

Klaus Gerlach

Einleitung

Das Berliner Nationaltheater ist die Bühne der »Berliner Klassik«. Es wurde, nachdem August Wilhelm Iffland 1796 die Direktion übertragen worden war, zum einflussreichsten im protestantischen Deutschland und übernahm im selben Zuge eine Leitbildfunktion. Repertoire und Ensemble wurden von Goethe aufmerksam beobachtet. Der Weimarer Theaterdirektor ließ sich von Carl Friedrich Zelter ausführlich von den Inszenierungen berichten¹ und regelmäßig die Theaterzettel des Berliner Hauses schicken,² so dass er genauestens über den Spielplan informiert war. Schlüssig hat Axel Schröter nachgewiesen, dass sich Goethe bei seiner Auswahl Kotzebuescher Schauspiele für die Weimarer Bühne am Berliner Spielplan orientierte.³ Bei Ifflands Gastspielen in Weimar hatte Goethe dessen Schauspielstil kennen gelernt und zum Maßstab gemacht. Mehrmals betonte er, dass das Weimarer Publikum durch Ifflands Gastauftritte vorbereitet worden war, »auf das Künstliche und Absichtliche dramatischer Arbeiten zu achten«.⁴

Iffland professionalisierte das Theater, indem er 1802 ein Regelwerk für Schauspieler aufstellte, das er in dem ab 1807 von ihm herausgegebenen *Almanach fürs Theater* erweiterte und erörterte. Gleichzeitig definierte er das Kostüm neu, es sollte keine Maskerade, sondern »äußere Haltung« eines

- 1 Vgl. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. Hg. von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm, 3 Bde., München 1991.
- 2 Vgl. Klaus Gerlach: Die Datenbank zum Berliner Nationaltheater als Form des wissenschaftlichen Diskurses über die Entstehung einer modernen Großstadtkultur um 1800, in: Ingo Jonas (Hg.): *Datenbanken in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M. u. a. 2007, S. 63–74, hier S. 68.
- 3 Vgl. Axel Schröter: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters*, Sinzig 2006, S. 86–88.
- 4 Goethe: Weimarischer neudecorirter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller (Auszug eines Briefes aus Weimar), in: *Goethes Werke. Im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen*, WA I (Werke), Bd. 40, Weimar 1901, S. 5–8, hier S. 8. Vgl. auch Goethe: Weimarisches Hoftheater. Februar 1802, ebenda S. 74.

bestimmten Charakters sein.⁵ Beide Reformen trugen dazu bei, die Kunstwelt des Theaters von der wirklichen Welt abzugrenzen. Wie wichtig ihm die Kostümfrage war, zeigen die seit 1802 erschienenen *Kostüme auf dem Königlichen National-Theater*, die von bedeutenden Berliner Künstlern wie Johann Erdmann Hummel, Friedrich David Gilly, Heinrich Anton Dähling und Friedrich Jügel gezeichnet und gestochen wurden. Diese nach den originalen Kostümen gefertigten Figurinen waren gleichermaßen Werbung und Leistungsschau, die den hohen Berliner Standard demonstrieren und als Muster für andere Theater dienen sollten (vgl. Tafeln 1–16).

Das Berliner Theater galt allen, ob nun Ifflands Kritikern wie August Wilhelm Schlegel und Heinrich von Kleist, seinen Freunden wie August von Kotzebue und Zacharias Werner oder seinen Konkurrenten wie den in der thüringischen Kleinstadt lebenden Dichtern Schiller und Goethe, als die Bühne mit der größten Publizität. Sie alle wollten ihre Stücke auf der Berliner Bühne gespielt wissen. Abgesehen von Kleist,⁶ gelang das auch den meisten; selbst Schlegel sah seine Übersetzung des *Hamlet* zum ersten Mal in Berlin über die Bühne gehen,⁷ wo sie immerhin von 1799 bis 1803 zehn Aufführungen erlebte. Keine andere Bühne war so groß dimensioniert, hatte ein so umfangreiches Ensemble und war mit einer so modernen Technik ausgestattet wie die Berliner. Wichtiger aber war ihre Bedeutung für die Herausbildung einer bürgerlichen Theaterkultur, weil die Inszenierungen Debatten entfachten, die Voraussetzung für die Konstituierung eines bildungsbürgerlichen Kanons waren. Den Stoff für diese Debatten lieferten die Stücke und das das riesige Berliner Theater besuchende heterogene Publikum. Der 1802 eröffnete Neubau mit seinen 2000 Sitzplätzen wurde schnell zu einem Hort des Massenpublikums, dessen Geschmack manche Kritiker auch als »Ungeschmack« bezeichneten, wobei sie bedauerten, dass eine und dieselbe Bühne »Tancred und das Neusonntagskind giebt«.⁸ Aber gerade die Verschiedenartigkeit der aufgeführten Stücke lasse den »Kontrast um so

