

Rudolf Steiner

LUDWIG TIECK ALS DRAMATURG

Erstveröffentlichung: Dramaturgische Blätter 1898, 1. Jg., Nr. 10 + 12.

GA 29, S. 85-96.

Einen trefflichen Beitrag zur Geschichte der deutschen Dramaturgie hat vor kurzem Heinrich Bischoff geliefert. («Ludwig Tieck als Dramaturg.» Bruxelles, Office de publicité). Das Verhältnis Tiecks zur dramatischen Literatur und zum Theater bedarf einer objektiven Würdigung. Bischoff hat die Gründe dafür in seinem Einleitungskapitel gut zusammengestellt. «Ich weiß nicht», schrieb im Jahre 1854 Loebell an Tiecks Biographen R. Köpke, «ob es in der gesamten Literatur ein zweites Beispiel gibt von einer die lautwerdende Kritik so beherrschenden Gehässigkeit gegen einen Autor, als gegen L. Tieck. - So hat man zum Beispiel für Tiecks kritische Meinungen das niederdeutsche, sonst in der Schriftsprache

[086]

kaum vorkommende Wort aufgestöbert. Schrulle erklärt das breinisch-niedersächsische Wörterbuch durch . Und G. Schlesier wirft in der (Stuttgart und Tübingen, 1. Jahrgang, S.3 f.) Tieck vor, . Tiecks kritisches Meisterwerk. die , möchte Schlesier auf einige hundert Jahre verbannen; es liege Gift auf jeder Seite derselben.»

Als Gründe für diese beispiellose Unterschätzung Tiecks gibt Bischoff mannigfaltige Dinge an. Tieck galt als Haupt der romantischen Schule. Deshalb hassten ihn die Gegner dieser Literaturströmung von vorneherein. Auch persönlicher Neid kam bei den Zeitgenossen in Betracht.

In neuerer Zeit endlich bemüht man sich wenig, Tiecks dramaturgische Schriften zu studieren. Man nimmt das Urteil seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger herüber, ohne viel zu prüfen. «Ein schlagendes Beispiel bietet das kürzlich erschienene Werk von E. Wolff, . In seinem Überblick über die Geschichte der deutschen Dramaturgie erwähnt Wolff nicht nur Tieck mit keinem Worte, sondern schreibt O. Ludwigs das Verdienst zu, das Tiecks gebührt. Die mit Schiller ist von Tieck fast ein halbes Jahrhundert vor O. Ludwig vollzogen worden. Der Schluss, zu dem O. Ludwig gelangt, dass die wahre historische Tragödie von Schiller wieder zu Shakespeare zurückkehren müsse, ist sozusagen der Angelpunkt von Tiecks dramaturgischen Schriften. Wie Lessing

[087]

mit den Franzosen abrechnete, so rechnete Tieck mit Schiller ab, mit voller Anerkennung seiner Begabung und seiner Verdienste, und wies wie Lessing auf Shakespeare hin. Deshalb nicht Ludwigs, sondern Tiecks als Markstein in der Geschichte der deutschen Dramaturgie.»

Viel zur Verkennung Tiecks hat auch beigetragen, dass er seine Ansichten nicht in einem geschlossenen System, sondern mehr gelegentlich vorgetragen hat. Sie finden sich zerstreut in seinen verschiedenen Schriften. Bischoff gibt eine Übersicht der Schriften, die in Betracht kommen: a) die Vorberichte zu seinen dichterischen Werken, b) die Unterhaltungen über Kunst und Literatur im «Phantastus», c) die satirischen Ausfälle in den Märchenkomödien und Schwänken, besonders im «Zerbino» und «Gestiefelten Kater», d) die im zweiten Bande von Köpkes Biographie enthaltenen «Unterhaltungen mit Tieck», e) als Hauptquelle die «Kritischen Schriften», die Tieck von 1848-1852 in vier Bänden bei Brockhaus in Leipzig herausgegeben hat, f) als Anhang kommen in Betracht die von Köpke herausgegebenen «Nachgelassenen Schriften».

Ästhetische Untersuchungen liebte Ludwig Tieck nicht. Er war der Meinung, dass man mit der Theorie niemals die feinen Unterscheidungen, die in der Kunst in Betracht kommen, treffen könne. Man muss theoretisch die Wahrheit nach irgendeiner Seite hin übertreiben, um zu einer präzisen Definition zu kommen. Deshalb bleiben solche Theorien im Halbwahren stecken, wenn sie nicht gar zu ganz Unwahrem ihre Zuflucht nehmen müssen.

