

Jürgen Schröder

### Die Freiheit Württembergs

Uhlands "Ernst, Herzog von Schwaben" (1818)

Geschichtsdrama – Politisches Drama – Psychodrama

Allmählich wird es auffällig. Wir feiern und bereden Ludwig Uhland und beschweigen seine Dichtung, d.h. wir beschweigen genau jenen Teil von Person und Werk, der ihn berühmt und populär gemacht hat. Ehe es allzu auffällig oder gar peinlich wird, möchte ich dieses Schweigen brechen. Allerdings auf die Gefahr hin, daß es dadurch noch peinlicher werden könnte. Denn ich breche es an einer Stelle, wo stillschweigende Bemäntelung vielleicht angebrachter wäre. Der *Lyriker* Uhland, der Dichter der Balladen und der *Vaterländischen Gedichte* war immerhin einmal hochberühmt; das 19. Jahrhundert liebte ihn als Nationalpoeten und stellte ihn neben Goethe. Der *Dramatiker* Uhland war es niemals. Im Gegenteil: Er hat zwar, außer mehr als einem Dutzend dramatischer Fragmente, zwei vollendete Stücke hinterlassen, den *Ernst, Herzog von Schwaben* (1818) und, ein Jahr später, einen *Ludwig der Baiere* (1819), aber beiden Herzögen gelang es nicht, auch nur bei ihrem Stammespublikum dauerhaft ins Gerede zu kommen. Der bairische "Ludwig" fiel schon seinerzeit bei einem Preisausschreiben des Hoftheaters München durch, und sicherlich nicht nur seiner antiklerikalen Züge wegen. Mein Vorgänger, Klaus Ziegler, testierte ihm die "spannungslose Oberflächlichkeit und Hohlheit, Unechtheit und Unfruchtbarkeit" eines "historisierenden Epigonen-dramas".<sup>1</sup>

Das schwäbische "Trauerspiel in fünf Aufzügen", am 7. Mai 1819 in Hamburg uraufgeführt, hat es zwar im Jahr 1962 zu einer Stuttgarter Reclam-Ausgabe gebracht, wurde aber niemals zu einem württembergischen Nationaldrama und verdankt seine karge Wirkungsgeschichte den fälligen Fest- und Jubiläumsaufführungen: es wurde am 29. Oktober 1819 anlässlich der Verfassungsfeier in Stuttgart aufgeführt, 1887 anlässlich des 100. Geburtstags Uhlands wiederum in Stuttgart und 1912 anlässlich des 50. Todestages von dem heutigen Uhland-Gymnasium hier in Tübingen. Von einer Aufführung im Jahre

---

1 Deutsche Philologie im Aufriß. Bd. II, hrsg. v. WOLFGANG STAMMLER, Berlin 1960, S. 2245.

1987, außer der heutigen, weniger feierlichen, ist mir nichts bekannt. Sogar die Tübinger Lokal-Presse reagierte damals wie heute ausgesprochen lieblos und negativ: 1912 vermißte die "Tübinger Chronik" dramatische Begabung, "lodernde Leidenschaft" und "scharfe Dialektik"<sup>2</sup>, in diesem Jahr, in der Geburtstagsbeilage des "Schwäbischen Tagblatts", bemerkte der Redakteur lakonisch: "die beiden Dramen, 'Ernst, Herzog von Schwaben' und 'Ludwig der Baier' sind wohl unrettbar verstaubt und verloren".

Was soll man da tun, meine Damen und Herren, aufhören oder weitermachen?

Ich entscheide mich aus *drei Gründen* für das Weitermachen: erstens, weil Sie unmöglich jetzt schon wieder nach Hause gehen können ...

zweitens, weil man mir, als ich vor dreizehn Jahren nach Tübingen kam, tückischerweise eingeflüstert hat, ich käme genau auf jenen ehrwürdigen Lehrstuhl zu sitzen, auf dem von 1830 bis 1832 Ludwig Uhland gesessen habe. Daran ist natürlich kein wahres Wort, aber seitdem verfolgt mich, den Nord- und Ostdeutschen, die Vorstellung, ich müßte irgendwann einmal den schwäbischen Uhland durch ein kleines Vortragsopfer versöhnen ...

und drittens, weil ich den fälligen Wiederbelebungsversuch für lohnend halte, weil es mich reizt, ihn genau an der Stelle vorzunehmen, wo das Denkmal Uhland recht steinern und verstaubt dreinschaut. Ob dieses Unternehmen plausibel, tollkühn oder fachidiotisch ist, können Sie nach einer Stunde selbst entscheiden.

Im übrigen leugne ich nichts. Das scheintote Trauerspiel *Herzog Ernst* ist das Ergebnis romantisch-germanistischer Mittelalter-Verehrung, eines schwäbischen Patriotismus, unerschütterlicher Verfassungstreue, konservativen Rechtsbewußtseins, eines engen idealistischen Menschenbildes, demokratischer Freiheits- und Volksliebe, kernig-blasser Blankverse und – einer unglücklichen Liebe zum Drama.

Das alles ist es, aber es geht nicht darin auf.

Mein Wiederbelebungsversuch staffelt sich in drei hermeneutische Therapien, d.h. in drei verschiedene *Lesarten* des "Trauerspiels":

1. eine literatur- und geistesgeschichtliche Lesart. Sie stellt das Stück als romantisches *Geschichtsdrama* vor.

<sup>2</sup> In der Ausgabe vom 13.11.1912.

2. Eine sozial-politische Lesart. Sie versteht es als *politisches Drama*, als ein Drama der württembergischen Verfassungskämpfe 1815–1819.
3. Eine persönlich-psychologische Lesart. Sie liest es auch als ein *Psychodrama* seines Verfassers Ludwig Uhland.

Ich rücke meinem leblosen Patienten also Schritt für Schritt auf den Leib, gehe von handfester Datenerfassung und Herz-Massage allmählich zu einer Art Mund-zu-Mund-Beatmung über und werde so, wie sich zeigen wird, vom Vordergründigen ins Hintergründige geraten, bis in ein geheimnisvolles Dunkel, wo auch das Licht der Aufklärung versagt.

## I.

Am 20. November 1832, einigermaßen verspätet, hielt der Professor Ludwig Uhland seine Tübinger Antrittsvorlesung. Sie trägt den Titel *Über die Sage vom Herzog Ernst* und liest sich wie eine nachträgliche Einleitung zu dem Drama, das vierzehn Jahre früher, 1818, erschienen war. Diese Vorlesung beginnt mit dem Bekenntnis, daß "Jenseits der Literatur im buchstäblichen Sinne" in der älteren Zeit "gerade die nationalsten Erzeugnisse des geistigen Lebens" liegen: nämlich "Mythos, Sage, Volksgesang", für Uhland die wichtigsten Erscheinungen der geliebten "Volkspoesie".<sup>3</sup> Und sie demonstriert diese These beispielhaft an der "Sage vom Herzog Ernst", die, ausgehend von mehreren mittelhochdeutschen Bearbeitungen, noch zu Uhlands Zeiten als Volksbuch auf den Märkten verkauft wurde. So hatte er sie schon 1807, zwanzigjährig, kennengelernt.<sup>4</sup>

Seine Tübinger Vortrags-Demonstration besteht in einer sorgfältigen und klaren Dokumentation ihrer überaus verwickelten Stoffgeschichte. In der Sage des mittelhochdeutschen Spielmannsepos, in der sich Geschichtliches und Wunderbares, Reichsgeschichte und eine märchenhafte Orientreise des Helden bunt vermischen, vereinigen sich nämlich verschiedene historische Epochen, Ereignisse und Personen, vornehmlich der sächsischen und der salisch-fränkischen Kaisergeschichte des 10. und 11. Jahrhunderts. Der Germanist Uhland legt zunächst den "Grundbestand der Sage" frei, den er in einer Gruppe von fünf Personen und ihren Verhältnissen erkennt. Dann stellt er drei "histori-

<sup>3</sup> Werke IV, S. 185.

<sup>4</sup> Werke II, S. 457.

sche Schichten" und Geschichten vor, aus denen sich die Kernsubstanz der Sage gebildet hat. Uns interessiert lediglich die dritte, die salisch-fränkische Geschichtsstufe, weil sie es ist – und nicht das Volksbuch –, der Uhland in seinem Drama weitgehend gefolgt ist. Ihren Inhalt kann ich mit Uhlands eigenen Worten wiedergeben:

"Ein andres Geschlecht deutscher Könige stieg herauf, das fränkische oder salische. An der Spitze desselben stand Konrad II. Fest und rastlos wirkte auch er darauf hin, die Macht seines Hauses und damit seine Herrschergehalt zu mehren und zu stärken. Er war vermählt mit Gisela, der Witwe des Herzogs Ernst von Schwaben, die als die ausgezeichnetste Frau ihrer Zeit gepriesen wird. Sie hatte aus erster Ehe einen Sohn, der gleich seinem Vater Ernst hieß und dessen Nachfolger im Herzogtum Schwaben war. Um die Erbfolge im Königreich Burgund entzweite sich der junge Fürst mit seinem mächtigen Stiefvater. Er griff zu den Waffen, aber bald in diesem ungleichen Kampfe von seinen Vasallen verlassen, mußte er sich unbedingt dem Kaiser ergeben und wurde von diesem auf dem Felsschlosse Gibichenstein eingekerkert. Einzig Graf Werner von Kiburg war ihm treu geblieben, verteidigte drei Monate lang seine Veste Kiburg gegen den Kaiser und irrte, als solche nicht länger zu halten war, geächtet umher. Auf Fürsprache seiner Mutter Gisela wurde Ernst, nach zweijähriger Gefangenschaft, wieder freigelassen. Er sollte zuerst das Herzogtum Bayern erhalten, nachher aber in sein Herzogtum Schwaben wieder eingesetzt werden, jedoch unter der Bedingung, daß er schwöre, Wernern, den Anstifter der Unruhen, wenn dieser sich in seinem Gebiete betreten ließe, festzunehmen und auszuliefern. Ernst aber wollte lieber auf das Herzogtum verzichten, als den Freund verraten. Ihn schreckte nicht, daß Reichsacht und Kirchenbann über ihn ausgesprochen wurde. Mit Wernern und einigen andern begab er sich zuerst nach Frankreich, um bei dem Grafen Odo von Champagne, seinem Verwandten, Beistand zu finden. Als aber dieser Versuch vergeblich war, setzte er sich mit seinen Gefährten, in der Wildnis des Schwarzwalds, auf die Burg Falkenstein, deren Trümmer noch in der Gegend von Wolfach zu sehen sind. Dort aufgesucht und gedrängt, fiel er in verzweiflungsvollem Kampfe gegen die Übermacht und zugleich mit Wernern und vielen der Seinigen. Dies ereignete sich im Jahr 1030."<sup>5</sup>

Uhland folgt mit dieser Erzählung, wie zuvor mit seinem Drama, dem kaiser-

<sup>5</sup> Werke IV, S. 197 f.

lichen Hofkaplan und Geschichtsschreiber Wipo, der um 1045/46 die "Gesta Chuonradi II. Imperatoris" verfaßte und darin auch über die Aufstände des Schwabenherzogs Ernst II. gegen Kaiser Konrad II. berichtete.<sup>6</sup> Er folgt dem Geschichtsschreiber und nicht der Volkssage, obwohl er doch nur in ihr, der Sage, den "dichterisch schaffenden und bildenden Volksgeist" am Werke sieht.

Warum macht er diese auffällige Ausnahme?

Uhland selber gibt in seiner Antrittsvorlesung folgende Begründung:

"Die wahrhafte Geschichte des Herzogs Ernst steht offenbar größer da, als die nunmehrige Sagendichtung. Die Geschichte bot zwei lebendige Hauptmomente dar, welche gewiß auch von Anfang an im Volksgesang aufgefaßt waren: die wetteifernde Treue der beiden Freunde und die Stellung Giselas zwischen dem Gemahl und dem unglücklichen Sohne. Das erstere Moment, das großartige Beispiel der Freundestreue bis in den Tod, ist unverkennbar das dichterisch bedeutendere. Aber es ist der Sagenverknüpfung zum Opfer gebracht worden, und nur noch die Spur, wie es einst lebendiger in der Sage gewaltet, hat sich noch darin erhalten, daß im Gedichte Herzog Ernst und Graf Werner als unzertrennliche Gefährten im Kampf und auf der Irrfahrt erscheinen."<sup>7</sup>

Uhland behauptet also nicht weniger, als daß die fränkisch-alemannische Geschichtsversion dem Geist der verlorenen Ursache näherstehe als ihre späteren dichterischen Fassungen, daß die schwäbische Stammesgeschichte ihn, den Dramatiker, direkt mit der ursprünglichen Volkspoese verbinde.

Diese Begründung enthält offensichtlich nur die halbe Wahrheit. Uhland kommt es nicht nur auf die Rettung des Freundes- und Treue-Motivs und die tragische Katastrophe an, sondern ebenso auf die schwäbische Stammesgeschichte. Schwaben und Württemberg stehen ihm näher als das Reich. Deshalb hat er die Daten, die Personen und die Ereignisfolge zwar dem Geschichtsschreiber Wipo entnommen, in allem anderen aber folgt er dem Geist der Volkssage und seiner Vaterlandsliebe. So hat er den wunderbaren Teil der Volkssage, die orientalische Irr- und Abenteuerfahrt des Herzogs Ernst als

<sup>6</sup> Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe. Hrsg. v. RUDOLF BUCHNER, Bd. XI, Darmstadt 1968. Wipo, Gesta Chuonradi II. Imperatoris, bearbeitet v. W. TRILLMICH, S. 507–613.

<sup>7</sup> Werke IV, S. 198.

kleine Erzählung in sein Drama aufgenommen (III. Aufzug), so hat er alles Licht auf den unglücklichen Herzog Ernst, die beiden Freunde und die Mutter-Figur gelenkt und die beiden Rebellen, ganz gegen das Zeugnis des kaiserlichen Historikers Wipo, der sie als vom Satan verführte und getriebene Unruhestifter darstellt, poetisch ins Recht gesetzt, und so läßt er sein Stück am Ende in das Medium der Volkssage einmünden, wenn Gisela ad spectatores spricht:

“Doch rühren wird es spät noch manches Herz,  
Wenn man die Kunde singet oder sagt  
Vom Herzog Ernst und Werner, seinem Freund,  
Von ihrer Treue, die der Tod bewährt.

.....  
Nein: leben, leben soll mein treuer Ernst,  
Fortleben wird er in dem Mund des Volks ...”<sup>8</sup>

Durch den Mund der kaiserlichen Schwabenmutter stiftet Uhland die schwäbische Volkssage vom Herzog Ernst, nachdem er diese verlorengegangene Sage dramatisch wiedererinnert und erneuert hat. Seinem Trauerspiel sind so von Anfang an epische Züge und Strukturen eingeschrieben.

Nun gut, aber warum diese poetische Stiftung, warum hat Uhland den “Herzog Ernst” überhaupt geschrieben?

Mit seiner dichterischen und wissenschaftlichen Wiederentdeckung, Verklärung und Erforschung der nordischen Vorzeit und des deutschen und europäischen Mittelalters befindet sich Uhland bekanntlich im Einklang mit der romantischen Bewegung und ihrem Programm. Er ist früh in sie hineingewachsen, und er lebt und webt darin vor allem bis zu seiner allmählichen Politisierung, die erst mit seinen Erfahrungen im Stuttgarter Justizministerium und den Freiheitskriegen beginnt.<sup>9</sup> So schreibt er Ende 1806 an einen romantischen Gesinnungsfreund:

“Der teutsche Dichter, dem es um die wahre, in rüstigem Leben erscheinende Poesie zu tun ist, fühlt einen auffallenden Mangel an vaterländischer Mythologie”, an “alten Kunden seiner Nation”.<sup>10</sup>

Dieser Mangel wird dem “teutschen Dichter” umso peinlicher fühlbar, als ihn

<sup>8</sup> Werke II, S. 116.

<sup>9</sup> Dazu den Brief vom 31.12.1813. In: Briefwechsel I, S. 366.

<sup>10</sup> Werke II, S. 446.

Uhland mit den griechischen Dramatikern und mit Shakespeare vergleicht: “auch wir Teutsche stehen auf dem Punkte der dramatischen Kraft und suchen eine Vorwelt epischer Dichtungen”.<sup>11</sup>

Seit dieser Zeit befindet sich Uhland mit vielen anderen Zeitgenossen auf der Suche nach einer “vaterländischen Mythologie”, und er findet sie vornehmlich in Heldenbüchern, Heldensagen, Rittergeschichten, alten Volksliedern und Volksbüchern.<sup>12</sup> Wenig später nennt er zum ersten Mal den “Herzog Ernst”: “Was die Volksromane betrifft, so haben wir hier eine Sammlung mehrerer Stücke dieser Art, die in Reutlingen gedruckt und durch Bänkelsänger, Bilderhändler etc. herumgetragen wurden. Es sind: Genovefa, Heymons-kinder, Herzog Ernst, Magelone, Siegfried, weise Meister, Eulenspiegel, Fortunatus, Octavianus etc.”<sup>13</sup>

Uhland ist sich zwar der Schwierigkeiten bewußt, die dem Dramatiker entstehen, “der seinen Stoff aus der alten romantischen Zeit” nimmt (körperliche Kraft der Heldensage, die epischen Züge), aber er kann sich ihrer Faszination nicht entziehen.

Vor allem ein Motiv ist es, durch das ihn die “echtdeutschen Sagen und Lieder” in Bann schlagen und das dann zu einem Leitmotiv seiner dramatischen Pläne und Stücke einschließlich des “Herzog Ernst” wird: “das Vorherrschen der Züge von treuer Genossenschaft unter Männern, vorzüglich auch der Herrn- und Dienertreue.”<sup>14</sup>

Über die allgemeine romantische Kunsttheorie hinaus, die im christlichen und ritterlich-höfischen Mittelalter das wahre Zeitalter und Heimatland der Poesie entdeckt und verherrlicht, gibt Uhland eine recht aufschlußreiche und konkrete Begründung für seine Mittelaltervorliebe:

“Die verständlichsten Anklänge”, schreibt er in einem Brief von Ende September 1809 an seinen Freund Kerner, “findet wohl unsere Zeit und unser

<sup>11</sup> Werke II, S. 447.

<sup>12</sup> Dazu auch sein Aufsatz “Über das Romantische” vom Februar 1807. Werke II, S. 399 ff.

<sup>13</sup> Werke II, S. 457.