5 Iffland: Ueber das Costume, in: *Almanach fürs Theater 1807. Von August Wilhelm Iffland*, Berlin 1807, S. 133–138, hier S. 135.

6 Es kam am 24. April 1811 im Konzertsaal des Nationaltheaters nur zu einer pantomimischen Darstellung einer Szene aus der *Penthesilea* durch Johanna Henriette Rosine Hendel-Schütz (vgl. *Haude- und Spenersche Zeitung*, 25. April 1811).

7 Vgl. Lesley Sharpe: *A National Repertoire. Schiller, Iffland and the German Stage*, Oxford u. a. 2007, S. 241.

8 Vgl. Datenbank zum Berliner Nationaltheater: http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=277 (17. 7. 2008).

schärfer« hervortreten.⁹ Während Frankreich um 1800 längst eine klassische Literatur hatte, begann in Deutschland erst eine Diskussion darüber, welche Voraussetzungen das Klassische erfüllen müsse und welche Autoren klassisch sein könnten. Nicht zufällig hatte der oben zitierte Kritiker Voltaires Trauerspiel *Tancred* und Wenzel Müllers Singspiel *Das Neusonntagskind* gegenübergestellt. Bei der Herausbildung eines deutschen Literaturkanons formiert sich im Gegenzug, gewissermaßen als Nebenprodukt, die moderne Massenkultur. Den »Zuckungen« der Masse wird der »gediegene Verstand« der Gebildeten entgegengestellt:¹⁰ die angespannte Masse, die vom Genius lange in Respekt gehalten wird, kann durch ein einziges Lächeln auf der Bühne allen Kunstgenuss der Gebildeten zerstören.¹¹ Die romantische Kritik spricht der »Masse« oder der »Menge«, in Abgrenzung zu den Gebildeten, die Fähigkeit einer ästhetischen Kritik ab und gesteht ihr allein die Aufnahme von sinnlichen Eindrücken zu. Dabei geht es gleichermaßen um die Ausgrenzung von Autoren und Publikum. Die scharfsinnige Kritik, die über den Geschmack der Masse die Nase rümpft, übersieht, dass die Geld besitzende und über Freizeit verfügende Masse, die ein öffentliches Theater besuchen kann, Ausdruck des gesellschaftlichen Wandels ist. Siegfried Kracauers 1931 gemachte Beobachtung, dass es die sozialen Verhältnisse der Konsumenten sind, die über den Erfolg eines Kunstwerkes entscheiden, trifft auch für die Zeit nach 1800 zu.¹²

Das Berliner Theater, Ort der Unterhaltung und der Zerstreung, verbürgerlicht sich um 1800 und wandelt sich zu einer Institution des Bildungsbürgertums. Der anonyme Verfasser der Einleitung zum *Theateralmanach auf das Jahr 1802* charakterisiert diese Veränderung, wenn er bemerkt, dass das Theater »ehemals beinahe gänzlich von der Seite des Vergnügens und der Erholung betrachtet« und vor allem von denen besucht worden sei, denen bei ihren Geschäften und sonstigen Vergnügungen noch so viel Zeit und bei ihren Ausgaben noch so viel Vermögen bleibe, als der Genuss einer so kostspieligen und zeiterfordernden Belustigung verlange. Weil die Bühne jetzt »mehr von der wissenschaftlichen Seite betrachtet werde«, musste sie nicht nur für die

9 Ebenda.

10 August Wilhelm Iffland (?) in der Rezension zu *Die natürliche Tochter*, in: Vossische Zeitung, 16. Juli 1803, Nr. 85. Zitiert nach Klaus Gerlach (Hg.): *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*, Hannover-Laatzten 2007, S. 205.

