottschall sieht die Dinge der Kunst in den großen Zusammenhängen, bald mit den Augen des Künstlers, bald mit denen des Laien und er scheut auch nicht davor zurück, als Tageskritiker, der er doch selbst ist, durch seine offenen Worte über die Schwächen der Tageskritik seine Leserschaft irre zu machen. Ja, man merkt sogar deutlich, daß er sie dorthin bringen will, wo blinde, gedankenlose Gefolgschaft nicht mehr möglich ist, wo es keine überkommenen, geheiligten Wertungen mehr gibt, sondern nur die Kraft des immer neuen Erlebnisses und den Mut, dieses Erlebnis zu verkünden, zu beschreiben, zu deuten und zu werten.

Mit Offenheit und nicht ohne Schärfe setzt sich Gottschall mit den Unsitten auf dem Gebiet des Theaterwesens jener Tage auseinander und es kennzeichnet sein aufrechtes, jedes zünftlerischen Pathos bares Wesen, daß er, wenn er die Starenwirtschaft geißelt, gleich auch die lobhudelnde Kritik zur Verantwortung zieht ... In Nr. 61 vom 13. März 1850 schreibt er über das „Gastspiel des Herrn Carl Devrient“ folgendes:

Die römischen Soldaten sangen Spottlieder hinter dem Wagen der Triumphatoren. Die heutige Kritik, wenn sie auch nicht so grob und roh sein darf, wie die römische Soldateska, muß sich ein ähnliches Vorrecht zu wahren wissen. Sie muß mit aller Schärfe sich gerade den künstlerischen Autoritäten gegenüberstellen, und sich an keinen Triumphwagen spannen lassen. Je bedeutender der Künstler, desto strenger die Kritik.

Leider ist das nicht mehr Brauch in Deutschland. Die kritischen Wachen salutiren und präsenitiren vor den herumreisenden Künstlergrößen. Ihnen voraus reiten die journalistischen Vorreiter mit der Lobposaune; ihnen nach folgt die große, kritische Equipage mit Apoll und allen neun Musen auf den Knien und Lorbeerkränzen von einem Umfang, mit welchem selbst der riesige Strohkranz der Ophelia-Meyer sich nicht messen darf. Alle Diktionnaire der neuen Sprache werden geplündert und um neue Ueberschwänglichkeiten bereichert. Kurz ein herumreisender, namhafter Künstler ist, wie der Frühling, der das Eis bricht — die deutschen Herzen thauen auf; die Bewunderung bricht durch die Dämme; alles wird unter Wasser gesetzt, Journale und Zeitungen, Salons und Assembléen. Und die Tageskritik hilft die Dämme durchstechen und schiffet selig im Wasser herum, in dem befreundeten Element. So ehrt man die Kunst nicht. Die Kritik ist souverän. Sie achtet das Talent; aber sie beugt sich nicht vor ihm. Mit erhöhten Ansprüchen tritt sie berühmten Namen gegenüber. Hier legt sie mit Vergnügen den höchsten Massstab an; hier bewegt sie sich frei und am rücksichtslosesten. Denn sie kann ja nicht ein feststehendes Renommée erschüttern wollen; sie sieht nur neben dem helleren Lichte den tieferen Schatten. Und je näher der idealen Vollendung, desto schärfer die trennende Grenze. Die ist das Prinzip der folgenden Beurtheilungen.

Man darf nach dem bisher Zitierten aber nicht glauben, daß der kämpferische Gottschall vor lauter Kunstpolitik verlernt oder vergessen habe, theaterästhetische Grundfragen, mit denen sich sein Vorgänger Raabe so oft und so gründlich auseinandersetzte, zu erörtern. Auch er begnügt sich nicht damit, Tadler, Mahner, Vorkämpfer und Prophet zu sein, auch er sucht wieder und wieder Klarheit zu gewinnen durch Grenzziehung, durch immer schärfere Unterscheidung zwi-

schen Kunst und Natur, Kunst und Handwerk, zwischen den verschiedenen Kunstgattungen, zwischen zeitloser und zeitgebundener Kunst u. a. m.

