

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2000

Literaturkonzepte  
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2000  
6. Jahrgang

# Literaturkonzepte im Vormärz

Redaktion:

Michael Vogt (Schwerpunktthema)  
und Detlev Kopp

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Forum Vormärz Forschung:**

Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz Forschung e.V.

– Bielefeld : Aisthesis Verl.

Literaturkonzepte im Vormärz / Red.: Michael Vogt  
und Detlev Kopp. – Bielefeld : Aisthesis Verl. 2001

(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 6, 2000)

ISBN 3-89528-332-0

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2001  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [gw@geisterwort.de](mailto:gw@geisterwort.de)  
Herstellung: Digital PS Druck AG, Frensdorf  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-332-0

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Hätte Mayer selbst ein solches Auseinanderreißen der editorischen Informationen zu einer einzigen Seite der Handschrift zu beurteilen, würde er vermutlich nicht zögern, von einem großangelegten Vertuschungszusammenhang zu reden und den dahinter vermuteten forschungspolitischen Intentionen nachzuspüren. Wir begnügen uns demgegenüber mit der Feststellung, daß Mayers Hypothese von 1987 in eine Sackgasse geführt hat. Für eine historisch-kritische Ausgabe dieses Zuschnitts ist der hier geführte Nachweis grober handwerklicher Fehler hinreichend, um von einem Fehlstart zu reden, ohne damit der weiteren Auseinandersetzung mit dem Quellenteil oder den Sacherläuterungen vorzugreifen, ganz zu schweigen von den Fehlurteilen zur zeitgenössischen Geschichte, die in den Editionsbericht eingegangen sind. Dem zu begegnen, kann der Forschungsdiskussion überlassen bleiben; hier ging es darum, möglichst schnell, noch vor dem Erscheinen von Folgebänden, darauf hinzuweisen, mit welchen Problemen das Marburger Großprojekt die Forschung konfrontieren wird, wenn in diesem Stil überheblicher Geringschätzung anderer Auffassungen fortgefahren und Band an Band gereiht würde. Man darf gespannt sein, wie im Lenz-Band die jüngste Kontroverse<sup>23</sup> verarbeitet ist.

*Herbert Wender (Saarbrücken)*

***Birgit Pargner: Charlotte Birch-Pfeiffer. Eine Frau beherrscht die Bühne. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999***

Es stimmt, Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1860) war *die* Großverdienerin im Literatur- und Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Birgit Pargner beschönigt dies wirklich nicht. Für sie ist „Birch-Pfeiffers schablonenhafte und geschäftsorientierte Dramenfabrikation“ (58) ein Faktum. Es ist keineswegs ihre Absicht, das dramatische Werk der lange vergessenen Autorin unter intellektuell-ästhetischen Aspekten aufzuwerten, etwa in ihren Frauengestalten getarnte Sendbotinnen weiblicher Emanzipation zu

---

gestützte Hypothese, der Autor habe ein vieraktiges Drama vorlegen wollen. Warum hätte er dann eigentlich nicht in den Wochen zwischen Journaldruck und Buchausgabe wenigstens gegen diese grobe Entstellung interveniert? (Zur hypothetischen Korrespondenz vgl. oben Anm. 19.)

<sup>23</sup> Vgl. Verf.: Zur Genese des Lenz-Fragments. Eine Kritik an Burghard Dedners Rekonstruktionsversuch. In: GBJb 9 (1995-1999) [ersch. 2000], S. 350-370; dazu Dedners Replik S. 371-377 sowie Duplik S. 378-381.

