

Polemik und Programm – Die streitbaren Theaterkritiken von August Ferdinand Bernhardi als Beitrag zur romantischen Hermeneutik

Berlin um 1800 – Theater, Geselligkeit, Publizistik und die Frühromantik

Das Königliche Nationaltheater in Berlin entwickelte sich, seit August Wilhelm Iffland 1796 die Intendanz übernommen hatte, zu einer einflussreichen Institution und einem Kristallisationspunkt des geistigen Lebens in Berlin. Die Verständigung darüber wurde über die Expertenzirkel hinaus zu einer öffentlichen Angelegenheit in den Vereinen, Salons und Zeitschriften. Die dramatische Kunst war, wie August Wilhelm Schlegel 1802 in seinen *Berliner Vorlesungen zur Literatur* sagte, „so zu sagen der weltlichste Theil der Poesie, und der sich am meisten in den geselligen Verkehr mischt“.¹ Berliner Journale wie die *Jahrbücher der Preußischen Monarchie* und die *Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg* brachten, neben Artikeln zu kommunalpolitischen Belangen und Verlautbarungen des Hofes, zunehmend auch Theaternachrichten.

Von 1798 bis 1800, zu einer Zeit, da sich die Theaterkritik im Tagesjournalismus zu etablieren begann, verfasste August Ferdinand Bernhardi (1769–1820) Theaterrezensionen als regelmäßige monatliche Rubrik für das *Berlinische Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*. Diese von 1795 bis 1800 erscheinende, in der Spätaufklärung wurzelnde Monatsschrift widmete sich den herrschenden geistigen Strömungen in Kunst, Literatur, Philosophie und Gesellschaft und erfasste über ein breites Themenspektrum den Zeitgeist: vom politischen Tagesgeschehen bis zur aktuellen Mode. Hier wurde über die Bildungs- und Gesellschaftsfähigkeit von Frauen ebenso debattiert wie über die Assimilation von Juden in die christliche Gesellschaft. Es kamen die Kant-Fürsprecher wie seine Widersacher zu Wort und es erschienen Dichtungen der Autorengeneration um Klopstock, Ramler und Gleim. Ein Artikel des Predigers und Publizisten Daniel Jenisch vom März und April 1795 *Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen* veranlasste Goethe zu einer Entgegnung in Schillers Zeitschrift *Die Horen* unter dem Titel *Literarischer Sansculottismus* mit der berühmten Definition, was ein klassischer Autor sei. Die Jahrgänge des *Berlinischen Archivs* spiegeln wider, wie sich

¹ Schlegel, A. W. 1803, S. 14.

neben den Ideen der Spätaufklärung gegen Ende der 1790er Jahre die frühromantische Strömung immer energischer Gehör verschaffte. Es erschienen Erzählungen und Rezensionen von Ludwig Tieck sowie Johann Gottlieb Fichtes Bericht über seine Relegation aus Jena². Im Januar und Februar 1799 beleuchtete Friedrich Daniel Schleiermacher mit seinem *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* die sozialen Umgangsformen, aus denen der Habitus der neuen geistigen Bewegung erwuchs, und im Juli verteidigte er als einer der wenigen Friedrich Schlegels Skandalroman *Lucinde*. Bernhardi hatte bereits 1796 die Erzählung *Sechs Stunden aus Finks Leben* publiziert. Ab Januar 1798 lieferte er (anonym) die monatliche Theaterkritik und 1800, als die Auseinandersetzungen zwischen romantischem und antiromantischem Lager an Schärfe gewannen,³ auch Rezensionen zu den aktuellen *Musen Almanachen*, dem *Athenäum*, Fichtes *Die Bestimmung des Menschen* und Tiecks *Romantische Dichtungen*. Noch in den zwei letzten Heften des Journals brachte er schließlich ein romantisches Märchen seiner Frau Sophie unter.⁴

Das *Berlinische Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* wurde ab Januar 1798, also noch einige Monate vor Erscheinen der wichtigsten romantischen Programmschrift, des *Athenäum* der Brüder Schlegel, zu einer Plattform der Frühromantik. Bernhardi verschaffte als Literatur- und Theaterrezensent der neuen literarischen Richtung Publizität, arbeitete der romantischen Theoriebildung zu und schuf gewissermaßen das Bindeglied zwischen Friedrich Schlegels Aufsätzen für Johann Friedrich Reichardts Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste*, August Wilhelm Schlegels Rezensionen für die Jenaische *Allgemeine Litteraturzeitung* und dem *Athenäum*, das damals noch in seiner Konzeptionsphase steckte. Bernhardi gehörte zu jener Gruppe junger Intellektueller, die in enger geistiger Verbindung über lose Verabredungen und Kooperationen die folgenreiche ästhetische Bewegung der Frühromantik in Gang setzten.

Bernhardis literatur- und theaterkritische Beiträge im Kontext der Frühromantik haben allerdings weit weniger wissenschaftliche Beachtung erfahren als sein Wirken als Pädagoge bei der Modernisierung der Gymnasien und der Einführung einheitlicher Lehrpläne und Abiturprüfungen im Zuge der Humboldtschen Bildungsreformen, weniger

² Tieck, L.: „*Die Sühne*“, 1795, sowie Rezensionen 1795, 1796 und 1798. Fichte gab 1799 Einblick in die Hintergründe seiner Vertreibung aus Jena im Zuge des sogenannten „Atheismusstreits“.

³ Aloys Hirt: *Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten*, in: BAZG 1798, Bd. 2, S. 437–451. Daniel Jenisch: *Das Athenäum. Ein Fragment*, in: BAZG, Bd. 1, Januar 1799, S. 44–47.

⁴ Sophie Tieck-Bernhardi: *Die Blume der Liebe. Ein Märchen*, in: BAZG, Bd. 2, November 1800, S. 365-375 und Dezember 1800, S. 434-450.

auch als seine Bemühungen um eine erkenntnistheoretisch begründete Sprachwissenschaft.⁵ Die Literaturwissenschaft hat sich Friedrich Schlegels Diktum vom „Anempfnder“⁶ der Frühromantik angeschlossen, und so gilt Bernhardi bis heute als Mitläufer der romantischen Bewegung im Schatten seines Schwagers Ludwig Tieck und der Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel.⁷ Seine Theaterrezensionen hat die Romantikforschung nur oberflächlich zur Kenntnis genommen, und zwar fast ausschließlich als Kampfansage gegen das publikumswirksame Theaterkonzept von August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue, deren Stücke sich damals außerordentlicher Beliebtheit erfreuten. Bernhardi leistete mit seinen Theaterrezensionen jedoch viel mehr für die romantische Bewegung: Er warf sich nicht nur mit seiner ganzen Person in die Bresche, sondern sein ironisch-polemischer Talent sowie sein philologisch-sprachphilosophisch geschultes Vermögen setzten durchaus Impulse für die programmatische Arbeit an der frühromantischen Kunstanschauung und der hermeneutischen Methode der Kritik.

Bernhardis Vorrede zur Theaterrubrik kündigt das Vorhaben an, über die Beobachtung des Theaters gleichsam „die geistige Signatur des Zeitalters“ zu erfassen: „Es [das Theater] ist der Thermometer der Bildung jeder Art, es enthält die Annalen des Geschmacks, die häufigsten Beiträge zur Geschichte des Wortes Kunst und Kunstwerk unter einer Nation; und eine mit ächt philosophischem Blicke geschriebene Geschichte des Theaters einer Nation, würde manche Lücke der politischen Geschichte suppliren.“ Keine Dramaturgie [im Stile Lessings] wolle er liefern, sondern „die temporelle Zweckmäßigkeit der Stücke“ prüfen.⁸

Das von Iffland nach klaren Rentabilitätskriterien und mit großem Erfolg geführte Nationaltheater bot jeden Abend eine Vorstellung mit mindestens einem Stück. Bernhardi stand für seine Besprechungen ein halber Bogen, also acht Seiten, zur Verfügung. In diesem begrenzten Rahmen sind seine Rezensionen in ihren besten Beiträgen kurz gefasste Analysen, die die einzelnen Stücke in einen theater- und literaturgeschichtlichen

⁵ Vgl. die ausführliche Bibliographie von Roswitha Wild-Schedlbauer in Bernhardi 1990. Eine Arbeit, die sich explizit mit Bernhardi als Kritiker der Romantik befasst, ist die Dissertation von Eugen Klin (1966). Vor allem die bildungsgeschichtliche Forschung sowie die neue sprachwissenschaftliche Forschung im Zusammenhang mit Wilhelm von Humboldts sprachwissenschaftlichen Arbeiten hat Bernhardi in jüngster Zeit Beachtung geschenkt.

⁶ F. Schlegel an Rahel Varnhagen, 8. Febr. 1802, in: Varnhagen 1867, S. 230.

⁷ Rudolf Hayms (1928) Urteil über Bernhardi als „eklektischen Kopf“ (S. 817) und „Panegyriker der Romantik“, der sich gern Tiecks poetische Arbeiten aneignete, die Schlegels nachahmte und Fichte, Schellings und Schleiermachers philosophische Ideen amalgamierte, hat sehr dazu beigetragen, dass in Bernhardi immer der anempfindende Trittbrettfahrer der Romantik gesehen wurde.

⁸ BAZG 1798, Bd. 1, S. 55.

Zusammenhang stellen, sie sind oft scharfe polemische Attacken oder wegwerfende Verrisse und werden zum Ende hin von dem erbitterten Streit mit dem Kritiker der *Allgemeinen Theaterzeitung*, Johann Gottlieb Rhode, um die Geltungsmacht ästhetischer Prinzipien überlagert. Was selbst Eugen Klin, der sich am eingehendsten mit Bernhardis kritischen Arbeiten befasst hat, als ermüdende Privatfehde zweier konkurrierender Theaterkritiker abtat,⁹ führt ins Zentrum der ästhetischen Debatten zwischen spätaufklärerischer und romantischer Kunstauffassung. Und es sei vorab gesagt, dass Bernhardis Theaterartikel der Anlass für das Ende des einflussreichen *Berlinischen Archivs der Zeit und ihres Geschmacks* waren.

Soziale Netzwerke und kritische Feldzüge

Zu den jungen Intellektuellen, die sich von der offenen, experimentierfreudigen Berliner Gesprächskultur angezogen fühlten, gehörte Friedrich Schlegel. In der Mittwochsgesellschaft lernte er 1797 den Prediger und Philosophen Schleiermacher kennen, mit dem er bald eine Wohngemeinschaft gründete. Schleiermacher kannte wiederum Bernhardi aus der gemeinsamen Zeit am Gymnasiallehrerseminar. Im Herbst 1797 traf Schlegel im Salon von Henriette Herz nicht nur seine zukünftige Frau Dorothea, die älteste Tochter Moses Mendelssohns, die damals noch Brendel hieß und mit dem Bankier Veit verheiratet war, sondern auch Ludwig Tieck, der für ihn „in jeder Rücksicht Antithese des alten Berlinismus“¹⁰ zu sein schien und ihn in den Kreis um seine Geschwister Sophie und Friedrich sowie seine Freunde Wackenroder und Bernhardi einbezog. Schlegel trug sich in dieser Zeit nach zwiespältigen Erfahrungen als Mitarbeiter an Johann Friedrich Reichardts Zeitschriften *Deutschland* und *Lyceum der schönen Künste* und dem Eklat um Schillers *Horen* mit Ideen zu einem eigenen Journal, dem *Athenäum*. Seinem Bruder August Wilhelm, der seiner Rezensententätigkeit für die *Jenaische Allgemeine Litteratur Zeitung* allemal überdrüssig war, machte er den Gedanken schmackhaft, „nach 5–10 Jahren „kritische Dictatoren Deutschlands zu seyn, die A[llgemeine] L[itte]ratur Z[ei]tung zu Grunde zu richten und eine

⁹ Vgl. Klin 1966.

¹⁰ F. an A. W. Schlegel, 18. Dez. 1797, KSA XXIV, S. 66. Tieck lebte zusammen mit seiner Schwester Sophie und seinem Bruder Christian Friedrich in einem Sommerhaus vor dem Rosenthaler Tor und im Herbst/Winter unweit davon in der Hospitalstraße, wo Sophie und er einen Kreis enger Freunde um sich geschart hatten, u. a. Wackenroder und Tiecks alten Freund und künftigen Schwager Bernhardi. Auch Schlegel gehörte bald zu diesem Kreis und empfing die Freunde bei sich. Er veranlasste, dass sein Bruder in der *Jenaischen Allgemeinen Litteratur Zeitung* Tiecks *Gestiefelten Kater* und Bernhardis *Bambocciaden* rezensierte.

kritische Zeitschrift zu geben, die keinen andren Zweck hätte als Kritik“.¹¹ „Meisterstücke der höhern Kritik und Polemik“ schwebten ihm vor, „überhaupt Alles, was sich durch erhabene Frechheit auszeichnete und für alle andren Journale zu gut wäre.“¹²

Bernhardi gehörte zwar nicht zum engen Kreis der *Athenäum*-Autoren, doch seine Literatur- und Theaterrezensionen stellen sich in diesem Kontext als tagesjournalistischer Beitrag zu einem breit angelegten romantischen kritischen Feldzug dar, der sich in die Tradition Lessings stellte, an dem von Goethe und Schiller entwickelten Konzept der „ästhetischen Erziehung“ orientierte und alles, was diesem Anspruch entgegenstand, mit scharfer Polemik attackierte. Eine Tonlage, die im vorangegangenen, von Goethe und Schiller entfachten „Xenienstreit“ bereits angeschlagen war. Durch Briefzeugnisse lässt sich diese These zwar nur teilweise stützen, da die Akteure im fraglichen Zeitraum persönlichen Umgang pflegten und Absprachen, so es sie denn gab, selten der Schriftform bedurften, wohl aber durch die Betrachtung ihrer persönlichen Netzwerke und einen genauen Blick auf die Rezensionen selbst.

Die kämpferische Stimmung, aus der heraus die Romantiker um die Jahrhundertwende mit der Attitüde der Provokateure ein Feuerwerk kritischen Jakobinertums entfachten, beschreibt eines der Schlegelschen *Fragmente zur Litteratur und Poesie* von 1797: „Der Grundsatz: Es wird nun einmahl recensirt, also wollen wir (um uns in Vortheil zu setzen) mit recensiren damit es recht geschieht; es ist wie bei einer Revolution mit zu morden.“¹³ In diesem Sinne nutzte Bernhardi seine Bekanntschaft mit dem ehemaligen Lehrerkollegen und nunmehrigen Professor für Altertumskunde an der Akademie der Künste und Herausgeber des *Berlinischen Archivs*, Friedrich Eberhard Rambach, sowie einen günstigen Augenblick, um sich in dessen Zeitschrift als Theaterkritiker zu etablieren.¹⁴ Fast anderthalb Jahre, bis Ende 1798, führte Rambach allein die Geschäfte der Zeitschrift und lancierte Bernhardis tendenziöse Theaterkritiken später wohlweislich an seinem neuen Mitherausgeber Ignaz Aurelius Feßler vorbei.

August Ferdinand Bernhardi, Sohn eines Berliner Justizbeamten, hatte in Halle Theologie, Philosophie und Philologie studiert, war seit 1791 Lehrer am Friedrichwerderschen Gymnasium in Berlin und stieg dort 1798 zum Subrektor auf. Ihn und

¹¹ 31. Okt. 1797 Fr. an A. W. Schlegel, KSA XXIV, S. 32.

¹² Ebenda, S. 31.

¹³ KSA, Bd. XVI, S. 95.

¹⁴ Der zweite Mitherausgeber des *Berlinischen Archivs*, Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, war im Juni 1797 aus dem Redakteursamt geschieden.

seinen Kollegen Rambach hatte mit den begabten Schülern Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder eine literarische Freundschaft verbunden. Die nur um wenige Jahre älteren Lehrer können als Entdecker und frühe Förderer der beiden romantischen Junggenies gelten.¹⁵ Seit 1799 war Bernhardi überdies mit Tiecks Schwester Sophie verheiratet. Tiecks lebenslange Theaterleidenschaft ist bekannt, und es darf angenommen werden, dass viele der von Bernhardi vorgetragenen Ansichten im Kreis der Freunde debattiert wurden. Die Leserschaft des *Berlinischen Archivs* brachte die Theaterrubrik folgerichtig mit Tieck in Zusammenhang, weshalb sich Rambach bereits 1798 zu der redaktionellen Bemerkung veranlasst sah, dass der Autor Peter Lebrecht (so lautete Tiecks Pseudonym) an den Theaterartikeln keine Zeile geschrieben habe.¹⁶

Hermeneutische Methode und Kritik

Für das *Berlinische Archiv* war die Theaterrezension als feste Rubrik ein Novum. Bernhardi sah sich zunächst als Konkurrenten, dann als Erben eines Vorläufers, und zwar der *Berlinischen Dramaturgie*, die mit Unterbrechungen von Juli 1797 bis Januar 1798 als erste regelmäßige Berliner Theaterkritik von Friedrich Schulz herausgegeben wurde. Nicht nur deren Titel enthielt die Referenz an Lessings *Hamburgische Dramaturgie*. Die beiden letzten Stücke der *Berlinischen Dramaturgie* vom 27. Januar und 5. Februar 1798 befassten sich ausführlich mit Lessings *Emilia Galotti*. Das Berliner Theater hatte das Stück nach mehreren Jahren wieder in den Spielplan aufgenommen und am 8. Januar 1798 vor „brechend vollem Haus“ gespielt.¹⁷ Die Besprechung in der *Berlinischen Dramaturgie* bestand vor allem aus langen, ehrfürchtigen Zitaten aus Friedrich Schlegels geschliffenem Lessing-Aufsatz, der 1797 in Johann Friedrich Reichardts *Lyceum der schönen Künste* erschienen war und worin Schlegel *Emilia Galotti* „das eigentliche Hauptwerk“ Lessings genannt hatte.

Unstreitig ein großes Rechenexempel der dramatischen Algebra. Man muß es bewundern, dieses in Schweiß und Pein produzierte Meisterstück des reinen Verstandes;

¹⁵ Rambach, der sich auch als Unterhaltungsschriftsteller betätigte, hat zwei seiner Räuberromane von Tieck zu Ende schreiben lassen. Wackenroder berichtet in seinen Briefen von gemeinsamer Lektüre und regelmäßigen Treffen. Vgl. Köpke 1855, S. 118–122.

¹⁶ BAZG 1798, Bd. 2, S. 385.

¹⁷ Die Rückkehr des Stückes auf die Berliner Bühne war zugleich die der gefeierten Schauspielerin Friederike Unzelmann, die nach der Geburt eines Kindes nicht mehr in der Titelrolle, sondern als Gräfin Orsina auftrat.

man muß es frierend bewundern, und bewundernd frieren, denn ins Gemüt dringts nicht und kanns nicht dringen, weil es nicht aus dem Gemüth gekommen ist.¹⁸

An Lessing führte für jemanden, der das Fach eines Theaterkritikers ernst nahm, kein Weg vorbei. Und so beginnt Bernhardi seine Rezensententätigkeit mit einer Besprechung eben dieser *Emilia-Galotti*-Aufführung. Er erwähnt den Schlegelschen Aufsatz nicht, seiner Rezension ist er vielmehr *ingeschrieben*. In schlüssiger Argumentation weist Bernhardi nach, dass die aufs Gemüt zielenden Deklamationskünste der Berliner Schauspieler dem Geist dieses Stückes nicht gerecht werden:

Derjenige [Schauspieler], welcher nur Gefühl hat, wage sich ja nicht an die Darstellung irgend eines Charakters aus der Emilie. Hier ist an kein Erwärmen, keine Rührung, keine Aufregung des Gefühls durch den Dichter zu denken, das ganze Kunstwerk bleibt todt, bis der Verstand in dasselbe eindringt.

[der Dichter] hat deswegen nirgend einen leeren Platz gelassen, an welchem die Kunst des Schauspielers sich als willkürliche Kunst bewähren kann, sondern er will nur sich, und sich nur rein dargestellt sehen. Um diese Darstellung nun dem Schauspieler zu erleichtern, hat er recht mit Absicht alle poetische Sprache vermieden, ist allen Feinheiten, in Beziehung auf das Gefühl, recht geflissentlich aus dem Wege getreten, und hat bloß in deutlichen Zeichen zum Verstande geredet. Und eben deswegen, weil hier alles so abgezirkelt, so aus dem Verstande auf das Papier geflossen ist, lassen sich dem Schauspieler seine Fehler so wahrnehmen, so demonstrieren.¹⁹

Bernhardi demonstriert an Beispielen, dass die Schauspieler den inneren Zusammenhang des sorgfältig durchgearbeiteten Stücks nicht erfasst hätten, bis hin zu nicht umgesetzten Gedankenstrichen, die aber, wie jedes kleinste sprachliche Zeichen, Bedeutung trügen. „Was aber bei diesem Stücke und der Darstellung desselben recht eigentlich an seinem Orte ist“, sagt Bernhardi, „ist die Kritik.“²⁰ Das vom Autor dem Werk eingeschriebene kritische Verfahren müsse also in der kritischen, nicht einfühlenden, bewussten Darstellungsweise der Schauspieler aufgenommen und fortgeführt werden wie auch in der reflektierenden Arbeit

¹⁸ *Lyceum der schönen Künste*, Bd. 1, Teil 2, Unger, Berlin 1797, S. 76–128. KSA II, S. 100–125, hier: S. 116.

¹⁹ BAZG 1798 Bd. 1, S. 157 ff.

²⁰ Ebenda, S. 158.

des Kritikers. Bernhardi leitet seine Kriterien aus dem Werk immanenten Kategorien ab und demonstriert das romantische Prinzip der „Bewusstseinssteigerung des Werkes durch Kritik“.²¹

In einem Brief an Schleiermacher vom Juli 1798 hatte Friedrich Schlegel seinen Aufsatz über Goethes *Wilhelm Meister* im ersten Band des *Athäneum* den „Uebermeister“²² genannt. Das war mehr als das selbstironische Eingeständnis der intellektuellen Anmaßung des jungen Schlegel. Es war der Kristallisationskern der Methode der romantischen Kunsterkenntnis, wonach erst in der kritischen Reflexion das Werk poetisch vollendet und auf das universelle Kunstganze bezogen werde. Es geht um den „rekonstruktiven Vollzug einer Produktion“²³, darum, den Schriftsteller besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden habe, wie es bei Schleiermacher heißt, worin laut Hans-Georg Gadamer „das eigentliche Problem der Hermeneutik beschlossen“²⁴ liegt.

In unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe zu Friedrich Schlegel, der seine Überlegungen, wie die philologischen Prinzipien der Hermeneutik mit der Philosophie, der Historie und der Poesie zu einer kritischen Theorie zu verbinden seien, von Sommer bis Dezember 1797 in seinen Notatsheften zur Philologie festhielt, wendet Bernhardi in seiner ersten Theaterrezension an, was er 1802 bei seiner Verteidigung Fichtes gegen Christoph Friedrich Nicolai eine „hermeneutische Regel“ nennen wird, „daß man einen jeden Schriftsteller in seinem Geiste erklären muß, dies geht aber nicht an, ohne das Prinzip seines Styls gefunden zu haben“.²⁵

Rambach war das Verstörende dieser Kritik bewusst, dies war keine der üblichen Theaterrezensionen, die ihr Urteil nach den Regeln der Moral und des Geschmacks bildeten. Gleich dem ersten Artikel seines neuen Rezensenten stellte er eine redaktionelle Anmerkung voran: „Die Redaktoren des Archivs bringen es hier ihren Lesern in Erinnerung, daß die Meinungen und Behauptungen ihrer Mitarbeiter nicht immer die ihrigen sind.“²⁶

²¹ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. v. Herrmann Schweppenhäuser Frankfurt a. M. 1973, S. 61.

²² KSA XXIV, S. 148.

²³ Gadamer 2010, S. 196.

²⁴ Ebenda. Gadamer verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass es um größere begriffliche Klarheit durch Denken und geht und dass die Formel vom besseren Verstehen als der Autor selbst auch bei Kant und Fichte eine Rolle spielt, ja, eigentlich das Wesen jeglicher wissenschaftlicher Kritik beschreibt. (ebenda S. 198f.).

²⁵ August Ferdinand Bernhardi: *Nicolai contra Fichte, eine Untersuchung*, in: *Kynosarges. Eine Quartalsschrift*, Berlin 1802, S. 169.

²⁶ BAZG 1798, Bd. 1, S. 157.

Universalpoesie versus Naturnachahmung

Nach diesem programmatischen Auftakt folgt Bernhardi einem konventionelleren Rezensionsschema. Da er sich über die Zeitbezogenheit und Begrenztheit seines kritischen Tagesgeschäfts im Klaren ist, bemüht er sich im Wesentlichen um literarhistorische Einordnungen und Wertungen der Stücke und Bewertung der Inszenierungspraxis; lange Schilderungen der Handlung und Theateranekdoten vermeidet er ebenso wie ausführliche Beurteilungen der Schauspielerleistungen. Er sieht allerdings oft Veranlassung, die Sucht der Zuschauer nach Vergnügen und Unterhaltung und die Theaterautoren, die diesem Bedürfnis mit leichter Feder nachkommen, sowie die effekthascherischen Darbietungen der Schauspieler zu tadeln.

Zu übergreifenden poetologischen Überlegungen kann er höchstens Ansätze liefern, etwa mit seinen Gedanken zur antiillusionistischen Funktion des Nachspiels, das er „der Natur seiner Bestimmung nach, komisch, bürgerlich und von geringem Umfange“²⁷ nennt, denn es habe die Aufgabe, den Zuschauer nach den tragischen Erschütterungen allmählich wieder ins gewöhnliche Leben hinübergleiten zu lassen.

Die sogenannten „Familiengemälde, diese Miniaturbilder“, deren Meister und fruchtbarer Produzent Iffland war, ist für Bernhardi ein genuin bürgerliches, wenn nicht gar Berliner Genre. Er konstatiert die sozialen Veränderungen, die dazu führen, dass „Theater und dramatisches Kunstwerk getrennt“ sind, nämlich die Entstehung eines bürgerlichen Massenpublikums, das in erster Linie unterhalten werden will und sich und seine Belange in der Kunst verhandelt sehen möchte und somit die Tendenz der dramatischen Poesie hervorbringt, „unsere bürgerlichen Verhältnisse, das wirklich prosaische Leben“, „wirkliche Menschen und ihre Begebenheiten“²⁸ darzustellen, in Stücken mithin, die keine „erhabene Komposition vertragen“. Diese Beschränkung auf „Lokales“, „Nationales“ und „Temporelles“²⁹ weiß Bernhardi durchaus zu würdigen, wenn die Stücke keine „Prätensionen machen, die sie zu schwach sind zu erfüllen, wenn sie nichts seyn wollen, als was sie seyn können“³⁰ und er sich gut unterhalten fühlt. In diesem beim breiten Publikum beliebten Genre, einer Säule von Ifflands wirtschaftlichem Erfolg als Intendant, wurde laut Bernhardi

²⁷ BAZG, 1798, Bd. 2, S. 152.

²⁸ Ebenda, S. 302.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 364.

³⁰ BAZG, 1799, Bd. 2, S. 304.

die bürgerliche Privatheit zu einer öffentlichen Angelegenheit erhoben, die großen Gegenstände dagegen wurden „miniaturisiert“. Diese Tendenz zur Abbildhaftigkeit, Beschränkung und Nivellierung, an der sich nach Bernhardis Meinung die Grenzen des Theaterdichters Iffland offenbarten, kommentiert er ironisch anlässlich eines Huldigungsstücks für den König mit dem Titel *Der Veteran*:

Aeschylus schreibt Perser, Shakespear Heinrich den 8ten, Engel einen Titus, Rambach den großen Kurfürsten, und Herr Iffland einen Veteran. Es ist mit den Gelegenheitsstücken wie mit den Gelegenheitsgeschenken; jeder giebt, was er entbehren zu können glaubt; jener ein Goldstück, dieser einige Groschen.³¹

Kein Königsdrama also über den großen Friedrich, sondern eine Allegorie, die den preußischen Herrscher verbürgerlicht und zum Vorsteher einer Bauerngemeinde macht.³² Die serielle Produktion von Unterhaltungstheater sieht Bernhardi als Folge der „flachen“ italienischen und französischen Genrestücke, die er mit Ingrimm verfolgt – ein Verdikt, in das er auch Voltaire, Moliere, Diderot und Goldoni einschließt.³³

Bernhardis satirische Attacken zielen auch auf jene Teile der Berliner Gesellschaft, die damals als Randgruppen gelten: die Frauen und die Juden. Seine Äußerungen über die jüdischen Salonièren anlässlich der Besprechung des Stücks *Die Juden* des englischen Autors Cumberland haben ihm nachhaltig den Ruf eines Antisemiten eingetragen. Selbst wenn man zugutehält, dass Antisemitismus zur damaligen Zeit gesellschaftlicher Konsens war und

³¹ Ebenda, S. 185f.

³² Der Bewertung eines Stückes mit wahrhaft großem historischen Gegenstand, nämlich Schillers *Piccolomini*, das eine Rezensentin namens Frau Bernard im Konkurrenzblatt *Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte* „eine kolossalische Geburt“ nannte, weicht Bernhardi interessanterweise aus – es war eine stillschweigende Vereinbarung, dass die Romantiker seit dem *Horen*-Streit sich öffentlicher Äußerungen zu Schiller enthielten. *Denkwürdigkeiten und Tagessgeschichte der Mark Brandenburg*, 1799, Bd. 3, S. 385. Ich möchte die Vermutung aufstellen, dass dies eine anonyme Rezension aus dem Umkreis Bernhardis ist. Namentlich gezeichnete Rezensionen sind in dieser Zeit eine Seltenheit, und gerade Frauen publizierten normalerweise unter dem Schutz der Anonymität.

³³ BAZG, 1799, Bd. 2, S. 302. Auf französische Theaterstücke reagiert er mit besonderer Verbissenheit. So heißt es im April 1798 in einer Besprechung der *Scheidung*: „Wenn man Jemandem einen kurzen Begriff geben wollte, was ein französisches Schauspiel im bösen Sinne des Wortes heißt; so müsste man ihm dieses Stück vorlegen. Flache Charaktere, lahme Handlung, sorgfältige Beobachtung der äußern Einheit, Geschwätz, Affektation, kurz alles was den flachen Franzosen charakterisirt, ist hier zum Ueberfluß aufgetischt.“³³ BAZG 1798, Bd. 1, S. 420.

Die beim Berliner Publikum beliebten Singspiele fertigt er ähnlich unwillig ab. „Situationen, Verwicklung, Sprache, Einfälle, nichts erhebt sich über das Triviale [...] Salieri scheint überhaupt als Musiker das zu seyn, was so viele Dichter sind, sehr begränzt, und nur zur Produktion weniger Werke fähig, deren Verwandtschaft man lebhaft fühlt.“, BAZG 1799, Bd. 1, S. 344 (*Der Jahrmarkt zu Venedig. Ein komisches Singspiel aus dem Italienischen*. Musik von Salieri).

Frauen aus den meisten Bereichen des öffentlichen Lebens, den Bildungseinrichtungen und den intellektuellen Zirkeln in der Regel ausgeschlossen blieben, wirkt die Schärfe seiner Ausfälle befremdlich. Seine Freunde bezogen andere Positionen und distanzieren sich in diesem Punkt deutlich von ihm.³⁴

Bernhardi, dem die Zeitgenossen ein spöttisches, sarkastisches Naturell bescheinigten, hatte nicht vor, sich in seinen Urteilen Mäßigung aufzuerlegen – die Höflichkeit sei keine Pflicht, auch auf die Gefahr hin, für ungesittet und böse gehalten zu werden, zitiert er im April 1798 aus dem Buche „eines großen Kunstrichters“³⁵ und veranlasst Rambach erneut, sich von seinem Rezensenten zu distanzieren. „Wir bekennen im Gegentheil, daß wir mit den hier entwickelten Meinungen oft, mit dem Tone, in welchem sie gesagt sind, immer nicht einverstanden sind.“³⁶ Dem gemäßigten, ausgleichenden Ton, der in der spätaufklärerischen Berliner Gelehrtengelehrten-Gemeinde herrscht, setzt Bernhardi in bewusster Provokation einen schonungslosen und subjektiven Kritikstil entgegen. Scharfe, sarkastische Polemik wird zu seinem Markenzeichen, das Hauptziel ist der streitbare Erfolgsautor Kotzebue.

Kotzebue war zum Lieblingsfeind der Romantiker geworden, insbesondere seit am 24. April 1797 in Berlin seine Posse *Die Unglücklichen* gegeben worden war, in der die Karikatur eines Rezensenten auftauchte, die deutlich auf August Wilhelm Schlegel und sein Rezensitionsmonopol bei der Jenaischen *Allgemeinen Litteraturzeitung* gemünzt war.³⁷ Mit *Der hyperboreische Esel, oder: Die heutige Bildung. Ein drastisches Drama und philosophisches Lustspiel für Jünglinge* (Leipzig 1799) hatte Kotzebue die Schlegel-Brüder und ihre Zeitschrift *Athenäum* auf der Leipziger Bühne publikumswirksam dem Gespött ausgesetzt, ein Angriff, den August Wilhelm Schlegel mit der Satire *Ehrenpforte und*

³⁴ Die Richtigstellung zu Tiecks Teilhabe an der Theaterrubrik (vgl. Anm. 11) erfolgte nach der *Juden*-Rezension.

³⁵ BAZG, 1798, Bd. 1, S. 355. Eine Charakteristik Bernhardis liefert Tieck in seiner Biografie. Vgl. Köpke 1855, S. 123: „Spott und treffender Witz standen ihm zu Gebote, und machten ihn zu einem ebenso gefürchteten Gegner als beliebten Unterhalter. Mit Leichtigkeit wußte er sich auf den verschiedensten Gebieten des Wissens zurechtzufinden, und durch geschickte Anwendung zu verdecken, was ihm an gelehrten Kenntnissen abging. Er liebte Laune, Ironie und Mystification, und konnte mit Nachdruck und Anstrengung arbeiten, um hinterher eben das zu verspotten, woran er seine ganze Kraft gesetzt, und nicht minder diejenigen, welche daran geglaubt hatten. Gewandt und überlegt wußte er sich in die verschiedensten Stimmungen zu versetzen; stets blieb er Herr der Form, auch in der Rede und Schrift, und wußte für sich zu gewinnen und zu blenden.“

³⁶ BAZG, 1798, Bd. 1, S. 364. Nach einem Verriss von Ifflands *Magnetismus*.

³⁷ „Das thut uns leid,“ schrieb die Berlinische Dramaturgie angesichts der oben erwähnten Schlegel-Satire, „nicht um der Litteraturzeitung willen, die wohl wegen ihrer nicht selten so partheyischen, hämischen und höchst armseligen Rezensionen, besonders im Fache der schönen Wissenschaften, eine satyrische Rüge verdient, sondern um des Herrn von Kotzebue willen, daß ihm diese Satyre nicht besser gelungen ist. So plump und platt schlägt man nur sich selbst -“, in: Berlinische Dramaturgie, 12. Stück, Oktober 1797, S. 186.

Triumphbogen für den Theater-Präsidenten von Kotzebue bey seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland (Braunschweig 1801) parierte und dem folgende Sonett-Verse entstammen.

Dich neckt mit Tücken Tieck, mit Schlägen Schlegel,
Bernhardi harrt auf jedes deiner Stücke,
Dass er in kleine Bischen sie zerstücke –
Allein was kümmern Dich dergleichen Flegel?³⁸

Kotzebue war auch in Berlin der meist gespielte Autor: Etwa vom 27. April bis 29. Mai 1798 wurden an acht Abenden sieben Kotzebue-Stücke aufgeführt (26,6 %, d. h. mehr als ein Viertel), unter den übrigen waren ein Stück von Iffland, eins von Lessing (*Emilia Galotti*) und eine Mozart-Oper.

Bernhardi hält sämtliche Kotzebue-Stücke für indiskutabel.³⁹ Nur eines lässt er gelten – die „romantische“ und „poetische“ *Johanna von Montfaucon*, die er unterhaltend, rührend und spannend findet und gar gegen andere Kritiker verteidigt, die vernünftige Motivierungen und Verknüpfungen sowie naturgetreue Abbildungen vermissen. Ungereimtheiten des Stückes hält Bernhardi in diesem Falle für verzeihlich, denn dies tue „bei einem Stücke, wo alles dies untergeordnet ist, bei weitem weniger, als eben bei denen, wo die Natur das höchste Regulativ ist, und Herr Kotzebue würde sehr wohl thun, wenn er immer etwas fremdartiges romantisches zum Gegenstand wählte, um seine Phantasie mehr in Bewegung zu setzen.“⁴⁰ Schon ein Jahr zuvor hatte Bernhardi anlässlich des Lustspiels *Doktor Tonnuccio* des jungen, unbekanntem Autors Jester eine Lanze für das Seltsame und Phantastische gebrochen.⁴¹ Gotters Zauberoper *Die Geisterinsel* gilt Bernhardi hingegen als

³⁸ Schlegel, A.W. 1846, Bd. 2, S. 268.

³⁹ Stellvertretend sei aus der Rezension zu *Das Schreibepult, oder die Gefahren der Jugend* zitiert: „Wieder ein sauberes Gemengsel aus mancherlei heterogenen Ingredienzien [...] Eine solche jämmerliche, kompendienartige, moralische Tendenz hat dies Produkt. Man weiß oft nicht, ob man lachen, oder sich betrüben soll, daß ein solcher charakterloser, trivialer, vollständiger Wortschwall, mit dem Nahmen eines Schauspiels, und der Verfertiger desselben mit dem Nahmen: Dichter, beehrt wird. Ein halbes Dutzend guter Einfälle, einige Ueberraschungen und ein Paar effektuirende Situationen, machen die grotesken Mischungen, die gräuligen Karikaturen, die pretieuse Dürftigkeit, den Mangel an Einheit und Charakteristik, die armselige Verwickelung, und die Langeweile des Zuschauers noch lange nicht gut. [...] Es wurde durchaus mittelmäßig gespielt. [...] Das Stück gefiel. Ob während desselben weniger Bier getrunken; und die Thüren der Logen seltner geöffnet sind, kann der Verfasser dieser Anzeige, welcher sich im Parterre befand, dem begierigen Publikum nicht ganz genau sagen.“, BAZG 1798 Bd.1, S. 570–572.

⁴⁰ BAZG 1798 Bd.1, S. 70.

⁴¹ „Der Dichter versteht seinen Vortheil wenig, der uns zutraut, daß wir Wunder glauben; und doch diesen Glauben nicht mehr benutzt. Sollen wir uns einmahl für wunderbare Verkettungen der Umstände und Zufälle,

ein misslungenes, falsch verstandenes Beispiel einer romantischen Oper und schlechter Shakespeare-Abklatsch. Um zu ergründen, warum Mozarts *Zauberflöte* erfolgreich und zudem wahrhaft poetisch sei, müsse man fragen, ob „trotz allen oben schwimmenden Absurditäten [...] nicht einiger Zauber im Innern verborgen liege?“⁴²

Über den Zeichencharakter von Kunst

Unter Bernhardis scharfzüngigen Verrissen tritt die Richtung dessen, was er an Stücken für wünschenswert hält, nur selten so deutlich hervor wie hier: Gewisse modische romantische Ingredienzien sind es nicht, die er anmahnt, vielmehr das Vertrauen in das romantische Prinzip der Poetisierung der Welt und in die emotionale und imaginative Leistung des Zuschauers.⁴³ Bernhardis Referenzgrößen sind die griechischen Dichter für die klassische Epoche und – immer wieder – Shakespeare für das „progressive“ Zeitalter. Ein Dichter, der es wage, „Erscheinungen an einem Charakter unverknüpft und unbegreiflich hinzustellen“, müsse wie Shakespeare das Vermögen haben, „das ächte Gefühl bei seinen Zuschauern zu erregen, und dadurch ihren innern Sinn zu erleuchten, welche dann das Unverknüpfte in sich verknüpfen, das Unbegreifliche begreiflich finden“⁴⁴, also die aktive Verstehensleistung des auslegenden Subjekts.

Um die von Bernhardi hier nur angedeutete Korrelation zwischen den Darstellungen auf dem Theater und den Vorstellungen, die der Zuschauer sich bildet, genauer zu ergründen, erweist sich ein Blick auf seine sprachphilosophischen Arbeiten als aufschlussreich. Sprache und Kunst gehören laut Gadamer zur Welt der symbolischen Formen und stehen in unmittelbarer Beziehung zur potentiellen Gemeinsamkeit der

für seltsame Begebenheiten und ihre possierlichen Folgen interessiren, so kann die Phantasie des Dichters nicht leicht zu ausschweifend seyn, um uns rasch und leicht ein Bild vorüber zu führen, das nur aus bunten Schatten bestehen, und nicht anders als ein flüchtiger Traum auf uns wirken kann.“ Allgemeines europäisches Journal 1798, Bd. 3, S. 296.

⁴² BZAG 1798, Bd. 2, S. 265.

⁴³ Tiecks Märchenkomödien wie den *Gestiefelten Kater* (1797 bei Nicolai Sohn in den *Volksmärchen* erschienen) und die *Verkehrte Welt* (1799 in Bernhardis *Bambocciaden* erschienen) hielt auch Bernhardi für unspielbar, er empfahl sie allenfalls als Zwischenspiele. Voller Aberwitz und Exzentrik hatte Tieck das Berliner Theatergeschehen parodiert. August Wilhelm Schlegel nannte es „wahrlich unerhört“, wie Tieck es verstand, in dem „Schauspiel eines Schauspiels“ „[...] das leibhaftige Deutsche Theater sammt allem Zubehör aufs Theater zu bringen“. August Wilhelm Schlegel: Beyträge zur Kritik der neuesten Litteratur, in: Athenäum, 1. Bd., 1. Stück, S. 169. Friedrich Schlegel urteilte verhaltener über den Kater, „[...] den ich nicht reich, nicht frech und nicht poetisch genug finde“. Kritische F. Schlegel Ausgabe, F. Schlegel an A.W. Schlegel, Berlin, November 1797, KSA Bd. XXIV, S. 41.

⁴⁴ BZAG 1798, Bd. 2, S. 383.

Vernunft. Darauf beruhe die Universalität der hermeneutischen Dimension.⁴⁵ Sprache, so Bernhardi in seiner 1801 in Berlin erschienenen *Sprachlehre*, sei „eine Gattung und Modification der Darstellung“. Das Objekt der Darstellung, müsse „in dem Innern des Menschen liegen, denn alles Aeußere erscheint ja nur mittelbar oder unmittelbar veranlassend [...] Alles aber, was in mir ist, stelle ich mir vor, das heißt, es wird ein Objekt meines innern Fassungs-Vermögens, und so hieße denn darstellen im Allgemeinen nichts anders, als einen Gegenstand meines Fassungs-Vermögens, zum Gegenstande des Fassungs-Vermögens eines andern vernünftigen Wesens machen.“⁴⁶ Bernhardis weltanschauliche Basis ist der deutsche Idealismus, er legt zugrunde, „daß die Sprache die Welt erfasse, denn da die Welt nur in so fern ist, als Vorstellungen davon in uns existiren: so muß das Gebiet der Darstellung nothwendig dem der Vorstellung gleich sein.“⁴⁷ Sprache als universales Zeichensystem sei ein Instrument des Erkenntnisvermögens des Menschen, so wie die Musik und die Mathematik. Auch die Poesie ist universal, sagen die Romantiker, so wie die Mythen der Völker.

In diesem Sinne begreift Bernhardi auch die Rolle von Musik, Kostüm und schauspielerischer Darstellung auf dem Theater. Er verweist auf den Zeichencharakter der Kunst und ihre Repräsentationsfunktion, die über die bloße Abbildfunktion hinausweist. Durch die Allgemeinheit ihrer Zeichen erhalte die Musik eine Unbestimmtheit und es bleibe „der Imagination des Zuhörers ein unendliches Feld übrig, welches sie ausfüllen“ könne: die Musik sei „in sich etwas romantisches“.⁴⁸ Ebenso argumentiert er mit Blick auf den zeitgenössischen Kostümstreit in der bildenden Kunst: Auf der Bühne werde übertrieben festgehalten am Bedürfnis, historisch treu nachzuahmen; „allein in höhern Darstellungen, in Kunstwerken sind Zeit und Ort ziemlich Nebensache“, sie bedürften nicht der ängstlichen lokalen und temporellen Einschränkungen, sondern „vertragen und fordern also auch eine idealische Tracht“.⁴⁹

Auch wenn sich Bernhardis Geschick eher in seinen spöttischen Wortkaskaden als in begrifflicher und konzeptioneller Tiefenschärfe erweist, so lässt sich aus der Summe der Rezensionen destillieren, was er für die Essenz wirklicher Kunstwerke hält: Er nennt es „verborgener Zauber im Innern“, „Wahrhaftigkeit“, „Tiefe“ und findet folgende

⁴⁵ Vgl. Hans Georg-Gadamer: „Klassische und philosophische Hermeneutik“, in: Gadamer 1997, S. 51.

⁴⁶ *Sprachlehre*, S. 14.

⁴⁷ Ebenda, S. 15.

⁴⁸ BAZG, 1798, Bd. 2, S. 366.

⁴⁹ BAZG, 1799, Bd. 2, S. 583.

Formulierung für das freie Spiel schöpferischer Kräfte, das zweckfreie Kunstwollen und die „Selbstpräsentation eines Kunstwerks“⁵⁰: „Kunst ist reines Können, ist unbedingtes Schaffen, ein Schaffen in und durch sich selbst. Es ist die edelste Bestimmung des Menschen, sey er praktisch oder spekulativ, etwas außer sich hinzustellen, was durch sich steht, sich in sich hält.“⁵¹

Die Semiotik in Ifflands mimischen Darstellungen

Am geschlossensten trägt Bernhardi seine Ansichten in einer namentlich gezeichneten Abhandlung *„Ueber Ifflands mimische Darstellungen“* vor.⁵² So entschieden er Iffland das Talent zum dramatischen Dichter abspricht, so aufrichtig würdigt er seine darstellerischen Leistungen und widmet ihnen eine 16-seitige Abhandlung. Keine Rezension, sondern, in Schlegelschem Sinne, eine „Charakteristik“. Sie demonstriert, wie Bernhardi sich seines kritischen Instrumentariums vergewissert und das eigene Verstehen mitreflektiert. Um die „Reihe verrauschender Gemälde“ der Schauspielkunst zu erfassen, so Bernhardi, müsse der Rezensent sich zunächst einen Apparat an Verstandesbegriffen schaffen, um auszusprechen, was „von dem Künstler in der Form des Bildes schon ausgesprochen ist“. Bernhardi bedient sich eines semiotischen Modells, wenn er davon spricht, dass „die einzelne Gebärde, die Kleidung, die Schminke, jede einzelne Aeußerung des Redeorgans [...] als einzelne Worte einer Sprache betrachtet, [...] materielle Aeußerungen und Zeichen der Emotionen“ der Seele seien, dass der Darsteller „sich ein Wörterbuch entworfen hat, vermittelt dessen er sie als expressive Zeichen innerer Emotionen betrachtet, und daher ihre Zahl, Grenzen und Synonymität kennt, und sie in seinen Darstellungen bedingt anwendet.“⁵³ Er macht sich das Verfahren des Schauspielers bewusst und sucht nach einem Beschreibungsinstrumentarium für das Bildhafte und Transitorische der schauspielerischen Leistung, ohne dabei ein vorgefertigtes Raster von Regeln anzulegen. Iffland, so meint er, habe ein deutliches „Bewußtseyn seiner physischen und darstellenden Kräfte, denn dieses setzt ihn in den Stand, die Erleuchtung jedes Momentes der Rolle im voraus zu berechnen“⁵⁴. Damit habe Iffland die Schauspielkunst vom Dichter unabhängig gemacht und könne noch die flachsten

⁵⁰ Gadamer: „Wort und Bild - ,so wahr, so seiend““, in: Gadamer 1997, S. 183.

⁵¹ BAZG, 1799, Bd. 2, S. 367.

⁵² BAZG, 1799, Bd. 1, S. 18–34.

⁵³ Ebenda, S. 22.

⁵⁴ Ebenda, S. 31.

Zeichnungen individualisieren, den Dichter, wo er leer sei, „suppliren“. Iffland beobachte genau und steigere die Darstellung von Emotionen oft ins Äußerste, ja bis ins Ironische, und gebe doch einem Charakter, einem Sozialtyp innere Geschlossenheit und liefere „metaphorisch-psychologische Epigramme“⁵⁵. Er habe also nicht nur „das vollständigste Wörterbuch der mimischen Kunst“, sondern auch die „Grammatik“, um „diese Einzelheiten zu Einheiten zu verbinden“⁵⁶.

Bernhardi sind die Methoden hermeneutischer Textauslegung vertraut – er hatte in Halle bei dem Altphilologen Friedrich August Wolff, der eine ganze Generation junger Philologen prägte, studiert und arbeitete um 1800 an seinem eigentlichen Hauptwerk, der bereits oben erwähnten philosophischen Sprachlehre, die er seinem Lehrer Wolff widmete. In seiner Iffland-Interpretation nimmt Bernhardi eine exemplarische Übertragung der philologischen Hermeneutik auf die Auslegung einer künstlerischen Leistung vor. Sie liest sich wie eine Vorausdeutung auf Schleiermachers „divinatorisches Verfahren“: „Das Verstehen ist nur ein Ineinandersein dieser beiden Momente (des grammatischen und psychologischen).“⁵⁷ Schleiermacher hielt seine Vorlesungen zur *Hermeneutik und Kritik* zwei Jahre nach Bernhardis Tod; sie sind, wie Josef Körner nahegelegt hat, von Friedrich Schlegel angeregt worden.⁵⁸ Auch für Hans-Georg Gadamer gilt es als ausgemacht, dass es Friedrich Schleiermacher war, der – angeregt durch Friedrich Schlegel – die Hermeneutik von allen dogmatischen und theologischen Interessen befreite und zur universalen Lehre des Verstehens und Auslegens formte.⁵⁹ Schlegel hatte 1797 in seinen Fragmentheften zur Philologie geschrieben: „Ist die Hermeneutik nicht auch eine Art Kritik? oder giebt es nicht wenigstens auch eine *hermeneutische Kritik*? Der Gebrauch der hermeneutischen Materialien (historische Erläuterungen) und Organe (Grammatik pp.) ist eine *Kunst*, nicht Wissenschaft, und zwar nicht eine Werke bildende sondern eine *urtheilende Kunst*, also Kritik.“⁶⁰

An diesem „Symphilosophieren“ ist Bernhardi, der in der romantischen Gruppe als Sprachphilosoph geschätzt wurde, offensichtlich beteiligt gewesen. In unmittelbarer Nachbarschaft, parallel und vermutlich auch im Austausch mit Schleiermacher und mit

⁵⁵ Ebenda, S. 27.

⁵⁶ Ebenda, S. 23.

⁵⁷ Schleiermacher 1977, S. 79.

⁵⁸ Josef Körner: Friedrich Schlegels Philosophie der Philologie, in: *Logos* 17, 1928.

⁵⁹ Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Klassische und philosophische Hermeneutik*, in: Gadamer 1997, S. 37. Eine Lehrmeinung, die allgemein geteilt wird.

⁶⁰ KSA, Bd. XVI, S. 62.

Friedrich Schlegel, der das Modell aus der Philologie heraus entwickelt und auf klassische und „progressive“ Kunstwerke angewendet wissen will, nutzt er es für die Würdigung einer mimetischen Leistung.

Bernhardis Iffland-Lob gilt mit einer kleinen Einschränkung: Iffland sei der adäquate Darsteller für die Stücke, die er auf den Spielplan bringt. „Freilich müßte der Schauspieler in gewissen dramatischen Produkten, z. B. in vielen Shakespearschen Kunstwerken, nach ganz andern Prinzipien Einheit aufsuchen und darstellen.“⁶¹ Dieser relativierende Appendix liest sich wie ein Zugeständnis Bernhardis an den Freund Ludwig Tieck. Aus einer Mitteilung Tiecks wissen wir, dass den Anstoß zu Bernhardis Iffland-Charakteristik Karl August Böttigers Aufsatz *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796* gegeben hatte. Tieck ärgerte sich über die allgemeine Hypertrophierung Ifflands, der sich nach seiner Meinung nicht mit dem großen Berliner Mimen und Shakespeare-Darsteller Johann Friedrich Ferdinand Fleck messen konnte.⁶² So ist davon auszugehen, dass Gespräche mit Tieck Bernhardis Iffland-Artikel begleitet haben.

Die Wertschätzung für Ifflands darstellerischen Balanceakt zwischen abbildender Natürlichkeit und hoch artifizieller Stilisierung gewinnt im Kontext anderer Bemerkungen Bernhardis über Tendenzen des Berliner Schauspielstils Kontur. Bernhardi kritisiert „mimisches Pathos“, die „Opernmimik“, wie sie in den französischen Stücken vorherrscht. Er nennt die künstliche Grazie, „deren höchster Zweck Reiz und Schönheit ist, Tanz“.⁶³ In Stücken dieser Art könne selbst Iffland dem leeren Autor nichts hinzufügen. Andererseits missfällt Bernhardi aber auch die zunehmende Tendenz zum natürlichen Sprechen, die jegliche Deklamationskunst vermissen lasse.⁶⁴

⁶¹ BAZG 1799, Bd. 1, S. 32.

⁶² Vgl. Tiecks Vorrede zu seinen Schriften, Bd. V, Schweikert 1971, S. 142. Er beklagt den Niedergang der deutschen Theaterkunst seit seiner Kindheit mit Iffland und Kotzebue und auch den damit einhergehenden Niedergang der Schauspielkunst. Er spricht von „Dilettanten, Ungeübte, oder rohe Menschen nach dem Sinne der Theaterfreunde, [die] diese ungeschminkte Natürlichkeit oft auch besser trafen, als wahre Schauspieler, welche diese Flachheit wohl oft in Verlegenheit setzen mochte. [...] In dieser Stimmung kam mir und meinen Freunden ein Buch über die Darstellungen Ifflands in die Hände. Wir erstaunten, daß alle diese Kleinlichkeiten, diese Nebensachen, die höchstens einen kleinen epigrammatischen Witz aussprechen konnten, so hoch angeschlagen, ja, für das Wesen der Kunst ausgegeben wurden.“ Ebenda.

⁶³ Anlässlich einer Inszenierung von Voltaires *Merope*. BAZG, 1799, Bd. 1, S. 350. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, dass Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810), in dem es um mechanische Tänzer, Anmut, Grazie und Eitelkeit geht, auch eine Auseinandersetzung mit Ifflands Schauspielstil ist.

⁶⁴ Gemeint war eine Aufführung des Goetheschen Singspiels *Claudine von Villa Bella*. Vgl. BAZG 1799, Bd. 1, S. 240–244.

Romantische Kunstanschauung versus rationalistisches System der Ästhetik

Mit Lessing hatte Bernhardis Rezensententätigkeit begonnen, mit einer Auseinandersetzung um Lessings theaterkritische Prinzipien endete sie.

Im Januar 1800 bekam Bernhardi Konkurrenz durch die wöchentlich erscheinende *Allgemeine Theaterzeitung*, die von Johann Gottlieb Rhode herausgegeben wurde. Bernhardi hätte das Konkurrenzblatt mit Gelassenheit übergehen können, denn die *Theaterzeitung* war nicht auf Berlin fokussiert. Sie lieferte im Wesentlichen Nachrichten von anderen großen deutschen Theatern (Wien, Breslau), Listen der Wiener und Berliner Schauspieler, besprach die Berliner Aufführungen von Iffland- und Kotzebue-Stücken und berichtete ausführlich von Theaterintrigen aus dem Umkreis Kotzebues. Rhodes theoretischer Ehrgeiz floss in eine Abhandlung über Deklamationskunst, die im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* veröffentlicht wurde und ganz anders als Bernhardis charakterisierender Iffland-Aufsatz ein systematisierendes Ordnungsprinzip der Schauspielkunst aufstellte. Die Differenzen in den Auffassungen der Theaterkritiker treten offen zutage, rationalistische und romantische Kunstauffassung stehen im *Berlinischen Archiv* nebeneinander, ohne zunächst thematisiert zu werden. Erst als Rhode in der *Theaterzeitung* Bernhardis „Diktatorenton“ anprangert und anlässlich seiner Rezension zu Voltaires *Merope* vom April 1799 Bernhardis Anonymität aufhebt und ihm die Kompetenz zur Kunstkritik abspricht, entbrennt ein erbitterter Streit, der die letzten Hefte beider Zeitschriften zu einem guten Teil füllt.

Der *Merope*-Rezension kommt eine Schlüsselstellung zu, da Bernhardi hier die Methoden aufklärerischer Ästhetik ohne Umschweife für obsolet erklärt. Rhode wiederum trifft mit dem Hinweis auf die abgedroschenen Stereotype über Nationalcharaktere (der „oberflächlich reizbare Franzose“, der „tiefer fühlende Brite“, die „ausgedehnte Oberfläche des Deutschen“) in der Tat den Schwachpunkt in Bernhardis Argumentation. Sein Tadel für die „undeutlichen“ Begriffe Bernhardis, seinen angeblich unbestimmten Begriff von Poesie wendet sich allerdings gegen den Kern der neuen Kunsttheorie.

Bernhardi gibt in seiner Entgegnung einen Abriss des aufklärerischen „deutschen Kunstsystems“: Es sei aus der mathematisch geprägten Philosophie, aus der Logik heraus, entwickelt worden.⁶⁵ Er umreißt in aller Kürze das System Alexander Gottlieb Baumgartens,

⁶⁵ BAZG 1799, Bd. 1, S. 347, die Rezension der *Merope* nach Voltaire, in der Bearbeitung Gotters, S. 345–351.

des Begründers der wissenschaftlichen Ästhetik,⁶⁶ der der vernunftmäßigen Erkenntnis die „sensitive Erkenntnis“ als Komplementärfunktion an die Seite gestellt hatte und vollkommene Schönheit durch sorgfältige Beachtung der Regeln des Schönen (Bernhardi: „Ordnung, Nothwendigkeit, Einheit, Möglichkeit etc.“) für erreichbar hielt. Über logische Deduktionen hatte die Aufklärungsästhetik die sinnlich-künstlerische Erkenntnis mittels der „sogenannten untern Seelenkräfte“ in den Diskurs der rationalen Wissenschaften einzugliedern versucht. Dies habe laut Bernhardi dazu geführt, „daß das frühere und hoffentlich nun bald verschollene Kunstsystem, nur mathematisch, oder vielmehr arithmetisch gewesen sey; und daß die ganze Kritik immer auf die Demonstration der Fehler in den Zahlen des Kunstwerks hinausgelaufen sey, und habe hinauslaufen müssen.“⁶⁷ Dem analytisch-systematischen Prinzip der Dichtung des rationalistischen Zeitalters habe also die analytisch-zergliedernde Kritik entsprochen. Dieser Gedanke war bereits in Bernhardis *Emilia Galotti*-Rezension angelegt. Aber nun geht Bernhardi darüber hinaus, indem er seine Kritik auf Lessings *Merope*-Rezension im 38. bis 51. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* ausweitet, in welcher Lessing darlegt, was er allen französischen Dramatikern zum Vorwurf macht: dass sie das, was Aristoteles als äußeren Rahmen vorsah (Einheit von Zeit, Ort, Handlung) aus einem Missverständnis heraus zur Hauptsache gemacht hätten, und nun Opfer ihrer eigenen „tyrannischen Regeln“⁶⁸ geworden seien, die aufzukündigen ihnen der Mut fehle.

Bernhardi nennt Lessings kritisches Verfahren, in dem die entstehenden Willkürlichkeiten, Ungereimtheiten und konstruierten Charaktere akribisch aufgezählt und „als Verstandeseinheit geprüft werden“⁶⁹, einseitig. Doch schon Lessing selbst war dieses Unternehmen unbehaglich. Er schrieb in der *Hamburgischen Dramaturgie*: „Es kostet mich Überwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten [...]“. Doch er müsse diesen Standpunkt einnehmen, „da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist“.⁷⁰ Lessing ließ keinen Zweifel, dass er Aristoteles' Theorie für vollkommen hielt, doch er mühte sich um eine Auslegung, die den Deutschen ein Nationaltheater jenseits der französischen Regeldramaturgie ermöglichen sollte, dafür die Anregungen aus den scheinbar „regellosen“ englischen Stücken aufnahm, ohne die

⁶⁶ Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*, Frankfurt 1750/58.

⁶⁷ BAZG 1799, Bd. 1, S. 347.

⁶⁸ LSS, Bd. 9, S. 378.

⁶⁹ BAZG 1800, Bd. 2, S. 214.

⁷⁰ LSS, Bd. 9, S. 371.

Rückbindung an die klassische Tradition aufzugeben. „Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen; und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.“⁷¹

Dies sind die offenen Enden, an denen die romantische Lessing-Rezeption und Theaterkritik ansetzt. Bernhardi macht auf die Historizität des aufklärerischen Kunstsystems und die Anwendung dieser Prinzipien bei Lessing aufmerksam. Die Perpetuierung der herrschenden Kunsttheorie habe bestimmte Zugänge zum Werk immer wieder verstellt.⁷² Ein ganz neuer Blickwinkel auf das Kunstwerk sei nötig, um sich in der Kritik das „erbsenzählerische Aufsuchen seiner Fehler“ zu ersparen – der verstehende, nachschaffende Blick und das Begreifen des Kunstwerks als Organismus.

Wer fühlt nicht die Ahnungen der Unzulänglichkeit des Systems, welche sich hie und da so deutlich, man mögte sagen, wider Willen des Verfassers verrathen; und die einzelnen Winke, welche aber verloren gehen, weil die Maximen noch nicht erfunden sind, an welche sie geknüpft seyn müssen? Kurz, was aus diesem arithmetischen Kunstsystem werden konnte, das hat Lessing treulich daraus gemacht; und durch dasselbe ist in die Dramaturgie eine Einseitigkeit gekommen, welche zwar dem individuellen Zwecke entspricht, aber auch alle Universalität ausschließt, und das Ganze am allerletzten zu einem symbolischen Buche der Dramatik eignet, wozu die schwachsinnige Verehrung mancher seiner Anhänger es so gern erhoben wünscht [...] Was sich hiebei als Bedürfniß ankündigt, ist eine Kunsttheorie a priori, zu welcher vortreffliche Anlagen gemacht sind, und die wahrscheinlich die zu Stande bringen werden, welche so große Schritte dazu gethan haben.⁷³

Was Bernhardi ankündigt, ist nichts weniger als ein grundlegender Paradigmenwechsel in der ästhetischen Theorie, dessen Produktivität für ihn außer Frage steht, weil damit die Kunstrezeption vom Grundsatz der Naturnachahmung befreit und an das subjektive Verstehen eines letztlich unausdeutbaren Kunstwerks gebunden wird. Rhodes Beobachtung,

⁷¹ LSS, Bd. 10, S. 215.

⁷² Um den Umgang mit Lessing zu charakterisieren, spricht Schlegel in seinem Lessing-Aufsatz mit Bezug auf Nathan, von einem Werk „welches eine Unendlichkeit umfasst“ von „einzäunen“, „einzunften“, „Reduktion“ und „Einverleibung“, wenn man versucht seinen Gehalt auf irgend eine Art von Einheit oder Tendenz zu bringen. KSA II, S. 122.

⁷³ BAZG 1799, Bd. 1, S. 348.

dass Bernhardi bei seiner Argumentation „das Winckelmann-Leßingische System der schönen Bildekunst mit dem Systeme der dramatischen Kunst verwechselte“⁷⁴, ist zutreffend, doch ist Bernhardi diese „Verwechslung“ nicht versehentlich unterlaufen. Er nimmt universelle Prinzipien ästhetischer Perzeption in den Blick und versteht die Reflexion des Subjekts als eine Art dialogischer Annäherung an den Geist eines Kunstwerks. Bernhardi fragt, ob aus vollkommenen Verstandesbegriffen Poesie entstehen könne, und antwortet: „Gewiß nicht. Dargestellter Verstand kann nur den richtenden Verstand befriedigen. Das Kunstwerk aber steht noch in einer zweiten Relation, in der zur Imagination; und diese ist eigentlich die höhere und herrschende Tendenz. Jene Verstandeseinheit ist nur untergeordnet.“⁷⁵

Dieses Plädoyer für das intuitive und imaginative Erfassen eines Kunstwerks war ein Frontalangriff auf sakrosankte Grundsätze der rationalistischen Kunsttheorie und wurde vor allem als Infragestellung der größten Autorität der deutschen Theaterkritik verstanden. Bernhardi hatte zwei Jahre zuvor in seiner *Emilia-Galotti*-Rezension aus der Aufklärungshermeneutik heraus an der Lessing-Interpretation des Nationaltheaters Kritik geübt, nunmehr beruft er sich auf die kritischen Vorleistungen seines Gewährsmannes, um sie für die frühromantische Kunsttheorie produktiv zu machen. Bernhardi polemisiert gegen festgelegte Verstehensmuster der klassizistischen, aufklärerischen Regelästhetik, die *a posteriori* die Werkgestalt und ihre Aneignung leiten und damit reduzieren. Er verteidigt seine Ansicht gegen Rhode, der eine Kunsttheorie *a priori* für unmöglich hält und verweist ihn auf Schellings eben (1800) veröffentlichtes „System des transcendentalen Idealismus“.⁷⁶ Schelling stützte die romantische Kunsttheorie philosophisch, indem er den „Grundcharakter des Kunstwerks“ eine „bewusstlose Unendlichkeit“⁷⁷ nannte.

So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist [...] Dagegen in dem Produkt, welches den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, Absicht und Regel an der Oberfläche liegen und so beschränkt und umgrenzt erscheinen, daß das Produkt nichts anderes als der getreue Abdruck der bewußten Thätigkeit des Künstlers und durchaus

⁷⁴ Allgemeine Theaterzeitung, Nro. XXVIII, Juli 1800, S. 39.

⁷⁵ BAZG 1800, Bd. 2, S. 214

⁷⁶ BAZG 1800, Bd. 2, S. 216.

⁷⁷ Schelling 1858, S. 619.

nur ein Objekt für die Reflexion, nicht aber für die Anschauung ist, welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt, und nur auf dem Unendlichen zu ruhen vermag.⁷⁸

Das ästhetische Produkt, so Schelling, werde vom Künstler aus einem Widerspruch hervorgebracht, „der in dem Höchsten seiner eignen Natur liegt“, es sei somit unabhängig „von äußern Zwecken“ wie „Sinnvergnügungen“, „dem Nützlichen, welches von der Kunst zu fordern nur einem Zeitalter möglich ist, das die höchsten Efforts des menschlichen Geistes in ökonomische Erfindungen setzt“, und dem, „was zur Moralität gehört“.⁷⁹ Damit hat Schelling das Kunstwerk von den wissenschaftlichen, pädagogischen, moralischen, utilitaristischen Beanspruchungen durch das rationalistische Zeitalter befreit und das Prinzip der Kunstautonomie über das klassische zum romantischen Konzept gewendet.

Die Prinzipien des Rationalisten Rhode treffen in diesem exemplarischen ästhetischen Streit zweier Theaterkritiker auf die des „Ich-Philosophen“ Bernhardi. Der Wolf-Schüler und bekennende Fichteaneer Bernhardi verknüpft die historisch reflektierende, textkritische hermeneutische Methode mit dem idealistischen Transzendenzbegriff zur romantischen Kunstkritik. Die Methode seines Kritikstils erläutert Bernhardi in einer seiner Literaturrezensionen, und zwar zu Tiecks *Genoveva* im Juni 1800.⁸⁰ Er sieht drei Wege ein Kunstwerk zu schildern. Erstens „die Kunst durch die Kunst, die Poesie poetisch zu erläutern“. Dies sei die Methode der Alten gewesen und man könne sie bei Wackenroder, Tieck und Schlegel wiederfinden. Der zweite Weg sei eine „summirte[n] und aufgezählte[n] Künstlichkeit“, durch die „das Kunstwerk prosaisch begreiflich wird“. Der dritte Weg sei eine Synthese der beiden ersten:

[...] und wenn hierbei die historischen Notizen beigebracht, und der Platz, welchen das Kunstwerk im Verhältniß gegen andere ähnliche Produkte einnimmt, angegeben wird: so entsteht ein Kunsturtheil, welches unmittelbar unter dem Kunstwerke steht [...] welches aber seine individuelle Beziehung ganz verliert, weil das Correlat nicht eine nüchterne Wirklichkeit und Alltäglichkeit ist, sondern etwas Idealisches, aus dem wieder etwas Idealisches entsteht und entstehen muß [...]⁸¹

⁷⁸ Ebenda, S. 620.

⁷⁹ Ebenda, S. 622.

⁸⁰ BAZG 1800, Bd. 1, S. 457 ff.

⁸¹ BAZG 1800, Bd. 1, S. 458.

Rhode findet, dass Lessing in seinen Kritiken bereits alles deutlich gesagt habe, „was Herr. B. in der seinigen durch einen unverständlichen Wortschwall errathen lässt.“⁸² Er verlangt von Bernhardi Erklärungen, Beweise für seine aphoristisch zugespitzten Urteile. Der Vorwurf der Unverständlichkeit ist eine stereotype Reaktion auf die interpretationsoffenen Kunstbetrachtungen der Romantiker. Doch während sich Friedrich Schlegel im letzten Heft des *Athenäum* souverän und ironisch mit dem Aufsatz „Ueber die Unverständlichkeit“ von seinen Lesern verabschiedet, nimmt Bernhardi den Fehdehandschuh auf, fällt unter dem Rechtfertigungsdruck hinter seine eigenen Maximen zurück und lässt sich in den letzten Heften des *Berlinischen Archivs* zu kleinteiligem Deduzieren verleiten.

Polemik jenseits des Feuilletons

In den letzten Heften des *Berlinischen Archivs* eskalierte der Streit um die Prinzipien der Theaterkritik und verdrängte die Rezensionen schließlich. Die Auseinandersetzungen weiteten sich aus, verließen das Feuilleton und kehrten gewissermaßen zum Theater zurück. Im Mai 1800 rezensierte Bernhardi sehr verhalten das Iffland-Stück *Die Höhen*, in dem Iffland seinem Ärger über den streitlustigen Rezensenten wie folgt Luft gemacht hatte:

Rath. Die Ausfälle in den Journalen sind mit Sarkasmen gewürzt, werden in der Residenz und überall viel gelesen –

Kapitän. Ach ja! Das gemeine Volk rennt immer den Executionen nach. –

Rath. Es folgt denn ein Steinwurf auf den andern, so bleibt ab und an viel Unrath haften. Neuerdings ist hier wieder ein Aufsatz gegen den Herrn Präsidenten eingerückt –⁸³

Mit großem Erfolg lief auf dem Nationaltheater Heinrich Becks Satire *Das Kamäleon*, in der es – in Anspielung auf die romantischen Rezensionskartelle – über die „Rotte frecher Sittenstürmer“ hieß:

⁸² *Allgemeine Theaterzeitung*, Nro. XXVIII, Juli 1800, S. 41.

⁸³ Iffland 1859, S. 38.

Schulberg: Mit Kühnheit, Schwung und Kraft. Einer elektrisirt den Andern. Der Götterfunken raset hinüber, und herüber. Die Lesewelt ist kalt und undankbar; die Verleger sind zähe Bursche; sie zahlen wenig, wenn die Sache nicht in Schwung kommt. Deshalb haben unserer Fünfe sich zusammengethan, und einer beleuchtet die Kraftstücke des Andern. Wir stehen alle Fünfe für Einen! So erobern wir die Leser mit Sturm, und zwingen die Verleger zum Kauf. Wir lassen nichts aufkommen; wir haben besonders einen Kritiker unter uns, der für nichts erröthet, wie ein Corrector in den Jesuitenschulen, schlägt er unbarmherzig auf die Autoren.⁸⁴

In dem erfolglosen Theaterdichter Schulberg, der mehr als zwanzig Theaterstücke in der Schublade hat, aber keines zur Aufführung bringen kann, sah sich insbesondere Tieck karikiert, doch eher war diese Dichterfigur eine satirische Verschmelzung von Tieck und Bernhardi und eine Anspielung auf ihre vergeblichen Versuche, bei Iffland eigene Theaterstücke anzubringen.⁸⁵

Baronin: Appelliren Sie an das Publikum!

Schulberg: Das habe ich. – Ich habe ihm gedruckt bewiesen, wie es gemißhandelt wird. Dadurch, daß man ihm Kotzebuesche, Ifflandische Stücke, und die alten Scharteken von Lessing aufischt, und die Meisterwerke neuerer Dichter liegen läßt. Ich habe diesen Stücken nicht für einen Heller Gutes gelassen. Alle Stücke, die gefallen, zerfetze ich zum Nichts.⁸⁶

Tieck erhob bei Iffland Einspruch gegen die Aufführung des *Kamäleon*, was August Wilhelm Schlegel dem Freund vergeblich auszureden versucht hatte. Iffland wies das Ansinnen Tiecks mit der Bemerkung ab, dass er schließlich nicht verhindern könne, wenn sich jemand in einer Theatergestalt wiedererkenne. Es wurde kolportiert, Tieck, Bernhardi und Bernhardis Freund

⁸⁴ Beck 1803, S. 13. Die Uraufführung war am 3. November 1800.

⁸⁵ So hatte Tieck ein Libretto für eine romantische Oper geschrieben, zu der Reichardt die Musik schreiben wollte (*Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*). In den Verhandlungen mit Iffland ging es schon um inszenatorische Einzelheiten, als sich sowohl Reichardt als auch Iffland ohne Begründung von dem Projekt zurückzogen. Vgl. Schweikert 1971, S. 180-187.

⁸⁶ Beck 1803, S. 83.

Grattenauer hätten daraufhin versucht, Leute anzuheuern, um Iffland auszupochen.⁸⁷ Das führte zu einer Anzeige bei der Polizei, die bei der fraglichen Aufführung anwesend war – und somit verlief die Vorstellung ruhig. Dass eine ähnliche, erfolgreich verlaufene Störaktion gegen die Aufführung des *Essighändlers* am 25. September 1800 ebenfalls auf das Konto der romantischen Gruppe ging, ist immerhin naheliegend. Während Ifflands Deklamation gab es im Parterre ein anhaltendes Pfeifen, so dass Iffland sein Spiel abbrach und sich auf Bitten des Publikums nur noch zum Sprechen seiner Rolle bereithalten konnte. Nach der Vorstellung richtete er eine gekränkte Ansprache an das Publikum.⁸⁸

In einer anderen Angelegenheit bekam es Bernhardi, der als Lehrer und Subrektor dem Berliner Magistrat unterstand, offenbar wirklich mit der Polizei zu tun, als er zusammen mit Fichte und Schleiermacher ein von Tieck und August Wilhelm Schlegel verfasstes Spottgedicht auf den Publizisten Garlieb Merkel verteilte.⁸⁹

Im Streit zwischen Rhode und Bernhardi ergriff der Berliner Justizkommissar Karl Friedrich Wilhelm Grattenauer mit einem offenen Brief in der *Allgemeinen Theaterzeitung* für Bernhardi Partei und versuchte zu schlichten. Bernhardi hatte nicht viele Fürsprecher wie Grattenauer. An seinen Rezensionen entzweiten sich die Herausgeber Rambach und Feßler endgültig. Feßler bekannte am Ende verbittert, dass er nie ein Manuskript der Theaterartikel zu sehen bekommen habe, und distanzierte sich von dem „litterarischen hochnothpeinlichen Halsgerichte [...] eines polternden Knecht Ruprechts-Geschmackes“.⁹⁰ Unter dem Druck des Verlegers mussten die Redakteure das Heft Ende 1800 einstellen. Andere, weniger bedeutende Publikationen wie *Kronos*, *Kynosarges* und

⁸⁷ J. D. Sander an C. A. Böttiger am 6. Dez. 1800, zit. nach Schmitz S. 272. Der Streit zwischen Iffland und Tieck ist bei Schmitz S. 265–273 dokumentiert.

