

Luther war doch in Berlin!¹

Der Reformator auf der Bühne

von

DOROTHEA WENDEBOURG

Meine Damen und Herren, schließen Sie die Augen! Blicken Sie aus den hinteren Seitenfenstern des Prinz-Heinrich-Palais, in dem wir hier sitzen! Und was sehen Sie? Da schießt es

»mit dem Glockenschlage neun an dem Akademiegebäude vorbei [heute Staatsbibliothek] auf die Linden zu, jagt [...] weiter abwärts erst in die Wilhelm-, dann aber umkehrend in die Behren- und Charlottenstraße hinein und wiederholt [...] diese Fahrt um das eben bezeichnete Lindenkarree herum in einer immer gesteigerten Eile. [...] Ein Knallen großer Hetz- und Schlittenpeitschen mit Schellengeläut dazwischen [...] Erst unzüchtige Nonnen, mit einer Hexe von Äbtissin an der Spitze, johlend, trinkend und Karten spielend, und in der Mitte des Zuges ein [...] in der Fülle seiner Vergoldung augenscheinlich als Triumphwagen gedachter Hauptschlitten, in dem Luther samt Famulus und auf der Pritsche Katharina von Bora [sitzen]. An der riesigen Gestalt [erkennen Sie den Leutnant von] Nostiz.«²

Den Fontaneliebhabern unter Ihnen wird diese Szene bekannt sein, die dem Roman »Schach von Wuthenow« entnommen ist.³ Jener halbhistorischen Erzählung von dem preußischen Offizier Schach, der aus Gründen der Ehre eine Frau heiratet, die er nicht liebt, die aber nach einem Stündchen mit ihm schwanger ist – und der sich am Hochzeitsabend erschießt. Mitten in diese Erzählung hinein montiert Fontane die Schilderung eines Skandals, der sich im Sommer 1806 in Berlin abgespielt und für Schlagzeilen weit über die preußische Haupt-

¹ Akademische Abschiedsvorlesung, gehalten am 12. Juli 2017 im Senatssaal der Humboldt-Universität zu Berlin Unter den Linden. Da Anlass und Rahmen für den Text prägend sind, ist die Vortragsform beibehalten worden.

² Von diesem selbst – »Ich endlich, der Riesenhafte, stellte die zarte Catharina von Bora vor« – im postum gedruckten Fragment seiner Lebensgeschichte voll Vergnügen erzählt, aus: KARL VON NOSTITZ, weiland Adjutanten des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, und später russischen General-Lieutenants, Leben und Briefwechsel, 1848, 74–77, das Zitat 76.

³ TH. FONTANE, Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes, Kap. 11: Die Schlittenfahrt, die Vorbereitung dazu in Kap. 10. Fontane stützte sich wohl wesentlich auf den Nostitz'schen Bericht, wandelte ihn aber leicht ab.

stadt hinaus gesorgt hatte: Offiziere des Garderegiments Gens d'Armes, uns als Namengeber ihres Kasernenplatzes, des Gendarmenmarkts, geläufig, veranstalten ein wüstes karnevaleskes Spektakel. Auf den Straßen hier um uns herum, die sie zuvor dick mit Salz bestreut haben, rasen die Herren mit Pferdeschlitten ein ums andere Mal saufend und johlend im Kreis, verkleidet als Martin Luther, Katharina von Bora und allerlei weiteres kirchliches Personal. Was sie mit ihrem Mummenschanz persiflieren, sind freilich nicht der Reformator und seine Frau, sondern es ist ein Theaterstück, das erste Lutherdrama der neueren Zeit, das in jenen Tagen nicht weit von hier am Berliner Schauspielhaus uraufgeführt wurde, mit dem gefeierten August Wilhelm Iffland in der Hauptrolle. Es hieß *Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft*, verfasst von Zacharias Werner (1768–1823), einer »Tagesberühmtheit«, wie er bei Fontane genannt wird – zu Recht, denn Werner war in jenen Jahren ein großer Name, wurde auch von Goethe geschätzt und gefördert, ist aber längst vergessen. Sein Lutherstück war von Anfang an umstritten, die Aufführungserlaubnis des Hofes ließ bis zuletzt auf sich warten, was die Neugier erhöhte;⁴ die Massen, die das Drama dann in etlichen ausverkauften Vorstellungen sahen,⁵ teilten sich in flammende Bewunderer und empörte Gegner. Zu letzteren gehörten Offiziere der preußischen Armee, und ein für seine Lust am Krawall ohnehin bekanntes Regiment machte aus dem Unmut den Mummenschanz der salzgebetteten »Sommerschlittenfahrt«.⁶ Damit war das Fass zum Überlaufen gebracht. Die Offiziere wurden bestraft, *Die Weihe der Kraft* durch königliche Ordre vom Spielplan gestrichen.⁷ Das Ganze

⁴ Vgl. zu der Aufregung im Vorfeld, die sich in der Presse spiegelte und von ihr befördert wurde: J. FRAENKEL, Zacharias Werners Weihe der Kraft. Eine Studie zur Technik des Dramas, 1904, 105–115. Zum gemischten, nur im Lob Ifflands einigen Presseecho nach den Aufführungen aaO 116–119.

⁵ Carl Friedrich Zelter aus Berlin an Goethe am 2. Juli 1806: »[D]as Stück wird jede Woche dreymal gespielt und das Haus ist gedrückt voll« (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, hg. von F. W. RIEMER. Erster Theil, die Jahre 1796 bis 1811, 1833, Nr. 92).

⁶ Vgl. den Bericht Zelters an Goethe im Brief vom 2. August 1806: »Am 23. July war hier eine sehr lustige Schlittenfahrt. Viele Officiere von der königlichen Gensd'armerie hatten sich einen Schlitten mit bedeckten Rädern bauen lassen und fuhren Abends nach zehn Uhr, mit vielen Fackeln und großem Geschrey durch die Straßen der Stadt. Im Schlitten saß Doctor Luther mit einer ungeheuren Flöte, und ihm gegenüber sein Freund Melanchthon; auf der Pritsche, die Käthe von Bora mit einer Pritsche [lies: Peitsche] und knallte durch die Straßen, und einer ungeheuren zehn Ellen langen Schleppe [sic!]. Auf Reitpferden mit Fackeln saßen die Nonnen des Augustinerklosters, von ihrer Priorin angeführt, sämmtlich mit langen Schleppen und ungestalten Masken. So ging der Zug mehrere Stunden lang durch die Straßen, zur Ergötzung des schaulustigen Publicums« (aaO Nr. 94).

⁷ Ebd.

ereignete sich keine vier Monate vor der Niederlage von Jena und Auerstedt, die zum Untergang der preußischen Armee, zur Flucht des Hofes, zur französischen Besetzung Berlins und zum Diktatfrieden Napoleons führte. Da sollte man dann andere Sorgen haben. Doch in dem gestundeten Sommer vor der Katastrophe war es in den Berliner Salons, in den Offiziersklubs und auf den Straßen ein Theaterstück über Martin Luther, das die Gemüter erhitze.

Mit Zacharias Werners *Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft* beginnt die Reihe, eine in die Hunderte gehende Reihe, der modernen Reformations- und insbesondere Lutherdramen. Modern ist Werners Stück, insofern es dem von der Aufklärung herbeigeführten Perspektivwechsel folgt, wonach die Bedeutung der Reformation und namentlich Luthers nicht so sehr auf kirchlich-theologischem Gebiet liegt, sondern in ihren gesellschaftlichen, kulturellen, politischen Wirkungen. In gewisser Weise geht ihm darin noch ein anderes Drama voraus, Goethes *Götz von Berlichingen*. Doch spielt der Reformator dort nur eine Nebenrolle. Bei Werner hingegen ist er der Titelheld. Freilich wird mit der *Weihe der Kraft* nicht das Lutherdrama selbst geboren. Es hat bereits eine mehrhundertjährige Geschichte hinter sich. Dieser Geschichte will ich mich zunächst kurz zuwenden. Zuerst aber will ich nach der Haltung fragen, die die Wittenberger Reformation⁸ und besonders Luther selbst zum Theater einnahm.

Luther und die Bühne

Als der einundzwanzigjährige Erfurter Jurastudent Martin Luther am 17. Juli 1505 sein Studium abbrach und in den Bettelorden der Augustinereremiten eintrat, nahm er zwei kleine Bücher mit. Nicht etwa Andachtsbücher, sondern ein Bändchen mit Gedichten Vergils und eine Auswahl von Stücken des Komödiendichters Plautus.⁹ Der junge Mann, der später schreiben sollte, dass ihn Dichtung zeitlebens stärker berührt habe als Prosa,¹⁰ hatte jene und andere antike Dichter vermutlich während seines Artes-Studiums in Erfurter Humanistenkreisen kennengelernt. Vergil sollte er lebenslang, ja noch auf dem Sterbelager zitieren. Und lateinische Komödien, die in späteren Jahren seine tägliche Nachtlektüre waren,¹¹ empfahl er mit Nachdruck;¹² im Nachbarhaus bei Me-

⁸ Da es um Dramen geht, die von Luther oder der Wittenberger Reformation handeln, bleibt die reformierte Reformation hier beiseite, vgl. unten Anm. 26.

⁹ WA.TR 1; Nr. 116.

¹⁰ Brief an Eobanus Hessus vom 1. August 1537 (WA.Br 8; Nr. 3167, 107,29–31).

¹¹ Freilich auf die Dauer eher Terenz als Plautus (WA.TR 4; Nr. 5023, 619,4f: Ego valde delector Terentianis fabulis, et sub nocte lego in Terentio quotidie [1540]).

¹² Belege bei D. METZ, *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, 2013, 124–126 (Kap. B II).

lanchthon erlebte er wohl die Aufführungen klassischer Komödien und Tragödien durch Studenten und Dozenten mit, die Teil der *schola privata* des Kollegen waren.¹³ Die Liebe beider Reformatoren zum antiken Theater war, gut humanistisch, moralisch motiviert – vom Interesse an der aktiven Pflege der klassischen Sprachen abgesehen: Die alten Dramen dienten der Vermittlung der Tugendlehre, und diesen Nutzen (prodesse) erzielten sie, zumal die Komödien, weil sie den Leser und Zuschauer zugleich erfreuten (delectare).¹⁴ So empfahlen beide die Aufführung antiker Komödien in den Schulen, und Luther verteidigte diese Praxis ausdrücklich gegen Kritiker aus dem eigenen Lager, die darin eine des Christenmenschen unwürdige Beschäftigung sahen.¹⁵ Vorsichtiger war seine Haltung zu einer anderen Art von Schauspielen jener Zeit, dem auch in Wittenberg bekannten¹⁶ geistlichen Spiel.¹⁷ Insbesondere an der Darstellung der Passion übte er Kritik.¹⁸ Andererseits empfahl er biblische Spiele, etwa Oster-

¹³ Vgl. L. KOCH, Philipp Melanchthon's Schola privata. Ein historischer Beitrag zum Ehrengedächtnis des Präceptor Germaniae, 1859; kurz METZ (s. Anm. 12), 126f. Auch im Augustinerkloster wurde gespielt, wozu Luther selber einlud (G. BUCHWALD, Zur Aufführung von Schulkomödien in Wittenberg [ARG 21, 1924, 246–250]; S. BRÄUER, »Seht, lieben Leut', kehrt euch daran ...«. Evangelisches Leben auf die Bühne gebracht [in: Die Reformation und die Künste, hg. vom Evangelischen Predigerseminar Wittenberg, 2003, 79–102], 83). Melanchthon gab die Komödien des Terenz neu heraus, ferner eine lateinische Übersetzung von Tragödien des Euripides, und er hielt Vorlesungen über antike Komödien und Tragödien. Die Stücke, die seine Studenten aufführten, versah er mit eigenen Prologen. Wiedergegeben bei KOCH (s. Anm. 13), 67–81; zu Zweck und Verwendung der Prologe aaO 82–92. Zu ihnen auch TH. BACON, Martin Luther and the Drama, 1976, 54–58.

¹⁴ METZ (s. Anm. 12), 129.

¹⁵ AaO 125.

¹⁶ N. KRENTZ, Ritualwandel und Deutungshoheit. Die frühe Reformation in der Residenzstadt Wittenberg, 2014, 87f.

¹⁷ Zu einer weiteren Art von Spiel äußerte er sich fast gar nicht, und wo, dezidiert negativ, dem Fastnachtsspiel (vgl. WA.TR 4; Nr. 4558). Doch obwohl die Kritik am Fastnachtsspiel in der Reformation weit verbreitet war (W. WASHOF, Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit, 2007, 44), schrieben protestantische Autoren durchaus auch solche, an der Spitze Hans Sachs, und knüpften auch für reformatorische Dramen an diese Tradition an (W. MICHAEL, Frühformen der deutschen Bühne, 1963, 142–149).

¹⁸ Was die Vertiefung in die Passion Christi erbringen solle, die Selbsterkenntnis des Menschen und die Erkenntnis Gottes, werde durch das Spektakel unterlaufen. Der Betrachter bleibe in einer Zuschauerrolle und werde verleitet, die Ursache für das Leiden Christi bei anderen, vornehmlich den Juden, statt in der eigenen Sünde zu sehen (WA 2; 136,3–137,21 [Ein Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi]); und so gelange er auch nicht zu dem ihn verwandelnden Vertrauen auf die Liebe Gottes, die im Leiden Christi um dieser Sünde willen zum Tragen komme (aaO 140,27–141,7). Im Übrigen bestehe, wie die zeitgenössische Praxis mit ihren derb-komischen Szenen zeige, die Ge-

spiele,¹⁹ als Mittel der Kinderkatechese.²⁰ Ja, er plädierte dafür, biblische Geschichten in lateinische und deutsche Dramen (*ludi seu comoediae*) umzusetzen, um sie im Gedächtnis (*memoria*) ebenso wie im Gemüt (*affectus*) zu verankern.²¹ Damit würde man einem uralten Vorbild folgen: Schon die apokryphen Bücher Judith und Tobias seien, wie es in Luthers Bibelvorreden heißt, wohl eigentlich Schauspiele, die die Juden einst auch aufgeführt hätten.²² Ziel dieser Spiele sei gewesen und Ziel biblischer Dramen in der Gegenwart müsse sein, wie die Dramen der klassischen Antike durch sichtbare »Exempel« die Moral zu befördern, vor allem aber sollten die biblischen Stücke nun den Glauben der Zuschauer stärken. Dazu habe schon Jesus Gleichnisse und Bilder benutzt,²³ und dazu solle man nun auch das Theater gebrauchen: als Verkündigung des Evangeliums in anderer Form.²⁴ Eine Akzentuierung, von der her es folgerichtig ist, dass Luther, anders als Melanchthon,²⁵ forderte, auch muttersprachliche Stücke zu schaffen und aufzuführen.

So bejaht, begründet und gefördert, entwickelte sich von den 1530er Jahren an²⁶ in den evangelisch gewordenen Territorien und Städten des Reiches eine

fahr, dieses Zentralgeschehen der Heilsgeschichte lächerlich zu machen; vgl. WASHOF, Bühne (s. Anm. 17), 52–54. Passionsspiele gab es im Einflussbereich der Wittenberger Reformation, anders als Osterspiele, infolge dieser Kritik praktisch nicht, in den evangelischen Gebieten Südwestdeutschlands und der Schweiz hielten sie sich länger (METZ [s. Anm. 12], 24).

¹⁹ WA 37; 63,8–10 (Osterpredigt 1533).

²⁰ Vgl. WA 30,2; 353,29–32 (Vermahnung an die Geistlichen auf dem Augsburger Reichstag 1530).

²¹ Brief an Nikolaus Hausmann vom 2. April 1530 (WA.Br 5; Nr. 1543, 272,1–3).

²² WA.DB 12; 6,21–24; 7,25–27; 108,2–24; 109,2–26. Diese Vorreden wurde immer wieder in den Einleitungen neuer Stücke als deren biblisch-reformatorische Legitimierung zitiert (z. B. in Paul Rebhuns *Ein Geistlich Spiel/ von der Gotfurchtigen und keuschen Frawen Susannen* von 1536 oder Friedrich Dedekinds Drama *MILES CHRISTIANUS. Der christliche Ritter* von 1576) – sie bildeten sozusagen die Magna Carta des Theaterspiels im Luthertum.

²³ WA.DB 12; 6,3–6; 7,3–7 (Vorrede zum Buch Judith).

²⁴ Das geistliche Theater gehörte für Luther in den Kontext der »inkarnatorischen Bewegung Gottes zum Menschen«, der die Indienstnahme aller künstlerischen Formen für das Evangelium, und zumal der wortgebundenen wie des Theaterspiels, entspricht (METZ [s. Anm. 12], 144).

²⁵ Zurückhaltend gegenüber dem volkssprachlichen Theater waren auch andere evangelische Humanisten, die das Theaterspiel propagierten, z. B. Johannes Sturm in Straßburg (aaO 33). So dann auch die Jesuiten (s. u.).

²⁶ Die Anfänge lagen noch früher: Schon 1527 wurde Burkard Waldis' *Parabel vom Verlorenen Sohn* in Riga aufgeführt. Ja, in der Schweiz kamen bereits um die Mitte der 1520er Jahren protestantische Spiele auf die Bühne (K. GOEDEKE, Grundriß der deutschen Dichtung aus den Quellen. Bd. 2: Das Reformationszeitalter, ²1886, §146 mit Bei-

lebendige Theatertradition mit klassischen und neu verfassten Stücken, deren Zahl bald in die Hunderte ging²⁷ – was letztere betraf, die neu geschriebenen Stücke, so waren mehr als drei Viertel der Produktion des 16. Jahrhunderts im Reich geistliche Dramen evangelischer Autoren,²⁸ meist Pfarrer oder Lehrer.²⁹ Das Zentrum der Theaterlust bildeten die Schulen, ähnlich wie bei dem Jesuitentheater, das wenig später entstand.³⁰ Anders als bei dem römisch-katholischen Pendant, welches sich strikt auf lateinische Stücke beschränkte, spielte man auf den evangelischen Schulbühnen neben lateinischen auch deutsche Stücke. Ja, in

spielen). Auf die reiche reformatorische Theatertradition der Schweiz, in der »[d]as deutsche Schauspiel der Reformationszeit [...] begann« (aaO 328) und sich breit entfaltete, in der es aber nach einigen Jahrzehnten der theologischen Kritik erlag, als sich »[m]it der schließlich völligen Ablehnung des Theaters [...] der reformierte Protestantismus als theaterkritische Konfession [profilierter]« (K. RASCHZOK, *Die innere Bühne. Luther und die Folgen für das Theater* [in: M. BUNTFUSS / F. BARNISKE (Hg.), *Luther verstehen. Person – Werk – Wirkung*, 2016, 235–275], 248, s. a. 254f), kann hier nur hingewiesen werden (vgl. dazu GOEDEKE, aaO §146; METZ [s. Anm. 12], 228–235; W. MICHAEL, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, 1984, 121–233; E. KOCH, *Das konfessionelle Zeitalter – Katholizismus, Luthertum, Calvinismus [1563–1675]*, 2000, 129).

