

Universität Leipzig
Fakultät für Geschichte, Kunst- und Regionalwissenschaften
Institut für Theaterwissenschaft

Masterarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts

Illusion und Instruktion

Historisch-anthropologische Perspektiven auf das Theaterkostüm im späten 18. Jahrhundert

vorgelegt von:

Estrella Jurado

Theaterwissenschaft transkulturell. Geschichte, Theorie, Praxis M.A. (praxisorientiert)

6. Fachsemester

Matrikelnr.: 3759671

Kapellenstr. 10a

30625 Hannover

ewjurado@gmail.com

Erstgutachter: Jun.-Prof. Dr. Ingo Rekatzky

Zweitgutachter: Torben Schleiner M.A.

Hannover, den 11.10.2022

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Theoretische Grundlagen	7
2.1 Forschungsstand	7
2.2 Methodik	14
2.3 Begriffe	17
3 Analyse	19
3.1 Kostüm in Theaterperiodika zwischen 1790 und 1800	19
3.2 „Ueber Theaterkleidung“, 1798	31
4 Schlaglichter	38
4.1 Das Kostüm im Theaterbetrieb	38
4.2 Alte Kleidung: Historische Wahrheit	43
4.2.1 Historische Wahrheit im Kontext der Antikerezeption im 18. Jahrhundert	48
4.2.2 Modewandel und Kostüm	51
4.2.3 Das alte deutsche Kleid	60
4.3 Neue Kleidung: Die Bürger und die Fremden	61
4.4 Ein Blick in die Gegenwart	74
5. Fazit und Ausblick	76
Literaturverzeichnis	81
Abbildungsverzeichnis	87
Anhang 1	87
Anhang 2	88
Eigenständigkeitserklärung	90

1 Einleitung

Das Kostüm nimmt bis heute einen sonderbaren Platz im Theater ein. Es ist ständig sichtbar, immer präsent, keine Aufführung kommt ohne aus, denn irgendetwas wird fast immer getragen. An jedem Theater arbeiten Kostümbildner:innen, Schneider:innen und Kostümassistent:innen unterstützt von Praktikant:innen an den Produktionen mit und entwickeln die Kostüme, die die Schauspieler:innen während der Aufführung tragen. Sie machen Entwurfszeichnungen, kaufen Stoff, Knöpfe, Socken, Gummiband, Strumpfhosen, T-Shirts, sie konstruieren Schnitte für die besonderen Entwürfe, für die man nichts im Laden kaufen oder im Internet bestellen kann, sie schneiden Stoffe zu und nähen aufwendige Kleider, Mäntel, historische Bekleidung, Fantasiebekleidung, alles was man sich vorstellen kann. Sie gießen Latex und bauen riesige Masken aus Schaumstoff oder färben den Inhalt einer ganzen Garderobe knallpink. Sie tun das alles, um das Kostüm zum bestmöglichen „Medium des Ausdrucks inszenierungsspezifischer Perspektiven auf eine Figur“ zu machen – so laut der Modehistorikerin Julia Burde die gegenwärtig geläufige Definition des Begriffs Kostümbild.¹ Auf der Bühne komplettieren die Kostüme den Schauspieler:innenkörper.² Abseits der Bühne sind die so entstandenen Kostüme in Fotografien auf Werbematerialien, in der Presse, in Social Media und auf der Internetseite des Theaters zu sehen, wo sie vor der Aufführung gegebenenfalls Zuschauer:innen locken sollen und nach der Aufführung im digitalen Archiv abgebildet bleiben. Ein angefertigtes Kostüm wandert nach der Aufführung zunächst in den Fundus, wo es auf etwaige Wiederaufnahmen wartet. Bleiben diese aus oder sind irgendwann vorbei, bleibt das Kostümteil dort liegen, bis es in einer anderen Produktion Verwendung findet, oder in komplett abgewandelter Form in neuem Kontext auf die Bühne kommt, oder als Rohmaterial zur Anfertigung eines neuen Kostümteils dienen kann. So oder so ähnlich läuft es an den großen und kleinen Theaterhäusern, den Stadt- und Staatstheaterbetrieben. Und so oder so ähnlich, abzüglich der modernen Neuerungen von same-day-delivery und 3d Druck lief es auch schon an den ersten Nationaltheatern im späten 18. Jahrhundert. Damals wie heute treffen Menschen die im Theaterbetrieb oder für den Theaterbetrieb arbeiten aus bestimmten Gründen gestalterische Entscheidungen über die visuelle Präsentation einer Inszenierung, Menschen fertigen auf Basis dieser Entscheidungen bestimmte

¹ Burde, Julia: „Das Bühnenkostüm: Aspekte seiner historischen Entwicklung“, in: *Lektionen 6. Kostümbild*, hg. v. Nicole Gronemeyer u. Florence von Gerkan, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2016, S. 106–187, hier S. 106.

² Aoife Monks verfolgt den Ansatz, Theaterkostüm als „body, that can be taken off“ zu konzeptualisieren, „that, which is perceptually indistinct from the actor’s body, and yet something that can be removed.“ Monks, Aoife: *The Actor in Costume*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, S. 11.

Dinge an, Menschen treffen finanzielle und logistische Entscheidungen über Anschaffung und Verbleib dieser Dinge. Diese Prozesse gelten auch für die gegenwärtige Freien Darstellenden Künste, die selbstorganisierten und unabhängigen Theatergruppen, die sich, ähnlich der historischen Wanderbühnen, zwar oftmals mit kleineren Budgets, weniger Mitteln und Werkstätten zur Anfertigung sowie zumeist mangelndem Lagerplatz zufrieden geben müssen, in denen aber ebenso Künstler:innen für das Kostüm und die Bühnengestaltung verantwortlich sind, wie an den Stadt und Staatstheatern.

Obwohl das Kostüm also einen großen Arbeitsaufwand von vielen Menschen erfordert, einen großen Beitrag zum sogenannten „Gesamtkunstwerk Aufführung“ leistet und die Produkte dieser Arbeit in der Aufführung selbst und über die Aufführung hinaus genutzt werden, ist es zugleich seltsam unsichtbar. In Rezensionen und Kritiken von Aufführungen spielt das Kostüm selten eine Rolle, ein Umstand der zwar bemerkt und gelegentlich kommentiert wird, aber an dem sich nach wie vor nicht viel ändert. Diesem Schweigen im Feuilleton entspricht eine ebenso rätselhafte Leerstelle in der theaterwissenschaftlichen Forschung. Man sollte meinen, das das Kostüm, als dem künstlerischen Mittel, an das „gesellschaftlich definierte Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit“ gebunden sind und das mit „Machtstrukturen, die solchen Blickkonstellationen eingeschrieben sind“³ zusammenhängt, etwas mehr Interesse wecken sollte, aber die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Teilbereich des Theaters bleibt nach wie vor ein Nischenfeld. Kostümbildner:innen selbst kommen in Presse wie Forschung in der Regel nicht zu Wort.⁴ Eine der wenigen Ausnahmen ist der Artikel *Thinking (in) Costume*⁵ von Fanti Baum und Charlotte Pistorius in dem sie explizit die Frage stellen: wie sollen wir heute über Kostüm

³ Matzke, Mieke: „Spiel-Identitäten und Instant-Biographien: Theorie und Performance bei She She Pop“, in: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hg. v. Gabriele Klein u. Wolfgang Sting, Bielefeld: Transcript-Verl. 2005, S. 93–106.

⁴ In meiner eigenen, mittlerweile mehrjährigen Arbeit als Kostümbildnerin, stelle ich fest, dass der Fokus innerhalb dieses sehr kleinen Berufsfelds aktuell primär darauf liegt, die prekären Arbeitsbedingungen zu verbessern, unter denen gearbeitet wird. Vom Bund der Szenografen e.V. werden in unregelmäßigen Abständen Umfrageergebnisse online veröffentlicht, um die Situation der Kostüm- und Bühnenbildner:innen zu erheben, es zeichnet sich ab, dass Probleme wie ungerechte Bezahlung, unangemessen hoher Arbeitsaufwand und Unvereinbarkeit von Arbeitsstrukturen und Privatleben große Probleme für arbeitende Kostümbildner:innen darstellen. Im Kontext verschiedener Arbeitsgruppentreffen vom Bund der Szenografen, sowie der Gewerkschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA) wurde mir in vielen Gesprächen mit Kolleg:innen bewusst, dass zwischen Arbeitsbelastung und Arbeitskampf oft schlicht keine Zeit bleibt, sich über inhaltliche Fragen auszutauschen oder gar einen öffentlichen Diskurs über das Themenfeld Kostüm anzustoßen.

⁵ Baum, Fanti u. Pistorius, Charlotte: „Thinking (in) Costume: Einige skizzenhafte Überlegungen zur Verabgründung des Kostümbildes“, in: *Lektionen 6. Kostümbild*, hg. v. Nicole Gronemeyer u. Florence von Gerkan, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2016, S. 91–101.

nachdenken? Sie konstatieren einen Mangel an Denkwerkzeugen, um in das Denken über Kostüme und Kostümbild Theaterformen jenseits der klassischen Theatersituation mit einzubeziehen. Diese Idee nach der „das Theater“ besteht aus „Trias Autor/ Schauspieler/ Zuschauer, vereint im Kunstwerk Aufführung unter dem Dach eines Theatergebäudes“⁶ formt nach wie vor unser Verständnis von dem was Theater ist und ist auf die Herausbildung des bürgerlichen Kunsttheaters im 18. Jahrhundert zurückzuführen. Es ist, so scheint es, das Kostüm nur innerhalb dieses Konstrukts zu denken, als Teil der Produktion im Kunsttheaterbetrieb. Überall, wo sich von diesem Konstrukt gelöst wird, in den Freien Darstellenden Künsten beispielsweise, im postdramatischen Theater, in Performance und Tanz, ist auch die Sprache nicht mehr ausreichend, die uns zur Verfügung steht um über Kostüm(bild) zu sprechen – zu sehr verhaftet ist der Begriff mit der Vorstellung klassischer Rollen oder eines dramatischen Stoffes. In einem Stück von *She She Pop* beispielsweise, in dem keine klassischen Rollen angelegt sind, aber dennoch Akteur:innen auf der Bühne oder im Bühnenraum erscheinen, wird schnell gesagt es gäbe gar keine Kostüme, oder es wird sich über diesen Aspekt ausgeschwiegen.⁷ Wie sollen wir also über Kostüm nachdenken, ohne uns auf diese Struktur einzulassen?

Um aus dieser Zwickmühle herauszukommen, lohnt es sich zu beleuchten wie wir in sie hineingekommen sind, im Prozess der Institutionalisierung und Verbürgerlichung des Theaters im 18. Jahrhundert. Innerhalb dieses Prozesses findet ein Wandel in den Praktiken des Kostümierens im Theater und den Funktionen des Kostüms statt. Das Anliegen dieser Arbeit ist es, aus kulturhistorisch – anthropologischer Sicht diesen Wandel zu untersuchen. Welcher Platz kommt dem Kostüm in der Konstruktion „des Theaters“ zu und welche konkreten Praktiken werden ausgesperrt? Welche Funktionsweisen und Formen des Theaterkostüms suchten die Theaterreformer des 18. Jahrhunderts zu befördern und welche Gründe lassen sich dafür in den gesamtgesellschaftlichen Hintergründen finden? Wie werden diese Reformen umgesetzt und wie reagiert das Publikum darauf? Auf diese Fragen kann es keine eindeutigen Antworten geben. Es kann aber der Versuch unternommen werden, durch eine Quellenanalyse von historischen Materialien den Untersuchungsgegenstand Theaterkostüm zu umreißen und damit mögliche Antworten auf diese Fragen zusammenzutragen. Ich untersuche im ersten Teil dieser Arbeit Äußerungen zum Themenfeld Kostüm, Garderobe, Verkleidungen in Theaterperiodika im späten 18. Jahrhundert. In Zeitschriften, Dramaturgien, Jahrbüchern und Rezensionen findet im späten

⁶ Kotte, Andreas: „Zur Theorie der Theaterhistoriographie“, in: *MIMOS. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 54/1, 2002, S. 5–12, hier S. 5.

⁷ Baum u. Pistorius: „Thinking (in) Costume“, S. 92.

