

Zwischen Aufklärung und Sturm und Drang

Otto Heinrich von Gemmingens „Der deutsche Hausvater“

Bernd Röcker

Wenn man von den Niederadligen in der frühen Neuzeit bis zum Ende des alten Reiches spricht, denken auch heute noch viele zunächst an ihre Herrschaft als Landes-, Grund-, Gerichts- und Leihherr über die Bauern einiger weniger ihnen gehöriger Orte, die sie von ihren Burgen oder Schlössern ausübten, vielleicht auch noch an ihre Dienste als Beamte, Offiziere oder Diplomaten bei benachbarten Fürsten. Dass die Angehörigen des Niederadels auch aktiv am kulturellen Leben teilnahmen, dass sie in ihren Burgen und Schlössern umfangreiche Bibliotheken besaßen, dass Adelsöhne ein Studium absolvierten, dass sie nach dem Abschluss ihres Studiums, häufig im Gefolge von Fürstensöhnen, ausgedehnte Bildungsreisen durch ganz Europa unternahmen und dass sie deswegen als Prinzenenerzieher an den Fürstenhöfen gesucht waren, wird häufig vergessen. Schon vor einigen Jahrzehnten hat Otto Brunner die adlige Bildungswelt exemplarisch an dem niederösterreichischen Adligen Wolf Helmhard von Hohberg in seinem Buch „Adliges Landleben und europäischer Geist“ aufgezeigt¹⁾. Seine Beobachtungen lassen sich auch auf den Niederadel des Kraichgaus übertragen, wie Konrad Krimm eindrucksvoll beschrieben hat²⁾.

Der Familie der Freiherren von Gemmingen entstammen drei Vertreter, die im 18. Jahrhundert als Dichter oder Musiker sich einen Namen machten:

Der 1726 in Heilbronn geborene Eberhard Friedrich Freiherr von Gemmingen³⁾ studierte in Tübingen und Göttingen Rechtswissenschaft und trat anschließend in den württembergischen Staatsdienst, in dem er es bis zum Geheimen Rat und Regierungspräsidenten brachte. Trotz seiner vielen politischen Aufgaben nahm er sich Zeit, sich intensiv mit Literatur, Musik und Baukunst auseinander zu setzen. Teilweise edierte Musikkompositionen, eine Biographie über den Baumeister Heinrich Schickhardt und sein Eingreifen in den literaturtheoretischen Streit zwischen Johann Christoph Gottsched und den Schweizern Albrecht von Haller und Johann Jakob Bodmer zeugen von seinen breit gefächerten geistigen und künstlerischen Interessen. Mit der zweibändigen Sammlung „Lieder, Oden und Erzählungen“, einer von Bodmer unter dem Titel „Poetische Blicke in das Landleben“ edierten Sammlung seiner Gedichte und dem Sammelband „Poetische und prosaische Stücke“ hinterließ er bei seinem Tod 1791 ein recht beachtliches literarisches Werk. Daneben ist auch sein Briefwechsel mit seinem Freund Albrecht von Haller veröffentlicht.

Eine besondere Begabung für Musik zeigte der 1759 in Celle geborene Ernst von Gemmingen⁴⁾, der nach dem Tode seines Vaters seine Jugendjahre in Heilbronn verbrachte. Auch er studierte in Göttingen Jura und stand zuletzt als Kammerherr und Gesandter in preußischen Diensten, kehrte 1787 nach Heilbronn zurück und wurde dort 1795 Direktor des Ritterkantons Kraichgau bis zu dessen Auflösung 1803. Zusammen mit Johann Andreas Amon und Friedrich August Weber prägte er das damals rege Musikleben der alten Reichsstadt. Um 1790 entstanden hier vier Violinkonzerte, die als einzige von ihm erhaltene Kompositionen 1994 im zweiten Band der Reihe „Denkmäler der Tonkunst in Baden-Württemberg“ veröffentlicht wurden⁵⁾. Ernst von Gemmingen scheint ein hervorragender Geiger gewesen zu sein (seine Schwester Luise übrigens war eine begabte Pianistin), denn in seiner Musikbibliothek auf Burg Hornberg finden sich fast alle Streichquartette Haydns in Drucken oder Abschriften und wertvolle Erstausgaben der Streichquartette Mo-

zarts. Die letzten Lebensjahre verbrachte Ernst von Gemmingen in Mannheim, wo er 1813 starb.

Mit Otto Heinrich von Gemmingen brachte das Kraichgauer Adelsgeschlecht einen weiteren literarisch produktiven Vertreter hervor. Er ist von den drei Genannten zweifellos der bedeutendere. Mit dem „Deutschen Hausvater“ verfasste er 1780 eines der am meisten aufgeführten Schauspiele des ausgehenden 18. Jahrhunderts, und mit seiner „Mannheimer Dramaturgie“ (1780) hatte er wesentlichen Anteil daran, dass sich das neu geschaffene Mannheimer Nationaltheater zu einer der bedeutendsten Bühnen in Deutschland entwickelte. Mit ihm, vor allem aber mit seinem damaligen Erfolgsstück, befasst sich der nachfolgende Beitrag.

Otto Heinrich von Gemmingen⁶⁾ wurde am 5. November 1755 während eines längeren Aufenthaltes seiner Eltern in Heilbronn geboren, verbrachte jedoch bis 1767 seine Kindheit in Wetzlar, wo sein Vater, der ebenfalls Otto Heinrich hieß, als Assessor am Reichskammergericht tätig war, danach in Heilbronn. Sein Vater selbst bereitete ihn unter der Mithilfe eines Hauslehrers für die Universität vor, er weckte auch sein kulturelles Interesse. Und dieses zeigte der junge Otto Heinrich sehr früh, denn er spielte Cello und Klavier und übernahm auch Rollen in der „Schaubühne“, einem Laientheater, das regelmäßig Theaterstücke aufführte.

Nach dem Studium der Rechtswissenschaft, vermutlich in Heidelberg, fand im Februar 1775 der erst Neunzehnjährige eine Anstellung in der Hofkammer am Hofe Kurfürst Carl Theodors in Mannheim und wurde schon ein knappes halbes Jahr später zum Hofkammerrat ernannt⁷⁾. Die sicheren Einkünfte aus seinem Hofamt erlaubten es ihm, 1779 Maria Karoline Charlotte von Sickingen zu heiraten.

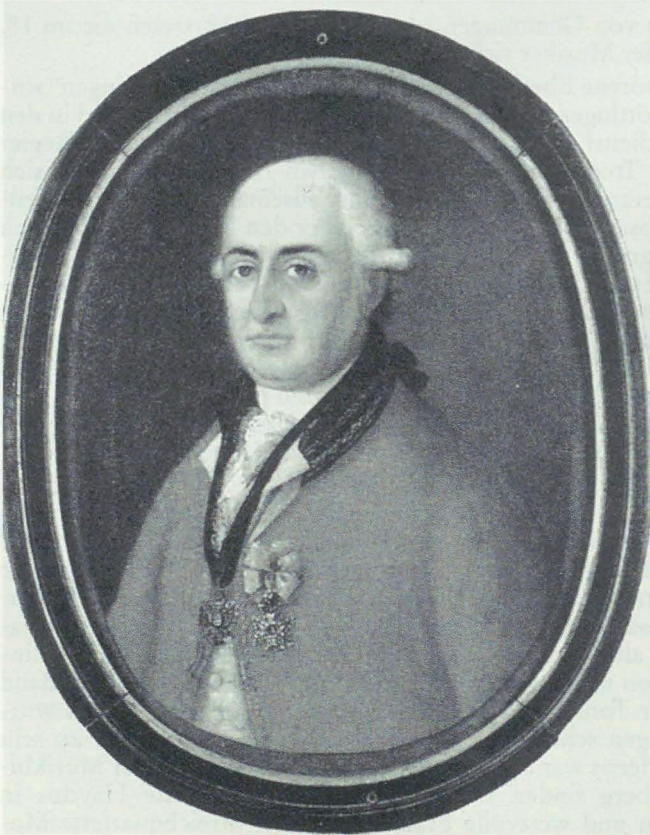


Abb. 1:
Otto Heinrich von Gemmingen (Gemälde, Burg Hornberg).

