

Edited by
Chiara Conterno
Gilberta Golinelli

Exchanges,
 Intersections and
 Gender Issues
 between Eighteenth
 and Nineteenth
 Century Europe:
 The Anglo-German Case

Kulturtransfer,
 Verschränkungen
 und Gender-Fragen
 in Europa zwischen
 dem 18. und dem 19.
 Jahrhundert:
 Der deutsch-britische Fall



RIZOMATICA

RIZOMATICA

Collana del Dipartimento di Lingue,
Letterature e Culture Moderne

diretta da

Keir Elam e Giovanni Gentile G. Marchetti

Rizomatica

Il *rizoma*, dal greco *rhízōma*, “complesso di radici” (derivato da *rhiza*, “radice”), indica, in realtà, un fusto perenne, generalmente sotterraneo, che ha uno sviluppo orizzontale.

Nel pensiero di Deleuze e Guattari esso diviene un concetto cardine, in opposizione ad *albero* e a *radice*, che rappresentano la fissità, l’unicità e la verticalità (vocazione gerarchica) del potere.

Il *rizoma*, allora, rappresenta ogni sviluppo libero e imprevedibile, implica *molteplicità* – che si oppone a *unicità* –, *eterogeneità*, *coniunzione*. Può essere interrotto, o spezzato in un punto qualsiasi, ma, in questo caso, subito riprende a seguire qualcuna delle proprie linee, oppure si collega ad altre.

Édouard Glissant si serve della categoria definita da Deleuze e Guattari per sostanziare la sua idea di *creolization*. Risalendo all’etimologia della parola, la definisce come “radice che si estende verso l’incontro con altre radici”, in opposizione alla *radice unica*, “che uccide tutto intorno a sé”. La *creolizzazione*, processo necessario e inevitabile, si fonda, allora, su un *rizoma* di culture composte, base della sua “poetica della relazione”.

Rizomatica, dunque, intende annodare e promuovere le diverse linee di ricerca del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne in una libera molteplicità di creative intersezioni, in un incessante processo di scoperta.

Comitato Scientifico

Silvia Albertazzi, Antonella Ceccagno, Andrea Ceccherelli, Luigi Contadini, Carla Corradi, Lilla M. Crisafulli, Giulio Garuti Simone, Maria Chiara Gnocchi, Gabriella Elina Imposti, Rita Monticelli, Marco Presotto, Paola Puccini, Anna Paola Soncini

Referee Board

Fausta Antonucci, Università di Roma Tre
Michel Delon, Università di Parigi IV, Sorbona
Amedeo Di Francesco, Università di Napoli L’Orientale
Gillian Dow, Università di Southampton (UK)
Annick Farina, Università di Firenze
Marcello Garzaniti, Università di Firenze
Stefano Garzonio, Università di Pisa
Nicholas R. Havely, Università di York
Michele Marrapodi, Università di Palermo
Joan Oleza, Università di Valencia (Spagna)
Eduardo Ramos Izquierdo, Università di Parigi IV, Sorbona
Roberto Ruspanti, Università di Udine
Srikant Sarangi, Università di Cardiff (UK)
Annamaria Sportelli, Università di Bari
Kamran Talattof, Università dell’Arizona (USA)
Geoff Thompson, Università di Liverpool
Francisco Tovar Blanco, Università di Lérida (Lleida, Spagna)
Carmen Valcárcel Rivera, Università Autonoma di Madrid (Spagna)

**Exchanges, Intersections and
Gender Issues between Eighteenth
and Nineteenth Century Europe:
The Anglo-German Case**

**Kulturtransfer, Verschränkungen und
Gender-Fragen in Europa zwischen
dem 18. und dem 19. Jahrhundert:
der deutsch-britische Fall**

Edited by / Herausgegeben von
Chiara Conterno, Gilberta Golinelli

Bologna
University Press

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università di Bologna.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

ISSN 2283-8902
ISBN 979-12-5477-217-1
ISBN online 979-12-5477-218-8
DOI 10.30682/979-12-5477-218-8

www.buonline.com
info@buonline.com

Trascorso un anno dalla prima edizione, quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

Impaginazione: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena (Bologna)

Prima edizione: marzo 2023

Contents / Inhaltsverzeichnis

Introduzione <i>Chiara Conterno, Gilberta Golinelli</i>	7
Reading Shakespeare in 18 th Century English Literary Criticism: The German Case <i>Gilberta Golinelli</i>	11
Drei Briefe im <i>Deutschen Museum</i> . Ein Plädoyer für „Neue Blicke durch die alten Löcher“ <i>Giulia Cantarutti</i>	31
Wechselseitiger Kulturtransfer auf der Bühne. Die implizite Aufwertung von Ekhofs Theaterauffassung in Lichtenbergs <i>Briefen aus England</i> <i>Chiara Conterno</i>	57
Episteme des Fiktiven und des Faktischen. England in Sophie La Roches Schriften <i>Corinna Dziudzia</i>	81
Die frühen Faust-Dichtungen und England <i>Michael Dallapiazza</i>	115

Jane Austen's Reception and Reinvention of German Gothic in <i>Northanger Abbey</i> <i>Serena Baiesi</i>	125
Addressing Germany: Mary Wollstonecraft's <i>Letters from Scandinavia</i> (1796) and Mary Shelley's <i>Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843</i> <i>Lilla Maria Crisafulli</i>	143

Wechselseitiger Kulturtransfer auf der Bühne. Die implizite Aufwertung von Ekhofs Theaterauffassung in Lichtenbergs *Briefen aus England**

Chiara Conterno

I. Einleitung

Wie Lore Knapp und Eike Kronshage in der Einleitung zu dem aufschlussreichen, von ihnen herausgegebenen Sammelband *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832* anmerken, führte der britisch-deutsche Kulturtransfer im 18. Jahrhundert vorwiegend von Großbritannien nach Deutschland, selten jedoch umgekehrt.¹ Die sogenannte deutsche Anglophilie kann – so Knapp und Kronshage – in zwei Phasen aufgeteilt werden: Während die erste Phase durch einen ungebrochenen England-Enthusiasmus geprägt gewesen sei, erschienen in der zweiten, im Jahr 1789 beginnenden Periode auch kritische Stellungnahmen zum britischen Modell. Zudem sei die zweite Phase zunehmend vom nationalen Denken charakterisiert gewesen, weil die deutschen Gelehrten sich auch am britischen Weg zur Einheit orientierten.²

Obschon der Literaturtransfer in der frühen Aufklärung, eher monodirektional, von Westen nach Osten verlief, da die deutschsprachigen

* Ein herzlicher Dank gilt Wolfgang Adam, Giulia Cantarutti und Leonard Olschner für die Lektüre des Artikels und die wertvollen Ratschläge. Dieser Text ist die Bearbeitung eines Aufsatzes von mir, der in *Jahrbuch für internationale Germanistik* [(2021), LIII/1, S. 147–168] erschienen ist. Ziel des Artikels ist es u. a. die StudentInnen des Instituts Lilec anzusprechen, um ihnen den deutsch-britischen Kulturtransfer am Beispiel Lichtenbergs vorzustellen.

¹ Lore Knapp, Eike Kronshage: „Einleitung“. In: *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832*. Hg. v. Lore Knapp u. Eike Kronshage. Berlin 2016, S. 1–20, hier S. 1.

² Knapp, Kronshage: „Einleitung“, S. 5–6.

AutorInnen viel mehr Interesse an den englischen KollegInnen bekundeten als umgekehrt, entwickelte sich doch schon damals der Kulturtransfer von Deutschland nach Großbritannien an anderen Bahnen entlang. Gemeint ist der Austausch von Schriften, Ideen, Gegenständen, die zu den kulturellen Bereichen der Musik, Philosophie, Wirtschaft sowie der Naturwissenschaften gehören.³ Stellvertretend stechen in dem zuletzt erwähnten Zusammenhang die Kontakte des Physikers Lichtenberg zu den britischen Inseln hervor, der 1774 mit dem von ihm herausgegebenen Band Tobias Mayers, eines deutschen Astronomen, nach England aufbrach. Vor der Folie dieser Bemerkungen und Überlegungen ist zu fragen, ob Lichtenberg vielleicht auch zum deutsch-britischen Literaturtransfer, obgleich in einer weniger auffälligen Art und Weise, beigetragen habe.

