

TIM MEHIGAN, ALAN CORKHILL (Hg.)

Raumlektüren

Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne

[transcript]

Inhalt

Vorwort

Tim Mehigan, Alan Corkhill | 7

I. PHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK DES RAUMS AUFKLÄRUNG – KLASSIK – ROMANTIK

Der poetische Raum

Überlegungen zu einer konfigurativen Poetik
Martin Endres | 23

Die Entweltlichung der Bühne

Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme
Franz-Josef Deiters | 39

Weltraum und Subjektraum

Zum Konzept des inneren Universums bei Novalis
Philipp Weber | 55

Die ästhetische Funktion des Raumes

Jean Pauls *DES LUFTSCHIFFERS GIANNOZZO SEEBUCH*
Victoria Niehle | 69

Raumkonfigurationen in E.T.A. Hoffmanns Roman

LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS MURR

Giulia Ferro Milone | 87

II. RAUMPERSPEKTIVIERUNGEN ZWISCHEN REALISMUS UND JAHRHUNDERTWENDE

Space and Ambiguous Sentimentality

Theodor Storm's *DIE SÖHNE DES SENATORS*
Michael White | 107

Die kranke Stadt und das gesunde Land

Zu einem Diskursfeld um 1900
Stefan Rehm | 123

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.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Tim Mehigan, Alan Corkhill
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-2099-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Raumpraktiken in den Romanen Theodor Fontanes
Mit besonderem Blick auf Michel de Certeaus Raumtheorien
Susanne Ledanff | 147

III. RAUMENTWÜRFE IM 20. JAHRHUNDERT

Richard Kandts Reisebericht *CAPUT NILI*
Die Konstruktion moderner Identität im Raum des Anderen
Mirah Shah | 167

Anderer Raum und moderne Erkenntnis bei Carl Einstein
Julia Kerscher | 189

Die Großstadt als Chronotopos
Walter Benjamins *BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT*
und Michail Bachtins Raumzeit-Konzeption
Moritz Wagner | 211

Raum-Bilder
Strategien der Visualisierung und Spatialisierung
in André Bretons surrealistischen Erzähltexten
NADJA und *L'AMOUR FOU*
Susanne Gramatzki | 235

Textflächen
Zur Interferenz von Konkreter Poesie und urbanem Raum
Ulrich Kinzel | 257

»Der Entwicklungsroman ist verreckt.«
Verspernte Räume in der Prosa des Neuen Realismus
Ingo Isigler | 277

IV. RAUM UND »MODERNE«

Panoramatisches Erzählen in der Moderne
Ruth Neubauer-Petzoldt | 297

Autorinnen und Autoren | 317

Vorwort

TIM MEHIGAN, ALAN CORKHILL

I.

Das Thema »Raum« beschäftigt uns schon lange und aus gutem Grund. Von der Malerei ausgehend bezeichnet Mark Rothko in seinen 2004 posthum veröffentlichten Essays *The Artist's Reality: Philosophies of Art* den Raum als »the chief plastic manifestation of the artist's conception of reality«. ¹ Ernst Cassirer hielt ihn für das logische Problem, in dem das wissenschaftliche Denken verankert ist (Cassirer 1969, 380). Immanuel Kant erhob den Raum zu einem formalen Aspekt des Denkens, um klarzustellen, dass keine Philosophie stattfinden kann, ohne dass der Raum an zentraler Stelle berücksichtigt wird. Die Frage nach dem Raum zeigt sich also von mehreren Standpunkten her als untrennbar damit verbunden, wie wir uns im Zeitalter der Moderne die Verfahrens- bzw. Darstellungsweise der Kunst, der Wissenschaft und der Philosophie überhaupt vorzustellen haben.

Angesichts der unleugbar großen Signifikanz des Gegenstands überrascht es geradezu, wie wenig die Dichter darüber zu sagen haben. Es gibt in der Literatur der Moderne nur wenige Autorenaussagen, die programmatisch durchblicken lassen, dass an das für die Kunst als zentral zu erachtende Darstellungsproblem ein tiefgreifendes Raumproblem geknüpft ist, und so gut wie keine, die sich mit Kants Ausführungen über die Bedeutung des Raums für das Philosophieren vergleichen ließen. Zu denken wäre vergleichsweise etwa an Gotthold Ephraim Lessings Abgrenzung eines Standpunkts für die Literatur im Gegensatz zu den bildenden Künsten in seiner Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* aus dem Jahre 1766, Hugo von Hofmannsthal's Erörterungen zum Stand der herkömmlichen Darstellungsmöglichkeiten im Hinblick auf die erlebte Realität in seinem

1 Mark Rothko: *The Artist's Reality: Philosophies of Art*. Der Text wird künftig unter der Sigle [AR] mit Angabe der Seitenzahl zitiert; deutsche Übersetzungen ggf. durch die Verf.

Die Entweltlichung der Bühne

Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme

FRANZ-JOSEF DEITERS

»Bühnenkunst ist Raumkunst«
MAX HERMANN 2006, 501

»Am Ende ist die Bühne gerade
so leer wie am Anfang«
BOTHO STRAUSS 1999, 221

I.