⁸⁸ Der Vorfall wird in der *Allgemeinen Theaterzeitung*, Nr. XXXIX, S. 219 berichtet. Die Vermutung drängt sich auf, dass die Romantiker daran beteiligt waren, denn an Rhode gerichtet fordert Grattenauer: „Beweise mir erst daß ein Theater existiert, und daß es Künstler gibt, die Schauspieler sind. Glaubst du etwa, daß ich den Essighandel studiere, oder so wenige Vormundschaftssachen zu Hause habe, um mich im Schauspiel pupillarisieren zu lassen?“ Grattenauer will, mit anderen Worten, die Prosa seines Alltags nicht auch noch auf dem Theater dargestellt sehen. Tieck erinnert sich des „Essig-Mann[es]“ als eines besonders deutlichen Beispiels für Ifflands beschränkte Schauspielkunst. Vgl. Schweikert 1971, S. 143.

⁸⁹ August Wilhelm Schlegel und Tieck hatten in Jena ein Gedicht gegen Garlieb Merkel verfasst, der in den *Briefen an ein Frauenzimmer* Tiecks *Genoveva* angegriffen und dabei Terzinen mit Triolets verwechselt hatte. Dies Spottgedicht ließ Schlegel auf eigene Kosten drucken und in 40 Exemplaren an Schleiermacher schicken, mit der Bitte, er, Fichte und Bernhardi mögen diese doch an den richtigen Stellen in Berlin verteilen. Merkel bekam davon Nachricht, wandte sich an den Polizeipräsidenten und berichtet „jetzt eben ist die Polizei damit beschäftigt, den Pred[iger] Schleiermacher und dem Subrektor Bernhardi (Tiecks Schwager) zu dozieren, daß es sich für sie nicht schicke, Pasquille zu colportieren.“ Die Vorgänge sind ausführlich dokumentiert in: Schmitz S. 410 ff.

⁹⁰ BAZG 1800, Bd. 2, S. 469. Iffland und Feßler waren im Übrigen Freimaurer. Iffland verkehrte zudem in der Feßlerschen Mittwochsgesellschaft. [Für letzten Hinweis danke ich Uta Motschmann.]

Eunomia traten an ihre Stelle. Bernhardi verabschiedete sich von den Lesern mit letzten Ausfällen gegen Iffland.

Und wenn ich in diesen drei Jahren überzeugt habe, daß Herr Iffland kein Dichter, kein tragischer Schauspieler, und die Familiengemälde keine poetische Gattung sind, so gehe ich vergnügt von diesem Platze, um an einem andern weiter zu sprechen; aber noch weit schärfer, schneidender und bestimmter.⁹¹

Bernhardis Leistung als Kritiker

Bernhardi ist von der Rezeptionsgeschichte, die mit der Selbststilisierung der romantischen Schule früh einsetzte, an den Rand gedrängt worden. Die skandalöse Ehescheidung von Sophie Tieck, deren Ehebruch mit August Wilhelm Schlegel, die Parteiergreifung Schlegels und Tiecks für Sophie haben maßgeblich zum Zerfall der frühromantischen Gruppe beigetragen, die Bernhardi aus ihrer Geschichte quasi hinausredigiert hat. Bernhardi wandte sich Fichte, Fouqué und der jüngeren Romantikergeneration um den Nordsternbund zu und konzentrierte sich auf seine Karriere als Sprachwissenschaftler und Pädagoge, in der er sehr erfolgreich wurde. Seinen Nachlass hat er vor seinem Tod selbst vernichtet, seine Briefe sind nicht überliefert, so dass seine Version der Tieck-Schlegelschen nicht entgegengesetzt werden kann. Tieck hat Bernhardis Spuren aus seiner Biografie weitgehend getilgt und dem einstigen Freund in seinen Erinnerungen nicht viel Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Briefe aus dem Schlegelkreis zeugen davon, dass Verabredungen mit Bernhardi oft nur mündlich übermittelt wurden, die mit dem *Athenäum* Beschäftigten aber wohlwollend von seinen Theaterrezensionen Notiz nahmen. Da aber, wie Friedrich Schlegel wusste, „die Worte sich oft besser verstehen als diejenigen, von denen sie gebraucht werden“, und „geheime Ordensverbindungen“⁹² zueinander unterhalten, fügen sich seine Theaterrezensionen mit den Kritiken, Charakteristiken und Fragmenten der Schlegels zur unabgeschlossenen Theorie der romantischen Kunstanschauung. Bernhardi war nicht nur einer der ersten festen Theaterkritiker Berlins, nicht nur der erste, der einen sehr subjektiven, polemischen journalistischen Stil pflegte, auch das Reflexionsniveau seiner

⁹¹ BAZG 1800, Bd. 2, S. 464.

⁹² KSA II, S. 364.

Theaterkritiken hebt sich deutlich von dem anderer Journale ab. Er hat am Schlegel-Schleiermacherschen Projekt hermeneutischer Kritik mitgewirkt und diese Kritik-Methode als einer der ersten auf zeitgenössische Kunst angewandt. Während die Schlegel-Brüder mitsamt einer kleinen Schar handverlesener Autoren das frühromantische Kunstprogramm in Gestalt einer eigenen exklusiven Zeitschrift darlegten, stritt Bernhardi gleichsam als fünfte Kolonne der frühromantischen Bewegung in einer spätaufklärerischen Publikumszeitschrift für die neue ästhetische Theorie und band das zeitgenössische Theater in den Diskurs ein. Das Medium, dem er sich widmete, war kein Tempel autonomer, idealistischer Kunstkonzepte, sondern auf ein bürgerliches Massenpublikum zielender, ökonomisch wirtschaftender Kulturbetrieb. So sorgten denn seine Rezensionen auch eher für persönliche Verstimmungen, als dass sie eine Anfechtung für die wachsende Popularität des Theaters, Ifflands Spielplangestaltung und den Publikumsgeschmack darstellten. Immerhin war Iffland nicht nachtragend: Als Bernhardi zehn Jahre später als Direktor des Friedrichwerderschen Gymnasiums um Freibillets für seine Zöglinge nachsuchte, wurden ihm großzügig monatlich zwanzig gewährt.⁹³

Februar 2008

⁹³ Vgl. Blücher 1926, S. 41.

Literaturverzeichnis

Allgemeine Theaterzeitung, hg. Rhode, Berlin, Januar 1800–Dezember. 1800, Nr. I–L.

BAZG: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, Berlin 1795–1800.

Beck 1803: Beck, Heinrich: *Das Kamäleon*, Frankfurt am Main.

Benjamin 1973: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. v. Herrmann Schwepenhäuser Frankfurt am Main.

Bernhardi 1801: *Sprachlehre*, Berlin.

Bernhardi 1990: Bernhardi, August Ferdinand: *Anfangsgründe der Sprachwissenschaft*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1805 mit einer Einleitung und Bibliographie von Roswitha Wild-Schedlbauer, Stuttgart, Bad Cannstadt.

Blücher 1923: Max Blücher: *August Ferdinand Bernhardi's (1769–1820) Leben und Schriften*, Inaugural-Dissertation, Greifswald.

Dahnke/Leistner 1989: Dahnke, Hans-Dietrich und Leistner, Bernd (Hg.): *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*. 2 Bde., Berlin und Weimar.

Gadamer 1997: *Gadamer Lesebuch*, hg. v. Jean Grondin, Tübingen.

Gadamer 2010: Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.

Haym, Rudolf 1928: *Die romantische Schule*, Berlin (5. durch Oscar Walzel verbesserte Auflage).

Hirt, Aloys: *Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten*. In: BAZG 1798, Bd. 2, S. 437-451.

Iffland 1859: A. W. *Ifflands theatralische Werke in einer Auswahl*. Siebenter Band, Leipzig (Reprograf. Nachdruck, Bd. 4, Hildesheim, Zürich, New York, 2006).

Klin 1966: Eugeniusz Klin: *August Ferdinand Bernhardi als Kritiker und Literaturtheoretiker* (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Band 14), Bonn.

Köpke 1855: Köpke, Rudolf: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen* von Rudolf Köpke. Erster Theil, Leipzig.

KSA: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. v. E. Behler, München u.a. 1958 ff.

KSA II: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. v. Hans Eichner, München u.a. 1967.

KSA XVI: *Fragmente zur Poesie und Literatur, Erster Teil, Mit Einleitung und Kommentar* hg. v. Hans Eichner, München u.a. 1981.

KSA XVIII: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828, Erster Teil, mit Einleitung und Kommentar hg. v. Ernst Behler, München u.a. 1963.

KSA XXIV: Briefe. Periode des Athenäums. 25. Juli 1797 – Ende August 1799. Mit Einleitung und Kommentar hg. v. Raymond Immerwahr, München u.a. 1985.

LSS: *Lessings Sämtliche Schriften*, hg. von Karl Lachmann, Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Wuncker, Bd. 9 u. 10 (Hamburgische Dramaturgie), Stuttgart 1893 und 1894.

Michel 1982: Willi Michel, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik*. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken, Göttingen.

Schelling 1858: *F. W. J. Schelling: Sämtliche Werke*, hg. von K. F. A. Schelling, Bd. 3, Stuttgart/Augsburg.

Schlegel 1803: August Wilhelm Schlegel: *Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Einige Vorlesungen in Berlin, am Ende des Jahres 1802 gehalten, 1. Vorlesung. In: *Europa*, Bd. 2, S. 14.

Schlegel, A. W. 1846: Schlegel, August Wilhelm: *Sämtliche Werke*, hg. v. Eduard Böcking, Hildesheim 1971 (Reprograf. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846).

Schleiermacher 1977: F. D. E. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, hg. und eingel. v. Manfred Frank, Frankfurt am Main.

Schmitz 1992: *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*, hg. v. Rainer Schmitz, Göttingen.

Schweikert 1971: Schweikert, Uwe: *Ludwig Tieck*, (Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 9), München.

Tieck, Ludwig 1828: *Schriften*, Berlin.