

Utopie und Dystopie sind ungleiche Geschwister, die im Krisenfall beständig bemüht werden, um Hoffnung auf einen Ausweg aus der Katastrophe zu artikulieren. Beide sind auf die Zukunft gerichtet: Sie drängen auf Veränderung, aktivieren zum Handeln und lassen es nicht zu, dass wir uns im Krisenzustand schicksalsergeben einrichten.

Der die Reihe *Proskenion – Studien zu Theater und Performance* eröffnende Band „Utopie in Theater, Performance und Aktion“ versammelt Beiträge, die Utopie und Dystopie in Diskurs und Praxis des Theaters aufspüren und deren Wirkungen nachgehen. Die besprochenen Beispiele umfassen dabei eine große Bandbreite von performativen Praxen wie Theateraufführungen, Dramaturgien und Methoden des angewandten Theaters, Amateurtheater und politische Straßenproteste. Besonderes Augenmerk liegt auf der Zeitlichkeit des utopischen Vermögens von Theatermacher:innen und Zuschauer:innen. Theater, Aktion und Performance durchbrechen häufig normative Zeitregime, spekulieren auf zukünftige Alternativen und eröffnen differente ästhetische Erfahrungen. Welches Potential haben sie, Zukünfte zu öffnen und Hoffnung zu geben? Klar ist: Theater kann das ‚Hier und Jetzt‘ zu einem Möglichkeitsraum hin öffnen. Die jeweilige szenische Verhandlung der Zukunft setzt sich in Gegensatz zum Gegebenen und Vergangenen. Damit stellt Theater einen möglichen (Ausnahme-)Zustand zur normativen Ordnung, zum Alltag, zum Leben her und verweist zugleich immer auf das, was noch fehlt.



ISBN 978-3-8498-1945-3

PROSKENION
Studien zu Theater und Performance
1

Wagner
Ernst (Hgg.)

AV

Utopie in Theater, Performance und Aktion

PROSKENION I

Meike Wagner
Wolf-Dieter Ernst (Hgg.)

Utopie in Theater,
Performance und Aktion

AISTHESIS VERLAG

Meike Wagner

Die ‚Uranische Republik‘

Utopische Performanz von ‚Citizenship‘ im Amateurtheater um 1800

In der Phase einer politischen Radikalisierung der Aufklärung, im späten 18. Jahrhundert, prallen utopische Gesellschaftsentwürfe, die Gleichheit der Menschen, demokratische Entscheidungsfindung, freie Meinungsäußerung und eine freie Entfaltung von individuellen Talenten und Fähigkeiten propagieren, auf die oppressive Realität des spätabolutistischen Europas. Frühe Konzepte von ‚Citizenship‘ kursieren auf dem Kontinent, werden jedoch selbst in den revolutionären Geschehnissen in Frankreich und Amerika nicht vollumfänglich politisch umgesetzt. Wo finden also diese Vorstellungen und Ideen einen ‚anderen Ort‘, einen Raum für ihre Entfaltung, um von dort aus die Utopie zu erproben und zu verwirklichen? These dieses Beitrags ist es, dass Amateurtheater-Vereine der Zeit ihre sozialen, kulturellen und politischen Praxen einer Art von ‚Zukünftigkeit‘ unterwarfen. Sie lebten eine bürgerliche Geselligkeit als ob sie schon allen Schichten zustünde, sie nahmen sich die Bühne für ihre schauspielerische und soziale Performance als ob die Öffentlichkeit sich ohne Schranken für sie öffnete, sie entwickelten demokratische Abstimmungsverfahren als ob das allgemeine Wahlrecht schon politische Realität sei.

Die Theateramateure erschufen sich ein gemeinschaftliches Erleben dieser Utopie, das man mit Jill Dolans Idee von ‚utopian performatives‘ verbinden könnte. Dolan beschreibt „utopian performatives“ als:

small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense.¹

Zum einen ist das Gefühl des Gemeinsamen in diesem intensiven Moment entscheidend. Dies verbindet sie mit Turners Konzept der *communitas* als herausgehobenes Gefühl einer Zusammengehörigkeit im Verlauf einer Performance oder eines Rituals. Zum zweiten ist es der Akt

1 Jill Dolan, *Utopia in Performance. Finding Hope in the Theater*, Ann Arbor 2005, 5f.

der utopischen Performance, der spürbare Effekte in die Welt setzt: „Utopian performatives, in their doings, make palpable an affective vision of how the world might be better.“²

Hat diese affektive utopische Gemeinschaft, wie von Dolan beschrieben, Aspekte einer politischen Gemeinschaft? Dolan würde argumentieren, dass genau im affektiven Erleben der Kern der performativen Wirksamkeit liegt und somit auch die Politik der vorausgeworfenen Realisierung eines besseren Lebens. Der starke Bezug auf den Affekt der Gemeinschaft birgt jedoch das Risiko in sich, die Überwindung der individualistischen Gegensätze zum utopischen Ziel zu setzen. Wie Roberto Esposito³, Jean-Luc Nancy⁴ und andere festgestellt haben, würde dann die Gemeinschaft im Wesentlichen apolitisch. Die vereinigende und vereinnahmende Utopie schлüge um in repressive Ideologie, wie es das Beispiel faschistischer Konzepte von ‚Volksgemeinschaft‘ zeigt. Hier wäre die Aushandlung zwischen ‚communitas‘ und ‚immunitas‘ (Esposito) als gegenläufige Pole von Vergemeinschaftung und individueller Entbindung vom sozialen Kreislauf des gemeinschaftlichen Gebens⁵ ausgesetzt, das ‚Unvernehmen‘ als Essenz des Politischen (Rancière) unwirksam gemacht.

Nimmt man jedoch die Performativität in Dolans ‚utopian performatives‘ ernst, dann entsteht hier ein Bild, in dem Gemeinschaft immer erst im ‚doing‘ etabliert wird und keinesfalls eine statische Konstante darstellt. Dafür spricht auch ihr Sprachgebrauch, Dolan redet von ‚moments‘ und setzt ‚utopian performatives‘ in den Plural: Es sind momenthafte, wiederholte Ereignisse utopischer Gemeinschaft. Die ‚Aushandlung‘ ist dann der Praxis der Gemeinschaft sozusagen einverleibt. Damit ist das ‚andere‘, das Individuelle, das nicht-Gemeinschaftliche ein Teil der Praxis. Gemeinschaft lässt sich so nicht als vollendete denken, sie bleibt notwendig utopisch unbestimmt. Und sie bleibt prekär, notwendigerweise auf das ‚doing‘ angewiesen. Dennoch, und hier kommt die Utopie als vorausgeworfene Realisierung ins Spiel, setzt dieses ‚doing‘ der Gemeinschaft wirksame Effekte. Das Erlebte und Getane lässt sich nicht mehr aus der politischen Realität weglöschen.