In seinem Essay »Von anderen Räumen« (1967) konstatiert Michel Foucault, es gebe

»in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.« (Foucault 2006, 320)

Zu diesen von ihm als »Heterotopien« (ebd., 320) bezeichneten Orten zählt Foucault das Theater, dessen Leistung darin bestehe, »mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen« (ebd., 324). Wesentlich für das Theater sind nach Foucault mithin zwei Punkte: zum einen seine Bestimmung als ein Raum zur Simulation von Orten, die außerhalb des pragmatischen Raumkontinuums liegen, zum anderen die Rückbindung dieser simulierten Orte an das pragmatische Raumkontinuum, von dem sie abgehoben werden. Das gilt in dieser Allgemeinheit zunächst

einmal für alle Formen des Theaters.¹ Jedoch unterscheiden sie sich hinsichtlich der Art und Weise, wie sie die Abhebung des Theaterraumes vom und seine Inbezugsetzung zum pragmatischen Raumkontinuum organisieren, nicht unwesentlich. Geht es (um in der europäischen Tradition zu bleiben) im mittelalterlichen Passionspiel etwa um die theatrale Markierung der diesseitigen (den Raum des theatralen Spiels einschließenden) Welt als eines heilsgeschichtlich bestimmten Ortes; oder ist die barocke Hofoper auch räumlich konstitutiver Bestandteil des höfischen Zeremoniells, das der (krisenhaften) Aktualisierung politischer Legitimität durch deren fortgesetzte Demonstration dient, so kommt es gegen Ende der Frühen Neuzeit zu einer grundlegenden Neuordnung des theatralen Raumregimes und einer Neubestimmung seines gesellschaftlichen Ortes. Wenn Foucault im zitierten Essay das Theater einen Ort nennt, der außerhalb *aller* Orte liege, dann wird daran ersichtlich, dass er im Grunde das Theatermodell vor Augen hat, das sich gegen Ende der Frühen Neuzeit im Horizont jenes epistemischen Umbruchs herausbildet, welchen er in *Die Ordnung der Dinge* (1971) als eine Ablösung der Lehre von den Ähnlichkeiten durch die klassische Zeichentheorie rekonstruiert. Entsprechend lassen sich die Veränderungen des theatralen Raumregimes, wie sie sich über das lange 18. Jahrhundert hinweg vollziehen, als eine Ausrichtung dieser Kunstform auf die klassische Zeichentheorie beschreiben, in deren Horizont, wie Foucault formuliert, »das Zeichen« aufgehört habe, »eine Gestalt der Welt zu sein« (Foucault 1971, 92).

II.

Grundlegend für das Raumregime des Theaters der klassischen Episteme ist die strikte Unterscheidung von Zuschauer- und Bühnenraum, wobei dem Bühnenraum der Status eines entweltlichten Zeichenraumes zukommt.² Wenn im Laufe des 18. Jahrhunderts die auf die Position des Fürsten ausgerichtete Perspektivbühne des barocken Hoftheaters³ in einen Raum transformiert wird, dessen Grenze gegenüber dem Parkett mittels Rahmung durch ein Proszenium markiert wird; wenn sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Verdunklung des Zuschauerraums bei gleichzei-

tiger Beleuchtung der Bühne durchsetzt;⁴ wenn die dem barocken Hoftheater eigene soziale Hierarchisierung des Zuschauerraums in Logen, Parkett und Rang zugunsten einer egalisierenden Anordnung der Zuschauerplätze in Reihen vis à vis der Bühne (wieder) aufgegeben wird;⁵ und wenn sich die theatralen Spielstätten städtebaulich allmählich (zumeist erst im 19. Jahrhundert) zu monofunktionalen Gebäuden ausdifferenzieren,⁶ so lassen sich all diese Maßnahmen als Strategien zur Durchsetzung des klassischen theatralen Raumregimes beschreiben, d.h. als Strategien, die der Markierung des Status der Bühne als eines aus dem pragmatischen Raumkontinuum der Welt ausgeschiedenen Zeichenraumes dienen.

Im Theaterdiskurs hat diese Entweltlichung der Bühne ihre erste prominente Ausformulierung in Denis Diderots Schrift *Von der dramatischen Dichtkunst* (1758) gefunden. Im elften Kapitel prägt Diderot zur Bezeichnung der Grenzziehung, mittels deren der Bühnenraum aus dem pragmatischen Raumkontinuum

4 Hierzu notiert Wolfgang Schivelbusch, dass »die Entwicklung im 18. Jahrhundert [...] eindeutig die Tendenz hin zu einer immer helleren Bühne und einem immer dämmeriger werdenden Zuschauerraum [hatte]. In der Comédie Française wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Zuschauerraum von 12 Kronleuchtern mit 136 Kerzen beleuchtet. Ein halbes Jahrhundert später [...] war diese Zahl auf vier Leuchter mit 48 Kerzen, also auf ein Drittel der früheren Leuchtkraft zusammengeschrumpft. Gleichzeitig nahm die Bühnenbeleuchtung zu: von 48 Kerzen in den Kulissen im Jahre 1719 auf 116 im Jahre 1757; dazu kamen die Reflektorlampen, die es zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch nicht gab und die in den 1750er Jahren die wichtigste Lichtquelle darstellten« (Schivelbusch 2004, 195).

5 Vgl. die Ausführungen von Maurer-Schmooch: »Auch für die Aufgliederung des Zuschauerraumes war das Italien der Renaissance für lange Zeit unumschränktes Vorbild. Im 15. Jahrhundert waren die Theateraufführungen rein höfische Veranstaltungen für einen geladenen (homogenen) Gesellschaftskreis gewesen. Mit dem Aufkommen der Oper im 16. Jahrhundert erwacht das allgemeine Interesse am Theater; die Öffentlichkeit will einbezogen werden. Bautechnische Konsequenz: [...] Die prinzipielle Egalität der antiken amphitheatralischen Sitzordnung wird aufgegeben, die sozialen Rangunterschiede bedingen eine deutliche Separierung von Volk und Vornehmen: das Rangtheater wird geschaffen! Die Form des ständeterennenden italienischen Logentheaters wird im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts mit geringen Variationen übernommen« (Maurer-Schmooch 1982, 77). Vgl. auch Graf 1992, 282f.

6 Zur Entwicklung der Theaterarchitektur in Deutschland allgemein vgl. Matthes 1995; Meyer 1998; außerdem Carlson 1989.

1 Zum Thema allgemein vgl. Dünne/Friedrich/Kramer 2009.

2 Als historischer Überblick zur wechselnden Verhältnisbestimmung von Bühne und Zuschauerraum immer noch instruktiv: Kindermann 1963.

