



Gelker, Nils / Zink, Manuel (Hrsg.): „*Meister in der Kunst des Amalgamirens*“. *Untersuchungen zu August Klingemanns Werk*. Hannover: Wehrhahn 2020. 214 S.

August Klingemann ist dem Germanisten (und auch nur diesem) lediglich aufgrund zweier Umstände noch vage bekannt: Er ist „der Verfasser der 1804 publizierten *Nachtwachen [von Bonaventura]*“ sowie „der langjährige Direktor des Braunschweiger Theaters, der 1829 Goethes *Faust* erstmals auf professionelle Bretter hob“ (S. 8). Darüber hinaus aber ist Klingemann auch der Autor zahlloser Stücke, Romane, theoretischer und kritischer Schriften, die samt und sonders einer Vergessenheit anheimgefallen sind, aus der sie der vorliegende Sammelband zumindest teilweise befreien möchte.

Es geht also nach Ausweis der von den beiden Herausgebern verfassten Einleitung auf der Grundlage des Versuchs, „einen vermeintlich unbekümmerten Umgang mit allerlei Versatzstücken aus der Literaturgeschichte“ zu einer bewussten „Kompilationsstrategie“ umzudeuten, darum, „den Blick auf noch unbetretene Pfade zu richten, verbunden mit dem Ziel, die offensichtlichen Strategien und Techniken zu hinterfragen“ (S. 12).

Den Band eröffnet das von Steffen Dietzsch in Angriff genommene Unterfangen, Klingemann bzw. dessen *Nachtwachen* literarhistorisch am „Ende der Frühromantik“ (S. 15) zu verorten; dazu untersucht Dietzsch vor dem Hintergrund der Studienzeit Klingemanns drei Motivkomplexe, nämlich „(1) die Nacht, (2) das Lachen und (3) das Nichts“ (S. 20), in ihrer Bedeutung für die Jenaer Romantik im Allgemeinen und die *Nachtwachen* im Besonderen, ohne allerdings die nach Kräften gewendeten Begriffe zu einer schlüssigen These zusammenzuführen.

Bastian Dewenter vergleicht die Auffassung, die Iffland und Klingemann in ihren jeweiligen theoretischen Schriften über die von beiden als „Menschendarstellung“ (S. 33) bezeichnete Schauspielkunst entwickeln. Dabei arbeitet er trotz der terminologischen Übereinstimmung in erster Linie signifikante Unterschiede heraus, sodass er Klingemanns *Briefen über Menschendarstellung* neben der offensichtlichen „Anlehnung an Schiller“ auch bescheinigen kann, dass diese „im kritischen Rekurs auf Ifflands Schauspieltheorie eigene Positionen zur Kunst des Schauspielers beziehen“ (S. 44).

Um eine fruchtbare Zusammenführung von „Reiseliteratur und Theatergeschichtsschreibung“ (S. 47) geht es Martina Groß, die Klingemanns *Kunst und Natur* insbesondere auf des Verfassers „durchgängige, akribische und fast schon verzweifelte Suche nach dem deutschen Nationaltheater“ (S. 55) hin untersucht, um die in *Kunst und Natur* erhobene Forderung, „das Gute in den verschiedenen

Formen zu ergreifen“, schließlich mit aktuellen theaterwissenschaftlichen Diskussionen um ein „transkulturelle[s] Theater“ (S. 59) in Beziehung zu setzen.

Klingemann als Bühnenautor steht im Zentrum des Vergleichs zwischen zwei nahezu zeitgleich erschienenen Dramen über Martin Luther, wobei der deutlich erfolgreicheren – und auch einige Monate früher erschienenen – *Weihe der Kraft* aus der Feder Zacharias Werners ebenso viel Aufmerksamkeit gewidmet wird wie dem Nachzügler Klingemanns. Insbesondere die grundsätzlich verschiedenen Auffassungen von der religiösen respektive historischen Dimension des Stoffes werden beleuchtet, aber auch die Frage, inwiefern Klingemanns *Luther* (anders als Werners *Weihe*) „in einzelnen Zügen vom eigenen gattungstheoretischen Modell abweicht“ und so „Klingemanns praktische Herangehensweise“ illustriert (S. 77).

Klingemanns Bearbeitung von Shakespeares *Hamlet*, die gegen das in Fassungen für die deutschen Bühnen des 18. Jahrhunderts übliche Happy End auf den Spuren der entsprechenden Episode aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* zum blutigen Ausgang des Originals zurückkehrt und diesen Entschluss in einer ausführlichen, stark an Goethes Roman angelehnten Vorrede begründet, analysiert Anke Detken, um abschließend festzustellen, dass Klingemann zwar „Anpassungen an Publikumerwartungen“ vornimmt, sich selbst aber „als Dramenbearbeiter [inszeniert], der allein im Sinne Shakespeares und des Ausgangstextes argumentiert und von Publikumsabsichten unabhängig agiert“ (S. 98).

Hans-Joachim Jakobs Untersuchung der Posse *Schill oder das Declamatorium in Krähwinkel* arbeitet die in der Einleitung des Sammelbandes angesprochenen Strategien der Kompilation unter den Gesichtspunkten „1. Schill als historische Persönlichkeit, 2. die Auseinandersetzung mit Kotzebue und 3. Zitat und Deklamation“ (S. 107) heraus, um am Ende einer kenntnisreichen Einordnung der Posse in ihre verschiedenen historischen, literarischen und literarhistorischen Kontexte eine angesichts der verbreiteten Abwertung Klingemanns durch die Literaturwissenschaft durchaus bemerkenswerte Bestimmung derselben vorzunehmen: „Der Häufung von Anspielungen auf literarische Werke zum Trotz ist die Posse weit weniger eine Literatursatire als eine handfeste Travestie des Umgangs mit und der Funktionalisierung von Literatur“ (S. 116).

