Christiane Baumann Magdeburg

DOI: 10.19195/0435-5865.142.2

Ein Kapitel europäischer Theatergeschichte und eine politische Provokation: Die Meininger Festwoche 1886 mit Henrik Ibsen, Richard Voß und Paul Lindau

Georg II. – der umtriebige Theaterherzog

Die beschauliche Residenzstadt Meiningen schrieb im 19. Jahrhundert europäische Theatergeschichte, was in den vergangenen Jahren durch Publikationen verstärkt Beachtung erfahren hat. 1 Dass das Meininger Hoftheater zur "führende(n) deutsche(n) Schauspielbühne mit Leitfunktion in Europa" wurde, hatte sie Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen zu verdanken. (Erck et al. 1999: 7) Georg II. übernahm 1866, nachdem sein Vater Bernhard II. auf Drängen von Otto von Bismarck zurückgetreten war, die Regentschaft im Herzogtum. Nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871 verwirklichte er in seinem Staat zahlreiche gesetzgeberische Maßnahmen, die von seinem Reformwillen zeugten. So installierte er 1875 das fortschrittlichste Volksschulwesen in einem deutschen Staat, setzte sich nachdrücklich für die Gleichberechtigung der Frau in pädagogischen und akademischen Berufen, für das Frauenstudium an der Landesuniversität und nicht zuletzt für eine Trennung von Staat und Kirche ein. Georg II. stellte sich im Kulturkampf gegen den Ultramontanismus und die Jesuiten. Der Herzog stand für eine Haltung, die Liberalität und konstitutionelle Monarchie miteinander verband. Obzwar kein Freund der Sozialdemokratie, so war Georg II. aber auch kein Verfechter des Sozialistengesetzes und lehnte 1887 eine Verlängerung desselben ab.² Die im Zuge des Sozialistengesetzes sich verschärfende Presse- und Thea-

¹ Vgl. Erck et al. (1999), Erck (2006), Kern (1996).

² Das "Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie" wurde 1878 von Bismarck durchgesetzt, war bis 1890 in Kraft und verbot sozialistische sowie sozialdemokra-

terzensur missfielen dem Herzog, wenngleich er zu Kaiser und Reich stand. Die deutsche Einigung von 1871 war in seinem Sinn, sicherte sie doch die Monarchie. Der preußische Militarismus und Nationalismus widerstrebten ihm. Georg II. hob sich von anderen Fürsten der Zeit durch ein hohes Maß an Liberalität und Toleranz ab. Zu Ruhm kam er aber nicht als Landesfürst, sondern als Künstler der "Weltkulturgeschichte" (Erck et al. 1999: 8). Zwar als Monarch im Deutschen Kaiserreich fest verankert, sah er doch die Reformbedürftigkeit der Theater und die Kunst als zeitkritische Instanz, was ihn nicht selten mit dem Establishment in Konflikt brachte. Nach seinem Regierungsantritt brach Georg II. mit dem Theater der Lustspiele und Spielopern und konzentrierte sich darauf, aus seinem Hoftheater eine Shakespeare-Bühne ersten Ranges zu machen. Nachdem er 1873 mit der Schauspielerin Ellen Franz eine morganatische Ehe eingegangen war, die ihn gesellschaftliche Reputation kostete und in seinem Stand zum Außenseiter machte, begann er trotz vieler Widerstände gemeinsam mit der nunmehr geadelten Helene Freifrau von Heldburg seine vielseitigen künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen und sukzessive ein eigenes Theaterkonzept zu entwickeln. Bei den Meiningern gab es weder Statisten noch Virtuosen, vielmehr sollte das Ensemble der Idee des Werkes und damit seinem Autor dienen. Umgesetzt wurde diese Intention durch die Massenregie. Georg II., der jahrzehntelang sorgfältig auf seine Aufgabe als Herrscher vorbereitet worden war, hatte zahlreiche Reisen unternommen u.a. nach Paris, London, Mailand, Venedig, Brüssel und Norwegen. Diese Erfahrungen bildeten eine wichtige Quelle für seine Theaterprinzipien, die – vergleichbar dem Wagner'schen Gesamtkunstwerk – das Zusammenwirken aller szenischen Mittel im Sprechtheater zu verwirklichen suchten. Seine Theaterkunst zielte auf Realismus und Wahrheit. Bei seinen legendären Klassiker-Aufführungen ging er auf die Urfassungen der Werke zurück und inszenierte sie aus ihrem historischen Kontext heraus in größter Wirklichkeitsnähe, wofür ausgesprochen prachtvolle und detailgenaue Bühnenbilder und Kostüme entworfen wurden, von denen noch heute das Theatermuseum in Meiningen einen Eindruck vermittelt. Georg II. kreierte ein modernes Regietheater, mit dem er sich vom oberflächlichen Salon-Repertoire der deutschen Bühnen und vom vorherrschenden deklamierenden Virtuosenstil absetzte. Seinen Schauspielern, Berühmtheiten wie Josef Kainz, Ludwig Barnay, Max Grube oder Adele Sandrock, schrieb er diese Prinzipien ins Stammbuch. In Meiningen stand der künstlerische Wert eines Werkes an erster Stelle, nicht der zu erwartende Kassenerfolg, obgleich der Herzog durchaus wirtschaftlich zu agieren wusste. 1874 begannen Georg II. und seine Frau ihre Idee des modernen Regietheaters auf Gastspielreisen deutschland- und europaweit bekannt zu machen. Mit ihrem ersten Gastspiel 1874 in Berlin setzte ihr Siegeszug auf deutschen

tische Organisationen sowie deren Schriften. Damit einher ging eine Verschärfung der Zensur, was zahlreiche Verbote von Zeitungen und Zeitschriften, aber auch Literatur- und Theaterverbote nach sich zog. Parteigänger der Sozialdemokratie flohen aus Deutschland, linksoppositionelle Autoren mussten ihre Bücher im Ausland verlegen.

