

Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797)



Friedrich Wilhelm Gotter
(1746–1797)

Europäisches Theater
auf deutschen Bühnen

Herausgegeben von
Alexander Košenina und Manuel Zink

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Umschlagbild: Kupferstich von Gottlob August Liebe
Druck und Bindung: Sowa Druk, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-98859-081-7

Inhalt

Alexander Košenina, Manuel Zink

Vorwort 7

Julia Bohnengel

Laienspiel und Metatheatralität. Philippe Poissons
L'impromptu de Campagne (1733) und Friedrich Wilhelm Gotters
Komödie aus dem Stegreif (1773) 17

Till Kinzel

Friedrich Wilhelm Gotter und das Singspiel *Tom Jones* (1773) als Beispiel
des englisch-französisch-deutschen Kulturtransfers im 18. Jahrhundert 43

Anke Detken

Gotters *Merope* (1774): Die Schauspielerin Friederike Sophie Seyler
und die Relevanz der Rollenfächer 55

Nils Gelker

Gotters Versdrama *Orest und Elektra* (1772)
Der Alexandriner im Dienst des Theaters 73

Franziska Solana Higuera

Romeo und Julie (1776) – Gotter zwischen Weiße und Shakespeare 89

Alexander Košenina

»Jungfernbraub« und »Schlangenkopf der Eifersucht«
Gotters *Der argwöhnische Ehemann* (1778) 101

Cord-Friedrich Berghahn	
<i>Pygmalion</i> (1779) von Rousseau, Gotter und Benda	113
Julia Stenzel	
»Noch bist du, Medea!« Raum und Entscheidung in Gotters später <i>Medea</i> (1788)	127
Manuel Zink	
Verhindertes Erbe? Gotters <i>Die Erbschleicher</i> (1789)	145
»Ein Proteus von Gestalt, ein Zauberer im Ton« Gotters lyrische Würdigung des Schauspielers Conrad Ekhof	157

Vorwort

Was mich betrifft, so würde ich mehr als gewiß unter den Schwierigkeiten erlegen seyn, in welche mich Lebhaftigkeit, Voreiligkeit, Unmuth und Unerfahrenheit verwickeln mußten, wenn nicht mit eigner Güte ein sehr edelmüthiger Mann den wankenden Kunstliebhaber und Jüngling kraftvoll ergriffen und auf die rechte Bahn geleitet hätte: Gotter! [...] Ihm verdanke ich alles, was man als Künstler an mir billigt, und so vieles von dem, was als Mensch das Glück meines Lebens ausmacht.¹

In seiner Autobiografie, die 1798, ein Jahr nach Friedrich Wilhelm Gotters Tod, erschien, erinnert sich August Wilhelm Iffland an seine ersten Schritte auf der Theaterbühne am Hof in Gotha. Neben Conrad Ekhof rühmt er besonders Gotter als wichtigen Lehrer und Förderer. Nachdem Iffland sein Elternhaus 1777 heimlich verlassen hatte, um Schauspieler zu werden, war es der fünf Jahre ältere Gotter, der sich bei der Familie Iffland brieflich für die Karriere des talentierten Sohnes einsetzte.

Ifflands Autobiografie zeichnet ein Bild von Gotter, das bis heute weitgehend unbeachtet geblieben ist. Die Geschichtsbücher kennen ihn vor allem als Autor von epigonalen Unterhaltungsstücken und mittelmäßiger Lyrik, als Mitbegründer des *Göttinger Musen-Almanachs* zusammen mit Heinrich Christian Boie, sowie als Librettisten von Singspielen und Melodramen, der mit dem Komponisten Georg Benda größere Erfolge feiern durfte. Dieser Sachstand täuscht jedoch über den Wirkungskreis hinweg, der dem Förderer, Netzwerker und Theaterpraktiker Gotter innerhalb der Theaterlandschaft des 18. Jahrhunderts zugestanden werden muss. Insbesondere die genaue Kenntnis des Theaterbetriebs, die sich nicht nur in seiner Korrespondenz mit zahlreichen Akteuren des Bühnenwesens niedergeschlagen hat, sondern auch an seinen schriftstellerischen Arbeiten abzulesen ist, hat bisher nur im Ansatz Eingang in die Forschung gefunden. Noch immer haftet Gotters dramatischem Schaffen das Etikett der »Profillosigkeit« und mangelnder Originalität an, da die meisten Stücke Adaptionen sind.² Inzwischen wird die in der Goethezeit geforderte