²⁷ Vgl. die beiden Monographien von WASHOF, *Bühne* (s. Anm. 17), und METZ (s. Anm. 12); immer noch unverzichtbar MICHAEL, *Drama* (s. Anm. 26). Zur Bedeutung Wittenbergs in diesem Zusammenhang vgl. BRÄUER, »*Seht, lieben Leut'*« (s. Anm. 13). Zum weiteren Sachsen vgl. DERS., *Die Reformation und die Dichtung* (in: H. JUNGHANS [Hg.], *Das Jahrhundert der Reformation in Sachsen*, 2005, 179–190), 182–189. Zu Recht stellt Bräuer fest, dass das heute im historischen, auch im akademischen Bewusstsein kaum präsente lutherische Theater des frühen konfessionellen Zeitalters, insbesondere das Wittenberger Bibeldrama, »[n]eben dem neuen Kirchenlied der Reformatoren [und] den neuen Bildthemen Cranachs« zu würdigen wäre. »Als eine Art zweites Katheder und zweite Kanzel hat es entscheidend zur Ausbreitung und Festigung der Reformation beigetragen« (BRÄUER, aaO 97).

²⁸ WASHOF, *Bühne* (s. Anm. 17), 23f; vgl. die Listen bei GOEDEKE (s. Anm. 26).

²⁹ WASHOF, *Bühne* (s. Anm. 17), 31. Daneben wären auch andere Gebildete wie Stadtschreiber und Räte zu nennen oder Dichter außerhalb der schreibenden Berufe, z. B. der Schuster Hans Sachs (ebd.; METZ [s. Anm. 12], 31).

³⁰ So sahen viele Schulordnungen, angefangen die Zwickauer von 1523, klassische, z. T. daneben auch deutsche Komödien als Teil des Kurrikulums vor. Beispiele bei H. HOLSTEIN, *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts*, 1886, 31–53; METZ (s. Anm. 12), 158–171; E. JENISCH, *Schultheateraufführungen in Ostpreußen im 16. und 17. Jahrhundert* (Historische Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung. *Altpreußische Forschungen* 8), 1931, 64–103. Anders als bei den Jesuiten, die als straff geführter Orden das Theaterwesen zentral und effizient, ja professionell organisierten, oblag das evangelische Schultheater der Initiative am jeweiligen Ort und wies dadurch größere regionale und individuelle Unterschiede in Charakter und Niveau ebenso wie schwankende Konjunkturen auf (vgl. METZ, aaO 170f. 778f. 817f).

regelrechter »Spielwut«³¹ spielte man auch außerhalb der Schulen, in Kirchen, Rathäusern und Kneipen, auf Tanzböden und auf freien Plätzen sowie an fürstlichen Höfen³² und erreichte damit eine über die Schulen hinausgehende breite Öffentlichkeit.³³ Und so spielten häufig neben den Schülern auch Bürger mit,³⁴ ja, an den Höfen, etwa hier in Berlin, durften das sogar Mädchen – Prinzessinnen.³⁵ Um das Publikum einzubeziehen, sahen manche Stücke Choräle vor, die dem Chor der antiken Dramen gleich, die Zuschauer zu übernehmen hatten.³⁶ Damit gewannen die Aufführungen eine gottesdienstliche Dimension.³⁷

Das reformatorische Drama war ganz überwiegend Bibeldrama; d. h. als Stoffe für die neu geschriebenen Stücke wählten die Autoren vor allem biblische Geschichten, im Luthertum solche aus beiden Testamenten, im reformierten Protestantismus ausschließlich Geschichten aus dem Alten.³⁸ Die biblische Botschaft sollte auch mit den Mitteln, die das Theater bietet, an die Menschen herangebracht, so sollte deren Glaube gefestigt und ihr Lebenswandel durch lockende und abschreckende Beispielgestalten in der rechten Spur gehalten werden. Für die Gebildeten in lateinischer Sprache und stärker an antiken lite-

³¹ G. EHRSTINE, *Seeing is Believing. Valten Voith's Ein schön Lieblich Spiel von dem herlichen ursprung* (1538), Protestant »Law and Gospel« Panels, and German Reformation Dramaturgy (Daphnis 27, 1998, 503–537), 537.

³² BRÄUER, »*Seht, lieben Leut'*« (s. Anm. 13), 94f; METZ (s. Anm. 12), 39–41. 121; JENISCH (s. Anm. 30), 69f.

³³ Das war ein deutlicher Unterschied zum Jesuitentheater, das zwar auch außerhalb der Schulen vor Bürgern aufgeführt wurde, aber mit dem Festhalten am ausschließlichen Latein für die breitere, des Lateins unkundige oder gar analphabetische Öffentlichkeit eine Schranke des Verstehens errichtete – das bei allen Qualitäten und Erfolgen der Stücke »letzten Endes ungelöste[...] und unlösbare[...] Problem der Theaterpraxis bei den Jesuiten« (F. RÄDLE, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation* [Daphnis 8, 1979, 167–199], 193, Anm. 105).

³⁴ METZ (s. Anm. 12), 114. Es gab sogar regelrechte bürgerliche Spielgenossenschaften (aaO 167f), besonders in Südwestdeutschland und der Schweiz. Mitzuspielen kam dabei nur den Einwohnern zu, die das Bürgerrecht besaßen, so dass »[d]as bürgerschaftliche Schauspiel [...] ein öffentliches Handeln« war (E. KLEINSCHMIDT, *Stadt und Literatur in der frühen Neuzeit. Voraussetzungen und Entfaltung im südwestdeutschen, elsässischen und schweizerischen Städteraum*, 1982, 187).

³⁵ Genaugenommen in dem heute, aber damals noch nicht zu Berlin gehörigen Spandau (METZ [s. Anm. 12], 40).

³⁶ AaO 28. 746.

³⁷ Vgl. W. WASHOF, *Drama als Gottesdienst. Homiletisch-katechetische Funktionen und liturgische Elemente des protestantischen Bibeldramas der Reformationszeit* (in: CH. MEIER/H. MEYER/C. SPANILY [Hg.], *Das Theater des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*, 2004, 159–170), 170.

³⁸ METZ (s. Anm. 12), 715. Zu den Bibeldramen vgl. WASHOF, *Bühne* (s. Anm. 17).

rarischen Mustern orientiert, für die *illiterati* in einer ihrer Aufnahmefähigkeit gemäßen Sprache und Form. Allein stand das Bibeldrama unter den neu verfassten Stücken im lutherischen Raum gleichwohl nicht. Es gab auch einige rein fiktionale³⁹ oder Legenden aufnehmende⁴⁰ Stücke. Und es gab solche, die Ereignisse oder Figuren der Kirchengeschichte⁴¹ in den Mittelpunkt stellten. Das waren vor allem Ereignisse und Figuren der Reformation, und an der Spitze stand hier, wenig erstaunlich, Martin Luther.

Dass der Wittenberger Reformator auf die Bühne gestellt wurde,⁴² begann noch zu seinen Lebzeiten, ja, in den ersten Jahren der Reformation.⁴³ Er begegnete, wie es scheint, in kirchenkritischen Spielen,⁴⁴ war aber auch selbst Gegenstand saftiger Schmähsstücke,⁴⁵ wobei insbesondere seine Heirat und Ehe zu nimmermüder Polemik Anlass gaben. Die Lutherdramen im eigentlichen Sinne,

³⁹ So Thomas Naogeorgs antipapistisches Stück *Tragoedia nova sive Pammachius* von 1539 oder mehrere Dramatisierungen des überkonfessionell verbreiteten Jedermannstoffes.

⁴⁰ METZ (s. Anm. 12), 25.

⁴¹ Neben dem sogleich zu nennenden Luther z. B. Johannes Hus oder Kaiser Mauritian (ebd.).

⁴² Dabei sind in den Anfängen die Übergänge zwischen den literarischen Formen fließend, so insbesondere Übergänge von dramatischen Dialogen, die nicht für die Bühne, sondern zum Lesen und Vorlesen gedacht waren, zum Bühnendrama. Solche dramatischen Dialoge begegnen etwa in reformatorischen Flugschriften. In späteren Zeiten konnten Flugblatt und Drama als verwandte, doch spezifische Vorzüge aufweisende und sich so ergänzende Medien Hand in Hand gehen (R. KASTNER, Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion der illustrierten Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617 in ihrem historischen und publizistischen Kontext, 1982, 158). Zu den schriftlichen Dialogen mit reichhaltigen Beispielen vgl. GOEDEKE (s. Anm. 26), §140.

⁴³ Das erste, um 1522 entstandene Beispiel stammt wohl aus dem Elsass (G. A. ERDMANN, Die Lutherfestspiele. Geschichtliche Entwicklung, Zweck und Bedeutung derselben für die Bühne, 1888, 10f).

⁴⁴ So trat Luther in den 1520er Jahren in Preußen in kirchenkritischen Fastnachtsspielen auf (JENISCH [s. Anm. 30], 64). 1524 soll er in einer kirchenkritischen »Komödie« am französischen Hof aufgetreten sein (ERDMANN [s. Anm. 43], 11f), die möglicherweise allerdings eher eine Flugschrift war (vgl. W. F. MICHAEL, Ein Forschungsbericht. Das deutsche Drama der Reformationszeit, 1989, 136f) – vgl. aber Anm. 42 zu den fließenden Grenzen zwischen Flugschriften und Dramen. Auf dem Augsburger Reichstag von 1530 soll eine Pantomime mit gleicher kritischer Tendenz aufgeführt worden sein (ERDMANN [s. Anm. 43], 11f). Anders als Franz I., der sich offenbar amüsierte, seien Kaiser Karl V. und sein Bruder Ferdinand weniger erfreut gewesen (aaO 12f). Ob eine solche Pantomime in Augsburg wirklich dargeboten wurde, ist freilich fraglich (MICHAEL, aaO 70).

⁴⁵ Etwa in J. COCHLAEUS, *Ein heimlich Gespräch von der Tragedia Johannis Hussen*, 1538; vgl. auch MICHAEL, Forschungsbericht (s. Anm. 44), 14–17. Ein solches Drama soll auch am Hofe des mit eigener hochpolemischer Lutherkritik hervorgetretenen englischen Königs Heinrich ausgeführt worden sein (aaO 13).

also solche, in denen er selbst im Mittelpunkt steht, waren allerdings auf einen anderen Ton gestimmt und stammten von Anhängern des Wittenberger Reformators.⁴⁶ Ihre Produktion setzte in den 1580er Jahren ein, also etwa vierzig Jahre nach Luthers Tod und damit in der Perspektive der Erinnerung an die Reformation als ein Ereignis der Vergangenheit.⁴⁷ In den drei Jahrzehnten bis zum ersten Reformationsjubiläum 1617 entstanden zehn Lutherdramen,⁴⁸ zwei lateinische, acht deutsche, mehrere davon zum Jubiläum selbst,⁴⁹ so wie überhaupt die Jubiläen immer wieder Anlass zu gesteigerter theaterdichterischer Aktivität gaben und die Aufführung von Reformationsjubiläumskomödien zu den festen Bestandteilen der Feierinszenierungen gehörte.

Die Lutherdramen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts waren in ihrem Charakter vielfältig: Teils wollten sie die *vita Lutheri* oder Episoden daraus präsentieren,⁵⁰ teils boten sie fiktionale Szenen; einmal war Luther der Prediger und Lehrer, ein andermal der Seelsorger, dann wieder der Kämpfer im

⁴⁶ Ein Sonderfall ist das Rachestück *Monachopornomachia* des mit Luther in Wittenberg in Konflikt geratenen (vgl. WA 50; 350f; 54; 175,11f) Schweizer Humanisten Simon Lemnius, das, einmal mehr um Luthers Ehe mit einer ehemaligen Nonne kreisend, ein »Zeugnis diffamatorischer Funktionalisierung pornografischer Rede« ist (M. LUSERKE-JAQUI, »Ein Nachtigall die waget«. Luther und die Literatur, 2016, 53 [hier verbal formuliert]).

⁴⁷ A. A. MEYER, Heilsgewißheit und Endzeiterwartung im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts. Untersuchungen über die Beziehungen zwischen geistlichem Spiel, bildender Kunst und den Wandlungen des Zeitgeistes im lutherischen Raum, 1976, 212: Die Reformation war für die Autoren dieser Dramen »ein Ereignis der Vergangenheit [...], auf das man sich zurückschauend [berief]«.

⁴⁸ Aufzählung und Charakterisierung, in ausgewählten Fällen auch ausführlichere Besprechung bei METZ (s. Anm. 12), Teil C Kap. III. N. MECKLENBURG, Der Prophet der Deutschen. Martin Luther im Spiegel der Literatur, 2016, der die literarischen Lutherbilder in einer verdienstvollen Fülle von Werken aller Genera zusammenträgt und – in einer von starken weltanschaulichen Wertungen bestimmten Weise – behandelt, so dass die Dramen nur unter anderem zur Sprache kommen, beschränkt sich (aaO 56–64) auf Martin Rinckart (s. Anm. 50).

⁴⁹ Vgl. KASTNER (s. Anm. 42), 151–158.

⁵⁰ Drei Autoren wollten Luthers gesamtes Leben auf die Bühne bringen. Der eine ist Andreas Hartmann, der dazu einen Dramenzyklus zu präsentieren beabsichtigte, aber nur den *Erstef[n] Teil des curriculum VITAE LUTHERI* (1601) zustande brachte, und Martin Rinckart, der geplant hatte, in einer Serie von Dramen »die gantze Historiam Reformationis Evangelico-Lutheranae, Comoedienweise außführlich zu beschreiben« (vorgesehener Aufriss bei METZ [s. Anm. 12], 689), dann aber wohl bloß zwei Lutherstücke (*Der Eislebische Christliche Ritter*, 1613, und *Indulgentiaris Confusus*, 1618) und ein Bauernkriegsstück (s. Anm. 52) schrieb. Nur Heinrich Hirtzweg bot 1617 die ganze Vita bis zum Tod, und zwar in einem einzigen – lateinischen – Drama mit nicht weniger als 105 Rollen: *Lutherus* (1617). Vgl. ERDMANN (s. Anm. 43), 24–49; METZ, aaO 650–657. 673–703 (hier auch die ausführlichen, durchweg vielzeiligen Titel).

Getümmel; Luther trat auf Erden und im Himmel auf, in einem Stück kehrte er sogar, auferstanden, in die Welt zurück und suchte seine alten Gegner nochmals heim.⁵¹ Doch wie auch immer er auf der Bühne vorgeführt wurde, immer war er der Reformator, der einen heilsgeschichtlichen Auftrag wahrgenommen, der als göttliches Werkzeug die Kirche aus der papistischen Verderbnis herausgeführt und zum Evangelium zurückgebracht hatte. Und – die zweite Gemeinsamkeit aller Dramen – immer ging es darum, über den historischen Abstand hinweg Luthers Bedeutung für die Gegenwart der Verfasser und der Zuschauer vorzuführen. Diese Bedeutung galt durchweg der lutherischen Kirche, ihrem Schicksal und ihrer Identität. Schicksal und Identität in schwieriger Zeit, da von außen der Druck der Gegenreformation stärker wurde und im Inneren Lehrstreitigkeiten die Kirche erschütterten. Durch die anschauliche und unterhaltensreiche Rückbesinnung auf die reformatorischen Anfänge und ihre Zentralfigur sollte das Theaterpublikum seiner lutherischen Identität vergewissert, darin gestärkt und geeint werden.

Nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges gab es kaum noch neue Stücke, die der Reformation galten.⁵² Ein Lutherdrama ist aus dem weiteren Jahrhundert nicht mehr bekannt, und im Folgenden ist, wenn überhaupt, nur ein einziges zu verzeichnen.⁵³ Ja, das evangelische Theaterwesen verlor im 17. Jahrhundert, ohne dass man zu spielen aufgehört hätte,⁵⁴ überhaupt an Bedeutung. Es

⁵¹ Vgl. die Überblicke bei METZ (s. Anm. 12), 639–662, und ERDMANN (s. Anm. 43), 19–49; für die Stücke ab 1600: A. ZABEL, *Lutherdramen des beginnenden 17. Jahrhunderts*, 1911.

⁵² 1625 erschien, 100 Jahre nach dem Bauernkrieg, noch eines, das diese Auseinandersetzung zum Gegenstand hatte, nämlich von Martin Rinckart: *Monetarius Seditiosus oder Tragödie von Thomas Müntzern, d. i. der Müntzerische Bauernkrieg*; vgl. ZABEL (s. Anm. 50), 49–57; METZ (s. Anm. 12), 689f. Zu Müntzer im Schauspiel von Rinckart vgl. S. BRÄUER, *Thomas Müntzer im Schauspiel des 16. Jahrhunderts* (in: M. STEINMETZ [Hg.], *Der deutsche Bauernkrieg und Thomas Müntzer*, 1976, 112–121).

⁵³ ERDMANN (s. Anm. 43), 51, stellt fest, er habe »nicht ein einziges« Lutherdrama aus dem 18. Jahrhundert gefunden. Nach K. HASE, *Das geistliche Schauspiel. Geschichtliche Übersicht*, 1858, 100, Anm. 11, wurde 1732 in Jena von Studenten ein Lutherstück mit dem Titel *Der gestürzte Goliath oder die über das Papsttum triumphierende evangelische Wahrheit* aufgeführt.

