

Jahrbuch für Internationale Germanistik

## *Anschriften*

### *Herausgeber*

- Prof. Dr. Mun-Yeong Ahn, Noeul 3 No 14, 108-601, Sejong City, 339-721 Süd-Korea  
Prof. Dr. Laura Auteri, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Viale delle Scienze, ed. 12, I-90128 Palermo  
Prof. Dr. habil. Rudolf Bentzinger, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Deutsche Texte des Mittelalters, Jägerstraße 22–23, DE-10117 Berlin  
Prof. Dr. Anil Bhatti, Centre of German Studies (SLL&CS), Jawaharlal Nehru University, New Dehli – 110067, Indien  
Prof. Dr. Michael Dallapiazza, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, Via Cartoleria 5, I-40124 Bologna  
Prof. Dr. Elvira Glaser, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Linguistische Abteilung, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich  
Prof. Dr. Rüdiger Görner, Queen Mary University of London, Centre for Anglo-German Cultural Relations, Mile End Road, GB-London E1 4NS  
Prof. Dr. Wolfgang Hackl, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, AT-6020 Innsbruck  
Prof. Dr. Isabel Hernández, Dpto. de Filología Alemana, Directora del IULMyT, Facultad de Filología - Edif. D-2.345, Avda. Complutense, s/n, E-28040 Madrid  
Prof. Dr. Mark L. Loudon, University of Wisconsin, Department of German, Van Hise Hall, USA-Madison, Wisconsin 53706-1525  
Prof. Dr. Carlotta von Maltzan, University of Stellenbosch, Department of Modern Foreign Languages, P. Bag X 1, ZA-7602 Matieland, South Africa  
Prof. Dr. Gaby Pailer, Institute for European Studies, Vancouver Campus, 1855 West Mall, Vancouver, BC Canada V6T 1Z1  
Prof. Dr. Dr. h.c. Hans-Gert Roloff, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Forschungsstelle für Mittlere Deutsche Literatur, Habelschwerdter Allee 45, DE-14195 Berlin. Privat: Lindenallee 12, DE-17440 Bauer-Zemitz, Tel. +49/38374 559956, Fax +49/38374 559957  
Prof. Dr. Karol Sauerland, Universität Warszawa, ul. Nowogrodzka 23 m 6, PL-00-511 Warszawa  
Prof. Dr. Dr. h.c. Franz Simmler, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, DE-14195 Berlin  
Prof. Dr. Paulo Astor Soethe, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes (SCHLA), R. General Carneiro, 460, 80060-140 Curitiba-PR, Brazil  
Prof. Dr. Jean-Marie Valentin, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Faculté d'Etudes Germaniques, Centre Universitaire Malesherbes, 108 Bvd. Malesherbes, FR-75850 Paris  
Prof. Dr. Maoping Wei, Shanghai International Studies Uni., Dept. of German, 550 Dalian Road West, 200083 Shanghai/China  
Prof. Dr. Winfried Woesler, Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft, Postfach 4469, DE-49069 Osnabrück

### *Redaktion*

Jahrbuch für Internationale Germanistik, Redaktion:

- Dr. Gerd-Hermann Susen, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Forschungsstelle für Mittlere Deutsche Literatur, Habelschwerdter Allee 45, DE-14195 Berlin, Telefon +49 30 8385 5007, Fax +49 30 8385 2821, Mail: germanistik.jahrbuch@arcor.de

### *Verlag*

- Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Place de la gare 12, CH-1003 Lausanne, Telefon +41 31 306 17 17, Fax +41 31 306 17 27  
info@peterlang.com, www.peterlang.com

# Jahrbuch für Internationale Germanistik

*In Verbindung mit der Internationalen  
Vereinigung für Germanistik*

herausgegeben von

Mun-Yeong Ahn – Laura Auteri – Rudolf Bentzinger – Anil Bhatti –  
Michael Dallapiazza – Elvira Glaser – Rüdiger Görner – Wolfgang Hackl –  
Isabel Hernández – Mark L. Loudon – Carlotta von Maltzan – Gaby Pailer –  
Hans-Gert Roloff – Karol Sauerland – Franz Simmler † – Paulo Astor Soethe –  
Jean-Marie Valentin – Maoping Wei – Winfried Woesler

Geschäftsführender Herausgeber

Hans-Gert Roloff

Jahrgang LIII – Heft 1

2021



**PETER LANG**

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

ISSN 0449-5233  
E-ISSN 2235-1280



Open Access: Wenn nicht anders angegeben, sind Inhalte unter den Bedingungen  
der Creative Commons Namensnennung 4.0 Internationalen (CC BY 4.0)  
Lizenz wiederverwendbar. Weitere Informationen:  
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Diese Publikation wurde begutachtet.

Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2021  
Place de la gare 12, CH-1003 Lausanne, Schweiz  
[bern@peterlang.com](mailto:bern@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

## Inhaltsverzeichnis

Franz Simmler (22. März 1942 – 1. September 2020) Von Claudia Wich-Reif (Bonn) . . . . .	9
---	---

### Abhandlungen zum Rahmenthema XLVII ,Interkulturalität im deutschsprachigen Literaturgeschehen' Neunte Folge

Zur Funktion der Natur in Wüstenhimmel Sternenland von Sudabeh Mohafez Von Ariana Di Bella (Palermo) . . . . .	27
Die Krebs', Schanks, Hausers – deutsche Figurentypen aus Szenttamás in der Romanwelt von Nándor Gion Von Hargita Horváth Futó, Mária Pásztor Kicsi und Éva Hózsa (Novi Sad) . . . . .	43
Der ,Andere' in der Bukowina. Zwischen Kolonialrhetorik und interkultureller Perspektive: der Fall des Autor-Herausgebers Ludwig Adolf Staufe Simiginowicz Von Giulia Fanetti (Bologna) . . . . .	69

### Abhandlungen zum Rahmenthema L ,Deutsch-chinesische Literaturbeziehungen' Fünfte Folge

China-Rezeption der jüdischen Emigranten in Shanghai am Beispiel von Kurt Lewin und Willy Tonn Von Ruoyu Zhang (Shanghai) . . . . .	89
---	----

### Abhandlungen zum Rahmenthema LVI ,Deutsch-polnische Literaturbeziehungen' Zweite Folge

Christoph Hartknochs preußisches Identitätskonzept im Kontext der zeitgenössischen Immigrationsproblematik Von Anna Mikołajewska (Toruń) . . . . .	115
--	-----

Abhandlungen zum Rahmenthema LIX  
,Deutschsprachige Briefkultur im europäischen Kontext‘  
Erste Folge