<sup>14</sup> Ebd., S. 484. Vgl. dazu HARTMUT FRÖSCHLE: “Der mittelalterliche Geist des consensus fidelium sollte nach Uhland wieder zum Leben erweckt und der gegenwärtigen Zeit angepaßt werden: ‘Die Treue der Blutsverwandtschaft und Genossenschaft ist in der Idee des heutigen Staates zur umfassenden Bürgerpflicht, in der Lehre des Christentums zur allgemeinen Menschenliebe erweitert.’” In: ders.: Ludwig Uhland und die Romantik. Köln und Wien 1973, S. 152.

Volk im Mittelalter, in der Ritterwelt, daraus wir hervorgegangen und wovon uns innerlich und äußerlich noch so viele Spuren geblieben".<sup>15</sup>

Uhland verknüpft also beide Zeiten direkt, er stellt das Volk in den Mittelpunkt dieser Verknüpfung und betont so die nationale Kontinuität und Identität. Hier liegen schon die Keime für eine Politisierung von innen und von unten, eine Politisierung, die aus seiner dichterischen und wissenschaftlichen Tätigkeit herauswächst und mit der Politisierung von außen zusammengeht. Daß die Zeit der napoleonischen Fremdherrschaft und dann der Befreiungskriege solche nationalen Bestrebungen in Dichtung und Wissenschaft noch verstärkte, versteht sich von selbst.

Das läßt sich auch an der Entwicklung des Dramatikers Uhland ablesen. Seine Pläne konzentrieren sich immer mehr auf die deutsche Reichs-, dann auf die schwäbische Geschichte. Im August 1815 notieren die Tagebücher "die Idee zu einer Herrmannsschlacht" (12.8.15), kurz vor der "Idee zu einem Herzog Ernst" (28.8.15)<sup>16</sup>; einen Monat später spricht er in einem Brief von "Entwürfen zu Trauerspielen aus der schwäbischen Geschichte".<sup>17</sup> Auf diese Weise kommt er einer berühmten Forderung A. W. Schlegels nach, dem er von allen Romantikern vielleicht am nächsten steht.<sup>18</sup> Schlegel hatte am Ende seiner 37. Wiener Vorlesung (1808) nach einem deutschen nationalhistorischen Drama als der würdigsten Gattung des romantischen Schauspiels gerufen<sup>19</sup>, und sein Bruder Friedrich hatte sich in seinen Wiener Vorlesungen (1812) diesem patriotischen Aufruf angeschlossen. Man hat deshalb festgestellt, daß Uhland mit seinem "Herzog Ernst" "diese programmatische Forderung der Brüder Schlegel als erster erfüllt" habe und daß er deshalb "am Beginn des deutschen nationalhistorischen Dramas" stehe<sup>20</sup>, genauer, "an der Nahtstelle zwischen dem romantischen Geschichtsdrama und der historischen Geschichtsdramatik der Restaurationszeit".<sup>21</sup> Also ein Ehrenplatz für Ludwig Uhland als Geschichtsdramatiker.

Theoretisch trifft diese Feststellung wohl zu, aber wie hat sie sich in dem

<sup>15</sup> Werke II, S. 490.

<sup>16</sup> Tagbuch, S. 167 f.

<sup>17</sup> An Karl Mayer vom 5.3.1816. Briefwechsel II, S. 5.

<sup>18</sup> H. FRÖSCHLE, wie Anm. 13, S. 45 f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 118.

<sup>20</sup> Ebd., S. 119.

<sup>21</sup> Ebd., S. 117.

Stück vom "Herzog Ernst" realisiert? Wie ist dort deutsche Nationalgeschichte dargestellt?

Uhland wählt einen historischen Stoff, der durch sein Leben und Fortleben in der deutschen Volkssage ausgezeichnet ist, der also Volkstümlichkeit besitzt; sodann ist es ein Stoff, der die deutsche Stammes- und Reichsgeschichte in engster Verbindung zeigt, d.h. in einem Konflikt, der weder die eine noch die andere Seite aufzuheben trachtet, sondern beiden Seiten gerecht zu werden versucht. Dabei wendet Uhland die kaiserliche Perspektive des Historikers Wipo um: Er sympathisiert unverhohlen mit den Mittelpunktsfiguren Ernst und Werner und sieht Kaiser und Reich aus der schwäbischen Stammesperspektive. Kunrad wird so trotz seines mehrmaligen Auftretens zu einer blassen Randfigur. Obwohl der Sieger, gerät er, vor allem am Schluß, auffällig in den Hintergrund.

Dafür gibt es zwei politische Gründe: Kritik am Kaiser von einem Standpunkt aus, den Uhland auch noch in der Paulskirche vertreten hat: für freie Kaiserwahl durch das Volk, "gegen das Erbkaisertum" (das Kunrad anstrebte!). Der Vertreter dieser Kritik ist Werner. Und zweitens eine entschieden föderalistische Auffassung über das Verhältnis zwischen den Stämmen (Ländern) und dem Reich, so wie Uhland sie während der Entstehung des "Herzog Ernst" in einem Brief an Varnhagen von Ense formuliert hat (3.11.16): "von oben" und "aus dem Blauen herab" habe Deutschland nichts zu erwarten; erst wenn "jeder Volksstamm zum Selbstgefühl erwacht und zu innerer Begründung gelangt sein wird", werde "hieraus auch die Kraft des Ganzen hervorgehen".<sup>22</sup>

Das ist erneut jene demokratische Perspektive "von unten", wie sie Uhland durchgehend vertreten hat.

Wenn es dem Stück trotzdem nicht gelingt, deutsche Nationalgeschichte lebendig werden zu lassen, so hat das, neben allen weiteren ästhetischen Mängeln, zwei wesentliche Ursachen: zum einen wird Staats- und Gesellschaftsgeschichte als reines Personen- oder Protagonistentheater dargeboten; zum andern ist der Herzog-Ernst-Stoff, so wie ihn Uhland aufgegriffen und konzipiert hat, weniger dramatisch als balladesk.

Geschichte wird personifiziert, d.h. sie erscheint lediglich als personaler Lehnzusammenhang, als treue oder untreue "Genossenschaft unter Männern". Die Figuren stehen steif auf der Bühne und sagen geschmeidige und

<sup>22</sup> Briefwechsel II, S. 21.

doch knochentrocken versifizierte Geschichtsreden auf, sie bereden sich und die anderen; die Konflikte zwischen ihnen werden allenfalls sichtbar, aber nicht ausgetragen: so der Konflikt zwischen Kaiser und Werner (Wahl- oder Erbmonarchie), zwischen Kaiser und Ernst (Treuebegriff), zwischen Kaiser und Gisela (Gatten- versus Mutterliebe) oder zwischen Ernst und Adalbert (Vatermord). Alles bleibt flächig, ohne Tiefendimension. Manchmal erscheint die mittelalterliche Geschichte bloß wie in lebenden Bildern nachgestellt: z.B. in der historisierenden Acht- und Bann-Szene am Ende des ersten Aufzugs.

Es gibt deshalb keine dramatische Spannung und Präzipitation. Nach dem ersten Aufzug, der die Rehabilitierung und erneute Verstoßung Herzog Ernsts enthält, ist schon alles entschieden. Der geächtete und gebannte und noch dazu recht phantasielose Sohn hat keine Chance gegen seinen kaiserlichen Stiefvater. Was in den restlichen vier Aufzügen mehr illustriert als gezeigt wird, das ist, nach einem episch-statischen Mittelakt, die Verfolgung, der heldenhafte Widerstand und der Untergang Herzog Ernsts und seines Gefolges, also die "treue Genossenschaft unter Männern" bis in den Tod. Dieses einfache und enge Gefälle und der breit ausgemalte Endkampf gehören eher in eine Ballade als in ein Drama. Man hat das Stück deshalb schon im 19. Jahrhundert eine "entwickelte Ballade" genannt.<sup>23</sup> Darauf komme ich im dritten Teil, in einem anderen Zusammenhang, wieder zurück.

Nimmt man den "Herzog Ernst" bloß als deutsches Geschichtsdrama, so ist er nicht nur mißglückt, sondern er erscheint, nach weiteren 170 Jahren deutscher Geschichte, in einem höchst bedenklichen Licht: Was er verherrlicht und verklärt, sind die kriegerischen Tugenden des teutschen Mannes, Tapferkeit, Streitlust, blinde Gefolgschaftstreue, den Kampf auf verlorenem Posten bis zum letzten Mann, den Heldentod, die Männerbünde, den Vorrang der Blutsbande vor institutionellen Bindungen und – wie sich noch zeigen wird – allerlei finstere Mächte im Umkreis des Vatermords. Ebenso bedenklich ist es, daß das sinnlose und mörderische Schlachtfest am Ende des Stückes durch die Berufung auf Freiheit und Recht, auf Freundes- und Stammestreue legitimiert und verklärt wird. Die hehre Ideologie und die blutige Praxis des Trauerspiels klaffen hier weit auseinander.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> FR. TH. VISCHER: Kritische Gänge, Stuttgart 1861, S. 146.