Als guter Psycholog erweist sich Bischoff dadurch, dass er den Unterschied aufstellt zwischen Tieck, dem Dramatiker, und Tieck, dem Dramaturgen. Wer diesen übersieht, muss Tieck unterschätzen. In Tiecks Dramen herrscht eine unklare Phantastik vor; nirgends weiß der Dichter die Gebilde der Einbildungskraft durch den kritischen Verstand zu zügeln; von geordneter Komposition ist wenig zu finden, und dennoch fordert Tieck, der Dramaturg, von dem Drama die künstlerische Täuschung in erster Linie. Diese wird bei einem solchen Überwuchern der Phantasie, wie sie in

[088]

seinen eigenen Dramen herrscht, nie zu erreichen sein. Ein Abbild des Lebens fordert Tieck, der Dramaturg; ein phantastisches Spiel gibt Tieck, der Dramatiker. Ferner sucht Tieck als Dramendichter seine Stoffe im Mittelalter; zugleich verlangt er als Dramaturg die unmittelbare Gegenwart der Handlung. Als Kritiker verpönt Tieck die Stimmungsmalerei im Drama, als Dichter legt er in seine Dramen Ottaven, Terzinen, Stanzas, Kanzenen ein, die zu nichts als zur lyrischen Ausmalung der Stimmung dienen.

Tieck hat in seinem «Karl von Berneck» das wahre Urbild einer grausigen Schicksalstragödie gezeichnet; dennoch verurteilt er diese dramatische Gattung als Kritiker in der schärfsten Weise.

In einleuchtender Weise erklärt Bischoff diesen Zwiespalt in der Persönlichkeit Tiecks. Man muss in dessen Schaffen zwei Perioden unterscheiden: eine romantische, die etwa bis 1820 dauert, und eine solche, die durch die Abwendung von aller Romantik und der Zukehr zu einer mehr realistischen Weltauffassung ihr Gepräge erhält. Die Dramen gehören der ersten Periode an, die dramaturgischen Studien fallen in die Zeit nach der Änderung seiner ästhetischen Grundüberzeugungen. «Mit dem beschließt Tieck seine romantische Produktion, um sich in seinen Novellen, deren lange Reihe er im Jahre 1820 beginnt, dem modernen Leben zuzuwenden, und dieses in vorwiegend realistischer Weise zu schildern.» «Der grelle Gegensatz zwischen seiner dramatischen und dramaturgischen Produktion erklärt sich also durch eine vollständige Änderung in seinen ästhetischen Ansichten; seine dramaturgische Tätigkeit beginnt erst, als seine dramatische beendet war»

Im Jahre 1810 sind Tiecks «Briefe über Shakespeare» erschienen. In dieser Zeit sind die Ansichten der Romantiker auch die seinigen. Aber im Laufe der Zeit wendet er sich ganz von diesen Ansichten ab. Er spricht das Köpke gegenüber klar aus: «Man hat mich zum Haupte einer sogenannten romantischen Schule machen wollen. Nichts hat mir ferner gelegen als das, wie überhaupt in meinem ganzen Leben alles Parteiwesen. Dennoch hat man nicht aufgehört, gegen mich in diesem Sinne zu schreiben und zu sprechen, aber nur, weil man mich nicht kannte. Wenn man mich aufforderte,

[089]

eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiß zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen.» «Das Wort romantisch, das man so häufig gebrauchen hört, und oft in so verkehrter Weise, hat viel Unheil angerichtet. Es hat mich immer verdrossen, wenn ich von der romantischen Poesie als einer besonderen Gattung habe reden hören. Man will sie der klassischen entgegenstellen und damit einen Gegensatz bezeichnen. Aber Poesie ist und bleibt zuerst. Poesie, sie wird immer und überall dieselbe sein müssen, man mag sie nun klassisch oder romantisch nennen.» - Der größte, der typische Dramatiker ist für Tieck Shakespeare. Zunächst mag diese Shakespeare-Begeisterung wohl auch romantischen Ursprungs sein. Aber in seinen reifen Jahren wirft er der romantischen Shakespeare-Kritik vor, dass sie Shakespeare losgelöst von dem allgemeinen Entwicklungsgange seiner Zeit und ihn wie ein Wunder, das vom Himmel gefallen ist, hin-gestellt habe. Dennoch ist zwischen Tiecks Shakespeare-Auffassung und derjenigen der Schlegel kein großer Unterschied. Nicht an ihr wird sein Gegensatz zur Romantik besonders klar. Dies ist vielmehr bei seinem Urteil über Calderon der Fall. Den mächtigen Einfluss Calderons auf das deutsche Drama stellt Tieck als einen verderblichen hin: «Bald war ohne nähere Kritik Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Konventionelle, das seine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künstlichkeit erhob, wurde dem Wesentlichen, Großdramatischen in seinen Arbeiten nicht nur gleichgestellt, sondern oft dem wahren Dichterischen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakespeare doch wohl für Zwillingenbrüder; und andere, noch mehr Begeisterte, meinten, Calderon fange da an zu sprechen, wo Shakespeare aufhörte, oder führe jene schwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen sich der kältere Nordländer nicht gewachsen fühlte; selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen gegenüber in einen dunklen Hintergrund zurück, jenen Berauschten, die wirklich und im Ernst

[090]

glaubten, das wahre Heil für die Poesie könne uns nur von den Spaniern und namentlich von Calderon kommen.

Am verhasstesten ist dem Kritiker Tieck die deutsche Schicksalstragödie. Gegen die blinde, dämonisch wirkende Schicksalsangst, die in der Weltanschauung der Romantik eine so große Rolle spielte, wendet er sich in der schärfsten Weise und mit beißendem Spott, obgleich dieselbe Macht in seinen Jugenddramen eine schlimme Rolle spielt. Von ihm ist, soviel ich weiß, zum ersten Mal der Versuch gemacht worden, das Schicksal auf diese Weise einzuführen. Ein Geist, welcher durch die Erfüllung eines seltsamen Orakels erlöst werden soll, eine alte Schuld des Hauses, die durch ein neues Verbrechen, welches am Schluss des Stückes als Liebe und Unschuld auftritt, gereinigt werden muss, eine Jungfrau, deren zartes Herz auch dem Mörder vergibt, das Gespenst einer unversöhnlichen Mutter, alles in Liebe und Hass, bis auf ein Schwert selbst, das schon zu einem Verbrechen gebraucht wurde, muss, ohne dass es geändert werden kann, ohne dass die handelnden Personen es wissen, einer höheren Absicht dienen. Wie sehr dieses Schicksal von jenem der griechischen Tragödie verschieden war, sah ich schon damals ein, ich wollte aber vorsätzlich das Gespenstische an die Stelle des Geistigen unterschieben». Später verurteilt er ein solches Dramatisieren: «Statt der Schulden und Geldnot ein Verbrechen, Entführung, Ehebruch, Mord, Blut; statt des Onkels, strengen Vaters, wunderlichen Alten oder Generals den Himmel selbst, der aber noch viel eigensinniger ist als jene Familien-Charaktere und obendrein grausam, weil er keine andere Entwicklung kennt als Todesangst und Begräbnis.»

*

Anschaulich tritt der Gegensatz zwischen Tieck, dem Dramaturgen, und Tieck, dem Dramatiker, in dessen scharfer Verurteilung der Dramen des reifen Schiller zutage. Wie ein Hohn auf die eigene Produktion erscheint es, wenn Tieck das Walten des Schicksals in der «Braut von Messina» mit bitteren Worten tadelt. Denn Schiller hat versucht, dem dunkel waltenden Schicksal einen Schein

[091]

von Notwendigkeit zu geben; während ihm Tieck selbst in seinem «Abschied» und in der Gestalt des Zufalls eine wüste Herrschaft einräumt.

Die Ablehnung des Romantischen gegenüber dem Natürlichen, Menschlichen spricht sich bei Tieck am schroffsten aus in seiner Kritik der antikisierenden Richtung Schillers und Goethes. Er ist überhaupt ein Feind des Humanismus, der die antike Bildung und Anschauung in das moderne Leben hineinträgt. Er verspricht sich ein Gedeihen der Kunst nur, wenn sie ihren Inhalt aus dem Boden des Nationalen saugt. In «Goethe und seine Zeit» spricht er sich gegen den Humanismus aus: «Es wäre zu wünschen, dass ein ebenso genialer Kopf wie Rousseau oder Fichte war, mit derselben scharfen, womöglich noch schärferen Einseitigkeit als diese über den geschlossenen Handelsstaat und den Schaden der Wissenschaften geschrieben haben, dartun möchte, welchen Nachteil uns die Kenntnis der Alten gebracht hat. Wie alles bis dahin noch in Erinnerung Bestehende zum Verächtlichen herabgesunken, wie alles neue, gute und richtige Bestreben gehemmt, wie das Eigentümliche, Vaterländische oft durch eine verkehrte Anbetung und halbes Verständnis der Alten ist vernichtet worden.» Und in seinem dramatischen Märchen: «Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen» spottet er, indem er Gegenstände, die aus dem Volksmärchen entlehnt sind, zum Beispiel die Siebenmeilenstiefel, ironisch in antikem Lichte darstellt: [Text fehlt]