entdecken. Vielmehr stellt sie am Beispiel von Charlotte Birch-Pfeiffer die fortschreitende Kommerzialisierung des deutschsprachigen Theaterbetriebes im 19. Jahrhundert dar. Sachkundig und anschaulich, mit viel Quellenmaterial aus dem Nachlaß beschreibt sie in ihrem Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München vom 19. November 1999 bis zum 20. Februar 2000, wie die Geschäftsfrau Charlotte Birch-Pfeiffer das Unterhaltungsbedürfnis des breiten Publikums in der Mitte des 19. Jahrhunderts bediente. Die vermeintliche „Mutter des Rührstücks“ steht – so Pargner – eigentlich am Ende einer Entwicklung, die das bürgerliche Theater seit dem 18. Jahrhundert genommen hatte. Die Tradition der Empfindsamkeitsliteratur eines Klopstock, Gellert oder Goethe schuf die Voraussetzung, die emotionale Empfänglichkeit des breiten Publikums für Birch-Pfeiffers Rührstücke.

Bereits mit neun Jahren las die am 23. Juni 1800 geborene Charlotte Pfeiffer ihrem erblindeten Vater täglich vor – keine schlechte Vorbereitung auf ihren späteren Beruf. Nach ihrem Bühnendebüt im Alter von 13 Jahren hatte sie ihr erstes festes Engagement am Münchner Hoftheater, Gastspielreisen führten sie durch ganz Europa; in Hamburg lernte sie ihren späteren Ehemann, den dänischen Schriftsteller Christian Andreas Birch kennen. Ab den 30er Jahren betätigte sich die „schreibende Schauspielerin“ auch als Librettistin; sie änderte Opernlibretti für namhafte Komponisten der Zeit, meist für Giacomo Meyerbeer, aus dessen Opern sie Publikumsrenner machte. Den größten Erfolg erzielte sie jedoch mit ihren Theaterstücken. Zwischen 1820 und 1866 verfaßte sie – neben einigen Romanen und Novellen – knapp hundert Theaterstücke, meist nach Vorlagen populärer Romane: *Dorf und Stadt* (1847) nach der gleichnamigen Dorfgeschichte Berthold Auerbachs, *Die Waise von Lowood* (1853), eine Dramatisierung von Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* und *Die Grille* (1856) nach George Sands *La Petite Fadette* wurden die Bühnenshits des 19. Jahrhunderts. Zwar zog sie sich den Groll ihrer Schriftstellerkollegen zu, doch sie brauchte keine Angst zu haben, gegen Urheberrechte zu verstoßen oder sich des Plagiats schuldig zu machen: Die Dramatisierung von Romanen war zu dieser Zeit urheberrechtlich noch nicht geregelt, erst 1870 wurde eine gesetzliche Bestimmung erlassen. Das Konstruktionsprinzip der Birch-Pfeiffer-Stücke ist stets gleich. Die schablonenhaften Helden zeichnen sich aus durch Treue, Gutherzigkeit, Mitleid, Bescheidenheit, Selbstlosigkeit, Wohltätigkeit, Liebe, Fleiß und Frömmigkeit. Sie leben nach der Devise: Wer seine Pflicht erfüllt, kann nicht untergehen, sie predigen christliches Duldertum, keine Auflehnung

gegen die Verhältnisse, stellen vielmehr Unterwerfung unter den Willen der Obrigkeit als glücks- und heilsbringend dar. Daß Birch-Pfeiffer zur Zeit der 48er Revolution von den Spielplänen verbannt war, versteht sich von selbst. Jungdeutschen Kritikern, die Literatur und Theater zu intellektuell-revolutionären Werkzeugen gegen die repressive Restaurationspolitik in Deutschland umgestalten wollten, waren ihre Stücke meist ein Greuel. Sie wurde jedoch keineswegs gänzlich von der Kritik abgelehnt. Die Bühnenwirksamkeit ihrer Stücke mußte sogar der Referent der *Vossischen Zeitung*, Theodor Fontane, anerkennen.

