

*Kálmán Kovács (Debrecen)***Theodor Körner als Festfigur in dramatischen
Spielen des 19. Jahrhunderts. Goethe, Brentano,
Hauptmann und andere¹**

Theodor Körner (1797-1813) gehörte zu den wichtigsten ‚Stiftern‘ der kulturellen Tradition des deutschen Nationalismus. An dieser Stelle kann auf Details der bislang noch unzureichend erforschten Rezeption nicht eingegangen werden.² Es sei hier lediglich angemerkt, dass die Mythenbildung gleich nach seinem Tode begann und dass Autor und Werk ihre symbolische Funktion bis Ende des Zweiten Weltkrieges behielten. Diese symbolische Rolle wird in den Festspielen des

- 1 Die vorliegende Arbeit entstand mit Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung, der ich sehr dankbar bin. Ebenfalls bedanke ich mich bei meinem Gastgeber Prof. Walter Erhart (Univ. Bielefeld) für die fruchtbaren Gespräche und für seine Ratschläge.
- 2 Die vorliegende Studie ist Teil einer größeren, noch nicht abgeschlossenen Arbeit über das Thema. Bereits publizierte Teile sind: Kovács, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen im 19. Jahrhundert. In: Zagreber germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft, Beiheft 9. Zagreb 2006, S. 89-98; Kovács, Kálmán: Theodor Körners Zriny. Die Wiedergeburt des Nikolaus Zrínyi um 1800. In: Militia et Litterae. Die beiden Nikolaus Zrínyi und Europa. Hg. v. Wilhelm Kühlmann und Gábor Tuskés unter Mitarb. v. Sándor Bene. Tübingen: Niemeyer, 2009 (=Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, 141), S. 285-303; Kovács, Kálmán: Interkulturelle Genese einer nationalen Symbolfigur. In: Szendi, Zoltán (Hg.): Wechselwirkungen I. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext. Wien: Praesens Verlag, 2012 (= Pécser Studien für Germanistik 5), S. 105-118; Kovács, Kálmán: Zrínyi: In: History as a Foreign Country: Historical Imagery in the South-Eastern Europe. Hg. v. Davor Dukic, Zrinka Blazevic, Ivana Brkovic. Bonn: Bouvier-Verlag, im Druck. Zur Körner-Rezeption siehe im Weiteren Bobinac, Marijan: Theodor Körner im kroatischen Theater. In: Zagreber Germanistische Beiträge 11 (2002), S. 59-96; Jöst, Erhard: Der Heldentod des Dichters Theodor Körner. Der Einfluß eines Mythos auf die Rezeption seiner Lyrik u. ihrer literarischer Kritik. In: Orbis litterarum 32 (1977), S. 310-340; Jöst, Erhard: Der Dichter als Idol: zum 200. Geburtstag von Theodor Körner (23.9.1991). In: Der Deutschunterricht 43 (1991), H.4, S. 90-99; Johnston, Otto W.: Theodor Körner. Der personifizierte Nationalmythos. In: Der deutsche Nationalmythos: Ursprung eines politischen Programms. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 178-194; Schilling, René: „Kriegshelden“. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813-1945. Paderborn, Münster u. a.: Schönigh, 2002 und die kurze Übersicht: Schilling, René: Freiheitskämpfer, Kriegsheld, arische Lichtgestalt und Vorbild des DDR-Soldaten – die Geschichte einer deutschen Leitfigur. In: Die Zeit, 11.16.2000.

19. Jahrhunderts³ besonders sichtbar. In der vorliegenden Arbeit möchte ich die Rolle, die Theodor Körner in diesen „Inszenierung[en] einer Nation“⁴ oder theatralischen Geschichtsdeutungen spielte, vorstellen und dabei die Definition der literarisch-theatralischen Form des Festspiels im 19. Jahrhundert erweitern.⁵

I.

Über die Feierlichkeiten zur deutschen Wiedervereinigung stellte Peter Sprengel in seiner Schrift *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913* fest, dass das nationale Fest heute (1990) „ein Medienereignis geworden ist, das dem Fernsehzuschauer [nur (K.K.)] eine imaginäre Teilhabe ermöglicht“.⁶ Im Gegensatz zu dieser passiven Zuschauerrolle war das bürgerliche Fest⁷ im 19. Jahrhundert ein Projekt der feiernden Gemeinschaft, eine Selbstrepräsentation und eine identitätsbildende Zeremonie. Die nationale Bewegung im 19. Jahrhundert lässt sich, so Michael Maurer, als „Festbewegung“ betrachten.⁸

Tatsächlich wurde das öffentliche bürgerliche Fest im 19. Jahrhundert eine wichtige Form der bürgerlichen (politischen) Kultur. „Im Fest“, so die Definition von Lars Deile, „vergegenwärtigt[e] sich eine Gemeinschaft lebensbejahend Bedeutung in besonderen äußeren Formen.“⁹ Eine mögliche besondere Form war das

3 Zu dieser Einschränkung siehe die Argumentation bei Sprengel, Peter: *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913*. Tübingen: Francke, 1991, S. 12, 16, mit der ich einverstanden bin.

4 Ebd., S. 15.

5 Ich denke dabei vor allem an die Feststellungen in Sprengel: *Die inszenierte Nation*, Sauer, Klaus/Werth, German: Lorbeer und Palme. *Patriotismus in deutschen Festspielen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), 1971, Engler, Balz/Kreis, Georg (Hg.): *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven*. Theaterjahrbuch Nr. 49. Willisau: Theaterkultur-Verlag, 1988 und Maurer, Michael (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln: Böhlau, 2004.

6 Sprengel: *Die inszenierte Nation*, S. 14.

7 Zum bürgerlichen Fest und Festspiel: Düding, Dieter/Friedemann, Peter/Münich, Paul: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988 und Hettling, Manfred/Nolte, Paul: *Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. Zum Fest und Zeremoniell: Haug, Walter/Warining, Paul: *Das Fest*. München: Fink, 1989 und Engler/Kreis: *Das Festspiel; zum habsburgischen Raum*: Csúri, Károly/Orosz, Magdolna/Szendi, Zoltán: *Massenfeste. Ritualisierte Öffentlichkeiten in der mittelosteuropäischen Moderne*. Frankfurt am Main: Lang, 2009. Zur neueren Forschung siehe: Maurer, Michael: *Prolegomena zu einer Theorie des Festes*. In: Maurer: *Das Fest*, S. 19-54, hier S. 19 f.

8 Maurer, Michael: *Zur Systematik des Festes*. In: Maurer: *Das Fest*, S. 55-80, hier S. 75. Sprengel spricht in seiner Arbeit von dem „patriotischem Festspiel“. Es war ein „literarisch-theatralisches Phänomen“, „in der sich die Inszenierung einer Nation künstlerisch gestaltet“ (Sprengel: *Die inszenierte Nation*, S. 15).

9 Deile, Lars: *Feste – Eine Definition*. In: Maurer: *Das Fest*, S. 1-18, hier S. 7.

Festspiel. Seine Tradition reichte von den städtischen (religiösen) Festen des Mittelalters über die höfischen Feste bis zum bürgerlichen Fest im 19. Jahrhundert.¹⁰ Die Definitionen des Festspieles betonen vor allem die gemeinschaftsstiftende Funktion¹¹, die Bedeutsamkeit und den tendenziösen Charakter.¹² Balz Engler beschreibt das Festspiel als einen (1) einmaligen (2) gemeinsamen Akt von Produzenten und Rezipienten (3) aus einem konkreten Anlass, bei welchem Akt (4) die Trennung der beiden Partner aufgehoben wird und in dieser Trennung (5) eine liminale Situation erlebt wird.¹³ Sprengel definierte das Festspiel als (1) Gelegenheitsdichtung mit (2) kultischem Charakter und (3) statischer Struktur (4) unter Einbeziehung des Publikums ins Spiel.¹⁴ Sauer und Werth legen etwas mehr Gewicht auf den (1) politischen Charakter, (2) auf die Geschichtsdeutung¹⁵ und auf (3) die Frage nach der ästhetischen Qualität.

Engler und die Autoren des Bandes *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven* konzentrieren sich auf den Aspekt der Theatralität, während Sprengel die Festspiele mehr als literarische Produkte untersucht und dementsprechend auch die Frage nach Textstrukturen vor Augen hat. Auch mir liegen die untersuchten Spiele bis auf zwei Veranstaltungen als Texte vor, daher werde ich sie vor allem als Texte behandeln, jedoch mit Blick auf die Festsituation.