Ausgehend von diesen Überlegungen und Fragestellungen werden im Folgenden Georg Christoph Lichtenbergs *Briefe aus England* analysiert, wobei versucht wird, den diesen Texten entspringenden wechselseitigen Kulturtransfer – d. h. den Transfer von England nach Deutschland und umgekehrt – offen zu legen. Insbesondere ist es Ziel des Beitrags, die Aufmerksamkeit auf die Aufwertung einer bestimmten deutschen Theatertradition zu lenken, die, obwohl bei Lichtenberg nur am Rande erwähnt, eine nicht zu übersehende Rolle für die Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert gespielt hat.⁴ In diesem Sinne ist der IV. Teil verdientermaßen ganz der Theaterauffassung Conrad Ekhofs gewidmet.

³ Knapp, Kronshage: „Einleitung“, S. 14–15.

⁴ Zum britisch-deutschen Kulturtransfer, insbesondere zu den literarischen Aspekten, siehe – stellvertretend – den Sammelband von Knapp u. Kronshage (Hg.): *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832*. Darüber hinaus siehe: Lawrence Marsden Price: *The Reception of English literature in Germany*. Berkeley 1932; Horst Oppelt: *Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche*. Berlin 1954; Richard F. M. Byrn (Hg.): *Anglo-German Studies*. Leeds 1992. Eine weiterführende Studie bezüglich der Anglophilie in Deutschland liefert Michael Maurer: „Orientierungsschemata europäischer Kulturgeschichte (1660–1789) und Wechsel der Kulturmodelle: von Frankreich zu England“. In: *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung*. Hg. v. Wolfgang Adam, York Gothart Mix u. Jean Mondot. Heidelberg 2016, S. 265–281. Siehe zudem die Nummern der Zeitschrift *Angermion*.

II. Lichtenbergs Reisen nach England

Zweimal reiste Lichtenberg nach England: im April und Mai 1770 und von September 1774 bis Dezember 1775.⁵ Anlass der ersten Begegnung mit dem fremden Land war die Rückreise zweier Studierender, derer er sich in Göttingen angenommen hatte.⁶ Aufgrund der Fülle der Ereignisse und Begegnungen, mit denen er sich dort konfrontiert sah, war er vom ersten kurzen englischen Aufenthalt fast überwältigt, wie folgender Brief an Christian Gottlob Heyne vom 17. April 1770 verdeutlicht:

Heute vor 8 Tagen bin ich endlich nach einer sehr beschwerlichen Reise von 15 Tagen gesunder als ich vermutete hier in dieser ungeheuern Stadt angelangt. Es ist unglaublich was die Menge von neuen Gegenständen, die ich nicht sogleich immer in meinem Kopf unterzubringen wußte, für eine Wirkung auf mich gehabt hat. Ich vergaß immer über das letzte das erste völlig und lebe noch jetzo wirklich in einer solchen Verwirrung, daß ich mich, da ich sonst mit kleinen Stadtneuigkeiten Bogen anfüllen könnte, in großer Verlegenheit befinde, aus London und aus dem Wust von Dingen die ich sagen könnte, so viel klar zu bekommen, als zu einem kleinen Brief nötig ist.⁷

⁵ Zu Lichtenbergs England-Erfahrung siehe insbesondere Hans Ludwig Gumbert (Hg.): *Lichtenberg in England. Dokumente einer Begegnung*. 2 Bde. Wiesbaden 1977. Über Lichtenbergs Reisen nach England wurde viel geschrieben. Unumgänglich ist das betreffende Kapitel in der Studie von Michael Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*. Göttingen/Zürich 1987, S. 253–291. Vgl. zudem Wolfgang Promies: „Lichtenbergs London“. In: *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen*. Hg. v. Conrad Wiedemann. Stuttgart 1988, S. 560–570. Zu den deutschen Reisen nach Großbritannien siehe Frank-Lothar Kroll u. Martin Munke (Hg.): *Deutsche Englandreisen / German Travels to England 1550–1900*. Berlin 2014.

⁶ Göttingen war nicht nur eines der wichtigsten Zentren der deutsch-britischen Beziehungen; einerseits zog die dort von Georg II. 1734 gegründete Universität zahlreiche Studierende der Britischen Inseln an, andererseits exportierte Göttingen seine kulturellen Produkte. Siehe dazu Thomas Biskup: „Das Haus Hannover, das britische Empire und die Naturgeschichte. Gelehrte Praktiken zwischen Universität Göttingen, Weltreich und Dynastie“. In: *Hannover, Großbritannien und Europa. Erfahrungsraum Personalunion 1714–1837*. Hg. v. Ronald G. Asch. Göttingen 2015, S. 353–381.

⁷ Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 4: *Briefe*. Hg. v. Wolfgang Promies. Frankfurt am Main 1998, S. 11–12.

In London wurde Lichtenberg als geschätzter Gast aufgenommen und gleichsam als Abgesandter der Universität Göttingen begrüßt. Den König, von dem er freundlich empfangen wurde, begleitete Lichtenberg am 22. April 1770 als Experte für Astronomie zur Sternwarte.⁸

Nach dem Druck des ersten Bandes der Edition des Nachlasses von Tobias Mayer, einem Göttinger Professor und früherem Leiter des Observatoriums, brach Lichtenberg zur zweiten Reise nach London auf, wie oben angedeutet. Mit dem gerade vollendeten Buch, das er König Georg III. übergeben wollte, erreichte Lichtenberg am 27. September 1774 London. Am 7. Dezember 1775 reiste er zusammen mit seinem Bediensteten Heinrich und drei jungen Adligen, die in Göttingen studieren sollten, nach Deutschland zurück. In Göttingen kamen sie in den letzten Tagen des Jahres 1775 an.

Diese zweite englische Erfahrung ist durch Treffen mit Wissenschaftlern sowie Besichtigungen von wissenschaftlichen Instituten geprägt.⁹ Dank des Kontakts mit vielen Engländern, die „weit draußen“ gewesen waren, erlebte Lichtenberg auf den Britischen Inseln „die große Öffnung in die weite Welt“.¹⁰ In England konnte sich der deutsche Professor dieses Mal sehr gut einleben, weil er die englische Sprache meisterhaft beherrschte, was durch den Brief vom 18. Oktober 1775 an Johann Christian Dieterich bestätigt wird:

Vorgestern abend bin ich von einem Pagen des Königs Herrn Garrick vorgestellt worden. Ich wurde nachher in seine Loge geführt und sah in

⁸ Im Nachhinein wurde dieser Tag von Lichtenberg als der „glücklichste Tag“ seines Lebens bezeichnet. Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, S. 258.

⁹ Über die Anwesenheit bei einer Sitzung der Royal Academy hinaus besichtigte Lichtenberg das Observatorium in Greenwich – einmal mit dem König –, die berühmte Druckerei und Schriftgießerei von Baskerville, Boltons Manufaktur in Soho bei Birmingham. Er traf den Philosophen, Chemiker und Physiker Joseph Priestley, den Astronomen Thomas Hornsby, den Weltreisenden Johann Reinhold Forster, den Naturforscher Daniel Carlsson Solander, den Genfer Naturforscher Jean Andre Deluc, den Astronomen Alexander Aubert, den Optiker Adams und den Elektro-Physiker Henley. Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, S. 260.

¹⁰ Karl S. Guthke: *Der Blick in die Fremde: Das Ich und das andere in der Literatur*. Franke 2000, S. 71. Guthke bezieht sich hier auf einen Begriff aus Ulrich Im Hof: *Das Europa der Aufklärung*. München 1993, Kapitel 4.