Charlotte Birch-Pfeiffer war sehr auf ihre Wirkung in der Öffentlichkeit bedacht. Offenbar machte sie sich sogar in ihrem Privatleben die Doppelmoral ihrer Stücke zu eigen. Birgit Pargner läßt ihre Leser und Leserinnen Einblick in den privaten Briefwechsel Birch-Pfeiffers nehmen. Sie, die auf der Bühne Moral und Tugendhaftigkeit zur Schau stellte, war 1857/1858 ängstlich bemüht, einen Fehltritt ihrer Tochter Minna – das einzige überlebende ihrer Kinder, die meist im Säuglingsalter verstarben – zu vertuschen. Man organisierte eine Blitzhochzeit Minnas, um ihre Schwangerschaft zu kaschieren und gab das Kind als Siebenmonatskind aus. Da jedoch die kräftige Natur des Kindes verräterisch war, ließ man es hungern, so daß es zwei Wochen nach der Geburt vermutlich an Unterernährung starb. „Wenn Alles verloren – nur die Ehre nicht!“ – die tödliche Episode um Minnas „zur Unzeit“ geborenes Kind läßt den ungeheuren moralischen und existentiellen Druck der Gesellschaft auf den Einzelnen ahnen.

Die Leser nehmen auch Einblick in die „Honorarkämpfe“ Birch-Pfeiffers. Private Briefe führen uns die Geschäftsfrau, die ihre Theaterware im Verbund mit sich selbst als Schauspielerin äußerst geschickt zu vermarkten wußte, besonders deutlich vor Augen. Am 7.1.1835 (S. 77ff.) schildert sie in einem Brief an ihre Schwester Louise den Verkaufskampf mit dem Leiter des Königsstädtischen Theaters in Berlin um ihr Schauspiel *Der Glöckner von Notre-Dame*, da sie auch die Höhe des Rollenhonorars sowie die Anzahl der Vorstellungen eines Stückes an den Verkauf knüpfte:

[...] Mit Cerf habe ich heute einen harten Strauß gehabt, er ist ein unerhörter Lümmel! – Er ärgert sich todt, daß er das Stück, den ‘Glöckner’, nicht ohne mich bekommt, denn der hätte ihn ohne mich dasselbe getragen. – Von 100 Thl. ist gar keine Rede, er hat mir sehr einfach gesagt: ‘Sehen Sie, da müßte ich ja der größte Esel seyn! Ich will Geld mit meinen Stücken machen, der ‘Glöck-



ner' kostet, ehe er auf die Bühne kommt, 1200 Thl. wenigstens' (er kostet ihn 2000, dafür stehe ich) [...]

Nach langem Tauziehen machen am Ende beide ein gutes Geschäft:

Zahlt er für 'Gl[öckner]' und ['Maria von Gonsalvo'] 150 Th., für meinen neues [...] Stück 100 Thl., und gebe ich im schlechtesten Fall nun bis Mitte April 24 Rollen, so macht das zusammen 1450 Thl. Für 'Guttenberg' bekomme ich doch noch wenigstens 100 Thl, habe auch noch 100 Th. in Cassa [...], das wären 1650 Thl, nun soll mich der Winter hier mit allen Ausgaben, mit Reise und allem 600 Thl kosten, so könnte ich leicht 1000 Thaler behalten. Das sind aber 1750 fl., davon kann man ein ganzes Jahr leben, das wäre doch auch am Ende ein gutes Geschäft, das ich an keinem andern Ort machen kann, und so will ich denn vom hohen Pferd herabsteigen, und mich auf den Esel (Cerf) setzen! [...]

Die Dramenfabrikation bot Charlotte Birch-Pfeiffer nunmehr eine existenzsichernde Zukunftsperspektive; damit gehörte sie zu den ersten Frauen in Deutschland, die sich auf dem Feld der Dramenfabrikation ihren Lebensunterhalt verdienten. Die Einführung der Tantiemen nach französischem Vorbild im zweiten und dritten Drittel des 19. Jahrhunderts trugen weiter zur Sicherung und Maximierung ihres Gewinns bei. Nicht von ungefähr war ihr an abendfüllenden Stücken gelegen, winkte ihr doch als Autorin dabei mindestes 10 % Gewinnanteil! Besonders in ihrer Zeit am Berliner Hoftheater (1844-1850) bezog sie 7.000 Taler Tantiemen und stand mit einem Jahresdurchschnitt von 1.000 Talern an erster Stelle der gespielten Autoren. Über Auslandsagenten wurden ihre Stücke – in Übersetzung – sogar bis an die englischen Theater in New York verkauft.

