

Einleitung

Das sicherlich „umstrittenste Theaterereignis des vergangenen Jahres“¹ nannte Wolfgang Höbel 2008 in *Theater heute* Peter Steins Inszenierung der *Wallenstein*-Trilogie Friedrich Schillers mit dem Berliner Ensemble und Klaus Maria Brandauer in der Titelrolle. Am 19. Mai 2007 feierte sie in einer leerstehenden Brauereihalle in Berlin-Neukölln Premiere. Ein Ereignis war es, Schillers Dramentrilogie fast ohne Kürzungen mit an die fünfzig Schauspielern und Statisten an einem Tag zu sehen – in zehn Stunden mit vier Pausen.² Umstritten war es, weil sich Stein mit seiner Inszenierung demonstrativ „gegen modernes Regietheater gerichtet“³ hatte. Der Regisseur hatte auf jede Modernisierung und jeden Aktualitätsbezug verzichtet, wie die Rezensentin Jenny Hoch auf *Spiegel-Online* kritisch bemerkte.⁴ Sie zog einen polemischen Vergleich zu den Karl-May-Festspielen, die man bei der Aufführung von *Wallensteins Lager* scheinbar in den Winter verlegt habe:

Durch knöcheltiefen Kunstschnee stapfen pittoresk gekleidete Soldaten (Kostüme: Moidele Bickel). Man zecht unter Tipi-artigen Zeltplanen, und wer etwas zu sagen hat, tritt heraus und nimmt um einen hölzernen Picknick-Tisch Platz. Selbst vor allerliebsten sich balgende Kinderscharen ist Stein nicht zurückgeschreckt.⁵

Wallensteins Lager im Winter spielen zu lassen, sollte vermutlich dem historischen Umstand Rechnung tragen, dass die Dramentrilogie die letzten Tage des kaiserlichen Generalissimus Wallensteins zeigt, welcher am 25. Februar 1634 ermordet worden war. In den *Piccolomini* und *Wallensteins Tod*, dem zweiten und dritten Teil der Trilogie, hatte Stein allerdings auf derlei szenischen Realis-

1 Wolfgang Höbel: Bemerkenswerter Quark. Peter Steins „Wallenstein“-Marathon in Berlin, in: *Theater heute* 49 (2008) H. 5, S. 29.

2 Im Folgenden wird stets das generische Maskulinum verwendet. Selbstverständlich sind damit Personen jeden Geschlechts gemeint. Dies gilt neben „Schauspielern“ und „Statisten“ auch für andere häufig verwendete Bezeichnungen wie „Zuschauer“ oder „Akteure“ und „Darsteller“.

3 Dirk Knipphals: Geschichts-drama, warum?, in: *Die Tageszeitung*, 21.5.2007, zit. n. Pressemitteilung zu Peter Steins „Wallenstein“, in: *Theater heute* 48 (2007) H. 7, S. 32f., hier S. 33.

4 Vgl. Jenny Hoch: „Wallenstein“-Marathon. Einfahrt in den Schiller-Bunker, in: *Spiegel-Online*, 20.5.2007 (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/wallenstein-marathon-einfahrt-in-den-schiller-bunker-a-483762.html>, [letzter Zugriff: 12.09.2017]).

5 Ebd.

mus verzichtet. Eberhard Spreng beschrieb im *Deutschlandfunk*, dass die Bühne durch „einfache Paneelen“⁶ gegliedert war, die „in immer neuen Konstellationen zu Raumfluchten zusammengefügt“⁷ wurden. Allein die „aufwändigen, historisierenden Kostüme“⁸ erinnerten in dem „fast abstrakte[n] Dekor“⁹ daran, dass ein Stück zu sehen war, dessen Handlung in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges fällt. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer konnte auf diese Weise ganz auf die Schauspieler gerichtet bleiben. Aggressiv-überspitzt sprach Wolfgang Höbel vom „Rumsteh- und Textaufsagetheater aus Großväterchens Mottenkiste.“¹⁰ Nicht weniger polemisch konstatierte Franz Wille, ebenfalls in *Theater heute*, Steins Inszenierung gliche einer Inszenierung des Meininger Hoftheaters, wenn auch – mit Blick auf das abstrakt erscheinende Bühnenbild – einer Inszenierung der Meininger „nach dem Kulissenbrand“¹¹. Und er kam zu dem Schluss: „Hier wird nicht die ästhetische Avantgarde verhandelt, Postmoderne gänzlich unbekannt, hier geht es um eine ernste Sache und den ungestrichenen Klassiker.“¹² Es schien, als hätte die Inszenierung der Schiller'schen Dramentrilogie durch Peter Stein ein Jahrhundert Theatergeschichte ausgelassen und würde an die Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts anknüpfen.