18. Jahrhundert ein öffentlicher Diskurs über Kostüme statt, der heute nachvollzieh- und einsehbar ist. Ich beschränke mich bei der Auswahl des Textmaterials räumlich auf den deutschsprachigen Raum und zeitlich auf hauptsächlich die letzte Dekade des 18. Jahrhunderts, auch wenn in Teilen Rückblicke notwendig sind. So lassen sich Diskurspositionen zum Gegenstand Kostümbild herausarbeiten, die dann im zweiten Teil dieser Arbeit historisch kontextualisiert und in größere Diskurse eingebettet werden. Leitend ist dabei immer die Frage nach dem *warum*, den Gründen für bestimmte Kostümentscheidungen, anstatt dem bloßen *was*, der Ermittlung und Aneinanderreihung der Kostüme die getragen wurden. Denn – so meine These – das Kostüm im Theater verweist immer auf größere gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge, es entsteht nicht im leeren Raum und existiert nicht als bloße Dekoration. Es lässt sich als Schlüssel zu historisch-anthropologischen Fragestellungen nutzen. Wie der Mensch sich selbst auf der Bühne zu erscheinen beliebt, hängt mit der viel größeren Frage zusammen, wie der Mensch *sein* soll. Eine Untersuchung des Kostüms, ausgerechnet zu der Zeit, als sich im Rahmen der Aufklärung grundsätzlich Menschen- und Weltbild verändern, kann daher wertvolle Erkenntnisse liefern. Diese Arbeit muss sich, ob der komplexen gesellschaftlichen Bewegungen im späten 18. Jahrhundert, dabei darauf beschränken, auf einige Aspekte dieser Prozesse Schlaglichter zu werfen. Zunächst werden dafür in Kapitel 1 der Forschungsstand zum Thema erhoben sowie Begrifflichkeiten geklärt und die Methodik vorgestellt, die Strategien mit denen das historische Quellenmaterial ausgewählt, geordnet und kritisch befragt wird. In Kapitel 2 folgt eine ausführliche Analyse und Auswertung dieser Quellen in zwei Teilen, zunächst einer Ermittlung der Diskurspositionen in der Breite, dann einer Feinanalyse eines konkreten Textbeispiels. Die so herausgearbeiteten Erkenntnisse werden in Kapitel 3 in den Kontext größerer gesellschaftlicher Vorgänge gesetzt. Abschließend werden im Ausblick die gewonnenen Erkenntnisse gesammelt, mögliche Ansätze zur Erweiterung der Forschung vorgeschlagen und rekapituliert, wie sich die gefundenen Antworten möglicherweise auf Probleme übertragen ließen, die die Kostümbildpraxis heute plagen.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Forschungsstand

Ausgangspunkt für diese Arbeit ist die Annahme, dass eine historisch-anthropologische Perspektive auf das Kostüm einer Zeit als Schlüssel dienen kann, um Untersuchungen über das Menschen- und Weltbild einer Zeit anzustellen. Um eine solche, historisch-anthropologisch geleitete Perspektive zu einzunehmen, ist es nötig, nicht bloß danach zu fragen was in einer Epoche auf der Bühne getragen wird, sondern stattdessen nach den Gründen zu fragen, warum das, was getragen wird, ausgewählt wird. Auf was für inhaltliche und äußerliche Bedarfe wird in der Ausgestaltung von Bühnenfiguren reagiert? Welche gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen spiegeln sich in der Theaterkleidung? Welche Bilder vom Menschen und von der Welt werden produziert und vermittelt?

Im 18. Jahrhundert findet im Rahmen der Aufklärung in Europa ein fundamentaler Wandel im Welt- und Menschenbild statt. Um diesen Prozess zu illustrieren, stütze ich mich auf die Arbeit des Kulturwissenschaftlers Hartmut Böhme und des Philosophen Gernot Böhme, die in ihrem Buch *Das Andere der Vernunft*⁸ schildern wie der vorgeblich aufgeklärte Vernunftmensch im 18. Jahrhundert, als Produkt eines Prozesses von Demarkation, Selektion und Umschichtung erst entsteht, analog zu einer vernunftgeleiteten Erschließung und Aneignung der Welt, wobei das was sich nicht angeeignet werden kann ausgegrenzt und verdrängt werden muss.⁹ Dieser Wandel wirkt sich auch auf das Theater aus, als dem Ort, wo neue Welt- und Menschenbilder vermittelt und verhandelt werden. Die Herausbildung des Vernunftmenschen führt dazu dass auch im Theater nun Vernunftmenschen zu sehen sind. Auf der inhaltlichen Ebene zeigt sich das im Bereich des bürgerlichen Theaters, insbesondere in der Herausbildung des bürgerlichen Trauerspiels. Hier waren das Buch des Germanisten Karl Friedrich Guthke *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*¹⁰ sowie die Studie *Abschrecken und Mitleiden*¹¹ von Cornelia Mönch, in der sie zahlreiche bürgerliche Trauerspiele abseits der kanonisierten Beispiele umfassend

⁸ Böhme, Hartmut u. Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

⁹ Ebd., S. 17.

¹⁰ Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, 5. Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 1994.

¹¹ Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Berlin: De Gruyter 1993.

untersucht, für mich von Bedeutung, um die inhaltlichen Neuerungen des Theaters im 18. Jahrhundert nachzuvollziehen.

Die bislang einzige tiefergehende Untersuchung des Kostüms im späten 18. Jahrhundert, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*¹², verfasst 1931 von Winfried Klara, sieht ebenfalls im späten 18. Jahrhundert einen Wandel stattfinden. Klara verortet hier die Herausbildung eines genuinen Schauspielkostüms, das sich stark von den vorhergehenden Methoden der visuellen Gestaltung von Theaterfiguren unterscheidet. Er setzt diesen Wandel in den Kontext des Strukturwandels von Hoftheater und Wandertruppen hin zu stehenden Nationaltheatern und etabliert diesen Strukturwandel als Grundlage für die Ermöglichung erster Versuche von Kostümregie. Klara berührt darin schon im Ansatz den, von Gerda Baumbach 2012 in *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*¹³ herausgearbeiteten, Wandel im Schauspielstil im 18. Jahrhundert. Der veristische Schauspielstil ziele drauf ab, durch Täuschung der Zuschauenden die Illusion eines in sich geschlossenen Charakters zu schaffen, das spielerische Produzieren dieser Rollenfigur solle dabei weitestgehend ausgeblendet werden. Ziel sei es, das Publikum auf der Gefühlsebene zu erreichen, die Darstellung solle dabei informiert von der „Natur“ sein.¹⁴

In den Arbeiten zum Kostüm die vor Klara entstanden, wird stets beschrieben wie das, den größten Teil des 18. Jahrhunderts noch mangelhaft gewesene Kostüm, zum Ende des 18. Jahrhunderts „verbessert“ wird. Als Maßstab für diese Verbesserungen wird dabei stets das historisch realistische Kostüm gesetzt. Beispiele dafür sind die 1848 von Eduard Devrient verfasste *Geschichte der Deutschen Schauspielkunst*,¹⁵ in der er einen Abschnitt den Kostümentwicklungen widmet, sowie das 1921 erschienene Buch *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*¹⁶ von Max von Boehn. Dieses Werk stellt den ersten Versuch einer linearen, Jahrhunderte umspannenden Kostümbildgeschichte dar und ist als solches ein wichtiger Beitrag zur Kostümbildforschung. Von Boehn geht darin, wie Devrient vor ihm, davon aus, dass das mangelhafte, nicht realistische Kostüm zum Ende des 18. Jahrhunderts, als spätes

¹² Klara, Winfried: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1931.

¹³ Baumbach, Gerda: *Schauspieler*, Bd. 1, Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2012.

¹⁴ Ebd., S. 266.

¹⁵ Devrient, Eduard: *Geschichte der Deutschen Schauspielkunst. Dritter Band. Das Nationaltheater*, Leipzig: Verlag von I. I. Weber 1848.

¹⁶ Boehn, Max von: *Das Bühnenkostüm in Altertum Mittelalter und Neuzeit*, Berlin: Bruno Cassirer 1921.

Resultat der Bemühungen des Theaterreformers Johann Christoph Gottsched, endlich verbessert wird, das heißt: Kostüme sind nun Zeit und Ort angemessen, historisch wahr. Mit zahlreichen Illustrationen rekonstruiert von Boehn diese Transformation, wobei er besonders die enge Verzahnung der deutschen Kostümreform mit der französischen Kostümreform hervorhebt. Das Narrativ der einfachen Verbesserung des Kostüms durch höhere historische Wahrheit wird also erstmalig von Klara aufgebrochen, der an dessen Stelle seine Theorie der Herausbildung des Schauspielkostüms setzt.

Erst über 50 Jahre nach Klara wird das Kostüm des späten 18. Jahrhunderts erneut im Rahmen wissenschaftlicher Forschung relevant. 1982 erscheint das Buch *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*¹⁷ von Sybille Maurer-Schmooch, das auf Basis historischer Quellen die aufführungspraktischen Rahmenbedingungen des 18. Jahrhunderts untersucht, die Bühnenräume, Kostümpraktiken, Maschinerien die der „sinnlich-suggestiven visuellen Vermittlung des dramatischen Werkes“¹⁸ dienen. Anders als Klara, der aus dem Schauspiel der Zeit heraus die Funktionen des Kostüms ableitet, geht Maurer-Schmooch stärker aus von den materiellen Umständen: den finanziellen Möglichkeiten der Wandertruppen und Theater, der Beschaffenheit einer Schauspielergarderobe. Darüber hinaus bleibt sie inhaltlich bei der Beschreibung der Kostümkonventionen und rezipiert – nicht ganz unkritisch aber dennoch – das Verbesserungsnarrativ. In jüngster Zeit erschien der Beitrag *Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung*¹⁹ von Julia Burde, ebenfalls eine lineare Kostümbildgeschichte, die sie ausgehend von der jeweiligen Differenz des Kostüms zum Alltagskleid einer Zeit in verschiedene Epochen einteilt. Unter Bezug auf Klara schildert auch sie, wie Maurer-Schmooch, die Praktiken und Konventionen die sich im Kostümwesen im späten 18. Jahrhundert durchsetzen. Darüber hinaus stellt sie im späten 18. Jahrhundert eine Wende zum Milieurealismus im Kostüm fest, das Kostüm des Bürgertheaters zeichne sich durch einen sehr niedrigen Stilisierungsgrad aus und entspreche letztlich bürgerlicher Alltagskleidung.²⁰ Zu erwähnen ist noch der Sammelband *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland*²¹, herausgegeben vom Berliner Theaterwissenschaftler und Verwalter des Iffland Archivs Klaus Gerlach. In seinem Beitrag *Ifflands Kostümreform oder*

¹⁷ Maurer-Schmooch, Sybille: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 1982.

¹⁸ Ebd., S. 51.

¹⁹ Burde: „Das Bühnenkostüm“.

²⁰ Ebd., S. 126.

²¹ Gerlach, Klaus (Hg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Berlin: Akademie Verlag 2009.

*die Überwindung des Natürlichen*²² setzt er sich mit Ifflands Kostümreformen am Königlichen Nationaltheater in Berlin, sowie den Radierungen der Kostüme auf dem Berliner Nationaltheater auseinander, einer Sammlung von 175 kolorierter Blätter die von Iffland zu Werbezwecken ab 1802 in Heften veröffentlicht wurden. Er sieht den Grund für Ifflands Kostümreformen nicht in einem Wunsch nach höherer historischer Echtheit oder Natürlichkeit, sondern darin dass für Iffland das Kostüm ein Dispositiv darstelle, dass den Schauspieler zwingt eine bestimmte Haltung einzunehmen. Das Kostüm weise Schauspielern historische Epoche, ethnische Zugehörigkeit, Stand und moralischen Charakter erst zu.²³ Gegensätzlich zu den anderen bisher genannten Autoren beschreibt er das Kostüm am Königlichen Nationaltheater als hochgradig vom Alltag abgehoben, dabei bezieht er sich auf die Kostümzeichnungen.²⁴ Klara problematisierte diese hingegen schon 1931 als idealisierte Wunschvorstellungen, aus denen man nicht sicher ableiten könne, wie genau die Kostüme ausgesehen haben, sie stellten eher Zielsetzungen dar und das eigentliche Kostüm einen Kompromiss aus Bild, Vorstellungen der Schauspieler:innen, Möglichkeiten der Garderobe, etc.²⁵

Abseits der genannten Arbeiten wird das Kostüm in theaterwissenschaftlicher Forschung in der Regel auf zwei Arten verstanden: Kostüm als bloße Dekoration oder Kostüm als Zeichen. In vielen Büchern die einen allgemeinen Überblick über Theatergeschichte versprechen, kommt der Bereich des Kostüms gar nicht erst vor. Manfred Braunecks Werk *Die Welt als Bühne*²⁶, das Heinz Kindermanns *Theatergeschichte Europas*²⁷ als Standardnachschlagewerk gilt, ist eine sehr umfangreiche Publikation zu den historischen Entwicklungen der Theater in Europa. Das Kostüm findet allerdings so gut wie keine Erwähnung und ist im Teil über das 18. Jahrhundert in Deutschland ganz ausgeklammert, auch wenn dem Kapitel illustrierend einige Kostümskizzen beigelegt sind. Karl-Heinz Kindermanns mehrbändige Theatergeschichte von 1961 räumt ihrerseits zwar dem Kostüm auch keinen eigenen Platz ein, dafür wird es aber an Stellen, an denen Kindermann dies als opportun empfindet genutzt, um einen vorgefassten Punkt zu

²² Gerlach, Klaus: „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, in: *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, hg. v. Klaus Gerlach, Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 11–29.

²³ Ebd., S. 19.

²⁴ Ebd., S. 23.

²⁵ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 40.

²⁶ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996.

²⁷ Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. Von der Aufklärung zur Romantik (1. Teil)*, 2. verb. und ergänzte Auflage, Bd. 4, Salzburg: Otto Müller Verlag 1972.

illustrieren, er verwendet ebenso Kostümzeichnungen als Bildmaterial, die nicht weiter besprochen werden.²⁸ Im *Metzler Lexikon Theatertheorie*²⁹ hat das Kostüm keinen eigenen Eintrag. So trivial scheint es, dass nicht weiter darüber gesprochen werden muss. Diese Beispiele sind bezeichnend für den Mangel an Aufmerksamkeit, den die Forschung dem Thema Kostüm bisher gewidmet hat, lange galt es schlicht als Dekoration, keiner kritischen Auseinandersetzung wert.