Einführung in das Rahmenthema ,Deutschsprachige Briefkultur im europäischen Kontext‘ Von Chiara Conterno (Bologna) . . . . .	137
Lichtenbergs Briefe aus England. Theateressays in nuce, Netzwerkstifter und Wege des anglo-deutschen Kulturtransfers Von Chiara Conterno (Bologna) . . . . .	147

Neueste deutschsprachige Literatur

Lucy Fricke: Töchter. Roman. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2018 (Veronika Born) . . .	171
Térézia Mora: Auf dem Seil. Roman. Luchterhand Literaturverlag, München 2019 (Francesca Bravi) . . . . .	183
Lukas Bärfuss: Malinois. Erzählungen. Wallstein, Göttingen 2019 (Marta Famula) . . . .	193
Lutz Seiler: Stern 111. Roman. Suhrkamp Verlag, Berlin 2020 (Francesca Bravi) . . . . .	203

Rezensionen / Reviews

Sebastian Schmitt: Poetik des chinesischen Logogramms. Ostasiatische Schrift in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld: Transcript 2015 (Wei Zhuang, Hangzhou) . . . . .	213
Kerstin Bönsch: Schöne Seelen – schöne Leichen. Das Konzept der schönen Seele bei Sophie von La Roche, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (Anna Gajdis) . . .	214
Isabelle Stauffer: Verführung zur Galanterie. Benehmen, Körperlichkeit und Gefühlsinszenierungen im literarischen Kulturtransfer 1664–1772. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2018 (Gloria Colombo) . . . . .	218
Claudia Lauer, Uta Störmer-Caysa (Hrsg.): Handbuch Frauenlob. Mitarbeit: Anna Sara Lahr. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2018 (Andrea Schindler) . . .	221
Lasse Wichert: Personale Mythen des Nationalsozialismus. Die Gestaltung des Einzelnen in literarischen Entwürfen. Paderborn: Brill 2018 (Elisa Pontini) . . . . .	224
Anthony Grenville: Encounters with Albion. Britain and the British in Texts by Jewish Refugees from Nazism. Cambridge: Legenda 2018 (Eva-Maria Thüne) . . . . .	226

---

Joachim Heinze: Wolfram von Eschenbach. Dichter der ritterlichen Welt. Leben, Werke, Nachruhm. Basel: Schwabe Verlag 2019 (Michael Dallapiazza) . . . . .	229
Song Xue: Poetische Philosophie – Philosophische Poetik: Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts Chinarezeption. München: iudicium 2019 (Yuan Tan) . . . . .	231
Jörn Etzold: Gegend am Aetna. Hölderlins Theater der Zukunft. Paderborn: Wilhelm Fink 2019 (Mirta Devidi) . . . . .	233
Chiara Marotta: Klaus Mann. A European-American Author. Berlin: Peter Lang 2019 (Valentina Savietto) . . . . .	237
Wojciech Kunicki: Germanistische Forschung und Lehre an der Königlichen Universität zu Breslau von 1811 bis 1918. Unter besonderer Berücksichtigung der Studien zur neueren deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2019 (Rudolf Bentzinger) . . . . .	239
Sarah Kirsch, Christa Wolf: „Wir haben uns wirklich an allerhand gewöhnt“. Der Briefwechsel. Hrsg. von Sabine Wolf unter Mitarbeit von Gerhard Wolf. Berlin: Suhrkamp Verlag 2019. (Michael Dallapiazza) . . . . .	245

## Lichtenbergs *Briefe aus England* – Theateressays *in nuce*, Netzwerkstifter und Wege des anglo-deutschen Kulturtransfers\*

Von Chiara Conterno, Bologna

Emilio Bonfatti zum Andenken

### I. Einleitung

In einem kürzlich erschienenen Aufsatz hat Stefano Ferrari die Akteure und Modalitäten des Kulturtransfers im 18. Jahrhundert analysiert. Von den Schriften Werners und Espagnes ausgehend,<sup>1</sup> setzt er sich mit der Rolle von Briefen für die Entwicklung kultureller Netze und transkultureller Beziehungen auseinander, wobei er im Transferprozess vor allem drei Schritte erkennt: 1. Briefwechsel, 2. Zeitschriften und 3. Übersetzungen.

\* Ein herzlicher Dank gilt Wolfgang Adam, Giulia Cantarutti und Leonard Olschner für die Lektüre des Artikels und die wertvollen Ratschläge.

1 Michel Espagne: Le fonctionnement d'un réseau franco-allemand au XVIIIe siècle. Les correspondants du graveur Jean Georges Wille. In: *Méditations. Aspects des relations franco-allemandes du XVIIe siècle à nos jours / Vermittlungen. Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 2. Hrsg. von Michel Grunewald, Jochen Schlobach. Bern, 1992, S. 433-451; Michael Werner: Des artistes allemands en France au XVIIIe siècle: le cas Wille. In: *Deutsche in Frankreich. Franzosen in Deutschland 1715-1789. Institutionelle Verbindungen, soziale Gruppen, Stätten des Austausches. Allemands en France. Français en Allemagne 1715-1789. Contacts institutionnels, groupes sociaux, lieux d'échanges*. Hrsg. von Jean Mondot, Jean-Marie Valentin, Jürgen Voss. Sigmaringen 1992, S. 169-177; Johann Georg Wille: Briefwechsel. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne, Michael Werner. Tübingen 1999; Michel Espagne: La corrispondenza di Wille del 1764-1765 e il Neoclassicismo in Europa. In: *Paesaggi europei del Neoclassicismo*. Hrsg. von Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari. Bologna 2007, S. 15-35. Es sei zudem auf folgende Studien und kommentierte Briefausgaben hingewiesen: Johann Joachim Winckelmann: 2001, Briefe, Entwürfe und Rezensionen zu den Herkulanischen Schriften. Hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze. Mainz 2001; Pierre-Yves Beaurepaire: *L'Europe des Lumières*. Paris 2004; *Les Grands Intermédiaires culturels de la République des lettres. Études de réseaux de correspondances du XVIe au XVIIIe siècles*. Hrsg. von Christiane Berkvens-Stevelinck, Hans Bots, Jens Häselser. Paris 2005; *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*, Hrsg. von Pierre-Ives Beaurepaire, Pierrick Pourchasse. Rennes 2010.