⁵⁴ METZ (s. Anm. 12), 824: Das »protestantische Schultheater [blieb] über das ganze 17. Jahrhundert erhalten.« Ein Sonderfall ist das schlesische Schultheater, das, verbunden mit Männern wie Gryphius, Lohenstein und Weise, sich zum schlesischen Kunstdrama entwickelte – ein Weg, der allerdings mit allmählicher Säkularisierung verbunden war (aaO 825). Zugleich gewannen theaterkritische Stimmen, die es im Luthertum von Anfang an gegeben hatten, die sich aber, anders als im reformierten Raum, nicht hatten durchsetzen können, an Gewicht (aaO 825–827). Sie waren eine Reaktion nicht zuletzt auf die ins Reich strömenden englischen Theatertruppen und ihre Stücke (s. Anm. 56).

wurde überflügelt vom Jesuitentheater, das die sprachlich bedingten Grenzen seiner Popularität mit gezielter Ansprache der Eliten und gesteigerter Attraktivität durch größere Vielfalt der Stoffe, literarische Qualität der Stücke sowie multimedial perfektionierte Aufführungen wettzumachen suchte.⁵⁵ Vor allem aber wurde das evangelische Theater durch die professionellen Schauspielertruppen in den Hintergrund gedrängt, die seit Ende des 16. Jahrhunderts von England her ins Reich kamen und die – Landsleute und Zeitgenossen William Shakespeares – Mitteleuropa eine ganz neue Theaterwelt eröffneten.⁵⁶ Die künstlerischen Ausdruckformen des lutherischen Protestantismus wurden immer stärker und immer ausschließlicher die Lyrik und die Musik, welche in den Oratorien freilich selbst theatralischen Charakter gewann.

Das neuere Lutherdrama

Im 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sieht das Bild vollkommen anders aus: Mehr als zweihundert neue Reformationsdramen drängen auf die Bühne, ganz überwiegend Martin Luther, gelegentlich aber auch anderen Gestalten, vor allem Thomas Müntzer mit dem Bauernkrieg, gewidmet.⁵⁷ Daneben steht eine Reihe von Kantaten und Oratorien. Besonders schwillt die

⁵⁵ Vgl. F. RÄDLE, Das Jesuitentheater in Dillingen (in: R. KIESSLING [Hg.], Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen einer Hochschule in Schwaben. FS zum 450sten Gründungsjubiläum, 1999, 505–532).

⁵⁶ Zum Vordringen der englischen Berufsschauspieler im Reich, die insbesondere an Höfen sehr gefragt waren und hier z. T. regelrecht angestellt wurden, die aber auch in vielen Städten auftraten, vgl. die reichhaltigen Quellenbefunde bei GOEDEKE (s. Anm. 26), §168. Vgl. auch A. COHN, Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Century. An Account of English Actors in Germany and in the Netherlands and of the Plays Performed by them during the same Period (1865), 1967. Im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts (1565 oder 1566) hatte es auch den umgekehrten Fall gegeben, die Aufführung eines deutschen evangelischen Bibeldramas in England, und zwar vor Königin Elisabeth (WASHOF, Bühne [s. Anm. 17], 284). Wie populär das evangelische Bibeldrama auch während der ersten Jahre des Auftretens englischer Schauspieler im Reich noch war, zeigt sich daran, dass die englischen Truppen sich zunächst genötigt sahen, selbst solche Dramen aufzuführen (METZ [s. Anm. 12], 15). Das Auftreten der Engländer und ihre Stücke führten dazu, dass theaterkritische Stimmen, wie sie im Luthertum zuvor zwar vorhanden, aber wenig wirksam gewesen waren, im Laufe des 17. Jahrhunderts lauter wurden, insbesondere im das Theater fast durchweg ablehnenden Pietismus (METZ [s. Anm. 12], 826f; JENISCH [s. Anm. 30], 73).

⁵⁷ Vgl. die Angaben von G. HERZFELD, Martin Luther im Drama von vier Jahrhunderten. Diss. phil. 1922, auf die sich meine statistischen Angaben zu den Reformations- und Lutherdramen stützen.

Zahl zu den nun immer häufiger gefeierten Jubiläen an,⁵⁸ auch wenn sich die Produktion keineswegs auf diese Anlässe beschränkt. Wieviel Stücke es tatsächlich gab, ist nicht abschließend zu sagen. Einen gewissen Überblick über das vorhandene Dramenangebot haben wir nur im Zusammenhang des Lutherjubiläums von 1933, weil hierzu ein reichskirchlicher Jubiläumstheaterausschuss den evangelischen Gemeinden ganz Deutschlands Material für ihre eigene Festgestaltung zusammenstellte.⁵⁹ Die elf engzeilig beschriebenen, hektographierten Seiten, die im Berliner Evangelischen Zentralarchiv liegen, listen gut 90 »Lutherspiele« aus den letzten vier Jahrzehnten auf, unterteilt nach ihrer Eignung für große, mittlere und kleine Bühnen.⁶⁰ Die Heterogenität des Materials, die sich in dieser Einteilung andeutet, gilt für die Hervorbringungen des 19. und 20. Jahrhunderts durchweg. Sie betrifft nicht allein das Bühnenformat. Sondern sie betrifft auch die inhaltliche Gestaltung und Tendenz sowie das Niveau der Stücke. Und sie hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sich Autoren verschiedener Geistesart und verschiedenen Ranges an Reformations- und Lutherdramen versuchten – von unbekanntem Lehrern und Pfarrern über seinerzeit gefeierte, mittlerweile kaum noch bekannte literarische Größen wie Zacharias Werner, August Klingemann oder Hans von Wolzogen bis zu den nach wie vor leuchtenden Namen August Strindberg, John Osborne und Thomas Mann,⁶¹ ja jüngst, weniger leuchtend, doch bekannt, noch Rolf Hochhut.

Die kleinen und die großen Autoren schrieben in einer gegenüber dem 16. und 17. Jahrhundert gründlich veränderten geistig-kulturellen Landschaft, in der auch der Blick auf die Reformation ein anderer geworden war. Wohl hat nach der weitgehenden Lutherstille des vorangegangenen Jahrhunderts um 1800 Martin Luther in unterschiedlichen Perspektiven und Weisen Konjunktur.⁶²

⁵⁸ Vgl. dazu D. WENDEBOURG, *So viele Luthers ... Die Reformationsjubiläen des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2017.

⁵⁹ Zum Kontext der multimedialen Jubiläumsvorbereitungen von 1933 vgl. aaO 138–143.

⁶⁰ EZA 1/2921, 76–87. Mehr als die Hälfte der hier genannten Stücke machen, in weiser Einschätzung der Möglichkeiten normaler Gemeinden, die für kleine Bühnen aus. Als eigene Gruppe, die ebenfalls nur für kleine Bühnen geeignet war, kamen halbszenische Deklamationen, Dialoge, chorische Stücke u. ä. hinzu. Zusammen mit dieser Liste wurde den Pastoren angeboten, aus einer Gruppe evangelischer Wanderbühnen, mit denen der Theaterausschuss ein Abkommen für die Einstudierung mehrerer Lutherstücke getroffen hatte, um Luther und seine Zeit »weitesten Kreisen wieder lebendig zu machen«, gegen eine bestimmte Geldsumme die eine oder andere für Aufführungen in ihrer Gemeinde zu verpflichten (aaO 94f).

⁶¹ Mit Blick auf den Bauernkrieg wäre unter den Prominenten noch Gerhard Hauptmann mit seinem Drama über Florian Geyer von 1896 zu nennen.

⁶² Luserke-Jaqui stellt mit Hinweis auf die so unterschiedlichen lutherbezogenen Werke und Projekte wie Hölderlins Hymne *Luther* (1802/1806), Kleists *Michael Kolbaas*

Doch an dem Umbruch des 16. Jahrhunderts ist nicht mehr die Reinigung der kirchlichen Lehre und die Erneuerung des Gottesdienstes von Interesse. Was vor allem interessiert, sind die Errungenschaften der aufgeklärten neuen Zeit, deren Ursprünge man der Reformation zuschreibt.⁶³ Und so stellt – soweit ich sehe – keines der vielen Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts die Reformation in der Perspektive und im Dienst der lutherischen Konfessionskirche, Martin Luther als antipapistischen Herold der *pura doctrina* dar, wie ihn die Dramen der früheren Jahrhunderte gezeichnet hatten. Wo man ihn rühmt und feiert – und das ist in der ganz großen Mehrheit der Stücke der Fall –, gilt der Lobpreis dem Mann, dem die Menschheit wesentliche Güter der Gegenwart, Gewissensfreiheit, Religionsfreiheit, Mündigkeit, Bildung, zu verdanken habe.⁶⁴ Und dem Mann, der in den Augen weiter Kreise die zentrale Gestalt der deutschen Geschichte war. Denn die deutsche Geschichte ist gefragt in der Zeit ab 1800, da mit Romantik und sich anbahnendem deutschem Nationalbewusstsein ein neues, in der eigenen Vergangenheit schwelgendes Lebensgefühl aufkommt; man will sie auch auf der Bühne sehen,⁶⁵ Heinrich den Löwen, Friedrich Barbarossa,⁶⁶ den im Dreißigjährigen Krieg kämpfenden Gustav Adolf⁶⁷ – und vor allem das Wichtigste, die Reformation und namentlich Luther⁶⁸. Ihn aber eben nicht mehr in erster Linie als Mann der Kirche und Theologie, sondern als den, der die Geschichte des deutschen Volkes auf einen neuen Pfad gebracht hat.

(1810), den Lutherdenkmalwettbewerb (1803) und die im Folgenden zu besprechenden Lutherdramen Werners (1806/1807) und Klingemanns (1806/1808) (LUSERKE-JAQUI [s. Anm. 45], 95–117. 120–140) fest, das 19. Jahrhundert beginne im Blick auf Luther geradezu »furios« (aaO 95). In der Theologie allerdings, so möchte man hinzufügen, ist das ganz und gar nicht der Fall.

⁶³ Vgl. WENDEBOURG (s. Anm. 58), 20.

⁶⁴ Beim Reformationsjubiläum von 1817 herrscht diese übernational aufklärerische Perspektive vor (aaO 52–56), während zuvor und zugleich in Reden und Literatur auch bereits die nationalen Töne lautstark zu vernehmen sind – s. o.

⁶⁵ Vgl. August Wilhelm Schlegel: »Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische« (A. W. SCHLEGEL, Über Dramatische Kunst und Litteratur, zitiert von G. SCHULZ, Romantik. Geschichte und Begriff, 1996, 72).

⁶⁶ Für Heinrich den Löwen vgl. z. B. ANON. [WILHELM FINK], Heinrich der Löwe. Zwei Teile, 1792; A. KLINGEMANN, Heinrich der Löwe (s. Anm. 94). Für Barbarossa CH. D. GRABBE, Kaiser Friedrich Barbarossa. Eine Tragödie in fünf Akten [1829] (Teil 1 von: Die Hohenstaufen. Ein Zyklus von Tragödien [in: DERS., Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, hg. von der Akademie der Wissenschaften Göttingen, Bd. 2, 1963, 3–105]).

⁶⁷ Z. B. F. FÖRSTER, Gustav Adolf. Ein historisches Drama, 1833. Vgl. W. MILCH, Gustav Adolf in der deutschen und schwedischen Literatur, 1928, 58f (dort weitere Beispiele).

⁶⁸ Daneben gibt es noch eine Reihe von Reformationsdramen, die dem Ritterkrieg und dem Bauernkrieg gelten (HERZFELD [s. Anm. 57], 82).

Jene Autoren schrieben aber auch in einer gegenüber dem 16. und 17. Jahrhundert gründlich veränderten Theaterlandschaft. Das 18. Jahrhundert hatte die Ausbildung und den Aufstieg des bürgerlichen deutschen, »nationalen« Theaters gebracht, getragen nicht zuletzt von der Begeisterung für und der Orientierung an Shakespeare. Und es hatte mit der Durchsetzung des professionellen Schauspielertums auch in Deutschland die Anforderungen beträchtlich erweitert, die man an Bühnenstücke stellen konnte. Dazu aber versprach, wenn man historische Dramen bieten wollte, die Biographie Martin Luthers besonders lohnendes Material – eine wahrhaft dramatische Lebensgeschichte zwischen zurückgezogener Klosterexistenz und großer politischer Welt, Anfechtung und Heldenmut, Todesgefahr und Eheglück. Aus alledem, so schien es vielen, ließ sich ein spannender, lebenspraller Plot machen. Und gerade diesen Plot auf die Bühne zu bringen, würde Gelegenheit bieten, die Fülle der Möglichkeiten des modernen Theaters zu entfalten. Nicht zufällig ging die Initiative zu Zacharias Werners Lutherdrama von August Wilhelm Iffland aus, dem größten deutschen Regisseur und Schauspieler seiner Zeit, der unbedingt ein Lutherstück inszenieren und darin selbst die Hauptrolle spielen wollte. Iffland hatte zunächst den prominentesten Theaterdichter der Jahrhundertwende, Friedrich Schiller, gefragt, der, wie die Klassik überhaupt an Luther wenig interessiert, sich nicht gewinnen ließ. Nach dessen Tod wandte der Theatermann sich an den nun »ersten dramatischen Schriftsteller« des Landes (Madame de Staël) und Vertreter der neuen romantischen Richtung, Werner.⁶⁹ Hier hatte er Erfolg – und das Ergebnis wurde ein Erfolg, »das einzig erfolgreiche Theaterstück der Literatur der Romantik«. ⁷⁰ Ja, Werners Drama wurde zum Ausgangspunkt einer langen Reihe immer neuer Lutherstücke.

Die Konzentration auf die ereignisgeschichtlich spannenden Jahre in Luthers Lebensgeschichte ebenso wie das Interesse an den emanzipativen Errungenschaften, die man in der Reformation grundgelegt sah, hatte Folgen für die Auswahl des Stoffes – womit die Lutherdramen der allgemeinen Lutherrezeption der Zeit entsprechen: Die Stücke beschränken sich auf Ereignisse aus jener Phase im Leben des Reformators, die 1525, mit Bauernkrieg und Heirat, endet. Vereinzelt nur sind spätere Stationen wie das Marburger Religionsgespräch oder der Aufenthalt auf der Veste Coburg aufgenommen – von einer noch zu

⁶⁹ SCHULZ (s. Anm. 64), 72. Zu Werner als Erben Schillers, der er in seinen eigenen Augen wie in denen Ifflands war, vgl. FRAENKEL (s. Anm. 4), 1f. Das Zitat Madame de Staels in: DIES., *De l'Allemagne*, hg. von A. BLAESCHKE, 2017, 439; 440–443 zur *Weibe der Kraft*. Zu dem Interesse, das man Werner in Frankreich entgegenbrachte, vgl. Y. DU PARC, *Zacharias Werner vu par Custine et par Stendhal* (*Études Germaniques* 12, 1957, 119–124).

⁷⁰ LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 46), 103.

nennenden Ausnahme abgesehen. Dasjenige Ereignis, das am weitaus häufigsten und ausladendsten auf die Bühne kommt, ist, wenig erstaunlich, Luthers Auftritt auf dem Reichstag zu Worms, mehr oder weniger breit von Vor- und Nachgeschichte gerahmt. Oft begegnet auch der Aufenthalt auf der Wartburg, sodann, an dritter Stelle der Häufigkeit, Luthers Hochzeit, gefolgt von Thesenanschlag und Ablassstreit.

So weit das Gesamtbild. Innerhalb seiner gibt es aber Differenzen und Entwicklungen, wie es bei einer so großen Zahl von Stücken und bei einer Geschichte von zwei Jahrhunderten nicht anders zu erwarten ist. Das möchte ich an ausgewählten Beispielen aus vier Epochen zeigen: dem frühen 19. Jahrhundert, der Kaiserzeit, der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen sowie den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Den geographischen und kulturellen Focus bildet, wie im Titel angedeutet, Berlin – eine Schwerpunktsetzung, deren Grund und Grenze sich erweisen wird.