Bühnen ein, so dass die Meininger zu einem geflügelten Wort wurden und der Theaterherzog sehr schnell als "Reformator der Inszenierungskunst" galt (Grube 1904: 19). Auf ihren 81 Gastspielreisen zwischen 1874 und 1890 besuchten die Meininger 38 Städte und gaben 2591 Vorstellungen. Am häufigsten gastierten sie in Berlin und Breslau. Während der jeweils acht Gastspiele fanden in Berlin 385 und in Breslau 269 Vorstellungen statt.³ Neben Klassikern, vor allem Schiller, Shakespeare, Kleist und Moliére, wurden von Georg II. wenige Werke zeitgenössischer Autoren im Gastspielrepertoire berücksichtigt. Sie umfassten lediglich ein Viertel der aufgeführten Stücke. Bezogen auf die Gesamtzahl der Gastspielvorstellungen machten sie nicht einmal zehn Prozent aus. War es zum einen nicht so einfach Gegenwartsstücke zu finden, auf die die Meininger Prinzipien übertragen werden konnten, so erwies sich zum anderen die Theaterzensur im Deutschen Kaiserreich als hinderlich. Während Georg II. als Landesfürst in seinem privat finanzierten Hoftheater für die Zensur selbst verantwortlich zeichnete und somit Stücke zeitgenössischer Autoren, die politischen Zündstoff boten, zeigen konnte, scheiterte er bei Gastspielen oft an den Zensurbehörden, die die Aufführungen untersagten. ⁴ Die Meininger gastierten mit Werken von so unterschiedlichen Zeitgenossen wie Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Arthur Fitger, Ludwig Ganghofer, Richard Voß, Paul Heyse, Paul Lindau, Hans Hopfen, Albert Lindner, Otto Franz Gensichen und Karl Morré. Dabei fielen von den zwölf Stücken zeitgenössischer Autoren, die der Herzog während seiner Gastspiele aufführte, gleich drei neue Gegenwartsdramen in das Jahr 1887: Henrik Ibsens Gespenster, Richard Voß' Alexandra und Paul Lindaus Bearbeitung von José Echegarays Galeotto. Hintergrund war, dass diese Werke im Dezember 1886 in Meiningen anlässlich einer Festwoche im Beisein der Autoren zur Aufführung gekommen waren und für Schlagzeilen gesorgt hatten. Die Zusammenstellung war kein Zufall, sondern bewusst gewählt. Im Kaiserreich von 1886 bedeutete sie eine politische Provokation und stellte nicht zuletzt die theaterreformerischen Intentionen des Herzogs unter Beweis

Die Beziehung von Georg II. zu Ibsen, Voß und Lindau

Paul Lindau (1839–1919), erfolgreicher Schriftsteller, Bühnenautor, Herausgeber einflussreicher Journale sowie Theaterdirektor, zählte in seinen Erinnerungen Henrik Ibsen neben Richard Voß, Paul Heyse und Arthur Fitger zu den bevorzugten zeitgenössischen Autoren von Georg II., wobei er Bjørnson unterschlug. Tatsächlich hatte sich der Herzog schon frühzeitig für Ibsen begeistert. Aufgrund einer Norwegen-Reise (1849) war er vermutlich der skandinavischen Kunst und

³ Vgl. Richard (1891: 163 u. VII. Zweite Tabelle), Erck (2006: 44).

⁴ Vgl. Lindau (1917: 372).

Literatur gegenüber besonders aufgeschlossen.⁵ 1874 inszenierte Georg II. Bjørnsons Zwischen den Schlachten und zeigte das Stück auch auf Gastspielreisen. Durch Bjørnson wurde der Herzog auf Ibsen aufmerksam.⁶ Am 30. Januar 1876 erlebten Ibsens Kronprätendenten in Meiningen ihre deutsche Erstaufführung. Georg II. brachte damit überhaupt erstmals einen Ibsen auf eine deutsche Bühne. Der Herzog zeigte die Kronprätendenten auch während des Berliner Gastspiels 1876, aber mit wenig Erfolg.⁷ Dennoch wurde das Stück vom 7. bis 9. Juni sieben Mal in der Reichshauptstadt aufgeführt. Ibsen wohnte Proben und Aufführungen bei und besuchte während dieser Zeit das herzogliche Paar auf dem Altenstein. Der Theaterherzog bot ihm sogar eine "Stellung" an seiner Bühne an. (Erck et al. 1999: 382) Die von Ibsen in seinen Gegenwartsstücken gestalteten Themen und Konflikte wie die Emanzipation der Frau in Nora berührten sich mit politischen Reformbestrebungen des Herzogs. Sie waren modern, atmeten kritischen Zeitgeist, und damit das, was dem Herzog neben der ästhetischen Qualität bei den "Machwerken" vieler zeitgenössischer "Dichterlinge" fehlte. (Erck 2006: 72) Zudem eigneten sich Ibsens Stücke für den Meininger Regiestil, weil sie "auf die Treue des Details ebenso Wert legten wie auf die Genauigkeit des historischen Kontextes". (Bernhardt 1989: 191) Standen die Meininger für Wahrheit auf der Bühne, so bot Ibsen dafür die dramatischen Werke, deren "Echtheit und Wahrheit der Predigt" Fontane später hervorheben sollte. (Fontane 1969: 775) Ab 1880 sorgte Ibsens Nora (Ein Puppenheim) für öffentliches Aufsehen. Parallel erschienen in Deutschland Anfang der 1880er Jahre Ibsen-Aufsätze, auch die erste Biographie von Ludwig Passarge.⁸ Georg II. setzte seine Bemühungen zur Popularisierung Ibsens in Deutschland 1885 mit der Meininger Inszenierung von Nora (Ein Puppenheim) fort. Ein Jahr später wagte er sich schließlich an die Gespenster, die 1881 erschienen waren und 1883 in Schweden ihre europäische Erstaufführung erlebt hatten, die deutsche Bühnen jedoch scheuten. Nachdem das Stück als Generalprobe deklariert in einer geschlossenen Vorstellung in Augsburg gezeigt worden war, erschien eine wegweisende Rezension von Ludwig Fulda, einem der Initiatoren dieser Aufführung. Fulda bezeichnete Ibsens Gespenster als "revolutionär in der Form, revolutionär im Inhalt", weil das Stück nicht nur "gegen die herrschende Moral Sturm laufen", sondern als "Zusammenfassung" seiner Dramen sozusagen die "große Entscheidungsschlacht" bieten würde. (Brauneck et al. 1987: 598–599) Die Gespenster rüttelten am heiligen Gral der bürgerlichen

⁵ Vgl. Nilsen et al. (1992).

⁶ Vgl. Friese (1976: VIII).

⁷ Bernhardt (1989: 190), Friese (1976: IX ff.). Am 15. November 1876 wurden *Die Kronprätendenten* am Hoftheater in Schwerin gezeigt, http://ibsen.nb.no/id/11212857.0 (Zugriff am 11.01.2016).

⁸ Eugen Zabel veröffentlichte 1881 in der *Deutschen Revue der Gegenwart* ein literarisches Porträt des Dichters. 1883 erschien von Ludwig Passarge die Biografie *Henrik Ibsen. Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der norwegischen Nationalliteratur*. Ebenfalls 1883 publizierte Georg Brandes seinen Aufsatz *Henrik Ibsen* in der Zeitschrift *Nord und Süd*.