Bei aller Polemik hatte diese Kritik doch einen wahren Kern: In der Tat lässt sich eine Parallele von Steins Inszenierung der *Wallenstein*-Trilogie zu jener ziehen, die das Meininger Hoftheater 1881/82 für seine Gastspielreisen vorbereitet hatte. Das gilt zumindest für die historisierten und mit großem Aufwand gestalteten Kostüme und die Winter-Dekoration für *Wallensteins Lager* – eine Darstellungstradition, die die Meininger begründet haben. Ein hoher Anspruch an historische Treue galt in Meiningen als Voraussetzung für eine ästhetisch angemessene Darstellung auf der Bühne. Mit der Aufwertung des Historischen, in dessen Dienst das Ästhetische gestellt wurde, befanden sich die Meininger um 1880, anders als Peter Stein, allerdings ganz auf der Höhe ihrer Zeit. Der historische Roman feierte Erfolge, in der Historienmalerei war das historische Ereignis das bevorzugte Bildthema, in der Architektur präferierte man

6 Eberhard Spreng: Peter Stein inszeniert Schillers „Wallenstein – Alle 3 Teile“. Das Berliner Ensemble in der Kindl-Brauerei in Berlin, in: *Deutschlandfunk* (Online), 20. 5. 2007 (http://www.deutschlandfunk.de/peter-stein-inszeniert-schillers-wallenstein-alle-3-teile.691.de.html?dram:article_id=50649, [letzter Zugriff: 3. 10. 2017]).

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Höbel, *Bemerkenswerter Quark*, 2008, S. 29.

11 Franz Wille: Große Männer unter sich. Peter Stein und Klaus Maria Brandauer nehmen Friedrich Schiller unter den Arm und zeigen ihm seinen „Wallenstein“, in: *Theater heute* 48 (2007) H. 7, S. 28–31, hier S. 30.

12 Ebd.

Neo-Gotik, Neo-Renaissance oder Neo-Romanik als Baustil. Diese kulturellen Entwicklungen waren Ausdruck des „neuzeitliche[n] Geschichtsdenken[s] in seiner grundlegenden und alle geistigen, kulturellen und politischen Bereiche umfassenden Form“¹³, wie es in Europa Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden war und sich im 19. Jahrhundert etabliert hatte.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, an beispielhaft ausgewählten *Wallenstein*-Inszenierungen nachzuvollziehen, wie sich dieses moderne historische Denken auf der Bühne des deutschen Theaters im 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat. Die Analyse baut auf einem umfangreichen Quellenmaterial auf, das eine ausgedehnte Archivrecherche in verschiedenen Theatersammlungen, Bibliotheken und Staatsarchiven erschlossen hat. Neben Textfassungen, Bühnenbild- und Kostümentwürfen, Szenen- und Rollenporträts rücken Briefzeugnisse, Ausführungsberichte, Theaterzettel, Rechnungs- und Garderobebücher, eine Partitur (Meininger Hoftheater) und ein Regiebuch (von Max Reinhardt) in den Fokus der Betrachtung. Bereits diese Auswahl verdeutlicht, dass der Theaterbegriff dieser Studie auf das institutionelle Theater beschränkt ist und die Untersuchung als Inszenierungs- und Aufführungsgeschichte durchgeführt wird. Zur Beschreibung, wie sich das moderne historische Denken auf dem deutschen Theater durchgesetzt hat, wird im Folgenden der Begriff der ‚historisierenden Bühnenpraxis‘ oder auch der ‚historisierenden Inszenierungspraxis‘ verwendet. Bezeichnet wird damit jene ästhetische Strategie, die Historizität erzeugen will.

Historismus und historisierende Bühnenpraxis

Der Begriff des ‚Historisierens‘ steht der Begriffsdeutung von Historismus nahe, wie sie auf Ernst Troeltsch zurückgeht.¹⁴ In seinem Buch *Der Historismus und seine Probleme* (1922) hat er Historismus zur Bezeichnung der „grundsätzlichen Historisierung unseres Wissens und Denkens“¹⁵ gebraucht, in der er ein „Kenn-

13 Bastian Schlüter: Hochtechnisierter Romantizismus. Die Modernität des Wilhelminismus und das Mittelalter, in: *Das Mittelalter des Historismus. Formen und Funktion in Literatur und Kunst, Film und Technik*, hrsg. von Mathias Herweg u. Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 235–250, hier S. 246.

