

Manuel Zink

*Musealisierung
als wirkungsästhetisches*

Studien *Prinzip*
zu August Klingemann



Wallstein

Manuel Zink

Musealisierung als wirkungsästhetisches Prinzip

Manuel Zink

**Musealisierung als
wirkungsästhetisches Prinzip**

Studien
zu August Klingemann

WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2022

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und Thesis

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,

unter Verwendung von Wilhelm Jury: Szene aus Klingemanns

Deutsche Treue, in: Kronos. Genealogisch-historisches Taschenbuch auf das Jahr 1816, Leipzig [1816], [Kupfer 2].

ISBN (Print) 978-3-8353-5066-3

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4778-6

Vorbemerkung

Die vorliegenden Studien wurden im Wintersemester 2019/2020 von der Leibniz Universität Hannover als Dissertation angenommen. Sie sind aus dem Interesse heraus entstanden, die lange vernachlässigten Publikationen Ernst August Friedrich Klingemanns (1777–1831) wieder zu entdecken und literaturgeschichtlich einzuordnen. Erst das Studium seiner Schriften hat mich dazu veranlasst, von der Theaterästhetik auszugehen und sie mit Leitgedanken der Museologie in Verbindung zu setzen. Obwohl eine erste Lektüre der Dramen bereits offenlegt, dass die Rezeption von Kunst für Klingemann eine besondere Rolle gespielt hat, so waren doch erst die Zusammenhänge zu erschließen, die den einzelnen theatertheoretischen und -praktischen Aspekten ihre Relevanz und Rundung verleihen. Diese intensive Vorarbeit wäre ohne die gut sortierten Archivbestände nicht möglich gewesen. Mein Dank gilt deshalb allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Stadtbibliothek und des Stadtarchivs Braunschweig, des Niedersächsischen Landesarchivs und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen sowie des Staatsarchivs und der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Bedanken möchte ich mich auch bei der Studienstiftung des deutschen Volkes, deren vielfältiges Programm mir eine große Unterstützung war.

Einen ganz besonderen Dank möchte ich meinem langjährigen Lehrer und Förderer, Prof. Dr. Alexander Košenina, aussprechen, der mir stets mit Rat und Kritik zur Seite gestanden und mit mir gemeinsam die Erforschung des Klingemann'schen Œuvres auf den Weg gebracht hat. Danken möchte ich auch allen Kolleginnen und Kollegen sowie Freundinnen und Freunden, die mich in Gesprächen ermuntert und mich mit klugen Einfällen auf noch unbekannte Wegmarken gestoßen haben. Zuletzt möchte ich mich bei meiner Frau Lisa für ihre unermüdliche Unterstützung bedanken.

Hannover, Januar 2022

Inhalt

Vorbemerkung	5
Erläuterungen zum Inhalt	9
Benutzungshinweise	10

Erster Teil:

Klingemanns problematisches Theater

1. Das Unbehagen in der Klingemann-Rezeption	13
2. Resümee zum Forschungsstand und Erkenntnisinteresse	25
3. Nachahmung als Strategie?	39
4. Vom Dramaturgen zum Dramatiker	47
5. Individualität versus Imitation	55
6. Die Vorbildfunktion der Historie	69
7. Musealisierung als ästhetisches Verfahren	79

Zweiter Teil:

Klingemanns Verhältnis zur Autonomieästhetik

1. Ohne Publikum kein Theater	115
2. Das distanzierte Publikum	129
3. Das Publikum schreibt Geschichte	147
4. Klingemanns Nationaltheateridee	157
5. Die Allegorie der Poesie	169
6. Das ›Museum im Geiste‹	187
7. Eklektizismus als inszenierte Nachahmung	203

Dritter Teil:

Klingemanns museales Theater

1. Die romantische Tragödie	227
2. Die Schauspielkunst als Studium der Kunstgeschichte	247
3. Überlegungen zum Bühnenstil	265
4. Die Bühne als Gemälde	285
5. Iffland im Kontext der Klingemann'schen Theaterästhetik	297

6. Aspekte der Nachahmung in Klingemanns Dramen	317
6.1 Selbstgefühl und Theatermetaphorik	337
6.2 Geschichte als Weltgericht	343
6.3 Selbsttäuschung und Autonomieverlust	352
6.4 Kostüme, Requisiten, Dekorationen	363
6.5 Leben und Tod – Traum und Wirklichkeit	373
6.6 Topographien	382
6.7 Dialektik von Kunst und Natur	388
7. Musealisierung als wirkungsästhetisches Prinzip	415

Anhang

Abbildungen	433
Zeittafel	435
Literatur	439
Bibliographie der Schriften Klingemanns	439
Quellen	453
Forschungsliteratur	459
Register	497

Erläuterungen zum Inhalt

Der Abschnitt *Klingemanns problematisches Theater* stellt nach einführnden Hinweisen zur wissenschaftlichen Rezeption Klingemanns und einigen methodischen Vorüberlegungen Themen vor, die Klingemanns Theaterarbeit als Reaktion auf bedeutende Wandlungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts verständlich machen sollen. So geht es einerseits um die Herausbildung des Bürgertums und die damit einhergehenden Auswirkungen auf das Theater. Andererseits kommen wichtige Faktoren des entstehenden historischen Denkens zur Sprache. Die Kontextualisierung zielt darauf ab, zur Klärung der in dieser Arbeit gestellten Frage beizutragen: Wie hat Klingemann Aspekte der Musealisierung im Rahmen seiner Theaterarbeit zur Geltung gebracht?

Der Abschnitt *Klingemanns Verhältnis zur Autonomieästhetik* ist in zwei Schritten untergliedert. Die Position, die Klingemann gegenüber dem Aufklärungstheater auf der einen Seite und den Anschauungen der Weimarer Klassik auf der anderen eingenommen hat, wird im ersten Schritt anhand von Quellen, die vornehmlich die Rolle des Zuschauers¹ evaluieren, rekonstruiert. Das komplexe Poesieverständnis der Frühromantik wird im zweiten Schritt an Klingemanns Anschauungen zum historischen Denken heranführen. Als bedeutsam erscheint in seinem Roman *Romano* eine Vision des Sehers Camillo, in der ein Besuch im ›Museum‹ der damals neuesten Literaturgeschichte geschildert wird.

Der letzte Abschnitt rückt *Klingemanns museales Theater* in den Mittelpunkt. Untersuchungen von theoretischen Texten zur sogenannten romantischen Tragödie, zur Schauspielkunst sowie zur Bühnenpraxis bereiten das Fundament für eine Analyse exemplarischer Dramen Klingemanns vor. Die Aufmerksamkeit wird hier auf eine Reihe von Merkmalen gelenkt, die den Akt der Musealisierung als wirkungsästhetisches Prinzip plausibel machen sollen. Bedeutende Relevanz erhält dabei das Verhältnis von Original und Kopie. Mit ihm lässt sich Klingemanns Theaterästhetik eingehender profilieren. So kann gezeigt werden, inwieweit Aspekte der Nachahmung Eingang in die ästhetische Erfahrung vor der Theaterbühne gefunden haben.

1 Der besseren Leserlichkeit wegen wird durchgehend das generische Maskulinum verwendet. Alle anderen Geschlechtertypen sind damit einbezogen.

Benutzungshinweise

Klingemanns Schriften und Briefe werden stets in Kurzform, ggfs. unter Angabe von Band und Seitenzahl angegeben, etwa ›Klingemann: Kunst und Natur, Bd. 2, S. 8‹. Eine ausführliche Auflistung seiner Publikationen erfolgt im Literaturverzeichnis. Weitere Quellen sowie Verweise auf die Forschungsliteratur werden bei der ersten Nennung vollständig, im weiteren Verlauf in Kurzform zitiert. Ausnahmen hiervon sind häufig erwähnte Titel, die durch nachfolgende Siglen unter Angabe von Band und Seitenzahl gekennzeichnet werden:

- FA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde. in 2 Abt., hg. von Friedmar Apel [u.a.], Frankfurt a.M. 1985–2013.
- GS Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, 7 in 14 Bde., hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972–1989.
- HW Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden, hg. von Martin Bollacher [u.a.], Frankfurt a.M. 1985–2000.
- KFSA Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 45 Bde. in 4 Abt., hg. von Ernst Behler [u.a.], Paderborn 1958ff.
- LW Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner [u.a.], Frankfurt a.M. 1985–2003.
- NA Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe, 43 Bde., hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums, Weimar 1948ff.

Erster Teil:
Klingemanns problematisches Theater

1. Das Unbehagen in der Klingemann-Rezeption

Im Jahr 1830 – wenige Monate vor seinem Tod – veröffentlichte Ernst August Friedrich Klingemann, der zu dieser Zeit Direktor des Hoftheaters in Braunschweig und zugleich Professor am dortigen Collegium Carolinum war, seine letzten beiden Theaterstücke gemeinsam in einem Band mit dem bezeichnenden Titel *Melpomene*. Der Fingerzeig auf die Muse der Tragödie mag in gewisser Weise das langjährige Ringen des Verfassers um das heimische Theater symbolisieren. Mit seinen 53 Jahren konnte Klingemann auf eine wechselvolle Zeit als Dramatiker und Theatermacher zurückblicken. Rund 30 Jahre lang hatte er die Bühne seiner Heimatstadt als Kritiker, Regisseur und Direktor begleitet. Mehr als 30 Schauspiele waren in diesem Zeitraum seiner Feder entsprungen, einige von ihnen hatte er selbst auf dem hiesigen Theater inszeniert. Wie viele andere Bühnenvorsteher und Schriftsteller stand auch Klingemann häufig in der Kritik. Die Urteile der Rezensenten über seine Publikationen oder seine Tätigkeit als Theaterpraktiker fielen freilich nicht immer positiv aus. So erregte auch sein letztes Drama *Bianca di Sepolcro* die kritischen Gemüter. Klingemann habe, hieß es in den *Blättern für literarische Unterhaltung*,

offenbar die Absicht gehabt, durch ein Aufgebot aller denkbaren Schrecken, Verwandtenmord, Blutschande, Tempelentweihung, Leichenverstümmelung, Brand, Kindes- und Schwesternmord die beliebtesten Schreckensgeschichten zu überbieten und so durch Carrikatur die Gattung selbst zu tödten.¹

Damit hatte der anonyme Rezensent aber noch nicht alles gesagt. Die grauenhaften Szenen seien so gehäuft, »daß sie zuletzt gar keine Wirkung mehr hervorbringen« könnten. Alle Personen würden im Wahnsinn handeln, sodass man annehmen dürfe, Klingemann selbst »nähe an dem allgemeinen Wahnsinn« seiner Figuren teil.²

Zumindest in einer Hinsicht ist dem Rezensenten zuzustimmen. In der Tat hatte Klingemann in seinem Trauerspiel zahlreiche Motive, die auf den Bühnen des 18. und 19. Jahrhunderts allgegenwärtig waren, verarbeitet. Selbst der Stoff war bekannt gewesen. Dieser ist nämlich,

1 [Anonymus:] *Rez. Dramatische Bücherschau auf das Jahr 1830*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 49–50 (1831), S. 213–215 u. 217–219, hier S. 214.

2 Ebd.

wie eine Notiz unter dem Personenverzeichnis verrät, Leopold Schefers Novelle *Lenore di San-Sepolcro* entnommen, in der an die unglückliche Liebe zwischen Petrarca und Laura erinnert wird, die der italienische Dichter einst in seinem *Canzoniere* festgehalten hatte. Schon die Eröffnungsszene in Klingemanns Stück ist eine Reminiszenz auf diese tragische Liebe. Dort stellt der Maler Heliodor seinem Fürsten Grimaldi eines seiner Gemälde vor, das die Ermordung einer jungen Frau durch die Hand ihres Vaters zeigt. Obwohl die gemalte Szene virtuos umgesetzt ist, reagiert der Graf empört. »Du rasest, Heliodor!«, ruft er aus und schleudert sogleich die Frage hinterher: »Wie kann man so den Tod mit Wollust malen?«³ Was Grimaldi in Entsetzen geraten lässt, ist die Ähnlichkeit der Sterbenden mit seiner eigenen Tochter. Woher, scheint er sich zu fragen, mag die Verwandtschaft mit dem eigenen Kind kommen? Heliodors Antwort lautet: »Vor Laura's Bilde stand sie, die Ihr schaut, / Als ich zuletzt Petrarca's Haus betrat, / Im vor'gen Jahr bei dem Gedächtnißfeste.«⁴ Die Motivreihe ist damit allerdings noch nicht erschöpft. Denn dass sich ein Maler mit seinem Fürsten über ein Gemälde unterhält, auf dem eine schöne Frau abgebildet ist, dürfte wiederum an Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti* erinnern, in dem der Prinz Hettore Gonzaga ein Studio der Titelheldin bewundert.

Motiv- und Stoffzusammenhänge dieser und anderer Art finden sich bereits in Klingemanns frühen Schriften aus dem Jahr 1795. Für seine ersten Lustspiele und Ritterromane hatte sich der junge Autor freimütig bei damals erfolgreichen Unterhaltungsschriftstellern bedient.⁵ Während seines Studiums in Jena, das er im Frühjahr 1798 aufnahm, gerieten dann andere Persönlichkeiten in den Fokus: Schiller, Lessing, Goethe, Klinger, Leisewitz, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Tieck, Jean Paul und viele andere Literaten erhielten eine deutliche Vorbildfunktion. Nicht selten begegnen dem Leser bei der Lektüre allbekannte Sentenzen, Szenen oder Figuren.

Es ist daher kaum verwunderlich, dass Klingemanns Schriften zu meist als »oberflächliche Nachbildungen«⁶ verurteilt wurden. Clemens

3 Klingemann: *Bianca di Sepolcro*, S. 15.

4 Ebd., S. 16.

5 Vgl. zu Klingemanns ersten Veröffentlichungen Jerry Eugene Neeb-Crippen: *Bürgerliches Lustspiel und Ritterroman. Zur Unterhaltungsliteratur im ausgehenden 18. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der frühen Werke Ernst August Klingemanns*, Ann Arbor 1994.

6 Oskar Ludwig Bernhard Wolff: *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur: oder, biographisch-kritisches Lexicon der deutschen Dichter und Prosaisten; seit den frühesten Zeiten nebst Proben aus ihren Werken*, 8 Bde., Leipzig 1835–1847, Bd. 3, S. 371.