Familie, deren Sittlichkeit und Moral als Lüge entlarvt wurden. Das Familiendrama enthüllte in der komplexen Verknüpfung politischer, sozialer, religiöser und sexueller Themen die Sittlichkeit der Gesellschaft als Betrug. Frau Alvings Lebenslüge, ihre Ehe mit einem ungeliebten Mann, aus dessen ausschweifendem Lebenswandel ein uneheliches Kind hervorging, führt unausweichlich zur Vernichtung der Familie. Starb Osvalds Vater schwachsinnig an Syphilis, so trägt der Sohn bereits eine tödliche Gehirnerweichung in sich, womit die Vererbung als determinierendes Moment für den Menschen zum Schicksal wird. Das brennende Kinderasyl symbolisiert den Untergang, der auch im sozialen Handeln, das in den Dienst bürgerlicher Scheinmoral gestellt wird, vorprogrammiert ist. Ibsen bediente die gesamte Klaviatur brisanter Gegenwartsfragen und sprühte "von gefährlichen Funken", wie Fulda betonte und deshalb schlussfolgerte, dass das Drama auf deutschen Bühnen "unaufführbar" sei. (Brauneck et al. 1987: 598) Würde sich ein Theaterdirektor dennoch dazu entschließen, wäre ein Polizei-Verbot zu erwarten. Ibsens Gesellschaftsstücke wurden in der Folgezeit für die Herausbildung des naturalistischen Dramas in Deutschland wegweisend und damit für eine literarische Bewegung, die für eine geistig-kulturelle Erneuerung des Deutschen Kaiserreiches stritt, wofür sie vom Bismarck-Staat geächtet wurde. Georg II. und seine Frau dürften die Augsburger Aufführung und damit auch die Rezension Fuldas aufmerksam verfolgt haben. Vor diesem Hintergrund war der Entschluss, die Gespenster in Meiningen zu zeigen, tatsächlich, wie Richard Voß Frau von Heldburg schrieb, "eine That" (Voß 02.11.[1886]). Der Herzog bekräftigte seine Vorreiterrolle bei der Durchsetzung Ibsens auf deutschen Bühnen und verstieß damit nicht nur gegen die Spielregeln seines Standes, sondern beging einen gesellschaftlichen Tabubruch. Insofern war es klug, dem Ibsen-Stück zwei andere an die Seite zu stellen und Paul Lindau, den bekannten Berliner Kritiker und Herausgeber einflussreicher Journale, in das Projekt einzubinden, zumal man in Meiningen mit Voß und Lindau freundschaftlich verkehrte.

Richard Voß (1850–1918) war dem Theaterherzog als deutscher Autor, der Anfang der 1880er Jahre als dramatische Hoffnung, als Moderner gehandelt wurde und erste Bühnen-Erfolge aufzuweisen hatte, ein willkommener Partner. Voß hatte sich nach der Reichsgründung 1871 mit sozialkritischen Werken, in denen er das Erlebnis des Deutsch-Französischen Krieges verarbeitete, einen Namen gemacht. Nach seinen *Nachtgedanken auf dem Schlachtfelde von Sedan* (1871), einem Antikriegsbuch, mit dem er sich in Opposition zum Staat und zur reichsdeutschen Kriegsverherrlichung begab, landeten seine *Visionen eines deutschen Patrioten* (1874) aufgrund ihrer an sozialistische Positionen heranreichenden Gesellschaftskritik auf dem Index. Nach diesem Verbot veröffentlichte Voß in den 1870er Jahren überwiegend im Ausland, vor allem beim Verlagsmagazin Schabelitz in Zürich, einem wichtigen Verlagsort deutscher Oppositioneller, aber auch bei

⁹ Vgl. Bernhardt (1989).

dem national-liberal eingestellten jüdischen Verleger Salo Schottlaender in Breslau, der sein Verlagshaus sozial- und kirchenkritischen Autoren öffnete, was ihm Prozesse und Literaturverbote einbrachte. ¹⁰ Voß bewegte sich ab Mitte der 1870er Jahre in einem Kreis junger, oppositionell eingestellter Autoren, die sich um die Brüder Heinrich und Julius Hart, die späteren Köpfe der Berliner Naturalisten, scharten und mit Zeitschriftenprojekten den Naturalismus in Deutschland vorbereiteten. 11 Er beschäftigte sich frühzeitig mit Zola, Turgenjew, Ibsen und Büchner, mit wichtigen Vorbildern, auf die sich die Naturalisten in ihren programmatischen Schriften beriefen, und machte sie schon in seinem Frühwerk produktiv. Nach dem Erlass des Sozialistengesetzes im Herbst 1878 und wirtschaftlich nahezu ruiniert, orientierte sich Voß neu und wandte sich verstärkt der Dramatik zu. Italien wurde ihm zum Refugium und Rom der Ort, dessen Künstlerkreise ihm Türen bei bedeutenden Persönlichkeiten und zur Hocharistokratie öffneten. So war es denn auch ein Empfehlungsschreiben der Schriftstellerin Malwida von Meysenbug, das ihm 1880 den Kontakt nach Meiningen anbahnte. Voß sandte der Freifrau sein Drama Luigia Sanfelice, mit dem er zwei Jahre später in Mannheim den Räuberjubiläumspreis gewann. In der Folgezeit kam es zu flüchtigen Begegnungen mit dem herzoglichen Paar. Für Voß als Wagnerianer war das Meininger Regietheater eine Offenbarung, bestätigte es doch seine Überzeugung von der Reformbedürftigkeit der deutschen Theater und seine Vorstellungen von einem modernen Schauspiel, die er bereits 1875/1876 in Feuilletons für die Wiener Neue Freie Presse geäußert hatte. Das Meininger Regietheater galt der frühen naturalistischen Bewegung als wegweisend und wurde in ihren Zeitschriften aufmerksam begleitet, weil man nach der nationalen Einigung von 1871 einen Aufschwung in Kunst und Kultur erhoffte und dem Theater als gesellschaftliche Institution hierbei eine führende Rolle zuschrieb. 12 In den Meiningern sahen Richard Voß und die "Vorkämpfer" des Naturalismus jene reformatorische Kraft, die - als Pendant zu Wagners Gesamtkunstwerk - dem Salontheater der Gründerzeit und dem Verfall des Sprechtheaters entgegentrat. Der Kunstsinn der Meininger, das Zusammenspiel der Künstler, die Bühnenstimmung und die Massenszenen sollten Voß zeitlebens faszinieren. ¹³ Neben wesentlichen Übereinstimmungen in der Theaterauffassung und im kulturkritischen Impetus dürfte das Meininger Engagement für Henrik Ibsen, dessen Schaffen Voß seit Anfang der 1870er Jahre verfolgte und den er persönlich kannte, die Beziehung zum herzoglichen Paar befördert haben. Bereits 1879 hatte Voß in Rom im Salon von Malwida von Meysenbug aus Nora (Ein Puppenheim) vorgetragen, das dort für eine "ungeheure Aufregung" in der skandinavischen Kolonie sorgte (Meysenbug 1922: 464). Ibsen schlug jedoch, als er 1880 den Sommer in Berchtesgaden verbrachte. Einladungen in die benachbarte

¹⁰ Zu Schottlaender vgl. Baumann (2015).