14 Mit dieser Orientierung an der Begriffsdeutung von Historismus nach Troeltsch folgt die Studie Otto Gerhard Oexle. (Vgl. Otto Gerhard Oexle: *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, hier v. a. S. 17 f.) Troeltsch hatte damit „dem Phänomen einen Namen gegeben, das von Droysen, Burckhardt und Nietzsche zwar beschrieben, aber unbenannt gelassen worden war.“ (Annette Wittkau-Horgby: *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, 2. durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, hier S. 20.) Als Überblick zu den unterschiedlichen Historismus-Definitionen vgl. Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, 1996.

15 Ernst Troeltsch: *Der Historismus und seine Probleme*. Erstes Buch: *Das logische Problem der Geschichtsphilosophie* (1922), Teilband 1, hrsg. von Friedrich Wilhelm Graf. Berlin

zeichen der Moderne¹⁶ erkannte. Nach diesem Begriffsverständnis ist Historismus eine

Geschichtsauffassung, die alle geschichtlichen Erscheinungen, Strukturen und Prozesse in ihrer jeweiligen Bedingtheit, wechselseitigen Bezogenheit, Veränderlichkeit und Aufeinanderfolge zu erfassen, zu beschreiben und zu erklären versucht[.]¹⁷

Der im 18. Jahrhundert formulierte Anspruch, Methoden zur kritischen, vernunftgeleiteten Erfassung, Beschreibung und Erklärung von Geschichte zu finden, mündete im 19. Jahrhundert in der Forderung nach Verwissenschaftlichung des historischen Denkens.¹⁸ So versuchte sich die deutsche Geschichtswissenschaft, zu deren prominentesten Vertretern z. B. Leopold von Ranke und Gustav Johann Droysen zählten, in Orientierung an die Naturwissenschaft als exakte Wissenschaft zu etablieren.¹⁹ Droysen gab der empirischen Geschichtswissenschaft ihr erkenntnistheoretisches Fundament, als er mit seiner *Historik* (1857/1868) als erster „eine systematische Theorie der geschichtswissenschaftlichen Erkenntnis“²⁰ formulierte. Alle Annahmen über die Geschichte sollten an den Quellen ‚empirisch‘ nachgewiesen werden – ein Erkenntnisverfahren, das sich „nach und nach in allen Kulturbereichen durch[setzte]: Politik, Recht, Wirt-

[u. a.]: De Gruyter 2008 (=Ernst Troeltsch. Kritische Gesamtausgabe Bd. 16/1), S. 177. An anderer Stelle spricht er auch von Historismus als „Historisierung alles unseres Denkens über den Menschen, seine Kultur und seine Werte“ (ebd., S. 281).

16 Wittkau-Horgby, *Historismus*, 1994, S. 19.

17 Hans Schleier: Epochen der deutschen Geschichtsschreibung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, in: *Geschichtsdiskurs*, Bd. 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte, hrsg. von Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen u. Ernst Schulin. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 133–156, hier S. 138. Schleier bezeichnet diese Auffassung als Historismus im weiteren Sinne, während er Historismus im engeren Sinne als den „idealistischen Historismus seit Anfang des 19. Jahrhunderts“ (ebd.) begreift. Gemeint ist damit jene „durch Humboldt und Ranke begründete Auffassung der Geschichtswissenschaft“ (Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, 1996, S. 30). Der Begriff wurde insbesondere von Friedrich Meinecke geprägt. Mit Rücksicht auf die Einwände, die Oexle gegenüber dieser Begriffsunterscheidung formuliert hat (ebd., S. 30 f.), wird hier auf diese Trennung zwischen Historismus im weiteren und im engeren Sinne verzichtet.

18 Vgl. Andreas Heuer: *Nachdenken über Geschichte. Hegel, Droysen, Troeltsch, Löwith, Strauss*. Berlin: Duncker & Humblot 2013, S. 16. Die „Entwicklung quellenkritischer Standards und einer sich allmählich vollziehenden Verselbstständigung der quellenkritischen Forschungsarbeit“ war bereits in der Aufklärung zu beobachten. (Horst Walter Blanke: *Aufklärungshistorie und Historismus: Bruch und Kontinuität*, in: *Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagenprobleme*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle u. Jörn Rüsen. Köln: Böhlau 1996, S. 69–97, hier S. 73.)

