

Klaus Gerlach

Geschichtsdramen auf dem Berliner Nationaltheater. Politische und ästhetische Aspekte der Inszenierungen*

Bei der Betrachtung des Spielplans des Berliner Nationaltheaters um 1800 fällt auf, dass Geschichtsdramen besonders häufig gespielt werden. Unter Geschichtsdramen verstehen wir in diesem Zusammenhang alle Dramen, die mehr oder minder historische Stoffe verarbeiten. Unterschieden wird ausdrücklich nicht zwischen »Historiendrama« und »historischem Drama«, weil es nicht um eine (freilich fragwürdige) ästhetische Beurteilung geht, wie sie etwa Gero von Wilpert vornimmt,¹ sondern um die Funktion der Darstellung geschichtlicher Ereignisse auf der Berliner Bühne.

Zwar überwiegen auch auf dem Berliner Theater – wie auf allen deutschen Hof- und Nationalbühnen – Singspiele, Operetten, Ballette, das bürgerliche Trauerspiel, sogenannte Rührstücke und Komödien. Doch ist es augenfällig, dass Geschichtsdramen regelmäßig auf dem Spielplan erscheinen. Die Häufigkeit solcher Stücke, so August Wilhelm Schlegel in einer Theaterkritik, »deutet auf das Bedürfnis, welches sich jetzt überall« rege, »sich aus dem engen Kreise der bisherigen dramatischen Vorstellungen hinaus in das Gebiet der Geschichte und der Fantasie zu wagen«.² Um eine Vorstellung von diesen Stücken zu vermitteln, sollen nachfolgend nur einige Autoren und Werke³ genannt werden: Joseph Marius Babo: *Otto von Wittelsbach Pfalzgraf in Bayern* (1788–1810) sowie *Genua und Rache* (1803). – Pierre Marie François Louis Baour-Lormian: *Omasis, oder: Joseph in Egypten. Historisches Drama in Fünf Akten* (1811–1813). – Louis Charles Caigniez: *Salomons Urtheil. Ein historisch-*

* Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, der am 7. September 2006 anlässlich der Tagung *Aufführungspraxis an deutschen Hoftheatern um 1800* am Sonderforschungsbereich 482 in Jena gehalten wurde.

1 Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1959, S. 236 f.

2 August Wilhelm Schlegel, *Zeitung für die elegante Welt*. Hg. von Johann Gottlieb Karl Spazier, Leipzig 1801–1841 (im Folgenden zitiert: *Zeitung für die elegante Welt*), 24. April 1802, Nr. 49, Sp. 385. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 81.

3 Die in Klammern stehenden Daten des Aufführungszeitraums basieren auf der Datenbank zum Berliner Nationaltheater, die zur Zeit das Repertoire von 1799 bis 1815 angibt (Stand Juni 2008): <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater> – Vgl. auch die Bildtafeln 10 bis 16.

musikalisches Drama (1808–1812). – Heinrich Joseph von Collin: *Coriolan* (1805) sowie *Regulus* (1802–1811). – Goethe: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1795–1813). – August Klingemann: *Columbus. Ein historisch-romantisches Schauspiel* (1809). – August von Kotzebue: *Abbé de l'Épée, oder: Der Taubstumme. Historisches Drama* (1801–1815); *Bayard* (1800–1812); *Graf Benjowski auf Kamtschatka* (1798–1811); *Der Graf von Burgund* (1804–1810), *Gustav von Wasa* (1800–1802), *Hugo Grotius* (1805), *Die Hussiten vor Naumburg. Ein vaterländisches Schauspiel mit Chören* (1803–1810), *Octavia* (1800–1811). – Friedrich Ludwig Schmidt: *Johann Vasmer, Bürgermeister in Bremen. Eine historische Tragödie* (1811). – Jean Louis Népomucène Lemercier: *Pinto oder die Verbündung von Portugall* (1802). – Zacharias Werner: *Die Söhne des Thals* (1807) und *Die Weihe der Kraft. Ritterschauspiel* (1806–1812). – Hinzu kommen die Geschichtsdramen Shakespeares und Schillers, die mit großem Abstand am häufigsten in Berlin gespielt werden. Schillers *Jungfrau von Orleans* ist das am meisten aufgeführte Stück am Berliner Nationaltheater überhaupt. Aber auch die Stücke der *Wallenstein-Trilogie*, *Maria Stuart* und *Wilhelm Tell* werden verhältnismäßig oft aufgeführt. In dieser Aufzählung fehlen Operetten, Singspiele und Opern, die historische Stoffe behandeln, da ich diese nicht im Einzelnen autopsiert habe.

Im Nachfolgenden will ich versuchen, eine Erklärung dafür zu finden, warum um 1800 so viele Stücke mit vaterländischen und historischen Stoffen auf dem Berliner Nationaltheater aufgeführt werden. Denn schließlich setzt die Direktion diese Werke sehr oft auf den Spielplan. Offensichtlich gibt es ein Publikum, das sich diese Stücke ansieht. In einer Vielzahl von Rezensionen in Tageszeitungen und Journalen⁴ werden diese Stücke inhaltlich und formal besprochen, so dass auf diese Weise ein Diskurs in Gang gehalten und diesem Gewicht verliehen wird.