Der semiotische Ansatz, der von Erika Fischer Lichte vertreten wird, sieht Kostüme im Theater als Zeichen äußerer Erscheinung im größeren Kontext des theatralischen Codes³⁰ und wurde besonders im Kontext des Filmkostüms produktiv gemacht.³¹ Bei der dieser Arbeit zugrunde liegenden Frage nach den Gründen für Kostümentscheidungen insbesondere im historischen Kontext erwies sich dieser Ansatz als wenig ergiebig. Stattdessen liegt dieser Arbeit das Theatralitätsmodell von Rudolf Münz zugrunde.³² Mittels dieses Systems ist es möglich, theatrale Praktiken innerhalb eines begrenzten Raum-Zeit Feldes zu untersuchen. Dabei werden nicht nur die Praktiken berücksichtigt, die im Theater stattfinden, sondern auch die in der sozialen Lebensrealität. Die Funktion, die das Kostüm als dingliches Attribut dabei als Mittel zum Abheben von Schauereignissen vom Alltag haben kann, wurde von Andreas Kotte in seinem Text *Zur Theorie der Theaterhistoriographie* angerissen, aber nicht weiter ausgeführt.³³ Münz selbst stützt sich im Text *Schauspielkunst und Kostüm*³⁴ auf die Arbeit von Winfried Klara, um anhand konkreter historischer Beispiele das Kostüm im 18. und frühen 19. Jahrhundert im

²⁸ Dieses heute nicht unproblematisch zu lesende Gesamtwerk der Theatergeschichte ist als Quelle für Informationen und als Ausgangspunkte um in dort angegebenes Primärmaterial einzusteigen einerseits aufschlussreich, andererseits muss man es aufgrund der heute fragwürdigen Methodik und Kategorisierung sowie nicht zuletzt auch der NS Verstrickung des Autors, die an einigen Stellen nachhallt, kritisch lesen.

²⁹ Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2014.

³⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*, 5. Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2009, S. 126–131.

³¹ Zb. in: Giannone, Antonella: *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kulturelsemiotische Abhandlung*, Berlin: Weidler 2005. Aus persönlicher Erfahrung kann ich ergänzen, dass der Kostümbildausbildung vielerorts ein Verständnis von Kostümen als Zeichen von Zeichen zugrunde liegt, auch wenn dies selten explizit gemacht wird.

³² Ausgeführt in: Münz, Rudolf: „Theatralität und Theater: Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt „Theatergeschichte““, in: *Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hg. v. Gisbert Amm, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 66–81 sowie bei Baumbach, Gerda: „Leipziger Beiträge und Theatergeschichtsforschung: Einführung der Reihe“, in: *Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, hg. v. Corinna Kirschstein, Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2009, S. 9–44.

³³ Kotte: „Zur Theorie der Theaterhistoriographie“.

³⁴ Münz, Rudolf: „Schauspielkunst und Schauspielkostüm“, in: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, hg. v. Wolfgang F. Bender, Stuttgart: Steiner 1992, S. 147–178.

Kontext des Theatralitätsmodells zu untersuchen. Er legt dar, wie verschiedene Arten mit Kostüm umzugehen mit den verschiedenen Positionen von Kunsttheater, Theaterkunst, Lebenstheater und Nichttheater korrespondieren. Im 18. Jahrhundert verortet er einen Wechsel von offen ausgestellter, *offensiver* Maskierung und Kostümierung in der ständischen Gesellschaft und im Barock, hin zu *defensiver* Kostümierung, verborgener Theatralität im Rahmen eines „mehr Sein als Scheinen(-Wollen)“³⁵, das mit dem sich im Kontext der Aufklärung neu herausbildenden Subjektverständnis korrespondiert.

Der Münz'sche Ansatz ermöglicht es mir, im Kontext dieser Arbeit besonders auf das Verhältnis von Theaterkleidung und Alltagskleidung einzugehen und die Alltagspraxis des sich Kleidens als Form theatraler Praxis zu verstehen. Im 18. Jahrhundert verorten auch die Böhmes einen veränderten Umgang mit Kleidung, der Resultat der Verdrängung des Leibes zugunsten des Körpers ist: „Der Mensch erhält in der Kleidung einen zweiten, einen gesellschaftlichen Körper, hinter dem sein Leib bis zur Unkenntlichkeit verschwindet.“³⁶ Auch die Verbreitung des Verkleidungstopos in Dramen und Romanen des 18. Jahrhunderts verweist darauf, dass Kleidung und das sich Verkleiden im 18. Jahrhundert eine besondere Bedeutung hat. Die Literaturwissenschaftlerin Diana Kurth untersucht in ihrer Studie *Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne*³⁷ von 1999 gesellschaftliche Wandlungsprozesse im 18. Jahrhundert durch das Genre der Verkleidungskomödie. Sie sieht in der Popularität Dramen solcher Art eine Verarbeitung des Übergangs von ständischer zu bürgerlicher Gesellschaft. Diesen Übergang und seine Auswirkungen auf das Kleiderverhalten von Menschen schildert auch der Historiker Martin Dinges, der in seinem Text *Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft*³⁸ den Funktionswandel von Kleidung im Übergang von stratifikatorischer zu funktionalisierter Gesellschaftsstruktur untersucht. Alltagskleidung werde, so Dinges, im 18. Jahrhundert zu einem gesellschaftlichen Distinktionszeichen, es bestehe ein Bewusstsein dafür, dass das eigene Kleiderverhalten der

³⁵ Ebd., S. 149.

³⁶ Böhme u. Böhme: *Das Andere der Vernunft*, S. 57f.

³⁷ Kurth, Diana: *Maskerade, Konfusion, Komödie. Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Köln 1999.

³⁸ Dinges, Martin: „Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft.“, in: *Saeculum*, Nr. 44, 1993, S. 90–112.

Durchsetzung eigener Interessen dienen könne.³⁹ Besonders evident wird das bewusste Nutzen von Kleidung im Alltag am Beispiel des Kleiderverhaltens im revolutionären Frankreich, wie von Ingrid Weber-Kellermann 1989 in *Die Französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümggeschichte* zusammengefasst. Einen anthropologischen Ansatz in der Auseinandersetzung mit der Modegeschichte verfolgt der Soziologe René König, für den das Kleiderverhalten von Menschen zu jeder Zeit auf kulturelle und gesellschaftliche Sachverhalte verweist, in seinem Buch *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess*.⁴⁰

Seit den 90er Jahren führt zunehmend der Einfluss von Gender Studies und ein verstärktes Interesse an kritischer Modetheorie zu spannenden neuen Perspektiven auf die Kleidung als Ausdruck komplexer geschlechtlicher Verhältnisse, auch in Bezug auf das 18. Jahrhundert. Seit die feministische Forschung und die Gender Studies die Natur als Erklärungsgrundlage für Geschlechterdifferenz grundsätzlich in Frage stellen, werden verstärkt soziale Praktiken untersucht, die vergeschlechtliche Verhältnisse produzieren. Bekleidungspraktiken im Alltag können als *doing gender*, als bewusste oder unbewusste Reproduktion der Geschlechterverhältnisse verstanden werden, wie Cordula Bachmann in ihrer Studie *Kleidung und Geschlecht. Ethnologische Erkundungen einer Alltagspraxis*⁴¹ anhand empirischer Forschung belegt. Bachmann selbst bleibt mit ihrer Untersuchung in der Gegenwart, aber andere Arbeiten die sich mit Mode und Geschlecht befassen stellen im 18. Jahrhundert den Punkt fest, an dem Männer- und Frauenbekleidungspraxis divergieren. Ab diesem Zeitpunkt werde das Spiel mit Mode bis ins 20. Jahrhundert primär Frauensache, während sich der rationale Vernunftmann in schlichter Kleidung und gedeckten Farben halte.⁴²

Es sind also zur Mode und Alltagskleidung im 18. Jahrhundert aus verschiedenen Forschungsperspektiven einige Arbeiten entstanden, die die Komplexität des Gegenstandes spiegeln, jedoch noch keine⁴³ die die Kleiderpraktiken im Alltag aus theaterwissenschaftlicher Perspektive betrachten. Das Kostüm im bürgerlichen Kunsttheater, das in Relation zur

³⁹ Ebd., S. 102.

⁴⁰ König, René: *Menschheit auf dem Laufsteg: Die Mode im Zivilisationsprozess*, hg. v. Hans P. Thurn. Schriften, Band 6, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 1999.

⁴¹ Bachmann, Cordula: *Kleidung und Geschlecht. Ethnographische Erkundungen einer Alltagspraxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

⁴² Beispielsweise: Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1997; Lehnert, Gertrud: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2014; aber auch bei König: : *Menschheit auf dem Laufsteg*.

⁴³ Ausgenommen der bereits erwähnte Text von Rudolf Münz, der dieses Thema aber auch nur in wenigen Sätzen streift.

Alltagskleidung einerseits und zum unkostümierten, „wahren“ Menschen andererseits gedacht werden muss, wurde wiederum aus theaterwissenschaftlicher Perspektive wenig und hauptsächlich unter dem Aspekt der unkritischen Zusammenfassung dessen „was gewesen ist“ behandelt, selten werden die Bekleidungspraktiken aus dem Alltag oder die größeren gesellschaftlichen Veränderungen mit einbezogen.

Meines Erachtens stellt das Kostüm im Theater, als Medium der Bildproduktion im Kontext der Aufklärungs- und der Theaterreformprozesse einen hochinteressanten Gegenstand dar. Die Frage wie sich die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen des späten 18. Jahrhunderts sowie das veränderte Menschen- und Körperbild auf das Kostüm auswirken und was uns wiederum die gängigen Kostümbildpraktiken über diese Wandlungsprozesse verraten, wurde in der Forschung bisher noch nicht bearbeitet. Die Theaterproduktion wurde im späten 18. Jahrhundert begleitet von einer umfangreichen Textproduktion, in Form von Theaterperiodika, Jahrbüchern, Dramaturgien, Kritiken, und Lexika. In dieser Arbeit möchte ich den Versuch unternehmen, über eine Analyse dieser Textprodukte dem „schriftlich fixierten“⁴⁴ Kostüm nachzuspüren, um daraus Rückschlüsse auf größere gesellschaftliche Aushandlungsprozesse zu ziehen. In Folge werde ich zunächst die für die vorliegende Arbeit verwendete Methodik skizzieren.

2.2 Methodik

Warum sich dem Thema des Kostüms über eine Textanalyse nähern und nicht über Analyse der Bilder, der Kupferstiche und Kostümzeichnungen? Zunächst gibt es sehr wenige solcher Bilder, Sammlungen von Kostümzeichnungen, wie die bereits erwähnte Sammlung von Kostümzeichnungen des Königlichen Nationaltheaters Berlin, sind rar. Das liegt auch an den immensen Kosten, die eine solche Veröffentlichung im späten 18. Jahrhundert verursacht. Diese Sammlung wurde darüber hinaus ursprünglich mit einer Werbefunktion produziert, die Bilder sind sie nicht mit dokumentarischer Intention entstanden, sondern sind als idealisiert zu verstehen. Des Weiteren wird in der historischen Modeforschung generell der Wert einer bloßen Bildbetrachtung als Erkenntnisinstrument infrage gestellt:

⁴⁴ Angelehnt an Roland Barthes, der in *Die Sprache der Mode* Äußerungen in Modezeitschriften untersucht um eine Zeichentheorie der Mode zu entwickeln, vgl. Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*, 11. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020.

Da es aber bekanntlich die Unschuld des Auges nicht gibt, ist es doch sehr fraglich, ob auf diese Weise ein „authentisches“ Bild dieser vergangenen Gestalten entsteht. Ermöglicht diese Bilderaneignung nur die Kostümgeschichte oder führt sie nicht viel mehr zur Kostümierung dessen, was wir Geschichte nennen?⁴⁵

Eine Textanalyse der zahlreichen Theaterperiodika, in denen sich der sprachlich fixierte Kostümdiskurs im späten 18. Jahrhundert entspinnt, ermöglicht einen vielschichtigeren Blick auf das Themenfeld Kostüm und seiner Bedeutung. Denn wie Barthes in *Die Sprache der Mode* sagt:

Einzig die geschriebene Kleidung erfüllt keinerlei praktische oder ästhetische Funktion mehr. Sie ist vollkommen im Hinblick auf eine Bedeutung geschaffen. (...) Man kann also sagen, dass das Sein der geschriebenen Kleidung gänzlich in ihrem Sinn aufgeht; in ihr hat man am ehesten die Chance, die semantische Pertinenz in ihrer gesamten Reinheit zu finden.⁴⁶

Damit biete das geschriebene Kleid einen Einblick in ein „Ensemble kollektiver Vorstellungen“.⁴⁷ Zu diesen kollektiven Vorstellungen gilt es vorzudringen, um das Kostüm im Theater des späten 18. Jahrhunderts zu verstehen. Es wird in der folgenden Analyse nicht das Kostüm selbst untersucht, sondern das Denken über Kostüme zu einem bestimmten Zeitpunkt. Die Form des Journals oder der Zeitschrift eignet sich dabei besonders gut als Materialgrundlage.⁴⁸ Denn diese Form der Publikation hat im Gegensatz zum voluminösen und teuren Buch einerseits und dem privaten Korrespondenznetzwerk andererseits ein dynamisches Kommunikationspotential, das eine breite Öffentlichkeit erreicht.⁴⁹ Die periodische Veröffentlichung ermöglicht neue Interaktionsformen zwischen Autoren und Leser:innen, es kann schneller aufeinander reagiert und Bezug genommen werden, „Inhalte, Meinungen und Erkenntnisse wurden fluider, Wahrheit(en) zunehmend prozessualer.“⁵⁰ Es entsteht ein Diskurs über das Kostüm, in dem es nicht nur um Kleidung im Theater geht, sondern um Themen wie Wahrheit, Natürlichkeit und die Ordnung der Welt. Aber wie sich dieser Masse an diversem, teilweise heute hochproblematischem Material nähern? Im Analyseteil wird dieser Diskurs, der sich als Diskursstrang in einem größeren Diskurs bewegt, methodisch geleitet von der Diskurs-

⁴⁵ Bovenschen, Silvia: „Kleidung“, in: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Basel/ Weinheim: Beltz Verlag 1997, S. 231–242., S. 232.