19 Vgl. Heuer, *Nachdenken über Geschichte*, 2013, S. 16.

20 Wittkau-Horgby, *Historismus*, 1994, S. 13.

schaft, Moral und Religion, ja selbst Musik und Kunst wurden mit Hilfe dieser Erkenntnismethode historisch erforscht.²¹ Man näherte sich der Geschichte nun nicht länger durch bestimmte Ideen, Prinzipien und Theorien, sondern durch genaues Quellenstudium.²² Damit löste man sich zugleich von der Vorstellung, dass es „überzeitlich gültige Regeln und Definitionen“²³ gebe. Jedes historische Ereignis schien nun einmalig und unwiederholbar, es musste jedes für sich ‚individuell‘ betrachtet werden. Dieser ‚Individualitätsgedanke‘²⁴ ist typisch für die historicistische Geschichtsauffassung des 19. Jahrhunderts, wie sie die empirisch deutsche Geschichtswissenschaft geprägt hat. Alle historischen Ereignisse standen folglich gleichwertig nebeneinander. Absolut gültige Werte konnte es vor diesem Hintergrund nicht mehr geben.²⁵

Ein weiteres Charakteristikum hat Michael Gamper in seiner jüngst erschienenen Studie *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas* (2016) herausgestellt.²⁶ Um Geschichte anschaulich werden zu lassen, rückten die Histori-

21 Ebd.

22 Vgl. Andreas Heuer: Die Geburt des modernen Geschichtsdenkens in Europa. Berlin: Duncker & Humblot 2012, S. 80. Vgl. auch Christian Simon: Historiographie. Eine Einführung. Stuttgart: Ulmer 1996, S. 74 sowie Blankes Hinweis auf die Position des Historikers Ranke. Dieser „kritisierte, daß die Maßstäbe der Aufklärungshistorie nicht den geschichtlichen Tatsächlichkeiten gerecht würden, sondern diese vergewaltigten.“ Deshalb, so argumentierte er, dürfe man „nicht den Maßstab der eigenen Denkweise an die Vergangenheit anlegen.“ (Blanke, Aufklärungshistorie und Historismus, 1996, S. 96.)

23 Simon, Historiographie, 1996, S. 74.

24 Blanke, Aufklärungshistorie und Historismus, 1996, S. 96. Vgl. dazu auch Simon, Historiographie, 1996, S. 74: „Historismus als Typus einer Tendenz in der Geschichtswissenschaft ist also individualisierend, er betont die Einmaligkeit seiner Gegenstände, er ist begriffsfeindlich, geht nicht von expliziten Theorien aus, die nur das Allgemeine erfassen könnten, sondern will das jeweils Spezifische der Individualität erfassen. Dies erfolgt durch die hermeneutische Methode des Verstehens, Sich-Hineinversetzens und Nachvollziehens der individuellen Intentionen von Handelnden.“ Vgl. ebenfalls Oexle, Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus, 1996, S. 42: Historismus begreift er „als eine Geschichtsauffassung, die in individualisierendem Verfahren die einführende Nachzeichnung vergangenen Geschehens an und für sich betreibt“.

25 Vgl. Wittkau-Horgby, Historismus, 1994, S. 14 f. Vgl. hierzu auch die von Martin Teubner zitierte Definition in ders.: Historismus und Kirchengeschichtsschreibung. Leben und Werk Albert Haucks (1845–1918) bis zu seinem Wechsel nach Leipzig 1889. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 18.

26 Vgl. Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen: Wallstein Verlag 2016. Vgl. auch den ein Jahr zuvor erschienenen Sammelband: Michael Gamper u. Ingrid Kleeberg (Hrsg.): Größe. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert. Zürich: Chronos 2015. Im darin enthaltenen Aufsatz zu Schillers *Wallenstein* legt Michael Gamper dar, welchen Beitrag die *Wallenstein*-Trilogie „zu einer Neudiskursivierung herausragender Individualität um 1800“ geleistet hat. (Michael Gamper: Wallensteins Größe, in: ebd., S. 65–90, hier S. 65). Schiller habe „in seiner *Wallenstein*-Trilogie den neuen ‚großen Mann‘ [präsentiert, C.S.], kurz

ker des 19. Jahrhunderts immer wieder „herausragende Individuen ins Zentrum der Darstellung, [...], sei es, um diese als Urheber der wichtigen Vorgänge zu erweisen, oder sei es, um in ihnen grundlegendere Mächte anschaulich werden zu lassen.“²⁷ Das ‚herausragende Individuum‘ oder – nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel – das „welthistorische Individuum“²⁸, beeinflusste aus ihrer Sicht den Gang der Geschichte entscheidend. Bei der Untersuchung der Konturierung der Wallenstein-Figur in den Strichfassungen von Schillers Drama, wird diese Idee vom ‚geschichtsmächtigen‘ Subjekt (Droysen)²⁹ von Relevanz sein.