Aus dieser Perspektive der performativen Utopie als Aushandlung zwischen individueller Freiheit und affektiver Vergemeinschaftung möchte

2 Dolan, *Utopia in Performance*, 5f.

3 Vgl. Roberto Esposito, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Berlin: Diaphanes, 2004 und *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin: Diaphanes, 2004. Ich danke Wolf-Dieter Ernst für den Hinweis auf Espositos Konzept der ‚immunitas‘.

4 Vgl. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris: C. Bourgois, 1999.

5 Vgl. Roberto Esposito, *Immunitas*, 13.

ich mich im Folgenden die der gelebten Utopie von ‚citizenship‘ unter den Mitgliedern des Theatervereins *Urania*⁶ befassen.

Acts of Citizenship⁷

Staatsbürgerschaft („citizenship“) bezeichnet die dauerhafte Staatszugehörigkeit einer natürlichen Person und beinhaltet deren Rechte und Pflichten in dem betreffenden Staat. Obgleich in Preußen mit der Einführung des *Allgemeinen Landrecht für die Preussischen Staaten* (ALR) 1794 solche Rechte und Pflichten in zivilrechtlicher und strafrechtlicher Hinsicht formuliert wurden, so war die Idee der Staatsangehörigen weitgehend untertanenhaft geprägt im Kontext des spätabolutistischen Staates. Hier tat sich eine Schere auf zwischen der formalen Gewährung von gesellschaftlichen Rechten und der Verweigerung einer demokratisch-bürgerlichen Teilhabe an politischer Gestaltung.⁸ Vor diesem Hintergrund scheint es schlecht gerechtfertigt, die Mitglieder des Theatervereins *Urania* mit einem demokratischen Begriff von Staatsbürgerlichkeit in Verbindung zu setzen. Dennoch verpflichtete die Satzung des Vereins sie, wie später ausführlich dargestellt wird, auf ‚bürgerliche‘ Rechte und Pflichten, die durchaus mit demokratischen Abstimmungs- und Diskursverfahren in Zusammenhang gestellt werden können. Wie lässt sich nun diese Art von demokratisch-bürgerlicher Praxis mit Konzepten von ‚citizenship‘ zusammendenken, wenn die politische Realität eine solche Praxis eigentlich nicht vorsah?

Im aktuellen politischen Diskurs⁹ geht man davon aus, dass ‚citizenship‘ über ein formal reguliertes ‚Staatsbürgerrecht‘ hinausgeht und vielmehr erst in einer kulturellen, politischen und sozialen Praxis als

6 An anderer Stelle habe ich mich bereits mit den emanzipativen Hoffnungen der Frauen im Theaterverein auseinandergesetzt, vgl. Meike Wagner, „Schöpferin glücklicher Stunden... – Utopische Spielräume von Amateur-Schauspielerinnen im frühen 19. Jahrhundert“, in *Forum Modernes Theater*, Heft 1-2, 2022, 177-190.

7 Die in diesem Abschnitt erörterte Perspektive auf ‚citizenship‘ ist als grundlegender Forschungsansatz für das historiographische ERC-Projekt „Performing Citizenship. Social and Political Agency in Non-Professional Theatre Practice in Germany, France, Britain, Sweden and Switzerland (1780-1850)“, <https://www.p-citizens.gwi.uni-muenchen.de>, entwickelt worden.

8 Vgl. Ernst-Wolfgang Böckenförde, *Staat, Gesellschaft, Freiheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, 190f.

9 Vgl. etwa Isin, Engin F., „Performative Citizenship“, *The Oxford Handbook of Citizenship*, hg. von Ayelet Shachar u. a., Oxford: Oxford University Press, 2017, 500-523; Stasiulis, Daiva und Abigail B. Bakan: *Negotiating Citizenship*,

,citizenship‘ materialisiert wird und gleichzeitig ,citizens‘ hervorbringt. Dies ist genau der Grund, warum ich gerne den englischen Begriff ,citizenship‘ gebrauche, der sich zu diesen performativen Dimensionen hin öffnet, und gegen das deutsche ‚Staatbürgerschaft‘¹⁰, das enger an normativ politischen Strukturen gebunden ist (,einen Pass besitzen‘). Engin Isin fasst die performativen Aspekte des politischen Diskurses zusammen:

First, that there is a recognition that citizenship that exists on paper is an expression of inert or passive rights, yet citizenship rights (and responsibilities) are brought into being only when performed. It is not only that rights that have been won through long and hard social struggles (such as freedom of speech or social insurance) would disappear if not performed, but also that such struggles require performing rights that may not exist (for example, sexual rights, animal rights, or ecological rights). Second, since citizenship is brought into being by performing it, non-citizens can also perform citizenship. The political subjects – individual or collective – of citizenship are not given in advance, they too are brought into being performatively.¹¹

Das performative Tun erst bringt ,citizen rights‘ zur Realität. Durch die Betonung auf diese ‚Performance‘ entsteht die Möglichkeit, ‚citizenship‘ außerhalb formal verbriefter Rechte zu sehen und somit ein utopisches ‚Noch-nicht‘ zuzulassen anstelle eines normativen Ausschlusses.

Insbesondere im partizipativen Theater und in Formen des ‚applied theatre‘ spielen die performativen Aspekte von ‚citizenship‘ eine Rolle. Etwa in der soziokulturellen Theaterarbeit mit Jugendlichen, Migrant:innen, oder älteren Menschen werden Bürgerrechte formuliert, gefordert und körperlich erfahren, selbst wenn die formale Zuerkennung von solchen Bürgerrechten fehlt. Sybille Peters und Paula Hildebrandt haben solch

Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003; Tully, James: *On Global Citizenship*, London: Bloomsbury, 2014.

10 Jürgen Kocka hat herausgearbeitet, dass das deutsche Wort „Bürger“ im 19. Jahrhundert drei verschiedene gesellschaftliche Konzepte von Bürgerlichkeit aufruft: 1. der aus der mittelalterlichen Tradition entstandene und privilegierte Stadtbürger (engl. „burgher“), 2. der in der bürgerlichen Gesellschaft geformte Bildungs- oder Besitzbürger (engl. „bourgeois“) und 3. das politische Konzept des Bürgers (engl. „citizen“, dt. heute: „Staatsbürger“). Vgl. Jürgen Kocka, „Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert“, in *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Kocka. Göttingen 1987, 20-63, 28f.

11 Isin, Engin, „Doing Rights with Things. The Art of Becoming Citizens“, in *Performing Citizenship*, hg. von Sybille Peters und Paula Hildebrandt, Singapur et al.: Springer, 2019, 45-56, 50.

performative Realisierung von Bürgerrechten etwas flapsig als „fake it ‚til you make it“ (Peters/Hildebrandt 2019, 5) beschrieben.

To perform citizenship in this sense means to act *as* citizen in a way that potentially reinterprets the citizen as a role and as a subject position. In other words, to perform citizenship and to act/as citizen includes a certain dimension of ‘fake it ’til you make it’ when claiming, enacting or presupposing a right that has yet to gain legal apparatus.¹²

Hier begegnen wir der prospektiv-utopischen Dimension von Theater und ‚Citizenship‘: performativ handeln, als ob das Morgen schon heute wäre, um das Heute besser zu machen.