Doch nicht nur als Akteurin und Dramenschreiberin war Charlotte Birch-Pfeiffer die Nr. 1 der Bühne, sechs Jahre lang, von 1837 bis 1843, leitete sie erfolgreich das Stadttheater in Zürich, das in dieser Zeit ein hohes künstlerisches Niveau erreichte und führende Bühnenpersönlichkeiten wie Emil Devrient und Antoinette Vial beschäftigte. Das Unternehmen scheiterte jedoch an mangelnden Subventionen.

Zurück auf die Bühne zog es die Dramatikerin ans Wiener Burgtheater, wo sie über fast 20 Jahre hinweg ihre eigentlichen Bühnentriumphe feierte. Ausgerechnet ein ehemaliger Jungdeutscher, Heinrich Laube, trug als Theaterleiter maßgeblich zu ihren Erfolgen bei; er hatte gelernt, Konzessionen an den Publikumsgeschmack zu machen und nahm „Alltagsware“ in den Spielplan auf. Eine fast ebenso bühnenbeherrschende

Stellung hatte sie an den Königlichen Schauspielen in Berlin inne; zwischen 1851 und 1868 wurden in 17 Jahren 19 Stücke Charlotte Birch-Pfeiffers aufgeführt, die dem konservativen Geist der Restauration durchaus Rechnung trugen und dem Direktor des Theaters, Botho von Hülsen, preußischer Offizier und überzeugter Monarchist, bestens ins Konzept paßten. An liberalen Theatern war sie weniger erfolgreich.

In ihrem gelungenen Porträt zeigt Birgit Pargner Charlotte Birch-Pfeiffer als eine der ersten und erfolgreichsten deutschen Dramatikerinnen und gibt kenntnisreich Aufschluß über die Theaterverhältnisse zwischen 1830 und 1870. Ihre Darstellung ist überzeugend und informativ, doch sie könnte ein wenig benutzerfreundlicher sein. Man wünscht sich eine größere Schrift, eine Inhaltsübersicht und die Einhaltung der Chronologie, die vor allem am Ende der Darstellung durchbrochen wird.

*Gabriele Schneider (Mettmann)*

***Gustav Frank: Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1998.***

Gustav Franks 590 Seiten umfassende, geringfügig überarbeitete Passauer Dissertation von 1996 geht von zwei Grundannahmen aus. Frank sieht den „Realismus“ als ein relativ geschlossenes literarisches System, als ein stabiles „Moratorium“, das mittels verschiedener Strategien unerwünschte Komplexe neutralisierte und somit konsensfähig war. Der „Realismus“ folgte nach einer Übergangsphase dem gleichfalls relativ geschlossenen System der „Goethezeit“; Franks Untersuchung setzt mit dieser Übergangsphase ein und fragt nach den Transformationsmechanismen, die das eine geschlossene System in das andere überführten. Die zweite Grundannahme betrifft den „Roman des Nebeneinander“ – Frank zieht den Terminus „komplex-experimentelle Erzähltexte“ vor und versteht darunter Texte, bei denen eine relativ komplexe dargestellte Welt mit entsprechenden „discours-Phänomenen in den Bereichen der Zeitstrukturen und der Fokalisierung“ korreliert. (369) In den Experimenten dieser Erzähltexte, so Franks These, vollziehe sich die Ablöse des alten Systems, würden neue Möglichkeiten erprobt, bis eine Renormierung zur Ausbildung des neuen Systems „Realismus“ führe; der „Roman des Nebeneinander“ sei diesem Renormierungsprozeß nicht entgegengesetzt, sondern