Gesellschaft seiner Frau ein Stück des Shakespeare aufführen. Er machte mir ein großes Kompliment, das ich wohl anführen darf, weil ich es bloß für eines halte. Er sagte, er hätte noch nie einen Ausländer so englisch sprechen hören wie mich und sollte mich kaum für einen halten. Neulich reiste ich durch Stratford am Avon in Warwickshire, dem Ort wo Shakespeare geboren ist.¹¹

Diesem Brief sind wichtige Informationen zu entnehmen. Erstens unternahm Lichtenberg während des zweiten Aufenthalts einige Reisen innerhalb Englands, wobei er kleinere und größere Städte, wie Oxford, Birmingham, Bath und Stratford-upon-Avon, besichtigte. Zweitens hatte Lichtenberg auf der britischen Insel die Gelegenheit, den berühmten englischen Schauspieler und herausragenden Shakespeare-Darsteller David Garrick – wie der zitierte Brief belegt – nicht nur zu bewundern, sondern auch persönlich kennen zu lernen.

Das Theater und die Großstadt sind *de facto* die zwei ineinander verschränkten Erlebnisse, die Lichtenbergs zweiten Aufenthalt prägten. Sein Hauptanliegen war das Studium des Menschen durch Beobachtung, wozu die Metropole geeignet war.¹² In London schärfte sich seine Kunst der Analyse, der Reflexion und der Beschreibung. Nicht nur auf den Londoner Straßen, sondern auch im Theater, wo er laut seinen Aufzeichnungen mehr als zwanzigmal war, betrieb Lichtenberg Menschenstudien. Sein Interesse war weder literarisch-ästhetisch, noch moralisch-erbaulich. Vielmehr zielte er darauf ab, seine Fähigkeit zur echten Menschenkenntnis zu perfektionieren, denn nur dadurch konnte man sich – seines Erachtens – einen neuen, adäquaten Stil erarbeiten. Diese Begriffe sind den drei *Briefen aus England* zu entnehmen, die Lichtenberg mit dem (fiktiven) Datum Oktober und

¹¹ Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 4: *Briefe*, S. 255.

¹² Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, S. 267. Zur Wichtigkeit des Sehens und des Beobachtens während Lichtenbergs Londoner Erfahrung siehe Leonard Olschner: „Die Verantwortung des Zuviel-Sehens: London in Lichtenbergs Augen als ein 'Theatrum mundi'“. In: *Lichtenberg-Jahrbuch* 2002 (2003), S. 51–67. Zu Lichtenbergs Anglophilie siehe Dieter Lamping: „Das ‚Grenz-Genie‘. Georg Christoph Lichtenberg und die europäische Literatur“. In: *Angermion* 1 (2008), S. 33–50.

November 1775 an Heinrich Christian Boie adressierte und im *Deutschen Museum* publizierte.¹³

III. Die *Briefe aus London*

Die Erstveröffentlichung der *Briefe aus England* erfolgte im *Deutschen Museum* in dieser Chronologie:

- *Briefe aus England I. An Heinrich Christian Boie. London, den 1. Oktober 1775*, publiziert im *Deutschen Museum*, 1776, 6. Stück, Junius, S. 562–574.

- *Briefe aus England, London, den 10. Oktober 1775*, publiziert im *Deutschen Museum*, 1776, 11. Stück, November, S. 982–992.

- *Briefe aus England an Boie. London, den 30. November 1775*, publiziert im *Deutschen Museum*, 1778, 1. Stück, Jänner, S. 11–25.

- *Schluss des dritten Briefes aus England an Boie* (S.d. Museum 1778) Jän. S. 25, publiziert im *Deutschen Museum* 1778, 5. Stück, May, S. 434–444.

Angesichts der Adressaten der Briefe liegt es nahe, zu vermuten, dass es sich um eine Auftragsarbeit Lichtenbergs für Boie handelte, der beabsichtigte, ab 1776 eine neue Zeitschrift – nämlich das *Deutsche Museum* – herauszugeben. Wahrscheinlich hat Lichtenberg diese Aufgabe für seine Reise nach England übernommen, wie es sich aus den Entsprechungen und Ähnlichkeiten zwischen den Notizen und Beschreibungen der *Briefe aus England* und denjenigen der *Sudelbücher*, Tagebuchaufzeichnungen und Privatbriefe folgern lässt. Der Zeitraum der Niederschrift kann nur vermutet werden, die Daten sind – wie gesagt – fiktiv.¹⁴

Wie Helmut Peitsch anmerkt, markieren Lichtenbergs Briefe aus England, so wie diejenigen von Helfrich Peter Sturz aus London,¹⁵ als

¹³ Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, S. 269.

¹⁴ Ein Manuskript der Briefe aus England ist im Nachlass nicht erhalten. Zur Entstehung und Publikation der Briefe hat der Herausgeber Wolfgang Promies ausführliche Informationen geliefert. Siehe dazu Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe. Kommentar zu Band III*. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1998, S. 149–151.

¹⁵ Vgl. Helfrich Peter Sturz: „Briefe eines Reisenden vom Jahre 1768“. In: *Deutsches Museum* 1 (1777), 3, S. 211–215 e S. 445–462.

Zeitschriftenpublikation den Übergang von den auf Französisch verfassten und außerhalb Deutschlands gedruckten Berichten – z. B. von Franz Ludwig von Muralt, Karl Ludwig von Pöllnitz und Jacob Friedrich von Bielfeld – zu den auf Deutsch abgefassten Reisebeschreibungen, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Buchform erschienen und u. a. Karl Philipp Moritz und Sophie von La Roche zuzuschreiben sind. Die Übergangsposition der Briefe von Lichtenberg und Sturz ließe sich aus ihrer Einbettung in den Aufbau des *Deutschen Museums* erkennen. Diese Briefe, die teilweise voneinander abhängig sind – was durch ihre internen, weiter unten dargestellten Bezüge in Erscheinung tritt –, würden bestimmte Merkmale anderer Formen der Englandberichterstattung teilen und die Erwartungen an das Genre Reisebeschreibung erfüllen, für die die Zeitschrift plädiert habe.¹⁶

In diesem Sinne missbilligte das *Deutsche Museum* – so Peitsch – „programmatisch die Darstellungswürdigkeit von Reisebegebenheiten“, was zur „Ausblendung der für unwesentlich gehaltenen Details des Reiseverlaufs“ führte. Die Tendenz, sich bei der Reisebeschreibung auf Beobachtungen und Anmerkungen zu konzentrieren, sei die Verabsolutierung der Perspektive des „Gelehrten“, wobei aber die meisten Beiträge und darunter auch diejenigen von Lichtenberg und Sturz über das „Eng-Gelehrte“ hinausgegangen seien, weil sie sowohl literarische Portraits geliefert als auch über Politik und Theater berichtet hätten, was dem Konzept der Zeitschrift entsprochen habe.¹⁷

Was die Form anbelangt, so stellen die *Briefe aus England* eine Mischform dar, die von unterschiedlichen Komponenten bestimmt wird. Einerseits sind es Sendbriefe, die frühere Briefe bearbeiten, die Lichtenberg aus England an die Freunde in Deutschland geschickt hatte. Gleichzeitig können sie als Abhandlungen über das Theater sowie als journalistische Reportagen betrachtet werden. Von besonderer Be-

¹⁶ Helmut Peitsch: „Die Rolle der Zeitschriften bei der Einführung englischer Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert“. In: *Anglo-German Studies*. Hg. v. Richard F. M. Byrn u. Kenneth G. Knight. Leeds 1992, S. 27–61, hier S. 38 [44].

