



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Necker, Moritz: Karl Ludwig Costenoble.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

gang wieder von vorn beginnen, also im Kreise verlaufen. Ein freudiges Ja würde aber ganz nahe liegen, wenn erst der kluge Herr Zeitgeist sich wieder einmal mehr auf das Ewige besinnen wollte, das zugleich das Uranfängliche ist, wie es ewig vor uns schwebt, aber auch in uns und unter uns jeden Augenblick auftreten kann und dann alles in uns und um uns froh beleuchtet.



Karl Ludwig Costenoble.

Von Moritz Necker.



om 9. Mai 1818 bis zu seinem am 28. August 1837 in Prag auf der Reise) erfolgten Tode gehörte Karl Ludwig Costenoble, ein Schüler Schröders und Ifflands, zu den Mitgliedern des Wiener Hofburgtheaters, vom Jahre 1832 ab war er Regisseur dieser schon damals berühmten Bühne. Schreyvogel, der ausgezeichnete Dramaturg, hatte Costenoble, der in Hamburg sich eines guten Rufes als Komiker erfreute, nach kurzem Gastspiel 1816 für Wien gewonnen, und zwar sollte er hier nicht mehr niedrig komische Rollen spielen, sondern das edlere Fach der Charakterrollen übernehmen. Costenobles beste Figuren waren die des Shylock und des Juden Schemä, die des Klosterbruders im „Nathan,“ des Narren im „König Lear,“ des Bankiers Müller in Bauernfelds „Liebesprotokoll,“ des Präsidenten Walther in „Kabale und Liebe“ und noch einige Gestalten in Ifflands und Kogebues Lustspielen. In Hamburg hatte er sich in plattdeutschen Komödien berühmt gemacht, in Wien lebte er sich sehr rasch in das volkstümliche Possenspiel der Lokalbühnen ein.

Als Costenoble nach Wien kam, hatte er schon eine reiche Vergangenheit als Mensch wie als Künstler. Geboren 1769 zu Herford in Westfalen als Sohn eines Pastors, stand er in seinem neunundvierzigsten Lebensjahre. Das Wanderleben der damaligen Theatertruppen hatte er mit all seinem Elend und all seiner Bitterkeit durchgekostet. Als er (durch das Spiel Flecks für die Schauspielkunst gewonnen) seine künstlerischen Lehrjahre durchmachte, nahm die Hamburger Bühne unter F. Ludwig Schröders Leitung ihren höchsten Aufschwung gleichzeitig mit dem sogenannten goldenen Zeitalter der deutschen Literatur. Dann machte Costenoble in Hamburg die böse Franzosenzeit mit, die das Theater nicht weniger als das bürgerliche Leben beeinträchtigte. Als er sich dann endlich in Wien dauernd niederließ, war wieder eine neue Zeit gekommen, die sich wesentlich von der stürmisch bewegten und von nationaler Begeisterung erfüllten Zeit, die voranging, unterschied. Es war die Zeit des Metternichschen

Grenzboten IV. 1888.

Regimentes, welches zumal nach der Ermordung Kozebues 1818 sich geltend machte. Das Volk wurde von der Teilnahme an den politischen Tagesfragen ferngehalten, Polizei und Zensur hatten die Alleinherrschaft. Zeitungen wurden nur geduldet, wenn sie gleichgiltigen Klatsch, abstruse Scholastik oder unschuldige Theaternachrichten brachten. Das Metternichsche Bevormundungssystem duldete nicht, daß sich ein öffentlicher Geist im Volke entwickelte. In dieser Zeit wurden die Bühnen und ihre Vorstellungen die einzigen Anstalten, in denen sich die Nation als solche zu fühlen vermochte; im Theater kam man zusammen, dort wagte man Volkswünsche durch Beklatschen anzüglicher Stellen kundzugeben; das Theater ersetzte Parlament, Wahlversammlung, Ratheder, Presse. Darum blühten auch damals alle fünf Bühnen Wiens; wälsche und einheimische Sänger und Sängerinnen, wienerische und norddeutsche Schauspieler und Tragödinne wurden in Wien grenzenlos gefeiert, und die Lust am Theaterspielen ergriff alle Kreise der Bevölkerung. In vielen hochadelichen und bürgerlichen Gesellschaften bestanden Liebhaberbühnen, Burgschauspieler wurden gebeten, sie zu leiten, und wenn auch in den strengen Altwienern Vorurteile gegen die Schauspieler als leichtsinniges Volk noch lange nicht überwunden waren, ein kaiserlicher Beamter z. B. sich tief verletzt fühlte, wenn eine ihm nahe stehende Frau zur Bühne gehen wollte, so wurden doch die beliebtesten Mitglieder der einzelnen Theater auch im bürgerlichen Leben schon geachtet. Der „gute Kaiser Franz,“ dessen schlaue Gemütlichkeit die Wiener so sehr bezauberte, gab hierin selbst den Ton an. Er interessirte sich für sein Burgtheater lebhaft, besuchte es oft, ließ sich gern darin huldigen, kannte jeden Schauspieler persönlich sehr gut und griff oft mit eigener Hand in die Geschäfte seiner Theaterbeamten ein. Damals waren die Burgschauspieler, bei weitem mehr als jetzt, wirklich „Schauspieler des Kaisers,“ er lobte sie, ermunterte sie, er beschwichtigte sie, wenn sie sich bei ihm über den Direktor oder über den Intendanten beklagten, er kümmerte sich auch um das Repertoire und erhielt z. B. durch seine Aufmerksamkeit die abgesetzten „Klingsberg“ von Kozebue der lebendigen Bühne.

In diese für das Theater beinahe ausschließlich sich interessirende Zeit fiel Costenobles Wirksamkeit am Wiener Burgtheater. Als er in Wien eintraf, hatte gerade Grillparzers „Sappho“ durch das klassische Spiel der großen Tragödin Sophie Schröder Triumphe gefeiert, und man hoffte noch viel merkwürdigere Dinge von dem jungen, sich seines Wertes schon wohl bewußten Dramatiker. Costenoble erlebte nach einander die Aufführung aller berühmten gewordenen Trauerspiele Grillparzers: „Das goldene Vließ“ („Medea“), „König Ottokars Glück und Ende,“ „Des Meeres und der Liebe Wellen,“ „Der Traum ein Leben.“ Zu derselben Zeit war ein anderer Stern im Aufsteigen begriffen, und Costenoble sollte ihn auf seiner ganzen Bahn bis zu seinem tragischen Untergange begleiten; es war der Stern des genialen, aber unselig schwermütigen Volksdichters und Schauspielers Ferdinand Raimund. Dann sollte Costenoble noch

