

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2010

Literaturbetrieb und Verlagswesen
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München) Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Pormann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2010
16. Jahrgang

Literaturbetrieb und Verlagswesen
im Vormärz

herausgegeben von
Christian Liedtke

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

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.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-858-6
www.aisthesis.de

unermüdlichen, aber zugleich sehr harten und meist zum Scheitern verurteilten Kampf für einen auf friedlichem Wege zu errichtenden freiheitlichen Volksstaat in Deutschland ihre Lebenskraft und zuweilen auch ihr Leben einsetzten. Damals verbanden sich in einem noch viel existentielleren Sinne als heute Literatur und Politik zu einer beinahe untrennbaren Einheit, die es verdient hätte, sorgsamer im kollektiven Gedächtnis gespeichert zu werden, als es aus gewiss nachvollziehbaren, aber keineswegs nachahmenswerten und erst recht nicht achtenswerten Gründen in den folgenden Jahren und Jahrzehnten nach 1848/49 in Deutschland geschehen ist. Die literatur- und kulturgeschichtliche Lücke, die daraus entstand, hat tiefe Spuren hinterlassen und sich als ein sehr großes Desiderat erwiesen, das glücklicherweise, u.a. durch das Forum Vormärz Forschung und andere dankenswerte Initiativen wie etwa jene der Herausgeberin dieses Althaus-Buches, von Mal zu Mal spürbarer an schmerzhafter Wirkung einbüßt; denn im Laufe der letzten Jahrzehnte hat sich ein immer reicherer Schatz an äußerst wertvollen literarischen Fundstücken angesammelt, zu denen diese „Zeitbilder“ unbestritten gehören.

Wolfgang Obermaier (Hannover)

Theater und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Petra Stuber und Ulrich Beck (= Schriften 2 der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig). Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2009.

Der Sammelband besteht aus zwei Teilen, die aus verschiedenen Blickwinkeln Aspekte des Theaters des 19. Jahrhunderts, wie es richtiger Weise heißen müsste, behandeln. Es sind dies einerseits, eine Tagung dokumentierend, historische Recherchen und andererseits aktuelle Theateraufführungen von Grillparzer- und Hebbeldramen. Petra Stuber klärt in ihrem Vorwort nicht, von welchem Jahrhundertbegriff sie überhaupt ausgeht. Beginnt es 1800 (U. Schiller: Maria Stuart, 1800)? Dann gehörten weit mehr und typischere Dramatiker dazu als Grillparzer und Hebbel. Hört es theaterhistorisch z.B. mit „1889 ...[dem] Jahr der deutschen Theaterrevolution“ (Otto Brahm) auf? So interessant einzelne Beiträge sein mögen, derart pauschale Urteile im Vorwort zur Theatergeschichte und zu Desideraten der Forschung sind überflüssig und stimmen in Fall Grillparzer und Hebbel auch gar nicht.

Die einzelnen Beiträge thematisieren zum Teil Aspekte, denen in der Theater-Forschung tatsächlich zu wenig Interesse entgegen gebracht wurde,

z.B. der Theatermusik. Ganz so neu ist allerdings dieser Forschungsaspekt auch nicht, wie verschiedene DFG-Projekte beweisen. Der die Dokumentation eröffnende Beitrag von Susanne Boetius zur Schauspielmusik Felix Mendelssohn Bartholdys zu Sophokles' *Antigone* und *Ödipus in Kolonos* ist ein Auszug ihrer 2005 erschienen Dissertation. Allerdings ist es problematisch, Mendelssohns Musik überhaupt als Schauspielmusik im herkömmlichen Sinn zu bezeichnen, gilt sie hier doch in weiten Teilen der gesamten Tragödie. Sie unterscheidet sich von typischer Schauspielmusik bzw. Rahmenmusik (Ouvertüre, Zwischenaktmusik, Ballettmusik, Melodram etc.), die nicht unbedingt eine enge Verbindung zum aufgeführten Drama haben musste. Derartige willkürlich eingeschobene Rahmenmusik war bereits ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts abgeschafft (im Berliner Schauspielhaus schon ab 1855). Mendelssohn Bartholdys Musik dagegen ist entstanden aus der Überlegung, wie der Chor und die Verssprache der antiken Tragödie aufführbar sein könnten. Seine Musik gilt den Tragödien zur Gänze, verzichtet aber auf antikisierende Rekonstruktion. Schillers oder Goethes Versuche am Weimarer Theater waren eher abschreckend. Initiiert vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. Sophokles' Tragödien unter besonderer Berücksichtigung antiker Aufführungsbedingungen zu spielen, war Tieck, damals schon Ende 60, mit der Leitung des Projekts *Antigone* beauftragt. Der Kompositionsauftrag wurde an Mendelssohn vergeben, Tieck mochte zunächst dessen Musik nicht. Die Aufführung der *Antigone* fand zuerst in Potsdam statt (1841). Es folgten Aufführungen in Berlin, Leipzig, Dresden, München, London, Paris, sogar New York, weshalb die verschiedensten Reaktionen überliefert sind, auf die Boetius aber nicht eingeht. Sie beschreibt ausführlich Mendelssohns Recherchen zur antiken Aufführungspraxis und seine Auseinandersetzung mit antiken Metren für seine Melodie- und Harmoniebildung und seine melodramatische Begleitung der gesprochenen Verssprache. Sie gibt Auskunft über die antikisierende Bühne, die Platzierung von Orchester, Dirigent und Chor. Dieselbe Sorgfalt widmet sie dem zweiten Antikeprojekt, *Ödipus in Kolonos* (U. 1845), nicht, über das sie kaum ein Wort verliert. Es fehlt auch der Hinweis darauf, dass nach der *Antigone*-Aufführung ein geradezu hysterischer Antike- und Sophokles-Kult ausbrach (Büsten, Medaillen in verschiedenen Größen und Materialien), den bereits Lortzing in seiner bissigen Parodie im *Wildschütz* (U. 1842) aufs Korn genommen hat. Auf die verweist zwar die Autorin, aber ohne genauer auf das Ausmaß der „Sophokles-Hysterie“ einzugehen. Was die Autorin auch ausspart, ist die Langzeitwirkung der Mendelssohnschen Musik. Seine