⁴⁶ Barthes: *Die Sprache der Mode*, S. 18f.

⁴⁷ Ebd., S. 10.

⁴⁸ Eine umfassende Untersuchung auf Grundlage von Theaterperiodika unternahm 2002 Peter Heßelmann um zu prüfen inwiefern die Theaterreformen des 18. Jahrhunderts sich realitär durchsetzen konnten in: Heßelmann, Peter: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 - 1800)*, Frankfurt am Main: Klostermann 2002.

⁴⁹ Zanella, Francesco: „Journale“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 398–411, S. 398.

⁵⁰ Ebd.

und Dispositivanalyse nach Michel Foucault untersucht. Diese Methode erlaubt die Analyse eines sprachlich performierten Diskurses, der für die Untersuchung aus dem größeren “diskursiven Gewimmel” herausgeschnitten wird.⁵¹ Dieser Ansatz stellt meinen Versuch dar, der Problematik Herr(in) zu werden, dass sehr viel Material da ist, das es zu bewältigen gilt, ohne sich dabei darin zu verlieren, unkritisch bestimmte Positionen zu reproduzieren oder von der Masse an Aussagen, die den Diskurs konstituieren, der wiederum mit anderen Diskursen verschränkt stattfindet, überwältigt zu werden. Die kritische Diskursanalyse versucht nicht, dieses, ohnehin „in seiner Totalität nicht beschreibbare“⁵² Archiv der Diskurse zu analysieren, sondern beschränkt sich auf die Analyse und Kritik von konkreten Gegenständen, in bestimmten Zeiten und Räumen, die zu Beginn der Untersuchung festzulegen sind. Ich beschränke mich dabei zeitlich bei meiner Untersuchung auf die letzte Dekade des 18. Jahrhunderts. Zum Ende des 18. Jahrhunderts tragen Reformwünsche und Ideen langsam Früchte, die teilweise schon viel früher aufkommen, aber sich zunächst nicht fest halten können. Auch wenn das Theaterreformprojekt als solches zunächst als gescheitert erscheint, um das festzustellen reicht schon ein Blick in die Spielpläne der Nationaltheater⁵³, manifestieren sich im Theater um die Jahrhundertwende dennoch erste Resultate verschiedener auf das Theater bezogener Umwälzungsprozesse. Für eine Diskursanalyse muss eine zeitliche Einschränkung gemacht werden, der Zeitraum von einer Dekade hat sich bei der praktischen Materialsammlung als einer erwiesen, der einerseits sehr ergiebig ist, andererseits noch überschaubar in Bezug auf die Materialmenge, die es zu analysieren gilt. Die letzte Dekade ist dabei in Bezug auf Kostümfragen besonders spannend, insbesondere da in Folge der Französischen Revolution ein verhältnismäßig drastischer Modewandel in Mode und Alltagskleidung stattfindet, der sich auch in verschiedenen Formen auf das Kostümwesen auswirkt, parallel zu einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit den Ideen und Auswirkungen der Französischen Revolution. Räumlich behandelt diese Analyse den deutschsprachigen Raum, die Entwicklungen anderer Länder mehr als am Rande einfließen zu lassen, wo sie relevant werden, kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht geleistet werden. Diese zeitliche und räumliche Einschränkung grenzt den Pool an Material das es zu untersuchen gilt schon erheblich ein.

⁵¹ Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 7. vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 3, Münster: Unrast 2015, S. 92.

⁵² Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, 19. Auflage, Bd. 356, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020, S. 189.

⁵³ Zur Diversität der Spielpläne an deutschen Theatern im späten 18. Jahrhundert vgl.: Gerlach, Klaus: *Ifflands Berliner Bühne. Theatralische Kunstführung und Oekonomie*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 51–54.

Um die verschiedenen Diskurspositionen zum Thema Kostüm und Theaterkleidung möglichst vollständig zu erfassen, musste also zunächst ein Materialpool der Theaterperiodika zwischen 1790 und 1800, die sich mit dem Thema des Kostüms befassen, zusammengetragen werden. Eine solche Aufgabe war nur zu bewältigen dank der Arbeit von Bender, Bushuven, u. Huesmann in ihrem Werk *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts*⁵⁴, das unter dem Schlagwort „Kostüm/Garderobe“ einen Index bietet, der (vorgeblich) alle Erwähnungen des Themas auflistet und so eine unschätzbare Hilfestellung in der Beschäftigung mit dieser ungeheuren Masse an Material bietet.⁵⁵ Zunächst wurden die Zeitschriften, Jahresbücher, Kalender, Dramaturgien etc. von mir zusammengetragen und die entsprechenden Passagen und Artikel in einer Datenbank erfasst. In Folge wurden diese Einzelbeiträge von mir auf verschiedene Aspekte hin untersucht – darauf welche Aussagen über Kostüm getroffen werden, aber auch die Sprache in der diese Aussagen getroffen werden, was für Metaphern verwendet werden, welches Wissen vorausgesetzt wird, welche größeren Diskurse und gesellschaftliche Vorgänge noch thematisiert werden.

Die meisten Einzelbeiträge sind dabei allerdings kurze Erwähnungen von Kostümen im Rahmen von einzelnen Aufführungsrezensionen und selten länger als 3 Zeilen. Wenn sich auch aus der Masse solcher kurzen Anmerkungen einiges ableiten lässt, sind für mich vor allem die wenigen längeren Texte von Interesse, in denen der Versuch gemacht wird, tatsächlich über das Kostüm als Praxis am Theater zu sprechen. In Folge wird im Rahmen einer Strukturanalyse das Diskursfeld abgesteckt, aus dem Diskurs ein exemplarischer Text für eine Feinanalyse herausgegriffen, anhand dieser Feinanalyse werden größere Diskurse und Themenfelder ermittelt, die das Denken und Sprechen über Kostüme beeinflussen. Dabei stellt diese Untersuchung keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern muss zunächst erst einmal als Suchbewegung verstanden werden.

2.3 Begriffe

Um sich dem mit Quellenmaterial des späten 18. Jahrhunderts zu beschäftigen, ist es nötig, zunächst die Begriffe zu klären. Wir sprechen heute vom „Kostüm“ und meinen damit die Kleidung im Theater, oder eine Verkleidung, wir sprechen von dem „Kostümbild“ wenn es um die gesamten Kostüme einer Inszenierung oder die künstlerische Praxis der Entwicklung der

⁵⁴ Bender, Wolfgang F; Bushuven, Siegfried u. Huesmann, Michael: *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Teil 3: 1791-1800*, Teil 3, Berlin: De Gruyter 2005.

⁵⁵ Ebd. S. 927.

Kostüme für Theater, Performance, Tanz oder Film geht. In Texten aus dem 18. Jahrhundert ist in der Regel die Rede vom „Costume“ oder „Costum“ und es begegnet uns in den vorliegenden Texten eher als eine Eigenschaft, die ein Kleid oder Objekt haben kann und nicht das Kleid selbst. Der Begriff „Costume“ wird im deutschen Sprachraum vom französischen „Costume“ sowie dem italienischen „Costum“ übernommen, ist in der Bedeutung dem englischen *custom* verwandt und meint: das Übliche, oder „das Uebliche“.⁵⁶ Der Begriff „das Uebliche“ schließt sämtliche Elemente des äußeren Erscheinungsbildes einer Epoche und eines Volkes ein.⁵⁷ So kann es beispielsweise heißen: Sein Anzug entsprach dem Costume, womit gemeint ist, dass bei der Wahl der Kleidung darauf geachtet wurde dem Üblichen zu entsprechen. Das mag dabei heißen, dass auf Stand, Geschlecht und Alter der vorgestellten Figur Rücksicht genommen wurde, oder auch, dass es sich gut in die restlichen Kleider der Inszenierung einfügt. Ob etwas dem Costume entspricht oder nicht ist dabei oft der Punkt, an dem sich in den Journalen und Zeitschriften eine Diskussion über den Wert einer Darstellung entspinnt. Dabei muss sich der Begriff Costume nicht nur auf Kleidung beziehen, so wird über das Rigaer Theater berichtet: „Die Dekorationen sind gut, und verstoßen im Ganzen selten gegen das Costum.“⁵⁸ Hier wird der Begriff Costum wieder als Begriff für „Richtig, oder Üblich“ verwendet. Auch alternative Schreibweisen wie „Kostum“ meinen in der Regel ebenfalls das Übliche, wie in dieser Kritik: „Die Dekorationen waren elend und die Kleider ganz ohne Kostum und Eleganz zusammen gestoppelt.“⁵⁹ Der Begriff Kostüm ist also ursprünglich aus einem Verständnis einer Kleiderpraxis gewachsen, nach dem sich nach bestimmten Regeln, der Wirklichkeit entsprechend zu kleiden ist. Sich Kostümieren bedeutet in diesem Kontext einen Akt der Simulation von etwas real Existentem. Damit unterscheidet sich das Kostüm in der Bedeutung von dem Wort der Verkleidung, das ursprünglich als Dissimulation verstanden wird, als Herstellung einer Unähnlichkeit mit sich selbst.⁶⁰ Während heute im alltäglichen Sprachgebrauch die Worte Kostüm und Verkleidung quasi austauschbar sind, haftet im 18. Jahrhundert dem Wort Verkleidung eine dezidiert negative Konnotation an.⁶¹ In dem untersuchten Material werden für

⁵⁶ *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*, Band 1, Leipzig 1837, S. 480f.

⁵⁷ Mayherhofer-Llanes, Andrea: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, Bd. 84, München: Scaneg 2006, S. 313.

⁵⁸ Rhode, Johann G. (Hg.): *Allgemeine Theaterzeitung*, Berlin 1800, S. 261.

⁵⁹ Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Rheinische Musen. Zweiter Band*, Mannheim 1794, S. 10.

⁶⁰ Vgl. Groebner, Valentin: *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München: C. H. Beck 2004.

⁶¹ Noch nicht lang vergangen ist die Zeit, in der es möglich war, Menschen über ihre Bekleidung nahezu eindeutig zu identifizieren und der Wechsel der Kleidung eine Methode war, nach einer Straftat unerkannt zu fliehen. Vgl. ebd.

das, was uns heute als Kostüm oder Kostümbild gilt, stattdessen Begriffe wie Anzug, Kleidung, Theaterkleid oder Garderobe verwendet. Erst mit dieser Unterscheidung der Begriffe wird es möglich, dem Gegenstand des Kostüms in den Publikationen des 18. Jahrhunderts nachzuspüren.

3 Analyse

3.1 Kostüm in Theaterperiodika zwischen 1790 und 1800

Wie bereits im Unterkapitel „2.2 Methodik“ dargestellt, beginnt der Prozess der Analyse des gesammelten Materials mit einer Strukturanalyse⁶² des Materialpools. Ziel der Strukturanalyse ist es dabei, innerhalb des Materialpools einen Text zu finden der als exemplarisch für den gesamten Diskurs gelten kann, in dem sich möglichst viele der Aspekte häufen, zu denen im Diskurs Aussagen getroffen werden, der dann in Folge genauer betrachtet werden kann. In diesem Kapitel schildere ich die Arbeitsschritte sowie eine Auswahl der Ergebnisse der ersten Strukturanalyse, um einen Überblick darüber zu geben, was für Diskurspositionen sich zum Thema Kostüm/Theaterkleidung und angrenzenden Themenbereichen in den Theaterperiodika finden lassen. Das zusammengetragene Material, bestehend aus ganz verschiedenen Artikeln und Erwähnungen des Themas Kostüm in Theaterperiodika, die zwischen 1790 und 1800 erschienen, wurde zunächst sortiert, in einer Tabelle erfasst und jeder einzelne Beitrag mittels eines Kategoriensystems untersucht.⁶³ Dabei wurden verschiedene Kategorien verwendet. Zunächst wurden Fragen zu den jeweiligen Äußerungsmodalitäten wie: wann ist dieser Artikel erschienen, welcher Textsorte gehört er an, wo ist er erschienen, wer genau spricht, aus was für einer Position und Perspektive wird gesprochen, sind gewisse Legitimationsstrategien am Werk? soweit möglich beantwortet. In Folge wurden die dominanten Themen aufgenommen, und vermerkt, welche Aussagen über das Thema Kostüm getroffen werden, über welche Themen im Zusammenhang mit dem Thema Kostüm noch gesprochen wird und in welchem Kontext sie zueinander stehen, auf welche Art sie miteinander verflochten sind. In einer weiteren Kategorie wurde untersucht, welche rhetorischen Mittel im Text oder Textfragment verwendet wurden – Metaphern, Quellen des Wissens, Tonfall, sprachliche Besonderheiten. Zuletzt wurden für jeden Beitrag Argumentationsstrategien herausgearbeitet: welche Probleme werden benannt und welche Lösungsansätze werden

⁶² Jäger: *Kritische Diskursanalyse*.