das Emporkommen und Gedeihen des anmutigsten und fruchtbarsten österreichischen Lustspiel dichters, Eduard Bauernfelds, erleben. Gleichzeitig standen Kokebue, Raupach, Zffland in ihrer Blüte. Friedrich Halm hatte 1835 seine erste Dichtung, „Grifeldis“, mit durchschlagendem Erfolg aufführen lassen. Das Burgtheater war auch nach dem Urtheile des strengen Immermann der Mittelpunkt aller ernstern dramatischen Bestrebungen jener vormärzlichen Jahrzehnte Deutschlands. Es hatte vor allen andern Hofbühnen schon den einen wichtigen Vorzug, daß es damals die einzige war, an der nicht Oper und Schauspiel zugleich zu gegenseitigem Schaden gepflegt wurden, es war ausschließlich dem gesprochenen Drama gewidmet. Einer der ausgezeichnetsten Dramaturgen Deutschlands, Schreyvogel, stand über zwei Jahrzehnte zwar nicht an der Spitze des, wie alle Hofbühnen damals, von unwissenden Exzellenzen geleiteten Hoftheaters, wohl aber war er in der bescheidenen Form des Hoftheatersekretärs die treibende Seele desselben. Er warb die großen Schauspieler für die Burg an, die Anschütz, Löwe, Fichtner, Wilhelmi, La Roche, Julie Rettich, Sophie Schröder; er hielt durch seine hingebungsvolle Begeisterung, seine Gerechtigkeit, seine ehrfurchtgebietende litterarische und künstlerische Einsicht strenge Zucht unter der leichtbeweglichen Künstlerschar, und sein Geschmac vor allem war ausschlaggebend für die Bildung des Repertoires. Er führte Schiller und Goethe auf der Wiener Bühne ein, brachte auch Lessings „Nathan“ auf die Bretter und befestigte die Schauspieler in der Schröderschen Überlieferung, welche Natur und Wahrheit, das charakteristische Spiel als einziges hohes Ziel dem Künstler hinstellte. 1833 wurde Schreyvogel nach mehr als zwanzigjähriger Thätigkeit in roher Weise plötzlich seines Dienstes entlassen und durch den ebenso unfundigen als frivolen Streber und Dichterling Deinhardstein ersetzt, unter dessen Leitung Costenoble ebenfalls noch einige Jahre zu spielen hatte.

Die Persönlichkeit des Burgtheaterdirektors war damals für das Gedeihen der Anstalt noch weit bedeutamer als gegenwärtig. Denn sowohl Schreyvogel als auch Deinhardstein waren gleichzeitig Zensoren aller in Wien erscheinenden Theaterblätter, und beide nahmen gar keinen Anstand, Kritiken, die ihnen unangenehm waren, und mochten sie auch von Tieck herrühren, der damals in Dresden den theatralischen Kunstpapst spielte, kurzerhand zu unterdrücken. Es gedieh deshalb in Wien auch keine öffentliche Kritik des Burgtheaters, die heilsame Mitarbeit der Kritik konnte sich nicht geltend machen. In auswärtigen Blättern, in Stuttgart oder Leipzig, machten sich die Kritiker Luft, ohne nützen zu können. Der erste, der in Wien den Mut hatte, angreifende Kritiken zu schreiben und diesen Mut allerdings trotz vielfacher Unterstützung hoher Herren oft durch Verordnungen der Polizei zu büßen hatte, war der frivole Witzling M. G. Saphir, der in des nicht minder frivolen Bäuerle Theaterzeitung in den ersten dreißiger Jahren sehr erfolgreich zum Gaudium des Wiener Publikums schrieb. Das Publikum ist sich gleich geblieben, denn

etwas von dieser Manier, witzelnd Theaterkritik zu betreiben, wird in Wien heute noch als unumgänglich notwendige Eigenschaft eines Theaterrezensenten betrachtet. Saphirs aber hatte man sich bald entledigt, und Deinhardstein konnte nach Velleben mit der besten Künstlerchaft wirtschaften. Ein litterarischer Geist konnte sich in Wien bei dem Drucke der Zensur Metternichs und Sedlnitzkys nicht frei entwickeln. Grillparzer und Bauernfeld hatten beide Lust, auszuwandern, Anastasius Grün wurde nur durch sein Grafentum vor stärkerer Belästigung bewahrt. So wurde das Publikum Jahrzehnte lang in möglichster Unwissenheit erhalten. Das Lustspiel allein, und auch nur das harmlos unterhaltende oder das seine Anzüglichkeiten vorsichtig verhüllende, konnte gedeihen; Nestroy löste den tief empfindenden Raimund mit seiner alles zersezenden, galligen und auch frivolen Parodie ab; die hohe Tragödie fand bei den verweichlichten Wienern so wenig Anklang, daß „König Lear“ schauspielmäßig einen guten Ausgang annehmen mußte, und selbst der weiche „Correggio“ Dehlesschlägers wurde nicht als Trauerspiel vertragen.

So war es um das Burgtheater, um Wien, seine Litteratur, seine Kritik und sein Publikum in den zwei Jahrzehnten bestellt, als der Charakterkomiker Costenoble dort lebte und wirkte. Wie es viele andre Schauspieler, Schröder, Fffland, Anschütz, zu halten pflegten, so führte auch Costenoble fleißig Tagebücher, in denen er alles verzeichnete, was er erfuhr, erlebte oder dachte. Da er noch außerdem, wie seine großen Vorbilder Schröder und Fffland, selbst Stücke für die Bühne schrieb oder einrichtete und übersetzte, so war er der Feder vollkommen mächtig, und er setzte sich gern und regelmäßig an seinen Schreibtisch.