11 Ebenda, S. 208.

12 Siegfried Kracauer: Über Erfolgsbücher und ihr Publikum, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 67.

ersten Stände, sondern selbst für die Gebildeten des Mittelstandes zum Bedürfnis werden, so schwer auch letzteren die Bestreitung des Zeit- und Kostenaufwandes fallen möge. Um die Stücke von Schiller, Goethe, Engel, Iffland und Kotzebue verstehen zu können, benötige der Zuschauer Fähigkeit und Kenntnis.¹⁵ Die Institution Theater musste sich demzufolge mit der Veränderung des Publikums(geschmacks) auseinandersetzen, was aber auch zur Folge hatte, dass »die stark besuchten Operetten« häufig gegeben wurden.

Nicht der Pöbel wollte das *Neusonntagskind* immer wieder hören, sondern der »gebildete Mittelstand«, das Bürgertum. Die untersten Schichten konnten es sich gar nicht leisten, ins Theater zu gehen. Von dem mit den Pariser Theatern vertrauten Kotzebue wissen wir, dass auch das *Théâtre du Vaudeville* zu den »vornehmsten« zählte, »zu welchem die schöne Welt ausschließlich wallfahrtet.«¹⁴ Das Repertoire des Berliner Nationaltheaters, bei dem es sich nicht um ein ehemaliges Hoftheater handelte und das von seiner Gründung an bis zu Ifflands Tod immer von Bürgerlichen geführt wurde, spiegelt ziemlich genau die Tendenzen der Geschmacksentwicklung des großstädtischen bürgerlichen Publikums wider: Literarisierung (»von der wissenschaftlichen Seite«) und zunehmende Popularität (»die stark besuchten Operetten«).

Der vorliegende Band entstand anlässlich der Tagung des Akademienvorhabens »Berliner Klassik«, die am 18. und 19. Oktober 2007 an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet und von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung großzügig gefördert wurde. Der Fritz Thyssen Stiftung ist es auch zu danken, dass die szenische Aufführung von Konrad Levezows *Iphigenia in Aulis* unter der Regie von Ronny Jakubaschk realisiert werden konnte (vgl. dessen Werkstattbericht). Im Mittelpunkt dieser Tagung standen drei Fragenkomplexe: Welche Bedeutung hatte das Berliner Theater für die Herausbildung einer modernen Bürgerkultur? Welche ästhetischen Konzepte wurden verfolgt und welche Experimente wurden vorgenommen? Wie wurde die Berliner Bühne in der Öffentlichkeit wahrgenommen? In den Beiträgen der Referenten zeigen sich folgende Schwerpunkte, die die Gliederung des Bandes bestimmen: I. Raum, Ordnung und Dynamik. II. Aneignung, Transformation und Innovation. III. Faszination, Reflexion und Kontroverse.

15 *Taschenbuch für Theaterfreunde auf das Jahr 1803*, Berlin 1802 [ungedrucktes Manuskript, Einleitung]. Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Ms. Boruss. Quart. 180.

14 August von Kotzebue: *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Berlin 1804, S. 141.

Im ersten Abschnitt wird das Theater als ein öffentlicher und kollektiver Raum definiert, in dem die Angehörigen der verschiedenen Schichten und Gruppen interagieren. Kennzeichnend für diesen Raum sind gemeinsames Fühlen und gemeinsames Handeln. Es zeigt sich in den hier versammelten Beiträgen, dass die in den öffentlichen Theater-Raum hinein wirkenden sozialen Prozesse von Dynamik und Ordnung ausbalanciert werden.

Carola Aglaia Zimmermann dokumentiert die Bau- und Wirkungsgeschichte des von Carl Gotthard Langhans entworfenen Theaterbaues auf dem Berliner Gendarmenmarkt, der 1802 eröffnet und 1817 durch einen Brand zerstört wurde. Sie zeigt, dass Langhans diesen klassizistischen Bau, an welchen am Schinkelbau nur noch die sechs Säulen des Portikus erinnern, weniger auf Repräsentation als auf Funktionalität ausgerichtet hatte. Die in Zeitungen und eigenen Publikationen während des Bauens und danach kontrovers geführte Diskussion über diese beiden Aspekte lässt die Bedeutung erkennen, die dieses Theater als öffentliches Forum hatte. Langhans' Widersacher äußerten sich vor allem in der *Zeitung für die elegante Welt*, dem Sprachrohr der Iffland attackierenden Romantiker. Die sich am Für und Wider im Streit um die Gestaltung des Hauses entzündenden Parteien sollten sich wenig später in den Auseinandersetzungen um das Repertoire erneut gegenüberstehen.