Briefwechsel spielen – so Ferrari – eine zentrale Rolle in der Entwicklung interkultureller Beziehungen, denn Briefe dokumentieren die Kontakte und Kommunikation zwischen Personen unterschiedlicher Kulturen, wodurch die ersten Netze des Kulturtransfers sichtbar werden. Diese Netze seien dann die Voraussetzung für die Entwicklung des zweiten Schrittes, d.h. für die Verbreitung von Zeitschriften, die im 18. Jahrhundert vor allem dank der epistolaren Kontakte der Redakteure entstanden. Oft seien Briefe selbst zu Zeitungs- bzw. Zeitschriftenartikeln geworden, was die Flexibilität und Dehnbarkeit des Genres *Briefbeweise*. Der dritte Schritt, der den Gipfel des Transferprozesses bilde, sei die Übersetzung, durch die ein kulturelles Gut von einem in den anderen Sprachraum übertragen werde.<sup>2</sup>

Vor der Folie dieser theoretischen Überlegungen 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 – offenzulegen. Insbesondere ist es Ziel des Beitrags, die Aufmerksamkeit auf die unersetzliche Bedeutung des Mediums Brief zu lenken, das zur Aufwertung einer bestimmten deutschen Theatertradition beitrug, die, obwohl bei Lichtenberg nur am Rande erwähnt, eine zentrale Rolle für die Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert spielte.<sup>3</sup>

## II. Lichtenbergs Reisen nach England

Zweimal reiste Lichtenberg nach England: im April und Mai 1770 und vom September 1774 bis Dezember 1775.<sup>4</sup> Anlass der ersten Begegnung mit dem

- 2 Stefano Ferrari: Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786). In: La densità meravigliosa del sapere. Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento. Hrsg. von Maurizio Pirro. Milano 2018, S. 13-28, Zitat S. 13-15.
- 3 Zum britisch-deutschen Kulturtransfer, insbesondere zu den literarischen Aspekten, siehe – stellvertretend – folgenden Sammelband: Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756-1832. Hrsg. von Lore Knapp, Eike Kronshage. Berlin 2016. Eine weiterführende Studie bezüglich der Anglophilie in Deutschland ist: Michael Maurer: Orientierungsschemata europäischer Kulturgeschichte (1660-1789) und Wechsel der Kulturmodelle: von Frankreich zu England. In: Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung. Hrsg. von Wolfgang Adam, York Gothart Mix, Jean Mondot. Heidelberg 2016, S. 265-281.
- 4 Zu Lichtenbergs England-Erfahrung siehe insbesondere: Lichtenberg in England. Dokumente einer Begegnung. 2 Bände. Hrsg. von Hans Ludwig Gumbert. 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. Hrsg. von Conrad Wiedemann. Stuttgart 1988, S. 560-570. Zu den deutschen Reisen nach Großbritannien siehe: Deutsche Englandreisen / German Travels to England 1550-1900. Hrsg. von Frank-Lothar Kroll, Martin Munke. Berlin 2014.

fremden Land war die Rückreise zweier Studierender, derer er sich in Göttingen angenommen hatte. 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

Nach dem Druck des ersten Bandes des Nachlasses von Tobias Mayer, einem Göttinger Professor und Leiter des Observatoriums, begab sich Lichtenberg auf die zweite Reise nach London. Mit dem ‚frisch gebackenen‘ Buch, das er dem König Georg III. übergeben wollte, erreichte Lichtenberg am 27. September 1774 London. Am 7. Dezember 1775 reiste Lichtenberg 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 und Besichtigungen von wissenschaftlichen Instituten geprägt.<sup>7</sup> Dank des Kontakts mit vielen Engländern, die „weit draußen“, also selbst weit gereist, waren, erlebte Lichtenberg auf der britischen Insel „die große Öffnung in die

5 Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Band IV: Briefe. Hrsg. von Wolfgang Promies. München 1967, S. 11-12.

6 Im Nachhinein wurde dieser Tag von Lichtenberg als der „glücklichste Tag“ seines Lebens bezeichnet. Maurer (s. Anm. 4), S. 258.

7 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 (s. Anm. 4), S. 260.

weite Welt“.<sup>8</sup> In England konnte sich der deutsche Professor dieses Mal sehr gut einleben, weil er die englische Sprache meisterhaft beherrschte, was der Brief vom 18. Oktober 1775 an Johann Christian Dieterich bestätigt:

Vorgestern abend bin ich von einem Pagen des Königs Herrn Garrick vorgestellt worden. Ich wurde nachher in seine Loge geführt und sah in 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.<sup>9</sup>

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-on-Avon besichtigte. Zweitens hatte Lichtenberg auf der britischen Insel die Gelegenheit, den berühmten englischen Schauspieler und vorbildlichen Shakespeare-Darsteller David Garrick nicht nur zu bewundern, sondern auch persönlich kennenzulernen.

Seine Theater- und Großstadterfahrungen sind *de facto* die zwei ineinander verschränkten Erlebnisse, die Lichtenbergs zweiten Aufenthalt prägten. Sein Hauptanliegen war das Studium des Menschen durch Beobachtung, wofür sich die Metropole eignete.<sup>10</sup> In London, wo die Verhältnisse vielfältig waren, schärfte sich seine Kunst der Analyse, der Reflexion und der Beschreibung. Nicht nur auf den Londoner Straßen sondern auch im Theater, wo er laut seiner 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 – 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 November 1775 an Heinrich Christian Boie adressierte und im *Deutschen Museum* publizierte.<sup>11</sup>

8 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 VI.

9 Lichtenberg (s. Anm. 5), S. 255.

10 Maurer (s. Anm. 4), 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.

11 Maurer (s. Anm. 4), S. 269.

### III. Die Briefe aus London

Die Erstveröffentlichung der *Briefe aus England* erfolgte im *Deutschen Museum* in der folgenden 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.) Jen. S. 25, publiziert im *Deutschen Museum* 1778, 5. Stück, May, S. 434-444.

Angesichts des Adressaten der Briefe liegt es nahe zu vermuten, dass es sich um eine Auftragsarbeit Lichtenbergs für Boie handelte, der vorhatte, ab 1776 eine neue Zeitschrift – nämlich das *Deutsche Museum* – herauszugeben. Wahrscheinlich übernahm Lichtenberg diese Aufgabe für seine Reise nach England, wie 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.<sup>12</sup>

Die *Briefe aus England* stellen eine Mischform dar, die von unterschiedlichen Komponenten bestimmt wird. Einerseits sind es Sendbriefe, basierend auf früheren Briefen, die Lichtenberg seinen Freunden in Deutschland aus England schickte. Gleichzeitig können sie als Abhandlungen über das Theater sowie als journalistische Reportagen betrachtet werden. Aufschlussreich ist die Tatsache, dass Lichtenberg auf die epistolare Form nicht verzichtet, sondern eben darauf 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.<sup>13</sup>

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 ist, sie getrennt voneinander zu

12 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. Hrsg. von Wolfgang Promies. München 1974, S. 149-151.