Costenoble hat seine Tagebücher mit der ausdrücklichen Absicht geführt, daß sie der Nachwelt als geschichtliche Quelle für die Kenntnis seines Lebens und seiner Zeit dienen möchten. Am 26. Oktober 1836, als er seinen Nekrolog auf Ferdinand Raimund einleitete, schrieb er: „Indem ich dieses niederschreibe und immer noch hoffe, daß diese Tagesblätter vielleicht nach meinem Tode nicht ungelesen und nicht unnütz bleiben dürften, füge ich folgendes bei.“ Aber erst mehr als fünfzig Jahre nach seinem Tode sollte sein Herzenswunsch in Erfüllung gehen. Ein um die litterarische Geschichte der Stadt Wien höchst verdienter Gelehrter, der Stadtarchivar Dr. Karl Glossy (der Herausgeber von Ferdinand Raimunds Werken) hat sich im Verein mit einem jüngern Germanisten, Karl Zeidler, der schwierigen Aufgabe unterzogen, die bändereiche Costenoblesche Handschrift zu mustern, zu kürzen, auf die wertvollsten Mitteilungen zu beschränken und so der Öffentlichkeit zu übergeben. Immerhin sind zwei stattliche Bände entstanden*). Wenn man die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe bedenkt, die

*) Aus dem Burgtheater 1818—1837. Tagebuchblätter des weil. K. K. Hofschau-
spielers und Regisseurs Karl Ludwig Costenoble. Mit dem Porträt Costenobles. Zwei
Bände. Wien, Konegen, 1889.

nicht weniger Takt als Kenntnisse erfordert, muß man den Herausgebern alle Anerkennung zollen. Denn Costenoble wurde je älter, desto schreiblustiger; an Wiederholungen mochte es nicht fehlen, und ganz und gar beziehungsloser Klatsch war gewiß zu entbehren. Wenn es galt, das Selbstporträt des Schauspielers und die wertvollsten Nachrichten für den abgesteckten Zeitraum einheitlich zusammenzufassen, so haben die Herausgeber ihre Aufgabe gut gelöst. Ein kurzes biographisches Vorwort und ausführliche Sach- und Personenregister erleichtern den Gebrauch des Buches. Leider besteht in den Tagebüchern eine große Lücke von fünf Jahren (1825—1830), die Hefte aus diesen Jahren sind (wie es scheint, unwiederbringlich) verloren gegangen.

Der Wert einer geschichtlichen Quelle, wie diese Tagebücher, hängt ganz und gar ab von dem Charakter und der geistigen Kraft desjenigen, der sie geführt hat. Während in politischen Dingen die Subjektivität des Berichtstatters fast gar nicht in Betracht kommt, wenn er nur in der Lage war, den Haupt- und Staatsaktionen mit klaren Sinnen beizuwohnen, und die Fähigkeit besaß, streng sachlich darüber zu berichten, so ist es in der Kunst- und Litteraturgeschichte vor allem wichtig, zu wissen, wie es um die künstlerische und sittliche Urteilskraft des Berichtstatters bestellt ist. Denn er berichtet über die zartesten Erscheinungen menschlicher Schöpferkraft, er kann überhaupt nicht berichten, ohne zu urteilen, seine Auffassung ist schon beeinflusst von seinem ästhetischen Bekenntnis und seinem sittlichen Feingefühl. Er ist blind und stumpf und unempfänglich für die Vorgänge, wenn es ihm an künstlerischem Sinn mangelt, er ist scharfsichtig, ja prophetisch, wenn er künstlerischen Sinn in hohem Grade besitzt. Und da muß man denn gleich sagen, daß Costenoble ein Mann von der letztern Art war, daß er zwar auch im Banne seiner Zeit stand und Götter verehrte, die für uns längst ihre Herrlichkeit verloren haben, daß er aber doch eine echt künstlerische, sehr einsichtsvolle und vor allem grundehrliche, echtdeutsche Natur war, daß er ein empfängliches Gemüt besaß, einen idealen, nie selbstzufriedenen, immer hochstrebenden Geist, bereit zur Anerkennung, stark in der Liebe, zäh in der Abneigung und für seine Kunst begeistert in grenzenloser Weise. Als Schauspieler von Beruf blieb er sich stets bewußt, daß keine Untugend ihm gefährlicher werden könne, als die der Eitelkeit, durch welche so viele ausgezeichnete Künstler sich lächerlich, ja unerträglich gemacht haben. In seinen Tagebuchblättern ärgert er sich über den Hochmut schnell anerkannter Künstler oder befürchtet, daß junge Talente von dem Laster befallen werden, und warnt sich selbst davor. So schreibt er am 11. Februar 1824: „Ziegler [ein Schriftsteller] begegnete mir heute und sprach von einer Ästhetik, die er verfaßt habe und drucken lassen wolle, als von einem Werke, das noch keine Nation besitze. Es ist traurig, wenn solche Menschen, wie Dädalus, mit ihrem wächsernen Gefieder zur Sonne sich schwingen wollen! — Ich nehme selbst freilich auch zuweilen einen Anlauf über meine Kräfte; aber ich posaune diese Narrheit doch nicht aus, als ob ich die salomo-

nischen Siegel gesprengt hätte. Wie oft rezensire ich mich selbst und lache mich von Herzen aus!" Äußerungen wie die nach einer Othello-Aufführung: „Mein Brabantio hätte auch inniger und kräftiger sein können" (1. April 1823) findet man sehr häufig. So schreibt er am 29. September 1822: „Ich, als Meister Marks [in dem Drama „Tranquillus“], that zwar nicht soviel, als ich gekonnt, war aber doch so glücklich, zu gefallen. Wenn jeder nach Verdienst bekäme — sagt Hamlet.“ Am 2. Mai 1823: „Weil die Kritik mit meinem Lustspiele »Der Alte muß« so unsäuberlich verfahren war, und zwar mit Fug und Recht, so löste ich meine erquälten Trochäen in Prosa auf und stellte das Stück gewissermaßen ganz neu her.“ Am 5. März 1824: „»Die Lästerschule«. Graf Dietrichstein [der Intendant] versicherte mir, daß Steigentesch sich an meinem Juden sehr ergötzt habe. Gottlob! daß ich weniger mit mir zufrieden bin, als der verehrte Dichter.“ Am 16. Januar 1834: „Heute wird meiner im Morgenblatte mit großer Verehrung gedacht. Man nennt mich den Schutzgeist des Bauernfeldschen »Liebesprotokoll« [was Costenoble in der That war, indem er gegen das Verbot der Zensur den Bankier Müller als Satire auf die jüdischen Geldbarone, wie es Bauernfeld ursprünglich wollte, aber nicht durfte, darstellte], den besten Shylock des Burgtheaters. Ich bin froh, daß ich zu alt bin, um hochmütig werden zu können.“ Am 11. März 1834: „Die Fichtner versicherte mir, daß sie oft plötzlich über den Beifall, den sie erhalte, erschrecke, weil ein Gefühl völligen Unvermögens sie mitten im Rausche des Applauses überschleiche. Dieses Gefühl, meinte ich, seien wohlwollende Mahnungen des bessern Genius im Darsteller, um ihn vor Übermut und voreiligem Glauben an eigne Vollkommenheit zu bewahren.“ Er verzeichnet aber auch, wie jeder echte Mann sich seines Wertes wohl bewußt, am 24. März 1832 nach der Goethefeier, in welcher Teile aus Egmont, Iphigenie, Tasso und Faust vorgeführt worden waren: „Mein Mephistopheles fiel ganz so aus, wie ich mir es selbst vorgestellt hatte. So gewiß ich überzeugt bin, daß von alten Theaterpersonen kein einziger sich zum Mephisto eignet, so gewiß weiß ich, daß unter allen ich noch der beste bin. Das ist unter solchen Umständen keine Ruhmredigkeit, und darum glaube ich, es mit gutem Gewissen hier notiren zu dürfen.“