Brentano, der während seines Medizinstudiums in Jena mit Klingemann näheren Kontakt pflegte, ließ sich 1801 zu dem Urteil hinreißen:

Klingemann ist ein Geistiger Mechanikus, der unendlich aber nicht unbeschreiblich ist, seine Kunst ist mehr Astronomie, als Poesie der Sternbilder, Er wird die Seelen und ihrer Sphären, und ihre Gluth nach angenommenen Systemen berechnen, und sich wundern wie man die Höhe aus der Ferne mist, aber der Winkel steht an seinem Aug, und er ist auf diese Schärfe eitel.⁷

Brentano erkannte früh, was in der Rezeptionsgeschichte hinlänglich wiederholt wurde. Schon im Nachruf auf den verstorbenen Klingemann war von »Nachahmungssucht«⁸ die Rede. Adolf Glaser machte 1861 den eingängigen Vergleich: »Was dem Dichter Klingemann zum Nachtheile gereicht, das machte ihn gerade zum Bühnenvorstand sehr geeignet.«⁹ Fast 50 Jahre später nahm Fritz Hartmann in seiner umfangreichen Darstellung der Braunschweiger Theatergeschichte, mit der er die nachfolgende Rezeption maßgeblich beeinflusste, diesen Gedanken auf.¹⁰ Von da an sah sich die Forschung dazu veranlasst, das Studium auf den »Theaterleiter und dramaturgischen Theoretiker«¹¹ zu beschränken. So stellte auch Valentin Hauck, der erstmals Klingemanns Theaterstücke philologisch unter die Lupe genommen hatte, weil sie bisher in viel »matterem Lichte« gestanden hätten, fest, dass »der weitaus größere,

7 Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe, 38 Bde., hg. von Jürgen Behrens [u. a.], Stuttgart [u. a.] 1975 ff., Bd. 29, S. 396; vgl. zu Klingemanns Verhältnis zu Clemens Brentano auch Karl Steinacker: Abklang der Aufklärung und Wiederhall der Romantik in Braunschweig, Braunschweig 1939, S. 65 ff.

8 [Anonymus:] Aus Braunschweig, in: Mitternachtzeitung für gebildete Stände, 19 (1831), S. 78–80, hier S. 78.

9 Adolf Glaser: Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Eine kunstgeschichtliche Skizze, Braunschweig 1861, S. 82.

10 Vgl. Fritz Hartmann: Sechs Bücher Braunschweigerischer Theater-Geschichte, Wolfenbüttel 1905, S. 444; Eugen Kilian: Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung, in: ders.: Dramatische Blätter, München 1905, S. 259–267, hier S. 259; Heinrich Sievers, Albert Träpp u. Alexander Schum: 250 Jahre Braunschweigesches Staatstheater 1690–1940, hg. von der Braunschweigischen Landesstelle für Heimatforschung und Heimatpflege, Braunschweig 1941, S. 88; Steinacker: Abklang der Aufklärung und Wiederhall der Romantik in Braunschweig, S. 71; sowie Ilona Büthenbender: Braunschweiger Theaterleben von 1690 bis heute. Geschichte, Gedanken, Gespräche, Braunschweig 1988, S. 23.

11 Heinrich Kopp: Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig. Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters, Hamburg [u. a.] 1901, S. 3.

interessantere und vorteilhaftere Stoff dem Dramaturgen«¹² zukomme. Die Reihe der Urteile und Vergleiche ließe sich bis in die Gegenwart fortsetzen.¹³ »Was Klingemann zum Dramaturgen befähigte«, schrieb Hauck 1926, indem er wiederum auf Glaser und Hartmann rekurrierte,

war seine hoch entwickelte Fähigkeit, sich in die Werke anderer zu vertiefen und dieselben nachzuempfinden. Für seine eigene dramatische Produktion war diese Fähigkeit geradezu ein Hindernis sich selbst frei zu entfalten und er mußte naturgemäß fremden und äußeren Anregungen vollkommen unterliegen.¹⁴

Bemerkenswert an dieser Formulierung ist, dass gerade die Begabung, in eine Rolle schlüpfen zu können, den Dramaturgen vom Dramatiker unterscheiden soll. Lautet der Vorwurf doch, dass die Fähigkeit, mit der Klingemann als Theaterleiter »kühne neue Gedanken«¹⁵ entwickelt habe, für die Tätigkeit des Theaterdichters nutzlos, ja sogar hinderlich gewesen sei.

Dieser kritischen Stimmen zum Trotz feierte Klingemann mit seinen Theaterstücken durchaus Erfolge und war für einige Zeit einer der arri- viertesten Bühnenschriftsteller im deutschen Sprachraum. Dramatiker wie August von Kotzebue, August Wilhelm Iffland oder Ernst Raupach stellte er zwar nicht in den Schatten, sein *Faust* hielt sich aber bis Ende des 19. Jahrhunderts auf den europäischen Bühnen.¹⁶ 1812 konnte er seinem Freund Friedrich Ludwig Schmidt berichten: »Mir hat man im Theater ein dreimaliges Vivat gebracht, und mich dadurch in der That in Verlegenheit gesetzt.«¹⁷ Die Szene erinnert an Schiller, dem man nach der Uraufführung der *Jungfrau von Orleans* 1801 in Leipzig »Vivat, es lebe Schiller, der große Mann!« zugerufen hatte.¹⁸

12 Valentin Hauck: Ernst August Klingemann als Dramatiker, Würzburg 1926, S. 80.

13 Vgl. Jost Schillemeit: Die »Ära Klingemann«, in: 300 Jahre Theater in Braunschweig 1690–1990, hg. von der Stadt Braunschweig, Braunschweig 1990, S. 195–216, hier S. 195 ff. u. S. 201.

14 Hauck: Ernst August Klingemann als Dramatiker, S. 29.

15 Hartmann: Sechs Bücher Braunschweigerischer Theater-Geschichte, S. 444.

16 Vgl. Hugo Burath: August Klingemann und die deutsche Romantik, Braunschweig 1948, S. 109.

17 Klingemann: Briefwechsel, S. 90.

18 Vgl. Ariane Martin: Die Jungfrau von Orleans, in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2005, S. 181f.

Bereits 1810 erhielt Klingemann aus »literarischen Einnahmen« mehr als 1.000 Reichstaler. Hinzu kam ein Gehalt von 400 Reichstalern, das er als Registrator am Obersanitätskollegium in Braunschweig erhielt.¹⁹ Damit verdiente er in etwa so viel wie Schiller, der sich bis zum frühen Tod über seine kargen finanziellen Umstände beklagt hatte.²⁰ Klingemann ließ einen Teil seiner Theaterstücke beim renommierten Verleger Johann Friedrich Cotta drucken, der auch die Werkausgaben Goethes und Schillers betreute. Kurz vor seinem Tod nahm Anton Philipp Reclam Klingemanns *Faust* sogar in seine Universal-Bibliothek auf. Doch mit Ausnahme dieser Würdigung ließ die Rezeption der literarischen Texte rasch nach, wengleich Klingemanns damals unbekanntester Text bis heute in der germanistischen Forschung präsent geblieben ist.

Im Oktober des Jahres 1973 berichtete *Der Spiegel* über die Lösung eines alten Rätsels der deutschsprachigen Literaturgeschichte.²¹ Die Zeitschrift stellte eine Arbeit von Jost Schillemeit vor, in der dieser Klingemann als Verfasser der 1804 gedruckten *Nachtwachen* vorgeschlagen hatte – ein Text, der in einem kleinen sächsischen Verlag unter dem Pseudonym Bonaventura erschienen war. Mit seiner Arbeit hatte Schillemeit gehöriges Aufsehen erregt, legte er doch »den ersten ernsthaften Lösungsversuch seit mehr als fünfzig Jahren«²² vor. Er konnte seine Kritiker allerdings nur teilweise überzeugen. Dies mag unter anderem daran gelegen haben, dass die Forschung »gerade in diesem Fall ein mehrfach gebranntes Kind«²³ war. Viele Persönlichkeiten, darunter Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, dessen Frau Caroline, Clemens Brentano, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Friedrich Gottlob Wetzel, Johann Benjamin Erhard und sogar Ferdinand Dienemann, der die *Nachtwachen* in der Reihe *Journal von neuen deutschen Original-Romanen* publiziert hatte, waren in die engere Wahl genommen worden, doch keiner hatte die Kritiker überzeugen können. Auch der von Franz Heiduk ins Rennen geschickte Ignaz Ferdinand Arnold erschien den Philologen unplausibel.²⁴

19 Klingemann: Briefwechsel, S. 448.

20 Vgl. Alexander Košenina: »Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben«, in: Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, München 1999, S. 845–852.

21 [Anonymus:] *Rez.* »Nachtwachen«-Autor identifiziert, in: *Der Spiegel*, 40 (1973), S. 172.

22 Jeffrey L. Sammons: *Rez.* Jost Schillemeit: Bonaventura. Der Verfasser der »Nachtwachen«, in: *ZfdPh*, 93 (1974), S. 288–291, hier S. 288.

23 Ebd., S. 290.

24 Vgl. das Nachwort, in: Bonaventura: *Nachtwachen*. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch, hg. von Wolfgang Paulsen, Stuttgart 2003, S. 167–186; vgl. auch

Entsprechend kritisch zogen die Experten daher gegen Schillemeit ins Feld. Jeffrey L. Sammons, Wolfgang Paulsen und Rudolf Böttger monierten in erster Linie die methodischen Defizite. Schillemeit hatte für seinen Indizienbeweis neben literarischen Publikationen auch Klingemanns Artikel aus der *Zeitung für die elegante Welt* herangezogen und diese auf »Homogenitäten« unterschiedlicher Art geprüft.²⁵ Gerade an dieser Beweisführung bemängelten die Rezensenten, dass Klingemanns Absichten nicht diejenigen gewesen seien, die Kreuzgang, der Protagonist der *Nachtwachen*, ihrer Meinung nach beanspruchte. Außerdem geriet der Text in die Gefahr, plötzlich seine Genialität zu verlieren, läse man ihn nun als ein Werk Klingemanns.²⁶ Arsenij Gulyga zufolge bestand der Einwand grundsätzlich darin, »daß Klingemann ein zweitrangiger, epigonaler Literat«²⁷ gewesen sei. Schillemeit hatte dieses Paradoxon selbst erkannt und an pointierter Stelle gefragt, »ob das Buch wohl jemals so berühmt geworden wäre, wie es dann hundert Jahre später geworden ist, wenn es nicht unter dem Pseudonym Bonaventura, sondern unter dem Namen seines Autors erschienen wäre«.²⁸ Dieser Skepsis schloss sich auch Andreas Mielke an. Seiner Meinung nach könne Klingemann allenfalls infolge einer »radikale[n] Wandlung oder Konversion«²⁹ der Verfasser sein. Noch 1995 hielt es Ina Braeuer-Ewers für äußerst unwahrscheinlich, dass ein zweitrangiger Schriftsteller für diesen »einen singulären Beweis seines Könnens«³⁰ seine Schattenexistenz verlassen habe.

Einschätzungen dieser Art – schrieb Peter Kohl – könnten als gegenstandslos betrachtet werden, würde man die von der Forschung selbst erhobene Qualität der *Nachtwachen* auf ein »gebührieliches Maß«³¹

Jeffrey L. Sammons: In Search of Bonaventura: The »Nachtwachen« Riddle 1965–1985, in: *Germanic Review*, 61 (1985), S. 50–56.

25 Vgl. Jost Schillemeit: Bonaventura. Der Verfasser der »Nachtwachen«, München 1973, S. 5.

26 Vgl. Sammons: *Rez. Jost Schillemeit: Bonaventura*, S. 290f.; Wolfgang Paulsen: *Rez. Jost Schillemeit: Bonaventura. Der Verfasser der »Nachtwachen«*, in: *Germanic Review*, 49 (1974), S. 240–243, hier S. 240ff.; sowie Rudolf Böttger: *Rez. Jost Schillemeit: Bonaventura. Der Verfasser der »Nachtwachen«*, in: *Arcadia*, 12 (1977), S. 205–207, hier S. 205ff.

27 Arsenij Gulyga: Schelling als Verfasser der »Nachtwachen« des Bonaventura, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 32 (1984), S. 1027–1036, hier S. 1029.

28 Schillemeit: *Bonaventura*, S. 108.

29 Andreas Mielke: *Zeitgenosse Bonaventura*, Stuttgart 1984, S. 112.

30 Ina Braeuer-Ewers: *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura*, Paderborn [u. a.] 1995, S. 12.

31 Peter Kohl: *Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der »Nachtwachen« von Bonaventura*, Frankfurt a.M. 1986, S. 17.

herabsenken. Indessen hieß es an anderer Stelle, dass man die Leistung Klingemanns zukünftig neu einzuschätzen habe.³² Die Literaturwissenschaft schien im Fall ›Bonaventura‹ an ihre Grenzen zu stoßen, denn allem Anschein nach hatte man eine »mephistophelische Weisheit«³³ wie die *Nachtwachen* entweder total überschätzt oder einen vergessenen Schriftsteller wie Klingemann vollkommen unterschätzt. Durch den Fund von Ruth Haag in der Universitätsbibliothek von Amsterdam wurde dieser vermeintliche Fauxpas 1987 auf die Spitze getrieben. Sie machte auf ein siebenseitiges Manuskript aufmerksam, welches – da es »einen biographischen Abriß« nebst einer Werkliste enthält – anscheinend für ein Nachschlagewerk bestimmt war. Offensichtlich war Klingemann selbst der Auftraggeber gewesen. So hatte er eigenhändig Verbesserungen vorgenommen und die Publikationsliste unter anderem mit dem Eintrag »Nachtwachen von Bonaventura, Penig Dienemann 1804«³⁴ ergänzt.

Bereits vier Jahre vor dem urkundlichen Beleg durch Haag hatte Walter Pfannkuche zur Methode des Indizienbeweises angemerkt, dass ein Vergleichen »die Bekanntheit der Verglichenen« voraussetze, und gefragt, woher denn Schillemeit »eine gültige Auslegung des sonstigen Werkes Klingemanns« nehme. Da man sich sowohl in Bezug auf die *Nachtwachen* als auch in Bezug auf das Leben und Werk Klingemanns allein auf Interpretationen und Rekonstruktionen verlassen müsse, erübrige sich die Methode des Indizienbeweises grundsätzlich.³⁵ Andere Forschungsbeiträge haben die Frage nach dem Verfasser daher ausgeblendet oder als irrelevant abgetan. Man stellte sich die Frage, ob die durch ein Pseudonym erzeugte Anonymität nicht selbst zur

32 Vgl. Ralf Eisinger: Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690–1861), hg. von Manfred R. W. Garzmann, Braunschweig 1990, S. 211; ders.: Braunschweiger Theaterzettel 1711–1911, Braunschweig 1990, S. XVI; Neeb-Crippen: Bürgerliches Lustspiel und Ritterroman, S. 2f.; vgl. auch Ritchie Robertson: *Rez. Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland* by Irmgard Osols-Wehden, in: *The Modern Language Review*, 97 (2002), S. 226: »Now that Klingemann is accepted as the author of the *Nachtwachen des Bonaventura*, it is time to take seriously the works he published under his own name.«

33 Vgl. die Einleitung, in: *Bonaventura: Nachtwachen*, hg. von Hermann Michel, Berlin 1904, S. V–LXIX, hier S. XXXI.

34 Vgl. Ruth Haag: Noch einmal: Der Verfasser der »Nachtwachen von Bonaventura«, in: *Euphorion*, 81 (1987), S. 286–197, hier S. 295 ff.