⁶³ Lose Jäger folgend, aber im Laufe des Prozesses angepasst, da viele seiner Kategorien für meine Textgrundlage nicht anwendbar waren.

angeboten, mit was für Begründungen wird gearbeitet. Mittels dieser Auflistung und Aufbereitung der Texte und Fragmente kann man die *Aussagen*, die Foucault als „Kerne des Diskurses“ bezeichnet, von den bloßen *Äußerungen* trennen.⁶⁴ Die so ermittelten Aussagen bilden einen verhältnismäßig kleinen Pool, selbst über 10 Jahre und den ganzen deutschen Sprachraum kommen nicht so viele Aussagen zusammen.⁶⁵ Aber auch aus diesem sehr überschaubaren Pool lassen sich verschiedene Aussagen und Diskurspositionen herausfiltern.

Wichtig anzumerken ist, dass die Gesamtheit der im Laufe der Strukturanalyse untersuchten Texten von Männern geschrieben wird, die über einen gewissen Stand und Vermögen verfügen. Meist wird eine Theaterzeitschrift von einer Einzelperson herausgegeben, von Theaterliebhabern, die es sich leisten können, fast jede Vorstellung im Theater zu besuchen, die die Freizeit haben, darüber Gedanken und Texte zu verfassen, und das Vermögen und die Beziehungen, diese dann drucken und verlegen zu lassen.⁶⁶ Die sehr kleine Gruppe, die hier spricht und deren Aussagen bis heute überdauert haben, stellt nur einen Bruchteil aller dar, die im 18. Jahrhundert ins Theater gehen, im Theater arbeiten oder Meinungen über Theater haben. Dennoch sind ihre Aussagen die, die die Zeit überdauert haben und die einzigen auf die wir heute Zugriff haben.⁶⁷ Zwangsweise ergibt sich so ein stark verformtes Bild unseres Gegenstandes und es gilt, sämtliche Aussagen kritisch zu hinterfragen und wo möglich, bewusst zwischen den Zeilen zu lesen. Besonders häufig vertreten sind dabei vier Autoren, die gemeinsam für mehr als die Hälfte der gesammelten Beiträge und Texte, verteilt über zahlreiche Publikationen, verantwortlich sind. Diese sind: Christian August v. Bertram (1751-1830, Herausgeber, Sekretär, Journalist, Jurist, Dramatiker), Johann Gottlieb Rhode (1762—1827, Lehrer, Schriftsteller, Herausgeber, Dramaturg), Dr. Friedrich Wilhelm v. Schütz (1758-1834, Advokat, Schriftsteller, Publizist, Theaterleiter und Übersetzer) und Heinrich Gottlieb Schmieder, (1763-1815, Theaterdichter und Schriftsteller, Herausgeber zahlreicher Zeitschriften).

⁶⁴ Jäger: *Kritische Diskursanalyse*, S. 95.

⁶⁵ Vergleichen mit den Aussagen über Theaterkostüm die sich in Printmedien heutzutage finden lassen sind es allerdings viele.

⁶⁶ Ausnahmen machen einige einzelne Beiträge die von Schauspielern selbst verfasst werden, sowie einige Beiträge mit unbekanntem Verfasser.

⁶⁷ Aus diesem Grund verzichte ich in solchen Fällen, wo nur männliche Personen als Angehörige einer bestimmten Gruppe bekannt sind, auf geschlechtergerechte Sprache. Zu schreiben: „Kritiker:innen“ würde in diesem Fall das Bild verzerren und vorgeben es habe auch weibliche Kritikerinnen in meinem Materialpool gegeben, was nicht der Fall ist.

Die aus den Theaterperiodika gefilterten Aussagen über Kostüme lassen sich in vier verschiedene Textarten teilen. Die erste Kategorie ist die der Texte in denen es explizit um Kostüme geht, um Nachdenken über die Funktion des Kostüms und darüber, was es leisten soll. Die zweite und größte Kategorie ist die Kategorie der Aussagen über Kostüme als Teil von Rezensionen, Kritiken und Berichten von Aufführungen. Die dritte Kategorie ist die der Theatergesetze. Da diese in mehreren Fällen in den Zeitschriften veröffentlicht werden kann man auch diese als Beitrag zum Diskurs gelten lassen. Die vierte Kategorie ist die in denen über Kostüme in der Form von unterhaltsamen kleinen Anekdoten oder Geschichten / Fabeln gesprochen wird.

Einige der untersuchten Publikationen vertreten erklärt einen Bildungsauftrag, beispielsweise will Rhode in seinen *Briefen über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland* den Zuschauern im Theater Regeln vermitteln, nach denen sie dann bewerten können ob gut oder schlecht gespielt wurde,⁶⁸ seine *Neue Deutsche Dramaturgie* (1799) soll als "Gewinn für die Kunst und zum Studium für den Künstler" existieren.⁶⁹ Seine *Allgemeine Theaterzeitung* (1800) schließlich will die Bühnen zu einer "vortrefflichen Schule des Geschmacks, der Sittlichkeit und der ästhetischen Ausbildung erheben."⁷⁰ Die Methode soll dabei sein, alles was dieser Entwicklung im Wege steht publik zu machen und somit aus dem Weg zu räumen, zur Strategie, durch öffentliche Rügen die Schauspieler zu erziehen, an späterer Stelle mehr. Die *Berlinische Dramaturgie*, herausgegeben 1797 von Caspar Friedrich Schulz will sich den "Kunstrichtern" entgegenstellen, die die Vergangenheit lobpreisen und nichts Gutes über zeitgenössische Schauspiele zu sagen haben. Ein weiteres erklärtes Ziel sei die Schaffung eines Gemeinwesens aus dem Publikum.⁷¹ Das 1796 erschienene *Vademecum für Schauspieler* richtet sich mit unterhaltsamen Anekdoten und kaum nachprüfbarer Geschichten an Schauspieler und verfolgt vordergründig keinen Bildungsauftrag.⁷² Jahrbücher wie die von Bertram herausgegebenen *Annalen des Theaters*, sowie die von Schmieder herausgegebenen *Rheinischen Musen*, geben vor,

⁶⁸ Rhode, Johann G. (Hg.): *Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland*, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798, Vorrede S. VI.

⁶⁹ Rhode, Johann G. (Hg.): *Neue deutsche Dramaturgie. Mit Kupfern*, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798. Die Neue Deutsche Dramaturgie vertritt dabei erklärt die Meinung: "Daß die Kunst allein in Nachahmung der Natur bestehet." Ebd. S. 5.

⁷⁰ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 1.

⁷¹ Schulz, Caspar F. (Hg.): *Berlinische Dramaturgie*, Berlin: Carl August Nicolai u. Sohn 1797, S. 8.

⁷² Unbekannter Herausgeber (Hg.): *Vademecum für Schauspieler und Liebhaber des Theaters. enthaltend ernsthafte und lustige Bruchstücke und Miscellaneen, sonderbare Gebräuche und unterhaltende Anekdoten das Theater betreffen. Erster Theil.*, Berlin und Leipzig: Carl August Nicolai 1796.

neutral die Hauptereignisse des Jahres in Bezug auf die Theaterlandschaft zu berichten, im Inhalt lassen sich dennoch zahlreiche Wertungen, Mahnungen und Vorschriften finden.

Die Beiträge in denen es um Kostüme und Theaterkleidung geht, sind dementsprechend ebenfalls meist in einem wertenden Ton verfasst, wenn sie Teil von Rezensionen darstellen, sowie einem belehrenden Ton, wenn es sich um Texte handelt, die sich mit der Funktion des Kostüms selbst befassen. Die Autoren inszenieren sich in diesen Fällen als „Kenner“ oder „Gelehrte“, die wissen wie das Kostüm sein sollte,⁷³ oder nehmen die Perspektive eines „mit der Lehre des Schönen, und Angenehmen bekannten Zuschauer[s]“ ein.⁷⁴ Dabei wird häufig der Verweis auf das Studium der Künste vergangener Zeiten, sowie das Studium der „Alten“ als Legitimationsstrategie eingesetzt, um den eigenen Aussagen mehr Gewicht zu geben. Eine Ausnahme stellen die Auszüge aus Theatergesetzen dar, die, so kann man vermuten, von in Theatern arbeitenden Menschen verfasst wurden und auf konkrete Sachverhalte innerhalb des Theaterbetriebs reagieren. Diese sind in neutralem Ton verfasst und geben durch ein Lesen zwischen den Zeilen Einblick in den real existierenden Theaterbetrieb.⁷⁵

So gut wie alle Äußerungen, die sich in den Texten zum Thema Kostüm und Theaterkleidung finden lassen, beschäftigen sich auf die eine oder andere Art mit der Frage nach der „Richtigkeit“ von Kostümen. Dabei lassen sich in der Sammlung von Aussagen diverse Eigenschaften herausfiltern, die dazu beitragen, wann ein Kostüm als „richtig“ gilt. Die Kleidung wird als ein wichtiges Mittel für Schauspieler zur gesamten „richtigen“ Darstellung eines Charakters verstanden, neben beispielsweise Mimik und Gestik. Häufig wird angemessen gewählte Kleidung in Bezug auf Einzelpersonen oder Inszenierungen lobend hervorgehoben, beispielsweise „...versteht Mad. Beck es meisterlich, sich jedesmal ganz ihrer Rolle gemäß zu kleiden und sucht auch durch das Aeusserliche zur richtigen Darstellung ihres Charakters beizutragen“.⁷⁶ Kurze Anmerkungen zur Kostümwahl solcher Art finden sich in Rezensionen und Kritiken zuhauf, gemeinsam ist ihnen, dass sie in der Regel die Wahl der Kleidung als Leistung der Schauspieler:innen würdigen.⁷⁷

⁷³ Schütz, Friedrich W. von (Hg.): *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung. Nebst verschiedenen Nachrichten aus dem Gebiete der Gelehrsamkeit und Kunst*, Bd. 7, Hamburg: Friedrich Bechtold 1799.

⁷⁴ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*.

⁷⁵ Mehr dazu in Kapitel 3.1

⁷⁶ Bertram, Christian A. von (Hg.): *Annalen des Theaters*, Bd. 7, Berlin: Friedrich Maurer 1791, S. 40.

⁷⁷ Mehr dazu in Kapitel 5.1

Das richtige Kostüm diene in erster Linie der Erhöhung der Täuschung des Publikums, in vielen Aussagen wird thematisiert, inwiefern das Kostüm zur Täuschung beitragen kann. Bertram bemerkt beispielsweise 1792 lobend über Iffland: „Durch seine Achtsamkeit ist das Kostüm richtiger, die Statisten sind besser geordnet; kurz man nimmt jetzt auf alles Rücksicht, was die Täuschung erhöhen kann“⁷⁸ Aber wie erkennt man ein richtiges Kostüm?

In den Publikationen wird anhand verschiedener Gesichtspunkte bewertet, ob ein Kostüm richtig oder nicht richtig ist. Diese lassen sich herausfiltern als Liste von Fragen: Ist das Kostüm der vorgestellten Zeit entsprechend, historisch richtig? Ist es innerhalb einer Inszenierung zeitlich einheitlich? Ist es geschmackvoll? Ist es charakteristisch? Entspricht es den sittlichen Normen? Diese Fragen werden infolge anhand von exemplarischen Beispielen kurz skizziert.

Die erste viel besprochene Kategorie, anhand derer sich für die Kritiker im späten 18. Jahrhunderts die generelle Richtigkeit des Kostüms bewerten lässt, ist die der zeitlichen Richtigkeit. 1791 beginnt Bertram, in seinen *Annalen des Theaters* die französischen *Recherches sur les Costumes & sur les Théâtres de toutes les nations tant anciennes que modernes* zu übersetzen und in Auszügen zu veröffentlichen. Das Ziel dieses Werkes, dem Bertram sich anschließt ist es, den Lesern „Die Kenntniß des allen Nationen eignen Kostums von der Zeit an, da sie sich zu Gesellschaften vereinigt haben“ nahezubringen. Zur Zielgruppe zählen die Autoren dabei „Mahler, Bildhauer, Architekten, Dekorateurs und Schauspieler“ sowie den tragischen Dichter.⁷⁹ In diesem Werk sind kolorierte Kupferstiche abgedruckt, die ein realistisches Bild vermitteln sollen, was für eine Kleidung zu einer vorgestellten historischen Figur passt. Dabei stützen sich die Verfasser auf Denkmäler und Kunstwerke, die Texte der „Alten“ (griechische und römische Texte der Antike) sowie die Arbeit zeitgenössischer Historiker.