Moser behauptet in seiner Schrift *Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum*, dass eine Definition des Festspieles unmöglich sei, weil im Grunde genommen alles ein Festspiel sein kann, was die Festgemeinschaft als Festspiel akzeptiert. Er schließt „nur die Stücke des Repertoiretheaters aus“.¹⁶ Auch mir scheint es sinnvoll zu sein, keine festen Merkmale für das Festspiel zu formulieren, sondern graduierbare Eigenschaften anzugeben, deren jeweilige Mischung ein Festspiel beschreiben kann.

10 Zur Geschichte des Festspieles siehe Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke, 1999 (UTB 1667), S. 15 f., S. 40 f.; Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. 2. erw. Aufl., München: Beck, 1989; Düding, Dieter: *Politische Öffentlichkeit, politisches Fest, politische Kultur*. In: Düding, Dieter/Friedemann, Peter/Münich, Paul: *Öffentliche Festkultur*, S. 10-24; Hettling/Nolte: *Bürgerliche Feste*. Moser, der die Begriffsgeschichte auf Goethe zurückführt, sieht die eigentlichen Wurzeln des Festspieles in der säkularisierten Dramen zu den Reformationsjubiläen (Moser, Dietz-Rüdiger: *Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum*. In: Engler/Kreis: *Das Festspiel*, S. 50-72, hier S. 53).

11 Dies ist auch eine wichtige Funktion des Festes: „Feste bestärken die Eingebundenheit des Einzelnen in eine Gruppe.“ (Deile: *Feste – Eine Definition*, S. 8).

12 Ein Festspiel sei „Tendenzdichtung“ (Moser: *Patriotische und historische Festspiele*, S. 52) und „eine Sinn- oder bedeutungshaltige Kundgebung“ (Ebd., S. 51).

13 Engler, Balz: *Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel?* In: Engler/Kreis: *Das Festspiel*, S. 29-35. hier S. 30 ff.

14 Sprengel: *Die inszenierte Nation*, S.16 f.

15 „Ausdeutung“ des Themas/Anlasses (Sauer/Werth: *Lorbeer und Palme*, S. 9-10).

16 Moser: *Patriotische und historische Festspiele*, S. 51.

Mit dieser Methode definiert übrigens Lars Deile das Fest. Die bereits zitierte Definition geht von drei „Bestandteilen“ (Gemeinschaft, Bedeutung, Form) aus, die ein Fest ausmachen.¹⁷ Im Idealfall enthalte das Fest die drei Bestandteile in gleichem Maße, aber die jeweiligen konkreten Festformen partizipieren aus den Bestandteilen nicht gleichmäßig.¹⁸

Hier ein Versuch für die Merkmalfelder, die das jeweilige Spiel mit unterschiedlicher Mischung der Eigenschaften charakterisieren:

Über den *Gelegenheitscharakter (Okkasionalität)* des Festspiels besteht in der Forschung Konsens. „Das Festspiel ist Teil eines Festes; es kann deshalb nicht auf Tournee gehen oder aufgeführt werden über den Anlass hinaus, zu dem es geschaffen wurde.“¹⁹ Diese Einmaligkeit des Festspiels klingt zwar sehr einleuchtend und plausibel, ist aber höchst fragwürdig. Wie ist es möglich, dass etwa zur „National-Körner-Feier“ 1863 im Königlichen Theater zu Dresden Körners *Zriny* gegeben wurde, der nicht für dieses Fest geschrieben wurde, sondern bereits 1812 in Wien entstand. Als *Vorspiel* wurde *An Körner's Grabe* von Julius Pabst gespielt²⁰, das zwar für den Anlass geschrieben wurde, aber auch in Berlin²¹, Nürnberg²² und Mannheim²³ auf dem Programm stand und so doch auf Tournee ging. Das Festspiel scheint also doch wiederholbar und reproduzierbar zu sein, wobei es dennoch seine Okkasionalität bewahrt. So ist auch der Ausschluss der Stücke des Repertoiretheaters fragwürdig. Alles kann für ein Fest aktualisiert werden.

Das Festspiel kann ein *Produkt der Gemeinschaft* sein, wobei die Grenze zwischen Sender und Empfänger, zwischen Spieler und Publikum porös wird. In diesem liminalen Akt wird nach Ansicht der Forschung die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft erlebt.²⁴ Der Gemeinschaftscharakter hat also zwei Aspekte, einmal die Produktion im weitesten Sinne und zum anderen die Aufführung als Zeremoniell und Schwelvenzustand. Immerhin gibt es Festformen, in denen Produzent und Rezipient stärker getrennt werden.²⁵ In diesem Fall soll der Zuschauer nach dem Willen des Produzenten in eine intendierte Gemeinschaft eingebunden werden.

17 Deile: Feste – Eine Definition, S. 9, Abb. 1.

18 Ebd., S. 11, Abb. 2.

19 Engler: Text, Theater, Spiel, Fest, S. 33.

20 Erheiterungen, 12. Sept. 1863, Nr. 219, S. 875.

21 Erheiterungen, 14. Sept. 1863, Nr. 220, S. 878.

22 Erheiterungen, 14. Sept. 1863, Nr. 220, S. 879.

23 Erheiterungen, 14. Sept. 1863, Nr. 220, S. 879.

24 „Das Fest bestätigt und konsolidiert die Identität der Gruppe, indem es dir Zusammengehörigkeitserfahrung für kurze Zeit intensiviert.“ (Matt, Peter von: Die ästhetische Identität des Festspiels. In: Engler/Kreis: Das Festspiel, S. 12-28, hier S. 13).

25 In der repräsentativen Öffentlichkeit (Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt/M., 1990 [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 891]), wird das Fest vor und nicht für den Zuschauer veranstaltet. (ebd., S. 61). Siehe dazu auch Maurer, Michael: Zur Systematik des Festes, S. 80.

Dies hat mit der *Repräsentationsform* zu tun, für deren Beschreibung Habermas' Begriffe ‚repräsentative‘ und ‚bürgerliche Öffentlichkeit‘²⁶ geeignet zu sein scheinen. Jene bedeutet, vereinfacht gesagt, die Selbstrepräsentation der absolutistischen Macht²⁷, diese die Selbstrepräsentation einer souverän gewordenen bürgerlichen Gesellschaft, die sich als „Pendant zur Obrigkeit konstituiert[e]“.²⁸ Die Dichotomie einer absolutistischen und einer bürgerlichen Öffentlichkeit sowie ihrer Feste betrachte ich jedoch als idealtypische Formen.

Der *kultische Charakter* ist in dem Erlebnis der Gemeinschaft zu erkennen.²⁹ Tatsächlich sind Ähnlichkeiten mit den Wirkungsmechanismen der Mysterien und Prozessionen zu bemerken, es handelt sich aber eher um säkularisierte Formen, vom Kult soll deshalb eher im metaphorischen Sinne gesprochen werden.³⁰

Die *Wirkungsabsicht* und ein *Anspruch auf Deutungshoheit* sind offensichtlich wichtige Merkmale des Festspiels. Moser hebt diese Bedeutsamkeit hervor, wenn er meint, ein Festspiel sei „eine sinn- oder bedeutungshaltige Kundgebung“.³¹ Engler bemerkt auch, dass aus der Sicht des Produzenten „die Wirkungsabsicht im Vordergrund“ stehe.³² Dem ist zuzustimmen und zentral scheint auch die Frage zu sein, „welche Haltungen vorgestellt werden sollen, wer bestärkt, und wer ‚verwandelt‘ und integriert werden soll, aber auch [...] wer ausgeschlossen werden soll.“³³

In den Spielen werden Geschichtsdeutungen (Narrative) im Sinne von Hayden White präsentiert. Aleida Assmann spricht von „einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstruktion“³⁴, die eine Vergangenheitskonstruktion ergeben und die sie Funktionsgedächtnis nennt. In ihm werden die Elemente des Speichergedächtnisses³⁵ in einen identitätsstiftenden Sinn umgewandelt: „Kollektive Handlungssubjekte

26 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 56 ff.

27 Hettling und Nolte sprechen von der „Einbindung [des Publikums (KK)] in dynastische Loyalitäten“. Hettling/Nolte: Bürgerliche Feste, S. 24.

28 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 76. Auch Sprengel spricht von der „Aufspaltung der Festkultur“ in eine „höfische“ und in eine „bürgerliche Alternative“. (Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 40). Diese Differenz behält Sprengel auch für die Festspiele der Kaiserzeit. Hier ist u.a. von „bürgerlich-liberalen“ und von „monarchistischen“ Spielen die Rede (Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 51, S. 55).

