

Stefan Lindinger (Athen/Atena)

Luther 1806. Zacharias Werners Tragödie *Die Weibe der Kraft* und Theodor Fontanes Erzählung *Schach von Wuthenow*.

Zusammenfassung: Den zeitlichen Hintergrund von Theodor Fontanes Erzählung *Schach von Wuthenow* (1883) stellen die turbulenten Monate vor der vernichtenden Niederlage Preußens gegen Napoleon in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 dar. Als zentraler intertextueller Bezugspunkt dient Fontane die Tragödie *Martin Luther oder die Weibe der Kraft* (1806/07), verfasst vom romantischen Dramatiker Zacharias Werner. Die Aufführung des Werkes führte in jenen Tagen zu einem – von Fontane aufgegriffenen – Theaterskandal, der sich nicht nur in diversen Zeitungsartikeln und Briefwechseln von Schriftstellern, sondern auch in einem parodistischen Maskenzug der Offiziere eines Berliner Regiments äußerte. Dazu hatte nicht zuletzt die unkonventionelle Darstellung der Hauptfigur Luther beigetragen, äußerst publikumswirksam gespielt von der Schauspielkoryphäe August Wilhelm Iffland. Werners Lutherbild lief den Erwartungen der preußischen Öffentlichkeit insofern entgegen, als es den Reformator nicht nur als die männlich-entschlossene Verkörperung eines nationalen und apriorischen „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“, sondern in manchen Szenen auch als zerrissenen und zweifelnden Privatmann mit Schwächen zeigte. Zudem wurden dem Stück von vielen mystische und katholische Tendenzen vorgeworfen. Ausgehend von den beiden genannten Texten soll – vor dem Hintergrund der Tatsache, dass im Grunde keine wirklich bedeutenden Werke mit Luther als Hauptperson zu verzeichnen sind – auch auf die Frage eingegangen werden, ob und inwieweit sich der Lutherstoff überhaupt zur Darstellung insbesondere in der dramatischen Literatur eignet.

Schlüsselwörter: Martin Luther, Zacharias Werner, Theodor Fontane, 1806

Dass Martin Luther zu den großen „Nationalfigur[en]“ bzw. „Nationalmyth[en]“ der Deutschen zählt, steht außer Frage.¹ Angesichts seiner herausragenden geistes- und kulturgeschichtlichen Bedeutung für Deutschland – nicht nur für dessen national tonangebenden, evangelisch geprägten Teil –

¹ Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Reinbek bei Hamburg 2011, S. 28. Zu Luther vgl. dort insbesondere ebd., S. 181-196; S. 301-327.

und auch in Anbetracht der Tatsache, dass die deutsche Literatursprache stark von Luthers Bibelübersetzung und anderen seiner Schriften sowie von daraus hervorgehenden Kirchenliedern, Kantaten und Oratorien, pietistischen Erbauungstexten oder Ähnlichem geprägt wurde,² mag es auf den ersten Blick erstaunlich wirken, dass thematisch in der Literatur im engeren Sinne kein wirklich erstrangiges Werk zu verzeichnen ist, in dessen Mittelpunkt der Reformator stünde. Vielmehr lagert sich Luther an andere literarische Gestalten an oder bestimmt zumindest den ‚Geist‘ eines Textes, insbesondere wenn sich dessen Handlung im Zeitraum um diese Epochenschwelle abspielt, für die das Jahr 1517 steht, so etwa, verkörpert in der Figur des Bruders Martin in Goethes Schauspiel *Götz von Berlichingen* oder in Heinrich von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas*.³

Zu den – größtenteils in Vergessenheit geratenen – Werken, die den Namen Martin Luthers auf dem Titelblatt führen, gehört die Tragödie *Martin Luther oder Die Weihe der Kraft* von Zacharias Werner, einem heute kaum mehr bekannten Dichter, bei dem es sich nichtsdestotrotz um eine der schillerndsten Gestalten der deutschen Literaturgeschichte handelt, deren Persönlichkeit sich unter dem Doppelbegriff ‚Sünder und Heiliger‘ subsumieren lässt.⁴ So war der Verfasser des Lutherdramas, von dem hier die Rede sein soll, denn auch keineswegs ein überzeugter Lutheraner, sondern vielmehr eine Persönlichkeit, die einem ausschweifenden Lebenswandel die Konversion zum Katholizismus folgen ließ.

Das Lutherdrama *Die Weihe der Kraft* stammt aus einem Schlüsseljahr der preußischen Geschichte, 1806, dem Jahr der vernichtenden Niederlage gegen Napoleon bei Jena und Auerstedt, und damit aus einer Krisenzeit, in der sich

² Vgl. etwa Hartung, Günter: Luther-Bilder in deutscher Literatur. In: Ders.: *Literatur und Welt. Vorträge*. Leipzig 2002, S. 11-32, hier S. 11f.

³ Vgl. dazu etwa Luserke-Jacqui, Matthias: ‚Ein Nachtigall die waget‘. *Luther und die Literatur*. Tübingen 2016, S. 75-82; S. 132-140, sowie Mecklenburg, Norbert: *Der Prophet der Deutschen. Martin Luther im Spiegel der Literatur*. Stuttgart 2016, S. 82f., S. 95-100.

⁴ So der Titel der Zacharias Werner gewidmeten literarischen Biographie von Günter de Bruyn (Bruyn, Günter de: *Sünder und Heiliger. Das ungewöhnliche Leben des Dichters Zacharias Werner*. Frankfurt am Main 2016). Zu Werners Leben vgl. außerdem die Arbeiten von Gerhard Kozielek (Kozielek, Gerhard: *Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik*. Breslau 1963, sowie Kozielek, Gerhard: *Friedrich Ludwig Zacharias Werner*. In: Wiese, Benno von (Hg.): *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*. Berlin 1983, S. 485-504).

die Öffentlichkeit nach einem großen, nationalen Stoff geradezu sehnte.⁵ Den inneren Zusammenhang zwischen literarischem Werk und Zeitgeschehen machte später Theodor Fontane in seiner Erzählung *Schach von Wuthenow* von 1883 augenfällig, wo das Stück und die turbulenten Geschehnisse um seine Uraufführung eine wichtige Nebenhandlung und zugleich den zentralen intertextuellen Bezugspunkt darstellen. Werners Dramatik zeichnet sich, und dies gilt nicht nur für die *Weibe der Kraft*, durch ihren wahrhaft enzyklopädischen Anspruch aus. Als Folge davon besteht die 1807 erschienene Druckfassung des Werkes aus stolzen 300 Seiten. Den fünf Akten ist nichts Geringeres als ein ‚Prolog‘ im Himmel vorangestellt, in dem Gott selbst „seine[n] Sohn“ – gemeint ist Luther, welcher so von Beginn an als zweiter Jesus Christus stilisiert wird – in besonderer Mission auf die Erde schickt: Luther soll, in harten Auseinandersetzungen mit sich selbst und mit seinen Gegnern, zum wahren Glauben finden und diesen dann in die Welt tragen. Erst durch den Konflikt würden die Menschen geläutert: „Bis daß der Friede dann den Streit versöhnet, / Soll[s]t du das Schwerdt und nicht die Palme bringen, / Durch blut’ge Dornen wird die Welt gekrönet“.⁶ Die unruhigen Zeitläufte der Reformationszeit, in denen sich auch die kriegerischen Auseinandersetzungen des Napoleonischen Zeitalters widerspiegeln, werden im Stück so in einen göttlichen Heilsplan eingeordnet. Der Herr entsendet darüber hinaus drei Engel, welche Luther bei seinem Heilswerk behilflich sein sollen: den Glauben, die Reinheit und – in Zeiten der Romantik nicht weiter verwunderlich – die Kunst. Das Dichter-Ich des Prologs kommentiert dies so:

Durch diese drey: Kunst, Glauben, Reinheit, zeigt / Sich das Mysterium
dreyein’ger Liebe,/ Von dem mein Mund, mit Scheu und Demuth schweiget; /

⁵ Was die Analyse der *Weibe der Kraft* betrifft, sind abgesehen von der ausschließlich diesem Stück gewidmeten Monographie von Jonas Fränkel (Fränkel, Jonas: *Zacharias Werners ‚Weibe der Kraft‘. Eine Studie zur Technik des Dramas*. Hamburg 1904) und dem einschlägigen Kapitel in Gerhard Kozielleks Werk über Zacharias Werners Dramatik (Koziellek, Gerhard: *Das dramatische Werk Zacharias Werners*. Breslau 1967, S. 149-190) die entsprechenden Abschnitte in zwei jüngst erschienenen Büchern über den Lutherstoff in der Literatur (Luserke-Jacqui 2016, S. 103-119, und Mecklenburg 2016, S. 91-95) zu nennen. Darüber hinaus wird auch in der Sekundärliteratur zu Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow* des Öfteren auf die *Weibe der Kraft* verwiesen.

⁶ Werner, Zacharias: *Martin Luther oder die Weibe der Kraft. Eine Tragödie*. Reutlingen 1807, S. VI.

Die drey, vereint in ew'gem Liebestriebe, / Sie wurden Luthern zum Geleit
gegeben, / Daß sonder Weihe nicht die Kraft verbliebe!⁷

Diese Passage stellt somit eine Erläuterung des Dramentitels dar: Luther wird als Kraftgestalt präsentiert, als die Verkörperung eines zunächst wertfreien dynamischen Prinzips, das durch die drei Engel geformt und aufs Gute hin ausgerichtet wird.⁸ Diese drei Engel finden überdies, wie der Prolog explizit macht, auf der Handlungsebene ihre Entsprechung in drei Nebenfiguren des Dramas: die Reinheit wird verkörpert durch Luthers ehemalige Erzieherin Elisabeth, der Glaube durch Katharina von Boras neunjähriges Pflegekind Therese und die Kunst durch den fünfzehnjährigen Theobald, Luthers Bedienten.⁹ Das Personenverzeichnis umfasst – angefangen mit Kaiser Karl V. – allein dreißig unterschiedliche Einzelpersonen aus allen Ständen, darüber hinaus werden elf verschiedene Personengruppen benannt, etwa Bergleute, Nonnen, Bürger, Ritter, Fürsten, und viele andere mehr.¹⁰ Der Handlungsverlauf enthält in Rückblick und Durchführung die zentralen Stationen der Luthergeschichte: Thesenanschlag zu Wittenberg (1517), Verbrennung der päpstlichen Bulle (1520), als ein Schwerpunkt der Handlung dann der Auftritt vor dem Reichstag zu Worms (1521), die ‚Entführung‘ und der Aufenthalt auf der Wartburg (1521-1522), die Schwärmerunruhen in Wittenberg und deren Ablehnung durch Luther (1522), abschließend dann die Heirat mit Katharina von Bora (1525).¹¹

Die Exposition wird im ersten Akt von den Freiburger Bergleuten übernommen, deren Chor zunächst eine der vielen Liederinlagen vorträgt, die zum romantischen Charakter des Stückes beitragen.¹² Fast alle Bergleute bewundern Luthers Tatkraft, und unten im Schacht werden gerade

⁷ Werner 1807, S. VIII.

⁸ Vgl. dazu auch Fränkel 1904, S. 12f.

⁹ Vgl. Werner 1807, S. Xf.

¹⁰ Vgl. ebd., S. XVf.

¹¹ Vgl. dazu Fränkel 1904, S. 55f.

¹² Gerade diese Liederinlagen im Stück stießen 1806 auf großes Interesse beim Publikum, was auch daran abzulesen ist, dass dessen Erstausgabe von 1807 eine schmale Publikation vorausging, in der ausschließlich einige der Liedertexte enthalten waren. Noch Theodor Fontane gibt eines dieser Lieder im *Schach von Wuthenow* wieder (vgl. Werner 1807, S. 105, sowie Fontane, Theodor: *Schach von Wuthenow*. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band II*. München 1959, S. 271-388, hier S. 282f.).

theologische und zeitgeschichtliche Hintergründe der Reformation diskutiert, als die Nachricht hereinbricht: „Der Doktor Luther ist im Bann!“ Die Bergleute lassen augenblicklich alles stehen und liegen: „Nach Wittenberg! Nun laßt die Gruben ruh'n! / Dort oben in der Welt giebt's mehr zu thun!“¹³ Die folgende Szene spielt im Wittenberger Kloster der Augustinerinnen, das aufgelöst werden soll. Nicht alle Nonnen sind darüber unglücklich: einige der jüngeren unter ihnen ziehen Arm in Arm mit ein paar jungen Männern davon, die das Kloster gestürmt haben. Danach hat Katharina von Bora ihren ersten Auftritt: Sie weigert sich standhaft, das Kloster zu verlassen, und einem Jugendfreund gegenüber äußert sie ihren Hass gegen Luther, jener aber prophezeit Schicksalhafteres: „Die Gluth, die Dich beseelt, belebt auch ihn. / Zwey Schwesterflammen sind sie eines Altars; / Wenn alle auch ihn hassen, Du allein / Du wirst nicht anders können, als ihn lieben!“¹⁴ Gegenüber ihrem Pflegekind Therese bekennt Katharina, dass in ihrem Herzen das Bild eines Mannes „mit Flammenzügen [...] glüht“.¹⁵ Wenig später hält Luther seinen umjubelten Einzug in Wittenberg. Als Katharina ihn erblickt, ruft sie aus: „Mein Urbild!“¹⁶

Im zweiten Akt legt Martin Luther, der an dieser Stelle im Stück zunächst in seiner Rolle als Theologe und Gelehrter gezeigt wird, gegenüber seinen Eltern und Melanchthon Rechenschaft über sein Wirken ab, wodurch dem Publikum weitere Informationen über Inhalt und bisherigen Verlauf der Reformation sowie Einzelheiten aus seiner Biographie vermittelt werden. Danach bricht Luther trotz der Warnungen von Vertrauten, die um sein Leben fürchten, zum Reichstag nach Worms auf. Die zweite Szene spielt im Gärtchen des Nonnenklosters und wird mit einem melancholischen Lied der kleinen Therese eröffnet, das von der Hinfälligkeit des Lebens handelt und auch von Fontane in *Schach von Wuthenow* zitiert wird. Im Anschluss reflektiert Katharina von Bora über ihre aufkeimende Liebe zu Luther und erzählt, dass ihr Maria im Traum erschienen – und damit völlig einverstanden sei: „Ich muß ein Herz mir fassen – muß ich's doch / Dem Heiland selbst gestehn! – ich liebe Luther –/ Er ist das Urbild, das ich mir ersehnt.“¹⁷ Fest entschlossen, ihn wiederzusehen, reist Katharina als Pilgerin nach Worms.

¹³ Werner 1807, S. 11.

¹⁴ Ebd., S. 40.

¹⁵ Ebd., S. 43.

¹⁶ Ebd., S. 55.

¹⁷ Ebd., S. 108.

