

LUASSAN=NASSAU.L

August Wilhelm Iffland (1759 - 1814) als Schauspieler, Theaterleiter und
Stückeschreiber am Hofe des Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken,

Hintergründe und Entstehung seines Schlüsselwerks *LUASSAN*

Ein Vortrag von Hans Bünte,
gehalten am 3.7.2001
im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass
der Universität des Saarlandes

Dieses unscheinbare Heftchen ist die Kopie eines vergessenen Stücks lokaler Zeitgeschichte, das im hiesigen Stadtarchiv vor sich hin schlummert. Auf ihm basiert alles, was ich Ihnen jetzt erzählen werde. Etwas flapsig könnte man als Überschrift für die nächsten anderthalb Stunden wählen: »Alles Theater ...«. Das betrifft schon die Einladung, die Sie erhalten haben: »Luassan-NassauL« ist eine Spiegelung, so wie sich im Theater vor und hinter der Rampe Wirklichkeit und Fiktion gegenüberstehen. Außerdem geht es um einen Schauspieler, der Theaterstücke schreibt, es treten des weiteren auf ein theaterbegeisterter Fürst, dazu Standardfiguren des Theaters wie eine ehrgeizige Maitresse, die von ganz unten kommt, und standesbewusste Adlige, die schon oben sind und dort unter ihresgleichen bleiben wollen. Als Chor fungiert ein unzufriedenes Volk, Schauplatz ist ein hübsches kleines Barocktheater in Saarbrücken, (das gab es tatsächlich, jawohl) und als Rahmenhandlung passiert allerlei, das sich im Grenzbereich zwischen ernstzunehmender Politik und spöttisch kommentiertem Theater bewegt. Etwas Wichtiges voraus: Ich werde über ein literaturhistorisches Phänomen sprechen, ohne ausgebildeter Germanist oder Historiker zu sein, ich bin allenfalls ein einigermaßen belesener und sehr interessierter Laie. Zwei Argumente zu meiner Rechtfertigung: Literatur wurde zu allen Zeiten für Leser gemacht, nicht für Theoretiker, und es ist nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht eines Lesers, die passive Rezeption zu verlassen und sich zu vorsichtigen Urteilen vorzuwagen, wenn es aus dem Bewusstsein des eigenen begrenzten Verständnisses heraus geschieht. Und zweitens bin ich wenigstens in einer verwandten Disziplin zuhause, nämlich der Musik.

Ich verspreche Ihnen, dass meine Ausführungen zunächst – notwendigerweise — etwas trocken klingen werden, um Ihnen den nötigen Hintergrund zu geben, dass dann aber der Stoff selber zunehmend Ihr Interesse wecken wird.

Die erste Figur tritt auf: Iffland

Um die Übersicht zu behalten, möchte ich erst einmal nur eine Figur auf die Bühne stellen. Versetzen wir uns ins letzte Jahrzehnt vor Ausbruch der Französischen Revolution - sagen wir etwa 1780. Nicht weit von hier, in Mannheim, hat sich für die Musen eine revolutionäre Entwicklung ergeben Kurfürst Karl IV. Theodor, für seine Verschwendungssucht, seine brutale Steuerpolitik und seine Unduldsamkeit gegenüber den Protestanten viel gerügt, ist zugleich aber auch ein Förderer der Wissenschaften und der Künste. Seine Hofkapelle hat unter der Leitung hochbegabter Komponisten einen umwälzend

neuen Stil gefunden, der noch heute als Mannheimer Schule ein Begriff der Musikgeschichte ist. Hier wurde das barocke Generalbasszeitalter beendet, hier wurde die Sonatenform entwickelt und der Weg zu Haydn und Mozart gebahnt, hier wurde ein Publikum, das bis dahin in der Dynamik, der Lautstärke der Musik, nur die von den Tasteninstrumenten vorgegebenen starren Register kannte, schockiert durch die Erfindung des *Crescendos*, also der stufenlos anwachsenden Lautstärke.

Der Kurfürst hat aber auch ein prächtiges Theater errichten lassen und in Wolfgang Heribert von Dalberg einen progressiven Intendanten gefunden, und dort entsteht nun ein Nationaltheater - ein Begriff, von dessen Brisanz wir uns heute kaum einen Begriff machen können. Nationaltheater heißt hier deutsches, deutschsprachiges Theater, nachdem bisher französische Autoren den Ton angegeben haben.

Zu den Schauspielern dieses neuen Theaters gehört ein junger Mann - und mit ihm tritt meine erste Figur auf unsere Bühne - ein hochbegabter Schauspieler von Anfang Zwanzig, 1759 in Hannover geboren, also im selben Jahr wie Schiller: August Wilhelm Iffland. In Mannheim wird er durch seine realistische und damit neuartige Spielweise Aufsehen erregen, wird als 37jähriger einem Ruf nach Berlin folgen und dort zunächst als Direktor des dortigen Nationaltheaters, später als Generaldirektor aller königlichen Schauspiele eine große Ära begründen; sein Name wird sich weiter festigen durch zahlreiche Theaterstücke, Schriften zum Theaterspielen, eine zweibändige *Theorie der Schauspielkunst*, 5 Jahrgänge eines Theater-Almanachs und eine Autobiografie *Meine theatralische Laufbahn*. Viel Zeit bleibt ihm für all das nicht; er stirbt 1814 im Alter von 55 Jahren.

Ein Ring, der seinen Namen trägt und seither an den jeweils größten seiner Nachfolger vererbt wurde, ging später an Albert Bassermann, Werner Krauss und, zum leisen Naserümpfen der Kollegen, auch an Josef Meinrad. Das ist der Iffland-Ring - eine hübsche Legende, aber leider nur eine Legende.

Eine der großen Gestalten der deutschsprachigen Theatergeschichte also, von dem das kleine Saarbrücken immerhin einen Rockzipfel erhaschen kann, denn in seiner Aufstiegsphase wird August Wilhelm Iffland nebenbei so etwas wie der Saarbrücker Schauspielregisseur.

Er muss der geborene Theatermensch gewesen sein. Schon als Kind hat ihn ein höfisches Fest geradezu hysterisch aufgeregt, als Zehnjähriger begeistert ihn eine Aufführung von Lessings *Miß Sara Sampson*, dem ersten bürgerlichen Trauerspiel, mit 12 Jahren verblüfft er seine Umwelt durch perfekte Nachahmung anderer Menschen. Karl Philipp Moritz hat in seinem Roman *Anton Reiser* den Jugendfreund mit vielen kleinen, präzisen Sätzen geschildert: Seine rasche Entflammbarkeit, der aber keine Reflexion gefolgt sei, seine brillante Darstellungsgabe, der aber wahre Tiefe gefehlt habe etc. Nur ein Zitat daraus: »Er hatte schon als Knabe von 12 Jahren alle seine Mienen und Bewegungen in seiner Gewalt und konnte alle Arten von Lächerlichkeiten in der vollkommensten

Nachahmung darstellen. Da war kein Prediger in Hannover, dem er nicht auf das Natürlichste nachgepredigt hätte.«

Gemeinsam mit Moritz wandert Iffland am Fuße des Deistergebirges, nachts lesen sie Goethes *Werther*. Dieses Werk, das in Deutschland eine Welle von Jünglings-Selbstmorden auslöst, hat auf diese Beiden eine andere Wirkung: Es wird zum positiven Wendepunkt im Leben: Moritz beschließt, sich als Goethes Sekretär zu bewerben, und Iffland, den die gutbürgerlichen Eltern eigentlich zur Theologie bestimmt haben, ist sich nun über seine Berufung im klaren. Mit 18 Jahren brennt er durch - „zum Theater“, wie damals der Schreckensruf aller Eltern lautete, nach Gotha, wo der von ihm verehrte Schauspieler Konrad Ekhof am Hoftheater arbeitet. Schon einen Monat später steht er in einem Lustspiel zum ersten Mal auf der Bühne.

Dann gibt es erst einmal einen Rückschlag. Ekhof stirbt; nach ihm kann niemand den Ruf dieser Bühne halten, ein Jahr später entlässt der Herzog alle Schauspieler. Zum Glück sieht der eben erwähnte von Dalberg darin die große Chance für seine Intentionen und engagiert den größten Teil des Gothaer Ensembles nach Mannheim. Damit ist Iffland ab 1778 an diesem Theater, und im März 1779, kurz vor seinem 20. Geburtstag, debütiert er in einer Goldoni-Komödie in Anwesenheit des Kurfürsten.

Zwei Monate später macht der 30jährige Goethe gemeinsam mit Herzog Carl August von Sachsen-Weimar in Mannheim Station und sieht diese Aufführung. Danach kommt es zur ersten Begegnung zwischen Goethe und Iffland, die der Schauspieler in einem Brief sehr lebhaft geschildert hat: »Goethe ließ mich mich um vier Uhr vor der Comödie zu sich bitten; liegt Ihnen daran, sagte er, so versichere ich Ihnen meine ganze Bewunderung. Mit soviel Wahrheit und Delikatesse sah ich seit Eckhoff nicht spielen. Folgen Sie meinem Rath, spielen Sie entweder/oder. Immer das Äußerste. Das niedrigste Komische und höchste Tragische. Uff! - und dabei spannte er jede Nerve - hinauf! hinauf! oder ganz in Dreck. Bei Gott, ich wundere mich, dass Sie so jung sind und Resignation genug haben, Alte zu spielen.«

Ein Zitat, das ganz nach dem alten Goethe klingt — dabei ist er zu diesem Zeitpunkt erst 30 Jahre alt und Iffland gerade 20.

Goethe wird Ifflands Können als Schauspieler und Regisseur zeitlebens bewundern, dafür finden sich mehrere Zeugnisse. In seinen *Tag- und Jahreshften* berichtet er beispielsweise, dass Iffland im Frühjahr 1796 14 Vorstellungen in Weimar gegeben habe und diese - ich zitiere - »belehrenden, hinreißenden und unschätzbaren Beispiele« hätten sie alle zu genauerem Studium der dramatischen Literatur angeregt; Schiller habe hierfür sogar seinen *Egmont* überarbeitet. Zwei Jahre später spricht er von dem »erfrischenden« Einfluss durch Iffland, »denn jeder Mitwirkende«, so Goethe, »musste sich an ihm prüfen, indem er mit ihm wetteiferte«. Letztes Beispiel aus diesen *Tag- und Jahreshften* Goethes ist ein Eintrag von 1802, dass Iffland bei der Uraufführung von Schillers *Jungfrau von*

Orleans »durch eine glänzende Darstellung dieses Meisterstücks sich für alle Zeiten in den Theaterannalen einen bleibenden Ruhm« erworben habe.

Doch bleibenden Ruhm hat sich Iffland schon 20 Jahre zuvor erworben – 1782 bei der Uraufführung von Schillers *Die Räuber* in Mannheim. Das war jene Aufführung, die eine heute kaum vorzustellende Wirkung auf die Zuschauer hatte: »Das Theater glich einem Irrenhause«, notierte ein Zeitgenosse, »rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme ...«. Wenn ich so etwas lese, denke ich neidvoll, wie weit unser heutiger »kulinarischer« Theaterbesuch von dieser naiven Begeisterung entfernt ist!