Die häufige Aufführung historischer Dramen ist meines Erachtens im Zusammenhang mit der Debatte über die deutsche Nation und deutsche Kultur⁵ zu sehen, welche in Preußen mit dem Regierungsantritt Friedrich Wil-

4 Vgl. dazu Klaus Gerlach (Hg.): *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*, Hannover-Laatzten 2007.

5 Vgl. auch Hans-Martin Blitz: *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg 2000, S. 343 ff. und Peter Höyng: *Die Sterne, die Zensur und das Vaterland. Geschichte und Theater im späten 18. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003, S. 144 ff.

helms II. 1786 eine neue Dynamik bekommt⁶ und unter seinem Nachfolger fortgesetzt wird, denn die Stücke, die auf dem Nationaltheater gespielt werden, thematisieren den »Staatsbürger«, »Bürgersinn«, »Bürgertugend«, »Vaterland« und »Vaterlandsliebe«. Vaterländische Helden wie Gustav Wasa, Jeanne d'Arc, Regulus oder Martin Luther, die bereit sind, ihr Leben für Reich, Staat oder Gemeinwohl zu opfern, und dafür Beifall ernten, haben eine Vorbildfunktion. Es scheint, dass die tugendhaften Helden mit ihren Charaktereigenschaften wie Tapferkeit, Mut, Aufopferungsbereitschaft, Sinn für Gemeinwohl die schichtenspezifische Reflexion der Zuschauer außer Kraft setzt (besonders wenn auch auf der Bühne große Volksszenen dargestellt werden) und somit gesellschaftliche Identität stiften.⁷ Das Nationaltheater wird zu einer (national)staatlichen Institution, die ihren Bürgern den guten Bürger präsentiert.

Der Direktor des Berliner Nationaltheaters, August Wilhelm Iffland, ist dem König Friedrich Wilhelm III. seit 1798 unmittelbar unterstellt und korrespondiert mit ihm in allen Angelegenheiten des Theaters.⁸ Es gibt keine vermittelnde Institution oder Person zwischen ihnen. Iffland ist ein intimer Freund des Freiherrn Karl August von Hardenberg, in dessen Tischgesellschaft er regelmäßig Finanzrat Koch, Geheimrat Dr. Stein und Kriegsrat Christian Friedrich Scharnweber trifft.⁹ Iffland genießt also nicht nur das Vertrauen des Königs, sondern hat auch enge Beziehungen zur Führungselite des preußischen Staates.

In den *Jahrbüchern der preußischen Monarchie*¹⁰ wird 1798 eine lebhaftere Diskussion um Patriotismus und Nationalstolz geführt. Sie ist eingebettet in eine Geschichtsbetrachtung, die nicht mehr nur das einzelne Ereignis und den einzelnen Helden isoliert sieht, sondern Geschichte als »fliessende Begeben-

6 Thomas Stamm-Kuhlmann: *König in Preußens großer Zeit. Friedrich Wilhelm III., der Melancholiker auf den Thron*, Berlin 1992, S. 47. – Conrad Wiedemann: Das Stottern des Jupiterdiskurses – Ein genealogischer Versuch über die andere Klassik von Berlin, in: *Die europäische République des lettres in der Zeit der Weimarer Klassik*. Hg. von Michael Knoche und Lea Ritter-Santini, Göttingen 2008, S. 65–82.

7 Vgl. auch Katharina Meinel: *Für Fürst und Vaterland. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert*, München 2003, S. 127 und 238.

8 Vgl. Geheimes Staatsarchiv (GStA), Berlin Dahlem, I HA Rep. 36, Nr. 2414 und Nr. 2547.

9 Ein anonymer Bericht über Iffland aus dem Jahre 1800. Landesarchiv Berlin, Signatur: Rep. 241, Acc. 2889.

10 *Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelm des Dritten*, Berlin, hg. von Friedrich Eberhard Rambach, 1798–1800.

heiten« begreift. Eine Begebenheit ist »Triebfeder, die andere: Folge«¹¹ davon. Es erscheinen mehrere Beiträge zur Geschichtsbetrachtung und zum Patriotismus.¹² In einem in Fortsetzungen erscheinenden Aufsatz schreibt Friedrich Eberhard Rambach, der auch als Verfasser von Dramen und theoretischen Schriften über das Theater bekannt ist, über die Erziehung der Jugend zum Patriotismus.¹³ Dabei geht er von der Feststellung aus, dass seit der Französischen Revolution die Meinung um sich gegriffen habe, dass Patriotismus ein Verbrechen, Kosmopolitismus aber die wahre Tugend sei. Nachdem er zu dem Schluss gekommen ist, dass Kosmopolitismus eigentlich nichts anderes als Indifferentismus sei,¹⁴ beginnt er mit seinen Vorschlägen über die Erziehung zum Patriotismus. Begriffe wie »Vaterland«, »Nation«, »Nationalstolz«, »Staat«, »Heimat«, »Staatsbürger« stehen im Zentrum der Argumentation. In seiner Analyse stellt er fest, dass ein Volk sich historisch, geographisch und politisch definiere und dass es über diese Dinge belehrt werden müsse. Vor allem aber gehe es um die Kenntnis der Geschichte, denn sie könne Nationalstolz erhalten und erzeugen. An dieser Belehrung, so fährt er fort, scheitern die Deutschen jedoch, denn sie erforschen zwar mit Fleiß und Kunde die Schätze des Vaterlandes, »[a]ber dieser deutsche Fleiss ist denn auch das ganze Verdienst, wir schleppen immer in die Magazine und Archive, und – fast mögte man sagen die Schätze rosten«.¹⁵ Der Verfasser sieht weit und breit niemanden, der die Geschichte auf eine populäre Art und Weise den Deutschen dargestellt habe. Einzig Karl Philipp Moritz fällt ihm bei dieser Gelegenheit ein.¹⁶ Bemerkenswert an jener Schrift über den Patriotismus – und für unsere spätere Betrachtung nicht unwichtig – ist der ausdrückliche Verweis darauf, dass zur Erzie-

11 Karl Renatus Hausen: *Über die Cultur der Geschichte überhaupt, besonders der brandenburgischen*. Wie Anm. 10, 3. Band, S. 36–42, hier S. 39.