Neben seiner beruflichen Tätigkeit zeigte Gemmingen großes Interesse für das Theater. Er wohnte fast jeder Theatervorführung im Hoftheater bei. Einen besonders nachhaltigen Eindruck hinterließ der Besuch der Oper „Alceste“ von Christoph Martin Wieland mit der Musik von Anton Schweitzer im Mai 1775 im kurfürstlichen Schlosstheater in Schwetzingen, in der zum ersten Mal deutsch gesungen und gesprochen wurde. Gemmingen nahm regen Anteil am geistigen Leben am Mannheimer Hof, beschäftigte sich mit der damaligen Weltliteratur, die ihm der Hofbuchhändler und Verleger Christian Friedrich Schwan besorgte. Sehr bald befreundete er sich mit dem nur wenige Jahre älteren Obrist-Hofmeister Reichsfreiherrn Heribert von Dalberg, der 1778 von Kurfürst Carl Theodor mit der Errichtung eines deutschen Nationaltheaters beauftragt worden war. Seit November 1776 war er Mitglied der „Deutschen Gesellschaft zur besonderen Pflege der deutschen Sprache und Dichtung“, die Carl Theodor 1775 gegründet hatte.

In den Jahrzehnten zuvor war Mannheim unter dem aufgeklärten Kurfürsten Carl Theodor zu einem der kulturell führenden Höfe Europas geworden, an dem Wissenschaft, Kunst und Musik aufblühten⁸⁾. Als Carl Theodor nach dem Aussterben der bayerischen Linie der Wittelsbacher 1777 nach München übersiedelte, nahm er nicht nur einen großen Teil seiner Bediensteten mit, sondern auch die Mehrzahl der Ensemblemitglieder von Oper, Ballett und Theater. Mit der Errichtung eines Nationaltheaters in Mannheim wollte er nicht zuletzt auch seine ehemalige Residenzstadt für den mit seiner Übersiedlung verbundenen kulturellen Verlust entschädigen und sie zu einem Zentrum des Theaters in Deutschland machen⁹⁾.

Durch den Weggang der Schauspieler in die bayerische Residenz war Dalberg gezwungen, nach Ersatz Ausschau zu halten. Während er in seinem ersten Jahr als verantwortlicher Intendant, wie die meisten Bühnen dieser Zeit, mit Wandertruppen vorlieb nehmen musste, gelang es ihm, begünstigt von der Auflösung des Hoftheaters in Gotha, für die darauf folgende Theatersaison 1779/80 ein festes Ensemble zu verpflichten, zu dem einige der bekanntesten Schauspieler Deutschlands wie Johann David Beil, Heinrich Beck oder August Wilhelm Iffland gehörten¹⁰⁾.

Bis in die Mitte der 1770-er Jahre wurden im Rokoko-Theater des Hofes vor allem französische Theaterstücke in der Originalsprache aufgeführt. Mit deutschen Dramen hatte man wenig Erfolg. Die Idee eines deutschen Nationaltheaters wurde in der „Deutschen Gesellschaft für Sprache und Dichtung“ eifrig diskutiert¹¹⁾. Sie fand ihren Niederschlag in dem Bau des neuen „Teutschen Comödienhauses“ im Quadrat B 3, das bereits 1777 eröffnet werden konnte. Englische, französische und italienische Stücke wurden nun nicht mehr wie in der Hofbühne in der Originalsprache, sondern in deutscher Übersetzung aufgeführt. Um Lücken im Repertoire aufzufüllen, griffen Schauspieler, aber auch Hofbedienstete und Mannheimer Bildungsbürger selbst zur Feder. Innerhalb weniger Jahre galt Dalbergs Mannheimer Theater als eines der führenden in ganz Deutschland.

Bald nach der Eröffnung des „Teutschen Comödienhauses“ übertrug Carl Theodor dem erst 21-jährigen Otto Heinrich von Gemmingen zusätzlich zu seiner Tätigkeit in der Hofkammer und am Hofgericht die Oberaufsicht über dieses Theater sowie die Aufsicht über die Schulen¹²⁾. Wie sehr dieser neue Aufgabenbereich seinen Interessen entgegenkam und wie sehr er ihn ernst nahm, zeigte sich darin, dass er selbst sich als Übersetzer und Verfasser von Theaterstücken für die Mannheimer Bühne betätigte, die teilweise anonym erschienen. So übersetzte er Rousseaus „Pygmalion“ und Shakespeares „Richard III.“, und neben dem Schauspiel „Die Erbschaft“ verfasste er für Mozart, der Ende 1778 in Mannheim weilte, das Melodram „Semiramis“, das allerdings verschollen ist¹³⁾. Auch in Vorträgen in der „Deutschen Gesellschaft“ und in der Akademie der Wissenschaften nahm Gemmingen Stellung zu literarischen Fragen. In seinem programmatischen Vortrag vor der Akademie der Wissenschaften „Von dem Einfluss, den eine Akademie auf den Geist einer Nation

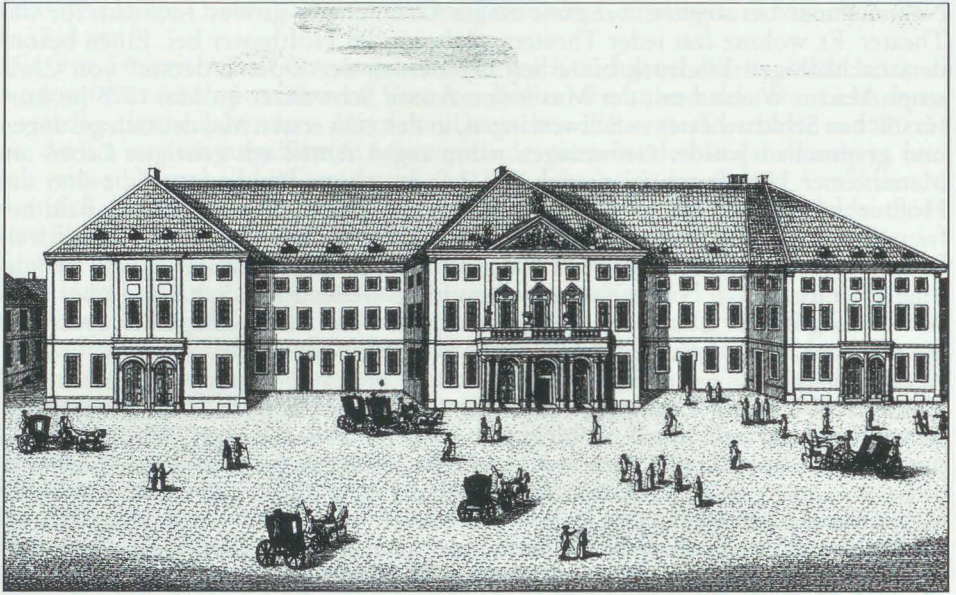


Abb. 2: Zeitgenössischer Stich von Johann-Franz von Schlichten

haben sollte“ finden sich sowohl aufklärerische Vorstellungen als auch Forderungen des Sturm und Drangs.

In der Theatersaison 1778/79 verfasste O. H. von Gemmingen nach dem Vorbild von Lessings „Hamburger Dramaturgie“ eine „Mannheimer Dramaturgie“¹⁴⁾. Die darin zusammengefassten Theaterkritiken dokumentieren nicht die Blütezeit des Mannheimer Nationaltheaters, sondern die provisorische Übergangszeit. Die in dieser Spielzeit aufgeführten Stücke nahm Gemmingen zum Anlass, allgemeine Überlegungen zur Situation des Theaters in Deutschland, zur Dramaturgie und zur Schauspielkunst anzustellen. Wie schon der Titel erkennen lässt, war die „Hamburger Dramaturgie“ Vorbild für O. H. von Gemmingen. In ihr fasste Gotthold Ephraim Lessing seine Besprechungen der Aufführungen an dem 1767 eröffneten Hamburger Nationaltheater zusammen. Das Beispiel der Hamburgischen Dramaturgie bot sich dem damals 24-jährigen Juristen, der eben erst zum Dramaturgen neben Dalberg ernannt worden war, obwohl er außer seiner Begeisterung für das Theater bis dahin noch keine großen Erfahrungen auf diesem Gebiete mitbrachte, geradezu an, als Theaterkritiker die Anfangsphase der Mannheimer Bühne zu begleiten, besaß doch Mannheim nach Hamburg das zweite Nationaltheater, auf dessen Programm im Wesentlichen die gleichen Stücke standen.