Bei aller Kontroverse um das Haus steht außer Frage, dass die von Schadow entworfenen Bildreliefs an Langhans' Fassade den auf dem Gendarmenmarkt Einkaufenden oder Flanierenden von der Funktion des Gebäudes kündeten und auf diese Weise Theaterraum und Stadtraum miteinander verbanden. Der Triumphzug des Bacchus im Tympanon auf dem Portikus bewegte sich gewissermaßen aus dem Haus heraus auf den Gendarmenmarkt.

Erika Fischer-Lichte beschreibt das Berliner Theater im Gegensatz zum Weimarer als einen öffentlichen Raum, in dem die Angehörigen der verschiedenen Schichten ihre Interessen als Zuschauer und Kritiker über ästhetische Werte aushandelten. Dabei zeigt sich, dass die Interaktion des sehr heterogenen Publikums aus der unterschiedlichen Aneignung des auf der Bühne Vorgeführten resultierte. Die von den Inszenierungen ausgelösten Debatten, hinter denen sich meist soziale Konflikte verbargen, konnten in politische Auseinandersetzungen münden. Im Ergebnis der von Fischer-Lichte ausgeführten Überlegungen wird offenbar, dass die häufig beschriebene »ästhetische Prügellei« in Berlin, die sich vor allen Dingen im Umfeld des Berliner Theaters ereignete, in erster Linie eine politische Auseinandersetzung war.

Paul S. Ulrich zeigt in seinem Beitrag über das Berliner Theatergesetz von 1802, dass die Gesellschaft das Theater reglementiert, weil die Institution Theater ohne Gesetze sich selbst, aber auch die bürgerliche Ordnung gefährdet. Ifflands Gesetze waren ein wichtiger Beitrag dazu, dass die Schauspielkunst, die um 1800 noch nicht durch eine professionelle Ausbildung zu erlernen war, sich als bürgerlicher Beruf etablieren konnte. Ifflands Regeln zur Schauspielkunst, die innerhalb der *Gesetze und Anordnungen* erschienen, sind ein Lehrbuch zur Ausbildung von Schauspielern. Auf diese Weise verschaffte Iffland seinem Berufsstand eine solide Grundlage und bürgerliche Anerkennung. Ifflands *Gesetze und Anordnungen* waren sowohl disziplinarisches Regelwerk, das den Theateralltag von der Probe bis zur Vorstellung minutiös reglementierte, als auch künstlerisches Programm, das Anleitungen zum Deklamieren und zur Zusammenstellung des Kostüms bot. Dass sich hinter Ifflands Regelwerk die Auffassung verbirgt, dass das Theater eine Kunstwelt sei, die sich von der Alltagswelt abheben müsse, und dass nichts die Illusion zerstören dürfe, unterstreicht René Sternke in seinem Beitrag.

Uta Motschmann beschreibt, indem sie die Berliner Privattheaterszene um 1800 dokumentiert, eine private Öffentlichkeit. Bürger, Kleinbürger, Handwerker und Gesellen gestalteten sich mit Hilfe des Theaterspielens einen privat-öffentlichen Raum. Privat war diese Öffentlichkeit deshalb, weil diese Theatergruppen keinen öffentlichen Auftrag zum Spielen hatten, es im Gegenteil vor allem zu ihrem eigenen Vergnügen betrieben, und weil die Zuschaueranzahl sehr begrenzt war und nicht über die im Verein organisierten Mitglieder und deren Angehörige hinaus erweitert werden durfte. Öffentlich waren diese Theater, weil sie in öffentlichen Räumen spielten, ein fester Bestandteil der Stadtkultur waren, mit welchem sich die Behörden wie Polizei und Zensur auseinandersetzen, und weil die Mitglieder über das Medium Theater zu einem Konsens über das zu spielende Repertoire finden mussten. Wie die vielen Vereine und Gesellschaften waren die Privattheater bürgerliche oder kleinbürgerliche Versuchslabors, in denen Wissen vermittelt, Geschmack ausgebildet und soziale Kontakte geknüpft wurden, um den Auftritt in der Öffentlichkeit zu trainieren. Nicht die gespielten Stücke bildeten den Mittelpunkt – die gleichen standen auf dem Programm des Nationaltheaters – sondern das Engagement innerhalb eines festumrissenen sozialen Raumes.