35 Vgl. Walter Pfannkuche: *Idealismus und Nihilismus in den »Nachtwachen« von Bonaventura*, Frankfurt a.M. 1983, S. 7f.

Struktur des Textes gehöre.³⁶ So hatte Dieter Arendt bereits 1972 in seiner zweibändigen Studie *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik* argumentiert.³⁷ Schillemeit hingegen wies auf Klingemanns Front gegen die Rührstücke à la August von Kotzebue hin.³⁸ Als Erster hatte er die vielfältigen Beziehungen des Verfassers zum Theater hervorgehoben. Zweifellos waren einige Motive wie das Marionettenspiel, die Maskeraden, die Bezüge auf Shakespeare oder auf die *Commedia dell'Arte* verschiedentlich erwähnt worden,³⁹ aber dadurch, dass Schillemeit sich an Klingemanns Werdegang orientierte, drang er doch tiefer ein – so in seinem Schlussplädoyer, in dem er für die *Nachtwachen* einen »mimische[n] Grundzug«⁴⁰ reklamierte.

In die Reihe der Kritiker trat auch Horst Fleig, der zu Beginn der 1970er Jahre ebenfalls auf Klingemann als den wahrscheinlichsten Verfasser der *Nachtwachen* gestoßen war. Ihm schien, bezogen auf Schillemeits Indizienbeweis, endlich ein »Verfahren geboten zu sein, das alle Autoren der Zeit« einbeziehen sollte. Doch genau das, was er Schillemeit vorwarf, vollendete er mit noch mehr Parallelen zu Klingemanns Leben und Werk, woraufhin sein auf sprachstatistische Zusammenhänge beruhendes »Exklusionsverfahren« selbst den Anstrich eines Vorwands bekam.⁴¹ Sammons konstatierte daher mit Blick auf die Ergebnisse bis 1985: »there is not in any of them a shred of hard evidence.«⁴²

36 Vgl. Thomas Böning: Widersprüche. Zu den »Nachtwachen. Von Bonaventura« und zur Theoriedebatte, Freiburg i.Br. 1996, S. 97ff.; sowie Nicola Kaminski: Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik, Paderborn [u.a.] 2001, S. 43ff.

37 Vgl. Dieter Arendt: *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 Bde., Tübingen 1972, Bd. 2, S. 489.

38 Vgl. Schillemeit: *Bonaventura*, S. 74ff.

39 Vgl. exemplarisch Michel: *Einleitung*, S. XIII ff.; Franz Schultz: *Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura. Untersuchungen zur deutschen Romantik*, Berlin 1909, S. 132; Dorothea Sölle-Nipperdey: *Untersuchungen zur Struktur der Nachtwachen von Bonaventura*, Göttingen 1959, S. 52 ff.; Jeffrey L. Sammons: *The »Nachtwachen« of Bonaventura. A structural interpretation*, Yale 1963, S. 71 ff.; Eleonore Rapp: *Die Marionette im romantischen Weltgefühl. Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte*, Bochum 1964, S. 87–93; sowie Werner Kohlschmidt: *Das Hamlet-Motiv in den »Nachtwachen des Bonaventura«*, in: ders.: *Dichter, Tradition und Zeitgeist*, Bern 1965, S. 93–102; u. Arendt: *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik*, Bd. 2, S. 520f.

40 Schillemeit: *Bonaventura*, S. 106.

41 Vgl. Horst Fleig: *Literarischer Vampirismus. Klingemanns »Nachtwachen von Bonaventura«*, Tübingen 1985, hier S. 2.

42 Sammons: *In Search of Bonaventura*, S. 54.

Offenbar hatte Klingemann in diesem Text mit jener Fähigkeit überzeugt, für welche er stets getadelt worden war. Bereits Hermann Michel wies im Zuge seiner *Nachtwachen*-Edition auf die zahlreichen Anspielungen hin, die den Text strukturieren. Er hob insbesondere *Le Diable boiteux* von Alain-René Lesage und die Romane Jean Pauls hervor sowie Shakespeare, den Göttinger Gelehrten Georg Christoph Lichtenberg und Goethe.⁴³ Die *Nachtwachen*, hieß es andernorts, würden ihre »prägnante Kürze [allein] durch ständige Bezugnahme auf andere Texte«⁴⁴ erzielen. Klaus Bartenschlager sah in ihnen »eine literarische Echogalerie«⁴⁵ aufgestellt, und Anne-Katrin Hillebrand hat den Text sogar »als eine Art Museum« bezeichnet.⁴⁶ Schillemeit hatte denn auch bemerkt, dass man einen Autor nicht leicht zu fassen bekomme, »bei dem das [...] mimische Element«⁴⁷ so sehr dominiere.

Sein nachahmender Gestus hatte Klingemann auch den ersten Publikumerfolg eingebracht. In dem Trauerspiel *Die Maske*, das 1797 von der Weimarer Schauspielgesellschaft in Rudolstadt uraufgeführt wurde, verhandelt er einen Bruderzwist mit starken Anleihen bei Klingner, Leisewitz und Schiller. Klingemann hatte bekannte Sturm-und-Drang-Motive wie Herrschsucht und Missgunst gewählt, um den Streit zwischen den Brüdern zu entfachen. Dem damaligen Publikum dürfte aber vor allem der letzte Auftritt des zweiten Aufzugs im Gedächtnis geblieben sein. In der Regieanweisung fordert Klingemann ein »schwarz ausgeschlagenes Zimmer. [...] Es brennen nur einige Wandleuchter. Auf der Bühne steht ein schwarzer Altar, worauf ein Totenkopf liegt«. Im weiteren Verlauf der Szene rollen Donner durch das Gemäuer, man hört »unterirdisches Brausen«, »Zischen und Rasseln«, plötzlich erlöschen »alle noch brennende[n] Lichter«, im »Hintergrunde zeigt sich in einer Dampfwolke eine Schattengestalt«, während eine der Figuren – sich

43 Vgl. Michel: Einleitung: S. XVII–XXX; vgl. auch Andreas Mielke: Bonaventuras »Nachtwachen« als »treffliche Nachahmung« Richters, in: ZfdPh, 104 (1985), S. 520–543.

44 Linde Katritzky: Shakespeare in den »Nachtwachen« von Bonaventura, in: Shakespeare-Jahrbuch, 125 (1989), S. 103–115, hier S. 103.

45 Klaus Bartenschlager: Bonaventuras Shakespeare: Zur Bedeutung Shakespeares für die »Nachtwachen«, in: Großbritannien und Deutschland. Europäische Aspekte der politisch-kulturellen Beziehungen beider Länder in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ortwin Kuhn, München 1974, S. 347–371, hier S. 349.

46 Vgl. Anne-Katrin Hillebrand: Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur, Würzburg 2001, S. 177 u. S. 189f.

47 Schillemeit: Bonaventura, S. 106.

»konvulsivisch« windend – einige beschwörende Worte spricht.⁴⁸ – Eine ähnliche Szene findet sich nämlich in Schillers *Geisterseher*. Wie in *Die Maske* ist auch dort die Geisterbeschwörung bloß ein geschickt eingefädelter Betrug.⁴⁹

Ebenso eindrücklich mag auch das folgende Beispiel aus dem 1802 erschienenen Roman *Albano der Lautenspieler* sein:

Kennst du den Hain, wo jene Flammen glühn,
Durchs Abendroth die weißen Schwäne ziehn;
Wo fromme Treue dankbar wird belohnt,
Und wo verklärt die schöne Freundinn wohnt?⁵⁰

Passend zu dieser Anspielung auf das »Lied der Mignon« aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist dem Text ein Notenblatt von Klingemanns Freund Johann Heinrich Carl Bornhardt beigelegt, das Johann Friedrich Reichardts Komposition zu Goethes Roman wiederum rezitiert.⁵¹

Es ist in der Tat auffällig, dass Klingemann sowohl in diesen frühen »noch mit Mängeln der Unreife behaftete[n] Werk[en]«⁵² als auch in den *Nachtwachen* und in dem späten Trauerspiel *Bianca di Sepolcro* bekannte Stoff- und Motivkomplexe miteinander ins Gespräch gebracht hat. Dass es sich dabei um eine literarische Strategie handeln könnte, ist zumindest in Bezug auf die *Nachtwachen* unumstritten.⁵³ Doch was diesem Text zum Ruhm gereicht, hat die Forschung dem übrigen Schaffen stets angekreidet.

Klingemann gehörte zu den Anempfindern, zu den Leuten, denen es bei der Lektüre jedes neuen Dramas eines anderen Poeten sofort in den Fingerspitzen kribbelt, ein Seitenstück zu schreiben. [...] Mit Ritterschauspielen im Stile des Götz fing er an und konnte dann

48 Vgl. Klingemann: *Die Maske*, S. 76f.

49 Vgl. zur Schiller-Rezeption in *Die Maske* Alexander Košenina: Theatercoups mit Schiller. Klingemanns Trauerspiel *Die Maske* (1797), in: »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk, hg. von Nils Gelker u. Manuel Zink, Hannover 2020, S. 139–149.

50 Klingemann: *Albano der Lautenspieler*, Bd. 1, S. 212.

51 Vgl. Nils Gelker: Klingemanns *Albano der Lautenspieler* (1802). Repetition und literarischer Verweis in einem marktorientierten Schauerroman um 1800, in: »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk, hg. von Nils Gelker u. Manuel Zink, Hannover 2020, S. 195–214.

52 Burath: August Klingemann und die deutsche Romantik, S. 50.

53 Vgl. hierzu ausführlich Kaminski: Kreuz-Gänge, S. 41–105.

lange, von der romantischen wie der klassischen Schule gleichmäßig angezogen, keinen festen Standpunkt finden. [...] Er hatte seinen Schiller studiert, wie nur einer, und an ihm vor allem die energischen dramatischen Wirkungen bewundert.⁵⁴

Klingemann hatte aber nicht nur Schiller studiert. Joseph Kiermeier-Debre nennt ihn in seiner Untersuchung den »Tieck des Tiecks«.⁵⁵ Dass Klingemann diesem nachgeeifert hat, ist ebenso von Irmgard Osols-Wehden hervorgehoben worden.⁵⁶ Auch die Brüder Schlegel dienten ihm als Folie für eigene literarische Tätigkeiten. So ließe sich seine Zeitschrift *Memnon* durchaus als Nachahmung des *Athenäum* lesen.⁵⁷ Sein *Romano*, in dem mit zahlreichen Verweisen auf die Zeitschrift der Brüder Schlegel angespielt wird, wurde als Imitation und Konglomerat von Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, Friedrich Schlegels *Lucinde*, Brentanos *Godwi* und Goethes *Wilhelm Meister Lehrjahre* verstanden.⁵⁸ Auf Goethe hat Klingemann wiederum mit einem eigenen *Faust* reagiert, zudem legte er einen *Hamlet* vor, bei dem Goethes Änderungen für die Bühne, die dieser in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gegeben hatte, Berücksichtigung fanden.⁵⁹ Dass diese zumeist pauscha-

54 Hartmann: Sechs Bücher Braunschweigischer Theater-Geschichte, S. 279.

55 Joseph Kiermeier-Debre: Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke, Stuttgart 1989, S. 162–177.

56 Vgl. Irmgard Osols-Wehden: Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland, Hildesheim 1998, S. 184–281.

57 Vgl. Schillemeit: Bonaventura, S. 36–39; Fleig: Literarischer Vampirismus, S. 165–175; u. Claude D. Conter: August Klingemanns Theaterreform. Zur Bedeutung Schillers und der Frühromantik für die Neubegründung des Unterhaltungsdrasmas um 1800, in: Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik, hg. von Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter, Hannover 2006, S. 230–267, hier S. 233f.

58 Vgl. das Nachwort, in: August Klingemann: *Romano*, hg. von Manuel Zink, Hannover 2015, S. 275–295.

59 Vgl. Kopp: Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig, S. 9–15; vgl. Klingemann: Ueber eine neue für die deutsche Bühne bestimmte Bearbeitung des *Hamlet*, S. 85–91. Auf Goethes Andeutungen hatte bereits August Wilhelm Schlegel hingewiesen. Vgl. ders.: Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit *Wilhelm Meisters*, in: ders.: Kritische Briefe und Schriften, hg. von Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart [u.a.] 1962–1974, Bd. 1, S. 88–122; vgl. hierzu auch Anke Detken: »Es darf niemand übrig bleiben«: Klingemanns *Hamlet* vor dem Hintergrund von Goethes *Lehrjahren*, in: »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk, hg. von Nils Gelker u. Manuel Zink, Hannover 2020, S. 79–100.

lisierenden Urteile über Klingemanns literarische Publikationen auch mehr als 200 Jahre nach Veröffentlichung der *Nachtwachen* nicht verstummen, bestätigt etwa Theodore Ziolkowski, der noch 2016 Klingemann als »the most pronounced ›Schiller epigone‹ of his generation«⁶⁰ bezeichnet hat.

Es wäre in der Tat zu einfach, das Unbehagen in den Beurteilungen über Klingemanns Publikationen dadurch zu erklären, dass dieser mit den *Nachtwachen* zufällig einen großen Wurf gelandet hat, seine übrigen Veröffentlichungen aber bloß zweiten Ranges sind. Deutet die Machart seiner Dramen und Romane doch vielmehr an, dass er die Ansichten seiner Zeitgenossen über die Qualität literarischer Produktion nicht geteilt hat. Problematisch erscheint daher die Tatsache, dass für Klingemann, der mit vielen Geistesgrößen seiner Zeit bekannt war und deren Werke gut kannte, offenbar nicht die Originalität des Textes im Mittelpunkt gestanden hat, obwohl es gerade dieses Merkmal gewesen war, das nicht nur in der Ästhetik um 1800, sondern auch in der jungen Germanistik, die sich ideengeschichtlich auf die Goethezeit bezog, als wichtiger Maßstab fungierte. Daraus folgt nun freilich nicht, dass die Qualität des Klingemann'schen Schaffens seit jeher verkannt worden wäre und nun auf den sogenannten Höhenkamm der Literaturgeschichte gehoben werden müsste, jenes Unbehagen macht aber deutlich, dass der Fall ›Klingemann‹ einiger Klärung bedarf.

60 Theodore Ziolkowski: *Uses and abuses of Moses. Literary representations since the Enlightenment.* Notre Dame 2016, S. 30.