29 Hettling/Nolte: Bürgerliche Feste, S. 12 f.

30 Moser will das Festspiel von den kultisch-religiösen Spielen trennen und behauptet, dass in den frühen Festformen „nicht das Spiel selbst, sondern der Kult“ gemeinschaftsstiftend gewesen sei (Moser: Patriotische und historisch Festspiele, S. 55). Auf diesen Streitpunkt wollen wir nicht eingehen.

31 Ebd., S. 51.

32 Engler: Text, Theater, Spiel, Fest, S. 33.

33 Ebd.

34 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999, hier S. 137.

35 Eine „amorphe Masse“ [...] nicht-amalgamierter Erinnerungen“ (ebd., S. 134), „ein Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse“ (ebd., S. 140).

wie Staaten oder Nationen konstituieren sich über ein Funktions-Gedächtnis, in dem sie sich eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion zurechtlegen.³⁶

Die Geschichte des Festspiels zeigt den Wandel und die Konkurrenz der historischen Narrative (Vergangenheitskonstruktionen). Dies ist der wichtigste Aspekt der vorliegenden Studie. Sprengels These³⁷ von der statischen *Handlungsstruktur* der Festspiele scheint mir fragwürdig zu sein. Von den Festspielen, die er untersuchte, gilt dies etwa für die Spiele von Rodenberg und Büttner Pfänner zu Thal³⁸, zum Teil für Hauptmann und Goethe, nicht aber für Brentano oder Pabst. Eine statische oder kausale Handlungsstruktur betrachte ich ebenfalls als Extreme der Strukturmöglichkeiten, zwischen denen das jeweilige Spiel eine Position einnimmt.

Das *Gestaltungsprinzip* und der *Stoff* können ebenfalls als konstitutive Merkmale betrachtet werden. Hierbei ist die Unterscheidung zwischen der Allegorisierung und einem historisch-mimetischer Form³⁹ sinnvoll.

Ein weiteres Differenzmerkmal ist die *ästhetische Qualität*, die vor allem bei Sauer und Werth hervorgehoben wird. Tatsächlich besteht ein Unterschied zwischen anspruchsvollen Texten (Goethe, Brentano) und einer patriotischen Populärkultur. Peter von Matts Rigorismus, nach dem ein Festspiel definitiv „Propagandaliteratur“ sei, scheint aber etwas übertrieben zu sein.⁴⁰ Die Mehrheit der vorliegenden Texte ist zwar durch die Homogenität der Stimme gekennzeichnet und hat, wie Moser behauptet, einen „Anspruch auf rückhaltlose Zustimmung“. Ihr „Ziel ist tatsächlich die „Einübung [in]“⁴¹ bestehende Verhältnisse.“⁴² Diese „kontrafaktische Anordnung“ der Perspektiven, die für „erbauliche, didaktische und propagandistische Literatur“ typisch ist⁴³, ist aber bei Weitem nicht für alle Texte im vorliegenden Korpus bezeichnend. Brentano, Goethe und Hauptmann arbeiten mit einer großen Reflexivität und Polyfonie. Darüber hinaus wurden auch hochkanonisierte Texte des Repertoiretheaters als Festspiele umfunktioniert⁴⁴, was Sprengel und anderen Autoren nicht berücksichtigen.

Zu fragen ist, ob die *Länge* bzw. die *Kürze* des Spieles als ein Merkmal definiert werden kann. Aus praktischen Gründen sind die Festspiele im Allgemeinen relativ kurz.⁴⁵

36 Ebd. S. 137. Bei Jan Assmann heißt es ähnlich: „Das Fest dient [...] auch der Vergegenwärtigung fundierender Vergangenheit.“ (Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. München: Beck, 2002⁴, hier S. 53)

37 Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 17.

38 Über die Texte der Autoren siehe die entsprechenden Stellen bei Sprengel: Die inszenierte Nation.

39 „historisch-mimischer Ansatz“ (Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 81).

40 Matt: Die ästhetische Identität des Festspiels, S. 12.

41 Im Original „ein“ statt „in“. Wahrscheinlich Druckfehler.

42 Moser: Patriotische und historisch Festspiele, S. 52.

43 Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 19944 (= UTB 636), S. 172.

44 Etwa Grillparzers *König Ottokar*... in der österreichischen Nationalfesttradition oder *Wallensteins Lager* von Schiller, das im 19. Jahrhundert ein beliebtes Festspielprogramm war.

45 Iffland bestellte bei Goethe ein Festspiel mit einer Länge von zwanzig Minuten (Goethe, Johann Wolfgang: Des Epimenides Erwachen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Dramen 1791-1832. Hg. v. Dieter Borchmeyer und Peter Huber. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, I. Abt., Bd. 6, S. 733-771, hier aus dem Kommentar: S. 1320).

II.

Goethes Festspiel *Des Epimenides Erwachen* (1814) hat zwar keinen Bezug zu Theodor Körner, war aber ein möglicher Bezugspunkt für Festspielautoren im 19. Jahrhundert. Es dient als intertextueller Kontext und auch als Folie, vor der wichtige Differenzen sichtbar werden. In *Epimenides* zeigte sich deutlich, wie weit Goethe von dem zeitgenössischen politisch-patriotischen Diskurs entfernt war⁴⁶, wie wenig er den Nerv der Zeit treffen konnte oder wollte. Mit dem Instrumentarium der oben erwähnten Merkmalfelder ist Goethes Text als eine allegorische Gelegenheitsdichtung mit hoher ästhetischer Qualität, starker Selbstreflexion und mit einer gewissen Polyfonie des Geschichtsbildes zu charakterisieren. Die Repräsentationsform ist eher absolutistisch, einen kultischen Charakter hat das Spiel kaum und auch der zeittypische Franzosenhass fehlt. Trotz stellenweise deutschtümeler Elemente widerspricht im Geschichtskonstrukt vieles den patriotischen Diskursregeln der Zeit: Als Helfer der bösen Kräfte erscheinen die Kirche („Pfaffe“, „Pfaffenlist“), das Rechtssystem (Juristen) und die Politik („Diplomat“). Sie sind die inneren Helfer der äußeren Unterdrückung, sie verhindern den Widerstand:

DIPLOMAT.

Zertret' er [der Dämon der Unterdrückung] goldner Saaten Halme
 Mit flügelschnellem Siegeslauf,
 Allein wenn ich sie nicht zermalme,
 Gleich richten sie sich wieder auf.⁴⁷

Die historische Krise erscheint dadurch als ein kulturelles Defizit im Bereich des Eigenen, was eine sehr weitreichende Einsicht Goethes war. Dieses innere Defizit schließt die dichotomische Struktur von Wir und Sie aus. Im Eigenen werden die allegorischen Figuren Liebe und Glaube durch die bösen Kräfte ausgeschaltet, was dem Hass Raum bietet.⁴⁸ Im Spiel wird am Ende der Hass überwunden und Gerhardt Hauptmann wird sich hundert Jahre später mit seinem *Festspiel in deutschen Reimen* (1913) gerade in diesem Punkt Goethe anschließen.

⁴⁶ Buck, Theo: *Des Epimenides Erwachen*. In: Witte, Bernd/Janßen, Carina/Buck, Theo: *Goethe Handbuch*, Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1996, S. 241-351, hier S. 349.

⁴⁷ Zitiert wird die Frankfurter Ausgabe: Goethe: *Des Epimenides Erwachen*, S. 745. Seitenzahlen im Weiteren unmittelbar im Text,

⁴⁸ Mosse betont die Rolle der Dichtung bei der Propagierung des Heldentodes in den Befreiungskriegen. Vgl. Mosse, George L.: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und Namenloses Sterben*. Aus dem Amerikanischen v. Udo Rennert. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. S. 27. Für die Zeit vor dem ersten Weltkrieg siehe Siemann, Wolfram: *Krieg und Frieden in historischen Gedenkfeiern des Jahres 1913*. In: Düding/Friedemann/Münich, S. 298-320, hier S. 298.

Clemens Brentano und Baron Friedrich de la Motte Fouqué nehmen in ihren Bühnentexten einen direkten Bezug auf die Befreiungskriege, vor allem auf den bürgerlichen Volksaufstand. Theodor Körner tritt in beiden Stücken als eine emblematische Figur der Zeit auf. Beide Dichter übernehmen von Schiller die Form ihres Spieles und gestalten Lagerszenen. *Wallensteins Lager* wurde im 19. Jahrhundert eine beliebte Form der Festspiele.⁴⁹ Die lose Struktur ermöglichte die Präsentation von thematischen Szenen, Liedern, Chören, Tänzen etc. in einem hochkanonisierten intertextuellen Kontext.