¹⁷ Peitsch: „Die Rolle der Zeitschriften bei der Einführung englischer Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert“, S. 39–40.

deutung ist die Tatsache, dass Lichtenberg auf die epistolare Form zurückgreift, um einen philosophischen Essay über das Theater und die deutsche und englische Kultur zu verfassen, der in einer Zeitschrift publiziert wird, woraus die Dehnbarkeit des Genres *Brief* im 18. Jahrhundert resultiert.¹⁸

Obwohl es den *Briefen aus London* an einer durchdachten, kompositorischen Struktur zu mangeln scheint, ergänzen sich die drei *Epistolae* und bilden eine kompakte Einheit, sodass es schwierig wird, sie getrennt voneinander zu analysieren. Die innere Struktur der Texte erinnert an das naturwissenschaftliche *Procedere*: Hier begegnet man dem Naturwissenschaftler Lichtenberg, der aufmerksam beobachtet, ständig experimentiert und das Experimentieren beschreibt.¹⁹ Das Theater wird als ein großes Experiment geschildert. Die häufigen Wiederholungen sind eben in diesem Kontext zu verstehen: Sie dienen dazu, Lichtenbergs Hypothesen zu belegen und zu bestätigen.²⁰

IV. Der wechselseitige Kulturtransfer: englische und deutsche Schauspieler

Wie angegeben, spiegeln die *Briefe aus England* Lichtenbergs reiche und für die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit so anregende Londoner Erfahrung wider. Einerseits greifen sie einige Bemerkungen und Beobachtungen aus seinen Privat- und Literaturbriefen auf, andererseits stellen sie – mit Sautermeisters Worten – ein „zusammenhängendes Ganzes“ dar,

¹⁸ Siehe dazu Giulia Cantarutti: „Lichtenberg, ein Cäsar im Briefschreiben“. In: *Cultura Tedesca* 56 (2019): *La lettera nella letteratura tedesca ed europea*. Hg. v. Elena Polledri u. Simone Costagli, S. 15–32, hier S. 29–31.

¹⁹ Zu den naturwissenschaftlichen Elementen in Lichtenbergs Werk siehe: Elisabetta Mengaldo: *Zwischen Naturlehre und Rhetorik. Kleine Formen des Wissens in Lichtenbergs Sudelbüchern*. Göttingen 2021.

²⁰ Auf diesen Aspekt ist kürzlich Ulrich Joost eingegangen, der in seiner bahnbrechenden Analyse über die Verschränkung zwischen Brief und Essay feststellt, dass der Herausgeber Boie einige Teile von Lichtenbergs Manuskript getilgt hat, weil letzterer darin Johann Kaspar Lavater angegriffen hatte. Ulrich Jost: „I Briefe aus England di Lichtenberg e qualche considerazione sul saggio nel Settecento“. In: *Prosa saggistica di area tedesca*. Hg. v. Giulia Cantarutti u. Wolfgang Adam. Bologna 2011, S. 53–71.

das „den Rang einer Ästhetik der Schauspielkunst“ aufweist.²¹ In diesem Sinne können sie teilweise mit der *Hamburgischen Dramaturgie* verglichen werden,²² wobei Lichtenbergs Texte gleichsam das soziale bzw. großstädtische Pendant zu Lessings Werk darstellen könnten. Mit Lessing teile Lichtenberg das „leidenschaftliche Interesse am typisch Menschlichen, das alle Stände und soziale Gefüge durchwirkt, das Interesse an allerorten auftretenden Affekten und Charakteren und an ihrer theatralisch ausgefeilten Transposition in Mimik und Gebärden Sprache.“²³

Die Spannung zwischen Reflexion und Affekt, die Lessing im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* in diejenige zwischen Körperbewegung und Mimik überträgt, findet Lichtenberg im englischen Theater wahrhaftig und greifbar wieder. Indem Lichtenberg diese höchst produktive Spannung abbildet, enthüllt er einen Vorteil der dramatischen Darstellung und zwar ihre Fähigkeit, die Seelen- und Geistesprache meisterhaft darzulegen.²⁴ Es geht um die „mimisch-gestisch-stimmliche[...] Artikulation dessen“, was im Alltag „nur unklar empfunden, nur flüchtig erlebt, nur schattenhaft wahrgenommen wird.“²⁵

Kongenial gibt der Göttinger Professor in den *Briefen aus England* die exakt einstudierte und allseits kontrollierte Schauspielkunst Garricks wieder, wie das schon zu Lichtenbergs Zeiten bemerkt wurde. Beispielsweise beteuerte Helferich Peter Sturz, der Autor der *Briefe eines Reisenden vom Jahre 1768*, über die Schauspielkunst Garricks nichts schreiben zu wollen, „denn man kann darüber nichts besseres, als Herr Professor Lichtenberg, sagen“.²⁶

²¹ Gert Sautermeister: *Georg Christoph Lichtenberg*. München 1993, S. 75.

²² In diesem Sinne beteuert Wolfgang Promies, dass Lichtenbergs Briefe „für das spezielle Gebiet des englischen Theaters eine Norm wie Lessings Dramaturgie“ schufen. Wolfgang Promies: *Georg Christoph Lichtenberg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 53.

²³ Sautermeister: *Georg Christoph Lichtenberg*, S. 77.

²⁴ Sautermeister: *Georg Christoph Lichtenberg*, S. 78–79.

²⁵ Sautermeister: *Georg Christoph Lichtenberg*, S. 78.

²⁶ Sturz: „Briefe eines Reisenden vom Jahre 1768“ (Zweyter Brief vom 24. August 1768), S. 447. Einen ähnlichen Gedanken drückt er auch im dritten Brief vom 31. August 1768 aus: „Dieß flüchtige Urtheil über Garrick's Bildnisse macht eine bessere Beschreibung nicht entbehrlich, die wie vom Hrn. Prof. Lichtenberg erwarten.“, Sturz: „Briefe eines Reisenden vom Jahre“, S. 254.

Lichtenbergs Schilderung vermittelt den Eindruck, er habe über eine Videokamera verfügt, mit der er den auftretenden Schauspieler im Zeitlupentempo aufgenommen und vor Ort beschrieben hätte.²⁷ Darin zeigt sich wiederum der Naturwissenschaftler Lichtenberg, der bei der genauen, präzisen Beobachtung intellektuelles Vergnügen und Erquickung empfindet:

Seine Art zu gehen, die Achseln zu zucken, die Arme einzustecken, den Hut zu setzen, bald in die Augen zu drücken, bald seitwärts aus der Stirne zu stoßen, alles mit der leichten Bewegung der Glieder, als wäre jedes seine rechte Hand, ist daher eine Erquickung anzusehen. Man fühlt sich selbst leicht und wohl, wenn man die Stärke und Sicherheit in seinen Bewegungen sieht, und wie allgegenwärtig er in den Muskeln seines Körpers scheint.²⁸

Shakespeare, der Meister des Menschlichen, und Garrick, sein kongenialer Darsteller, sind die beiden Bezugspunkte, die Lichtenberg mittels der *Briefe aus England* seinen Landsleuten vorführt.²⁹ Hervorgehoben seien in diesem Kontext Lichtenbergs Bemerkungen zu Garricks Darstellung in Shakespeares *Hamlet*, in der Szene, als der Geist erscheint:

Allein da sieht mans, so handeln, wie Garrick, und so schreiben, wie Shakespear, sind Wirkungen von Ursachen, die sehr tief liegen. Sie werden freilich nachgeahmt, nicht sie, sollte man sagen, sondern das Phantom, das sich der Nachahmer nach Maßgabe seiner eigenen Kräfte von ihnen schafft. Dieses erreicht er oft, übertrifft es wohl gar, und bleibt dem ohngeachtet weit unter dem wahren Original. Der Weißbinder hält sein Werk für so vollkommen, als der Maler das seinige, oder wohl gar für vollkommner. Nicht jeder Schauspieler, der die flachen Hände von ein paar hundert Menschen allezeit zu kommandieren weiß, ist

²⁷ Sautermeister: *Georg Christoph Lichtenberg*, S. 79.