1 August Wilhelm Iffland: *Meine theatralische Laufbahn*. Leipzig 1798, S. 68f.

2 Wolfgang Schimpf: Friedrich Wilhelm Gotter. In: *Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 13 Bde. 2., vollst. überarb. Aufl. Hg. von Walther Killy u. Wilhelm Kühlmann. Berlin u.a. 2008–2013, Bd. 4, S. 327f.

Eigenständigkeit als höchste Kunstkategorie aber in Frage gestellt und mit der Variationsästhetik des Unoriginellen konfrontiert.³

Der Tenor der frühen Philologie lässt sich Karl Heinrich Jördens *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten* entnehmen, in dem es heißt, Gotter habe »[d]ie Stoffe und einzelnen Blüthen seiner Poesien [...] auf fremden Boden« gesammelt.⁴ Im Schulunterricht des 19. Jahrhunderts wurden seine Dramentexte als Übertragungen des französischen Geschmacks getadelt, als Texte ohne »tieferen Gehalt, und höhern poetischen Werth«.⁵ Erst Eugen Kilian erkannte Ende des 19. Jahrhunderts in der Folge von Rudolf Schlössers Biografie an,⁶ dass Gotters eigentliche Wirkung auf »der lebendigen Bühne«⁷ zu suchen sei. Davon zeugt allein das weitreichende Netzwerk, in dem Gotter sich um das Theater bemühte. Regen Kontakt unterhielt er zu vielen einflussreichen Bühnen, etwa zu der Goethes in Weimar, zu Friedrich Ludwig Schröders in Hamburg⁸ oder zu Wolfgang Heribert von Dalbergs in Mannheim.⁹ Brieflichen Austausch pflegte Gotter zudem u.a. mit Heinrich Christian Boie, Johann Jakob Engel, Iffland, Johann Christian Kestner, Jakob Michael Reinhold Lenz oder Wieland. Im Nachlass in der Forschungsbibliothek in Gotha liegt ein umfangreiches Konvolut von Briefhandschriften an ihn (Signatur: Chart. B 1915 II). Vor allem die – Ende der 1770er Jahre geführte – Korrespondenz mit Dalberg lässt erkennen, wie hoch Gotters Rat in Theatersachen einzuschätzen ist. Nach der Aufgabe des Hoftheaters 1779 in Gotha empfahl er Dalberg die entlassenen

- 3 Vgl. Annika Hildebrandt, Erika Thomalla (Hg.): *Unoriginelle Literatur um 1800. Nachahmung nach der Nachahmungspoetik*. Lausanne 2024.
- 4 Art. »Friedrich Wilhelm Gotter«. In: *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten*. 6 Bde. Hg. von Karl Heinrich Jördens. Leipzig 1806–1811, Bd. 2, S. 197–212, hier S. 201.
- 5 Klotilde von der Horst: *Geschichte der deutschen Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit mit Beispielen aus den besten Werken der Poesie und Prosa*. 3 Bde. Detmold 1869–1870, Bd. 3, S. 280.
- 6 Rudolf Schlösser: *Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert*. Hamburg, Leipzig 1895.
- 7 Eugen Kilian: *Friedrich Wilhelm Gotter*. In: *Biographische Blätter. Jahrbuch für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung*. 2 Bde. Hg. von Anton Bettelheim. Berlin 1895–1896, Bd. 2, S. 157–162, hier S. 157.
- 8 Vgl. Berthold Litzmann (Hg.): *Schröder und Gotter. Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte*. Hamburg u.a. 1887.
- 9 Richard Gadermann (Hg.): *Aus ungedruckten Briefen an den Reichsfreiherrn Heribert von Dalberg, Intendant des Mannheimer Nationaltheaters 1778–1803*. München 1873.

Darstellerinnen und Darsteller für die in Mannheim neu gegründete Bühne weiter. Dalberg wiederum wandte sich an Gotter mit Fragen zum Theaterbetrieb und zur Qualität einzelner Stücke. Auch wurde er in Entscheidungen des Mannheimer Theaterrausschusses gelegentlich einbezogen.