Die „Mannheimer Dramaturgie“ enthält die Kritiken der Aufführungen in der Spielzeit 1778/79, also der Zeit, in der Dalberg noch kein festes Ensemble besaß und deswegen die Seyler'sche Truppe verpflichtet hatte¹⁵⁾. Abel Seyler, ein ehemaliger Kaufmann, der bereits an dem Hamburger Nationaltheater beteiligt war und, inzwischen Direktor einer Schauspieltruppe, zu den führenden deutschen Theaterprinzipalen zählte, spielte mit seiner Truppe 1778 in Mainz und in Mannheim von Oktober 1778 bis Ostern 1779, zuerst einmal wöchentlich und ab Mitte Februar dreimal wöchentlich.

Wie schon Lessing bemängelt O. H. von Gemmingen die unzureichende Qualität der Übersetzungen ausländischer Stücke. Er begrüßt zwar, dass Shakespeare gespielt werde, aber in Bearbeitungen, die sich vom Urtext zu sehr entfernten¹⁶⁾. Außerdem

gehe man bei der Auswahl der Theaterstücke zu wenig kritisch vor. Neben anspruchsvollen Werken bringe man auch viel Minderwertiges auf die Bühne. Mit großem Nachdruck fordert Gemmingen folglich eine Reform des deutschen Theaters und betont immer wieder die aufbauende Funktion seiner Kritik.

O. H. von Gemmingen schätzt das Bildungspotential des Theaters als öffentliche Institution außerordentlich hoch ein, weil es lebhaftere Eindrücke vermittele und so das Verhalten und das Denken der Zuschauer nachhaltig zu beeinflussen vermöge. Am Beispiel der in London aufgeführten Oper „The beggars opera“ macht er deutlich, dass Theater sogar Menschen zu lasterhaftem Lebenswandel verführen, ja sogar zu einer Schule der Unmoral werden und so der menschlichen Gesellschaft schaden könne¹⁷⁾. Umgekehrt könne das Theater dazu beitragen, dass moralisch verwerfliche Neigungen der Menschen wenigstens abgemildert, wenn nicht sogar gänzlich ausgemerzt werden. In diesem Zusammenhang lobt er Lessings „Miss Sara Sampson“ wegen der darin enthaltenen „gemeinnützigen Moral“. Er appelliert daher an den Bühnenschriftsteller, als „lehrender Moralist“ die in sozialer und moralischer Hinsicht nützliche Funktion des Theaters nicht aus dem Auge zu verlieren. Gerade in dem gesellschaftlichen Nutzen sieht er auch eine Rechtfertigung für das bürgerliche Theater.

Ein zentrales Anliegen O. H. von Gemmingens ist die Hebung des Niveaus des deutschen Nationaltheaters. Dennoch ist er nicht generell gegen die Aufführung ausländischer Stücke: „Es ist immer besser, wenn man etwas fremdes Gutes annimmt, als selbst etwas Mittelmäßiges zu machen“¹⁸⁾. Seiner Auffassung nach solle das Theater den Geschmack der Nation bilden. Die Gestaltung des Spielplans ist für ihn daher eine „Angelegenheit nationaler Ehre und Verantwortung“¹⁹⁾. Wie schon vor ihm Lessing und Herder lehnt auch O. H. von Gemmingen die französische Tragödie als Vorbild für die deutsche ab: „Das französische Trauerspiel ist vollkommen gemodelt nach griechischer Art ...“²⁰⁾. Bei den Griechen habe sich die Tragödie aus den ganz spezifischen politischen und kulturellen Gegebenheiten entwickelt, war also „dem Genius eines Volkes angemessen“. Im Frankreich des 17./18. Jahrhunderts wirke sie dagegen wie „ein Fremdling in der Geschichte des menschlichen Herzens“, sei sie „Convention“, eine Schöpfung des Verstandes, Zwang und Unnatur²¹⁾.

Aus diesem Grund lehnt O. H. von Gemmingen auch die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung ab: „Man geht mit der vollen Ueberzeugung, dass ein Stück drey Einheiten haben müsse, findet es, und bringt oft die vierte Einheit - einer anhaltenden Langeweile dazu - wenn im Gegentheile ein Stück ohne Regeln uns oft gefallen hat“²²⁾. Für ihn ist das Theater in erster Linie ein „Magazin menschlicher Erfahrungen“, aus dem der Zuschauer neben Belustigung „Menschen-Kenntniß ... und den Gang ..., den menschliche Sachen gewöhnlicher Weise nehmen“, lernen könne²³⁾. Um diese totale Illusion beim Zuschauer zu erzeugen, dürfe man die drei Einheiten nicht anwenden: „Der Illusion wegen, heißt es, wolle man diese Einheiten. - Nun fordere ich jeden denkenden Menschen auf; wo wird der Illusion mehr Gewalt angethan - wenn man durch Veränderung der Dekorationen, sich verschiedene Orte und bey den Zwischenräumen oft Monathe und Jahre denken muß; oder wenn man von allen Theilen der Welt Menschen kommen sieht, die alle warten, bis sie nach und nach auf den nemlichen Platz sich hinstellen können um zu handeln, und innerhalb 24 Stunden ganze Revolutionen beginnen und ausführen?“²⁴⁾. Auch für Lessing war die Täuschung das ausschlaggebende Argument für die Ablehnung der drei Einheiten. Wenn die Täuschung am besten gelungen sei, sei auch die Natur getroffen, denn Natur „in Rücksicht theatralischer Vorstellung, kann nichts anderes bedeuten, als die Täuschung, wodurch uns die Nachahmung einer Handlung oder Charakters so dargestellt wird, als sähe man es wirklich“, heißt es in den Protokollen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg²⁵⁾.

Als Vorbild für das deutsche Nationaltheater betrachtet O. H. von Gemmingen den englischen Dramatiker William Shakespeare, für den er sich begeistert: „Freuet euch ihr Verehrer des Schönen, des Guten, des Erhabenen, des Vortrefflichen! freuet euch, wieder ein Schritt zur Vollkommenheit näher! – Vater Shakespear kam heute zum erstenmal auf unsere Bühne. – Shakespears Hamlet ward gespielt“²⁶. Er bezeichnet ihn als „großen Menschenkenner“²⁷. Shakespeare habe „immer die richtigsten Begriffe vom Gang des menschlichen Gefühls“²⁸. Wer übertreibt, verstoße gegen die Natur. Deshalb komme es besonders auf die Schattierungen an, und diese seien nicht nur Shakespeare in seinem „Hamlet“, sondern auch den Hauptdarstellern der Mannheimer Aufführung gelungen. Wenn dann die „natürliche“ schauspielerische Darstellung den „natürlichen“ literarischen Text angemessen umsetze, dann werde die erwünschte vollkommene „theatralische Täuschung“ erzielt²⁹. Als einer der ersten forderte O. H. von Gemmingen den unverfälschten Shakespeare-Text, wie er „aus seiner mit Natur und Wahrheit vertrauten Seele herausfloß“³⁰.

Mit seinem Eintreten für Shakespeare hat O. H. von Gemmingen wesentlichen Anteil daran, dass dessen Dramen Ende des 18. Jahrhunderts die deutschen Bühnen allmählich erobert haben. Eng verknüpft damit ist die Entwicklung und Durchsetzung des „natürlichen“ schauspielerischen Darstellungsstils, der als sog. Sturm-und-Drang-Stil in die Geschichte des deutschen Theaters eingegangen ist³¹. Karl Guthke wertet daher die „Mannheimer Dramaturgie“ als „eins der bemerkenswertesten Zeugnisse aus der theatergeschichtlichen bedeutsamen Übergangsperiode zwischen dem Deklamationsstil der höfischen Bühne und dem schauspielerischen Gemessenheitsideal der Weimarer Klassik“³². Sicherlich ist Mannheim in den darauffolgenden Jahren die führende Bühne für das Sturm-und-Drang-Drama geworden, und obwohl O. H. von Gemmingen in Shakespeare das Genie schlechthin sieht, rückt Karl Guthke ihn dennoch eher in die Nähe Lessings als des Sturm und Drangs³³.