2. Resümee zum Forschungsstand und Erkenntnisinteresse

Die wissenschaftliche Rezeption zu Klingemanns Leben und Werk gliedert sich in drei Phasen, deren erste bereits Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt. Vor allem theater- und regionalgeschichtliche Darstellungen forcieren neben wenigen Aufsätzen und Monographien im Kern das oben skizzierte Urteil über Klingemanns Epigonalität. Insgesamt liegen hier die theaterpraktischen Leistungen im Fokus, unter denen die Uraufführung von Goethes *Faust* am 19. Januar 1829 in Braunschweig zweifellos herausragt.⁶¹ Die zweite Phase beginnt historisch gesehen parallel mit den frühen Veröffentlichungen der Klingemann-Rezeption. Es handelt sich um die zum Teil umfangreichen Studien zu den *Nachtwachen*. Eine nahezu vollständige Auflistung der Forschungsbeiträge bis 1984 hat Andreas Mielke geliefert.⁶² Klingemanns Name fällt hier allerdings erst in den 1970er Jahren. Neuere Studien bestätigen die ungebrochene Aktualität dieses herausstechenden Textes, den Richard

61 Einige ältere Forschungsbeiträge zur Uraufführung von Goethes *Faust* nennt Ulrich Parenth: Wie Goethes »Faust« auf die Bühne kam. Eine Dokumentation über die Welt-Uraufführung in Braunschweig. Mit einer Gretchen-Charakterisierung des ersten »Faust«-Darstellers, hg. vom Staatstheater Braunschweig, Braunschweig 1986, S. 109f.; vgl. überdies Carl Niessen: August Klingemanns »Sternstunde«, in: 275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung, hg. von der Generalintendanz des Staatstheaters Braunschweig, Braunschweig 1965, S. 51–56; Karl-Heinz Habersetzer: Die Uraufführung von Johann Wolfgang Goethes »Faust I«. Historischer Hintergrund und Wirkungsgeschichte von August Klingemanns Modellinszenierung 1829 in Braunschweig, Braunschweig 1979; Hendrik Markgraf: Braunschweigs Theater zu Klingemanns Zeiten und die Uraufführung des »Faust«, in: Braunschweigischer Kalender (1987), S. 26–28; Büttendieder: Braunschweiger Theaterleben von 1690 bis heute, S. 30–36; Schillemeit: Die »Ära Klingemann«, S. 208–214; Bernd Mahl: Goethes *Faust* auf der Bühne (1806–1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext, Stuttgart [u. a.] 1998, S. 16–22; Angela Klein: »... als ich Göthe's ächten Faust unverfälscht intendire ...«. Erste öffentliche Aufführung von Goethes »Faust« in einer Bearbeitung von August Klingemann vor 175 Jahren, am 19. Januar 1829 in Braunschweig, in: Braunschweigischer Kalender (2004), S. 74–76; Theo Buck: Goethes theatralische Sendung. Vom »Urgötz« zu »Faust II«, Köln [u. a.] 2015, S. 273–280; sowie Nikolas Immer: Theater, in: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien, hg. von Mathias Mayer, Carsten Rohde u. Thorsten Valk, Stuttgart 2018, S. 154–163, bes. S. 159f.

62 Vgl. Mielke: Zeitgenosse Bonaventura, S. 287–299.

Brinkmann prominent als »Kehrseite«⁶³ der Frühromantik bezeichnet hat.⁶⁴

Indem Schillemeit und Fleig im Rahmen ihrer Beweisführungen auf Klingemanns Leben und Werk eingingen, legten sie den Grundstein für die dritte Phase der Rezeption, in der man sich – vor dem Hintergrund des inzwischen erwachten kulturwissenschaftlichen Interesses in der Germanistik – spezifischen Kontexten zugewandt hat. Neben Neueditionen⁶⁵ erschienen eine Reihe von Aufsätzen, die sich auf Klingemanns Veröffentlichungen abseits der *Nachtwachen* konzentrieren. In ihnen stehen zwei Schaffensphasen im Fokus: einerseits Klingemanns frühe Veröffentlichungen bis zum Ende der Frühromantik sowie andererseits seine anschließenden Publikationen nach 1805/1806. Erstaunlicherweise revidieren sie die Ansichten der früheren Forschung nur im Ansatz. So ist das Augenmerk vor allem auf vergessene Texte gerichtet, etwa auf die wenig rezipierten Theaterstücke *Ahasver*,⁶⁶ *Columbus*,⁶⁷ *Cromwell*,⁶⁸

63 Vgl. Richard Brinkmann: *Nachtwachen von Bonaventura. Kehrseite der Frühromantik?*, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hg. von Hans Steffen, 3. Aufl., Göttingen 1978, S. 134–158.

64 Zuletzt Steffen Dietzsch: *August Klingemann und das Ende der Frühromantik in Deutschland*, in: »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk, hg. von Nils Gelker u. Manuel Zink, Hannover 2020, S. 15–29.

65 Neben Editionen der *Nachtwachen* wurden die Theaterstücke *Abnenstolz*, *Freimüthigkeiten*, *Heinrich der Löwe*, *Faust* und *Selbstgefühl*, der Roman *Romano* sowie zentrale Theaterschriften Klingemanns neu herausgegeben.

66 Vgl. Rainer Theobald: *Ludwig Devrient als »Ewiger Jude«*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 66 (1970), S. 358–362; vgl. überdies Marie-France Rouart: *Le mythe du Juif Errant dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris 1988, S. 70–75; u. Hans Joachim Neubauer: *Judenfiguren. Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. [u.a.] 1994, S. 78–97.

67 Vgl. Alexander Košenina: *Völkerkundliche Anthropologie in August Klingemanns Geschichtsdrama »Columbus«*, in: *Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800*, hg. von Stefan Hermes u. Sebastian Kaufmann, Berlin [u.a.] 2014, S. 249–264.

68 Vgl. Manuel Zink: »Bewundere zweifelnd!« – Zur Rolle der bildenden Kunst in schauspieltheoretischen und literarischen Texten August Klingemanns, in: *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Bastian Dewenter, Hans-Joachim Jakob u. Hermann Korte, Heidelberg 2015, S. 221–245, bes. S. 233 ff.; Lisa Bergelt: *Kontinuitätsprobleme des dramatischen Übergangsherrschers Oliver Cromwell*, in: *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemerem im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Bies, Sean Franzel u. Dirk Oschmann, Hannover 2017, S. 225–244; dies.: *Politik als Spiel mit der Zeit. Zeit-Dramaturgien im politischen Theater 1773–1857*, Hannover 2019, S. 117–133.

Die Grube zur Dorothea,⁶⁹ *Freimüthigkeiten*,⁷⁰ *Selbstgefühl*⁷¹ sowie auf die beiden Romane *Albano der Lautenspieler* und *Romano*.⁷² Die neuere Forschung – so ließe sich konstatieren – hat vor allem zur Erschließung bisher unbekannter Desiderate beigetragen, wie auch die zuletzt publizierten Beiträge zeigen.⁷³ Doch eine Zusammenschau des Klingemann'schen Schaffens ist bis heute nicht geleistet worden.

In Anknüpfung an die bisherigen Resultate der Forschung werden in den vorliegenden Studien zu Klingemann erstmals wesentliche Aspekte seines Œuvres aufeinander bezogen und innerhalb eines Gesamtzusammenhangs gedeutet. Das Erkenntnisinteresse orientiert sich vor diesem Hintergrund an Verbindungslinien zwischen Theater und Museum, auf die Klingemann selbst aufmerksam gemacht hat. Neben einigen Berührungspunkten mit der bildenden Kunst, etwa die Gestaltung der Bühne nach bildkompositorischen Maßstäben, wie sie von Goethe und Schiller etabliert worden ist, tritt in Klingemanns Fall insbesondere die

- 69 Vgl. Julia Bertschik: Im Bergwerk der Literatur. Zur Universalität eines Topos regionalen Wissens, in: Literarische Harzreise. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne, hg. von Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel u. Eberhard Rohse, Bielefeld 2008, S. 33–54.
- 70 Vgl. Kiermeier-Debre: Eine Komödie und auch keine, S. 162–177; Alexander Košenina: Das »Parterre als ein wahrer ästhetischer Turnplatz«. August Klingemanns Gedanken über das Theaterpublikum, in: »Das Theater glich einem Irrenhause«. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Hans-Joachim Jakob u. Hermann Korte, Heidelberg 2012, S. 259–268.
- 71 Vgl. Alexander Košenina: Rechtliche und moralische Paradoxa oder Dilemmata. Kleists »Sonderbarer Rechtsfall«, Klingemanns »Selbstgefühl« und Schirachs »Volksfest«, in: Recht und Moral. Zur gesellschaftlichen Selbstverständigung über »Verbrechen« vom 17. bis zum 21. Jahrhundert, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Berlin 2015, S. 269–284.
- 72 Vgl. Irmgard Osols-Wehden: Dante im Tempel der deutschen Kunst. Eine Betrachtung zur Dante-Rezeption in der frühromantischen Dichtung, in: Dante-Jahrbuch, 66 (1991), S. 25–42; dies.: Pilgerfahrt und Narrenreise, S. 184–281; dies.: Von der Fee Alcina zur Zauberin Armida. Der Einfluß der Gerusalemme Liberata auf den romantischen Roman nach 1800, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin [u. a.] 1995, S. 471–488; sowie Peter Kuon: Die kreative Rezeption der *Divina Commedia* in Klassik und Romantik, in: »Italien und Germanien«. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850, hg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996, S. 300–317.
- 73 Vgl. Nils Gelker u. Manuel Zink (Hg.): »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk, Hannover 2020. Enthalten sind in diesem Sammelband Studien zu den *Nachtwachen*, den *Briefen über Menschendarstellung*, zu den Dramen *Columbus* und *Ferdinand Cortez*, zu *Die Maske*, *Faust*, *Hamlet*, *Martin Luther* und *Schill*, zu den Romanen *Albano der Lautenspieler*, *Die Ruinen im Schwarzwalde* sowie zu Klingemanns Reisebericht *Kunst und Natur*.

literarische Darstellung von Kunstrezeptionen in den Vordergrund. Situationen, die ebenso gut im Museum hätten stattfinden können, erhalten in seinen Texten einen hohen Stellenwert. Wenngleich er damit einem Trend der »Sattelzeit«⁷⁴ Raum gibt, ist es genau dieses Motiv, das in Verbindung mit dem nachahmenden Gestus seiner Texte aufmerken lässt. Klingemanns Theaterästhetik soll vor diesem Hintergrund funktional in die strukturellen Wandlungen um 1800 eingeordnet und als Exempel dafür verstanden werden, inwiefern bestimmte Rezeptionsweisen auf das Bühnenwesen Einfluss genommen haben.

Der Fokus ist dabei vor allem auf die Ästhetisierung der musealen Aneignung von Vergangenheit gerichtet. Entsprechend soll in erster Linie deren Prozessualität (Musealisierung)⁷⁵ an die Theaterästhetik herangeführt werden, denn was die literarischen Figuren zu Gesicht bekommen, sind Kunstwerke, die ihrem ursprünglichen Kontext bereits entrissen und in neue Bedeutungshorizonte gestellt worden sind. Die zahlreichen Bezugnahmen auf Vorläufer eröffnen eine Art Spiel mit den Erwartungshaltungen des Lese- oder Theaterpublikums und fordern dasselbe geradezu heraus, jenen Spuren zu folgen. Provoziert wird so die Suche nach einem Ursprung. Was Klingemann also in Anschlag bringt, ist die bekannte Einsicht, dass die Kopie stets die Aura des Originals mit sich führt.

In diesem Sinne bedient er sich einer Strategie, deren Kerngedanke von Walter Benjamin prominent erörtert worden ist: »Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.«⁷⁶ Obwohl Benjamin vor allem die Fotografie und den Film berücksichtigt, sind seine Ausführungen zum Begriff der »Aura« auch für eine Beschreibung der Theaterästhetik Klingemanns erhellend. Benjamin zufolge lasse sich die Aura eines Kunstwerks als »einmalige Erscheinung einer Ferne«⁷⁷ verstehen und damit als ein Raum und Zeit konstituierendes Phänomen,⁷⁸ denn selbst in unmittelbarer Nähe sei dem Kunstwerk eine Unnahbarkeit eigen. Diese Entrückung liege in der »Einzigkeit« des Kunstwerks begründet, die sich aus der

74 Reinhart Koselleck: Einleitung, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. von Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, 8 Bde., Stuttgart 1972–1997, Bd. 1, S. XIII–XXVII, hier S. XV.

75 Vgl. Friedrich Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 3. Aufl., Wien [u. a.] 1999, S. 708.

76 GS, Bd. I/2, S. 438 u. S. 477 sowie Bd. VII/1, S. 353.

77 GS, Bd. I/2, S. 440 u. S. 479 sowie Bd. VII/1, S. 355.

78 Vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen, in: *Kunstforum international*, 152 (2000), S. 94–103.

»ursprünglichste[n] Art der Einbettung [...] in den Traditionszusammenhang« ergebe, denn der »*einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte*«. ⁷⁹ Die technische Reproduzierbarkeit habe das Kunstwerk nun »*zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual*« emanzipiert, ⁸⁰ indem sie das ursprüngliche »*hic et nunc*«. ⁸¹ – nämlich die Echtheit oder Einzigkeit des Originals – entwertet habe. ⁸² Im »Medium der Wahrnehmung« – so Benjamins These – lasse sich der »Verfall der Aura« eruieren. ⁸³

Dass die Aura des Kunstwerks infolge der im 19. Jahrhundert einsetzenden technischen Reproduzierbarkeit verloren gegangen sei, ist inzwischen aus unterschiedlichen Perspektiven bestritten worden. So hat Hermann Lübke eingewandt, dass die massenhafte Reproduktion von »Van Gogh's Sonnenblumen [...] das genaue Gegenteil« zeigen würde. ⁸⁴

Attraktivität, Eindruck und Wirkung, die von der Singularität des Originals ausgehen [...], wachsen im Verhältnis zur kulturellen Expansion der Reproduktionstechniken disproportional an. Nicht das nie Gesehene, sondern gerade umgekehrt das tausendfach reproduktiv gegenwärtige Kunstwerk ist, in seiner Originalgestalt, das Ziel der Museumswallfahrten [...]. ⁸⁵

Daher werde die »Unwiederholbarkeitserfahrung« – so Lübke – durch die Trennung von Original und Kopie intensiviert. ⁸⁶ Das Spiel mit der Aura eines Kunstwerks im Rahmen subjektiver oder auch kollektiver Aneignung vermag also nicht nur ihren Status zu bestimmen, zugleich evoziert es ein Zeitverhältnis und in diesem Sinne ein historisches Bewusstsein. ⁸⁷ Verweist die Aura doch auch darauf, »daß das Objekt [...]

79 GS, Bd. I/2, S. 480; vgl. ebd., S. 442 sowie Bd. VII/1, S. 356.

80 GS, Bd. I/2, S. 442 u. S. 481 sowie Bd. VII/1, S. 356.

81 Vgl. Burkhardt Lindner: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Burkhardt Lindner [u.a.], Stuttgart [u.a.] 2006, S. 229–251, hier S. 236f.

82 GS, Bd. I/2, S. 476f.

83 GS, Bd. I/2, S. 440 u. S. 479 sowie Bd. VII/1, S. 354.

84 Vgl. Hermann Lübke: Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart, 3. Aufl., Berlin [u.a.] 2003, S. 338.

85 Hermann Lübke: Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung 1830, in: DVjs, 54/4 (1980), S. 656–676, hier S. 672.