Bereits während seiner Aufenthalte in Wetzlar zwischen 1767 und 1772 hatte er sich für die dort gastierenden Schauspieltruppen eingesetzt.¹⁰ Als Berater der Direktion, Schauspieler und Schriftsteller unterstützte er das Schauspiel und brachte unter anderem Lessings *Minna von Barnhelm* (1767 erstmals in Hamburg aufgeführt) und *Der Schatz* (1755) in Wetzlar auf die Bühne.¹¹ Am dortigen Reichskammergericht lernte er Goethe kennen und freundete sich mit Charlotte Buff an, bei der er als Fürsprecher seines Freundes Kestner auftrat.

Vor allem in seiner Heimatstadt Gotha war Gotter zeit seines Lebens mit Theaterarbeit beschäftigt, die ein wichtiger Faktor in der Stadtkultur war.¹² Das operative Geschäft des dortigen Hoftheaters oblag gleichwohl nicht Gotter, sondern Conrad Ekhof und Heinrich August Ottokar Reichard. Das Amt des Intendanten blieb dem Hofmarschall Hans Adam Friedrich Freiherr von Studnitz vorbehalten. Die 1775 eröffnete Bühne zählte zu den ersten ihrer Art im deutschsprachigen Raum, noch Karl Philipp Moritz strebte diesem Theater, wie im autobiografischen Roman *Anton Reiser* geschildert, entgegen.¹³ Es war ein vom Hof subventioniertes Unternehmen mit fest angestelltem Personal, zu dem auch die Schauspielerinnen und Schauspieler gehörten. Als ausgebildeter Jurist, Archivar und Geheimer Legationssekretär am Hof von Ernst II. stand Gotter der Direktion zur Seite und übernahm – nach Auflösung der Bühne – 1780 die leitende Funktion eines Dilettantentheaters, dessen Bühne er auch als Schauspieler oftmals betrat.

Angesichts dieser ausgedehnten theaterpraktischen Erfahrung ist Schlösser darin zuzustimmen, dass sich Gotters einseitige Hinwendung zu französischen,

10 Vgl. zu Gotters Aufenthalte in Wetzlar auch Iris Bunte: Goethe, Gotter und Goue – auf Frei(maur)ers Füßen in Wetzlar. In: Goethezeitportal, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/gotter/catalogue_bunte.pdf (Abruf: 13.09.2024).

11 Lessings *Lustspiele* waren 1767 in zwei Teilen bei Voß in Berlin erschienen.

12 Vgl. demnächst Martin Mulsow, Dirk Sangmeister (Hg.): Aufklärung und Residenzstadt. Das intellektuelle Gotha um 1800. Göttingen 2025; vgl. bereits Friedegund Freitag (Hg.): Conrad Ekhof und das Gothaer Hoftheater. Petersberg 2021.

13 Bei »dem Anblick des Türmchens vom gothaischen Komödienhause«, heißt es im vierten Romanteil, trat »das ganze Menschenleben [...] in Reisers Seele«. Vgl. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. Ditzingen 2022, S. 448.

englischen und italienischen Vorbildern und deren Übertragung für die deutsche Bühne nicht allein aus seinem Bildungsweg erklären lässt, wie es die frühe Forschung angenommen hat.¹⁴ Die Machart seiner Dramen wurzelt vielmehr in einer dezidierten Anschauung des damaligen Theaterwesens und steht damit unter dem Einfluss von literarischen Traditionen, der hiesigen Aufführungspraxis sowie von Herrschafts- und Publikumsinteressen. Die von Schlösser vorgezeichnete Weichenstellung hat jedoch bis heute zu keiner befriedigenden Aufarbeitung geführt, wenngleich sie in aktuellen Bestrebungen der Literaturwissenschaft durchaus Widerhall gefunden hat. Neuere Studien haben das Feld auf theatergeschichtlich relevante Kontexte ausgeweitet und sich den Theatermachern zugewandt, die, landesweit vernetzt, in Städten und an Höfen gewirkt haben, wie etwa Lessing und Schröder in Hamburg,¹⁵ Engel und Iffland in Berlin,¹⁶ Goethe und Schiller in Weimar,¹⁷ Dalberg in Mannheim,¹⁸ Joseph Marius von Babo in München¹⁹ oder August Klingemann in Braunschweig.²⁰