Schon die Zeitgenossen nahmen die „Mannheimer Dramaturgie“ mit Interesse auf. In seinem Aufsatz „Bilanz der schönen Literatur in Teutschland im Jahre 1779“ urteilt Christoph Martin Wieland: „Lokale Dramaturgien in einzelnen Provinzen stiften an den Orten, wo sie erscheinen, immer einigen Nutzen, wenn sie zumal so gut



Abb. 3:
Otto Heinrich von Gemmingen (Scherenschnitt)

geschrieben sind wie die Mannheimer Dramaturgie des Herrn von Gemmingen³⁴). Dass in Mannheim der Versuch der Errichtung eines Nationaltheaters gelang, während er in Hamburg fehlschlug, ist nach Auffassung Karl S. Guthkes nicht nur dem Intendanten Dalberg und dem führenden Schauspieler Iffland, sondern auch dem Dramaturgen der Frühzeit dieses Nationaltheaters Gemmingen zu verdanken³⁵).

Nachdem sich O. H. von Gemmingen mit seiner „Mannheimer Dramaturgie“ als einen sowohl kenntnisreichen wie anspruchsvollen Theaterkritiker dem Mannheimer Publikum vorgestellt hatte, wollte er sich nun selbst als eigenständiger Dramendichter beweisen. Als er im Herbst 1779 das Schauspiel „Der deutsche Hausvater“ beendet hatte, lud ihn die „Kurfürstlich Deutsche Gesellschaft“ in Mannheim ein, einen Vortrag über das Stück zu halten³⁶). Das Interesse war außerordentlich groß. Die Sitzplätze im Vortragssaal reichten nicht aus. Die Zuhörer, unter ihnen auch der Intendant des Nationaltheaters Heribert von Dalberg, Maler Müller und der Buchhändler Christian Friedrich Schwan, waren begeistert und gratulierten ihm.

Worum geht es in dem Stück³⁷)? Der verwitwete Hausvater, Graf Wodmar, befindet sich auf einer längeren Reise. Während seiner Abwesenheit geraten seine drei erwachsenen Kinder in Schwierigkeiten, die die Familie in die Auflösung zu treiben scheinen. Der fortschrittlich gesinnte, aber schwärmerisch veranlagte Sohn Karl, der eigentlich in den Staatsdienst hätte eintreten sollen, hat bei dem Maler Wehrmann Malunterricht genommen und verliebt sich in dessen Tochter Lottchen. Sie erwartet ein Kind von ihm. Sein jüngerer Bruder Ferdinand hat die Offizierslaufbahn eingeschlagen. Er hat nicht nur Spielschulden, er ist auch einem Duell ehrlos ausgewichen. Ihm droht daher die unehrenhafte Entlassung aus dem Militärdienst. Die Tochter Sophie ist unglücklich mit dem Grafen Monheim verheiratet. Trotz eines gemeinsamen Sohnes mit dem Namen Fritz hat Monheim ein Verhältnis mit der wohlhabenden und attraktiven Witwe und Lebedame Gräfin Amaldi, von dem seine Frau Sophie Kenntnis hat, und will sich scheiden lassen.

Sophie gelingt es, ihrem Bruder Karl das Versprechen abzunehmen, sich nicht mehr mit dem bürgerlichen Mädchen zu treffen, indem sie die Folgen einer nicht standesgemäßen Heirat mit Lottchen in den dunkelsten Farben ausmalt und ihn vor dem Zorn des Vaters warnt, wenn dieser von der Leidenschaft erfahre. Sie rät ihm zu einer Ehe mit der Gräfin Amaldi. Karl scheint bereit zu sein, Lottchen aufzugeben und eine standesgemäße Bindung mit der Amaldi einzugehen. Diese hat in der Zwischenzeit erfahren, dass Sophie unter dem Verhältnis ihres Mannes mit ihr leidet. Sie entschließt sich daher, dieses zu lösen, und zeigt fortan sogar Neigungen zu Karl, dem sie ebenfalls rät, aus Karrieregründen standesgemäß zu heiraten, ja sie gibt ihm noch zu bedenken, dass sie ihrem künftigen Mann mit Hilfe ihres Einflusses ein wichtiges Amt verschaffen könne. Lottchen, bei der sich Karl nicht mehr sehen lässt, erfährt von dessen Sinneswandel. Karl gerät in eine fast ausweglose Lage, als er von Lottchen ein Brief erhält, in dem sie ihm mitteilt, sie wolle sich und ihr Kind töten, wenn er sie verlasse.

Diese verworrene Situation findet Graf Wodmar bei seiner Heimkehr vor. Er erfährt zwar von Karls Verhältnis mit dem bürgerlichen Mädchen. Er weiß aber noch nicht, dass es von Karl schwanger geworden ist, und glaubt deshalb, Lottchen abfinden zu können, und rät seinem Sohn Karl, den er zum Stammherrn auserkoren hat, zu einem längst fälligen Eintritt in den Staatsdienst und einer Heirat mit einer Frau von Stande.

Graf Wodmar will den Vater Lottchens kennen lernen. Die Begegnung zwischen ihm und Maler Wehrmann ist einer der Höhepunkte des Dramas. Der Maler, der von dem Verhältnis seiner Tochter zu Karl nichts ahnt, lobt diesen als den „biedersten, deutsch gesinntesten Jüngling“ (S. 101) und als seinen einzigen „Kunstfreund“, für den er die „wärmsten Gefühle“ empfinde. Als Graf Wodmar andeutet, seine Tochter

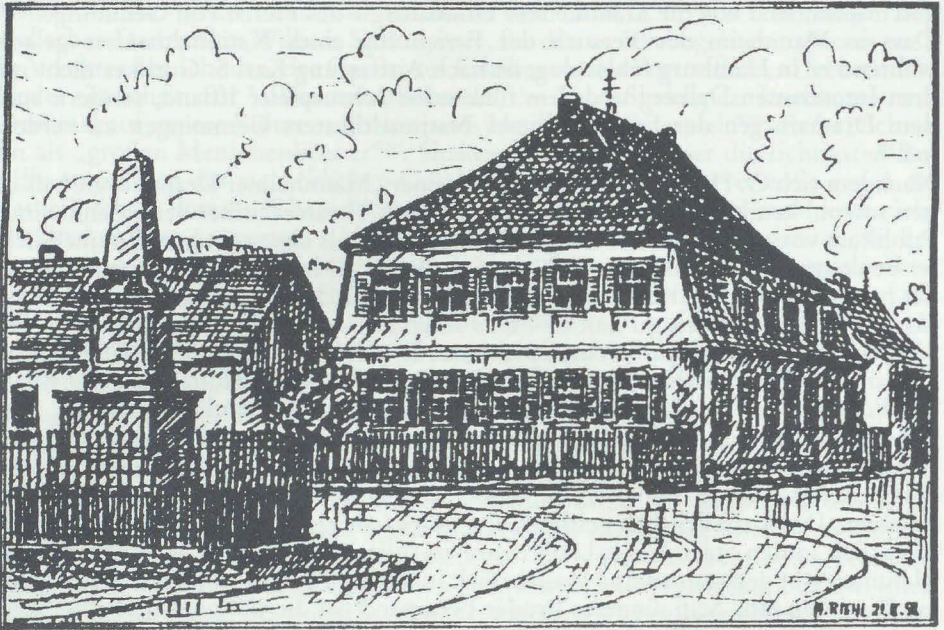


Abb. 4: Barockes Schloss in Hoffenheim, das Otto Heinrich von Gemmingens gleichnamiger Vater erbauen ließ und 1781 fertig gestellt wurde. Nach dem 2. Weltkrieg wurde es wegen Verbreiterung der Durchgangsstraße abgerissen. Zeichnung von Hartmut Riehl.

könnte verführt werden, erwidert er, er gäbe sie niemals einem Adligen zur Frau, auch nicht dem von ihm geschätzten Karl, denn die Ungleichheit der Stände machte seine Tochter nur unglücklich. Nachdem Graf Wodmar ihm noch gesteht, sein Sohn liebe seine Tochter, geht dem Maler ein schreckliches Licht auf, denn er war bis jetzt fest davon überzeugt, dass seine Tochter nicht hinter seinem Rücken ein Verhältnis mit einem Mann eingehen werde. Er will sie sprechen. Diese ist aber bereits bei Gräfin Amaldi und fleht diese an: „Sie haben mir ihn (Karl) geraubt, geben Sie ihn mir wieder“ (S. 107). In diese Szene platzen nun Graf Wodmar und Sophie. Der Graf, der sich Lottchen nun zu erkennen gibt, bemerkt, wie sehr diese an Karl hängt, und verspricht ihr, dass sie ihn wieder sehen könne. Er fordert Sophie auf, Lottchen mit sich zu nehmen. Während die beiden das Zimmer verlassen, kann der herbeigeeilte Maler nur noch ausrufen: „Fluch dem Bruder!“ (S. 113).