3 Vgl. Sybille Maurer-Schmooch zur Perspektivbühne: »Gemäß den Gesetzen der Perspektive muß das Bild auf *einen* Augpunkt hin fixiert werden: dies war im Italien der Renaissance und auch noch bei den deutschen Schloßtheatern stets der Sitz des Fürsten; den Zuschauern an den Seiten des Parterres stellte sich das Bühnenbild auseinandergefallen und verzerrt dar, von hier aus waren illusionsstörende Einblicke hinter die Kulissen unvermeidbar« (Maurer-Schmooch 1982, 40).

ausgegliedert wird, den Begriff der »vierten Wand«.⁷ Dies ist ein Konzept, das erst im Horizont der klassischen Episteme formulierbar wird.⁸

Dass dieses Raumregime im 18. Jahrhundert eine grundlegende Neuerung darstellte und gegen die Praxis des höfischen Theaters, vor allem adligen Personen einen Platz auf der Bühne anzubieten, mühselig durchgesetzt werden musste, ist durch den Theaterdiskurs der Zeit vielfach belegt. Ein Beispiel gibt eine einschlägige Passage aus Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* von 1767/68, in der er als Propagandist des neuen Raumregimes die »barbarische Gewohnheit« geißelt, »die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteuren kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist« (Lessing 1970-1979, IV, 280). Gegen diese Praktik habe sich, kolportiert Lessing, Voltaire mit Blick auf die Aufführung seiner Tragödien mit Nachdruck verwahrt. Man habe

»dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteure machten sich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme, zum Besten eines so außerordentlichen Stückes [wie Voltaires *Semiramis*; FJD], war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris; für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode, und will lieber aller Illusion, als dem Vorrechte entsagen, den Zeyren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.« (Ebd.)

Um den Status der Bühne als eines entweltlichten Zeichenraums geht es auch noch in Johann Wolfgang Goethes im Jahre 1803 für die Schauspieler Karl Franz Grüner und Pius Alexander Wolf niedergeschriebenen Schauspielanweisungen, die Johann Peter Eckermann nach Goethes Tod im vierten Nachlassband der »Ausgabe letzter Hand« unter dem Titel »Regeln für Schauspieler« veröffentlichte. In diesen Notizen heißt es: »Das Theater ist als ein figurenloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht« (Goethe 1985-1999, XIII, 859). Die Bühne der klassischen Episteme ist, darauf führen die zitierten Äußerungen hinaus, in ihrem entweltlichten Status einem gerahmten Gemälde oder der Seite eines Buches näher als dem Zuschauerraum, von dem sie abgegrenzt wird: Die die Kulisse bildenden Objekte invertieren zu Zeichen, welche das Kontinuum des simulierten Ortes bedeu-

7 Im französischen Original »Discours sur la poésie dramatique« (1758) lautet die entsprechende Passage: »Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre« (Diderot 1959, 231).

8 Genannt seien hier zwei Arbeiten, die sich aus sehr unterschiedlicher Perspektive mit dem Konzept der »vierten Wand« auseinandersetzen: Lehmann 2000; Wild 2003, 263-356.

ten. Das Licht, das die Bühne beleuchtet, bedeutet das Tageslicht, das das Gemach der Maria Stuart erhellt, die in Schillers Tragödie auf ihre Hinrichtung wartet.

III.

Markiert wird dieser Status der Bühne als eines Zeichenraums dabei vor allem durch die Schauspielkunst, an die das Raumregime des klassischen Theaters spezifische Anforderungen stellt. Der Schauspieler muss sich auf der Bühne so bewegen, dass die die Kulisse bildenden Objekte ihren Status als Zeichen, die das Raumkontinuum der dargestellten Welt bedeuten, nicht verlieren. So führt Goethe in den bereits zitierten »Regeln für Schauspieler« aus, dass der Schauspieler »niemals zu nahe an den Kulissen« spielen dürfe« (ebd.). »Eben so wenig«, fährt er fort, »trete man ins Proszenium. Dieses ist der größte Mißstand, die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht« (ebd.). Das Betreten des Proszeniums, also das Herausreten aus dem Rahmen, der die Abschließung des Zeichenraums gegenüber dem Raumkontinuum der Welt markiert, würde die Kulisse schlagartig in welthafte Objekte, das Tageslicht, das in das Gemach der Maria Stuart fällt, in Bühnenbeleuchtung und die aus dem Rahmen tretende Figur in das weltliche Schauspielersindividuum zurückverwandeln. Wenn Peter-André Alt in der zitierten Goetheschen Regel ein Anknüpfen an die höfische Repräsentationspraktik des *tableau vivant* erkennt, so bekommt er den epistemischen Bruch nicht in den Blick, der die Schauspielregeln des Weimarer Theaterreformers und das höfische Repräsentationsspiel trennt; insofern nämlich, als das höfische Repräsentationsspiel die systematische Abschließung eines Zeichenraumes gegenüber dem pragmatischen Raumkontinuum, welche für das Theater der klassischen Episteme konstitutiv ist, nicht kennt.⁹ Mag Goethe diese Form des höfischen Spiels auch als Ausgangspunkt gedient haben, so wird sie durch die Transposition in den Rahmen des Theaters der klassischen Episteme umfunktionierte, was ihr eine grundsätzlich neue Wertigkeit verleiht.