Schauspielmusik ist bis ins 20. Jahrhundert die erfolgreichste bei *Antigone*-Aufführungen; vergleichbar seiner Musik zu Shakespeares *Sommernachts Traum*. Beide Musiken, die zur *Antigone* und zu *Ödipus in Kolonos* gibt es in neueren Einspielungen.

Auch der zweite Beitrag (Gesine Schröder) gilt einer Schauspielmusik zu Sophokles-Tragödien. Es sind die Kompositionen von Heinrich Bellermann, verfasst für das Gymnasiasten-Theater, z.B. das Gymnasium zum Grauen Kloster. Die Autorin selbst nennt Bellermanns Musik die „Ausgrabung“ eines „Kleinmeisters“, deren Wiederaufführung sich wahrscheinlich nicht lohne. Der Schauspielmusik komme nur musiktheoretische Bedeutung zu. So sei Bellermann und seine Schauspielmusik denn auch den Musikhistorikern überlassen.

Es gibt Beiträge, die bringen zwar Neues, sind aber einfach zu knapp. Dies trifft auf den Artikel von Johann Hüttner zu. Er thematisiert die Aufführungspraxen im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Grillparzer und Raimund, also dem Burgtheater und den Vorstadttheatern in der Josephstadt und der Leopoldstadt. Trotz der Sonderstellung Grillparzers am Burgtheater zeigt Hüttner am Beispiel der „Inszenierung“ von *König Ottokars Glück und Ende* die abenteuerlichen Probenbedingungen mit Schauspielern, die den Text auch nicht ansatzweise beherrschen, spricht von sich verselbständigender, viel zu langer Musik. Im Fall von *König Ottokars Glück und Ende* stammte die Ouvertüre von Ignaz Franz von Mosel, die das Lied „Gott erhalte Franz den Kaiser“ zitierte, die Musik zu den Zwischenakten stammt von Ignaz R. von Seyfried. Hüttner diskutiert nicht, ob derartige das Publikum begeisternder Patriotismus im Sinne Grillparzers war, wohl aber dass sie „beispiellos lang“ gewesen sei. Auch seine Ausführungen zu Raimund-Aufführungen in den Vorstadttheatern und der Bedeutung der Musik und den Komponisten in dessen Stücken verdienten eine ausführlichere Behandlung, zumal Hüttners Forschungsschwerpunkt das Wiener Theater der Zeit von Grillparzer, Raimund und Nestroy ist. Auch liegen insbesondere zu Raimund und der Musik zu und in seinen Stücken neuere Forschungen vor.

Für das spätere 19. Jahrhundert belegt der profunde Beitrag von Maren Goltz die Bedeutung der Schauspielmusik für Theateraufführungen der Meininger. Die Bühnenreform unter dem Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen schloss die Bühnenmusik mit ein. Prinzipiell wurde freilich an der Bühnenmusik festgehalten, zumal Meiningen über ein ausgezeichnetes Orchester verfügte. Besonders zu Zeiten Hans von Bülow, Intendant der

Hofkapelle (1880-1885), wurde auf die Zwischenaktmusik verzichtet, was aber auch unabhängig von den Meinungen bereits an größeren Häusern üblich war. Schon vor Bülow's Zeiten war unter dem langjährigen Musikdirektor Wilhelm Reif die Musik zu den Zwischenakten auf zwei Minuten beschränkt, und die Musik sollte dem jeweiligen Stück angemessen sein, sei es bereits bekannte oder eigens komponierte oder arrangierte Musik. Zwar ist, weil auf den Theaterzetteln nicht vermerkt, die jeweils gespielte Musik nicht in jedem Fall zu rekonstruieren, jedoch ist das Besondere des Meininger Theaterarchivs, dass die Kosten für die Musiker, auch für die verschiedenen Militärkapellen, die singenden Schauspieler, die Instrumentalsolisten etc. genau aufgelistet sind, weshalb sich denn doch viel rekonstruieren lässt, vor allem welche existentielle Bedeutung in „vorelektrischer und elektronischer“ Zeit die „live“ ausgeführte Bühnenmusik haben musste. Für die hohe Qualität des Meininger Orchesters, nicht nur unter Bülow, spricht, dass Richard Wagner es sich für die Bayreuther Festspiele „auslieh“.