Die Autorinnen verweisen dabei auf drei Dimensionen der ‚Performance‘ von ‚Citizenship‘¹³: Zum einen geht es darum, eine ‚bürgerliche‘ Performativität anzunehmen, die den Bürgern erlaubt, die zivilrechtliche und gesellschaftliche Realität durch ihr Handeln zu verändern; zum zweiten findet diese ‚Performance‘ außerhalb der gegebenen politischen gesellschaftlichen Strukturen statt; zum dritten gilt es zu verstehen, dass es hier um ein Körperhandeln geht, sowohl auf der institutionellen als auch auf der individuellen Ebene, das diese Körper als Bürgerkörper erst hervorbringt.

Für die Analyse von historischem Amateurtheater in Deutschland ist diese vorausgeworfene Demokratierealisation insofern relevant, als um 1800 demokratische ‚citizenship‘ tatsächlich ohne jede staatliche, formalrechtliche Grundlage praktiziert wurde. Man muss sich vergegenwärtigen, dass etwa der Berliner Theaterverein Urania, gegründet 1792 von kleinbürgerlichen Theaterfreunden, 1797 seine demokratischen Vereinsgesetze mit der Formulierung eines gleichen und allgemeinen Stimmrechts, des Rechts auf freie Rede und der Rechtssicherheit im Kontext des spätabolutistischen Preußen formuliert hat, also in einer oppressiven politischen Situation:

§1. Alle Mitglieder haben gleiche Lasten, also auch gleiche Rechte, und gleiche Stimmen.

§2. Jedes Mitglied hat das Recht etwas vorzutragen, so wie seine Meinung über das Vorgetragene zu sagen.

§3. Kein Mitglied kann, wenn es aus Liebe zur Ordnung gegen ein Anderes auftreten, und sprechen muß, deshalb befeindet werden.

§4. Das Gesetz ist für alle: Sicherstellung des einzelnen Rechts! es sey nun, daß es vertheidigt oder bestrafe.¹⁴

12 Peters, Sybille und Paula Hildebrandt, „Introduction“, in *Performing Citizenship*, 1-13, 5.

13 Peters u. Hildebrandt, „Introduction“, 7.

14 *Gesetze des Privat-Theaters Urania zur Richtschnur der Mitglieder desselben*, Berlin 1797, LA Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 1.

Der Anklang an die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte der französischen Nationalversammlung von 1789 wird sowohl in Wortwahl als auch bei inhaltlichen Prinzipien ersichtlich. Die Theateramateure haben sich hier vom Freiheitsversprechen der Französischen Revolution inspirieren lassen. Ihre eigene politische Realität im spätabolutistischen Preußen lässt diese demokratische Praxis in der Gesellschaft nicht zu, im Verein wird die demokratische Praxis dementsgegen gelebt und schreibt sich somit in utopisches ‚doing‘ von ‚Citizenship‘ ein.

Die Utopien des späten 18. Jahrhunderts

In der historischen Situation um 1800 war das radikale Denken der Aufklärung stark von utopischen Aspekten geprägt. Die Philosophen der Zeit orientierten ihr Denken an der Vorstellung einer ‚besseren Welt‘, die schon greifbar schien, oder zumindest in naher Zukunft realisierbar. Utopisches Denken lässt sich hier zumindest auf drei Ebenen identifizieren, die für die Schaffung eines neuen Theaterverständnisses ineinandergreifen:

- 1) die politische Utopie von Emanzipation, Freiheit und individueller Entscheidungsfreiheit
- 2) die inszenierte Utopie eines „Theaters der Hoffnung“
- 3) die soziale Utopie, den „neuen Menschen“ mit ästhetischen Mitteln zu erziehen

Auf der ersten dieser drei Ebenen eröffnete die Erfahrung des politischen Umbruchs westlicher Prägung – realisiert in der amerikanischen und der französischen Revolution – Möglichkeiten für ein politisches Handeln über soziale und Klassenhierarchien hinweg. Allerdings klaffte noch immer eine große Kluft zwischen Theorie und Praxis: Vorstellungen von Freiheit, Gleichheit und humanistischem Miteinander wurden in der alltäglichen und politischen Realität nicht vollständig umgesetzt – weder in den postrevolutionären Gesellschaften Frankreichs und Nordamerikas noch in den spätabolutistischen Staaten des europäischen Kontinents. Die wachsende Spannung zwischen den weit verbreiteten theoretischen Vorstellungen einer freien und besseren Welt und der erlebten prekären und oppressiven Lebenswelt führte folglich zu einer zunehmenden Infragestellung dieser Gegensätze. Hier entstand ein Bedürfnis, die abstrakt erfahrenen utopischen Konzepte von Freiheit und Demokratie in bestimmten Rahmen und Schutzzräumen in eine konkrete Praxis zu übersetzen.¹⁵ Solche „Schutzgebiete“ waren beispielsweise formelle Vereine und auch Gesellschaften für Amateurtheater.

¹⁵ In diesem Sinne haben auch die Junghegelianer Hegels berühmte Sentenz „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.“

Vereinsartige Zusammenschlüsse waren um 1800 eine wichtige Säule kleinbürgerlicher und bürgerlicher Geselligkeit. Diese Gesellschaftsschichten experimentierten so mit Formen des gesellschaftlichen Beisammenseins und der sozialen Interaktion in Zeiten wichtiger gesellschaftlicher Veränderungen. Dies traf insbesondere auf stark expandierende urbane Zentren wie etwa Berlin und München zu. Soziale Bindungen und kulturelles Leben entwickelten sich immer unabhängiger von den strikt getrennten Schichten der Ständegesellschaft und festen ländlichen Strukturen. Die Selbststilisierung als moderner und urbaner Bürger bedeutete, sich in literarischen Kreisen und Gelehrtengesellschaften zu treffen, sich in einem der kunstnahen Vereine (Musik, Theater, Kunst) zu engagieren, oder auch in einer der sogenannten ‚Ressourcen‘ nach geselliger Unterhaltung zu suchen. Zahlreiche Amateurtheater-Vereine, oder Theater-Gesellschaften gründeten sich, um während der langen und langweiligen Wintersaison für eine angemessene Abendunterhaltung zu sorgen, im Theaterspiel und Theaterschauen eine ästhetische Bildung zu erfahren, und neue Praxen sozialer Bindung außerhalb der traditionellen Gesellschaftsordnung zu vollziehen. Diese Theatervereine investierten in die Etablierung einer Bürgeridentität auf der Grundlage einer entstehenden städtischen Geselligkeit und der Idee einer modernen postabsolutistischen Gesellschaft.