9 Alt: »Das ästhetische Muster für die Bühnenszenierung repräsentiert bei Goethe das Tableau, die Technik des lebenden Bildes als statische Spielart der am Hof seit dem 16. Jahrhundert beliebten Pantomime. Sie imitiert die Personengruppen und Konstellationen berühmter Gemälde durch wirkliche Menschen, die sich in Kostümierung, Gestik und Haltung um eine möglichst perfekte Nachahmung der Vorlage bemühen; das *Tableau vivant* repräsentiert eine typische Form des aristokratischen Zeitvertriebs, wie ihn Goethes *Wahlverwandtschaften*-Roman in seiner Luciane-Episode als ein auf Oberflächenreize abstellendes Gesellschaftsspiel (>Lebensrausch im geselligen Strudel<) beschreibt« (Alt 2008, 32; Hervorhebungen im Original).

Welch großen Einschnitt der epistemische Bruch hin zur klassischen Zeichentheorie für die Schauspielkunst bedeutet haben, wie ungewohnt dieses den Bühnenraum entweltlichende Spiel für die Mimen gewesen sein muss, führen wiederum Zeugenberichte über die Schwierigkeiten vor Augen, die Schauspieler noch im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts mit den an sie gestellten Anforderungen hatten: »Of«, heißt es etwa in Johann vom Hagens *Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters* (1773), »spaziren die Schauspieler zum Fenster hinaus, und kommen durch den Spiegel wieder herein; die Wände rennen sie ohne Umstände ein, wenn gleich das Zimmer etliche Thüren hat« (Hagen 1773, 72).

Wichtiger als das Problem der spieltechnischen Umsetzung seitens der Schauspieler, welche mit Klaus Schwind letztlich als ein Disziplinierungsvorgang zu beschreiben wäre,¹⁰ ist indes die im 18. Jahrhundert erfolgende Theoretisierung der Schauspielkunst. Alexander Košenina hat ausgeführt, dass »die älteren Lehrgebäude der Rhetorik und der politischen Vorstellungskunst unter der Kritik der Aufklärung zunehmend verfallen«, während »für die Schauspielkunst erst jetzt die entscheidende Phase ihrer theoretischen Grundlegung und Emanzipation« (Košenina 1995, 17) beginne.¹¹ Das Paradigma einer entweltlichten Bühne erzwingt für das Schauspiel die Abkehr von der rhetorischen Tradition. Diese erfolgt allerdings nur in Etappen. Johann Christoph Gottsched, mit dessen Leipziger Theaterreform ab den späten 1720er Jahren die Verschließung der Bühne beginnt, vertraut hinsicht-

lich der Schauspielkunst, ich zitiere Košenina, noch weitgehend »auf ›die natürlichen Gaben‹ und ›eine ungezwungene Freyheit in Minen und Gebärden‹« (ebd., 47); und Ruedi Graf stellt unter Bezugnahme auf Gottscheds *Ausführliche Redekunst* (1736) gleichsam fest, dass Gottsched »sich in seinen Empfehlungen an die Schauspieler« noch »auf die rhetorische Tradition« stütze und »die Gemeinsamkeiten von Redner und Schauspieler« betone (Graf 1992, 143).¹² Diese Analogisierung von Redner und Schauspieler zeigt, dass Gottsched auf der Schwelle der von ihm initiierten Reform des Theaters stehen bleibt, denn der Redner stellt eine weltliche Instanz dar, die sich mit dem Auditorium in einem gemeinsamen Raumkontinuum bewegt, während der Schauspieler des Theaters der klassischen Episteme sich im Zeichenraum der Bühne bewegt, dessen Abschließung mittels des Schauspiels gerade markiert werden soll. Insofern Gottsched sich hinsichtlich Gestik und Mimik an der rhetorischen Tradition orientiert, bleibt die Entweltlichung der Bühne durch das Schauspiel noch weitgehend unmarkiert.

Systematisch reflektiert wird die Notwendigkeit, die Verschließung des Zeichenraums Bühne mittels einer Grammatik des Schauspiels¹³ zu markieren, im Grunde erst von der Generation Lessings. Im letzten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* stellt dieser nicht ohne Resignation fest:

»Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es von Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber, hat man in verschiedenen Sprachen genug: aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu be-

12 Die Passage, auf die Graf sich bezieht, lautet: »Von den Schauspielern nahmen sich die Redner oftmals Muster: und Cicero selbst hat dem *Aesopus* und *Roscius*, auch in der Absicht fleißig zusehen, daß er ihnen etwas von ihrer vortrefflichen Geschicklichkeit in diesem Stücke, ablernen möchte; wie denn auch diese nicht leicht eine von *Cicerons* öffentlichen Reden versäumten, um auch ihm etwas abzulernen« (Gottsched 1968-1995, 434).

13 Der Begriff »Grammatik des Schauspiels« wurde von Konrad Ekhof geprägt, der in enger Verbindung mit Lessing um eine Reform der Schauspielkunst bemüht war. Man müsse sich, schreibt er, »eine gründliche Sprachlehre zu eigen machen, die Sprache also durchleuchten und sich ihrer mit Bewußtheit bedienen [...] Lassen Sie uns also [...] die Grammatik der Schauspielkunst studieren, wenn ich so sagen darf, und uns mit den Mitteln bekannter machen, durch deren Anwendung wir zu der Fähigkeit gelangen, die Ursachen von allem einzusehen, nichts ohne hinlänglichen Grund zu reden noch zu thun, und den Namen eines Freykünstlers mit Recht zu verdienen« (zit. nach Kindermann 1961, 515). Zu Ekhof vgl. die Darstellung von Kindermann 1961, 501-545. Auch Goethe spricht von einer »Technik« und »Grammatik« des Schauspiels (Goethe 1985-1999, XVI, 558).