²⁸ Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1998, S. 331–332 (*Erster Brief aus England*).

²⁹ Zur Rezeption Shakespeares in der deutschsprachigen Theatertradition siehe Simon Williams: *Shakespeare on the German Stage*. Bd. 1: *1586–1914*. Cambridge 1990.

deswegen ein Garrick, und nicht jeder Schriftsteller, der ein paar so genannte Heimlichkeiten der menschlichen Natur, in einer altväterischen Prose, und mit Prunkschnitzern gegen Sprache und gute Sitten auszu-plaudern gelernt hat, ist deswegen ein Shakespear.³⁰

In Garrick sieht Lichtenberg die tief erwünschte „Entsprechung zwischen Körper und Seele“ und erkennt die plastisch-physische „Gebärdensprache der Empfindungen und des Geisteslebens“.³¹ Eine solche Entsprechung muss als Ergebnis einer unermüdlichen Arbeit an sich selbst verstanden werden, denn nur dadurch könne „Leichtigkeit mit Kraft“ hervorgebracht werden: „vieljährige Zeit und schweißkostende Übung des Leibes, die sich endlich zu dieser Ungezwungenheit aufgeklärt hat, und die [...] itzt bei ihm aussieht, als hätt' er sie umsonst.“³²

Laut Lichtenberg liegt das Geheimnis von Garricks Ruhm und Erfolg in seiner Ausbildung, die sowohl das langwierige Training des Körpers als auch die Beobachtung des Lebens und die Untersuchung des Menschen beinhaltet. Kurzum, Garrick stellt den Schauspieler dar, der die „durch tiefes Studium erworbene[n] deutliche[n] Begriffe“ in „unbeschreiblich gefällige Leichtigkeit, Stärke und Sicherheit“ übersetzt.³³ Somit stellt Lichtenberg fest, dass es keine Trennung zwischen angeborenen Gaben und der Übung bzw. dem Studium, zwischen Kunst und Wissenschaft gibt. Die Kenntnis der Humanität wird zum Bestandteil der Kunst. Ein Beispiel dieser gelungenen Synergie liefert – laut Lichtenberg – neben Garrick auch der deutsche Schauspieler Conrad Ekhof:

Unter denen, die ich in Göttingen, Hannover und Hamburg gesehen habe (die andern Schauplätze kenne ich nicht) könnten nicht allein viele in Drurylane mit spielen, sondern einige würden sogar Aufsehen machen. Ein so allgemeiner Schauspieler als z.E. Herr Ekhof, ist, wenn ich Herrn Garrick ausnehme, auf dem englischen Theater itzt schlech-

³⁰ Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze*, S. 336 (*Erster Brief aus England*).

³¹ Sautermeister: *Georg Christoph Lichtenberg*, S. 75.

³² Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze*, S. 340 (*Zweiter Brief aus England*).

³³ Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze*, S. 340 u. 339 (*Zweiter Brief aus England*).

terdings nicht, ob es gleich noch viele gibt, die es in besonderen Rollen sehr weit wo nicht zur Vollkommenheit gebracht haben.³⁴

Somit sind wir an der Wechselseitigkeit des Kulturtransfers angelangt. Obwohl der primäre Zweck der Sendbriefe in der Vermittlung der Bravour Garricks nach Deutschland besteht – eine Intention, die darauf abzielt, den Deutschen ein nachzuahmendes Muster zu liefern, fügt Lichtenberg in den Text auch ein würdiges Vorbild aus dem deutschen Umfeld ein, ein Beispiel, das den Lesern – seien sie Engländer oder Deutsche – vorgeführt wird: die Persönlichkeit des Schauspielers Conrad Ekhof. Von dem neuen, in England gereiften Blickwinkel aus wendet sich also der Göttinger Professor den europäischen Lesern seiner Zeit zu und gibt dem damaligen Publikum die Möglichkeit, mit bereicherten und erweiterten Deutungskategorien auf die eigene literarisch-theatralische Szene blicken zu können. Im Folgenden wird Conrad Ekhof der Leserschaft vorgestellt, wobei eine Kontextualisierung seines Unterfangens in der Theater – und Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts angeboten wird, um seine Verdienste besser beurteilen zu können.

IV. Conrad Ekhof

Als Sohn eines Schmieds und Stadtsoldaten kam Conrad Ekhof am 12. August 1720 in Hamburg zur Welt. Da sein Elternhaus im Opernhof, in der Nähe des Opernhauses stand, lag es nahe, dass er sehr früh, zumindest als Zuschauer, in Berührung mit dem Theater kam.³⁵ In Schwerin, wohin er 1738 gezogen war, um als Schreiber bei einem Advokaten zu arbeiten, erfuhr Ekhof von der Gründung der von Ernst Konrad Schönemann geleiteten Theatergesellschaft. Deswegen begab er sich nach Lüneburg und wurde Mitglied der Schönemannschen Deutschen Gesellschaft, bei der er 17 Jahre lang arbeitete. Als Xiphares in Racines Trauerspiel *Mithridates* begann Ekhof am 15. Januar 1740 seine schau-

³⁴ Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze*, S. 337 (Erster Brief aus England).

³⁵ 1734–1735 war Ekhof als Schreiber bei dem schwedischen Postkommissar Johann Friedrich König in seiner Geburtsstadt tätig.

spielerische Laufbahn. Es war die Eröffnungsvorstellung der Theatergesellschaft Schönemanns, an der auch Konrad Ernst Ackermann und Sophie Schröder³⁶ teilnahmen. Niemand im Publikum und unter den Kollegen hätte damals gewettet, dass der junge, unbeholfene und etwas verwachsene Xiphares-Darsteller der erste große deutsche Schauspieler werden würde. Erst durch unermüdliches Studium des Theaters und der Schauspielkunst sowie durch intensive Arbeit an sich selbst und ständige Übung, wodurch er seine Schwächen und Hemmungen korrigierte und seine physischen Nachteile kompensierte, wurde Ekhof zum ersten modernen Schauspieler des deutschen Theaters, zum Lehrer und Förderer des Nachwuchses, zum Regisseur, Bühnendirektor und Dramaturgen.³⁷ Lobende Worte fand niemand geringerer als August Wilhelm Iffland:

Ekhof muß die Flamme des Kunsttalents im Busen getragen haben. Nur ein feuriger, energischer Mann konnte die Bedenklichkeiten überwältigen, die seiner Neigung entgegen standen.

Es ist von ihm bekannt, daß er bei aller Lebhaftigkeit des Geistes, durch die Form damaliger Erziehung geregelt, Herrschaft über Ungestüm üben konnte.

[...] Daß er bei diesem Bestande seines Inneren über den Ideengang seiner Zeitgenossen sich wegsetzte, dem Rufe der Kunstliebe folgte und Schauspieler ward; das spricht für sein Genie, für seine Entschlossenheit, für die Bildung, welche er sich zu verschaffen gewußt hat.³⁸

Wie alle deutschen Komödianten ging auch die Schönemannsche Gesellschaft auf Wanderschaft, aber anders als zahlreiche Kollegen bemühte sich Schönemann, die Stücke seines Repertoires durch eine

³⁶ Das war Sophie Schröders Debüt.

³⁷ Hugo Fetting (Hg.): *Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1954, S. 22–25. Siehe dazu auch Heinz Kindermann (Hg.): *Conrad EkhoFs Schauspieler-Akademie*. Wien 1956, S. 55–56; Horst Zänger: *Zum Gedenken an Conrad Ekhof – Vater der deutschen Schauspielkunst – 12. August 1720 – 16. Juni 1778*. Schwerin 2003. Die Forschung zu Ekhof hat sich in den letzten Jahrzehnten nicht weiter entwickelt.