Das frühe 19. Jahrhundert

»Wen sich der Herr zum Streiter ausersehen,
Den läßt Er, den Willen ihm zu reinen,
Im herben Schmerz zum Leben auferstehen;
Und daß der Held nicht sinke, so erscheinen
Die Engel ihm, als holde Freudenblüthen,
Auf daß er kann den Streit im Frieden einen. –
So hat, die Kraft Lutheri zu behüten,
Der Herr durch Dornen ihn und Lust geführt,
Durch Trübsal und der Feinde wildes Wüthen;
Bis, von des Glaubens starker Hand berührt,
Er Gott geschaut im Flammenbusch der Liebe,
Und in der Kunst des Herren Wehn gespürt.«

So beginnt der Prolog zu Zacharias Werners *Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft*.⁷¹ Streit, Schmerz, Engel, Kraft, Dornen, Lust, Glaube, Kunst und Liebe – das sind, auf die Klimax Glaube, Kunst und Liebe hin gesteigert, die Zutaten, die Werners Lutherdrama auszeichnen. Denn was ihn, den romantischen Thea-

⁷¹ Und zwar in der ersten gedruckten Fassung; Z. WERNER, *Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft*. Eine Tragödie vom Verfasser der Söhne des Thales, 1807, Vf. In den späteren, weiter verbreiteten Ausgaben, nach denen ich den Text des Stückes zitiere (s. Anm. 74), fehlt sowohl die Kennzeichnung »Vom Verfasser der Söhne des Thales«, da der Ruhm dieses Werkes schnell verblasst war, als auch der Prolog. Nacherzählung des ganzen, wie auch alle anderen Stücke des hier nur unter bestimmten Gesichtspunkten vorgeführten Dramas bei LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 45), 103–113.

terdichter, bewegte, waren eben Glaube, Kunst und Liebe.⁷² Das hatte schon seine bisherigen Dramen geprägt, das sollte seine weiteren Stücke prägen, und das prägte sein bizarres, ständig »zwischen Heilands- und Begattungsliebe« schwankendes (Caroline Schlegel) Leben: In mehreren gescheiterten Ehen auf der Suche nach der wahren Liebe, in vielerlei europäischen Bordellen zumindest nach deren Ersatz, sich in Rom der Gottesmutter Maria weihend zum Katholizismus konvertiert, wurde der einstige Königsberger Protestant schließlich Priester und gefeierter Bußprediger der internationalen Gesellschaft beim Wiener Kongress.⁷³ Sein Berliner Lutherdrama widerrief der Geläuterte in einer gedichteten *Retractatio* unter dem Titel *Die Weihe der Unkraft*.⁷⁴ In der *Weihe der Kraft* aber bot noch der Reformator den Stoff dazu, Glaube, Kunst und Liebe zu erheben. Als historisches Material aus dem Leben Luthers verwendet Werner Szenen von der Verbrennung der Bannbulle bis zur Rückkehr von der Wartburg, gerahmt werden sie vom Klosterleben Katharinas und dem gleich mit der Rückkehr von der Burg verbundenen Ehebeschluss. Doch die historischen Fakten interessieren nicht als solche, sie sind das Material zur Darstellung jener dichterischen Idee und können in ihrem Dienst auch umgeschrieben werden;⁷⁵ ja, neben den historischen Szenen gibt es solche mit allegorischer Bedeutung und neben das historische Personal treten symbolische Gestalten, die Reinheit, Kunst und Glauben verkörpern. Vor allem aber ist Katharina von Anfang an präsent, weshalb Werner ihr Kloster kurzerhand nach Wittenberg verlegt. Zunächst als fromme Nonne erbitterte Luthergegnerin, wird sie doch von dem Reformator unwiderstehlich angezogen, begleitet ihn sogar incognito nach Worms und ist nun bei fast jeder Szene anwesend, in der er vorkommt. Aber auch sie wird für ihn immer wichtiger. Denn seine überwältigende Kraft, die in einem

⁷² Vgl. SCHULZ (s. Anm. 65), 72f, wo es über Werner heißt: »Alles, was Freund und Feind des Romantischen sich darunter vorstellten, schien sich in ihm zu vereinigen: christliche Frömmigkeit bis zum Märtyrertod, heidnische Mythen und Riten, Liebe als Sexualität, Schwärmerei und Caritas, Geheimgesellschaften sowie nichtklassische Formensprache.«

⁷³ Zu seiner Vita vgl. G. DE BRUYN, Sünden und Heiliger. Das ungewöhnliche Leben des Dichters Zacharias Werner, 2016. Das Zitat Caroline Schlegels bei: M. KARNICK, Martin Luther als Bühnenfigur. Historische Wertung und Dramaturgie (in: G. SCHNITZLER [Hg.], Bild und Gedanke. FS für G. Baumann zum 60. Geburtstag, 1980, 258–270), Anm. 25.

⁷⁴ Z. WERNER, Die Weihe der Unkraft. Ein Ergänzungsblatt zur deutschen Haustafel. Cum notis variorum, die besser sind als der Text, 1814.

⁷⁵ So ausdrücklich im Prolog des ersten Drucks (vgl. WERNER [s. Anm. 71], XIX): »So mögt ihr darum auch mein Werk nicht hassen, / Weil Katharinen, Theobald, Theresen / Ich, wie in mir sie lebten, leben lassen. / Sey in der Chronik nichts davon zu lesen, / Nicht ihr, dem Ruf des Innern muß es dienen; / Was im Gemüth gelebt, ist dagewesen!«

über die Maßen starken Willen wurzelt – »Der wahre Papst, das ist der reine Wille, / Und der sitzt nicht in Rom, er wohnt in uns«⁷⁶ –, diese Kraft, welcher Gnadengewissheit und Gewissensfreiheit, allgemeines Priestertum, Mündigkeit und allerlei andere Güter zu verdanken sind, wird zwar verschönert von der Kunst, die vor allem in Gestalt einer Flöte begegnet, welche Luther unaufhörlich spielt oder spielen lässt.⁷⁷ Doch sie hat einen entscheidenden Mangel: Ihr fehlt die Weihe durch die Liebe. Für die Liebe aber steht Katharina. Durch diese geradezu mystische Verehrerin, die ihn liebt und die er zu lieben lernt, wird seine Kraft veredelt, wird sie beständig und so allererst zur verlässlichen Grundlage seines Werks, denn erst in ihrer Liebe wird ihm die Liebe Gottes gewiss.⁷⁸ Mit anderen Worten, die Liebe zwischen den beiden ist das Fundament der Reformation, und die Reformation ist eigentlich nichts anderes als ein großes, dornenreiches Exemplum dessen, was die Liebe zwischen einer Frau und einem Mann, in der Glaube und Kunst zu höherer Einheit aufgehoben sind, vermag.

Werners Liebesweihedrama, für das ihm nach Jean Pauls Urteil Luther »seinen ächten Band Tischreden an den Kopf geworfen« hätte,⁷⁹ ist ein Unicum. Es hat aber noch eine andere Seite, durch die es zu einem Zwitter wird, und sie macht Schule. Werner zeichnet nämlich zugleich Luthers Auftreten als großen Moment der deutschen Geschichte. Insbesondere die Darstellung des Wormser Reichstags, dem zwei der fünf Akte gewidmet sind, ist überaus lebendig und effektivvoll, mit aufwendig gestalteter Bühne und Massen historischen Personals in

⁷⁶ Z. WERNER, Martin Luther oder Die Weihe der Kraft [Titel nun ohne Komma], 1875 (Reclam), 47.

⁷⁷ AaO 84f. 87. 108.

⁷⁸ AaO 144.

⁷⁹ Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 24.9.1809: »Über Werner bin ich deiner ästhetischen und philosophischen Meinung. Am tollsten wurd' ich über seinen Luther; daß er aus Luther und Elisabeth (!) solche zerfloßne Fratzen-Schatten gemacht, dafür hätt' ihm Luther seinen ächten Band Tischreden an den Kopf geworfen« (J. PAUL, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III, Bd. 6. Briefe 1809–1814, hg. von E. BEREND, 1952, Nr. 160). Der Berliner Komponist Zelter, der, wie schon gesagt (s. Anm. 5–7), Goethe brieflich über das Stück und seine Aufführung berichtete, nannte es »widrig religiös«, »die Parodie einer ernsthaften heiligen Kirchenangelegenheit« (Brief an Goethe vom 11. Juni 1806, Briefwechsel [s. Anm. 3], Nr. 88). Er bescheinigte ihm den handwerklichen Fehler mangelnder Integration des Historischen und des Allegorischen, stellte aber zugleich mit einer gewissen Hämie fest, »[d]aß sich unsere *soi-disant* Geistlichen daran ärgern müssen, wenn ihre Gemeinden lieber im Comödienhause predigen, singen und beten hören als in der Kirche« (ebd.; Kursive im Original). Goethe, der Werner schätzte und förderte, aber mit den religiös-allegorischen Zügen auch nichts anfangen konnte, fand in Zelters Charakterisierung eines Nebeneinanders von Historischem und Allegorischem im Lutherstück eben die »widerlichen Entgegenstellungen« wieder, die ihm schon in einem anderen Drama Werners (Die Söhne des Thales) »verdrießlich« gewesen seien (Brief an Zelter vom 26. Juni 1806, aaO Nr. 91).

beständig flutender Bewegung; inszenatorische Meisterschaft verrät der Einfall, den Einzug des Kaisers und der Fürsten von dem Lied *Ein feste Burg* begleiten und gliedern zu lassen, das Luther und Melanchthon anstimmen und eine immer größer werdende Menge mitsingt – der Beginn einer langen, in vielen der folgenden Lutherdramen sichtbaren Karriere dieses Trostliedes als protestantisch-deutsche Trothymne.⁸⁰ Der Luther, der hier von Werner präsentiert wird, ist ein deutscher Held, der, die Fürsten des Reiches mehr oder weniger offen auf seiner Seite,⁸¹ dem fremden, spanischen Kaiser widersteht: »Ich steh' vor Gott, dem Reich und meinem Kaiser, / ich kämpfe nicht für mich – für Gott und Deutschland! / Gott und mein Vaterland.«⁸² Ausgerechnet Kardinal Albrecht sekundiert: »Für das Reich / Hab' ich nur noch ein Wort zu sagen: – Freiheit! / Wir sind die freien Deutschen! [...] / Nicht Scheiterhaufen, eine Säule baut / Dem Luther, der Euch lehret Deutsche sein.«⁸³ Wie solche Sätze im Sommer 1806 gehört wurden, liegt auf der Hand: Der fremde Kaiser Karl stand für den fremden Napoleon, die Beschwörung der Freiheit Deutschlands war ein Ruf zur Selbstbesinnung der Deutschen im Angesicht des französischen Aggressors. Diese Seite des Dramas ist seiner Haupthandlung äußerlich⁸⁴ und war für Werner selbst kein Herzensanliegen. Doch der Theaterdichter wusste, was er dem Publikum zu bieten hatte. Und er verrechnete sich nicht. Sein Stück, das als mystisch aufgeladenes Liebesdrama ebenso wie als nationalpolitisches Plädoyer⁸⁵ goutiert werden konnte, wurde zum erfolgreichsten aller Lutherschau-

⁸⁰ Dahinter steht die – irrice – Ansicht, der tatsächlich erst viele Jahre später als Trostlied entstandene Choral sei Luther als Gedicht gewordenes »Hier stehe ich« in Worms in die Feder geflossen. Vgl. A. KOHNLE, Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild des 19. Jahrhunderts (in: S. LAUBE / K.-H. FIX [Hg.], Lutherinszenierung und Reformationserinnerung [Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 2], 2002, 35–62), 47f.

⁸¹ Auch jene, die in Wirklichkeit gegen ihn standen, werden als Deutsche, die mit Luther gegen den undeutschen Kaiser stehen, charakterisiert, z. B. Albrecht von Mainz: WERNER, Weihe der Kraft (s. Anm. 76), 102. Vgl. Zitat zur übernächsten Anm.

⁸² AaO 93.

⁸³ AaO 102.

⁸⁴ Bezeichnenderweise bietet die ursprüngliche Druckfassung (s. Anm. 71) dem Titel gegenüber nicht etwa ein politisches Bild, sondern eine biedere Darstellung des Ehepaares Luther, gekrönt von einem Medaillon Elisabeth Cottas, die nach dem Stück den Glauben (»Strahl der Gottheit«, aaO 50) und die Kunst (die Gabe der Flöte, aaO 52) in Luthers Herz gelegt hat und ihm später als einer von zwei Engeln des Glaubens und der Kunst nochmals im Traum begegnet (aaO 126f), und unter dem Titel wird 1 Tim 3,2 zitiert: »Es soll aber ein Bischoff unsträflich seyn, Eines Weibes Mann.«

⁸⁵ Diese Seite des Dramas wird von Rahel Varnhagen scharfsinnig entdeckt und hervorgehoben: »So viel Glück hat ein Deutscher noch nie gehabt, einen Punkt zu finden, woraus sich *das erste, einzige* und das *beste* deutsche Nationalstück machen ließ. Dieser

spiele, das bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein immer wieder gespielt,⁸⁶ 1917 erneut aufgeführt,⁸⁷ ja, noch 1983 in der DDR in einem Hörspiel verarbeitet wurde.⁸⁸ Und es steckte Nachahmer außerhalb von Berlin an, auch dort den Reformator auf die Bühne zu stellen.

Punkt *ist* Luther. Er, Deutschland, Deutschlands Existenz, seine Litteratur, sein fragen-der Sinn und seine wirkliche Geschichte [...] ist *Eins!* Begreife, welches Stück sich daraus machen lassen kann! Niemand konnte diesen Vorwurf verderben.« Tatsächlich habe Werners Werk Stärken und Schwächen. Doch »in jedem Fall ist es ein ganz anderes Stückchen, als die gute und auch beliebte Jungfer Orleans!« (R. VARNHAGEN, Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Erster Theil, 1834, 292 [An Ludwig Robert, in Paris, 23. Juni 1806] [Hervorhebungen im Original]).

⁸⁶ Werners Drama war »noch bis zu den fünfziger [1850er] Jahren als beliebtestes Lutherspiel auf vielen Bühnen heimisch« (ERDMANN [s. Anm. 43], 54), ja, es wurde von 1870 an mehrfach als Reclam-Bändchen nachgedruckt (vgl. Anm. 76), und Fontane konnte mit seiner Erzählung von der salzgebetteten Schlittenfahrt in *Schach von Wuthenow* offenbar an eine verbreitete Kenntnis von dem Drama und seinem Schicksal in der Hauptstadt anknüpfen. Iffland war 1806, nach dem Verbot weiterer Aufführungen in Berlin, mit dem Text auf Lesereise gegangen und hatte vor immer zahlreichem und begeistertem Publikum daraus vortragen (FRAENKEL [s. Anm. 4], 121). In Berlin konnte Werners Stück dagegen nicht mehr Fuß fassen. Einige Aufführungen 1810 und 1813, darunter der letzte öffentliche Auftritt Ifflands, der unbedingt in der Rolle Luthers seinen Abschied vom Theater nehmen wollte, fanden wenig Echo; die Aufführung einzelner Szenen, so etwa beim Reformationsjubiläum von 1817, stieß auf Widerstand, nicht zuletzt, weil nach der Konversion des Dichters zum Katholizismus der dem Stück von Anfang an gemachte Vorwurf des Katholisierens bestätigt schien. Auch Schleiermacher wandte sich in einem Brief an den Direktor des Grauen Klosters gegen die Deklamation von Teilen des Werner'schen Dramas in dem Gymnasium (aaO 122f). Bei der Bücherverbrennung auf der Wartburg 1817 wurde es mit ins Feuer geworfen (LUSERKE-JAQUI [s. Anm. 45], 147). 1889 kam es, stark überarbeitet, in Berlin noch einmal auf die Bühne, doch ohne Echo (FRAENKEL [s. Anm. 4], 124).

⁸⁷ In einer neuen Fassung von O. GLASER, Wittenberg und Worms. Ein Schauspiel in 2 Abteilungen (5 Szenen) nach Zacharias Werner, 1917. Hier ist das Stück radikal – von fünf auf zwei Akte – gekürzt und ganz zu einem politischen Drama kondensiert, dem die Liebesgeschichte und die allegorischen Teile zum Opfer fallen.

⁸⁸ G. WIRTH, Luther-Ehrungen in den Medien der DDR (in: H. SÜSSMUTH [Hg.], Das Luther-Erbe in Deutschland. Vermittlung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit, 1985, 234–251), 238. Das Werners Stück verarbeitende Hörspiel stammte von dem Romancier Helmut Schulz und galt den Gründen für Luthers Erfolg als Bühnenheld zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Wenn Wirth schreibt, hier seien anhand von Werners *Weibe der Kraft* und *Weibe der Urkraft* (!) die Darstellungen Luthers als nationaler und als klerikaler Held einander gegenübergestellt worden, so hat entweder er selbst das Hörspiel oder der Hörspielautor Werners Texte nicht wirklich zur Kenntnis genommen. Denn zum einen heißt die *Retractatio Weibe der Unkraft*, zum anderen erscheint in ihr Luther ganz und gar nicht als Held, spiegelt sie vielmehr den Abschied des Konvertiten Werner von einem positiven Lutherbild (s. o.). Da es mir nicht gelang, das Hörspiel aufzutreiben, kann ich jene Frage nicht entscheiden.

Das zweite, etwa gleichzeitig mit Werners Stück und in Konkurrenz zu ihm⁸⁹ entstandene Lutherdrama des frühen 19. Jahrhunderts war kein Zwitter; es zielte von vornherein und ohne Schlacken darauf, Luther als Freiheitshelden darzustellen, und war damit, wiewohl weniger erfolgreich, doch mehr als Werners *Weibe der Kraft* für die weitere Entwicklung repräsentativ: das Schauspiel *Martin Luther. Eine Tragödie in sechs Abteilungen* [Akten] mit Vorspiel *Johann Tetzel*⁹⁰ von August Klingemann (1777–1831).⁹¹ Auch Klingemann war ein renommierter Name – zum einen als Intendant am Braunschweiger Theater, wo er die erste öffentliche Aufführung von Goethes *Faust* veranstaltete (1829),⁹² zum anderen als Verfasser eigener Theaterstücke, die ihn zeitweise zu »eine[m] der meistgespielten Bühnenauctoren Deutschlands« machten.⁹³ Und auch ihn hatte die romantische Begeisterung für das der deutschen Geschichte gewidmete historische Schauspiel gepackt,⁹⁴ aber Schiller folgend war er an geschichtsimmanenten Ab-

⁸⁹ Vgl. die »Vorerinnerung« zu seinem Lutherdrama (s. folgende Anm. 90) 163–166. Zu dem letztlich nicht zu klärenden Verhältnis beider vgl. LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 45), 125, der Klingemanns Stück als literarisches Denkmal in den Kontext der zeitgenössischen Bemühungen um ein Lutherdenkmal stellt (aaO 125–132).

⁹⁰ In: A. KLINGEMANN, *Theater*. Bd. I. Heinrich der Löwe. Martin Luther, 1808, 161–364. Statt »Abtheilung« gebraucht Klingemann selbst in der »Vorerinnerung« das Wort »Akt« (aaO 165). Warum er sein Drama als Tragödie bezeichnet, wird nicht recht klar. Zwar erfährt Luther zu seinem Schmerz von den Gewaltausbrüchen im Ritterkrieg (344f. 358f) und in den mit dem Bauernkrieg amalgamierten Wittenberger Unruhen (aaO 342. 312), doch hat das Stück mit der befriedenden Rückkehr Luthers nach Wittenberg (aaO 356f), der »begeisterten« Eheschließung mit Katharina gleich darauf (aaO 361f) und einem Rütlichswur seiner Anhänger und geistigen Erben (aaO 363f) ein Happy End.

⁹¹ Man könnte aus der Länge und dem Titel »Ein dramatisches Gedicht« schließen, das Ganze sei als Lesedrama und nicht für die Bühne gedacht gewesen. Doch ist das Stück von Regieanweisungen durchzogen, die an Schauspieler auf der Bühne gerichtet sind, und es erlebte nicht nur in Braunschweig seine Uraufführung, sondern der Autor verhandelte während der Ausarbeitung auch bereits mit dem Magdeburger Theaterdirektor über eine geplante Aufführung (aaO 165).