Einen »allgewaltigen Feuerstrom« hat Iffland diese Uraufführung genannt. Er selber spielt den Franz Moor, »ein eigenes Fach«, wie er schreibt, »in dem es mir, glaub ich, gelungen ist, Neuheit und Kraft zu entwickeln.« Schiller ist von seiner Darstellung begeistert und bedankt sich bei Dalberg mit einem Brief.

»Beobachtet habe ich sehr vieles, sehr vieles gelernt«, schreibt er da, »und ich glaube, wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in mir findet, so muss die Epoche von der vorigen Woche zählen.« Später wird er Iffland auch in seinem *Fiesco* und in *Kabale und Liebe* erleben.

Für den Autor hatte der Erfolg der *Räuber* übrigens fatale Folgen: Schillers Landesherr verbot seinem Untertan wütend das »Komödienschreiben« und verdonnerte ihn zu 14 Tagen Haft; bald danach flüchtete Schiller. Und wieder ist es Mannheim, das Spürsinn beweist: Schiller wird als Dramaturg und Stückeschreiber am Theater angestellt.

Das Neue an Ifflands Spielweise ebenso wie später an seinen Inszenierungen ist die entschiedene Abwendung von der althergebrachten statuarischen Deklamation des Textes. Stattdessen arbeitet er jedes Detail sorgfältig aus und verbindet dies mit lebhafter Gestik.

Bei Schopenhauer stieß ich auf ein köstliches Zitat, das ich nicht zurückhalten kann: Als er über die - ich zitiere - »auf Phlegma und Stumpfsinn beruhende Gelassenheit der Deutschen« spricht, erwähnt er, wie unübertrefflich Iffland das auf der Bühne dargestellt habe: Als Verschwörer ihm eine Pistole an den Kopf halten und drohen, abzudrücken, wenn er einen Ton von sich gebe, »da blies Iffland in die Mündung des Gewehrs, um zu erproben, ob es auch geladen sei.« Auch andere Zeitgenossen rühmen ihn: Für Schlegel ist er eins der wenigen echten Genies, und Schiller bewertet ihn in seinen Xenien auf ähnliche Weise.

Der Begriff Mannheimer Schule, bisher auf die Musik beschränkt, wurde nun bald auf das Theater ausgedehnt, und es wäre sicher eine reizvolle Aufgabe, die Parallelen zwischen beiden Bereichen aufzudecken. So etwas ist natürlich mehr als eine Manier - in späteren Jahren nennt Iffland als Ziel seiner eigenen Werke »Veredelung der Sitten und der Gefühle«. Ein »Menschendarsteller« wollte er nach seinen eigenen Worten sein, und so wurde er auch gesehen. Denn dass die Bewunderung für sein Spiel weit über das rein Künstlerische hinausging, sei nur mit einem Beispiel belegt, dem Brief eines Arztes aus Hannover aus dem Jahre

1787: »Sie sind ein Herzenskünder«, schreibt der, »durch die mannigfachen Regungen und Rührungen, die Sie erwecken... Sie sind in meinen Augen ein Volkslehrer von erstem Rang.«

Kritisches

Natürlich bleibt Kritik nicht aus, aber sie ist aufschlussreich. Als Schauspieler sei er, so ein Lexikon des 19. Jahrhunderts, »weniger durch Genialität als durch kunstvoll bis ins Einzelne berechnete Darstellung« ausgezeichnet gewesen. »Am besten glückten ihm chargierte und hochkomische sowie gemütvoll rührende Rollen. Zu tragischen und heroischen Rollen war er schon durch sein Äußeres wenig befähigt.« Dazu die Notiz eines offenbar wenig wohlmeinenden Zeitgenossen, der vom »krummbeinigen Iffland mit Hängebauch« spricht – dies allerdings 1808, also viel später während Ifflands Berliner Zeit.

Doch schon jetzt, da Iffland noch nicht 30 Jahre alt ist, äußert ein Konkurrent, der große Schauspieler Schröder, dass Iffland »die Wahrheit des Charakters und des Ausdrucks dem Verlangen zu gefallen und zu überraschen opfere.« Auch soll seine realistische Spielweise manche Kritik ausgelöst haben; seine Sterbeszenen hätten bei vielen Beobachtern Widerwillen erregt. Aber all das gehörte zu dem, was man an Ifflands Interpretationen als bahnbrechend neu ansah.

Iffland als Dramatiker

Neu -ja, fast modern - ist auch Ifflands Sinn für Publikumswirksamkeit. Als er den Auftrag bekommt, Schillers neuestes Drama namens *Luise Millerin* in Mannheim zu inszenieren, weigert er sich: Mit diesem Titel könne man kein Publikum anlocken. Es spricht für den Ruf des erst 25jährigen, dass er sich so etwas erlauben kann, und es spricht für Schiller, dass er den Änderungsvorschlag seines Regisseurs akzeptiert. Nun heißt das Werk *Kabale und Liebe* und hat Erfolg. Mehr Erfolg aber hat ein gleichzeitig entstandenes Drama von Iffland selbst, für das wiederum Schiller ihm den Titel *Verbrechen aus Ehrsucht* vorschlägt. Mit dem Erfolg, dass dieses Werk im Publikumserfolg Schillers *Kabale und Liebe* in den Schatten stellt und seinen Autor in ganz Deutschland bekannt macht.

Iffland hat früh begonnen, Theaterstücke zu schreiben, und kann im Jahre 1790 von sich sagen, August Kotzebue sei sein einziger Rivale im »würksamen Schreiben für die Bühne«, und er fügt den bemerkenswert selbstkritischen Satz hinzu: »Zwischen würksam und gut ist viel Unterschied, sonst möchte das stolz gesagt scheinen.« »Würksam« waren die Werke beider Autoren, weil sie etwas Neues auf die Bühne stellten, nämlich das bürgerliche Rührstück.

Der Behauptung des Theater-Theoretikers Gottsched, nur »Potentanten, Prinzen und hohe Standespersonen« käme ein Platz auf der Bühne zu, war schon Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie entgegengetreten; sein erstes Trauerspiel *Miß Sara Sampson*, das den jungen Iffland einst so beeindruckte, wirkt auf uns heute zwar reichlich larmoyant und moralisierend - aber es spielt nicht mehr in

Götter- oder Adelskreisen, sondern in Bürgerstuben. Lessing ging dann andere Wege, und die Dichter des *Sturm und Drang* entwickelten wiederum ein anderes Theater - denken Sie nur an Goethes *Goetz von Berlichingen*, die *Die Soldaten* oder den *Hofmeister* von Lenz, aber auch an das Schauspiel *Sturm und Drang* von Klinger, der damit der ganzen Bewegung ihren Namen gab.

Neben diesen inhaltlich und sprachlich revolutionären Werken entwickelte sich aber auch eine ganz andere Richtung, nämlich das sentimentale Familiendrama, das Rührstück. August Kotzebue, zwei Jahre jünger als Iffland, wurde mit mehr als 200 Werken der bekannteste Vertreter dieser Gattung - Iffland gehört ebenfalls dazu. Heinrich Heine hat beide in einem einzigen Satz messerscharf abqualifiziert. In seinen literarischen Beiträgen für die Pariser Zeitschrift *Europe littéraire* schreibt er: »Das Theater jener Zeit beherrschte Iffland mit seinen bürgerlich larmoyanten Dramen und Kotzebue mit seinen banal witzigen Possen.«

Diese Geringschätzung wurde bald einstimmig. Das Meyer-Lexikon von 1890 urteilt über Ifflands Dramen, sie - ich zitiere - »leiden an moralisierender Breite, zeigen jedoch treffliche Bühnen- und Menschenkenntnis«. Und in Kindlers Literaturlexikon findet sich folgende Wertung: »Iffland eröffnet den tragischen Horizont des bürgerlichen Trauerspiels, um ihn in tränenseliger Rührung zerfließen zu lassen. Das Unausweichliche, mit der der Standeskonflikt etwa bei Schillers *Kabale und Liebe* zum Tode der bürgerlichen Heldin führt, ist ihm fremd. Aber gerade darin lag offenbar der Schlüssel für seinen Erfolg beim bürgerlichen Publikum: Es ließ sich von der schmeichelhaften Darstellung seiner selbst ergreifen und erlag der Illusion einer sozialen Gleichstellung.« Und noch einmal Kindler: »Zumeist wird bei Iffland der Konflikt zwischen Adel und Bürgertum zum auslösenden Faktor der Handlung. Stets das gleiche Schwarz-weiß-Schema von Gut und Böse, Tugend und Laster, Unschuld und Intrige: Bürger sind redlich, aufrecht und ehrbewusst. Adelige niederträchtig.«

Goethe hat eigentümliche Bemerkungen zu Ifflands Dramen gemacht. Noch ein Jahr vor seinem Tode ließ er sich die ersten Akte aus Ifflands Drama *Erinnerung* vorlesen (das Goethe sechsmal aufgeführt hatte). Sein Kommentar, den Eckermann festhielt: »Ein Stück, welches einen mitten im Sommer, am längsten Tage und bey höchstem Barometerstande deprimieren müsste.« Schon eine Woche vorher hatte Goethe notiert: »Einiges Ifflandische gelesen. Ein merkwürdig wundersames Talent von Penetration in die pathologischen Winkel der bürgerlichen Gesellschaft, was Schiller von seinem hohen Standpunkt *Misere* nennt.«

Der große Erfolg von Ifflands Dramen zu seinen Lebzeiten aber lässt vermuten, dass die breite Mehrheit mit ihm fühlte und dachte - und man versteht, warum Deutschland keine Revolution zustande brachte.

Der Bohémien

Ifflands Leben in seiner frühen, also der Mannheimer Zeit, scheint dem Klischee des »unsoliden Künstlers« entsprochen zu haben. Ob die Bemerkungen über seine

vermutete Homosexualität zutreffen, weiß ich natürlich nicht; jedenfalls unterhält er zahlreiche Frauenbeziehungen auch zu »niedereren Ständen«, wie manche Zeitgenossen naserümpfend bemerken; verheiratet ist er nicht, und erklärt dies auch in einem Brief an die Familie vom August 1787:

»Eheliche Liebe darf ich in meiner Lage nicht genießen ... schon weil ich Euch alle zu sehr liebe und eine Frau also betrüben müsste.« Ich muss gestehen – für mich klingt da ein falscher Zungenschlag an.

1786 wird Ifflands neuestes Stück *Bewußtsein* in Mannheim uraufgeführt. Laut Ifflands Brief an seine Schwester, zu der eine enge Bindung bestanden haben muss, war dieser Abend ein großer Erfolg. »Ich ward herausgerufen und sagte ... (ich gebe hier nur die Satzesätze wieder): -*Ich -wollte Sie aufmerksam auf die Wahrheit machen, dass man die Gefallenen nicht noch tiefer stoße.* Ich ging, und lautes Schluchzen, lautes Beifallsgeschrei begleitete mich.«

Fürst Ludwig erlebt Iffland

Unter den begeisterten Zuschauern dieses gefühlvollen Auftritts befindet sich auch die nächste Hauptperson unserer Bühne: Fürst Ludwig von Nassau-Saarbrücken. Wahrscheinlich war dies seine erste Begegnung mit Iffland. Tief beeindruckt lädt er ihn ein, gelegentlich in Saarbrücken aufzutreten und kleine Stücke für ihn zu schreiben. Er ist nicht der erste Adlige - Iffland verkehrt bereits beim Fürsten von Leiningen und beim Herzog von Zweibrücken, was ihm, wie aus seinen Briefen hervorgeht, außerordentlich schmeichelt. Ihnen allen liefert er eine Art politischer Stimmungsbilder, vielleicht weil er dank seiner Besuche an der Saar Informationen über die beginnende Französische Revolution erhielt.