³⁸ August Wilhelm Iffland: „Ueber Ekhof“. In: *Almanach für Theater und Theaterfreund*. Berlin 1807, S. 1–30, hier S. 3–5.

natürliche Darstellung aufzuführen, obgleich ihm und seinen Schauspielern noch etwas die französische Spielweise anhaftete.³⁹ *Spiritus rector* der Schönemannschen Theatergesellschaft soll in den ersten Jahren ihrer Aktivität Konrad Ernst Ackermann – „das erste realistische Talent der deutschen Bühne“⁴⁰ – gewesen sein, von dem Ekhof sicher viel lernte, aber mit dem er auch rivalisierte.⁴¹ Obwohl Ekhof anfänglich im „Geist und Gepräge der Neuberschen Reform“ aufwuchs, „unterschied er sich früh schon von der zerimoniell-unpersönlichen, der klassizistischen Darstellungsweise“ so sehr, dass er „Darsteller des Lebens“ genannt wurde.⁴²

Als Ackermann – gemeinsam mit Sophie Schröder und Adam Gottfried Uhlich – Schönemann verließ, um eine eigene Schauspieltruppe zu gründen, blieb Ekhof in der Schönemannschen Theatergesellschaft und wurde die Hauptstütze des enttäuschten Prinzipals.⁴³ Von September 1742 bis Februar 1744 war Ekhof mit der Schönemannschen Gesellschaft in Berlin und später in Breslau; dann zog die Truppe nach Hamburg, wo Ekhofs erster Erfolg in der Rolle des Jürgen in Pierre Carlet de Marivaux' *L'héritier de Village*⁴⁴ belegt ist. Von diesem Moment an wurde Ekhof die Hauptattraktion der Theatergesellschaft, was 1749 durch Christian Felix Weißes überschwängliches Lob von Ekhofs Darstellungsstil bestätigt wurde:

Im Jahr 1749 hielt sich der berühmte Schauspieler Ekhof, eine Zeit lang bey der Kochischen Truppe in Leipzig auf. Er war damals noch nicht zu der Höhe seiner Kunst gelangt, zu welcher er emporstieg, aber zeichnete sich doch schon durch sein sorgsames Studium einer jeden Rolle und sein natürliches Spiel sehr vortheilhaft aus, und seine reife Beurtheilung, wie seine mannichfaltigen Kenntnisse machten ihn zum

³⁹ Fetting (Hg.): *Conrad Ekhof*, S. 26–28.

⁴⁰ Fetting (Hg.): *Conrad Ekhof*, S. 31.

⁴¹ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 56.

⁴² Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 56.

⁴³ Fetting (Hg.): *Conrad Ekhof*, S. 31.

⁴⁴ Dieses Stück wurde von Johann Christian Krüger mit dem Titel *Der Bauer mit der Erbschaft* ins Deutsche übersetzt.

gesuchten Gesellschafter wie zum wünschenswerthen Beurtheiler von Werken des Witzes und Geschmackes.⁴⁵

1751 kam die Schönemannsche Gesellschaft nach Mecklenburg-Vorpommern, wo sie in vielen Städten spielte und die Gunst des Herzogs Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin gewann. Jener Kunstmäzen gewährte der Truppe einen Zuschuss (zuerst von 2.000 Talern und später von 4.000 Talern), der zur Einrichtung eines ständigen Theaters mit fürstlicher Subvention und somit zum Ende des Wanderlebens führte. In diesem Kontext reifte der Versuch, die Lage des deutschen Theaters und der deutschen Schauspieler aufzuwerten, ein Plan, der von Ekhof meisterhaft konzipiert und realisiert wurde: Im Jahr 1753 gründete er die berühmte Theater-Akademie der Schönemannschen Truppe,⁴⁶ deren Aufgabe das Studium der „Gramatik der Schauspielkunst“ war:

Lassen Sie uns also, meine Herren und Damen, die Gramatik 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. –⁴⁷

Ekhofs Plan war ein kühnes Unterfangen, denn das Wort Akademie bezog sich damals auf wissenschaftliche Institutionen. In diesem Sinne bedeutete die Gründung dieser ersten Schauspiel-Anstalt die endgültige Erhebung der Schauspielkunst in den Rang der anderen großen Künste und Wissenschaften. Eines der Hauptanliegen von Ekhofs Akademie

⁴⁵ Christian Felix Weiße: *Selbstbiographie*. Hg. v. Christian Ernst Weiße u. Samuel Gottlob Frisch. Leipzig 1806, S. 21.

⁴⁶ Am 28. April 1753 gab Ekhof die Einladungsschrift bekannt; am 5. Mai 1753 traten die Mitglieder erstmals zusammen: Dieser Tag gilt als der Gründungstag der Akademie der Schönemannschen Gesellschaft.

⁴⁷ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 21. Siehe dazu auch S. 81.

bestand eben darin, „das Künstlertum und das Ansehen des Schauspielerstandes“⁴⁸ zu rechtfertigen.

In der Akademie wurde der theoretische Aspekt der Schauspielkunst eng mit praktischen Fragen verbunden, beispielsweise mit der Besprechung des Repertoires, dem Anhören der zur Aufführung vorgeschlagenen Stücke, dem Studium und der Verteilung von Rollen, und der Kritik der Darstellung des Schauspielers. Ekhof stellte ein Akademiestatut auf, das aus 24 Punkten bestand⁴⁹ und viele neue Bestimmungen für das deutsche Theater enthielt, wie z. B. die Forderung, dass der Schauspieler nicht nur seine Rolle, sondern das ganze Stück studieren müsse, oder die Einführung von Proben sowie ein harmonisches Zusammenspiel aller Mitarbeiter. Disziplin war das Grundgesetz, das die Mitarbeit und das Zusammenleben reglementierte.⁵⁰ Das Statut stellte das theoretische Grundgesetz der realistischen deutschen Schauspielkunst dar, wie folgenden Hinweisen zu entnehmen ist:

Die Schauspielkunst ist: durch Kunst der Natur nachahmen, und ihr so nahe kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorstellen, als wenn sie jetzt erst geschehen. Um in dieser Kunst zu einer Fertigkeit zu gelangen, wird eine lebhafte Einbildungskraft, eine männ-

⁴⁸ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 80.

⁴⁹ Heinz Kindermann verdanken wir heute eine Kopie des handgeschriebenen Protokolls mit dem Akademie-Statut. Als er in der Großherzoglichen Bibliothek zu Gotha arbeitete, ist ihm eine von Ekhof und zwei Sekretären angefertigte, von Ekhof selbst mit seiner Unterschrift verifizierte Kopie des Protokolls, die aus Ekhofs Nachlass stammte, in die Hände gekommen. Kindermann durfte das Protokoll nicht nur lesen, sondern auch fotokopieren lassen. Im Zweiten Weltkrieg ist leider das handgeschriebene Protokoll verschollen. Aber Kindermann wurde ermächtigt, das fotokopierte Protokoll „im vollen Wortlaut und in dokumentarisch genauem Abdruck vorzulegen“, um zum ersten Mal „einen vollen Einblick in Ekhofs kulturhistorisch und theatergeschichtlich einmaliges Unternehmen zu ermöglichen“. Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 73–74.

⁵⁰ Auf die Zentralität der Disziplin ist neulich Michael J. Sosulski eingegangen, der eine Brücke zum Militärbereich schlägt, um die Wichtigkeit von Ekhofs Unternehmen im Kontext des damaligen steigenden deutschen Nationalgefühls zu betonen. Vgl. Michael J. Sosulski: *Theater und Nation in Eighteenth-Century Germany*. London/New York 2007, S. 77–104.

liche Beurteilungskraft, ein unermüdeter Fleiß und eine nimmermüßige Uebung erfordert.⁵¹

Die Mitglieder der Akademie trafen sich alle zwei Wochen.⁵² Die teilweise strengen Regeln, die sowohl die Arbeit als auch das Privatleben der Schauspieler betrafen,⁵³ führten zu Konflikten zwischen den Mitgliedern, die bald den Zerfall von Ekhofs für die Geschichte des deutschen Theaters wichtigem Unternehmen verursachten.⁵⁴ Ekhof selbst verließ bereits nach 13 Monaten die Akademie, deren zuletzt datierte Sitzung am 15. Juni 1754 in Hamburg stattfand.