Am 8. April 1850 schreibt Gottschall über die Grenze zwischen Kunst und Handwerk, die besonders durch zwei Grenzsteine bezeichnet sei,

die Plastik der Bewegungen und Stellungen und den ethischen Accent. Der gewöhnliche Bühnenpraktiker geht und steht in allen Rollen, wie ihn Gott geschaffen, hat seine angelehrten Wendungen, seine pantomimischen Triller und Cadenzen, die immer rechtzeitig wiederkehren. Bei dem Künstler aber stehen alle Bewegungen zunächst unter dem Gesetz der Schönheit, das durch die Forderung charakteristischer Angemessenheit wesentlich modifiziert wird. Hier soll in den Bewegungen sowohl der Charakter als auch die Situation sich spiegeln, in der Plastik das Ideal mit dem Reichthum des Lebens. sich eng vermählen. Sie selbst aber bleibt unerläßlich; und hier ist die Achillesverse der modernen Schauspielkunst, der Helden mit den kurzen und unschönen Frakbewegungen, der Heldinnen mit dem schüchternen oder telegraphischen Armspiel.

Gottschall besaß die seltene Kunst, als Kritiker temperamentvoll zu sein und doch klar zu bleiben. Wenn neuere Theoretiker der Kritik das Ideal der subjektiv-objektiven Kritik aufstellen, einer Kritik also, die weitgehend sachlich und doch Ausdruck einer Persönlichkeit, in gewissem Sinne eine fast künstlerische Leistung ist, so hat Gottschall diese Forderung bereits vor achtzig Jahren erfüllt. Er verliert sich nie in Kleinigkeiten, aber, so scheint es, er hat auch nichts Wesentliches übersehen und ist stets ausgegangen von den großen geistigen Bewegungen der Gegenwart oder, aber immer mit Beziehung auf das Heute, auch der Vergangenheit. Er vermag sich einzustellen und umzustellen auf Dichtungen und Stilphänomene ferner Zeiten und fremder Kulturen und hat damit aufgehört, normative Kritik nach starrer Methode zu üben. Er fragt den Dichter, den Regisseur und den Darsteller nach seinen künstlerischen Absichten und mißt das Geleistete nach den so gewonnenen Maßstäben, wobei er sich klar ist über den unvermeidlichen subjektiven Einschlag, den selbst die beste Kritik immer noch zeigen muß. Hier aber findet er Beruhigung in der Tatsache seiner eigenen, nicht geringen Begeisterungsfähigkeit. Der Bekenntniskritiker con amore spricht besonders deutlich aus den folgenden Sätzen, die Gottschall am 18. April 1850 über das Gastspiel des Frl. Antonie Wilhelmi in Schillers „Jungfrau von Orleans“ schrieb:

Als die Jungfrau von Orleans zum erstenmale in Leipzig aufgeführt wurde, bildete nach dem Schluß der Aufführung, vor dem Theater das Publikum ein Spalier und grüßte ehrfurchtsvoll den hindurchschreitenden Dichter. Nicht bloß das Leipziger Publikum, das ganze deutsche Volk bewahrt dauernd diese Ehrfurcht gegen den Dichter und sein Werk, trotz aller hämischen Angriffe der romantischen Kritik, trotz der blasirten Weisheit der modernen ästhetischen Lehrjungen, welche die Schillersche Begeisterung in Tertia absolviert haben und schon in Sekunda das Richterschwert des kritischen Rhadamantos in gewichtigen Händen schwingen. Diese „Weisheit des Staubes, welche stets die Himmelstochter Begeisterung lästert“, glaubt sehr hoch zu stehen über den dichterischen Schöpfungen, während sie sich in Wahrheit nur ein testimonium paupertatis ausstellt. Es ist die eigene Unfähigkeit, die sich aufbläht, wie der Frosch in der Fabel; die Weisheit des Fuchses, der die Trauben sauer findet, weil sie ihm zu hoch hängen. Es giebt eine Idealität, die im Herzen pulsiren muß, die sich auf keinen kritischen Leitern erklettern läßt. Wem die Grazien ausgeblieben sind, der taugt zur Liebe nicht; wem die Begeisterung fehlt, für den hat kein Dichter geschrieben. Wer von Haus aus nur zum Nußknacker Talent hat; der knacke Nüsse nach Herzenslust, störe aber die andern nicht, wenn sie genießen wollen. Und wenn man korrigiren und kritisiren will, so greife man zur Feder, gieße aber nicht nach Knabenart das ganze Dintenfaß über das Werk