86 Vgl. ebd.

87 Vgl. Markus Ophälders: Der Kultwert des Ausstellungswertes und die Zeitlichkeit musealer Gegenstände, in: Paragrana, 26/1 (2017), S. 131–140.

als von seiner ursprünglichen Umgebung [...] abgesondertes betrachtet werden muß.«⁸⁸ Sichtbar werde diese Trennung im Verhältnis zwischen Original und Kopie. So ist im Einklang mit Benjamin hervorgehoben worden, dass »der Status von Original und Kopie nie einfach gegeben, sondern immer auf Zuschreibungen und Konventionen zurückzuführen« sei, ja man könnte sagen, dass das Original »erst dadurch, dass es zum Gegenstand des Zitierens bzw. Kopierens wird, aus der Menge des vorgefundenen Materials in den Status eines Originals [...] erhoben« werde.⁸⁹

Die Einwände gegen Benjamins These dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Begriff der ›Aura‹ im Detail komplex ist⁹⁰ und nicht bloß meint, dass eine mystische Eigenschaft den Dingen anhaften würde, etwa in Form eines Hauches oder Scheins, wie es die Etymologie des Wortes nahelegt. Obwohl Benjamins Versuche, den Begriff der ›Aura‹ näher zu bestimmen, immer wieder zu Verständnisschwierigkeiten geführt haben, lassen sich doch wesentliche Merkmale konstatieren.

88 Andreas Grote: Vorrede – Das Objekt als Symbol, in: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, hg. von Andreas Grote, Wiesbaden 1994, S. 11–17, hier S. 14.

89 Vgl. Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schuhmacher u. Brigitte Weingart: *Originalkopie. Praktiken des Sekundären – Eine Einleitung*, in: *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, hg. von Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schuhmacher u. Brigitte Weingart, Köln 2004, S. 7–17, hier S. 9f. Dieser Gedankengang erinnert an Jacques Derridas Figur der Iterabilität. Vgl. ders.: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin 2003, S. 36: »Man kann ein Wort nur verstehen, weil es wiederholt werden kann; sobald ich spreche, bediene ich mich wiederholbarer Worte, und die Einzigartigkeit verliert sich in dieser Iterabilität. Ebenso kann das Ereignis, wenn es erscheint, nur um den Preis erscheinen, dass es bereits in seiner Einzigartigkeit selbst wiederholbar ist.«

90 Vgl. hierzu Marleen Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche*, München 1982; Burkhardt Linder: *Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text*, in: *Walter Benjamin (1892–1949) zum 100. Geburtstag*, hg. von Uwe Steiner, Bern [u.a.] 1992, 217–248; Osuma Nomura: *Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno*, in: *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, 3 Bde., hg. von Klaus Garber u. Ludger Rehm, München 1999, Bd. 1, S. 391–408; ebenso Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 94–103; Josef Fürnkäs: *Aura*, in: *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., hg. von Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt a.M. 2000, Bd. 1, S. 95–146; Andreas Rauh: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012, S. 31–74 sowie Roman Weindl: *Die »Aura« des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse*, Bielefeld 2019, S. 47–60.

So verweise die Aura prinzipiell auf die Aisthesis und damit auf die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt.⁹¹ Benjamin greift auf diesen Topos zurück, indem er von einer Blickbelehnung spricht.⁹² Wer ein Kunstwerk betrachte, der erwarte eine Erwidern seines Blicks und dieses Gefühl, »die Erfüllung der Erwartung aus der Blickbelehnung, erzeugt eine Auraerfahrung in ganzer Fülle.«⁹³ Das bedeutet zunächst, dass sich die Aura erst im Vollzug der Wahrnehmung konstituiert.⁹⁴ Benjamin stilisiert sie zu einem »Gespinnt aus Raum und Zeit«,⁹⁵ das die »Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform«⁹⁶ voraussetze.

Mit dem Begriff der ›Belehnung‹ hat Benjamin der Aura zudem einen eigentümlichen Anthropomorphismus eingeschrieben, der unweigerlich die Romantik in Erinnerung ruft. Dieser Rückgriff ist durchaus beabsichtigt. So bemerkt Benjamin in einer Fußnote, dass die Belehnung »ein Quellpunkt der Poesie« sei, und erläutert: »Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesem in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach.«⁹⁷ Der Begriff der ›Belehnung‹ ist dem der ›Romantisierung‹, wie er prominent von Novalis inauguriert worden ist, offenbar nicht unähnlich.⁹⁸ Insofern ließe sich die Erfahrung der Aura nicht nur als Rezeptionsakt verstehen, sondern auch als Resultat einer kunstreligiösen Versenkung. Plausibel wird diese Verwandtschaft mit der Romantik auch durch Benjamins Hinweis, dass die Aura ursprünglich in kultischen und rituellen Handlungen verankert und in diesem Sinne stets »theologisch fundiert« gewesen sei.⁹⁹ Diese religiöse Konsolidierung lasse sich »auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual«¹⁰⁰ erkennen.

91 Vgl. Mersch: Ereignis und Aura, S. 95; sowie Stoessel: Aura, S. 25.

92 Vgl. GS, Bd. I/2, S. 646f.

93 Rauh: Die besondere Atmosphäre, S. 57.

94 Marleen Stoessel zufolge stehen Subjekt und Objekt bei Benjamin als »Wechsel-Blick« in einem reziproken Verhältnis zueinander und evozieren in dieser Weise eine »Erfahrung« der Aura. Vgl. dies.: Aura, S. 31 ff.

95 Vgl. GS, Bd. I/2, S. 440 u. Bd. VII/1, S. 355.

96 GS, Bd. I/2, S. 646.

97 Ebd., S. 647.

98 Vgl. in diesem Zusammenhang Dorothee Kimmich: »Nur was uns anschaut sehen wir.« Walter Benjamin und die Dinge, in: Walter Benjamin und die romantische Moderne, hg. von Heinz Brüggemann u. Günter Oesterle, Würzburg 2007, S. 355–370; vgl. außerdem dies.: Lebendige Dinge in der Moderne, Konstanz 2011, S. 55–68.

99 GS, Bd. I/2, S. 441.

100 Ebd., S. 480f.; vgl. auch ebd., S. 441 sowie Bd. VII/1, S. 356.

Es mag vor diesem Hintergrund nicht verwundern, dass für Benjamin aus der technischen Reproduzierbarkeit ein Verfall der Aura resultiert. Bedeute ihre Auflösung doch eine Verkümmern der Wahrnehmung¹⁰¹ – als Untergang jenes ›Schönheitsdienstes‹ – und endlich die »Liquidierung des Traditionswertes«¹⁰² schlechthin. Der Verlust der Aura bewirke einen Verfall der »Autorität« des Kunstwerks, weil die Achtung für dasselbe – sein »traditionelles Gewicht«¹⁰³ – verdrängt werde.

Benjamin ergänzt hier die belehnende Kontemplation durch weitere Merkmale, die in die Erfahrung der Aura hineinspielen. Gemeint ist die individuelle Geschichte des Kunstwerkes, die sein »einmaliges Dasein«¹⁰⁴ auszeichne. Die Veränderungen, die das Kunstwerk »im Laufe der Zeit [...] erlitten« habe, würden – »wie die wechselnden Besitzverhältnisse« – die Originalität des Kunstwerks verbürgen.¹⁰⁵ Der kontemplative Blick mag sich deshalb in erster Linie auf Objekte richten, die aufgrund ihres Traditionswertes ein hohes Ansehen genießen. Die Belehnung ist damit nicht nur von den Wahrnehmungskonzepten abhängig, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet haben, sondern auch von der Einzigartigkeit des Kunstwerks, die in seiner wechselvollen Geschichte gründet.

Von welcher Warte aus Benjamins Darstellung auch betrachtet wird, die Aura ist stets das Ergebnis einer eigentümlichen Konjunktion¹⁰⁶ von geschichtlichen Entwicklungen. Jede Epoche – so ließe sich resümieren – hat ihr eigenes Verständnis von den Dingen, mithin von den Künsten, ihren Werken und der ihnen zugehörigen Aura. Die Tradition – erläutert Benjamin – sei »etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares«.¹⁰⁷ Sie habe die Aura vom magischen Kult der Antike in das sakrale Zeremoniell des Mittelalters

101 Vgl. Rauh: Die besondere Atmosphäre, S. 58.

102 GS, Bd. I/2, S. 439 u. S. 478 sowie Bd. VII/1, S. 354.

103 GS, Bd. I/2, S. 438; vgl. ebd., S. 477 sowie Bd. VII/1, S. 353.

104 GS, Bd. I/2, S. 437 u. S. 475 sowie Bd. VII/1, S. 352.

105 GS, Bd. I/2, S. 437 u. S. 475 f. sowie Bd. VII/1, S. 352.

106 GS, Bd. I/2, S. 611; vgl. hierzu Wolfgang Bock: Benjamin und die Sterne. Anmerkungen zu magischen Elementen in Benjamins Theorie der Mimesis und der Aura, in: global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992, 3 Bde., hg. von Klaus Garber u. Ludger Rehm, München 1999, Bd. 1, S. 409–424. Mit dem Begriff der »eigentümlichen Konjunktion« hat Rainer Nägele die besondere historische Konstellation des Barock bezeichnet, die Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* herausgearbeitet habe. Vgl. ders.: Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie, in: MLN, 106/3 (1991), S. 501–527.

107 GS, Bd. I/2, S. 441 u. S. 480 sowie Bd. VII/1, S. 355.

und wiederum in die idealistische Kunstreligion der *l'art pour l'art* überführt.¹⁰⁸ Dieses sich wiederholende Zusammenspiel zwischen den Einzelgeschichten der Kunstwerke und den Entwicklungen der Rezeptionsbedingungen eines jeden Zeitalters zeigt sich in der Tat als eine sich permanent wandelnde, sich stets neu positionierende Konjunktion. Vor diesem Hintergrund hat Burkhardt Lindner in Bezug auf Benjamins geschichtsphilosophische Entwürfe von einer »monadologische[n] Komprimierung« gesprochen.¹⁰⁹ Sie lasse sich als dasjenige verstehen, »worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«.¹¹⁰

Benjamins Begriff der ›Aura‹ ist demnach mehr als eine Bezeichnung für die Ausstrahlung eines Kunstwerks oder für die Qualität seiner Wirkung. Er ist ein ›terminus technicus‹, mit dem Benjamin geschichtsphilosophische Überlegungen anstellt, indem er gegensätzliche Begriffspaare miteinander kollidieren lässt und aus diesen künstlich geformten Konstellationen neue Sichtweisen gewinnt. Seine Ausführungen münden dabei allerdings nicht in einem Niedergang des Kunstwerks, obwohl die Verkümmern der Aura dies nahelegt. Die technische Reproduzierbarkeit nötige vielmehr zu einem Perspektivwechsel. »Die Masse ist eine matrix«, erklärt Benjamin, »aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht.«¹¹¹ Insofern greift die auch in neueren Studien immer wieder geäußerte Kritik, dass es zu einem Verfall der Aura »letztendlich [...] nicht gekommen«¹¹² sei,¹¹³ zu kurz.¹¹⁴

Denn die Frage, warum die Aura verkümmere, beantwortet Benjamin mit einem Fingerzeig auf die Missachtung jener theologischen Hand, die den Weg zur religiösen Versenkung einst gewiesen hat. In seinen Arbeitsnotizen expliziert er in Anlehnung an Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht*: »Der Verfall der Aura und die [...] Verkümmern der Phantasievorstellung von einer besseren Natur sind eines.« An derselben Stelle heißt es außerdem: »Die Ferne, die, im Auge der Geliebten, den Liebenden nach sich zieht, ist der Traum von der besseren

108 Vgl. GS, Bd. I/2, S. 441 u. S. 480f. sowie Bd. VII/1, S. 355f.

109 Lindner: Benjamins Aurakonzeption, S. 236.

110 GS, Bd. V/1, S. 578.

111 GS, Bd. I/2, S. 464 u. S. 503 sowie Bd. VII/1, S. 380.

112 Weindl: Die »Aura« des Originals im Museum, S. 60.

113 Vgl. Lindner: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 236–238.

114 Vgl. Lindner: Benjamins Aurakonzeption, S. 233.

Natur.«¹¹⁵ Wie der Liebende im Blick der Geliebten sein Spiegelbild schaut, so erkennt sich – Markus Ophälders zufolge – die rezipierende Gegenwart in der Vergangenheit des auratischen Objekts wieder, als ob diese den Blick erwiderte, den jene ihr leihen würde.¹¹⁶ Die Erfahrung der Aura erhalte in dieser Weise eine geschichtsphilosophische Notwendigkeit. In Form einer »Er-Innerung« stifte sie »eine eigene Dimension«,¹¹⁷ in der die für die Erfahrung der Aura wesentliche Erscheinung der Ferne erst konstituiert werde, unabhängig davon, wie nah das auratische Kunstwerk auch sein mag.¹¹⁸ Hier erscheint die Aura einerseits als einmaliges Resultat der Wahrnehmung im Augenblick der Rezeption; andererseits lässt sie sich als ein Produkt der Nachwelt verstehen. So konstatiert Eva Geulen: »Am Anfang stand nicht das Original, sondern die Reproduktion, die den Begriff der Echtheit erst ermöglicht. Erst auf der Folie der Reproduzierbarkeit wird Echtheit »echt«.«¹¹⁹ Diesen Gedanken hat Benjamin selbst angestoßen: »Echt« war ein mittelalterliches Madonnenbild ja zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht; das wurde es im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte.«¹²⁰ Entsprechend werde die Originalität des Originals erst durch ihre Nachahmung begreiflich.¹²¹

Plausibel wird diese Konstruktion überdies durch Benjamins Interpretation der *Divina Commedia* Dantes sowie durch seinen Rückgriff auf Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Dante, erklärt Benjamin, erhebe seine Geliebte, Beatrice, zu den Sternen. Aus dieser Position könne sie ihm wiederum dieselben näher bringen. »Denn in der Geliebten«, resümiert er, »erscheinen dem Manne die Kräfte der Ferne nah.«¹²² Hier begegnen sich Nähe und Ferne dialektisch. »Die Entfernung der Geliebten«, merkt Eva Axer an, »schlägt in eine

115 Vgl. GS, Bd. V/1, S. 457.

116 Vgl. Markus Ophälders: Tod der Kunst und Zertrümmerung der Aura. Ambivalenzen des Endens, in: Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst, hg. von Klaus Vieweg, Francesca Iannelli u. Federico Vercellone, Paderborn 2015, S. 215–230, hier S. 217.