¹¹ Vgl. Baumann (2015), Baumann (2013).

¹² Vgl. Hart (1878: 426), Henzen (1879: 537–538), Herrig (1879).

¹³ Vgl. Voß (1922: 166 ff.).

Voß-Villa aus. 14 Voß begegnete dem Norweger, diesem "wortkarge(n) Jupiter des Geistes", wie er schrieb, erst 1881 in Rom (Voß 1922: 139). Bereits 1883 bekannte er sich gegenüber dem bedeutenden dänischen Literaturhistoriker Georg Brandes, der kurz zuvor seinen Ibsen-Essay veröffentlicht hatte, zu dem Skandinavier: "Turgenjew und Ibsen – können wir Deutschen diesem Bunde einen Dritten schenken?" (Voß: 16.11.1883). Als Voß Brandes 1886 seine Alexandra sandte, bekräftigte er seine Anhängerschaft: "Vielleicht erkennen Sie in dem Drama die Wirkung eines großen Dichters auf einen recht kleinen: Henrik Ibsen's gewaltiger Einfluss auf Richard Voss" (Voß: 04.12.[1886]). Er betonte, dass "für eine kleine Gemeinde deutscher poetischer Epigonen jedes neue Drama Ibsen's ein Ereignis" und es in Deutschland "eine That" sei, Ibsens Gespenster "bei verschlossenen Thüren" aufzuführen (Voß: 04.12.[1886]). Gesellschaftskritische Stücke, so Voß, hätten auf deutschen Bühnen keine Chance: "Alle Fragen, welche die Zeit bewegen", seien von der Bühne ausgeschlossen, "nur nicht Culturkampf, nur keine sozialen Probleme, nur Nichts, was die Gemüther beunruhigen könnte!" (Voß: 04.12.[1886]). Damit erneuerte Voß seine Forderung nach einer zeitkritischen Kunst ebenso wie seine Kritik am Bismarck-Staat und stellte sich in eine Reihe mit jenen Autoren und Theatermachern, die wie Otto Brahm oder Ludwig Fulda die Modernität des Ibsen-Stückes verteidigten und das Drama als Beginn einer neuen literarischen Ära betrachteten. Vor diesem Hintergrund wird begreifbar, dass Voß aus Sicht des Theaterherzogs für die Festwoche prädestiniert war. Mit seinem Drama Alexandra bot er den Meiningern zudem ein Werk an, das in seiner Gesellschaftskritik und seinem Ibsen-Bezug perfekt in Georgs Konzept passte. Schon Anfang 1886 hatte Voß dem herzoglichen Paar sein Drama vorgelesen. 15 Am 3. März 1886 berichtete er begeistert von der Frankfurter Alexandra-Inszenierung und kündigte die Buchausgabe an. Vor allem aber wartete Voß auf eine Antwort des Meininger Direktors Ludwig Chronegk zum gerade fertiggestellten Schauspiel Brigitta, für das er sich eine Meininger Aufführung erhoffte. Am 2. November 1886, als die Meininger Inszenierung der Gespenster beschlossene Sache war, fragte Voß an, wann seine Brigitta, die am 30. Oktober ihre Erstaufführung in Frankfurt erlebt hatte, "projectiert" sei (Voß: 02.11.[1886]). Doch Georg II. entschied sich überraschend für Alexandra. Bereits am 6. November legte er Chronegk dar, dass ihm Brigitta "weniger" gefallen würde und er *Alexandra* präferiere, womit er das künstlerisch bedeutendere Drama wählte (Georg II.: 1886). Der Herzog hoffte, "Gespenster und A. [Alexandra, C.B.] würden nach einander gegeben werden können" (Georg II.: 1886). Zugleich lud er Voß dazu nach Meiningen ein. Die Premiere der Alexandra ging im Meininger Hoftheater am 5. Dezember 1886 ohne Voß über die Bühne. Einen Tag zuvor schrieb er seinen Bekenntnisbrief an Brandes, in dem er die gemeinsame Aufführung mit Ibsens Gespenstern ankündigte. Alexandra fand

¹⁴ Vgl. Paulsen (1907: 24).

¹⁵ Vgl. Voß (1894: 16-21).