13 Siehe dazu Giulia Cantarutti: Lichtenberg «ein Cäsar im Briefschreiben». In: *Cultura Tedesca* 56 (2019): La lettera nella letteratura tedesca ed europea. Hrsg. von Elena Polledri, Simone Costagli, S. 15-32, Zitat S. 29-31.

analysieren. Die innere Struktur der Texte erinnert an das naturwissenschaftliche *Procedere*: Hier begegnet man dem Naturwissenschaftler Lichtenberg, der aufmerksam beobachtet, ständig experimentiert und seine Untersuchungen beschreibt. Das Theater wird wie ein großes Experiment beschrieben. Die häufigen Wiederholungen sind in eben diesem Kontext zu verstehen: Sie dienen dazu, Lichtenbergs Hypothesen zu belegen und zu bestätigen.<sup>14</sup> Diese Konstellation ist für das Anliegen dieses Beitrags wichtig. Bezugnehmend auf Ferraris These kann festgestellt werden, dass der erste und der zweite Schritt des Kulturtransfers vollzogen wurden, da es sich um Briefe handelt, die in einer Zeitschrift erschienen sind.

#### *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, das „den Rang einer Ästhetik der Schauspielkunst“ aufweist.<sup>15</sup> In diesem Sinne können sie teilweise mit der *Hamburgischen Dramaturgie* verglichen werden,<sup>16</sup> wobei Lichtenbergs Texte aber gleichsam die soziale bzw. großstädtische Ergänzung von Lessings Werk darstellen. Mit Lessing teilt 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 Gebärdensprache.“<sup>17</sup>

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

14 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 habe, 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*. Hrsg. von Giulia Cantarutti, Wolfgang Adam. Bologna 2011, S. 53-71.

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

16 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.

17 Sautermeister (s. Anm. 15), S. 77.

und greifbar wieder. Indem Lichtenberg diese höchst produktive Spannung abbildet, enthüllt er einen Vorteil der dramatischen Darstellung: ihre Fähigkeit, die Seelen- und Geistessprache meisterhaft darzulegen.<sup>18</sup> Es geht um die „misch-gestisch-stimmliche[...] Artikulation dessen“, was im Alltag „nur unklar empfunden, nur flüchtig erlebt, nur schattenhaft wahrgenommen wird.“<sup>19</sup>

Kongenial gibt der Göttinger Professor in den *Briefen aus England* die exakt einstudierte und allseits kontrollierte Schauspielkunst Garricks wieder, was schon zu Lichtenbergs Zeiten bemerkt wurde. Beispielsweise beteuert Helfrich Peter Sturz, der Autor der *Briefe, im Jahre 1768 auf einer Reise im Gefolge des Königs von Dänemark geschrieben* (1779), über die Schauspielkunst Garricks nichts schreiben zu wollen, „denn man kann darüber nichts besseres, als Herr Professor Lichtenberg, sagen“.<sup>20</sup>

Lichtenbergs Schilderung vermittelt den Eindruck, er habe über eine Videokamera verfügt, mit der er den auftretenden Schauspieler in Zeitlupe aufgenommen und vor Ort beschrieben hätte.<sup>21</sup> Dabei zeigt sich nochmals 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.<sup>22</sup>

Shakespeare, der Meister des Menschlichen, und Garrick, sein kongenialer Darsteller, sind die beiden Bezugspunkte, die Lichtenberg mittels der *Briefe aus England* seinen Landsleuten vorführt.<sup>23</sup> Aufschlussreich sind in diesem Kontext Lichtenbergs Bemerkungen zu Garricks Darstellung in Shakespeares *Hamlet*, in der Szene der Geisterscheinung:

18 Sautermeister (s. Anm. 15), S. 78-79.

19 Sautermeister (s. Anm. 15), S. 78.

20 Helfrich Peter Sturz: *Briefe, im Jahre 1768. auf einer Reise im Gefolge des Königs von Dänemark geschrieben*. In: *Schriften von Helfrich Peter Sturz. Erste Sammlung*. Band I. Karlsruhe 1784, S. 15.

21 Sautermeister (s. Anm. 15), S. 79.

22 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Band III: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Hrsg. von Wolfgang Promies. München 1972, S. 331-332 (*Erster Brief aus England*).

23 Zur Rezeption Shakespeares in der deutschsprachigen Theatertradition siehe Simon Williams: *Shakespeare on the German Stage*. Vol. 1: 1586-1914. Cambridge 1990.

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 vollkommener. Nicht jeder Schauspieler, der die flachen Hände von ein paar hundert Menschen allezeit zu kommandieren weiß, ist 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 auszuplaudern gelernt hat, ist deswegen ein Shakespear.<sup>24</sup>

In Garrick sieht Lichtenberg die erwünschte „Entsprechung zwischen Körper und Seele“ und erkennt die plastisch-physische „Gebärdensprache der Empfindungen und des Geisteslebens“.<sup>25</sup> Eine solche Analogie muss als Ergebnis der unermüdlichen Arbeit an sich selbst verstanden werden, denn nur dadurch kann „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.“<sup>26</sup>

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 beinhaltete. Kurzum stellt Garrick den Schauspieler dar, der die „durch tiefes Studium erworbene[n] deutliche[n] Begriffe“ in „unbeschreiblich gefällige Leichtigkeit, Stärke und Sicherheit“ übersetzt.<sup>27</sup> 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 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 schlechterdings nicht, ob es gleich noch viele gibt, die es in besondern Rollen sehr weit wo nicht zur Vollkommenheit gebracht haben.<sup>28</sup>

24 Lichtenberg (s. Anm. 22), S. 336 (*Erster Brief aus England*).

25 Sautermeister (s. Anm. 15), S. 75.

26 Lichtenberg (s. Anm. 22), S. 340 (*Zweiter Brief aus England*).

27 Lichtenberg (s. Anm. 22), S. 340 und S. 339 (*Zweiter Brief aus England*).

28 Lichtenberg (s. Anm. 22), S. 337 (*Erster Brief aus England*).



Somit wird deutlich, dass der Kulturtransfer auf Wechselseitigkeit angelegt ist. Obwohl der primäre Zweck der Sendbriefe in der Vermittlung der Bravour Garricks in 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. Diesem stellt Lichtenberg dann auch eine Schauspielerin zur Seite: die zu früh verstorbene Charlotte Ackermann. 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 literarisch-theatralische Szene blicken zu können.