Clemens Brentanos Festspiel *Viktoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte. Ein klingendes Spiel* (gedr. 1817)⁵⁰ entstand 1813 für das Theater an der Wien, das die Tradition des Volksstückes pflegte⁵¹ und auch Körners *Zriny* uraufgeführt⁵² hatte. Der Autor kam im Juli 1813 nach Wien.⁵³ Theodor Körner war zu dieser Zeit bereits bei den Lützowern und Brentano kandidierte für Körners Stelle als Hoftheaterdichter⁵⁴, die er aber nicht bekam.

Ort der Handlung ist ein Soldatenlager vor einer entscheidenden Schlacht, die die Leipziger Schlacht in Erinnerung ruft. Die Handlung verläuft auf einer posenhaften und auf einer allegorischen Ebene, wobei die Figuren gelegentlich zwei Identitäten haben. Die Hautfiguren im Lager sind die Marketenderin, ihr einfältiger Sohn Lippel, eine richtige Hanswurstfigur, und Viktoria, die bei der Marketenderin dient. Die allegorische Ebene wird mit der Familie Curtius besetzt. Curtius von Siegen stammt von der mythischen Familie Curtius ab, die eine Gründerfamilie Roms war. Ein Mitglied der Familie, Marcus Curtius, opferte sich einst für Rom und rettete dadurch die Stadt. Curtius von Siegen wiederholt diesen mythischen Opfertod und rettet „Deutschland“. Seine Gemahlin ist „Gloria“, ihre Kinder sind Siegmuth, Eiferried, Siegewalt und Viktoria. Die

49 Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 32 ff.

50 Zitiert wird Brentano, Clemens: *Viktoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte. Ein klingendes Spiel*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Christian Brentano. Bd. 7, *Comödien*. Frankfurt/M., Friedländer, 1852, S. 279-456. Seitenzahlen direkt im Text.

51 Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 43.

52 Körner wählte für seinen *Zriny* bewusst das Burgtheater, da er den populär-kommerziellen Charakter des Theaters an der Wien für die historische Tragödie nicht geeignet fand. „Draußen“, schreibt Körner, „durfte ich nur für Coulissenreißer schreiben; in der Stadt [d.i. im Theater an der Burg (K.K.)] liegt das komische und tragische Feld in gleicher Freiheit vor mir.“ (Zit. nach Peschel, Emil/Wildenow, Eugen: *Theodor Körner und die Seinigen*, Bd. 1-2. Leipzig: Seemann, 1898, hier Bd. 1, S. 395).

53 Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 13.3 (=Dramen II,3). Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Stuttgart: Kohlhammer, 2007, S. 11.

54 Hoffmann, Werner: *Clemens Brentano. Leben und Werk*. Bern: Francke, 1966, S. 222; Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 39 f.

Familie, die ihren Sitz am *Rhein* hatte, wurde durch den Krieg zerstreut. Die Kinder wuchsen als Findelkinder auf, die Eltern sind auf der Suche nach ihnen. Am Ende werden Mut, Eifer, Gewalt, Gloria und Viktoria im Opfertod des Vaters vereinigt. Viktoria zieht in die Schlacht und verhilft Deutschland zum Sieg. Das Spiel weist eine starke Okkasionalität auf (Leipziger Schlacht) und zeigt sich, der Situation in der kaiserlichen Residenz entsprechend, in einer eher absolutistischen Repräsentationsform. Die Handlung besteht aus einer allegorischen und einer alltäglich-historischen Ebene und ist nicht statisch. Durch die starke Reflexivität, Ironie, Polyfonie und die Sprachkraft hebt sich das Stück von propagandistischen Gelegenheitsstücken ab. Das politische Profil ist konservativ, die Diktion mündet immer wieder in das Lob des (österreichischen) Kaisers Franz I.

Die *Viktoria* ist jedoch ein merkwürdiges Gemisch aus einer heroisch-patriotischen Allegorie und einer volkstückartigen Posse. So ist die Decodierung des Textes nicht einfach, da durch Ironie und Sprachspiel das scheinbar Suggestierte oft ironisch untergraben wird, wie auch Sprengel bemerkt.⁵⁵

Brentano griff auf *Wallensteins Lager* zurück⁵⁶, hatte aber Heinrich Schmidts Festspiel *Das Österreichische Feldlager* [...] als unmittelbare Vorlage.⁵⁷ Das Spiel von Heinrich Schmidt⁵⁸ (1779-1857) kann als Paradebeispiel des Festspiel-Typs mit statischer Struktur gelten, da es tatsächlich eine lose „Abfolge heroischer Tableaus“⁵⁹ ist. Es zeigt aktuelle historische Situationen, lobt das Herrscherhaus oder den freiwilligen Tod für Kaiser und Vaterland. Das Spiel von Schmidt vermisst jegliche Selbstreflexivität und Ironie, es ist durch die oben erwähnte kontrafaktische Anordnung der Perspektiven in der Propagandaliteratur gekennzeichnet.⁶⁰

⁵⁵ Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 45.

⁵⁶ Er wollte ein Spiel "in dem Charakter des [...] Wallensteins Lager" von Schiller gestalten (Brentano: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 13.3, S. 24, auch S. 27). Siehe auch Hoffmann: Clemens Brentano, S. 225.

⁵⁷ Es ist kein Zufall, dass Brentano auf das Spiel aufmerksam wurde. Das Stück wurde im Burgtheater vom 4. bis zum 17. Oktober 1813 achtmal gegeben, was eine außerordentliche Aufführungszahl war. Brentano beendete sein Stück nach diesen Aufführungen ab Ende Oktober (Brentano: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 13.3, S. 26). Zu den Aufführungen siehe die Theaterzettelsammlung von ANNO. (www.onb.at)

⁵⁸ In seiner Geburtsstadt Weimar besuchte Schmidt das Gymnasium zusammen mit den Kindern von Herder und Wieland. (vgl. ADB. Deutsche Biographie [<http://www.deutsche-biographie.de/index.html>]). Später leitete er das Theater des Fürsten Esterházy in Eisenstadt. (Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 online. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 10, S. 268. [http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Schmid_Heinrich_1779_1857.xml].)

⁵⁹ Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 17.

⁶⁰ Iser: Der Akt des Lesens. Siehe dazu oben Punkt Nr. 8 in der Beschreibung des Festspiele.

Theodor Körner erscheint in beiden Texten als Symbol des heldenhaften Jünglings und des nationalen Dichters,

[...] der mit seinem Schwert,
 Noch kräftiger als mit der Feder lehrt,
 Daß man der Ehre Flammentrieb nie dämpfe
 Und kühn den heiligen Kampf für Freyheit kämpfe [...].⁶¹

Zum Andenken Körners ertönen bei Schmidt das ganze *Jägerlied* und ein Trinkspruch. Brentano wiederum integriert sein Gedicht *Theodor Körner an Viktoria* in die Handlung. Es ist nach der Spielfiktion der Abschiedsbrief Körners an Viktoria. Die Bekanntschaft entstand durch den Bruder Siegmuth, der ein Lützower Jäger ist. Das Gedicht ist eine (fiktive) feierlich-elegische Selbstinterpretation des Dichters Körner, in der Dichterexistenz und Heldentod gleichgestellt werden. Konkrete politische Hinweise kommen jedoch nicht vor, der Dichtheld starb für Vaterland und Freiheit. Das Gedicht wird von Viktoria vorgelesen und mit einer rasonierenden Strophe ergänzt, in der Viktoria den Heldentod mit romantischer Religiosität reflektiert. Der *schöne* Tod Körners erscheint hier als natürlicher Lauf der Dinge und als eine selige Rückkehr zu Gott:

Schön war sein Tod, ich traure nicht um ihn.
 Der Frühling kömmt, und macht die Bäume grün,
 Der Vogel singt, die grünen Räume blühn,
 Die Blüte fällt, die reifen Früchte glühn,
 Sie bricht der Herbst, die Sänger weiter ziehn.
 Still wird die Welt, es neiget sich der Winter,
 Und zu des ew'gen Feuers Licht führt Gott die Kinder!⁶²

Diese poetische Resignation ist ziemlich unkonventionell im patriotischen Diskurs der Zeit, wo der Heldentod in der Regel durch einen höheren politischen, moralischen und/oder religiösen Sinn fasziniert⁶³ und keineswegs ein enthistorisiertes Aufgehen in eine poetische Weltharmonie ist. Dem ist hinzuzufügen, dass Körner bei Brentano immer in Situationen erscheint, die keine komischen Untertöne haben.