In meinem Beitrag über die Aufführung von Geschichtsdramen auf dem Berliner Nationaltheater wird das Theater als kollektiver Raum beschrieben, in dem das politisch-ästhetische Programm des Freiherrn von Hardenberg und

Ifflands, die in Hannover miteinander zur Schule gegangen waren, realisiert wurde. Als kollektiver Raum konstituiert sich das Theater insofern, als die von den Akteuren auf der Bühne vollzogene Interaktion die Zuschauer ergriff und zu eigenen performativen Akten veranlasste, die die Wirklichkeit beeinflussten. Mit der häufigen Aufführung von Geschichtsdramen leistete Iffland einen Beitrag zur patriotischen und staatsbürgerlichen Erziehung, so dass das Nationaltheater zu einer wichtigen identitätsstiftenden Institution wurde, die sich während der Napoleonischen Kriege als besonders wirkungsvoll erwies.

Conrad Wiedemann macht in seiner Studie zu Julius von Voß deutlich, dass die öffentliche Institution königliches Nationaltheater ihrem Repertoire eine Verträglichkeitsnorm auferlegte und es mehr oder weniger, wohl eher mehr, eine dekretierende Funktion im Kulturbetrieb ausübte. Dem gegenüber standen Autoren wie Kleist, Tieck oder eben Voß, die eine solche Norm nicht erfüllen wollten. Als kritischer Universalparodist hatte Voß zwar für sich eine publikumsstrategische Rolle gefunden, die ihm Publizität versprach, jedoch den Zugang zum Theater stark einschränkte. Mit seinen weniger exzentrischen Stücken *Künstlers Erdenwallen* und *Die Griechheit* erlangte er Aufmerksamkeit, die seinen unspielbaren Stücken Zugang in die Kreise einer emanzipierten Zivilgesellschaft verschaffte und so den Theater-Raum erweiterte. Voß' politisch engagiertes, die Modeausdrücke seiner Zeit konservierendes Volkstheater war, ohne auf der Bühne gespielt zu werden, eine Provokation.

Im zweiten Abschnitt wird das Berliner Theater als innovative Bühne, auf der experimentiert wurde und Konzepte umgesetzt wurden, beschrieben. Vor allem Iffland trug dazu bei, dass die Berliner Bühne den Einflüssen des modernen Theaters offen stand. Aufgrund seiner unzähligen Gastspiele an allen bedeutenden Theatern im deutschen Sprachraum kannte er deren Repertoire, deren Schauspieler, deren Dekorationen, Kostüme usw. Aber auch seine wichtigsten Schauspieler reisten. Heinrich Eduard Bethmann hielt sich 1805 mehrere Monate in Paris auf, um die Schauspieler der dortigen Theater zu sehen. Der Kosmopolit August von Kotzebue, der die Pariser und Wiener Theater gut kannte, war ein Experimentator, der viel übersetzte, vor allem aber in den Genres des Lustspiels, der Oper und des Vaudeville mit Stoffen und Formen experimentierte und nicht zuletzt deshalb der meistgespielte Dramatiker der Goethezeit war. In den hier zusammengefassten Beiträgen wird deutlich, wie sehr das Berliner Theater durch Aneignung und Transformation Innovationen hervorbrachte.

Die von René Sternke vorgenommene Analyse der Aufführungspraxis der klassischen französischen Dramatik sowie der daran entfachten Diskussionen

macht deutlich, wie stark um 1800 das Bedürfnis der Deutschen nach einer nationalen Klassik war. Zu deren Institutionalisierung trug das Berliner Theater entscheidend bei, weil eine nationale Akademie, die diese Funktion hätte übernehmen können, in den deutschsprachigen Ländern fehlte. Klassik ist ein Machtinstrument nach innen zur sozialen Integration und Abgrenzung, nach außen, um die eigene Kultur von fremden Kulturen abzusetzen und neben diese zu stellen. Damit stellt Klassik in jedem Fall eine kulturelle Barriere dar. Nicht zufällig wurde der Klassik-Diskurs in der Zeit der Napoleonischen Kriege besonders vehement geführt, wobei die schroffe Ablehnung der französischen Klassik durch August Ferdinand Bernhards und August Wilhelm Schlegel insofern charakteristisch ist, als sich daran auch zeigt, dass sie als Maßstab betrachtet wurde. Sternkes These, dass sich die deutsche Klassik durch Abgrenzung von der französischen definiert und herausbildet, korrespondiert mit derjenigen Geneviève Espagnes, die den literarischen Kanon im nationalen Wettstreit entstehen sieht. Sternke zeigt, wie sich die Deutschen an den Franzosen orientierten, dabei aber das Gattungssystem, das sich an Kategorien wie Geschmack und Schicklichkeit orientiert, den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen um 1800 anpassten, indem das Tragische und das Komische eine Umwertung erfuhren. Das Komische erlitt einen Statusverlust und wurde von der Kritik an die Bedürfnisse der niederen Stände gekoppelt.