#### *IV.1. Conrad Ekhof*

Als Sohn eines Schmiedes und Stadtsoldaten kam Conrad Ekhof am 12. August 1720 in Hamburg zur Welt. Da sein Elternhaus im Opernhof, in der Nähe des Opernhauses stand, liegt es nahe, dass er sehr früh, zumindest als Zuschauer, in Berührung mit dem Theater kam.<sup>29</sup> 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 schauspielerische Laufbahn. Es war die Eröffnungsvorstellung der Theatergesellschaft Schönemanns, an der auch Konrad Ernst Ackermann und Sophie Schröder<sup>30</sup> 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, durch die 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.<sup>31</sup> Lobende Worte fand niemand geringerer als August Wilhelm Iffland:

29 1734-1735 war Ekhof als Schreiber bei dem schwedischen Postkommissar Johann Friedrich König in seiner Geburtsstadt tätig.

30 Das war Sophie Schröders Debüt.

31 Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin 1954, S. 22-25. Siehe dazu auch Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Hrsg. von



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 wogsetzte, 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.<sup>32</sup>

Wie alle deutschen Komödianten ging auch die Schönemannsche Gesellschaft auf Wanderschaft, aber anders als zahlreiche Kollegen bemühte sich Schönemann, die Stücke seines Repertoires in einer natürlichen Darstellung aufzuführen, obgleich ihm und seinen Schauspielern noch ein Hauch der französischen Spielweise anhaftete.<sup>33</sup> *Spiritus rector* der Schönemannschen Theatergesellschaft soll in den ersten Jahren ihrer Aktivität Konrad Ernst Ackermann – „das erste realistische Talent der deutschen Bühne“<sup>34</sup> – gewesen sein, von dem Ekhof sicher viel lernte, aber mit dem er auch rivalisierte.<sup>35</sup> Obwohl Ekhof anfänglich im „Geist und Gepräge der Neuberschen Reform“ aufwuchs, „unterschied er sich früh schon von der zeremoniell-unpersönlichen, der klassizistischen Darstellungsweise“ – so sehr, dass er „Darsteller des Lebens“ genannt wurde.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> 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*<sup>38</sup> belegt ist. Von

Heinz Kindermann. Wien 1956, S. 55-56; Gerhard Piens: Conrad Ekhof und die erste deutsche Theater-Akademie. Inauguraldissertation genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Karl-Marx-Universität Leipzig 1957; Horst Zänger: Zum Gedenken an Conrad Ekhof – Vater der deutschen Schauspielkunst – 12. August 1720 – 16. Juni 1778. Schwerin 2003; Michael J. Sosulski: Theater und Nation in Eighteenth-Century Germany. London/New York, 2007. Die Forschung zu Ekhof hat sich in den letzten Jahrzehnten nicht sonderlich weiterentwickelt.

32 August Wilhelm Iffland: Ueber Ekhof. In: Almanach für Theater und Theaterfreund. Berlin 1807, S. 1-30, Zitat S. 3-5.

33 Fetting (s. Anm. 30), S. 26-28.

34 Fetting (s. Anm. 30), S. 31.

35 Kindermann (s. Anm. 30), S. 56.

36 Kindermann (s. Anm. 30), S. 56.

37 Fetting (s. Anm. 30), S. 31.

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

diesem Moment an wurde Ekhof die Hauptattraktion der Theatergesellschaft, was 1749 durch Christian Felix Weißes überschwängliches Lob von Ekhofs Darstellungsstil bestätigt wird:

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 gesuchten Gesellschafter wie zum wünschenswerthen Beurtheiler von Werken des Witzes und Geschmackes.<sup>39</sup>

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 2000 Talern und später von 4000 Talern), der zur Einrichtung eines ständigen Theaters mit fürstlicher Subvention und somit zum Ende des Wanderlebens führte. In diesem Kontext keimte und 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,<sup>40</sup> 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. –<sup>41</sup>

Ekhofs Plan war ein kühnes Unterfangen, denn das Wort ‚Akademie‘ bezog sich damals auf wissenschaftliche Institutionen. In diesem Sinne bedeutete die Gründung dieser ersten Schauspieler-Anstalt die endgültige Erhebung der Schauspielkunst in den Rang der anderen großen Künste und Wissenschaften. Eines der Hauptanliegen von Ekhofs Akademie bestand eben darin, „das Künstlertum und das Ansehen des Schauspielerstandes“ zu rechtfertigen.<sup>42</sup>

39 Christian Felix Weiß: *Selbstbiographie*. Hrsg. von Christian Ernst Weiß, Samuel Gottlob Frisch. Leipzig 1806, S. 21.

40 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.

41 Kindermann (s. Anm. 30), S. 21. Siehe dazu S. 81.

42 Kindermann (s. Anm. 30), S. 80.

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 sowie der Kritik der schauspielerischen Darstellung. Ekhof stellte ein Akademiestatut zusammen, das aus 24 Punkten bestand<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> Dass es sich gleichsam um ein theoretisches Grundgesetz der realistischen deutschen Schauspielkunst handelt, ist folgenden Hinweisen zu entnehmen:

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 lebhaft e Einbildungskraft, eine männliche Beurteilungskraft, ein unermüdeter Fleiß und eine nimmermüßige Uebung erfordert.<sup>45</sup>

Die Mitglieder der Akademie trafen sich alle zwei Wochen.<sup>46</sup> Die teilweise strengen Regeln, die sowohl die Arbeit als auch das Privatleben der Schauspieler betrafen,<sup>47</sup> führten zu Konflikten zwischen den Mitgliedern, die bald

43 Heinz Kindermann verdanken wir heute eine Kopie des handgeschriebenen Protokolls mit dem Akademiestatut. 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 (s. Anm. 30), S. 73-74.

44 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. Sosulski (s. Anm. 30), S. 77-104.

45 Kindermann (s. Anm. 30), S. 17-18.

46 Fetting (s. Anm. 30), S. 139.

47 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

den Zerfall von Ekhofs für die Geschichte des deutschen Theaters wichtigem Unternehmen verursachten.<sup>48</sup> Ekhof selbst verließ bereits nach 13 Monaten die Akademie, deren letzte datierte Sitzung am 15. Juni 1754 in Hamburg stattfand.

Obwohl Ekhofs Akademie nur ein kurzes Leben hatte, war ihre Bedeutung bahnbrechend und ihre Wirkung nachhaltig. 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,<sup>49</sup> oder *elocutio corporis*, – d.h. um die Gestik, die das Sprechen begleitet. Mit anderen Worten: Er fordert die „Beredsamkeit des Leibs“, d.h. die Verkörperung der seelischen Zustände, was 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 vollstreken 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 wahrgenom-

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 versäümet, 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 (s. Anm. 30), S. 32-33.