Friedrich Baron de la Motte Fouqué (1777-1843) veröffentlichte sein Drama *Jäger und Jägerlieder. Ein kriegerisches Idyll* im Jahre 1819.⁶⁴ Theodor Körner spielt auch in diesem Stück eine zentrale Rolle, obwohl er auch hier nicht

61 Schmidt, Heinrich: Das Österreichische Feldlager. Ein militärisches Gemälde mit Gesang. Nach Wallensteins Lager. Wien: Anton von Haykul, 1814, S. 38 f. (Auftr. X).

62 Brentano: Viktoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte, S. 288.

63 Mosse: Gefallen für das Vaterland, S. 30.

64 Zitiert wird die Ausgabe 1819. Seitenzahlen unmittelbar im Text.

persönlich auftritt. Der Text ist dem Vater Christian Gottfried Körner gewidmet, der als Königlich Preussischer Staatsrath erwähnt wird.⁶⁵ Die Betonung des preußischen Dienstes, in den Körner sen. erst nach dem Krieg trat, ist nicht ohne politische Tendenz.

In der Zueignung feiert Fouqué Körner jun. und auch sich selbst als ‚Seher‘ und ‚Wahrsager‘, die die Zukunft, die Befreiung, im Voraus gesehen haben:

So riefen auch zwei Sänger sich entgegen,
Noch eh' Germanien kühn das Schwert erkor,
Um fremder Bande Schmach in's Grab zu legen;
Doch ahnten Beide kunft'ge Thaten vor,
Und beide griffen freudig d'rauf zum Degen;
Der Eine war Dein muth'ger Theodor,
Früh aufgeblitzt zum Urquell alles Schönen!
Der Andre singt Dich an mit diesen Tönen.⁶⁶

Auf diese Weise wird die Spielhandlung paratextuell mit Körners Erinnerung umgeben. Die Handlung situiert sich in den Befreiungskriegen und ist nicht allegorisch angelegt, obwohl die einzelnen Figuren ideologische Standpunkte verkorpfern. In der ersten Hälfte des Spieles dominiert eine längere Diskussion über die ständische Gesellschaftsstruktur und über die Vorrechte des Adels, was ein zentrales Diskursthema der Zeit war. Der Junker (Greiffenhorst) will Übergänge zwischen den Ständen zulassen, geht aber davon aus, dass jedem Stand irgendeine substantielle Rolle zusteht. Fouqué, der in mehreren Schriften für die Vorrangstellung des Adels pladierte⁶⁷, formulierte in der Gestalt des Junkers seine eigene Position.

Das Stück endet mit der ständischen Verbrüderung der Figuren, die gleich danach in die große Schlacht ziehen. Körner erscheint dabei als eine Idealgestalt⁶⁸, die die ständischen Schranken eliminiert und damit die Brüderschaft der Kämpfer sichert. Körner vereinigt nicht nur Leier und Schwert, sondern auch die Stände, wodurch er die nationale Einheit repräsentiert:

Da seht, mir fällt ein hübsches Beispiel ein!
Der junge Kampffessanger Theodor,
Der brave Körner, in der schwarzen Schaar
Mitfechtend diesen heil'gen Krieg, – was ist er?
Ein Ritter, [...]

65 Fouqué, Friedrich Baron de la Motte: Jäger und Jagerlieder. Ein kriegerisches Idyll. Hamburg: Perthes & Besser, 1819., ohne Seitenzahl.

66 Ebd.

67 Stockinger, Claudia: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouques. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 152.

68 Stockinger spricht von einem ‚Tasso-Modell‘ (ebd.).

Ein kunstbegabter Bürgersmann, weil früh
 Die Wissenschaft den Jüngling zu sich zog,
 Und ihm die Saiten wunderhell erklingen! – (37 f.)⁶⁹

Bald tritt ein Bote auf und berichtet über den Tod Körners. Nachher werden mehrere Lieder des Dichters gesungen.⁷⁰ Bemerkenswert ist, dass das Gedicht *Lützows wilde verwegene Jagd* mit dem Text „Preussens wilde verwegene Jagd“ gesungen wird. (77f.)

Sowohl bei Brentano als auch bei Fouqué wird Körner als eine spieleexterne Figur in den Dialogen heraufbeschworen. Bei Brentano als Sinnbild für das junge Kriegsoffer, dessen Tod romantisch stilisiert wird, bei Fouqué als eine Integrationsfigur für ein (konservatives) politisches Programm. Fouqué instrumentalisierte Körners Gestalt für Preußen, während Brentano sein Spiel für den Machtanspruch der Habsburger profiliert.

III.

Friedrich Kinds kurzes allegorisches Spiel *Die Körners-Eiche* (1814) und Adolph Schadens *Theodor Körners Tod oder das Gefecht bei Gadebusch* (1817) sind Festspiele, die zum Andenken Körners entstanden sind und den Dichter in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Kinds Text ist eine kurze Allegorie, Schaden wiederum gestaltete ein historisch-realistisch anmutendes Spiel mit starker Symbolik. In beiden Texten spielt Körners Grabstätte eine zentrale Rolle und beide Texte tragen zur frühen Kultbildung Körners bei.

Der Dresdner Modeschriftsteller (Johann) Friedrich Kind (1768-1843), Redakteur und Autor von zahlreichen Erzählungen und Bühnentexten, unter anderen von dem Zrínyi-Roman *Die Belagerung von Sigeth* (1810), verfasste außer dem kleinen Festspiel auch Gedichte an Körner und an die Familie.⁷¹ *Die Körners-Eiche* (1814) erschien als Separatdruck und in mehreren Werkausgaben⁷², die neben Körners Werken auch Texte an und über den Dichterhelden publizierten. Somit kann das Spiel durchaus als verbreitet und bekannt betrachte werden.

69 Die besondere Rolle des Adels wird trotzdem nicht eliminiert. Stockinger meint treffend dazu: „Fouqué plädiert nicht für ‚Einheit‘ bzw. Vereinheitlichung von Nationen oder Ständen, sondern für ‚Einigkeit‘ und damit für Aufrechterhaltung von Differenzen.“ (ebd., S. 160).

70 Schwertlied (58), Lützows wilde, verwegene Jagd (77 f.).

71 Theodor und Emma. Eine Sage künftiger Zeit. In: Das Geschwister-Grab zu Wöbbelin. Leipzig: Karl Tauchnitz, 1815, S. 49 und [Lehmann, Friedrich Wilhelm:] Eichenkranz um Carl Theodor Körners kalligraphische Denkmäler. Gewunden von Friedrich Wilhelm Lehmann. Lebensbeschreibung und Todtenfeier Carl Theodor Körners. Halle: 1819, S. 185-188. Emma's Aeltern. In: Das Geschwister-Grab, S. 16-17, Todtenkranz, ebenda S. 25.

72 Unter den Früheren Werkausgaben zum Beispiel Theodor Körners sämtliche Werke I-IV. Stuttgart: Macklot, 1818, Bd. I, S. 259-268; Theodor Körners sämtliche Werke. Neue Ausgabe. Vollständig in zwei Bänden. Bd. 1. Gedichte. Stuttgart: Macklot, 1830, S. 384-390.

An einem offenen Grab unter einer alten Eiche wartet ein Greis. In der Ferne wird Körners Gedicht *Gebet während der Schlacht* gesungen. Der Leichenzug von Theodor Körner nähert sich der Eiche. Der Greis erweist sich als der Hüter des Grabes und will nur einer würdigen Leiche Einlass gewähren. Nach einigen Fragen und Antworten wird die Würde des Toten anerkannt und er darf an diesem besonderen Ort beigesetzt werden. Zugleich verschwindet der Greis. Seine (?) Stimme spricht aus der Eiche und ein Chor der Engel singt.