⁹² H. BURATH, August Klingemann und die deutsche Romantik, 1948, 164–171. E. ROHSE, Chiavenna in Braunschweig. August Klingemanns *Heinrich der Löwe* zwischen Historizität, Patriotismus und tragischer Kunst (in: A. KLINGEMANN, *Heinrich der Löwe*. Eine historische Tragödie in fünf Akten [1808], hg. und mit einem Nachwort versehen von E. ROHSE, 1996, 93–137), 93. Hier auch zur überaus anspruchsvollen Spielplangestaltung, die Klingemann an der von ihm zum Nationaltheater geformten Braunschweiger Bühne durchsetzte (aaO 105).

⁹³ J. SCHILLEMEIT, *Bonaventura*. Der Verfasser der *Nachtwachen*, 1973, 107. Dass Klingemann auch der Verfasser des 1804 unter dem Pseudonym »Bonaventura« erschienenen populären romantischen Romans *Nachtwachen* war, wusste man damals nicht (Nachweis bei SCHILLEMEIT, op. cit.).

⁹⁴ So schrieb er z. B. auch eine Tragödie »Heinrich der Löwe«, mit der zusammen sein Lutherdrama gedruckt wurde (in: KLINGEMANN, *Theater* [s. Anm. 90], 1–159; 1996, neu

läufen, nicht an Geistern und allegorischen Figuren interessiert.⁹⁵ Sein Lutherdrama ist eine historische Materialschlacht; wie bei Werner um den Wormser Reichstag herum gruppiert, wird die Luthergeschichte von Tetzels Auftreten bis zu den Wittenberger Unruhen, dem in dieselbe Zeit verschobenen Ritteraufstand, Luthers Rückkehr von der Wartburg und seinem damit verknüpften Eheschluss dargestellt, in unzähligen Rückblicken und Berichten der handelnden Personen kommt aber auch sonst noch alles zur Sprache, was dem belesenen Autor an historischen Informationen in die Feder floss.⁹⁶ Wenn Luther auch in diesem bunten Gemälde als Heros der Freiheit auftritt, heißt das einerseits, als Held der Geistesfreiheit, ja der »Aufklärung« und mit ihr der »Wahrheit«, die er gegen die römische Finsternis und Sklaverei durchsetzt.⁹⁷ Und andererseits als Held der Freiheit des deutschen Volkes⁹⁸ – ebenso unmissverständlich wie bei Werner ein Anklang an die zu überwindende französische Fremdherrschaft.⁹⁹ Als krönenden Akt der Befreiung, nämlich der Befreiung zum Leben selbst, schließt Luther am Ende die dem kanonischen Recht trotzen Ehe mit Katharina,¹⁰⁰ die auch bei Klingemann unhistorisch früh in Luthers Leben tritt und alsbald in untergründiger Liebe mit ihm verknüpft ist: »O darf ich mein Geheimstes laut bekennen: Dein Anblick macht mir Freude, Catharina!«¹⁰¹

hg. von E. ROHSE [s. Anm. 92]), und ein Drama über Ludwig den Bayern (Deutsche Treue, 1817). Doch auch außerdeutsche Helden von Mose bis Columbus, Cortez und Cromwell wurden von dem schnellen Stückeschreiber mit Dramen bedacht (BURATH [s. Anm. 92], 107; ROHSE, aaO 130f).

⁹⁵ Zu den Einflüssen der Frühromantik in Jena, wo Klingemann studiert hatte, und denen der Klassiker in Weimar, wo er regelmäßig ins Theater gegangen war und insbesondere Dramen Schillers gesehen hatte, an denen er sich zeitlebens orientierte und die er alle auf seiner Bühne aufführen ließ, vgl. ROHSE (s. Anm. 92), 100–105.

⁹⁶ Z. B. schweift bei der Ablassverkündigung der Blick zu Michelangelos Beteiligung am Bau des Petersdom (KLINGEMANN, Luther [s. Anm. 90], 186) und wird in Worms die Eroberung Mexikos durch Cortez berichtet (aaO 309f) oder die »neue Lehre« Luthers mit den jüngst erfolgten Erfindungen von Pulver und Buchdruck und der Entdeckung der Neuen Welt parallelisiert (aaO 313).

⁹⁷ AaO 217. 224. 361–363.

⁹⁸ Für sie stehen die Ritter, die deshalb in Klingemanns Lutherstück eine besondere Rolle spielen – ein Motiv schon des *Götz von Berlichingen*. Auch in Klingemanns Drama *Heinrich der Löwe* (s. Anm. 92) und erst recht in dessen Aufführungen in den und nach den Befreiungskriegen ist die »deutsche Freiheit« in dieser antinapoleonischen Perspektive das Leitmotiv (ROHSE [s. Anm. 92], 108–116).

⁹⁹ So wettert Luther ausdrücklich gegen den angeblich überhand nehmenden Gebrauch der französischen Sprache, die Vorliebe für ausländische Mode und die Sucht nach Modejournalen (A. KLINGEMANN, Luther [s. Anm. 90], 315f) – Auswüchse, durch die die Deutschen bald zum »Zwittervolk« verkommen würden (aaO 316).

¹⁰⁰ AaO 361.

¹⁰¹ AaO 267.

Die Kaiserzeit

Folgten auf Werners und Klingemanns Stücke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch eine Reihe weiterer Reformations- und Lutherdramen, veranlasst etwa durch das Reformationsjubiläum von 1817,¹⁰² war das doch ein Rinnsal im Vergleich zu der Produktion, die die Zeit des Kaiserreiches brachte. Nun ergoss sich ein Strom neuer Lutherstücke auf den Markt, der in den Jubiläumsjahren 1883 und 1917 besonders anschwellt, aber auch sonst Jahrzehnt für Jahrzehnt reichlich floss. In diesen Stücken lebte sich der Historismus auf der Bühne aus. Anders als im romantischen Drama zu Beginn des Jahrhunderts, als der historische Stoff der Darbietung einer Idee dienen sollte, die über der Quellentreue stand,¹⁰³ wurden nun historische Riesenpanoramen auf Riesenbühnen mit dem Anspruch geboten, den Quellen und den neuesten Ergebnissen der Geschichtswissenschaft in Darstellung der Ereignisse und Charakterisierung der *dramatis personae*, in Kostümierung und Bühnenbild zu entsprechen.¹⁰⁴ Wenn dabei gerade die Reformation und namentlich das Auftreten Luthers immer wieder zum Gegenstand von Theaterdichtungen wurden, dann aus demselben Grund, aus dem das schon zu Beginn des Jahrhunderts geschehen war: weil es sich um eine besonders wichtige Epoche und Gestalt der deutschen Geschichte handele. Leitendes Motiv war nun nicht mehr die Selbstbehauptung gegen einen

¹⁰² So z. B. das Stück *Luthers Entscheidung* (Weimar 1817) von Hans Schorch, welches, vor allem von den Jahren nach dem Wartburgaufenthalt handelnd, ebenfalls Luthers Kampf gegen Rom darstellt, das mit Gewalt und List seinen Untertanen die Wahrheit, die Geistes- und Glaubensfreiheit sowie die Freiheit zur Pfarrersehe und den »Teutschen« die nationale Freiheit vorenthält; vgl. dazu LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 46), 148–152. Oder *Religion und Liebe. Ein Trauerspiel in fünf Akten* (1817) von Friedrich Schützenberger, das, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in einer Villa bei Rom spielend, nicht von Luther selbst, sondern vom Echo seines Programms des wahren Christentums und der Freiheit auch im papistischen Italien handelt, nämlich der Lutherbegeisterung eines jungen Italieners, der aber auf Betreiben eines Kardinals ermordet wird und dessen Geliebte ins Kloster gesteckt werden soll.

¹⁰³ S. Anm. 75 und vgl. auch S. 173.

¹⁰⁴ Vgl. G. FREYTAG, Technik des Dramas, zitiert nach ERDMANN (s. Anm. 43), 3: »[U]nsere Zeit, so fortgeschritten in geschichtlicher Bildung und in der Kenntnis früherer Kulturverhältnisse, überwacht auch die historische Bildung ihrer Dramatiker« (bei Erdmann gesperrt). Und ERDMANN, aaO 4f: »Wer [...] ein *Lutherspiel* schreiben will, wird sich zunächst eingehend mit dem Studium der Hauptwerke der neueren, hoch ausgebildeten Lutherforschung zu befassen haben [...]. Von dem Autor nimmt jeder Besucher der Vorstellung [sc. eines Lutherdramas] *bona fide* an, daß er in gewissem Sinne ein Lutherforscher sei [...]. Bezüglich der Person des Reformators haben wir also von den Autoren die unbedingteste Respektierung der Geschichtsforschung zu verlangen [...]« (Hervorhebungen im Original).

fremden Aggressor, Frankreich, sondern die nationale Begeisterung des neuen deutschen Kaiserreichs. Eines protestantischen Kaiserreichs, das somit Anspruch darauf erheben konnte, in der Reformation seine ideelle Wurzel zu haben. Die nun wie Pilze aus dem Boden schießenden Lutherdramen sollten diesen Anspruch immer wieder aufs Neue anschaulich machen, das Reich und seine Bürger ihrer protestantisch-deutschen Identität versichern.

Die große Bedeutung des Lutherdramas für die deutsche Nation sollte aber nicht nur in seinem Gegenstand anschaulich werden, sondern auch in seinem Vollzug. Statt den Schauspielern als passives Publikum gegenüberzusitzen, sollten die Bürger nun selber mitspielen und sich so mit dem Gegenstand des Dramas in einer Weise identifizieren und auseinandersetzen, wie es das professionelle Theater gerade wegen seiner Professionalität nicht mehr ermöglichte. Kurz, das Theater sollte wieder »Volkstheater« werden. Die Debatte über dieses Problem wurde in den 1880er Jahren in der Theaterszene breit geführt.¹⁰⁵ Und sie beschäftigte auch die Autoren von Reformationsdramen. Als neues Ideal kam das Lutherfestspiel auf, die Darbietung von Lutherstücken, die von Bürgern eines Ortes selbst veranstaltet, einstudiert und aufgeführt wurden, als Ausdruck und zur Beförderung ihrer Zusammengehörigkeit in gemeinsamer aktiver Teilhabe an der Verlebendigung der Reformation. Inbegriff solcher Art des Theaterspiels waren die seit dem 17. Jahrhundert aufgeführten Oberammergauer Passionsspiele.¹⁰⁶ Dass in diesem »merkwürdigsten Dorf seit Nazareth«¹⁰⁷ durch die regelmäßige, alle Einwohner beteiligende Darstellung der Passionsgeschichte die Dorfgemeinschaft selbst zur Darstellung kam, schwebte vielen als inspirierendes Vorbild vor Augen, die die Kluft zwischen Bühne und Publikum, zwischen dargebotenem Stoff und gegenwärtigem Leben überwinden wollten. Inspiriert fanden sich die verschiedensten Geister¹⁰⁸ für ihre Theaterprojekte; das Oberammergauer Passionsspiel wurde zum Referenzpunkt einer

¹⁰⁵ Vgl. die Auseinandersetzung über »Luxustheater und Volksbühne«, so der Titel einer Schrift von Friedrich Luckhardt (1887). Dazu ERDMANN (s. Anm. 43), 95.

¹⁰⁶ Vgl. G. GÖRRES, Das Passionsspiel zu Oberammergau (in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, hg. von G. PHILIPS/G. GÖRRES, 1840, Bd. 2, 167–192. 308–320. 349–384); E. DEVRIENT, Das Passionsspiel von Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit, 1850; D. R. MOSER, Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum. Ein Versuch in zehn Thesen und einer Vorbemerkung (in: B. ENGLER/G. KREIS [Hg.], Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven [Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur. Schweizer Theaterjahrbuch 49], 1988, 50–72), 62–65.

¹⁰⁷ W. VON WYMETAL, Maitage in Oberammergau. Eine artistische Pilgerfahrt, 1910, 51.

¹⁰⁸ Darunter keine geringeren als Richard Wagner und Gottfried Keller (MOSER [s. Anm. 106], 64f).

regelrechten Festspielbewegung, in der von den Heldentaten Barbarossas¹⁰⁹ bis zur Leipziger Völkerschlacht¹¹⁰ alle möglichen Stationen der deutschen Vergangenheit auf der Bühne gefeiert wurden, und in diese Bewegung reihten sich nun auch »Lutherfestspiele« ein. Dabei spielte es keine Rolle, dass das oberbayrische Vorbild ein entschieden katholisches war. Denn es sollte nicht um die theologische Botschaft gehen, sondern um die »sinnliche Erfahrung« großer Ereignisse der Geschichte¹¹¹ – dort der biblischen Geschichte, hier der Geschichte »des größten Manne[s], den [das deutsche Volk] je hervorgebracht hat«. ¹¹² Dies letztere nun aber nicht wie in Oberammergau beschränkt auf einen einzigen Ort und nur alle zehn Jahre, sondern möglichst oft an möglichst vielen Orten unter Beteiligung möglichst vieler Bürger landauf landab. Dann werde das Lutherspiel nichts Geringeres leisten als die Stärkung des »nationalen Geistes« im ganzen Reich.¹¹³

Tatsächlich bildeten sich in den 1880er Jahren an vielen Orten Bürgerkomitees zur Einstudierung und Aufführung von »Luthervolksschauspielen«, ¹¹⁴ z. B. in Worms, in Jena, in Torgau, in Eisleben und Wittenberg. Ebendort, in Wittenberg, wo man von 1886 an bis in den Ersten Weltkrieg hinein in unregelmäßigen Rhythmen alle paar Jahre spielte, teilten sich die führenden Familien

¹⁰⁹ O. DEVRIENT, Kaiser Rotbart: Phantastisches Volksschauspiel in 2 Aufzügen, 1871.

¹¹⁰ MOSER (s. Anm. 106), 62.

¹¹¹ AaO 64.

¹¹² So A. TRÜMPELMANN im Vorwort zu seinem »Volksschauspiel« *Luther und seine Zeit*, 41889, VIII.

¹¹³ Vgl. S. REICHEL, Der Erlebnisraum Lutherstadt Wittenberg. Genese, Entwicklung und Bestand eines protestantischen Erinnerungsortes, 2013, 102.

¹¹⁴ Zu nennen sind neben dem oben angeführten Volksschauspiel von Trümpelmann (s. Anm. 112) vor allem: O. DEVRIENT, Luther. Historisches Charakterbild in sieben Abtheilungen. Ein Festspiel zur vierhundertjährigen Geburtstagsfeier Luthers, dargestellt von den Bürgern Jenas, 1883 (²⁸1900!). H. HERRIG, Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms gerichtet, 1884 (²⁸1906!); zu diesem Stück und der enormen Zahl von Aufführungen in gut 150 Städten über mehr als dreieinhalb Jahrzehnte vgl. G. STÜBER, »Ein trefflich Werk« von »ergreifender Anschaulichkeit« (ZKG 129, 2018, 57–96), 73–83. Neun weitere Beispiele bei ERDMANN (s. Anm. 43), 81–94, darunter auch ein – ins Deutsche übersetztes – italienisches Drama (I. MASTROPASQUA, Martin Luther, italienisch 1870, deutsch 1877), dem Erdmann nicht nur historische Fehler bescheinigt, sondern vor allem die bei allem guten Willen unüberwindliche Unfähigkeit des Romanen, den deutschen Reformator angemessen zu darstellen (aaO 85f). Das heißt nicht, alle Lutherstücke dieser Zeit seien solche Volksschauspiele gewesen. Und es gab auch ausgesprochen kritische Stimmen, die im Volksschauspiel wegen seiner Unprofessionalität den Untergang ernstzunehmender Lutherdramen sahen; vgl. ERDMANN (s. Anm. 43), 159, der zu dem Schluss kommt, bei weiterem Fortschreiten der Lutherspiele auf diesem Weg, den er einen Weg zur »Entartung« nennt, werde »ein wahrer Kunstrichter« sie »nur noch [...] ignorieren« können.

die Rollen, auch vier Kandidaten des Predigerseminars spielten mit, und einer von ihnen durfte Martin Luther sein.¹¹⁵ Der focht weiterhin kräftig als deutscher Freiheitsheld. Und wie zu Beginn des Jahrhunderts, so klang auch jetzt ein aktueller Streit im historischen Panorama unüberhörbar an, der erst kürzlich beendete Kulturkampf. »Spricht Rom auch in des deutschen Reichs Versammlung? Giebt [!] Rom dem deutschen Reichstag auch Befehl?«¹¹⁶ – in dieser Frage, die auf der Bühne Luther zu Worms vor Kaiser, Reichsständen und päpstlichem Legaten der Widerrufsforderung entgegengesetzt, mussten die Zeitgenossen unweigerlich Bismarcks Kampf gegen Pius IX. vorausgespiegelt sehen. Die Lutherstücke waren selbst Teilnahme an diesem Kampf mit den Mitteln der Bühne.¹¹⁷

Das blieb die Perspektive bis zum Ende des Kaiserreichs; im Unterschied zu Reden, Kleinschriften und Bildern¹¹⁸ setzte hier auch der Erste Weltkrieg keinen neuen, auf den militärischen Kampf bezogenen Akzent, hob man nur »Luther den Deutschen« noch lauter hervor.¹¹⁹ Die historischen Stationen, die man auf die Bühne brachte, entstammten demselben Zeitraum wie in der ersten Jahrhunderthälfte, der Luthergeschichte bis 1525. Doch erweiterte die Kaiserzeit dieses Tableau um ein Motiv, mit dem nun auch der ältere Reformator auf

¹¹⁵ REICHELT (s. Anm. 113), 102f.

¹¹⁶ TRÜPELMANN (s. Anm. 112), 44. Trümpelmanns Volksschauspiel, die umgearbeitete Fassung einer zwanzig Jahre älteren »dramatischen Dichtung« mit dem Titel *Luther und seine Zeit* aus dem Jahr 1887, wurde als antikatholisch zensiert und mit Aufführungsverbot belegt – nach beendetem Kulturkampf sollte kein Anlass zu erneuten Spannungen mit der römisch-katholischen Kirche gegeben werden; nach kurzer Zeit allerdings wurde das Stück dann doch freigegeben und hatte großen Erfolg mit Inszenierungen an verschiedenen Orten und mehreren Auflagen des Textes. Vgl. die Verteidigungsschrift von TRÜPELMANN, Die an meinem Volksschauspiele geübte Censur und ihre prinzipielle Bedeutung, 1889. Zu dem damals als Superintendent in Torgau wirkenden Pfarrer und Schriftsteller Trümpelmann, der einst Schüler Tholucks gewesen war, vgl. K. MÜHLEK, Art. Trümpelmann, August Friedrich Ernst Heinrich (BBKL 12, 1997, 634f).