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

49 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: Emilio Bonfatti: «Beredsamkeit des Körpers». Lessing ovvero il lamento sull'arte «perduta». In: *Studia Theodisca* 1 (1994), S. 27-55.

men, 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.<sup>50</sup>

Ekhof ist es gelungen, die Theorie mit der Praxis zu verbinden: Einerseits behandelte er beide Aspekte im Akademiestatut, andererseits verkörperte er selbst den neuen, realistischen 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“.<sup>51</sup> Das vom Statut gelieferte theoretische Fundament setzte er also auf der Bühne praktisch um.<sup>52</sup>

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, ihren Liebhaber zu verlassen. 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.<sup>53</sup>

Beim Beobachten von Ekhofs Darstellungen kommt Lessing zu aufschlussreichen 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?<sup>54</sup>

50 Kindermann (s. Anm. 30), S. 39-40. Siehe auch S. 89.

51 Kindermann (s. Anm. 30), S. 59.

52 Fetting (s. Anm. 30), S. 40-41.

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

54 Lessing (s. Anm. 52), 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!<sup>55</sup>

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 hier natürlich die Beredsamkeit des Körpers gemeint:<sup>56</sup>

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 fortreibende Ton der Überzeugung! –<sup>57</sup>

Ähnliche Zustimmung drückt Lessing in Bezug auf Ekhofs Verkörperung des Evander in *Olint und Sophronia* aus:

55 Lessing (s. Anm. 52), S. 30-31.

56 Vgl. dazu Piens (s. Anm. 30), S. 88-92.

57 Lessing (s. Anm. 52), S. 93.

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.<sup>58</sup>

Aufschlussreich ist in diesem Kontext auch das Urteil Friedrich Nicolais,<sup>59</sup> 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, das bin ich sehr überzeugt.“<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup>

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.

58 Lessing (s. Anm. 52), S. 20-21.

59 Siehe dazu Alexander Košenina: Entstehung einer neuen Theaterhermeneutik aus Rollenanalysen und Schauspielporträts im 18. Jahrhundert. In: Aufführungsdiskurse im 18. Jahrhundert. Bühnenästhetik, Theaterkritik und Öffentlichkeit. Hrsg. von Yoshio Tomishige, Soichiro Itoda. München 2011, S. 41-74.

60 Friedrich Nicolai: Ueber Ekhof. In: Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin 1807, S. 31-49, Zitat. S. 33. Ekhofs Menschenkenntnis wird auch von Iffland betont: „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 (s. Anm. 31), S. 9.

61 Nicolai (s. Anm. 59), S. 49.

#### IV.II. Charlotte Ackermann

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 das wäre, was sie war, und die zwei oder drei der älteren, die sie itzt übertreffen, hätte sie unter gleichen Umständen vielleicht in ihrem 25sten Jahre alle übertroffen. Sie hat uns indessen gezeigt, was wir in Deutschland mit unsern Treibhäuschen ausrichten können.<sup>62</sup>

Damit ist Charlotte Ackermann (1757-1775) gemeint, die früh verstorbene Tochter des berühmten Mitbegründers der deutschen Schauspielkunst, Konrad Ernst Ackermann. Ihr Wirken wurde von Herbert Eichhorn mit der Laufbahn eines Kometen verglichen, der verlosch, sobald er den Zenit erreicht hatte.<sup>63</sup> Theaterleidenschaft bzw. -besessenheit prägten Charlotte Ackermanns Schaffen: So stark war sie von der Schauspielkunst geradezu besessen, dass ihr Engagement sie zur „Selbstverbrennung“ führte.<sup>64</sup> Da sie heute den meisten unbekannt ist, ist es sinnvoll, auf ihre exemplarische Karriere einzugehen.<sup>65</sup>

62 Lichtenberg (s. Anm. 22), S. 337-338 (Erster *Brief aus England*).

63 Herbert Eichhorn: Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzipal. Ein Beitrag zum Theatergeschichte im deutschen Sprachraum. Emsdetten 1965, S. 160.

64 Eichhorn (s. Anm. 62), S. 160.

65 Über ihr 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 (ich bedanke mich sehr herzlich bei Professor Mary Helen Dupree, dass sie mir das Ackermann-Kapitel geschickt hat, als die Bibliotheken wegen Covid-19 in Italien und Deutschland geschlossen waren.) Darüber hinaus siehe: Ruth B. Emde: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. Amsterdam 1997, S. 312-330; Barbara Becker-Cantarino: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800. München 1989, S. 321-322. Informationen über Charlotte Ackermanns Leben können zudem folgenden Studien entnommen werden: Bertold Litzmann: Friedrich Ludwig Schröder: Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte. Bd. 1. Hamburg/Leipzig 1890-1894, S. 94-96; Friedrich Ludwig Schmidt: Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspielers und Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidts (1772-1841). Hamburg 1785, S. 219-226; 251-257; Theater-Kalender [auf das Jahr ...]. Hrsg. v. Heinrich August Ottokar Reichard. Gotha 1776, S. 91-97. Trotz der spärlichen Bibliographie wurden



Schon mit vier Jahren betrat sie zum ersten Mal die Bühne, als sie von ihrer älteren Schwester Dorothea die Rolle des Louischen in *Der Kranke in der Einbildung* von Marc-Antoine Charpentier übernahm. Drei Jahre danach spielte sie – nochmals in Dorotheas Nachfolge – die Arabella in Lessings *Miß Sara Sampson* und Lottchen in *Der Poetische Dorfjunker* von Philipp N. Destouches.<sup>66</sup> Eine erfolgreiche Schauspielkarriere schien ihr Schicksal zu sein.

Als Madame Susanne Mecour sich 1771 vom Theater zurückzog, wurde Charlotte von ihrem Halbbruder Friedrich Ludwig Schröder, dem ihre Geschicklichkeit nicht entgangen war, mit zahlreichen unterschiedlichen Rollen der älteren berühmten Kollegin beauftragt. So war sie von der Arbeit regelrecht überfordert: 1771 musste die junge Schauspielerin 35 Rollen – darunter zwei im Singspiel – einstudieren. Eine fast unvorstellbare körperliche Anstrengung, die mit einer seelischen Belastung einherging, prägte also ihre Laufbahn.<sup>67</sup> Am 5. Dezember 1771 übernahm Charlotte Ackermann zum ersten Mal die Hauptrolle in einer Tragödie, die Sophronia in Louis-Sébastien Merciers *Olint und Sophronia*, und fand großen Beifall beim Publikum.