Tief erschüttert durch die sich anbahnende familiäre Katastrophe klagt Graf Wodmar seinem Diener Dromer sein Leid: „Es ist viel für einen Mann zu ertragen: eine Tochter veruneinigt mit ihrem Gatten, der Trennung nahe; einen Sohn im äußersten Labirinth, in den je ein Jüngling durch Liebe geführt ward; einen andren Sohn, so viel als todt, schlimmer als todt, verunehrt, ein schlechter Kerl!“ (S. 117). Doch die Wendung zum Guten lässt nicht lange auf sich warten. Ferdinand wird von seinen Dienstvorgesetzten rehabilitiert und kann seine Militärlaufbahn fortsetzen. Nachdem Graf Wodmar erfahren hat, dass Lottchen von Karl ein Kind erwartet, ändert er seine Meinung gegenüber den beiden. Er wirft Karl vor, sich schändlich gegenüber Lottchen verhalten zu haben, und fordert ihn auf, seine Pflicht zu tun: „Einer unschuldig Verführten ihre Ehre, einem Kinde seinen Vater geben, und mit allem diesem als ehrlicher Mann sein Wort halten“ (S. 127). Als er noch nicht alles gewusst habe, habe er geglaubt, man könne Lottchen mit Geld abfinden. Doch nachdem er nun

alles wisse, müsse er, wenn auch „mit beklemmten Herzen“ (S. 127) sagen: „Gehe hin, nimm sie zum Weibe: dein Stand hebt die Verbindlichkeit des ehrlichen Mannes nicht auf“ (S. 127). Der Maler gibt schließlich schweren Herzens seinen Widerstand gegen diese Verbindung seiner Tochter ebenfalls auf. Da Karl wegen der nicht standesgemäßen Heirat der Staatsdienst verwehrt ist, schickt ihn sein Vater auf die Familiengüter, wo er Herr über einige hundert Untertanen ist: „Flieh die Welt, in deren Conventionen ihr doch nicht mehr passt“ (S. 135). Sein Beispiel solle nicht Schule machen. Auch die Ehe Sophies kann wieder gekittet werden, nachdem der kleine Sohn Fritz auf seine Frage, bei welchem Elternteil er bleiben wolle, wünscht, er möchte bei beiden bleiben. Am Ende dieser recht rührseligen Szene verspricht sogar noch Gräfin Amaldi, für die Aussteuer Lottchens aufzukommen.

Das Drama wurde begeistert aufgenommen, werden darin doch Themen angesprochen, die im ausgehenden 18. Jahrhundert die Gemüter der Menschen, und zwar sowohl des Adels als auch der Bürger, bewegten: die Liebe zwischen einem jungen Adligen und einem Bürgermädchen, das Kindsmordmotiv, der Konflikt zwischen dem politisch erwachenden Bürgertum und dem noch herrschenden Adel, um nur einige zu nennen.

Angeregt wurde O. H. von Gemmingen durch Denis Diderots 1760 verfasste Komödie „Père de famille“, in deren Mittelpunkt der Gegensatz zwischen einem standesbewussten Familienvater und einem Sohn thematisiert wird, der von einer - scheinbar - unstandesgemäßen Liebe zu einem Mädchen nicht ablassen will³⁸⁾. Beeinflusst wurde er sicherlich auch von G. E. Lessing. Dieser machte Diderots Stück durch seine Übersetzung in Deutschland bekannt und erörterte in der „Hamburger Dramaturgie“ (86. Stück) dessen theatergeschichtlich revolutionäre Forderung, den Konflikt der Charaktere durch den der Stände zu ersetzen. Mit seinen beiden bürgerlichen Trauerspielen „Miß Sara Sampson“ (1755) und „Emilia Galotti“ (1772) schrieb er selbst die ersten Beispiele dieser neuen dramatischen Gattung. Gemmingen übernahm zwar die Idee des sozialen Konflikts und den Titel von Diderot, doch die Handlung seines Stückes ist durchaus eigenständig. Schon Flaischlen³⁹⁾ wies darauf hin, dass ein wirklicher Vorfall Gemmingen inspiriert habe, machte darüber aber keine näheren Angaben. Helmut Seel glaubt diesen „Vorfall“ gefunden zu haben. In seiner Biographie über O. H. von Gemmingen schreibt er, dieser habe die Idee bei einer „stürmischen nächtlichen Heimfahrt“ von einem Besuch bei seinem Vater in Heilbronn nach Mannheim bekommen, als er versuchte, seine große Liebe zu einem Heilbronner Bürgermädchen zu überwinden⁴⁰⁾.

Die dominierende Figur des Stückes ist Graf Wodmar, der Hausvater. Mit seiner väterlichen Güte und Milde, mit seiner beispiellosen Verständnisbereitschaft und moralischen Integrität, aber auch mit seiner Gesinnungstreue und seiner Ausdauer und seinem Geschick gelingt es ihm, die sich anbahnende Familienkatastrophe abzuwenden. In seiner Bedeutung für den Handlungsablauf wie auch in seinem Wesen erinnert er an Nathan, der Hauptfigur in Lessings 1779 erschienenen „Nathan den Weisen“. Ähnlichkeiten weist ebenfalls die Schlusszene auf, als die ganze Familie sich um den Hausvater versammelt.

Graf Wodmars Handeln ist geprägt vom Geist der Aufklärung. Er vertritt die Auffassung, dass der Wert des Menschen und seine gesellschaftliche Position nicht von seiner (adligen) Geburt bestimmt wird, sondern allein von seiner persönlichen Leistung. So verlangt er von seinen Kindern, sie „sollen keine anderen Stufen als ihr eigenes Verdienst kennen“ (S. 112), und seinen Sohn Karl erinnert er in Bezug auf dessen Verhalten gegenüber Lottchen ausdrücklich an seine moralische Pflicht, das von im verführte bürgerliche Mädchen zu heiraten, um dadurch Unmenschliches wie einen Selbst- und Kindsmord abzuwehren: „Dein Stand hebt die Verbindlichkeiten eines ehrlichen Mannes nicht auf“ (S. 127).

Gemmingen kritisiert auch das Verhalten vieler Standesgenossen, die ihre Söhne, selbst wenn diese über keine ausreichenden Fähigkeiten und Kenntnisse verfügen, an den Höfen der Fürsten unterzubringen versuchen, um sie wirtschaftlich abzusichern: „Gewöhnlich sucht man seinen Kindern einen Stand im Staate“, versucht der Hausvater seinen Sohn Karl zu belehren, „nicht um den Staat dadurch zu nutzen, sondern um sie vom Staat füttern zu lassen, ihnen ein bequemes Einkommen zu schaffen, oder ihrer Eitelkeit zu schmeicheln. Ich möchte wenigstens keines meiner Kinder dem Staat eher hingeben, bis dass ich nicht hoffen dürfte, ich gebe ihm in ihnen ein nützliches Geschenk“ (S. 48).

