

MITTELDEUTSCHES JAHRBUCH

für Kultur und Geschichte

Herausgegeben für die Stiftung
Mitteldeutscher Kulturrat

von

Christof Römer

Bd. 9



2002

Böhlau Verlag Köln · Weimar · Wien

1852: Ernst Raupach

Von Gertrud Maria Rösch

Mit Abb. 52

Zu den nicht nachlassenden Provokationen der Literaturgeschichte gehört es, daß sie die Befunde und Wertungen der Literaturwissenschaft mehrfach durchkreuzt. Dies gilt auch für das Theater des Vormärz zwischen 1815 und 1848, als die heute als wegweisend geltenden Dramen von Christian Dietrich Grabbe, Friedrich Hebbel und allen voran Georg Büchner nur vereinzelt oder gar nicht aufgeführt wurden. Mit großem Erfolg gespielt wurden hingegen die Stücke des Berliner Dramatikers Ernst (Benjamin Salomo) Raupach, der wie Charlotte Birch-Pfeiffer, Ernst von Houwald, Adolph Müllner und Roderich Benedix die Bühnen in Berlin und Wien und anderen Städten des deutschsprachigen Raumes dominierte.

Seine Biographie bietet die Geschichte eines staunenswerten Aufstieges im Zeichen planvoll verwerteter Bildung und selbstaubeuterischer Disziplin. Der Vater Johann Christoph Raupach war Prediger in Liegnitz und starb 1794; er ließ zwei Söhne, Friedrich und Ernst (geboren am 21. Mai 1784 in Straupitz b. Liegnitz) und vier Töchter zurück. Der 1773 geborene Bruder Johann Friedrich studierte bis 1796 in Halle und nahm dann eine Stelle als Hauslehrer in Petersburg an. Erhalten sind Briefe der Brüder zwischen 1803 und 1813; darin werden zahlreiche Details erwähnt, die Alltag und kulturelle Orientierung der bürgerlich-adeligen Oberschicht im Zarenreich beleuchten. Deutlich wird auch die Einschätzung Rußlands als reiches Land und als lohnender Wirkungsort deutscher Intellektueller während der Napoleonischen Kriege.

Ernst immatrikulierte sich am 1. Mai 1801 ebenfalls in Halle und blieb dort bis November 1803. Das anfänglich wilde Studentenleben, mit dem er zunächst gegen den familiären Zwang rebellierte, gab er der Schulden wegen oder durch die Vorhaltungen des älteren Bruders sehr bald auf und fügte sich in die Erwartungen, auch möglichst bald zum Unterhalt der Familie beizutragen. Zum Jahreswechsel 1803/04 war er 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.“ Im Sommer 1806 wurde Ernst Raupach ebenfalls Erzieher auf einem Gut in der Nähe von Moskau; 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 ihres Kindes 1817 starb. Im Juni 1822 ver-



Abb. 52. Ernst Raupach. Stich von F. Fleischmann nach Zeichnung von F. Krüger, o. J.

ließ er, im Rang eines kaiserlichen Hofrats, St. Petersburg 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. Überdies waren die preussische Königsfamilie wie diejenige des Großherzogs von Sachsen-Weimar mit der Zarenfamilie verwandt, so daß Raupach dort die erhoffte Protektion fand. Zu der Großherzogin Maria Paulowna in Weimar wie zu 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.“ Dennoch etablierte er sich, wegen oder trotz 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.“

Angesichts der politisch-dynastischen Konstellation nach dem Ende der Befreiungskriege verwundert es wenig, daß zwei frühe Dramen dank ihrer inhaltliche Bezüge zum Zarenreich erfolgreich waren. Das erste war eine historische Tragödie, „Die Fürsten Chawansky“, deren Handlung weniger durch Logik strukturiert wurde denn durch ‚dramatische Reminiszenzen‘ an „Macbeth“ und an Schillers „Kabale und Liebe“, an „Wallenstein“ und – wegen der Konstellation der zwei Fürstinnen, die um einen geliebten Mann rivalisieren – besonders an „Maria Stuart.“ In diesem Fortschreiten von einer assoziationsgesättigten Szene zur nächsten gründet zum großen Teil die Wirkung dieser Tragödie, die der Komponist Giacomo Meyerbeer von seiner Frau Amalie am 14. September 1819 zugeschickt erhielt, mit der Anregung, es als Opernstoff zu erwägen, weil das Werk „so schön sein soll, [...] daß man Schüler [d. i. Schiller, GMR] zur Seite setzen könnte.“ Im Mittelpunkt des zweiten ‚russischen‘ Stücks „Isidor und Olga, oder Die Leibeigenen“ stand nicht etwa, wie der Titel signalisieren könnte, das Elend der Tagelöhner und Untertanen, sondern der Konflikt ungleicher Brüder, von denen der eine, Isidor, unehelich und damit leibeigen geboren ist, aber von einer Adligen, Olga, geliebt wird. Aufgelöst wird dieser Standesgegensatz im adligen Milieu, wie er aus den Bruderdramen des Sturm und Drang bekannt ist, durch den tödlichen Streit der ungleichen Brüder, an dessen Ende Isidor in den Armen Olgas den Liebestod stirbt. Beide Schauspiele eröffneten die imponierende Folge der jährlichen Uraufführungen von bis zu drei Stücken in Berlin oder Wien sowie anderen Theaterstädten des deutschen Reiches; mit dieser immensen Bühnenproduktion – 117 Titel sind belegbar – gehörte Raupach, wie Ernst von Houwald, Adolph Müllner und Zacharias Werner, zu jener Generation, die um den Rang und die Nachfolge Schillers als Dramatiker konkurrierten – nach Meinung zahlreicher Zeitgenossen zu Recht, zu Unrecht nach dem Urteil der Literaturwissenschaft.