12 *Von der Erziehung zum Patriotismus*. Unterzeichnet: »H« [d.i. Friedrich Eberhard Rambach]. Wie Anm. 10, 1. Bd., S. 176–185; 2. Bd., S. 312–317, S. 405–421; 3. Bd., S. 149–170. – Karl Renatus Hausen: *Über die Cultur der Geschichte überhaupt, besonders der brandenburgischen*, 3. Band, S. 36–42. – [Anonym:] *Wäre es möglich den patriotischen Heldengeist der preußischen Nation noch mehr zu erheben?*, 3. Band, S. 245–256.

13 *Von der Erziehung zum Patriotismus*. Unterzeichnet: »H« [d.i. Friedrich Eberhard Rambach]. Wie Anm. 10, 1. Bd., S. 176–185; 2. Bd., S. 312–317, S. 405–421; 3. Bd., S. 149–170.

14 Ebenda, S. 315.

15 Ebenda, S. 411.

16 Karl Philipp Moritz hatte am 25. September 1784 in der *Vossischen Zeitung* angekündigt, im »Vossischen Hause in der Breiten Straße« öffentlich »historisch statistische Vorlesungen« zu halten. [Den Hinweis auf diese Ankündigung erhielt ich von Christof Wingertzahn, Berlin.]

hung zum Patriotismus »auch die Geschichte des Auslandes und seiner Vorzeit taugen«. ¹⁷ Der Staat verhält sich folglich konsequent, wenn er das Theater als patriotische Bildungsanstalt instrumentalisiert, zumal die Auffassung verbreitet ist, dass der Zuschauer »gleichsam die Geschichte vor der Bühne« ¹⁸ lese.

Es besteht offenbar die Ansicht, dass das sinnliche Vergnügen, das den Staatsbürgern im Theater geboten wird, zur Vermittlung bestimmter Werte hilfreich sein könne. Einen solchen Vorgang schildert Goethe in einer Szene seines Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Bei der Aufführung eines Ritterstückes, in welchem »die alten Burgen, die Treuherzigkeit, Rechtlichkeit und Redlichkeit« heraufbeschworen werden, entzünden Wilhelm und die Schauspieler von Melinas Truppe ihre Gemüter derart an »dem Feuer des edelsten Nationalgeistes«, ¹⁹ dass sie ihre Trinkgefäße in einem Akt der Weihe aus den Fenstern werfen. Wir werden weiter unten sehen, wie sich die Zuschauer im Berliner Nationaltheater kurz vor der Besetzung der preußischen Hauptstadt durch Napoleons Heer im Oktober 1806 angesichts der Darstellung patriotischer Helden verbrüdern, weil ihnen das Bühnengeschehen zeigt, wie »die Sache des Ganzen zur höchsten Angelegenheit des Einzelnen gemacht wird«. ²⁰

Über den Grund, warum die Dramatiker historische Stoffe verarbeiten, sind wir in der Regel gut informiert. Viele Geschichtsdramen beginnen mit einem Prolog, in welchem explizit auf das Historische des Stoffes aufmerksam gemacht wird. In anderen Fällen finden sich Hinweise der Autoren auf die Quelle oder auf die Absicht, welche mit der Bearbeitung eines historischen Stoffes verfolgt wird. August von Kotzebue, der wie Schiller mehrere historische Schriften ²¹ verfasst hat, schreibt in seiner Ausgabe von *Gustav Wasa* und *Bayard*, dass es seine Absicht gewesen sei, »zu bewirken: dass jeder Leser oder Zuschauer [...] nach Endigung des Stückes völlig mit den wahren Hauptgegebenheiten des Helden bekannt« ²² sei. Ein Vergleich von Kotzebues *Gustav Wasa*

17 Wie Anm. 12, S. 418.

18 *Zeitung für die elegante Welt*, 5. Januar 1802, Sp. 10 [Rezension über die *Jungfrau von Orleans*].

19 Goethe: *Wilhelm Meister*, 2. Buch, 10. Kapitel, in: *Goethes Werke. Im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen*. WA I (Werke), Bd. 21, Weimar 1898, S. 198.

20 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude- und Spenerschen Buchhandlung*, Berlin 1740–1872 (im Folgenden zitiert: *Haude- und Spenersche Zeitung*), 7. 10. 1806, Nr. 120. Zitiert nach: http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=209 (17. 7. 2008).