[092]

Alten gebildet, die lassen uns in keiner unserer Bestrebungen fallen.» Dies lässt Tieck den Hofschuster Zahn sagen.

Die moderne Welt, das moderne Leben sind grundverschieden von denen der Griechen, meint Tieck. Deshalb verurteilt er das Herüberziehen der antiken Weise in die moderne Dramatik, wie es Goethe, Schiller und die beiden Schlegel forderten. Auch an den Griechen schätzt Tieck dasjenige vor allem, was sich in der Darstellung und Auffassung dem Modernen nähert, wie zum Beispiel die Dramen des Euripides, während sich die Gräkomanen mehr zu Sophokles und Äschylos hingezogen fühlen, in denen das Spezifisch-Griechische zum reineren Ausdruck kommt. Das Lob, das Goethe und Schiller dem Aristoteles spenden, ist Tieck gründlich zuwider. Er sieht einen Grundunterschied zwischen den Lebensbedingungen des griechischen und des deutschen Dramas. Bei den Griechen kam es auf die Ausgestaltung der Fabel, der Handlungen an; bei den Modernen ist die Herausarbeitung der Charaktere die Hauptsache. «Das neuere Drama ist offenbar vom alten wesentlich verschieden, es hat den Ton heruntergestimmt, Motive, Charakterzeichnung, die Zufälligkeiten des Lebens treten mehr hervor, die Gemütskräfte und Stimmungen entwickeln sich deutlicher, die Komposition ist reicher und mannigfaltiger und die Beziehung auf das öffentliche Leben, die Verfassung, Religion und das Volk ist entweder zum Schweigen gebracht oder steht zum Werke selbst in einem ganz anderen Verhältnis. Die Bedeutung des Lebens, dessen Verirrung, das Individuelle, Seltsame ist mehr zur Sprache gekommen; und diejenigen Autoren, die zuweilen den runden, vollen Ton der alten Tragödie haben anschlagen wollen, sind fast immer in Bombast und den Ton des Seneca verfallen.»

Tieck stellt das moderne Charakterdrama dem alten Situationsdrama gegenüber. Im Mittelpunkt seiner dramaturgischen Ausführungen steht der Gedanke, dass das moderne Drama die Aufgabe habe, die Charakteristik und Realistik zu pflegen. Deshalb wendet er sich gegen den Schillerschen Idealismus und wird nicht müde, ihm den Shakespeareschen Realismus entgegenzustellen.

[093]

Die eigentlichen Schäden der antikisierenden Richtung findet Tieck in den späteren Goetheschen und Schillerschen Dramen. Die Jugendwerke beider Dichter haben seinen fast uneingeschränkten Beifall. Er bedauert, dass Schiller von der Bahn, die er in seinen «Räubern», Goethe von derjenigen, die er in seinem «Götz» eingeschlagen, sich entfernt haben. Und er erhebt gegen den ersteren den schweren Vorwurf, dass er, «sowie er gewissermaßen erst unser Theater gegründet hat, auch der ist, der es zuerst wieder zerstören half.» «So weit von der Wahrheit wie in der hat sich unsere Bühne wohl noch nie verirrt, und es bleibt ein unbegreiflicher Irrtum des großen Dichters, auf diese Weise, die das Schauspiel aufhebt, statt es zu ergänzen oder zu verklären, den Chor der Alten für uns ersetzen zu wollen.» Dagegen lässt Tieck den Elshim zum Leonhard in dem «Jungen Tischlermeister» von den «Räubern» sagen: «Du weißt, wie ich dieses kecke, verwegene, zum Teil freche Gedicht liebe, mehr als die meisten meiner Landsleute, die Schiller verehren. Es ist ein über trotziges Titanenwerk eines wahrhaft mächtigen Geistes, und ich finde nicht nur schon ganz den künftigen Dichter darin, sondern glaube sogar Vortrefflichkeiten und Schönheiten in ihm zu entdecken, Ankündigungen, die unser geliebter Landsmann nicht so erfüllt hat, wie wir es nach diesem ersten Aufschwung erwarten durften.» Man vergleiche damit etwa Tiecks Urteil über «Wilhelm Tell»: «Wenn manche, selbst bedeutende Kritiker dieses Werk für das beste, für die Krone Schillers haben erklären wollen, so kann ich so wenig mit diesem Urteil übereinstimmen, dass ich vielmehr das Schauspiel im Schauspieler vermisste, und dass, wie ich glaube, die ganze Virtuosität und Erfahrung eines gereiften Dichters dazu gehörte, um aus diesen einzelnen Szenen und Bildern, aus diesen Reden und Schilderungen, fast unmöglichen Aufgaben und Begebenheiten, die meist undramatisch sind, scheinbar ein Ganzes zu machen. und sind Kunstwerke in einem viel höheren Sinne, und das Fragmentartige des beweist sich schon darin, dass man ohne Nachteil, vielleicht mit Gewinn den Schluss weglassen und die Szene der Liebe austreichen könnte, die durchaus nicht mit dem Tone des Ganzen zusammenklingen will. Dieses