Dort spielt der dritte Akt, der mit einer Massenszene im reich dekorierten Schlosssaal beginnt. Die zum Reichstag versammelten Fürsten und Ritter beraten sich mit Kaiser Karl V. über die Lage, man diskutiert, ob Luther auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll, und der Reformator wird mehrfach als „freche[r] Ketzer“, Gottesleugner und „meuterische[r] Mönch“ diffamiert.¹⁸ In krassem Gegensatz dazu jubelt draußen das einfache Volk dem gerade eintreffenden Luther zu. Einer kurzen Begegnung zwischen diesem und der begeisterten Katharina folgt in der zweiten Szene ein großer Monolog Luthers, in dem er – eine weitere Christusanalogie – Gott um Beistand anruft: „Ach Gott, ach Gott! – o du mein Gott! du mein Gott! / Verlaß mich nicht, steh’ du mir bey! du mußt es, du!“¹⁹ Als Luther hört, wie sein Diener Theobald das Lied *Ein’ feste Burg ist unser Gott* auf der Flöte spielt, fühlt er sich in seinem Glauben bestärkt. Bei der dritten Szene handelt es sich erneut um eine Massenszene, in der sich einerseits die am Reichstag teilnehmenden Fürsten mit ihrem Tross und andererseits Luther und das unter seiner Führung trotzig *Ein’ feste Burg ist unser Gott* singende Volk vor dem Reichstagsgebäude versammeln.

Der vierte Akt ist dann der Reichstagsversammlung selbst gewidmet. Luther verteidigt sich wortreich gegen die Vorwürfe des Kaisers und der Kardinäle, er sei ein Ketzer. An dieser Stelle ein Einschub: immer wieder im Stück werden der spanisch stämmige Kaiser sowie der Papst und einige Kardinäle als Fremde charakterisiert, Luthers Reformation bedeutet hier also implizit auch eine Befreiung von Fremdherrschaft. Religion und Nation gehen in der Ansprache des Reformators Hand in Hand: „Ich kämpfe nicht für mich, – für Gott und Deutschland!“²⁰ Parallelen zur Napoleonischen Vorherrschaft im Jahr 1806 drängen sich förmlich auf, wenn Luther etwa sagt: „O trüge Deutschland nur sein [= Christi] sanftes Joch, und keinen fremden Zwang.“²¹ Im Zuge der Auseinandersetzungen auf dem Wormser Reichstag

¹⁸ Ebd., S. 121 bzw. S. 126.

¹⁹ Ebd., S. 157.

²⁰ Ebd., S. 170.

²¹ Ebd., S. 171. Immer wieder wird im Stück auf die Fremdbestimmung Deutschlands – in der Lutherzeit durch Spanien und Rom – Bezug genommen, und dies von dessen Anfang an. So beziehen sich bereits die Bergeleute in der ersten Szene des ersten Aktes auf das „hispanisch Volk“ bzw. auf „de[n] fremden Söldner“, der „[a]uf deutschem Boden wüthet“. (Ebd., S. 5f.) Zu diesem Topos im Zusammenhang mit Luther vgl. Münkler 2011, S. 181-196.

melden sich die wenigen Verteidiger Luthers in diesem Sinne deutlich zu Wort: „Für das Reich / Hab’ ich nur noch ein Wort zu sagen: – Freyheit! / Wir sind die freyen Deutschen! [...] / Nicht Scheiterhaufen, eine Säule baut / Dem Luther, der Euch lehret Deutsche seyn!“²² Und auch Zacharias Werners Luther endet seine große Verteidigungsrede mit den Worten: „Nur dem Gewissen folg’ ich – seht, hier steh’ ich – / Gott helfe mir – ich kann nicht anders! Amen!“²³ Nach einigem Hin und Her lässt man den Reformator unbehelligt abziehen, doch er verfällt der Reichsacht. Im Wald vor der Stadt trifft die liebende Katharina erneut auf Luther, der für sie nun endgültig zu einer Christus- und Erlöserfigur geworden ist: „Er hat den Tod besiegt – er ist ein Heiland!“²⁴ Daraufhin wird Luther von Reitern weggerissen und entführt.

Im fünften Akt trauert Katharina, in ihr Wittenberger Kloster zurückgekehrt, um Luther, den sie für tot hält, und um die kleine Therese, die, unglücklich verliebt in Luthers Diener Theobald, an ihrem gebrochenen Herzen gestorben ist. Der totgeglaubte Reformator aber bleibt Katharinas „Stern“.²⁵ Sie fleht die Gottesmutter Maria an: „Blick auf mich, Schmerzensmutter! – ein Schwerdt durchbohrt auch mich! Mich fliehen alle Wesen, und Er, mein Heil, erblich! --“²⁶ Die zweite Szene spielt auf der Wartburg. Jetzt erzählt auch Luther von einem Traum, in dem ihm Maria erschienen ist. Und schon naht die nächste potentielle Zumutung für den protestantischen Theaterbesucher von 1806: Therese und eine andere Verstorbene, Luthers alte Erzieherin Elisabeth, erscheinen Luther als Engel. Durch dieses Erlebnis aufgerüttelt erinnert sich Luther Katharinas und eilt nach Wittenberg. Der Reformator tritt mitten in die Kämpfe zwischen Bilderstürmern und Reichstruppen und fordert: „Im Namen des allmächt’gen Gottes! – Friedel!“²⁷ Ein von Luther herbeigerufener Blitzstrahl Gottes treibt die Bilderstürmer auseinander, doch nicht bevor Theobald von einem der Fanatiker erstochen und so mit Therese im Himmel vereint wird. Luther ist verzweifelt und wähnt sich als Sünder, weil er dieses übermäßige Leid verursacht hat. Doch Katharina bekräftigt ihn, weiter unbeirrt seinen Weg zu

²² Werner 1807, S. 184.

²³ Ebd., S. 172.

²⁴ Ebd., S. 194.

²⁵ Ebd., S. 214.

²⁶ Ebd., S. 221.

²⁷ Ebd., S. 248.

gehen. Sie wird zu seinem „Regenbogen“,²⁸ Zeichen der Versöhnung zwischen Mensch und Gott. Und endlich findet das Paar zueinander: „[Luther:] Mein Stab und Licht! [Katharina:] Mein Retter und mein Heil!“²⁹ Als der Vorhang fällt, ist alles gut.

Bei der *Weibe der Kraft* handelt es sich um ein ausuferndes Drama mit bisweilen geradezu opernhafte[n] Zügen. Es ist gekennzeichnet von einer „stilistischen Mixtur“, mit „Volks- und Familienszenen, Haupt- und Staatsaktionen, Narrenpossen, Waldidyllik, mystische[n] Gesänge[n] und blutige[m] Kampfgetümmel“, ergänzt durch „romantischen Kulissenzauber“ wie „Traumvisionen, Geistererscheinungen, Engel“ und ein abschließendes „Gotteswunder“, mit dem Resultat einer Zwitterstellung zwischen „klassische[m] Geschichtsdrama“ und „romantische[m] Legendendrama“. ³⁰ Und nicht zuletzt stellte das Stück streckenweise – etwa aufgrund der diversen Engels- und Marienerscheinungen – durchaus eine Zumutung für das zeitgenössische Publikum im protestantischen Berlin des Jahres 1806 dar. Etliche Kritiker störten sich an der katholisch anmutenden Verbrämung des Stückes, andere zeigten sich enttäuscht darüber, dass es Werner trotz des einschlägigen Stoffes nicht gelungen sei, ein deutsches Nationaldrama zu verfertigen, oder mutmaßten gar, der Protestantismus überhaupt weise einen gänzlich unpoetischen Charakter auf.³¹ Vielleicht liegt darin ja eine mögliche Antwort auf das eingangs angesprochene Paradox, dass dem ‚großen‘ Mythos Luther kaum ein ‚großes‘ literarisches Werk entspricht. Zacharias Werner selbst jedenfalls fühlte sich bemüßigt, auf derartige Vorhaltungen zu reagieren. In seiner Rechenschaft, *Einige Worte an das Publicum über das Schauspiel ‚Die Weibe der Kraft‘, vom Verfasser desselben* (1806), stellt er eine direkte Verbindungslinie zur zeitgeschichtlichen Situation her:

Einen deutschen Helden wollte ich den Deutschen darstellen, in einer Zeit, wo selbst Heldenseelen dem Drucke der Verhältnisse, wo nicht erliegen, doch

²⁸ Ebd., S. 268.