21 Vgl. z. B.: Kotzebue: *Preußens ältere Geschichte*, 4 Bde., Riga 1809.

22 *Theater von Kotzebue*, Bd. 6, Wien 1811, S. 6.

mit Johann Wilhelm Archenholtz' im gleichen Jahr erschienener *Geschichte Gustavs Wasa, Königs von Schweden, nebst einer Schilderung des Zustandes von Schweden von den ältesten Zeiten an bis Ende des funfzehnten Jahrhunderts* verdeutlicht die Bemühung nach historischer Genauigkeit. Fast könnte man sagen, Kotzebue formt nur die Gelehrtensprache in klangvolle Blankverse um. Auch in seinem Trauerspiel *Octavia* schreibt Kotzebue im Vorbericht ausführlich über die von ihm benutzten Quellen, ja er versucht sogar Quellenkritik zu üben, indem er die Glaubwürdigkeit Ciceros in seiner *Philippischen Rede* und Plutarchs *Leben des Antonius* miteinander vergleicht.²³

Babo gibt die Quelle der historischen Handlung, auf die er sich bezieht, in *Genua und Rache* an, um die Echtheit seines Stoffes zu verbürgen. In *Otto von Wittelsbach* nennt er die Zeit der Handlung, das Jahr 1208 und die Schauplätze, die wie die »Kaiserburg« in Aachen und die »Burg Wittelsbach« symbolträchtig sind. Friedrich Ludwig Schmidt schreibt im Vorwort seines *Johann Vasmer*: »Den Stoff dieses Drama's verdank' ich dem Herrn Actuarius Heeren in Bremen, der die Facta desselben aus authentischen Quellen mit vielem Fleiße sammelte und mir im Manuscripte mittheilte.«²⁴ Schiller, Collin und Werner bedienen sich des Prologs, um Wallenstein, Regulus und Luther in die Geschichte einzubinden. Es geht ihnen darum, authentische Figuren aus der Vergangenheit ans Tageslicht zu fördern. Sie beabsichtigen und erreichen damit, dass die Geschichte im kollektiven Gedächtnis festgehalten wird und auf die Gegenwart bezogen werden kann.

Auf dass Euch dieses nicht verborgen bliebe,
Will ich die Kunde dessen offenbaren,
In Andacht folgend meinem reinen Triebe²⁵

sagt Werner in seinem Stück über Martin Luther. Noch deutlicher ist Collin, wenn Melpomene im Prolog zu *Regulus* deklamiert:

Nie stirbt die grosse That! Sie wirket fort;
Ha! Sie erhebt, entflammt, begeistert
auch nach Jahrhunderten das edle Herz zu grosser That.²⁶

Schiller geht noch weiter, weil er im Prolog zu *Wallensteins Lager* nicht nur Zeit, Ort und Helden aus der Vergangenheit heraufbeschwört, indem er

23 August von Kotzebue: *Oktavia*, Leipzig 1801, S. 3–12.

24 Friedrich Ludwig Schmidt: *Johann Vasmer*, Hamburg 1812, Vorwort, S. [1].

25 Zacharias Werner: *Martin Luther, oder die Weihe der Kraft*, Berlin 1807, Prolog, S. VI.

26 *Heinrich J. v. Collins Sämmtliche Werke*, Wien 1812, Bd. 1, S. 4.

Bilder der Zeit und des Helden skizziert. Schiller setzt in diesem Prolog das bürgerliche Trauerspiel gegenüber dem Historiendrama herab und gibt damit dem Zuschauer zu verstehen, dass der höhere Schauplatz, auf den er seine Zeitgenossen versetze, auch eine neue ästhetische Qualität darstelle. Damit verleiht er dem Historiendrama eine Aura. Außerdem war sein Prolog bereits im *Musen Almanach auf das Jahr 1799* abgedruckt worden. Als Karl August Böttiger *Wallensteins Lager* nach der Premiere in Weimar bespricht, geht er davon aus, dass die »Musenfreunde und Eingeweihten« diesen Prolog bereits kennen.²⁷ In Goethes (und wahrscheinlich unter Mitarbeit Schillers entstandenen) »Vorrezension« in der *Allgemeinen Zeitung* vom 12. Oktober 1798 wird die Trilogie ausdrücklich als dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte bezeichnet.²⁸ Zacharias Werner verfasst für sein Stück *Die Söhne des Thals* einen historischen Exkurs, damit der Zuschauer die weit zurückliegenden Ereignisse aus dem Jahre 1306 besser verstehen kann. Auf den Berliner Theaterzetteln findet sich der Hinweis, dass ein »historischer Vorbericht zu diesem Schauspiel, vom Verfasser«²⁹ an der Kasse zu erwerben sei.

Die Berliner Rezensenten und das Berliner Publikum haben die Hinweise der Autoren verstanden. Die Rezensionen dieser Stücke und ihrer Aufführungen belegen, dass die Brücke, die die Autoren ihren Helden aus der Vergangenheit in die Gegenwart bauen, tragfähig ist und dass Geschichtsdramen offenbar als Impulsgeber und Muster³⁰ emanzipierter Bürger wirken. Rückblickend hatte Goethe in *Dichtung und Wahrheit* über seinen *Götz von Berlichingen* sich ebenfalls in diesem Sinne geäußert:

Es entsteht ein eigenes allgemeines Behagen, wenn man einer Nation ihre Geschichte auf eine geistreiche Weise wieder zur Erinnerung bringt; sie erfreut sich der Tugenden ihrer Vorfahren und belächelt die Mängel derselben, welche sie

27 Karl August Böttiger: Nachrichten von dem Weimarischen Hoftheater, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1798, S. 641–651.

28 Goethe, Weimarer neudecorirter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller (Auszug eines Briefes aus Weimar), in: *Goethes Werke. Im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*, WA I (Werke), Bd. 40, Weimar 1901, S. 5–8.

29 Vgl. die Scans der Theaterzettel in Datenbank zum Berliner Nationaltheater: http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/Theaterscans/SBB_III_A_yp_4824_2100_18070310_159.jpg (17.7.2008).