In meinem Beitrag über die Antikerezeption möchte ich zeigen, dass das Berliner Theater mit seinen Inszenierungen von Stücken mit antiken Sujets und seinen Experimenten mit antiken Formen und Stoffen zum Stichwortgeber in dieser Debatte wurde. Exemplarisch dafür steht der Altertumswissenschaftler Konrad Levezow, der mit seiner *Iphigenia in Aulis* einen radikalen Entwurf vorlegte. Levezows Transposition der Iphigenia-Mythe in die Gegenwart kontrastiert mit der zeitlosen Iphigenie Goethes, die schon damals zur Ikone geworden war. Während Goethes Iphigenie das allgemein Menschliche verkörpert, gestaltete Levezow seine Iphigenia als Germania, die mit der von ihr selbstbestimmten Opferung ihrem Vaterland dienen will. Zusammen mit Aloys Hirts Aufsatz über *Laokoon* (1797) und Karl Gottfried Schadows Beitrag *Ueber einige, in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend* (1801) gehört Levezows Stück (1804) zu denjenigen wichtigen Werken, mit denen die Berliner auf den Weimarer Klassizismus mit modernen Gegenentwürfen antworteten.

Francine Maier-Schaeffer geht in ihrem Beitrag der Frage nach, wie sich der Transfer dramatischer Literatur in einen fremden Kulturkreis vollzieht,

dem Voraussetzungen zum Verstehen fehlen, so dass es Assoziationsverluste gibt. Notwendig geworden war dieser Transfer, weil die neuen Zuschauer, die im Zusammenhang des gesellschaftlichen Wandels Zugang zu den Theatern fanden, neuartige Formen der Unterhaltung forderten. Die Vielzahl der entstandenen Mischformen, die das traditionelle Gattungsgefüge diffus werden ließ, war möglicherweise eine Antwort auf die stattfindende Aufhebung der gesellschaftlichen Schranken. Am Beispiel des von August von Kotzebue übersetzten Vaudeville *Fanchon das Leyermädchen* wird offenbar, dass der Versuch, das Original zu transferieren, misslang, das Experiment mit neuen Formen jedoch glückte. Durch Kotzebues Transformation wurde aus dem frech-frivolen französischen Werk eine tendenziell politische Posse, in der die Vertreter des bürgerlichen Autoritarismus verspottet werden. Das von dem Berliner Kapellmeister Heinrich Himmel komponierte Stück gehörte zu den erfolgreichsten Bühnenwerken seiner Zeit.

Auch Christine Siegert geht der Frage nach den Gattungstransformationen nach, wenn sie sich mit der Aufführungspraxis von französischen, italienischen und deutschen Opern in Berlin beschäftigt. Ihr Beitrag macht deutlich, dass die Transformationen nicht nur Gewinne, sondern auch Verluste brachten, die aber immerhin der Debatte um eine Nationaloper Stoff gaben. In Berlin war der Anteil von Eigenübersetzungen sehr hoch, was dafür spricht, dass Berlin eigene Wege gehen wollte. Allein von Karl Alexander Herklots sind annähernd 70 Opernübersetzungen, die meisten aus dem Französischen, bekannt.¹⁵ Daneben leistete Berlin mit seinen Komponisten Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Heinrich Himmel auch einen eigenständigen Beitrag zur Entwicklung des deutschen Singspiels. Siegert exemplifiziert, dass die musikalisch und sprachlich bemerkenswerte Zauberoper *Die Sylphen* von Himmel zu einem Text von Ludwig Robert, dem Bruder Rahel Varnhagens, ein herausragendes Beispiel für die Entwicklung einer eigenen Sprache ist, denn weder für die italienische noch für die französische Oper war das Zauber-Sujet mit übernatürlichen Gestalten typisch. Die hier zu beobachtende melodramatische Vertonung zentraler Szenen sollte sich bei Carl Maria von Weber im *Freischütz* wiederfinden.