nicht nur Anerkennung bei Georg II., sondern auch bei den deutschen Naturalisten. So urteilte Michael Georg Conrad, der Kopf der Münchner Naturalisten und Herausgeber der Programmschrift Gesellschaft, Voß habe sich "als mächtig aufstrebender Dramatiker" ausgewiesen und das Stück gäbe Grund zu den "stolzesten Hoffnungen für die fernere Entwicklung unserer deutschen Bühnenliteratur" (Conrad 1887: 310-311). Mit Alexandra erreichte die Voß'sche Dramatik zweifellos in der Verbindung von sozialkritischem Anspruch und ästhetischer Umsetzung eine neue Qualität. Alexandra, die sieben Jahre als Kindsmörderin unschuldig im Zuchthaus saß, kommt zu Erwin, ihrem einstigen Geliebten und Sohn der Präsidentin von Eberti, um sich zu rächen. Erwin, der nicht weiß, dass sie eine ehemalige Zuchthäuslerin ist, empfindet Schuld, weil er sie einst verführte und dann verließ. Beide entdecken erneut ihre Liebe. Doch Erwins Mutter lehnt die Beziehung ab, da für sie der starre Moralkodex ihres verstorbenen Mannes, eines Gerichtspräsidenten, verbindlich und Alexandra als "gefallenes" Mädchen untragbar ist. Als sie schließlich in die Ehe einwilligt, bricht die Vergangenheit über Alexandra herein. Ihr Rechtsanwalt, der einst ihre Unschuld nicht beweisen konnte, drängt sie, Erwin ihre Vergangenheit zu offenbaren. Als Erwins Mutter davon erfährt, verweist sie Alexandra ihres Hauses. Erwin, dem Alexandra ihre Geschichte als die einer Fremden erzählt, bestätigt das Urteil seiner Mutter. Daraufhin nimmt sich Alexandra das Leben und erst im Moment ihres Sterbens begreift Erwin, dass es ihre Geschichte war. Alexandras Scheitern ist tragisch, weil sie an den Moralnormen und Gesetzen der Gesellschaft zugrunde geht. Sie erkennt wie Ibsens Nora, dass das Recht auf Ungerechtigkeit gründet, wenn sie in Richtern Menschen sieht, "die nur für uns Betrogene Gesetze" haben (Voß o.J.: 19). Erst durch die gesellschaftliche Ächtung wird ihre Liebe zum Verbrechen und aus der Betrogenen wird nach geltendem Recht die Verbrecherin. Voß wertete Alexandras Scheitern somit als ein staatlich legitimiertes Verbrechen. Ihr "wahrer" Name "Wozzeck" (sic!) war nicht nur eine Reminiszenz an Georg Büchners Drama, sondern rüttelte an bürgerlichen Grundfesten (Voß o.J.: 23). Indem Voß Recht und Gesetz des bürgerlichen Staates in Frage stellte und die Forderung nach einer neuen Sittlichkeit erhob, war er nah bei der Ibsen'schen Gesellschaftsanalyse und bediente naturalistische Intentionen, was die Anerkennung des Dramas aus dem naturalistischen Lager erklärt. Auch formal nahm er bei Ibsen Anleihen, indem er die bei dem Skandinavier vorgeprägte analytische Struktur verwandte, das Geschehen "von hinten" aufrollte und das Instrument des "Boten aus der Fremde" nutzte. Welcher Zündstoff in dem Drama steckte, zeigte das Urteil des Münchner Dichterfürsten Paul Heyse, der unter Berufung auf ein juristisches Gutachten seines Schriftstellerfreundes und Juristen Ernst Wichert fragte, "welches sociale Übel" denn eigentlich bekämpft werden solle, "damit die Welt besser werde" (Heyse o.J.: 3). Der Schluss des Dramas, das für den Einzelnen keine Lösung bot, sondern den Konflikt mit Staat und Gesellschaft durch den Freitod Alexandras aufhob. blieb Heyse unverständlich, da die bürgerliche Ordnung für ihn unumstößlich war.

Es kann nicht verwundern, dass der "Prediger des Schönen" bei der Lektüre von Ibsens *Gespenstern* gar "Beklommenheit, Entsetzen, Ekel in gräulichem Gemisch" empfand. (Moisy 1981: 215) Für den Schriftsteller Hans von Basedow (1864–1913), der dem Naturalismus nahe stand, war *Alexandra* hingegen das einzige zeitgenössische deutsche Drama, das "soziale Schäden" thematisierte, weshalb er das Stück in eine Linie mit Ibsens Werken stellte (Basedow 1887: 1).

Die Beziehung des Theaterherzogs zu Paul Lindau reichte in die 1870er Jahre zurück. Lindau war ab 1864 bei verschiedenen deutschen Zeitungen tätig und ließ sich 1871 nach der Reichsgründung in Berlin nieder. Im gleichen Jahr gründete er die Wochenschrift Die Gegenwart (1871-1881) und bediente damit das im Kaiserreich erstarkende Nationalbewusstsein. Er traf den Nerv der Zeit und avancierte mit dieser und der Zeitschrift Nord und Süd (1877-1904) zum Kritikerpapst. Lindau galt als literarische Macht, die der bedeutendsten Kulturzeitschrift im Reich, der von Julius Rodenberg 1874 initiierten Deutschen Rundschau, Konkurrenz machte. Er versammelte in seinen Journalen alles, was in der Literatur Rang und Namen hatte. Zudem erfreute sich Lindau nicht nur als Roman-Schriftsteller, sondern auch als Bühnenautor enormer Beliebtheit. Sein Schauspiel Maria Magdalena (1872) oder das Lustspiel Johannistrieb (1877) entsprachen dem Zeitgeschmack und wurden in den 1870er Jahren auf nahezu allen deutschen Bühnen gegeben. Rodenberg und Lindau gerieten ab Ende der 1870er Jahre aufgrund ihrer Machtposition im Kulturbetrieb ins Visier der Naturalisten, die gegen sie als Paradebeispiele für die Verflachung von Literatur und Kritik zu Felde zogen. Noch 1874, zu Beginn der Meininger Gastspiel-Ära, stand Lindau dem Regiestil des Theaterherzogs kritisch gegenüber. Zwanzig Jahre später, von 1895 bis 1899, sollte er schließlich Intendant der Meininger Bühne werden und mit Georg II. zusammenarbeiten. Der Herzog verfolgte bereits in den 1870er Jahren die Journale Lindaus aufmerksam, stand mit diesem 1879 als aufmerksamer Leser der Gegenwart in Briefkontakt und erteilte dessen Theateraufsätzen "mehrfach Zensuren". (Lindau 1917: 330). Am 23. Oktober 1879 war bereits von einem Besuch Lindaus in Meiningen die Rede, dem der Herzog "mit besonderem Vergnügen" entgegensah (Lindau 1917: 332). Man bereitete dem Berliner Kritiker einen herzlichen Empfang und gab ihm zu Ehren im Theater sein Lustspiel Johannistrieb. Will man Lindau glauben, so wurde er erst mit der Berliner Aufführung der Jungfrau von Orleans, die 1887 stattfand, zu den Meiningern bekehrt. Allerdings verortete er die Inszenierung irrtümlich in der "zweiten oder gar dritten Berliner Kampagne" der Meininger, also 1875/1876 (Lindau 1917: 328). Zudem äußerte er sich schon anlässlich der Meininger Festwoche 1886 lobend über Georgs Inszenierungsstil. Für Lindau waren sowohl Ibsen als auch Voß keine Unbekannten. Mit Voß traf er vermutlich 1879 in Hallein während eines Besuches bei dem Autor und späteren Direktor des Wiener Burgtheaters Adolf Wilbrandt zusammen. Er kannte dessen sozialkritische Prosa-Sammlung Scherben. Gesammelt vom müden Manne (1878), die Voß über Nacht berühmt gemacht hatte. Ibsen begegnete Lindau 1876 in München. Allerdings war Lindau alles andere als ein Ibsen-Anhänger. Als 1880 im Berliner Residenztheater Nora (Ein Puppenheim) gezeigt wurde, bezeichnete er es als "unsittlich" und "bedenklicher als die krassesten Ehebruchsdramen der französischen Schule", weil "mit großem dichterischem Talente und großer Beredsamkeit Gefühle und Gesinnungen ausgesprochen [würden, C.B.], die durchaus ungesund und [...] dazu gemacht sind, in das Fleisch und Blut ungesunder weiblicher Organismen überzugehen" (Lindau 1880: 348). Damit distanzierte sich Lindau von Ibsens Gesellschaftskritik. Doch war er klug genug, die Zeichen der Zeit zu erkennen. Bereits 1883 veröffentlichte er in der Nord und Süd den Ibsen-Aufsatz von Georg Brandes, in dem dieser das Schaffen des Norwegers in den gesellschaftlichen Kontext stellte und analysierte. Dabei ging Brandes auch auf die Gespenster ein und verwies auf die gesellschaftliche Norm, die Frau Alving zwinge, ihre unerträgliche Ehe als Pflicht zu akzeptieren. Verschreckt habe "das große Philisterium", so Brandes, dass Ibsen es wagte, diesen Opfergang als den eigentlichen Skandal offenzulegen und der Gesellschaft vorwarf, einen Ausbruch aus dieser Ehe als unsittlich und als Verbrechen anzuprangern. (Brandes 1883: 278) Mit José Echegarays *Galeotto* wählte Lindau nun 1886 selbst ein Stück, das sich mit dem Verstoß gegen geltende Moralnormen auseinandersetzte. Der spätere Literaturnobelpreisträger Echegaray (1832–1916) galt als Erneuerer des spanischen Dramas. Im Zuge der bürgerlichen Revolution von 1868 in Spanien übernahm er Staatsämter, die er jedoch beim Sturz der 1. Spanischen Republik verlor. Lindau siedelte seine Prosa-Bearbeitung des Künstlerdramas Galeotto, das in Meiningen erstmals vor deutschem Publikum gezeigt wurde, nicht wie im Original in Madrid, sondern in "der Hauptstadt" an. Die Handlung spielte in der Gegenwart. Bezugspunkt ist Dantes Gespräch mit Francesca da Rimini in der Göttlichen Komödie, in dem von Galeotto, dem Kuppler, die Rede ist, der aus der Königin Ginevra und Lanzelott Ehebrecher machte. Bei Echegaray wird nun die Gesellschaft zur Kupplerin. Der Schriftsteller Ernst lebt seit dem Tod seines Vaters mittellos bei Andreas Hennersdorf und seiner jungen Frau Julie. Ernsts Vater, ein enger Freund von Hennersdorf, rettete diesen einst vor dem Ruin. Diese Schuld will Andreas an Ernst, den er wie einen Sohn bei sich aufgenommen hat, abtragen. Doch das Zusammenleben ist mit den geltenden Moralvorstellungen nicht vereinbar. Das Gerücht einer Affäre von Ernst und Julie macht die Runde. Schließlich kann sich auch Andreas diesen Lügen nicht mehr entziehen und zerbricht daran. Als er stirbt, verurteilt Andreas' Bruder Julie und Ernst als Ehebrecher und verweist sie des Hauses. Ernst erkennt, dass die "Welt" ihr Urteil gesprochen hat (Lindau 1887: 44). Aus der Lüge wird Wahrheit, aber verantwortlich dafür ist die Gesellschaft, die mit ihren Vorstellungen von Sittlichkeit Ernst und Julie vor dem Gesetz schuldig werden lässt. Wie Ibsen und Voß problematisierte Lindaus Galeotto-Bearbeitung den gesellschaftlichen Tabubruch. Die Ehe als Institution wurde angegriffen, die Scheinmoral der bürgerlichen Gesellschaft offenbart und die Forderung nach Wahrheit erhoben. Wenn auch von unterschiedlicher ästhetischer Qualität und obwohl Voß' und Lindaus Dramen an die analytische Schärfe und Prägnanz der Ibsen'schen *Gespenster* nicht heranreichten, in ihrem gesellschaftskritischen Potenzial und ihrem Anspruch auf eine neue Sittlichkeit waren diese drei Werke "naturalistisch". Georg II. präsentierte sich als Regisseur moderner Gesellschaftsdramen, die bereits auf den Naturalismus wiesen und dessen europäische Dimension die Meininger Festwoche mit einem norwegischen, spanischen und deutschen Autor herausstellte.