In diesen Geständnissen erkennt man das ganze ehrliche Wesen Costenobles. Er war auch nicht der Mann, um den Mantel nach dem Winde zu hängen. Seine künstlerische Überzeugung zu opfern, um den Beifall des unverständigen Publikums zu gewinnen, war er nicht im Stande, wie folgende Aufzeichnungen bekunden. Am 27. November 1823: „König Lear. Ich gab heute den Narren. Als ich die Rolle bekam, empfing ich sie mit Furcht, weil mir ahnte, daß meine Ansicht über den Charakter des Narren nicht mit dem Verlangen des Publikums übereinstimmen dürfte. Meine Ahnung hat mich nicht betrogen. Ich wurde zu sentimental und verlor in dem Gefühle, daß mein Spiel nicht an-

spreche, den Humor. Publikum und Kunstgenossen waren nicht befriedigt. Neil sagte, es sei falsch, den Narren so wehmütig zu spielen, denn der Narr dürfe sich Ausfälle nur im Gewande des Scherzes erlauben. Aber wie stimmt denn der Scherz ohne Wehmut mit dem Grame des Narren und mit den Worten: »Sang ich vor Kummer Vieder?« Unserm Narren will, indem er sich zur tollern Laune schraubt, vor Leid das Herz brechen. Man muß nicht immer nach innerer Überzeugung thun, sondern wie es die Welt will, die immer lachen möchte.“ Am 9. März 1824: „Dear. Ich gab den Narren heute etwas bunter gefärbt und gefiel auch mehr. Sophie Schröder kam zu mir und bemerkte: »So ist der Narr, wie ihn die Narren haben wollen.« Also das Volk will Charlatanerie oder Gaukelei. Mir kanns recht sein, und Shakespeare muß es sich gefallen lassen.“ Aber er ist noch immer nicht fertig mit seinem Narren, denn am 22. Oktober 1824 verzeichnet er: „König Dear. Mein Narr gefiel weder dem Publikum, noch den Kunstgenossen. Ich kann mich von der Idee, den Narren mit Wehmut und Schmerz zu geben, nicht losmachen; sie ist mit mir alt geworden, und kein Mensch hat mir noch eine andre Überzeugung geben können. Das Volk will einen Lustigmacher und weiter nichts; so mag es sich denn einen andern Narren suchen. Ich mag kein Narr so vieler Narren werden und thue Verzicht auf zweideutigen Beifall.“

Ebenso redlich war Costenoble im praktischen Leben. Einmal war er gezwungen, zu einer Notlüge zu greifen; seine Frau sollte eine Rolle spielen, die sie noch nicht ganz innehatte, und mußte sich krank melden. Costenoble erzählt den Vorfall und schließt: „So zwingen eigensinnige und alberne Theatervorstände die bessern Mitglieder oft zur Falschheit und impfen die Anlage zu Ränken selbst ein. Wie leicht können Notlügen zur Gewohnheit werden und in Bequemlichkeitsfällen zur Anwendung kommen!“ (23. September 1822.) Ein andermal, nachdem er von der Vorstellung des ganzen Personals vor dem neuen Direktor, dem Grafen Moriz von Dietrichstein, erzählt hat, fügt er hinzu: „Viele meiner Kunstgenossen drängten sich um den neuen Herrscher, ich aber mochte mich um keinen Preis mit heranmachen und lief nach löblicher oder, wenn man lieber will, nach unlöblicher Gewohnheit auf und davon. Durch Courmachen werde ich nie das Glück erjagen.“ (22. April 1821.) So viel er auch seine Kollegin Sophie Schröder verehrte, über ihre weibliche Schlaueheit konnte er sich immer ärgern; so schreibt er am 6. November 1824: „Sophie Schröder schimpft auf die Wiener und besucht dennoch öffentliche Bälle. Ich würde die Volksmenge fliehen, die ich verachte.“ Gegen den stolzen Erb- und Geldadel kehrt er sein gut bürgerliches Selbstgefühl heraus; er flieht die aristokratischen Liebhabertheater, die ihn als Regisseur benutzen wollen, und meidet die reichen jüdischen Bankiers, die mit den Burgschauspielern ihren Salon aufpußen. Am 22. Juni 1819 schreibt er: „Ich war beim Bankier Baron von Arnstein, um mir Empfehlungsbriefe nach Frankfurt a. M. auszubitten. Ich

hatte Geistesgegenwart genug, einen schicklichen Vorwand zur Ablehnung zu finden. Wie könnte ich auch in den Zirkeln dieser vornehmen Leute mich behaglich fühlen? Ich habe es einmal gekostet. Das ewige Geschnatter in französischer Sprache — diese ekelhafte Herabwürdigung alles Vaterländischen! Wer mag es hören, wenn er es nicht muß!“ Mit jedem Kollegen oder Schriftsteller seines Verkehrs setzt er sich redlich und rückhaltlos auseinander, einmal verzeichnet er mit Genugthuung, daß er dem jungen Bauernfeld seine Meinung gesagt habe, ist aber durch Grillparzers formlose Fremdthueri sehr verletzt. Schließlich kommt er auf den Standpunkt, den er in folgender Aufzeichnung vom 19. September 1824 einnimmt: „Kaiser Franz kam heute ins Theater und wurde lebhaft und anhaltend mit Händeklatschen empfangen. Es ist bemerkenswert, daß der Landesherr und die Hoffchauspieler auf eine und dieselbe Weise begrüßt werden. Dabei dachte ich, ob dereinst dem Kaiser die Herzen nachklopfen werden, oder ob das jezige Händegeklatsch nur ein verhallendes Getöse dummer Speichellecker ist. Ist das der Fall, was will dann der Darsteller sich zu gute thun auf das vorübergehende Gelärme der Menge? Über alles lachen ist die einzige Lebensweisheit.“ Nur den einen Idealismus des Künstlers hielt er unerschüttert fest: „Hätte der Künstler nicht den eignen Richter im Busen, was würde aus der Kunst werden?“ (20. Juni 1820.)