Im Anfangsdialog wird Körner unter anderen als genialer Dichter und Märtyrer des Vaterlandes vorgestellt, was in starker Opposition zur zeitgenössischen Kritik stand, da Körner in den ersten Jahren zwar als ein begabter, jedoch unreifer Dichter galt. Sein *Zriny*, mit dem er gegen das mythische Ungeheuer „Lernaea“ (Napoleon) kämpfte, wird dabei hervorgehoben:

Doch kaum, daß, wachsend gleich dem Ungeheuer
Lernaea's, der Verderber uns bedroht,
Da glüht' er auf in heil'gen Zornes Feuer,
Und pries beneidend Zriny's großen Tod; (6)

Der Schluss mündet in christliche Symbolik, die Krieger beten kniend und wollen „zum Sieg des Rechts, zum Freiheitsmorgenroth“ geführt werden (13). Das Spiel endet mit der dynamischen Strophe von Körners *Schwertlied*: „Der Hochzeitsmorgen graut – / Hurrah, du Eisenbraut! / Hurrah!“ (13)

Besonders stark ist der religiös-kultische Charakter des Textes zu spüren. Historisch-politische Elemente erscheinen kaum, Kriegsziele werden, bis auf die unbestimmte Freiheit, nicht erwähnt, die Rolle des Volkes oder des Monarchen beim historischen Geschehen wird nicht thematisiert und auch ein konkreter historischer Kontext fehlt. Das kurze Spiel operiert mit antiken und christlich-religiösen Symbolen. Neben dem religiös anmutenden Kult um den Dichter wird auch zur Kultbildung der Grabstätte beigetragen und bewusst ein Erinnerungsort konstruiert. Parallel dazu wird im September 1814 die Grabstätte Körners bei Gadebusch ausgebaut und ein kleines Denkmal aus Gusseisen aufgestellt.⁷³

Johann Nepomuk Adolph v. Schaden⁷⁴ (1791-1840) stellt in seinem Stück *Theodor Körners Tod oder das Gefecht bei Gadebusch* (1817)⁷⁵ ebenfalls den Helden-

⁷³ Peschel/Wildenow: Theodor Körner und die Seinigen, Bd. 2, S. 122, Lehmann: Eichenkranz um Carl Theodor Körners kalligraphische Denkmäler, S. 91.

⁷⁴ Johann Nepomuk Adolph v. Schaden (1791-1840), Schriftsteller, hinterließ ein reiches Werk, vor allem dramatische Texte.

⁷⁵ Zitiert wird die Ausgabe 1817. Seitenzahlen unmittelbar im Text. Das Körner-Drama war Schadens Erstling. Der Erstausgabe (Schaden, Adolph: Theodor Körners Tod oder das Gefecht bei Gadebusch. Ein dramatisches Gedicht in einem Aufzuge. Berlin: J. W. Schmidts Witwe, 1817, S. X) folgte eine zweite, erweiterte Auflage (Ders.: Theodor Körners Tod, oder das Gefecht bei Gadebusch. Ein dramatisches Gedicht. Dem würdigen Herrn Vater des verklärten Sängers-Helden gewidmet von ---. 2., durchaus verm. u. verb., für die Bühne bearb. Originalausgabe. Berlin: Petri, 1821). Der Autor erwähnt einen Raubdruck (Schaden, Adolph von: Sentimentale und humoristische Rückblicke auf mein Leben. Leipzig: 1838, S. 103), von dem ich keine Spure gefunden habe. Zwei Aufführungen in Ludwigslust (1823, 1827) sind dokumentiert. Theaterzettel in KVK, GVK. Angaben in ADB und Schaden: Sentimentale und humoristische Rückblicke auf mein Leben, S. 103.

tod und die Grabstätte mit der Eiche als kultischen Ort in den Mittelpunkt. Das „Dramatische Gedicht“ für einen ganzen Abend greift die historische Situation auf und hat eine Handlung mit erkennbarem Anfang und Ende. Auf der Bühne ist von Anfang an die Eiche (Grabstätte) zu sehen und diese ‚Leerstelle‘ wird am Ende mit Körners Leichnam besetzt. Die kausal gestaltete Handlung wird jedoch an mehreren Punkten dermaßen retardiert, dass das Spiel stellenweise eine statische Struktur von thematischen Tableaus erhält. Die plakativ-symbolischen Figuren tragen zu diesem Charakter bei.

Körner und Graf Hardenberg sind als Lützower Jäger mit einer kleinen Truppe unterwegs und erhalten Nachricht von einer französischen Wagenkolonne. Hardenberg hat Bedenken, da die Franzosen in dreifacher Überzahl sind, aber Körner besteht auf den Angriff. Bei dieser Diskussion erscheint eine fliehende Frau mit ihrem Kind. Ihr Mann, der Besitzer eines naheliegenden Gutes, wurde von den Franzosen ermordet, die Frau wurde angegriffen, aber sie tötete den Anführer der Franzosen und konnte fliehen. Der Vorfall entscheidet den Streit, die Franzosen werden angegriffen.

Der verwundete Körner wird geholt. Von nun an erfolgt sein Sterben auf der Bühne, was fast ein Drittel des Bühnengeschehens ausmacht. (38-53) Nach längeren Gesprächen stirbt der Dichterheld, während sein *Schwertlied* gesungen wird.

Die Lützower ziehen erneut in die Schlacht, um Körner zu rächen. Auf der Bühne bleiben der tote Dichter und der alte verletzte Werner unter der Eiche. Nach der Schlacht wird die Leiche Graf Hardenbergs hereingebracht.

Neben der Konstituierung der Grabstätte als Erinnerungsort wird durch den Doppeltod Körners und Hardenbergs auch der Bund von Adel und Bürgertum repräsentiert.⁷⁶ Die Befreiungskriege erscheinen als die Vollendung des friderizianischen Erbes. Wie Fouqué, lässt auch Schaden einen Soldaten des alten Fritz auftreten, den achtzigjährigen [!] Werner, der den echten Untertanengeist repräsentiert. Graf Hardenberg kommentiert wohlwollend, wenn der alte Soldat den König lobt: „Des Führers Lob klingt schön aus Kriegers Mund.“ (12) Hardenberg signalisiert jedoch einen wichtigen Unterschied zu Friedrichs Zeiten: Die Gemeinschaft der Krieger wird nicht durch den militärischen Drill der Unteroffiziere zusammengehalten, sondern durch die gemeinsame Gesinnung, die Körners Dichtung ausstrahlt. (11) Diese neue Vorstellung von der Kriegsgemeinschaft, die in kulturell-symbolischer Repräsentation wurzelt, bedeutet eine grundlegende Wende in der Selbstrepräsentation des Nation und ist ein Grund dafür, dass der Krieg ein verlockendes Erlebnis für junge Bürgerssöhne werden konnte, wie es Mosse darstellt.⁷⁷ Die Kriegsziele werden in diesem Geiste gehalten und sehr allgemeinen formuliert:

⁷⁶ Dabei ist es anzumerken, dass Bürgertum in diesem Kontext ausdrücklich das höhere Besitz- und Bildungsbürgertum bedeutet. Siehe dazu Schilling: „Kriegshelden“, S. 97.

⁷⁷ Mosse: Gefallen für das Vaterland, S. 24 ff.

HARDENBERG

Für Recht, Tugend, Glauben und Gewissen –
 Dafür nur fechten wir der Freiheit Söhne,
 Und unser Feind ist Sklav' der Tyrannei. (24)

Das eigentliche Subjekt der Geschichte ist aber, wie in allen konservativen Narrativen, der Monarch, das Volk folgt nur seinem Ruf.

Körners Figur hat zugleich eine Christusparallele, da er sich die „großen Sünden unsers Volks zu sühnen“ bereit erklärt. (41) Im Kontext solcher Stellen leuchtet auch der Name ‚Theodor‘ als Zeichen auf, es bedeutet ja Geschenk Gottes.

IV.

Seit dem fünfzigsten Jubiläum der Leipziger Schlacht und von Theodor Körners Tod zeichnet sich in den Texten eine Wende in der Form der Erinnerung ab, die auf den Generationswechsel zurückzuführen ist. In den Dokumenten tauchte von Anfang an der Wunsch auf, das lebendige individuelle Gedächtnis „zu einem generationenübergreifenden sozialen Langzeitgedächtnis“⁷⁸ umzuformen. Dazu gehörten u.a. die Bemühungen des Vaters um die Werkausgabe Körners, der Ausbau der Grabstätte zu einem Erinnerungsort, die Buchausgaben und die hier behandelten dramatischen Spiele zum Andenken Körners. Diese Gedächtnisstrategie ist bereits in Körners Dichtung angelegt, da das Selbstbild des Dichters ein Bild des Märtyrers war, dessen Langzeitgedächtnis in den Texten vorweggenommen wurde. Der gegenwärtige Kampf erscheint oft aus der Perspektive einer fiktiven Zukunft, wie etwa im Gedicht *Aufruf* (1813):

Doch stehst du dann, mein Volk, bekränzt vom Glücke,
 In deiner Vorzeit heil'gem Siegersglanz:
 Vergiß die treuen Toten nicht und schmücke
 Auch unsre Urne mit dem Eichenkranz!⁷⁹

Lehmann beginnt sein *Vorwort* zur Gedenkausgabe *Eichenkranz um Carl Theodor Körners kalligraphische Denkmäler* mit der programmatischen Mahnung: Eine der heiligsten Pflichten, welcher sich ganze Völker, wie einzelne Menschen, zu unterziehen haben, ist: das Andenken verdienter Männer zu ehren, und auf jede mögliche Weise ihr rühmliches Beispiel wirksam zu erhalten.⁸⁰

⁷⁸ Assmann, Aleida/Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit. Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, hier S. 41.