30 Vgl. Peter Müller: Aber die Geschichte schweigt nicht. Goethes »Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert« als Beginn der deutschen Geschichtsdramatik, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Berlin 1987, Heft 2, S. 141–159, hier S. 143.

längst überwunden zu haben glaubt. Theilnahme und Beifall kann daher einer solchen Darstellung nicht fehlen und ich hatte mich in diesem Sinne einer vielfachen Wirkung zu erfreuen.³¹

Bemerkenswert ist, dass Goethe im Alter, der vierte Teil von *Dichtung und Wahrheit* erschien posthum, seinen 1800 in den *Propyläen* formulierten Vorwurf³² an die Berliner Künstler, Poesie durch Geschichte zu ersetzen, zurücknimmt und gewissermaßen zum Ausgangspunkt seines Schaffens zurückkommt.

In der Besprechung der Berliner Erstaufführung von *Genua und Rache* am 28. Februar 1803 lobt Casimir Ulrich Boehlendorff ausdrücklich die zu Tage geförderte Wahrheit, die den Verstand beschäftige und nicht die Empfindungsnerven kitzle, sondern das reine gesunde Gefühl für Recht und Unrecht ergreife. In einem Geschichtsdrama würden, anders als beim bürgerlichen Trauerspiel oder beim Rührstück, keine »Purpurläppchen mit Goldschaum auf einen Grund von Sackleinwand« geklebt. Die Blutgräuel der Vorzeit in *Genua und Rache* können zur Mahnung dienen, manchem schleichenden Übel der Gegenwart entgegen zu kämpfen.³³ Im *Regulus* steht der bürgerliche Held, der bereit ist, sein Leben für das Allgemeinwohl zu opfern, im Mittelpunkt. Thematisiert werden staatsbürgerliche Eigenschaften und Verhaltensweisen wie »Bürgertugend«, »Bürgersinn« und »Bürgermut«. Boehlendorff nennt in seiner Rezension in der *Vossischen Zeitung* Regulus »ein[en] Held[en], der mit furchtbarer Entschlossenheit dem Heil des Vaterlandes alles aufopfert, was dem Menschen werth und theuer ist.«³⁴ Wenn er dann mit der Bemerkung fort fährt, dass Regulus aus eben diesen Gründen, »schwerlich in unsern Zeiten, wo man für das Vaterland viel schreibt und wenig opfert, durch 5 Akte interessiren« könne, bestätigt das nur den Befund, dass der National- und Vaterlandsdiskurs in Gang ist und durch die Theatervorstellungen sowie die Theaterkritiken, die immer einen Bezug zur Gegenwart herstellen, bedient wird. Boehlendorffs Bemerkung richtet sich vor allem gegen die Romantiker, die dieses Stück ablehnen. Sowohl das Trauerspiel *Regulus* als auch Boehlendorffs Kritik

31 Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. Vierter Theil, (wie Anm. 18) Bd. 29, S. 72 f.

32 *Propyläen. Eine Periodische Schrift*. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe. Bd. 3, 2. Stück, Tübingen 1800, S. 167.

33 Casimir Ulrich Boehlendorff, *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Berlin 1785–1911 (im Folgenden zitiert: *Vossische Zeitung*), 5. März 1805, Nr. 27. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 76.

34 Casimir Ulrich Boehlendorff, *Vossische Zeitung*, 5. Februar 1805, Nr. 16. Ebenda, S. 85.

bestätigen übrigens Kosellecks Beobachtung, dass der Patriot nicht schlechthin der Bürger, sondern der gute, pflichtbewusste und tätige Bürger sei.⁵⁵

Die lebhafteste Debatte um die Wahrheit der Darstellung der historischen Begebenheiten zeigt, wie wichtig diese Frage für die Herstellung eines Gegenwartsbezuges und die Ermöglichung der Identifikation des Publikums ist. So thematisiert Schlegel in seiner Rezension zum *Regulus* die historische Wahrheit. Nachdem er die Behandlung historischer Stoffe im Drama prinzipiell lobt, weil sie den engen Kreis verlassen – womit er sich auf Schillers Prolog zu *Wallensteins Lager* bezieht –, attackiert er das Stück, das er in der Tradition der französischen Dramatik und der Kotzebueschen Dramen sieht und das in der Darstellung der historischen Wahrheit Fehler aufweise. *Regulus* sei »eine den historischen Bedingungen widersprechende Erdichtung«,⁵⁶ die bei historischen Dramen nicht statthaft sei. Das Für und Wider um die historische Wahrheit kommt in allen Rezensionen dieser Stücke zur Sprache und führt die seit Gottsched und Lessing⁵⁷ konträr geführte Diskussion fort. Ein wichtiges Beispiel für die Auffassung, sich nicht an die historische Wahrheit zu halten, ja historische Stoffe nicht in Dichtungen zu verarbeiten, ist die mit »M.« gezeichnete Rezension⁵⁸ zur Aufführung von Kotzebues *Graf Benjowsky auf Kamtschatka* in Berlin 1798. Wenngleich der anonyme Rezensent zu bedenken gibt, dass die Zuschauer durch die »ehrwürdigen Namen der Personen«, die auf der Bühne dargestellt werden, enttäuscht werden könnten, weil sie in der Phantasie ein »ideales Bild dieser Gestalten« hätten, so ist das nur ein weiterer Beleg für die außerordentlich große Wirkung, die den historischen Stücken zugeschrieben wird. Denn auch wenn die Bühnenrealität eines Idealhelden hinter der imaginierten zurückblieb, provoziert sein misslungenes Abbild eine Auseinandersetzung oder Identifikation des Zuschauers mit diesem Ideal. Derselbe Rezensent spricht sich gegen eine zu genaue Treue gegenüber der Historie aus, indem er zu bedenken gibt, dass historische und dramatische Wahrheit nicht identisch seien, dass z. B. die Individuen in allen Ständen und Verhältnissen ziemlich gleich seien, der Zuschauer aber nicht jedem Stande

55 Reinhart Koselleck: Patriotismus. Gründe und Grenzen eines neuzeitlichen Begriffs, in: *Begriffsgeschichten*. Frankfurt a. M. 2006, S. 220.