Die Meininger Festwoche

Im Deutschen Kaiserreich von 1886, dessen geistig-kulturelles Klima durch das Sozialistengesetz geprägt und von Verbotsverfahren und Literaturprozessen gekennzeichnet war, bedeutete das Repertoire der Meininger Festwoche eine Kampfansage und zugleich ein Ereignis, das künstlerische Prominenz anzog. Aus Berlin kündigten sich der Kritiker Otto Brahm und der Schriftsteller Hans Hopfen an, aus Weimar der Generalintendant August von Loën und der Literaturprofessor Erich Schmidt, der 1887 in Berlin den Lehrstuhl Wilhelm Scherers übernehmen sollte. Aus Meiningen kamen der Schriftsteller Rudolf Baumbach und der frühere Hofmusikintendant Hans von Bülow. Auch Johannes Brahms war geladen, sagte jedoch ab. ¹⁶ Das Hofmarschallamt bereitete die Festwoche generalstabsmäßig vor, was notwendig war, da die Meininger Bevölkerung, vor allem die Theaterabonnenten, die Aufführung des unsittlichen und skandalösen Ibsens-Stückes boykottierten und einen "Theaterbesuchsgeneralstreik" ausriefen (Grube 1918: 76). Der Herzog ließ daraufhin die Ibsen-Vorstellung an Hofbeamte, Theatermitglieder und deren Verwandte "ausverschenk(en)" (Grube 1918: 76). Das Theater war schließlich bis auf den letzten Platz besetzt und verspätete Anmeldungen, wie die von Rudolf Baumbach, kaum zu realisieren. Die Aufführung der Gespenster erforderte diplomatisches Geschick, um den Kaiser und die deutsche Hocharistokratie nicht zu sehr zu brüskieren. Der Sensationslust der Zeitungsjournalisten wurde ein Riegel vorgeschoben, indem diese trotz Anmeldung keine Einladung erhielten. Schüler waren ebenfalls ausgeschlossen. Doch der Herzog ließ es sich nicht nehmen, Ibsen einen fürstlichen Empfang zu bereiten und ihn "prachtvoll", wie dieser schrieb, unterzubringen (Nilsen et al.: 33). Für den Tag der Gespenster-Aufführung, am 21. Dezember, plante er eine Künstler-Soirée und verlieh Ibsen einen hohen Staatsorden. Überschattet wurde das Theaterereignis lediglich von Wetterunbilden. So blieben Otto Brahm und der Weimarer Generalintendant von Loën letztlich im Schnee stecken, was Georg II. ärgerte (Hofmarschallamt: 53). Lindau und Voß trafen am 19. Dezember in Meiningen ein, Ibsen am Nachmittag des 20. Dezember. Voß, der nicht mit ihm reiste, wie er in seinen Memoiren behauptete, übermittelte telegrafisch seine "große Vorfreude". (Hofmarschallamt: 32).