⁷⁹ [Körner, Carl Theodor:] *Körners Werke 1-2.* Hg. v. Hans Zimmer. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, o. J. [1893] (=Meyers Klassiker-Ausgaben), S. 88.

⁸⁰ Lehmann: *Eichenkranz um Carl Theodor Körners kalligraphische Denkmäler*, S. IX.

Das Problem des Generationswechsels zeigte sich bereits beim 25. Jubiläum (1838). Bei einem rheinländisch-preußischen Freiwilligenfest in Köln meinte der Festredner, der ehemalige Lützower Karl Immermann: „Ein neues Geschlecht ist herangewachsen [...]. Die Fünfundwanzigjährigen kennen den Krieg nicht mehr, sie haben nur Friedenserinnerungen.“⁸¹

Das Festspiel von Julius Pabst (1817-1881)⁸² *An Körners Grabe* (1863)⁸³ thematisiert diesen Generationswechsel. Das Spiel trägt idealtypische Merkmale des Festspiels: Es entstand für das Galaprogramm der Dresdner Körnerfeier 1863 zum fünfzigsten Todestag des Dichters, ist dementsprechend kurz, kompakt, es reflektiert mehrfach die Festsituation und deren breiteren Kontext. Die Spielfiktion wiederholt ebenfalls das Jubiläum, was die Figuren öfter zur Sprache bringen.⁸⁴

Die Figuren, ein alter Lützower (Treufel), Gertrude und ihre Pflgetochter Emma sowie Emmas Verlobter Theodor, versammeln sich an Körners Grab unter der magischen Eiche. Der Ort ist heilig und mystisch, er hat eine besondere Ausstrahlung auf die Anwesenden, die merkwürdige und bedeutungsvolle Ahnungen haben. Das Schicksal jeder Figur ist verbunden mit Körners Grab. Treufel, der bei dem Begräbnis Körners anwesend war und sich als der Hüter des Grabes versteht, erzählt eine eigenartige Vision, die er vor fünfzig Jahren, kurz nach Körners Tod, am Grabe erlebt hat. Zwei Frauen kamen damals in der Nacht „in lichtem Kleide“, öffneten das Grab und warfen einen Kranz hinein. Daraufhin erzählt Gertrude, dass ihre damalige Freundin Louise, die Körner kannte, dem Dichter versprochen habe, einen Kranz auf des Dichters Sarg zu legen, wenn er sterben würde. Da sie ihr Versprechen beim Begräbnis nicht einlösen konnte, öffnete sie das Grab in der erwähnten Nacht und legte den Kranz nachträglich hinein. Sie waren die Frauen, die Treufel gesehen hat. Es stellt sich heraus, dass Emma Louises Tochter ist, die nach dem frühen Tod der Mutter die Pflgetochter von Gertrude wurde. Emma hat vor drei Jahren für diesen Jubiläumstag ein Treffen mit ihrem Verlobten vereinbart und Theodor kommt tatsächlich mit einer Gruppe von Burschenschaftlern. Emma und Theodor erweisen sich als würdige Erben der Tradition und empfangen kniend den Segen des alten Lützowers: „Die Heldenzeit, die einen Körner zeugte, / In deutscher Jugend lebt sie zündend fort.“ (10)

Die Namen sind zudem symbolisch aufgeladen: Louise erinnert an Königin Luise, Theodor und Emma sind die Wiedergeburt von Theodor Körner und seiner Schwester Emma.

81 Immermann, Karl: Das Fest der Freiwilligen zu Köln am Rheine den dritten Februar 1838. In: Immermann, Karl: Werke in fünf Bänden. Hg. v. Benno v. Wiese. Wiesbaden: Athenai-on, 1977, Bd. 5, S. 753-794, hier S. 766.

82 Dramatiker, Autor von mehreren Festspielen und Gelegenheitsstücken, ab 1856 Lehrer der Schauspielkunst in Dresden.(Angaben der DNB.)

83 Zitiert wird die Ausgabe 1863: Pabst, Julius: *An Körner's Grabe*. Vorspiel in einem Act. Dresden: Meinhold und Söhne, 1863; Seitenzahlen unmittelbar im Text.

84 „Vor Anbruch dieses Tag's, der hoch Dich [Körner (KK)] feiert“. Pabst: *An Körner's Grabe*, S. 4. Ferner auch ebd., S. 5, 10, 18.

Auch der Wechsel von individueller zur kulturellen Erinnerung zeigt sich, da die jungen Leute keinen direkten Bezug mehr zum Zeitgeschehen von 1813 haben. Die Funktion des Drei-Generationen-Gedächtnisses⁸⁵ übernimmt der Erinnerungsort, der die Gegenwart mit der Vergangenheit unter Einbeziehung der Zukunftsperspektive verbindet.

Die analytische Dramenhandlung enthält sehr wenig konkrete historische Elemente, das Spiel betont nur das Problem des Generationswechsels und des Körner-Gedächtnisses. Woran genau erinnert wird und was Körner und die Vergangenheit für die Gegenwart bedeutet, wird nicht angesprochen. Nur der Heldentod für das Vaterland und die Aufhebung der ständischen Schranken in der nationalen Einheit werden erwähnt. (18)

Dadurch hebt sich das Festspiel von der National-Körner-Feier des Jahres 1863 hervor, die sowohl in Wöbbelin als auch in Dresden in liberal-bürgerlichem Geiste gehalten wurde. Dies zeigte sich in den Kontroversen um die Festorganisation und auch in den Festreden. In Wöbbelin hielt Friedrich Förster eine ausdrücklich revolutionäre Rede:

[...] wenn wir die Aufrichtung eines tausendjährigen Reiches erwarten, soll es nicht sein, ein von Oben her uns octroyiertes, nein, es soll sein ein Reich, hervorgegangen aus dem ureigenen Geiste des deutschen Volkes und aus dem Bewußtsein seiner Machtvollkommenheit [...]. Noch einmal wird in diesem Kampfe wie eine Sturmflut daherbrausen Dein Schlachtgesang: ‚Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!‘.⁸⁶

1913: G. Hauptmann: Ein Festspiel in deutschen Reimen (1913)

Gerhart Hauptmanns Werk *Ein Festspiel in deutschen Reimen* (1913)⁸⁷ wurde am 31.05.1913 als Teil des Breslauer Festprogramms zum Zentenarium 1913 unter dem Protektorat von Kronprinz Friedrich Wilhelm v. Hohenzollern uraufgeführt.⁸⁸ Die Regie führte Max Reinhardt.

Das Spiel auf einer dreistufigen Bühne und einer Orchestra ist ein Panorama-Tableau der historischen Ereignisse von der Französischen Revolution bis zum Ende der Befreiungskriege. Es ist eine spannungsreiche Mischung der allegorischen und des „historisch-mimische[n] Ansatz[es]“.⁸⁹ Massenszenen, Szenen mit historischen und/oder allegorischen Figuren markieren die einzelnen Ereignisse,

⁸⁵ Assmann/Frevert: Geschichtsvergessenheit. Geschichtsversessenheit, hier S. 37.

⁸⁶ Förster, Friedrich: Geschichte der Befreiungskriege. 1813. 1814. 1815. Bd 1. Berlin: G. Hempel, 18647 (=Preußens Helden im Krieg und Frieden, Bd. 5. Unsere neueste preußische Geschichte, Bd. 3), S. 858.

⁸⁷ Hauptmann, Gerhart: Festspiel in deutschen Reimen (1913). In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Hans-Egon Hass. Bd. II, Dramen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, S. 943-1006; Seitenzahlen unmittelbar im Text.

⁸⁸ Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 85; Ders.: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. München: Beck, 2012, S. 446ff.

⁸⁹ Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 81.

die aus dem Strom der Geschichte selektiert werden. Die historischen Ereignisse erscheinen durch mehrfache Distanz: Ein an Goethes *Faust* erinnernde Rahmenhandlung mit einem Theaterdirektor und seinem Helfer Philistiades bilden eine Metaebene, die einzelnen Szenen erscheinen als Spiel im Spiel. Die ironische Selbstreflexion ist ein grundlegendes Element des Stückes.