¹¹⁷ Vgl. ERDMANN (s. Anm. 43), 136, der die Luthervolksschauspiele mit dem doppelten Zweck verbunden sah, angesichts der römischen Bedrohung »ein Weckruf den Schläfern und ein Feldzeichen den Kämpfenden« zu sein (dort gesperrt).

¹¹⁸ Vgl. WENDEBOURG (s. Anm. 58), 66–68.

¹¹⁹ So lassen die im Krieg geschriebenen Dramen von P. F. SCHRÖDER, Luther. Dramatische Dichtung in drei Aufzügen. Zum 400jährigen Gedächtnis der Reformation, 1917; D. KOCH, Luther, Ein deutsches Schauspiel in fünf Akten, 1917; H. VON WOLZOGEN, Luther auf der Koburg, 1918, und R. REUSCHEL, Luther. Ein historisches Schauspiel in fünf Akten, 1918, nichts von diesem Kontext erkennen, das Feindbild bleibt Rom. Das Motiv »Luther der Deutsche« wird mit besonderem Nachdruck von Wolzogen und Koch zur Geltung gebracht.

die Bühne kam:¹²⁰ um Luther den Familienvater.¹²¹ In dieser Rolle preist Luther die Hausfrauentugenden seiner Gattin,¹²² erzählt er seinen Kindern ein Märchen¹²³ und, vor allem, feiert er immer wieder mit ihnen das Weihnachtsfest, wobei er als Höhepunkt das Lied »Vom Himmel hoch« dichtet und komponiert.¹²⁴ Frühere Zeiten hatten sich ausschließlich für die Heirat von Mönch und Nonne, gern auch mit herzergreifender Liebesgeschichte, interessiert – was man auch weiterhin tat.¹²⁵ Doch sollte nun auch die häusliche Idylle des wilhelminischen Bürgertums ihre Weihe in der Musterfamilie des großen Wittenbergers finden.

Dieser Perspektive diametral entgegengeschrieben ist das einzige Lutherdrama jener Jahrzehnte, dessen Autor einen großen Namen hat: *Die Nachtigall von Wittenberg* von August Strindberg.¹²⁶ »[K]eine Frauen um den Hals, keine Eltern im Wege, keine Kompromisse mit Frieden.« Ich »kann [...] nicht weiter ge-

¹²⁰ Neben dem gleich zu nennenden Ehe- und Familienleben kommt nun auch dann und wann sein Lebensende auf die Bühne, vgl. HERZFELD (s. Anm. 57), der den verschiedenen Motiven quer durch eine große Zahl von Lutherstücken paragraphenweise nachgeht (§24).

¹²¹ Vgl. dieses Motiv auch in den Lutherbildern von bildender Kunst und Kitsch aus dieser Zeit.

¹²² Beispiele bei HERZFELD (s. Anm. 57), §23, Nr. 8. 9. 11. 20.

¹²³ Beispiel aaO §23, Nr. 7.

¹²⁴ DEVRIENT, Luther (s. Anm. 114), 125f; weitere Beispiele bei HERZFELD (s. Anm. 57), §23, Nr. 5. 7. 10. 11. 13. 15. 16. 19.

¹²⁵ DEVRIENT, Luther (s. Anm. 114), 107: »Luther. (in höchster Bewegung:) [...] *Früg' ich für mich*, ich wär' wohl gar zu schlecht?! Käthe. (außer sich:) Herr! seid nit grausam! Luther. (ihr beide Hände hinstreckend, fiebernd:) Wilt mich? Käthe. (stammelnd, noch nicht glaubend:) Was Ihr sprecht! Scherzt nit! [...] Luther: [...] (er hält sie umfassen, die Hände über den ihrigen faltend, während sie an seiner Schulter lehnt, spricht er nach einer Pause:) »Nichts Lieb'res giebt's auf Erden, Als frommer Frauen Lieb', wem's kann werden.« (Hervorhebung im Text). Unschlagbar A. LINDNER, *Der Reformator*, 1883, 96: Luther schiebt in der Wormser Reichstagshalle der ihm nachgereisten Katharina den Schleier zurück und »schreit keuchend: Du bist – ein schönes Weib! Ein neues Evangelium erschließt sich meinem Auge.« Worauf noch an Ort und Stelle geheiratet wird (vgl. HERZFELD [s. Anm. 57], §19, Nr. 14). Dieser schwüle Kitsch des in den 1860er Jahren mit mehreren Stücken sehr erfolgreichen, auch in der *Gartenlaube* nachgedruckten Autors war offenbar selbst für sein Publikum zu viel. Lindner lieferte noch im selben Jahr eine zweite Fassung (*Der Reformator*. 2. veränderte Auflage, 1883), in der jene Passage mit ihrem unmittelbaren Kontext fehlt, so dass sie um zwei Seiten kürzer ist und auch inhaltlich eine Lücke aufweist.

¹²⁶ A. STRINDBERG, *Näktergalen i Wittenberg*, deutsch: *Die Nachtigall von Wittenberg*. Eine deutsche Historie. Deutsche Originalausgabe noch vor der schwedischen Ausgabe unter Mitwirkung von E. SCHERING als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet, 1917.

hen (!) als bis zur Wartburg, denn später kommt Käthe, und mit ihr Familiensorgen, ungeratene Kinder und Wirtschaftsgeld: das ist nicht mehr schön!«,¹²⁷ so kommentierte der durch mehrere Ehen gegangene Verfasser sein Lutherstück, das er zugleich seinen »Liebling« und das »Stärkste« nannte, was er geschrieben habe – voll »Schönheit, Kraft, Freimut und ein[em] Glaube[n], der Berge versetzt!«¹²⁸ Strindbergs Lutherdrama, kein Volksschauspiel, sondern für die professionelle Bühne bestimmt, entstand 1903 und erlebte nach dem Tod des Autors in deutscher Übersetzung 1914 seine Uraufführung hier in Berlin,¹²⁹ wo die Theater sich um Strindberg-Stücke rissen. Es war nicht Strindbergs erstes Stück über einen Reformator, als junger Mann hatte er bereits den schwedischen Reformator und Lutherschüler Olaus Petri auf die Bühne gestellt.¹³⁰ Doch erst die *Nachtigall* fand der mittlerweile berühmte Theaterdichter gelingen. Erstaunlich ist nun, worin der Schwede »die Stärke« seines Stückes sieht, in eben der Charakterisierung Luthers, die auch die Dramen seiner deutschen Kollegen dem Wittenberger ohne Unterlass hatten angedeihen lassen: »Ich habe Luther zum Deutschen gemacht.«¹³¹ Dieser Deutsche wird als komplexes Individuum vorgeführt, wie man es aus anderen Strindberg-Stücken kennt, er ist ein Mann mit schwieriger Elternbeziehung, Ängsten und Zweifeln, zugleich von ungeheurer Willenskraft und rebellischer Konsequenz. Doch das alles ist eingezeichnet in den – unter gänzlichem Verzicht auf Theologisches¹³² politisch-kulturell bestimmten – Gegensatz zwischen Deutschland und Rom, Germanen und Welschen, Norden und Süden. Zugleich ist das im begrenzten nationalen Rahmen handelnde deutsche Individuum Luther ein »welthistorisches Individuum«

¹²⁷ Briefe an den Übersetzer Schering vom 15. November und vom 31. Dezember 1903, Anhang zur kürzeren Bühnenfassung des Stücks: Luther (Die Nachtigall von Wittenberg). Deutsche Historie in 10 Bildern (1903), 1920.

¹²⁸ Briefe an Schering vom 22. und vom 15. November 1903, aaO.

¹²⁹ Wie hoch das Stück eingestuft wurde, zeigt sich daran, dass der Bühnen- und Stummfilmstar Adele Sandrock die Mutter Luthers gab (so die Angabe in Max Herrmann-Neißes Kritik zur Uraufführung: M. Herrmann-Neiße, Berliner Theater [Die Nachtigall von Wittenberg; 1919] [in: H-P. BAYERDÖRFER/H. O. HOCH/G.-M. SCHULZ (Hg.), Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890–1925), 1983], 298).

¹³⁰ Meister Olof (Mäster Olof), 1872.

¹³¹ Brief an Schering vom 22. November 1903, Anhang zu STRINDBERG, Nachtigall (s. Anm. 126). Das erklärt sich nicht allein aus der Tatsache, dass Strindberg das Lutherdrama, wie er seinem Übersetzer mitteilte (Brief an Schering vom 5. September 1903, aaO), für Deutschland schrieb; vielmehr sah er sich gerade durch den Luther, wie er ihn zeichnete, persönlich belebt – mit ihm habe er »[s]ich selbst und [s]einen Beruf wiedergefunden« (Brief an Schering vom 22. November 1903).

¹³² Theologie habe er vermieden, denn sie sei »gefährlich und langweilig« (ebd.).

in den Spuren Jesu Christi;¹³³ und durch keinen Geringeren als Faust gelenkt,¹³⁴ ist er, wie andere Große der Geschichte und namentlich der Religionsgeschichte, letztlich »Werkzeug [...] in jemandes Hand, dessen Absichten [er] nicht verstehen [kann],« der aber das Beste will.¹³⁵

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

Die Lutherschauispiele der Weimarer Zeit setzten die kaiserzeitlichen Traditionen fort. Zum einen lebte das Volksschauspiel weiter, ja, es wurde von der Jugendbewegung, die das Spielen als natürliche Lebensäußerung menschlicher Gemeinschaft betrachtete, breit popularisiert.¹³⁶ Die Arbeiterbewegung nahm dieses kulturelle Erbe auf – was sich nicht zuletzt in Thomas-Müntzer-Spielen niederschlug.¹³⁷ Erst recht eignete der Nationalsozialismus sich die Volksschauspieltradition an und machte daraus ein völkisches Propagandainstru-

¹³³ Die Darstellung Luthers weist immer wieder christologische Akzente in Form von Schriftzitatzen oder -anspielungen auf. Vgl. MECKLENBURG (s. Anm. 48), 172.

¹³⁴ STRINDBERG, Nachtigall (s. Anm. 126), 10–14. 26–29. 43 und besonders 100: Luther zu Faust: »Ihr habt einen Finger in meinem Geschick gehabt.«; sowie 103: Faust zu Luther: »jetzt trennen sich unsere Wege. Das Kind [Reformation] ist geboren. [...] ich war [...] die Hebamme!«

¹³⁵ So August Strindberg in seinem stark religionsgeschichtlich bestimmten Abriss der Weltgeschichte: A. STRINDBERG, *Mystik der Weltgeschichte* (Anhang zu: *Historische Miniaturen*), 1949, 497. Gemeint ist nicht Faust, sondern eine hinter allem stehende göttliche Macht, in deren Wirken der »mystische« Charakter der Geschichte begründet liegt.

¹³⁶ Für den einfachen Rahmen, in dem hier gespielt wurde, entstanden eine ganze Reihe neuer, unaufwendiger Lutherkurzdramen. Vgl. die letzten beiden Kategorien des Jubiläumsmaterials von 1933 (s. Anm. 60). Von Bedeutung waren unter den leicht realisierbaren Stücken besonders die im Münchner Christian-Kaiser-Verlag von Rudolf Mirbt für christliche Gruppen herausgegebenen »Münchener Laienspiele« (vgl. dazu P. AMTMANN [Hg.], *Darstellendes Spiel. Jugendspiel, Volksspiel, Freilichtspiel, Studentenbühne, Amateurtheater*. R. Mirbt zum 70. Geburtstag, 1970; und A. MÜLLER, *Als München leuchtete. Der Jugendring und der Spielkreis Mirbt 1920–1925, 1974*).

¹³⁷ Zu den Müntzer- und Bauernkriegsstücken der Arbeiterbewegung nach dem Ersten Weltkrieg, deren weit über 1000 Mitwirkende umfassende Massen die auch nicht schauspielerarmen Reformationsvolksschauspiele des 19. Jahrhunderts – darunter auch eine Handvoll Müntzer-Dramen im 19. Jahrhundert (Beispiele bei M. DAMMASCHKE, *Thomas Müntzer in der Belletristik. Ein Blick in die Thomas-Müntzer-Biographie [1519–2012] zwischen 1917 und 1945* [in: H.-J. GOERTZ/Th. MÜLLER (Hg.), *Thomas Müntzer in Roman und Erzählung*, 2013, 154–173], 159) – weit in den Schatten stellten, vgl. das Nachwort von Walter Dietze zu: W. DIETZE, 1525. Dramen zum deutschen Bauernkrieg, 1975, 664–671. Zu dem wichtigsten Kristallisationspunkt dieser Aufführungen, dem Bauernkriegsjubiläum von 1925, vgl. WENDEBOURG (s. Anm. 58), 184–187.

ment.¹³⁸ Die Oberammergauer Passionsspiele¹³⁹ sollten ebenso wie Lutherspiele Teil dieser ideologischen Offensive sein.

Aber auch inhaltlich zog man die früheren Linien weiter aus – Luther als »größter Deutscher« beherrschte weiterhin die Bühne. Ja, er beherrschte sie jetzt in einer Weise, wie sie dem 19. Jahrhundert denn doch nicht in den Sinn gekommen war – der Reformator wird zur Sehnsuchtsfigur, die das einst große, doch nun im Krieg geschlagene, elend daniederliegende deutsche Volk in eine bessere Zukunft führen soll.¹⁴⁰ Diese Projektion konnte sich mit Impulsen der zeitgenössischen Lutherforschung verbinden, der sogenannten Lutherrenaissance. Jener Sicht auf die Reformation, die Luther als eine über die Zeiten hinweg unmittelbar in die Gegenwart hineinsprechende Gestalt wahrnahm. »[W]enn wir an Luther gedenken [...], [...] berühren wir uns mit einem Lebendigen«, hatte der *spiritus rector* der Lutherrenaissance, der Berliner Kirchenhistoriker Karl Holl, in seinem Vortrag zum Reformationsjubiläum vor 100 Jahren bei der Festveranstaltung hier in unserer Universität gesagt.¹⁴¹ Holl hatte damit

¹³⁸ Dazu diene insbesondere die reichsweite »Thingbewegung«, später »Freilichtbühnenbewegung«, für die eine große Zahl neuer Freilichtbühnen errichtet wurde; vgl. MOSER (s. Anm. 106), 65–67.

¹³⁹ Vgl. L. UTSCHNEIDER, Oberammergau im Dritten Reich 1933–1945, ²2012.

¹⁴⁰ Beispielhaft zeigt das der sechsaktige *Luther* des Pfarrers an der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Walther Nithack-Stahn, der anlässlich der Vierhundertjahrfeier des Wormser Reichstags 1921 in der Breslauer Jahrhunderthalle aufgeführt wurde: W. NITHACK-STAHN, *Luther. Festspiel in sechs Handlungen*, 1921. Nithack-Stahn war vor dem und im Weltkrieg einer der Pfarrer gewesen, die für aktive Friedensarbeit plädierten, die 1917 die Friedensresolution eines Teiles des deutschen Reichstags unterstützten und die, zu sechst, einen eigenen Friedensaufruf ausgeben ließen (vgl. WENDEBOURG [s. Anm. 58], 68). Jetzt gehörte er zu denen, die in der Kategorie »Volk« und im Gegensatz dieses Volkes zu anderen den Schlüssel zur Erklärung der Weltläufe und zur Veränderung der Lage Deutschlands sahen (vgl. aaO 148). So lässt er Luther beim Thesenanschlag rufen: »Deutsche sind wir und stehen für deutsche Art: nicht Fremden frohen, nicht Welschen glauben – und niemandem untertan, als deutschen Herrn« (Luther 21), was zwar im Kontext des Stücks auf den Papst und seine Abgesandten gemünzt, in der Situation von 1921 aber als Aufbegehren gegen eine ganz andere Fremdenfron zu hören war. Das galt erst recht, wenn der Bühnenluther fortfuhr: »Mich trieb die Not. Volkes und meine Not.« (ebd.). Die Umstehenden antworteten: »Führer! Held! Gib nur die Losung, und dein Volk steht auf.« (aaO 22) – Worte, hinter denen keine konkrete politische Vision steht, doch, wie gleiche Töne bei den Jubiläumsfeiern desselben Jahres zeigen, die diffuse Hoffnung auf das Erscheinen einer starken Figur, die alles Elend wenden werde (vgl. WENDEBOURG [s. Anm. 58], 256f. 265. 284f). Es ist wohl kein Zufall, dass das gegen die Fremden aufbegehrende notleidende Volk auch antijüdische Töne hören lässt (aaO 36).

¹⁴¹ K. HOLL, *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, Bd. 1: Luther, ⁶1932, 1; vgl. WENDEBOURG (s. Anm. 58), 22. 103.

eine Aktualität entschieden religiöser Natur gemeint, begründet im Verhältnis zu Gott, das damals wie heute gleich und gleich zu erfahren sei. Nicht dieses theologisch-religiöse Verständnis, doch die emphatische Betonung der Gegenwartigkeit teilten die Lutherdramen der 1920er Jahre mit der Lutherrenaissance. Ist das Schauspiel schon seiner Natur nach eine Form von Vergegenwärtigung, wurde diese Dimension nun in nicht dagewesener Weise akzentuiert.