¹⁶ Vgl. Müller et al. (1991: 68 ff.).

Die Inszenierungen waren "mit dem heiligen Ernst und der künstlerischen Feinheit der Meininger Regie vom Herzog und seinem tüchtigen Adjudanten Ludwig Chronegk" vorbereitet worden und fanden an den Abenden vom 20. bis 22. Dezember statt (Lindau 1917: 373). Eröffnet wurde das Theaterereignis mit *Galeotto*, es folgten *Gespenster*, dann *Alexandra*. Die Aufführung der *Gespenster* erlebten Ibsen, Voß und Lindau zusammen in der herzoglichen Loge. Voß genoss noch in seinen Memoiren die Begegnung mit "dem große(n) nordische(n) Schweiger" und Lindau, der in seiner "leichtlebigen witzigen Berliner Manier" dem Skandinavier entgegentrat (Voß 1922: 176). Lindau erinnerte sich später an die Meininger Tage, an denen er "Tür an Tür" mit Ibsen und Voß "den regsten und angenehmsten Verkehr" unterhielt. (Lindau 1917: 373) Ibsen war mit der *Gespenster*-Aufführung hochzufrieden und schrieb in seinem Dankesbrief an Frau von Heldburg von den "schönen, beglückenden Erinnerungen aus Meiningen" (Nilsen et al.: 35). Richard Voß sprach gar von einem "Sturm", den die Meininger Inszenierung in ihm erregte (Voß 1922: 177).

Tatsächlich ging von der Meininger Festwoche ein wichtiges Signal aus. Ibsens Gespenster wurden am 9. Januar 1887 erstmals in einer geschlossenen Vorstellung in Berlin am Residenztheater gezeigt. Das Berliner "Feste" für Ibsen, wie es Mélanie Voß gegenüber Georg Brandes bezeichnete, fand im Februar im Verein Durch, dem geistigen Zentrum der Berliner Naturalisten, mit dem Vortrag seines Mitbegründers Leo Berg über die Gespenster und die Grundgesetze des modernen Dramas seine Fortsetzung. (Voß: 21. Januar 1887) Die Gespenster-Aufführungen bedeuteten letztlich "den Sieg Ibsens auf den deutschen Bühnen" (Bernhardt 1989: 274). Georg II. bemühte sich 1887 während seiner Gastspiele intensiv um die Popularisierung der in der Festwoche gezeigten Dramen. Doch nur in Dresden sollte es ihm im November/Dezember noch einmal gelingen, sie komplett zu zeigen, bevor auch dort die Gespenster verboten wurden. ¹⁷ Während des Breslauer Gastspiels im Oktober/November 1887 kamen Voß' Alexandra und Lindaus Galeotto auf die Bühne. In Basel zeigten die Meininger im Mai/Juni nur Galeotto, dessen Textfassung bereits im Februar in der Zeitschrift Nord und Süd erschienen war und von zahlreichen großen Bühnen aufgegriffen wurde, darunter Weimar, Breslau, Frankfurt am Main, Stuttgart, Hamburg, Leipzig, Berlin und Prag. Voß' Alexandra hingegen erlebte Verbote wie Ibsens Gespenster. Zwar wurde das Stück Anfang 1887 am Hoftheater in München mit großer Resonanz aufgeführt, in Berlin gingen jedoch alle Bemühungen fehl. Nachdem sich im Januar 1887 Voß' Hoffnungen zerschlagen hatten, die Meininger würden sein Drama anlässlich ihres Berliner Gastspiels aufführen, nahm auch das Deutsche Theater in Berlin, das Alexandra für den 9. April 1887 angekündigt hatte, Abstand. Die Ablehnung in der Reichshauptstadt erinnerte an frühere Verbote, was die Ereignisse um die Vergabe des Schillerpreises im Herbst 1887 bestätigen sollten. Trotz mehrheitlichen Votums

¹⁷ Vgl. Richard (1891: 44–45), Grube (1918: 76).

der Kommission, Voß für seine Dramen Alexandra und Brigitta mit dem Preis auszuzeichnen, lehnten das preußische Kultusministerium und Wilhelm I. den Vorschlag ab. Bolko von Hochberg, seit 1887 Generalintendant der königlichen Schauspiele in Berlin, sprach sich gegen eine "Prämierung dieser crassen Richtung" aus, die man als die Zola'sche begriff und als gefährlich einstufte (Sowa 1988: 460). Darauf bezugnehmend, empfahl Kultusminister Gustav von Goßler Wilhelm I. sein Veto einzulegen, weil das Trauerspiel Alexandra "einer extravaganten Geschmacksrichtung angehört, welche es von der Aufführung auf Bühnen höherer Ordnung ausschließe", was einem Aufführungsverbot gleichkam. (Sowa 1988: 461) An Voß' Alexandra wurde ein politisches Exempel statuiert, das sich gegen die gesamte naturalistische Bewegung richtete und Voß zum "ersten naturalistischen Zensuropfer" in der Geschichte des Schillerpreises machte. (Sowa 1988: 211) Das Verdienst Georg II. war es, mit der Meininger Festwoche sich gegen das Establishment gestellt und sich für die Durchsetzung des entstehenden Naturalismus auf der Bühne eingesetzt zu haben. "Immer märchenhafter gestalten sich mir die Meininger Festtage", hatte Voß im Januar 1887 rückblickend Frau von Heldburg geschrieben und große Hoffnungen an dieses Ereignis geknüpft. (Voß: 23.01.1887) Diese wurden zerstört, doch die Meininger Festwoche ging, wie der Zeitzeuge und Schauspieler Max Grube konstatierte, als "Sensation" in die Annalen der Theatergeschichte ein. (Grube 1918: 75)

Literatur

Basedow, Hans von (1887): *Henrik Ibsen*. In: Ders. (Hrsg.): Münchner Dramaturgische Blätter 1. (Beilage).

Baumann, Christiane (2013): Die "Vorkämpfer" des deutschen Naturalismus – frühe Netzwerke und Zeitschriften Ende der 1870er Jahre. In: Studia Niemcoznawcze LII, S. 215–239.

Baumann, Christiane (2015): Die Vorkämpfer des deutschen Naturalismus und ihre Bemühungen um den Verleger Cotta. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59, S. 180–207.

Bernhardt, Rüdiger (1989): Henrik Ibsen und die Deutschen. Berlin.

Brandes, Georg (1883): Henrik Ibsen. In: Lindau, Paul (Hrsg.): Nord und Süd 27. S. 247-281.

Brauneck, Manfred / Christine Müller (Hrsg.) (1987): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900. Stuttgart.