Mit der wissenschaftlichen Betrachtung wuchs auch das öffentliche Interesse an der Geschichte.³⁰ „Die Geschichtswissenschaft wurde zur Leitwissenschaft des Jahrhunderts. Und sie begann jetzt ihrerseits, den Prozeß der Historisierung des Denkens voranzutreiben.“³¹ Diese Historisierung beeinflusste im 19. Jahrhundert auch die Bühnenpraxis. Durch die Verwendung des Begriffs ‚Historisieren‘ soll das performative Moment dieser Bühnenpraxis akzentuiert werden: ‚Historisierende Bühnenpraxis‘ bezeichnet den Versuch und gleichzeitigen Anspruch, etwas als ‚geschichtlich geworden‘ erscheinen zu lassen. So sollte beispielsweise das Kostüm in der Inszenierung eines historischen Dramas, wie der *Wallenstein-Trilogie*,³² der Mode jener Zeit entsprechen, in der die Handlung spielt. Kostüme wurden also zunehmend ‚treu‘ nach der historischen Mode des

bevor er in der Person Napoleons in die Weltgeschichte eintrat.“ (Gamper, Kleeberg: Größe und ihre Inszenierung. Einleitung, in: ebd., S. 7–20, hier S. 11.)

27 Gamper: Der große Mann, 2016, S. 243.

28 Zit. n. ebd., S. 245.

29 So konzentrierte sich etwa der Historiker Droysen in seiner Geschichte *Alexander des Großen* (1833) ganz im Sinne Hegels „auf den großen Einzelnen als diejenige Figur, an welcher die geschichtsmächtigen Kräfte anschaulich werden.“ (Ebd., S. 249.) Alexander bleibt innerhalb von Droysens Text „in die Position des agierenden Subjekts“ (ebd.) gesetzt. Auch Gerrit Walther weist am Beispiel von Droysens *Geschichte der Preußischen Politik* (1855/56) nach, dass Droysen hier „das Modell der ‚weltgeschichtlichen Individuen‘“ von Hegel übernommen hat. (Gerrit Walther: Droysen als Geschichtsschreiber. Beobachtungen zum Beginn der ‚Geschichte der Preußischen Politik‘, in: Johann Gustav Droysen. Philosophie und Politik – Historie und Philologie, hrsg. von Stefan Rebenich u. Hans-Ulrich Wiemer. Frankfurt am Main [u. a.]: Campus 2012, S. 293–336.)

30 Vgl. Schleier, Epochen der deutschen Geschichtsschreibung, 1993, S. 138.

31 Wittkau-Horgby, Historismus, 1994, S. 13.

32 Bei der Dramentrilogie handelt es sich um ein historisches Drama. Schiller hat den historischen Stoff gewählt und ihn unter mehr oder wenig genauer Berücksichtigung der historischen Fakten in eine poetische Form gebracht. (Vgl. Norbert Oellers: Das Wallenstein-drama und seine Stellung unter den historischen Dramen Schillers, in: Wallenstein-bilder im Widerstreit. Eine historische Symbolfigur in Geschichtsschreibung und Literatur vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, hrsg. von Joachim Bahlecke u. Christoph Kampmann. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011, S. 95–105, hier S. 96 f. Vgl. dazu auch: Klaus Müller-Salget: Historisches Drama, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit

Dreißigjährigen Krieges gestaltet – und in diesem Sinn ‚historisiert‘.³³ Wenn hier von historisch ‚treuer Nachahmung‘ gesprochen wird, dann ist dies stets auf den Wissenstand der damaligen Zeit zu beziehen und nicht auf den heutigen. Untersucht wird die historisierende Gestaltung der Kostüme, Kulissen etc. auf der Bühne des 19. Jahrhunderts im Horizont des sich verändernden historischen Wissensstandes von der Epoche der Glaubenskriege. Dieser lässt sich u.a. aus akademischen und populären Geschichtsdarstellungen der damaligen Zeit erschließen. Die Frage, ob dieses Geschichtsbild aus heutiger Sicht historisch ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ ist, ist nicht Gegenstand der Untersuchung.

Mit dem Anspruch auf eine historisierende Bühnenpraxis ging im 19. Jahrhundert die Forderung nach einer realistischen Darstellung einher. Das Streben nach historischer Genauigkeit verband sich unauflöslich mit dem Ziel, auf der Bühne Wirklichkeitsillusion zu erzeugen, die sich durch psychologisch-realistische Schauspielkunst ebenso erreichen ließ, wie durch eine planvolle Massen- oder eine ausgefeilte Licht- und Geräuschregie. Deshalb wird in dieser Studie immer wieder auch von historisch-realistischer Bühnenpraxis die Rede sein. In Hinblick auf die Meininger, die, wie zu zeigen sein wird, in ganz besonderer Weise die historisierende Praxis mit dem Bemühen um einen größtmöglichen Realitätseffekt verbunden haben, wird die Studie den Begriff des historischen Illusionismus wählen.