Dies wird genügen, um den persönlichen Charakter Costenobles als Mensch wie als Künstler ins rechte Licht zu setzen; er war wirklich eine sittliche Natur im besten Sinne, und die Urtheile einer solchen sind immer der Beachtung wert. Aber auch seine litterarische und dramaturgische Urtheilskraft verdient große Wertschätzung. Für uns fünfzig Jahre von seiner Zeit getrennte Rezensenten ist es sehr leicht, über die Tagesgrößen derselben die Achseln zu zucken. Aber es ist ein historisches Dokument, wenn Costenoble auf die Nachricht von der Ermordung Kogebues niederschreibt: „Als wir heute zur Leseprobe vom »Bielwischer« versammelt waren, erscholl die fürchterliche Kunde, daß Kogebue von einem fanatischen Studenten erstochen worden sei. Wir waren alle niedergeschmettert durch diese Trauerpost“ (1. April 1819), denn diese Mitteilung beweist, wie wichtig Kogebue für die damalige deutsche Bühne geworden war, deren Repertoire er vor Raupach und den Franzosen, zugleich mit Houwald und Iffland beherrschte. Daher ist dem Schauspieler Costenoble der große Respekt, den er mit vielen seiner Zeitgenossen diesen Dichtern zollte, nicht als kritisches Armutzeugnis anzurechnen. Man muß vielmehr hervorheben, daß er für Shakespeare, für Schiller und Goethe sich rückhaltlos begeisterte, und ganz besonders verdient seine Beurteilung Heinrichs von Kleist hervorgehoben zu werden, die in die Zeit der Schicksalstragödien und der Raupachschen Samba-dramen fällt. Am 3. Oktober 1821 schreibt er ins Tagebuch: „Zum erstenmale »Prinz von Hessen-Homburg« unter dem Titel »Die Schlacht von Fehr-

bellin,« ein Schauspiel in fünf Akten von Kleist. Das Kleistsche Stück wurde nicht gut vorgeführt und noch schlechter begriffen. Selbst der erfahrene Kostüme-
 direktor von Stubenrauch sagte mir vor der Vorstellung, das heutige Schau-
 spiel sei zurückstoßend, und zwar deshalb, weil ein junger, tapferer Held wie
 ein Feigling um sein Leben bitte, das er verwirkt hat. Der Prinz, ein junger,
 fast bartloser Held, ist tapfer wie ein Löwe in der Schlacht und zittert vor
 dem Tode eines Verbrechers. Das fand man unnatürlich und zurückstoßend,
 weil ein Soldat in allen Verhältnissen dem Tode unerschrocken ins Auge blicken
 müsse. Wie oberflächlich ist dieses Urteil — wie so gar nicht auf tiefer Men-
 schenkenntnis begründet! Ein junger fürstlicher Held, von Ehrsucht gesponnt,
 geht blind und mutig ins Feuer, weil im schlimmsten Falle ein rühmliches
 Ende ihm zu teil wird und die Krone des Siegers seiner wartet. Ein ganz
 entgegengesetztes Gefühl jedoch wird ihn beherrschen, wenn er nach subordi-
 nationswidrigem Vorgehen an seinem offenen sichern Grabe vorbeigeführt wird und
 den Tod der Schande sterben soll. Erwägt man noch die zarte Jugend dieses
 Prinzen und daß sein Herz von der feurigsten Liebe und folglich von zwie-
 facher Lebenslust erfüllt ist, so muß es dem verständigen Zuschauer ganz klar
 werden, daß Kleist sein Bild nur der Natur entnahm. Aber die Wiener wollen
 zuerst die äußern Sinne befriedigt haben, bevor ihr Kunstsinne angeregt werden
 mag. Unser Prinz wollte der Natur trotzten mit einer blonden, langgelockten
 Perrücke und mahnte in diesem Hauptschmucke an die Löwen in der Zauber-
 flöte, welche Sarastro's Wagen ziehen. Als der junge Prinz angstvoll die Fürstin
 fragt: »Wenn aber der Kurfürst mein Todesurteil bestätigen sollte?« und die
 hohe Dame ruhig und beruhigend erwidert: »Dann, mein Sohn, mußt du dich
 in dein Schicksal ergeben,« lachte die Versammlung laut auf und glaubte recht
 was Gescheites zu thun. Mir war es ein ganz neues Schauspiel, ein Theater-
 stück und die sonst beliebten Darsteller grausam verhöhnen zu sehen. Hier galt
 kein Unterschied des Kunstranges — wer sprach, wurde ausgelacht. Ich kann
 mich nicht erinnern, jemals über die Unverschämtheit irgend eines Parterres
 so im Innern empört gewesen zu sein! Einmal, weil das Stück zu ehrenwert
 für solch eine barbarische Behandlung war, und zweitens, weil die Darsteller
 unverdient leiden mußten.“ Wir haben die Stelle ganz gegeben, weil sie eines
 der merkwürdigsten Ereignisse der deutschen Theatergeschichte mitteilt, aber auch
 von der Unabhängigkeit und Klarheit von Costenobles Urteil Zeugnis ablegt.
 Die aus dem Französischen übersetzten Lustspiele, die den Alltagsbedarf der
 damaligen Bühne deckten, kritisiert er mit nicht geringer Verachtung. Das beste
 zu diesen Stücken mußten die Schauspieler aus ihrer eignen Phantasie hinzu-
 thun, und man machte es auch dem in den dreißiger Jahren fruchtbar auftretenden
 Bauernfeld nicht zum geringsten Vorwurfe, daß er in seinen Stücken den ein-
 zeln Schauspielern die Rollen förmlich auf den Leib schrieb, so daß die Typen
 sich wiederholten und nur die geistreichen Gespräche wechselten. Costenoble hebt

Grenzböten IV. 1888.

dies mehr als einmal hervor; er bewundert den Geist Bauernfelds, tadeln aber den Mangel an Handlung in seinen Lustspielen. Nach der Aufführung des „Liebesprotokolls“ schrieb Bauernfeld dem um den Erfolg des Lustspiels am meisten verdienten Costenoble einen Dankbrief, der mit Genugthuung dem Tagebuche einverleibt wurde. Zu Grillparzer dagegen stand Costenoble in kältern, ja unfreundlichen Beziehungen. Seine Urtheile über den jungen Dichter, der sich scharf zu äußern liebte und überhaupt noch lange nicht der vergräunte Hypochonder war, als welcher er der Gegenwart vor Augen steht, sind immer von Hochachtung erfüllt, nicht immer aber zutreffend. Für Castelli, Saphir, Bäuerle hatte Costenoble die richtige Geringschätzung.