Die zerstreuten und bisher zu sehr vernachlässigten Denkmäler der Kunst sollten ihnen zur Grundlage dienen. Ueberdieß wollten sie sich noch auf Stellen aus den Alten und aus jenen fleißigen Schriftstellern stützen, welche die Geschichten ferner Zeiten studiert haben und diese mit jenen vergleichen, um dadurch Aufschlüsse zu erlangen, die nicht das Geringste zu wünschen mehr übrig liessen.⁸⁰

Historische Richtigkeit wird so zu einer Kategorie anhand derer sich die Qualität eines Stückes bewerten lässt. Der Verweis auf zu diesem Zweck zu Rate gezogene Autoritäten wird zum

⁷⁸ Bertram, Christian A. von (Hg.): *Annalen des Theaters*, Bd. 9, Berlin: Friedrich Maurer 1792, S. 99f.

⁷⁹ Bertram, Christian A. von: „Anzeige eines Französischen, in das Schauspielwesen einschlagenden Werkes“, in: *Annalen des Theaters*, Nr. 7, : Friedrich Maurer 1791, S. 118–131., hier S. 118f.

⁸⁰ Ebd., S. 120.

Qualitätsbeweis. Dies zeigt sich auch in der Praxis, so zeichnet für das Königliche Nationaltheater in Berlin Johann Wilhelm Meil, der Rektor der Akademie der Künste der als Kenner historischer Trachten gilt, Kostümentwürfe.⁸¹ Auch in der Bildenden Kunst wird nach Vorbildern für die Ausstattung gesucht, wie Schmieder über die Vorstellung des hamburgischen Volksstücks Claus Storzenbecker in Altona berichtet: „Man hatte sich beeifert, das Costüme ganz nach den damaligen Zeiten (1402) und nach den darüber vorhandenen Gemälden und Kupferstichen darzustellen.“⁸²

Das Bemerkten und öffentliche Kritisieren zeitlicher und örtlicher Inkonsistenzen wird von vielen Kritikern gern betrieben, bis in die kleinsten Details. So beklagt sich beispielsweise Schmieder: „Einen großen Mangel an Aufmerksamkeit von Seiten der Regie bewiesen die verschiedenen Scherpen der Hauptmanns und des Adjutantens. Ebenso fehlerhaft war es, daß der Fürst ein silbernes und der Hauptmann ein goldenes Portepée hatten.“⁸³ Andere Kritiker vertreten die Position, dass der Fokus auf exakte historische Richtigkeit bloße Pedanterie sei, sowie ein Zeichen dafür, dass man sonst nichts über ein Stück oder eine Inszenierung zu sagen habe. Der Schauspieler Johann Gottfried Lucas Hagemester ereifert sich über diese Praxis:

Weil es überdem leichter ist, in den Decorationen einer Sache, als in der Sache selbst, Mängel und Gebrechen zu entdecken, so werfen sich die Crittler mit aller möglichen Wuth auf jene, und bilden sich wunder was ein, wenn sie die große Wahrheit herausgebracht haben, das Eßer in keiner Beutelperücke, und Königin Elisabeth eigentlich in einem Wolken-Kragen erscheinen muß.⁸⁴

Wichtiger als die komplette historische Richtigkeit, die schon allein aufgrund dem Anspruch an Sittlichkeit oft nicht konsequent umzusetzen sind,⁸⁵ ist für diese Fraktion der Kritiker das Vermeiden allzu starker Inkonsistenzen innerhalb einer Inszenierung, wie beispielsweise von Bertram bemängelt:

Das Kostum der Schauspieler[...], war trotz der möglichsten Garderobenkräfte, sehr gemischt. Einige gingen halbalt-griechisch und halbrömisch, andere, neugriechisch. Der Signore Trofiono,

⁸¹ Vgl. Petersen, Julius (Hg.): *Schillers "Piccolomini" auf dem Königlichen National-Theater in Berlin. Ifflands Regiebuch zur Erstaufführung am 18. Februar 1799*, Berlin 1941, S. 6.

⁸² Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste. Dritter Band*, Hamburg 1800, S. 233.

⁸³ Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste. Erster Band*, Hamburg 1799, S. 154.

⁸⁴ Hagemester, Johann G. L. (Hg.): *Dramaturgisches Wochenblatt für Berlin und Deutschland*, Berlin: Petit und Schöne 1792, S. 18f.

⁸⁵ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 374f.

sah halb aus wie der Zauberer Merlin aus den Zeiten der Table Ronde, und halb, wie ein orientalischer Molla.⁸⁶

Direktionen und Schauspieler werden gleichermaßen in den Kritiken dazu aufgefordert, auf Einheit und Geschmack in der Wahl des Kostüms zu achten und sich nicht an zu kleinen Details aufzuhalten. Rhode fasst diesen Sachverhalt gut zusammen:

Es ist wahre Pedanterie, zu fordern, daß die Griechen und Römer auf unsern Theatern ganz genau so gehen sollen, als sie in Rom und Athen gingen - weder studirt der bildende Künstler, noch der Antiquar das Kostüm auf der Bühne, und es ist völlig gleichgültig ob ein Mantel eine Spanne kürzer oder länger zugeschnitten wird. Nur das kann man mit recht fordern, und darauf muß jede Direction sehen, daß Einheit und Geschmack in der Kleidung herrsche, daß nicht jeder sein Kostüm sich selber erfinden, und sich durch geschmacklose Seltsamkeit auszeichnen dürfe - daß nicht der eine Römer (in eben und demselben Stücke) als Römer, der zweite als Parther der dritte als deutscher Ritter erscheine u. s. w.⁸⁷

Ein Mangel der Einheitlichkeit würde dabei unfehlbar die Illusion des Ganzen stören.⁸⁸ Rhode wie Hagemester formulieren ihre Ansichten dabei gezielt so, dass diejenigen, die in ihren Kritiken zu stark die historischen Inkonsistenzen bemängeln, als geschmacklose Pedanten dastehen. Ein Beispiel dafür, dass die unterschiedlichen Publikationen über manche Punkte sehr offen im Streit sind, der teilweise auch persönlich werden kann. Gemeinsam ist allen Publikationen, dass öffentlich die Produktionen, Theatertruppen und Akteur:innen angeprangert werden, die gegen die jeweiligen Vorstellungen des Herausgebers von richtigem Kostüm verstoßen. So kritisiert Bertrand eine Produktion der Schuchischen Gesellschaft: „Daß Franz Moor, Daniel und Herrmann hier beständig in alt- deutscher Tracht, die Räuber aber als moderne Leipziger Studenten gekleidet sind, ist eine unverzeihliche Absurdität der öffentlichen Rüge werth.“⁸⁹ Thematisiert wird hier nicht nur die Inkonsistenz innerhalb der Kostüme, sondern auch das bewusste Sanktionieren dieses Verstoßes durch öffentliche Mahnung. Das gilt nicht nur für Produktionen und Inszenierungen, sondern auch für Einzelpersonen, die in vielen Publikationen namentlich für ihre falsche Kostümierung gerügt werden, beispielsweise hier bei Rhode:

Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, zu rügen, daß Herr Roose, und Herr Müller Sohn gleichfalls nichts weniger als Geschmack in ihrer Kleidung verrathen. Es ist wahrlich ein billiges Verlangen, daß diese Herrn, da wo ihre Kräfte hinreichen, doch die Illusion nicht absichtlich zu unterbrechen sich das Ansehen geben sollten. Würden sie eine höhere Stufe der Kunst, oder gar die

⁸⁶ Bertram: *Annalen des Theaters* 7, S. 64.

⁸⁷ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 374f.

⁸⁸ Ebd., S. 375.

⁸⁹ Bertram: *Annalen des Theaters* 7, S. 104.

Darstellung eines Brockmann erreichen, so dürfte man bey ihrem Spiel nicht so leicht in Versuchung gerathen, ihren Anzug zu mustern.⁹⁰

Eine weitere, öffentlich zu kritisierende Art der Inkonsistenz von Kostümen innerhalb einer Aufführung liegt vor, wenn die Damen modern, aber die Herren altmodisch gekleidet sind.

Ist es nicht in der That lächerlich, wenn z. B. im Glorieux - einem Lustspiel von Destouches - der Prahler in Kleidern auftritt, die allenfalls zu Ludwigs des Vierzehnten Zeiten Mode waren - im rothen Samtrock, mit kurzen breiten und steifen Schößen, überall mit Gold gestickt, und mit langen steifen, bis an den Ellbogen gehenden Aufschlägen - indeß die Damen in demselben Stük ihren Puz nach dem neuesten Schnitt geformet haben?⁹¹

Altmodische Kleider von vor 20-30 Jahren auf der Bühne zu zeigen ist für Rhode ein Ding der Unmöglichkeit. Vorzuziehen sei es im Zweifelsfall, wenn ein Stück, beispielsweise von Molière, „welches doch gewöhnlich so allgemein und schön gezeichnete Charaktere aufstellt, daß sie auch auf unsre Zeiten anwendbar sind“, komplett modern ausgestattet werden würde, um dem Vorwurf der „Lächerlichkeit“ zu entgehen.⁹² Warum aber, wird überhaupt mit dem altmodischen Kostüm gespielt?

Man findet aber diesen Uebelstand leider auf den meisten Bühnen, wahrscheinlich, um durch Pracht und schimmernde Kleidung das Publicum – manchmal zu blenden. Die Kleidung eines jeden in einem Stücke spielenden Schauspielers muß so seyn, wie sie der Geschmack der Zeit, in welcher das Stück spielt, erheischt. Seidene brodirte Kleider trägt aber kein Mensch mehr, er sey denn Pedant oder alter Höfling.⁹³

Das Thema der Pracht führt in die Frage nach dem geschmackvollen Kostüm. Für einige der Kritiker gilt der gute Geschmack als die Grenze der historischen Richtigkeit. Dieser sei nur insoweit zu folgen, wie der gute Geschmack nicht verletzt wird. Denn eine Verletzung des guten Geschmacks stellt ebenso eine Unterbrechung der Illusion dar, wie es ein zeitlich unpassendes Kostüm täte. Für Unterbrechungen dieser Art werden dann wieder die Schauspieler persönlich verantwortlich gemacht, wie den obengenannten unglücklichen Herren Müller und Roose vorgeworfen wird, durch ihren geschmacklosen Anzug absichtlich die Illusion zu unterbrechen.

Manchmal heißt es gar, sich bewusst Freiheiten zu erlauben, um ein schöneres Ergebnis zu erzielen. Dies gilt in erster Linie für Schauspielerinnen. So schreibt Rhode über die Schauspielerinnen am K. K. Nationaltheater in Wien: “Ich bin sogar gefällig genug

⁹⁰ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 332.

⁹¹ Rhode: *Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland*, S. 94.

⁹² Ebd., S. 94f.

⁹³ Gülich, Ludwig A.: *Kritik der Vorstellungen der Schleswigschen Hofschauspielergesellschaft in Flensburg, in den Monaten August, September, October 1798.*, Schleswig: gedruckt bei Joh. Wil. Serringhausen Königl. privil. Buchdrucker 1798, S. 24f.

einzugestehen, daß hierinn [im Costume] das Wahre, und Richtige dem Conventionellen, und Schönen oft weichen müsse.“⁹⁴ Und Hagemester wettet in gewohnt wütendem Ton gegen diejenigen, die Schauspielerinnen auf Teufel komm raus in historisch richtige Kostüme stecken wollen:

Denn man muß ein Antiquitäten-Krämer - oder ein Schneider seyn, um von einem Frauenzimmer zu verlangen, daß sie sich in jedes Costüme, in jede Mode hineinzwängen soll, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob ihre natürlichen Reize dadurch erhöht, oder entstellt, verhüllt, oder ins beste Licht gesetzt werden. Wahrlich - das hieße der weiblichen Eitelkeit zu viel anmuthen seyn, und was gewonnen wir am Ende durch dieses Opfer? Unser Gedächtnis würde um Eine armselige Idee reicher, und unser Auge müßte vielleicht dafür bezahlen.⁹⁵

Das Thema der natürlichen Reize einer Frau und wie diese am besten zu behandeln seien beschäftigt die Kritiker dauerhaft. Während einige sich darauf beschränken, die Schauspielerinnen, die sich nicht geschmackvoll kleiden oder geben, zu kritisieren, haben andere konkretere Vorstellungen davon, was zu vermeiden sei: „Ihre natürlichen Reize müssen weder durch Ueberladung von Flitterstaat, auch selbst im Ueberfluß schlecht angebrachten Schmuck versteckt, noch durch grelle, hervorstechende Farben vermindert werden.“⁹⁶ Überladungen und Ablenkungen von der natürlichen Schönheit sowie zu prächtiger Schmuck zeugen dabei nicht nur von schlechtem Geschmack, sondern erwecken im Zuschauer Zweifel am Charakter der dargestellten oder gar der darstellenden Person: „Jede Ueberladung [...] vernichtet auch sehr leicht die erforderliche Täuschung, erregt den Gedanken an unächten Flitter- und Theaterschmuck, und zugleich nicht selten an unrecht und schlüpferich erworbenes, mit dem Charakter, und den Vermögensumständen der darzustellenden, oder wohl gar der darstellenden Person nicht vereinbarliches, Eigenthum.“⁹⁷ Die zu große Pracht erweckt im Zuschauer die Assoziation zu Unrecht und Kriminalität, etwas, das nicht sein darf, wenn zugleich die Schauspieler mit der Vermittlung bürgerlicher Ideale betraut sind. Die Begriffe Pracht und Unwahrheit werden auffällig oft in Verbindung zueinander gesetzt, so heißt es über die Oper in Berlin: Operntheater in Berlin: „Auf dem großen Operntheater herrscht viel Pracht und viel Unwahrheit im Kostüme der Dekorazionen und Kleidungen.“⁹⁸ Kritisiert wird von vielen die angebliche bewusste Weigerung vor allem der Damen, sich dem Gebot der natürlichen

⁹⁴ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 346.