So ungewöhnlich war das übrigens nicht: Auch Kotzebue lieferte dem russischen Zaren politische Berichte aus Deutschland, und dass er dabei die opponierenden Burschenschaften erwähnte, motivierte den Studenten Sand dazu, Kotzebue zu ermorden.

Iffland nahm diese Aufgabe offenbar nicht allzu schwer. Vieles ließ er sich von Kammerdienern und Zofen erzählen. Aber schon diese einfachen Dienste für den Adel ließ ihn Konflikte spüren. »Jede Hofkonnexion nimmt den Freiheitssinn«, schrieb er an seine Schwester. Sein resignierendes Resümee; »Das Glück tut für mich, und ich muss ihm den Hof machen.«

Iffland in Saarbrücken

Wann begannen Ifflands Besuche in Saarbrücken? Fürst Ludwigs Einladung vom 12. Oktober 1786 scheint Iffland sehr bald gefolgt zu sein, möglicherweise um den 3. Januar 1787, des Fürsten Geburtstag, den man mit Theateraufführungen zu feiern pflegte. Sicher ist nur der nächste Besuch im folgenden Frühjahr, wie einem Brief vom März 1787 unter Freunden des Schauspielers zu entnehmen ist: (Beck an Gotter, 1.3.1787:) »Iffland ist seit vergangenem Freitag wieder nach Saarbrücken, vielleicht kommt er abermals mit Geschenken zurück.«

Anfang 1788 ist er erneut in Saarbrücken, um den Geburtstag der Fürstin-oder sagen wir korrekter: der Gattin des Fürsten; darauf komme ich gleich – mit einem Theaterabend zu feiern. Er berichtet, ein Stück für Saarbrücken gemacht zu haben, (8. - 10.2., *Der Einsiedler*, ein Prolog zum Geburtstag und zur Vermählungsfeier der Fürstin); am 25. Februar müsse er dorthin, »um am 1. März in diesem und in Voltaires *Tancred* zu spielen.«

Offenbar gilt es bei diesen Gelegenheiten als unfein, über Geld zu reden-der Schauspieler weiß nie genau, was er bekommen würde. Mal wird seine Reise bezahlt, mal nicht; bekam er beim letzten Mal ein Honorar, ist es diesmal, so im August 1789, stattdessen eine goldene Schnupftabaksdose, was ihn in einige Verlegenheit bringt (Bargeld wäre ihm angesichts seiner Schulden lieber gewesen).

Im selben Jahr 1789 schreibt er seiner Schwester Louise am 17. Dezember: »Neujahr gehe ich nach Saarbrücken.« Und fügt hinzu, er habe — ich zitiere ->»ein niedliches Ding für den Fürst von Saarbrücken gemacht«.

Fürst Ludwig

Wer ist dieser Fürst Ludwig? Er wurde 1745 als Sohn des Fürsten Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken geboren, der, gemeinsam mit Friedrich Joachim Stengel, eine barocke Residenz samt neuem Schloss erbaut hatte, Industrie, Handel und Handwerk förderte und der ganzen Region tatsächlich neuen Schwung gab.

Sohn Ludwig hingegen tut wenig für seine Residenz, hält sich 300 Pferde für die Parforce-Jagd, und damit er dabei nicht gestört wird, müssen die Untertanen alle nicht unbedingt nötigen Hunde abschaffen. Auch dürfen sie keine Hasen und Kaninchen fangen, sondern dulden, dass sei überhand nehmen und auf den Feldern großen Schaden anrichten.

Eine weitere Leidenschaft Ludwigs ist die Soldatenspielerei. Er hält - in dieser winzigen Residenz! - ein ganzes Bataillon Infanterie und eine Schwadron Reiter, deren Uniformierung er immer wieder ändert. Die enormen Kosten werden nur zum Teil durch Subsidien des französischen Königs gedeckt – sagen wir ruhig: Bestechungsgelder, mit denen Frankreich sich die Abhängigkeit der umliegenden kleinen Residenzen sichert.

Sein drittes kostspieliges Hobby ist am sympathischsten: das Theaterspielen. Auch wenn es nicht mehr ist als ein Liebhaber-, ein Lientheater, das der Fürst 1786 begründet hat und dessen Aufführungen die Bürger unentgeltlich besuchen dürfen, so gibt es dafür doch immerhin im Schloss einen Saal mit Bühne, daneben eine Freilichtbühne auf dem Ludwigsberg, und 1786/87 hat Ludwig durch Stengels Sohn Balthasar sogar ein eigenes *Comoedien Hauss* erbauen lassen; als Vorbild diente das Theater in Mannheim. (Bild zeigen)

Freiherr von Knigge, der ausführliche Berichte über das Saarbrücker Hofleben hinterließ, bezeichnete dieses neue Theater als »sehr geschmackvolles, großes Comödienhaus«; es stand am Ludwigsplatz, etwa da, wo heute die Kunsthochschule residiert, und ist nur in wenigen Darstellungen überliefert. Fest

angestellt waren ein Aufseher, ein Schreiner und Maschinenmeister, ein Theaterschneider und ein Tanzmeister; einen »General-Comodie-Intendanten« gab es auch.

Übrigens hatten alle diese Personen auch als Darsteller mitzuspielen. Der kuriose Gedanke drängt sich auf, dass an diesem immer noch absolutistisch regierten Hofe wenigstens beim Theaterspielen bereits die Demokratie eingekehrt war.

Bei einem Zeitgenossen, dem Regierungsrat Rolle, liest sich das allerdings noch im Tone schönster Hofberichterstattung: »Des gleichen haben Serenissimus mit schwersten Kosten ein Comoedien Hauß erbauen und zum Vergnügen der Einwohner und Fremden, welchen allen Höchstdieselben Freybilletts zustellen ließen, herrliche Schauspiele geben lassen, so dass Höchstdero mildeste Herablassung und Güte allenthalben ausgezeichnet hervorleuchtet...«.

Wie »herrlich« denn diese Aufführungen waren, ist schwer vorzustellen. Freiherr von Knigge hat darüber unkritisch bewundernden und servilen Tonart berichtet, dass man die Fakten nur mit Vorsicht verwenden sollte. Es traten keine Berufsschauspieler auf, sondern der Fürst selber und sein Hofstaat. Wenn Knigge also behauptet, er habe hier öfters Schauspiele »in großer Vollendung« gesehen, dann waren dies vermutlich Abende, an denen Iffland selber auftrat und die Begeisterung der Zuschauer auf die ganze Aufführung abfärbte.

Gelegentlich wird gerne der Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1789 zitiert, der über das Saarbrücker Gesellschaftstheater eine wahre Lobeshymne ergießt. »Der Fürst selbst gehört unter die ersten komischen Schauspieler«, steht da tatsächlich. Und: »Seine Gemahlin spielt mit vielem Anstande. Sie hat eine interessante Figur und sehr sonore Stimme.« In ähnlicher Weise wird jeder Höfling, der zu den Laiendarstellern gehörte, lobend charakterisiert.

Ich habe dazu eine eigene, etwas verwegene Hypothese: Iffland gab später nicht nur einen eigenen Theatralmanach heraus, sondern schrieb schon in seiner Mannheimer/Saarbrücker Zeit Rezensionen für die Jenaer Literaturzeitung. Ist nicht denkbar, dass er selber diesen Beitrag zum Gothaer Theaterkalender verfasst hat? Nicht nur, dass er mit Gotha verbunden war, weil er selber dort einst debütiert hatte, nein, es gibt auch stilistische Hinweise. So erwähnt er das Saarbrücker Comödienhaus, »welches«, ich zitiere, »der Kenntnis und dem Geschmack des Herrn Kammer-Rat Stengel große Ehre macht«. Das ist genau das Vokabular, das Iffland benutzte, als er in seinen Lebenserinnerungen seinen Freund Stengel charakterisierte. Also - denkbar wäre es, ist aber nicht bewiesen.

Was wurde am Saarbrücker Hoftheater gespielt?

Was wurde denn nun gespielt? Kein Schiller, kein Goethe, kein Kotzebue, kein Lessing, sondern einmal einen Voltaire (*Tancred*), ansonsten zumeist Lustspiele, ja eher Farcen, bei denen schon der Titel für sich spricht: *Der argwöhnische Liebhaber*, *Wer ist Vater zu dem Kinde?* oder *Der verschriebene Bräutigam aus Paris*.

Ein anderes in Saarbrücken aufgeführtes Werk mit dem seltsamen Titel *Der Essigmann mit seinem Karren* wird in der Saar-Literatur mit den genannten Farcen in einen Topf geworfen. Zu Unrecht. Zweifellos hatte Iffland es mitgebracht, und er schätzte es so sehr, dass er mit ihm sein Debüt als Schauspieldirektor in Berlin gab. Der Autor des »Essigmanns«, Louis-Sebastien Mercier (1740 - 1814), schrieb nicht nur rund 50 Theaterstücke, sondern begeisterte auch die deutschen Dichter des *Sturm und Drang* durch seine leidenschaftliche Polemik gegen den erstarrten Klassizismus von Racine und Corneille und deren Nachfolger und sein Plädoyer für ein zeitgemäßes Drama.

Nicht länger, so Merciers Forderung, sollten antike Götter und der Adel die Bühne bevölkern, sondern Bürger und ihr Alltag; die Bühne habe eine moralische Aufgabe. Ich zitiere: »Die Seele muss zum Guten hingezogen werden, und die moralische Absicht muss, jedoch weder heimlich noch allzu offen, das Herz ergreifen und darin ihr Reich errichten.«

Diese Tendenz lag in der Luft - man denke nur an Lessings *Hamburgische Dramaturgie* oder an den Satz in Schillers *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*. »Die Schaubühne ist der gemeinsame Kanal, in welchen von dem denkenden, besseren Teil des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da auf in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet.«

Auch Iffland teilt diese hohe Meinung von der moralischen Aufgabe des Theaters. Aber diese Höhenluft wird immer wieder vom Alltagsmief gestört. Er braucht Geld. Schon jetzt, als 30jähriger, betragen seine Schulden 3.500 fl, also zwei seiner Jahresgehälter als kurfürstlich Mannheimer Hofschauspieler. Also bleibt dem bereits gefeierten Dramatiker mit seinen hehren Grundsätzen nichts anderes übrig, als für den Saarbrücker Fürsten Gelegenheitsstücke zu verfertigen, deren Inhalt sich beispielsweise so liest:

»Ein alter Ritter kommt mit Gefolge zu einem Einsiedler, um von diesem ein Mittel zu erhalten, das der Fürstin Gesundheit und Glück geben solle. Der Einsiedler antwortet jedoch, dass die Fürstin dies alles bereits besitze, nämlich Treue, Liebe, Bescheidenheit und Beständigkeit. Gemeinsam mit dem Ritter zieht der Eremit zum Hofe, um der Fürstin zu huldigen.« Dieses Opus verfertigt er Anfang Februar 1787 als Prolog zum Geburtstag und zur Vermählungsfeier der Fürstin, wobei er auch mitspielt.