Allein in Berlin gab es um 1800 ca. 160 solcher Bildungs-, Geselligkeits- oder auch Wohlfahrtsvereine.¹⁶ In dieser Zeit nachweisbar sind acht Berliner Theatervereine.¹⁷ Es lässt sich aber vermuten, dass es durchaus noch mehr solcher vereinsähnlichen Gesellschaften gab, in denen Theater gespielt wurde, von denen jedoch keine Dokumentation überliefert ist. Das *ALR* von 1794 stand den Bürgern das Recht zu, ohne staatliche Genehmigung eine Gesellschaft/einen Verein zu gründen, soweit ihre/seine Zwecke der allgemeinen Ruhe, Sicherheit und Ordnung nicht zuwiderliefen.¹⁸ Die Obrigkeiten konnten jederzeit einen Bericht über Gegenstand und Sinn der Zusammenkünfte einfordern.¹⁹ Für die Privattheater-Vereine hieß das, dass sie grundsätzlich unbehelligt waren,

(Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts) als Aufforderung gelesen, das vernünftig politisch Gedachte in Übereinkunft zu bringen mit einer vernünftigen politischen Realität. Vgl. zur Bedeutung dieser Lesart für das vormärzliche Drama Horst Denkler, *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*, München 1973, 29.

16 Vgl. Motschmann, Ute (Hg.): *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786-1815*, Berlin: De Gruyter, 2015, XV.

17 Motschmann, *Handbuch*, 527.

18 Motschmann, *Handbuch*, XIV.

19 Ebd.

jedoch zum Beginn der Theatersaison eine Repertoire-Liste und eine Schauspieler:innen-Liste bei der Polizeidirektion einreichen.

Dadurch entstanden Theater-Vereinen, wie am Beispiel von Urania beschrieben, die Möglichkeit, durch die Vereins-Organisation und gesellige Praxis, Formen von Demokratie intern zu etablieren und in diesem Sinne die eigene ‚Citizenship‘ als Möglichkeit freien und gleichen Handelns utopisch zu erproben.

Auf einer zweiten Ebene könnte das aufgeklärte Schauspielrepertoire als „Theater der Hoffnung“²⁰ bezeichnet werden. Inspiriert von den neuen politischen und gesellschaftlichen Ideen bot das bürgerliche Drama vor allem seinen weiblichen Charakteren utopische Momente der Handlungsfähigkeit und Emanzipation im weiteren Sinne. In diesem Zusammenhang möchte ich nicht so sehr einzelnen Werken dieser Zeit eine politische Wirkung attestieren²¹, sondern vielmehr argumentieren, dass die wiederholte Erfahrung einer solchen Artikulation utopischer Akte auf der Bühne einen performativen Effekt des utopischen ‚doing‘ hatte. Dieser Logik folgend erlangt der Serienautor und brillante Meister der dramatischen Wirkung, August von Kotzebue, eine wichtige Position im Drama des 19. Jahrhunderts und muss unter anderen Gesichtspunkten bewertet werden als dem üblichen geringschätzigen Urteil über seine „billige Massenproduktion“. Seine bürgerlichen Dramen und Komödien, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das deutsche Theaterrepertoire stark dominierten, variierten die Grammatik einer emanzipierten Handlungsfähigkeit gegen normative soziale, politische und wirtschaftliche Unterdrückung ins Unendliche. In seinen Stücken finden wir immer wieder Protagonisten, die sich nicht an bürgerliche Normen halten oder diese bewusst überschreiten, um einem höheren Gebot reiner Rationalität und/oder authentischer Emotion zu folgen. Kotzebue zeigte und diskutierte den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, die Spannung zwischen gesellschaftlichen Pflichten und persönlichen Emotionen und Wünschen.²² Seine Vorstellung vom aufgeklärten, gebildeten und rationalen Bürger wandte sich damit auch immer gegen unhinterfragt traditionelle und vorurteilsbelastete Gesellschaftspraktiken. Sein Publikum ließ sich von den affektiv besetzten Plots berühren und sympathisierte mit seinen aufklärerisch geleiteten und in der ‚alten Gesellschaftsordnung‘ kontrovers erscheinenden Protagonisten.

20 Vgl. den Buchtitel von Walter Hinck, *Theater der Hoffnung. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1988.

21 Auch hier lässt sich Dolans Linie folgen, die postuliert: „Utopian performatives exceed the content of a play or performance“, Dolan, *Utopia in Performance*, 8.

22 Meyer, Jörg F., *Verehrt, verdammt, vergessen. August von Kotzebue. Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M.: Lang, 2005, 41.

Aus dieser Perspektive erhält auch die Bezeichnung „Rührstück“ eine andere Bedeutung. „Rührung“ enthält in der Wortbedeutung einen Aspekt des Bewegtseins, des Beeinflussens durch Bewegung. Obwohl das „Rührstück“ oft als oberflächlich emotional und als modisches Tränenvergießen abgetan wurde, könnte man es auch als effektives und affektives Mittel ästhetischer Bildung im Rahmen des utopischen Denkens der Aufklärung betrachten – hier ‚rührt etwas‘ und es ‚rührt sich etwas‘, es geht nämlich um die allmähliche emotionale Bindung an eine künftige von aufklärerischen Ideen geprägte Gesellschaft und deren Beziehungsmuster.

Dies führt uns zu einer dritten Ebene, in der utopische Performative mit historischen Diskursen über ästhetische Bildung verknüpft werden. Dies wurde am prominentesten formuliert von Friedrich Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Bildung des Menschen* (1793/95)²³ artikuliert. Sein Konzept der ästhetischen Bildung knüpft explizit an die Utopie einer friedlichen und harmonischen Gesellschaft an, in der Freiheit durch das Erleben von Schönheit gefunden wird. In seinem Text identifiziert Schiller die politischen und sozialen Krisen in Europa am Ende des 18. Jahrhunderts. Er lehnt sowohl revolutionäre Umwälzungen und gewalttätige Aktionen der Unterschicht als auch eine Bestätigung der dekadenten herrschenden Oberschicht ab²⁴ und schlägt ästhetische Bildung als einen Weg vor, die Gesellschaft zum Besseren zu verändern. Um die Menschheit durch Schönheit zu Emanzipation und Freiheit zu führen²⁵, müsse man ein harmonisches Gleichgewicht zwischen dem physischen Charakter (niedere Instinkte, körperliche Triebe) und dem ethischen und moralischen Charakter (formale Rationalität) anstreben. Dies werde, laut Schiller, durch die Bildung eines dritten Charakters, des ästhetischen Charakters, erreicht. In dialektischer Dynamik lösen sich die beiden konfligierenden Charaktere im ästhetischen Charakter auf. Die Annahme eines solchen ästhetischen Charakters solle es dem Menschen endlich ermöglichen, eine freie und harmonische Gesellschaft aufzubauen.²⁶

Das Schlüsselmoment der ästhetischen Bildung ist das Erleben von Schönheit in der Begegnung mit der Kunst. Auch wenn Schiller nicht die postmoderne Sprache der Performativität und des ‚doing‘ verwendet, wird deutlich, dass sein Konzept der ästhetischen Bildung die Idee einer emanzipativen, sozialen und politischen Transformation durch

23 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, hg. von Klaus L. Bergmann, Stuttgart 2000.

24 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung*, 18f.

25 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung*, 11.

26 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung*, 13f.