10 Klaus Schwind beschreibt Goethes Konzept der Schauspielkunst mit kritischem Grundton als einen Vorgang der Disziplinierung der Schauspieler. Zum Status des Körpers des Schauspielers merkt Schwind treffend an: »Für den Betrachter sollten sie als bloße Zeichen-Träger in jene ›höheren‹ Sphären führen, wo der besondere Leib im ›Allgemeinen‹ aufgehoben sein soll« (Schwind 1996, 112). Zu den Mitteln, deren sich Goethe zur Durchsetzung des neuen Schauspielregimes bediente, vgl. apologetisch die Ausführungen von Ulrike Müller-Harang: »Zu den Delikten zählte z.B.: Zuspätkommen zur Probe oder zu später Auftritt; Verweigerung einer Rolle oder eines Statisteneinsatzes; eigenwillige, dem Stück unangepasste Kostümierung; Lärmen, Schreien, Lachen während der Proben sowie Grimassenschnitten und andere Späße, um die spielenden Akteure aus der Fassung zu bringen. Goethe hatte zwar über die gesamte Zeit seiner Direktion gegen derlei Untugenden zu kämpfen, doch gelang es ihm zumindest, die hinderlichsten Unarten auszumerzen« (Müller-Harang 1991, 53f.).

11 Vgl. gleichsam Johannes Friedrich Lehmann: »Mitte des 18. Jahrhunderts setzt in England, Frankreich und Deutschland eine Produktionswelle genuin schauspieltheoretischer Texte mit dem erklärten Ziel ein, die Schauspielkunst in der Hierarchie der Künste und Wissenschaften besser zu stellen. Daß eigens Texte über Schauspielkunst und deren Regeln und Prinzipien geschrieben wurden, war insofern neu, als die Regeln schauspielerischer, deklamatorischer Darstellung bis dato – als Lehre der *actio/pronuntiatio* – Teil der Rhetorik waren« (Lehmann 2000, 222f.).

stimmen sei, deren wußte ich kaum zwei oder drei. Daher kommt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet.« (Lessing 1970-1979, IV, 697f.)

Lessing belässt es indes nicht bei der Klage. Er ist es, der der Theoriebildung auf dem Feld der Schauspielkunst Vorschub leistet. Zur angekündigten Abhandlung »Der Schauspieler« (1754/55), in der er »die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit« (ebd., IV, 724f.) zu entwickeln gedachte, liegen zwar nur Entwürfe vor,¹⁴ aber aus den Bemerkungen zur Führung der Hand, die er im vierten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* macht, lässt sich klar ersehen, dass er an eine den Bühnenraum entweltlichende Grammatik des Schauspiels denkt, selbst wenn es ihm hierfür an einem Begriff mangelt und er in irreführender Weise von »körperliche[r] Beredsamkeit« spricht. »Jede Bewegung«, heißt es dort etwa, »welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muss bedeutend sein« (ebd., IV, 250), also der Unterscheidung von darstellender und dargestellter Geste Genüge tun. Bereits in der *Ankündigung seiner Hamburgischen Dramaturgie* weist er das Vertrauen in die natürlichen Gaben des Schauspielers, welche für die Festlegung der tradierten Rollenfelder des vorklassischen Theaters entscheidend gewesen waren und auf die sein Vorgänger Gottsched noch vertraut, konsequent zurück:

»Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend!« (ebd., IV, 234)

Dient also die anvisierte Grammatik des Schauspiels der Markierung der Bühne als eines entweltlichten Zeichenraums, so wird umgekehrt eine Grammatik der Schauspielkunst erst dort notwendig, ja wird der Diskurs, der sich im 18. Jahrhundert über die Schauspielkunst entspinnt, erst dort möglich, wo die Bühne als ein gegenüber der Welt verschlossener Zeichenraum gedacht wird; die Ausbildung einer Schauspieltheorie hat mithin ihren Ort allein im Zeitalter der klassischen Episteme.

IV.

Allerdings bleibt die Markierung der Bühne auch bei Lessing defizient. Ihre Grenze findet sie in der Poetik des Bürgerlichen Trauerspiels, die der spätere Hamburger

Dramaturg in Absetzung gegen die Hohe Tragödie des französischen Klassizismus entwirft. Im berühmten *Briefwechsel über das Trauerspiel*, den Lessing 1756/57 mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai führt, weist er – in Anknüpfung an die und im gleichzeitigen Bruch mit der Aristotelischen Poetik – die Erregung von Mitleid als den Zweck des Genres aus. In dieser Funktionszuweisung liegt nun aber eine Ambivalenz verborgen, welche die Bühne in einer sie verweltlichenden Weise gegenüber dem Zuschauerraum öffnet. Zwar betont Lessing ausdrücklich, dass das »Trauerspiel [...] das Mitleiden nur überhaupt üben, und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen« solle (ebd., IV, 189; Hervorhebung im Original), woran ersichtlich wird, dass er den Trauerspielen, analog zu Fabel und Parabel, einen entweltlichten Modellcharakter zuschreibt; doch steht eine andere Reform, die im Kontext der Abkehr von der Hohen Tragödie erfolgt und die in der Literaturgeschichtsschreibung Lessings Rang begründet, dafür ein, dass dieser Modellstatus nivelliert und die Abschiebung des Bühnenraums gegenüber dem Parkett unterlaufen wird. Im Sinn habe ich hier Lessings Verabschiedung der Ständeklausel, seine Forderung, Menschen, die »mit uns von gleichem Schrot und Korn« sind (ebd., IV, 580f.), mithin eine Konfiguration auf die Bühne zu stellen, die an den Erfahrungsraum des Theaterpublikums anschließt. Diese Annäherung der dramatischen Konfiguration an den Erfahrungsraum des bürgerlichen Zuschauers provoziert indes eine Perforation der »vierten Wand«, insofern die Bürgerlichkeit der dramatischen Figuren den Zuschauer zur Ausblendung der Theatersituation treibt. Mit Christopher J. Wild kann man sagen, »daß das gesamte theatralische Dispositiv des bürgerlichen Trauerspiels darauf ausgerichtet ist, den Zuschauer nicht darauf hinzuweisen, daß es sich bei dem Gegenstand der Beobachtung um Theater handelt« (Wild 2003, 330). Das entscheidende Stichwort in diesem Zusammenhang ist jenes der »Beobachtung«; ein Begriff, den auch Johannes Friedrich Lehmann in den Mittelpunkt seiner Analyse der Zuschauerposition im Theater Diderots und Lessings stellt. »Der Zuschauer«, definiert Lehmann, ist »als ein »spectateur ignoré« [...] unbeobachteter Beobachter« (Lehmann 2000, 88) – ein Voyeur sozusagen. Wilds und Lehmanns Beschreibungen sind absolut treffend, nur sind die Implikationen, welche sie hinsichtlich des Projekts einer Ausrichtung des Theaters auf die klassische Episteme mit sich führen, noch zu explizieren. Den Theaterbesucher in die Position eines Beobachters zu versetzen, impliziert nämlich insofern eine Reversion der Verschließung der Bühne gegenüber dem Zuschauerraum, als der Beobachter einer Situation sich – anders als der Rezipient eines Kunstwerks – in einem gemeinsamen Raumkontinuum mit der von ihm beobachteten Situation aufhält. Durch die illusionsdramatische Ausblendung der Theatersituation invertiert die dramatische Szene, deren Situativität die sekundäre Situativität einer theatralen Simulation ist, für den Zuschauer in eine reale Situation. Die Markierung der Bühne als eines Zeichenraums wird damit ausradiert; der Rezeptionsakt einer theatralen Zeichenkette, von dem sich Lessing die Steigerung der Empathie-