[094]

Werk ist eben ein Beweis, wie leicht wir Deutschen uns an Gesinnung und Schilderung begnügen.»

Übereinstimmend mit diesen Auslassungen Tiecks sind seine folgenden über Goethe: «Ich habe Goethe in seinen Jugenddichtungen unendlich bewundert und bewundere ihn noch; ich habe soviel zu seinem Lobe gesprochen und geschrieben, dass, wenn ich jetzt so viele unberufene Lobredner höre, ich noch in meinem hohen Alter in Versuchung kommen könnte, zur Abwechslung einmal ein Buch gegen Goethe zu schreiben. Denn darüber wird man sich nicht täuschen können, dass auch er seine Schwächen hat, die die Nachwelt gewiss erkennen wird.» «Niemals dürfen wir zugestehen», heißt eine andere Äußerung, «dass Goethe späterhin in seiner Begeisterung, Dichterkraft und Ansicht höher gestanden habe als in seiner Jugend . . . Sein Streben nach dem Vielseitigen hat seine Kräfte zersplittert, sein bewusstvolles Umblicken hat ihm Zweifel erregt und auf Zeiten die Begeisterung entfernt.»

Dagegen hebt Tieck an den Dramen der Stürmer und Dränger den Stempel des deutschen Geistes und den wahrhaft modernen Charakter hervor. Recht hineinblicken in Tiecks Auffassung lässt uns sein Urteil über Heinrich von Kleist. Dessen tiefes Eindringen in die dargestellten Charaktere, seine wahrheitsgetreue Realistik weiß er nicht oft genug hervorzuheben. Besonders charakteristisch natürliche sind seine Aussprüche über den «Prinzen von Homburg». Er tadelte das Publikum, das sich daran gewöhnt hat, alle Helden nach einer gewissen Schablone gezeichnet sehen zu wollen. Der allgemeine Begriff eines Helden hat den Blick dafür getrübt, dass eine individuelle Heldenfigur einmal auch so sein kann wie der Prinz von Homburg. Ein Held soll, nach jenem allgemeinen Begriffe, vor allem den Tod verachten, das Leben gering schätzen. Aber Kleist habe einmal einen Helden gezeichnet, aus dessen Seelenbeschaffenheit seine Todesfurcht verständlich ist.

In richtiger Weise zeichnet Bischoff das Verhältnis Tiecks zu Lessing. An diesem Verhältnisse wird zugleich anschaulich, wie sich Tieck zu dem Naturalismus stellt. Lessing, meint Tieck, habe mit Eifer gegen das Verschrobene und Alberne eines konventionellen

[095]

Idealismus sich gewendet. Aber er sei dadurch in den Irrtum verfallen, die Natur als solche darstellen zu wollen. Er wurde auf diese Weise der Erfinder und Einrichter des häuslichen, natürlichen, empfindsamen, kleinlichen und durchaus untheatralischen Theaters. Denn Tieck wollte trotz seines realistischen Glaubensbekenntnisses niemals die bloße Natürlichkeit auf der Bühne sehen, sondern die vertiefte, in ihrem Wesen erkannte Natürlichkeit. Deshalb erschienen ihm Kleists Figuren, die ihre Seele offenbar werden lassen, dramatischer als Lessings Personen, die aus einzelnen Beobachtungen zusammengefügt sind.