⁹⁵ Hagemester: *Dramaturgisches Wochenblatt für Berlin und Deutschland*, S. 18.

⁹⁶ Rhode: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 347.

⁹⁷ Rhode: *Neue deutsche Dramaturgie*, S. 154.

⁹⁸ Schink, Johann F. (Hg.): *Hamburgische Theaterzeitung. Erster Band*, Hamburg: Treder 1792, S. 67.

Schlichtheit anzupassen und durch ihre Eitelkeit die Illusion zu stören, selbst in Rollen in denen Prunk und Pracht unangebracht sind:

Mit Unwillen muß man, auch auf den angesehensten Bühnen den Unfug ansehen, den vorzüglich die Damen in dieser Hinsicht treiben; indem sie nie ihre Person über die Rolle vergeßen können, in welcher sie auftreten. Sie wollen glänzen, sei es als Bäuerinn, Kammermädchen oder Prinzeßin, jede kleidet sich nach Maaßgabe ihrer Börse; sollte auch die Illusion des ganzen Stücks darüber verlohren gehen.⁹⁹

Es lässt sich feststellen, dass Kritik an zu großer Pracht und Überladung überwiegend an Schauspielerinnen geübt wird und hier in Verbindung mit Eitelkeit und Koketterie gebracht wird. Zu prächtig gekleidete Herren werden seltener erwähnt und wo doch eine Erwähnung stattfindet, werden sie nicht als eitel, sondern als lächerlich oder harlekinesk bezeichnet.¹⁰⁰ An einigen Orten, besonders in Berlin, ist man der Pracht gegenüber positiver eingestellt, Pracht und Geschmack schließen sich für einige Kritiker nicht gegenseitig aus, sondern sind miteinander zu vereinbaren. Über Madame Unzelmann, eine Schauspielerin am Königlichen Nationaltheater heißt es: „Und ihr Anzug? Wie gewählt, wie wahrhaft königlich und edel! wie schön war Geschmack mit Pracht, Würde mit Reichthum vereint!“¹⁰¹ Natürlich geht es an dieser Stelle um die Darstellung königlicher Würde, in welchem Falle Schmuck und Prunk nur charakteristisch wären. Die Frage ob das Kostüm charakteristisch sei, ist eine weitere wichtige Kategorie zur Bewertung des „richtigen“ Kostüms. Sich auf der Bühne charakteristisch zu kleiden, ist für Schauspieler vielerorts Pflicht, so wie in den Hamburger Theatergesetzen vermerkt: „§16: Jeder ist verbunden, sich zu seiner Rolle dem Charakter gemäß und nach der Vorschrift des Directors zu kleiden.“¹⁰² Charakteristisch bedeutet dabei wiederum eine naturgemäße Darstellung:

Troz der bunten Abwechslungen der Mode hat jeder Stand, jede Klasse des Volks gewisse Eigenheiten im Anzuge, die dem Beobachter nicht entgehen, und diese sind es insbesondere, welcher der Schauspieler beobachten muß, wenn er einen Karakter der Natur gemäß, darstellen will. Aber auch diese allgemeine Eigenheiten leiden nach den verschiedenen Charakteren ihre bestimmten Abänderungen, welche gleichfalls nicht zu übersehen sind.¹⁰³

Der Weg zu dieser Darstellung führt also über das Kopieren der äußeren Anzeichen von Stand und Klasse in der Kleidung, sowie dem Einfügen individueller Noten, die dem vorgestellten

⁹⁹ Rhode, Johann G.: „Ueber Theater-Gesetze“, in: *Allgemeine Theaterzeitung*, hg. v. Johann Gottlieb Rhode, Berlin 1800, S. 34–375.

¹⁰⁰ Rhode: *Neue deutsche Dramaturgie*, S. 154.

¹⁰¹ Schulz: *Berlinische Dramaturgie*, S. 148.

¹⁰² Die Hamburger Theatergesetze werden in einigen Periodika reproduziert, beispielsweise in Bertram: *Annalen des Theaters 9*; sowie bei Schink: *Hamburgische Theaterzeitung*.

¹⁰³ Schütz: *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung*, S. 321.

Charakter entsprechen. Als Meister der charakteristischen Darstellung wird in den Publikationen stets Iffland genannt, der es zur Perfektion gebracht habe, durch präzise Menschenbeobachtung zur charakteristischsten Menschendarstellung zu gelangen.

Iffland verliert bei seinem Anzuge nie den Wohlstand aus dem Auge, wie er in den verschiedenen Ständen und Klassen beobachtet wird, welche er darstellt. Er kopirt nie den ausgezeichneten Gek, oder Sonderling einer Klasse, sondern die Klasse selbst, und dadurch giebt er seinem Spiele auch in dieser Rücksicht eine allgemeine Wahrheit und verdient darin als Muster der Nachahmung ausgestellt zu werden.¹⁰⁴

Dies gilt besonders in den Fällen, wo keine historischen Stücke, oder solche die in fremden Ländern spielen gezeigt werden, sondern die, die im bürgerlichen Milieu spielen. Dies ist ein frühes Beispiel für Nutzung von Alltagskleidung als Kostüm, über die Bekleidung, die dem bürgerlichen Publikum aus dem Alltag vertraut ist, werden feine Details über Charakter, Geschlecht, Klasse, Herkunft der vorgestellten Figur kommuniziert. Dabei muss die Arbeit, die dahintersteckt das wahre und natürliche Bild zu produzieren, verschleiert werden.

Herr Iffland, als Handelsmann Derkum, vollendete das Werk des Dichters; er hob diese untergeordnete Rolle mit bewundernswürdiger Kunst: Kleidung, Benehmen, Sprache- alles stimmte überein. man sah ganz den ehrbaren klugen, bescheidenen Bürger, mit all seiner treuherzigen Ehrlichkeit, ohne Schminke, ohne Verstellung.¹⁰⁵

Fast schon paradox mutet es an, wenn im selben Satz zuerst Ifflands Verwandlungskunst als Leistung gepriesen und parallel als „ohne Verstellung“ beschrieben wird, diese Art der rhetorischen Verschleierung ist bezeichnend für den Diskurs.¹⁰⁶ Die Gewichtung des Kostüms in der charakteristischen Darstellung ist Thema von Diskussionen. Für manche ist das richtige Kostüm essentiell, für andere stellt es eher unwichtiges Beiwerk zum Spiel dar. So schreibt Schütz 1800 über Böttcher:

Man kann auch nicht leugnen, daß dieser Schriftsteller die Iffländssche Kleider Detaillirung sehr übertrieben habe. So z.B. hält er sich sehr weitschweifig bei Ifflands Perücke in Doctor Treumund (Die eheliche Probe) auf, und er gesteht dieser Perücke so viele Vorzüge ja den größten Einfluß auf den ganzen Vortrag dieser Rolle zu, daß man glauben sollte, ohne eine solche Perücke, sei der Karakter dieser Rolle gar nicht zu treffen. Es gefällt mir, daß Iffland bald darauf als er nach Berlin kam, das Gegentheile beweist, denn hier spielte er den Doktor Treumund in eignen Haaren, gefiel

¹⁰⁴ Rhode: *Neue deutsche Dramaturgie*, S. 155.

¹⁰⁵ Bertram: *Annalen des Theaters* 9, S. 88.

¹⁰⁶ Mehr zur künstlichen Produktion von Natürlichkeit in Kapitel 3.3

jedem Kunstfreunde, und bewieß alle unwiedersprechend, daß die von Bötcher so geprießne Parükke, kein wesentliches Werkzeug gewesen war, die gedachte Rolle gut zu spielen.¹⁰⁷

Böttiger wird für dieses „Perückendebakel“ von mehreren Kritikern geradezu verspottet. Als wichtiges Werkzeug zur Täuschung wird das Kostüm aber dennoch in den meisten Fällen als nützlich empfunden.

Daß indes ein passender, charakteristischer Anzug die Täuschung eben so sehr vermehrt, als ein unpassender Anzug sie vermindert, ist evident. Iflands Kunst besteht vorzüglich darin, seine Kleidung charakteristisch zu machen, ohne auffallend zu werden; ein Fehler, in welchen die meisten Schauspieler fallen.¹⁰⁸

Die charakteristische Darstellung dürfe nämlich nicht zu auffällig werden, zu sehr übertrieben werden und in eine Karikatur umschlagen, wie hier von Rhode kritisiert:

Der reiche Geizige erscheint wie ein Bettler, oder in Kleidern die so antik sind, daß die Gassenbuben hinterher laufen würden, der Modegek wird zum förmlichen Harlekin umgeschaffen u. s. w. daß indes der Mann von Geschmack dabei Ekel empfindet, und alle Täuschung vernichtet wird, sieht jeder.¹⁰⁹

Diese Aversion gegen Übertreibungen jeglicher Art zieht sich durch den Diskurs, sei es im Falle zu überladener Pracht, im Falle einer zu überspitzen Charakterdarstellung oder einer zu konsequent durchgezogenen historischen Ausstattung- Schauspieler und Direktionen werden angehalten, sich im Bereich der Ausstattung maßvoll, geschmackvoll, natürlich zu verhalten.

Das richtige Kostüm ist also, zusammengefasst, für die Autoren, die sich im späten 18. Jahrhundert dazu äußern eins, das der vorgestellten Zeit und dem vorgestellten Ort entspricht, in dem Einheit innerhalb einer Inszenierung herrscht, das geschmackvoll, sittlich und nicht zu überladen ist und das charakteristisch ist ohne in Karikatur oder Typen umzuschlagen. Bei Verstößen gegen das richtige Kostüm, werden Direktionen und Schauspieler in den Publikationen namentlich öffentlich zurechtgewiesen. Dabei wird teilweise den Schauspieler:innen selbst für ein mangelhaftes Kostüm die Schuld gegeben, teilweise den Direktionen. Wer tatsächlich für das Kostüm verantwortlich ist, ist im späten 18. Jahrhundert im Wandel, ein Sachverhalt der in Kapitel 4.1 genauer beleuchtet wird.

¹⁰⁷ Schütz, Friedrich W. von (Hg.): *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung. Nebst verschiedenen Nachrichten aus dem Gebiete der Gelehrsamkeit und Kunst*, Bd. 8, Hamburg: Friedrich Bechtold 1800, S. 30.

¹⁰⁸ Rhode: *Neue deutsche Dramaturgie*, S. 154.

¹⁰⁹ Ebd., S. 155.

Es bildet sich also das Konzept "richtiges Kostüm" im Diskurs als Produkt von Grenzziehungen heraus. Auf der anderen Seite der Grenze landet all das, was nicht in das Theater als moralischer Anstalt passt: unsinnige Kostüme, bunte und lächerliche Kostüme, altmodische Kleider, Phantasiekleidungen, diejenigen der historischen und fremden Bekleidungen die als unsittlich oder absurd empfunden werden, Pracht und Prunk.