Graf Wodmar zeigt volles Verständnis für die sozialkritischen Äußerungen seines leibeigenen Bauern, als dieser sich über seine bedrückende wirtschaftliche Lage und die willkürliche Behandlung durch den Amtmann beklagt, und verspricht ihm zu helfen. Er bedauere, nicht ausreichend Zeit gefunden zu haben, sich selbst um die Bauern zu kümmern, tadelt seinen Amtmann und gibt diesem zu bedenken: „Ist es nicht genug, daß durch des armen Bauers Schweiß der Edelmann genährt wird? Wir müssen viel Mühe anwenden, um nur einigermaßen in einem Staate wieder gut zu machen, was der Adel dem nährenden Stande, mithin dem allgemeinen Wesen schadet.“ (S. 55). Und als der Amtmann zur Rechtfertigung ihm noch Vorschläge unterbreitet, wie man die Einkünfte von den Bauern noch erhöhen könne, weist ihn der Hausvater barsch zurecht: „Herr ich wollte sie wären blos ein Narr, und nicht auch ein Schurke“ (S. 56).

Noch härter ins Gericht geht er mit dem Amtmann in der überarbeiteten Münchner Fassung des Stückes, in der diese Szene erweitert wurde. Als er ihn fragt, ob die vom Landesfürsten angeregten Schulreformen eingeführt worden seien, und dieser ihm antwortet, man müsse die Bauern dumm lassen, herrscht er ihn wütend an: „... Wozu will er mich denn machen? Soll ich Landstand seyn, bloss um zu widerstreben, wenn was gutes geschehen soll? Bloss der Summe der Bedürfnisse unseres Fürsten hie und da etwas abzuzucken, damit ich es genieße? Landstand seyn, um mich reichliche für die Mühe bezahlen zu lassen, dass ich mein Interesse besorgen darf? Unter den Deckmantel des Patriotismus meines Vorteils pflegen und meiner Ehrbegierde schmeicheln? Glaubt er, meine Vorältern hätten nur darum gesucht, ihre Freyheiten mit Gut und Blut zu erhalten, damit unser Vaterland desto öder und verwilderter unter dem Joch unzähliger kleiner Tyrannen seufze. Mit meinem Leben werde ich meine Freyheit zu erhalten wissen: aber einem gutdenkenden Fürsten soll sie nicht hindern; und arme Unterthanen sollen darüber nicht seufzen müssen“⁴¹). Gemmingen hatte wohl nicht geahnt, dass er mit diesen unverblühten Ausführungen über politische und soziale Tagesfragen auf der Bühne, vielleicht gerade weil sie der Wahrheit entsprachen, einen Sturm der Entrüstung bei den bayerischen Landständen hervorrief und auf dessen Druck er diese Auflage zurückziehen musste. Diese spürten wohl, dass durch diese Kritik im Grunde die ständische Ordnung in Frage gestellt wurde.

So fortschrittlich und liberal der Hausvater sich im menschlichen Miteinander auch zeigt, in seinem politischen und gesellschaftlichen Denken ist er dennoch ganz der alten Ordnung verhaftet. Als adliger Hausvater sieht er sich ganz in der alteuropäischen Tradition eines dominierenden pater familias. Daher wünscht er sich in der ersten Fassung als Grabinschrift: „Er war es wert, ein Vater zu sein“. Und seine Kinder stellen die von ihm beanspruchte Autorität auch nicht in Frage. Konservativ ist auch seine Auffassung von der Frau. Gegenüber seinem Schwiegersohn Graf Monheim und Karl stellt er seine verstorbene Frau als Vorbild hin, aber auch als Gegenbild zu den adligen Damen an den Fürstenhöfen seiner Zeit: „Es war ein treffliches Weib, ... Statt Flitterwesen des Geistes und Weibergelehrsamkeit, ein guter, ächter, gesunder Menschenverstand. Feine Gefühle, aber ungekünstelte, so, wie sie die Natur dem Weibe gemeiniglich zu geben pflegt. Immer sauber und zierlich gekleidet,

selbst in dem innersten ihres Hauswesens.... Keine Modedame, die so ihren ganzen Tag am Spieltisch, und im Gesellschaftssaale verlor, sondern, was eigentlich das Weibes Bestimmung ist, eine gute, fleißige Haushälterin...“ (S. 40).

Nur schweren Herzens stimmt Graf Wodmar der Heirat seines Sohnes mit einem bürgerlichen Mädchen zu. Doch Karl soll nach seiner Heirat auf den Familiengütern leben, fernab vom Hof, denn seine nichtstandesgemäße Verheiratung soll keine Schule machen: „... es ist mir ohnehin lieb, dass ein Beispiel wie dieses aus den Augen der Welt komme: Es ist doch immer die Zerrüttung bürgerlicher Ordnung, und solange das Vorurteil dauert, gefährlich, wenn es zur Nachahmung reizt“ (S. 136). Karl wird von seinem Vater geradezu aus der Gesellschaft verbannt und muss auf eine Karriere im Staatsdienst verzichten. Das Humane wird auf diese Weise in die ländliche Idylle abgedrängt und soll dort nur im Privaten gelebt werden.

Als Graf Wodmar den Maler fragt, was er einem Adligen sagen würde, wenn dieser um die Hand seiner Tochter anhielte, antwortet dieser ihm selbstbewusst und entschieden, er würde ihm diese Bitte abschlagen: „Nicht, dass ich meine Tochter einem König würdig hielte: sondern weil Ungleichheit der Stände fast immer unglückliche Folgen hat...Ich erkenne den Unterschied der Stände, aber innerlichen Werth kenn ich keinen in ihnen“ (S. 104). Beide, der Graf und der Maler, empfinden für einander Sympathien und reichen sich als „zween teutsche Männer“ (S. 105) die Hand. Beide stellen sich mit dieser Geste im Bereich des Menschlichen auf eine Stufe. Doch zieht Graf Wodmar aus dieser von ihm selbst anerkannten menschlichen Ebenbürtigkeit keine Konsequenzen. Er tritt nicht ein für die politische und rechtliche Aufhebung der ständischen Ordnung, er hält vielmehr an ihr fest. „Das Bewusstsein von der wahren Menschlichkeit soll den Status quo nicht antasten“⁴²⁾.

Als „Teutscher Hausvater“ sieht sich Graf Wodmar selbst als Garanten für den Fortbestand der feudalen Gesellschaftsordnung. In gewisser Weise stellt er ein literarisches Abbild des aufgeklärten absoluten Fürsten dar. Wie dieser versucht auch er, durch Toleranz und Gerechtigkeit, durch seine Fürsorge gegenüber seinen bäuerlichen Untertanen, durch die strenge Bindung an ethische Normen und vor allem dadurch, dass er dies nicht nur von anderen fordert, sondern auch selbst vorlebt, die alte Ordnung moralisch zu rechtfertigen und dadurch zu bewahren. Nachdem er am Ende des Stückes alle familiären Konflikte gelöst und mit einer „universalen Veröhnungsgeste“⁴³⁾ die Einheit der Familie wiederhergestellt hat, will er „dem Staat und (seinem) Fürsten dienen“ und als Dank sein übriges Leben seiner Familie und „dem Vaterlande“ weihen (S. 136). Ganz erfüllt von Patriotismus wünscht er sich in seinem Schlusswort, dass nach seinem Tode „ein deutscher Biedermann an meinem Grab vorbeigehe und sage: er war werth ein Deutscher zu sein“⁴⁴⁾.

Gemmingens Drama rief beim deutschen Theaterpublikum ungeheuere Begeisterung hervor. In Mannheim wurde das Stück bis 1786 insgesamt 30-mal gespielt, aber auch in Hamburg, München, Wien, Salzburg, Berlin, Breslau und anderen Städten erlebten die Aufführungen eine zweistellige Zahl⁴⁵⁾. Die Theaterkritiker nahmen das Drama ebenfalls überwiegend positiv auf, wenn auch nicht alle so enthusiastisch wie in Leipzig: „Möchten doch lauter Genies, wie Freyherr von Gemmingen, für Deutschlands Bühne arbeiten; möchten sie uns lauter Produkte, ähnlich an Würde und Kraft dem Hausvater schenken; möchte jedes derselben so gut aufgeführt werden, wie er heute auf dem hiesigen Theater! – dann könnte man alle Einwürfe des misantropischen Sittenrichters niederdrücken, dann laut und rechtmässig behaupten, dass unsre Spielhäuser den Hörsälen der besten Moralisten gleich geschätzt und mit ebenso allgemein gutem Erfolg, wie jene, besucht werden dürften“⁴⁶⁾. Der große Erfolg des Stückes schlug sich auch in der Zahl der Druckauflagen nieder. In zwölf Jahren erlebte es zehn Auflagen; aber auch danach wurde es noch bis 1831 mehrfach gedruckt⁴⁷⁾. Iffland und Schröder, die beiden populärsten Schauspieler des ausgehenden 18. Jahrhunderts, zählten den Hausvater zu ihren Lieblingsrollen .