¹⁴ Zu Lessings Ansätzen zu einer Schauspieltheorie vgl. auch Fischer-Lichte 1995, 134-147.

fähigkeit erhofft, invertiert in das Mitleid mit einem Individuum (Emilia Galotti beispielsweise), dessen Untergang man beobachtet hat. Das Schleifen der Ständeklausel blockiert, so die Diagnose, jene Entweltlichung des Bühnens, die Lesing mittels einer Grammatik des Schauspiels zugleich zu befördern trachtet.

V.

Zum Abschluss gelangt die Ausrichtung des Theaters an der klassischen Episteme erst um 1800, mit der Weimarer Theaterreform Goethes und Schillers. Als wichtiger Indikator für eine konsequente Verschließung des Zeichenraums Bühne darf dabei bereits die Wahl mythologischer Stoffe wie *Iphigenie auf Tauris* (1787) oder *Die Jungfrau von Orléans* (1802) sowie historischer Gestalten wie *Egmont* (1788) oder *Maria Stuart* (1801) gewertet werden, welche eine Distanzierung des Bühnengeschehens gegenüber der Lebenswelt der Zuschauer signalisieren. In Hinsicht der Theoriebildung sind vor allem die Schriften Friedrich Schillers zu nennen, wobei seine Abhandlung »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« zentral steht, die er 1803 seiner Tragödie *Die Braut von Messina* oder *die feindlichen Brüder* voranstellt. In der ihm eigenen programmatischen Diktion führt Schiller dort aus,

»daß die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.« (Schiller 1959-1987, II, 818; meine Hervorhebung)

Gleichsinnig finden wir in Schillers theaterästhetischem Programmgedicht »An Goethe als er den *Mahomet* von Voltaire auf die Bühne brachte« (1800) die folgenden Verse:

»[...]

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt,
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,

Nur der Natur getreues Bild gefällt,
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held,
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmet nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheronischen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flüchtigen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Denn auf dem breiteren Gerüst der Szene
Wird eine Idealwelt aufgetan,
Nichts sei hier wahr und wirklich als die Träne,
Die Rührung ruht auf keinem Sinneswahn,
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken,
Die falsche stellt sich wahr, um zu betücken.

[...],« (Ebd., I, 212)

Die zitierten Sätze aus dem Essay wie die Verse aus dem Widmungsgedicht belegen, dass Schillers dramatischer Idealismus die konsequente Entweltlichung der Bühne betreibt. Wendungen wie »der Natur getreues Bild«, »Nur Schatten und Idole kann er tragen« oder »Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen« (meine Hervorhebungen) signalisieren das Programm einer Verschließung des Zeichenraums Bühne gegenüber dem Zuschauerraum eindeutig. Der Frage des theatralen Raumregimes gilt in diesem Sinne auch seine Polemik gegen das bürgerliche Illusionstheater seiner Zeit, wenn er in »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« (1803) beklagt, dass »noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des *Natürlichen* zu kämpfen« sei, »welcher alle Poesie und Kunst geradezu aufhebt und vernichtet« (ebd., II, 818), oder wenn er im Gedicht die Verse setzt: »Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden, | Ihr wildes Reich behauptet Phantasie, | Die *Bühne* will sie wie die *Welt* entzünden, | Das Niedrigste und Höchste mengt sie« (ebd., I, 212). Was hier angeprangert wird, ist jene Perforation der »vierten Wand«, die dem Zuschauer die Ausblendung der Theatersituation erlaubt, denn mit »Kunst« ist hier

die Reflexion auf die Symbolizität des Bühnengeschehens bezeichnet. Dabei behauptet Schiller indes nicht lediglich die Symbolizität des Bühnengeschehens (»Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische«; ebd., II, 818), vielmehr weist er auch die Techniken aus, mittels derer der Status der Bühne als eines Zeichenraums zu markieren sei. Als eine wichtige Technik nennt er in diesem Zusammenhang die Wiedereinführung des Verses: »Durch Einführung einer metrischen Sprache« sei man, notiert er, »der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen« (ebd.). Schiller dürfte hier insbesondere Goethe im Auge gehabt haben, der während der Italienreise seine *Iphigenie auf Tauris* aus der von Christoph Martin Wieland kritisierten »schlotternde[n] Prosa«¹⁵ der ersten Fassungen in den Vers überführt; und bereits Lessings *Nathan der Weise* (1779) ist in gebundener Rede verfasst. Der Dramatiker Schiller selbst findet mit *Don Carlos* (1788) zum Vers zurück.