Obwohl Ekhofs Akademie nur ein kurzes Leben hatte, war ihre Bedeutung bahnbrechend und ihre Wirkung ist lange lebendig geblieben. Im Statut bestand Ekhof auf der kulturellen, theoretischen und praktischen Ausbildung der Schauspieler, auf der Wichtigkeit der Übungen und der Proben, auf der Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit der Darstellung. Ekhof ging es um die sogenannte körperliche Beredsamkeit,⁵⁵ oder

⁵¹ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 17–18.

⁵² Fetting (Hg.): *Conrad Ekhof*, S. 139.

⁵³ Zusammenfassend geht Ekhof in der Anmerkung zur am 12. Januar 1754 gehaltenen Sitzung im Detail darauf ein: „Wir haben dabei 1) die Pflichten eines Schauspielers gegen Gott und die Welt auseinander gesetzt, und gezeigt, daß es unumgänglich notwendig sey, daß ein Comödiant vor andern in seinem Leben ein ehrbares, gesetztes und vernünftiges Wesen zeige, um die Vorurtheile zu ersticken, die diesen Stand so häufig verfolgen. 2) die Pflichten gegen seine Gesellschafter; hiebey haben wir uns überzeugt, daß er gesellschaftlich seyn müsse, und dieses Wort weitläufig zergliedert und 3.) die Pflichten gegen sich selbst, daß er nemlich seine Ehre zu behaupten und einen guten Ruf zu erhalten suchen müsse. Letzlich: haben wir uns für überführt gehalten, daß es eines jeden Schauspielers Schuldigkeit sey, diese Pflichten auf das genaueste zu erfüllen, und im Fall er bisher eine oder die andere versäumt, sich auf das geschwindeste nach ihrem Werthe zu erkundigen, und so bald er von demselben überzeugt sey, sie aufs sorgfältigste zu beobachten, und daß er alsdenn ein rechtschafner Mann seyn werde.“ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 32–33.

⁵⁴ Zachar L. Troizkji: *Konrad Ekhof, Ludwig Schröder, August Wilhelm Jffland, Johann Friedrich Fleck, Ludwig Devrient, Karl Seydelmann. Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst*. Berlin 1949, S. 28–29.

⁵⁵ Der körperlichen Beredsamkeit ist eine wichtige Studie Alexander Košeninas gewidmet: Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995. Zur *elocutio corporis* siehe auch den aufschlussreichen Aufsatz von Emilio Bonfatti: „«Beredsamkeit des Körpers». Lessing ovvero il lamento sull'arte «perduta»“. In: *Studia Theodisca* 1 (1994), S. 27–55.

elocutio corporis, – d. h. um die Gestik, die das Sprechen begleitet. Mit anderen Worten: die „Beredsamkeit des Leibs“, die Verkörperung der seelischen Zustände, wie Ekhof in seiner letzten Akademierede vom 15. Juni 1754 betont:

Meine Herren und Damen!

Beym Schlusse des Jahres unserer Sitzungen haben wir also auch den vierten Theil unserer Betrachtungen zu Ende gebracht. Wir haben in demselben die Vorstellungskunst und was dazu gehöret, oder die Pflichten des Commoedianten auf dem Theater untersucht. Wir haben uns gleich anfangs um die Fähigkeiten und Eigenschaften bekümmert, die sie besitzen müssen, wenn sie dem Theater nützen wollen, als nemlich: Lesen und Schreiben, ein gutes Gedächtniß, Lernbegierigkeit, einen unermüdeten Trieb, immer vollkommener zu werden, und die Stärke, sich weder durch schmeichelhafte Lobeserhebungen, Stolz, noch durch unvernünftigen Tadel furchtsam machen zu lassen. Ferner haben wir die Wissenschaften angezeigt, um die sie sich nothwendig bestreben müssen, und hernach die Kunst- oder Handgriffe angemerkt, worunter wir einige mechanische Handlungen mit Manier zu vollstrecken verstanden haben, als Gehen, Stehen, Knien, Lachen, Einfallen in die Rede u. s. m. Hierauf sind wir in das innere Wesen der Vorstellungskunst gedrungen, und haben wahrgenommen, daß dieselbe überhaupt darinnen bestehe: der Natur nachzuahmen, aber uns auch zugleich überführet, daß die Theorie davon nicht eher erlernt sey, als bis man durch geschickte Bewegung und Anordnung seines Körpers den erdichteten oder angenommenen Zustand seiner Seele als wirklich glaubend machen könne, und daß man in der Praxis derselben so weit zu bringen vermögend sey, daß man in diesen angenommenen Zustände durch Kunst die Kräfte der menschlichen Seele zu übertreffen scheine.⁵⁶

Ekhof ist es gelungen, die Theorie mit der Praxis zu verbinden: Einerseits behandelte er beide Aspekte im Akademiestatut, andererseits verkörperte er selbst seinen Zeitgenossen gegenüber den neuen, rea-

⁵⁶ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 39–40. Siehe auch S. 89.

listischen Darstellungsstil auf der Bühne. Seine Methode ging aus dem „Bereich des Empirischen“, d. h. des „Lebensexperiments“ hervor; „vom inneren Sinngehalt“ gelangte er „zur erlebten Gestalt“. ⁵⁷ Das vom Statut gelieferte theoretische Fundament hat er also auf der Bühne praktisch umgesetzt. ⁵⁸

Ekhofs schauspielerische Gaben wurden schon von der damaligen Kritik hervorgehoben. Über die schon zitierten Kommentare Ifflands und Weißes hinaus sticht die Beurteilung Lessings hervor, der im 9. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* auf eine Szene aus *Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* von Franz Heufeld eingeht, in der Ekhof in der Rolle des Vaters die Tochter Julie bittet, von ihrem Liebhaber abzulassen. In seinem Kommentar hebt Lessing Ekhofs Gesten und Gebärden hervor, die wesentlicher Bestandteil seiner Darstellung sind und die auf sichtbare Veränderung des Körpers, d. h. auf die *elocutio corporis* hinweisen:

Die Art, mit der Herr Ekhof diese Szene ausführte, die Aktion, mit der er einen Teil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein wert gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden, als dem kalten Kunstrichter, bei Zergliederung des Planes, merklich wird. ⁵⁹

Beim Beobachten von Ekhofs Darstellungen kommt Lessing zu ausschlaggebenden Erkenntnissen bezüglich der Beredsamkeit des Körpers, wie er selbst im 3. und 4. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* hervorhebt:

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Ekhof), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso unterhaltend finden sollen? ⁶⁰

⁵⁷ Kindermann (Hg.): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, S. 59.

⁵⁸ Fetting (Hg.): *Conrad Ekhof*, S. 40–41.

⁵⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Ditzingen 2003, S. 56.

⁶⁰ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 23.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Itzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen. [...]

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!⁶¹

Im 17. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* setzt sich Lessing mit der Aufführung von Jean Baptiste Louis Gressets *Sidney* auseinander, wobei er Ekhofs Darstellung des Titelhelden lobt. Aufschlussreich ist vor allem die Terminologie, auf die Lessing zurückgreift, mit „malenden Gesten“ ist natürlich die Beredsamkeit des Körpers gemeint.⁶²

⁶¹ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 30–31.

⁶² Vgl. dazu Gerhard Piens: *Conrad Ekhof und die erste deutsche Theater-Akademie*. Inauguraldissertation genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Karl-Marx-Universität Leipzig 1957, S. 88–92.

