

Theater als höfisches Gesamtkunstwerk

Von Klaus Manger

Theater ist alles, was auf die Bühne kommt beziehungsweise auf einem Schauplatz aufgeführt wird, der dadurch als Bühne zu erkennen ist. Es geht folglich nicht um das große Welttheater¹, sondern um theatrale Bühnenhandlungen. Weil diese als Aufführungen des gesungenen und gesprochenen Wortes zu unterscheiden sind, wie sie sich in der Geschichte der Oper² und des Singspiels³ auf der einen sowie der Schauspielarten⁴ auf der anderen Seite ausgeprägt haben, liegt der Akzent im folgenden auf dem Schauspiel. Ballett und Pantomime sind hier als vom Wort unabhängige Bühnenhandlungen vernachlässigt. Es geht also, da wir nach dem Charakter des höfischen Gesamtkunstwerks fragen, hauptsächlich darum, wie er im Theater im allgemeinen und im Schauspiel im besonderen zur Geltung kam und wie das Schauspiel von ihm profitieren konnte. Das ist insofern bemerkenswert, als höfisches Gesamtkunstwerk in der Tradition nur die Oper sein konnte, in der Libretto, Musik und Ausstattung als an die Gesamtheit der Sinne gerichtete Veranstaltung eine Einheit bildeten. Nun wissen wir seit geraumer Zeit, da uns die Ohren dafür erst wieder geöffnet werden mußten, daß ein Schauspiel ganz ohne Musik sowieso weitgehend eine produktionsästhetische Fiktion war.⁵ Daraus, daß wir demnach auch für das Schauspiel einschließlich seiner dazu gehörigen Musikanteile eine gesamt sinnliche Beteiligung des Zuschauers voraussetzen haben, ergibt sich zwangsläufig die Frage, inwiefern auch die transitorische Kunst des theatralen Schauspiels um 1800 noch höfisches Gesamtkunstwerk war.

Auf den Hoftheatern war in der Tat die Oper die dominante Gattung. Weithin waren Hoftheater und Oper gleichzusetzen. Um so aufschlußreicher ist es zu beobachten, wie sich die Schauspielarten von Tragödie, Komödie und ihren Subgattungen davon lösten, aus der Konkurrenz zu ihr heraustraten und zunehmend dabei auch ihre ständische Orientierung überwinden. So konnte das sogenannte bürgerliche Trauerspiel⁶ auf dem Hoftheater genauso wie das Lustspiel gegeben werden, wie auch die Oper Einzug in die

¹ Vgl. Richard Alewyn, Karl Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959 (rowohlts deutsche enzyklopädie, 92).

² Vgl. mit weiterführender Literatur: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Hrsg. Carl Dahlhaus unter Mitarbeit von Ludwig Finscher u. a.), Laaber 1985 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5).

³ Vgl. Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil I/II, Tübingen 1998 (*Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 150).

⁴ Vgl. *Handbuch des deutschen Dramas* (Hrsg. Walter Hinck), Düsseldorf 1980; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bd., Tübingen 1988. Vgl. auch Hans Oberländer, *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Hamburg und Leipzig 1898 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 15).

⁵ Vgl. Detlef Altenburg, Lorenz Jensen, *Schauspielmusik*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1035–1049.

⁶ Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, hier S. 34–45; Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 1994; Ders., *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961.

Stadt- oder Nationaltheater hielt. Die Ständeklausel war ohnehin schon unterlaufen, wenn beispielsweise Lessing sein Lustspiel *Minna von Barnhelm* unter dem Namen einer Adligen und komplementär dazu sein Trauerspiel *Emilia Galotti* unter dem Namen einer scheinbar bürgerlichen Landadligen ankündigt. Es ist bezeichnend, wie die Spielplanverteilung am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert aussah, als sich gleichzeitig der Übergang von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft vollzog. Unter Goethes Leitung eines zugegebenermaßen kleineren Hoftheaters wurden in Weimar zwischen 1791 und 1817 insgesamt 104 verschiedene Opern, 31 Singspiele und 249 Komödien, 77 Tragödien und 123 Schauspiele sowie 17 Possen aufgeführt.⁷ Wenn wir daneben beachten, in welchem Maße das Vorbild für Schillers steil aufsteigende Theaterkunst der *Räuber*, wie Peter Michelsen schon vor vier Jahrzehnten eindrucksvoll belegt hat,⁸ die große Bühne der Oper bildete, in diesem Fall das Hoftheater von Stuttgart und Ludwigsburg, so ist zumindest schon zu ahnen, welche Wirkung das höfische Gesamtkunstwerk auf das sich nach Gottsched unter Lessing, Goethe und Schiller herausbildende Schauspiel haben konnte. Schauspiel heißt in diesem Zusammenhang, wie, weil das allzu lange vernachlässigt worden ist, nicht nachdrücklich genug zu betonen ist, immer das transitorische Bühnenereignis. Hätte sich in der Vergangenheit die Beschäftigung mit dem Theater nicht vielfach auf die Lektüre von Stücken beschränkt, würde die zunehmende Berücksichtigung theaterspezifischer Details wie Aufführungspraxis, daran beteiligter Schauspielmusik oder auf Bühne und Kostüme bezogener Ausstattungsfragen in jüngster Zeit weniger einer Wiederentdeckung gleichkommen.

Aus den theatralen Formen des höfischen Gesamtkunstwerks entwickelten sich im 18. Jahrhundert Neuansätze, die gleichermaßen für das Musiktheater wie für das Sprechtheater galten und die wohl am treffendsten in Konrad Ekhs (1720–1778) Programmatik von der „Konzertierung des Spiels“ kulminierten.⁹ Ekhs hatte zweifellos noch das Spiel der Schauspieler im Sinn, das aufeinander abzustimmen war. Ihm ging es vorrangig um die Schauspielkunst selber, nicht um die Ausstattung. Aber obwohl er noch kaum Kostüme, Dekorationen oder Musik in seine Überlegungen miteinbezog, die er mit seiner *Schauspieler-Akademie* verfolgte, gab er doch einen bedeutenden Impuls für die Theaterentwicklung. Denn vom Zusammenspiel der Schauspieler zu einem Zusammenspiel aller daran beteiligten Künste war es, wenigstens theoretisch, nur ein kleiner, dafür aber folgenreicher Schritt, der sich in der Praxis allerdings als ein vergleichsweise langwieriger Weg erweisen sollte. Demnach geht es im folgenden um den Weg, den die transitorische Kunst des Theaters von einer an ihr zu beobachtenden bloßen Beteiligung

⁷ Vgl. *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817* (Hrsg. Carl August Hugo Burkhardt, Hamburg und Leipzig 1891 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 1), S. XXXVI.

⁸ Peter Michelsen, *Die große Bühne*, zuerst in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 8 (1964), S. 57–111. Wieder in: Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers Räubern*, Heidelberg 1979, S. 9–63 (*Beihefte zum Euphorion*, 16).

⁹ Vgl. Heinz Kindermann, *Der „Vater der Schauspielkunst“ und das Hamburgische Nationaltheater*, in: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. IV: *Von der Aufklärung zur Romantik (1. Teil)*, Salzburg 1961, S. 501–545, hier S. 517; Rudolf Schlösser, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, Hamburg 1895 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 13); Heinz Kindermann, *Conrad Ekhs Schauspiel-Akademie*, Wien 1956 (*Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 230, 2. Abhandlung).

der Künste zu einem wirklichen Gemeinschaftswerk genommen hat. Die Stereotypen brauchen dazu nicht wiederholt zu werden, die einerseits über die Theaterbauten von Kassel, Mannheim, Stuttgart und Ludwigsburg, Bayreuth nach Weimar und Karlsruhe führen und andererseits über die namhaften Schauspieler wie Johann Friedrich Schöne- mann (1704–1782), Konrad Ernst Ackermann (1712–1771), Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) die Truppe von Abel Seyler (1730–1800), der selbst kein Schau- spieler war, Corona Schröter (1751–1802) oder August Wilhelm Iffland (1759–1815) berichten.¹⁰ Im Vordergrund unseres Interesses steht vielmehr die Konzeptionsfrage. Aus einer insgesamt desolaten Lage, wie sie sich im schlechten Sprechen der Schauspieler, ihrer Unfähigkeit zum Vers und mangelnder Probendisziplin bekundete, mußte das Theater erst noch herauskommen. Selbst bei Goethes Anwesenheit gelegentlich einer Probe drückte sich Caroline Jagemann (1777–1848) auf der Bühne zwischen den Kulissen herum, wo sie zu dieser Zeit nichts zu suchen hatte.¹¹ Wie ernst es den großen Theaterpraktikern darum zu tun war, aus der desolaten Lage herauszuführen, zeigen EkhoFs *Schauspieler-Akademie*¹² ebenso wie Goethes *Regeln für Schauspieler*.¹³ Aus historischer Sicht bietet jetzt Ute Daniel über das Hoftheater einen außerordentlich nützlichen Überblick.¹⁴ Aber die innere Formierung dieses Theaters, das sich aus Stegreif-, Wander- und Ordenstraditionen heraus bildete und sich schon aus dem höfischen in den städtischen, bald auch nationalen Bereich öffnete, wartet noch auf ihre Darstellung. Aus theaterpraktischer Sicht fehlt das Äquivalent zu Daniels Überblick. Selbst die opulenten Abrisse von Heinz Kindermann¹⁵ und Manfred Brauneck¹⁶ klammern beispielsweise, da es uns im Kontext der Weimarer Tagung vor allem um Musik und Theater an mitteldeutschen Residenzen ging, den Komplex der Schauspielmusik nahezu vollständig aus. Erfreulicherweise gibt es weitgehend von Eigeninteresse getragene Ge- schichten einzelner Theater.¹⁷ Aber man muß bedauern, daß bislang keine Darstellung existiert, die einen Überblick über die Geschichte des deutschen oder europäischen Theaters bietet und darin die theaterökonomischen, theaterpraktischen und theaterkonzeptionellen Belange berücksichtigt. Man kommt also gar nicht umhin, eine Schneise durch unwegsames Gelände zu schlagen. Am 7. Mai 1891, einhundert Jahre nach Gründung des Weimarer Hoftheaters, kurz des Goetheschen Theaters, erschien der erste Band einer neuen Reihe

¹⁰ Vgl. Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1840*, München 1979, S. 228–272, S. 275 f.

¹¹ *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von [Carl] Eberwein und [Christian] Lobe. Mit Ergänzungen von Wilhelm Bode*, Berlin 1912, S. 29.

¹² Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 517.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, *Regeln für Schauspieler*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 40, Weimar 1901, S. 139–168.

¹⁴ Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte der Höfe und des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

¹⁵ Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9).

¹⁶ Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 2, Stuttgart und Weimar 1996.

¹⁷ Wie für Weimar: Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7) beispielsweise; Oscar Fambach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817–1828*, Bonn 1980; Eugen Kilian (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoires nebst einem Auszug aus Eduard Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen*, Karlsruhe 1893; C. Schäffer und C. Hartmann, *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*, Berlin 1886.

Theatergeschichtliche Forschungen, den der Jenaer Germanist Berthold Litzmann herausgab.¹⁸ Das war eine Arbeit, wie sie vielfach für einzelne Theaterhäuser erschienen sind, allerdings eine, von der man sagen könnte, daß sie gewissermaßen die Theaterwissenschaft in Jena begründete. Als Begründer der deutschen Theaterwissenschaft gilt bekanntlich Max Herrmann in Berlin. Von 1901 an gab es in Jena eine eigene Abteilung für Theaterwissenschaft. Aber in einem wissenschaftsgeschichtlichen Sinne wurde erst Hugo Dinger mit seiner Schrift *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904/05) in Jena zum Begründer der Theaterwissenschaft.¹⁹ Jener erste Band der *Theatergeschichtlichen Forschungen*, der dieser Entwicklung vorausgegangen war, enthielt geradezu folgerichtig *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817*, bearbeitet vom Großherzoglich Sächsischen Archivdirektor Carl August Hugo Burkhardt. Daraus geht hervor, daß Goethe das Weimarer Theater im Eröffnungsjahr 1791 schon nach vierzehn zwischen dem 7. Mai und 7. Juni gegebenen Vorstellungen wieder schließen ließ, um es für die Badesaison bereits am 13. Juni, also keine Woche später, im Luxus- und Modebad Lauchstädt wieder zu öffnen und bis zum 14. August vierzig Spieltage zu geben. In diesen vierzig Spieltagen erzielte man so viele Einnahmen, betont Burkhardt, wie in Weimar an hundert Tagen. Quantitativ läßt sich deshalb vielleicht zustimmen, daß somit in Lauchstädt die Wiege des neuen Weimarer Hoftheaters gestanden habe.²⁰ Neben diesem Theater bespielte Goethe die Filialbühne in Erfurt und oben- drein, wenn auch nicht so regelmäßig, Rudolstadt, Naumburg, Leipzig und Halle.²¹ Das ist bemerkenswert, weil es veranschaulicht, wie variabel ein Hoftheater sein konnte, das selbst in Coburg und Gotha im 19. Jahrhundert nur zwischen zwei Residenzen wechselte, jedoch auch Ende des Jahrhunderts noch Gastspiele in Eisenach oder Erfurt gab.²²

Seit 1797 trat im Weimarer Theater mit der Errichtung der Theaterkommission eine Arbeitsteilung zwischen den Sparten ein. Aber erst 1808 wurden Oper und Schauspiel geschieden, wobei Anton Genast (1765–1831) die Regie des Schauspiels übernahm. Goethe hingegen nahm „die Besorgung des *Kunstfaches*“ für sich allein in Anspruch.²³ Dahinter verbirgt sich, was angesichts der Quellen gar nicht so leicht zu ermitteln ist,

¹⁸ Vgl. Anm. 7.

¹⁹ Vgl. Dietrich Germann, *Geschichte der Germanistik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Diss. phil. masch. Jena 1954, S. 357. Jetzt: Johannes Schmitt, *Das Jenaer Konzept. Ein Gründungsbeispiel zur Theaterforschung im frühen 20. Jahrhundert*, Berlin 2002.

²⁰ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XI.

²¹ Ebd., S. X–XIV.

²² Vgl. Herbert Hirschberg, *Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha*, Berlin 1910; Paul von Ebart, *Das Coburg-Gothaische Hoftheater unter Herzog Ernst II.*, in: *Coburger Heimatblätter* 2 (1924/26), S. 25–51; Ders., *Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte*, Coburg 1927.

²³ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XVII. Vgl. Goethes Brief an Voigt vom 7. Dezember 1808, in: *Goethes Werke*, Abt. IV, Bd. 20: *Goethes Briefe, Januar 1808 – Juni 1809*, Weimar 1896, S. 240–249; sowie den Aufsatz vom 9. Dezember 1808, der unter dem späteren Titel aufgenommen worden ist: *Über die Nothwendigkeit, Thunlichkeit und Schicklichkeit der Trennung des Schauspiels von der Oper*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 53, Weimar 1914, S. 267–273, 517. In der Hauptsache geht es Goethe um ein Übergewicht der „Theater-Commission“ „über den höchsten Willen“, wobei der Kommission ein drittes Mitglied hinzuge- wonnen werden solle, das zugleich Sitz und Stimme im Hof- und Stallamte hat, „weil ein Hoftheater niemals vom Hofamte abgesondert werden kann“ (Goethe, *WA IV*, 20, S. 242 f.). Er weiß zu jener Zeit „kein Heilmittel für den gegenwärtig sehr verletzten Zustand des Weimarer Theaterwesens als die Separation des Schau- spiels von der Oper“ (ebd., S. 248).

eine umfassende Tätigkeit, die einen konkreten Einblick in die gesamt-kunstwerkliche Konzeption des Theaters gestattet. Gesamtkunstwerk heißt hier, so viel sei schon einmal vorausgeschickt, nicht nur das Zusammenwirken aller Künste, wie sie zum Hof, der gewissermaßen alle Musen versammelnden Residenz, gehören: Dichtung, Musik, Malerei, Architektur, Dekoration, Kostüme; sondern es verlangt zunächst einmal die einheitliche Konzeption, die bereits die unterschiedlichen Ausprägungen mitbedenkt und auf das eine gemeinsame Ziel der Aufführung hin konzentriert.

Wie einer kirchlichen Feier mit mehr oder weniger Pomp, wie einem Staatsakt etwa der Kaiserkrönung, wie dem höfischen Fest, häufig schon unter Beteiligung des Theaters, eignet jeder Bühnenpräsentation ein transitorischer oder auch performativer Charakter. Man muß sich das um so mehr klarmachen, als die Aufführungen anders als die sakralen oder imperialen Feste wohl wiederholbar waren; gleichwohl waren sie anders; aber sie waren weder akustisch noch visuell konservierbar, auch wenn, selbst an unterschiedlichen Orten, Bühnenbild, Ausstattung und Schauspielmusik wiederholbar blieben.

Für Goethes Theaterpraxis haben wir ein kostbares Zeugnis. Jene einheitliche Konzeption sah demnach für ihn, da wir den seltenen Fall haben, daß der nach Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Stücke größte Dramatiker seiner Zeit,²⁴ wie ehemals Shakespeare, auch für die Theaterpraxis zuständig wurde, folgendermaßen aus:

- Lesen und Beurteilen der Stücke
- Bestimmung eines Stückes für die Aufführung
- Redaktion und Bearbeitung
- Kürzungen und Änderungen
- Austeilung der Rollen
- Leseproben
- Repetition der Rollen, gelegentlich, sofern nötig, mit den einzelnen Schauspielern
- Besuch der Theaterproben, insbesondere der Hauptprobe
- Angabe des Kostüms in Kleidern und Requisiten
- Bestimmung der Dekorationen

und was „sonst noch“, wie Goethe hinzufügt, wozu auch wohl der Kontext der Musik gehört. Deshalb kann Goethe schon in seinen *Regeln für Schauspieler* unter § 82 und 83 eher fordern als befinden: „Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.“ Sowie: „Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.“²⁵

Als größtes Kunststück ist sicher, wenn wir an die Inszenierung von 39 Stücken von Mai bis September in jenem ersten Hoftheaterjahr 1791 denken, im Rückblick die Tatsache zu werten, „daß die aus verschiedenen Teilen Deutschlands zusammengeholtene Kräfte des Theaters für die *Einheit* des Zusammenwirkens“ herausgebildet werden mußten.²⁶ Wenn Goethe 1793 der Sängerin und Schauspielerin Mattstedt das Zeugnis

²⁴ Vgl. Klaus Manger, *Goethes Welttheater*, in: *Goethe und die Weltkultur*, Heidelberg 2003, S. 365–390 (*Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 1).

²⁵ Goethe, *WA IV*, 20 (wie Anm. 23), S. 264 und Goethe, *WA I*, 40 (wie Anm. 13), S. 166. Vgl. Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XVII. Dazu Jutta Linder, *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*, Bonn 1990, S. 28 f. (*Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 390).

²⁶ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XX.

ausstellte, es habe an ihrem Fleiße nie gelegen, „wenn nicht alle drey bis vier Wochen eine neue Oper und in einem Zeitraum von acht Tagen ein neues Stück geliefert werden konnte“,²⁷ so erfahren wir daraus mittelbar die Aufwandsverhältnisse, die verdeutlichen, daß in einem Größenverhältnis von über drei zu eins die Oper den weitaus größten Aufwand erforderte. In diesem Sinne hat sie, wenn nicht von Anfang an, so doch lange vor Goethe, der die einheitliche Konzeption anstrebte, und vor Richard Wagner, der die Sprachmusiktheatereinheit schuf, schon als Gesamtkunstwerk fungiert.

Höfisches Gesamtkunstwerk war, wie schon betont, zuvörderst die Oper. Am wenigsten wurde unter Goethes Leitung das Ballett gepflegt, am stärksten das Lustspiel, das über ein Drittel des Repertoires umfaßte. Die Vorliebe für diese Gattung brachte es mit sich, daß wir beispielsweise August von Kotzebue sowohl nach Einzelstücken als auch nach Gesamtanteil an den Aufführungen unter den meistgespielten Dramatikern der Zeit finden.²⁸ Weniger stark als das Lustspiel waren, wie es wohl typisch für ein Hoftheater gewesen sein dürfte, Singspiel und Oper vertreten. Und Schauspiel, Trauerspiel, Sittengemälde und Märchen machten noch einmal weniger der Vorstellungen aus. Häufig folgte in derselben Aufführung auf ein ernstes Stück (Trauerspiel) ein lustiges Stück (Farce) und abschließend ein Ballett. Man kann wohl behaupten, daß dies, wenn auch im 19. Jahrhundert mit abnehmender Tendenz, Routine war. In den Anfängen des Weimarer Theaters bis zum Schloßbrand 1774 zeichnete sich indessen schon eine Kombination von Gattungen ab, die, vor allem zum Geburtstag der Herzogin Anna Amalia, ein als Singspiel konzipiertes Vorspiel, dazwischen ein Ballett und zum Schluß ein Schauspiel umfaßte. Das konnte wie 1768 ein Lustspiel, damals Lessings *Minna von Barnhelm*, oder wie 1772 ein ernstes Stück, damals Freiherrn von Geblers *Osmonde*, sein. Einmal bot die Starckische Truppe 1768 als Vorspiel das der Herzogin gewidmete Singspiel *Die aufgehende Sonne* und das andere Mal 1772 Wielands und Anton Schweitzers erstes gemeinsames Singspiel für Weimar, *Aurora*.²⁹

Während der 26jährigen Theaterleitung Goethes gab es einen Bedarf von 450.000 Thalern zur Finanzierung des Theaters. Ein Drittel dieses Bedarfs wurde nur oder immerhin durch Zuschüsse des Weimarer Hofes gedeckt. Der Rest mußte, vor allem durch Wiederholungen und auswärtige Gastspiele, erwirtschaftet werden. In jener Zeit wurden insgesamt 600 Stücke aufgeführt, wobei an 4136 Spieltagen 4809 Vorstellungen stattfanden.³⁰ Im Schnitt bedeutete das die achtmalige Wiederholung eines Stückes. Man ersieht daraus schon, wieviel bei einmaligen Aufführungen kompensiert werden mußte. An der Spitze aller aufgeführten Stücke standen zwei Opern von Mozart, *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni*. *Wallensteins Lager* von Schiller und wiederum Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, folgten.³¹ Dieser knappe Einblick in Ökonomie und Spiel-

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. XXXVI.

²⁹ Vgl. Klaus Manger, *Des deutschen Theaters merkwürdigste Epoche. Weimars Anteil am Singspiel vor dem Schloßbrand 1774*, in: Hartmut Grimm (Hrsg.), *Das nord- und mitteldeutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Kassel 2004 (*Schweizer Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 5).

³⁰ Burkhardt, *Das Repertoire* (wie Anm. 7), S. XXXIV f.

³¹ Ebd., S. XXXVI.

plan eines Hoftheaters veranschaulicht, daß Konzeption und Qualität eines Theaters wohl immer einem dafür in der Regel zu knappen Budget abgerungen werden müssen.

Wie hätte, kann man sich heute fragen, Richard Wagners Gesamtkunstwerk ohne die gesamtkunstwerklich ambitionierte Entwicklung des Hoftheaters ausgesehen?³² Und was wäre dieses Hoftheater, das eine Kooperation unterschiedlicher Künste und Handwerke war, ohne die Leistungen der kirchlichen Liturgien und herrschaftlichen Zeremonien gewesen? Ihren Zusammenhang erkennen wir noch in den Depravationen der Haupt- und Staatsaktionen auf der einen und im wiederholt auftauchenden Vergleich der Bühne mit der Kanzel auf der anderen Seite.³³ In seiner von Lessing übertragenen Abhandlung über *Die Schauspielkunst* (zuerst Paris 1750) steigert François Riccoboni (1707–1772) den Ton in der Stube, der Akademie, vor Gericht und auf der Kanzel, um dann hinzuzusetzen: „Die Bühne vereinigt alle diese verschiedne Töne und setzt noch etwas mehreres hinzu, nämlich den Ausdruck seiner eignen Empfindung.“³⁴ Der heilige Redner auf der Kanzel sei nichts als ein Mensch, der Schauspieler aber sei die Person selber, wie sie sich in der oder jener Stellung befindet. Daraus spricht deutlich ein Überbietungsprogramm, das der Bühne höchsten Rang einräumt.

Wenn Friedrich Nietzsche (1844–1900) von der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* spricht,³⁵ Walter Benjamin (1892–1940) den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entwickelt,³⁶ so sind darin für das Theater jeweils kultische Wurzeln supponiert, die in einem ganz sinnlichen Eindruck konvergieren, in dem die Architektur eines Kirchenchores und eine Bühne gleichermaßen ausgeleuchtet sind und zum Spielort werden, von dem aus das Geschehen bestenfalls auf Wandlungen der teilnehmenden und teilhabenden Personen berechnet ist. Freilich ist es vom Gläubigen zum Publikum ein langer Weg. Aber Rituale, Zeremonien, Handlungen, unterstützt von naturnaher bis naturferner Kulisse, also Theaterarchitektur, Theatermalerei und Theaterdekoration, begleitet von auch in Musik übersetztem Theaterdonner, Rauschen des Meeres und Meeresstille, ausgestattet mit mehr oder weniger phantasiegestützten Requisiten und Gewändern, zogen anteilnehmende Gläubige und staunende Zuschauer gleichermaßen in ihren Bann. Nie hat es den Gläubigen gestört, wenn eine ihn überwältigende Liturgie im romanischen oder gotischen Dom mit barocker Gewänderpracht und romantischer Kirchenmusik vollzogen wurde, wenn die gesamte Heilsgeschichte auf den einen Hochfesttag hin fokussiert wurde, so daß Weihnachten, Ostern, Pfingsten aus dem Zirkel des Kirchenjah-

³² Vgl. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Gesamtidee für Ausstellung [Zürich, Düsseldorf und Wien 1983] und Buch Harald Szeemann, Aarau und Frankfurt (Main) 1983.

³³ Vgl. Peter Pütz, *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*, Frankfurt (Main) 1986, S. 33 und 242–283: *Von der Kanzel zur Bühne, Nathan der Weise*; Ludwig Stockinger, *Gottscheds Stellung in der deutschen Literaturgeschichte*, in: *Gottsched-Tag. Wissenschaftliche Veranstaltung zum 300. Geburtstag von Johann Christoph Gottsched am 17. Februar 2000 in der Alien Handelsbörse in Leipzig* (Hrsg. Kurt Nowak, Ludwig Stockinger), Stuttgart und Leipzig 2002, S. 15–49, hier S. 23.

³⁴ *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Teilen*, Teil 12: *Kleinere dramaturgische Schriften* (Hrsg. Julius Petersen), Berlin u. a. 1925, S. 77–114, hier S. 113.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in: *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Hrsg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari), Bd. 3.1, Berlin und New York 1980.

³⁶ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928.

res sich im Punkt eines Datums konzentrierten. Heterogene und diachrone Elemente ließen sich so auf die gesamtsinnliche Beteiligung des Einzelnen hin synthetisieren.

In aller kirchlichen Prachtentfaltung, die auf Einbeziehung der affizierten Sinnlichkeit zielte, blieb der oft auf die Kanzel verlegte moralische Anspruch. Diese Kanzel bildete so eine Binnenbühne, ein Schauspiel im Schauspiel, wie die großen Prediger Berthold von Regensburg, Geiler von Kaysersberg oder Abraham a Sancta Clara, dieser auch durch seine Wiederkehr in Schillers *Wallenstein*, erahnen lassen.³⁷ Diesen Anspruch der Kanzel adoptierten Lessing oder Schiller, wenn sie das Theater als moralische Anstalt proklamierten. Im Hintergrund des ethischen Anspruchs wuchs indessen, gerade im vormedialen Zeitalter, der Anspruch an ein auch ästhetisch perfektioniertes Illusionstheater mit, wie es sich in Oper, Singspiel und Schauspiel etwa zwischen Shakespeare, Monteverdi, Lessing, Wieland, Goethe, Mozart, Schiller und Wagner entwickelte. Der Hang zum Gesamtkunstwerk war dabei wohl schon so alt wie das Theater. Da aber die Künste selbst sich in hohem Maße ausdifferenziert hatten, bedurfte es besonderer Anstrengungen nicht nur der Höfe, aber dieser zuerst, sie nach Möglichkeit der wirtschaftlichen Gegebenheiten auch zusammenzuhalten. Das waren sich die Höfe als Musenhöfe schuldig. Jetzt galt es unter den neuen Absichten des Theaters, die Künste konzeptionell auf das eine aktuelle Bühnenstück hin zu vereinen und in Richtung des Adressaten zusammenwirken zu lassen.

„Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinne der Neuern,“ sagt Johann Georg Sulzer (zuerst 1774), „die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.“³⁸ Wie Sulzer im Artikel „Oper“ seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* dann ausführt, liefert die Dichtkunst den Hauptstoff für die dramatische Handlung. An zweiter Stelle steht die Musik, gefolgt von der Einrichtung der Schaubühne und allem, was zum Äußerlichen der Personenauftritte gehört. Bei allen Gegenständen der Empfindung tue die Einbildung das meiste. Der Baumeister der Schaubühne müsse bei jeder Szene beobachten, worauf der Dichter zielt. Er müsse es einschließlich der Kostümierung so einrichten, daß das Auge „zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat“, vorbereitet werde. „Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen.“³⁹ Sulzer beansprucht für seinen Entwurf bereits einen angemessenen, auch in der Kleidung passenden Illusionismus, offensichtlich schon auch im Blick auf historische Richtigkeit, weil er betont, daß es sehr ungereimt sei, dabei bloß auf eine „dumme Blendung des Auges“ zu sehen. Sulzer weiß um die Verächtlichmachung der Oper, kennt ihre Verunstaltungen. Deshalb appelliert er daran, den Hauptzweck aller schönen Künste darin nicht außer acht zu lassen und nur wahre Virtuosen zu beteiligen. „Wenn man bedenkt, was für große Kraft in

³⁷ Vgl. Friedrich Schiller, *Wallensteins Lager*, uraufgeführt in Weimar am 12. Oktober 1798, den Auftritt des Kapuziners (V. 484 ff.), in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 8: *Wallenstein* (Hrsg. Hermann Schneider, Lieselotte Blumenthal), Weimar 1949, S. 29–34.

³⁸ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...] Dritter Theil*, Frankfurt und Leipzig 1798, S. 622–665 im Artikel *Oper*; *Opera*, hier S. 623.

³⁹ Ebd., S. 634.

den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt,“ – Beispiele sind der Odendichter, der Tonsetzer, der Maler – „wenn man zu allem diesem noch hinzusetzt, daß das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibt: so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchem die einzel[n]en Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind.“⁴⁰

Die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste waren zuallererst Dichter und Komponisten. Von der Metastasianischen Oper heißt es, hier seien Handlung und Musik streng getrennt. Während die Handlung sich im Rezitativ entwickelt, kommt die Musik in den Arien zu ihrem Recht.⁴¹ Wieland, der zusammen mit Anton Schweitzer (1735–1787) in dem Singspiel *Alceste* (1773) beabsichtigte, eine deutsche Oper zu begründen, was er auch in seinem *Versuch über das teutsche Singspiel* (1775) theoretisch untermauerte,⁴² ließ Handlung und Musik zusammenfallen. Das sei mit folgendem Beispiel belegt. Alceste, die liebend geliebte Gemahlin des Admet, hat, um, wie ihm das Orakel bestimmte, ihren todgeweihten Mann und thessalischen König am Leben zu erhalten, das Todesopfer auf sich genommen und ist im Zweiten Aufzug gestorben. Im Dritten Aufzug kommt Herkules, ein Freund Admets, in den verödeten Palast, vernimmt von Parthenia, der in dem verknäpften Vier-Personen-Stück von Wieland hinzuerfundenen Schwester der Alceste, was vorgefallen, und eröffnet sein Rezitativ „allein“, während Parthenia dem König des Herkules Ankunft zu melden unterwegs ist, mit den Worten „Es ist beschlossen!“⁴³ Er hat soeben Parthenias Arie gehört und ist im Augenblick entschlossen, die zu den Schatten gegangene Alceste dem Tode wieder abzutrotzen. Herkules’ im nachfolgenden Rezitativ sofort bekundete Entschließung setzt voraus, daß die Entscheidung dafür in der vorangegangenen Arie gefallen sein muß. Hier singt Parthenia: „Er [Admet] flucht dem Tageslicht | In seinem Schmerz; | Sein bloßer Anblick bricht | Ein fühlend Herz; | Ihm Trost zu geben, fänd’ | Ein Gott zu schwer!“⁴⁴ Um zu erfassen, was hier vor sich geht, müssen wir uns vorstellen, wie der Göttersohn Herkules, bewegt von dem Mittel der „herzrührendsten aller Schauspielarten“,⁴⁵ eben dem Singspiel, sich zu der wohl menschlichsten seiner Taten herausgefordert sieht, dem Freund die Geliebte aus dem Totenreich zurückzuholen. Handlung und Musik sind also nicht mehr getrennt, sondern Handlungsmotivation und Entschluß fallen in dem die Arie hörenden „fühlenden Herzen“ des Herkules zusammen. Mit größter Anspruchslosigkeit bekennt er am Schluß der Oper: „Ich bin belohnt an euern Freuden | Mein mitempfindend Herz zu weiden, | Ich bin der glücklichste von euch!“⁴⁶ Er hat die Liebenden wieder zusammengeführt und tritt nach seiner nahezu übermenschliche Kräfte erfordernden Tat zurück, gewissermaßen in die Rolle eines „mitempfindenden“ Zuschauers. Die Peri-

⁴⁰ Ebd., S. 634 f.

⁴¹ Vgl. Silke Leopold, *Die Metastasianische Oper*, in: *Musik des 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 2), S. 73.

⁴² Christoph Martin Wieland, *Versuch über das teutsche Singspiel*, in: *Der Teutsche Merkur*, Juli 1775, S. 63–87, November 1775, S. 156–173. Vgl. *Wieland's Werke* (Hrsg. Heinrich Düntzer), 38. Theil, Berlin 1879/80, S. 126–153.

⁴³ *Alceste* III, 3, in: Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke*, Bd. 26 (C¹-Oktav), Leipzig 1796, S. 39.

⁴⁴ *Alceste* III, 2, ebd., S. 37 f.

⁴⁵ Ebd., S. 240, im *Versuch über das teutsche Singspiel* (1775).

⁴⁶ *Alceste* V, 7, ebd., S. 72.

petie der Oper aber liegt in Parthenias Arie, die Herkules vermittle der Macht der Musik bestimmt, dem todgeweihten Verhängnis das Leben abzutrotzen. Die wirkungspoetische Funktion der Oper transformiert Wieland aus ihrer auf das Publikum berechneten Dimension in den Binnenraum der Bühnenhandlung und hier noch einmal, unterstützt von Schweitzer, in das Herzstück der Arie.

Wenn Wieland in der *Alceste* die drei Gattungstraditionen von Tragödie, Opera seria und Singspiel zusammenführte,⁴⁷ setzte das voraus, daß er auf der einen Seite die besonders dramatischen Konflikte des Dramas zurücknahm und in der Oper auf die gattungsüblichen Strukturen wie Erotik oder Intrige verzichtete, auf der anderen Seite dem Singspiel einen ernsten Charakter verlieh. Das Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit diente nicht nur der „mächtigen Rührung des Herzens“,⁴⁸ begünstigte auch nicht nur die zeitgenössische Vorliebe für Familiendramen, „Familiengemähle“,⁴⁹ sondern mit ihm schlug Wieland zudem einen neuen Typ des Singspiels vor, der demonstrativ auf großen Aufwand verzichtete und auch mittleren und kleineren Höfen erlaubte, das Musiktheater zu pflegen.⁵⁰ Wieland beerbte also die Tradition des antiken Dramas, das Christoph Willibald Gluck in eine neuartige innige Durchdringung von Musik, Sprache und Pantomime überführt hatte, wofür schon Metastasio ein Vorbild musikalisch durchgebildeter Sprache bot. Die *Alceste* stammte von einem deutschen Autor, wurde von einem deutschen Komponisten vertont, von einem deutschen Hoftheater mit deutschen Sängern aufgeführt. Das war für einen antiken Stoff neu. Und neu war die Verschmelzung von Handlung und Musik. Deshalb beansprucht es unsere besondere Aufmerksamkeit. Denn gewissermaßen als erstes deutsches Gesamtkunstwerk, das hat hier mit Chauvinismus nichts zu tun, wird es zu einem Zeugnis prozessualen Geschehens, innerhalb dessen eine dem griechischen Mythos entstammende Handlung, da bleibt Wieland Klassizist, transitorisch vor die Sinne führt, wie Herkules zu seiner menschlichen Tat bewegt wird, nämlich dem Tod das Leben zu entreißen. Wenn wir uns folglich über das Gesamtkunstwerk, das dem Hoftheater bedeutende Impulse verdankt, Gedanken machen, dürfen wir solche auf die Bühne verlegten Binnenwirkungen nicht außer acht lassen, auf die nun nicht allein Dichter und Komponist hinarbeiten, sondern, um deren Erfolg zu sichern, jetzt gewissermaßen alle Künste konzentriert werden.

Bekanntlich ist das Weimarer Hoftheater im auf die *Alceste* folgenden Jahr 1774 beim Schloßbrand vom 5. auf den 6. Mai ein Raub der Flammen geworden.⁵¹ Damit war erst einmal die für das deutsche Theater „merkwürdigste Epoche“ vorbei.⁵² Interimistisch

⁴⁷ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 209–236.

⁴⁸ Ebd., S. 213.

⁴⁹ Vgl. zu dieser von Diderot begünstigten Strömung, die Dalberg in Mannheim von Schiller ein „Familiengemähle“ erbitten läßt, das dieser mit dem *Don Karlos* in einem „fürstlichen Hause“ ansiedelt: Brief Schillers an Dalberg vom 7. Juni 1784, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 23: *Schillers Briefe, 1772–1785* (Hrsg. Walter Müller-Seidel), Weimar 1956, S. 144, und *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 7/II: *Don Karlos* (Hrsg. Paul Böckmann, Gerhard Kluge), Weimar 1986, S. 80.

⁵⁰ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 680.

⁵¹ Vgl. Wielands Briefberichte vom 8. Mai 1774 an Ludwig von Bechtolsheim und vom 3. Juni 1774 an Johann Georg Zimmermann: *Wielands Briefwechsel*, Bd. 5: *Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777)*, bearbeitet von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983, S. 253, 271.

⁵² *Wieland's Werke* (wie Anm. 42), 38. Theil, S. 219. Vgl. Manger, *Des deutschen Theaters* (wie Anm. 29).

wäre hier bis 1784, als Bellomo mit seiner Schauspieltruppe nach Weimar kam, und 1791, da Goethe für 26 Jahre die Theaterleitung bis 1817 übernahm, das Liebhabertheater zu betrachten. Wenn man freilich terminologisch streng verfahren wollte, wäre die frühe, vor allem Wielandische Epoche des Weimarer Theaters mit der Ekhof-Seylerschen Truppe bis 1774 und der Bellomoschen seit 1784 gar nicht als „Hoftheater“ zu bezeichnen. Es ist heute weit verbreitet, jegliches Theater, das irgendwann, irgendwo in der Nähe eines Hofes, in einer Residenzstadt spielte, als Hoftheater zu bezeichnen. Theaterhistoriographisch ist ein Hoftheater jedoch ein Theater, das unter Leitung eines Hofes steht und von diesem finanziert wird. Das heißt, die Schauspieler haben Einzelverträge mit dem Hof, werden von ihm einzeln bezahlt, und ihr oberster Leiter, in der Regel Intendant, ist hoher Regierungsbeamter des Hofes. In diesem Sinne entstand das erste deutsche Hoftheater 1775 in Gotha. Und in diesem Sinne wurde das Weimarer erst unter Goethes Leitung 1791 zum Hoftheater. Zwar bekamen die Wandertruppen gleichfalls Zuschüsse vom Hof und durften auf dem Schloßtheater spielen. Sie blieben aber Wandertruppen und zogen nach gewisser Zeit weiter, wie beispielsweise Ekhof und Seyler in der Folge des Schloßbrandes nach Gotha. Für den Zuschauer machte das freilich keinen Unterschied. Er blickte ja auf das Theater, nicht auf seine Organisationsstruktur. Deshalb ist diese historische Entwicklung nur mittelbar für unsere Überlegungen relevant, wie das Theater sich zum höfischen Gesamtkunstwerk formierte.

Sicher richteten sich die Erwartungen auf ein Theater unabhängig davon, ob es von Wandertruppen, als Liebhabertheater oder als Hoftheater bespielt wurde. Bemerkenswert aber war das große und noch zunehmende Theaterbedürfnis, das interimistisch von 1774 bis 1784 in Weimar das Liebhabertheater zu stillen gefordert war, zu dem zwar keine Wielandschen Stücke mehr, aber dafür neben Goethes *Iphigenie* die reizvollen Singspiele wie *Erwin und Elmire* (1776), *Lila* (1777) oder *Die Fischerinn* (1782) beigetragen haben.⁵³ In diesem von Corona Schröter vertonten Liederspiel *Die Fischerinn*, zu dessen Eröffnung die Anwesenden zum ersten Mal Goethes *Erlkönig* hören konnten, verlegte Goethe beispielsweise die entscheidende Todessimulation, als sei die Tochter des Fischers ins Wasser gefallen, so in die Handlung, daß darüber der Vater und der Bräutigam des für tot gehaltenen Mädchens eigentlich andere Menschen geworden sein müßten, nachdem sie endlich die Lebende in die Arme geschlossen haben. Die hypernaturalistisch in Tiefurt an der Ilm inszenierte Handlung kam zwar mit Musik, Text, Liedern, entsprechendem abendlichen Helldunkel und dem Illusionismus einer Originalszenerie dem Hang zum Gesamtkunstwerk nahe. Wir können das jedoch nicht auf das Liebhabertheater im ganzen übertragen. Denn zum einen wissen wir nicht immer so viel wie über die sorgfältig geplante *Fischerinn*.⁵⁴ Zum anderen war das Liebhabertheater jeweils von vielen äußeren Umständen abhängig und einem stehenden Hoftheater so nicht vergleichbar.

Wenn wir indessen nach den praktischen Möglichkeiten des Hoftheaters fragen, um auch den Bezug des Schauspiels zum höfischen Gesamtkunstwerk herstellen zu können,

⁵³ Vgl. das Verzeichnis Krämers, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 793 ff.

⁵⁴ Vgl. Hans Gerhard Gräf, *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke. Zweiter Teil: Die dramatischen Dichtungen*, Bd. 2 [des ganzen Werkes Bd. 4], Frankfurt (Main) 1904, S. 614–627.

macht sich erneut das Fehlen einer Komplementärstudie bemerkbar, die sich in Ergänzung zu Ute Daniels historischer Studie zum Hoftheater mit dessen theaterpraktischen Voraussetzungen, Bedingungen, Konkretionen des Spielplans, mit der Aufführungspraxis, den Ausstattungsmöglichkeiten befaßt und die sich obendrein neben der Produktionsgeschichte von Oper, Singspiel und Schauspiel zugleich auch mit ihrer Rezeptionsgeschichte auseinandersetzt. Solange eine solche Komplementärstudie fehlt, lassen sich keine verallgemeinernden Aussagen machen, bleibt man auf die Darstellungen einzelner Theater beschränkt. Das ist auch hinsichtlich des Weimarer Hoftheaters der Fall und lenkt uns auf die bereits skizzierte Theaterleitung Goethes zurück, der den Kosmos seiner eigenen Stücke vorwiegend mit Musik konzipiert und sie auch schon, wie vielfach die Regieanweisungen der Stücke zum Ausdruck bringen, konkret hinzudenkt. Das einzige Theaterstück Goethes, das, soweit erkennbar, keine Schauspielmusik verlangt, ist der *Tasso*.⁵⁵ Er bildet somit gewissermaßen das Gegenstück zum gerade musikalisch reich durchwirkten *Faust*,⁵⁶ was freilich auch für eine *Tasso*-Aufführung keineswegs Rahmen- und Inzidenzmusik ausschließt. Doch das Textbuch von Goethes erstem Künstlerdrama, mit dem er die Weltliteratur bereichert hat, verlangt an keiner Stelle ausdrücklich nach Musik. Prinzipiell aber sind von einem gesamtkunstwerklichen Zusammenstimmen aller Künste neben der Oper und dem Singspiel, wie gerade Goethes Welttheaterkosmos veranschaulicht, auch die Schauspiele nicht auszunehmen. Nicht nur ist an ihnen überwiegend Schauspielmusik beteiligt, sondern gelegentlich kann sie sogar dominant werden, wenn wir an die Freiheitspantomime im *Egmont*-Schluß denken, wo die kerkerhafte Todesgewißheit des Titelhelden mit Hilfe einer musikunterlegten Pantomime überhöht, die Enge des Todes in die Vision der Freiheit entgrenzt wird und die Apotheose in der abschließenden Siegesymphonie erfolgt.⁵⁷

Für das Weimarer Hoftheater galt, wie bemerkt, unter Goethes Leitung ein Übergewicht von Lustspiel und Oper. Doch fehlen Vergleichszahlen, um hier generelle Aussagen zum Theaterbetrieb der Hoftheater machen zu können. Selbst quantitative Spielplananalysen, wie sie Andrea Heinz für das Hoftheater Coburg-Gotha im 19. Jahrhundert mustergültig erstellt hat,⁵⁸ fehlen. Oder es gibt sie für das 18. Jahrhundert wie für Weimar oder für das Wiener Burgtheater allzu selten.⁵⁹ Dabei täten Überblicke, die statisch untermauert sind, not. Es ist zwar erhellend, daß es an deutschen Höfen zusammen nur wenig mehr Opernbühnen gegeben haben soll als in Venedig allein, wo um 1770

⁵⁵ Auch den Erinnerungen von Carl Eberwein, *Goethes Schauspieler* (wie Anm. 11), S. 62, läßt sich kein Anhaltspunkt über Schauspielmusik zum *Tasso* entnehmen. Vgl. Benedikt Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*. „Alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet“, Frankfurt (Main) u. a. 1992, S. 240 f. (*Bochumer Schriften zur deutschen Literatur*, Bd. 34).

⁵⁶ Vgl. jetzt dazu Detlef Altenburg, *Von Shakespeares Geistern zu den Chören des antiken Dramas*. *Goethes Faust und seine Musikszene*, in: *Goethe und die Weltkultur* (wie Anm. 24), S. 331–364.

⁵⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Egmont*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 8, Weimar 1889, S. 171–305, hier S. 303–305.

⁵⁸ Andrea Heinz, *Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827–1918)*, Heidelberg 1999 (*Jenaer Germanistische Forschungen*, N. F., Bd. 4).

⁵⁹ Vgl. Otto Rub, *Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit von 8. April 1776 bis 1. Januar 1913*, Wien 1913.

zwölf Opernbühnen Abend für Abend gleichzeitig bespielt werden konnten.⁶⁰ Aber Hintergrundbedingungen, die Verlagerungen aus dem Hof- in Stadt- oder Nationaltheater, wobei sich seit 1776 gerade die Hoftheater als Nationaltheater bezeichnen, Spielpraxis, Aufführungsbedingungen, wirtschaftliche, räumliche, künstlerische, musikalische Möglichkeiten und dergleichen sind im Überblick schwer zu haben. Wohl gibt es die Einzeldarstellungen wie zu Weimar und zum Wiener Burgtheater auch zu Braunschweig, Regensburg, Mannheim oder Karlsruhe.⁶¹ Das ist zwar reichlich verkürzt, aber eine Geschichte der Hoftheaterkunst fehlt. An einer Geschichte der Schauspielmusik, die einer Geschichte der Oper und des Singspiels an die Seite zu stellen ist, arbeitet in einem Pilotprojekt des Sonderforschungsbereichs 482 *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar.⁶²

Die Wissenschaftsentwicklung ist auffällig. Entweder kam jemand von der Musik oder vom Wort her, war Musik- oder Literatur- oder gar Theaterwissenschaftler. Daß aber die hier zu behandelnden Phänomene nur gemeinsam zu bearbeiten und darzustellen sind, spricht sich erst allmählich herum. Aller Wissenschaftsentwicklung mit ihrem verhängnisvollen Zug zur Separierung entgegen verlangt eine vernünftige Behandlung des Theaters nach der Konspiration von Geschichts-, Sozial-, Musik-, Literatur-, Theater- und Kunstwissenschaften, sogar von Technikgeschichte, Architekturwesen und Manufakturkunde – in welcher Reihenfolge auch immer. Man sehe nur, welche Wirksamkeit ein Tischlermeister wie Johann Martin Mieding (1725–1782) für das Theater entfalten konnte, dem Goethe ein Denkmal gesetzt hat: „So zwang er jedes Handwerk, jeden Fleiß; | Des Dichters Welt entstand auf sein Geheiß; | Und, so verdient, gewährt die Muse nur | Den Namen ihm – *Director der Natur*.“⁶³ Oder man denke an die bei den Opernvorstellungen in Stuttgart benötigten 3,5 Zentner Unschlitt zur Beleuchtung. Am 13. April 1751 beispielsweise leuchteten im Stuttgarter Opernhaus 128 Stück Wachs- und 980 Stück Unschlittkerzen auf der Bühne und im Zuschauerraum, zusammen 338 Pfund, nebst Ampeln mit entsprechendem Maß Baumöl und Unschlitt.⁶⁴ Es wurde, wie daraus zu sehen ist, kein Aufwand gescheut, entsprechende Theaterwirkungen hervorzuzaubern.

Es gibt die These, das Singspiel habe sich als Oppositionsform gegen die höfische Prunkkunst entwickelt.⁶⁵ Es habe dem Wunsch nach nationalen Werken und der Beschränkung auf kleinere Formen entsprochen. Tatsächlich wurde beispielsweise mit

⁶⁰ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (wie Anm. 16), S. 578 ff., Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 71 und 158 ff.

⁶¹ Vgl. Anm. 7, 17, 22, 25 und 59 sowie die Bibliographie zur deutschen Theatergeschichte bei Heinz, *Quantitative Spielplanforschung* (wie Anm. 58), S. 460–466.

⁶² Dieses Teilprojekt *Musik und Theater* arbeitet in der zweiten Förderphase des Sonderforschungsbereichs seit dem 1. Juli 2001 unter der Leitung von Prof. Dr. Detlef Altenburg und Prof. Dr. Wolfram Huschke, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

⁶³ Johann Wolfgang von Goethe, *Auf Miedings Tod*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 16, Weimar 1894, S. 133–140, hier S. 136, V. 95–98 (Hervorhebung original). Vgl. Christian Schärf, *Auf Miedings Tod*, in: *Goethe Handbuch in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte* (Hrsg. Regine Otto, Bernd Witte), Stuttgart und Weimar 1996, S. 169–173.

⁶⁴ Vgl. Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 259.

⁶⁵ Ebd., S. 248.

Wielands und Schweitzers *Alceste* ein nationales Werk vorgelegt, das mit nur vier Solisten auskam. Aber Wieland beanspruchte damit den Rang einer deutschen Oper. Außerdem ist aus seinen begleitenden programmatischen Äußerungen keine Ablehnung der großen Oper ablesbar. Gerade weil Wieland ein Modell für mittlere und kleinere Residenzen schuf, lag ihm eine „höfisierende Neukonzeption“ zugrunde.⁶⁶ Sicher waren Singspiel und Oper nicht immer klar unterscheidbar, was übrigens, wie beim Schauspiel auch, dem Charakter als Gesamtkunstwerk keinerlei Abbruch tat. Doch daß für die kleinere Form auch ein bürgerliches Publikum sowie bescheidenere Residenzen die Zielstellung gewesen sind, ist nicht mehr strittig. Eine Angleichung der Spielpläne war die Folge, so daß in Residenzstädten keine großen Differenzen zum Repertoire in anderen Städten mehr bestanden. Die wirkungspoetische Konzeption ist dabei unbedingt zu berücksichtigen. Etwas ganz anderes war die Exklusivität eines Hofes, die sich jedoch ausgangs des 18. Jahrhunderts zunehmend dem bürgerlichen Bereich öffnete. Deshalb betonte Wieland, woraus sichtbar wird, welche Hoffnungen sich für ihn vor dem verheerenden Schloßbrand mit dem Weimarer Theater verbanden, bereits in seinem ersten Weimarer Jahr ausdrücklich, daß der Theaterbesuch allen offenstehen und ermöglicht sein sollte.

„Überzeugt, daß ein wohlgeordnetes Theater nicht wenig beitrage, die Begriffe, die Gesinnungen, den Geschmack und die Sitten eines Volkes unvermerkt zu verbessern und zu verschönern, begnügten Sich unsre preiswürdigste *Herzogin-Regentin* nicht, ihrem Hofe durch dasselbe die anständigste Unterhaltung, den Personen von Geschäften die edelste Erholung von ihren Amtsarbeiten und der müßigern Classe von Einwohnern den unschädlichsten Zeitvertreib zu verschaffen; Sie wollten, daß auch die untern Classen von einer öffentlichen Gemüths-ergetzung, die zugleich für selbige eine Schule guter Sitten und tugendhafter Empfindungen ist, nicht ausgeschlossen sein sollten. Und so genießt Weimar eines Vorzugs, den es mit Dank zu erkennen Ursache hat, und dessen keine andre Stadt in Deutschland sich rühmen kann, ein deutsches Schauspiel zu haben, welches Jedermann dreimal in der Woche unentgeltlich besuchen darf.“⁶⁷

Der Prinzenzerzieher trat damit zugleich als Volkserzieher hervor, der dazu auch die Möglichkeiten seines *Teutschen Merkurs* nutzte,⁶⁸ dessen erster Band gleich die *Alceste* beispielsweise mit den zitierten „Theatralischen Nachrichten“ aus Weimar begleitete.

Was von unseren Überlegungen noch gar nicht berührt wurde, war die Position der Mindermächtigen im Alten Reich, die vielleicht mit einem stärkeren Kunstinteresse reüssierten, weithin noch stark spätbarock orientiert waren und zu bislang noch kaum untersuchten beziehungsweise völlig vernachlässigten „Reichsstilen“ fanden.⁶⁹ Wenn Reinhart Meyer sagt, das Phänomen Metastasio sei zu vier Fünfteln das des katholischen Einzugsbereiches,⁷⁰ so wird davon die Situation der Mindermächtigen wohl vornehmlich

⁶⁶ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 674–688.

⁶⁷ *Wieland's Werke* (wie Anm. 42), 38. Theil, S. 213: *Theatralische Nachrichten*.

⁶⁸ Vgl. dazu jetzt: *Der Teutsche Merkur – die erste deutsche Kulturzeitschrift?* (Hrsg. Andrea Heinz), Heidelberg 2003 (*Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 2).

⁶⁹ Dieser Hinweis beruht auf einer Vortragsanregung von Otmar Freiherr von Aretin am 31. Oktober 2002 in Jena.

⁷⁰ Hinweis von Reinhart Meyer am 22. November 2002 in Weimar.

in Süddeutschland wenigstens berührt. Doch kann, diese Strukturvorgabe weiterzuverfolgen, hier nur eine Anregung bleiben. Gerade die künstlerischen Entwicklungen sind gegen Ende des Alten Reiches aus Sicht der Mindermächtigen oder im Blick auf sie zu vertiefen. Wahrscheinlich profitierte davon auch unser Verständnis des Theaters um 1800.

Vor dem Hintergrund einer anthropozentrierenden Aufklärung,⁷¹ wie sie symptomatisch von einem fühlenden und mitempfindenden Herkules, aber auch von zuvörderst menschlich handelnden Helden wie Prometheus oder Iphigenie verkörpert wird, wird die Absicht erkennbar: Nach der Befreiung aus einer vorgegebenen normativen Poetik, dem Heraustreten aus Bevormundung und Unmündigkeit, auch der Abkehr von Manierismus und Barock und der Zuwendung zu einem klassizistisch aufgehellten, nun nicht mehr nur griechischen oder römischen Himmel und vor allem einer neuartigen, auch wissenschaftlichen Durchdringung von Natur steuert auch das Theater auf eine neuentdeckte und neu zu entdeckende menschliche Natur zu. Diese Entwicklung bahnte sich lange vor dem Natur- und Shakespeare-Enthusiasmus des Sturm und Drang an. Davon konnte das Theater nicht unberührt bleiben. Mit einer Beobachtung des Physikers Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) läßt sich das Problem besonders treffend veranschaulichen. Dieser hatte zur *Alceste*-Zeit 1774/75 in London acht von Garricks besten Rollen gesehen. David Garrick (1717–1779) machte auf ihn einen unerhörten Eindruck, so daß er damals in *Briefe aus England* schrieb: Wenn Garrick die Bühne ohne einen spezifischen Affekt betrete, möchte man nur noch ihn allein ansehen; er gehe und bewege sich unter den übrigen Schauspielern „wie der Mensch unter Marionetten“.⁷² Garricks Schauspieler-Revolution betrifft die Natürlichkeit der Darstellung, die selbstverständlich immer eine inszenierte Natürlichkeit bleibt. Daneben gibt es die Natürlichkeit der Konzeption zu beachten, auf die hin die gesamt-kunstwerklichen Möglichkeiten des Theaters zu konzentrieren sind. Hierher gehören so bedeutende Folgerungen wie die Überwindung der verhängnisvoll schuldhaften Verstrickung in der Tragödie, beispielsweise die Mündigkeit von Goethes Iphigenie, die die Tragödienkonsequenz dadurch vermeidet, daß sie mit ihrem Bruder Orest aus der Verkettung in Tantalidenfluch und Erbsündhaftigkeit gleichermaßen hervortritt und zum Schluß dem vermeintlichen Barbaren Thoas sogar ein „Lebt wohl!“ bringt.⁷³ In dieser Natürlichkeit bleibt auch Wielands Herkules erreichbar, so daß Parthenias herzrührender Gesang selbst diesen Helden zu einer humanen, auch „verteufelt humanen“ Aktion⁷⁴ bewegen kann. „Ungeheuer ist viel. Doch“ – auch in dieser humanen Dimension – „nichts | Ungeheuerer als der Mensch“, wie es Hölderlin

⁷¹ Vgl. Klaus Manger, *Goethe und die deutschen Aufklärer*, in: *Goethe-Jahrbuch* 118 (2001), S. 46–57.

⁷² Brief Lichtenbergs an Heinrich Christian Boie vom 1. Oktober 1775, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Briefe aus England*, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe* (Hrsg. Wolfgang Promies), Bd. 3, München 1994, S. 331. Vgl. Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 205; Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 248 ff.

⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 10, Weimar 1889, S. 1–95, hier S. 95. – Vgl. Wolfdieterich Rasch, *Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*, München 1979.

⁷⁴ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 19. Januar 1802, in: *Goethes Werke*, Abt. IV, Bd. 16: *Goethes Briefe, 1802–1803*, Weimar 1894, S. 11. – Vgl. Arthur Henkel, *Die „verteufelt humane“ Iphigenie. Ein Vortrag*, in: Arthur Henkel, *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*, Stuttgart 1982, S. 85–101.

aus des Sophokles *Antigone* überträgt.⁷⁵ Der Mensch wird zum Maß aller Dinge, auch im Zusammenwirken der Künste, die sich zum Gesamtkunstwerk auf der Bühne vereinigen und auf die Wirkung im anteilnehmenden Zuschauer hin berechnet sind.

Mit dem veranschaulichenden Bild des Mythos ging es zum einen darum, die Statuen bzw. Puppen auf der Bühne zu beleben, wie es Garrick vermochte, nämlich mit einem hohen Maß von Natürlichkeit zu agieren. Diesem Ziel diene schon Lessings Entwurf vom gemischten, dem Publikum angenäherten Charakter ebenso wie die von den Autoren angestrebte Wahrscheinlichkeit der Handlungen. Zum anderen war in Anlehnung an den Mythos die Statue des Zuschauers zu beleben. Herders Großentwurf einer Haptik, des Greifens und Begreifens des Menschen, die er in seiner *Plastik* (1778) entwarf, sollten eine Optik und eine Akustik folgen. Ziel war nicht nur, die unbelebten Statuen Condillacs, Bonnets, Buffons zu überwinden.⁷⁶ Sondern Ziel war vor allem, den „ganzen Menschen“ als Einheit von Körper und Geist zu verstehen,⁷⁷ wie sie in der Zeit auf der Grundlage von Descartes' „*commercium mentis et corporis*“ und der neuen Anthropologie viel diskutiert wurde.⁷⁸ Leiblichkeit bedeutete ein physiologisches Zusammenspiel aller fünf Sinne. Erst wenn die spezifisch sinnlich-sittliche Struktur des Menschen erfaßt war, konnte aufgrund dieser Neubestimmung Pygmalion seine Statue nach dem Vorbild der Marmorskulptur Falconets oder der „*Scène lyrique*“ Rousseaus zum Leben erwecken.⁷⁹ An dieser Metamorphose waren alle Künste, soweit sie der Sinnlichkeit des Menschen entgegenkamen, zu beteiligen. Erst wenn der transitorische Augenblick dieser Metamorphose Wirklichkeit wurde, konnten die Künste triumphieren. Weder Nachahmungsklassizismus noch Schönheitsästhetik konnten den höchsten Rang länger beanspruchen. Dieser kam fortan der Lebendigkeit zu. Dafür war es nachrangig, ob sich Pygmalions Statue in ihrer Vollkommenheit verlebendigt, weil sich ihr Schöpfer in sie verliebt und ihr um den Hals fällt, oder ob sich die Statue, da Pygmalion ihr um den Hals fällt, für ihn nur, in seiner Projektion, verlebendigt.⁸⁰ Entscheidend ist, daß sie Leben bekommt. Diese neue auch vom Singspiel und vom Schauspiel praktizierte Natürlichkeit – in ihrer kunstfertigen Kunstlosigkeit ist sie eine der Lebendigkeit und der Unmittelbarkeit. Plötzlich treten selbst in einem originalen Klassizismus, der sich vom normativen

⁷⁵ Chor zu Beginn des Zweiten Aktes: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe [...], (Hrsg. Friedrich Beißner), Bd. 5, Stuttgart 1952, S. 219 (V. 349 f.).

⁷⁶ Vgl. Herders Brief an Johann Heinrich Merck vom 12. September 1770, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe. Erster Band: April 1763 – April 1771*, bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold, Weimar 1977, Nr. 93, 101, S. 217. Vgl. Klaus Manger, *Herder im Lichte der Aufklärung*, in: *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West* (Hrsg. Peter Andraschke, Helmut Loos), Freiburg 2002, S. 17–32 (*Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae*, Bd. 103).

⁷⁷ Vgl. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992* (Hrsg. Hans-Jürgen Schings), Stuttgart und Weimar 1994 (*Germanistische-Symposien-Berichtsbände*, Bd. 15).

⁷⁸ Vgl. Jutta Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin und New York 1996, S. 55 ff. (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 6).

⁷⁹ Vgl. *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike* (Hrsg. Achim Aurnhammer, Dieter Martin), Leipzig 2003.

⁸⁰ Vgl. Inka Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.

Klassizismus wie Pygmalions Statue von einem Marmorblock unterscheidet,⁸¹ alle Götter, Helden und anderen Gestalten, stammen sie aus dem Mythos oder der Historie, sofern die künstlerischen Kräfte das gestatten, als handelnde Menschen vor die Augen der Zuschauer. Wielands Herkules ist für diesen Prozeß der Anthropozentrierung ein selbst fühlendes und Mitempfindung heischendes Beispiel.

Um diesen Zielen auf der Bühne zum Durchbruch zu verhelfen, entwarf Konrad Ekhof in seiner Programmschrift vom 28. April 1753 zur Gründung einer *Schauspieler-Akademie* eine „Grammatik der Schauspielkunst“ und eine „Beredsamkeit des Leibes“, die er als „Freykunst“ unter die schöpferischen Künste erhob.⁸² Am Anfang seiner Reform stand also eine Aufwertung der Schauspielkunst, in der man sich die Musenschwestern Melpomene (Tragödie), Thalia (Komödie) und Polyhymnia (Pantomime), vielleicht sogar Terpsichore (Chordichtung und Tanz) sowie Erato (Gesang und Tanz), vereint vorstellen konnte. Ekhofs Forderung zielte auf eine einheitliche Wirkung der Schauspieler, der die Raumbildgestaltung der Bühne ebenso wie die von jedem Schauspieler aus dem Gesamtgefüge heraus gestaltete Rolle entsprechen mußte, was Ekhof, wie schon anklang, „Konzertierung des Spiels“ nennt und was in die theaterimmanenten Mittel zu verlängern oder zu übertragen ist.⁸³ Und was bei Lessing „Sprache des Herzens“ heißt,⁸⁴ verfolgt gleichfalls nichts anderes, als aus Maschinen Menschen zu formen, wie das Lichtenberg an Garrick bewundert. „Wenn wir keine Aufmerksamkeit auf unsre Gestalt merken lassen, und der Zuschauer glaubt nur unsere Seele wirken zu sehen, alsdann ist das Edle auf seinem höchsten Punkte“,⁸⁵ heißt es, noch einmal in Lessings Übersetzung, bei François Riccoboni in dessen *L'Art du théâtre* (1750). Ekhof hat diese Abhandlung mit seinen Schauspielern in Lessings Übersetzung von *Die Schauspielkunst* (gleichfalls 1750), wie die Sitzungsprotokolle festhalten, 1754 durchgenommen.⁸⁶ Mittelpunkt all dieser „Konzertierung des Spiels“, die auf eine ganz neue von Seelenkräften gelenkte Verkörperung zielte, war das von Garricks Natürlichkeitsstreben bereits ausgestaltete innere Wesen der Vorstellungskunst, eine folglich nicht allein anthropozentrierte Handlung, sondern darüber hinaus eine von Seelenkräften und damit von innen heraus gestaltete Darstellung.

Hier wurzeln jene bewegenden (rhetorisch *movere*), herzerwärmenden Aktivitäten, die auch die Musik einbezogen, von der allerdings in den Abhandlungen noch nicht allzuviel zur Kenntnis genommen wurde. Das könnte darin begründet gewesen sein, daß der Musik lange noch eine dienende Funktion zugewiesen wurde. Aber es gibt Ausnahmen,

⁸¹ Zum originalen Klassizismus vgl. Klaus Manger, *Klassizismus und Aufklärung. Das Beispiel des späten Wieland*, Frankfurt (Main) 1991, S. 242–290 (*Das Abendland*, N. F. 18).

⁸² Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 512, 514 f., 516; Gerhard Piens, *Konrad Ekhof und die erste deutsche Theater-Akademie*, o. O. 1956; Linder, *Ästhetische Erziehung* (wie Anm. 25), S. 119 f.

⁸³ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 9), Bd. IV, S. 517; Lilly Pietsch-Ebert, *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1942 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 46).

⁸⁴ Ebd., S. 533. Lessing sagt: „Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt.“ *Lessings Werke* (wie Anm. 34), Teil 5, S. 128; *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück.

⁸⁵ *Lessings Werke* (wie Anm. 34), Teil 12, S. 98.

⁸⁶ Ebd., S. 21 f.

die zu beachten sich lohnt, gerade weil sie doch vergleichsweise selten zu sein scheinen. So berichtet der Weimarer Musikdirektor Carl Eberwein (1786–1868), der seit 1807 die Goethesche Hausmusik leitete: „Schillers und [Zacharias] Werners Neigung, in ihre Dramen Gesänge einzuflechten, gaben ihm [dem Klavierspieler Franz Seraph von Destouches (1772–1844) als Kapellmeister] Gelegenheit, sich als Komponist zu zeigen. Die Musiken zu *Wilhelm Tell*, *Turandot*, *Braut von Messina* und *Wanda* flossen aus seiner Feder.“⁸⁷ Oder hinsichtlich der unterschiedlich verwendeten Schauspielmusik ist ein Zeugnis wie dieses, weil so selten, fast schon kostbar. Am 18. Oktober 1798 wurde das „im Innern verjüngte Theater“ mit *Wallensteins Lager* und einem Prolog eröffnet, wozu Eberwein anmerkt: „Die Musik zu *Wallensteins Lager* ist kernhaft und aus einem Guß mit dem Gedicht. Der Marsch und das Rekrutenlied sind von [Johann Friedrich] Kranz; das Lied: *Es leben die Soldaten* von [Johann Friedrich] Reichardt aus *Claudine von Villa Bella*, und die Melodie des Reiterliedes von dem Regierungsrat [Christian Jakob] Zahn in Calw, eine Melodie, welcher Schiller unter mehreren Compositionen den Vorzug einräumte.“⁸⁸ Das Theater lebte immer schon von allen möglichen Lizenzen.

Wie die Dramen Lessings zeigen, die nicht für das Hoftheater vorgesehenen Wielands, *Lady Johanna Gray* (1758) und *Clementina von Porretta* (1760), die Schillers ohnehin oder die Goethes, von Ausnahmen wie der *Iphigenie* abgesehen, wurden Götter und Mythenhelden gar nicht mehr so häufig zu Protagonisten der Stücke. Sogar im Singspiel hielten, wie das zuvor schon Goethe mit dem *Götz von Berlichingen* praktiziert hatte, beispielsweise Anton Klein (1748–1810) und Ignaz Holzbauer (1711–1783) mit *Günther von Schwarzburg* (1777) Ausschau nach einem „nationellen“ Stoff.⁸⁹ Der Sujetwandel ist an den Titeln schon ablesbar, da sich im Bereich des Singspiels jetzt auch antike und nationale Stoffe etablierten, wo doch einfache, ländliche Sujets der Ausgangspunkt waren, wenn *Lottchen am Hofe* (1767), *Die Liebe auf dem Lande* (1768) oder *Die Jagd* (1770) geboten wurden.⁹⁰ Christian Felix Weiße (1726–1804) und Johann Adam Hiller (1728–1804), in Weimar Johann Carl August Musäus (1735–1787) und Kapellmeister Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792) mit dem *Gärtnermädchen* (1769) hatten hier schon vorgearbeitet. Goethes *Erwin und Elmire*, komponiert 1776 von der Herzoginwitwe Anna Amalia, oder *Die Fischerinn*, komponiert 1782 von Corona Schröter, konnten folgen.⁹¹ Interessanterweise blieben die Melodramen wie Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* (1762), Johann Christian Brandes' und Georg Bendas *Ariadne auf Naxos* (1775), Friedrich Wilhelm Gotters und Georg Bendas *Medea* (1775) oder Goethes von Karl Siegmund von Seckendorff vertonte *Proserpina* (1778) eher den antiken Stoffen verpflichtet. Und die Schauspieler wurden aus ihren Paraderollen herausgeholt und auf disparate Rollen verpflichtet. Auch dafür bietet wiederum Carl Eberwein Belege: „Madame Vohs gab Marie Stuart und in der *Zauberflöte* die Papagena; Wolff den Tasso und den Korporal im *Wasserträger*; Madame Wolff Iphigenia von Goethe und im

⁸⁷ Eberwein, *Goethes Schauspieler* (wie Anm. 11), S. 40 f.

⁸⁸ Ebd., S. 41.

⁸⁹ Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 354–395.

⁹⁰ Ebd., S. 124 f.

⁹¹ Ebd., S. 786, 467–488, 465. Dazu Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen* (wie Anm. 55), S. 72–104.

Doktor und Apotheker die Claudia.⁹² Was die Ausstattung betraf, weiß Eberwein zu berichten, fehlten zu kostspieligen Kostümen die Mittel. Das bedeutete, daß man aus der Not eine Tugend machte. „Mit allem Äußern verfuhr man mäßig; hingegen steigerte man das Innere, Geistige so hoch als möglich. Auch war Goethe der Ansicht, das Ganze sei ja nur ein Spiel; man müsse der Phantasie des Zuschauers Freiheit lassen, Das zu ersetzen, was etwa noch fehle.“⁹³

Der zu beobachtende Repertoirewandel gilt für das Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt. Nach der Arminius- und Hermann-Manie,⁹⁴ von der Weimar verschont blieb, drängten neben den nationellen und natürlichen Stoffen auch die Extremgestalten auf die Bühne, beispielsweise *Don Giovanni* von Tirso de Molina über Molière zu Lorenzo da Ponte und Mozart⁹⁵ oder *Faust* von Christopher Marlowe, Joseph Anton Stranitzky zu Goethe, Arrigo Boito, Charles Gounod oder Hector Berlioz bis hin zu *Don Juan und Faust* (1829) von Christian Dietrich Grabbe.⁹⁶ Mit dessen Uraufführung am Hoftheater Detmold am 29. März 1829, zu der Albert Lortzing die Schauspielmusik komponierte, verlassen wir das Hoftheater keineswegs. Bei der anderen Extremgestalt, dem Betrüger Cagliostro, dachte Goethe zuerst an eine Oper *Die Mystifizierten*, bearbeitete dann den Stoff aber unter dem Eindruck der Französischen Revolution als Lustspiel. *Der Groß-Cophta* (1792) wurde das erste Stück, das Goethe unter seiner Leitung als sein eigenes auf die Hoftheaterbühne brachte.⁹⁷ Ausgerechnet die gesamt-kunstwerklich vorgeführte moralische Pleite des Hochadels, die diese vorrevolutionäre Melange aus Hochstaplerwesen des Giuseppe Balsamo und in der Halsbandaffäre gipfelnder Habgier des sein Ethos verratenden Adels vorführt, wollte Goethe zum Gegenstand eines alljährlich als Wahrzeichen aufzuführenden Hoftheaterstücks machen. Offensichtlich hat er damit eine Extremsituation auch des Hoftheaters ausgereizt, wenn er es in dieser Form zu einer moralischen Anstalt machte.

Wie Goethes Behandlung des Cagliostro-Stoffes zeigt, blieben, wie immer schon, Oper und Schauspiel zweierlei. Aber ihre Stoffe wurden, wenn wir allein an die Behandlung Schillers in der Oper denken, stärker durchmischt. Trotz dem bevorzugten Typus der italienischen Oper stieg jedoch Carl Maria von Webers *Der Freischütz* im 19. Jahrhundert zu einer der beliebtesten Opern auf.⁹⁸ Die stärkste Durchmischung erfolgte im Schauspiel, die beispielsweise am Burgtheater, dem „Hof- und Nationaltheater“ in Wien,⁹⁹ zwischen 1776 und 1913 Kotzebue mit 3872, Shakespeare mit 2177 und Schiller

⁹² Eberwein, *Goethes Schauspieler* (wie Anm. 11), S. 34.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Hans Martin-Blitz, *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg 2000, S. 91 ff. (*Hamburger Edition*).

⁹⁵ Vgl. Elisabeth Frenzel, *Don Juan*, in: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart⁶ 1983, S. 156–161 (*Kröners Taschenausgabe*, Bd. 300).

⁹⁶ Ebd., S. 208–216.

⁹⁷ Vgl. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen* (wie Anm. 54), Bd. 3 [des ganzen Werkes Bd. 5], Frankfurt (Main) 1906, S. 124–147. – Vgl. Klaus Manger, „...nach Wundern schnappen“: *Goethes Mahnmahl Der Groß-Cophta*, in: *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk* (Hrsg. Klaus Manger), Heidelberg 1999, S. 207–230 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Bd. 164).

⁹⁸ Vgl. beispielsweise Heinz, *Quantitative Spielplanforschung* (wie Anm. 58), S. 404.

⁹⁹ Frenzel, *Geschichte des Theaters* (wie Anm. 10), S. 240. Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 3), S. 354 ff.

mit 1911 Aufführungen zu den meistgespielten Autoren machte.¹⁰⁰ Ihnen folgten Friedrich Ludwig Schröder, Heinrich Laube, August Wilhelm Schlegel, Ernst von Bauernfeld, Scribe & Company, Johanna von Weißenthurn und dahinter erst Goethe. Nach Stücken jedoch läßt sich das Repertoire einer gewissen Hochkultur, dessen Kanon sich im 19. Jahrhundert etabliert hat, bestätigen. Denn hier folgen aufeinander: Shakespeare *Hamlet*, Schiller *Maria Stuart* und *Don Karlos*, Goethe *Faust*, Lessing *Emilia Galotti*, Schiller *Kabale und Liebe*, Goethe *Egmont* und Shakespeare *Romeo und Julia*. Lessings *Minna von Barnhelm*, Schillers *Räuber* und *Wallenstein* sowie Lessings *Nathan* schließen sich an.¹⁰¹

Beklagte Sulzer ausgangs des 18. Jahrhunderts noch, daß das deutsche Theater im Vergleich mit Athen „armselig“ sei, nicht viel besser als ein „Raritätenkasten“,¹⁰² und daß es auf keiner heutigen Bühne möglich sei, „irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzustellen“,¹⁰³ so tritt daraus sichtbar zutage, wie wenig neue Theaterkonzeption und tatsächliche Theaterpraxis noch aufeinander abgestimmt waren. Angesichts der noch unübersichtlichen und ungegliederten Situation wäre auch ein vorläufiges Fazit ein zu großes Wagnis. Deshalb mögen einige Schlußbemerkungen genügen.

– Es läßt sich beobachten, wie sich Theaterbauten auch des Hoftheaters – und zwar nicht nur in Weimar – zunehmend als autonome Bauten emanzipierten,¹⁰⁴ die damit aus der Unmittelbarkeit der Residenz in die nähere oder fernere Umgebung verlagert wurden. Damit ist nichts über die wirtschaftliche oder konzeptionelle Zuständigkeit des Hofes gesagt, die in modifizierter Weise auch, wenn das Theater in einen eigenständigen Bau umzog, erhalten blieb. Wenn der Hof einen neuen, teuren Theaterbau finanzierte, unterstützte er auch das Ensemble, das in diesem spielte.

– Offensichtlich ist es nicht allein den immer zu beachtenden wirtschaftlichen Verhältnissen geschuldet, wenn die Ausstattung auch im Hoftheater nicht länger überwältigend zu sein beanspruchte, sich von barockem und spätbarockem Gepränge abwandte und zunehmend der Konzeption und theatralen Vermittlung dienstbar gemacht wurde. Zugleich war das sich auch auf Filialbühnen erstreckende Theater auf größere Variabilität angewiesen und entfernte sich schon deshalb vom extravaganten Zuschnitt.

– In das Zentrum des Bühnengeschehens rückten handelnde Personen, die in einem vor dem Hintergrund der Aufklärung konsequenterweise anthropozentrierten Theater sich aus Göttern und Helden des Mythos in Menschen wandelten und aus dogmatischer Bevormundung und selbstverschuldeter Unmündigkeit herausführten.

¹⁰⁰ Vgl. Rub, *Das Burgtheater* (wie Anm. 59).

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 38), *Erster Theil*, S. 771 im Artikel *Drama, Dramatische Dichtkunst*. Vgl. im *Vierten Theil*, S. 280–297, den Artikel *Schauspiel*. Vgl. zum „Raritätenkasten“ Christoph Martin Wieland, *Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen* (1773), in: *Sammtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796 (C¹-Oktav), S. 276; sowie Johann Wolfgang von Goethe, *Zum Schakespears Tag* [wohl für den 14. Oktober 1771], in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 37, Weimar 1896, S. 127–135, hier S. 133 (zuerst gedruckt 1854).

¹⁰³ Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 38), *Erster Theil*, S. 771.

¹⁰⁴ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 705. Vgl. Harald Zielske, *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 65).

– Ekhofs „Konzertierung des Spiels“ gab den entscheidenden Impuls. Dieser brachte es mit sich, daß in konsequenter Weiterentwicklung Theaterarchitektur, Beleuchtung, Ausstattung, Rolle, Kostüm, Maske, gegebenenfalls Musik, so auf die seelische Befindlichkeit der Akteure lenkten, lenken sollten, daß deren Handlungen alle Aufmerksamkeit der Zuschauer fesselten, die Äußerlichkeiten zurückdrängten. Auf diese Weise wurden im Zentrum des Spiels Menschen sichtbar, an deren inneren Prozessen die Zuschauer unmittelbar teilhaben konnten, weil sie zu Zeugen der sich vor ihnen auf der Bühne formierenden Entscheidungen wurden.

– „Natur auf der Bühne ist Menschendarstellung“, sagt August Wilhelm Iffland.¹⁰⁵ Täuschung der Zuschauer hieß jetzt, daß diese über den ihnen vor die Augen tretenden Geschöpfen der Phantasie sich selbst vergaßen.

– Die auf die menschliche Aufnahme berechnete Mäßigung, die, wenn überhaupt, die Überwältigung nicht in der Ausstattung, sondern in der Handlung suchte, war in doppeltem Sinne anthropozentriertes Theater. Sie brachte die auf der Bühne in den Herzgruben und auf den Gesichtern der handelnden Personen sich vollziehenden Entscheidungen nicht nur nahe, sondern ließ sie unmittelbar mit- und nachvollziehen. Der Adressat des wirklich konzertierten Spiels war, ist und bleibt der einzelne Zuschauer.

– Ein „Concert“¹⁰⁶ ist eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen. Diese Vereinigung aller Kräfte des Theaters in „innerliche[r] Vollkommenheit“¹⁰⁷ auf das eine transitorische Geschehen vom Theater zum Zuschauer war es, die von Ekhofs „Konzertierung des Spiels“ ihren Ausgang nahm. Für diesen gesamt-kunstwerklichen Stil konnte schon nicht mehr wichtig sein, daß es das Hoftheater war, von dem dieses Spiel kam. Überraschenderweise wurde das Hoftheater vornehmlich von bürgerlichen Schriftstellern und Musikern bedient, reformiert und transformiert. Das war angesichts des Publikumswandels um 1800 insofern konsequent, als Schiller im Publikum seinen „Souverain“ erkannte.¹⁰⁸ Somit profitierte das Theater von den Zurichtungen des höfischen Gesamtkunstwerkes, spielte sich jedoch aus der Exklusivität heraus, um für jedermann erreichbar zu werden. Selbst die Götter und Helden waren ausgangs des 18. Jahrhunderts, wenigstens vermittelt durch die neue Theaterkonzeption, zu Menschen geworden, „um den Menschen zum Gott zu erheben“.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 740; Piens, *Conrad Ekhof* (wie Anm. 82), S. 50.

¹⁰⁶ Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 38), *Erster Theil*, S. 620 im Artikel *Concert*.

¹⁰⁷ Ebd., S. 768 im Artikel *Drama, Dramatische Dichtkunst*.

¹⁰⁸ Friedrich Schiller, *Rheinische Thalia und Thalia. Ankündigung* (1785), in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22: *Vermischte Schriften* (Hrsg. Herbert Meyer), Weimar 1958, S. 93–101, hier S. 94. Vgl. Friedrich Schiller, *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782): „Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.“, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20: *Philosophische Schriften, I. Teil* (Hrsg. Benno von Wiese), Weimar 1962, S. 79–86, hier S. 82.

¹⁰⁹ In Abwandlung von Goethe: *Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns*, unter „Schönheit“ in: *Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen* (Hrsg. Johann Wolfgang von Goethe), Tübingen 1805, in: *Goethes Werke*, Abt. I, Bd. 46, Weimar 1891, S. 29. Vgl. Friedrich Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784), in: Schiller, *NA 20* (wie Anm. 108), S. 87–100, hier S. 100: „Jeder Einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurück fallen, und seine Brust giebt jetzt nur Einer Empfindung Raum – es ist diese: ein Mensch zu seyn.“