Für keinen einzigen dichtenden Zeitgenossen hatte er sich aber so begeistert wie für den Schauspieler Ferdinand Raimund. Es muß ihn wohl ein wahlverwandter Zug zu diesem melancholisch-humoristischen Genius getrieben haben. Denn von dem ersten Augenblicke der Bekanntschaft mit Raimund bis zu seinem tragischen Ende verfolgt Costenoble mit begeisterter Theilnahme dessen künstlerische und persönliche Schicksale. Zu einer Zeit, wo Raimund noch mit der Kälte des Publikums und mit unebenbürtigen, aber eingefessenen Nebenbuhlern zu kämpfen hatte, prophezeite Costenoble die Größe Raimunds, schrieb darüber ins Tagebuch und schlug sich mit seinen Gegnern im Leben herum. Beide verband auch gute Freundschaft. Costenoble ist immer glücklich, wenn er mit Raimund zusammen ist; eine zufällige Straßenbegegnung mit seinem Liebling findet er zu verzeichnen werth, und als dann die Anerkennung Raimunds immer weiter um sich greift und sein Meisterwerk „Der Verschwendter“ Wien begeistert, da beruft sich Costenoble auf seine Vorhersage und ist stolz auf Raimunds Erfolge. Von den vielen Todesfällen, die er im Tagebuche verzeichnet, hat ihn keiner so tief erschüttert, als der Selbstmord seines hypochondrischen Freundes. Raimund wurde bekanntlich von einem Hunde gebissen, der, wie festgestellt wurde, gar nicht wutkrank war; Raimund sah sich aber in seiner angsterfüllten Phantasie schon wasserscheu und jagte sich eine Kugel ins Hirn, um nicht dem Wahnsinn zu verfallen. Was Costenoble nur von den letzten Umständen Raimunds erfahren konnte, hat er sorgfältig in seinem Tagebuche verzeichnet; am 26. Oktober 1836 hat er sogar eine ausführliche Charakteristik des Vielbetrauernten entworfen. Darin heißt es: „Viel ist an Raimund, dem Lebenden, gemäkelt worden — der Urtheilspruch der Nachwelt wird auch gewiß nicht ohne Zusatz von Tadel lauten; allein jede Zeit wird eingestehen, er war eine interessante, in vielen Beziehungen wichtige Erscheinung; er war ein echtes, tiefes, warmes, poetisches Gemüt. Unter ungünstigen Verhältnissen ins Dasein eingeführt, riß er sich mit Kampf und Mühe aus der drückenden Atmosphäre heraus in die reinere Luft des Kunstgebietes, nach dessen Herrlichkeit seine dürstende Seele lechzte; die jugendliche Phantasie erblickte nur Bilder der Freude, wo leider der Dornen Übermaß karge Rosen verdeckte. Er hat ihren

Stachel blutend erprobt, zerrissen haben sie ihm das weiche Herz; und bis zu dem Momente der Unglücksthat, wo der Dämon ihn überwältigte, hat er der Leiden überwiegend mehr als Genüsse eingeerntet — der wahre Dichter kann im Leben eigentlich nicht ganz glücklich sein! —, aber gerade an dem Felsen so bitterer Erfahrungen ward der edlere Funken in seiner Brust herausgeschlagen; gewappnet gegen die Angriffe der Hohlheit ging er aus dem Kampfe hervor, und weil die Wirklichkeit seinem Ideale nicht entsprach, baute er sich eine neue Welt im schweigenden Innern . . . Raimund hat in den Hauptgestalten seiner Schöpfungen immer sich selbst, seine eigne, vielgestaltige, liebenswürdige Individualität gegeben: der gemüthliche, tiefsinnige Florian, der aufbrausende Wurzel mit seiner ergreifenden Umwandlung in das unheimliche Bild des Aschenmannes, der menschenfeindliche Kappelkopf, dem nur die glühendste Liebe zu seinesgleichen als Zündstoff dient, die verbkräftige, aber wahre Ironie des Harfenisten Nachtigall und endlich wieder das nationale Bild des gemüthlichen Tischlers mit der reichsten Mischung von Laune und Empfindung — dieser recht eigentlich versinnlichte Humor mit geringen Schattirungen erscheint uns in all den genannten, so verschiedenen Gebilden eine integrirende Hauptfarbe, eine immer wieder auftauchende Lieblingstinte, die wir füglich in dem poetischen Naturell Raimunds begründet halten dürfen.“

Es sollte aber noch lange dauern, bis Raimund auch in weitem Kreisen zu jener Anerkennung kam, die Costenoble für ihn beanspruchte; in Deutschland haben sich Wilibald Alexis und Karl Goedeke am frühesten für ihn begeistert. In Wien wurde seine Volkstümlichkeit zunächst von einem humoristischen Genie genau entgegengesetzter Art abgelöst, von Johann Nestroy, dessen Anfänge Costenoble noch erlebte und wieder in überraschend scharfsichtiger Weise beurtheilte. Am 2. Juni 1837 schreibt er: „Mit Kettel [einem litterarischen Freunde] im Theater a. d. Wien, wo man Hopps »Hutmacher und Strumpfwirker« gab. Wir haben über die kraftvolle Komik des Scholz viel gelacht. Das fade, widerfönnigste Zeug erhält im Munde dieses Lustigmachers Würze und erschütterte das Zwerchfell. Weniger reizte die Spielart Nestroys, so viel Mühe er sich auch geben mochte. Sein Wesen ist — ich möchte sagen — nicht im mindesten so harmlos-graziös wie Scholz' Eigentümlichkeit und erinnert immer an diejenige Hefe des Pöbels, die in Revolutionsfällen zum Plündern und Totschlagen bereit ist. Wie komisch Nestroy auch zuweilen wird — er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht.“ Costenobles Urtheil ist nicht ganz gerecht, ja es ist hart: so gemein ist Nestroy nicht; aber das revolutionäre Element in ihm hat er mit richtigem Gefühl betont, und daß es den zu dieser Zeit schon achtundsechzigjährigen Burgschauspieler abstieß, der sich unter Kaiser Franz des Zweiten Regierung ins patriarchalische System unmerklich eingelebt hatte, war nur natürlich.