14 Vgl. Schlösser (Anm. 6), S. 188; vgl. auch Kilian (Anm. 7), S. 157.

15 Vgl. Susanne Eigenmann: Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert. Stuttgart 1994; Bernhard Jahn, Claudia Maurer Zenck (Hg.): Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater 1770–1850. Frankfurt a.M. 2016; Ortrud Gutjahr (Hg.): Lessings Erbe? Theater als Diskursive Institution. Würzburg 2017; Bernhard Jahn, Alexander Košenina (Hg.): Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie. Bern u.a. 2017; Bernhard Jahn, Alexander Košenina (Hg.): Johann Friedrich Schink (1755–1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker. Berlin 2019.

16 Vgl. Klaus Gerlach (Hg.): Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater. Hannover 2007; ders.: Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater. Hannover 2009; ders.: Ifflands Berliner Bühne. »Theatralische Kunstführung und Oekonomie«. Berlin, Boston 2015; Claudia Streim: Historisierende Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert. Inszenierungen von Schillers *Wallenstein* zwischen 1798 und 1914 (Goethe, Iffland, Brühl, die Meininger, Reinhardt), Tübingen 2018.

17 Vgl. Birgit Himmelseher: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt, Berlin u.a. 2010; ebenso Streim (Anm. 16).

18 Vgl. Wilhelm Herrmann: Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters. Frankfurt a.M. u.a. 1999; Thomas Wortmann (Hg.): Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820. Göttingen 2017.

19 Vgl. Katharina Meinel: Für Fürst und Vaterland. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert. München 2003; Julia Bohnengel, Alexander Košenina (Hg.): Joseph Marius von Babo (1756–1822). Dramatiker in Mannheim und München. Mit einem Lexikon der Theaterstücke. Hannover 2023.

20 Vgl. Nils Gelker, Manuel Zink (Hg.): »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk. Hannover 2020; Manuel Zink: Musealisierung als wirkungspoetisches Prinzip. Studien zu August Klingemann. Göttingen 2022.

Dass Gotter seine Theaterstücke vor dem Hintergrund theaterpraktischer Fragen konzipiert hat, bekräftigt er in der *Vorrede* zum zweiten Band seiner *Gedichte*, die 1788 in Gotha erschienen sind. Dort rügt er – mit Bezug auf Lessings *Hamburgische Dramaturgie* – die Shakespeare-Begeisterung seiner Zeitgenossen. Sie sei zu einer pauschalen Abwehr gegen das französische Theater ausgeübt. Man habe, erklärt Gotter, »die Intoleranz [...] bis zur Ungerechtigkeit getrieben«. ²¹ Denn bei aller Kritik bleibe das Drama der Franzosen »doch immer eine schätzbare dichterische Composition«. ²²

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, würde sich das französische Trauerspiel vielleicht, trotz dem Bannstrahl der Kritik, auf unsrer Bühne erhalten haben, wenn sich nicht zu gleicher Zeit alle Umstände zu seiner Verbannung verschworen hätten. ²³

Gotter fordert deshalb dazu auf, neben der englischen auch die französische Dramatik auf den deutschen Bühnen gelten zu lassen. In Bezug auf die Schauspielkunst und wiederum in Anknüpfung an Lessing plädiert er für die Anerkennung »jeder[r] dramatische[n] Gattung«. ²⁴ Seine *Vorrede* nimmt dabei Aspekte der Theaterpraxis vorweg, die Goethe in Weimar sowie Klingemann in Braunschweig später zu verwirklichen suchten. Beide warben in ihrer Funktion als Bühnenleiter für ein gemischtes Repertoire, das sowohl ästhetisch hochwertige Schauspiele der Weltliteratur als auch »niedere« Stücke, etwa von August von Kotzebue, vorsah. Dabei griffen beide nicht selten auch auf Übertragungen fremdsprachiger Stücke zurück oder lieferten der hiesigen Bühne eigene Texte. Auch das Gothaer Hoftheater unter der Leitung von Ekhof und Reichard war bemüht, den von Gotter und anderen Theatermachern konstatierten Mangel an deutschen Originalschauspielen auszugleichen. Mit Stücken von Friedrich Hildebrand von Einsiedel, Goethe, Goldoni, Gozzi, Lessing, Mercier, Reichard, Johann Gottlieb Stephanie und Voltaire brachte die Direktion nicht nur unterschiedliche Genres und Gattungen, sondern auch Bearbeitungen französischer, englischer und italienischer Autoren zur Aufführung. Insgesamt gingen in den Jahren von 1775 bis 1779 175 Stücke, darunter 30 Opern, in Gotha über die Bühne. ²⁵ Ungeachtet der Querelen zwischen den sich etablierenden