Diese von der Weisheit der Epigonen verunglimpfte „Jungfrau von Orleans“ siegt stets noch mit dem Schwert ihres Gottes, des hohen dichterischen Genius, über den Aberwitz ihrer souveränen Verächter. Es ist der Schwung der Schillersehen Idealität, das jugendlich mühlose freudige Walten einer seltenen Schöpfungskraft, welche nur die Locken zu schüttern braucht, um den Olymp zu erschüttern; es ist die Melodie der seelenvollen Verse, welche stets die Herzen fortreißt. In romantischer Verklärung wird uns hier das zur That emanzipirte Weib gezeigt, das doch von der Liebe besiegt, wenn auch nicht dauernd unterjocht wird. Es liegt dieser Tragödie ein inniger Gehalt zu Grunde; sie hat eine Zukunft, und man wird von neuen Standpunkten neue Goldadern des Gedankens in ihr entdecken, denn herüber und hinüber schlingen sich am Webstuhl des Genies die leuchtenden Fäden, und oft erst entwirrt eine spätere Zeit, der neue Gedanken aufgestiegen, das magische Netz. Trotz aller lyrischen Überschwänglichkeit, trotz aller opernhafte Staffage liegt dieser Tra-

gödie ein tiefer, wahrhafter Konflikt zu Grunde, der mit echter Begeisterung durchgeführt ist.

Schon Raabe hat, um schärfere Grenzen für die einzelnen dramatischen Gattungen und ihre Stoffkreise gewinnen zu können, bisweilen Vergleiche angestellt zwischen französischem und deutschem Theater. Weit lebendiger — denn er war der größere Journalist — und mit sehr viel mehr Beziehung zur jüngsten Gegenwart und ihrem Einfluß auf Literatur und Theater äußert sich Gottschall zu diesen Dingen. Am 23. April 1850 schreibt er:

Die socialen Schauspiele und Tragödien wuchern üppig auf dem vulkanischen Boden des heutigen Frankreichs. Es sind dies Erzeugnisse einer revolutionären Romantik, wüst, gewaltsam, ohne Adel der Form, gärender Most, den man noch nicht in die rechten Schläuche gefüllt hat. Aber man achte den Geist nicht gering, der sich, wenn auch vergebens, abmüht, künstlerische Gestaltung zu gewinnen. Das Theater der porte St. Martin, mögen die Grazien von seiner Schwelle fliehen, ist doch ein Tempel der Zukunft, geweiht dem „unbekannten“ Gott, von dem die Erlösung der Gesellschaft kommen soll. Zu ihm beten die Denker in kühnen Problemen, die Dichter in begeisterter Schöpfung, das ganze Jahrhundert in den Schauern seiner Fieberkrise. Will man die grellen Effekte auf der Bühne verdammen bei einem Volk, das mit den Flammen der Tuilleries seine politische Wiedergeburt beleuchtet oder das Schauerdrama der riesigsten Insurrektion, welche die Geschichte kennt, auf den Barrikaden des Juni aufführt? Ein Theater der porte St. Martin ist nur möglich in Paris, denn Paris ist selbst ein Theater der porte St. Martin. Verzeihe man es den Dichtern, wenn sie alle Höllenmaschinen der Poesie aufführen. Es ist nicht schwer, aus der Verzerrung die schönen Züge, aus der Grausamkeit die Humanität herauszufinden. Es ist viel Gehalt in wüster Form, wenn auch das stoffliche Interesse noch das ästhetische verschlingt. Die Frage über die sociale Stellung des Weibes tönt in tausend Variationen aus allen diesen Dichtungen heraus und wird von den Franzosen viel erschöpfender behandelt als von den Deutschen. Die deutsche Idealität hat die Frauen einseitig vergöttert und ist dabei herzlich spießbürgerlich geworden. Man denke an Schillers Lied von der Glocke, an sein „Ehret die Frauen“ usw. Das deutsche Frauenideal trägt eine Küchenschürze, oder es ist eine krankhaft sentimentale Jean Paul'sche Liane oder Klotilde, welche in zerfließender Gestalt in poetische Marienbilder eingerahmt wird. Es fehlt den Deutschen bei ihren Frauengestalten die Macht des Negativen, die dämonische Bethörung, der Abgrund der Leidenschaft; es fehlt ihnen zur Madonna die Magdalena. Die Franzosen dagegen verherrlichen auch das Evangelium der schönen Sünderin. Das ist ein tiefer Zug im geistigen Leben dieser Nation. — Napoleon errichtet der heiligen Madeleine eine Hauptkirche; Georges Sand dichtet zu ihrer Lelia eine Pulcheria und feiert die saintes filles des Lasters.