Für derartige Werke erhält Iffland vom Fürsten bestimmte inhaltliche Vorgaben, die er brav erfüllt, wenn er sich auch im Stillen über manches mokiert. Auf einem Titelblatt notierte Iffland später: »Bei diesem Stück ward mir aufgegeben, da die alte 70jährige Mutter des Fürsten von Saarbrücken nach langer Abwesenheit Sohn und Land besuchte, ein Stück zu machen, welches ländlich, komisch und doch rührend sei. Eine Schulmeisterrolle für den Fürsten, eine andere, wo ein Säufer und ein elender Mensch gefoppt wurde, eine ernsthafte Rolle für einen würdigen Mann zu machen« - dieser würdige Mann war Balthasar Stengel. Ende des Zitats: »Die unehelichen Kinder des Fürsten sollten interessant erscheinen, es sollte Pomp haben, und der Schluß mußte rührend sein! Das Bizarre reizte mich.«

Ein sehr aufschlussreiches Zitat, meine ich, das über des Fürsten Kunstverständnis ebenso viel aussagt wie über Ifflands heimliches Naserümpfen. Naserümpfen ist sicher zu wenig. Aus seinen Briefe dieser Jahre an die geliebte Schwester Louise spricht ein feinnerviger, ja nervöser Selbstbeobachter, der die eigenen Konflikte bereits zu analysieren versteht. »Die große Welt ist mir geöffnet«, schreibt er, »ich sehe dies brillante, erseufzte, beneidete Theater hinter den Kulissen. Das Leben des Adels ekelt mich an.« Keine günstige Position, wenn man bei einem Kurfürsten angestellt ist und Nebeneinnahmen von einem Fürsten anstrebt!

Was bleibt ihm übrig als Verstellung und Heuchelei. »Ich gewinne an Menschenkenntnis«, schreibt er, »aber das so oft zum Schweigen verurteilte Herz geht leiser. Diese zurückgedrängte Freimütigkeit verwandelt sich in Bitterkeit. Bitterkeit kann ich nicht beherbergen, daraus wird endlich eine Art von Indifferenz.« Sein eigenes Fazit lautet: »Indes verlangt mein Name, mein Ehrgeiz und mein Vorteil, dass ich nicht still stehe.«

Ifflands Name, Ehrgeiz und Vorteil werden gewinnen, wenn er auf die neuen Wünsche des Fürsten eingeht - sein Gewissen wird auf der Strecke bleiben. Dabei kann man der Aufgabe, vor die er jetzt, 1789, gestellt wird, auch eine positive Seite abgewinnen. Denn es ist der eigentlich höchst poetisch anmutende Versuch, Probleme auf die Bühne zu verlagern und dort zu lösen. Sozusagen eine Weiterführung der Schaubühne als moralische Anstalt, eine Weiterführung in die Utopie.

Der Konflikt

Aber welche Probleme hat denn Fürst Ludwig nun eigentlich? Ifflands Freund, der Kammer-Rat Stengel, wird ihn über alle Hintergründe unterrichtet haben, im übrigen scheute unser Dichter, wie wir wissen, auch nicht davor zurück, sich von Kammerdienern und Zofen intime Details zuraunen zu lassen. Das Erste, was man ihm erzählte, war sicher die Herkunft der zweiten Frau des Fürsten.

Womit die dritte Person auf unsere Bühne tritt: Katharina, im Volksmund damals als *Gänsegretel von Fechingen* bezeichnet, geboren am 1. März 1757.

Schon zu Lebzeiten seiner ersten Frau hatte der Fürst Maitressen. Die letzte war Tochter des Geheimrates Dern; Ludwig ernannte sie zur Frau *von* Dern, sie gebar ihm zwei Kinder. Bei dieser Maitresse sah er eines Tages deren 16jähriges Dienstmädchen, Katharina Kest. Er beendete daraufhin die Beziehung zu Madame *von* Dern, verheiratete sie mit einem Höfling, der dafür zum Hofmarschall ernannt wurde, und nahm das Mädchen als neue Maitresse.

Diese Neue aber hatte Haare auf den Zähnen: Sie ließ sich nicht mehr abschieben, sondern gebar ihrem Herrn ein Kind nach dem anderen, insgesamt sieben. Um Peinlichkeiten zu vermeiden, erließ der Fürst daraufhin die Verordnung, dass bei unehelichen Kindern die Namen der Väter nicht mehr ins Kirchenbuch einzutragen seien ... Stattdessen wurden diese Kinder mit

phantasievollen Namen ausgestattet: der erste Sohn zum Beispiel wurde Ludwig Albert von Ludwigsberg genannt.

Die Zeugnisse über das Gänsegretel sind je nach Stellung zu ihr gefärbt. Für die einen war sie »gutherzig und bescheiden«, Freiherr von Knigge nennt sie »die vortreffliche Gemahlin, die der Fürst sich, mit Hinwegsetzung über die elenden Convenienzen von Stand und Geburt, nach seinem Herzen gewählt hat«. Andere wie der Schwiegervater des Erbprinzen Heinrich - Sie erinnern sich vielleicht, dass er als Elfjähriger mit der 17jährigen Tochter des französischen Kriegsministers, des Fürsten Montbarey, verheiratet wurde - dieser französische Adlige hingegen sah nur, ich zitiere, »Berechnung und Koketterie dort, wo sie sich einfach natürlich gibt«.

Immerhin haben zwei ihrer Töchter ein ziemlich erschreckendes Urteil über sie gefällt. »Nur eine Stunde im Tage war uns Kindern peinlich«, schreibt sie, »wenn wir hinüber in den Saal mußten, um den Eltern unsere Aufwartung zu machen. Da weiß ich wohl noch, wie oft ich zitternd stand, wenn Mama erschien und, nachdem ich ihre Hand geküßt hatte, mit Strenge meinen Anzug musterte und meine Haltung, wie ich gewöhnlich mit einem Verweise entlassen wurde.«

Zitat Ende. Eine andere Tochter skizziert die Mutter ähnlich: »Kluges Betragen, sicherer Takt, gepaart mit einer großen Kälte des Herzens und Charakters.« Und sie fügt hinzu: »Dies gab ihr Macht über den heftigen, feurigen Fürsten.«

Nur über eins sind sich alle Zeugen einig: Katharina war eine schöne Frau, und das entschied.

Die schöne Maitresse wünschte sich natürlich einen schönen Titel, und Ludwig erfüllte diesen Wunsch im Jahre 1781 durch die Erhebung zur Freifrau von Ottweiler. Es gelang ihm sogar, den Kaiser selber dahin zu bringen, dass er Katharina zur Reichsgräfin erhob, womit alle unehelichen Kinder der ehemaligen Magd in den Grafenstand erhoben wurden.

Die erste, »echte« Fürstin war schon 1780 gestorben, so dass Ludwig sein Gänsegretel im Jahre 1787 heiraten konnte. Dass er sie bei dieser Gelegenheit als Fürstin in die Akten eintragen ließ, weckte bei den übrigen Mitgliedern des Hauses Nassau, den sogenannten Agnaten, heftigen Widerstand. Verständlich, denn dadurch wurden ihre Kinder sogar zu nachfolgefähigen Prinzen und Prinzessinnen von Nassau-Saarbrücken erhoben. Durch eine Klage beim Reichskammergericht in Wetzlar erwirkten die Nassauer Agnaten, dass Katharina die Führung des Fürstentitels untersagt wurde.

Ich langweile Sie mit diesem provinziellen Hickhack deshalb, weil dieses Thema während Ifflands Aufenthalt in Saarbrücken eine große Rolle spielte. Der Fürst beharrte nämlich darauf, dass seine neue Frau entgegen dem Verbot als Fürstin anzusprechen sei. Um sie für den Fall der Fälle abzusichern, kaufte er die lothringische Herrschaft Dillingen, die damals eigentlich nur aus einem Eisenwerk samt einigen Dutzend Hütten ringsumher bestand, und ließ sich vom französischen König, Ludwig XVI., den Titel *Duc de Dilling* verleihen, womit Katharina nun auch noch Herzogin wurde.

Die Revolution schwappt über die Grenze

Aber das waren noch lange nicht alle Probleme. Mittlerweile war nämlich das Jahr 1789 hereingebrochen. Der Saarbrücker Erbprinz befand sich gerade in Paris bei seinen Schwiegereltern (dem Kriegsminister Montbarey), als die Revolution ausbrach; nur mit Mühe entkam er als Adliger der aufgebrachte Volksmenge. Am 14. Juli 1789 hatten Pariser Bürger das Zeughaus besetzt und die dort lagernden 32.000 Gewehre ans Volk verteilt; am selben Tag wurde die Bastille erstürmt - Ereignisse, deren Tragweite König Ludwig XVI. offenbar überhaupt nicht begriff; in sein Tagebuch trug er sowohl am 13. wie am 14. Juli nur ein Wort ein: »Nichts.«

Die meisten anderen begriffen mehr, auch im Ausland. So war Johann Heinrich Campe, Autor des deutschen *Robinson Crusoe*, mit Wilhelm von Humboldt nach Paris geeilt, um - Zitat - »dem Leichenbegängnis des französischen Despotismus beizuwohnen«. Und nun konnten Ludwigs Untertanen beobachten, wie jenseits der nahen Grenze die alten feudalen Lasten und Zwänge aufgehoben wurden.

Bereits einen Monat später, am 14. August, legt die Doppelstadt - Saarbrücken hat damals etwa 3.000 Einwohner, St. Johann 1.500 - dem Fürsten eine fünfseitige Liste mit Beschwerden vor; am 5. September folgt eine zweite, die von zwei Dritteln der Bürgerschaft unterschrieben war. Manches betrifft die Aufhebung fürstlicher Monopole - so wollen sie wieder wie früher mit Tabak und Branntwein handeln dürfen, auch Obst und andere Lebensmittel wieder zwischen den Grafschaften Saarbrücken, Ottweiler und Saarwerden austauschen dürfen. Anderes klingt harmloser, als es ist: Sie wollen wieder die schon erwähnten Hasen und Kaninchen jagen dürfen, um ihre Felder zu schonen und ab und zu einen Sonntagsbraten zu bekommen. Und die Steuer auf die »Bergmanns-Kuh«, also die Ziege, soll den armen Leuten erlassen werden.

Manche Forderung ist sogar äußerst brisant: Man verlangt Einsicht in die Landkassenrechnung und Herausnahme aller dort nicht hingehörenden Ausgaben. Und obwohl der vorige Fürst den Steinkohlenbergbau in seine Hände genommen hat, wollen die Bürger nun wieder selber nach Kohlen graben dürfen. Undsowenig - viel Kleinkram, manches Bedeutungsvolle, in jedem Falle aber eine Beschneidung der fürstlichen Willkür an allen Ecken und Enden.

Hinzu kommt, dass natürlich die anderen Regionen der kleinen Residenz dem Vorbild folgen. Manche gehen sogar noch viel weiter. Püttlingen, Saarwerden und Harskirchen zum Beispiel unterstellen sich kurzerhand der Französischen Republik. Das heutige Sarreunion beispielsweise gehörte früher unter anderem Namen zum Fürstentum Saarbrücken.

Güdingen und Bübingen, (wo sogar eine »Patriotenpartei« nach französischem Muster entstand), stellen ihrerseits eine lange Liste von Beschwerden auf. Hier antwortet Ludwig kurz und barsch: »Diese Beschwerden haben den gemeinen Sinn nicht und verdienen daher keiner *reflection*.« (28.3.1790).