<sup>24</sup> Diese Linie führt weiter zu Felix Dahns *Herzog Ernst von Schwaben. Erzählung aus dem 11. Jahrhundert* von 1902. Hier haben die deutschen Mannestugenden bereits präfaschistische Züge. Dazu und zu den verschiedenen Ausformungen des Herzog-Ernst-Stoffes überhaupt HANS-JOACHIM BEHR (Hrsg.): *Herzog Ernst. Eine Über-*

Die Frage ist, ob Uhland überhaupt ein nationalhistorisches Drama schreiben wollte, ob diese erste Lesart zulässig ist. Ich denke nicht. Allzu vieles spricht dafür, daß er mit dem "Herzog Ernst" ein politisches Drama schreiben wollte und geschrieben hat, daß dieses Stück ein Reflex der württembergischen Verfassungskämpfe zwischen 1815 und 1819 ist und zugleich eine dramatische Antwort darauf. Bei dieser zweiten Lesart wird gerade das verständlich, was bei der ersten erschreckend und verfehlt wirken kann.

## II.

In den Jahren 1815 bis 1819 hat der Politiker Uhland den Poeten Uhland nicht nur nicht "aufgezehrt" – so die Befürchtung Goethes –, sondern er hat ihn mitgeschaffen. Das gilt selbstverständlich für die *Vaterländischen Gedichte*, die 1817 erschienen, aber auch für den "Herzog Ernst", der gleichzeitig entstand. Die Verfassungskämpfe haben nicht nur den politischen Lyriker, sondern auch den politischen Dramatiker Uhland freigesetzt.<sup>25</sup> In dem lakonischen Tagebuch von 1815 kann man verfolgen, wie sich Uhlands wachsendes Engagement in der Verfassungsfrage und die Entstehung des "Herzog Ernst" von Anfang an miteinander verschwistern, wie dessen Konzeption sofort politisch aufgeladen wird. Seine erste Erwähnung am 28. August wächst förmlich aus den wechselnden Nachrichten über die Verfassungsfrage und aus seiner entschlossenen Eidesverweigerung gegenüber dem König heraus<sup>26</sup>, aus Freude und Schmerz durch die "große Zeitgeschichte".<sup>27</sup> Uhland liest Bücher über die deutsche und schwäbische Geschichte, treibt historische Verfassungstudien und entwirft – ein Indiz für seine kämpferische Stimmung – zuerst die letzte Szene des geplanten Trauerspiels, den heroischen Untergang des Herzog Ernst und seiner Getreuen, der auch bei Wipo ungewöhnlich breit ausgemalt ist. In einer ähnlichen Stimmung, unmittelbar nach der erneuten Auflösung der Landstände durch den König am 5. Juni 1817, wird das Stück im

sicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung, Göppingen 1979 = *Litterae*, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, Nr. 62.

<sup>25</sup> Vgl. sein "Vorwort" zu den Gedichten von 1815, namentlich die fünfte Strophe. Werke I, S. 8.

<sup>26</sup> Vgl. seine Briefe an die Eltern vom 2.8.1815 und vom 17.12.1817. Briefwechsel I, S. 448 und II, S. 51.

<sup>27</sup> Davon ist in einem Brief Uhlands vom 10.2.1814 die Rede. Briefwechsel I, S. 370.

Juni/Juli zu Ende geführt. Das Gedicht *Nachruf* vom 7./8. Juni belegt, wie sich Politisches und Dramatisches bei Uhland verknüpfen:

“Euch, Kämpfer, ist kein Kranz geflochten,  
Wie der beglückte Sieg ihn flicht;  
Nein! wie ein Fähnrich, wund und blutig,  
Sein Banner rettet im Gefecht,  
So blickt ihr, tief gekränkt, doch mutig  
Und stolz auf das gewahrte Recht.”<sup>28</sup>

So das Gedicht. Das gleiche Bild finden wir im Drama: Der todwunde “treue Fähnrich” Warin rettet das Banner und pflanzt es vor das Herzogszelt, worin die Freunde Ernst und Werner im Tode vereint liegen. Sollen sie beide das “gewahrte Recht” in diesem Stück verkörpern?

Eine solche politisch-allegorische Deutung hat Uhland selber nahegelegt, ja ausdrücklich gegeben, und zwar mit dem *Prolog*, den er seinem Stück voranstellte, als er die Nachricht erhielt, daß es am 29. Oktober 1819 zur Feier der neuen Verfassung aufgeführt werden solle. Dort lesen wir die Verse:

“Das ist der Fluch des unglücksel’gen Landes,  
Wo Freiheit und Gesetz darniederliegt,  
Daß sich die Besten und die Edelsten  
Verzehren müssen in fruchtlosem Harm,  
Daß, die fürs Vaterland am reinsten glühn,  
Gebrandmarkt werden als des Lands Verräter,  
Und, die noch jüngst des Landes Retter hießen,  
Sich flüchten müssen an des Fremden Herd.”<sup>29</sup>

Hier ist weniger von Herzog Ernst, Graf Werner und ihren Getreuen die Rede als von dem widrigen und empörenden Schicksal jener deutschen Patrioten und Liberalen, die zusammen mit dem deutschen Volk nach 1815 von ihren Fürsten um die Früchte ihrer Taten geprellt wurden. Die Rebellen und Gebrandmarkten von damals erscheinen in der Gegenwart allegorisch als die wahren Vertreter von Gesetz und Ordnung, Freiheit und Recht.

Ich exemplifiziere dies zunächst an Werner, der eigentlich politischen Figur. Sie und der unerschütterliche Freundschafts- und Treuebund mit Ernst sind

<sup>28</sup> Werke I, S. 75.  
<sup>29</sup> Ebd., S. 76.

nur zu verstehen, wenn man in Werner die Personifikation des “alten, guten Rechts” und der “Freiheit” wiedererkennt. Als Kaiser Kunrad im ersten Aufzug von Ernst verlangt, daß er ihm einen Eid schwöre, der ihn von dem geächteten Grafen lossagt, da verlangt er auch von ihm, daß er sich von dem Alten Tübinger Vertrag (1514), von dem “alten, guten Recht” und der alten Freiheit lossage, da wird hinter Herzog Ernst der Staatsbürger und Altrechtler Ludwig Uhland sichtbar, der nicht bereit ist, seinem König Friedrich einen solchen Eid zu schwören. Und wenn Herzog Ernst sich am Ende des Aufzugs mit den klassischen Versen verabschiedet:

“Hin fahr’ ich, ein zwiefach Geächteter,  
An meine Fersen heftet sich der Tod,  
Und unter Flüchen krachet mein Genick,  
Von Werner laß ich nicht .....”<sup>30</sup>

da erkennen wir jenen unnachgiebigen, starrsinnigen Uhland, wie ihn Fr. Th. Vischer gezeichnet hat: “was ich nicht will, will ich nicht, und was ich nicht will, thue ich eben nicht, da bringt mich keine Gewalt der Erde dazu ...”<sup>31</sup>

Wo immer Graf Werner dann in dem Stück erscheint, geht er, eine makellose übermenschliche Figur, restlos in der allegorischen politischen Funktion auf. So, wenn er Ernst beim ersten Wiedersehen erklärt, worin seine unerschütterliche “Treue” wurzelt:

“Woraus mein Leben seine Nahrung zieht,  
Was mich erhält und was mich kräftiget,  
Ist die Erinnerung eines großen Tags,  
An dem die deutsche Freiheit mir erschien  
In offnem Wirken, in lebend’ger Kraft.”<sup>32</sup>

Und dann schildert er in breiter Ausmalung den Tag der deutschen Kaiserwahl, der das deutsche Volk in Freiheit und Brüderlichkeit vereinte, um den Würdigsten aus seiner Mitte zu finden und zu erheben. Diese Vision aber von Freiheit und freiem Vertrag zwischen Volk und Herrscher hat sich nicht realisiert:

“Der Mann, den wir zum König uns gewählt  
Und der so demutsvoll das Haupt geneigt,

<sup>30</sup> Werke II, S. 76.  
<sup>31</sup> Wie Anm. 22, S. 101.  
<sup>32</sup> Werke II, S. 82.

Er hat's emporgeworfen, ihn verlangt  
Nach Unbeschränktheit, nach Alleinherrschaft  
Und nach der Erbllichkeit in seinem Stamm."

So erscheint Werner als der wahre Widersacher des Kaisers (hinter dem erneut König Friedrich oder Wilhelm sichtbar wird), als ein Mann, der sich mit "stolzen, gefährlichen Entwürfen", "mit großen Dingen" trägt<sup>33</sup>, der Inbegriff von Freiheit, Rechtlichkeit und deutscher Reichseinheit von unten.

Der vierte Aufzug beginnt mit einem sprechenden allegorischen Bild: der "schlafende Ernst im Schoße" Werners! Der Herzog hat sich dem Kampf um Freiheit und Recht gänzlich anheimgegeben, er ersetzt ihm Vater und Mutter, während Werner allegorisch beklagt, daß er ihm dadurch, Freund und Verderber zugleich, sein Leben zerstört habe.