Im Windschatten dieser Bühnenerfolge und dank seiner persönlichen Verbindungen zu den regierenden Familien wurde Raupach aufgefordert, ein Libretto für die Festoper „Agnes von Hohenstaufen“ (Agnese di Hohenstaufen) zu schreiben, die zur Hochzeit der weimarischen Prinzessin Marie mit Carl von Preussen am 18. Mai 1827 aufgeführt wurde. Der Stoff sollte eine Prachtinszenierung ermöglichen, in die höfische Rituale inkorporiert werden konnten, d. h. Gelegenheit „zu Aufzügen, Turnieren und anderem Schauwerk“ bieten, wie Raupach am 7. Dezember 1826 an den Intendanten, Carl Friedrich Moritz Paul Reichsgraf von Brühl, schrieb. Komponiert wurde sie von dem seit 1820 als Generalmusikdirektor in Berlin tätigen Gaspare Spontini; diese Zusammenarbeit belegt exemplarisch die große Affinität des Sprechtheaters zur Oper, die nicht nur für Raupachs Stücke, sondern für die gesamte Wortdramatik im 19. Jahrhundert galt.

Die Mitwirkung an diesem festlichen Bühnenereignis förderte Raupachs Karriere in mehrfacher Hinsicht. Sie trug ihm eine königliche Auszeichnung, die auf die Vermählung des Prinzen geprägte Medaille in Gold, ein; vor allem aber versetzte dieser offenkundige Erfolg ihn in die Lage, auf bessere Bedingungen bei der Honorierung seiner Stücke zu dringen. Im Dezember

1827 schlug er dem Intendanten Brühl vor, den Autor am Langzeiterfolg eines Stückes angemessen zu beteiligen; ab diesem Zeitpunkt wurde ihm sowohl das Honorar von 120 Taler sowie, nach der sechsten Vorstellung eines Stückes, ein ‚Nachschuß‘ gezahlt, der nicht unter 120 Talern liegen durfte. Bereits 1828 wurde diese Modalität erneut geändert, so daß der Autor ab diesem Zeitpunkt nach Genre und Aktzahl entlohnt wurde. Für ein Trauerspiel erhielt er – und zwar unabhängig von Erfolg und Laufzeit eines Stückes – 50 Taler für jeden Akt, bei einem Schauspiel waren es 40 und bei einem Lustspiel 30 Taler; waren es Einakter (wie die sehr zahlreichen Posen Raupachs) dann erhielt er zwischen 60 und 40 Taler für das ganze Stück. Aber damit noch nicht genug; fünf Jahre später strebte Raupach ein Fixum an, das in späteren Darstellungen stets rühmend oder neidvoll als Beweis für seine 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 Kärnerarbeit. Dem Autor wurde 1833, auf sein Gnadengesuch an Friedrich Wilhelm III. hin, die Summe von 600 Talern jährlich gewährt, nachdem der amtierende Intendant Wilhelm Graf von Redern ermittelt hatte, daß Raupach im Durchschnitt jedes Jahr über 775 Taler an Honoraren erhalten hatte. Friedrich Wilhelm III. konnte ihm das Fixum also ohne Risiko gewähren; ab da erhielt der Dramatiker nur noch diejenigen Honorare, die das Festgehalt überstiegen.