Von speziellem Interesse für Forschung und Lehre an einer Hochschule für Musik und Theater, nicht aber für die Forschung allgemein, sind Beiträge wie der von Wolf-Dieter Ernst zur Schauspielerausbildung an der Königlichen Musikschule in München oder der von Jörg Rothkamp zu gattungsspezifischen französischen und deutschen Kompositionen für Ballett, Oper und Schauspiel.

Der Beitrag von Lars Gebhardt befasst sich mit Hector Berlioz' Musik zu Goethes *Faust*. Er ist auch zu lesen als Teil der an Faustomanie erinnernden *Faust*-Rezeption in Frankreich, die auch Gegenstand der in diesem Jahrbuch rezensierten Dissertation von Lea Marquardt ist. Gebhardt sieht Berlioz als „Prototyp des literarischen Komponisten“ (S. 145), dessen erste literarische Inspirationsquelle Goethes *Faust* in der Übersetzung von Gérard de Nerval war. Die Übersetzung Nervals war in Prosa, darin eingebettet die von Berlioz in seinen *Huit Scènes de Faust* vertonten Lieder. Die Aufeinanderfolge der Lieder entspricht der Szenenfolge Goethes mit einer Ausnahme. Der Romanze der Margarethe „Meine Ruh ist hin“ folgt der Chor der Soldaten. Ein dramaturgischer Eingriff also, der für eine Schauspielmusik ungewöhnlich ist. Doch nicht darauf bezieht sich das Fragezeichen des Autors, ob diese Musik Berlioz' tatsächlich als Schauspielmusik zu verstehen sei. Das Fragezeichen bezieht sich vielmehr auf Berlioz' „unpraktische und unökonomische Orchestrierung“ (S. 149): Glasharmonika bzw. Glockenspiel oder Celesta für den Geisterchor, vier- bis fünfstimmigen Streichersatz, wechselnde solistische oder obligate Holz- und Blechbläser. Ungeeignet für eine konkrete

Schauspielaufführung. Gleichwohl ließ Berlioz seine Musik als op. 1 auf eigene Kosten drucken und schickte die Partitur Goethe. Der war zunächst angetan, zeigte sie Zelter, der sie als „eine Abgeburt, welche aus gräulichem Inceste entsteht“ abqualifizierte. Als Schauspielmusik sind die Liedvertonungen denn auch nie gespielt worden. Am 1. November 1829 fand eine konzertante Aufführung eines Teil der dritten Szene am Pariser Conservatoire statt, die wenig Beachtung fand. Später mündete Berlioz' Beschäftigung mit *Faust* in die Komposition *La damnation de Faust*, auch dies keine Faust-Oper, sondern eine Mischung aus Oper, Oratorium und programmatischer sinfonischer Musik: eine Dramatische Legende in vier Teilen, konzertant uraufgeführt am 6. Dezember 1846 in der Opéra Comique, Paris. Ein Werk, wie es der Titel bereits verrät, das sich auch inhaltlich von Goethes Text entfernt.

Die anderen Beiträge befassen sich auf unterschiedlichem Niveau mit dem Problem des aktuellen inszenatorischen Zugangs zu Dramen wie Hebbels *Judith* und *Maria Magdalena* oder Grillparzers *Das Goldene Vließ*. In teilweise bemühten Vergleichen erfinden die Autor/innen einen heutigen Zugang zu den Dramen, die die historische Distanz formulieren und auf das Heute beziehen und dies zugleich in die Inszenierung mit einzubeziehen. Der Anspruch freilich, ein derartiger Zugriff sei völlig neu, sieht davon ab, dass das Mitinszenieren der historischen Distanz seit Jahrzehnten gang und gäbe ist.

Maria Porrmann (Köln)

Eva Maria Werner: Die Märzministerien. Regierungen der Revolution von 1848/49 in den Staaten des Deutschen Bundes (= Schriften zur politischen Kommunikation, Bd. 2.) Göttingen: V&R unipress, 2009.

Die deutschen Regierungen, die auf den Druck der im Jahr 1848 in Bewegung geratenen Öffentlichkeit hin von den meisten deutschen Monarchen neu- oder umgebildet wurden, stehen im Fokus dieser von Eva Maria Werner vorgelegten Untersuchung. Dabei betrachtet sie das – nicht unbedingt in den Monat März zu datierende – Entstehen dieser dem „Zeitgeist“ entgegenkommenden Ministerien, sie charakterisiert die neuen Minister des „allgemeinen Vertrauens“ und sie untersucht die Regierungsweisen solcher unter dem Druck der Revolution eingesetzten Regierungen. Jedem dieser drei genannten Aspekte ist ein entsprechender Hauptteil des Buches