56 August Wilhelm Schlegel, *Zeitung für die elegante Welt*, 24. April 1802, Nr. 49. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 82.

57 Vgl. Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart 1969, S. 17–27.

58 Wie Anm. 10, 3. Bd., S. 296–307.

jede Individualität zutraue. Eine ähnliche Meinung vertritt der Verfasser der Rezension über die Vorstellung der *Braut von Messina* vom Juni 1803, wenn dieser schreibt, dass die »Zusammenstellung des Heidentums und des christlichen Lehrbegriffs« zwar der historischen Wahrheit entspreche, doch »die Wirkung auf der Bühne die Empfindung hemme«. ³⁹ Beide Rezensenten setzen die Theaterwahrscheinlichkeit über die historische Wahrheit und kommen damit Lessings Auffassung nahe, der dem Dichter die Geschichte nur als einen Fundus empfiehlt. Auf der Bühne sei der sinnliche Eindruck lebhafter als die Chronologie der Geschichtsbücher. ⁴⁰

Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt bei der Betrachtung der historischen Dramen auf dem Berliner Nationaltheater ist der hohe Schauwert dieser Inszenierungen. Als Iffland im November 1802 dem König gegenüber sein großes Ensemble damit rechtfertigt, dass die ganze Form der Schauspiele sich zugunsten aufwändig inszenierter Opern geändert habe, ⁴¹ wird er vor allem die Inszenierungen der Historiendramen im Sinn gehabt haben. Die meisten der oben aufgezählten Stücke setzen ein großes Schauspielerensemble voraus. Das bürgerliche Trauerspiel und die Rührstücke hatten ein überschaubares Personal. Für *Kabale und Liebe* wurden 12, für *Menschenhass und Reue* 11 und für *Die deutschen Kleinstädter* 13 Schauspieler gebraucht. Ganz anders war der Aufwand an Schauspielern für die Historiendramen. In *Wallensteins Lager* traten 19 Schauspieler auf, in den *Piccolomini* 22, in der *Jungfrau von Orleans* 27, und in der *Weihe der Kraft* wurden sogar 33 Schauspieler benötigt. Zu diesen Schauspielern kam eine Vielzahl Komparsen, die für die darzustellenden Schlachten, Um- und Aufzüge gebraucht wurden. In der täglichen *Chronik des Nationaltheaters* in der *Haude- und Spencerschen Zeitung* wird in den Besprechungen zur *Jungfrau von Orleans* regelmäßig der Krönungszug erwähnt. Der nur mit »- n -« unterzeichnende Rezensent bemerkt zur Vorstellung vom 28. März 1805, dass der »Pomp des Krönungszuges« sich noch um ein Beträchtliches vermehrt habe. Julius von Voß schreibt in seiner Theaterkritik zur *Weihe der Kraft* vom 14. Juni 1806, dass der blendende Prachtaufwand der Inszenierung und die treffliche Musik von Bernhard Anselm Weber zu häufigen Beifallsbekundungen geführt hätten. Zu vielen der in Berlin aufgeführten Historiendramen wurde die Musik vom Berliner Kapellmeister Bernhard Anselm

39 Vossische Zeitung, 16. Juni 1805, Nr. 72. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 57.

40 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 24. Stück.

41 GStA (Berlin), I HA Rep. 36, Nr. 2414.

Weber komponiert. Von ihm stammt die Musik zur *Jungfrau von Orleans*, zu *Wallensteins Lager* und *Wallensteins Tod*, zu *Die Hussiten vor Naumburg*, zu *Die Weihe der Kraft* und zum *Regulus*. Gewöhnlich ertönte zwischen den Akten Musik, aber auch vor und nach dem Schauspiel waren häufig musikalische Einlagen zu hören. Von den Aufführungen der *Jungfrau von Orleans* ist überliefert, dass in Berlin sogar zum Monolog der Jungfrau im 4. Akt hinter der Szene »eine rührende Musik von Blasinstrumenten« gespielt wurde. Der Rezensent gibt hier jedoch zu bedenken, dass man nicht weiss, »ob man auf die Musik oder auf die Worte hören soll.«⁴² Im Allgemeinen wird die Musik gelobt und in den Rezensionen mit Attributen wie »genialisch« und »gelingen« charakterisiert. Die historischen Dramen wurden in Berlin mit einem immensen Aufwand inszeniert und kamen damit sicherlich der großen Oper, um hier Ifflands Worte zu gebrauchen, sehr nahe. Ein bemerkenswertes Beispiel hierfür ist Kotzebues Stück *Die Hussiten vor Naumburg. Ein vaterländisches Schauspiel*, das mit acht Chören, die alle von verschiedenen Komponisten stammen, 1802 in Berlin seine Erstaufführung erlebte.⁴³ Durch die Konkurrenz, die sich die acht Komponisten lieferten, wurde das Interesse an diesem Stück erheblich gesteigert,⁴⁴ das so zu einem Publikumsmagneten werden konnte. Mit Hilfe der Musik wurden diese Stücke emotional aufgeladen. Das ist sicherlich auch eine Ursache dafür, warum sie für die große Masse – in Berlin bot der Theatersaal 2000 Personen Platz – so attraktiv waren.