²⁹ Ebd., S. 271.

³⁰ Mecklenburg 2016, S. 93. Zum ausführlichen, die *Weibe der Kraft* betreffenden Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter aus den Monaten Juni bis August des Jahres 1806 vgl. im Detail Reuter, Hans-Heinrich: ‚Die Weihe der Kraft‘. Ein Dialog zwischen Goethe und Zelter und seine Wiederaufnahme bei Fontane. In: Ders.: *Dichters Lande im Reich der Geschichte. Aufsätze zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Berlin 1983, S. 145-160; S. 447-452.

³¹ Vgl. Bruyn 2016, S. 85-87.

weichen müssen. Alles das wollte ich, und blickte auf die Ruinen, und wieder stand er mit Flammenzügen vor meiner Seele – Martin Luther! – Ich wählte ihn – nein – bey einer Wahl ist Freyheit, und mich zog es unwiderstehlich: – der Held meiner Seele, er mußte – ich konnte nicht anders[!] – der Held meines Schauspiels werden.³²

Was sich dem Autor unmittelbar – so jedenfalls die mit den obigen Worten entworfene Fiktion – aufdrängt, muss dem Publikum – und den Kritikern – erst wortreich vermittelt werden. Dabei bekennt sich Zacharias Werner, als Verfasser mehrerer Geschichtsdramen, explizit zur politischen Wirkungsabsicht seiner Kunst. Und der beste Ort, politische Fragen wie diejenige nach der nationalen Identität öffentlich zu verhandeln, ist aus seiner Perspektive eben gerade die Theaterbühne:

„Wie? – Martin Luther auf der Bühne?!“ – Diese Frage, nur Euch will ich sie beantworten, ihr frommen, reinen Seelen, die ihr [...] vielleicht einen Anstoß daran nehmt, euch vielleicht gekränkt findet, den Reiniger eures Glaubens, den Wohlthäter eurer Väter und eurer Kinder auf der Bühne dargestellt zu sehen; ihn, den ihr im Inneren eures Herzens tragt. Ich kenne dieses Gefühl, und verehere es [...]. Aber wenn ich nun, durch das glorreiche Beyspiel unsers Glaubens-Vaters, indem ich es lebendig darstelle, die Gemüther aufrichten, erquicken, wenn ich Glauben, Kraft, Freyheit [...] in einer Zeit, wo alle drey gesunken, wiederbeleben will, welchen Ort kann ich wählen als die Bühne?³³

³² Werner, Zacharias: Einige Worte an das Publicum über das Schauspiel ‚Die Weyhe der Kraft‘ vom Verfasser desselben. Berlin 1806, [o.S.]; zitiert nach Sagave, Pierre-Paul: *Theodor Fontane. ‚Schach von Wuthenow‘. Vollständiger Text der Erzählung. Dokumentation.* Frankfurt am Main 1966, S. 170-172, hier S. 170. Eine derartige Inanspruchnahme Luthers für die deutsche Nation beginnt bereits gegen Ende des 18. und verstärkt sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts: „[I]n den Geschichtsphilosophien Fichtes und Hegels wurde Luther [...] die Rolle des grundstürzenden Neuerers zugeschrieben, und mit der Etablierung einer universitären Geschichtswissenschaft wurde auch seine Bedeutung für die Entstehung der deutschen Nation herausgestellt. Beide, Geschichtsphilosophie wie Geschichtswissenschaft, formten ein Lutherbild, das durch Herder vorgeprägt war: ‚Luther war ein patriotischer großer Mann‘, heißt es in dessen ‚Briefen zur Beförderung der Humanität‘.“ (Münkler 2011, S. 190). Vgl. auch Mecklenburg 2016, S. 78-82.

³³ Werner 1806, [o.S.]; zitiert nach: Sagave 1966, S. 170-172, hier S. 170f. Auf einer ersten Ebene zeichnet Werner also seinen Luther als deutsche Nationalfigur, gewissermaßen als Vorbild und Retter in schwerer Zeit. Aus gesellschaftlicher

Trotz dieser Kontroverse (oder vielleicht auch gerade deswegen) war das Werk – uraufgeführt am 11. Juni 1806 im Nationaltheater am Gendarmenmarkt, und zwar in einer stark gekürzten Fassung mit der Bezeichnung ‚Ein Ritterschauspiel‘ unter der Leitung der damaligen Theatergröße August Wilhelm Iffland, der auch die Hauptrolle spielte – ein großer Erfolg.³⁴ Dazu trugen weniger die literarischen Qualitäten des Stückes, als vielmehr der Hauptdarsteller mit seinen Starqualitäten, die spektakuläre Inszenierung sowie die Präsenz musikalischer Unterhaltung in Form von Gesangseinlagen, Chören und instrumentaler Begleitung bei.³⁵ Ein Event, dem einen Monat später – das Stück war inzwischen sechzehn Mal aufgeführt worden – ein ‚Gegen-Event‘ folgte, der den Theaterskandal komplett machte. Offiziere des Berliner Regiments ‚Gensdarmes‘ führten einen Maskenumzug in Form einer hochsommerlichen Schlittenfahrt auf, in dem sie sich über *Die Weibe der Kraft* lustig machten. Die Soldaten hatten sich als die dem Kloster entlaufenen jungen Nonnen verkleidet (eine Anspielung auf die entsprechende Szene im ersten Akt) und stellten diese als Prostituierte dar. Das Spektakel endete zu allem Überfluss vor einem damaligen Berliner Freudenhaus. Als Folge davon wurde Zacharias Werners Stück durch die Behörden vom Spielplan abgesetzt. Einer der Anführer des Umzuges, Karl von Nostitz, beschrieb das Ereignis Jahrzehnte später ausführlich in seinen Memoiren. Auch von seiner Seite her herrscht dabei Erklärungsbedarf, warum man es überhaupt gewagt habe, Martin Luther im Rahmen eines doch durchaus anrühigen Maskenzuges darzustellen: „[Z]u unserer Entschuldigung sei’s gesagt, [wir faßten] nur den Werner’schen Dr. Luther, nicht den geschichtlichen Riesen und Glaubenshelden ins Auge“.³⁶

Die Erinnerungen des Herrn von Nostitz dienten ihrerseits als eine Hauptquelle für Theodor Fontanes Erzählung *Schach von Wuthenow* von 1883.

Perspektive ist hinzuzufügen, dass er sich durchaus auch als „bürgerlich-konservativ“ verstehen lässt, als „Apotheose des Ordnungshüters und Ehemanns“; er fungiert „als Prototyp des ‚konservativen Revolutionärs‘ [...], der die Destruktivkräfte des bürgerlichen Fortschritts eingrenzt, pazifiziert und ihn ans christlich-ständische Weltbild zurückbindet.“ Vgl. Mecklenburg 2016, S. 94.

³⁴ Zu Vorgeschichte, Aufführung und weiterer Rezeption des Stückes und seiner anschließend erschienenen Buchausgabe vgl. ausführlich Fränkel 1904, S. 102-138.

³⁵ Aufgrund dieser Elemente war etwa Eichendorff von der *Weibe der Kraft* helllauf begeistert. Vgl. Bruyn 2016, S.84f.

³⁶ Nostitz, Karl von: *Leben und Briefwechsel*. Dresden 1848, S. 75.