21 Friedrich Wilhelm Gotter: *Gedichte*. 3 Bände [Bd. 3, hg. von Friedrich Wilhelm von Schlichtegroll]. Gotha 1787–1802 (Nachdr. Brüssel 1971), Bd. 2, S. VIII.

22 Ebd., S. IX.

23 Ebd., S. X.

24 Ebd., S. XX.

25 Vgl. Detlef Ignasiak: *Das literarische Gotha. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts*. Bucha bei Jena 2003, S. 235.

Autoren des Sturm und Drang und den Vertretern eines auf ästhetischem Anspruch abzielenden Ausklärungstheaters lässt sich Gotters dramatisches Werk damit nicht zuletzt als literarisches Korrelat zu dem nicht nur in Gotha betriebenen Kulturtransfer zwischen den Nationalliteraturen verstehen.²⁶ In seiner kurzen Würdigung in *Dichtung und Wahrheit* hebt Goethe ausdrücklich Gotters Interesse an den europäischen Literaturen hervor, »er befeiligte sich der französischen Eleganz und freute sich des Teils der englischen Literatur, der sich mit sittlichen und angenehmen Gegenständen beschäftigt.«²⁷

In der *Vorrede* zur Werkausgabe überlässt es Gotter »den Kennern, meine Arbeit mit dem Originale zu vergleichen, und die Abweichungen selbst zu prüfen, die ich mir theils in Rücksicht auf Oekonomie, [...] theils und am häufigsten in Betreff einzelner [!] Stellen und des Ausdrucks überhaupt, erlaubt habe.«²⁸ Diese Aufforderung nahmen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer eines am 12. und 13. Oktober 2023 in Wolfenbüttel veranstalteten Workshops zum Anlass, um Gotters Dramatik in die Kontexte der Theater- und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts einzuordnen. Die Beiträge richten die Aufmerksamkeit aber nicht nur auf die dramatischen Gattungen, mit denen Gotter experimentiert hat, darunter das Trauerspiel und das Lustspiel sowie Formen des Melodrams, des Singspiels und der Oper.²⁹ Die Annäherung an das dramatische Œuvre erschließt auch die politischen und sozialen Verbindungslinien einer traditionsbewussten Theaterwelt. Sie war an die französische Hofkultur angelehnt und spiegelte die Bestrebungen einer erstarkenden bürgerlichen Kultur, deren Axiome im Schauspiel der 1770er und 1780er Jahre erprobt wurden.

Gotters *Komödie aus dem Stegreif* beispielsweise verwickelt Familienkonflikte mit der aus Frankreich vermittelten Tradition des Liebhabertheaters – eine damals beliebte Kombination, die er in seinen Lustspielen oftmals aufgreift,

26 Vgl. Anke Detken, Thorsten Unger, Brigitte Schultze, Horst Turk (Hg.): Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen. Tübingen 1998; vgl. auch Bärbel Fritz, Brigitte Schultze, Horst Turk (Hg.): Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Tübingen 1997.