»Luther, der Lebendige« hieß ein Lutherdrama von 1927,¹⁴² und dem Titel auf eigener Seite vorgesetzt wurde der Ruf: »Und Luther lebt!« Damit stellt dieses Werk eines wenig bedeutenden Autors nur besonders plakativ vor Augen, was auch andere Stücke derselben Jahre zum Ausdruck bringen wollen. Im Skript eines dieser Stücke stehen unter der Liste der *dramatis personae* mit mehreren Ausrufezeichen die Worte: »Regisseure, Darsteller! Seid Gegenwart!!« Der Autor dieser Zeilen, deren Sinn wohl weniger im Inhalt als in der expressiven Geste liegt, war Hanns Johst (1890–1978), einer der renommiertesten Nachwuchstheaterdichter der Weimarer Zeit, früherer Pazifist und expressionistischer Schriftsteller, kurzfristig an der zeitgenössischen Theologie interessiert, nach dem Weltkrieg zunehmend auf die völkische Rechte hinübergleitend, später im Dritten Reich als Stabsoffizier der SS und Präsident der Reichsschrifttumskammer der »meistgespielte [...] Dramatiker des Nationalsozialismus«.¹⁴³ 1922, als seine ideologische Reise bereits begonnen hatte, ohne dass das Ziel schon feststand, verfasste auch Johst ein Lutherdrama, *Die Propheten*.¹⁴⁴ 1922 ohne großes Echo in Dresden uraufgeführt, erlebte dieses Stück elf Jahre später hier am Berliner Schauspielhaus mit Heinrich George als Luther und Bernhard Minetti als Eck in einer aufsehenerregenden Inszenierung Jürgen Fehlings einen »überwältigenden« Erfolg.¹⁴⁵ Ziel des Autors war, einen Mythos und eine Gestalt »vor das Auge des Volkes zu stellen, damit es sich daran entzündet und berauscht.«¹⁴⁶ Dazu zeigt sein Drama, nur vage an biographische Stationen angelehnt, einen Luther, dessen Glaube in unaufhörlichem Ringen mit sich selber und immer neuer Anfechtung in Gestalt falscher Propheten – Papsttum, kapitalistische Juden, kommunistische Bauern, internationalistischer Adel, wurzellose humanistische Intellektuelle – seiner selbst gewiss wird: »Glaube – Allmacht!«, stößt

¹⁴² Die ganze bibliographische Angabe lautet: W. MÜLLER-EBERHARDT, Luther, der Lebendige vor seinem Gewissen im Kampf mit Teufeln, 1927.

¹⁴³ MECKLENBURG (s. Anm. 48), 158. Zu Johst vgl. H. PFANNER, Hanns Johst. Vom Expressionismus zum Nationalsozialismus, 1970; R. DÜSTERBERG, Hanns Johst. »Der Barde der SS«. Karrieren eines deutschen Dichters, 2004.

¹⁴⁴ H. JOHST, Die Propheten. Schauspiel, 1923.

¹⁴⁵ So die Kritik, vgl. DÜSTERBERG (s. Anm. 143), 207.

¹⁴⁶ Als generelle kulturpolitische Erklärung, die Johst 1919 abgab und die seine in den folgenden Jahren geschriebenen Dramen kennzeichnet, im Plural: »Man sollte [...] Mythen und Gestalten vor das Auge des Volkes stellen, damit [...]«. Zitiert aaO 68.

der Reformator in einem seiner vielen affektgeladenen, in expressionistischer Manier häufig im Schrei endenden Satzfragmente hervor.¹⁴⁷ Doch woran glaubt dieser Reformator? Um die Gottesgewissheit, die Luther für Karl Holl zum »Lebendigen« macht, geht es jedenfalls nicht. Johsts Luther beschwört seinen zagenden Kollegen Melancthon: »Atme das Himmelreich ein! Wahrlich, ich wittere Frühling über Deutschland ... Frühling, Philipp, Frühling über Deutschland!«¹⁴⁸ Das Ende des Weimarer Winters im Wiederaufstieg des deutschen Volkes. Damit zugleich das Ende des entwurzelten Ichs, das mit seiner »allmächtig« ins Leere laufenden Energie im neuen Deutschland aufgehen kann. Und so schließt das Stück mit Luthers emphatischem, von beiden Fäusten »wirbelnd« begleitetem Ruf: »Das Leben hilft den Lebendigen ... der lebendige Glaube erlöst das Leben! Das Schwert eifert, und das Schwert richtet, der Name des Schwertes sei gelobt. Deutschland stürmt sich seinen Himmel!!«¹⁴⁹

Elf Jahre später war der Himmel gestürmt, und er war braun. Diesen Durchbruch zugleich mit Luthers 450. Geburtstag zu feiern, trat Starschauspieler Heinrich George erneut als Luther auf, diesmal in der »deutschen Freiheitsdichtung« *Wende in Worms*, die zunächst vom Berliner Sender als Radiohörspiel und dann mehrfach auf der Bühne aufgeführt wurde. Der Autor, ein Josef Buchhorn (1875–1954), Schriftsteller und früherer preußischer Landtagsabgeordneter der DVP aus Köln, war Katholik; aber an der ihn begeisternden »neue[n] Wende deutscher Geschichte« sah er sich gedrungen, den »erste[n] Aufbruch eines Volkes, das sich selber suchte«, darzustellen und die Darstellung »in die Hände des Mannes [zu legen], der zweitem Aufbruch deutscher Nation Wegweiser und Führer ist.«¹⁵⁰ Das aus 20 Szenen bestehende Stück dreht sich ausschließlich um den Wormser Reichstag von 1521. Ganz auf den Gegensatz zwischen den nach Freiheit dürstenden Deutschen einerseits und den sie verachtenden und tyrannisierenden Spanischen und Römischen andererseits zugeschnitten, lässt es am Vorabend des Verhörs den päpstlichen Nuntius Aleander sagen: »Morgen wird er Führer sein. Ein einig Volk des Geistes wecken, das allein in Arbeit, Pflicht und Glauben seine Sendung sieht. Von eigenen Volksgenossen nur noch Vormund duldet. [...] Deutschland wird in dem Luther leben, und er wird Deutschlands Führer sein, wenn ihm vor morgen nicht die Zunge

¹⁴⁷ JOHST, Propheten (s. Anm. 144), 72. Zu der hier wie bei vielen Zeitgenossen zum Ausdruck kommenden Hochschätzung des Irrationalen, das unter den Etiketten »Glaube« und »Tat« auf Kosten der *ratio* gepriesen wurde, vgl. K. SONTHEIMER, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, ³1978, Teil I, 3. Kap., c) Anti-Intellektualismus.

¹⁴⁸ JOHST, Propheten (s. Anm. 144), 72.

¹⁴⁹ AaO 79.

¹⁵⁰ J. BUCHHORN, *Wende in Worms. Eine deutsche Freiheitsdichtung*, 1937, Vorwort.

dorrt!« – wofür der spanische Kaiser sorgen müsse.¹⁵¹ Dagegen jubelndes Gerbrüll der »Stimmen der Deutschen« nach dem Verhör: »Luther! Luther! Luther! [...] Erlöser deutscher Christenheit! [...] Heil ihm, dem deutschen Mann! Der deutsches Volk errettet! [...] Heil ihm! Heil! Heil!!!«¹⁵² Der Held des ersten und der des zweiten Aufbruchs im selben Huldigungsruf verschmolzen. Das Parteiblatt der NSDAP, der *Völkische Beobachter*, schrieb denn auch voller Begeisterung, Buchhorn sei mit seinem Lutherstück gelungen, »daß er 450 Jahre überbrückt hat. Weil er aus dem Geiste eines Volkes schuf, dem ein halbes Jahrtausend in seiner Ewigkeit eine geringe Zeitspanne bedeutet.«¹⁵³ Weitere Stücke dieser Art¹⁵⁴ erspare ich uns.¹⁵⁵

¹⁵¹ AaO 60f.

¹⁵² AaO 67.

¹⁵³ *Völkischer Beobachter* 329 vom 25. November 1933, zitiert im Vorwort des Textbuches (s. Anm. 150).

¹⁵⁴ Neben dem oben in Anm. 142 genannten Stück von Waldemar Müller-Eberhart z. B. W. MÖLLER, *Die höllische Reise*, 1933. Es gibt auch – einige wenige – Stücke anderer Art. So das für christliche Laienspielkreise (s. Anm. 136) gedachte Stück *Luther der Kämpfer, ein Sprechchorfeuerspiel* von Otto Bruder (München 1933), das, mit dem Tedeum in Luthers Übersetzung beginnend, von Choralstrophen und Bibelversen durchzogen, den Deutschen am Vorbild des für das Evangelium kämpfenden Luther evangelische Christusverkündigung auf der Bühne bieten will (zu dem stark von Johann Christoph Blumhardt d. Ä. geprägten Bruder vgl. F. DEHN, Otto Bruder. Dichter und Verkündiger. Zu seinem 60. Geburtstag [7. Juli 1949] [VF 4, 1949/50, 155–161]), und das später noch anzusprechende Stück von Josef Georg Kölli, *Luthers Entscheidung*.

¹⁵⁵ Keine Rolle spielen in den Lutherdramen der ins Auge gefassten 150 Jahre seit Zacharias Werner Luthers Judenfeindschaft und seine antijüdischen Schriften von 1543 – erst in Dieter Fortes Lutherstück von 1970 (s. Anm. 171) kommen diese vor. Das verwundert Mecklenburg (vgl. MECKLENBURG [s. Anm. 48], 243: »die allermeisten Autoren von der Aufklärung bis in die Moderne« »ignorierten diesen problematischen Komplex ahnungslos«), doch es entspricht schlicht der Bedeutungslosigkeit dieser Schriften für die Allgemeinheit in jener Zeit (vgl. J. WALLMANN, *The Reception of Luther's Writings on the Jews from the Reformation to the End of the 19th Century* [Lutheran Quarterly 1, 1987, 72–97]; demnächst auch auf Deutsch: DERS., *Die Rezeption von Luthers Judenschriften von der Reformation bis zum Ende des 19. Jahrhunderts* [in: DERS., *Die evangelische Gemeinde Theresienstadt*, 2019 [im Druck]]; D. WENDEBOURG, *Die Bekanntheit von Luthers Judenschriften im 19. und 20. Jahrhundert* [in: D. WENDEBOURG / A. STEGMANN / M. OHST (Hg.), *Protestantismus, Antijudaismus, Antisemitismus. Konvergenzen und Konfrontationen in ihren Kontexten*, 2017, 147–179]). Nationalsozialistische Kreise, die diesen Mangel an Verbreitung jener Schriften als – der evangelischen Kirche anzulastenden – Skandal verschrien und zu beheben suchten, setzten dafür auch die Mittel der Bühne ein: Im Zusammenhang der Ausstellung »Der ewige Jude« in München 1937 gab es im dortigen Residenztheater eine szenische Lesung von Passagen aus *Von den Juden und ihren Lügen* zusammen mit den Shylock-Szenen aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (S. FRIEDLÄNDER, *Das Dritte Reich und die Juden*, 2008, 274).

Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs

Nach dem Zweiten Weltkrieg ging die Lutherdramenproduktion deutlich zurück. Dass sie versiegte, war freilich nicht der Fall. Neu war, dass in den Lutherstücken, die nun geschrieben wurden – und immer noch geschrieben werden –, kein allgemeiner oder auch nur vorherrschender inhaltlicher Trend mehr festzustellen ist. Vor allem hatte der »deutsche Luther«, im Tausendjährigen Reich endgültig und unrettbar diskreditiert, als positive Referenzfigur ausgespielt. Und damit hatte auch Berlin als Lutherdramenbühne ausgespielt. Hier war mit Zacharias Werners *Weibe der Kraft* der »deutsche Luther« als Bühnenfigur zur Welt gekommen, hier hatte er 150 Jahre lang seine wichtigsten Triumpfe gefeiert. Und mit seinem Untergang endete auch dieses Kapitel der Berliner Theatergeschichte. Die Musik spielte nun andernorts.¹⁵⁶

Diese Musik will ich abschließend an zwei Beispielen vorführen: dem Lutherkomödienentwurf Thomas Manns und dem Lutherdrama Dieter Fortes. Die Beispiele zeigen, wie disparat die Szene nach 1945 geworden ist, wie vollkommen unterschiedlich Luther in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die Bühne gestellt wurde oder werden sollte. Und sie zeigen noch etwas: dass nun auch Kritik, zum Teil vernichtende Kritik, an Martin Luther in die Dramen Einzug hielt, die bislang nur vereinzelt und am Rande zu verzeichnen gewesen war.¹⁵⁷

Mit seinem Plan, ein Theaterstück über Martin Luther zu schreiben, frönte Thomas Mann¹⁵⁸ nicht lange vor seinem Tod noch einmal einer lebenslangen Obsession. 1918, 43 Jahre alt, hatte der längst berühmte Schriftsteller eine eiserne Lutherbüste in Auftrag gegeben, um sie in seinem Arbeitszimmer aufzu-

¹⁵⁶ Einen kurzen Überblick über die der Reformation und Luther gewidmeten Stücke nach 1960 bietet M. GÖRING, *Luther und die Reformation als Gegenstand des historischen Dramas der Gegenwart* (LWJ.NF 28, 1987, 26–282). Ausführlicher, zusammen mit von Luther handelnden Werken anderer literarischer Genera: K. ALAND, *Martin Luther in der modernen Literatur*, 1973; LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 46) und MECKLENBURG (s. Anm. 48).

¹⁵⁷ Lutherkritik auf der Bühne hatte es auch früher schon gegeben, doch, abgesehen vom Fall Lemnius (s. Anm. 46), nur in römisch-katholischen Stücken antiprotestantischer Tendenz (METZ [s. Anm. 12], 776f) und in Stücken, deren Held Thomas Müntzer war (vgl. Anm. 137). Drei Beispiele positiver Tendenz, die auch weiterhin vertreten war: L. AHLSEN, *Der arme Mann Luther*, 1965; O. MÜLLER-RAMELSLOH, *Martin Luther*, 1974; alles in allem auch K. KOMM, *Der Fall Luther* (Uraufführung 1983) (vgl. GÖRING [s. Anm. 156], 271. 278f. 280f; ALAND [s. Anm. 156], Kap. V [zu Ahlsen]).

¹⁵⁸ Zum Folgenden grundlegend B. HAMACHER, *Thomas Manns letzter Werkplan »Luthers Hochzeit«*. Edition, Vorgeschichte und Kontexte, 1996. Vgl. auch ALAND (s. Anm. 156), Kap. VI–VIII; MECKLENBURG (s. Anm. 48), Kap. X.

stellen.¹⁵⁹ Luther galt ihm, wie er im selben Jahr in seinem Buch *Betrachtungen eines Unpolitischen* ausführte, neben Goethe und Bismarck als Verkörperung des »Deutschtums«, das er auch selbst repräsentieren wollte: »Geist« gegen »Politik«, »Kultur, Seele, Freiheit, Kunst« im Gegensatz zu »Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur«, Idealen, die der moderne Westen, insbesondere Frankreich verfechtete¹⁶⁰ und gegen die sich die Deutschen wehren, auch kriegerisch wehren müssten.¹⁶¹ Einmal mehr der »deutsche Luther« – einen anderen kannte Mann nicht,¹⁶² der bis zu seinem letzten Lebensjahr keine Zeile von Luther selber las. Was sich im Laufe der Zeit aber wandelte, war die Wertung:¹⁶³ In dem Maße, in dem Mann sich nach dem Ersten Weltkrieg und im Exil den Werten der westlichen Zivilisation zuwandte, wurde der »deutsche Luther«, zumal der im Dritten Reich ins Unerhörte gesteigerte »deutsche Luther«, zur negativen, ja dämonischen Symbolfigur.¹⁶⁴ Dieser Weg kam literarisch im *Doktor Faustus* zum Ziel, und man sollte denken, Mann hätte das Thema »Luther« damit beiseitelegen können. Doch im Jahr vor seinem Tod wandte er sich dem Reformator noch einmal zu, und diesmal sollte es ein Theaterstück, ja, eine Komödie werden. Erstmals las Mann dafür nun einige Schriften und Briefe Luthers selbst, was sich in einem Stapel von Exzerpten niederschlug.¹⁶⁵

¹⁵⁹ HAMACHER (s. Anm. 158), 28f. Die Lutherbüste war Materie gewordener Ausdruck des Anspruchs, »[s]ich als protestantischer Dichter in die Luthernachfolge zu stellen und damit das eigene künstlerische Selbstverständnis zu legitimieren« (aaO 26).

¹⁶⁰ So äußerte Mann in einem Brief mitten im Krieg, 1917, den Gedanken der Aufführung eines nationalen Lutherdramas in Paris als »Gegenprobe« zur Aufführung eines Dramas mit französischer Titelfigur aus der Feder seines Bruders Heinrich (Madame Legros) in Berlin (aaO 23).

¹⁶¹ Vgl. aaO 24; J. LEONHARD, Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, 2014, 880. So gestimmt, unterhielt Mann damals ein freundschaftliches Verhältnis zu Hanns Johst (DÜSTERBERG [s. Anm. 143], 97) – ein Verhältnis, das mit Manns politischer Wende in offene Gegnerschaft umschlug (aaO 98–100).

¹⁶² MECKLENBURG (s. Anm. 48), 199: Mann bleibt dabei, »historische Phänomene auf ein überhistorisches deutsches Wesen, eine deutsche Natur, deutsche Seele oder einen deutschen Geist zurückzuführen. Kritik schlägt in Mystifikation um und droht damit genau der Tradition zu verfallen, die er kritisieren will.« Das gilt in der Phase, in der er Luther verehrt, und es gilt, als er ihn ablehnt. »Die stereotypen Formeln bleiben, es ändert sich nur das Vorzeichen.«

¹⁶³ Zu diesem Prozess vgl. HAMACHER (s. Anm. 158), 21–65.

¹⁶⁴ Vgl. aaO 13 das Urteil von Hans Wysling: Aufs Ganze von Manns Stellungnahmen zu Luther gesehen, »[steht] einer Epoche spezifischer Luthernähe, die von 1916–1918 reicht, eine Epoche ebenso entschiedener Lutherferne (1945–1949) entgegen«.

¹⁶⁵ Vgl. dazu aaO 160–163. 249–257; vgl. auch desselben Ausführungen über Lutherbiographien (Köstlin, Meißinger, Bainton), die Mann im Blick auf sein Dramenprojekt las, aaO 105–131.