Es gibt viele Belege dafür, dass die Botschaft der Historiendramen beim Publikum ankam. Das Publikum verbrüdete sich beim Anblick bestimmter Stücke, oder es lehnte sie gemeinschaftlich ab, was aber ebenfalls eine vorhergehende Identifizierung mit dem Stoff voraussetzt. Besonders die Dramen Schillers spielen hier eine herausragende Rolle. Bei der Aufführung von *Wallensteins Lager* am 7. Dezember 1805, wenige Tage nach der Niederlage der Österreicher in der Schlacht von Austerlitz, wurde, nachdem der Vorhang gefallen war, das

42 Vossische Zeitung, 18. Juni 1803, Nr. 73. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 50.

43 Auf dem Theaterzettel vom 25. August 1805 heißt es: Die Hussiten vor Naumburg. Ein vaterländisches Schauspiel mit Chören in Fünf Akten, vom Herrn von Kotzebue. Die Overture und Komposition des 1sten Chors ist vom Herrn Musikdirektor Weber; die Komposition des 2ten Chors ist von Herrn Schulz; des 3ten Chors vom Herrn Kapellmeister Danzi; des 4ten Chors von Herrn Ignaz Walther; des 5ten Chors vom Herrn Kapellmeister Kranz; des 6ten Chors vom Herrn Kapellmeister Schuster; des 7ten Chors vom Herrn Kapellmeister Reichardt; des 8ten Chors vom Herrn Abt Vogler.

44 Vgl. Axel Schröter: *Die Musik in Kotzebues Schauspielen*, Sinzig 2006, S. 141 ff.

preußische Volkslied *Es lebe der König!* gesungen. Bei der Aufführung desselben Stücks am 19. September 1806 wurde nach dem Reiterlied ein von Bernhard Anselm Weber komponiertes Kriegslied angestimmt, das zuvor den Berliner Zeitungen beigelegt worden war. In der ersten Strophe heißt es:

Die Trommel ruft! Die Fahne weht!
 Es gilt für's Vaterland!
 Der Schlachtenruf ergeht!
 Held Friedrich Wilhelms Helden glühn,
 Und brechen glühend auf und ziehn
 Zum Kampf für's Vaterland!⁴⁵

Ein anderes Beispiel für die Identifikation des Publikums mit der Handlung eines Historiendramas ist die Vorstellung der *Jungfrau von Orleans* am 7. Oktober 1806, wo man jedem Vers, der einer patriotischen Deutung fähig war, applaudiert habe, und nicht selten bei Namen und Versen, die eine feindliche Idee vor die Seele riefen, gepocht habe.⁴⁶ Diese gemeinschaftliche Handlung war möglich geworden, weil der Zuschauer in der Fabel dieses Stückes den erwachenden Nationalgeist gemeinsam wiedererkannt habe.⁴⁷ Eine andere Form der Identifikation mit einem vaterländischen Stoff zeigen die Reaktion der Berliner Offiziere auf die Aufführungen des Schauspiels *Die Weihe der Kraft* im Jahre 1806 und der in diesem Zusammenhang inszenierte Skandal. Die Kritik des Militärs, aber auch vieler Rezensenten richtete sich prinzipiell gegen die ihrer Meinung nach »mystische« Darstellung Martin Luthers auf der Berliner Bühne. Offenbar waren ihnen das Werk und die Inszenierung nicht vereinbar mit ihrer Vorstellung von Luther, den sie als »einen christlichen Heroen [...] und Vertheidiger der deutschen Freiheit«⁴⁸ verehrten. Hier kommt die oben zitierte Auffassung zum Tragen, dass der Zuschauer das Idealbild, das er von einer historischen Person hat, nicht mit einer Bühnenfigur vertauschen will oder kann. Aus Protest veranstalteten Offiziere eine sommerliche Schlittenfahrt entlang der Straße *Unter den Linden*, bei welcher sie sich

45 Haude- und Spenersche Zeitung, 23. September 1806 Nr. 114. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 221.

46 Haude- und Spenersche Zeitung, 16. Oktober 1806, Nr. 124. Ebenda, S. 56.

47 Haude- und Spenersche Zeitung, 7. Oktober 1806, Nr. 120. Wie Anm. 20.

48 Vossische Zeitung, 19. September 1806, Nr. 75. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 249.

als Luther, Katharina von Bora und Nonnen kostümierten. Daraufhin ließ der König das Stück vorläufig verbieten.⁴⁹