27 Goethe: Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter, Bd. 16. München 1985, S. 568.

28 Gotter (Anm. 21), Bd. 2, S. XXI.

29 Vgl. Jörg Krämer: Der Abdruck der Musik im Text. Überlegungen zum Status von Melodramen-Libretti des 18. Jahrhunderts am Beispiel von *Medea* (Gotter/Benda). In: Benedikt Lefmann, Tilman Venzl (Hg.): Das Singspiel im 18. Jahrhundert (= Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte, Bd. 34, 2022). Hamburg 2022, S. 33–64.

etwa in *Der argwöhnische Ehemann* oder in *Die Erbschleicher*. Die Tatsache, dass Gotter mit dem ersten Stück ein englisches Original, *The Suspicious Husband* von Benjamin Hoadly, und mit dem anderen eine französische Vorlage, *Le Légataire Universel* von Jean-François Regnard, adaptiert, deutet einerseits das Spannungsfeld an, in dem Gotter sich bewegt hat. Das kulturelle Andere wird hier mit den Mitteln des Theaters domestiziert. Andererseits zeigen die zahlreichen Bezugnahmen auf das Theater die Experimentierfreude des Dramatikers, der sich des eigenen Metiers – vom Stückeschreiben bis zum Stehgreifspiel – stets bewusst ist, im gleichen Atemzug aber auch die kulturellen Bedingungen mitreflektiert.

In diesem Sinne hat Gotter nicht nur europäische Literaturtraditionen auf die Bühne gebracht, seine Arbeit am Drama betraf auch theaterpraktische Details, etwa das Aufbrechen der bis dahin als fest verankert geltenden Rollenfächer³⁰ oder das Experimentieren mit Versformen, wie dem noch bis in die 1780er Jahre bevorzugten Versmaß der französischen Tragödie, dem Alexandriner. Insbesondere mit dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommenden Singspiel als Indifferenzpunkt »zwischen dem epischen Gedicht und der Oper«³¹ stieß Gotter an die Grenzen etablierter Gattungstraditionen. Keineswegs ging es ihm dabei nur darum, »ein Sujet der tragischen Muse auf die Opernbühne zu versetzen«.³² Seine Bearbeitungen *Merope* oder *Romeo und Julie* sowie die Prosadramatisierung des *Tom Jones* geben Einblicke in die Wechselwirkungen zwischen den überlieferten Gattungsnormen klassizistischer Provenienz und den Ansprüchen einer sich im Umbruch befindlichen Aufführungspraxis, die neuen Formen des Theaters gerecht zu werden versuchte.

Die Studien des vorliegenden Bandes bieten Ansätze, den von der Forschung verstellten Blick auf Gotters dramatisches Œuvre zu revidieren. Als vielseitiger Theaterpraktiker, produktiver Übersetzer und engagierter Netzwerker hatte Gotter ein Gespür für die Veränderungen, die den Theaterbetrieb vor neue Herausforderungen stellten. Symptomatisch weisen seine dramatischen Texte auf die Verwicklungen und Problemstellungen hin, die die Theaterlandschaft – zwischen Wanderbühne und stehendem Hoftheater – in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts geprägt haben.

Alexander Košenina & Manuel Zink

30 Vgl. dazu Anke Detken, Anja Schonlau (Hg.): *Rollenfach und Drama*. Tübingen 2014.

31 Gotter (Anm. 21), Bd. 2, S. IX.

32 Friedrich Wilhelm Gotter: *Nachricht*. In: Ders.: *Singspiele*. Erstes Bändchen. Leipzig 1779, S. 7–9, hier S. 7.



Friedrich Wilhelm Gotter, Kupfstich von Johann Wilhelm Meil

Friedrich Wilhelm Gotter
(1746–1797)

Europäisches Theater
auf deutschen Bühnen

Julia Bohnengel

Laienspiel und Metatheatralität

Philippe Poissons *L'Impromptu de Campagne* (1733)
und Friedrich Wilhelm Gotters *Komödie aus dem Stegreif* (1773)