Daneben hat Gemmingens „Deutscher Hausvater“ einige Seitenstücke hervorgebracht, so z. B. „Die deutsche Hausmutter“ von Soden, „Die deutsche Hausfrau“ von Kotzebue und „Der Landesvater“ von J. Chr. Brandes⁴⁸⁾. Folgenreicher für die deutsche Literatur war Gemmingens Stück insofern, als es Friedrich Schiller Anregungen zu „Kabale und Liebe“ lieferte. Schiller selbst, dessen „Räuber“ im Mai 1781 im Druck erschienen und im Januar 1782 in Mannheim uraufgeführt wurde, schrieb am 12. Dezember 1781 an den Intendanten Dalberg: „Ich höre, dass ein Herr Baron von Gemmingen der Verfasser des deutschen Hausvaters ist, und wünsche die Ehre zu haben, diesem Manne zu versichern, dass ich eben diesen Hausvater ungemein gut erfunden und einen vortrefflichen Mann und sehr schönen Geist in ihm bewundert habe. Doch was liegt dem Verfasser des deutschen Hausvaters an dem Geschwätz eines jungen Kandidaten?“⁴⁹⁾. Ob es je zu einer Begegnung der beiden gekommen ist, ist nicht überliefert. Als Schiller nach seiner Flucht aus Stuttgart Ende September 1782 nach Mannheim kam, war Gemmingen jedenfalls nach Wien abgereist.

Ohne Zweifel hat Gemmingens „Hausvater“ Schillers „Kabale und Liebe“ recht stark beeinflusst. Nicht nur der zentrale Konflikt, die Liebe eines jungen Adligen zu einem bürgerlichen Mädchen, auch die Figurenkonstellationen stimmen in beiden Stücken im Wesentlichen überein. Das merkten auch schon die Zeitgenossen. So schreibt ein Kritiker: „Nach verschiedenen Betrachtungen schein ich mich immer mehr zu bestärken, dass der Musikant und dessen Tochter; der Präsident und dessen Sohn, der Hofmarschall und die Lady Milford, die nur ins Übertriebene und Schreckliche gemalten Personen des deutschen Hausvaters sind“⁵⁰⁾. Dem Maler Wermann und dessen Tochter entsprechen der Musikant Miller und seine Tochter, dem Grafen Wodmar und Karl der Präsident von Walter und sein Sohn Ferdinand, dem Diener Dromer und Gräfin Amaldi der Hofmarschall von Kalb und Lady Milford. Auch bei den Schauplätzen besteht eine Übereinstimmung: Im „Hausvater“ spielt die Handlung bei Wodmar, Wermann und Amaldi, in „Kabale und Liebe“ beim Präsidenten, bei Miller und Lady Milford. So wie Karl durch sein Interesse am Malen in das Haus Wermanns kommt und dort Lottchen kennen lernt, ist auch Ferdinand durch seine Liebe zum Flötenspiel im Haus Millers mit Luise bekannt geworden.

Trotzdem gibt es gravierende Unterschiede. Gemmingen hat typische Motive des Sturms und Drangs aufgegriffen wie z. B. den Gegensatz der Stände, den Generationenkonflikt, die Verführung eines Bürgermädchens durch einen Adligen oder den Kindsmord. Doch das diesen Motiven innewohnende Konfliktpotenzial wird nicht für eine tragische Zuspitzung der Handlung genutzt. Stattdessen nimmt durch die harmonisierende Familienstrategie des Hausvaters das Geschehen ein gutes Ende: Die Verführung endet mit einem Happy-End, ein Kindsmord wird verhindert, die Standesunterschiede werden wenigstens im Privaten ausgeglichen, edle Greise werden verherrlicht, und Eltern sind ihren Kindern nicht mehr Autorität, sondern Freunde. Schiller wendet dagegen, vielleicht auch um seine künstlerische Überlegenheit und sein kritisches Realitätsbewusstsein zu beweisen, denselben Stoff ins Tragische. Im Verlauf „einer lückenlos verfügten Handlung“ lässt er Luise in das „Räderwerk einer raffiniert ausgeklügelten Intrige“ geraten, aus der es kein Entkommen mehr gibt⁵¹⁾. Nur im gemeinsamen Tod ist sie schließlich mit Ferdinand vereinigt.

Die zeitgenössische Kritik hat beim Vergleich der beiden Stücke häufig nicht Schiller, sondern Gemmingen den Vorzug gegeben: „... doch ... wie viel simpler und edler ist nicht der Dialog des Gemmingenschen Stücks als die langen, schwülstigen Deklamationen, wodurch in ‚Kabale und Liebe‘ die Schauspieler da, wo sie glühenden Affekt und Empfindung zeigen sollen, verlegen gemacht werden“⁵²⁾. Vermutlich entsprach die Philosophie des Hausvaters, sein Bestreben, die bestehende hierarchisch gegliederte patriarchalische Gesellschaftsordnung mit „liberaler Gebärde zu festigen und aufgeklärte Humanität zur Sache privater Kontemplation zu machen“⁵³⁾, der

Der deutsche
Hausvater
Ein Schauspiel

von

O. H. Reichsfreiherrn von Gemmingen.

Neue ganz umgearbeitete Auflage.



Mannheim,
bey Schwann und Cöhl,
1790.

Abb. 5: Titelblatt des Neudrucks von 1790 mit einem Titelkupfer von Maler Müller: Wermann vor seiner Staffelei und Lottchen am Spinnrocken.

weitschweifigen pädagogischen Reden des Hausvaters, die episierende, ungeschickte Reihung auseinander strebender Handlungsteile, die psychologisch unglaubwürdigen Effekte⁵⁴⁾. Und für Richard Newald sind die „moralischen Kollegs, die über den Familienkreis hinaus an die Menschheit gerichtet sind“, ebenso wie die „Elemente der Sturm- und Drangzeit ... im Grunde nur noch theatralische Ausstattung“⁵⁵⁾. Der englische Literaturhistoriker Mennhemmet schließlich bezeichnet das Stück als ein „Drama zwischen zwei Stühlen, weder heiß noch kalt“⁵⁶⁾, weil es weder der Sturm-und-Drang-Epoche noch dem bürgerlichen Drama der Aufklärung zugeordnet werden könne. Weit härter fällt das Urteil Karl S. Guthkes über den Dichter O. H. von Gemmingen aus: „Seine Dramen und Übersetzungen wiederzubeleben,

seelischen Empfindlichkeit des autoritätsgläubigen und noch weitgehend unpolitischen deutschen Bildungsbürgertums mehr als die totale Ablehnung des absolutistischen Systems in Schillers „Kabale und Liebe“.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts geriet Gemmingens „Deutscher Hausvater“ allmählich in Vergessenheit. Es verschwand nicht nur aus den Programmen der deutschen Bühnen; auch die Literaturgeschichte erwähnte das Stück nur noch selten; selbst bei der Behandlung von Schillers „Kabale und Liebe“, für dessen Vorgeschichte es so wichtig ist, fehlt in der Regel ein Hinweis darauf. Die Französische Revolution hat das politische Denken auch des deutschen Bürgertums verändert, so dass Gemmingens versöhnliche Lösung des ständischen Konflikts nicht mehr überzeugen konnte. Darüber hinaus hat die deutsche Klassik die formalen und inhaltlichen Ansprüche an Dichtung so erhöht, dass auch die formalen Schwächen, die „Der Deutsche Hausvater“ unstrittig besitzt, immer stärker in den Blick fielen. So kritisiert Gert Sautermeister „die

lohnt sich nicht⁵⁷⁾, fügt aber hinzu: „eine dankbarere Aufgabe ist es, den Theaterkritiker ins Licht zu rücken“. Wilhelm E. Oeftering sieht zwar ebenfalls die Schwächen des Stückes, doch wegen seines anfänglichen Erfolgs nennt er es „aber für die damalige Generation außerordentlich bezeichnend und als Sittenbild auch heute noch von kulturhistorischem Wert“⁵⁸⁾.