ästhetische Erfahrung unterstützt. Die ästhetische Erziehung zur Freiheit durch Schönheit hat einen ähnlich utopischen Charakter wie das affektive Erleben neuer sozialer und politischer Realitäten im Sinn von Dolans ‚utopian performatives‘.

Uranias Utopie

Der Theaterverein Urania wurde 1792 von acht jungen Männern²⁷, hauptsächlich angestellten Verkäufern, Handwerkern, Theater- und Musikstudenten und Bediensteten, gegründet. Aus einem Lesezirkel entstanden, kam es am 27. August 1792 zu einer ersten Theateraufführung von August von Kotzebues *Menschenhaß und Reue*²⁸. Durch den Erfolg der Aufführung beflügelt wurde nun ein richtiger Verein gegründet, der sich 1795 den Namen *Urania* gab, nach der Muse der Astronomie.²⁹ Die Mitglieder selbst, ihre Familienangehörigen und auf Wunsch auch Nichtmitglieder (durch Eintragung auf der sogenannten ‚Fremdenliste‘) durften den Aufführungen beiwohnen. Das Urania-Theater bot somit einen halbdurchlässigen privaten Raum, der sich aber auch an ein breiteres Publikum richtete. Die Aushandlung des privat-öffentlichen Charakters der Theateraufführungen, Bälle und Abendessen war im Verein immer wieder Thema und brachte ihn immer wieder in Konflikt mit den Polizeibehörden.

27 In der Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum der Urania werden acht Gründungsmitglieder erwähnt, namentlich jedoch nur Hr. Bock und Hr. Baumann, vgl. *Die Privat-Theater-Gesellschaft Urania von 1792 bis 1892*, Festschrift zum 100. Jubiläum, hg. von Oskar Sauerwald, Berlin: Otto von Holtz, 1892. Uta Motschmann gibt in ihrer detaillierten Übersicht 14 Gründungsmitglieder mit Namen an, die Herren Albrecht, Appenzeller, Bock, Emter, Oehls 1, Peschke, Richter 1, Richter 2, Rudolph, Schur, Titschow, Wagler, Witzky und Wolf. Hr. Baumann findet sich in dieser Aufzählung nicht, vgl. Motschmann, Handbuch, 539-541.

28 Die Namen und Berufe der Gründungsmitglieder variieren je nach historischer Quelle, es lässt sich jedoch sagen, dass die folgenden Personen an der ersten Theateraufführung, Kotzebues ‚Menschenhass und Reue‘, am 28. August 1792 beteiligt waren: Hr. Bock, Hr. Richter I, Hr. Richter II, Hr. Emter, Hr. Titschow und Hr. Appenzeller. Vier ‚spielende Damen‘ waren an der Aufführung beteiligt: Fr. Ahlden, Fr. Ziehm I und II, and Fr. Wilhelmine Maaß (die später eine bekannte professionelle Schauspielerin wurde). Vgl. *Die Privat-Theater-Gesellschaft Urania von 1792 bis 1892*, 2. Zu diesem Zeitpunkt konnten Frauen als Schauspielerinnen teilnehmen, konnten jedoch nicht vollwertiges Vereinsmitglied werden.

29 Konferenz, 1. September 1795, LA Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 2.

Während die Gründungsmitglieder im Jahr 1792 der Unter- und Mittelschicht angehörten³⁰, wurde der Theaterverein später immer mehr von wohlhabenden Kaufleuten, etablierten Handwerksmeistern mit eigenem Betrieb und gebildeten Gesellschaftskreisen dominiert. In den Anfangsjahren war das Repertoire stark vom königlichen Theater beeinflusst und wurde daher von leichter Komödie und bürgerlichem Drama von Autoren wie Kotzebue und Iffland dominiert. Aber auch Stücke von Lessing (*Emilia Galotti*, *Minna von Barnhelm*) und Schiller (*Die Räuber*, *Kabale und Liebe*) erschienen regelmäßig im Repertoire.

Um 1800 wurde Theater in Berlin entweder vom Hoftheater (bis 1799) einem exklusiven Publikum präsentiert oder in unregelmäßigeren Abständen von Wandertruppen in der Stadt öffentlich geboten. Die Etablierung von Amateurtheater war also eine Möglichkeit, das Theater auch der Unter- und Mittelschicht zugänglich zu machen und regelmäßige Formen der Unterhaltung und ästhetischen Praxis zu etablieren – *Urania* etwa spielte in der Wintersaison (ca. Oktober bis Mai) an jedem zweiten Sonntag.³¹ Von Anfang an wurden Elemente aus dem älteren Konzept des „Nationaltheaters“, insbesondere in Bezug auf Bildungsaspekte aufgegriffen und eine klare Abtrennung sowohl zu den sozial fragwürdigen Wandertruppen als auch zur exklusiven Theaterpraxis des Hoftheaters vorgenommen. Sie engagierten sich für die Institutionalisierung ihres Theaterspiels und konnten 1794³² einen kleinen Theaterraum mieten, in dem auch ihre gesellschaftlichen Zusammenkünfte stattfanden. Bis 1802 versammelten sich rund 50 Mitglieder regelmäßig in dem neu eröffneten *Urania-Theater*³³, das bis zu 300 Zuschauern Platz bot.

30 Zu den frühen Mitgliedern gehörten u. a. ein Kupferstecher, ein Schönfärber, ein Bronceur, ein Tischler, ein Galanteriehändler, zwei Kammerdiener, ein Bandfabrikant, ein Kaufmann, ein Forstzeugmeister und zwei Kondukteure. Vgl. Motschmann, *Handbuch*, 539.

31 Sonntag war typischerweise ein Wochentag, an dem untere und mittlere Gesellschaftsschichten das Theater besuchen konnten. Diese Gesellschaftsgruppen konnten unter der Arbeitswoche normalerweise keine Theateraufführungen anschauen, daher wurde für sie der Begriff des „Sonntagspublikums“ geprägt in Bezug auf das Königliche Theater, vgl. Rudolf Weil, *Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796-1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft*, Berlin: Selbstverl. der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1932, 46-7.

32 Vertrag des Theatervereins, n. d. 1794 (wahrscheinlich Sommer 1794, vor Michaelis, das heißt, vor dem 29. September), Landesarchiv Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 1.