117 Vgl. ebd., S. 219.

118 Vgl. GS, Bd. I/2, S. 440 u. S. 479 sowie Bd. VII/1, S. 355.

119 Eva Geulen: Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: MLN, 107/3 (1992), S. 580–605, hier S. 598.

120 GS, Bd. I/2, S. 476.

121 Vgl. hierzu Geulen: Zeit zur Darstellung, S. 599: »Wie Echtheit bestimmt sich auch Aura wesentlich durch ihren Verlust. Ihr Verfall stößt der Aura nicht zu, er konstituiert. Daß Aura nur als verschwindende erscheint, bestimmt Inhalt und Umriß ihrer Definition.«

122 Vgl. GS, Bd. VI, S. 86.

Annäherung des Entfernten um«. ¹²³ Nähe und Ferne korrespondieren in der Erfahrung der Aura daher insofern miteinander, als die nahe, religiöse Überhöhung den fernen, rituellen Ursprung erfahrbar mache. Diese an die Romantik erinnernde Verklärung der Geliebten bzw. des Kunstwerks differenziert Benjamin an anderer Stelle mit einem Zitat aus Prousts *À la recherche du temps perdu*:

»Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, daß den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten.« (Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern.) »Sie sind der Meinung, daß Monumente und Bilder nur unter dem zarten Schleier sich darstellen, den Liebe und Andacht so vieler Bewunderer im Laufe der Jahrhunderte um sie gewoben haben.« ¹²⁴

Die Nachwelt bestimmt den Status der Aura. »Je mehr Blicke das Kunstwerk schon bewundert und ›geliebt‹ haben«, ergänzt Axer, »desto stärker der Appell, sich dieser Bewunderung anzuschließen, desto geringer aber auch die Aussicht, durch den ›Schleier‹ [...] hindurchzudringen [...].« ¹²⁵ Die Aura lasse sich demnach als eine historisch gewachsene Sammlung von Blickbelehungen verstehen, die den rituellen Ursprung, »das Hier und Jetzt«, ¹²⁶ wie Sedimentschichten überdecken. ¹²⁷ Insofern erweise sich das Kunstwerk nicht nur theologisch oder kulturphilosophisch, sondern auch geschichtlich als ein in die Ferne entrücktes Artefakt.

Durch die technische Reproduzierbarkeit sei diese Entwicklung nun in großem Maße dezimiert worden. Sie habe das Kunstwerk in die Nähe seiner Rezipienten gerückt, es überall und zu jeder Zeit verfügbar gemacht und damit den Schleier der Blickbelehungen zerrissen. Das Interesse der Massen habe dabei fast ausnahmslos dem »Ausstellungswert« gegolten, während der »Kultwert« zurückgedrängt worden sei. ¹²⁸ In dieser Weise habe man die einstige »natürliche Distanz« ¹²⁹ zum Kunstwerk und seine traditionelle Funktion, nämlich als »einzig und

123 Eva Axer: Eros und Aura. Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins »Einbahnstraße« und »Berliner Kindheit«, München 2012, S. 59.

124 GS, Bd. I/2, S. 647.

125 Axer: Eros und Aura, S. 67.

126 GS, Bd. I/2, S. 437 u. S. 475 sowie Bd. VII/1, S. 352.

127 Vgl. Axer: Eros und Aura, S. 66.

128 Vgl. GS, Bd. I/2, S. 443 ff. u. S. 482 ff. sowie Bd. VII/1, S. 357 ff.

129 GS, Bd. I/2, S. 458 u. S. 495 sowie Bd. VII/1, S. 373.

ewige Offenbarung«¹³⁰ zu wirken, endgültig ins Abseits befördert. Doch die Reproduktionstechnik, betont Benjamin, erscheine darum nicht wertlos. Für den »*heutigen Menschen*« sei ihre »*Darstellung der Realität [...] die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt des Wirklichen [...] gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur*« gewähre.¹³¹

Vor dem hier skizzierten Hintergrund der Komplexität des Benjamin'schen Instrumentariums und der historischen Verankerung seines geschichtsphilosophischen Ansatzes, erscheint eine Übertragung auf andere Zeiträume problematisch. Ertragreicher mag daher die Hinwendung zu jener Epoche sein, die Benjamin einmal als das »Zeitalter der auratischen Wahrnehmung«¹³² bezeichnet hat. Nicht zufällig steht in seinen Ausführungen die Romantik in auffälliger Nähe zum Begriff der ›Aura‹. In der Tat lassen sich die von Benjamin umrissenen Konturen im Verhältnis von Original und Kopie nachzeichnen und präzisieren.

So hat Joshua Reynolds bereits in den 1770er Jahren darauf aufmerksam gemacht, dass Kunstwerke grundsätzlich einem »magazine of common property«¹³³ angehören würden. Der moderne Künstler sehe sich mit einer unüberschaubaren Masse konfrontiert und müsse erst, »ehe er die Wahrheit der Dinge erblicken könne, den Schleier heben, den die Konventionen über diese gebreitet haben«.¹³⁴ Reynolds Feststellung entspricht nicht nur Benjamins Rückgriff auf Proust, sie eröffnet zudem einen fokussierten Blick auf die Jahrzehnte um 1800, in denen bereits bewährte Strategien wie ›imitatio‹ und ›aemulatio‹ zu erneuter Blüte gelangten.¹³⁵ Dabei hat das Aufeinandertreffen von Originalität und Traditionalität zu neuen Berührungspunkten geführt.

130 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: System des transzendentalen Idealismus, hg. von Horst D. Brandt u. Peter Müller, Hamburg 2000, S. 289.

131 Vgl. GS, Bd. I/2, S. 459 u. S. 496 sowie Bd. VII/1, S. 374.

132 GS, Bd. VII/1, S. 368.

133 Vgl. Joshua Reynolds: Discourse VI, in: ders.: The Discourses of Sir Joshua Reynolds, hg. von Edmund Gosse, London 1884, S. 84–109, hier S. 102.

134 Vgl. Thomas Dreier u. Oliver Jehle: Einleitung, in: Original – Kopie – Fälschung, hg. von Thomas Dreier u. Oliver Jehle, Baden-Baden 2020, S. 7–36.

135 Vgl. etwa Jörg Robert: *Aemulatio* und ästhetischer Patriotismus. Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik, in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1650)*, hg. von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Beuler u. Fabian Jonietz, Berlin [u.a.] 2011, S. 135–164; vgl. zur bildenden Kunst exemplarisch Oliver Jehle: »A kind of magick«: Gainsborough, Priestley und die Dynamik der Farben, in: *Die Farben der Romantik. Physik und Physiologie, Kunst und Literatur*, hg. von Walter Pape, Berlin [u.a.] 2014, S. 41–56; zur Wiederaufnahme der ›aemulatio‹ bei Herder vgl. Björn Hamsch: »... ganz andere Beredsamkeit«. Trans-

In Klingemanns Theaterästhetik – so lässt sich zeigen – erhält der Begriff der ›Aura‹ einen bedeutsamen Stellenwert. Die Aura gleicht hier einem Motor, der katalysatorisch auf den Akt der Musealisierung wirkt. Der Blickwinkel ist dabei nicht an jene geschichtsphilosophischen Implikationen geknüpft, die Benjamin für seine Analyse der technischen Reproduzierbarkeit herangezogen hat. Im Kontext der romantischen Ästhetik steht vielmehr die aus der Renaissance bekannte »Signatur des Schöpfers«¹³⁶ im Zentrum.¹³⁷ Das auratische Kunstwerk soll neben der eigenen individuellen Geschichte ein »Bild des Universums«¹³⁸ liefern. Es erfüllt eine ästhetische Funktion, die über seinen individuellen Status hinausgeht. Das Spiel mit der Aura des Originals – verstanden als literarisch inszenierte ›Signatur des Schöpfers‹ – erweist sich so als Repetition eines Ursprungs und damit als »die Wiederaufnahme und Reflexion aller Formen der Poesie und die Erweiterung und Vertiefung der in ihnen erreichten Synthesen [...]«.¹³⁹

Wenn Klingemann Figuren auf die Theaterbühne bringt, die wie Rezipienten in einem Museum Kunstwerke bewundern oder sich vor ihnen fürchten, dann mag einleuchten, dass der Begriff der ›Aura‹ dazu beitragen kann, Darstellungen dieser Art ins rechte Licht zu rücken. Deshalb wird das bloße Verifizieren von Stoff- und Motivzusammenhängen im Sinne der Intertextualitätstheorie¹⁴⁰ hier nicht favorisiert, obwohl die genannten Indizien dazu verleiten mögen, Klingemanns

formationen antiker und moderner Rhetorik bei Johann Gottfried Herder, Tübingen 2007, S. 57f.

136 Christoph Meinel: Okkulte und exakte Wissenschaften, in: Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance, hg. von August Buck, Wiesbaden 1992, S. 21–44, hier S. 32.

137 Vgl. Ingeborg Saur: *Art. Original, Originalität*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel u. Margarita Kranz, Basel 1971–2007, Bd. 6, Sp. 1373–1378. Vgl. ebenso Jörg Traeger: Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997, S. 376: »Im System des perspektivisch konstruierten Raumes diente die Stellvertretung durch die Signatur dem Künstler als Mittel, sich selbst in die Heilsgeschichte einzuschleusen.« Nachklänge der Signaturenlehre finden sich als »Gedankenfigur einer Naturschrift« noch bei Novalis. Vgl. Maximilian Bergengruen: Signatur, Hieroglyphe, Wechselrepräsentation. Zur Metaphysik der Schrift in Novalis' *Lehrlingen*, in: Athenäum, 14 (2004), S. 43–67, hier S. 44; vgl. überblicksweise Detlef Kremer: Romantik. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 2003, S. 64–69.

138 Klingemann: Poesie, S. 47f.

139 Götz Braun: Norm und Geschichtlichkeit der Dichtung. Klassisch-romantische Ästhetik und moderne Literatur, Berlin [u.a.] 1983, S. 142.

140 Vgl. hierzu Frauke Berndt u. Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013.

Texten eine Poetik *avant la lettre* unterzuschieben. Doch in seiner Theaterästhetik geht es um Kunstrezipienten, deren Aufgabe oftmals darin besteht, verloren gegangene ›Originale‹ ins (fiktive) Leben zurückzurufen. Was nicht mehr da ist oder nur in Gedanken (noch) existiert, das soll in romantischer Manier (wieder) Wirklichkeit werden. Der Zusammenschluss von Kunstrezeption und Identitätskonstruktion nötigt daher vielmehr zu einem Rückgriff auf die zeitgenössische Theaterpraxis – genauer: auf die Schauspielkunst, in der die für die Darstellung von Identität relevanten Prinzipien formuliert wurden. Entsprechend konzentrieren sich die vorliegenden Studien auf die Rekonstruktion des Zusammenspiels von Theorie und Praxis, von produktionsästhetischen Faktoren und wirkungsästhetischen Zielrichtungen. So lässt sich genauer eruieren, inwieweit Klingemann die einschneidenden Wandlungen seiner Zeit ästhetisch reflektiert hat. Dass dabei der Aspekt der Identitätssuche heraussticht, mag angesichts der politischen und philosophischen Diskussionen um 1800 nicht verwundern.

Zunächst ist in einem ersten Teil allerdings zu klären, ob sich die Kompilation von Versatzstücken aus der Literatur- und Kunstgeschichte vom Etikett der Epigonalität lösen und als theaterästhetische Strategie verstehen lässt. Zur Konkretisierung der hier umrissenen Problemstellung wird es zudem nötig sein, Klingemanns dramatische Texte in ein Verhältnis zu seinen dramaturgischen Überlegungen zu setzen. Ebenso sind sowohl die historischen als auch die methodischen Voraussetzungen kurz zu beleuchten. Die Ermittlung von Klingemanns Ansichten über das Publikum, über die kulturelle Bedeutung des Theaters und über die Rolle des frühromantischen Geschichtsdenkens legen im zweiten Teil den Grundstein für eine ausführliche Analyse des musealen Theaters im dritten Teil. In ihm wird Klingemanns Theaterästhetik anhand von theoretischen Betrachtungen einerseits und ausgewählten Dramen andererseits rekonstruiert und auf den erörterten Gesamtzusammenhang mit dem Ziel bezogen, den Akt der Musealisierung als wirkungsästhetisches Prinzip verständlich zu machen.

3. Nachahmung als Strategie?

In seiner Studie zur Ästhetik der Epigonalität hat Burkhard Meyer-Sickendiek darauf aufmerksam gemacht, dass der pejorative Vorwurf, dem Epigonentum anzugehören, geistesgeschichtlichen Ursprungs ist. Die Bedingungen seien »speziell nach dem Ende der ›Weimarer Klassik‹ [...] außerordentlich günstig« gewesen. Rasch hatte sich ein literarischer Kanon mit einem »umfangreiche[n] Arsenal an Themen, Motiven und Ausdrucksformen« etabliert. »Wenn diese«, so Meyer-Sickendiek, »in den Werken späterer Autoren wiederkehren, so ist es verhältnismäßig einfach, eben diese Autoren als [...] bloße ›Epigonen‹ zu identifizieren.«¹⁴¹ Zugleich weist er auf den Umstand hin, dass die von den Kritikern als Epigonen verurteilten Schriftsteller sich ihrer Position durchaus bewusst waren. Diese Tatsache ist bedeutsam, denn »[e]pigonales Schreiben nachzuvollziehen, heißt zu erörtern, wie sich der jeweilige Künstler zu diesem vermeintlichen Unvermögen verhält.«¹⁴²

Es liegt nahe, dass auch Klingemanns Kritiker mit einerlei Maß gemessen haben, ohne auf entsprechende Hinweise zu achten, die jener über seine Art zu schreiben geäußert hat. Dabei hatte Klingemann 1827 in *Ueber die deutsche Bühne* erklärt, dass unter den gegebenen Umständen im Theaterwesen – da es einen Mangel an ausgezeichneten »dramatischen Dichtern«¹⁴³ gebe – dem Schriftsteller nichts anderes übrigbleibe,

als geduldig zu harren [...]. Bis dahin aber werden wir unsern Blick am zweckmäßigsten rückwärts kehren, und auf die vielen theils nicht benutzten, theils in der Form und dem Zeitgewande veralteten Schätze richten, welche im dramatischen Felde sowohl bei unserer, als bei den übrigen Nationen vorliegen [...].¹⁴⁴

Schuld an der Erschlaffung der Kunst sei – seiner Meinung nach – in erster Linie die »verwirrende und überkünstelnde« Kritik gewesen.¹⁴⁵ Die Ansicht, die Klingemann hier vertritt, ähnelt zwar durchaus der

141 Burkhard Meyer-Sickendiek: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*, Tübingen 2001, S. 13.

142 Ebd., S. 23.

143 Klingemann: *Ueber die deutsche Bühne*, S. 121.

144 Ebd., S. 122.

145 Ebd., S. 121.

Resignation, die Mitte des 19. Jahrhunderts die Dichter und Denker des Epigontums erfasste, allerdings scheint er den »durch den Historismus und die Kanonisierung der Weimarer Klassik angehäuften [...] Besitz an vorgeprägten künstlerischen Ausdrucksformen«¹⁴⁶ im Gegensatz zu den Epigonen nicht als Ballast zu empfinden. Für ihn hat die Geschichte der deutschen Literatur »bei der Scheide der letzten Jahrhunderte«¹⁴⁷ (1800) keinen »Endpunkt«¹⁴⁸ erreicht. Zwar nimmt auch er – wie die Vertreter des Epigontums – seine Zeit als stagnierend wahr, doch gibt er zu bedenken: »Warum sollen wir aber, wenn wir das Himmelreich selbst zu hoffen wagen, die Hoffnung an jenes, dasselbe wiederglänzende Licht aufgeben, dessen gänzlich irdisches Erlöschen nur von einer totalen Mitternacht über uns ausgehen könnte!«¹⁴⁹

Mitte des 19. Jahrhunderts waren Epigonen (ἐπιγονοί) nicht mehr nur die Nachgeborenen innerhalb einer genealogischen Reihe, zugleich bildeten sie die Gruppe der unschöpferischen Nachahmer. Ihr Pendant war das seit dem Sturm und Drang gefeierte Genie.¹⁵⁰ Der Ausruf des Barons von Haldungen in Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* mag als Signum für die Epoche der Epigonen gelten: »O stände doch endlich ein gewaltiger Genius auf, der mit göttlicher Stärke von Haupt zu Fuß gepanzert, sich des deutschen Parnasses annähme und das Gesindel in die Sümpfe zurücktriebe, aus welchen es hervorgekrochen ist!«¹⁵¹ Beklagt wurde der Untergang der deutschen Literatur sowie das Fehlen einer literarischen Größe. Dieser pejorative Gebrauch des Epigonenbegriffs, der in Grabbes Schauspiel anklingt, habe sich – so Walter Hinck – erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgebildet, denn er konnte »erst aktuell werden, nachdem Ursprünglichkeit und geniehaftes Schöpfertum zu absoluten Wertmaßstäben für dichterische Produktion erhoben worden« waren. Erst das Ausbleiben

146 Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität, S. 16f.