Ein Ergebnis der Anschauungen Tiecks über das Drama sind seine Ausführungen über die Schauspielkunst. In dem großen Kampfe zwischen der Hamburger und Weimarer Richtung schlug er sich auf die Seite der Streiter, welche die erstere verteidigten und übten. Er wollte nicht Deklamation, sondern Charakterdarstellung, nicht das Schöne, sondern das Bedeutungsvolle. Er soll sich mit scharfen Worten gegen Goethes Ansicht von der Schauspielkunst gewendet haben. Spöttische Bemerkungen hat er wohl gemacht über die Regeln, wie sie der Weimarer Dichter und Theaterleiter verteidigte: dass alles schön dargestellt sein solle, dass das Auge des Zuschauers durch anmutige Gruppierungen und Attitüden gereizt werden solle, oder dass der Schauspieler zuerst bedenken möge, nicht das Natürliche herauszuarbeiten, sondern es idealisch vorstellen solle. Viel näher als Goethe steht in dieser Beziehung Tieck den modernen Anschauungen. Er hatte kein Verständnis dafür, dass der Darsteller immer drei Viertel vom Gesicht gegen die Zuschauer wenden müsse, nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden dürfe. Künstliche Deklamation und falsche Emphase nennt Tieck ein solches Spiel. Er lobt dagegen Schröder: «Die Einfachheit und Wahrheit ist es, was Schröder charakterisierte, dass er keine bestechende Manier sich zu eigen machte, niemals in der Deklamation ohne Not in Tönen auf- und abstieg, niemals dem Effekt, bloß um ihn zu erregen, nachstrebte, nie im Schmerz oder in der Rührung jene singende Klage anschlug, sondern immer die Rede durch richtige Nuancen führte und nie verließ.»

[096]

Hinreißend soll Tieck als Vorleser gewesen sein. Er hat gerade dadurch bewiesen, wie hoch er eine stilistisch vollendete Art der Rede trotz seiner Forderung der Natürlichkeit schätzte.

Überhaupt darf man Tiecks Bestrebungen nicht verwechseln mit den Forderungen nach einer völligen Abstreifung alles dessen, was die Bühne ihrer Natur nach verlangt. Er hatte für die Möglichkeiten des Theaters einen feinen Sinn. Charakteristisch ist, was er über die Dekorationen sagt: «Warum soll die Bühne nicht geschmückt sein, wo es passt, durch Aufzug, Tanz erheitern? Warum soll ein Gewitter nicht natürlich dargestellt werden? Es ist nur die Rede davon, dass dies nicht die Hauptsache werde und den Dichter und Schauspieler verdränge.» Das Ideal, das Tieck für die Bühne vorgeschwebt hat, ist ein Mittelding zwischen der altenglischen Bühne mit ihrer Schmucklosigkeit und der modernen Entfaltung aller möglichen raffinierten Mittel, die nur die Empfänglichkeit für die eigentliche Dichtung abstumpfen. Er brachte im Jahre 1843 Shakespeares «Sommernachtstraum» mit Hilfe der dreistöckigen Mysterienbühne zur Aufführung, weil durch diese Einrichtung die unzähligen Verwandlungen vermieden werden, welche jeden Zusammenhang zerstören und eine Empfindung, die eben im Entstehen war, vernichten.

Am enthusiastischsten hat Devrient, der Verfasser der «Geschichte der deutschen Schauspielkunst», die Verdienste Tiecks um die deutsche Dramaturgie anerkannt. Während der Ausarbeitung dieses Werkes, am 24. März 1847, schrieb Devrient an Tieck: «Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst, welche ich zu bearbeiten unternommen habe, bringt, je weiter und tiefer ich forsche, alles, was ich von Ihnen je über das Wesen unserer Kunst vernommen habe, mir wieder frisch in die Gedanken und lässt so vieles, was mir sonst Zweifel machte, zu völliger Überzeugung werden. Mit dem, was Sie über die Entwicklung der deutschen Bühne hier und da in Ihren Werken ausgesprochen - leider ist es nur viel zu wenig für mein Bedürfnis -, fühle ich mich immer mehr und mehr in Übereinstimmung geraten, so dass ich Ihre Anschauungen als die allerunfehlbarsten habe erkennen lernen.»