Einer der merkwürdigsten Charakterzüge Costenobles, der übrigens ein

Zeugnis mehr für sein künstlerisches Naturell ablegt, ist sein Haß aller Schulgelehrten und Buchästhetiker. „Viel Schulwissen ist nicht selten der Mörder des feinen Geschmacks,“ schreibt er am 4. Juni 1823. „Das klingt paradox; aber ich habe darin Erfahrungen gemacht.“ Am 9. November 1823: „Nachmittags zur Sophie Schröder. Baron Hormayr kam bald nach uns. Wir wurden von seiner geistreichen Laune sehr angenehm unterhalten. Wie eine Zentnerlast fühlte ich es auf meinem Herzen, als der Freiherr so viel Anziehendes sprach, und ich gestehen mußte, daß ich im Wissen im Vergleiche zu diesem Manne so gar nichts bin. Aber schon eine halbe Stunde später pries ich den Himmel, der mir, bei allen meinen Mängeln im Schulwesen, richtigeres Gefühl gab, als dem witzelnden Historiographen. Man kam auf die Schauspielertalente des großen Sffland zu sprechen. Hormayr wagte es, über Sfflands Darstellungen zu spötteln und nannte das Spiel des vortrefflichen Mimen Mosaik. »Von fern — sagte er — scheint es schön, in der Nähe aber gewahrt man deutlich die Zusammenstellung.“ Gelehrte Leute bedienen sich oft ganz unpassender Vergleiche. Wer sah jemals Zusammensetzung an Sfflands Wittburg in der »Versöhnung«? Wem fiel Mosaik ein bei Vorführung des Sfflandschen deutschen Hausvaters oder wenn er Constant oder Amtman Nilmen war?“ Am 13. Dezember 1824 erzählt Costenoble: „Abends bei Sophie Schröder. Wir lernten bei ihr einen Gelehrten namens Kunike kennen, der ein humaner, lieber Mann zu sein scheint. Er hat über Mimik und Seelenzustände geschrieben und sprach auch viel von der Gallischen Schädellehre. Endlich aber wurde sein Geplauder doch verdächtig, als er sagte: Ja, wenn Kant, Lessing und Engel gewußt hätten, was ich lehre!“ Costenobles Haß gegen Tieck ist teilweise auch auf diesen Haß alles Gelehrtenhochmuts zurückzuführen. Am 12. September 1822 ist Karl Devrient, der Neffe des großen Ludwig Devrient, als Mortimer gründlich durchgefallen, nachdem er mit großer Anmaßung für sein erstes Gastspiel diese schwierigste Rolle gefordert hat. In hellem Zorn berichtet Costenoble: „Niemand ist wohl ein Schauspieler mehr mit Trompeten und Pauken durchgefallen; unter Trompeten und Pauken sind hier Bischen und Hohn zu verstehen. Schwerlich kann er nach solcher Probe die Hofbühne weiter betreten. Meine Ahnung war also gegründet, als ich fürchtete, ein so lecker, alles herausfordernder Bursche könne kein guter Schauspieler sein. Und findet Tieck diesen Mortimer wirklich gut, so trage ich kein Verlangen darnach, jemals von diesem Dichter gelobt zu werden. Der Satan mag das spitze Rätsel lösen, daß große Geister fast immer leichte Theaterrezensenten sind.“ So oft Costenoble auf Tieck zu sprechen kommt, wird er ärgerlich; zwischen Dresden und Wien bestand damals eine Nebenbuhlerschaft in dramatischen Sachen; Tieck, scheint es, wollte auch Wien mit seinem Urteil beeinflussen, und Schreyvogel, als Censor, strich Tiecksche Kritiken schlechtweg aus dem Blatte. Das trug natürlich nicht zu kollegialem Verkehr bei. Das

Dresdner Hoftheater galt bei den Wienern als ein Intriguennest, und die nachher so berühmt gewordene Sulic Kettich war froh, von Dresden nach Wien zurückkehren zu können.

Aber mehr noch als in litterarischen Dingen haben sich Costenobles Urtheile über Schauspieler bewährt. Sie nehmen natürlich den meisten Raum in den Tagebüchern ein; denn er berichtet nicht bloß über das eigene Spiel, sondern auch über seine Genossen, und für seine Lieblinge enthalten seine Blätter fortlaufende Nachrichten, so daß sie in der That für die Geschichte des Burgtheaters unter Schreyvogels und Deinhardsteins Leitung von großem Werte sind. So oft ein Gast auftritt oder ein neues Talent sichtbar wird, ist Costenoble auf dem Platze. Er sagt voraus, daß Wilhelmine Schröder eine große Rolle spielen wird, nachdem er sie ein- oder zweimal auf der Bühne gesehen hat; er prophezeit Raimund, der Therese Krones, Fichtner, La Roche die Begeisterung des Wiener Publikums. Wie für Raimund, so ist auch für Sophie Schröder, für Anschütz (den größten König Lear), für Löwe und für den jungen, unmittelbar aus Goethes Schule stammenden La Roche, den Costenoble nicht genug bewundern konnte, das Tagebuch eine fortlaufende Lebensnachricht. Am meisten aber für Schreyvogel, zu dem Costenoble in aufrichtiger Verehrung auffah, ohne deswegen alles, was er that, kritiklos hinzunehmen. Ärgert er sich doch sogar für seinen geliebten Dramaturgen, wenn dieser im Gefühl seiner schwankend gewordenen Stellung sich durch Huldigungen gegen die Eitelkeit seiner ersten Schauspieler zu befestigen suchte.

Es kommt dem Tagebuche zu gute, daß Costenoble als Protestant und Norddeutscher zunächst fremd in Wien war. Dadurch mutete ihn vieles so neu an, daß er die Eindrücke eigens verzeichnen mußte und so viele Mitteilungen gemacht hat, die für die Sittengeschichte Wiens von Interesse sind. So erzählt er, daß die Gräfin Jorgatsch im Bette liegend Besuche anzunehmen pflegte, was an die Zeiten Ludwigs XIV. in Paris erinnert. Der Kaiser Franz wird sein besondrer Liebling; wo er eine Anekdote hört, notirt er sie und trachtet den Wortlaut des Kaisers, der im wienerisch urwüchsigen Dialekt sprach, wiederzugeben. Es war damals Sitte, daß am 3. Oktober zur Feier des kaiserlichen Namenstages das ganze Burgtheaterpersonal im Festkleide sich auf der Bühne versammelte und mit dem Publikum die Volkshymne sang. Als Costenoble dies zum erstenmale mitmachte, war er ganz hingerissen von der Wirkung und sang aus voller Kehle mit. Auf dem neuen Boden war es für ihn eine der ersten und wichtigsten Aufgaben, das Wiener Publikum zu studiren, das sich wesentlich von seinem frühern Hamburger unterschied. Die geistreichen Bemerkungen, die Costenoble über das Publikum macht, sind ganz besonders wertvoll, denn grade sie geben das lebendigste Bild der damaligen Welt. Neu war endlich für Costenoble auch die Wiener Zensur, deren Dummheit und Rohheit für uns Nachgeborene erstaunlich ist. Zu hunderten erzählt er von

den berücktigten Zensurstücklein, und mit einer erheiternden Auslese derselben wollen wir diese Auszüge schließen.