Dem Trauerspiel *Faust* wendet sich Monika Fick zu, indem sie dieses auf die (etwas sperrig formulierte) „These, dass der lutherischen Anthropologie mit ihrem Kernstück, der Erbsündenlehre, ein Modernisierungspotenzial hinsichtlich der Auffassung des Unbewussten innewohnt und dies vor allem in literarischen Texten mit ihren Figurenentwürfen greifbar wird“ (S. 125), hin untersucht und dazu in die Tradition der – ebenfalls von dieser Vorstellungswelt geprägten – Vorläufer Klingemanns, der *Historia* sowie Klingers Faust-Roman, stellt.

Neben den offensichtlichen Anleihen an Schillers *Räuber* und Klingers *Zwillinge* (vgl. S. 141) entdeckt Alexander Košenina einen weiteren Vorlagentext von Klingemanns Trauerspiel *Die Maske* in der gleichnamigen Erzählung von August Gottlieb Meißner (S. 147); wenn dem Stück neben der „antirevolutionären Stoßrichtung“ auch noch „die vielen Theatercoups, klischeehaften Szenen und Anspielungen auf andere Dramen als künstlerisch wenig[] ambitioniert“ vorgehalten werden, kommt die Behauptung, der Herausgeber Zink habe in seiner Dissertation nachgewiesen, „dass Epigonalität, Kunstklektizismus und museale Geschichtsdidaktik auf dem Theater [...] nicht generell ein verwerfliches Kunstkonzept dar-

stell[en]“ (S. 148), zumindest ein bisschen unvermittelt daher und verleiht Košeninas Aufsatz den unschönen Beigeschmack einer Werbemaßnahme für die im Erscheinen begriffene Qualifikationsarbeit des eigenen Zöglings.

Unter dem Titel „Conquista auf der Bühne“ analysiert Timm Reimers Klingemanns (unvollendete) „Südamerika-Trilogie im Kontext des zeitgenössischen historischen Dramas“ (S. 151); insbesondere die werkchronologische Perspektive sowie die Untersuchung der Bühnenwirkung einzelner Szenen führen Reimers überzeugend zu einem ambivalenten Urteil: Die beiden vollendeten Teile *Columbus* und *Ferdinand Cortez* seien zwar „keine vergessenen Meisterwerke der deutschen Dramatik“, sondern würden in erster Linie „dem Verlangen des 19. Jahrhunderts nach Größe und Ausstattungstheater gerecht“; dennoch erweise sich Klingemanns „Originalität [...] in der äußerst effektvollen Gestaltung der einzelnen Szene, die sich [...] mit einem erstaunlichen Augenmaß für die Umsetzbarkeit an deutschen Bühnen verbinde[.]“ (S. 167).

In dem mit Abstand schwächsten Beitrag des Bandes versucht Manuel Zink, Klingemanns Roman *Die Ruinen im Schwarzwalde* mit dem Konzept der Schlegelschen Arabeske beizukommen (vgl. S. 170); in einer überlangen, offenbar assoziativ entwickelten Gedankenreihe ohne erkennbaren Zusammenhang verliert Zink diesen Ansatz jedoch völlig aus den Augen, um dann im letzten Satz urplötzlich und zumal an dieser Stelle völlig unmotiviert festzustellen: „Nicht in der künstlichen Gegenüberstellung von antikem Ideal und moderner Reflexion, wie sie in Carlo und Alessandro am stärksten zum Ausdruck kommt, wird das ‚Arabeske‘ gespiegelt, sondern im unberechenbaren Verlauf der Zeit“ (S. 191).

Nils Gelkers Überlegungen zu Klingemanns *Albano* dagegen kranken an der auch im vorliegenden Band omnipräsenten – bei Gelker aber immerhin ausführlich reflektierten (vgl. S. 200f.) – Neigung, aus dem literaturwissenschaftlichen Befund ästhetische Werturteile abzuleiten; sein Versuch, offensichtlichen Schwächen in Motivation und stilistischer Variation „eine literaturhistorisch interessante Pointe“ zu entlocken (S. 204) und die Abhängigkeit von den „genretypischen Erklärungs- und Motivationsstrukturen“ (S. 205) zu einem bewussten, „im Sinne einer narrativen Ökonomie“ sinnvollen Verfahren umzudeuten (ebd.), überzeugt aber trotz der durchaus kundigen Einordnung des Romans in die relevanten Gattungs- und Epochenzusammenhänge letztlich nur bedingt.

Insgesamt muss man dem eher spartanisch ausgestatteten Band, der auch auf ein Register oder kurze Informationen zu den Beiträgern verzichtet, dennoch bescheiden, seinen Zweck im Großen und Ganzen erfüllt zu haben; dass zu einem besseren Verständnis von Klingemanns Werk ausgerechnet die wenig inspirierten Aufsätze der beiden Herausgeber den geringsten Beitrag leisten, ist zwar etwas ungewöhnlich, schmälert aber den Wert der übrigen, durchweg sehr ansprechenden, informativen und innovativen Studien keineswegs. Zusammen mit den jüngeren Publikationen zu Klingemann gerade im Wehrhahn- (und im Göttinger Wallstein-) Verlag wird auch der vorliegende Band bei der weiteren Erforschung von Klingemanns Gesamtwerk von großem Nutzen sein.

Heiko Ullrich
Schönborn-Gymnasium Bruchsal
heiko.f.ullrich@web.de