In ihrer Monographie zur Herausbildung der stehenden Theater im Deutschland des 18. Jahrhunderts hat die Historikerin Ute Daniel bereits 1995 unterstrichen, wie sehr die Musik- und Literaturgeschichtsschreibung die Rolle der Höfe vernachlässigt hat. Die »Selbstmystifizierung des Bürgertums als treibende kulturelle Kraft«,¹ eine nationalstaatliche Legendenbildung und ein am klassischen Kanon orientierter Normanspruch haben lange Zeit den Blick darauf verstellt, dass die Theaterkultur, wie wir sie heute kennen, eine Geschichte der »höfisch geprägten europäischen Unterhaltungskultur« ist.² In diesem Prozess ist die Bedeutung des »theatralischen Dilettantismus in höfischen wie mehr und mehr auch in bürgerlichen Kreisen« nicht hoch genug einzuschätzen.³ Den Gründungen der Nationaltheater etwa in Weimar, in Mannheim und eben auch in Gotha, das bekanntlich über das erste stehende deutsche Hoftheater mit fest engagiertem Schauspielensemble verfügte, gingen Laientheateraktivitäten voraus. Sie bildeten jeweils die »Vorstufe und Voraussetzung eines professionellen dauerhaften Hoftheaters«,⁴ aus dem sich dann die öffentlichen bürgerlichen Theater entwickelten. Wie für das gesamte kulturelle höfische Leben war auch für das Laienspiel Frankreich maßgebendes Vorbild. Schon Ludwig XIV. hatte auf der Bühne gestanden, und unter seinem Nachfolger wurde das sog. *théâtre de société*, das Liebhabertheater, zum festen Bestandteil adeliger Unterhaltungskultur.⁵ Zwar verlaufen die Entwicklungen in Deutschland und in Frankreich nicht parallel. In Paris etwa existierte bereits seit 1680 das öffentliche stehende Theater der Comédie-Française. Dennoch dürfte das Bedürfnis nach Unterhaltung, speziell nach dem Besuch von

1 Ute Daniel: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995, S. 39.

2 Ebd., S. 38.

3 Ebd., S. 49.

4 Ebd.

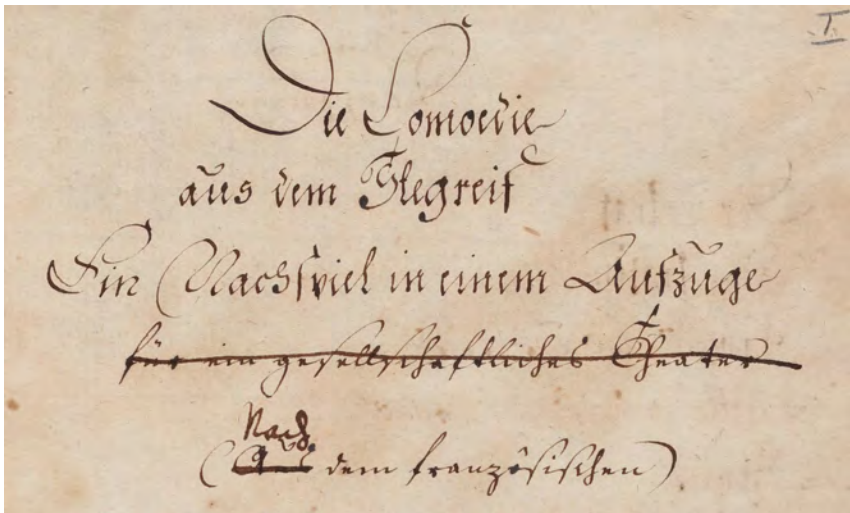
5 Zum französischen Liebhabertheater vgl. etwa Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval: *Le théâtre de société: un autre théâtre?* Paris 2003.

Theatervorstellungen auf der einen Seite, und der Mangel eines Theaters und/oder von professionellen Schauspielern auf der anderen Seite – in Frankreich vor allem in der Provinz –, eine Erfahrung gewesen sein, die man in beiden Ländern teilte.

Vor dem Hintergrund einer solchen Bedürfnis- und Mangelsituation lässt sich Gotters *Komödie aus dem Stegreif* in zweifacher Weise verorten:

Erstens auf *inhaltlicher Ebene*: In dem Stück machen sich zwei junge Männer die Theaterleidenschaft eines Grafen auf einem einsamen Schloss zunutze und geben sich als wandernde Schauspieler aus. Dadurch hoffen sie, in näheren Kontakt zu seiner Tochter und deren Kammerdienerin zu treten.