Mit dem Fokus auf dem 19. Jahrhundert rückt zugleich ein Teil der Theatergeschichte in den Blick, der immer wieder als „unmodern und illusionistisch verurteilt“³⁴ und mit diesem Urteil „ad acta gelegt“³⁵ wurde, wie Petra Stuber in dem von ihr gemeinsam mit Ulrich Beck herausgegebenen Sammelband *Theater und 19. Jahrhundert* von 2009 festgestellt hat. Entgegen solcher Abwertungen soll in dieser Arbeit gezeigt werden, dass die ‚illusionistische‘ Bühnenpraxis keineswegs ‚unmodern‘ war. Bei der Herausbildung „visueller Kultur“³⁶ seit der Mitte

Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar, hrsg. von Harald Fricke. Berlin: De Gruyter 2007, S. 55–58.)

33 Diese Begriffsverwendung steht dem von Daniel Fulda etablierten Begriff des Historisierens als ‚Kulturmuster‘ nahe. Das Historisieren auf der Bühne lässt sich demnach als eine ‚Praxis‘ begreifen, in der das ‚Konzept‘, das ist die Durchsetzung des modernen historischen Denkens, ihren Ausdruck findet. (Vgl. Daniel Fulda: Kultur, Kulturwissenschaft, Kulturmuster. Wege zu einem neuen Forschungskonzept aus dem Blickwinkel der Aufklärungsforschung, in: Kulturmuster der Aufklärung, hrsg. von ders. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2010, S. 7–33, hier v. a. S. 22 f.)

34 Petra Stuber: Theater und 19. Jahrhundert. [Einleitung], in: Theater und 19. Jahrhundert, hrsg. von dies. u. Ulrich Beck. Hildesheim: Olms 2009, S. 7–12, hier S. 9.

35 Ebd.

36 Zu diesem Begriff und dem produktiven Wechselverhältnis von theaterhistorischer Entwicklung und visueller Kultur im 19. Jahrhundert vgl. ausführlich die Studie von Nic Leonhardt: Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert

des 19. Jahrhunderts spielte die historisch-realistische Bühnenpraxis zweifellos eine wichtige Rolle. Gerade in der Aufwertung visueller Reize gegenüber dem Wort des Dichters, die den Unterhaltungswert der Aufführungen steigerte und nicht zuletzt von den Zeitgenossen der Meininger Gastspielreisen immer wieder kulturkritisch betrachtet worden war, zeichnete sich die ästhetische Theatermoderne³⁷ bereits ab.³⁸ Der Vergleich mit Max Reinhardt wird darüber hinaus zeigen, wie der historische Illusionismus der Meininger in wirkungsästhetischer Hinsicht auf das Theater Reinhardts vorauswies. Dies betrifft sowohl die historisierende Praxis, die explizit psychologisierende Funktionen übernahm, als auch (und damit verbunden) die von den Rezensenten beschriebene starke sinnliche Affizierung.

Eine kurze Vorgeschichte der historisierenden Bühnenpraxis

Um die Etablierung der historisierenden Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert nachzuvollziehen, muss nach ihren Anfängen im 18. Jahrhundert gefragt werden. Es ist bekannt, dass schon Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) Kritik an der bestehenden Kostümpraxis übte, die auf die historische Mode keine Rücksicht nahm und damit

(1869–1899). Bielefeld: transcript 2007. Sie hat sich insbesondere mit den „verschiedenen Spielarten der Verwobenheit von visueller Kultur und Theater“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigt, und versucht, „die unterschiedlichen Reflexe begrifflich zu fassen“. (Ebd., S. 9.) Vgl. allgemein zur Herausbildung der visuellen Kultur im 19. Jahrhundert auch das Kapitel „Die Geburt des Visual Man. Von der Mobilisierung zur Mobilmachung des Auges (1839–1919)“ von Gerhard Paul in: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*. Göttingen: Wallstein Verlag 2016, hier S. 18–125.