33 Der Theaterverein finanzierte den Theaterbau durch die Ausgabe von Aktienanteilen. Der so ‚zusammengeschossene‘ Investitionsbetrag wurde dem Bauherrn als Darlehen übergeben, der im Laufe der Jahre Tilgungsbeträge

In den Jahren nach 1799, als das Königliche Theater den Zuschauern allgemeinen Zugang gewährte, waren mehrere Zuschauergruppen, insbesondere junge Offiziere, dafür berüchtigt, Theaterskandale zu provozieren. Mit ihren Spazierstöcken auf den Boden stampfend („pochen“) attackierten sie Schauspieler und insbesondere junge Schauspielerinnen.³⁴ Das Theater wurde so schnell zu einem Ort der übergriffigen Aggression, der vor allen Dingen für Frauen (auf der Bühne und im Publikum) besonders unangenehm werden konnte. Es fällt auf, wie sehr diese Theateratmosphäre im Gegensatz zu den geordneten Theateraufführungen im Amateurtheaterverein stand, der sich verpflichtet hatte, unmäßiges Verhalten vor Ort sofort zu sanktionieren. Theaterskandale der Urania sind in den historischen Quellen überhaupt nicht verzeichnet. Es scheint, dass sie das Modell des „disziplinierten Publikums“ aus dem „Bildungstheater“ schon voll und ganz übernommen hatten.³⁵ Die Gründe für dieses zurückhaltende bürgerliche Verhalten liegen zum einen im idealisierten Bild des Vereins von „Einheit, harmonischem Sozialverhalten und innerer Ordnung“³⁶ und der Verbindung von „Unterhaltung und Bildung“³⁷, das immer wieder Beitritte von neuen Mitgliedern motivierte. Darüber hinaus wurden die Schauspieler und Schauspielerinnen mit großem Respekt empfangen, Trampeln oder Schreien während der Vorstellung war ein Ding der Unmöglichkeit. Mehrfach wurde sogar darüber diskutiert, ob Applaus nicht zu unanständig wäre und auch ein zu undemokratischer Vorgang, da hier einige Schauspieler über andere gestellt würden.³⁸

zurückzahlte. Auf dieselbe Weise wurde auch der zweite Theaterneubau 1834 finanziert. Im frühen 19. Jahrhundert war diese Art der Finanzierung von privaten Theaterbauten üblich, so etwa auch beim Königstädtischen Theater (1822) in Berlin.

- 34 So etwa beim Theaterskandal um Friederike Bethmann-Unzelmann und ihre Tochter Minna im Jahre 1809. Junge Offiziere fielen in der Zeit immer wieder durch aggressives Verhalten im Theater auf, vgl. Arno Paul, *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums. Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*, Freie Universität Berlin, 1969.
- 35 Zu einer ‚Disziplinierung‘ bürgerlichen Theaterpublikums, vgl. Jan Lazardzig, „Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer Polizey für das Geräusch (1810)“, in *Agenten der Öffentlichkeit*, hg. von Meike Wagner, Bielefeld: Aisthesis, 2014, 97-116.
- 36 Brief von Hr. Dahmer, 8. April 1793 an den Vorstand, Landesarchiv Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 1.
- 37 Brief von Hr. Zimmermann, 30. Mai 1796, an den Vorstand, Landesarchiv Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 1.
- 38 Einmal wurde der Theaterapplaus vollständig verboten. Dagegen protestierten die Schauspieler und Schauspielerinnen sofort, sodass das Verbot rasch

Darüber hinaus ist aber auch klar, dass Urania gezwungen war, der Polizei, die ihre Aktivitäten durchaus beobachtete, eine einwandfreie Bilanz vorzuweisen, wie ein Mitglied im Jahr 1803 ausdrückte:

Zu einer Zeit, wo man von Seiten des Staats darauf Bedacht ist, die Zahl der Privat-Comödien einzuschränken, und auch die mehresten derselben schon aufgehoben hat, verdankt die Gesellschaft Urania ihre fortdauernde Existenz bloß dem guten moralischen Benehmen ihrer Individuen, wie dies auch aus verschiedenen von den Unter-Behörden an das General-Direktorium eingegangenen Berichten des mehreren hervorgeht.³⁹

Um diesen Erwartungen gerecht zu werden, wurde von allen Mitgliedern verlangt, ihre Theaterkarten nur an Personen mit moralisch einwandfreiem Ansehen zu verteilen. Daher waren die als Einlasskontrollure fungierenden Mitglieder berechtigt, Personen mit zweifelhaftem Ruf am Eingang zurückzuweisen.⁴⁰ Dadurch verlagerte sich die Frage des Zugangs zum Theater von sozialen und wirtschaftlichen Privilegien hin zu moralischen Maßstäben im bürgerlichen Sinne. Obwohl die Polizeibehörden bei Fehlverhalten bereit waren, einzugreifen, lag die Festlegung der Einlassbestimmungen dennoch überwiegend in der Hand des Theatervereins.

Als Reaktion auf den Versuch des Direktors des Königlichen Theaters, Graf Brühl, im Jahr 1816, die Schließung der Privattheater in der Stadt zu erreichen, stellte sich sowohl der Polizeikommissar als auch die Berliner Regierung auf die Seite der Theateramateure.⁴¹ Sie betonten, dass das Königliche Theater durch den Brand 1816 und die Königliche Oper derzeit nicht in der Lage seien, alle Bürger aufzunehmen⁴², die Theater sehen wollten. Dies betraf insbesondere die arbeitende Unter- und Mittelschicht, die an Sonn- und Feiertagen nach Unterhaltung strebe. Und sie argumentierten in wirtschaftlicher Hinsicht: private Theateraufführungen weckten bei den Menschen den Wunsch nach Theater im Allgemeinen, und dieser könne schließlich nur im Königlichen Theater seine volle Befriedigung finden.

wieder aufgehoben wurde. Vgl. Konferenz, 18. Januar 1830, FU Berlin, Slg. Walter Unruh, Urania-Akten.

39 Brief von Hr. Chabot, Regisseur, 19. Dezember 1803 an den Vorstand, Landesarchiv Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 1.

40 Konferenz, 20. Juni 1797, Landesarchiv Berlin, A Rep. 232-19, Nr. 1.

41 Vgl. den Bericht des Polizeipräsidenten vom 18. Dezember 1816 und Bericht der städtischen Regierung von Berlin vom 26. August 1817, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I HA, Rep. 77, Ministerium des Innern, Tit. 420, Nr. 16, Bd. 1.

42 Das Königliche Theater war 1816 vollständig ausgebrannt, dadurch war das Theaterangebot in der Stadt stark eingeschränkt.

Meiner Meinung nach steigerte die Gewöhnung durch die Amateurtheater nicht nur die Zuschauerzahlen insgesamt, sondern sie trugen auch zur Modellierung eines neuen bürgerlichen Publikums bei, das einerseits diszipliniertere Verhaltensweisen annahm, andererseits aber auch ein wachsendes Bewusstsein entwickelte für die Wirksamkeit theatraler und politischer Öffentlichkeit. In der Revolution von 1848 wird dieses „neue Publikum“ seine Lektionen gelernt haben und das Theater in eine politische Agora verwandeln.⁴³

Die Berichte des Polizeikommissars und der Gemeinde zeugen auch von selbstbewussten Interventionen der Amateurtheater hinter den Kulissen. Alle drei damals bestehenden Privattheater, *Urania*, *Concordia* und *Familienressource*, hatten umgehend Protestnoten eingesandt und versuchten, mit den zuständigen Behörden zu verhandeln. Und das gelang ihnen auch, 1818 garantierte der König schließlich ihren Fortbestand.⁴⁴

Auch die Auswahl des Repertoires war ein wichtiger Entscheidungsmoment im Theaterverein. Für das Königliche Theater wurde auf den Theaterrechnungen vermerkt, wer beim Repertoire „mitzureden“ hatte. Wir finden Notizen wie „auf allerhöchsten Befehl“ (auf Anordnung des Königs), „auf höchsten Befehl“ (auf Anordnung des Hofes) oder „auf allgemeines Verlangen“ (nachgefragt vom Publikum) usw. Während der König einfach seine Wünsche an das Theater richtete, nutzte das Publikum vor allem die Mittel der Skandalisierung (ein Stück stoppen) oder des überschwänglichen Jubels (eine Wiederholung veranlassen) während der Aufführungen.