Zweitens auf *theaterpraktischer Ebene*: Gotters *Komödie aus dem Stegreif* geht auf das französische Lustspiel *L'Impromptu de Campagne* von Philippe Poisson zurück, das er 1773 speziell für die von ihm begründete deutschsprachige Liebhaberbühne in Gotha übersetzte, von der es dann auch erstmals aufgeführt wurde.⁶ Dieser Kontext war für Gotter so wichtig, dass er ihn zumindest in einer Textstufe paratextuell im Untertitel festhielt: »für ein gesellschaftliches Theater.«⁷



Titelangabe auf Gotters Übersetzung, Forschungsbibliothek Gotha, Chart-B-01614.

- 6 Vgl. Rudolf Schlösser: Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Hamburg, Leipzig 1894, S. 225.
- 7 Forschungsbibliothek Gotha, Chart-B-01614.



Ekhof als Präsident von Fels in Gotters bürgerlichem Trauerspiel *Mariane* (1776), Kupferstich von Gottlob August Liebe aus dem *Theaterkalender auf das Jahr 1777* (Staatsbibliothek zu Berlin, Sign.: Yp 1933/1)



Friedrich Wilhelm Gotter

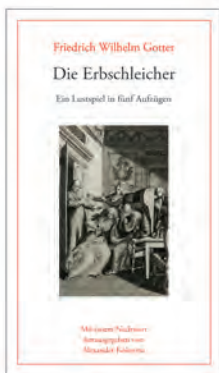
Mariane ein bürgerliches Trauerspiel in drey Akten

Mit einem Nachwort herausgegeben von Julia Bohnengel und Alexander Košenina

Theatertexte 85, 68 Seiten, 7 Abb., Broschur
ISSN 1863-8406, ISBN 978-3-86525-974-5, 10,00 €

Friedrich Wilhelm Gotters (1746–1797) *Mariane* war ein riesiger Bühnenerfolg, nicht nur in Berlin, Hamburg oder Mannheim. Von Altona bis Agram (Zagreb), von Riga bis Rinteln wurde das am 6. Dezember 1775 in Gotha uraufgeführte Stück auf allen deutschsprachigen Theatern gegeben. Gotter verwandelt die sperrigen Alexandriner seiner Vorlage – Jean-François de la Harpe

Tragödie *Mélanie ou la Religieuse* (1770) – in einen natürlichen Konversationston. Von der Kritik am Klosterzwang nimmt er aber nichts zurück. Der herrische Vater, der seine Tochter gegen ihren Willen »einkleiden« lässt, um sie so von jeder Liebe fernzuhalten und zugleich den einzigen Sohn erblich zu begünstigen, steht in krassem Widerspruch zu allen empfindsamen und verzeihenden Hausvätern der Zeit – von Sir William Sampson über Eduardo Galotti bis zum Musikmeister Miller. Bei Gotter fordert ausgerechnet ein Geistlicher die Aufhebung sklavischer Klostergebäude, entsprechend feiert Nicolais antikatholische *Allgemeine deutsche Bibliothek* dieses »vorzügliche Produkt der deutschen tragischen Muse«.



Friedrich Wilhelm Gotter

Die Erbschleicher. Ein Lustspiel in fünf Akten

Mit einem Nachwort herausgegeben von Alexander Košenina

Theatertexte 87, 156 Seiten, 6 Abb., Broschur, ISSN 1863-8406, ISBN 978-3-86525-986-8, 14,00 €

Unter Friedrich Wilhelm Gotters viel gespielten Bühnenwerken zeichnen sich *Die Erbschleicher* als eines der wenigen deutschen Originalstücke aus. Anfang 1786 konkurrierte es um einen Preis an Dalbergs Mannheimer Nationaltheater und wurde hier im Mai 1788 auch gegeben. Gotter sandte das zu lang geratene Lustspiel im November 1788 an Johann Jakob Engel in Berlin mit der Bitte, »nach Gutdünken zu durchstreichen und zu verkürzen«, was zum Erfolg beitrug. Nicolais *Allgemeine Deutsche Bibliothek* lobte die »komische Laune« sowie die Natürlichkeit und Wahrheit der Charaktere, sie seien

»weder Engel noch Teufel«. Die Neuausgabe des 1789 in Leipzig gedruckten Stücks enthält erstmals die Kupferstiche von Christian Gottlob August Liebe nach Zeichnungen des Dresdener Malers Johann David Schubert.