Diese Erzählung, eine veritable „Zerfallssoziologie des alten Preußen“,³⁷ thematisiert und verwendet nicht nur intertextuell Werners Theaterstück (und den gerade beschriebenen Maskenzug), sondern kann auch in sich selbst als „ein sehr theatralisches Werk“ charakterisiert werden und stellt insofern auch auf der Ebene der Schreibart eine Antwort auf dessen Bühnenwerk dar.³⁸ *Schach von Wuthenow* spielt 1806, kurz nach der Uraufführung der *Weibe der Kraft* und kurz vor der Katastrophe von Jena und Auerstedt. Der „narzisstisch schöne“ Titelheld Schach,³⁹ ein preußischer Offizier, verbringt eine Liebesnacht mit der geistreichen und sympathischen, doch von Pockennarben entstellten Victoire von Carayon. Sie wird schwanger, und aufgrund der Intervention ihrer Mutter zwingt der König Schach, Victoire zu heiraten. Da er – eitel und wie viele Fontanesche Männerfiguren auch schwach – den Spott der Gesellschaft über diese Verbindung mit einer hässlichen Frau und den damit einhergehenden Ehrverlust unmöglich ertragen kann,⁴⁰ schießt er sich kurz nach der Hochzeit eine Kugel in den Kopf. In der allgemeinen „Atmosphäre von intellektueller Mittelmäßigkeit und Konventionalität“,⁴¹ die das Land damals beherrschte, entsprechen die Oberflächlichkeit und „Schwäche“

³⁷ Dutschke, Manfred: Geselliger Spießbrutenlauf. Die Tragödie des lächerlichen Junkers Schach von Wuthenow. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Theodor Fontane. Sonderband aus der Reihe text + kritik*. München 1989, S. 103-116, hier S. 103.

³⁸ Osborne, John: ‚Schach von Wuthenow‘. ‚Das rein Äußerliche bedeutet immer viel ...‘ In: Grawe, Christian (Hg.): *Fontanes Novellen und Romane. Interpretationen*. Stuttgart 1991, S. 92-112, hier S. 93. „Die Personenzahl ist beschränkt, Akte bzw. Szenen sind deutlich markiert, Auftritte und Abgänge haben fast immer einen dramatischen Charakter, Gespräche werden deklamatorisch vorgetragen, gleichen häufig einem Rededuell [...]; es gibt präzise Anweisungen, was Beleuchtung, Kostüm und stummes Spiel betrifft.“ (Ebd.) Geradezu programmatisch fällt in der Erzählung also der Satz: „Das Theater ist die Stadt“. (Fontane 1959, S. 314). Vgl. dazu auch Kaiser, Gerhard: ‚Schach von Wuthenow‘ oder die Weihe der Kraft. Variationen über ein Thema von Walter Müller-Seidel, zu seinem 60. Geburtstag. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 22, 1978, S. 474-495, hier S. 489f.

³⁹ Kaiser 1978, S. 477.

⁴⁰ Es lässt sich konstatieren, dass „[s]owohl das Offizierskorps als Gruppe wie auch Schach als Individuum [...] ihre innere Haltlosigkeit durch einen künstlich gesteigerten Ehrbegriff“ verdecken. (Sagave 1966, S. 123). Zum Begriff der Adels- bzw. Offiziersehre, der zum Zeitpunkt, zu dem die Erzählung spielt, bereits zu einer leeren Hülse verkommen ist, vgl. auch Greif, Stefan: *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*. Paderborn 1992, S. 123-142.

⁴¹ Osborne 1991, S. 102.

Schachs dabei ganz „der preußischen Scheinwelt vor dem Kriege mit Napoleon“, alles „elegante Grandezza“ statt „eigentlicher Stärke“:⁴² Preußen, seit dem Friedensschluss von Basel 1795 neutral, befand sich damals zwischen den Fronten, umgeben von Napoleons Frankreich und dessen Verbündeten auf der einen Seite und der antifranzösischen Koalition europäischer Großmächte (allen voran Russland) auf der anderen Seite. Die preußische Regierung versuchte, dieser Konstellation dadurch Rechnung zu tragen, dass sie zwischen den Blöcken hin und her lavierte. Infolge dieser Politik war auch die öffentliche Meinung im Lande tief gespalten. Ein letztlich mit Russland eingegangenes Bündnis führte am 14. Oktober 1806 bei Jena und Auerstedt zur katastrophalen militärischen Niederlage gegen die Franzosen, zur Flucht des Herrscherpaares aus Berlin und zur vorübergehenden Zerschlagung des preußischen Staatswesens. Diese letztgenannten Ereignisse liegen *nach* der Zeit, in der die Erzählung spielt, stellen aber den historischen Fluchtpunkt dar, auf den hin Fontane seinen Text ausgerichtet hat.⁴³ Dagegen werden die Ereignisse der ersten Jahreshälfte, insbesondere ein vorübergehender Ausgleich mit Frankreich, der Preußen die hannoverschen Gebiete eingebracht hatte, im Carayonschen Salon kontrovers diskutiert. Die Hauptgegner im Rahmen dieser Causerien sind die Herren von Alvensleben und von Bülow. Alvensleben ist ein Vertreter des alten Preußentums und glaubt nach wie vor an die friederizianische Größe des Staates, Bülow dagegen erkennt dessen tönernen Fundamente und warnt eindringlich davor, die Macht Frankreichs zu unterschätzen. Und die Position Bülows ist es, die sich aus rückwirkender Sicht als prophetisch erweist.

⁴² Wiese, Benno von: Theodor Fontane. ‚Schach von Wuthenow‘. In: Ders.: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*. Düsseldorf 1962, S. 236-260, hier S. 248. Fontane „verknüpft die Geschichte des Regiments Gensdarmes mit dem Fall Preußens nach der Schlacht von Jena und beides mit der privaten Affäre eines preußischen Offiziers[.] [...] Das Individuelle ist [...] eine Geschichte, die mit Selbstmord endet. Ihr Allgemeines zielt auf eine Zeitenwende hin, wie sie durch verlorene Kriege bedingt ist.“ (Müller-Seidel, Walter: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart ²1980, S. 134.) Vgl. auch Sommer, Dietrich: ‚Schach von Wuthenow‘. In: Ders.: *Studien zu Romanen von Theodor Fontane*. Leipzig 2011, S. 49-71, hier S. 70f.

⁴³ Zeitweise hatte Theodor Fontane andere Titel für die Erzählung in Erwägung gezogen, namentlich *Vor Jena*, aber auch *Vanitas Vanitatum, Et dissipati sunt* sowie *Gezählt, gevogen und weggetan*. (Vgl. Guenther, Walter P.: *Preußischer Geborsam. Theodor Fontanes Novelle ‚Schach von Wuthenow‘ Text und Deutung*. München 1981, S. 189).