In der Theater-Gesellschaft *Urania* kann man die Etablierung demokratischer Prozesse nicht nur im Hinblick auf das Repertoire, sondern auf allen Ebenen der Produktion und Organisation von Theater- und anderen Veranstaltungen beobachten. Die Satzung des Theatervereins von 1797 legte formell den Rahmen für die Beteiligung an demokratischen Entscheidungsprozessen fest: Jedes Mitglied hatte das gleiche Stimmrecht, jedes Mitglied hatte das Rederecht und alle Mitglieder waren vollständig den Gesetzen des Theatervereins unterworfen und hatten auch das Recht, Berufung einzulegen. In den wöchentlichen Konferenzen schlug der Regisseur ein Repertoire vor und gab auch seine Besetzungsauswahl bekannt. Anschließend wurden die bei den Sitzungen anwesenden Mitglieder eingeladen, die Vorschläge zu diskutieren und zu verhandeln und

43 Zu Theater und seinem Publikum im Vormärz und der Revolution von 1848, vgl. Meike Wagner, *Theater und Öffentlichkeit. Berlin, München und Wien als Spielplätze bürgerlicher Medienpraxis*, Berlin: Akademie, 2013.

44 Notiz des Ministerium des Königlichen Hauses vom 11. Januar 1818, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I HA, Rep. 77, Ministerium des Innern, Tit. 420, Nr. 16, Bd. 1.

die bisherige Leistung zu bewerten. Normalerweise folgten sie den Vorschlägen des Direktors und bestätigten per Akklamation, aber manchmal erforderten kontroverse Punkte längere Verhandlungen und formelle Abstimmungen. In solchen Fällen, wie auch bei der Abstimmung über die Aufnahme neuer Mitglieder kam das Wahlverfahren durch die sogenannte Ballotage zum Einsatz. Dieses geheime Abstimmungsverfahren erfolgt durch das Einwerfen einer schwarzen oder weißen Kugel in ein abgeschlossenes Gefäß. Bei der späteren Auszählung ist nicht mehr ersichtlich, wer welche Farbe gewählt hat. Entscheidungsfindung und formelle Abstimmung orientierten sich also an demokratischen Verfahren und hingen, im Unterschied zum Königlichen Theater, weder vom königlichen Befehl noch von öffentlicher Skandalisierung ab.

Die Mitglieder der *Urania*, die ihren Verein häufig als ihre „Uranische Republik“⁴⁵ bezeichneten, waren stolz auf ihre demokratische Organisation und identifizierten sich stark damit, als ‚freie Bürger‘ im Rahmen ihrer republikanischen Utopie zu handeln. Während sich das Publikum im Königlichen Theater durchaus mit dem ihm dargebotenen Repertoire oder mit bestimmten auftretenden Künstlern identifizierte, so lag beim Theaterverein *Urania* die Identifikation auf der Ebene der Institution als solcher und ihren sozialen, kulturellen und politischen Praktiken. In der *Urania* (wie auch später im Königstädtischen Theater) erprobte und etablierte der Verein mit seinen demokratischen Abläufen, mit seinen Theateraufführungen, Bildungsangeboten, gesellschaftlichen Zusammenkünften, Bällen und Abendessen eine bürgerliche Identität für seine Theateramateure.

Bürgerliches Theater

Die *Urania* praktizierte solch ein identifikatorisches und bürgerliches Theater in Berlin bereits an die dreißig Jahre, als mit der Eröffnung des Königstädtischen Theaters 1824 eine erste professionelle Theaterinstitution entstand, die genau dieses Theatermodell weiter fortschrieb.

Es ist allgemein bekannt, dass die Entstehung des Konzepts des „Nationaltheaters“ in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der deutschen Theatergeschichte einen entscheidenden Moment für das Umdenken und die Neudefinition des Theaters darstellte. Die Einführung und Etablierung eines deutschen Theaterrepertoires stellte eine Herausforderung für die Traditionen des französischen und italienischen Hoftheaters dar und führte daher zu einer Fokussierung auf die deutsche Sprache (Entwicklung des „Hochdeutschen“ als Bühnensprache), die als verbindender

45 Vgl. Konferenz, 13 April 1830, Slg. Walter Unruh, Urania-Akten.

Faktor zwischen den verschiedenen deutschen Ländern fungierte. Die Ablehnung französischer Klassiker und der italienischen Oper wurde zum gemeinsamen Nenner von Theaterreform und Nationalismus und verknüpfte so die künstlerischen, literarischen und politischen Diskurse.

Eine radikalere Neudefinition des Theaters wird um und nach 1800 erreicht, als die drei identifizierten Ebenen der Utopie – die politische Utopie, die inszenierte Utopie und die sozialästhetische Utopie – im Konzept eines bürgerlichen Theaters zusammenkamen, das auf Prinzipien wie allgemeiner Zugang, Teilhabe, Identifikation und Bildung basierte. Diese Grundlagen waren auch für die Etablierung einer bürgerlichen Identität in gesellschaftlicher Hinsicht wichtig. Während die Hoftheater eine langsame und schrittweise Entwicklung hin zu einem nationalen und dann bürgerlichen Theater durchliefen, übernahm die reiche Amateurtheaterszene um 1800 schnell solche bürgerlichen Prinzipien. Zur These steht hier, dass die Vereins- und Gesellschaftstheater mit ihren künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Praxen nicht unmaßgeblich am Mainstreaming des bürgerlichen Theaters beteiligt waren, indem sie das Publikum für diese Art von Theater vorbereiteten und ihre bürgerlich geprägten Schauspieler in großer Zahl auf die professionellen Bühnen strebten.⁴⁶

Es wird angenommen, dass das Bildungstheater durch den Erfolg und die Verbreitung eines literarischen Schauspielrepertoires endgültig die älteren Theaterformen dominierte und die Entwicklung einer modernen Theaterinstitution prägte.⁴⁷ Dieses Argument berücksichtigt jedoch nicht die Relevanz des Theaters als soziale und kulturelle Praxis. Man sollte an dieser Stelle das Streben des Publikums, durch die kulturelle Praxis des Theaters eine bürgerliche Identität aufzubauen, nicht unterschätzen. In den größeren Residenzen sind es die bürgerlichen Schichten, die dieses „alte Medium“ beanspruchen und langsam in eine „neue Theaterinstitution“ verwandeln.

