

Manuel Zink

*Musealisierung
als wirkungsästhetisches
Prinzip*
Studien
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 Geschlechtstypen sind damit einbegriffen.

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 Carikatur 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 »nähme 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 Widerhall 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 Braunschweigischer 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 Braunschweigisches Staatstheater 1690–1940, hg. von der Braunschweigischen Landesstelle für Heimatforschung und Heimatpflege, Braunschweig 1941, S. 88; Steinacker: Abklang der Aufklärung und Widerhall der Romantik in Braunschweig, S. 71; sowie Ilona Bütenbender: 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 arriertesten 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 Braunschweiger 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. 181 f.

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, wenngleich 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. 205 ff.

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« neben 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 Theorie-debatte, Freiburg i.Br. 1996, S. 97ff.; sowie Nicola Kaminski: Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik, Paderborn [u.a.] 2001, S. 43 ff.

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 Wandleuchten. 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 Unterhaltungsdramas 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; Büttnebender: 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 Amalgamierens«. 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.