Die besondere Einbettung von Historiendramen in den Vaterlands- und Nationaldiskurs um 1800 belegt ihre Rezeptionsgeschichte, die weit ins 19. Jahrhundert hineinreicht. Theodor Fontane macht *Die Weihe der Kraft* und die sommernächtliche Schlittenfahrt zum Mittel- und Spiegelpunkt seiner 1882 erschienenen Novelle *Schach von Wuthenow*, in der er Preußen kurz vor der Niederlage von Jena und Auerstedt schildert. Fontane benutzt die Rezensionen und Berichte der *Vossischen Zeitung*,⁵⁰ um den Theaterskandal um Martin Luther in den Zusammenhang der um 1800 geführten Auseinandersetzungen um das Vaterland zu stellen. Weniger bekannt ist die Darstellung des Berliner Nationaltheaters in Willibald Alexis' Roman *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* aus dem Jahre 1852. Bei seiner Schilderung »der moralischen Zerrüttung und Verwesung«,⁵¹ welche Preußens Niederlage ermöglichten, wird das Berliner Nationaltheater als eine patriotische Institution dargestellt, in der sich die Berliner treffen und vereinen, wenn es um das Vaterland geht. Alexis nimmt die authentischen Theaterereignisse der Jahre 1805 und 1806 auf und stellt das Berliner Theater in mehreren Kapiteln in den Mittelpunkt des Handlungsgeschehens. Wieder ist es das Stück *Wallensteins Lager* von Schiller, das den Patriotismus der Theaterzuschauer mobilisiert und das Nationaltheater zu einem Ort werden lässt, der nationale Identität stiftet. Eine Romanfigur erhebt im Parterre den Einwand, dass es kein patriotisches Stück sei, das da gespielt werde, da es »weder preussisch- noch deutschpatriotisch« sei. Darauf erfolgt die Entgegnung seines Nachbarn: »Aber militärisch [...]. Es wäre doch schlimm, wenn wir den Franzosen nichts entgegenzusetzen hätten.«⁵² Offensichtlich hegt der Entgegnende die Hoffnung, der französischen Armee mit einem Werk der Dichtung entgetreten zu können. Dahinter verbirgt sich die Idee der verbindenden Kraft des kollektiven Theatererlebnisses, und diese ist wiederum

49 Entgegen der geäußerten Meinung von Ruth Freydank (*Theater in Berlin*, Berlin 1988, S. 146) wurde das Stück später wieder in den Spielplan aufgenommen. Vgl. <http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>

50 Im 9. Kapitel stammen die Worte Schachs aus einer Rezension der *Vossischen Zeitung* vom 24. Juni 1806: Mich dünkt immer, ich sehe das Gemälde von Albrecht Dürer vor mir, wo Pilatus mit Pistolenhalftern, reitend vorgestellt wird, oder das berühmte Altarblatt in Soest, wo statt des Osterlammes ein Westfälischer Schinken in der Schüssel liegt.

51 Willibald Alexis: *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht*, Leipzig 1958, Bd. 2, S. 62 [Vorwort des Autors].

52 Ebenda, Bd. 1, S. 572.

nur möglich, wenn die Darstellung von Geschichte patriotische Assoziationen hervorruft und auf die Gegenwart bezogen werden kann.

Resümee

Die Berliner Inszenierungen von Geschichtsdramen sind ein Beitrag zur patriotischen und staatsbürgerlichen Erziehung der Bürger und werden vom Staat gefördert. Weder in Wien noch in Weimar gehen Historiendramen so oft und in so großer Zahl über die Bühne wie in Berlin. Das Berliner Theater illustriert den Wandel des geschichtlichen Denkens nach 1780, indem die »Verzeitlichung« der Geschichte dargestellt wird, und es übernimmt eine sinnstiftende Funktion, da im Berliner Nationaltheater Helden, die ein großes Potential zur Identifikation besitzen, vaterländische Geschichte vorführen, an das bürgerliche Gemeinwohl appellieren und dem patriotischen Diskurs Nahrung geben. Entscheidend geprägt wird dieser Diskurs von den kontrovers über das Theater diskutierenden Berliner Tageszeitungen, weil die Theaterkritik ästhetische und tagespolitische Fragen miteinander verbindet und eine breite Öffentlichkeit daran teilnehmen lässt. Die Aufführungen von Historiendramen erfüllen nicht nur eine politische Funktion, sondern stellen auch ein ästhetisches Gegengewicht zum bürgerlichen Trauerspiel und zum Rührstück dar, und sind somit ein fester Bestandteil der ästhetischen Konzeption des Berliner Nationaltheaters. Der preußische Staat sieht sich in seiner Rolle als Auftraggeber und Finanzier der Kunst als Vermittler zwischen Künstlern und Volk, nach dem die Kirche, wie Friedrich Eberhard Rambach betont, diese traditionelle Funktion nicht mehr erfüllt:

Es muss der Kunst sehr willkommen seyn, wenn der Staat sie auf diese Art so zu sagen in Sold nimmt. Nicht zu gedenken, dass sie um so gegründeter Anspruch auf seine Unterstützung hat, so gewinnt sie dadurch ein neues Band an das Volk, von welchem sie, seit die Religion ihr nicht mehr Gegenstände darbietet, ganz getrennt wurde.⁵⁵

55 Rambach: Die schöne Kunst im Dienste des Vaterlands, in: *Jahrbücher der Preussischen Monarchie*, 1799, Bd. 3, S. 144. Rambach führt in diesem Beitrag aus, dass es auch die Aufgabe der Kunst sei, dem Volke die vaterländische Geschichte nahe zu bringen, um es zu tätigen Patrioten zu erziehen; er bezieht sich ausdrücklich auf eine Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. vom August 1799 an den Minister von Heinitz, den Kurator der Akademie der Künste, in der der König fordert, dass für die nächste Berliner Kunstausstellung die Maler und Zeichner Szenen aus der vaterländischen Geschichte verfertigen mögen.