Am 23. November 1818: „Zum erstenmale »Tartüffe,« Lustspiel in fünf Akten nach Molière von Deinhardstein. Ich darf keck behaupten, daß ich gut gespielt habe, und das hat auch mancher, der Sinn für Wahrheit hat, anerkannt; aber dennoch konnte ich das Stück nicht heben. Einmal und hauptsächlich war der Mord des Molièreschen Meisterwerkes schon dadurch begangen, daß es in Wien und für Wien bearbeitet werden mußte. Tartüffe durfte kein Geistlicher, kein Betbruder bleiben; er wurde nur als ein Tugendheuchler geduldet. Ich fragte: »Wenn ich nicht als kriechender, demuthheuchelnder Betbruder Tartüffe erscheinen darf, als was denn sonst?« — »Als tugendhaft scheinender Mensch,« sagte Deinhardstein. — Ich fragte: »Ist denn ein tugendhaft scheinender, also ein fromm scheinender nicht ein Heuchler, der kriecht und weint, wo es zu seinem Ziele führt?« Darauf wußte weder Korn noch der Bearbeiter etwas Genügendes zu erwidern.“ — Am 10. Juni 1818: „Dienstpflicht. Ein schurkischer Kriegsrat wird in Wien nicht geduldet.“ — Am 25. Januar 1819 berichtet er über die erste Aufführung des „Nathan“ in Wien: „Dieses herrliche Stück wird erbärmlich verstümmelt auf die Hofbühne gebracht. Um alles Zensurwidrige wegzunehmen mußte der ehemalige Souffleur des Burgtheaters, Herr Barling, die Beschneidung des weisen Juden übernehmen, und seine Hand war geschickt genug, alles zu umgehen, was die Aufführung bisher gehindert hatte. Der Hauptschnitt geschah mit dem Märlein der drei Ringe. Saladin darf Nathan nicht fragen, welcher Glaube ihm am meisten eingeleuchtet hat, der türkische, der christliche oder der jüdische, sondern nur welche Wahrheit, Lehre und Meinung ihm die reinste scheine. So gestutzt passirt das Buch sowohl die Zensur der Polizei, als auch die des Erzbischofs. Der Patriarch war überdies in einen Großcomthur verwandelt, und der Klosterbruder in einen Diener desselben.“ Am 21. Mai 1824: „Kabale und Liebe. Präsident von Walter — in Wien, Gott erbarme sich, ein Bizedom! — war keine meiner schlechtesten Rollen.“ Am 8. August 1822: „Es wurde Leseprobe gehalten von einem Drama, welches unser Keil verfaßt hat. Der Stoff war aus dem Leben des Descartes, weil aber die Zensur den Namen dieses Philosophen anstößig fand, so mußte der Verfasser den Namen verändern und Descartes in Tranquillus verwandeln.“ Am 9. November 1836: „Die Zensur hat einen Aufsatz in Lamberts »Telegraphen« gestrichen, der vom Wesen der Goldmacherei und von der Kunst, unedle Metalle in edle zu gestalten, handelt. Weil in Wien einst so ein Goldkoch gelebt und gewirkt hat, meint die Zensur, das Volk könne durch Lesen solcher Dinge wieder auf derlei Laboriren geraten. O Vorsorge! Ebenso dumm, als die Sorge der Sanitätskommission, keine Bäume auf den Gottesäckern zu gestatten, weil die Ausdünstung der Blätter den Menschen schädlich werden könnte.“ Am 8. August 1833: „Das Treiben der Zensur ist wahrhaft greulich;

sie hat sogar Friedrich dem Großen sein Prädikat gestrichen und nur gestattet, daß er der „zweite“ genannt werde. Das ist doch albern!“ Am 14. März 1822 in den Tagen der begeisterten Parteinahme für Webers „Freischütz“ gegen Rossini schreibt Costenoble: „Sophie Schröder besuchte mich heute und teilte mir mit, daß mein Gedicht an Weber die Zensur nicht passire, weil ein Vorbeer darin vorkommt und man in Wien diesen Ehrenzweig für den Tondichter des Freischütz zu hoch halte. O Jammer! Noch mehr! Ifflands Bild, nach dem Berliner Originale kopiert, wurde hier nur ohne Adlerorden zugelassen. Armseliger Zustand!“



Neuere schwäbische Dialektdichtung.



Die Dialektdichtung hat sowohl in Beziehung auf den Stoff als auf die Form ihre Grenzen. Ihr Hauptgebiet ist das der Genre-malerei, der Idylle, nach der heitern wie nach der ernsten Seite, das eigentliche Haus- und Familienleben, Gemüt und Herz. Niemand wird von ihr epochemachende Werke verlangen mit neuen, großen Gedanken, die auf die Gesamtentwicklung des geistigen Lebens eines Volkes oder gar auf die Weltliteratur von bestimmendem Einfluß würden. Fritz Reuter ging in der Wahl seiner Stoffe vielleicht bis an die äußerste Grenze, aber er wußte wohl, daß er diese nicht durchbrechen konnte. Große weltbewegende Ereignisse kann die Dialektdichtung immer nur fragmentarisch, einseitig, in ihren Reflexen auf das kleine Leben ihrer Helden darstellen.

Es ist eine ihrer psychologischen Begründung nach hochinteressante, fast allgemein feststehende Annahme, alles Dialektische müsse humoristisch sein. Eigentümlicherweise ergibt sich bei einer nähern Untersuchung wenn auch kein „muß,“ so doch die Thatsache, daß in unsrer gesamten Dialektdichtung der Humor eine weitaus gewichtigere Rolle spielt, als in unsrer hochdeutschen Litteratur, wo er selbst in Lustspielen oft genug die bedenklichste Zurücksetzung erfährt. Seine Haupterklärung findet dieser Umstand eben in dem auf das privatere Leben bezogenen Stoffgebiete der Dialektdichtung. Namentlich gäng und gäbe war das erwähnte Vorurteil, wenn man so will, eine Zeitlang dem schwäbischen und bairischen Dialekt gegenüber, gerade als ob der Sprache dieser Leute für Leid und Ernst überhaupt kein rechter Ausdruck gegeben wäre. Was insbesondere das Schwäbische anbelangt, so kann man oft, auch im Lande selbst, Äußerungen