Bastian Wiegmann beschreibt, wie die Tanzkunst, der die anthropologisch ausgerichtete Aufklärung die Funktion der Nachahmung zugewiesen hatte,

15 Die Datenbank zum Berliner Nationaltheater kann für den Zeitraum von 1798 bis 1812 44 Übersetzungen nachweisen. Vgl. <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater> (17. 7. 2008).

unter dem Einfluss des bürgerlichen Publikums ihre Aufmerksamkeit auf die bloße Mechanik der Bewegungen des Körpers lenkte und sich grundlegend veränderte. Den Einfluss, den das bürgerliche Publikum auf die Repertoiregestaltung des Theaters nahm, wird an den dramaturgischen Veränderungen der Ballette besonders deutlich. Nicht das heroische Ballett, das vor allem mythologische Sujets verarbeitete, sondern komische Ballette mit bäuerlichen und harlekinischen Sujets standen in der Gunst des Publikums, wobei die Kritik diese Ballette als »Spektakelstücke« abzutun versuchte. In keinem anderen Genre ist der Widerspruch zwischen höfischer und bürgerlicher Kultur so eklatant wie beim Ballett. Die Verschiebung von der Empfindungsdarstellung zur Virtuosität war eine Reaktion auf die Veränderung des Publikumsgeschmacks.

Matthias Hahn wendet sich einer neuen medialen Kunstform zu, die Carl Ferdinand Langhans auf dem Nationaltheater in Szene setzte. Langhans' Experiment der Inszenierung von lebenden Bildern kam dem wachsenden Interesse eines großstädtischen Publikums nach Unterhaltung nach. Langhans' Bilder waren aber keine Nachahmungen à la Lady Hamilton oder Hendel-Schütz, sondern eine Neuinterpretation der »tableaux vivants« mit sowohl optischen als auch akustischen Reflexionsebenen, die in einem hohen Maße künstlich zu nennen sind. Wenn Langhans auch an die Forderungen des modischen Geschmacks des Massenpublikums nach Schaubildern und nach optisch-illusionistischen Darstellungen anknüpfte, schuf er doch eine eigenständige, auf einem Autonomiekonzept basierende Kunstform, deren Zuschauer sich aus dem Theater in eine Galerie versetzt fanden.

Die Beiträge im dritten Abschnitt thematisieren die Reflexion des Theaters in verschiedenen Medien wie den *Berliner Abendblättern* und den Pariser *gazettes littéraires*. Eine der Besonderheiten des Berliner Theaters bestand bekanntlich in der medialen Präsenz: der vielstimmigen und kontroversen Theaterkritik, der ausführlichen Berichterstattung über Repertoire und Ensemble und dem häufigen Bezug des um 1800 über das Theater geführten Diskurses auf diese Bühne.

Geneviève Espagne stellt ihre Analyse der Berichterstattung über das Berliner Theater in den Pariser Medien in den Kontext der französischen Auseinandersetzung mit der deutschen Literatur, noch bevor diese Auseinandersetzung in Madame de Staëls 1813 erschienenem Deutschlandbuch ihren Höhepunkt fand. Im Vordergrund der Berichte über Inszenierungen des Berliner Theaters stand die Reflexion über Wirkungs- und Autonomieästhetik. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die *Archives littéraires de l'Europe* – auf sie stützt

Espagne sich in erster Linie – ihre Informationen aus August von Kotzebues und Garlieb Merkels *Freimüthigem* übernahmen, denn dessen antiromantische Tendenz kam der französischen Publizistik entgegen. Die Annäherung an das Fremde war immer mit der Angst verbunden, eigene Positionen aufzugeben. Die in den französischen Medien herausgearbeitete Gegenüberstellung von Wirkungsästhetik und Autonomieästhetik lässt die prinzipiellen Unterschiede der französischen und deutschen Dramatik deutlich hervortreten; sie markiert die verschiedenen ästhetischen Wege im transnationalen Raum augenfällig. Iffland fungierte insofern als ein Bindeglied, als er mit seinen effektvollen Inszenierungen und aufwendigen Ausstattungen den als nicht spielbar geltenden Stücken von Goethe, Schiller, Werner usw. zu Publizität und Anerkennung verhalf. An den Übersetzungen französischer Stücke und deren Erfolg oder Misserfolg auf der Berliner Bühne entzündete sich eine Diskussion über die Eigenständigkeit des Geschmacks und des Urteils des Nachbarvolks.