Ebenso typisch ist es, daß Werner genau in dem Augenblick auftritt, als Graf Mangold, der ungetreue Vasall (der auch jenen Teil der schwäbischen Ritterschaft vertritt, der im Oktober 1815 auf die Seite König Friedrichs hinüberwechselte), sich das Herzogsrecht auf Schwaben anmaßt. Vor allem aus folgenden Worten Werners spricht die allegorische Konstellation:

"Der schnöden Hauptmannschaft, die dich entehrt,  
Die deinen Stamm befleckt, entschlage dich!  
Der Dienst der Freiheit ist ein strenger Dienst,  
Er trägt nicht Gold, er trägt nicht Fürstengunst,  
Er bringt Verbannung, Hunger, Schmach und Tod;  
Und doch ist dieser Dienst der höchste Dienst,  
Ihm haben unsre Väter sich geweiht."<sup>34</sup>

"Die Freiheit mögt ihr binden, diesen nicht!" sagt Ernst wenig später von Werner und stilisiert ihn damit nochmals zum unbeugsamen Inbild des "alten, guten Rechts". In solcher Funktion wappnet er den "unbewehrten" Herzog feierlich zum letzten Gefecht und wächst in der Schlacht ins Übermenschliche auf, zu einem riesigen allegorischen Wappenbild:

"Der Werner aber steht vor seinem Trupp,  
Wie mit gespreizten Fittichen der Aar  
Die Brut umschirmt, wenn über seinem Hort  
Ein fremder Vogel kampfandrohend schwebt."

33 Werke II, S. 73.

34 Ebd., S. 103.

Der Augenblick der höchsten Bedrohung zeigt ihn dann als einen zweiten Laokoon mit seinen Söhnen (also als ideale Vaterfigur), und seine letzte Sorge gilt der Gefahr, lebend in die Hände der Feinde zu fallen:

"Jetzt reißt's! Gelobt sei Gott! Ich sterbe frei!"

Werner als mythisch-allegorische Figur der Freiheit und des Rechts ist unbesiegbar und unsterblich:

"Rührt diesen Toten an, das kräftigt euch!  
Brecht ihm die Zähn' aus, sät sie in den Grund,  
So wachsen uns Geharnischte hervor!"

Versteht sich von selbst, daß Ernst an der Stelle des toten Freundes Wurzel schlägt und ebenfalls nach dem "Siegeskranz" der Treue greift:

"Hier muß ich sterben, bei dem Toten hier.  
Hier haft' ich, hier ist meines Lebens Ziel,  
Hier ist der Markstein meiner Tage, hier  
Ist meine Heimat, hier mein Haus und Hof,  
Mein Erbgut, meine Blutsverwandtschaft, hier  
Mein Wappenschild und hier mein Herzogtum.  
(Er wirft Schild und Fürstenmantel auf den toten Werner.)"

Dieses forcierte Pathos und seine Hyperbeln haben politisch-allegorische Antriebs-Quellen. Der abschließende Preis des gemeinsamen Helden- und Freundestodes gilt dem unverbrüchlichen Bündnis mit der alten deutschen Freiheit und dem "alten, guten Recht".

Diese politisch-allegorische Deutung und Lesart läßt sich ziemlich mühelos auf das gesamte Stück erweitern. Ich gebe im folgenden nur eine Skizze der wichtigsten Züge dieser Bilderschrift.

Gisela, die Schwabenmutter, spricht im dritten Aufzug von einer "seltsamen Entführung", durch die sie gegen ihren Willen (aber mit dem Beifall der schwäbischen Landesherrn und des Volks) zur Heirat mit Kunrad gebracht worden sei. Dieses Ereignis markiert ersichtlich die Jahre 1805/06, in denen das Herzogtum Württemberg mit großen Gebietsveränderungen und durch Napoleons Hilfe staatsstreichartig zum Königreich erhoben wurde. Entsprechend schwankt Gisela zwischen dem neuen Württemberg (verkörpert in Kunrad/Friedrich) und dem alten Württemberg (verkörpert in ihrem Sohn Ernst, dem Kämpfer für das "alte, gute Recht"). Obwohl sie zu Beginn des Stücks ihrem

Gemahl voreilig geschworen hat, sich nicht noch ein drittes Mal für ihren rebellischen Sohn einzusetzen, also ihre Mutterbindungen aufzulösen, gehört ihre ganze Sympathie doch dem "Lieblingsson" Ernst und seiner urschwäbischen Sache.<sup>35</sup>

In der langen zweimaligen Gefangenschaft Ernsts spiegelt sich die Zeit zwischen 1806 und 1815, als der Alte Vertrag, die alte Verfassung außer Kraft gesetzt waren und der unterdrückte Groll nicht nur der Altwürttemberger gegen den selbstherrlichen König Friedrich wuchs. Mit dem aus der Gefangenschaft entlassenen "gealterten" Ernst kehren, wie im Jahre 1815, das alte Württemberg und seine Ansprüche, verkörpert in Werner, wieder auf den Plan, auf die politische Bühne zurück. Der anschließende Konflikt, der die Verfassungskämpfe spiegelt, ist im Grunde sehr einfach. Er läßt sich auf die Frage reduzieren: Wem gehört Schwaben, dem König oder Ernst, dem Herrscher oder dem Volk, der Macht oder dem Recht? Es ist auch ein Streit zwischen dem neuen "Vaterland" und dem alten "Mutterland". Idealerweise wird er für Ernst/Werner, realiter für den König entschieden – und das nicht nur mit Rücksicht auf die vergangene Geschichtswahrheit, sondern auch auf die gegenwärtigen Machtverhältnisse nach 1815.

Daß sich in Gisela auch das "Mutterland" Schwaben verkörpert und daß es und wie es bei diesem Streit auch um den Mutter-Besitz geht, werde ich in dem 'psychodramatischen' dritten Teil erörtern. Vaterländische und persönliche "Mythologie" hängen an dieser Stelle eng zusammen.

Die Konfliktebenen sind im Vergleich mit den realen Verfassungskämpfen sozusagen um eine Etage hochgerutscht in die Reichsgeschichte: Statt Uhland/Stände/Volk auf der einen und dem König und seinen Anhängern auf der anderen Seite stehen sich hier Herzog Ernst und der Kaiser gegenüber. Zwei Verse verraten diese Analogie überdeutlich: "Des Kaisers Herrschsucht und der Stände Trotz / Sind ein uralter, nie versöhnter Zwist."<sup>36</sup> Kein Zweifel aber, daß Ernst auch eine persönliche Projektionsfigur des Verfassungskämpfers Uhland darstellt: beide sind sie stellunglose, den Eid verweigernde Verfassungs- und Königsfeinde. In der poetischen Ausarbeitung des "Herzog Ernst", in der Wiedererweckung seiner sagenhaften und volkstümlichen Potenzen, führt Uhland zwei eigene Rollen zusammen, den politischen Kämpfer und den vaterländischen Dichter, den "Sänger" und den "Helden". In ihrem Namen

35 Werke II, S. 115.

36 Ebd., S. 70.

spricht er nicht nur in dem aufrüttelnden Gedicht "Am 18. Oktober 1816". Er fühlt sich in diesen Jahren zugleich als Heldensänger und als Sängerkönig, als ein Mann, der historische und sagenhafte Helden wiedererinnert, um ihren Kampf in der Gegenwart bekanntzumachen und weiterzuführen.<sup>37</sup>

Geschichte erfährt und versteht der Romantiker Uhland dabei als einen organischen Lebens- und Wachstumszusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mittelalter und Neuzeit. Er glaubt an verwandte Konstellationen und typologische Beziehungen zwischen den Zeiten, an die Wiederkehr des Gleichen im Verschiedenen, er glaubt an deutsche und schwäbische Kontinuitäten und Identitäten in der Geschichte als Volksgeschichte. Deshalb entdeckt er das Neue im Alten und das Alte im Neuen, eins ist ihm in anderen immer schon eingeschrieben – der Forscher und der Dichter, die diese verschlüsselte Schrift und Bilderschrift zu entziffern wissen, machen sie für die anderen Menschen nur lesbar und zugänglich.

Deshalb sind politisches Bewußtsein und Geschichtsbewußtsein bei Uhland besonders eng verschwistert, und sie schließen auch die Rolle des vermittelnden Forschers und Dichters ein. Die Geschichte besitzt moralischen und politischen Vorbild-Charakter für ihn: sie ist Kraftquelle, Trost und Ansporn, Selbstverständigung und Selbstbegründigung, Handlungsanweisung für die Gegenwart und für die Zukunft.

Im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts muß die Geschichte noch die fehlenden politischen Institutionen, Organisationen und Kräfte des erwachenden und erstarkenden deutschen Bürgertums ersetzen, bürgerliches Geschichtsbewußtsein speist unmittelbar das aktuelle politische Bewußtsein.<sup>38</sup> Gerade Ludwig Uhland hat das, was er unter Demokratie verstanden und gelebt hat – also seine Anschauungen von Volk und Vertrag, Freiheit und Recht und von der politischen Organisation des deutschen Volkes und Reiches – in der mittelalterlichen Geschichte gefunden und mit dieser Geschichte zitiert und propagiert. Auch das, was von heute aus gesehen so traditionell und konservativ wirkt, damals hatte es zweifellos die Funktion, den schwachen demokratischen Volkswillen zu stärken.