Mit seiner Residenzstadt wagt er so nicht umzuspringen. Er entlässt also den Regierungspräsidenten, gegen den sich die meisten Vorwürfe richten, und macht

am 5.12. weitreichende Zugeständnisse. Die erstrecken sich sogar auf ein Symbol der Revolution, die Trikolore, entstanden aus den Farben der Stadt Paris, Blau und Rot, kombiniert mit Weiß, der Farbe der Bourbonen. Die Nationalgarde achtet streng darauf, dass jeder eine blauweißrote Kokarde trägt.

Das gilt natürlich auch in den Dörfern jenseits der Saar, wo auch Ludwigs Untertanen kaufen und verkaufen. Also bleibt der fürstlichen Regierung nichts anderes übrig, als selber an ihre Grenzbewohner derartige Kokarden zu verteilen, damit sie drüben ungeschoren bleiben. Der Fürst kann sich damit trösten, dass Ludwig XVI. höchstpersönlich eine solche Kokarde angesteckt hat, als man sie ihm präsentierte.

Die Unzufriedenheit der Saarbrücker Bürgerschaft schlägt daraufhin in servile Dankbarkeitsbezeugungen um, sie erklärt - Zitat - »auf das feierlichste und heiligste, sich ruhig zu verhalten und keine empörerische Unordnungen zu begehen«.

2. Teil

Luassan entsteht

Ende November 1789 feiern die Bürger nicht nur ein großes Fest, das der Fürst höchstpersönlich besucht, sondern sie denken sich für den nächsten Geburtstag ihres Herrn etwas Besonderes aus. Es gibt damals die sogenannte Krahnengesellschaft, die Kaufmannsgilde, die als ihr Wahrzeichen jenen Krahen errichtet hat, der zur Zeit als Rekonstruktion Sorgen bereitet. Die Krahnengesellschaft hat Geld, und vermutlich versprechen die fürstlichen Zusagen erhöhte Einkommen. Also bestellen die dankbaren Kaufleute bei Herrn Iffland ein Schauspiel, das die wiederhergestellte Einigkeit zwischen Landesherr und Untertanen feiern soll, oder, um es mit Ifflands Vorwort zu sagen: das »dem Bunde der Eintracht und Liebe der Städte Saarbrücken, St. Johann und Ottweiler gewidmet« ist.

Iffland nimmt den Auftrag natürlich mit Freuden an. Und wie er ihn ausführt, lohnt sich genau zu studieren. Zweifellos hat er die nötigen Hintergrundinformationen von seinem Freund Balthasar Stengel erhalten. Was er erfahren haben wird, war Stoff genug für eine realistische Übertragung aufs Theater – abermals die Schaubühne als moralische Anstalt.

Bezeichnenderweise verzichtet Iffland, der doch das bürgerliche Leben auf die Bühne bringen wollte, hier auf alle realen Bezüge, und versetzt stattdessen die Handlung in ein nicht näher definiertes orientalisches Land namens Garisene. Dessen Herrscher nennt er »Luassan«. In einer Gesellschaft, in der zu den beliebtesten Gesellschaftsspielen auch Anagramme gehörten, also das Umstellen der Buchstaben eines Wortes zu einem anderen, spricht sich rasch herum, dass Luassan eine Spiegelung von »NassauL«, also NassauLudwig, darstellt. Auch »Garisene« lässt sich leicht als Anagramm, also als Umstellung der Buchstaben

von »Saar-Genie« deuten. Tatsächlich taucht im Verlauf des Stückes ein »Saar-Genius« auf.

Der effektsichere Autor Iffland stellt den Auftritt des Luassan aber erst einmal zurück. Er beginnt sein Stück am Tage vor des Fürsten Geburtstag mit einem Dialog zwischen dem »Obervorschneider« Muza, also einer Art Mundschenk, und Alsafi, dem Oberbefehlshaber. Muza, der seiner Rolle gemäß nur behaglichen Lebensgenuss und Faulheit im Sinn hat, erprobt an den eintreffenden Gratulanten seine Macht. Dann endlich tritt Luassan auf, »wirft einen edlen Blick umher«, wie die Regieanweisung lautet, und spricht des weiteren reinstes Ifflandisch: dass er keine Ehrenbezeugungen wünsche, sondern nur den Segen seines Volkes in Gestalt - ich zitiere - des »kostbarsten und einzigen Lohnes der Fürsten, der Volksliebe. Ist jemand, der diese Liebe mir versagen oder rauben will - er handelt ungerecht, doch ich vergebe ihm und werde für die Undankbaren sorgen wie für die Guten.«

Hat man die einschlägigen Zeugnisse gelesen, wie kleinlich und unnachsichtig der Fürst in Wirklichkeit Menschen zu verfolgen und zu demütigen pflegte, die sich bei ihm unbeliebt gemacht hatten, dann kann einem hier schon etwas übel werden - denn Iffland verkehrte bereits zwei Jahre an diesem Hof und hatte zweifellos genug erfahren. Aber es kommt noch besser.

Die Gratulanten werden entlassen, Luassan raisonneiert vor Muza und Alsafi über sein Amt. Und findet, wie könnte es bei Iffland anders sein, das Bild des Hausvaters. »Wird doch der Vater«, so der Originaltext, »oft zu rasch getadelt, von seinen Kindern oft unrecht verstanden; dennoch behält der Vater dasselbe Herz für seine Kinder, zürnt nicht und geht mit gutem, offenem Herzen, wenn sie wiederkehren, ihnen gern entgegen. Das will auch ich.«

Diesen Tonfall baut Iffland nun aus. »Bin ich mit Dir zufrieden«, erklärt Luassan dem Muza, »dann ist es auch die ganze Welt. Der Mann aber, der aller Menschen Glück und Leitung auf sich hat, soll allen Wohlgefallen? Kann er hier erfreuen, muss er dort betrüben. Jahre gehen hin, ehe er seines Volkes Liebe erwerben kann, und ein Leichtsinziger, der nicht weiß, wie vieler Jahre Werk er niederreißt, kann sie ihm in einer Stunde rauben!«

Nun lässt Iffland Jagdhörner erklingen, aber nur, um Luassan sagen zu lassen, wie stolz und jubelnd alle um ihn herum auf die Jagd ziehen - nur er, der Fürst sei gebeugt von Sorge und Lasten für seine Untertanen. Und damit geht er ab.

Muza und Alsafi aber belässt der Autor auf der Bühne, um eine raffinierte und wirkungsvolle Szene zu entwickeln. Basis ist die Liste der Forderungen der Bürgerschaft, die Iffland fleißig studiert hat - um sie nun Punkt für Punkt unterminieren zu können. Muza besteigt nämlich lüstern den Thron und meint, aus dem Handgelenk heraus regieren zu können: »Baut mir einen Damm – schon ist er gebaut. Grabt Weiher - sie sind gegraben. Legt Straßen an, baut das Land an, verbessert die Bergwerke - schon schlängeln sich die Straßen, das Korn blüht, die Bergwerke sind wohlgehalten ...«. Doch als er zufrieden heruntersteigen will, hindert ihn Alsafi und beginnt, ihm scheinheilig die Sorgen der Untertanen vorzutragen: »Deine Soldaten sind ihnen sehr zu Last.« »Aber sie wollen doch

Schutz?« »Die Abgaben sind ihnen zu hoch.« »Aber sie wollen doch Dämme, Moscheen, Straßen, Justiz und öffentliche Gebäude.«

Dem Publikum wird also weisgemacht, der Fürst stecke jeden Pfennig in die Infrastruktur seiner Residenz. Ob die Leute das geglaubt haben? Sie wussten doch längst, was Freiherr von Knigge später in seinen Reisebriefen über Saarbrücken veröffentlichen wird: »Die herrschaftliche Tafel ist vortrefflich; es fehlt am Hof an keiner Art von Vergnügung: Jagd aller Gattung, Fischfang, Schauspiele, Konzerte, Tanz, Spiel, Maskeraden, Schlittenfahrten, Landpartien ...", und, wie Knigge eilfertig ergänzt, »nützlicher Unterhaltung und Lektüre.«

Spätestens hier hat man bei der Lektüre des *Luassan* bereits begriffen, dass Iffland nicht die reale Welt abbilden will, sondern sie wie für das Kasperle-Theater in Klischeefiguren aufgliedert. Was hätte ein Lessing, 30 Jahre älter als Iffland! für ein intellektuelles Feuerwerk der Argumente für und wider entfacht, was für ein »Theater« im mehrfachen Sinne hätte der gleichaltrige Schiller daraus gemacht! Nun gut, Iffland, wollte und sollte hier nur eine Skizze liefern, einen unterhaltsamen Einakter. Dennoch - es ging ja nicht um Don Carlos oder um einen Kalifen in Jerusalem, sondern um die Menschen, die da unten als Zuschauer saßen, es ging um Tagesaktualität! Stattdessen verlegt er die Handlung in einen diffusen Märchen-Orient und bevölkert den teils mit Kasperlefiguren, teils mit hochtönenden Edelmenschen.

Jeder von ihnen - und das war wohl damals wirklich neu - bekommt seine eigene Sprache. Die Höflinge bleiben blass und sprechen blasses Alltagsdeutsch. Luassan/Ludwig erhält ein blumiges Vokabular und weitgeschwungene Phrasen, die etwas Singendes haben - »mein Araber rennt durch den Forst - der Schall der Freude jauchzt vor mir her - im stolzen Schmucke umgeben mich meine Diener ...«, und nun wird's gar ein Hexameter: „... und lange noch hinter mir tönen Hufschlag und Horn und Jubel - aber mit mir ist die Sorge für Euch alle. Alles freut sich und genießt - ich nicht...«. Es ist schwer, derartige Texte zu lesen, ohne zu parodieren.

Alsafi wiederum liefert vernünftige, einfache Sätze, die er in einem leichten, ironischen Tonfall vorträgt. Muza schließlich ist als erfolgssichere Clownsnummer angelegt. Erst einmal begründet er scharfsinnig, warum er am liebsten faul auf dem Diwan liegt und frisst: »Warum gehst Du, Alsafi, in den Krieg? Um tapfer zu sein. Warum bist Du tapfer? Um gelobt zu sein. Warum willst Du gelobt sein? Um mehr zu werden. Warum willst Du mehr werden? Um besser zu leben. Kannst Du besser schlafen, wenn Du mehr bist? Nein, Du kannst nur besser leben, wenn Du besser issest! Alles, weswegen wir uns herumtummeln und treiben, ist nur um zu essen!« Das ist lustig, aber es klingt mir auch nach einer Verspottung der Vernunft, als Vernünftelei verstanden, vielleicht sogar ein Hieb gegen die aufklärerischen Ideen der Encyclopädie von Diderot und d'Alembert. Darauf komme ich gleich noch.