Auch *Die Weihe der Kraft* figuriert in der Erzählung immer wieder in den Gesprächen in Salons und anderswo, das zweite Kapitel trägt als Überschrift gar den Titel des Dramas.⁴⁴ Zacharias Werner selbst tritt zwar nicht auf, doch man spricht ausführlich von diesem „tagesberühmten Herrn“.⁴⁵ Fontane übernimmt ein melancholisches Lied aus dem Stück in seinen Text; außerdem werden eine Aufführung und die parodistische Schlittenfahrt geschildert. Dies dient einerseits dazu, die Persönlichkeit und den momentanen Seelenzustand einzelner Figuren der Erzählung zu charakterisieren, und das gilt selbst für Nebenfiguren. So zeigt sich etwa das eher schlichte und auf gesellschaftliche Konventionen und Äußerlichkeiten fixierte Gemüt von Victoires Tante Marguerite daran, dass sie, obwohl Hugenottin und überzeugte Protestantin, über die vermeintlichen mystischen und katholischen Tendenzen sowie theologische Fragwürdigkeiten des Stückes großzügig hinwegsieht und vor allem Gefallen an der Darstellung der „chrüstlichen Ehe“ für „unsere prédicateurs“ findet – und dies ergänzt durch den Hinweis, dass die Darstellerin der Katharina von Bora „würklich eine sehr hübsche Frau“ sei.⁴⁶ Andererseits reflektieren Theaterstück, und vor allem der von Fontane ausführlich verwendete Maskenumzug, in gleicher Weise wie auch die Titelfigur Schach die Schein- und Kulissenhaftigkeit nicht nur der Armee, sondern einer ganzen Gesellschaft, die – mitsamt ihrer Werte – kurz vor dem Zusammenbruch steht. So beruht ein wesentlicher Beweggrund für die Durchführung des Maskenzuges vonseiten der Offiziere letztlich auf narzisstischer Nabelschau und legt Zeugnis für ihre Dekadenz ab: Sie versammeln sich in der „Wachtstube des Regiments, wo [sie] sich bis in die Nacht hinein zu divertiren pfligten.“⁴⁷ Offenbar haben sie wahrhaft nichts Ernsthafteres zu tun, denn:

Unter den Gesprächen, die man in Veranlassung der neuen Komödie[!] hier führte, kamen Spöttereien [...] kaum noch von der Tagesordnung, und als einer der Kameraden daran erinnerte, daß das neuerdings von seiner früheren Höhe herabgestiegene Regiment eine Art patriotische Pflicht habe, sich mal wieder „als es selbst“ zu zeigen, brach ein ungeheurer Jubel aus, an dessen Schluß alle einig waren, „daß etwas geschehen müsse“. Daß es sich dabei lediglich um eine

⁴⁴ Vgl. dazu etwa Sagave 1966, S. 142-147.

⁴⁵ Fontane 1959, S. 279.

⁴⁶ Ebd., S. 331.

⁴⁷ Ebd., S. 332.

Travestie der *Weibe der Kraft*, etwa durch eine Maskerade, handeln könne, stand von vornherein fest [...].⁴⁸

Dementsprechend albern fällt auch die Umsetzung des Vorhabens aus. Die „Offiziere vom Regiment Gensdarmes“, die „alles ausschließlich auf seine komische Seite hin an[sahen]“ und „in der Auflösung eines Nonnenklosters, in Katharina von Boras ‚neunjähriger Pflögetochter‘, und endlich in dem beständig flötespielenden Luther einen unerschöpflichen Stoff für ihren Spott und Übermut“ fanden,⁴⁹ zeigen in ihrem Maskenzug „[e]rst unzüchtige Nonnen, mit einer Hexe von Äbtissin an der Spitze, johlend, trinkend und Karte spielend, und in der Mitte des Zuges ein auf Rollen laufender und in der Fülle seiner Vergoldung augenscheinlich als Triumphwagen gedachter Hauptschlitten, in dem Luther samt Famulus und auf der Pritsche Katharina von Bora saß.“⁵⁰ Was für einen „Studentenulk“ hingehen mag, führt „im wilden Treiben der Herren Offiziere“ nicht nur dazu, dass „die unzüchtigen Nonnen und der verhöhlte Luther [...] etwas völlig Pietätloses“ bekommen, „sondern dienen überdies noch der bloßen Befriedigung einer maßlosen Eitelkeit.“⁵¹

Auf keinen Fall vergessen werden sollte gerade in diesem Zusammenhang, dass Zacharias Werners Drama, wie vor allem beim Blick auf dessen Prolog ja klar geworden ist, – wenn auch nicht unbedingt von der künstlerischen Umsetzung, so doch zumindest vom Anspruch her – ein sehr starkes dynamisches Element beinhaltet: es geht eben gerade um die Etablierung einer neuen Religion, einer neuen Nation und in der Tat eben auch um die durchaus leidenschaftliche Stiftung einer neuen Ehe. Umso blasser und epigonal wirken dagegen gerade im Kontrast der oben beschriebene elende Zustand des preußischen Staates und eben auch die blutleere, gezwungenermaßen zustande gekommene Ehe des Schach von Wuthenow, die mit dessen Selbstmord bereits nach kürzester Zeit ihr Ende findet. Und die Schwäche der

⁴⁸ Ebd., S. 333. Zur Krise von Militär und Gesellschaft vgl. etwa Demetz, Peter: *Formen des Realismus. Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. München 1964, S. 158f.

⁴⁹ Fontane 1959, S. 332.

⁵⁰ Ebd., S. 337. Zur entsprechenden Passage in Fontanes Quelle, den Erinnerungen von Nostitz, vgl. Nostitz 1848, S. 73-78.

⁵¹ Wiese 1962, S. 254.

einzelnen Figuren zeigt sich auch und gerade an jeweiliger Kritik an der *Weibe der Kraft*, allen voran derjenigen der Offiziere des Regiments Gensdarmes.⁵²

Dass aber die „mystisch-katholische Tendenz“ der *Weibe der Kraft* tatsächlich von vielen „als Affront gegen die protestantisch-preußische Sensibilität empfunden“ wurde,⁵³ liegt auf der Hand. Fontane trägt der öffentlichen Kontroverse ausdrücklich Rechnung, wenn er im *Schach von Wuthenow* konstatiert: „Die ‚Weihe der Kraft‘ wurde nach wie vor gegeben, und Berlin hörte nicht auf, in zwei Lager geteilt zu sein. Alles, was mystisch-romantisch war, war für, alles, was freisinnig war, gegen das Stück.“⁵⁴ Anlässlich einer der wiederholten Aufführungen des Wernerschen Werkes hält er fest: „Im Theater waren alle Plätze besetzt. [...] Der Streit [...], den das hinsichtlich des Stücks in zwei Lager geteilte Publikum führte, war [...] heftig und aufregend“.⁵⁵ Doch was ist mit der Rolle Luthers, der bei Fontane ja immer wieder in unauflöslichem Zusammenhang mit dem althergebrachten Preußen in Erscheinung tritt? Schließlich wird in der Erzählung die „Doppelkonstruktion der beiden staatstragenden Mythen, des Preußentums und des Luthertums,“ ja ihrerseits nachgerade als eine Art „Ehe“, zumindest aber als „Geschwister[tum]“ dargestellt.⁵⁶ Im Zusammenhang mit der Diskussion von Werners Stück äußern sich einige Figuren auch über den Reformator selbst, der als eine Art kulturelles Über-Ich fungiert. Schach selbst etwa beschwert sich mit folgenden Worten über das Missverhältnis von Stoff und Darstellung:

⁵² Vgl. dazu die eingängige Analyse von Gerhard Kaiser, der auch darlegt, wie die jeweilige Kritik der einzelnen Figuren an Werners Stück diese Figuren auch individuell charakterisiert. Vgl. Kaiser 1978, S. 488-492.

⁵³ Osborne 1991, S. 102.

⁵⁴ Fontane 1959, S. 332.

⁵⁵ Ebd., S. 329.

⁵⁶ Neumann, Gerhard: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Freiburg im Breisgau 2011, S. 108, bzw. Müller-Seidel, Walter: Der Fall des Schach von Wuthenow. In: *Theodor Fontanes Werk in unserer Zeit. Symposium zur 30-Jahr-Feier des Fontane-Archivs der Brandenburgischen Landes- und Hochschulbibliothek Potsdam*. Potsdam 1966, S. 53-66, hier S. 56. Vgl. dazu auch Sagave, Pierre-Paul: Aspects du protestantisme dans les romans de Fontane. In: *Études Germaniques* 14, 1959, S. 22-39. Fontanes Text selbst legt diesen Zusammenhang wiederholt nahe, vgl. etwa die Äußerung Bülow: Es „wird sich ein wunderbarer Zusammenhang zwischen der Episode Preußen und der Episode Luther herausstellen.“ (Fontane 1959, S. 281).