147 Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, 5 Bde., Leipzig 1835–1842, Bd. 1, S. 8.

148 Markus Fauser: Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien, München 1999, S. 19.

149 Klingemann: Ueber die deutsche Bühne, S. 121.

150 Vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1985, Bd. 1, bes. S. 150–192.

151 Christian Dietrich Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen, in: ders.: Werke und Briefe, 6 Bde., hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Emsdetten 1960–1970, Bd. 1, S. 213–273, hier S. 227f.

der »geniehaften Originalität« habe den Verlust begrifflich gemacht und die »Problematik literarischer Epigonalität [...] voll ins Bewußtsein« treten lassen.¹⁵² Als »Korrelat zum Originalitäts- und Geniebegriff«¹⁵³ bleibe der Epigonenbegriff daher untrennbar mit den Nachkommen der Goethezeit verbunden.¹⁵⁴

Klingemanns nachahmende Texte scheinen damit aber aus dem Fokus zu rücken, sind sie doch im nahen Umfeld der geachteten Vorläufer erschienen. Enthusiastisch verkündet er 1800 in den *Briefen über Schillers Wallenstein*, dass die »Morgenröthe der deutschen Dichtkunst« gerade erst begonnen habe.¹⁵⁵ Von einem als Ballast empfundenen literarischen Erbe ist hier nicht die Rede. Auch 27 Jahre später ist er der Meinung, dass das deutsche Theater in seinem »Kerne noch fest und gesund« wurzle.¹⁵⁶ Anders als die Epigonen behauptet er nicht, dass die deutsche Literatur »nichts Neues mehr zu liefern vermag«.¹⁵⁷ Zwar verweist auch er auf die »literarische Dependenzlage«¹⁵⁸ seiner Zeit, jedoch versteht er diese nicht als unüberwindbares Hindernis. Vielmehr könnten die »veralteten Schätze« dazu dienen, die literarische Qualität zu steigern. Die von den Epigonen als Bürde oder Ballast geschmähten Vorläufer bezeichnet er daher »als eine aufzuerweckende Literatur«.¹⁵⁹

152 Vgl. Walter Hinck: Epigonendichtung und Nationalidee. Zur Lyrik Emanuel Geibels, in: ders.: Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozess, Frankfurt a.M. 1978, S. 60–83, hier S. 62.

153 Thomas Homscheid: Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neumoderne, Würzburg 2007, S. 54.

154 Vgl. Hinck: Epigonendichtung und Nationalidee, S. 60–68; Matthias Kamann: Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters, Stuttgart 1994, S. 117–151; sowie Fauser: Intertextualität als Poetik des Epigonalen, S. 13–33; u. Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität, S. 13–19 u. 27–31; vgl. außerdem Barbara Potthast: Historische Romane und ästhetischer Historismus: Text-Bild-Relationen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp, Berlin [u. a.] 2002, S. 323–343, bes. S. 324: »Werden historistische Kunst und Architektur zuweilen immer noch verständnislos an »Originalen« gemessen und als epigonal abgeurteilt, so erschöpft sich auch in der Literaturwissenschaft der Umgang mit der historisierenden Dichtung des 19. Jahrhunderts bis heute nicht selten im bloßen Vergleich mit der Ereignisgeschichte.«

155 Vgl. Klingemann: Briefe über Schillers Wallenstein, S. 81.

156 Vgl. Klingemann: Ueber die deutsche Bühne, S. 121.

157 Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität, S. 15.

158 Homscheid: Interkontextualität, S. 73.

159 Klingemann: Ueber die deutsche Bühne, S. 122.

Der Vorwurf, dass Klingemanns schriftstellerisches Schaffen bloß epigonal sei, ist daher eine unbrauchbare Kennzeichnung, weil er die produktionsästhetischen Bedingungen verschleiert und die Frage, warum Klingemann denn überhaupt nachgeahmt hat, gar nicht erst stellt. Hinck hat vor diesem Hintergrund hervorgehoben, dass eine »nachträgliche Übertragung [des Epigonenbegriffes] auf frühere Dichtungsperioden die Gefahr der Mißdeutung« provoziere, und herausgestellt, dass »eine Epigonalität im Sinne der künstlerischen Erschöpfung« zwar auch anderen Generationen eigen sei, doch werde das Phänomen »durch den im 18. Jahrhundert heraufgekommenen Genie- und Originalitätsgedanken [...] auf entscheidende Weise«¹⁶⁰ beeinflusst.

Klingemanns Schaffen fällt in der Tat in die Hochphase jener Geniezeit. Die Bedingungen, unter denen er wirkte, waren deshalb andere als diejenigen, unter denen die Epigonen geschrieben haben. Ein flüchtiger Blick auf die intellektuellen Kreise in Berlin, Jena und Weimar verriet, dass angesichts der Herausbildung eines ästhetischen Pluralismus (Spätaufklärung, Frühromantik und Weimarer Klassik) vielmehr von einer Aufbruchsstimmung denn einer Resignation gesprochen werden muss. Zwar sorgte auch in dieser Periode ein »Verfall der literarischen Öffentlichkeit«¹⁶¹ für Unstimmigkeiten, dieser Situation begegnete man allerdings mit progressiven Stellungnahmen, die unter dem Schlagwort »ästhetische Prügelei« in die Literaturgeschichte eingegangen sind.¹⁶² Diese Generation hatte – überspitzt formuliert – den Versuch unternommen, einen Mangel auszugleichen, während die nachfolgende einen Überfluss beklagte.

An den ästhetischen Positionierungen um 1800 hat sich Klingemann rege beteiligt, nicht zuletzt auch mit den *Nachtwachen*, vor allem aber mit der Travestie *Freimüthigkeiten* sowie mit Aufsätzen theatertheoretischen Inhalts. Einige Gedanken, die er hier für die Theaterpraxis erwog, setzte er später als Leiter des National- und Hoftheaters in Braunschweig um. Mit seinen Schriften, die dem Theaterwesen insgesamt gewidmet sind, und seinem Reisetagebuch *Kunst und Natur*, das

160 Vgl. Hinck: Epigonendichtung und Nationalidee, S. 63.

161 Vgl. Christa Bürger: Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland, in: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, hg. von Christa Bürger, Peter Bürger u. Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt a. M. 1980, S. 162–212, hier S. 169.

162 Vgl. Rainer Schmitz: Nachwort und Dokumentation, in: ders. (Hg.): Die ästhetische Prügelei. Streitschriften der antiromantischen Bewegung, Göttingen 1992, S. 247–313; vgl. auch die Übersicht von Wolfgang Pfeiffer-Belli: Antiromantische Streitschriften und Pasquille (1798–1804), in: Euphorion, 26 (1925), S. 602–630.

Hans Jenkner als sein »theoretisches Hauptwerk«¹⁶³ bezeichnet hat, ist Klingemann einen eigenen Weg gegangen, indem er »den Goetheschen Grundgedanken [...] konsequent weiter entwickelt« und »im großen und ganzen das sog. »Meiningertum« antizipiert«¹⁶⁴ habe. Heinz Kindermann hat noch 1965 erklärt, dass die »Ära Klingemann [...] eine der bedeutendsten Entwicklungsstufen des deutschen Theaters«¹⁶⁵ gewesen sei.

Wenn nun aber die Bedeutung, »die den gänzlich unpersönlichen dichterischen Produkten Klingemanns ganz und gar abgeht, [...] dem theoretischen und praktischen Wirken des Dramaturgen und Theaterleiters in vollem Maße«¹⁶⁶ zukomme, dann stellt sich unweigerlich die Frage, wie diese beiden Sphären aufeinander Einfluss genommen haben. Die Forschung hat sich diesbezüglich bloß in Pauschalisierungen verloren und ist diesem Zusammenhang kaum nachgegangen, bis auf ihre Beschäftigung mit den *Nachtwachen*, jenem Text, der »so etwas wie eine Summe seiner Zeit«¹⁶⁷ enthalte. Bemerkenswert ist dabei, dass der Text die Rolle des Epigonen in großem Maße verhandelt.

Mit dem Pseudonym Bonaventura, das an Giovanni Fidenza erinnert, einem Theologen der Scholastik, sowie an Schelling, der im *Musen-Almanach für das Jahr 1802* Gedichte unter diesem Namen veröffentlicht hat, eröffnet Klingemann ein Rollenspiel, das er im Text vielfach variiert.¹⁶⁸ So erzählt ein namenloser Dichter einmal, dass er »auf alle Weise« versucht habe sich fortzubringen, »aber immer vergeblich; bis ich endlich fand ich habe Kants Nase, Göthens Augen, Lessings Stirn, Schillers Mund, und den Hintern mehrerer berühmter Männer [...] das Glück wollte mir so wohl, daß ich jetzt in Schuhen einherschreite in denen einst Kant eigenfüßig ging, am Tage Göthens Hut auf Lessings Perücke setze, und zu Abends Schillers Schlafmütze trage, ja ich ging

163 Vgl. Hans Jenkner: August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters, dargestellt nach seinem theoretischen Hauptwerk »Kunst und Natur«, Berlin 1929, S. 1.

164 Kopp: Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig, S. 80 u. 88.

165 Heinz Kindermann: Die Braunschweiger Ära Klingemann, in: 275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung, hg. von der Generalintendanz des Staatstheaters Braunschweig, Braunschweig 1965, S. 47–50, hier S. 50.

166 Kilian: Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung, S. 267.

167 Brinkmann: *Nachtwachen* von Bonaventura, S. 137.

168 Vgl. Kaminski: Kreuz-Gänge, S. 53f.: Bonaventura ist die »Chiffre einer merkwürdig vexierenden, kreuzgängerischen Schreibweise [...], die das Problem Autorschaft auf eine andere, der gängigen Kausalvorstellung vom Autor als Urheber und Ursprung des Textes zuwiderlaufende Weise verhandelt«. Vgl. auch Fleig: Literarischer Vampirismus, S. 66ff.

noch weiter, ich lernte weinen wie Kotzebue und niesen wie Tiek [...].«¹⁶⁹

Rollenspiele dieser und anderer Art strukturieren den gesamten Text. Zahlreiche Reminiszenzen machen ihn zu einem Tummelplatz von Stoffen und Motiven. Die Metapher vom ›theatrum mundi‹ erscheint in den *Nachtwachen* als ontologische Größe.¹⁷⁰ Sie kann in der Tat Aufschluss darüber geben, wie eng ihr Verfasser »das Thema vom ›geliehenen‹ Ich und das des Epigontums« miteinander verflochten hat. Eine Unterscheidung zwischen Genie und Epigone wäre der Poetik der *Nachtwachen* zufolge sinnlos, denn in einer Welt, deren einzige Ausformung die Rolle ist, könne es »nur noch Schauspieler, nur noch Nachahmer ohne Originale«¹⁷¹ geben. Schon Eduard Berend hat erklärt, dass es dem Werke vor allem »an durchgreifender Originalität«¹⁷² fehle.

Was in den *Nachtwachen* immer wieder durchgespielt wird, das mag auch für Klingemanns übrige Texte gelten: »Es ist Theater im Sinne eines Grundzuges.«¹⁷³ Die Welt, in der die *Nachtwachen* verfasst wurden – das hat Schillemeit wiederholt hervorgehoben –, ist »die Welt des Theaters, eines nicht bloß gelesenen, sondern wirklich geschehenen, und zwar vor und hinter den Kulissen geschehenen Theaters«.¹⁷⁴ Die *Nachtwachen* seien »von einem Manne geschrieben, [...] dem das Theaterwesen zum vollkommen verfügbaren Ausdrucksmedium, ja zur nächstliegenden *Sprache* für das, was er zu sagen hatte, geworden war«.¹⁷⁵ Schillemeit hegte offenbar keinen Zweifel daran, dass die Fähigkeit, die Klingemann als Theaterfachmann einst auszeichnete, für seine literarische Produktion eine große Rolle gespielt hat.¹⁷⁶

169 Klingemann: *Nachtwachen*, S. 96.

170 Vgl. Ralf Konersmann: Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 30 (1986/1987), S. 84–137, hier S. 125; vgl. ebenso Arendt: *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik*, Bd. 1, S. 73–104.

171 Monika Schmitz-Emans: Dachstubenbewohner, Friedhofsschwärmer, Perückenträger. Zu den Dichtergestalten in Bonaventuras »*Nachtwachen*«, in: *Aurora*, 49 (1989), S. 175–201, hier S. 193 f.

172 Vgl. Eduard Berend: *Rez. Clemens Brentano: *Nachtwachen* von Bonaventura*, in: *Euphorion*, 19 (1912), S. 796–813, hier S. 798.

173 Schillemeit: *Bonaventura*, S. 106.

174 Vgl. das Nachwort zu den *Nachtwachen*, in: August Klingemann: *Nachtwachen von Bonaventura*; *Freimüthigkeiten*, hg. von Jost Schillemeit, Göttingen 2012, S. 237–252, hier S. 239.