Der liberale Denker, Romancier und Theaterkritiker Willibald Alexis berichtet in seinen Memoiren von der wichtigen Rolle, die das neu gegründete Königstädtische Theater (gegründet 1824) im Leben der bürgerlichen und städtischen Bürger Berlins spielte:

46 Vgl. zur Ausbildung von ‚Bürger:innen-Schauspieler:innen‘ und ‚Schauspieler:innen-Bürger:innen‘ durch die Amateurtheater Wagner, Meike: „Die Spiele der Amateure. Ästhetische Bildung im bürgerlichen Amateur-Schauspiel,“ in *Forum Modernes Theater*, Heft 1, 2020, 7-25.

47 Vgl. zum professionellen bürgerlichen Theater Hilde Haider-Pregler dies umfassend ausgeführt, vgl. dies., *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien u. München: Jugend & Volk, 1980.

Ein unsichtbares Band, ein stiller Bund war zwischen allen geschlungen, welche die Königstadt besuchten. Es waren nicht nur junge, es waren Männer in Jahren und Ehren darunter, es war unser Klub, unser Meeting, eine literarische Börse. Man war identifiziert mit der moralischen Person des Theaters. Man trauerte, wenn die Bänke leer waren, man blickte sich vergnügt an, man schüttelte sich die Hand, wenn das Haus voll war, wie zu einem Familienereigniß.⁴⁸

Als das Königstädtische Theater 1824 eröffnet wurde, war es das erste große Privattheater Berlins, das rund 1600 Zuschauern allgemeinen Zugang gewährte. Es wurde auf der Grundlage von Aktien finanziert und von einem Direktorium aus sieben angesehenen Bürgern verwaltet.⁴⁹ Auf Anordnung des Königs verfügte es über ein eingeschränktes Repertoire an leichter Komödie, bürgerlichem Drama und Opera Buffa. Aus dem obigen Zitat können wir ersehen, wie sehr ein bürgerliches Publikum dieses Theater umarmte und es in seine bürgerlichen Kulturpraktiken einbezog. Alexis drückt ein tiefes Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft bürgerlicher Männer jeden Alters aus. Diese betrachteten das Theater als ihren Treffpunkt und als wichtigen Faktor für ihre öffentlichen Diskurse. Und sie fühlten sich für die wirtschaftliche Lage des Theaters verantwortlich. Umso mehr, als das Theater bereits ab 1826 in finanzielle Schwierigkeiten geriet und schließlich 1829 in Konkurs ging.⁵⁰

Mit dem Zitat von Alexis wollte ich darauf aufmerksam machen, dass Fragen des allgemeinen Zugangs und der Teilhabe, Fragen der individuellen und kollektiven Handlungsmacht und die Bindungseffekte der Identifikation mit der Institution Theater eine große Rolle spielten. Wir bekommen eine Vorstellung davon, wie das Theater in den 1820er Jahren zu einer Ikone der bürgerlichen Kulturpraxis wurde. Das bürgerliche

48 Willibald Alexis, *Erinnerungen*, hg. von Max Ewert, Berlin 1905, 374, zitiert nach Ruth Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin: Henschel, 1988, 233.

49 Das Gründungsdirektorat bestand aus dem Schauspieler Heinrich Bethmann, dem Syndikus Georg Karl Friedrich Kunowski, den Bankiers Wilhelm Beer, Joseph Maximilian Fränckel, Wilhelm Christian Benecke von Grödizberg, Alexander Mendelssohn und dem Unternehmer Johann David Müller.

50 Ein Ausweis solch emotionaler Bindung geben die öffentliche Debatte und der Broschüren-Krieg zwischen Georg Karl Friedrich Kunowski und Israel Moses Henoch 1827/27; vgl. Georg Karl Friedrich Kunowski: *Die Verwaltung des Königstädtischen Theaters*, Berlin 1826; Israel Moses Henoch, *Schluß-Erklärung an den Syndicus des Königstädtischen Theaters Herrn Justiz-Commissions-Rath Kunowski*, Berlin 1827.

Projekt des Königstädtischen Theaters stand sowohl für einen Neuanfang, als ein neues institutionalisiertes Theater, als auch für das Risiko, im „noch nicht da“-Modus einer imaginierten bürgerlichen Öffentlichkeit zu agieren. Seine wirtschaftliche Grundlage war von Anfang an prekär, und erste Versuche, die von der Polizei unterdrückten politischen Beschränkungen durch das Aussprechen des Unaussprechlichen zu erweitern, gefährdeten das Theater im Wesentlichen, wie ich an anderer Stelle untersucht habe.⁵¹ Das bürgerliche Projekt des Königstädtischen Theaters war jedoch nur von kurzer Dauer. Nach dem Bankrott von 1829 beanspruchte der König das Eigentum an dem Theater, ab 1851 wurde das Gebäude schließlich für andere Zwecke genutzt.⁵²

Der Theaterverein *Urania*, dreißig Jahre vor dem Königstädtischen Theater begründet und noch über hundert Jahre nach seinem Bankrott (1829) weiter aktiv, erscheint mir im Zusammenspiel mit den anderen Theatergesellschaften der Stadt (z. B. *Concordia*, *Melpomene*, *Thalia*, *Minerva*, *Polhymnia*) ein wichtiger Faktor für die Etablierung einer bürgerlichen Theaterkultur gewesen zu sein. Dies gilt ebenso für die Ausbildung einer bürgerlichen Identität und die Einübung demokratisch-bürgerlicher Organisationsformen.

Unzeitgemäße Handlungen

Die utopischen Diskurse der Zeit, auf der Ebene einer politischen, einer gesellschaftlichen und einer künstlerischen Utopie, gaben den Theateramateuren sowohl einen konzeptionellen Rahmen als auch den Auftrag, ihre bürgerkulturellen Praktiken im Theaterverein zu verwirklichen. Die von ihnen entwickelten Formen und Praktiken von Theater, in einem umfassenden Sinne als soziales und kulturelles Ereignis, unterstützten die Etablierung eines neuen Theaterkonzepts, nämlich das eines bürgerlichen Theaters, das ihrem Wunsch nach der Etablierung einer Theateröffentlichkeit und einer Theatergemeinschaft entsprach. Gleichzeitig verband sich das Amateurtheater mit den bürgerlichen Ideen von ‚Citizenship‘ und gesellschaftlicher Veränderung, indem es Teilhabe und demokratische

51 Für eine Analyse des schwerwiegenden Zensurfalles am Königstädtischen Theater um das Stück *Der alte Student* (1828), vgl. meinen Artikel „De-Monopolizing the Public Sphere. Politics and Theatre in the Nineteenth-Century Germany,“ in *Theatre Research International*, Heft 2, 2012, 148-162.

52 Die Lizenz des Theaters, die nicht an das Gebäude, sondern an die Organisation gebunden war, ging an andere Privattheaterunternehmungen über. Am bekanntesten hier war das Wallner-Theater. Das Gebäude wurde 1932 abgerissen.

Entscheidungsprozesse ermöglichte. Den Theateramateuren wurde so eine unzeitgemäße utopische Erfahrung von demokratischen Werten und Praktiken geboten, während sie sich gleichzeitig im Machtbereich eines spätabolutistischen Regimes befanden.