Die historische Narrative nimmt ihren Anfang bei der Französischen Revolution und endet mit dem Sturz Napoleons. Die Revolution wird durch ihre ‚schlechte Seite‘, durch die Septembermorde (1792) repräsentiert, an dem Punkt folgt Hauptmann dem konservativen Narrativ, von dem sich das Bild des Heiligen Römischen Reiches bei Hauptmann jedoch deutlich abhebt. Das Reich zeigt sich in seinem *Inneren* vermodert, es wird nicht durch eine äußere Kraft zerstört. Ritter, Bischöfe und Juristen martern den Reichsadler, der „kotzt“ und klagt: „Verrat! Verrat! Verfluchte Tat! / Ich ward zum Hohn und zum Spott im Staat.“ (963) Dies ist ein offensichtlicher Rückgriff auf Goethe.

Nach Bildern der inneren Zersetzung und der Erniedrigung von Jena (1806) erfolgt die Wiedergeburt, deren Quelle die Kultur ist. Talleyrand prophezeit bereits vor Jena, dass die Patrioten, die er spöttisch „Luftromantiker“ (967) nennt, Schwierigkeiten bereiten werden: „Mir schwant, wir werden die großen besiegen, / aber dann mit diesen kleinen zu tun kriegen.“ (968) Dies ist wiederum ein offensichtlicher Rückgriff auf Goethe.

Fichtes *Reden an die deutsche Nation* und Blüchers einfache soldatische Parolen entzünden einen Volksaufstand von Dozenten, Studenten, Gymnasiasten und Jünglingen „aus allen Ständen“. (996) Bemerkenswert, für das Jahr 1913 völlig unzeitgemäß und in der literarischen Tradition beispiellos ist dabei, dass der Volksaufstand (1813) aus einem Konflikt zwischen den Patrioten und denjenigen preußischen Truppen entsteht, die am Russlandfeldzug Napoleons teilgenommen haben. Der Name Yorks wird nicht erwähnt⁹⁰, aber die Wiedergeburt hat ihre Wurzeln in der Revolte und der Illoyalität, sie besitzt eine Eigendynamik und wird nicht durch den Monarchen initiiert.

Die Jünglinge werden von Stein, Scharnhorst, Jahn und Fichte zu einem griechischen Tempel geführt, wo Mutter Deutschland, inzwischen in Athene Deutschland umgewandelt, die Söhne als Opfer für das Vaterland anbietet. Inzwischen ertönen diverse Kriegslieder, unter anderen Theodor Körners Gedicht *Lützows wilde Jagd*. (1001) Dieser an sich konservative Schluss schlägt jedoch in eine klassische Friedensfeier um: Die Verwandlung zur Athene Deutschland bedeutet den Durchbruch des Humanismus. Athene Deutschland hält eine erschütternde und für den Entstehungskontext des Stückes überraschende Rede (1003) gegen den Krieg und für eine allumfassende Menschenliebe im Geiste Schillers *Ode an die Freude*. Es ist die Vision einer Menschheitsverbüderung, in der soziale, kulturelle und nationale Differenzen ausgeklammert werden:

⁹⁰ Zumindest nicht in diesem Zusammenhang. Sonst siehe Hauptmann: Ein Festspiel in deutschen Reimen, S. 1001.

Und alldurchdringend [...]
 erkenn' ich meines Daseins, meiner Waffen Sinn:
 Die Tat des Friedens ist es, nicht die Tat des Krieges!
 Die Wohltat ist es! Nimmermehr die Missetat!
 Was anderes aber ist des Krieges nackter Mord? (1003)

Uns trennen Sprachen, trennen Strom und Meere nicht.
 [...]
 Was trennt, ist Irrtum, Irrtum, der allein den Haß
 entfesselt, ist Unwissenheit, ist nackte Not
 des Hungers! [...]. (1004)

Die Rede endet im Geiste der liberalen Tradition: Athene versteht den Kampf von 1813 als einen Kampf für die *innere* Freiheit:

Macht Deutschland von der Fremdherrschaft frei!
 Sorget, daß Deutschland einig sei!
 Und seid selber frei! Seid selber frei! (1001)

Die Wiederholung der Parole „Seid selber frei!“ erinnert an das Vermächtnis des alten Attinghausens in *Schillers Wilhelm Tell*: „Seid einig – einig – einig“. Bei Hauptmann wird die errungene Einheit ohne Freiheit korrigiert bzw. ergänzt. Das Problem der inneren Freiheit wird in der eher konservativen Festspieltradition fast völlig ausgeklammert. Der Schluss mit einer klassisch-liberalen Friedensvision wird mit einer Posse radikalisiert: Blücher, „Marschall Vorwärts“, der gegen den friedlichen Schluss auf der Bühne protestiert, wird vom Direktor von der Bühne vertrieben, wie einst der Hanswurst durch die Neuberin von der Bühne vertrieben wurde.

Die politische Reaktion war massiv: Kronprinz Friedrich Wilhelm drohte aufgrund der Intervention des Kaisers das Protektorat niederzulegen, worauf das Festspiel am 16.06.1913 vom Programm abgesetzt wurde.⁹¹

Obwohl Hauptmann mit seinem Festspiel einen eindeutigen Anti-Kriegsdiskurs schuf, suchte er kurze Zeit später „den Schulterchluss zum allgemeinen Patriotismus-Diskurs der Kriegszeit“.⁹² Auf die Widersprüche und Details des Werks können wir jedoch hier nicht eingehen.

Theodor Körners Rolle in Hauptmanns historischer Vision ist nicht gering, wobei der Dichter auch hier nicht persönlich auftritt. Er und seine Dichtung erscheinen auf einer Metaebene als Zitat, als intertextueller Kontext. Bei der Soldatenweihe wird sein Lied *Lützows wilde Jagd* gesungen (1001) und in der Spielfiktion

⁹¹ Sprengel: Die inszenierte Nation, S. 100 f.

⁹² Sprengel: Gerhart Hauptmann, S. 478.

ist der ‚Wortführer‘ der Jünglinge (Erster Student) „Theodor Körner ähnlich“. (997) Er sieht das Ziel in einer Dichtung, aus der der Kampfwille hervorwächst:

Sie [Mutter Deutschland – K.K.] gebar Dürer, Luther, Melanchton,
sie gebar den himmlischen Laut unsrer Sprache,
nun soll sie gebären den Gott der Rache! (997)

Auch der „Zweite Student“ predigt im Stil Körners den Heldentod, den die Jünglinge freiwillig, „nicht [als (K.K.) bezahlte Landesknechte“ (998) vollziehen wollen:

Nackt werfen wir uns in den Höllenrachen,
[...]
Denn es jubelt in uns von Todeslust,
zu bieten dem Feinde Stirn und Brust. (998)⁹³

Bemerkenswert ist, dass Körners Rolle mit der antimilitaristischen Wende der Spielhandlung endet. Seine Bedeutung ist auf die erste Handlungsphase beschränkt: Er ist nicht der Stifter jener Kultur, durch die eine Wiedergeburt möglich wird. Als Schöpfer dieser Kultur wird eher Fichte erwähnt, der die Jünger später mit Stein, Scharnhorst und Jahn anführt. Körner ist dabei ‚nur‘ ein Schüler des Meisters (der Meister) und nicht die konstitutive Kraft, wie in den Geschichtskonstruktionen von Fouqué und Schaden.

Insgesamt ist festzuhalten, dass Hauptmann *alle* Idole der Heldenzeit suspendiert und die Vision einer neuen Welt ohne Krieg und Hass evoziert. Goethe und Hauptmann treten aus der Diktion und Denkweise ihrer Zeit heraus und versuchen einen autonomen Diskurs zu gründen, in dem die Parolen und Stereotype der patriotischen Tradition nicht funktionieren. Die anderen Spiele bleiben den Koordinaten ihrer Zeit verhaftet. Es wird lediglich über Details gestritten, aber es herrscht Konsens darüber, dass die Welt durch einen Kampf zwischen Gut und Böse beherrscht wird, welche Differenz national, kulturell, sozial etc. belegt wird. Theodor Körner ist Teil dieser Welt und seine Gestalt ändert sich bei jeder Konkretion des Kampfes zwischen Gut und Böse. Bei Goethe und Hauptmann wird diese Dichotomie aufgehoben und dementsprechend endet auch die Rolle Körners. Bei Goethe erscheint er überhaupt nicht, bei Hauptmann nur bis zum erwähnten Wendepunkt. Für eine nähere Darstellung der Wandlungen Körners gibt es an dieser Stelle keinen Raum.

⁹³ Bei Körner im *Aufruf* (1813): „Wenn wir entzückt die jugendlichen Leiber / Hinwerfen in die Scharen eurer Räuber“. Text nach Körner: Körners Werke .