Ein solches romantisches Geschichtszitat mit politischen Wirkungsabsichten

37 Die Schweiz und Wilhelm Tell waren dabei seine besonderen Vorbilder. Vgl. FR. TH. VISCHER, wie Anm. 22, S. 127.

38 Uhland hat sich auch mit Justus Möser beschäftigt, der in mancher Hinsicht wie ein Vorläufer von ihm wirkt.

ist auch der "Herzog Ernst". Trotz äußeren Anscheins gibt es in ihm *Keine Adelskammer!* mehr; er plädiert für Freiheit und Brüderlichkeit. Die dramatische Wiedergeburt der schwäbischen Geschichte aus dem Geist der Volkssage soll den mittelalterlichen Landsmann – das ist Uhlands Absicht – zu einem wahren Volksmann machen. Ein jeder guter Württemberger soll, wie Uhland selbst, zu einem Herzog Ernst redivivus werden oder sich zu Werner und seinem treuen Gefolge bekennen, er soll in den Verfassungskämpfen lieber untergehen wollen, als einen Fußbreit vom "alten, guten Recht" zu weichen. Das ist die politische Botschaft, die dem mittelalterlichen Geschichtsdrama allegorisch eingeschrieben ist.<sup>39</sup>

Hat sie eine aktuelle Wirkung gehabt? Hat das politische Drama, neben der politischen Lyrik, die Verfassungskämpfe nicht nur reflektiert, sondern auch beeinflusst? Anscheinend ja. Als der "Herzog Ernst" eindreiviertel Jahr nach seinem Erscheinen als Verfassungsfestspiel aufgeführt wurde, da schrieb Uhland einen *Prolog*, der die Kühnheit besaß, Schillers Devise aus dem "Prolog" zum *Wallenstein*: "Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst", einfach umzukehren: Heiter ist das Leben, ernst ist die Kunst. Hatte Uhland im Trauerspiel das totale Scheitern seiner Helden poetisch verklärt und sie zu ideellen Siegern gemacht, so meinte er nun, einen realen Sieg in der politischen Wirklichkeit nachträglich feiern und verklären zu können:

"Ja mitten in der wildverwornen Zeit  
Ersteht ein Fürst, vom eignen Geist bewegt,  
Und reicht hochherzig seinem Volk die Hand  
Zum freien Bund der Ordnung und des Rechts."

Es bedurfte nur weniger "freudloser" Landtags-Jahre, um diese schöne Ansicht als Illusion zu erweisen. Uhland hatte einmal mehr ein reales Scheitern poetisch verklärt. Die Wahrheit der Dichtung war stärker als der Schein der Wirklichkeit.

Zu dieser Wahrheit gehört es auch, daß Ludwig Uhland in den aufregenden vier bis fünf Jahren der Verfassungskämpfe nicht nur der unerschrockene

<sup>39</sup> HANS-JOACHIM BEHR hat als erster auf die politische Dimension des "Herzog Ernst" hingewiesen. Vgl. seinen Aufsatz: "Das alte, gute Recht. Das Idealbild mittelalterlicher Reichsgewalt und die Realität des Württembergischen Verfassungstreites in Ludwig Uhlands 'Ernst Herzog von Schwaben'. In: *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions*. Hrsg. v. J. KÜHNEL, H.-D. MÄCK, U. MÜLLER, 1979, S. 213–224.

'Sänger und Held', sondern auch ein 'gebrechlicher' Mensch gewesen ist, ein Mensch, dessen dunkle Seelengeschichte, dessen innerste Wünsche und Ängste sich seinem Drama ebenfalls eingeschrieben haben. Es ist, um es romantisch zu sagen, auch ein Spiegel seines "tiefsten Gemütes"<sup>40</sup>, ein "gestaltetes Gemüt"<sup>41</sup>, das "Reich der Ahnungen und Träume".<sup>42</sup> Diese geheimnisvolle Bilderschrift zu entziffern, bemüht sich unsere dritte Lesart: das Trauerspiel als Psychodrama.

### III.

Dieser dritte Abschnitt steht unter einem schwäbischen Motto: Der Norddeutsche sagt mehr, als er weiß ...

Jetzt wird es heikel. Wir nähern uns den Nachtseiten, den Träumen und Gesichtern des Stückes. Auch in ihm, das so fremd, so steif und verstaubt anmutet, haben sich Literatur und Leben, das Bewußte und Unbewußte verknäuel und vereint. Auf den ersten Blick ist es nichts als ein altmodisches vaterländisches Geschichtsdrama, auf den zweiten ein umwegiges politisches Zeitstück, dahinter aber wird man eines Textes gewahr, der aus den gleichen Worten und Sätzen gefügt ist und doch eine andere, eine zugleich vertraute und unheimliche Sprache spricht.

Damit meine ich nicht die Tatsache, daß das alltägliche Elend, die Leiden und Hoffnungslosigkeiten des armen Ludwig Uhland ihren Weg in das Trauerspiel gefunden haben. Das versteht sich von selbst. Er selber verweist in einem Antwortbrief auf mahnende Vorhaltungen der Mutter – die Eltern waren alles andere als glücklich über die unnachgiebige Verweigerungs- und Oppositionshaltung ihres Sohnes – auf die "Opfer", die ihn seine "Handlungsweise" schon gekostet habe (9.8.1816).<sup>43</sup> Und seine spätere Frau berichtet, "wie sehr sein Gemüth unter seinen innern Kämpfen litt", und nennt als Zeugen die Gedichte *Mailied*, *Klage* und *Rechtfertigung*, die im Mai und September 1816 entstanden.<sup>44</sup> Uhland spricht darin von seinem "zerrissenen Herzen", vom Lebendig-Begrabensein und frühzeitigen Altern "bei heißem Herzen und innern

<sup>40</sup> Werke II, S. 399.

<sup>41</sup> Briefwechsel I, S. 21.

<sup>42</sup> Werke II, S. 403.

<sup>43</sup> Briefwechsel II, S. 15.

<sup>44</sup> Emilie Uhland, S. 121 f.

Lebens voll" (was ihn direkt an die Seite Herzogs Ernst rückt) und von der "Trauer" des Mannes, der "mit allem Streben kein Ziel erreichen kann".

Es ging ihm nicht gut in den Jahren, als der "Herzog Ernst" entstand. Ständige Geldnöte und Existenzsorgen, Abhängigkeit von den Eltern und von Freunden, ein Doppelleben zwischen Dichterberuf und dem "widrigen Advokatengeschäft"<sup>45</sup>, keine Aussichten im eigenen Lande, Kritik von Freunden an der starren altrechtlichen Position, die bedrückende Einsicht, wohl außer Landes gehen zu müssen, die Gefahr des Scheiterns ..., das alles ist mehr als genug, um sich mit der unglückseligen Existenz eines Herzog Ernst solidarisieren zu können. Die traurige Liebesgeschichte hat ihm Uhland regelrecht angeeignet. Im ersten Entwurf tritt das Ritterfräulein Edelgard noch leibhaftig auf, das ausgeführte Trauerspiel hat sie von der Bühne ins Kloster verbannt.<sup>46</sup> Uhlands Frau und Witwe Emilie berichtet: Weil er keinen Staatsdienst annehmen wollte, fühlte er sich "auch abgehalten, seine Neigung zu äußern oder als Bewerber um Emmas Hand aufzutreten. Seiner feinsinnigen Zurückhaltung ungeachtet" lernte sie begreifen, "wenn auch unter manchen innern Kämpfen, daß einem überzeugungstreuen Mann kein Opfer zu groß sein dürfe...".<sup>47</sup> Ludwig der Unerschütterliche! Aber das alles gehört, wie gesagt, noch zu der bewußten und verständlichen Sprache des Stückes, zu seiner vordergründigen Ventil- und Kompensationsfunktion.

Die hintergründige Sprache bildet sich aus einem ganzen Netzwerk von fremdlichen, dunklen, irrationalen Äußerungen, Motiven, Vorgängen und Situationen, die erst dann, wenn man sie in einen symbolischen Zusammenhang bringt, zögernd und gebrochen zu reden beginnen. Ihr Zentrum ist der merkwürdige III. Aufzug, eine epische und statische Mitte, die kaum dramatische Funktionen besitzt. Sie könnte den Namen Giselas tragen, den Namen der Mutter, denn nur sie ist ständig anwesend, erfüllt von der Sorge um ihren Sohn Ernst. Um Heil und Unheil des abwesend-anwesenden Sohnes geht es in allen drei Teilen dieses Mittel- und Mutterakts: Im ersten bittet sie Graf Hugo, den Vater Edelgards, sein Wohl nicht aus den Augen zu lassen; im zweiten beschwört sie das Schwert Graf Mangolds, der vom Kaiser ausgesandt wird, den erneuten Aufruhr Ernsts niederzuschlagen, die Brust ihres Sohnes zu verschon-

45 "Im beständigen Widerstreit mit meiner Natur, verzehrt es mich innerlich, ohne mir auch nur äußerlich eine erträgliche Existenz zu verschaffen", schreibt Uhland am 19.9.1818 an Varnhagen v. Ense; Briefwechsel II, S. 72.

46 Vgl. den Entwurf Werke II, S. 52 ff.

47 Emilie Uhland, S. 166 f.

nen (tatsächlich wird dann auch Mangold von Ernst getötet!); im dritten bringt sie den geheimnisvollen Pilger und Ritter Adalbert dazu, sich ihrem unglücklichen Sohn mit Haut und Haar zu verschreiben.

Eine wunderbare und geheimnisvolle Dimension erhalten die Taten der Mutterliebe aber erst durch eine Öffnung des Dramas in die Bezirke der Volkspoesie, der Volkssage und der Ballade. Zuerst erzählt Mangold von einem "sonderbaren Glauben" des Volkes: Um sich des Herzogs vorzeitiges Altern zu erklären und zu poetisieren, habe es die "öden Jahre der Gefangenschaft" in "wundervolle Reisen" verwandelt, in eine Kette von märchenhaften Abenteuer in "Indien und im ganzen Morgenland".