Gegenstand des Theaterstücks sollte *Luthers Heirat* sein.¹⁶⁶ Der Gedanke, aus Luthers Eheschließung lasse sich ein Theaterstück machen, lag offenbar um die Mitte des 20. Jahrhunderts auch sonst in der Luft. So meinte Bert Brecht, wie Thomas Mann zu seiner Kirche entfremdeter, doch von ihrem Erbe reichlich zehrender Spross des Luthertums, ein »Luther-und-Käthe-Drama« könnte den Deutschen gut tun.¹⁶⁷ Manns Projekt kam nicht zur Ausführung, er starb darüber. Doch lassen die vorbereitenden Materialien erkennen, dass das Stück *Luthers Heirat* sich von der Klosterflucht Katharinas und ihrer Mitschwesterinnen über die Heiratsvermittlungen in Wittenberg bis zur Hochzeitsfeier erstreckt hätte. Erkennbar ist ferner, dass Mann an den nun erstmals gelesenen Luther-Texten deutlich wurde, dass die Gnade für den Reformator ein wichtigerer Gegenstand war als das Deutschtum – Gnade aber war ein Thema, das auch den Schriftsteller in jenen Jahren zunehmend beschäftigte.¹⁶⁸ Und schließlich ist offensichtlich, dass Mann das komische Potential, das in dieser Mönch-heiratet-Nonne-Geschichte steckt, ausgekostet hätte – das Ganze war ja als Komödie, als Lustspiel geplant. Sollte auf diese Weise die nationale Heroisierung Luthers, die Mann in der Affirmation wie in der Kritik mitbetrieben hatte, am Ende gebrochen werden? Hätte die Beschäftigung mit dem historischen Luther über das Bild vom »dämonischen Deutschen« hinausgeführt?¹⁶⁹ Das vorhandene Material erlaubt keine Antwort auf diese Frage.¹⁷⁰ Vielleicht wäre, hätte Thomas Mann länger gelebt, ein großes Lutherschauspiel entstanden. Vielleicht ist es aber auch kein Zufall, dass er darüber starb.

Schließlich Dieter Fortes Stück *Martin Luther & Thomas Münzer* [!] oder *Die Einführung der Buchhaltung*,¹⁷¹ 1970 in Basel uraufgeführt und schnell in vielen Sprachen um die Welt gegangen. Wie der Titel zeigt, geht es in dem Stück nicht nur um Luther, sondern auch um Thomas Müntzer, der als unaufhörlicher

¹⁶⁶ Auslöser für diese Wahl war offenbar der Entwurf Richard Wagners für ein Musikdrama desselben Titels von 1866, das »Luther als nationale Geistesgröße und zugleich als »den großen Sensualisten« darstellen [sollte], der mit seiner Heirat das asketische Mittelalter ablöst und die moderne deutsche Kultur begründet« (MECKLENBURG [s. Anm. 48], 193). Aus Wagners Plan war nichts geworden. Doch über Nietzsche wusste Mann von dem Projekt (HAMACHER [s. Anm. 158], 41, Anm. 12. 88, Anm. 33). Zudem kannte er Zacharias Werners *Weihe der Kraft* mit seinem starken Interesse an dem Verhältnis von Luther und Katharina von Bora (MECKLENBURG, aaO 205).

¹⁶⁷ AaO 207.

¹⁶⁸ HAMACHER (s. Anm. 158), 16.

¹⁶⁹ So die Erwägungen von MECKLENBURG (s. Anm. 48), 207. 209.

¹⁷⁰ LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 46), 170, rät zu Recht von überspannten Thesen ab, für die das Vorliegende zu mager ist.

¹⁷¹ D. FORTES, *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchführung*, 1971.

Gegenspieler des Wittenberger Reformators auftritt. Insofern ein wesentlicher Zweck des Dramas in der Destruktion besteht, geht es aber doch um Luther, denn er ist es, dessen Image vor allem destruiert werden soll. Letztlich geht es aber weder um den einen noch um den anderen, ja überhaupt nicht um diese oder jene Person. Sondern es geht, wie der zweite Teil des Titels zeigt: um »einen Vorgang«,¹⁷² um »die Einführung der Buchführung«. Was der gelernte Kaufmann und bekennende marxistische Religionskritiker Forte zeigen will, ist die alles bestimmende Macht der ökonomischen Verhältnisse, angesichts deren sämtliche historischen Individuen nur Marionetten sind, die der Wirtschaft dienende Rollen spielen. Die Fäden in der Hand hat der Augsburger Großkaufmann und Finanzier von Kaiser und Kirche Jakob Fugger, unter dem die Bilanzbuchhaltung in das deutsche Wirtschaftssystem Einzug hielt – etwa gleichzeitig mit der Reformation, was »vielleicht kein Zufall« sei.¹⁷³ In gut achtzig kurzen, oft satirischen Szenen, die die Zeit von 1514 bis 1525 abdecken, werden die Ereignisse von der Vorgeschichte des Ablassstreits bis zum Bauernkrieg als Abfolge von Strippenziehereien aus finanziellen Interessen dargestellt: »Papst: Über die Glaubensfragen lachen die doch alle. Luther ist der Narr, den man braucht, um das Spiel zu spielen. Spielen wir mit. Friedrich [der Weise] benützt ihn, Karl [V.] benützt ihn. Benützen wir ihn auch. Cajetan: Du bist der Papst. Papst: Ich habe Schulden beim Fugger, 8 Millionen, und kann nicht mal die Zinsen zahlen.«¹⁷⁴ Freilich ist auch Fugger nicht die höchste Instanz, auch er dient, dient dem Gott Kapital, dem er in einer großen Schlusslitanei im Betstuhl huldigt: »O Kapital.« »Erbarme dich unser.« »Erlöse uns.« »Gib uns ewige Ruhe.« Die Anbetung des Geldes geht nahtlos über in den Choral »Ein feste Burg«, gesungen von Luther, seiner Frau und den deutschen Fürsten. Hinter ihnen wird das Opfer des Gottes Kapital, seiner Diener und Werkzeuge, Thomas Münzer, hingerichtet. »Fugger betet. Vorhang.«¹⁷⁵

Thomas Manns Komödienprojekt und Dieter Fortes Drama ließen sich weitere Stücke aus der Zeit seit dem Zweiten Weltkrieg anfügen. So das Lutherdrama John Osbornes, der nach seinem zum Kultstück gewordenen Drama über den Generationenkonflikt *Look Back in Anger* (Blick zurück im Zorn) von 1956 fünf Jahre später dasselbe Thema noch einmal in seinem »Spiel« *Luther* auf die Bühne brachte.¹⁷⁶ Oder das vor wenigen Jahren erschienene Stück *9 Non-*

¹⁷² Schlussbemerkung des Autors »Zur Methode«, aaO 140.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ AaO 58.

¹⁷⁵ AaO 135–138. Ausführlichere Darstellung bei ALAND (s. Anm. 156), Kap. II; MECKLENBURG (s. Anm. 48), Kap. XIII.

¹⁷⁶ Luther. A Play by John Osborne. London 1961. Vgl. dazu ALAND (s. Anm. 156), Kap. IV; LUSERKE-JAQUI (s. Anm. 46), 190–206; MECKLENBURG (s. Anm. 48), 229–235.

nen fliehen von Rolf Hochhut, der einmal mehr die Beziehung Luthers zu Katharina aufgreift und ein ebenso dummes wie geschmackloses pseudofeministisches Pornostück daraus macht.¹⁷⁷ Doch bestätigen sie nur das zuvor Gesagte, die Heterogenität der Lutherdramen und die Aufnahme der Lutherkritik.

Schluss

175 Jahre Lutherdramengeschichte. Eine enorm große Zahl von Lutherstücken, von denen ich nur einen Teil gelesen und hier nur einen Bruchteil angesprochen habe. Das Ergebnis ist ernüchternd: Keines dieser Stücke überzeugt. Viele sind, in ihrer Sprache, der Charakterisierung der Personen, dem Aufbau von Spannungsbögen, einfach schlecht, nicht wenige in ihrer Banalität und Kitschigkeit peinlich¹⁷⁸ – wobei das zugegebenermaßen ein Urteil von heutiger Warte ist. Dass sich etliche der Stücke auch einen sehr lockeren Umgang mit den historischen Fakten leisten, mag man der künstlerischen Freiheit zugestehen, die die Geschichte nicht eins zu eins abbilden, sondern entscheidende Züge des historischen Geschehens, darin unter Umständen auch Konstanten des menschlichen Lebens herausstellen will. Warum dazu aber gerade das historische Individuum Martin Luther dienen soll, erschließt sich jenseits des Motivs der Heldenverehrung oder – in jüngerer Zeit – der Heldendestruktion kaum. Das gilt nicht nur für die Masse der Dramen aus unbedeutender Feder, sondern auch für die Erzeugnisse der größeren und großen Autoren. Auch wenn August Strindberg schreibt, seine *Wittenbergische Nachtigall* gehöre zum Besten, was er je geschrieben habe – tatsächlich ist sie eines seiner schwächsten, langweiligsten Stücke und wird in der Strindbergforschung »kaum noch behandelt.«¹⁷⁹

Thomas Mann schrieb, als er an der Arbeit für sein Lutherdrama saß, den verzweifelten Satz: »Ein dramatisches plot will sich nicht herausbilden.«¹⁸⁰ Dieser Satz spiegelt vielleicht nicht allein die Schwierigkeiten von Manns Projekt, sondern Schwierigkeiten, die in der Sache selber liegen. Denn so ereignisreich und »plotfähig« Martin Luthers Leben zwischen Thesenanschlag und Hochzeit auch war – das eigentliche Drama seines Lebens spielte sich nicht auf dieser Ebene ab,

¹⁷⁷ R. HOCHHUT, 9 Nonnen fliehen, 2014.

¹⁷⁸ Was H. LAUFHÜTTE, Martin Luther in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (Passauer Universitätsreden 6), 1984, 4, vom Gros der Lutherbellettristik der vergangenen zwei Jahrhunderte schreibt, gilt für den größten Teil der Lutherdramen ebenso: dass »die Lektüre [dieser] Werke wenig ersprießlich, oft ärgerlich, gelegentlich unerträglich ist«.

¹⁷⁹ MECKLENBURG (s. Anm. 48), 172.

¹⁸⁰ Notiz vom 26.4.1955, wiedergegeben bei HAMACHER (s. Anm. 158), 168.

und sobald diese Ebene erreicht war, war es nicht mehr sein Drama, sondern das einer Vielzahl von Akteuren. Sein Drama war die religiöse Entwicklung, die den Mönch aus der mittelalterlichen Frömmigkeit heraus zu einer neuen Sicht auf Gott, sich selbst und die Kirche führte – das, was man herkömmlicherweise »reformatorische Wende« und »reformatorischen Durchbruch« nennt. Viele Stücke sprechen diesen Punkt durchaus an, doch tun sie das in der Repetition von Formeln und in emphatischen Posen, bevor sie dann erleichtert aus der Klosterzelle auf die große historische Bühne springen. Jenes innere Drama war offenbar nicht theatertauglich. Damit aber wurden auch die Wirkungen von Luthers Auftreten nicht als Auswirkungen dieses Dramas bühnenevident, mussten sie mit anderen Motiven plausibel gemacht werden.

Die Gegenprobe, die diesen Befund bestätigt, findet sich in einem, dem einzigen Lutherstück, in dem tatsächlich versucht wird, das Drama von Luthers religiöser Entwicklung selbst auf die Bühne zu bringen: dem »Spiel« *Martin Luthers Entscheidung* des österreichischen Schriftsteller Josef Georg Kölli (1896–1967) von 1936.¹⁸¹ Die von allen anderen Lutherdramen abweichende Akzentsetzung zeigt schon die Spanne der Biographie Luthers, die Köllis Drama ausmisst: die Jahre 1505 bis 1517; es beginnt mit dem Zwischenfall von Stotternheim, der Luther ins Kloster führt, und endet noch vor dem Thesenanschlag. Kein aufsehenerregendes historisches Ereignis kommt auf die Bühne, es geht allein um die geistlich-theologische Entwicklung des Mönchs, die sich in Anfechtungen, seelsorgerlichen Gesprächen, schockierenden Erfahrungen, scharfen Disputen und einem langen Luthermonolog herauschält. Ein bewusstes Absehen von historischen »Wirkungen«, zugleich auch ein gewiss bewusster Verzicht auf jede Brücke zur Luther beanspruchenden politischen Zeitgenossenschaft, was für das Jahr 1936 bemerkenswert ist.¹⁸² Doch Kölli zahlt für die-

¹⁸¹ J. G. KÖLLI, *Martin Luthers Entscheidung. Ein Spiel*, 1938.

¹⁸² Es ist umso bemerkenswerter, als Kölli, seit Jugendjahren von der Idee eines romfreien deutschen Reiches beseelt und Antisemit, schon vor dem »Anschluss« Österreichs Mitglied der NSDAP war (J. G. KÖLLI, *Wie ich zu Luther kam* [Kommende Kirche vom 4. und 11. 6. 1939]) und schließlich Hauptstellenleiter im Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP zu Berlin wurde (vgl. Liste des Vorstandes der Kleistgesellschaft, zu dem Kölli gehörte, von 1943). Doch offensichtlich wollte er – gewiss nicht ohne Spannung zu seiner beruflichen Aufgabe – diese politische Option nicht mit religiös-theologischen Anliegen verquickt sehen (so äußert sich in seinem Stück möglicherweise Kritik an einer Luthers Zwei-Regimenten-Konzeption widersprechenden Vermischung von geistlicher und politischer Macht [KÖLLI, *Martin Luthers Entscheidung* (s. Anm. 181), 67]). Der aus seiner Kirche ausgetretene, aber wohl keiner anderen Kirche beigetretene Katholik war auf verschlungenen Wegen in den Bann Luthers geraten, und zwar, wie er schreibt, nicht des Luthers der Kulturprotestanten, vielmehr des Christen und Theologen Luther, wie er sich etwa in der Kritik Hermann Grisars spiegele – die dort

se Abstinenz auch einen Preis: Seine Luthergeschichte ist eine Buchgeschichte, sie als bühnenwirksames Drama zu präsentieren, gelingt ihm nicht. Ob sie je aufgeführt wurde, habe ich nicht herausfinden können.¹⁸³

Tatsächlich scheint das Scheitern Köllis ebenso wie das Ungenügen all der anderen Lutherstücke den Schluss unausweichlich zu machen, dass Luther keine Figur ist, die ins neuere Theater passt. Dass der eigentliche plot, das eigentliche Drama seines Lebens nur in anderen Weisen und Formen als auf der Bühne präsent werden kann. Nämlich so, dass es zum Anstoß wird, von ihm, seiner Person, seiner Biographie, die sich nur noch historisch rekonstruieren, aber nicht mehr vergegenwärtigen lässt, wegzusehen auf das, was ihn bewegte. Damit sind wir dann doch noch einmal in Berlin. Denn es war der bedeutendste Reformationshistoriker in der Geschichte unserer Universität, der schon genannte Karl Holl, der vor 100 Jahren programmatisch forderte, es müsse von Gott gesprochen werden, wenn historisch redlich von Luther die Rede sei. Und das heißt zugleich, davon, was es für den Menschen bedeutet, vor und mit Gott zu leben. Wie von Luther her von Gott und Mensch zu sprechen sei, das sahen schon manche Zeitgenossen anders als Holl und spätere Generationen erst recht. Auch wird seine emphatische Rede von Luther als dem »Lebendigen« im Sinne zeitloser Gleichzeitigkeit kaum jemand einfach nachsprechen. Doch die Mahnung, die er der Lutherforschung ins Stammbuch geschrieben hat, ist damit nicht obsolet. Gehen wir also mit Luther über ihn selbst hinaus und sprechen wir über das, worüber er sprechen wollte. Dann heißt es zu Recht: Luther ist auch in Berlin – auch ohne salzgebettete Schlittenfahrt.

nicht mit »verwaschener Liberalität«, sondern in einem »mit starkem Interesse am Gegenstand vermischten Haß« attackierten Sätze des Reformators hätten ihm alle eingeleuchtet, ja, ihn gepackt und mit jedem Wort »lutherischer« gemacht (KÖLLI, Wie ich zu Luther kam [s. o.]). Was sich für ihn daraus als literarisch-religiöses Programm ergab, brachte er in einem Aufsatz *Gott in der Tragödie* (J. G. KÖLLI, Gott in der Tragödie. Volk im Werden [Zeitschrift für Erneuerung der Wissenschaften 8, 1940, 217–223]) über die griechischen Tragiker zum Ausdruck: »Kein Dichter ›schafft‹ die Götter und schafft Gott. Wer aber, wenn nicht der Dichter als *genius religiosus* soll Aussagen machen über sie und über IHN?« (aaO 223, Kursive im Text). Aus diesem Programm ergab sich für die Dichtung eine Distanz zu den Fragen zeitgenössischer Weltanschauung, Kultur und Politik, welche jener nicht unähnlich ist, die Karl Barth zu Beginn des Dritten Reichs von einem anderen Ausgangspunkt her mit seinem Ruf »Theologische Existenz heute!« gefordert und in der unbeirrten Konzentration der Maria-Laacher Benediktiner auf den Horengesang symbolisiert gefunden hatte.

¹⁸³ Ebenso wenig konnte ich herausfinden, ob es von Kölli noch ein weiteres Lutherdrama oder gar noch mehrere gibt, worauf seine Aussage, im Herbst 1936 habe er sein erstes – eben das 1938 erschienene – Lutherdrama beendet (KÖLLI, Wie ich zu Luther kam, [s. Anm. 181]), hinzudeuten scheint.

Summary

The article describes the most important modern theatrical productions whose main subject was Martin Luther. Beginning in 1806 with Zacharias Werner's *Martin Luther, oder die Weihe der Kraft* through the end of World War II, about two hundred of these plays were produced. Werner's *Luther* first opened in Berlin, and the theaters of this city remained the center of putting Luther and the Reformation on stage in Germany for about 150 years. Reflecting their eras' prevailing view of Luther, the plays were highly successful, although of low literary quality, despite some being written by leading authors such as Strindberg. As an introduction the article sketches the Wittenberg Reformers' attitude towards the theatre and then the presentation of Luther on stage during the sixteenth and early seventeenth centuries. It closes by briefly considering Luther in post-war drama, taking as examples Thomas Mann's Luther Project and Dieter Forte's *Martin Luther and Thomas Münzer*.

Schlagworte: Martin Luther, Reformation, Theater, Zacharias Werner, Berlin

Prof. Dr. Dorothea Wendebourg
Professorin em. für Kirchengeschichte
an der Theologischen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin