DE GRUYTER

Birgit Himmelseher

DAS WEIMARER HOFTHEATER UNTER GOETHES LEITUNG

Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt

THEATRON STUDIEN ZUR GESCHICHTE UND THEORIE DER DRAMATISCHEN KÜNSTE

DE G

Theatron

Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Christopher B. Balme, Hans-Peter Bayerdörfer,
Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele

Band 56

Birgit Himmelseher

Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung

Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt

De Gruyter

Diese Arbeit ist im Jenaer Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgesellschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

ISBN 978-3-11-023149-6
e-ISBN 978-3-11-023150-2
ISSN 0934-6252

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin / New York

Satz: Johanna Boy, Brennberg
Druck: Hubert & Co., Göttingen
♾ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 1

I. Einleitung 3
1. Fragestellung 5
1.1 Politik auf der Bühne und die Entstehung deutscher Hof- und Nationaltheater 6
1.2 Politik am Weimarer Hoftheater? 12
2. Forschungsstand 14
2.1 Das Weimarer Hoftheater 15
2.2 Goethe als Minister und Theaterleiter 19
3. Quellen und Methode 23

II. Das Weimarer Hoftheater als Ort einer kulturpolitischen Auseinandersetzung Goethes mit der Französischen Revolution (1791–1794) 26
1. Geschichtliche Grundlagen 26
1.1 Die Auswirkungen der Französischen Revolution auf Sachsen-Weimar-Eisenach 26
1.2 Goethes Haltung zur Französischen Revolution und das Problem retrospektiver Aussagen 28
2. Revolutionsdramatik auf der Bühne 32
3. Resümee 41

III. Goethe und Schiller: Kulturpolitik als ästhetisches Konzept (1794–1805) 45
1. Ästhetische Erziehung als Ziel einer Dramen- und Bühnenkonzeption 45
1.1 Beginn der Zusammenarbeit und erste Überlegungen zu einer ästhetischen Dramenproduktion 45
1.2 Von einer ästhetischen Dramenproduktion zur kulturpolitischen Bühnenkonzeption 51
1.2.1 Vorreden, Publikumsansprachen und Berichte zu (Ur-)Aufführungen am Weimarer Hoftheater 52
1.2.2 Historiendramen als Folie zeitgeschichtlicher Aussagen 71
1.3 Das ›deutsche Theater‹. Die Adaption deutscher und fremdsprachiger Dramen für die Bühne des 18. Jahrhunderts 77
2. Carl Augusts kulturpolitischer Anspruch an die Weimarer Hofbühne um 1800 und die Auswirkungen herzoglicher Wünsche auf Goethe und Schiller 87
3. Resümee 101

IV. Das Weimarer Hoftheater in der napoleonischen Zeit (1806–1813) 107
1. Sachsen-Weimar-Eisenach und die politisch-militärischen Ereignisse um 1806 107
1.1 Napoleons Vormarsch und das Ende des Alten Reiches 107
1.2 Sachsen-Weimar-Eisenach und die existentielle Bedrohung deutscher Kleinstaaten 108
1.3 Die Problematik einer antinapoleonischen Haltung Carl Augusts 110
2. Kulturpolitik in Krisenzeiten? Goethes Theaterleitung in der napoleonischen Zeit 115
2.1 Spielplangestaltung als Spiegel der politischen Befürchtungen (Januar bis Oktober 1806) 117
2.2 Goethes Reaktion auf die Schlacht von Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 133
2.3 Theater im Winterhalbjahr 1806/07 138
2.3.1 Schließung und Wiedereröffnung 138
2.3.2 Die Hofbühne unter veränderten Vorzeichen 151
2.4 Das Weimarer Hoftheater als kulturpolitisches Instrument 162
2.4.1 Extemporieren und Disziplinprobleme 162
2.4.2 Der Tod Anna Amalias als prägendes Moment für ein neues kulturpolitisches Engagement 166
2.4.3 Die Bühne als Medium der Repräsentation 170
2.4.3.1 Die Berichterstattung während des Leipziger Gastspiels im Sommer 1807 170
2.4.3.2 Die Wiedervereinigung der herzoglichen Familie als kulturpolitisches Ereignis 182
2.4.4 Goethes Bemühungen um eine Fortsetzung der von Anna Amalia geförderten Musikkultur in Weimar 189
2.4.5 Förderung junger Dramatiker: Zacharias Werner und Heinrich von Kleist 194
2.5 Das Jahr 1808 als Wendepunkt 206
2.5.1 Kultur und Politik. Goethes Zusammentreffen mit Napoleon 208
2.5.2 Die ›Morhardt-Affäre‹: Eine Krise im Verhältnis zwischen Landesherr und Theaterdirektor 215
2.6 Die Ankunft des französischen Gesandten Baron de Saint-Aignan in Weimar (1812) 226
2.6.1 (Selbst-)Zensur am Weimarer Hoftheater 228
2.6.2 Goethes kulturpolitische Vorsichtsmaßnahmen: eine Spielplangestaltung der Anpassung 229
2.7 Das Jahr 1813 und das Ende der napoleonischen Hegemonie 248
3. Resümee 253

V. Politische und kulturelle Umorientierung: Aufbruch in eine neue Epoche (1813–1817) 256
1. Politischer Aufschwung und kultureller Niedergang? 256

1.1 Goethes fortgesetzte Bemühungen um »das heilige Feuer der Wissenschaft und Kunst« . . . 259
1.2 Veränderungen am Weimarer Hoftheater und der Einfluss der Zeitgeschichte . . . 263
2. Der Wiener Kongress und seine Auswirkungen auf Goethes Theaterarbeit . . . 270
3. Das Ende von Goethes Theaterleitung . . . 279

VI. Zusammenfassung . . . 285

Quellen und Literaturverzeichnis . . . 293
Abkürzungen . . . 293
Abbildungsverzeichnis . . . 294

Literaturverzeichnis . . . 295
1. Primärliteratur . . . 295
1.1 Allgemein . . . 295
1.2 Briefeditionen und Briefwechsel . . . 296
1.3 Journale, Zeitungen und andere periodische Schriften . . . 296
2. Sekundärliteratur . . . 297

Vorwort

Ein weiteres Buch zu Goethe – was gibt es da noch Neues zu entdecken? Diese Frage ist recht naheliegend, bedenkt man die Vielzahl an Publikationen zu Goethe, die kaum noch überschaubar sind und kontinuierlich anwachsen. Die vorliegende Studie behandelt einen Teilaspekt, die sechsundzwanzig Jahre von Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters, und konzentriert sich dabei nicht nur auf den prominenten Dichter, sondern vor allem auf die Zeitumstände. Goethes Theaterleitung wird im Kontext der jeweiligen politischen Ereignisse untersucht. Dies bedeutet, dass Fragen im Vordergrund stehen wie: Welche Funktion nahm das Weimarer Hoftheater in seiner Zeit ein? Welche Rolle spielte die Bühne innerhalb des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach und inwiefern waren Goethe oder der Herzog Carl August bestrebt, mit dem Hoftheater auf politische Ereignisse einzuwirken bzw. zu reagieren? Die Jahre zwischen 1791 und 1817 waren von der Französischen Revolution, den Napoleonischen Kriegen, der französischen Besatzung und der Neugestaltung Deutschlands durch den Wiener Kongress geprägt. Diese einschneidenden Ereignisse konnten vor allem an einer Bühne, die einem Hof direkt unterstellt war, nicht unbeachtet bleiben. Das vorliegende Buch möchte am Beispiel des Weimarer Hoftheaters kulturpolitische Handlungsspielräume und -muster um 1800 aufzeigen und damit einen Beitrag zu einer wissenschaftlichen Diskussion liefern, die der Kultur am Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts seit einigen Jahren eine größere Bedeutung zuspricht als dies bislang der Fall war. Dass ein solcher Ansatz nicht nur über die Mittel und Forschungsinhalte eines einzigen Fachbereiches verfolgt werden konnte, ist leicht nachzuvollziehen. Die Fragestellung der Studie erforderte notwendiger Weise den Blick über Disziplingrenzen hinweg, auch wenn die theaterwissenschaftliche Herangehensweise gewiss nicht verleugnet werden kann und soll.

Die Anregung zu und das Umfeld für eine solche Untersuchung lieferte mir der interdisziplinäre Sonderforschungsbereich 482 ›Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800‹ der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Die intensiven Diskussionen, die Unterstützung und die aus diesem Forschungsbereich hervorgegangenen Untersuchungen vieler Kolleginnen und Kollegen unterschiedlicher Fachgebiete bereicherten das vorliegende Buch maßgeblich. Im Herbst 2008 wurde die Studie an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen und für den Druck geringfügig überarbeitet.

Mein herzlicher Dank gilt vor allem meinen Gutachtern, Prof. Dr. Jens Malte Fischer und Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer von der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie gaben mir eine theaterwissenschaftliche Heimat und begleiteten meine Forschungen mit aufmunterndem Interesse, kritischem Rat und wertvollen Anregungen. In Jena danke ich dem geistigen Vater und früheren Leiter des Sonderforschungsbereiches, Prof. Dr. Klaus Manger, sowie dem jetzigen Sprecher, Prof. Dr. Dr. Olaf Breidbach,

für Ihre vielseitige Unterstützung und die Genehmigung eines Zuschusses zur Drucklegung meiner Dissertation. Als langjährige wissenschaftliche Mitarbeiterin des Teilprojektes ›Musik und Theater‹ bin ich des Weiteren den Teilprojektleitern Prof. Dr. Detlef Altenburg und Dr. Andrea Heinz zu besonderem Dank verpflichtet. Letztere stand mir trotz beruflicher Veränderungen bis zum Schluss beratend und freundschaftlich zur Seite und half bei der Korrektur des Manuskriptes. Für die hilfsbereite Betreuung möchte ich zudem den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Weimar, des Goethe- und Schiller-Archivs Weimar, des Freien Deutschen Hochstifts/ Goethe-Museums in Frankfurt und des Goethe-Museums in Düsseldorf, hier namentlich Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Volkmar Hansen und Regine Zeller, danken. Nicht vergessen werden sollen schließlich all jene Kollegen und Freunde, die mir durch ihren Beistand, ihre Unterstützung und kritischen Anregungen stets zur Seite standen. Erwähnen möchte ich insbesondere Dr. Nikolas Immer, der mir als Schiller-Experte neue Denkanstöße gab und stets ein offenes Ohr für meine Überlegungen hatte, des Weiteren Dr. Stefan Blechschmidt, Dr. Olaf Müller, Dr. Gerhard Müller, PD Dr. Temilo van Zantwijk und Dr. Cornelia Brockmann. Meinem Mann Robert möchte ich abschließend von ganzem Herzen für seine grenzenlose Geduld, den vielfältigen Zuspruch und die Kraft für diese Arbeit danken.

München, im Dezember 2009

I. Einleitung

Im Jahre 1791 gründete Herzog Carl August in der Residenzstadt Sachsen-Weimar-Eisenachs ein deutsches Hoftheater. Er gab damit der seit nahezu 35 Jahren im kleinen thüringischen Herzogtum existierenden, höfischen Theater- und Musikkultur ein neues Gepräge, das öffentlichkeitswirksamer, vielschichtiger und nachhaltiger werden sollte, als dies bisher der Fall gewesen war.

Bis zu dieser Zeit hatten musikalisch-dramatische Darbietungen hauptsächlich der Unterhaltung des Hofes gedient, waren der Bevölkerung im Großen und Ganzen verschlossen und konnten nur selten qualitativ hochwertig genannt werden.[1] Auch Beständigkeit war dem kulturellen Leben nie wirklich beschieden, denn Kriege, Schicksalsschläge und finanzielle Engpässe zwangen immer wieder zu Einschränkungen und Entlassungen am Hofe angestellter Künstler. So hatte z.B. der frühe Tod des Herzogs Ernst August Constantin, Carl Augusts Vater, den Auftritten der ersten, in Weimar engagierten deutschen Berufsschauspielertruppe ein schnelles Ende bereitet. Auch dem kulturellen Engagement seiner verwitweten Frau, der Herzogin Anna Amalia, die bis zu Carl Augusts Volljährigkeit das Land vormundschaftlich regierte, sollte kein Glück beschieden sein. Sie berief in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine zu dieser Zeit zu den bekanntesten Gesellschaften Deutschlands zählende Truppe an ihren Hof und ließ zu den Vorstellungen erstmals eine auserwählte und festgelegte Zahl von Privatpersonen zu. Auch wenn die Theateraufführungen damit noch immer nicht der gesamten Bevölkerung zugänglich waren,[2] konnten ihnen auf diese Weise zumindest teilweise auch Gäste von außen beiwohnen. Drei Jahre trat die Truppe in Weimar auf, bis ein verheerender Brand des Schlosses 1774, der große Teile des Gebäudes, darunter den Theaterraum, zerstörte, den Vorstellungen neuerlich ein plötzliches Ende bescherte. Erst nach der Regierungsübernahme Carl Augusts und einer Übergangsphase, in der Liebhaberdarbietungen dem höfischen Bedürfnis nach musikalisch-dramatischer Unterhaltung Abhilfe schufen, konnte

---

1 Zur frühen Weimarer Theatergeschichte vgl. vor allem Leonhard Schrickel: Geschichte des Weimarer Theaters von seinen Anfängen bis heute, Weimar 1928 und Herbert A. Frenzel: Theatergeschichte. In: Geschichte Thüringens, hrsg. v. Hans Patze und Walter Schlesinger, 4. Bd.: Kirche und Kultur in der Neuzeit, Köln/Wien, 1972, S. 261–298.

2 Neben den ungefähr 30 Hofmitgliedern durften zusätzlich jeweils 70 Personen aus der Bevölkerung unentgeltlich einer Vorstellung beiwohnen. Carl Wilhelm Heinrich Freiherr von Lyncker kommentierte diesen Umstand in seiner Autobiographie folgendermaßen: »Der Eintritt in das Schloßtheater ward frei gegeben, versteht sich im Verhältniß der Klassen und des Raumes.« Das Theater stand also noch immer nicht der gesamten Bevölkerung offen, sondern lediglich Standespersonen. (Vgl. C. W. H. Freiherr von Lyncker: Ich diente am Weimarer Hof. Aufzeichnungen aus der Goethezeit. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben mit Anmerkungen und einem biographischen Nachwort von Jürgen Lauchner, Köln u.a. 1997, S. 27.)

in Sachsen-Weimar-Eisenach endlich der Anfang einer professionellen, über längere Zeit beständigen und öffentlichen Theaterkultur verzeichnet werden. Im Jahre 1784 engagierte der junge Herzog Carl August die Gesellschaft des Prinzipals Joseph Bellomo. Diese sollte nun erstmals in der Geschichte der Residenzstadt auch vor einem zahlenden Publikum und damit vor einer breiteren Öffentlichkeit auftreten. Vom Hof zwar weiterhin subventioniert, bedeutete dies, dass Bellomo wirtschaftlicher denken und planen musste als dies bei seinen Vorgängern der Fall gewesen war und dass er in der Spielplangestaltung vom Publikumsgeschmack abhängig war. Letzteres wurde ihm zum Verhängnis, denn im Laufe der Jahre sank die Zufriedenheit der Zuschauer mit den Aufführungen.[3] Carl August dachte deshalb über ein neues Arrangement nach und entschied sich schließlich Anfang des Jahres 1791, »da einmahl eine schon bestehende gute truppe nicht zu haben ist, es selber, zum Versuch auf ein Jahr [zu] wage[n], Schauspieler zu engagiren«.[4] Dies hatte für ihn den Vorteil, dass er die finanziellen und künstlerischen Vorgänge an der Bühne kontrollieren und beeinflussen konnte. Er kündigte Bellomos Vertrag und setzte sich mit der Gründung einer höfischen Theatergesellschaft auseinander, womit er an eine Entwicklung anknüpfte, die ungefähr fünfzehn Jahre zuvor die erste deutsche Hofbühne hervorgebracht hatte. In einer Niederschrift, in der er seine Gedanken zur Organisation des neuen Theaters in Weimar notierte, stellte er Überlegungen an, wie er die Institution in die Hofverwaltung einbinden könne:

> Damit ich […] nicht das ungemach einer Hoftruppe erleide, so will ich einen folgsamen, stillen Menschen nehmen der unter seiner Firma die Leute engagiren soll, u. die Gesellschaft so wohl hier als in Lauchstedt u. Erfurth dirigire. Dieser Mensch […] hat mit den Hof Amte, u. das Publicum mit ihm zu thun.[5]

Ursprünglich plante Carl August einen Schauspieler mit der Leitung der Bühne zu betrauen, doch nachdem jegliche Verhandlungen mit möglichen Kandidaten erfolglos geblieben waren, übertrug er diese Position dem seit etlichen Jahren in Thüringen lebenden Dichter Johann Wolfgang von Goethe.[6] Zu Goethe verband ihn ein intensives, auf gegenseitigem Vertrauen fußendes Freundschaftsverhältnis, das eine gute Zusammenarbeit verhieß. Die Ernennung schien somit aus persönlicher, aber durchaus auch künstlerischer und formaler Sicht vorteilhaft zu sein. Denn Goethes Name konnte dem neuen Institut als Aushängeschild dienen und die Eingliederung des Theaters in die Hofverwaltung und das höfische Umfeld signalisieren. Goethe, der 1776 zum Geheimen Lega-

---

3 In der Forschungsliteratur wird meist Carl Augusts und Anna Amalias Unzufriedenheit mit dem künstlerischen Niveau der Gesellschaft hervorgehoben. Dass jedoch auch das bürgerliche Publikum seinen Unmut kundtat, belegt Oscar Fambach in seinem Aufsatz ›Ein bisher unbekannter Goethescher Theaterbericht‹. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1966), S. 125.

4 Vgl. Niederschrift Carl Augusts die Einrichtung des Theaters betreffend, ThHStA Weimar, HA A XIX 143 a, abgedruckt ohne Quellenangabe in Julius Wahle: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung, Weimar 1892, S. 22ff.

5 Ebd.

6 Zu den Umständen, die zu Goethes Ernennung führten, vgl. ausführlich Wahle: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung, S. 21–30 und das Kapitel ›Auf Serenissimi Geheiß‹ in Ruth B. Emde (Hg.): Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann, kommentiert in Zusammenarbeit mit Achim von Heygendorff, 2 Bd., Göttingen 2004, Bd. 2, S. 517–525.

tionsrat mit Sitz und Stimme im Geheimen Consilium ernannt worden war, drei Jahre später den Titel Geheimer Rat erhalten hatte und 1782 geadelt worden war, gehörte zum engeren Beratungsstamm Carl Augusts und übernahm etliche administrative, künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeiten innerhalb des Herzogtums. Er konnte somit einerseits als Dichter, andererseits als adliger Hofbeamter, denen als Mittler zwischen Hof und Künstlern traditionell bevorzugt die Position eines Hoftheaterleiters zuerkannt wurde,[7] seine neue Stellung antreten.

1. Fragestellung

Das Weimarer Hoftheater nahm als ein Ort von Unterhaltung, Geselligkeit, Belehrung und Repräsentation einen hohen Stellenwert im Alltagsleben des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach ein. Es war das kulturelle und soziale Zentrum eines Landes, das während Carl Augusts Regierungszeit zu einer noch heute Touristenströme anlockenden Berühmtheit gelangte. Wohnort namhafter Persönlichkeiten, wurde das Fürstentum – vornehmlich durch Weimar und die nahe Universitätsstadt Jena – zum Ausgangspunkt vielfältiger Entwicklungen, die für das Geistesleben in Deutschland richtungweisend werden sollten. Sachsen-Weimar-Eisenach gelang es in einer Welt, in der die Fläche eines Staates vielfach zugleich die Machtverhältnisse bestimmte, der territorialen Bedeutungslosigkeit des Landes eine schöpferische Kraft entgegenzusetzen. Diese war, so eine These des Sonderforschungsbereichs ›Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800‹, »allen anderen Orten und vergleichenden Konstellationen in Deutschland um 1800 an politisch-kultureller Signalwirkung deutlich überlegen.«[8]

Die vielfältigen Ursachen, die dazu führten, dass Weimar und Jena zu solchem Ruhm gelangten, sowie die Auswirkungen und Synergieeffekte der dort entwickelten Kräfte werden seit 1998 in dem genannten, interdisziplinären Sonderforschungsbereich an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena umfassend erforscht. Die vorliegende Studie, die aus diesem Forschungsbereich hervorgegangen ist, soll einen Beitrag zur Analyse des Phänomens aus theaterwissenschaftlicher Perspektive liefern. In ihr wird die Funktion, die das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung innerhalb des Ereignisses Weimar-Jena einnahm, herauszuarbeiten und eine Antwort auf die Frage zu liefern versucht, ob und inwiefern die Bühne die »Signalwirkung«, d.h. die geistig-kulturelle Ausstrahlung und Signifikanz des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, mit prägte und gestaltete.

Ausgangspunkt für diese Fragestellung ist die Verbindung von Kunst bzw. Kultur und Politik, die bereits in den vielfältigen Funktionen Goethes verankert war. Goethe, der als sachsen-weimarischer Minister einerseits auf die politische, als Dichter andererseits

---

7 Vgl. hierzu Ute Daniel: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 372. Daniel führt Goethe allerdings als Ausnahme für den seltenen Fall an, dass im 18. und frühen 19. Jahrhundert Experten die Theaterleitung übertragen wurde. Goethes Doppelfunktion durch seine Nobilitierung und die offizielle Einbindung in das höfische Umfeld bleibt hierbei unbeachtet.

8 Sonderforschungsbereich 482 der Friedrich-Schiller-Universität Jena: Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Finanzierungsantrag 2004–2007, Jena 2003, S. 8.

auf die kulturelle Gestaltung des Herzogtums Einfluss hatte, brachte beide Bereiche – so eine wichtige These der vorliegenden Studie – in seiner Theaterleitung zusammen. Es soll also im Folgenden gezeigt werden, inwieweit der Theaterleiter die Bühne zur Verkündung politischer Ansichten bzw. als ein Medium nutzte, über das durch theaterinterne Entscheidungen, eigene Dramen, eine gezielte Spielplangestaltung oder eine bewusste Berichterstattung auf politische Ereignisse reagiert werden sollte. Da es sich beim Weimarer Hoftheater nicht um eine Institution handelte, die Goethe vollkommen eigenständig und eigenmächtig gestalten konnte, verlangt eine Analyse nach diesen Gesichtspunkten in einem besonderen Maße auch eine Berücksichtigung der Wünsche, Befehle und Anordnungen des Herzogs bzw. der Herzogsfamilie. Auch das vielfältige Netzwerk, das Goethe umgab, muss beachtet werden und somit andere, z.T. bedeutende Persönlichkeiten in ihren Verhältnissen zur Bühne und den daraus möglicherweise entstandenen kulturpolitischen Einflussnahmen untersucht werden.

Die Forderungen an Kunst bzw. Kultur und an die politische Nutzung der Bühne, die auf die Gestaltung des Weimarer Hoftheaters Einfluss hatten, waren recht vielfältig. Immer wieder ergaben sich Konflikte, die – wie zu zeigen sein wird – große Auswirkungen auf die künstlerischen Entwicklungen an der Bühne hatten. Sie sollen in dieser Studie als Symptome eines konfliktären Aufeinandertreffens von Kunstanspruch und Kulturpolitik analysiert werden.

1.1 Politik auf der Bühne und die Entstehung deutscher Hof- und Nationaltheater

Kultur und Politik waren in der Theatergeschichte noch niemals vollständig voneinander getrennte Bereiche, doch wirkten sie im Laufe der Jahrhunderte unterschiedlich aufeinander ein. Dies lag an den sehr verschiedenartigen Möglichkeiten von kultureller Auseinandersetzung mit Politischem in den einzelnen Epochen, die kaum eine Vergleichbarkeit zulassen. Eine Vertiefung dieses Themenkomplexes verlangt somit nach einer genauen, auf die jeweilige Zeit abgestimmte Zustands- und Funktionsbeschreibung des Theaters einerseits und nach einer entsprechenden Definition von Politik andererseits. Beidem soll im Folgenden für die Zeit um 1800 nachgekommen werden, wobei zunächst geklärt werden soll, was in der vorliegenden Studie unter Politik, d.h. in diesem Fall unter Politik an der Weimarer Hofbühne verstanden wird. Hierfür kann auf einen Text verwiesen werden, der fast zur Halbzeit von Goethes Theaterleitung entstanden ist: *Mein Sommer 1805* von Johann Gottfried Seume. In der Einleitung zu diesem Reisebericht formulierte der Autor: »Politisch ist, was zu dem allgemeinen Wohl etwas beiträgt oder beitragen soll«.[9] Diese sehr allgemeine Definition lässt viel Raum für die Analyse politischen Handelns. Um sie weiter zu spezifizieren und auf das Theater als Untersuchungsgegenstand anzupassen, soll auf die Begriffsbestimmung Peter Langemeyers zurückgegriffen werden. Dieser versteht unter politischem Agieren am Theater eine »Intention«, die in die »Wirklichkeit eingreifen will, sei es, um die bestehende politische Ordnung zu

[9] Johann Gottfried Seume: Prosaschriften. Mit einer Einleitung von Werner Kraft, Darmstadt 1974, S. 639.

legitimieren und zu stabilisieren, sei es, um diese zu kritisieren und zu verändern.«[10] Das Theater wird dabei als ein Ort aufgefasst, an dem Politik auf unterschiedliche Arten und Weisen eine Rolle spielen kann. Aspekte wie den des Stoffes und des thematischen Gehalts von Dramen werden dabei ebenso berücksichtigt wie der des jeweiligen Zwecks einer Aufführung und der Wirkungsabsicht.[11]

Die Praxis einer wie auch immer gearteten politischen Nutzung der Bühne durch politisch konnotierte Aufführungen und politische Dramen ist fast genauso alt wie das Theater an sich.[12] Bereits in der Antike wurde die Bühne im Sinne der für diese Studie herangezogenen Definition politisch funktionalisiert, indem sie als Institution eng mit der Polis, d.h. dem Staat, verknüpft war und sich über die aufgeführten Dramen kritisch zu derselben verhielt. In Wettbewerben kamen Stücke, die stets aktuelle, politisch oder gesellschaftlich relevante Themen behandelten, bei einmaligen Vorstellungen vor einem zehn- bis siebzehntausend Zuschauer umfassenden Publikum zur Aufführung. Das Auditorium wiederum ließ sich während der Theaterdarbietungen nicht nur unterhalten, sondern entschied durch eine Preisvergabe über Wert und Wirkung der Werke. Das Theater war damit das öffentlichste, aber auch politischste, das es in der Theatergeschichte geben sollte, und erhielt durch den Aufführungsort in einem Amphitheater, das zugleich für Volksversammlungen und religiöse Riten genutzt wurde, eine gesamtgesellschaftliche Bedeutung.[13]

Die enge Verknüpfung von Staat und Theater, die sich durch eine institutionelle Nähe, aber kritische Distanz auszeichnete, sollte einmalig bleiben.[14] Dennoch bildete die Antike nicht den End-, sondern den Anfangspunkt einer Geschichte des politischen Theaters, das bis heute immer wieder neue Ausprägungen erfuhr. In Deutschland entwickelten sich die ersten Formen einer von politischen Themen und Intentionen geprägten Theaterkultur im Laufe des 18. Jahrhunderts, was im Vergleich zu anderen Ländern relativ spät war.[15] Der Grund hierfür liegt in einer zu dieser Zeit generell erst im Ent-

---

10 Peter Langemeyer: ›Politisches Theater‹. Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven, hrsg. v. Horst Turk und Jean-Marie Valentin in Verbindung mit Peter Langemeyer, Bern u.a. 1996, S. 9.

11 Ebd.

12 Vgl. Siegfried Melchinger: Geschichte des politischen Theaters, 2 Bd., Frankfurt a. M. 1994, Bd. 1, S. 24f.

13 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 30–34.

14 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 99. Melchinger weist jedoch darauf hin, dass sich der Staat auch in der Antike nicht ausnahmslos alles auf dem Theater gefallen ließ. Sokrates wurde zum Tode verurteilt und Aischylos sowie Euripides mussten emigrieren, da sie sich in ihren Theaterstücken zu sehr in politische Angelegenheiten eingemischt hatten. (Vgl. ebd. S. 43ff. und 58.)

15 Melchinger, der den Terminus des »politischen Theaters« ausschließlich von den Drameninhalten her definiert und dabei nur Theaterstücke berücksichtigt, die heute noch gespielt werden, verweist auf spanische Autoren wie Lope de Vega und Calderón, auf Shakespeare und auf die französischen Dramatiker Corneille und Molière. (Vgl. ebd., Bd. 1, S. 124–275.) In Bezug auf Deutschland weist er auf eine erste Tendenz politischer Dramatik bei Lessing und den Autoren des Sturm und Drangs hin, die jedoch nur auf politischen Ideen und Idealen fuße und »keinen Hinweis auf deren politische Verwirklichung« lieferten. (Vgl. ebd. S. 290.) Erst in der

stehen begriffenen deutschen Bühnenkunst und Dramatik. Während der Aufklärung regte sich in Deutschland allmählich der Wunsch, deutschsprachige Stücke ebenso wie ein deutsches Theater zu befördern, was zu verschiedenen Theorien und Diskussionen Intellektueller über die Funktion der Bühne und eine optimale Dramenkonzeption führte. Immer häufiger wurde dabei der bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts vielfach erörterte Gedanke des Theaters als eine Sittenschule und moralische Anstalt aufgegriffen. Dieser, mit den Forderungen der Aufklärung vermengt, sollte bei der Gründung eines deutschen Nationaltheaters umgesetzt werden, was erstmals in Hamburg im Jahre 1767 der Fall war. Im Prolog zur Eröffnung dieser Bühne hieß es:

> O sagt, ist diese Kunst, die eur Herz zerschmelzt, […]
> Die Sittenbildnerin, die jede Tugend lehrt,
> Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pflege wert?
> Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Tränen zu ergötzen, […]
> Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;
> Wohltätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden
> Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.[16]

Die neue Hamburger Nationalbühne sollte also auch politischen Gesichtspunkten gerecht werden, indem sie dem Staat hilfreich und für die Gemeinschaft nützlich sein wollte.[17]

Der Begriff des ›Nationaltheaters‹ war im 18. Jahrhundert neu aufgekommen und hatte in erster Linie eine ideengeschichtliche Bedeutung. Bis heute wird er mit einer Definition in Verbindung gebracht, die eine Abgrenzung zu der weit verbreiteten, höfischen Theaterform um 1800 als Erkennungsmerkmal bezeichnet. Haben neuere Forschungen dieses Merkmal sowie einige weitere Kriterien zur Bestimmung des Nationaltheaterbegriffes revidiert, gilt jedoch weiterhin, dass er ursprünglich ein theatrales Bestreben zum Ausdruck bringen sollte, das sich um eine nationale, deutschsprachige, möglichst qualitativ hochwertige Dramatik und Schauspielkunst bemühte.

Am Hamburger Nationaltheater wurde dieses Bestreben erstmals in die Tat umgesetzt, wobei die Bühne der ursprünglichen Idee entsprechend weiteren Forderungen an die Ausgestaltung und Führung gerecht zu werden hatte. In der Theatergeschichtsforschung wird das Hamburger Nationaltheater gemeinhin als eine Institution beschrieben, die der Aufklärung verpflichtet war und somit als eine Stätte der bürgerlichen Emanzipations-

---

poetischen Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution erkennt er demzufolge die ersten Keime eines politischen Theaters, die er jedoch im Großen und Ganzen als gescheitert interpretiert. (Vgl. ebd., Bd. 2, S. 7–40.)

16 Prolog gesprochen von Madame Löwen, in: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, Stuttgart 1999, S. 39f.

17 Dies entsprach auch den Ideen Diderots, der sich knapp 10 Jahre zuvor in einem Aufsatz, der bezeichnender Weise vom Dramaturgen des neuen Hamburger Nationaltheaters, von Lessing übersetzt wurde, folgendermaßen über die Funktion des Theaters geäußert hatte: »Ein jedes Volk muß also Schauspiele, aber seine eigenen Schauspiele haben. Welch ein vortreffliches Hilfsmittel könnten sie der Regierung sein, wenn es darauf ankäme, die Veränderung eines Gesetzes oder die Abschaffung eines Gebrauchs vorzubereiten!« (Denis Diderot: ›Essay De la poésie dramatique‹ (1758), in: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986, S. 370.)

bewegung genutzt wurde. Die Bühne habe Werte des aufstrebenden Bürgertums artikulieren und die Bildung eines nationalen Bewusstseins unterstützen wollen. Dies wiederum sei nur in Opposition zu höfischen Theaterformen möglich gewesen. Denn die Nationalbühne sollte finanziell und organisatorisch keiner obrigkeitlichen Patronage unterstellt, dabei jedoch auch weitgehend unabhängig von den direkten Kasseneinnahmen sein, um der Kunst eine freie Entwicklungsmöglichkeit auf ein nationales Repertoire und eine nationale Schauspielkunst hin zu bieten. Eine Verbesserung des Publikumsgeschmacks schien nur möglich zu sein, wenn sich die Künstler nicht von den bestehenden Vorlieben abhängig machen mussten und bei der Spielplangestaltung von Konzessionen an dieselben gebunden waren. Um also die Dramatik zu befördern, wurden für das Hamburger Nationaltheater zwölf Kaufleute gewonnen, die im Zweifelsfall finanziell aushelfen sollten. Für die Hebung des Niveaus war Gotthold Ephraim Lessing als Dramaturg engagiert worden und für eine gute Schauspielkunst sollten die hervorragenden Mitglieder der früheren Ackermannschen Gesellschaft garantieren. Doch das ambitionierte Projekt konnte sich in dieser Form nicht etablieren. Spielplan und Schauspielpraxis unterschieden sich kaum von den vergnüglich-komischen Darbietungen wandernder Truppen und auch der Gedanke einer ökonomisch unabhängigen Trägerschaft ließ sich auf die Dauer nicht umsetzen. Die Zuschauer verlangten nach den unterhaltenden Darbietungen, die sie von den bisherigen Schauspielaufführungen gewohnt waren. Sie gingen nicht so regelmäßig ins Theater, wie dies von den Initiatoren erhofft worden war, und die zwölf Kaufleute weigerten sich, die bereits nach kurzer Zeit entstandenen Einnahmeeinbußen auszugleichen. Als das Hamburger Nationaltheater bereits zwei Jahre nach der Eröffnung wieder geschlossen werden musste, bedeutete dies das Ende einer Bühne, nicht jedoch das Ende des deutschen Nationaltheaters an sich.[18]

Denn bereits wenige Jahre später eröffneten neue Nationalbühnen, die jedoch eine organisatorische und verwaltungstechnische Bindung an einen Hof aufwiesen, was der ursprünglichen Begriffsbestimmung der ›Nationaltheater‹ zuwider lief. Trugen sie somit diese Bezeichnung zu Unrecht?

Katharina Meinel weist in ihrer vor wenigen Jahren erschienenen Dissertation zum höfischen Nationaltheater in München auf das »immer eklatantere[] Auseinanderfallen der Theorie über Nationaltheater und der Beschreibung der Theaterpraxis Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland« hin.[19] Sie rückt deshalb – in Fortsetzung neuerer wissenschaftlicher Vorstöße in diese Richtung[20] – der geläufigen Definition des ›National-

---

18 In der Theatergeschichtsforschung wird vielfach davon gesprochen, dass das Projekt scheiterte. Davon kann jedoch nicht einmal in Anbetracht der Hamburger Theatergeschichte die Rede sein. Denn trotz des Endes der Nationalbühne, gab es in der Hansestadt nach 1769 weiterhin ein reges kulturelles Leben. Es wurden französische und deutsche Opern aufgeführt und ab 1771 gelangte auch das Schauspiel unter Friedrich Ludwig Schröder zu einer neuen Blüte. Vgl. hierzu u.a. Rainer Heyink/Hans Joachim Marx: Art. ›Hamburg‹, in: MGG², Sachteil Bd. 3, Sp. 1760.

19 Katharina Meinel: Für Fürst und Vaterland. Begriffe und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert, München 2003, S. 11.

20 Vgl. z.B. Daniel: Hoftheater; Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert, Wien/München 1980; Reinhart Meyer: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung. In: Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des

theaters‹ zu Leibe, indem sie einen Erklärungsversuch liefert, der den tatsächlichen Gegebenheiten gerecht werden soll. Nationaltheater seien »nicht, wie es die Forschung überwiegend suggeriert, [als] ein ausdrücklich bürgerliches Institut« anzusehen, was bedeutet, dass diese Bühnen auch nicht in Opposition zum Hof gedacht werden können. Stattdessen muss bei Untersuchungen dieser Bühnenart dem »Nebeneinander[] von Hof, Aristokratie, Intellektuellen, Patriziat und einfacheren Publikumsschichten« Rechnung getragen werden.[21] In Anlehnung an neuere geschichtswissenschaftliche Forschungen zu Bürgertum und Adel um 1800 definiert Meinel die Funktion der verschiedenen Gesellschaftsschichten auch für das Theater neu: »Der Adel erscheint […] als heterogene soziale Gruppe, die zum Teil eine tragende Rolle in der Aufklärungsbewegung spielt und die Kritik der eigenen sozialen Rolle häufig selbst mitproduziert.«[22] Demzufolge darf der Fürst in der Theatergeschichtsforschung nicht mehr nur als »unliebsamer Geldgeber« und der Adel »als historisch überlebte Kraft, deren repräsentative Öffentlichkeit jede Gestaltungskraft verloren hat«,[23] verstanden werden. Vor allem, wenn man in Betracht zieht, dass auch die »Kategorie der Bürgerlichkeit einer Differenzierung zu unterziehen« ist. »Denn das erst im Entstehen begriffene Bürgertum stellt Ende des 18. Jahrhunderts keine einheitliche Klasse dar, geschweige denn bildet es ein Bewusstsein von gemeinsamer Klassenzugehörigkeit.«[24]

Hof- und Nationaltheater dürfen demzufolge nicht mehr als sich gegenseitig ausschließende Theaterformen interpretiert, sondern müssen nach den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten als Phänomene der Zeit um 1800 analysiert werden. Konstitutive Merkmale für eine Definition der Theaterformen lieferten theater- und geschichtswissenschaftliche Forschungen in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Ute Daniel erwarb sich dabei das Verdienst, in ihrer Studie zum Hoftheater erstmals eine Begriffsbestimmung festgeschrieben zu haben, die eine Klassifizierung und Analyse der höfischen Theaterform möglich machte, die somit auch für Hof- und Nationalbühnen um 1800 gelten kann. Ein Hoftheater, so bestimmte sie, müsse folgende Kriterien erfüllen:

1. ein Kernbestand an festangestelltem und »hauptberuflichem« künstlerischen und technischen Personal,
2. eine nicht mehr anlaßabhängige Aufführungsfrequenz,
3. das Vorhandensein mindestens eines festen Theatergebäudes,
4. die höfische Oberaufsicht bzw. Verwaltung,
5. eine Grundfinanzierung durch den Fürsten bzw. später aus den Mitteln der Zivilliste sowie

---

Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas, hrsg. von Roger Bauer u. Jürgen Wertheimer, München 1983, S. 124–152; ders.: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution (1680–1789). Hg. v. Rolf Grimminger, München 1980, S. 186–216; Höyng: ›Was ist Nationalschaubühne im eigentlichsten Verstande?‹ und ders.: Die Sterne, die Zensur und das Vaterland. Geschichte und Theater im späten 18. Jahrhundert, Köln u.a. 2003.

21 Meinel: Für Fürst und Vaterland, S. 25.

22 Ebd., S. 26. Dort auch Verweise auf die entsprechenden geschichtswissenschaftlichen Forschungsbeiträge.

23 Ebd., S. 25.

24 Ebd., S. 26.

6. die landesherrliche Privilegierung, d.h. die Verleihung des exklusiven Rechts auf theatralische Darbietungen innerhalb der Residenz überhaupt oder auf bestimmte Genres, etwa die große Oper oder das ernste Schauspiel.[25]

Diese Merkmale erfüllte in Deutschland erstmals das Gothaer Hoftheater, das 1775 eröffnet worden war.[26] Kurz darauf folgten weitere Gründungen von Hoftheatern im deutschsprachigen Raum, die sich z.T. auch Nationaltheater nannten, wie z.B. in den Jahren 1776 in Wien, 1777 in Mannheim, 1786 in Berlin und 1789 in München.

Die Etablierung höfischer Nationaltheater hatte im Laufe der Zeit eine ähnliche Auswirkung auf die deutsche Theaterkultur, wie es sich die Initiatoren des Hamburger Nationaltheaters gewünscht hatten. Denn die Anstellung fester Ensembles, die obrigkeitliche Förderung und die Öffnung der Vorstellungen für das Bürgertum beförderten die deutschsprachige Dramatik und Schauspielkunst. Die Akteure mussten vor einem gleich bleibenden Publikum, das für die Vorstellungen zahlte, Aufführungen bieten, die dessen Ansprüchen genügten und immer wieder Neues produzieren. Die Unterstützung durch den Hof hielt die Gesellschaften an einem Ort und ermöglichte ihnen eine gewisse finanzielle Sicherheit und zum Teil sogar soziale Absicherung bei Krankheit und im Alter.[27] Ihre Kunst verbesserte sich dabei ebenso wie der Geschmack der Zuschauer anspruchsvoller wurde und das Bedürfnis nach neuen, qualitativ hochwertigen Stücken die deutsche Dramenproduktion ankurbelte.

Als Ort des Zusammentreffens verschiedener Gesellschaftsschichten entwickelten sich deutsche Hof- und Nationaltheater um 1800 zum sozialen Mittelpunkt eines Fürstentums und zum Medium einer indirekten Gesprächskultur zwischen Hof und Bevölkerung oder einer direkten Repräsentationskultur nach Innen und Außen. In der neueren geschichtswissenschaftlichen Forschung zum 18. Jahrhundert ist die Förderung und Nutzung künstlerischer bzw. kultureller Leistungen als eine prestige- und damit machtfördernde Komponente der höfischen Politik deutscher Kleinstaaten erkannt worden.[28] Kultur erhielt eine ganz neue Bedeutung und eignete sich für eine politische Nutzung. Eine politische Instrumentalisierung war jedoch nicht nur für die Fürsten möglich, wie vorschnell geschlossen werden könnte, sondern auch für die meist aus dem Bürgertum stammenden Künstler an der Bühne. Letztere mussten jedoch vorsichtiger sein, da Kritik am Regime, der Herrschaftsform oder an politischen Entscheidungen selten offen und unverhohlen vorgenommen werden durften. Dennoch gab es Formen einer politischen Nutzung.

Bei einer Analyse der Weimarer Hofbühne als ein Theater, an dem Politik eine Rolle spielte, müssen, um die Intentionen adäquat darstellen zu können, Bestrebungen, Wünsche und Zielsetzungen einer politischen Nutzung z.T. stärker ins Blickfeld gerückt

---

25 Daniel: Hoftheater, S. 69.

26 Zum Gothaer Hoftheater vgl. Richard Hodermann: Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775–1779. Nach den Quellen, Hamburg, Leipzig 1894.

27 Vgl. Meyer: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater, S. 209.

28 Vgl. v.a. Alexander Schmidt: Prestige, Kultur und Außendarstellung. Überlegungen zur Politik Sachsen-Weimar-Eisenachs im Rheinbund (1806–1813), in: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte 59/60 (2005/06), Jena 2006, S. 153–192; hier bes. S. 160.

werden, als die tatsächlich durch das Theater erzielten Veränderungen z.B. von politischen Strukturen oder Haltungen. Politisches Theater will, wie es Siegfried Melchinger auf eine einfache Formel brachte, »eingreifen, angreifen, sich einmischen.«[29] Diese Aspekte sollen auch für die Fragestellung der vorliegenden Studie gelten, allerdings vor dem Hintergrund des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.

1.2 Politik am Weimarer Hoftheater?

Während sich Carl August in der bereits zitierten Niederschrift zur Eröffnung des Weimarer Hoftheaters Gedanken zur Organisation und Finanzierung des neuen Instituts notierte, äußerte er sich darin nicht über künstlerische Ziele, die er mit der Bühne verfolgt wissen wollte. Ebenso formulierte auch Goethe zu Beginn seiner neuen Tätigkeit als Theaterleiter keine umfassende Stellungnahme, die einen Konzeptionsgedanken erahnen ließe. Eine auf schriftliche Aussagen der Initiatoren gegründete Antwort auf die Frage, ob das Weimarer Hoftheater vielleicht auch als Theater gedacht war, das politisch instrumentalisiert werden sollte, kann somit nicht gegeben werden. Sie muss anhand anderer Indizien zu rekonstruieren versucht werden. Dies wiederum erfordert eine Parallelisierung der künstlerischen Vorgänge am Theater und der politischen Ereignisse auf der Weltbühne.

Die sechsundzwanzig Jahre von Goethes Theaterleitung, die im Fokus dieser Untersuchung stehen, fallen in eine politisch bewegte Zeit. In den ersten Jahren nach der Gründung der Hofbühne war die Französische Revolution als weltpolitisches Ereignis in vielerlei Hinsicht dominierend. Veränderte Rechts-, Verfassungs- und Wertvorstellungen breiteten sich ebenso aus wie Angst und Schrecken. Durch Aufbegehren, Umstürze und Kriege sollten Ansprüche geltend gemacht und gesellschaftliche wie politische Änderungen herbeigeführt werden. Not, Armut und Unterdrückung, aber auch neu aufgekommener Mut, Hoffnungen und tatsächliche Verbesserungen der sozialen und rechtlichen Lage waren die Folge. Napoleon Bonaparte gelangte während der Revolution zu Macht und Ansehen in der französischen Armee. Er errang mit Unterstützung des Heeres verschiedene spektakuläre Siege, die ihm, der sich 1799 zum Ersten Konsul der Französischen Republik und 1804 zum französischen Kaiser kürte, im Laufe der Zeit die Herrschaft über weite Teile Europas einbrachten. 1806 schlug er in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt die preußischen Truppen, womit er sich seine Vorherrschaft über die gesamten deutschen Staaten des untergegangenen Alten Reiches[30] sicherte. Seine Macht, die er durch Unterwerfung, territoriale Veränderungen und Reformen zu befestigen bestrebt war, hatte u.a. die Gründung des unter seinem Protektorat stehenden Rheinbunds,

---

29 Vgl. Melchinger: Geschichte des politischen Theaters, Bd. 2, S. 234.

30 In dieser Studie soll in Anlehnung an Georg Schmidt für das deutsche Reich zwischen 1495 und 1806 der Begriff des ›Alten Reiches‹ anstelle des für diese Epoche ebenfalls geläufigen Titels ›Heiliges Römisches Reich deutscher Nation‹ gewählt werden. Der Begriff des ›Alten Reiches‹ bezeichnet das politische System stärker als Staat der deutschen Nation, als dies bei dem seit dem 15. Jahrhundert geläufigen »offiziöse[n] Reichstitel« der Fall ist. (Vgl. Georg Schmidt: Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der Frühen Neuzeit 1495–1806, München 1999, S. 10.)

einem Zusammenschluss verschiedener west- und mitteldeutscher Fürstentümer zur Folge. Diesem neuen Staatenverbund sah sich auch das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach Ende des Jahres 1806 verpflichtet beizutreten, was für das Land bedeutete, dass es in den kommenden sieben Jahren einen von Napoleon geprägten Weg gehen musste. Ein Ende dieser Hegemonie war erst um die Jahreswende 1812/1813 in Sicht. Nach einer großen Niederlage der französischen Truppen während eines zermürbenden Russlandfeldzuges hatte sich in Deutschland aus bisherigen französischen Verbündeten eine neue Gruppe von Gegnern formiert. Diesen sollte es schließlich bei der Völkerschlacht von Leipzig im Oktober 1813 gelingen, Napoleon zu besiegen, woraufhin sich die Rheinbundstaaten von ihrer napoleonischen Gefolgschaft lossagten. Es folgte darauf eine Phase der Neugestaltung und Veränderung, die auf viele, einst von Napoleon eroberte und neu geschaffene Fürstentümer Auswirkungen hatte. In den Jahren 1814 und 1815 sollte schließlich beim Wiener Kongress eine neue Strukturierung, Organisation und Reformierung des europäischen Kontinents beschlossen werden.

Sachsen-Weimar-Eisenach war auf verschiedene Arten und Weisen in die politischen Ereignisse zwischen 1791 und 1817 involviert. Carl August, der als Oberbefehlshaber phasenweise ein preußisches Armeekorps leitete, beteiligte sich zum Teil direkt an den Feldzügen. Doch auch die Bevölkerung seines Herzogtums erlebte die kriegerischen Auseinandersetzungen hautnah mit, indem immer wieder Soldaten aus der Landesbevölkerung rekrutiert wurden, Truppendurchmärsche und Flüchtlingsströme die Menschen verängstigten bzw. bedrohten und das Land 1806 sogar zum Kriegsschauplatz wurde. Das zur Beratung in Regierungsfragen bestimmte Geheime Consilium musste Carl August in den Phasen seiner Abwesenheit vertreten, ihm über Vorfälle und Entwicklungen berichten und für Ruhe und Ordnung sorgen. Goethe war als Mitglied dieses Gremiums in die Vorgänge eingeweiht und z.T. an politischen, sozialen oder rechtlichen Entscheidungen beteiligt. Nachdem das Alte Reich 1806 zusammengebrochen war, musste sich Sachsen-Weimar-Eisenach der napoleonischen Vorherrschaft ergeben. Dies bedeutete in erster Linie, dass den französischen Forderungen an den Rheinbund Rechnung getragen werden musste. Nach der Etablierung einer französischen Gesandtschaft in Weimar im Jahre 1812, war es besonders wichtig, mögliche Unmutsäußerungen, oppositionelle Bestrebungen oder franzosenfeindliche Aktionen zu unterbinden. Die weitere Existenz des Landes hing von der Gunst Napoleons ab, dessen Machtwort bereits andere Fürstentümer aufgelöst, aber auch aufgewertet hatte. Sachsen-Weimar-Eisenach gelang es, trotz der Ablehnung, die Napoleon gegenüber Carl August empfand, die Phase der französischen Hegemonie zu überstehen. Motiviert von diesem Erfolg und auf der Suche nach einer neuen Stellung innerhalb Deutschlands der nach-napoleonischen Ära, galt es nach Ende des Rheinbundes die Politik des Landes nach den neuen Begebenheiten auszurichten. Beim Wiener Kongress, an dem Carl August persönlich teilnahm, strebten die sachsen-weimarischen Ambitionen nach einer Machterweiterung. Diesen wurde schließlich durch die Erhebung zum Großherzogtum entsprochen. Die beschlossene Bundesakte veranlasste zudem eine neue Verfassung, die Carl August in seinem Land in einem äußerst liberalen Maße umgesetzt wissen wollte, wodurch er zu einem der Vorreiter im Deutschen Bund wurde.

Bereits diese knappe Skizze der politischen Situation in den Jahren von Goethes Theaterleitung lässt vermuten, dass bei den vielschichtigen Forderungen der Zeit an

Sachsen-Weimar-Eisenach kaum eine von jeglichen politischen Einflüssen unberührte Institution im Mittelpunkt der Residenzstadt existieren konnte. Doch inwiefern wirkten sich die politischen Ereignisse auf das Weimarer Hoftheater aus, wie wurde dort auf die aktuelle Zeitgeschichte reagiert und inwiefern die Bühne politisch genutzt? Goethe – ebenso wie einige Zeitgenossen und später die Forschung – propagierte gerne das Bild von einem unpolitischen Theater, doch kann ein solches tatsächlich weiter konsolidiert werden?

2. Forschungsstand

Ute Daniel hat zu Recht darauf hingewiesen, dass »kaum einem deutschen Hoftheater des 18. Jahrhunderts so viel literatur- und theatergeschichtliche Aufmerksamkeit zuteil geworden« ist wie dem Weimarer.[31] Dies hatte verschiedene Gründe. In erster Linie rückte die Institution durch die Tatsache ins Blickfeld der Forschung, dass die Bühnenleitung zu einer der vielen Tätigkeiten Goethes zählte. Als einem Handlungsbereich, dem durch die Nähe zu den künstlerischen und literarischen Arbeiten des Dichters ein besonderes Interesse zukam, blieb es in kaum einer Biographie unerwähnt. Auch in Studien zur Epoche der ›Weimarer Klassik‹ wurde das Hoftheater als ein Ort, an dem vor allem die als klassisch bezeichneten Werke Schillers zur Uraufführung kamen, stets genannt. Und schließlich erwies sich das Weimarer Hoftheater als ein hervorragendes und ergiebiges Themenfeld, das sich für eine anekdotische Auseinandersetzung mit Goethe eignete. Die Motivationen und Ursachen für eine Beschäftigung mit dem Weimarer Hoftheater waren vielfältig, konzentrierten sich dabei jedoch meist auf den prominenten Theaterleiter.

Die Literatur zu Goethe im Allgemeinen ist unüberschaubar geworden, und auch zum Weimarer Hoftheater existieren zahlreiche Bücher und Aufsätze. Eine viel und durchaus zu Recht an jede neue wissenschaftliche Veröffentlichung gestellte Frage lautet somit, ob tatsächlich noch etwas Neues gesagt werden kann.[32] Dieser muss sich auch die vorliegende Studie stellen, indem sie die Fülle an Literatur zum Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung berücksichtigt und sich zu dieser positioniert.[33] Eine eindeutige Abgrenzung ist dabei besonders wichtig, um nicht Gefahr zu laufen, mit neuen Worten lediglich das Alte neu zu schreiben. Dieser Gefahr soll auf zweierlei Art und Weise ent-

---

31 Daniel: Hoftheater, S. 180.

32 Bereits Thomas Mann begann seinen Aufsatz ›Goethe und die Demokratie‹ im Jahre 1949 mit einem Absatz, in dem er darauf verweist, dass »dies wunderbare, grosse und gesegnete Leben […] beinahe von dem Augenblicke seines Erlöschens an und dann durch die Jahrzehnte hin, studiert und bis in den letzten Winkel abgeleuchtet und dargestellt, dies herrliche Werk kommentiert, gefeiert, philologisch durchpflügt und geistig erörtert worden [ist], wie nicht leicht eines anderen Sterblichen Leben und Werk, und [dass] das Gefühl, dass man zu spät kommt mit allem Vorbringen über das Phänomen, […] nur zu berechtigt [ist].« (Vgl. Thomas Mann: Goethe und die Demokratie, Uppsala 1951, S. 5)

33 Für die vorliegende Studie konnte nur die Literatur berücksichtigt werden, die bis zur Beendigung des Manuskriptes im Spätsommer 2008 erschienen ist. Die wichtigsten Bücher, die seither und bis Ende 2009 – dem Abschluss der Druckversion – erschienen und für die Fragestellung relevant sind, wurden in das Literaturverzeichnis mit aufgenommen.

gegengewirkt werden: erstens, indem durch die Fragestellung zwei wissenschaftliche Themengebiete zusammengeführt werden, die bisher hauptsächlich getrennt betrachtet wurden – das Weimarer Hoftheater und die politischen Bestrebungen der Zeit in Sachsen-Weimar-Eisenach; zweitens, indem jeweils neuere Forschungserkenntnisse zu diesen beiden Themengebieten mit berücksichtigt und in Bezug auf den hier betrachteten Kontext diskutiert werden. Ein Goethescher Ausspruch soll für den als zweites genannten Ansatz Rechtfertigung genug sein:

> Daß die Weltgeschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden müsse, darüber ist in unsern Tagen wohl kein Zweifel übrig geblieben. Eine solche Notwendigkeit entsteht aber nicht etwa daher, weil viel Geschehenes nachentdeckt worden, sondern weil neue Ansichten gegeben werden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt wird, von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen läßt.[34]

2.1 Das Weimarer Hoftheater

Eine systematische Auswertung der wissenschaftlichen Literatur zum Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung würde Seiten füllen. Da es hier jedoch in erster Linie darum geht, die Fragestellung der vorliegenden Studie in den bisherigen Forschungsstand einzuordnen und gegenüber demselben abzugrenzen, soll das Ziel dieses Kapitels eine zwar umfassende, aber nicht notwendiger Weise vollständige Darstellung der Forschungsansätze seit Beginn einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Themenkomplex sein.

Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte sich ein Bestreben, die Geschichte des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung wissenschaftlich aufzuarbeiten. Während eine der frühesten Studien dabei noch die Bühne als einen Ort künstlerischer Zusammenkünfte in den Mittelpunkt stellte, trat bald ein hauptsächlich auf die Rolle des Theaterleiters ausgerichtetes Forschungsinteresse in den Vordergrund. Ernst Pasqué, einer der ersten Forscher, der sich um 1860 einem ausgiebigen Quellenstudium widmete und das Weimarer Hoftheater als künstlerische Institution untersuchte, konzentrierte sich insbesondere auf überlieferte Briefe und Schriftstücke einzelner Personen. Dadurch entstand ein umfangreiches, zweibändiges Werk, das vor allem die Schauspieler und Sänger in ihren Verhältnissen zur Bühne zeigt.[35] Eine chronologische und umfassende Darstellung der künstlerischen Ereignisse und Entwicklungen an der Hofbühne unter Goethes Leitung fehlte bis zu diesem Zeitpunkt noch.[36] Erst mit der ausführlichen Studie aus der Feder Julius Wahles, des einstigen Direktors des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar, sollte Ende des 19. Jahrhunderts eine solche vorgelegt werden. Sie stützt sich auf eine detaillierte und fundierte Auswertung von Primärquellen und zählt bis heute zu den unabdingbaren

---

34 Goethe: *Farbenlehre, Historischer Teil*, FA Bd. 23, S. 684.

35 Ernst Pasqué: Goethe's Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt. 2. Bd., Leipzig 1863.

36 Die Studie Ernst Wilhelm Webers aus dem Jahre 1865, die in ihrem Titel ›Zur Geschichte des Weimarischen Theaters‹ einen historisch-chronologischen Überblick vermuten lässt, erfüllt diese Erwartung nicht. Sie ist in verschiedene Kapitel aufgeteilt, die sich einzelnen Aspekten widmen, liefert jedoch keine Gesamtdarstellung.

Standardwerken zu dieser Thematik.[37] Wahles Abhandlung steht somit am Anfang eines bis heute andauernden Forschungsinteresses an einer historisch-chronologischen Auseinandersetzung mit der Weimarer Hofbühne, die Goethes Stellung und Aktivität am Theater in den Vordergrund rückt.[38]

Um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkte sich die Tendenz eines in jeglichem Bereich auf den Dichter konzentrierten Forschungsansatzes. Denn Goethes Schriften waren durch die Erschließung seines Nachlasses, der neben seinen bereits zuvor gedruckten Werken in die Weimarer Gesamtausgabe mit aufgenommen und veröffentlicht wurde, allgemein zugänglich geworden. Zusammen mit dem 1891 von Carl August Hugo Burkhardt herausgegebenen Spielplan, in dem das Repertoire während Goethes sechsundzwanzigjähriger Theaterleitung rekonstruiert worden war,[39] und der von Edward Scharrer-Santen vorgenommenen Sammlung der verstreut publizierten Goethe-Schriften zum Theater,[40] gestaltete sich die Literaturlage für weitere Untersuchungen günstig.

---

37 Julius Wahle: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung, Weimar 1892.

38 Vgl. Philipp Stein: Goethe als Theaterleiter, Berlin/Leipzig 1904; Johannes Höffner: Goethe und das Weimarer Hoftheater, Weimar 1913; Bruno Satori-Neumann: Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798), Berlin 1922; Heinz Kindermann: Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948; Willi Flemming: Goethes Gestaltung des klassischen Theaters, Köln 1949; Hans Knudsen: Goethes Welt des Theaters. Ein Vierteljahrhundert Weimarer Bühnenleitung, Berlin 1949; Günther Ziegler: Theaterintendant Goethe, Leipzig 1954; Willi Flemming: Goethe und das Theater seiner Zeit, Stuttgart u.a. 1968; Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter. (Katalog zur Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, 28. 8. – 2. 12. 1973 in Düsseldorf, 13. 1. – 10. 2. 1974 in Stuttgart, hrsg. v. Jörn Göres.); Heinrich Huesmann: Goethe als Theaterleiter. Historisches Umfeld und Grundzüge, in: Ein Theatermann – Theorie und Praxis. Festschrift zum 70. Geburtstag von Rolf Badenhausen, hrsg. v. Ingrid Nohl, München 1977; Marvin Carlson: Goethe and the Weimar Theatre, Ithaca/London 1978; Dieter Görne: Theaterdirektor. In: Goethe in Weimar. Ein Kapitel deutscher Kulturgeschichte, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Leipzig 1986, S. 144–157; Wolfdietrich Kopelke: Was wir bringen. Das Weimarische Hoftheater unter Goethe, Bonn 1987; Jutta Linder: Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater, Bonn 1991; Ulrike Müller-Harang: Das Weimarer Theater zur Zeit Goethes, Weimar 1991; Dietrich Fischer-Dieskau: Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar, München 2006.

39 Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1891–1817. Bearb. u. hrsg. v. Dr. Carl August Hugo Burkhardt, Hamburg/Leipzig 1891. Eine neue, Fehler und Lücken korrigierende Ausgabe des Spielplans, der nicht nur auf die Goethe-Zeit beschränkt ist und weiterführende Informationen enthält, soll in Kürze vom Teilprojekt C 8 ›Musik und Theater‹ des Sonderforschungsbereichs 482 »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« digitalisiert in der ›University Multimedia Electronic Library‹ (UrMEL), einer Online-Plattform der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena erscheinen. Auf eine vorläufige Version derselben konnte sich die vorliegende Studie stützen. Ein herzliches Dankeschön soll an dieser Stelle an Prof. Dr. Detlef Altenburg für die bereitwillige Erlaubnis einer Nutzung der Vorversion ausgesprochen werden.

40 Edward Scharrer-Santen: Die Weimarische Dramaturgie. Aus Goethes Schriften gesammelt, erläutert und eingeleitet, Berlin/Leipzig 1927. Ihm nachfolgend veröffentlichte Walter Hinck im Jahre 1982 eine thematisch aufbereitete Sammlung von Goethe-Äußerungen, die er unter dem Titel ›Goethe – Mann des Theaters‹ herausgab und der er einen Essay voranstellte. Die neueste Ausgabe einer solchen Sammlung legte Ekkehart Krippendorff im Jahre 2005 unter dem Titel

Die Zahl der Studien zum Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung nahm somit zu Beginn des 20. Jahrhunderts merklich zu. In erster Linie regte das Thema Literatur- oder Theaterwissenschaftler zu einer Auseinandersetzung an, wobei der häufigste Forschungsansatz in den zwanziger bis sechziger Jahren eine Rekonstruktion von Goethes Konzeptionsgedanken anhand einer Analyse seiner hinterlassenen Schriften anstrebte. Über eine Interpretation der Dramen, seines Theaterromans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und der in Zeitschriften und Journalen abgedruckten Texte zur Bühne wurde das Weimarer Hoftheater als ein Ort Goethescher Selbstverwirklichung analysiert.[41] Nur sehr vereinzelt rückte das Forschungsfeld auch ins Blickfeld von Forschern verwandter Fachrichtungen, die sich speziellen Teilaspekten, z.B. einer architektur-[42] oder kunstgeschichtlichen[43] Fragestellung widmeten. Obwohl das Interesse am Weimarer Hoftheater von anderen universitären Disziplinen als den theater- und literaturwissenschaftlichen noch lange Zeit eine Seltenheit blieb, standen die frühen kunst- und architekturgeschichtlichen Untersuchungen quasi am Anfang einer neuen Entwicklung. Neben umfassenden Gesamtdarstellungen entstanden zur Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt Studien zu Einzelaspekten. Diese blieben auf Goethe ausgerichtet und widmeten sich vornehmlich der Haltung des Theaterleiters zu definierten Themengebieten. Die Entdeckung der Weilburger Goethe-Funde im Jahre 1949, die den bis dahin nahezu unbekannten Nachlass des bedeutenden Weimarer Schauspielers und Goethe-Lieblings Pius Alexander Wolff ans Tageslicht brachten,[44] begünstigte dabei eine auf Goethes Einstellung zur Schauspielkunst konzentrierte Fragestellung. Wolff, den Goethe kurz vor seinem Tode den einzigen Schauspieler genannt hatte, »der sich ganz nach meinem Sinne von Grund auf gebildet hat«,[45] war vom Theaterleiter unterrichtet worden. In seinem Nachlass fand sich ein Studienbuch, in dem Wolff minutiös die Anweisungen seines Lehrers notiert hatte. Im Vergleich mit den von Eckermann redigierten und herausgegebenen *Regeln für die Schauspieler*, die, wie Dieter Borchmeyer zu Recht feststellt, »im Grunde ein Werk Eckermanns« waren und nicht als von Goethe »durchgesehen und autorisiert« betrachtet werden können,[46] ergaben sich neue Antworten auf die Frage nach Goethes schauspielerischem Kunstverständnis und seiner pädagogischen Erziehungsarbeit an den Bühnenkünstlern.

›Goethe – Theaterarbeit. Dichtung, Schriften und Berichte über Theater und Schauspielkunst‹ vor.

41 Vgl. z.B. die beiden Veröffentlichungen von Willi Flemming: Goethes Gestaltung des klassischen Theaters, Köln 1949 und ders.: Goethe und das Theater seiner Zeit, Stuttgart 1968.

42 Vgl. Julius Wahle: Weimarischer Theaterbau 1825. In: Goethe-Jahrbuch 30 (1909), S. 3–19, Adolph Doebber: Lauchstädt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie, Berlin 1908; ders.: Das Innere des alten Weimarer Theaters. In: Goethe-Jahrbuch 33 (1912), S. 152–157 und Alexander Weichberger: Goethe und das Komödienhaus in Weimar 1779–1825. Ein Beitrag zur Theaterbaugeschichte, Leipzig 1928.

43 Valerius Tornius: Goethes Theaterleitung und die bildende Kunst. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1912), S. 191–211.

44 Die Weilburger Goethe-Funde. Neues aus Theater und Schauspielkunst. Blätter aus dem Nachlaß Pius Alexander Wolffs, eingel. u. hrsg. v. Hans-Georg Böhme, Emsdetten 1950.

45 Goethe an Zelter, 23. Februar 1832, FA Bd. 38, S. 524.

46 Dieter Borchmeyer: »Saat von Göthe gesäet…«. Die ›Regeln für Schauspieler‹ – ein theatergeschichtliches Gerücht. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hrsg. v. Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992, S. 273.

Aus diesen Erkenntnissen konnten wiederum neue Schlüsse auf die Weimarer Inszenierungsweise gezogen werden. Dieser Themenkomplex bewegt Wissenschaftler bis heute.[47]

Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts konnte die Forschung zum Weimarer Hoftheater schließlich von Untersuchungen benachbarter Themenbereiche profitieren. Grundlegende Untersuchungen zu den sozialgeschichtlichen Verhältnissen des Schauspielerstandes im 18. und 19. Jahrhundert,[48] zu den Verhältnissen und Biographien von Frauen auf der Bühne[49] und zu den verschiedenen Theaterformen,[50] vor allem zum Phänomen des Hoftheaters,[51] bereicherten den verfügbaren Wissensschatz über den Kontext der Zeit. Auch Studien zur Kulturgeschichte in Weimar[52] und zu musikgeschichtlichen Themen[53] inspirierten zu neuen Fragestellungen.

---

47 Vgl. Walter Hinck: Der Bewegungsstil der Weimarer Bühne. Zum Problem des Allegorischen bei Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 13 (1959), S. 94–106; Eckehard Catholy: Bühnenraum und Schauspielkunst. Goethes Theaterkonzeption, in: Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, hrsg. v. Rolf Badenhausen u. Harald Zielske, Berlin 1974, S. 136–147; Wolfgang F. Bender: ›Mit Feuer und Kälte‹ und – ›Für die Augen symbolisch‹. Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988), H. 1, S. 60–98; Borchmeyer: »Saat von Göthe gesäet…«, S. 261–287; Klaus Schwind: »Man lache nicht!« Goethes theatralische Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 21 (1996), H. 2, S. 66–112; Nikolas Immer: »durch und durch mumifizierter Unsinn«? Über die ästhetische Erziehung der Schauspieler in einer Reihe von Regeln. In: Aufführungspraxis an deutschen Hoftheatern, hrsg. v. Detlef Altenburg und Beate Agnes Schmidt, Sinzig 2010. (In Vorbereitung)

48 Vgl. z.B. Peter Schmitt: Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900, Tübingen 1990.

49 Vgl. z.B. Barbara Becker-Cantarino: Von der Prinzipalin zur Primadonna: Frauen am Theater, in: dies.: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur (1500–1800), Stuttgart 1987, S. 303–340; Ruth B. Emde: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum, Amsterdam 1997; Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerin – Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt a. M./Leipzig 2000; Ruth B. Emde (Hg.): Caroline Jagemann und Andrea Heinz: Weimarer Schauspielerinnen um 1800: Caroline Schulze-Kummerfeld, Luise Rudorf, Caroline Jagemann. Ein Leben zwischen Bühne, Bett und bürgerlicher Existenz, in: Handlungsspielräume von Frauen um 1800, hrsg. v. Julia Frindte, Siegrid Westphal, Heidelberg 2005, S. 407–418.

50 Vgl. v.a. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen/Basel 1993; Reinhart Meyer: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater, S. 186–216; ders.: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut, S. 124–152 und ders.: Limitierte Aufklärung. Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: Über den Prozeß der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Hans Erich Bödeker und Ulrich Herrmann, Göttingen 1987, S. 139–200.

51 Vgl. v.a. Daniel: Hoftheater.

52 Vgl. z.B. Walter Horace Bruford: Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar, Göttingen 1966 und Friedrich Sengle: Die klassische Kultur von Weimar, sozialgeschichtlich gesehen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 3 (1978), S. 68–86.

53 Vgl. z.B. Wolfram Huschke: Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861, Weimar 1982; Benedikt Holtbernd: Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes, Frankfurt a. M. 1992; Detlef Altenburg: Zur dramatischen Funktion der Musik in Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*. In: Sabine Doering, W. Maierhofer und P. Riedl (Hg.): Resonanzen – Festschrift für Hans Joachim Kreutzer, Würzburg 2000, S. 171–189; ders.: Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In:

Mit der vorliegenden Studie soll die Tendenz eines von Allgemeinuntersuchungen verwandter Gebiete profitierenden und interdisziplinäre Fragestellungen verfolgenden Forschungsansatzes aufgegriffen werden. Der Impuls zu einer Untersuchung des Weimarer Hoftheaters als ein kulturpolitisches Instrument ging dabei von neueren Erkenntnissen über Goethes politische Bestrebungen im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach aus.[54] Bislang waren die künstlerischen Vorgänge am Theater vornehmlich isoliert analysiert worden. Eine Einordnung derselben in einen umfassenderen Kontext, in dem die übrigen Tätigkeiten Goethes in der jeweiligen Zeit und die politisch-geschichtlichen Entwicklungen um 1800 mit betrachtet werden, soll nun eine neue Bewertung der Ereignisse an der Bühne ermöglichen. Das Weimarer Hoftheater wird hierbei als eine dem sachsen-weimarischen Hof unterstellte Institution des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts analysiert, das als eine kulturelle Einrichtung auch eine politische Bedeutung erhielt.

2.2 Goethe als Minister und Theaterleiter

Goethes Weimarer Leben war in den fast 57 Jahren seit seinem Eintreffen in der Residenzstadt bis zum Tode im Jahre 1832 nicht unwesentlich von seiner Stellung als Minister und Staatsbeamter geprägt. Dass seine politische Betätigung dennoch lange Zeit von der Forschung vernachlässigt wurde, hatte verschiedene Gründe. Einer der ausschlaggebenden war, dass Goethe zu seinen Lebzeiten selbst das Bild einer unpolitischen Haltung und Tätigkeit propagiert hatte, das bereits von Zeitgenossen,[55] später vor allem aber von etlichen Goethe-Forschern tradiert wurde. Goethes briefliche Aussagen aus den entsprechenden Lebensphasen, die zusammenfassend dargestellt werden sollen, zeugen bereits von einem berechnenden Selbstportrait als unpolitischer Künstler. Doch weisen Widersprüche und Unstimmigkeiten auch auf veränderte Ansichten, Stilisierungen, bewusste Meinungslenkung oder diplomatische Zurückhaltung hin.

Goethes politische Aktivität schien mit seiner Abreise nach Italien im Jahre 1786 zu enden, die allgemein als eine »Flucht« vor seinen amtlichen Aufgaben im Herzogtum

---

Stimmen-Klänge-Töne. Synergien im szenischen Spiel, hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 2002, S. 183–208; ders.: Goethe und das Musiktheater. In: Wolfram Huschke, »Von jener Glut beseelt…«. Geschichte der Staatskapelle Weimar, Jena 2002, S. 68–75.; Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, *Faust*, Tübingen 2004; Axel Schröter: Musik zu den Schauspielen von August von Kotzebue. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters, Sinzig 2006 und Beate Agnes Schmidt: Musik zu Goethes ›Faust‹. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis, Sinzig 2006.

54 Vgl. v.a. Gerhard Müller: »Umstülpen führt nicht ins Weite«. Goethes Kultur des politischen Gestaltens, in: Goethe und die Weltkultur, hrsg. v. Klaus Manger, Heidelberg 2003, S. 463–476. und ders.: Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena, Heidelberg 2006. Gerhard Müller soll an dieser Stelle für die Hilfe bei der Entwicklung der Fragestellung dieser Studie gedankt werden.

55 Vgl. z.B. Wilhelm von Humboldt, der in einem Brief an seine Frau vom 1. Januar 1814 Goethe »zu den gleichgültigen Naturen für alles Politische und Deutsche« zählte. (Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Biedermannsche Ausgabe, ergänzt und hrsg. v. Wolfgang Herwig, München 1998, Bd. 2, S. 844.)

verstanden wurde.[56] Im Juli 1786, kurz vor seinem Aufbruch in den Süden, hatte er in einem Brief an Charlotte von Stein erklärt, dass seine ministeriellen Geschäfte »geschlossen« seien, und hinzugefügt: »wenn ich nicht wieder von vorne anfangen will muß ich gehen«.[57] Auf die begeisterte Übernahme der Staatsgeschäfte kurz nach seiner Ankunft in Weimar 1775, die ihn zu der frohlockenden Notiz: »Regieren!« in seinem Tagebuch veranlasst hatte,[58] war in den folgenden Jahren offenbar Ernüchterung gefolgt: »wer sich mit der Administration abgiebt, ohne regierender Herr zu seyn, der muß entweder ein Philister oder ein Schelm oder ein Narr sein.«[59] Da er dies nicht sein wollte, so die häufige Forschungsmeinung, floh er aus Sachsen-Weimar-Eisenach.

Auch seine Briefe aus Italien schienen für einen endgültigen Verzicht Goethes »auf jede praktische Tätigkeit außerhalb der rein geistigen und rein menschlichen Sphäre« nach seiner Rückkehr zu sprechen.[60] So hatte er z.B. Carl August berichtet, dass er sich in der Ferne als »Künstler«[61] wieder gefunden habe und gebeten, ihn, wenn er zurück in Weimar sein werde, »nur das thun zu lassen was niemand als ich thun kann und das übrige andern aufzutragen«.[62] Er wollte also, so die verbreitete Forschungsansicht, nach seiner Rückkehr in Weimar mit künstlerischen oder wissenschaftlichen Tätigkeiten betraut werden. Dass diese wiederum als vollkommen unpolitisch zu betrachten seien, konnte aus einem weiteren Briefzitat Goethes geschlossen werden, in dem er bereits vor der Italienreise Kunst und Politik als voneinander getrennte Bereiche beschrieben hatte: »Wieviel wohler wäre mir's wenn ich von dem Streit der politischen Elemente abgesondert […], den Wissenschaften und Künsten wozu ich gebohren bin, meinen Geist zuwenden könnte.«[63]

Er hatte in seinen italienischen Briefen an den Landesherrn zwar auch Sätze hinzugefügt, die von einer bereitwilligen Übernahme jeglicher Aufgaben zeugten,[64] doch blieb die vorherrschende Forschungsansicht, dass Goethe zukünftig keine politischen Ämter

---

56 Vgl. z.B. Fritz Hartung: Das Großherzogtum Sachsen unter der Regierung Carl Augusts 1775–1828, Weimar 1923, S. 26; Wilhelm Mommsen: Die Politischen Anschauungen Goethes, Stuttgart 1948, S. 49; Hans Tümmler: Goethe als Staatsmann, Göttingen/Zürich/Frankfurt a. M. 1976, S. 26 und an jüngeren Studien Friedrich Sengle: Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung, Stuttgart/Weimar 1993, S. 70 und Wolfgang Rothe: Der politische Goethe. Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabsolutismus, Göttingen 1998, S. 30. Gerhard Müller sieht in Goethes Italienreise erstmalig auch einen politischen Auftrag, wodurch das Bild von Goethes »Flucht« vor seiner staatsministeriellen Tätigkeit ins Wanken gerät und kein eindeutiger Schnitt mehr zwischen einem politisch interessierten und ambitionierten Goethe vor und einem nur noch kulturell und wissenschaftlich orientierten Goethe nach der Italienreise vollzogen werden kann. (Vgl. das Kapitel »Goethes Italienreise und die ›Wende‹ in seiner amtlichen Tätigkeit« in Müller: Vom Regieren zum Gestalten, S. 240–308.)

57 Goethe an Charlotte von Stein, 9. Juli 1786, FA Bd. 29, S. 636.

58 Goethe: Tagebuch, 8. Oktober 1777, WA III, Bd. 1, S. 51.

59 Goethe an Charlotte von Stein, 9. Juli 1786, FA Bd. 29, S. 638.

60 Vgl. Mommsen: Die Politischen Anschauungen Goethes, S. 91.

61 Vgl. Goethe an Carl August, 17. März 1788, FA Bd. 30, S. 395.

62 Goethe an Carl August, 26./29. Mai 1787, FA Bd. 30, S. 300.

63 Goethe an Charlotte von Stein, 4. Juni 1782, FA Bd. 29, S. 425f.

64 »Was ich sonst noch bin, werden Sie beurtheilen und nutzen« (Goethe an Carl August, 17. März

mehr bekleiden wollte. Die Übertragung der Theaterleitung, die drei Jahre nach Goethes Rückkehr aus Italien erfolgte, erschien darauf vielfach als eine Erfüllung des Goetheschen Wunsches, auch wenn seine ursprünglich zwiespältige Haltung zu dieser Position nicht übersehen wurde.[65] Die Konsequenz einer Interpretation von Goethes Hoftheaterleitung als einer künstlerischen Betätigung, die den italienischen Zukunftsvorstellungen optimal entgegen kam, war, dass diese Aufgabe somit auch nicht politisch sein konnte.

Diese Schlussfolgerung ließ sich wieder mit Zitaten Goethes belegen, denn auch im Laufe seiner Theaterleitung äußerte er sich immer wieder zu seiner unpolitischen Gestaltung der Bühne und der generellen Trennung von Kultur und Politik. In den *Tag- und Jahresheften* auf das Jahr 1795 z.B. nannte er das Theater »kleine[], in Vergleich mit dem Weltwesen höchst unwichtige[] Verhältnisse[]«.[66] Und Dramatikern, die sich in ihren Stücken eindeutig mit politischen Ereignissen der Zeit auseinandersetzten und diese in Weimar aufgeführt sehen wollten, schrieb er, dass sie im Theater »alles Mißwollende Verneinende, Herabziehende durchaus ablehnten und entfernten«.[67] In einem Bericht an die Theaterkommission betonte er schließlich 1812, dass man »bey dem Weimarischen HofTheater […] die anstößigsten Stellen [in zur Aufführung bestimmten Werken, d. Vf.], theils sogleich, theils nach und nach ausgelöscht [habe], sodaß nicht leicht etwas ganz Auffallendes vorkam.« Er habe sich als Theaterleiter beim Beurteilen und Auswählen von Stücken für den Spielplan immer von ästhetischen Standpunkten leiten lassen, habe jedoch »auch jenen politischen nicht außer Acht gelassen und wo ihm etwas Bedenkliches aufgefallen, solches ohne weiteres weggestrichen.«[68] Des Weiteren bestätigten Zeitgenossen, dass Goethe das Theater unpolitisch leitete, wie z.B. der 1812 nach Weimar beorderte Gesandte Nicolas-Auguste-Marie-Rousseau de Saint-Aignan. Er beteuerte, Goethe halte sich »von den politischen Angelegenheiten, in die er durch seine besondere Beziehung zu Carl August verstrickt zu werden fürchte, gänzlich fern; daher habe er sich auf rein literarische Aufgaben und die Theaterdirektion zurückgezogen, die ihn stark in Anspruch nehme«.[69] In den letzten Tagen seines Lebens schließlich soll Goethe gegenüber Eckermann geäußert haben, dass ein Dichter, der »politisch wirken will« und sich einer Partei anschlösse, »als Poet verloren« sei.[70] Beweise genug für Goethes Ansicht, dass Politik in der Kunst nichts zu suchen habe, wie dies z.B. Dieter Fuchs in seinem Artikel zur ›Politik‹ im Metzler Goethe Lexikon vertritt?[71] Kann die Theaterleitung somit kaum als ein politisches Institut gesehen werden?

1788, FA Bd. 30, S. 395) und: »Ich bin zu allem und jeden bereit, wo und wie sie mich brauchen wollen.« (Goethe an Carl August, 26.–29. Mai 1787, FA Bd. 30, S. 300.)

65 Vgl. z.B. Tümmler: Goethe als Staatsmann, S. 43f.; Flemming: Goethe und das Theater seiner Zeit, S. 108; Sengle: Das Genie und sein Fürst, S. 79 und Jutta Linder: »Falsche Tendenzen«. Der Staatsdiener Goethe und der Dichter, Rubbettino 2001, S. 44.

66 Goethe: *Tag- und Jahreshefte* auf das Jahr 1795, FA Bd. 17, S. 44.

67 Vgl. Goethe: *Tag- und Jahreshefte* auf das Jahr 1803, FA Bd. 17, S. 110.

68 Goethe an die Hoftheater-Kommission, 5. Januar 1812, FA Bd. 34, S. 12.

69 Zitiert nach Hans Tümmler: Carl August von Weimar, Goethes Freund. Eine vorwiegend politische Biographie, Stuttgart 1978, S. 214.