- 37 Die Verwendung der Begriffe ‚modern‘ und ‚Moderne‘ in dieser Studie für das Theater des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts schließt an eine breite theaterwissenschaftliche Forschung an. Wann die Theaterwissenschaft vom ‚modernen Theater‘ spricht, hat Erika Fischer-Lichte in ihrem Artikel „Theaterwissenschaft“ im *Handbuch Modernisierung* näher ausgeführt. (Erika Fischer-Lichte: Theaterwissenschaft, in: *Handbuch Modernisierung*, hrsg. von Friedrich Jaeger, Wolfgang Knöbl u. Ute Schneider. Stuttgart: Metzler 2015, S. 299–308.) Zunächst und grundsätzlich steht das als ‚modern‘ bezeichnete Theater um 1900 in Beziehung zu aktuellen Modernitätsprozessen. (Vgl. ebd., S. 300.) Genauer besehen lassen sich drei Auffassungen vom ‚modernen Theater‘ ausmachen. Neben dem „Verständnis von Theater als einer eigenständigen Kunst“ (ebd., S. 301) findet sich die „Idee vom Theater als Fest“ (ebd., S. 302). Hinzu tritt schließlich ein weiterer Aspekt, der für den Begriff des ‚modernen Theaters‘ wesentlich ist: „die Vermischung von Elementen aus Elitekultur und Populärkultur, aus europäischen und nicht-europäischen – v. a. japanischen und chinesischen – Theaterkulturen.“ (Ebd.)
- 38 Schon Alfred Erck beschreibt die Aufführungen der Meininger unter den Vorzeichen der ‚Visualisierung‘ und ‚Dynamisierung‘. Gerade in dieser Bühnenpraxis müsse die „kulturhistorische Relevanz“ der Meininger Gastspiele gesehen werden. (Alfred Erck: *Geschichte des Meininger Theaters. 1831–2006*, hrsg. vom Meininger Theater. Meiningen: Südthüringisches Staatstheater 2006, S. 57.)

gegen das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verstieß. So schrieb er, es sei nichts weniger als „lächerlich, wenn einfältige Comödianten die römischen Bürger in Soldatenkleider mit Degen an der Seite vorstellen: da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen.“³⁹ Zu dieser Zeit waren auf dem Theater nach wie vor die Typenfiguren des Barockdramas anzutreffen: der Märtyrer, der Tyrann, auch der Narr oder der Aufschneider, allegorische Figuren oder Personifikationen zählten dazu. Sie wurden vom Schauspieler durch eine bestimmte, teilweise genau festgelegte Verwendung paralinguistischer und kinesischer Zeichen dargestellt. Bereits auf diese Weise konnte das Publikum auf den Typ schließen, den eine Rollenfigur präsentierte.⁴⁰ Eine sichere Zuordnung zu einem festgelegten Typus gewährleistete allerdings vorrangig das Kostüm. Entsprechend typisierend und wenig individuell war es gestaltet, und eine historisch treue Kostümierung war nicht anzutreffen.⁴¹ Christliche Herrscher, egal welcher historischen Epoche, wurden allgemein durch Zepter und Krone vorgestellt, der orientalische Herrscher war einheitlich mit federgeschmücktem Turban, Krummsäbel und farbenprächtigem Kostüm ausgestattet.⁴² Gleichwohl war das Interesse vorhanden, bei Dramen, die historische Stoffe aufgriffen, das Kostüm und somit das Bühnengeschehen historisch anzupassen.⁴³ So verwendete man im Jesuitentheater allgemein das ‚römische Kostüm‘ für Stoffe aus der frühen

39 Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*. Bd. VI/2. *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Anderer besonderer Theil, hrsg. von Joachim Birke u. Brigitte Birke. Berlin, New York: De Gruyter 1973, X. Kap., § 30, S. 332. Vgl. zu diesen und den folgenden Ausführungen zur Kostümreform im 18. Jahrhundert: Claudia Sandig: *Die poetische und die historische Wahrheit*. Schillers *Wallenstein* auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, in: Schillers *Wallenstein*, hrsg. von Silke Henke u. Nikolas Immer. Weimar: i.A. des Weimarer Schillervereins e. V. 2014, S. 37–64, hier S. 39 f.

40 Vgl. dazu ausführlich Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Eine Einführung, Band 2: Vom ‚künstlichen‘ zum ‚natürlichen‘ Zeichen. *Theater des Barock und der Aufklärung*, 3. Aufl. Tübingen: Narr 1995, S. 38–61.

41 Vgl. ebd., S. 62. Stattdessen bedurfte es einer Ausgestaltung des Kostüms, die „sowohl die metaphysische als auch die politische sowie die hierarchisch soziale Einordnung der Rollenfigur erlaubt.“ (Ebd.)

42 Vgl. z. B. Carl Hermann Kaulfuß-Diesch: *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur älteren deutschen Bühnengeschichte. Leipzig: Voigtländer 1905, S. 134; vgl. auch Claude-François Menestrier: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682. Menestrier schreibt darin: „Les Turcs et les Sarrasins doivent estre vestus d’un doliman et coffèz d’un turbane avec une aigrette.“ (Zit. n. Ernest Boyse: *Le théâtre des Jésuites*. Paris: Henri Vaton 1880, S. 47. Vgl. dazu Willi Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1923, S. 178.)