„Der Deutsche Hausvater“ war Gemmingens einziger Theatererfolg⁵⁹⁾. 1782 verließ er Mannheim und versuchte sich in Wien als Herausgeber und Autor der Wochenschrift „Der Weltmann“, dann des „Magazins für Wissenschaft und Literatur“ und schließlich des Journals „Wiener Ephemeriden“ mit philosophischen, ästhetischen, geschichtlichen und politischen Abhandlungen sowie mit Gedichten und Erzählungen auf die höheren Stände erzieherisch einzuwirken, allerdings mit bescheidener Wirkung. Auch seine Hoffnung, am Wiener Hof eine Anstellung zu finden, erfüllte sich nicht. Enttäuscht über die geringe Resonanz beendete er seine schriftstellerische Laufbahn und zog sich um 1787 auf seine Güter zurück. Als badischer Gesandter kehrte er zwölf Jahre später noch einmal nach Wien zurück, wo er bis 1805 die Interessen Badens vertrat. Bis zu seinem Tod am 15. März 1836 in Heidelberg lebte er zurückgezogen auf seinen verschiedenen Gütern.

Anmerkungen:

1. Otto Brunner: Adliges Landleben und europäischer Geist, Salzburg 1949.
2. Konrad Krimm: Spuren des guten Geschmacks. Adlige Bildungswelt, in: Clemens Rehm / Konrad Krimm (Hrg.): Zwischen Fürsten und Bauern. Reichsritterschaft im Kraichgau (= Sonderveröffentlichung Nr. 8 des Heimatvereins Kraichgau), Sinsheim 1992 (2. Aufl. 1994), S. 138–143
3. Gerda Riedel: Eberhard Friedrich Frhr. von Gemmingen, in: Walter Killy (Hrg.): Literaturlexikon – Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 4, Gütersloh 1989, S. 108 f.; Reinhold Bührlen: Familienbuch von Gemmingen – Geschichte der Familie von Gemmingen und ihrer Besitzungen, Burg Hornberg 1977 (unveröff.), S.197 f.; C. W. F. L. Stocker: Familienchronik der Freiherren von Gemmingen, Heilbronn 1895, S. 197 – 199
4. R. Bührlen, wie Anm. 3, S.221
5. Heilbronner Stimme / Eppinger Zeitung vom 5.10.1994
6. Cäsar Flaischlen: Otto Heinrich von Gemmingen. Mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker. „Le père de famille“ – „Der deutsche Hausvater“. Stuttgart 1890, 163.S.; Gabriele Freiin von Koenig-Warthaussen: Otto Heinrich von Gemmingen. Schriftsteller und Diplomat 1775 –1836, in: Robert Uhlrad (Hrg.): Lebensbilder aus Schwaben und Franken, Bd. 15, Stuttgart 1983, S. 115 –138; Helmut Seel: Otto Freiherr von Gemmingen. Biographie (Quellenkundliche Arbeit Nr. 40 der Forschungsloge Quator Coronati No. 808), Bayreuth 2001, 192 S.; R. Bührlen, wie Anm. 3, S. 157 – 160; C. W. F. L. Stocker, wie Anm. 3, S. 195 – 295; Ulrich Adolphs, Dichter und Diplomat – Vor 150 Jahren starb Otto Heinrich von Gemmingen, in: Heilbronner Stimme vom 28.3. 1986 (Wochenbeilage); Ulrike Leuschner: Otto Heinrich Frhr. von Gemmingen-Hornberg, in: W. Killy, wie Anm. 3, S.109
7. H. Seel, wie Anm. 6, S. 35 ff.
8. Lebenslust und Frömmigkeit – Kurfürst Carl Theodor (1724 – 1799) zwischen Barock und Aufklärung, Handbuch und Ausstellungskatalog (2 Bände), Regensburg 1999, hier insbesondere Lieselotte Homering: Zwischen absolutistischem Machtanspruch und bürgerlicher Aufgeklärtheit – Kurfürst Carl Theodor und das Theater, S. 305 ff.
9. Karl S. Guthke: Gemmingens „Mannheimer Dramaturgie“, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969, Tübingen 1969, S. 3
10. C. Flaischlen, wie Anm. 6, S. 68 f., und L. Homering, wie Anm. 8, S. 315
11. L. Homering, wie Anm. 8, S. 314, H. Seel, wie Anm. 6, S. 48
12. H. Seel, wie Anm. 8, S. 48
13. C. Flaischlen, wie Anm. 6, S. 55 ff., und K. S. Guthke, wie Anm. 9, S. 5
14. K. S. Guthke, wie Anm. 9, S. 3 f., und C. Flaischlen, wie Anm. 6, S. 68 f.
15. K.S. Guthke, wie Anm. 9, S. 4, und C. Flaischlen, wie Anm. 6, S. 68
16. Der Text der „Mannheimer Dramaturgie“ ist abgedruckt bei K. S. Guthke, wie Anm. 9. Die Textbelege folgen der dortigen Seitenzählung; hier: S. 32 und S. 29 f.
17. „Mannheimer Dramaturgie“, S. 49 ff.
18. ebd., S. 52
19. K. S. Guthke, wie Anm. 9, S. 8
20. „Mannheimer Dramaturgie“, S. 62
21. ebd., S. 62
22. ebd., S. 26
23. ebd., S. 26
24. ebd., S. 26 f.

25. zit. nach K. S. Guthke, wie Anm. 9, S. 11
26. „Mannheimer Dramaturgie“, S.27
27. ebd., S. 57
28. ebd., S. 30
29. ebd., S. 59
30. ebd., S. 32
31. ebd., S. 16
32. ebd., S. 16
33. ebd., S. 18
34. zit. nach G. Freiin von Koenig-Warthausen, wie Anm. 6, S. 125, gleichlautend bei C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 77 Anm. 1
35. K. S. Guthke, wie Anm. 9, S. 2
36. H. Seel, wie Anm. 6, S. 53
37. „Der deutsche Hausvater. Ein Schauspiel von O. H. von Gemmingen, Neue ganz umgearbeitete Auflage“, Mannheim 1782 (= Ausgabe C). Die in Klammer gesetzten Seitenzahlen folgen dieser Auflage.
38. C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 11 ff. und S. 110 ff.
39. C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 79, und H. Seel, wie Anm. 6, S. 25 ff. Erich Schmitt spricht unter Berufung eines Mannheimer Rezensenten von „einem Münchner Vorfall“ (Allg. Dt. Biographie, Bd. VIII, 1878, S. 537)
40. H. Seel, wie Anm. 6, S.29
41. C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 96 – 98
42. Gert Sautermeister: Der Teutsche Hausvater, in: Kindlers Literatur Lexikon, ND Weinheim 1981, Bd. VII, S. 9305
43. ebd., S. 9305
44. In der ersten Auflage (Mannheim 1780) lautet die letzte Zeile: „Er war werth, Vater zu sein!“. In der Münchner Ausgabe von 1780 (= zweite Auflage) heißt es dagegen: „Er war werth, ein Bayer zu sein!“ Vgl. C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 99
45. C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 101 ff.
46. ebd., S. 107
47. ebd., S. 86 ff.
48. ebd., S.124 ff.
49. ebd., S. 131
50. ebd., S. 131 f.
51. G. Sautermeister, wie Anm. 42, S. 9305
52. zit. nach C. Fleischlen, wie Anm. 6, S. 132
53. G. Sautermeister, wie Anm. 42, S. 9305
54. ebd., S. 9305
55. Helmut de Boor / Richard Newald: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. Band, München 1964 (4. Aufl.), S. 392
56. zit. nach G. Freiin von Koenig-Warthausen, wie Anm. 6, S. 130
57. K. S. Guthke, wie Anm. 9, S. 6
58. Wilhelm E. Oeftering: Geschichte der Literatur in Baden, Bd. 1, Karlsruhe 1930, S. 89
59. G. Freiin von Koenig-Warthausen, wie Anm. 6, S. 131 ff., und H. Seel, wie Anm. 6, S.82 ff.