Noch ist Muza dabei, sich das Regieren wie ein Kinderspiel auszumalen. Das klingt so: »He da - Ihr! Macht mir den ehrlichen Freund zum Kadi! Gut – das war

ein Kadi. Werbt mir 3.000 wohlberittene Spahis! Seht - dort reiten sie. Baut mir einen Damm! Er ist gebaut. Weiher - sie sind gegraben. Legt Straßen an, liefert uns Gelder ein, baut das Land an, verbessert die Bergwerke, legt Baumpflanzungen an! Wohl - die Straßen schlängeln sich, die Beutel stehen da, das Korn blüht überall, die Bergwerke sind wohlgehalten, die Wälder wachsen. Was ist - klagt da noch einer? Gut. Kopf ab. Das war Justiz.«

Die Leute haben bestimmt herzlich gelacht, weil sie sich schlauer glaubten als Muza: Neenee, mein Lieber, mussten sie denken, soo einfach ist Regieren nicht! Und so einfach kann man das dem Publikum beibringen.

Um die Sache auf die Spitze zu treiben, übernimmt Alsafi nun die Rolle des unzufriedenen, uneinsichtigen Volkes. Er bringt immer neue Klagen und Forderungen vor. Muza wird das rasch zu viel, er möchte vom Thron herunterklettern, aber Alsafi nötigt ihn, dort zu bleiben: »Harre noch ein wenig auf dem Throne. Der Kalif kann unrecht haben. Warum nicht? Kalifen sind und bleiben Menschen. Regiere noch ein wenig, mein Kalif! (...) Man ist nicht recht mit Dir zufrieden.« Das versteht Muza nicht: »Will man denn keine Dämme, Straßen, Wälder, Handel?«

»O ja«, antwortet Alsafi, »allein man glaubt, dass alle diese Dinge viel leichter ...«. »Wenn alle was anderes glauben«, unterbricht Muza, »und alle was anderes wollen, was kommt dann am Ende heraus?« Damit hat Alsafi ihn dort, wo er ihn haben wollte, aber er lässt noch nicht locker; er erwähnt Prozesse, die entschieden werden müssten, Streitigkeiten mit benachbarten Potentaten, Bauern, die für Hagelschlag entschädigt werden wollen ...

»Wenn ich das alles erfüllen soll«, ruft Muza schließlich, »was bleibt mir dann als Lohn?« »Volksliebe«, sagt Alsafi. »Und wenn das Volk doch unzufrieden ist?« »Dann bleibt Dir Dein gutes Gewissen.« Muza resigniert: »Da sitzt man so hoch, und darf nicht klagen, nur arbeiten, tun und dulden - ei, wo ist denn da Genuss?« »In der Stimme Deines Herzens«, so Alsafi.

So ganz wohl ist Iffland dabei selber nicht, denn schließlich weiß er doch von des Fürsten Liebhabereien und Ausschweifungen, und so lässt er Muza resümieren: »Wenn ich so geärgert bin - was nützt mir dann die Festtafel? Mit diesen Sorgen im Gemüth - wie genieße ich da der Jagd?«

Diese dialektisch geschickte, aber um so unaufrichtigere Verteidigung des Fürsten gibt eine erste Ahnung, wer hinter diesem Alsafi steckt, und falls Sie inzwischen diesen Namen anagrammatisch geschüttelt haben, liegt die Lösung auf der Hand: Iffland hat sich da selber auf die Bühne gestellt – als »Iffland/Saar« = Alsafi.

Was oder wer aber hinter »Muza« steckt, habe ich bei allem detektivischen Scharfsinn nicht mit Sicherheit herausgebracht. In Ifflands Dramen handeln die Personen umso bösser, je näher sie zum Hof stehen – bezeichnenderweise wird der Fürst selber stets ausgenommen. Das erinnert ein wenig an die vulgäre Variante während des Dritten Reiches, wo bei allem Bösen, seien es

Judenverfolgung, Repression oder totaler Krieg, oft der Stoßseufzer zu hören war: »Wenn das der Führer wüsste ...!«

Muzas gehobene Stellung am Hof lässt mich vermuten, dass ein Adliger gemeint war; und seine Anmaßung, besser regieren zu können als sein Herr, lassen ebenso wie die »Kopf-ab-Justiz« an einen der französischen Revolutionäre denken, worauf auch die ins Lächerliche gezogene Dialektik zielt.

Nachdem ich noch einmal die damals auch in Deutschland vieldiskutierten Namen der ersten Revolutionsmonate studiert habe, könnte ich mir denken, dass Iffland mehrere Personen zusammengefasst hat, von denen ich nur Mirabeau (ein Adliger, der auch als Revolutionär ein luxuriöses Leben führte) und Marat (Journalist und Theoretiker) nennen will.

Nächste Aufgabe: Wie mache ich das Gänsegretel zur Fürstin?

Damit hat der Autor das weite Feld zwischen Französischer Revolution und lokaler Unzufriedenheit erst einmal abgehandelt, nun kann er das nächste Problem lösen. Wie mache ich das Gänsegretel zur Fürstin? Die niedere Herkunft als Magd trennt Katharina nach damaligen Begriffen unüberbrückbar vom Adel. Aber Iffland weiß Rat. Spätestens seit Rousseau entwickelte gerade dieser Adel eine Schwäche für das einfache, natürliche Leben - auch Freiherr von Knigge hat das, was er anderswo eine Mesalliance genannt hätte, hier in diesem Sinne verklärt, als er schreibt, Ludwig habe seine Gattin »mit Hinwegsetzung über die elenden Convenienzen von Stand und Geburt nach seinem Herzen gewählt«.

Genau da sieht auch Iffland die Lösung. Er verwandelt die Szene in einen dämmerigen Wald und lässt eine junge Frau auftreten, die auf der Suche nach der guten Fee Tannettine ist. Auch hier verrät die Sprache, was für einen Menschen wir vor uns haben. »Der Schlaf hat mich geflohen, alles zog mich hierher ... ängstlich sehne ich mich, und weiß nicht nach wem! Der Gesang der Vögel macht mich weinen, und diese Tränen kühlen nicht die Glut auf meinen Wangen ...«. Das Gänsegretel von Fechingen, die Magd niederster Klasse, wird durch eine poetisch geschmeidige, metaphorreiche Sprache emporgehoben.

»Sehe ich zwei Bäume, so trauere ich, dass sie sich nicht zueinander neigen...«, in diesem Tonfall geht ihr Monolog über zwei Seiten. Aus der handfesten Bettgeschichte zwischen Fürst und Maitresse wird zarte Minne, und die von ihren eigenen Töchtern als kalt und berechnend geschilderte Aufsteigerin zeichnet Iffland in sanftem Pastell als unschuldig Suchende.

Ihr Name ist Kassuenda, und wohlgeübt, wie wir inzwischen sind, erkennen wir, dass Iffland hier im gleichen Rhythmus wie Ka-tha-ri-na diesen Namen mit den Buchstaben von »Nassau« verschmolzen hat - Kassuenda. Mit anderen Worten: Er veredelt nicht nur ihr reales Wesen, sondern gibt ihr auch noch verschlüsselt, was die bösen Agnaten ihr nicht gönnen, nämlich den Fürstinnen- Titel.

Aber wer steckt hinter der guten Fee Tannettine, die die Liebenden zusammen führt? Wieder muss ich bekennen, dass ich es nicht herausbekommen habe, obwohl ich alle Namen im Umfeld dieses Paares untersucht habe. »Tannettine« -

da könnte eine »Tante Ninette« verborgen sein, eine wohlmeinende Verwandte vielleicht, die, anders als die Nassauer Agnaten, die unzulässige Verbindung begünstigte. Nur: Eine Ninette fand ich nicht. Immerhin aber eine Henriette, die zweite Schwester des Fürsten, eine etwas kränkliche, verwachsene Frau, die vielleicht, vielleicht diese Beziehung begünstigt haben könnte, womöglich erste Rendezvous arrangiert. Aber das ist eine recht gewagte und romanhafte Hypothese, das weiß ich selber. Übrigens überlebte diese Dame alle Anderen und starb als verwitwete Marquise zu einer Zeit, als bereits die ersten Eisenbahnen führen.

Von einem Chor der Genien angekündigt, erscheint nun diese Fee Tannettine »auf einem Wolkenwagen in hellem Schimmer« unter Flötentönen - das ist vom Autor fast opernhaft entworfen: Sie ruft laut Regieanweisung »mit sanftem, hallendem Ton« »Tannettine«, und aus dem Wald antwortet eine Flöte im selben Rhythmus: tütütüüi-tü. Das Mädchen kommt und erfährt, ihr Glück sei nahe, wenn sie die Prüfungen der bösen Fee Antuga bestünde. Mit den Worten: »Liebe - leide - und sei glücklich!« geht die gute Fee ab.

Wenn wir uns erinnern, dass der Fürst einst im Hause seiner früheren Maitresse deren Dienstmagd kennenlernte und sie an die Stelle der vorigen setzte, ist uns klar, dass Iffland auch diesen Ablauf beschönigen muss. Er lässt also Luassan von der anderen Seite des Waldes auftreten: »Im Dunkel des Haines«, so seine ersten Worte, »ist treuer Liebe Heiligtum, und diese Felsen kennen nicht die Künste des Harems!« Also, das ist schon ein starkes Tobak, lieber Iffland ...

Luassan trifft auf Kassuenda, und es entwickelt sich unter manchem Ach! und Seufzen ein längeres Annäherungsgespräch, bis Luassan gesteht: „Ich suche ein Herz, das mich um meinetwillen liebt.« Das trifft sich gut, denn Kassuenda hat ähnliche Wünsche: »Ein stilles, heftiges Sehnen nach jemand, dem ich gut sein möchte. Dem ich erleichtertem möchte, was in der Welt schwer auf ihm liegt.«

Zwei Seiten weiter gestehen sie sich ihre Liebe, und Luassan verrät, dass er der Herrscher von Garisene sei. »Teile mit mir meinen Thron!« »Dein Herz!« antwortet Kassuenda, »Dein Thron beglückt mich nicht.« »Ich befehle es!« so Luassan. »Dann muss ich gehorchen«, so Kassuenda.

Und sie, vor der im realen Leben die eigenen Kinder zitterten, wie wir gehört haben, verspricht nun. Fürsprecherin aller Armen und Bedrückten werden zu wollen.

Letzte Hürde: Die Agnaten

Damit wäre ein Happy End nahe, gäbe es nicht jenes Hindernis, das dem realen Fürsten die Verbindung mit seiner Katharina so erschwert: die nassauischen Agnaten. Hier erspart sich der Autor jegliches Finessieren und alle Dialektik: Diese Gegner verteufelt er einfach. Auf der Bühne wird es um Luassan und Kassuenda plötzlich dunkel. Flämmchen »lüpfen hie und da aus der Erde«.

Ein Unwetter samt Erdbeben bricht herein. Kassuenda ängstigt sich, doch Luassan ist stark: »Wenn alle Menschen vor dem Ungewitter sich verbergen, so muss der Herrscher mit offenem Antlitz in die Feuer des Gerichts blicken können.«

Der Boden öffnet sich, so die Regieanweisung, eine große Flamme fährt herauf-großes Theater in Saarbrücken - und auf einem Drachen, von Schlangen umgeben, erscheint in schwarzem Gewande die böse Fee Antouga.

Da liest man die Buchstaben von »Agnaten« leicht heraus — aber was bedeuten O und U? Ich meine, das verweist auf Oranien und Usingen, denn: Nassau-Usingen hatte beim Reichskammergericht in Wetzlar und beim Reichshofrat in Wien förmliche Klage gegen Katharinas Erhebung zur Fürstin erhoben, und auch der Prinz von Oranien, Fürst zu Nassau, hatte sich dem angeschlossen. Ich möchte betonen, dass all diese Entschlüsselungen auf meinem eigenen Mist gewachsen sind, aber sie scheinen mir recht plausibel.