Herr Ekhof spielt den Sidney so vortrefflich – Es ist ohnstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemütsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt, und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt. Welcher fortreißende Ton der Überzeugung! –⁶³

Einen ähnlichen Beifall drückt Lessing in Bezug auf EkhoFs Verkörperung des Evander in *Olint und Sophronia* aus:

Herr Ekhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.⁶⁴

Bedeutsam ist in diesem Kontext auch das Urteil Friedrich Nicolais,⁶⁵ der EkhoFs Einmaligkeit – vor allem in Bezug auf seine Odoardo-Rolle – bescheinigt, wobei er seine unvergleichbare Menschenkenntnis betont: „Und seine tiefe Kenntniß des Innersten eines jeden Characters! Zwei vortreffliche Schauspieler, die jetzt noch in Deutschland leben, mögen ihm darin gleichkommen; übertreffen wird ihn darin gewiß Niemand,

⁶³ Lessing (Hg.): *Hamburgische Dramaturgie*, S. 93.

⁶⁴ Lessing (Hg.): *Hamburgische Dramaturgie*, S. 20–21.

⁶⁵ Siehe dazu Alexander Košenina: „Entstehung einer neuen Theaterhermeneutik aus Rollenanalysen und Schauspielporträts im 18. Jahrhundert“. In: *Aufführungsdiskurse im 18. Jahrhundert. Bühnenästhetik, Theaterkritik und Öffentlichkeit*. Hg. v. Yoshio Tomishige u. Soichiro Itoda. München 2011, S. 41–74.

das bin ich sehr überzeugt.“⁶⁶ Am Ende des Aufsatzes vergleicht Nicolai Garricks Darstellung des Hamlet, wie sie von Lichtenberg beschrieben wird, mit Ekhofs schauspielerischem Talent, das dem englischen Kollegen nicht unterlegen sei:

Lichtenbergs herrliche Beschreibung, wie Garrick den Hamlet spielte, ist sehr lehrreich. Aber wie schwach ist dennoch jede Beschreibung gegen die lebendige Vorstellung! Um so mehr glaube ich auf einige Nachsicht Anspruch machen zu dürfen, wenn ich hier nur wenig von dem darstellen kann, was Ekhof war, den gewiß Garrick nicht übertroffen hat.⁶⁷

Nach dieser Feststellung, die eine Brücke zu den *Briefen aus England* schlägt, gilt Ekhof als der deutsche Garrick: Die Menschenkenntnis ist sein Gesetz, ein natürlicher Darstellungsstil seine Methode.

V. Schluss

Neben Ekhof erwähnt Lichtenberg im ersten *Brief aus England* eine junge deutsche Schauspielerin, „Mamsel Ackermann“:

Den Tod der jüngeren Mamsel Ackermann habe ich in einem englischen Blatte vor einigen Monaten nicht ohne die größte Bewegung gelesen. Ist das nicht traurig, mein lieber B.? Ich mag es nicht über mich nehmen zu untersuchen, welcher englischen Schauspielerin sie hätte gleich werden können: itzt wäre es ein trauriges Geschäft, und allemal würde es ein schweres gewesen sein. Von ihrem Alter ist keine da, die

⁶⁶ Friedrich Nicolai: „Ueber Ekhof“. In: *Almanach für Theater und Theaterfreunde*. Berlin 1807, S. 31–49, hier S. 33. Ekhofs Menschenkenntnis wird auch von Iffland unterstrichen: „Die Erregbarkeit seines Gefühls war daher so überschwänglich zu seinem Gebot, als man sie nur wenig findet; und war dann wohl ein eigenes Genie; oder sie ging zwar ohne ängstlich abgemessenes Studium, doch mit einer Gattung Bewußtsein, im Geleit seiner Kenntnisse, Beobachtung des Menschen, eines richtigen zarten Geschmacks, kühn und doch sicher, wie der Nachtwandler die gefährlichen Steige betritt.“ Iffland: „Ueber Ekhof“, S. 9.

⁶⁷ Nicolai: „Ueber Ekhof“, S. 49.

das wäre, was sie war, und die zwei oder drei der älteren, die sie jetzt übertrifft, hätte sie unter gleichen Umständen vielleicht in ihrem 25sten Jahre alle übertrifft. Sie hat uns indessen gezeigt, was wir in Deutschland mit unsern Treibhäuschen ausrichten können.⁶⁸

Damit ist Charlotte Ackermann (1757–1775) gemeint, die früh verstorbene Tochter des berühmten Mitbegründers der deutschen Schauspielkunst, Konrad Ernst Ackermann. Ihr Lebenslauf wurde von Herbert Eichhorn mit der Entwicklung eines Kometen verglichen, der verlosch, sobald er den Zenit seiner Bahn erreicht hatte.⁶⁹ Theaterleidenschaft bzw. -besessenheit haben Charlotte Ackermanns Laufbahn geprägt: So stark war sie von der Schauspielkunst geradezu besessen, dass ihr Engagement sie zur „Selbstverbrennung“ führte.⁷⁰ Über diese zwei Schauspieler hinaus verweist der erste *Brief aus England* nur auf einen einzigen deutschen Autor und Dramaturgen, den weltbekannten Gotthold Ephraim Lessing, der aber nicht an sich, sondern als Symbol für ein natürliches, lebendiges, wirklichkeitsnahes Theaterideal und -konzept erwähnt wird, zu denen natürlich auch Conrad Ekhof und Charlotte Ackermann beitrugen:

Man hat mich einmal versichern wollen, daß hier ein Mann an einem Werk für die Schauspieler arbeite, das Regeln enthalten soll, von Garricks abstrahiert, aber durch Philosophie auf Grundsätze zurückge-

⁶⁸ Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze*, S. 337–338 (Erster *Brief aus England*).

⁶⁹ Herbert Eichhorn: *Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzpal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum*. Emsdetten 1965, S. 160.

⁷⁰ Eichhorn: *Konrad Ernst Ackermann*, S. 160. Über Charlotte Ackermanns Leben steht wenig Sekundärliteratur zur Verfügung; neulich hat Mary Helen Dupree Charlotte Ackermann ein Kapitel ihres Werkes *The Mask and the Quill. Actress-Writers in Germany from Enlightenment to Romanticism* (Lewisburg 2011, S. 20–63) gewidmet. Darin geht Dupree vor allem auf den Prozess der Erinnerung an die frühzeitig verstorbene Charlotte Ackermann ein, der zu einer Art Mythisierung ihrer Person geführt hat. Daraus sei die Figur der Gefühlsschauspielerin entstanden. Für weitere biographische Informationen und bibliographische Hinweise siehe den von mir verfassten Artikel: „Lichtenbergs Briefe aus England: Netzwerkstifter und Wege des anglo-deutschen Kulturtransfers“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* (2021), LIII/1, S. 147–168.

bracht, verbunden und geläutert. Ich habe nachher nichts wieder davon gehört. Wenn es an dem ist, so gebe der Himmel, daß der Mann ein Lessing ist, aber die sind leider! hier so selten als in Deutschland.⁷¹

Zusammenfassend kann man bemerken, dass die *Briefe aus England* ein bedeutendes Zeugnis des wechselseitigen Kulturtransfers zwischen Deutschland und Großbritannien darstellen, denn beide Kulturmodelle – obwohl mit unterschiedlichen Präferenzen und verschiedenem Stellenwert – werden von Lichtenberg als beispielhaft für die jeweils andere Seite und darüber hinaus für die gesamte europäische Leserschaft vorgestellt. Somit fördern diese in einer Zeitschrift erschienenen Sendbriefe die gegenseitige Kenntnis der unterschiedlichen Kulturtraditionen – nämlich die Prinzipien der Schauspielkunst am konkreten Beispiel vortrefflicher Darsteller – im jeweils anderen Land. Alles in allem scheint Lichtenbergs Unterfangen, die Zurückstrahlung der deutschen Literatur – in diesem besonderen Fall des deutschen Theaters – auf die britische Welt anzubahnen, gelungen zu sein.

⁷¹ Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 3: *Aufsätze*, S. 330–331 (Erster Brief aus England).