Zum Schluß sei noch eine Betrachtung Gottschalls über das Problem der Faust-Inszenierung (vorn 28. Mai 1850) angeführt die über das eigentliche Thema hinaus zu der Frage vordringt, ob und bis zu welchem Grade ein dramatisches Fragment überhaupt bühnenfähig sei. Es heißt da:

Eine Aufführung des Faust macht stets den Eindruck des Ungenügenden. Die Titanendichtung wird hier zu einem bunten scenischen Kaleidoskop verflüchtigt. Die Gestalten selbst überragen mit ihrer hohen geistigen Bedeutung das Lebensbild, das uns die dramatische Kunst vorführen kann. Die reiche Gedankenwelt läßt sich schwer in die scenische Bildersprache übersetzen. Eine Aufführung des Faust giebt deklamatorische Studien, lyrische Skizzen, sarkastische Dialoge und nur in den letzten Akten einzelne dramatisch wirksame Szenen, so daß die Hälfte der genialen Radzivil'schen Musik nöthig ist, um wenigstens durch das opernhafte Element Einheit und Harmonie in das Ganze zu bringen. Daß der erste Theil des „Faust“ nur ein Fragment ist, sieht man bei der Aufführung doppelt. Auf der Bühne will man ein Stück, kein Stückwerk — und wär es der Torso eines genialen Meisterwerks. Für den Mangel einer dramatisch ineinandergreifenden Handlung, welche zum Abschluß hindrängt und ihn herbeiführt, giebt es bei der Darstellung selbst keinen Ersatz. Diese dramatische Energie, welche die fortdauernde Spannung des Publikums im Gefolge hat, ist mehr ein Vorzug der Schiller'schen, als der Goethe'schen Dramen, welche bald, wie „Egmont“ und „Goetz“, historische Genrebilder, bald, wie der Faust, über Maß und Grenze des Dramatischen weit hinausreichende dichterische Schöpfungen sind. Dieser Faust selbst ist kaum das, was man eine Rolle nennen kann. Für die Darstellung fehlt den beiden Hälften, in welche die Rolle zerfällt, jede Einheit. Es fehlen überhaupt die charakterischen Handhaben, die individualisirenden Züge. Faust ist der Repräsentant des Allgemeinen, wie Atlas, der die ganze Gedankenwelt auf seinen Schultern trägt. Welche Erscheinung kann dieser Bedeutung entsprechen? Dies mögen wohl die Gründe sein, weshalb in der Regel gerade die ersten dramatischen Künstler den „Faust“ nicht auf ihrem Repertoire haben und er von irgend einer Mittelmässigkeit nach althergebrachter Weise

herunterskandirt wird. Ja, Künstler, bei denen eben die Genialität des Gedankens das wesentliche Triebwerk der Kunst ist, die sich durch Tiefe und Schärfe der Auffassung und Durchführung in Rollen wie z. B. Hamlet auszeichnen, werden sich gegen den „Faust“ am meisten sträuben. So hat ihn z. B. Beison in Hamburg nie gespielt: Hendrichs ist einer der wenigen namhaften Schauspieler, welche den Faust mit Vorliebe und mit Glück darstellen ...

(Fischer 42–51).