43 Der französische Jesuit Claude-François Menestrier schreibt dazu: „La première des conditions, dit-il, est qu’il faut qu’ils soient propres aux sujets, et si les personnages sont historiques, il faut autant que l’on peut s’attacher à la forme des habits de leur temps.“ (Zit. n. Boyse, *Le théâtre des Jésuites*, 1880, S. 46.)

Kirchengeschichte (Abb. 1.). Dieses bestand typischerweise aus einem Brustharnisch, worunter ein in Falten gelegtes Waffenhemd getragen wurde, mit halblangen, bis zu den Ellenbogen reichenden weiten Ärmeln sowie einem mit Federn geschmückten Helm.⁴⁴ Aber auch abseits des Jesuitentheaters und ohne das Interesse, Stoffe aus der frühen Kirchengeschichte darzustellen, war das ‚römische Kostüm‘, das gerade im 17. Jahrhundert mit zeitgenössischer Mode kombiniert wurde, immer wieder auf der Bühne zu sehen. Unter Rekurs auf Diana de Marlys *Costume on the stage* (1982) führt Julia Burde aus, dass im 16. Jahrhundert die Neuentdeckung der Antike und die Begeisterung für einen antikisierenden – damals römischen – Stil, der als „erhaben über alle modischen Stilwechsel“⁴⁵ galt, auch das Theater und damit die Kostüme bis ins 18. Jahrhundert hinein maßgeblich beeinflusst hat.

44 Vgl. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters*, 1923, S. 177. Um das ‚römische Kostüm‘ zu beschreiben zitiert Flemming beispielhaft Menestriers Kostümangabe, die er übersetzt und zusammengefasst hat. Er hat dieses Zitat aus Boysses, *Le théâtre des Jésuites*, S. 46 entnommen und gibt irrtümlich an, dass Boysses aus Menestriers *Habits anciens et modernes* von 1682 zitiert hätte. Es handelt sich allerdings bei der Quelle um Menestriers Buch *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, erstmals 1682 erschienen. Das bei Boysses abgedruckte und von Flemming übernommene Zitat lautet: „Celui des anciens Romains est le plus auguste de tous; et il n’en est point qui lasse la jambe plus libre. Il étoit composé d’une cuirasse avec ses lambrequins. Il lui faut une courte manche à moitié du bras, et on l’accompagne d’un bas de saye plissé en rond qui fait la cotte d’armes; le casque avec une aigrette et des plumes est la coeuffure dont on accompagne cet habit.“ (Zit. n. Boysses, *Le théâtre des Jésuites*, 1880, S. 46.)

45 Julia Burde: *Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung*, in: *Kostümbild*, hrsg. von Florence von Gerkan u. Nicole Gronemeyer. Berlin: Theater der Zeit 2016, S. 106–187, hier S. 125f. Vgl. auch: Diana de Marly: *Costume on the Stage. 1600–1940*. London: Batsford 1982, S. 10–19.



Abb. 1. Ein ‚römisches Kostüm‘

Genau dieses ‚römische Kostüm‘ war es, das Gottsched zum Ausgangspunkt seiner oben zitierten Kritik machte. Doch erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Forderungen in den Theaterjournalen nach Kostümen, die die Rollenfigur für die Zuschauer glaubwürdig und wahrscheinlich wirken ließen.⁴⁶ Sie gingen Hand in Hand mit der Forderung nach einem psychologisch-realistischen Schauspielstil. An die Stelle des Typenkostüms sollte das individualisierte Kostüm treten. Dieses realistische Kostüm wurde zu einer wichtigen Bedingung für die sympathetische Identifikation des Zuschauers mit einzelnen Dramenfiguren, die etwa für Gotthold Ephraim Lessing maßgebliche

46 Vgl. zu den Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts allgemein Peter Heßelmann: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800). Frankfurt am Main: Klostermann 2002. Zu den Forderungen nach einer Kostümreform in diesen Periodika, verbunden mit den Problemen, die sie mit sich brachte, vgl. insbesondere ebd., S. 312–318. Auch Rolf Badenhausen hat eine ganze Reihe von Artikeln in Theaterzeitschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts aufgelistet, die sich mit Wahrheit und Wahrscheinlichkeit im Kostüm auseinandersetzen, wobei sie auch auf die Kostümpraxis ihrer eigenen Zeit eingehen. (Rolf Badenhausen: Das spanische Kostüm und seine Bedeutung für die Bühne, Phil. Diss. München 1936, hier S. 66f.)