Die Markierungstechnik, die Schiller zur endgültigen Abschießung des Bühnenraums gegenüber dem Parkett propagiert, ist indes eine andere: Es ist dies die »Einführung des Chors«. Dies, schreibt er, »wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren« (ebd., II, 819).¹⁶

Der Chor ist für Schiller jenes Instrument, welches die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum in einer Weise markiert, die es dem Theaterbesucher verwehrt, die Theatersituation, und das heißt den Status der Bühne als eines rein symboli-

15 Vgl. den Brief, den Goethe am 13. Januar 1787 aus Rom an Johann Gottfried Herder schickt. Hier heißt es: »Hier lieber Bruder die Iphigenia [...] Nimm es nun hin und laß ihm deine unermüdliche Gutheit heilsam werden. Lies es mit der [sic!] Frauen, laß es Fr. v. Stein sehen und gebt euren Segen dazu. Auch wünscht ich daß es Wieland ansähe der zuerst die schlotternde Prosa in einen gemeßnem Schritt richten wollte und mir die Unvollkommenheit des Wercks nur desto lebendiger fühlen ließ« (Goethe 1985-1999, XXX, 220).

16 In einem Brief an Schiller vom 4. Mai 1800 gebraucht Goethe die gleichen Worte: »Der Naturalismus und ein loses, unüberdachtes Betragen, im Ganzen wie im Einzelnen, kann nicht weiter gehen« (Goethe 1985-1999, XXXII, 41). Daran erweist sich, wie eng und gleichnissinnig die beiden Weimarer Theaterreformer an dem Projekt einer Entweltlichung des Bühnenraums arbeiten. In diesem Sinne hat etwa Alt angemerkt, dass Goethes Bühnenreform als ein Projekt erscheine, »das dem Publikum die »Notwendigkeit der Zeichen« einschränkt, indem es die Künstlichkeit des Theaters offenlegt, statt sie unter naturalistischem Stil – wiederum scheinhaft – zu verbergen« (Alt, 30). Vgl. außerdem den Aufsatz von Borchmeyer 1984, 351-370.

schen Raumes auszubilden. »Diese eine Riesengestalt« – gemeint ist der Chor – »in seinem Bilde nötigt ihn« – gemeint ist der Tragiker –,

»alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen, und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben. [...] Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung, denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über denselben schweben. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengehen würde.« (Ebd., II, 822)

Die Instanz des Chors markiert die Entweltlichung des Zeichenraums Bühne auf der Ebene des zur Aufführung gelangenden Dramas; oder sie stellt, wenn man Schillers aufschlussreiche Analogisierung von Theater und Gemälde aufnehmen will, eine Wiederholung des Rahmens im Bilde dar.

VI.

Der Strategie, die Entweltlichung des Zeichenraums Bühne durch eine Wiederholung der »vierten Wand« auf der Ebene des Dramas zu markieren, folgt auch Goethe. So stellt er seinem Drama *Faust. Eine Tragödie* (1806) eine Trias von Metatexten voran, die in ihrer Funktion der Schillerschen Wiedereinführung des Chors analogisierbar sind. Die eigentliche, im Titel angekündigte Dramenhandlung wird dadurch dreifach gerahmt. Zunächst thematisiert die »Zueignung« Goethes Wiederaufnahme des Faust-Projekts nach langer Zeit und weist damit das Gemachtsein des Bühnengeschehens, d.h. seinen Kunstcharakter aus; sodann rückt das »Vorspiel auf dem Theater« die Institution des Theaters »in deutschen Landen« (Goethe 1985-1999, VII/1, 15) und mithin ihren sozialen und kulturellen Ort in den Blick. Schließlich gehört auch der »Prolog im Himmel«, der über die Persona des Mephistopheles mit der dramatischen Konfiguration der folgenden Tragödie verbunden ist, zu den metatextuellen Rahmungen, die es dem Zuschauer unmöglich machen sollen, die Theatersituation auszubilden. Mündet nämlich das »Vorspiel auf dem Theater« in den Aufruf: »So schreitet in dem engen Breiterhaus | Den ganzen Kreis der Schöpfung aus | Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle | Vom Himmel durch die Welt zur Hölle« (ebd., 21), so soll mit diesen den Sinnbildcharakter der Faust-Handlung markierenden Versen die Öffnung des Bühnenraums gegenüber

dem Parkett ausgeschlossen und der Zuschauer stattdessen in einen dem Zeichencharakter des Bühnengeschehens angemessenen Rezeptionsmodus der Reflexion versetzt werden. Jane K. Brown hat in diesem Sinne sehr treffend angemerkt, dass die Charaktere dieses Metaspiels »present themselves to the audience in the manner of nonillusionist drama[...] As a self-reflexive play about the nature of drama, it reminds us that it is itself drama. It also insists that the reader [da es sich um Theater handelt, vor allem der Zuschauer; FJD] remain aware that the entire drama to come is a drama, an illusion to which he must not surrender himself« (Brown 1986, 34). Und wenn sie zudem feststellt, dass der auf das »Vorspiel auf dem Theater« folgende »Prolog im Himmel« »appears as the immediate response to the director's call to walk ›From heaven through the world to hell« (ebd., 43), dann ist diese den Rahmungseffekt verstärkende Verschränkung der Metatexte im Horizont des von den beiden Weimarer Theaterreformen betriebenen Projektes zu verstehen, jene Entweltlichung des Zeichenraums Bühne zu vollenden, welche mit der Leipziger Theaterreform Gottscheds gute siebenzig Jahre früher ihren Anfang genommen und über das lange 18. Jahrhundert hinweg der übergreifende Gegenstand aller großen Theaterdebatten gewesen war.¹⁷ Indes stellt die Markierung des entweltlichten Status des Zeichenraums Bühne mittels einer Wiederholung der vierten Wand auf der Ebene der Bühnenhandlung, wie wir sie bei Schiller und Goethe gleichermaßen finden, bereits eine Kippfigur dar, die das Bild aus dem Rahmen und das theatrale Raumregime aus seiner Verpflichtung auf die klassische Episteme zu lösen beginnt; eine Kippfigur, die zeitgleich zum zentralen Thema des frühromantischen Theatertheaters eines Ludwig Tieck werden sollte.¹⁸