Im Jahr danach schonte sie sich etwas mehr, weil ihr von ihrem Bruder nur 13 neue Rollen zugeteilt wurden.<sup>68</sup> Aber genau in diesem Jahr, und zwar am 15. Mai 1772, erreichte sie als Emilia Galotti den Gipfel ihrer Kunst. Wahrheit und Empfindung kennzeichneten ihre Darstellung der Emilia, die zu ihrer

zwei Romane und eine Erzählung über ihr Leben und ihre Theaterkarriere verfasst: Otto Müller: *Charlotte Ackermann: ein Hamburger Theater-Roman aus dem vorigen Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1854; Albert Petersen: *Charlotte Ackermann*. Hamburg 1929; Eva Maria Merck: *Die Freundinnen. Eine Episode aus dem Leben der Charlotte Ackermann*. Mit zeitgenössischen Bildern. Baden-Baden 1947. Aber auch unmittelbar nach ihrem Ableben inspirierte ihr Tod eine Flut von Texten in Lyrik und Prosa, die in zwei Bänden gesammelt wurden: *Gesammeltes Mitleiden beym Ableben der jüngeren Demoiselle Charlotte Ackermann, den 10. May 1775*. Hrsg. von Ernst Ludwig Michael Rathlef. Hamburg 1775 und *Sammlungen der durch den Tod der Demoiselle Magdalene Marie Charlotte Ackermann veranlasseten Gedichte und Aufsätze*. Hrsg. von Georg Heinrich Sieveking, Johann Franz Hieronymus Brockmann, Johann Christoph Unzer. Hamburg 1775. Charlotte Ackermanns literarische Apotheose wurde durch die Publikation von *Die letzten Tage der Jüngeren Demoiselle M.M.Ch.A\*\*\*. Aus authentischen Quellen zum Druck befördert* (Hamburg 1775) verfestigt. Trotz des Authentizitätsausdrucks wurde dieser Band nach dem Muster des empfindsamen Briefromans von Ernst Lorenz Michael Rathlef verfasst. Siehe dazu den aufschlussreichen Aufsatz von Mary Helen Dupree: „Ein Geschöpf der Einbildung unseres Herrn Leßing“: *Fictions of Acting and Virtue in the Postmortem Reception of Charlotte Ackermann (1757-1775)*. In: *Goethe Yearbook XVI* (2009), S. 135-160 sowie Duprees Kapitel über Ackermann in der oben zitierten Monographie *The Mask and the Quill*, S. 21-63.

66 Darüber hinaus übernahm sie in demselben Jahr weitere vier Rollen, u.a. den sechsjährigen Herzog von York in Christian Felix Weisses *Richard III*.

67 Becker-Cantarino (s. Anm. 64), S. 321.

68 Eichhorn (s. Anm. 62), S. 161.

Paraderolle wurde. Beifall fand ihre Darstellung bei dem bürgerlichen Publikum, das „eine keusche Emilia“ forderte und dank Ackermanns Interpretation zu sehen bekam.<sup>69</sup> Nach Eichhorn identifizierte sie sich vollständig mit Emilia, denn sie war, ähnlich wie Odoardos Tochter, in fast „klösterlicher Zucht“ erzogen worden.<sup>70</sup> Die tugendhaften Prinzipien, anhand derer Ackermann ausgebildet wurde, wurden durch ihre ununterbrochenen und breiten Lektüren vorangetrieben, denn sie beherrschte mehrere moderne Sprachen – Englisch, Französisch und Spanisch – und konnte somit Weltliteratur im Original lesen.<sup>71</sup>

Herzlichkeit erlebte Ackermann in der Familie nicht – nur der Vater verstand sie, starb aber zu früh, um ihr Beistand leisten zu können. Sehr streng wurde sie von ihrer Mutter Sophie Schröder behandelt, die eine lange und erfolgreiche Karriere hinter sich hatte. Erfahrungen im Theater hatte sie während ihrer Mitarbeit mit wichtigen Persönlichkeiten wie Ekhof und Schönemann gesammelt und war als Lehrerin von jungen Schauspielern bekannt, weswegen sie auch den pädagogischen Kern innerhalb der Familie bildete und in dieser Rolle von ihren Kindern viel verlangte.<sup>72</sup>

Ihre Geschwister waren Ackermann gegenüber wenig entgegenkommend. Ihr Halbbruder Friedrich Ludwig Schröder, der Ernst Konrad Ackermanns Nachfolger in der Theatergesellschaft wurde, war mit der kleinen Schwester nicht besonders mitfühlend, sondern eher hart und kalt. Aufgrund der brüderlichen Aufsicht konnte sie sich dem Reiten, ihrem Lieblingszeitvertreib, nur heimlich widmen. Auch im Ensemble war das Verhältnis zu ihr seitens der anderen Schauspielerinnen kühl und von Eifersucht und Neid überschattet.<sup>73</sup>

Ihre letzten Lebensjahre waren äußerst anstrengend: 1773 erlernte Ackermann 36 neue Rollen und 1774 waren es 35. Darüber hinaus musste sie fast täglich Solopartien in großen Balletten übernehmen. Von dieser enormen Leistung wurde sie aber – angeblich – nicht überwältigt und sie trat immer mit Leidenschaft auf der Bühne auf. Einen großen Erfolg erreichte sie 1774 als Franziska in Lessings *Minna von Barnhelm*, eine Rolle, in der sie sogar Susanne Mécour übertraf. Auch im Trauerspiel brillierte sie: Als meisterhaft galten ihre Darstellungen der Marie in Goethes *Clavigo*, der Adelheid in Goethes *Götz von Berlichingen* und der Olivie im gleichnamigen Drama von Johann Christian

69 Becker-Cantarino (s. Anm. 64), S. 322. Zu den Wünschen des Publikums und der daraus entstehenden bzw. damit verbundenen postumen Darstellung von Charlotte Ackermann in der Literatur siehe Dupree: *The Mask and the Quill. Actress-Writers in Germany from Enlightenment to Romanticism*, S. 21-63.

70 Eichhorn: *Konrad Ernst Ackermann*, S. 163.

71 Eichhorn: *Konrad Ernst Ackermann*, S. 165.

72 Dupree: „Ein Geschöpf der Einbildung unseres Herrn Leßing“, S. 137-138; Dupree: *The Mask and the Quill. Actress-Writers in Germany from Enlightenment to Romanticism* (s. Anm. 64), S. 28-29.