Dieses höllische Theaterspektakel, das Antougas Auftritt begleitet, erinnert mich ebenso wie die sanfte Flöte an ein Libretto, das ziemlich genau zur selben Zeit im fernen Wien von einem gewissen Herrn Schikaneder verfasst wird und bald als Zauberoper mit dem Titel *Die Zauberflöte* herauskommen wird. Das hohle Pathos Sarastros findet sich bei Luassan wieder - Antouga ist böse wie die Königin der Nacht, Muza hat etwas von Papageno, Kassuenda etwas von Pamina ... so etwas lag offenbar in der Luft.

»Ich habe mein Schlangenhaar geschüttelt«, so Antouga, »und über Deinem Volke hängt nun die schwarze Nacht! Seid nun gut, seid sanft, seid milde – sie sehen es nicht mehr, sie kennen Euch nicht mehr.«

Doch Kassuenda ist opferbereit: »Kann ich das Gift, das Luassan bereitet ist, abwenden, so reiche mir den vollen Becher dar - umwinde ihn mit Schlangen, decke sie mit keiner Rose, fassen will ich ihn, dem Volke zurufen: Seid treu wie ich, liebt ihn, wie ich ihn liebe, und mit dem Lächeln der Liebe will ich sterben, um in anderen Sphären für Luassan zu beten!«

Luassan triumphiert vor Antouga: »Siehe, so bin ich geliebt! Ein Volk, das so herzlich an mir hängt«. Und tatsächlich: »Volkesliebe ist Euch heilig?« klagt Antouga, »so habe ich keine Macht über Euch.« Und schon senkt sich in einem Wolkenwagen der Genius des Volkes von Garisene herab – ein bemerkenswerter Hinweis, über welche Bühnentechnik das Saarbrücker Comödienhaus verfügte - der Genius vertreibt die böse Fee, der Boden öffnet sich, sie stürzt hinein, eine Flamme steigt empor, der Boden schließt sich.

Damit hat der Autor alle Probleme beseitigt, der Apotheose steht nichts mehr im Wege, und auch hier, wie bei den meisten Iffland-Werken, hat sie die Form einer rührenden Schluss-Gruppe. Die Szenerie verwandelt sich in eine Palmenallee, die zu einem reich beleuchteten Tempel führt. Im Hintergrund behängen Nymphen das »L« des Ludwig/Luassan mit Blumen, sanfte Musik ertönt. »Siehe«, sagt Kassuenda, »wie die Treue, der Biedersinn Deinem Feste opfert?« Der Biedersinn - als Nicht-Germanist wusste ich gar nicht, dass dieser Begriff schon um 1790

gebräuchlich war. Biedermeierliches ist jedenfalls schon jetzt, Jahrzehnte zu früh, reichlich angeklungen.

Dann setzt Iffland dieser maßlosen Verherrlichung des Fürsten noch die Krone auf: Er lässt Tannettine einen Altar hereinfahren, der welche Aufschrift trägt? »Dem Volke«. Damit hat er, wie er meint, auch das letzte Reizwort jener Tage glücklich entschärft, und nun kann das Stück mit Gereimtem aus dem Chor schließen - »Dein Volk sieht mit gerührten Blicken / auf uns, auf diesen Tag, auf Dich / ruft mit wetteiferndem Entzücken / Es lebe Vater Ludwig.« Tja, »Ludewich« muss schon sein, sonst stimmen Reim und Rhythmus nicht... »auf Dich / Ludewich.« »Würksam«, wie Iffland das nannte, war dieses Spektakel ganz sicher, und ohne Zweifel haben die Zuschauer dem Autor das geboten, was er als eins der Ziele seiner Kunst nannte, nämlich »Tränen des Wohlwollens für eine gute Sache.«

Der Lohn

Dieses Opus wurde also am 3. Januar 1790 zum 45. Geburtstag des Fürsten uraufgeführt. Iffland spielte höchstpersönlich die Titelrolle. Ob es ihm schwer gefallen ist, die eigene Mischung aus Pathos, Sentimentalität und Fürstendienerei auch noch selber zu verkörpern? Schon Goethe war an Iffland aufgefallen, dass - ich zitiere - »der größte Schauspieler sich meistens Rollen aussucht, die ihrem Gehalt nach seiner unwürdig sind und denen er durch sein Spiel den höchsten augenblicklichen Wert zu verschaffen weiß.«

Die Hoffnung des Autors auf eine feste Besoldung wurde nur teilweise erfüllt. Der Fürst bewilligte ihm eine Pension von 300 Gulden, damit er jährlich „einige Male“ in Saarbrücken spiele und die dortige Gesellschaftsbühne leite. 300 Gulden waren nicht besonders viel. Genau so hoch oder so niedrig war Schillers Anfänger-Jahresgehalt als Dramaturg am Mannheimer Theater gewesen. Eine Mannheimer Schauspieler-Witwe, die Iffland als Garderobenfrau einstellte, bekam mehr, nämlich 400 u. Er wird also insgeheim enttäuscht gewesen sein, zumal er laut Aussagen von Freunden »absolut unfähig war, Haus zu halten.« Als ihm die 300 fl bewilligt wurden, hatte er bereits Schulden in Höhe von 3.500 fl, zwei seiner Mannheimer Jahresgehälter also, und wenige Jahre später werden es bereits 15.000 Gulden sein, also mehr als zwei Gehälter als Königlich Preußischer Schauspieldirektor. Eine Entschädigung mag die Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Saarbrücken gewesen sein - dem ersten in der Stadtgeschichte. »Aus Achtung für Ihre allgemein anerkannten Verdienste«, so begründen die Stadtväter ihren Beschluss in einem Begleitschreiben, »aus Erkenntlichkeit für Ihre unserer Stadt öffentlich bezeugte Zuneigung, und selbst um die Ehre zu haben, einen so braven Mann unter unsere Mitbürger zählen zu dürfen.« Bezeichnend für die damals herrschende Atmosphäre, dass man nicht vom bedeutenden Schauspieler oder vom erfolgreichen Autor spricht, sondern vom »braven Mann«.

Fürst Ludwig hat diese Ehrenbürgerschaft natürlich erst einmal zu genehmigen, und er tut dies mit dem schönen Satz: »Wäre dem Stadtrat hierdurch zu erkennen zu geben, Serenissimi Hochfürstliche Durchlaucht zu Bezeugung Höchst dero

gnädigsten Wohlgefallens darüber, dass der Stadt Rath von dem Wert des Iffländischen Schauspiels überzeugt wären, das dem Herrn Iffland zu ertheilende Bürger-Dekret gnädigst confirmieren wollten.«

Iffland dankt und äußert unverblümt: »Ich hoffe - wo ich auch sein mag - in erforderlichen Fällen werden Sie, meine Herren, mich. Ihren Bürger, mit Aufträgen beehren.«

Ganz nebenbei ist interessant, dass der barocke Kanzleistil und ein fast moderner Briefstil eines Privatmannes damals also nebeneinander benutzt wurden.

Luassan wurde für die Erstaufführung in Mannheim gedruckt - in der ersten Auflage übrigens miserabel redigiert. Der Historische Verein für die Saargegend besitzt ein Exemplar der Erstaussgabe, und ich durfte mir eine Kopie machen. Sie strotzt nicht nur von Fehlern in der Rechtschreibung und setzt Kommas nach jedem zweiten Wort, nein, auch die Verschlüsselung der Namen ist noch nicht so eindeutig wie in der Gesamtausgabe von Ifflands Dramen. So heißt der Fürst erst dort Luassan, hier aber noch Liussan, und da diese Schreibweise konstant beibehalten wird, frage ich mich, ob Iffland vielleicht anfangs die Hinweise auf reale Verhältnisse mehr verschleiern wollte als später. Oder war es einfach Schlamperei? Das Stück spät und hastig hingehauen, von einem verärgerten Drucker unter Zeitdruck gesetzt... wer weiß.

Danach

Damit war der Höhepunkt von Ifflands Wirken in Saarbrücken überschritten, es folgten nur noch einige Kleinigkeiten. Ob die Saarbrücker ihrem Ehrenbürger tatsächlich einen zweiten Auftrag erteilten, ist nicht überliefert, wohl aber beauftragte der Fürst selber Iffland in den folgenden Jahren mit mehreren kleinen Gelegenheitswerken. Darunter war sogar eine sogenannte Operette, vermutlich nicht mehr als ein Schauspiel mit einigen Gesangseinlagen, denn in Saarbrücken gab es ja außer einer Militärkapelle kein Orchester.

1793 verfasste Iffland dann noch eine Szenenfolge mit dem Titel *Genesungsstück nach Saarbrücken*. Die Aufführung wird schon unter dem Schatten des bevorstehenden Einzugs der Franzosen in die Saargegend gestanden haben. Der Fürst litt zu dieser Zeit bereits stark an Gicht - daher der Titel des letztgenannten Werkes - eine Krankheit, an der er ein Jahr später im Alter von 49 Jahren starb - im Exil, in Mannheim, wohin er vor den einrückenden Franzosen geflüchtet war. Ob er die Worte des *Luassan* noch in Erinnerung hatte: »Wenn alle Menschen vor dem Ungewitter sich verbergen, so muss der Herrscher mit offenem Antlitz in die Feuer des Gerichts blicken können«?

Mit offenem Antlitz hatte er wohl nur erkannt, dass ihm eine schwierige Entscheidung bevorstand, nämlich entweder an der Saar zu bleiben, was die Gefahr einschloss, von den Franzosen als Adliger verhaftet und womöglich guillotiniert zu werden, oder zu fliehen, was den Verlust seiner Ländereien bedeutet hätte. Ludwig/Luassan, der milde Freund seiner Untertanen, fand einen listigen Ausweg: Er verkündete, einer »Badekur« auf der anderen Rheinseite zu

bedürfen, in Mannheim, wo er alsbald einen angemessenen Hofstaat aufbaute. Der Magistrat von Saarbrücken/St. Johann bewilligte ihm hierfür erhebliche Summen, die meines Wissens auch später nie zurückgezahlt wurden, als das Haus Nassau nach Napoleons Sturz mit rechtsrheinischen Gebieten reichlichst entschädigt wurde.

Aber auch die Franzosen kassierten. Die Schlösser waren abgebrannt, das Komödienhaus geplündert und teilweise zerstört (1801 riss man es vollends ab), und die Bürger hatten eine außerordentlich hohe Kontribution zu zahlen. Mit einem Wort: Mit dem Theaterspielen war es in Saarbrücken erst einmal vorbei.

1796 war die durch die Revolutionskriege entstandene Verunsicherung so groß geworden, dass Iffland sich selbst in Mannheim nicht mehr sicher fühlte. Seit längerem bestand ein Angebot des preußischen Königs, und nun nahm er es an. Unter seiner Leitung wird das Berliner Theater eine der führenden Bühnen Deutschlands, und auf sein Drängen hin errichtet man auch das schöne klassizistische Schauspielhaus am Gendarmenmarkt.