175 Ebd., S. 242.

176 In diesem Zusammenhang vgl. ebenso Fleig: *Literarischer Vampirismus*, S. 181: »Nicht der Bühnenschriftsteller, sondern der Bühnenpraktiker Klingemann, der Regisseur, Dramaturg, Direktor und Kritiker hat die innerste biographische Verbindung mit den *Nachtwachen* gehalten.«

Doch wie sieht diese Bühnenwelt aus und auf welche Weise hat sie über die *Nachtwachen* hinaus auf das literarische Schaffen Klingemanns gewirkt? Neuere Studien haben dieses Forschungsfeld ansatzweise umrissen und die Missdeutung zwischen dem dramatischen und dem dramaturgischen Schaffen, die den älteren Untersuchungen doch angekreidet werden muss, vermieden. So zeigt sich, dass die Studien zu den *Nachtwachen* genau die Behauptung bestätigen, die die ältere Forschung stets auf Klingemanns dramatisches Schaffen bezogen hat: Das maßlose Einschleusen von imitierenden Ausdrucksweisen in den literarischen Text führt unweigerlich zu einer Diffamierung der Originalität und damit ins Epigonentum. Monika Schmitz-Emans hat diesen Gedanken hinsichtlich der *Nachtwachen* auf den Punkt gebracht:

Es wäre höchst problematisch, den Maßstab der Originalität und ›Authentizität‹ an einen poetischen Text anzulegen, dem es gerade um die Substanzlosigkeit des vorgeblich Charakteristischen geht, um die Entlarvung von Authentizität als Vorspiegelung, als eitle Präntention, kurz: als Ausstattungsstück in einer Theaterwelt. Literarische Qualität aus individueller ›Originalität‹ abzuleiten, kann einer Poesie nicht gemäß sein, die sich selbst so radikal in Frage stellt, die ihre brüchig gewordenen Fundamente so grell beleuchtet wie die *Nachtwachen*.¹⁷⁷

Doch warum hat Klingemann das Theater – genauer: das Rollenspiel mit Vorläufern – zumindest in den *Nachtwachen* zu einem strukturbildenden Prinzip erhoben? Dass er sich schon als Kind in einer von ›Theatromanie‹ beherrschten Zeit für das Theater begeistern konnte, kann als Argument jedenfalls nicht überzeugen.¹⁷⁸ Mag sein Hang zum Schauspiel auch von Erlebnissen aus der Jugend beeinflusst worden sein¹⁷⁹ und sich zeit seines Lebens zu einem festen Bestandteil seiner Beschäftigung entwickelt haben, mag sich überdies aus dieser intensiven Auseinandersetzung auch eine literarische Strategie, wie sie etwa in den

177 Schmitz-Emans: Dachstubenbewohner, Friedhofsschwärmer, Perückenträger, S. 198.

178 Vgl. Schillemeits Nachwort zu den *Nachtwachen*, S. 238.

179 Klingemann berichtet einmal über einen Theaterbesuch: »Herrn [Schauspieler] Pauly erinnere ich mich übrigens noch in meiner Knabenzeit als Heldenspieler in Braunschweig gesehen zu haben, und der Moment in seinem Fiesko, wo er mit verstellter Stimme und tief in den Mantel verhüllt, den alten Doria, unter dem Balkon seines Pallastes stehend, warnt, verfolgte mich die ganze Nacht darauf, bei einer heftig gereizten Phantasie, mit Fieberträumen.« Vgl. Klingemann: Kunst und Natur, Bd. 3, S. 79.

Nachtwachen erscheint, ergeben haben – unbeantwortet bleibt dennoch die Frage: Aus welchem Grund hat Klingemann gegen den damaligen Trend des ›Genie-Gedankens‹ geschrieben?

4. Vom Dramaturgen zum Dramatiker

Die Forschung zu den *Nachtwachen* hebt ein Merkmal besonders hervor: die Nähe zur Theaterpraxis. Es erscheint daher notwendig, Klingemanns Schaffen im Zusammenhang zu betrachten, um ein genaueres Verständnis von der Konzeption seiner Dramen zu erhalten. Folgt man diesem Wink, dann fällt zunächst auf, dass Klingemann sich auch hinsichtlich der Theaterpraxis auf damals vorherrschende Anschauungen berufen und ausgewählte Aspekte zueinander in Beziehung gesetzt hat. Dass diese Vorgehensweise zumindest heuristisch als Eklektizismus begriffen werden kann, liegt insofern auf der Hand, als sie mit Rücksicht auf nennenswerte Bereiche der Theaterpraxis – etwa Publikum, Schauspielkunst und Bühnenstil – methodisch erfolgt ist. Eine differenzierte Darstellung fehlt jedoch auch hier. Sie müsste Aufschluss darüber geben, welchen Kernbereichen sich Klingemann zugewandt, welche Bezugnahmen er vorgenommen hat und unter welcher Ägide seine theaterästhetischen Anschauungen firmieren. Schon ein Blick auf seine Korrespondenz mit zahlreichen Persönlichkeiten gibt einen Eindruck vom vielgestaltigen Aufgabenbereich, den der Leiter des Braunschweiger National- und Hoftheaters zu bewältigen hatte. Für Klingemann konnten nicht nur ästhetische Belange im Zentrum stehen, auch die ökonomischen Verhältnisse der Bühne galt es zu berücksichtigen. Eine ästhetische Bildung, wie sie von Schiller initiiert worden war, hatte daher einen schweren Stand. Die Theaterdirektionen, die wie Klingemann an eine Realisierung dachten, mussten bei der Konzeption ihrer Spielpläne zwischen anspruchsvollem Schauspiel und Unterhaltungstheater changieren.

In seinen theoretischen Schriften kommt Klingemann wiederholt auf das Theater als ›Total‹ (von Jenkner als »Gesamtbühnenkunstwerk«¹⁸⁰ bezeichnet) zu sprechen. Nicht das bloße Lesen der Texte hat die größtmögliche Wirkung auf die Rezipienten, sondern die Darstellung auf der Bühne. Voraussetzung hierfür waren die ortsgebundenen Gegebenheiten. Kaum ein Schauspiel konnte unbearbeitet nach Manuskript oder Druckvorlage in die Szene gehen. Eine Theaterleitung – das hat Klingemann oftmals deutlich gemacht – musste ihr Publikum genau kennen. Außerdem hatte sie auf die verschiedenen Schauspielschulen Rücksicht zu nehmen, ebenso auf die im Theater beteiligten Künste,

180 Jenkner: August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters, S. 2.

auf die Epochen der Kunst- und Literaturgeschichte, auf die zahlreichen dramatischen Gattungen, auf die Architektur der Theatergebäude und deren technische Ausstattung sowie nicht zuletzt auch auf die für die jeweilige Aufführung benötigten Musikstücke, Kostüme, Kulissen und Requisiten. Dass Dramentexte in dieser Phase des Theaterwesens kaum im Original auf die Bretter gebracht werden konnten, ist zuweilen auch auf die Obrigkeit zurückzuführen, die den regulären Theaterbetrieb durch Zensur oftmals bedrohte. So lässt Friedrich Ludwig Schröder Klingemann 1811 – während der Koalitionskriege – wissen:

Da hier kein Paket darf fortgeschickt werden, wenn es nicht mit einem Certificat d'origine begleitet, und offen auf die Post gegeben wird, so muß ich diesen Brief vorhersenden, um Ihnen zu sagen, daß die Censur Stücke dieser Art durchaus nicht aufführen läßt. Sie sollten nicht glauben, welche Anzahl Stücke verboten sind! Marie Stuart, Tell, Abällino, Die Jungfrau von O[rleans], Die Räuber, Gustav Wasa, Wallenstein pp., Cotzebues Verläumder, und die mehresten seiner Stücke. Die Worte Tyrann, Unterdrücker, Vaterlandsliebe, Königspflichten pp. sind – wie aller Schilderungen der nicht guten Könige contreband.¹⁸¹

Auch finanzielle Engpässe führten immer wieder zu Einschränkungen sowohl in der Ausstattung der Bühne als auch in der Besetzung des Ensembles. Streichungen und Verbesserungen sowie das Einfügen von zusätzlichen Passagen in Dramentexten waren Teil des regulären Theaterbetriebs. Als Klingemann beispielsweise sein Schauspiel *Columbus* Friedrich Ludwig Schmidt zur Aufführung in Hamburg überlässt, fügt er lapidar hinzu: »[Ü]brigens streichen Sie in dem Dinge was sie wollen.«¹⁸²

Der Einfluss der Theaterpraxis auf Klingemanns Dramen ist in vielerlei Hinsicht sichtbar. Dies zeigt etwa ein flüchtiger Blick auf sein Trauerspiel *Faust*. »So viel auch die alte Legende [...] bearbeitet worden ist«, heißt es in der Vorerinnerung, »so mangelt es doch der Bühne bis jetzt immer noch an einem ächt dramatischen«¹⁸³ Stück. Gemeint ist hier einerseits die poetische Dramatisierung des Stoffes, andererseits aber auch die bühhengerechte Umsetzung desselben. Die Tatsache, dass die Theaterpraxis auch bei der Dramenproduktion Berücksichtigung

181 Klingemann: Briefwechsel, S. 56.

182 Ebd., S. 160.

183 Klingemann: Faust, [Vorerinnerung].

gefunden hat, darf keineswegs unterschätzt werden, zumal Klingemann seine Stücke auf bestimmte Schauspieler zugeschnitten hat, wie er einmal verrät: »Ich habe jetzt ein neues Schauspiel ›Alfonso der Große‹ vollendet, worin der Hauptkarakter bestimmt für Iffland geschrieben ist.«¹⁸⁴

Auch die Vorbereitungen zur Uraufführung von Goethes *Faust* zeigen einen vermeintlich unbekümmerten Umgang mit dem Dramentext. In einem eigens veröffentlichten Artikel macht er seine Leserschaft darauf aufmerksam, dass Goethe »bei der zum Teil rhapsodischen Behandlung des Stoffs, und der ausgedehnten, sich oft aus dem Dramatischen in das rein romantische Gebiet verlierenden Ausführung, die Bühne keinesweges zur nächsten Heimath seines Werks gedacht zu haben scheint«. Allerdings, erklärt er wenige Zeilen später, ließe sich »doch vielleicht nach näherer Prüfung eine Modificirung« erarbeiten und »sich selbst aus dem Aphoristischen und Fragmentaren dennoch etwas höchst Geniales für Bühnenkünstler und Zuschauer gewinnen«. Wie in der Vorerinnerung zu seinem eigenen *Faust* rückt Klingemann auch hier theaterpraktische Belange in den Vordergrund und resümiert kurz und bündig, dass »das Undarstellbare von dem Darstellbaren zu trennen« sei.¹⁸⁵

Nicht zuletzt ist dieser Aspekt auch in Adaptionen bekannter Tragödien wie Shakespeares *Hamlet*,¹⁸⁶ Corneilles *Le Cid* oder *König Ödipus* von Sophokles erkennbar. Jeweils betont Klingemann, dass das (deutsche) Theater einer bühnengerechten Übertragung bedürfe. Entscheidend ist für ihn dabei die Anpassung des Dramentextes an neue Anforderungen. So sei Friedrich Ludwig Schröders einst sehr erfolgreiche Bearbeitung des *Hamlet* um 1815 nicht mehr zeitgemäß gewesen, weil »die deutsche Tragik durch Göthe, Schiller und andere glückliche Talente, einen weit höhern Aufschwung genommen« habe.¹⁸⁷

Neben den Einschränkungen durch äußere Faktoren ist der Einfluss der Theaterpraxis vor allem im Rahmen der Wirkungsästhetik spürbar. So heißt es in der Vorerinnerung zu Klingemanns *Moses*:

Unter allen grossen Charakteren, die die Geschichte aufstellt, ist Moses einer der grössesten, und die ernste dramatische Muse, deren eigentliche Heimath der Heroenkreis der Vorwelt ist, wird ihn um so

184 Klingemann: Briefwechsel, S. 80.

185 Vgl. Klingemann: Einige Andeutungen über Göthe's Faust, S. 165.

186 Vgl. Detken: »Es darf niemand übrig bleiben«, S. 79–100.

187 Klingemann: Hamlet, S. III.

lieber zur Darstellung wählen, als die Umgebungen selbst, aus denen er hervorgeht, und die [...] hier an sich und in der Wirklichkeit schon als ideal erscheinen.¹⁸⁸

Die Geschichte vom biblischen Moses eigne sich als Dramenstoff deshalb besonders, weil von einer Einrichtung derselben für die Bühne eine große Wirkung auf die Zuschauer erwartet werden könne. Das Beispiel *Moses* gibt einen ersten Hinweis darauf, dass Klingemann sich am Publikum orientiert hat, nicht an dessen Geschmack, sondern an der Wirkung seiner Stücke auf dasselbe.

Überhaupt ist für das 18. Jahrhundert die Indienstnahme der Kunst und deren Wirkung bezeichnend. Ausgehend von Baumgartens Überlegungen über die ästhetische Erkenntnis des Schönen betonten Mendelssohn, Sulzer, Kant, Herder, Lessing, Goethe, Schiller, die Brüder Schlegel und viele andere Intellektuelle das Bildungspotenzial der Kunst. Mit ihrer Hilfe schien es möglich, im Gegensatz zur theoretisierenden Ratio nicht bloß diese allein, sondern das ganze Wesen des Menschen anzusprechen, denn das Schöne – so hatte es schon Mendelssohn erklärt – könne »durch verschiedene Sinne zu unserer Seele« dringen und »alle unsere Neigungen« beherrschen.¹⁸⁹ Dieser Aspekt war freilich auch ein bedeutsames Kriterium für die Theaterpraxis, hatte sich die Inszenierung eines Schauspiels doch maßgeblich an der Wirkung auf die Zuschauer zu orientieren.¹⁹⁰ Sollte eine moralische oder ästhetische Erziehung gelingen, war die Berücksichtigung der Publikumsbedürfnisse unerlässlich. Man denke nur an Lessings Diktum, dass der mitleidigste Mensch der beste Mensch sei.¹⁹¹

Nicht nur die von Jena und Weimar ausgehende ästhetische Neuorientierung, auch das Erstarken des Bürgertums und die damit einhergehende Verdichtung und Differenzierung der einstigen »gelehrten Republik«¹⁹² brachten neue Anforderungen für die in stehende Theater umstrukturierten Schauspielgesellschaften mit sich. Insbesondere

188 Klingemann: *Moses*, S. VII.

189 Vgl. Moses Mendelssohn: *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, hg. von Alexander Altmann [u. a.], 38 in 25 Bde., Stuttgart 1972 ff., Bd. 1, S. 165–190, hier S. 168.

190 Vgl. Rainer Ruppert: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 29.

191 Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, S. 34–45.

192 Vgl. Heinrich Bosse: *Die gelehrte Republik*, in: »Öffentlichkeit« im 18. Jahrhundert, hg. von Hans-Wolf Jäger, Göttingen 1997, S. 51–76.