73 Becker-Cantarino (s. Anm. 64), S. 322.

Brandes. Zum letzten Mal betrat Ackermann die Theaterbühne am 8. Mai 1775 in der Komödie *Der Schein betrügt*. Daran anschließend tanzte sie im Böttcherballett. Am Tag danach wurde die Vorstellung von Heinrich Christian Schmidts *Die Gunst der Fürsten* wegen ihrer plötzlichen Krankheit abgesagt und um 1 Uhr morgens starb sie infolge eines „Schlagfluß[es]“ – was als Todesursache vermerkt wurde.<sup>74</sup> Dieser Schlaganfall wäre durch ein kaltes, am offenen Fester getrunkenes Getränk verursacht worden, nachdem sie mit ihrem Bruder eine heftige Auseinandersetzung wegen ihrer unpassenden Kleidung gehabt hatte.<sup>75</sup> Über ihren Tod ist anschließend viel spekuliert worden: Vermutungen verwiesen auf einen möglichen Selbstmord wegen eines „moralischen Falls“ – eventuell einer Schwangerschaft – oder auf die Nachwirkungen eines Sturzes vom Pferd.<sup>76</sup>

Was war das Besondere in ihrem Auftreten? Blond, zierlich, mit großen, lebhaften Augen, die ihre Theaterleidenschaft ausdrückten – durch ihr Aussehen, das gesellschaftlichen Schönheitsnormen entsprach, bezauberte Ackermann das Publikum. Trotz der Blatternarben faszinierte ihr Gesicht, das Freude und Traurigkeit echt und realistisch vermitteln konnte, die Zuschauer. Wie ihr Vater war sie für das Theater geboren und spielte aus Leidenschaft, natürlichem Trieb und Neigung. Durch Fleiß und Mühe konnte sie auch ihre anfänglich lispelnde Aussprache verbessern: Als Reaktion auf eine harte Kritik an ihrem Sprachmodus trainierte sie so fleißig, dass sie innerhalb von drei Jahren eine vorbildliche Diktion meisterte. Auch mit dem Gesang hatte sie anfänglich Probleme, die sie aber dank ihrer Zielstrebigkeit überwinden konnte.<sup>77</sup>

Durch ihr angeborenes schauspielerisches Talent fesselte sie die Aufmerksamkeit des Publikums: Ihr Ton und ihre Gebärden entsprachen immer dem zu rezitierenden Stück; ihre Interpretationen glückten wegen ihrer intuitiven Identifikation mit den Rollen. Zu ihren vorbildlichen Aufführungen gelangte sie auch dank unermüdlicher Vorbereitung, während der sie nicht nur ihre eigene Rolle, sondern – ähnlich wie Ekhof – das ganze Stück einstudierte, sodass sie hin und wieder ihren Kollegen helfen konnte, wenn diese ihren Text vergaßen. Sie beherrschte alle künstlerischen Ausdrucksmittel und wusste Mimik, Gestik und Sprache zu einer Einheit zu verschmelzen: Die körperliche Beredsamkeit prägte also ihr Auftreten. Auch im Ballett stach ihr künstlerisches Talent hervor, das Tanzen lag ihr am Herzen: Dort konnte sie ihre geschliffene Körpersprache optimal verwirklichen und zeigen.<sup>78</sup> Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit der

74 Eichhorn (s. Anm. 62), S. 167.

75 Dupree: „Ein Geschöpf der Einbildung unseres Herrn Leßing“ (s. Anm. 64), S. 138. Dazu siehe Schmidt (s. Anm. 64), S. 251-257.

76 Becker-Cantarino (s. Anm. 64), S. 322.

77 Eichhorn (s. Anm. 62), S. 163-169.

78 Eichhorn (s. Anm. 62), S. 163-169.

Darstellung prägten ihre Aufführungen, was sie von ihrer Schwester Dorothea stark unterschied, denn letztere wurde aufgrund ihres vermeintlich zu intellektualistischen und zerebralen Stils teilweise kritisiert.<sup>79</sup> Am besten verkörperte Ackermann die tragischen Rollen, wie der große Erfolg der Darstellung von Emilia Galotti beweist. Alles in allem könnte sie als Ekhofs weibliche Entsprechung gelten, wodurch sich Lichtenbergs Nebeneinanderstellung der zwei deutschen Schauspieler erklären lässt.

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 als Person, sondern als Symbol für ein natürliches, lebendiges, wirklichkeitsnahes Theaterideal und -konzept erwähnt wird, zu der natürlich auch Conrad Ekhof und Charlotte Ackermann beitragen:

Man hat mich einmal versichern wollen, daß hier ein Mann an einem Werk für die Schauspieler arbeite, das Regeln enthalten soll, von Garricken abstrahiert, aber durch Philosophie auf Grundsätze zurückgebracht, 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.<sup>80</sup>

#### V. Schluss

Zusammenfassend lässt sich feststellen, 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 dienen diese in einer Zeitschrift – die als Sprachrohr der Briefinhalte fungiert – erschienenen Sendbriefe der Zirkulation des Wissens und fördern den literarischen Austausch über politische Grenzen hinweg sowie über kulturelle und sprachliche Unterschiede hinaus.

Indem sie die gegenseitige Kenntnis der unterschiedlichen Kulturtraditionen – nämlich die Prinzipien der Schauspielkunst am konkreten Beispiel vortrefflicher Darsteller – im jeweils anderen Land begünstigen, agieren Lichtenbergs Episteln als Interdiskurs zwischen verschiedenen Fachdebatten und Disziplinen und treten vor allem als essayistische Texte hervor, die zur

79 Dupree: „Ein Geschöpf der Einbildung unseres Herrn Leßing“ (s. Anm. 64), S. 144.

80 Lichtenberg (s. Anm. 22), S. 330-331 (Erster *Brief aus England*).

Entwicklung einer neuen Theaterkonzeption beitragen. Kurzum: Als regelrechte Laboratorien des Denkens spielen sie eine zentrale Rolle in der theoretischen Fundierung neuer ästhetischer, literarischer und kultureller Theorien.

Dass dieser Kulturtransfer im Theaterbereich nicht nur von Westen nach Osten, sondern auch *vice versa* geht, wird von der englischen Übersetzung der *Briefe aus England* bestätigt. Diese wurde von Margaret Laura Mare und William Henry Quarrell angefertigt und im Jahr 1938 publiziert. Zudem wurden die ersten zwei *Briefe aus England* gegen Ende des XX. Jahrhunderts von Adelina Suber ins Italienische übersetzt und in der Zeitschrift *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali* publiziert.<sup>81</sup>

Die Tatsache, dass sie weiter gelesen, übersetzt und ediert werden, zeigt die andauernde Modernität und Aktualität dieser Sendbriefe, die heute wie damals den Leser überraschen und belehren. Dank der Übersetzung, die den dritten Schritt der von Ferrari exemplarisch dargestellten Kulturtransfertheorie darstellt, werden Lichtenbergs Texte zu noch wirksameren Vermittlungsinstanzen und Netzwerkstiftern.

81 Adelina Suber (Hg.): Due „Lettere dall’Inghilterra“ di G. Ch. Lichtenberg. In: *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali* VIII, n.1 (1993), S. 39-65.