LITERATUR

- Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. München 2008.
- Borchmeyer, Dieter: »... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären ...«. Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: Wilfried Barner u.a. (Hg.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, 351-370.
- Brown, Jane K.: *Goethe's Faust. The German Tragedy*. Ithaca/London 1986.
- Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca/London 1989.

¹⁷ Zum Verhältnis der drei die *Faust*-Tragödie rahmenden Metatexte siehe die minutiöse Analyse von Brown 1985, 33-47.

¹⁸ Vgl. hierzu unter mediologischem Aspekt: Deiters 2011.

- Deiters, Franz-Josef: Von Gottscheds Literarisierung des Theaters zu Tiecks literarischem Post-Theater – eine mediologische Reflexion. In: Franz-Josef Deiters u.a. (Hg.): *Groteske Moderne – Moderne Groteske. Festschrift für Philip Thomson / Festschrift for Philip Thomson*. St. Ingbert 2011, 407-430.
- Diderot, Denis: *Œuvres esthétiques. Textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes*, par Paul Vernière. Paris 1959.
- Dünne, Jörg u.a. (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg 2009.
- Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters. Bd. 2: *Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen*. Tübingen 1995.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971.
- Ders.: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel, in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagen-texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006, 317-329 (frz. 1967).
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierrig Bände*. Hg. von Friedmar Apel u.a. Frankfurt a.M. 1985-1999.
- Gottsched, Johann Christoph: Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Teil. In: ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. von P. M. Mitchell. Berlin/New York 1968-1995, Bd. VII/1.
- Graf, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen 1992.
- Hagen, Johann Jost Anton vom (Hg.): *Magazin zur Geschichte des Deutschen Theaters. Erstes Stück*. Halle 1773.
- Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1931]. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagen-texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006, 501-513.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. IV. Band: *Von der Aufklärung zur Romantik (1. Teil)*. Salzburg 1961.
- Kindermann, Heinz: *Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*. Wien 1963.
- Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i.Br. 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert u.a. München 1970-1979.

- Matthes, Isabel: »Der allgemeinen Vereinigung gewidmet«. *Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*. Tübingen 1995.
- Maurer-Schmooch, Sybille: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1982.
- Meyer, Jochen: *Theaterbauteorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Zürich/Berlin 1998.
- Müller-Harang, Ulrike: *Das Weimarer Theater zur Zeit Goethes*. Weimar 1991.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1959-1987.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 2004.
- Schwind, Klaus: »Man lache nicht!« Goethes theatrale Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs«. In: *IASL* 21. Jg., 2 (1996), 66-112.
- Strauß, Botho: *Der Gebärdensammler. Texte zum Theater*. Hg. von Thomas Oberender. Frankfurt a.M. 1999.
- Wild, Christopher J.: *Theater der Keuschheit. Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg i.Br. 2003

Weltraum und Subjektraum

Zum Konzept des inneren Universums bei Novalis

PHILIPP WEBER

Der Kosmos stellt in der Zeit um 1800 ein ausgezeichnetes Medium der Reflexion dar. Dies erklärt sich durch seine Analogie zu diversen charakteristischen Paradigmen der Epoche (Unendlichkeit, Absolutheit und romantische Sehnsucht seien hier beispielgebend), ebenfalls wird dieser Topos prominent mittels der aufstrebenden Astronomie, die im ausgehenden 18. Jahrhundert in Europa eine enorme Hochphase erfährt.¹ Ausschlaggebend hierfür sind, neben technischen Errungenschaften, vor allem die kosmologischen Schriften von u.a. Immanuel Kant, Pierre-Simon Laplace und Johann Heinrich Lambert, die eine erstmalige modern wissenschaftliche Gesamtschau des Universums liefern. Mit diesen umfangreichen und zum Teil sehr populären Werken ist innerhalb des modernen Wissenschaftsdiskurses eine umfassende Beschreibung des zu jener Zeit bekannten Universums gegeben. Die auf der Newton'schen Mechanik beruhenden Kosmologien vermögen es fast gänzlich mittels der Anziehungs- und Abstoßungskraft die Entstehung und Entwicklung des Universums zu beschreiben – und können dabei auf theologische oder metaphysische Vorannahmen verzichten.

Die ersten modernen Observatorien werden ebenfalls in diesen Jahren errichtet, so etwa in Gotha, wo 1798 der erste europäische Astronomiekongress tagt. Die besondere Faszination für den Kosmos gelangt so auch nach Jena und erhält im Umkreis der Frühromantik besondere Aufmerksamkeit. Als Beispiele seien hier nur die kosmogonischen sowie astronomischen Spekulationen F.W. J. Schellings und J.W. Ritters genannt. Die wohl innovativsten Applikationen dieses Wissensfeldes finden sich jedoch bei Friedrich von Hardenberg (Novalis), der sich der Thematik des Kosmos auf eigene romantische Weise annähert, die im Folgenden genauer in den Blick genommen werden soll. Dies soll über zwei einander ergänzende Zugriffe geschehen: zum Einen über die Analyse der bei Novalis vorzufindenden Übertra-

1 Eine umfangreiche Beschreibung dieser Epoche findet sich bei Hans Blumenberg 1981.