Raupachs Verleumdung als „tragische Raupe“, so Karl Immermann 1831 in seinem komischen Gedicht „Der Traum von der Flasche“, 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. Zumal Friedrich Hebbels Diktum vom „In-Spiritus-Setzen der Hohenstaufenbandwürmer“ (im Vorwort zur „Maria Magdalena“) bestimmt bis heute das Urteil über eine Folge von Dramen, in denen Raupach die Geschichte der staufischen Kaiser auf die Bühne brachte. Stellt man diese Dramen in den Kontext seines gesamten Schaffens wie seiner zahlreichen persönlichen Ambitionen, so scheint sein Schreiben eine einheitliche Signatur aufzuweisen: Er strebte nach ‚Monarchisierung‘ i. S. d. Zurückspiegelung der Ideen und Vorlieben des Königs im literarischen Werk. Sein Schaffen fügte sich in die Versuche Friedrich Wilhelms ein, 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. Wie weitgehend sich Raupach hier offenbar den Vorlieben des Monarchen anzupassen suchte, geht aus dem einzigen nachweisbaren Brief Friedrich Wilhelms vom 16. Januar 1838 an ihn hervor. Darin ermutigte ihn der Kronprinz, das offenbar zuvor am Hof vorgelesene historische Trauerspiel „Adelheid von Bur-

gund“ aufführen zu lassen (wie das am 16. Juli 1838 dann geschah), weil Raupach darin sein, d. h. des Königs „Fürstinnen=Ideal so schön geehrt und aufgefaßt“ habe.

Das auf den ersten Blick bunte Nebeneinander der verschiedenen dramatischen Genres, in denen sich Raupach mit Erfolg versuchte, erklärt sich aus der Aufführungspraxis, dank derer an einem Abend mehrere Stücke gespielt wurden, die sich durch ihre Länge und ihr Thema, aber auch durch die Zahl der daran beteiligten Schauspieler gut vereinbaren ließen. Kombiniert wurden häufig etwa eine Oper mit einer Posse oder ein bereits erfolgreiches Stück mit einem neuen, das sich erst in der Publikumswirkung beweisen mußte. So erhielten Komödien 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 auch für Aufführungen im Neuen Palais in Potsdam ein, wo nur für die königliche Familie und die zugeladenen Gäste gespielt wurde.

Zu seinen am meisten gespielten Komödien gehörten „Kritik und Antikritik“ (1825), „Der Schleichhändler“ (1828) und „Der Zeitgeist“ (1830). Vergleicht man etwa Christian Dietrich Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, das nicht gespielt, sondern 1827 lediglich gedruckt wurde, mit den Kassenerfolgen von Raupach, so markieren die beiden Autoren jeweils Pole der komödiantischen Möglichkeiten innerhalb der vormärzlichen Dramatik. Wo Raupach 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 Brechung gerade solcher Konventionen. Mehr als bei Raupach schieben sich bei ihm die literarischen Anspielungen in den Vordergrund, in denen er zwar valide Kritik an den Tagesgrößen vom Schlage eines Ernst von Houwald artikulierte, aber dem komödiantischen Potential des Stückes damit eher schadete. Dieses war aber zentral für die Bühnenakzeptanz, die kein Intendant aus den Augen verlieren durfte. Der Bühnenerfolg hatte jedoch auch seinen Preis, denn die Stücke Raupachs versäumten durchwegs die Chance, sich auf zentrale Phänomene der Zeitgeschichte einzulassen.

Ab 1840 trugen mehrere Faktoren dazu bei, Raupachs ‚Theaterhegemonie‘, wie es Max Martersteig einprägsam formulierte, zu beenden. Einer davon war der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., denn dieser strebte einen anderen Kreis von Gelehrten und Dichtern an sich zu binden, darunter Ludwig Tieck. Raupach konkurrierte einerseits mit Tieck um die königliche Patronage und die weitere Teilhabe an den literarischen Interessen des Monarchen; andererseits verkehrten wohl beide gemeinsam in bestimmten geselligen Zirkeln, etwa in dem Freundeskreis um den Historiker Friedrich von Raumer. Ebenso verband sie die grundsätzliche Fremdheit gegenüber den Jungdeutschen, deren Stücke Tieck sich weigerte aufzuführen. Raupach lehnte diese Generation um Karl Gutzkow, Heinrich Laube und Richard Prutz geradezu gehässig und voller Konkurrenzangst ab. Nur aus dieser

Konstellation heraus ist der verleumderische Ton der Theaterdenkschrift von 1842 erklärbar, in der er sie eine „Rotte [...] aus jungen Leuten, die bei halbem Müßiggange ihr tägliches, und zwar reichliches Auskommen haben wollen“ und „eine Filial-Gesellschaft des sogenannten Jungen Deutschlands“ nannte. Als Remedium empfahl er eine Theaterreform durch königliches Machtwort. Friedrich Wilhelm IV. solle dazu ein Privattheater gründen, dessen Spielplan sich nur aus klassischen Stücken von der Antike bis zur Gegenwart zusammensetze und in dem Reaktionen des Publikums oder der Kritiker, sei es als Beifall im Theater oder als Rezension, nicht erwünscht wären. Ein weiterer Weg, um den verlorenen Einfluß zu kompensieren, schien Raupach die Gründung einer Theaterzeitung, um die er 1843 beim König nachsuchte, ohne daß aus den erhaltenen Quellen hervorgehe, ob er dieses Vorhaben tatsächlich verwirklichte.