So wird der Inhalt des Spielmannepos nachträglich in das Drama eingeführt. Und die Mutter Gisela bekennt sich zu der Volkssage, indem sie sie in eine allegorische Klage um den Sohn umdeutet.

Rätselhafter und unergründlicher wird es erst mit dem Balladen-Teil, der mehr als die Hälfte des III. Aufzugs füllt. Plötzlich taucht ein unbekannter Pilger vor Gisela auf, verfolgt vom "Angedenken einer grausen Tat". Er enthüllt sich als der unfreiwillige Mörder ihres ersten Gatten. Bei einer gemeinsamen Hirschjagd habe er ihn im Übereifer wilder Jagdlust tödlich in die Seite getroffen – ein vieldeutig schillernder Unfall. Trotzdem habe ihm der Herzog Ernst verziehen und sei in seinen Armen gestorben.

Seine letzten Worte lauteten: "Sagt meiner Frau, der Gisela, sie soll / Ihr Witwenum bewahren, soll nicht mein / Vergessen!" Seit dieser Mordtat habe es ihn als büßenden Pilger umgetrieben<sup>48</sup>, ohne daß er Ruhe gefunden habe. Aber er, der Mörder, kommt sonderbarerweise nicht, um zu bekennen und um zu bereuen, sondern um anzuklagen: Warum Gisela vergessen und mißachtet habe, was der Herzog sterbend befahl? Warum sie inzwischen auch "dem erstgeborenen Sohn / Durch schnöden Eid stiefmütterlich entsagt" habe? Im Namen des toten Vaters fordert der Mörder dieses Vaters die Mutter für die Söhne zurück: "Daß du entsagest diesem Ehebund, / Daß du die Witwe bleibest Herzog Ernsts / Und seinen Kindern eine Mutter seist." Der Pilger und Ritter Adalbert erscheint als der Bote und der Stellvertreter des toten Gemahls und Vaters und des ausgestoßenen Sohnes. Er spricht zum ersten Mal

48 Vgl. dazu die beiden Balladen *Der Waller* (Werke I, S. 176) und *Die Jagd von Winchester* (Werke I, S. 189). Die letztere Ballade lebt von dem gleichen Motiv: König Wilhelm wird bei einem Jagdunfall getötet, sein unfreiwilliger Mörder Titan "find't nirgends Ruhe mehr", sein Sohn Prinz Heinrich beerbt ihn.

unverhüllt aus, worum es in diesem Drama eigentlich geht: um den Besitz der Mutter (auch Burgund, der Streitanlaß mit dem Stiefvater Kunrad, reklamiert der Sohn Ernst ja als Muttererbe, als Mutterbesitz!)<sup>49</sup> und um die Beseitigung des Vaters. Gisela, in der Doppelrolle der Gemahlin Kunrads und der Mutter Ernsts, fühlt sich von dieser Anklage Adalberts tödlich erschüttert und bedroht: "Willst du mich töten, wie du den Gemahl / Mir tötetest?" ruft sie aus. Zweimal, und jedesmal sehr ausführlich, setzt sie zu ihrer "Rechtfertigung" an. Und dabei geht es um weitaus mehr und Tieferes als um das bloße Treue-Problem, also um die Frage, wie die Mutter Gisela, trotz ihrer doppelten Eid-Verpflichtung an Kunrad, ihrem Sohn Ernst noch treu bleiben kann.

Ihr erstes Argument ist die "seltsame Entführung": Ihr zweiter Gemahl (der Stiefvater) habe sie geraubt und so wider ihren treuen Witwenwillen in seinen Besitz gebracht. Eine seltsame Erklärung fürwahr, verständlich am ehesten aus der Perspektive des Sohnes, als Wiederholung der sogenannten "Urszene", in der der übermächtige Vater stets als der Räuber und Vergewaltiger der Mutter erscheint. Als Adalbert dieses Argument nicht akzeptiert und sie sogar dem Inzest-Verdacht aussetzt, fühlt sie sich in ihrem "Heiligsten" angegriffen und gekränkt.

Ihr erneuter Rechtfertigungsversuch ist zweiteilig aufgebaut: Zuerst verteidigt sie sich durch ihre tausendfältige Buße und durch die guten Werke ihrer ewig-starken Liebe, das heißt, sie stellt sich als allseits geliebte Mutter des Volkes dar: "Vermittlerin bin ich, Fürbitterin, / Wie meinen Kindern, so dem ganzen Volk", "Es segnet mich mein Haus, es segnet mich / Das Volk, soweit man deutsche Zunge spricht" – sie rettet also ihre Mutter-Rolle durch Erweiterung und Überhöhung. Dann aber dreht sie den Spieß der Anklage gegen den untätigen, leb- und lieblosen Adalbert um: Was er denn mit all den toten Werken der Buße getan habe, warum er sich nicht lieber auf seine "Ritterpflichten" besinne, auf seine Vasallentreue gegenüber dem hilflosen und unglücklichen Herzog Ernst? Mit einem Wort, sie erweckt aus dem toten Pilger durch ihrer mütterlichen "Liebe Kraft" den lebendigen Ritter, sie verhilft ihm durch ihre leidenschaftlichen Worte, deren erotische Metaphorik mehr als verräterisch ist, zu einer inneren und äußeren Wiedergeburt. Adalbert erfährt diese plötzliche Verwandlung wie ein Gotteswunder. Hat er Gisela eben noch als "Hure" verklagt, so erscheint sie ihm nun – das typische ambivalente Mutter-Klischee

<sup>49</sup> Dieser schwierige Sachverhalt wird von der Mutter Gisela deshalb in der Exposition sehr genau und ausführlich dargelegt.

des Sohnes – als "Heilige" und Göttin. Weil sie ihn als Bruder und Genossen ihres Sohnes Ernst liebevoll akzeptiert, wird sie ihm, dem Gatten- und Vatermörder, zu einer Mutter, der er ein neues Leben, seine Wiedergeburt verdankt. Ein ödipales Psychodrama, wie es im Buche steht. Was Adalbert im tiefsten aufwühlt, ist ein doppeltes Wunder: Er gewinnt nicht nur die Mutter zurück, sondern wird von ihr, als Ernsts Bruder, in ein zweites Vatermord-Drama entlassen, in den Kampf gegen den Stiefvater Kunrad.

Daß der "Herzog Ernst" auch ein Psychodrama ist, in dem es um den Kampf der Söhne, einer "Brüderhorde", gegen den übermächtigen Vater geht, in dem sich also Vatermord-, Mutterbesitz-, Todes- und Wiedergeburtspantasien und nicht zuletzt auch homoerotische Regungen seines Verfassers ausleben und gestalten, wird im IV. Aufzug noch offensichtlicher. Das politisch-allegorische Bild seines Beginns – Ernst schlafend im Schoße Werners – besitzt auch eine tiefenhermeneutische Dimension: Während Ernst wie ein Kind und zugleich als "Repräsentant" des toten Vaters im Schoß der "Mutter" schläft (hier von Werner vertreten), erscheint der Vatermörder Adalbert auf der Bühne, d.h. nur im Schlaf, einer Metapher des Unbewußten, läßt Ernst diese verdrängte "böse" Sohnesmöglichkeit an sich heran. Er steht (liegt!) zwischen Adalbert und Werner wie zwischen zwei Möglichkeiten seiner selbst und seines oppositionellen Vaterverhältnisses, der unbewußt-dunklen und der bewußt-hellen, der irrational-triebhaften und der rational-politischen, der Nacht- und Tagseite seiner eigentümlich blassen Sohnesexistenz.

Für den reuigen Adalbert hingegen ist Ernst Sohn und toter Vater zugleich:

"Da liegt er. Ha! wie er dem Vater gleicht,  
Als der Erbblaste mir im Arme lag!"

Daß Werner und Adalbert sich über dem schlafenden Ernst verständigen, daß der erwachende Sohn den Vatermörder akzeptiert und daß er und sein Gefolge, die eben noch wie "Tiere" durch den Wald schweiften, durch diesen Bund wieder "menschlich" werden und "heimisch in dem schwäb'schen Land", besitzt ebenfalls eine symbolische Bedeutung. Im Namen und im Gedenken des toten Vaters und mit dem Segen der fernen Mutter schließt sich der Brüderclan zu einer neuen menschlichen Gemeinschaft zusammen. Diese Szene findet, zu allem symbolischen Überfluß, am Ort der Ermordung des Vaters Ernst statt, an einem Kreuze, das der Sohn vielleicht erst jetzt als Denkmal des toten Vaters erkennt und anruft:

"Hingebeugt auf diesen Boden, den dein Blut getränkt,

Umfassend diesen moosbedeckten Stein,  
Den in der Mitternacht dein Geist umschwebt,  
Klag' ich, geliebter Vater, dir mein Los.  
So elend siehst du mich und so verwaist,  
Daß ich zu dem die Zuflucht nehmen muß,  
Der dich gemordet."<sup>50</sup>

Und die Antwort des toten versöhnten Vaters an diesen Hamlet-Sohn erfolgt sofort: "Horch! ein Horn erdröhnt" – Warin tritt an der "Spitze einer Kriegsschar" auf und stellt sich, im Namen des toten Bruders Hermann, dem Sohnes- und Brüderclan zur Verfügung, einem Brüderclan, der fortan im Zeichen des Todes und des Todestriebes steht.