Meine Beschäftigung mit diesem Stoff

Den größten Teil des heute vorgetragenen Materials hatte ich schon vor rund zwei Jahrzehnten zusammengetragen, als ich ein weiteres Theaterstück plante. Ich hatte zuvor einen Autorenwettbewerb der Stadt Saarbrücken gewonnen, und zwar mit dem Theaterstück *Tiefausläufer*, das dann vom Staatstheater aufgeführt wurde. Es ging dabei um eine fiktive Laienspielgruppe, die ein wohlgereimtes Festspiel einstudiert, das sich um den Bau der Alten Brücke rankt - also um den Besuch Kaiser Karls des Fünften im Jahre 1546. Während der Probenarbeit kommen den Spielern selber Bedenken, ob ihr naiv-positives Opus wirklich die damaligen Vorgänge wiedergibt. Sie beginnen, die Quellen zu studieren, die Sekundärliteratur, versteht sich, und da sich unterschiedliche Auslegungen ergeben, entsteht auf diese Weise eine Folge von Einzelszenen, die sich zum Teil sogar widersprechen. Für den Zuschauer eine vergnügliche Angelegenheit, gleichzeitig ein bunter Bilderbogen aus jener Zeit, der sich gegen Ende in immer kühnere Phantasien steigert - Höhepunkt ist die Entschlüsselung eines Abzählreims von Kindern aus dem Köllertal als Hinweis auf eine damals angeblich begründete Linie Habsburg-Saarbrücken.

Als Nicht-Saarländer hatte ich mir damals diesen selbsterfundenen Vierzeiler in Völklinger Platt übersetzen lassen, und genoss Jahre später mit diebischem Vergnügen, diesen Vierzeiler nunmehr als altes Volksgut zitiert zu finden. Dann stieß ich im hiesigen Stadtarchiv auf den *Luassan*, durfte das kostbare Einzelstück kopieren, kam auf Iffland und die Fürstenzeit, und wieder reizte mich der Gedanke an »Theater im Theater«. Je mehr ich über Iffland las und von ihm las, desto mehr faszinierte mich, wie da offensichtlich ein Theatergenie sich zu niedrigen Fürstendiensten hergibt, einfach weil er Geld braucht. Eigentlich steckt dahinter auch das oft besprochene Problem des Künstlers in einer Diktatur. Bin ich stark

genug, als stolzer Einzelgänger im Dunklen zu bleiben, oder gebe ich hier und dort ein klein wenig nach - und schon steige ich auf?

(Das gilt bereits für kleine Autoren wie mich: Ich hatte mal für einige Filme des ZDF Drehbücher zu schreiben - es ging um die Themen Traum und Reinkarnation. Ich versuchte, durch fleißige Lektüre und manches Gespräch mit Experten wirklich wissenschaftlich haltbare Drehbücher zu liefern. Dann merkte ich aber, dass das gar nicht gewünscht war, dass vielmehr von dem maßgebenden Redakteur des Senders eine eher esoterische Sicht der Dinge gefordert wurde. Es kam zu Diskussionen, und mir blieb nur die Wahl, auszusteigen (dann hätte es ein Anderer im gewünschten Sinne gemacht) - oder die ebenso interessanten wie lukrativen Aufträge zu retten. Das tat ich dann, und schäme mich heute noch ein bisschen. Und habe wenn nicht Sympathie, so doch Verständnis für den großen Iffland.)

Die Guillotine

Doch zurück nach Saarbrücken. Als ich aus dem Iffland- Stoff ein Stück konzipierte, spürte ich, dass da noch etwas Brisanz fehlt. Und dann stieß ich auf den Fall Lohmüller/Huppert, der seinerzeit ganz Deutschland beschäftigte. Jakob Lohmüller war zu jener Zeit, als der *Luassan* entstand, herrschaftlicher Meier, also Ortsvorsteher, von Güdigen; Nickel Huppert in gleicher Funktion in Bübingen. Nach Ausbruch der Französischen Revolution fanden die alten Spannungen zwischen Reich und Arm, also den bäuerlichen Grundbesitzern und den Tagelöhnern, ihre Zuspitzung, als die Unzufriedenen sich in einer Patriotenpartei nach französischem Muster zusammaten.

Es gab da viel kleinkariertes Hin und Her, bis im ersten Krieg gegen das revolutionäre Frankreich preußische Truppen nach Saarbrücken kamen. Ihnen soll Lohmüller eine Liste der 22 Güdinger Patrioten gegeben haben, die daraufhin nichts an Leib und Leben zu befürchten hatten, aber bei den Zahlungen und Sonderdiensten für die Preußen besonders geschröpft wurden.

Ähnlich soll es Huppert in Bübingen getan haben. Bald aber rückten die Preußen ab, die Franzosen kamen, ein sogenannter Volksrepräsentant namens Ehrmann wurde als Regierungschef eingesetzt, und nun kehrte sich der Spieß um.

Wohlgemerkt - dies alles ist nicht Fiktion, sondern historische Tatsache. Die Güdinger Patrioten wollten sich, verständlicherweise, rächen. Um dem unbeliebten Gespann Lohmüller/Huppert eins auswischen und gleichzeitig ihre Verluste vergütet zu bekommen, zeigten sie die beiden beim Volksrepräsentanten an. Lohmüller und Huppert werden verhaftet und am nächsten Tag einem Schnellgericht vorgeführt. Man liest ihnen die Anklage auf Französisch vor, wovon sie kein Wort verstehen; beide antworten, dass sie unschuldig seien - leider auf Deutsch, dessen wiederum der Ankläger nicht mächtig ist; dann werden sie wieder in ihr Gefängnis am Schlossplatz geführt.

Einen Tag später rasselt die sogenannte *Guillotine ambulante*, eine fahrbare Guillotine, aus Metz kommend, auf den Schlossplatz. Die beiden Häftlinge, die

von ihrem Todesurteil garnichts mitbekommen haben, werden vor den Augen einer großen Menschenmenge herausgebracht und enthauptet.

All das geschah am 11. Dezember 1793, und der Standort der Guillotine auf dem Schlossplatz war viele Jahre mit einem weißen Kreuz gekennzeichnet. Angeblich schmolz im Winter dort immer der Schnee, so dass das Kreuz dauernd sichtbar blieb - was ich solange für eine patriotische Legende hielt, bis in unseren Tagen gerade dort ein alter Brunnen der mittelalterlichen Burg aufgedeckt wurde ... und über dem lag die Bodentemperatur eben immer etwas höher.

Diese spannende Geschichte baute ich nun in das Theaterstück ein. Ich ließ Lohmüller als Bittsteller seiner Gemeinde beim Fürsten antreten – ein eingeschüchterter Dorfbewohner in der ungewohnten Atmosphäre des Schlosses. Dort trifft er auf Iffland, ebenfalls gerade eingetroffen und natürlich wegen Arbeitsüberlastung unvorbereitet. Gewohnt, sich die nötigen Informationen für das Auftragsstück rasch an Ort und Stelle zu verschaffen, lässt sich Iffland auch von Lohmüller über die Nöte der Güdinger und deren Forderungen erzählen; er erfährt auch von der Patriotenpartei und von dem Erfolgsdruck, unter dem der Meier steht.

Nun hat Iffland in Saarbrücken stets das Problem, mit Laien arbeiten zu müssen. Nicht nur die Hofleute, sondern sogar Kostümschneider und Bühnentechniker muss er als Regisseur so weit bringen, dass sie auf der Bühne noch halbwegs glaubhaft agieren. Angesichts des naiven Lohmüller kommt er auf eine kühne Idee: Der schüchterne Güdinger Dorfvorsteher soll ebenfalls mitspielen, aber es soll ihm garnicht bewusst sein, dass er »spielt«. Er soll seine eigene Rolle auf der Bühne ausleben, des Glaubens, das Ganze sei Wirklichkeit.

Einen Untertan zu spielen, der sich trotzig gegen seinen Herrn auflehnt? Da brähte Lohmüller kein Wort heraus. Wenn dieser vornehme Herr Iffland, der mit dem Fürsten offenbar ganz vertraut ist, aber sagt: »So, Lohmüller, jetzt gehst Du auf die Bühne und liest Eure Forderungen vor«, dann wird er das tun – zwar ängstlich stammelnd, aber gehorsam, und damit umso glaubhafter. Warum hatte ich denn so viel Angst? denkt er, während er sich mit feuchten Fingern an seinem Manuskript festhält - Serenissimus hören mir ja zu! Unterbrechen mich nicht, lassen mich nicht rauswerfen, nein: Durchlaucht klatschen Beifall!

Für Iffland, den Theaterrevolutionär, ein faszinierendes Experiment – am lebenden Menschen. Eine Operation am offenen Herzen. Aber das hat besessene Künstler noch nie gestört. So entsteht die Rolle des Muza, des unbedarften Untertanen, der meint, besser regieren zu können als sein Herr.

Alles gut und schön, gäbe es nicht einen Pferdefuß. Die Patriotenpartei hat nämlich - so meine Version - längst einen Spion und Zuträger in den Hofstaat eingeschleust, der als Kammerdiener beim Fürsten alle wichtigen Dinge erfährt und schnell mitbekommt, dass Lohmüller die Namensliste der Patrioten an den Fürsten übergeben will. Der Spion spielt seine Rolle als dümmlicher, aber loyaler Diener so gut, dass der Fürst ihn Iffland triumphierend als Beweis dafür vorführt,

dass es doch noch treue Untertanen gebe. Lohmüller erkennt ihn natürlich, wagt nichts zu verraten, beginnt aber zu ahnen, was da auf ihn zukommt.

Resümee: Es wird eine überzeugende Aufführung, aber Lohmüller geht dabei drauf.

Was aus diesem Stück wurde

Jeder Autor hat so seine Lieblingskinder, und für mich gehörte diese Paraphrase über Ifflands *Luassan* dazu - schon deshalb, weil sie nie aufgeführt wurde, lediglich als Hörspiel für den SR. Bestimmte Ausschnitte habe ich dann für das Stück *Wurres* verwendet, ein Auftragswerk des Staatstheaters, das in der Saison 1999 zur Tausendjahrfeier unserer Stadt in der Feuerwache lief. Übrigens deutete mein eigener Untertitel für *Wurres -100 Bühnenbilder aus 1000 Jahren Saarbrücker Geschichte* - unmissverständlich an, dass es eine Collage aus genau 100 Szenen war. Leider setzte das Staatstheater ohne mein Wissen aufs Plakat den Begriff »Theaterstück«, genau das, was es nicht sein sollte, weil die Saarbrücker Geschichte ebenfalls kein geschlossenes Ganzes ist. Ein gefundenes Fressen für die Saarbrücker Presse, mir genau das anzukreiden: Es sei kein »Stück«. Der überregionalen Presse hingegen gefiel genau das. Aber das sind die üblichen Leiden eines armen Autors.

Lassen Sie mich zum Abschluss eine andere Ausformung des *Luassan-Stoffes* lesen, einen kurzen Text mit dem Titel: *Ein ungeschriebener Brief August Wilhelm Ifflands*. Er enthält zwar vieles, was ich Ihnen bereits erzählt habe, sollte aber doch nicht langweilig sein, weil ich zum einen manchen Mosaikstein aus Ifflands Briefen verwendet und etwas von seinem ruhelosen, nervösen und zwischen Euphorie und Niedergeschlagenheit schwankenden Stil imitiert habe, zum anderen aber frech und frei Erfundenes mit eingebaut habe.

Ein ungeschriebener Brief August Wilhelm Ifflands: August Wilhelm Iffland

(19.4.1759 - 22.9.1814)