In seinem Berlin-Feuilleton hatte Karl Gutzkow 1840 durchaus richtig beobachtet, daß Raupachs Ära vorbei war. An den kleinen Dingen zeigte sich, wie der ‚Theatertycoon‘, an dem bisher niemand vorbei gekommen war, seinen Einfluß verlor. So sollte er den (seit 1825 gewährten) freien Eintritt zu allen Vorstellungen im Schauspielhaus wie in der Oper 1843 aufgeben, aber Friedrich Wilhelm IV. verfügte, daß Raupach weiterhin ein Freiplatz zugesprochen wurde. Im folgenden Jahr versuchte der neue Intendant Karl Theodor von Küstner, das auf der Theaterkasse lastende Jahresgehalt abzuwälen, weil Raupach nicht mehr die gewohnte Zahl von Stücken liefere. Erst 1846 jedoch willigte der König ein, daß künftig die 600 Taler als ein ‚königliches Ehrengelalt‘ aus den Kroneinnahmen gezahlt würden. Mochte Raupach seinen gewohnten Einfluß 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, und 1847 erhielt er den Großherzoglich-Sächsischen Orden vom Weißen Falken. Noch nicht dokumentarisch gesichert ist bisher sein Verhalten während der Märztage 1848; seine spätere Frau Pauline berichtet, er habe Berlin verlassen und sei am 19. März zunächst nach Potsdam, dann nach Schlesien gefahren, wo er in Ziebendorf einen Landsitz erworben hatte. Weder seine Zeitungsartikel aus diesem Jahr noch seine Denkschrift über das System der beiden Kammern sind bislang untersucht.

Nach dem Ende des Märzaufstandes, am 12. Mai 1848, heiratete Raupach, inzwischen 64 Jahre, die 37jährige Schauspielerin Amalie Pauline Werner. Als er, dessen Ehen kinderlos blieben, am 18. März 1852 in Berlin 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. Die Bestattung vollzog Adolf Sydow, ein Schüler Schleiermachers und jener Prediger, der die Traueransprache für die Märzgefallenen gehalten hatte und der auch die Trauerfeier für Ludwig Tieck, der ein Jahr später starb, leiten würde. Ludwig Rellstab schilderte in der „Allgemeinen Zeitung“ am 26. und 28. März diese Bestattung, „an der außer drei Generationen von Theaterintendanten sich eine große Anzahl von

darstellenden Künstlern, Litteraten und ausgezeichneten Männern in Wissenschaft und Leben beteiligten, zu der der König seinen Wagen gesandt und dessen Leichengefolge lange Massenreihen erfüllte.“ An ‚buchenswerter‘ Leistung, so Rellstabs Fazit, bleibe 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.“ – Der Nachlaß Raupachs befindet sich in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Akademiearchiv. Einzelne Zensurgutachten, die Kabinettsordres, die Gesuche sowie zahlreiche Briefe Raupachs und der Intendanten gelangten mit den Akten der Generalintendantur der Königlichen Bühnen in das Geheime Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (vgl. die Konvolute BPH 2. 10. 6. Nr. 3296; BHP Rep 50 J 1110; Rep. 89 Nr. 21245; I. HA Rep. 2.2.1b Nr. 375).

Werke

Ernst Raupach's dramatische Werke komischer Gattung. 4 Bde. 1829–1835;
Ernst Raupach's dramatische Werke ernster Gattung. 16 Bde. 1835–1843.

Literatur

Raupach, Pauline: Raupach. Eine biographische Skizze. Berlin 1853; Bauer, Curt: Raupach als Lustspieldichter. Breslau 1913; Martersteig, Max: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. 2. durchgesehene Auflage Leipzig 1924; Sengle, Friedrich: Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. 2. Aufl. Stuttgart 1969; Freydank, Ruth: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin 1988; Rösch, Gertrud Maria: Geschichte und Gesellschaft im Drama. In: Zwischen Restauration und Revolution (1815–1848). Hrsg. v. Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München, Wien 1998, S. 378–420 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 5).