Die negativen Sohnesmöglichkeiten, die sich abspalten und dem Brüderclan nicht mehr anschließen, verfallen dem Verdikt des Dramas und des Autors: Der ungetreue Mangold, der von Werner vergeblich an das "verwandte Blut" und die toten "Väter" erinnert wird, fällt von der Hand Herzog Ernsts, und an dem rebellischen Odo von Champagne, der Ernst selbstherrlich im Stich gelassen hat, wird ein blutiges Exempel statuiert: Am Ende wird, "ein grauenvoll Geschenk", sein abgeschlagenes Haupt in einer Urne auf die Bühne gebracht. Weil die 'bösen' Söhne so demonstrativ gestraft werden, können die 'guten' umso rückhaltloser von der Mutter Gisela und Uhland verherrlicht werden. Dabei handelt es sich erneut, und noch unverhüllt, um den Vorgang einer Wiedergeburt:

"Hat so viel Wärme nicht ein Mutterherz,  
Daß es beleben kann den toten Sohn?  
Soll der mir tot sein, dessen Leben eins  
Mit meinem ist, den meine Brust gesäugt?  
Nein! leben, leben soll mein treuer Ernst,  
Fortleben wird er in dem Mund des Volks,  
Er lebt in jedem fühlenden Gemüt,  
Er lebet dort, wo reines Leben ist."<sup>51</sup>

Es ist alles andere als ein Zufall, daß diese Wiedergeburtphantasie, diese Vereinigung von Tod und Leben im Namen der Mutter, am Anfang der dramatischen Konzeption gestanden hat. Sein Verfasser Ludwig Uhland, in der Mut-

<sup>50</sup> Werke II, S. 99.

<sup>51</sup> Ebd., S. 116.

ter- und Sohnesrolle zugleich, hat es von *hinten her* geschrieben und so die synchrone Struktur eines Psychodramas gestiftet.

Deshalb läßt es sich auch als Psychogramm des sonst so verschlossenen Sohnes und Verfassungskämpfers Ludwig Uhland lesen. Als Sohn stand er in einem spannungsvollen Dreieck mit seinen Eltern, als Verfassungskämpfer in einem spannungsvollen Dreiecksbezug mit der Vaterfigur des Königs und dem Mutterland Schwaben (Württemberg). Diese prekäre Situation hat nicht nur die poetischen und die kämpferisch-politischen Qualitäten, sondern auch die tiefsten regressiven Ängste und Wünsche in ihm freigesetzt, sie hat ihn in seine ödipale Ur- und Frühgeschichte zurückversetzt und Vatermord-, Mutterbesitz- und Todes- und Wiedergeburtphantasien in ihm entbunden. In diesen Jahren arbeitet er gleichzeitig an einem dramatischen Entwurf über den Vater- und Kaisermörder *Johann (Parricida) von Schwaben*, und – anders als Schiller in seinem *Wilhelm Tell* – er identifiziert sich mit ihm: "Es ging ihm wie mir, er hatte mit nichts im Leben Glück"<sup>52</sup> Deshalb gibt es in dem "Trauerspiel" – es ist auch ein homoerotisches 'Männerstück' – außer der dominierenden Position verschiedener Sohnesfiguren nur noch die Position schwacher Stief- und Ersatzväter (Kunrad, Hugo, Bischof Warmann und Rudolf, der "Schattenkönig von Burgund" – der Repräsentant des "toten Vaters" ist ja der Sohn Ernst!) und – ganz zentral – die Position der Mutter. Deshalb geht es in diesem Stück um den Besitz der Mutter (das 'Muttererbe' Burgund ist in solchem Kontext reine Metapher), und deshalb siegen die sterbenden Söhne. Kaiser Kunrad und König Heinrich spielen nicht nur am Schluß keine Rolle mehr.

Gisela repräsentiert dabei die Mutter in dreierlei Gestalt: die Mutter Uhlands, das Mutterland Schwaben und die mythische, die Erd- und Volksmutter der Sueven. Psychodrama und Mythos hängen auch bei Ludwig Uhland an der Wurzel zusammen. Diesen Zusammenhang hat er selber in seinem großen fragmentarischen Spätwerk der *Schwäbischen Sagenkunde* hergestellt. Hier mündet die nationale und die persönliche Mythologie in eine kollektiv-stammesgeschichtliche, die "schwäbische Mythologie" ein.<sup>53</sup> Uhland spricht an mehreren Stellen dieser Schrift von der mythischen "Erdgeburt" der Sueven im "heiligen Wald"<sup>54</sup>, von ihrer Verehrung der Erdmutter und "Erdgöttin",

<sup>52</sup> S. ADALBERT V. KELLER: Uhland als Dramatiker, Stuttgart 1877, S. 470.

<sup>53</sup> Schriften VIII, S. III.

<sup>54</sup> Ebd., S. 19, 23 f., 48.

ja, von dem Isis-Kult eines Teils der Sueven.<sup>55</sup> So schreibt sich ihm der dunkle Ursprung der Schwaben von einer primären Mutter- und nicht von einer Vaterfigur her.<sup>56</sup>

Daß Uhlands schwäbisches Trauerspiel im Zeichen der Mutter und zudem im Zeichen einer latenten Auseinandersetzung von Mutterrecht und Vaterrecht steht<sup>57</sup>, hat also nicht nur persönliche und politische, sondern auch mythisch-mythologische Gründe und Hintergründe. Der Dichter erfüllt damit, gewollt oder ungewollt, sein eigenes, schon zehn Jahre früher (1807) formuliertes romantisches Programm, die geheimnisvolle Einheit von Innen und Außen, Ich und Welt betreffend. Ich zitiere nur wenige Passagen aus seiner Schrift *Über das Romantische*:

“Dies mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes im Bilde, dies Hervortreten der Weltgeister, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte: dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen ist das Romantische.”<sup>58</sup>

“Die Romantik (...) ist das Buch voll seltsamer Zauberbilder, die uns im Verkehr verhalten mit der dunkeln Geisterwelt.”<sup>59</sup>

Aber: der Dichter “muß uns wirklich den Sinn andeuten, der hinter seinen Bildern liegt. Er führe uns von der festen

55 Schriften VIII, S. 50–53, 298–308.

56 Die Vater-Figur tritt als eine sekundäre Krieger-Gestalt auf. Vgl. auch die ähnliche Konstellation im *Mythos von Thor*, Werke IV, S. 203 ff.

57 Das geht aus den Ausführungen Giselas über die burgundische Erbfolge hervor. Die Auseinandersetzung läßt sich aber auch ableiten und begründen mit Sigmund Freuds Schrift *Totem und Tabu*, der meine dritte Lesart des Stückes Wesentliches verdankt. (SIGMUND FREUD: Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt a.M. 1974, S. 287–444, vor allem S. 424–444.) Daß sie auch auf psychoanalytische Interpretationsmuster in der Nachfolge Lacans anspielt, wird dem Kenner nicht entgehen. Trotzdem habe ich es vorgezogen, meine Ausführungen am Ende wieder in die Romantik, als dem Ursprungsbereich der modernen Seelenkunde, einmünden zu lassen. Ich habe allerdings auch nichts dagegen, meine drei Lesarten in einem freudianischen Bezugssystem zu sehen: die erste (Geschichtsdrama) gehört zum Bereich des ‘Über-Ich’, die zweite (Politisches Drama) zum Bereich des ‘Ich’, die dritte (Psychodrama) zum Bereich des ‘Es’. Im übrigen benutze ich die Termini einer psychoanalytischen oder neostrukturalistischen Literaturwissenschaft, einschließlich des Begriffs des Psychodramas, pragmatisch-heuristisch. Ihre Tragfähigkeit hat sich durch den Ertrag und die Evidenz der Interpretation zu erweisen.

58 Werke II, S. 399.

59 Ebd., S. 402.

Grundlage des Deutlichen allmählich in das Reich der Ahnungen und Träume hinüber.”<sup>60</sup>

So enthält der “Herzog Ernst” bei aller Trockenheit auch Uhlands “Ahnungen und Träume”.

Jetzt läßt sich auch das Verhältnis von Ballade und Drama in der vieldeutigen Bilderschrift des “Herzog Ernst” genauer bestimmen. Wenn die Ballade aus der poetischen Vereinigung von Mythos und Psychodrama entsteht, so das Drama aus der poetischen Überwindung dieser psycho-mythischen Einheit, d.h. aus der *Stiftung von Geschichte*. Der mythische Tod des Vaters Ernst wird durch den geschichtlichen Tod des Sohnes Ernst noch einmal wiederholt und durch den Mund der Schwaben-Mutter und die Schrift des Dichters als volkstümliche, demokratische Geschichte gestiftet.

Als Stifter solcher Geschichte sollte der Dichter, der Politiker und der Wissenschaftler Uhland unvergessen bleiben, auch wenn seine Geschichten immer schweigsamer für uns werden. —

Apropos ‘Schweigsamkeit’ — vielleicht, meine Damen und Herren, wollen Sie noch von mir wissen, ob Uhland bei meiner Herz-Massage einmal die strengen Lippen geöffnet hat?

Ja, ein einziges sibyllinisches Wort ließ er sich entschlüpfen: Die Freiheit Württembergs, flüsterte er, bevor er wieder versteinte, die Freiheit Württembergs ist weiblichen Geschlechts.

60 Werke II, S. 402 f.