Solchen Luther hat es Gott sei Dank nie gegeben, und wenn solcher je käme, so würd er uns einfach dahin zurückführen, von wo der echte Luther uns seinerzeit wegführte. Jede Zeile widerstreitet dem Geist und Jahrhundert der Reformation; alles ist Jesuitismus oder Mystizismus und treibt ein unerlaubtes und beinahe kindisches Spiel mit Wahrheit und Geschichte. Nichts paßt. [...] [Das Stück] ist ein Anachronismus von Anfang bis Ende.⁵⁷

Bezeichnend ist der folgende Dialog zwischen Victoire und dem Offizier von Alvensleben, einem der Besucher des Carayonschen Salons. Victoire gibt zu bedenken „Ich bekenne, daß es mir widerstrebt, [...] die Gestalt Luthers auf der Bühne zu sehen. Oder geh ich darin zu weit?“⁵⁸ Alvensleben entgegnet:

Sie sprechen mir ganz aus dem Herzen. Es sind meine frühesten Erinnerungen, daß ich in unserer Dorfkirche saß, und mein alter Vater neben mir, der alle Gesangbuchverse mitsang. Und links neben dem Alter, da hing unser Martin Luther in ganzer Figur, die Bibel im Arm, die Rechte darauf gelegt, ein lebensvolles Bild, und sah zu mir herüber. Ich darf sagen, daß dies ernste Mannesgesicht an manchem Sonntage besser und eindringlicher gepredigt hat als unser alter [Pastor] [...]. Und diesen Gottesmann, nach dem wir uns nennen und unterscheiden, und zu dem ich nie anders als in Ehrfurcht und Andacht aufgeschaut habe, den will ich nicht aus den Kulissen oder aus irgend einer Hintertür treten sehen.⁵⁹

Diese Äußerung – die freilich auch nicht unwidersprochen bleibt,⁶⁰ wie hinzuzufügen ist – verdeutlicht den Gegensatz zwischen Luther als Schauspielfigur, und – im wörtlichen Sinne – als Bild, als Ikone. Der – damalige wie heutige – Leser denkt zweifellos sofort an eines der zahllosen, nachgerade kanonisch gewordenen Porträts des Reformators, die allen voran Lukas Cranach gemalt hatte.⁶¹ Darüber hinaus wird Luther nachgerade als zweiter

⁵⁷ Fontane 1959, S. 330.

⁵⁸ Ebd., S. 280.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Im Rahmen desselben Gespräches merkt der unverbesserliche ‚Frondeur‘ von Bülow an: „Ich werde mir den Bühnen-Luther nicht ansehen, weil er mir in dieses Herren Zacharias Werner Verzerrung einfach ein Ding ist, das mich ärgert; aber ihn nicht ansehen, weil es Anstoß gebe, weil es *Entheiligung* sei, das ist mehr, als ich fassen kann.“ (Ebd., S. 282).

⁶¹ Vgl. Mecklenburg 2016, S. 9. An dieser Stelle ist anzumerken, dass bildliche Darstellungen im Schach von Wuthenow überhaupt eine zentrale und für die

Vater stilisiert. Und dieser Gegensatz verweist – über die individuellen künstlerischen Schwächen der *Weibe der Kraft* hinaus – vielleicht auf ein grundsätzliches, oder zumindest bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gültiges, Dilemma hinsichtlich der Rezeption des Lutherstoffes, des *Luther-Mythos*, in der Literatur im Allgemeinen, und auf der Bühne im Speziellen. Die Darstellung Luthers etwa durch Zacharias Werner, als gemischter Charakter, der liebt, von Selbstzweifeln geplagt ist oder auch Traumerscheinungen hat, lässt es an der gebührenden Gravität hinsichtlich des Religionsstifters bzw. der kulturellen Ikone Luther fehlen. Das Statisch-Ikonische, sein Erstarren gewissermaßen, ist von einem derartigen ‚Nationalstoff‘ kaum zu trennen. Dessen Behandlung unterliegt besonderen Gesetzmäßigkeiten:

Das ist das Charakteristikum von Nationalmythen – dass sie Vergangenheit und Zukunft miteinander verbinden und dabei Hinweise für das Handeln in der Gegenwart geben. Nicht selten sind sie Versprechen und Fluch in einem: Was als Erzählung daherkommt, wird, sobald sie zum Paradigma der eigenen Geschichte erhoben ist, zum Bann des Wahrnehmens und Handelns. Gilt das Berichtete erst als Nationalepos, Nationalmythos oder Nationalfigur, wird das, was eben noch literarisches Spiel [...] war, zur verbindlichen Vergangenheitsdeutung und zur Vorhersage des Zukünftigen. Aus profanem Spiel wird heiliger Ernst.⁶²

Auch umgekehrt schließt eine in diesem Sinne affirmative Darstellung Luthers die Bühnenwirksamkeit des auf diese Weise undramatischen Stoffes nahezu völlig aus.⁶³ Hinzu kommt, dass die Stationen der Luthergeschichte in ihrem Ablauf dem Publikum bis ins Detail altvertraut sind und zudem so etwas wie einen sakrosankten Status genießen. Veränderungen an diesem erzählerischen Kern sind kaum möglich, und auch Werner schleppt die im ‚Nationalmythos‘

Handlung konstitutive Rolle spielen. Vgl. dazu Graevenitz, Gerhart von: *Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz 2014, S. 373-394. Hugo Aust verweist ausdrücklich auf die Bedeutsamkeit, die der Ahnengalerie auf dem Familiengut sowie dem Grabdenkmal eines Tempelritters in einer Landkirche für Schach von Wuthenow zukommt. Vgl. Aust, Hugo: *Theodor Fontane. ‚Verklärung‘. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke*. Bonn 1974, S. 140-143. Folgerichtig rückt er selbst ganz in die Nähe eines Bildes: Für Schach stellt sich „ein ersehbares Leben in der Form der *bildhaften* Erscheinung dar. Er zeichnet sich [...] nicht durch politische oder militärische Leistung aus, sondern durch sein besonderes Erscheinungsbild. Er fällt [...] durch seine Schönheit auf.“ (Ebd., S. 154).

⁶² Münkler 2011, S. 28.

⁶³ Vgl. dazu auch Luserke-Jacqui 2016, S. 17f.

Luther vorgegebenen Stationen, also Wittenberg, Worms und die Wartburg,⁶⁴ dramaturgisch gesehen sozusagen als Ballast durch sein Stück, erneut keine guten Voraussetzungen für die Bühnentauglichkeit des Stoffes. Dies alles sind mögliche Erklärungen für den eingangs erwähnten Befund, dass im Grunde keine großen literarischen und insbesondere dramatischen Werke mit Luther als Hauptfigur zu verzeichnen sind. Dass aber der Stoff selbst und damit letztlich auch Zacharias Werners Theaterstück zweifelsohne den Nerv der Zeit trafen, zeigt sich nicht nur an dessen vorübergehender Popularität zu Beginn des Jahrhunderts, sondern auch an der Tatsache, dass Theodor Fontane die *Weibe der Kraft* in seiner Erzählung noch fast achtzig Jahre später als zentralen, für eine bestimmte Epoche der preußisch-deutschen Geschichte repräsentativen intertextuellen Bezug verwenden konnte.