Conrad, Michael Georg (1887): Münchner Theater-Quartal. In: Die Gesellschaft 4, S. 309-311.

Erck, Alfred / Hannelore Schneider (²1999): *Georg II. von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit.* Zella-Mehlis/Meiningen.

Erck, Alfred (2006): Geschichte des Meininger Theaters. Meiningen.

Fontane, Theodor (1969): *Die Wildente*. In: Keitel, Walter (Hrsg): *Theodor Fontane*. *Sämtliche Werke*, Abt. III, Bd. 2. München.

Friese, Wilhelm (Hrsg.) (1976): Ibsen auf der deutschen Bühne. Tübingen.

Grube, Karl (21904): Die Meininger. Berlin/Leipzig.

Grube, Max (1918): Am Hofe der Kunst. Leipzig.

Hart, Heinrich (1878): Robert Proelß. Das Herzoglich-Meiningen'sche Hoftheater und die Bühnenreform. In: Deutsche Monatsblätter 4, S. 426. Henzen, Wilhelm (1879): *Hans Herrig. Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung*. In: Dramaturgische Blätter. Organ für das deutsche Theater 22, S. 537–538.

Herrig, Hans (1879): Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater. Dresden.

Herzog Georg II. an Ludwig Chronegk, 6. November 1886, Thüringer Staatsarchiv Meiningen, Freifrau von Heldburg, Nachlass, Hausarchiv, Nr. 222.

Heyse, Paul an Richard Voß, [o.O., o.J.], Bayerische Staatsbibliothek München, Heyse-Archiv I.33, Voss, Richard, Bl. 3.

Hofmarschallamt, Herzoglich Sachsen-Meiningisches, Akte Nr. 880, Bl. 32.

Hofmarschallamt, Herzoglich Sachsen-Meiningisches, Akte Nr. 880, Bl. 53.

Kern, Volker (1996): Das Meininger Hoftheater. Regensburg.

Lindau, Paul (1887): Galeotto. Drama in drei Akten u. einem Vorspiel. Nach dem Spanischen des José Echegaray für die deutsche Bühne bearbeitet. Breslau.

Lindau, Paul (1880): *Nora*. In: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 48, S. 348.

Lindau, Paul (4/51917): Nur Erinnerungen. Zweiter Band. Stuttgart/Berlin.

Meysenbug, Malwida von (1922): *Der Lebensabend einer Idealistin*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Stuttgart u.a.

Moisy, Sigrid v. (1981): Paul Heyse. Münchner Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter. München.

Müller, Hertha / Hofmann, Renate (Hrsg.) (1991): Johannes Brahms im Briefwechsel mit Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg. Tutzing.

Nilsen, Sidsel Marie / Reznicek, Ladislav (1992): *Ibsen in Meiningen. Tagebuch für Norwegen 1849*. Kiel.

Paulsen, John (1907): Erinnerungen an Henrik Ibsen. Berlin.

Richard, Paul (1891): Chronik sämmtlicher Gastpiele des Herzoglich-Sachsen-Meiningen'schen Hoftheaters während der Jahre 1874–1890. Statistische Übersicht. Leipzig.

Sowa, Wolfgang (1988): Der Staat und das Drama. Der Preußische Schillerpreis 1859–1918. Frankfurt am Main u.a.

Voß, Mélanie an Georg Brandes, Villa Bergfrieden, 21. Januar 1887, Königliche Bibliothek Kopenhagen, Nachlass Georg Brandes.

Voß, Richard ³[o. J.]: *Alexandra*. Drama in vier Aufzügen. Leipzig.

Voß, Richard (1922): Aus einem phantastischen Leben. Stuttgart.

Voß, Richard an Georg Brandes, Bergfrieden bei Berchtesgaden, 16. November 1883. Königliche Bibliothek Kopenhagen, Nachlass Georg Brandes.

Voß, Richard an Georg Brandes, Bergfrieden bei Berchtesgaden, 4. Dezember [1886]. Königliche Bibliothek Kopenhagen, Nachlass Georg Brandes.

Voß, Richard an Freifrau von Heldburg, Bensheim, 2. November [1886]. Thüringer Staatsarchiv Meiningen, Nachlass Freifrau von Heldburg, Hausarchiv, Nr. 104/1.

Voß, Richard an Freifrau von Heldburg, Bergfrieden, den 23. Januar 1887, Thüringer Staatsarchiv Meiningen, Nachlass Freifrau von Heldburg, Hausarchiv, Nr. 104/1.

Voß, Richard (1894): Etwas vom Urbild meiner "Alexandra". Plauderei über eine alltägliche Liebesgeschichte. In: Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart 4. S. 16–21.

Abstracts

Mit der Meininger Festwoche initiierte Georg II. von Sachsen-Meiningen 1886 an seinem Hoftheater ein Ereignis, das nicht nur das beschauliche Meiningen verschreckte, sondern einen gesellschaftlichen Tabubruch bedeutete. Der Herzog brachte das skandalumwitterte Ibsen-Stück *Gespenster*

neben Richard Voß' *Alexandra* und Paul Lindaus Echegaray-Bearbeitung *Galeotto* zur Aufführung. Damit inszenierte er moderne Gesellschaftsdramen, die in ihrem sozialkritischen Potenzial und ihrem Sittlichkeitsanspruch bereits auf den Naturalismus wiesen und – mit einem norwegischen, spanischen und deutschen Autor – dessen europäische Dimension herausstellten. Diese Festwoche bedeutete im Deutschen Kaiserreich eine politische Provokation, die bei den Gastspielen der Meininger mit Verboten beantwortet wurde.

Schlüsselwörter: Meininger Theater, Naturalismus, Ibsen

A Chapter of European Theater History and a Political Provocation: The Meiningen Festival Week 1886 with Plays by Henrik Ibsen, Richard Voss and Paul Lindau

At the Meiningen Festival Week in 1886, George II of Saxony-Meiningen at his court theater initiated an event which not only frightened the contemplative city of Meiningen but signified a social violation of tabus. The Duke had his theater produce the scandalous Ibsen play "Ghosts" in addition to Richard Voss' "Alexandra" and Paul Lindau's Echegaray adaptation of "Galeotto". The socially critical potential of these plays and their new morality pointed to Naturalism. The fact that these plays were written by a Norwegian, a Spanish and a German author demonstrated the European dimension of these ideas. In Imperial Germany, this festival week signified a political provocation that resulted in bans of guest performances by the Meiningen theater troupe.

Keywords: Meiningen Theater, Naturalism, Ibsen

Christiane Baumann Egerländer Weg 2 39110 Magdeburg Deutschland

E-Mail: dr.christiane.baumann@gmx.de