70 Eckermann: Gespräche mit Goethe, FA Bd. 39, S. 493.

71 Vgl. Art. ›Politik‹, in: Metzler Goethe Lexikon, S. 386.

Eine unkritische, affirmative Haltung zu dieser Frage ist nur möglich, wenn Goethes Selbst- und die zitierten Fremdaussagen als unanfechtbare Wahrheiten angesehen werden. Und dies lässt sich wiederum nur verfechten, wenn Goethe als eine Person wahrgenommen wird, die immer und überall seine Meinung offen und ehrlich äußern konnte und wollte. Ein wichtiger Ansatz der vorliegenden Studie soll es jedoch sein, Goethe als einen über sich und seine Stellung im Herzogtum überaus bewussten Diplomaten zu analysieren. Er wusste stets, so die hier verfolgte These, dass er nicht nur als Minister und Staatsbeamter, sondern auch als Dichter eine Person des öffentlichen Interesses war und seine Stellung für allgemeinmenschliche oder auch politische Zwecke nutzen konnte. Er definierte sich selbst als einen im Dienste Carl Augusts stehenden Untertanen, der eine repräsentative Funktion übernehmen konnte, und verstand es, sich und seine Bestrebungen so zu vermarkten, dass er sich erstens als Mensch und Dichter, zweitens aber auch als Staatsmann so präsentierte, wie es ihm nützlich schien.

Ein solcher Ansatz fördert einen Goethe zu Tage, der zwar bestrebt war, seinen Zeitgenossen und der Nachwelt ein Bild zu hinterlassen, das ihn als einen unpolitischen Menschen zeigt, der es aber nicht notwendigerweise gewesen sein muss. Für eine Skepsis an dem überlieferten Selbstbildnis spricht z.B. die Tatsache, dass Akten, die politische Entscheidungen oder Prozesse dokumentierten und die Goethe nicht überliefert wissen wollte, nachweislich später vernichtet wurden.[72] In der Forschung hatte sich die Ansicht von einem unpolitischen Goethe hartnäckig gehalten, auch, nachdem 1914 die ersten und ab 1950 umfassendere Versuche unternommen worden waren, die noch existierenden, überlieferten Dokumente seiner Tätigkeit als Staatsminister zu veröffentlichen.[73] Eine aktive Rolle in der Landespolitik schien nicht zum Genie und Künstler zu passen, als den man Goethe sehen wollte, weshalb eine ernsthafte systematische Aufarbeitung und Auswertung der amtlichen Schriften nicht verfolgt wurde. Erst Ende des 20. Jahrhunderts regte sich allmählich ein Interesse an Goethes tatsächlicher politischer Aktivität und seiner Rolle als sachsen-weimarischer Staatsbeamter und Minister.[74] Am umfassendsten wurde dieses Thema jüngst in der über siebenhundertseitigen Studie von Gerhard Müller aufgearbeitet, in der der Fokus auf Goethes Mitgestaltung der Universitäts- und Wissenschaftspolitik an der Alma Mater Jenensis liegt. Es werden jedoch auch Wege und Ausmaß der politischen Einflussnahme Goethes im Allgemeinen aufgezeigt. Auf diese Erkenntnisse aufbauend, will die vorliegende Studie Goethes politische Bestrebungen am

---

72 Vgl. Müller: Vom Regieren zum Gestalten, S. 9f. und S. 60.

73 Eine ausführliche Darstellung der Forschungsansätze zum politischen Goethe bis heute liefert Gerhard Müller in der Einleitung zu seinem Buch ›Vom Regieren zum Gestalten‹ (vgl. bes. S. 7–24).

74 Noch 1999 bemängelten Gerhard und Irmtraut Schmid in einem Aufsatz, dass Goethes Ministerrolle nicht hinreichend erforscht sei: »Hier gibt es noch immer Wahrnehmungslücken, die ein differenziertes, vertieftes Verständnis für die Bedeutung des amtlichen Wirkungsfeldes in seiner vollen Breite behindern.« (Gerhard und Irmtraut Schmid: Goethe der Chef – Beobachtungen zu seiner amtlichen Tätigkeit seit 1788. In: Goethe-Jahrbuch 116 (1999), S. 306.) Gerhard Müller betonte 2003 nochmals: »Vom ›politischen Goethe‹, wie er wirklich gewesen ist, wissen wir immer noch viel zu wenig« (Müller: »Umstülpen führt nicht ins Weite«, S. 463.)

Weimarer Hoftheater untersuchen, die bisher bei der Analyse eines politisch engagierten Goethes am Rande des Interesses geblieben waren.[75]

3. Quellen und Methode

Für die Bearbeitung des erörterten Themenkomplexes wurde auf eine Vielzahl verschiedener Quellen zurückgegriffen, die eine Untersuchung von verschiedenen Aspekten und Blickwinkeln erlaubt. Im Vordergrund sollte eine Einordnung von theaterinternen Instruktionen, Reformen und Anordnungen, sowie Spielplan- und Personalentscheidungen in den zeitgeschichtlichen Kontext stehen. Diese wiederum wurden mit den politischen Ambitionen und amtlichen Aufgaben Goethes bzw. den Befehlen, Wünschen und innen- bzw. außenpolitischen Bestrebungen des Landesherrn in Bezug gesetzt. Es galt in erster Linie gedruckte[76] und ungedruckte[77] Primärquellen auszuwerten, die über Vorfälle, Reaktionen und Entscheidungen Aufschluss gaben. Neben der umfangreichen Forschungsliteratur wurden deshalb vorrangig Briefe, vielfältige Akten, die den Geschäftsgang am Weimarer Hoftheater dokumentierten, zeitgenössische Berichte und Memoiren analysiert. Wie bereits angedeutet, sollte dabei die Theatergeschichtsschreibung, die bisher durch Stilisierungen und vor allem von Goethe selbst bewusst gelenkte Fokussierungen auf ausschließlich ästhetisch-künstlerische Bestrebungen geprägt war, auf ihren Wahrheitsgehalt untersucht werden. Hierfür wurde Zeugnissen aus der Zeit, die in direkter Reaktion auf bestimmte Ereignisse entstanden waren, ein höherer Stellenwert beigemessen, als nachträglich verfassten Schriften wie z.B. Goethes *Tag- und Jahresheften* oder anderen Erinnerungsberichten. Denn später verfasste Texte konnten bestimmte Intentionen verfolgen, bewusste Verfälschungen oder subjektive Bewertungen beinhalten, um die öffentliche Wahrnehmung zu lenken. Bei der Memoirenliteratur muss zudem von menschlichen Irrtümern, wie Verwechslungen und falschen Erinnerungen ausgegangen werden. Deshalb

---

75 Einer der wenigen Autoren, der zumindest teilweise versucht Goethes Theaterdirektion in einen Gesamtzusammenhang zu stellen, ist Friedrich Sengle. Dass ihm das Theater jedoch nur als ein weiteres Beispiel für Goethes amtliche Tätigkeiten im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach unter vielen gilt, zeigt sich daran, dass er es in den Jahren 1810–1817 völlig ausspart. Die Ursache hierfür benennt er mit einer für einen theaterwissenschaftlich interessierten Leser enttäuschenden Begründung: »Da ich annehme, daß jedem Leser die Plagen des Theaterdirektors Goethe schon jetzt klar genug geworden sind, auch die Gründe dafür, die in Goethe selbst liegen, soll dieser Bereich in den folgenden Jahren ausgespart werden und später nur noch über Goethes Entlassung aus dieser Funktion (1817) berichtet werden.« (Sengle: Das Genie und sein Fürst, S. 276.)

76 Die umfassendste und neueste Sammlung der Akten zum Weimarer Hoftheater liefert der siebenundzwanzigste Band der Frankfurter Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken. Die Herausgeber des 1999 erschienenen Bandes zu Goethes amtlichen Schriften, Irmtraut und Gerhard Schmid, veröffentlichen darin z.T. bis dahin unbekannte Dokumente unter einer eigenen Rubrik zur Theaterleitung (S. 139–288).

77 Hierfür wurden intensive Archivrecherchen vor allem im Hauptstaatsarchiv (ThHStA Weimar) und im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) in Weimar, aber auch im Goethe-Museum in Düsseldorf (GMD) und im Freien deutschen Hochstift (FDH), dem Geburtshaus Goethes in Frankfurt, vorgenommen.

erschien es notwendig, diese Quellen zu hinterfragen und nicht als unanfechtbare, authentische Tatsachenberichte zu deuten.

Die vielen rückblickenden Gedanken und nachträglich aufgezeichneten Gespräche und Erinnerungen konnten dagegen als interessante und wichtige Dokumente anderer Art für die Argumentation der Studie herangezogen werden. Indem sie nämlich als Quellen gelesen wurden, die einen Eindruck davon vermitteln können, wie die Geschichte und Stellung der Weimarer Hofbühne übermittelt werden sollte. Als eindrucksvolle Zeugnisse einer ausgefeilten Repräsentationspolitik sind vor allem Goethes eigene Äußerungen zu seiner Tätigkeit an der Weimarer Hofbühne, die Kommentare zu den künstlerischen Bestrebungen und Berichte über die Errungenschaften ausgewertet worden. Doch auch die Erinnerungen von Schauspielern konnten beispielsweise Hinweise liefern. Sie sprechen nicht selten von einem indirekten oder direkten Willen, die Bühne und Goethes Leitung in einem bestimmten Licht zu präsentieren. Ein indirekter Wille zeigte sich z.B., wenn beim Niederschreiben Schriften der Zeit herangezogen wurden, die bereits damals als Mittel zu einem bestimmten Zweck verfasst worden waren; ein direkter, wenn der Verfasser offensichtlicher Goethe-Verehrer war oder dem Theaterleiter eher skeptisch gegenüber stand.

Eine der bedeutendsten Niederschriften eines Schauspielers, die in dieser Studie vielfach zu Wort kommen wird, ist die von Franz Eduard Genast verfasste Schilderung, die zu großen Teilen die Erinnerungen des Vaters Anton Genast übermittelt.[78] Letzterer war während Goethes Theaterleitung viele Jahre als Schauspieler und Regisseur an der Weimarer Bühne engagiert und somit nicht nur Zeitzeuge, sondern auch Mitgestalter bei den künstlerischen Produktionen. Genasts Erinnerungen, die in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts erstmals erschienen und 1905 von Robert Kohlrausch neu herausgegeben wurden, sind jedoch in einem großen Abstand zu den beschriebenen Vorgängen entstanden und – zumindest für den hier interessierenden Abschnitt des Buches – überwiegend aus zweiter Hand geschildert worden. Vater und Sohn waren angetan von den Leistungen des Theaterleiters und waren unter ihm zu Ruhm und Ehre gekommen. Dies alles prägte die Darstellung. Einen willkommenen Gegenpol für das erste Jahrzehnt von Goethes Theaterleitung stellen deshalb die Aufzeichnungen der langjährigen Primadonna des Theaters dar, der Sängerin, Schauspielerin und Geliebten des Herzogs Caroline Jagemann. Ihre Erinnerungen, die Ruth B. Emde vor wenigen Jahren neu editierte,[79] berichten über die persönlichen und künstlerischen Entwicklungen der Autorin und über ihre Erlebnisse am Theater. Sie, die später vielfach als die »Intrigantin« galt,[80] die Goethe das Leben und die Arbeit an der Weimarer Hofbühne schwer gemacht habe, beschrieb die Vorgänge aus ihrer Perspektive. Leider brach sie jedoch ihre Aufschriebe mit Beginn ihres Verhältnisses mit Carl August ab, so dass eine lange Phase ihres Wirkens in Weimar ausgeklammert bleibt.

---

78 Eduard Genast: Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers. Neu hrsg. v. Robert Kohlrausch, Stuttgart 1905.

79 Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann. 2 Bd., hrsg. und untersucht v. Ruth B. Emde, kommentiert in Zusammenarbeit mit Achim von Heygendorff, Göttingen 2004.

80 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 21–26 und die dort erwähnten Verweise auf die Forschungsliteratur.