Bodo Plachta fasst die verschiedenen Aspekte der in Berlin geführten Debatte, die auf der Bühne, im Feuilleton, in gelehrten Abhandlungen und in literarischen Texten um die deutschsprachige Oper geführt wurde, auf eindrucksvolle Weise zusammen. Plachtas Beitrag macht deutlich, dass der soziale Stellenwert dieses Genres den Diskurs dominierte und dass der Prozess, in dem sich die Oper vom höfischen zum bürgerlichen Repräsentationsobjekt wandelte, von politisch-ästhetischen Auseinandersetzungen bestimmt wurde. Dabei wird deutlich, dass eine normative Ästhetik die zum Bestand der bürgerlichen Opernkultur gehörenden Singspiele Johann Friedrich Reichardts, Friedrich Heinrich Himmels usw. aus dem Kanon verbannt und, Carl Maria von Webers *Silvana* wie E. T. A. Hoffmanns *Undine* linksliegenlassend, zwischen Christoph Willibald von Glucks beiden *Iphigenien* und Webers *Freischütz* eine Brache angelegt hat.

Sibylle Peters zeigt, dass Heinrich von Kleists *Berliner Abendblätter* und das Berliner Nationaltheater trotz des gemeinsamen Zieles, einerseits ein Massenpublikum zu erreichen und andererseits einen anspruchsvollen ästhetischen Diskurs zu führen, unterschiedliche Strategien verfolgten und sich dabei sogar bekämpften. Bekanntlich hatte Ifflands Strategie Erfolg, während Kleists Programm bis heute Utopie geblieben ist. Im Mittelpunkt ihrer Argumentation steht Kleists vieldiskutierter Aufsatz *Ueber das Marionettentheater*, der hier vor dem Hintergrund der Kleist-Ifflandschen Theaterfehde gesehen wird. Die aus dem Marionetten-Aufsatz herausgelesene Gegenüberstellung von Kleists Theorie der »populären Grazie« und Ifflands Praxis der »Ziererei« stützt sich

auf die These, dass Iffland seine Hände beim Spiel zu sehr bewegt hätte und Kleist mit der »Seele im Ellenbogen« auf Ifflands geziertes Spiel mit den Armen und Händen¹⁶ gezielt habe. Da Iffland in der hier entwickelten Argumentation nicht zu Wort kommt und überhaupt als Theatertheoretiker, auch wenn ihn Kleist und andere Zeitgenossen offenbar gründlich gelesen haben, erst noch zu entdecken ist, schließe ich diese Einleitung mit einem Zitat aus seinen 1807 erschienenen *Fragmenten über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne*, in welchen Iffland in ähnlicher Weise wie Kleist »Grazie« und »Ziererei« einander gegenüberstellt und letztere seinerseits negativ bewertet:

Ein Lehrer, der nur den theatralischen Tanz zum Augenmerk hat, nur Füße, Beine und Arme in kunstgerechter Gewalt hat, kann den Schüler, der nur eine gezielte Maschine werden würde, und doch bei übelverstandener Zierlichkeit des Lehrers Fertigkeit nicht erlangen kann, zum Schauspieler – durchaus verderben.¹⁷

16 Unter den Stimmen der Zeitgenossen finden sich auch Gegenstimmen: Auguste Duvau an Karl August Böttiger, Leipzig, 25. Juni 1808: »Was mir an ihm über alles gefällt – nebst der großen Wahrheit – ist die vortreffliche Oeconomie seines Spiels, nie die Hände und Arme von sich, oder selten. Einem andern ruft man zu, wie dem Petit Jean: que font la ces deux bras pendans à tes côtés? die seinigen hängen oft ganze Minuten, u spielen doch.« Zitiert nach: *Karl August Böttiger. Briefwechsel mit Auguste Duvau*. Hg. von Klaus Gerlach und René Sternke, Berlin 2004, S. 116.

17 In: *Almanach fürs Theater 1807* (wie Anm. 5), S. 123 f.