Als Epilog ließe sich hier noch ergänzend anfügen, dass Zacharias Werner, der ja, wie oben erwähnt, in Rom schließlich zum Katholizismus konvertiert war, sein Lutherdrama in der Schrift *Die Weibe der Unkraft* (1814) ausdrücklich widerrief, wenngleich weniger aufgrund des Sujets als vielmehr aufgrund der, wie er jetzt konstatierte, zu sehr auf die Befindlichkeit des menschlichen Selbst und zu wenig auf den Glauben an und das Vertrauen auf Gott zentrierten Art und Weise der Darstellung.⁶⁵ Eine derartige, wenn man so will, katholische Wendung, die gewissermaßen auf die Biographie des Dramatikers antwortet, nimmt an seinem Ende auch der Text Fontanes vor, wo dem alles überschattenden (väterlich konnotierten) Lutherbild die Bilderwelt (diejenige von Mutter und Kind) der katholischen Kirche gegenübergestellt wird:⁶⁶ Victoire hat sich nach Rom begeben, ihr „Kleine[s]“ – bei dem es sich, wie auch sprachlich zum Ausdruck kommt, selbst um ein veritables Christkind handelt – ist „krank bis auf den Tod“, die Mutter fleht den *Bambino* (also die Darstellung des Christusknaben) in der Kirche Santa Maria in Aracoeli um Rettung an, und ihr Kleines wird geheilt – ein „Wunder“! Ihre hugenottische Tante Marguerite hätte sie, so sagt Victoire, vor dem „Aberglauben“ der

⁶⁴ Herfried Münkler unterstreicht die Bedeutung der „im Luthermythos zentralen Szenen“, insbesondere des „Thesenanschlag[s] an der Wittenberger Schlosskirche am 31. Oktober 1517“ und der „Wormser Antwort auf die Frage, ob er seine Schriften widerrufe“, die „in ihrer mythisch-narrativen Ausformung dem deutschen Protestantismus Kraft und Selbstvertrauen gegeben“ haben. (Münkler 2011, S. 181-183).

⁶⁵ Vgl. Werner, Zacharias: *Die Weibe der Unkraft*. Frankfurt am Main 1814, S. 25.

⁶⁶ Vgl. dazu Osborne 1991, S. 110f.

„alten Kirche“ gewarnt, „und mit *mehr* Grund, als sie weiß“: „Denn nicht nur *alt* ist Araceli, sondern auch trostreich und labevoll, und kühl und schön. Sein Schönstes aber ist sein Name, der ‚*Altar des Himmels*‘ bedeutet. Und auf diesem Altar steigt tagtäglich das Opfer meines Dankes auf.“⁶⁷

Literatur

Primärliteratur

- Fontane, Theodor: Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band II*. München 1959, S. 271-388.
- Nostitz, Karl von: *Leben und Briefwechsel*. Dresden 1848.
- Werner, Zacharias: *Die Weibe der Unkraft*. Frankfurt am Main 1814.
- Werner, Zacharias: *Einige Worte an das Publicum über das Schauspiel ‚Die Weibe der Kraft‘ vom Verfasser desselben*. Berlin 1806.
- Werner, Zacharias: *Gesänge aus ‚Die Weibe der Kraft‘*. Berlin 1806.
- Werner, Zacharias: *Martin Luther oder die Weibe der Kraft. Eine Tragödie*. Reutlingen 1807.

Sekundärliteratur

- Aust, Hugo: Theodor Fontane. ‚*Verklärung*‘. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner *Werke*. Bonn 1974.
- Bruyn, Günter de: *Sünder und Heiliger. Das ungewöhnliche Leben des Dichters Zacharias Werner*. Frankfurt am Main 2016.
- Demetz, Peter: *Formen des Realismus. Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. München 1964.
- Dutschke, Manfred: Geselliger Spießbrutenlauf. Die Tragödie des lächerlichen Junkers Schach von Wuthenow. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Theodor Fontane. Sonderband aus der Reihe text + kritik*. München 1989, S. 103-116.
- Fränkel, Jonas: *Zacharias Werners ‚Weibe der Kraft‘ Eine Studie zur Technik des Dramas*. Hamburg 1904.
- Graevenitz, Gerhart von: *Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz 2014.
- Greif, Stefan: *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*. Paderborn 1992.
- Guarda, Sylvain: ‚*Schach von Wuthenow*‘, ‚*Die Poggenpubls*‘ und ‚*Der Stechlin*‘. *Fontanes innere Reisen in die Unterwelt*. Würzburg 1997.

⁶⁷ Fontane 1959, S. 387f. Guarda versteht die Reise nach Rom als eine „Bußfahrt“ und verweist auf die Parallele zwischen Victoires Situation und derjenigen der Jungfrau und (Gottes-)Mutter Maria. (Guarda, Sylvain: ‚*Schach von Wuthenow*‘, ‚*Die Poggenpubls*‘ und ‚*Der Stechlin*‘. *Fontanes innere Reisen in die Unterwelt*. Würzburg 1997, S. 41f.). Zum Ende der Erzählung vgl. auch Aust 1974, S. 157f.

- Guenther, Walter P.: *Preußischer Gehorsam. Theodor Fontanes Novelle ‚Schach von Wuthenow‘. Text und Deutung.* München 1981.
- Hartung, Günter: Luther-Bilder in deutscher Literatur. In: Ders.: *Literatur und Welt. Vorträge.* Leipzig 2002, S. 11-32.
- Kaiser, Gerhard: ‚Schach von Wuthenow‘ oder die Weihe der Kraft. Variationen über ein Thema von Walter Müller-Seidel, zu seinem 60. Geburtstag. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 22, 1978, S. 474-495.
- Kozielek, Gerhard: *Das dramatische Werk Zacharias Werners.* Breslau 1967.
- Kozielek, Gerhard: Friedrich Ludwig Zacharias Werner. In: Wiese, Benno von (Hg.): *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk.* Berlin 1983, S. 485-504.
- Kozielek, Gerhard: *Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik.* Breslau 1963.
- Luserke-Jacqui, Matthias: *‚Ein Nachtigall die waget‘. Luther und die Literatur.* Tübingen 2016.
- Mecklenburg, Norbert: *Der Prophet der Deutschen. Martin Luther im Spiegel der Literatur.* Stuttgart 2016.
- Müller-Seidel, Walter: Der Fall des Schach von Wuthenow. In: *Theodor Fontanes Werk in unserer Zeit. Symposium zur 30-Jahr-Feier des Fontane-Archivs der Brandenburgischen Landes- und Hochschulbibliothek Potsdam.* Potsdam 1966, S. 53-66.
- Müller-Seidel, Walter: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland.* Stuttgart 1980.
- Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen.* Reinbek bei Hamburg 2011.
- Neumann, Gerhard: *Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch.* Freiburg im Breisgau 2011.
- Osborne, John: ‚Schach von Wuthenow‘. ‚Das rein Äußerliche bedeutet immer viel ...‘. In: Grawe, Christian (Hg.): *Fontanes Novellen und Romane. Interpretationen.* Stuttgart 1991, S. 92-112.
- Reuter, Hans-Heinrich: ‚Die Weihe der Kraft‘. Ein Dialog zwischen Goethe und Zelter und seine Wiederaufnahme bei Fontane. In: Ders.: *Dichters Lande im Reich der Geschichte. Aufsätze zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.* Berlin 1983, S. 145-160 und S. 447-452.
- Sagave, Pierre-Paul: Aspects du protestantisme dans les romans de Fontane. In: *Études Germaniques* 14, 1959, S. 22-39.
- Sagave, Pierre-Paul: *Theodor Fontane. ‚Schach von Wuthenow‘. Vollständiger Text der Erzählung. Dokumentation.* Frankfurt am Main 1966.
- Sommer, Dietrich: ‚Schach von Wuthenow‘. In: Ders.: *Studien zu Romanen von Theodor Fontane.* Leipzig 2011, S. 49-71.
- Wiese, Benno von: Theodor Fontane. ‚Schach von Wuthenow‘. In: Ders.: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II.* Düsseldorf 1962, S. 236-260.