3.2 „Ueber Theaterkleidung“, 1798

Ein Text, der als exemplarischer Text für den Diskurs um das Theaterkostüm im späten 18. Jahrhundert gelten kann, ist der Text *Ueber Theaterkleidung* (Anhang 1), von Johann Gottlieb Rhode. Rhode ist eine Figur, die in den Theaterperiodika des späten 18. Jahrhunderts auffallend häufig vertreten ist, über den aber im Vergleich mit anderen seiner Zeitgenossen verhältnismäßig wenig bekannt ist. Er selbst scheint, durch absichtliches Verschleiern seiner eigenen Vergangenheit, dazu beigetragen zu haben.¹¹⁰ *Ueber Theaterkleidung* wird ursprünglich 1798 von Rhode in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Neue deutsche Dramaturgie* veröffentlicht. Die *Neue Deutsche Dramaturgie* erscheint in Altona bei Schmidt und Kompanie, stellt eine von mehreren Zeitschriften zu Themen des Theaters dar die Rhode in den 1790ern veröffentlicht und besteht aus drei Heften. Zwar scheint Rhode mit ihr größere Pläne verfolgt zu haben – so kündigt er einiges im ersten Heft an, was sich in Folge nicht einlöst – aus unbekanntem Gründen muss er dieses Unternehmen jedoch abbrechen. Der Text, wie auch die Publikation können als exemplarisch gelten, da zahlreiche der Themen die den gesamten Theaterdiskurs prägen darin enthalten sind. Erklärte Zielgruppe der *Neuen Deutschen Dramaturgie* ist „der denkende Künstler“, sie richtet sich also an Schauspieler und andere Theaterschaffende und soll ein Werk darstellen, dass zur Unterhaltung dieses Künstlers seine Kunst und die Geschichte seiner Kunst verarbeitet.¹¹¹ Das Magazin vertritt dabei erklärt die Meinung: „Daß die Kunst

¹¹⁰ Bekannt ist: Er studierte in Helmstedt und arbeitete immer wieder als Lehrer, gibt ab den 1790er Jahren eine Reihe an Zeitschriften heraus, die sich ausschließlich nur für wenige Ausgaben halten können, beteiligt sich schriftstellerisch an anderen Zeitschriften und verfasst einige Werke zu diversen Themen, von der Blumenlese über ein Werk zur Verbreitung des Schalles für Baukünstler bis hin zu mehreren religionshistorischen Werken. Ab 1805 leitete er das Breslauer Theater. Vgl. Hoher, Richard: „Rhode, Johann Gottlieb“, in: *Allgemeine Deutsche Biografie. Band 28: Reinbeck - Rodbertus*, hg. v. Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften, Leipzig: Duncker und Humblot 1889, S. 391–392

¹¹¹ Rhode: *Neue deutsche Dramaturgie*, S. 2.

allein in Nachahmung der Natur besteht“.¹¹² Konkreter kündigt Rhode in der Einleitung Themenschwerpunkte an, denen sich die Zeitschrift widmen wird: Zunächst soll in einer Reihe systematischer Abhandlungen die Theorie der Kunst selbst bearbeitet werden. In einer Folge kritischer Briefe soll über die Bühnen Deutschlands berichtet werden, begleitend sollen interessante Charaktere aus bekannten Schauspielen in Kupfer gestochen werden. Es sollen darüber hinaus Beispiele „über den wahrsten und schönsten Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften“ aus der bildenden Kunst in Kupfern reproduziert werden. Eigentümlichkeiten gewisser Stände und Volksklassen sollen illustriert werden um diese besser darstellen zu können, es soll über „richtige und geschmackvolle“ Theaterkleidung unterrichtet werden sowie über die beste Einrichtung der Schauspielhäuser und Bau der Bühnen berichtet werden. Es sollen kritische Bemerkungen und Rezensionen über bestimmte Schauspieler sowie kurze Beiträge zur Geschichte einzelner Bühne und Schauspieler verfasst werden.¹¹³ In der Einleitung wird bereits auf den zu analysierenden Artikel Bezug genommen: ein Artikel über Theaterkleidung sei nötig, weil in Bezug auf diese an einigen Bühnen in dieser Rücksicht zweck- und gedankenlos gehandelt werde.¹¹⁴ Der Text hat also die inhaltliche Funktion der Belehrung und Aufklärung. Das stimmt mit der Funktion des gesamten Magazins überein, in dem sich der Artikel zwischen anderen Texten wie „Allgemeine Erfordernisse und Regeln das Gebärdenspiels“, „Briefe über Schauspielkunst Theater und Theaterwesen in Deutschland und in Gegenden, wo Deutsch gesprochen wird“ und einer mehrteiligen Serie über Iffland als Schauspieler befindet.

In meiner Recherche stieß ich allerdings zunächst an anderer Stelle auf den Text *Ueber Theaterkleidung*, den ich zu diesem Zeitpunkt für einen Text des Publizisten, Schriftstellers und radikalen Aufklärers Dr. Friedrich Wilhelm v. Schütz mit dem Titel *Ein paar Worte über Kleidung der Schauspieler* aus dem Jahr 1799 hielt.¹¹⁵ Da die meisten Theaterperiodika nur einen Herausgeber nennen, und Einzelbeiträge nicht jeweils den Autor vermerken, kann man oft nicht anders, als alle Artikel einer Zeitschrift dem Herausgeber zuzuschreiben. Darüber hinaus ist es gängige Praxis, dass eine Einzelperson einfach die ganze Zeitschrift verfasst, unterstützt durch Einsendungen von Bekannten die dann umgeschrieben werden. Tatsächlich scheint es sich bei dem Text *Ueber Theaterkleidung*, um den es hier gehen soll, um einen Text zu handeln, der ursprünglich von Rhode verfasst und dann von Schütz umgeschrieben und neuveröffentlicht

¹¹² Ebd., S. 5.

¹¹³ Ebd., S. 2–4.

¹¹⁴ Ebd., S. 3.

¹¹⁵ In: Schütz: *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung*, S.390-393. Volltext in Anhang 2.

wurde, ohne auf den originalen Autor zu verweisen. Ob dies nun als Plagiat gelten kann oder ob dies unter den Autoren abgesprochen war kann ich mit dem vorliegenden Material nicht belegen. Schütz fügt seiner Neubearbeitung des Texts einiges hinzu und streicht anderes. Zunächst geht Schütz einleitend auf die größere Rolle des Theaters in der Gesellschaft ein, indem er seine Version des Textes eröffnet mit: „Kein Sachkundiger wird wol leugnen, daß die Kleidung einen sehr wichtigen Umstand ausmacht, der sorgfältig beobachtet werden muß, wenn ein Theater sich, was Güte betrifft, unter den gewöhnlichen theatralischen Belustigungen, auszeichnen will.“ Damit zielt er ab auf die, von zahlreichen Reformern vorangetriebene Idee des Theaters als Bildungsanstalt, das mehr sein soll als bloße Unterhaltung, und zieht dabei eine direkte Linie von der Qualität des Kostüms zur Qualität des ganzen Theaters. Das sorgfältig beobachtete Kostüm ist notwendiger Teil des Theaters von Güte. Diese sorgfältige Beobachtung einzuhalten, ein gutes und richtiges Kostüm zu produzieren, benennt Schütz als in der Verantwortlichkeit des Schauspielers liegend: „Die Kleidung zu bestimmen ist eigentlich die Sache der Direktion, aber äußerst wenige Direktors besitzen die Kenntnisse, die hierzu erforderlich sind, und dann ist es zuweilen besser, wenn es dem Schauspieler überlassen wird, wie er sich mit Geschmack, seiner Rolle gemäß zu kleiden gedenkt.“¹¹⁶ Dieser kurze Satz lässt tief blicken in die materiellen Produktionsbedingungen, insbesondere die Diskussionen, die im späten 18. Jahrhundert um die Praxis der Selbstkostümierung der Schauspieler:innen geführt werden

Rhode leitet seine, originale, Version des Textes ein mit der Behauptung es lasse sich alles was man über Theaterkleidung sagen kann in drei Abschnitte bringen, nämlich alte Kleidungen, Modekleidungen und Phantasiekleidungen. Zunächst widmet er sich den alten Kleidungen, den Bekleidungen alter Völker, die den Stoff für dramatische Werke liefern. Rhode nennt Griechen, Römer, Perser, Sarazenen, Gothen, alte Deutsche, Franken usw. Als Gründe, diese gewissenhaft zu studieren nennt er erstens: für den Gelehrten und Kenner die Täuschung zu steigern und zweitens: den Nichtkenner über diese Gegenstände zu belehren. Eine Schwierigkeit, die sich dabei ergebe sei, dass römisches und griechisches Kostüm Begriffen von Anstand und Sittsamkeit widerspreche. Bei der Darstellung von „Wilden“ werde Nacktheit aber nicht als anstößig empfunden. Einige Schauspielerinnen würden zwar bereits Arme und Schultern zeigen, aber wenn die alte Kleidung nicht konsequent umgesetzt wird, rät Rhode, lieber direkt Phantasiekleidungen zu verwenden, anstelle eines irreführenden Gemischs von Wahrem und Falschem. An den Kleidern der restlichen alten Völker problematisiert Rhode, dass diese in

¹¹⁶ Ebd., S. 390.

verschiedenen Zeiten ihre Kleidung änderten, dass vieles daran willkürlich sei und das einige davon geschmacklos und lächerlich sind. Moderne Kleidungen kenne man durch Reisebeschreibungen und man sei an den „nackten Wilden“ auf der Bühne gewöhnt, so gäbe es damit keine Schwierigkeit. Phantasiekleidungen würden in den Opern verwendet, die sich historisch nicht einordnen lassen, wie die Zauberflöten-Familie. In diesen könne man sich kleiden wie man wolle, Hauptsache nicht gewöhnlich. Dem Publikum gefallen diese Opern, Rhode bezeichnet sie als erbärmlich, verwahrlost und geschmacklos und hofft dass sie bald verbessert werden mögen. Rhode schlägt vor, diese zu einer eigenen Art der Theaterbelustigungen zu machen und für jede davon eine eigene Kleidung zu erfinden, als Aufgabe die der des Dichters und des Tonsetzers gleichkommen könnte. Die Mode könne so beispielsweise Mittel zur Satire werden. Rhode schlägt weiterhin vor, Kompositionen von Mozart etc. auf der Bühne zu verwenden wie die Franzosen ihre Volksmelodien im Vaudeville. Er kündigt abschließend an, in seiner Zeitung in Zukunft Bilder von alten und neuen Kleidertrachten in Kupfern zu veröffentlichen.

Es geht in diesem Text grundsätzlich um die Umsetzung der richtigen Theaterkleidung und um die Schwierigkeiten die sich dieser in den Weg stellen, wobei zahlreiche andere Themen am Rande erwähnt werden. Das Kernthema der Theaterkleidung wird von Rhode zunächst in die drei Unterthemen alte Kleidungen, Modekleidungen und Phantasiekleidungen zergliedert, zu denen er in Folge die jeweiligen Probleme schildert, die sich mit diesen Kleidungen ergeben. Direkt zu Beginn des Textteils über die alten Kleidungen erklärt Rhode das Studium der Trachten als schwierig, aber aus zwei Gründen notwendig gewissenhaft zu betreiben, diese Gründe seien das Vermehren der Täuschung für Kenner und Gelehrte einerseits und das Belehren der Nichtkenner andererseits. Damit verweist er direkt auf zwei Ansprüche an das Theater: den Bildungsanspruch einerseits und den Anspruch der Täuschung andererseits. Zugleich werden Publikum wie Leser implizit in die Gruppen der Kenner und Gelehrten und der Nichtkenner eingeteilt und das Studium der Trachten als Teil der Bildung, die man benötigt, um als gelehrt zu gelten etabliert. Zur Überleitung in die Schwierigkeiten, die sich mit der alten Kleidung auf der Bühne ergeben, wechselt er vom unspezifischen, generischen „man“ zum persönlicheren „wir“ wenn er die Schilderung des Problems beginnt mit „Die Trachten der Griechen und Römer kennen wir zwar genau...“, so wird der/ die Leser:in eingeladen sich Rhode und der nicht genauer definierten Gruppe von „wir“ anzuschließen, die sich als Gelehrte verstehen, da sie die Trachten kennen. Das Studium der Antike und generell historische Studien sind für Rhode, wie auch seine

Zeitgenossen, von großer Wichtigkeit. In *Ueber Theaterkleidung* grenzt er ein, dass für das Studium der alten Kleidungen nur diejenigen Völker relevant seien, „aus welchen man den Stoff zu dramatischen Werken hernimmt“, er nennt Griechen, Römer, Perser, Sarazenen, Gothen, alte Deutsche, Franken, u.s.w.

Es folgt Rhodes Darstellung der größten Schwierigkeit, die sich in seinen Augen der richtigen Umsetzung der griechischen und römischen Kleider auf der Bühne entgegenstelle: dass man die Nachahmung jener Kleidung „unsern“ Begriffen von Anstand und Sittsamkeit zuwider halte. Auch hier sind die Personalpronomen wieder aussagekräftig: Wir kennen die Trachten, aber man – die undefinierte Allgemeinheit – hält es (fälschlicherweise?) für unvereinbar mit unseren Begriffen von Anstand und Sittsamkeit. Was als anständig und sittsam gilt ist für Rhode also Auslegungssache. An dieser Stelle fügt Schütz in seiner Bearbeitung des Textes eine Konkretisierung hinzu: Nicht etwa die Schauspielerinnen seien es, deren Begriff von Anstand Schwierigkeiten macht, sondern „die Direktionen sind es eigentlich oder auch das Publikum, das sich aus mißverständener Schamhaftigkeit und richtiger gesagt aus Ziererey, zu so freien Kleidungen nicht verstehen will.“¹¹⁷ Rhode stellt um seine Position zu verdeutlichen eine rhetorische Frage: warum scheue man das leichte griechische Kleid? Diese hat er zuvor selbst mit dem Verweis auf Begriffe von Anstand und Sittsamkeit beantwortet. Gegen dieses Argument führt er aber in Folge die Tatsache an, dass sich auf der Bühne Männer und Frauen in fleischfarbenedes Zeug einnähen ließen und als „Wilde“ auf der Bühne erscheinen würden und niemand dies als anstößig empfände. Diesen Punkt formuliert er einleitend als seine eigene Meinung: „Ich finde es sonderbar...“, eine der wenigen Stellen im Text an denen er explizit persönlich wird. Implizit ist hier der Schluss, dass das was im Falle der Darstellung von „Wilden“ erlaubt sei, erst recht in der Darstellung der Griechen und Römer erlaubt sein solle. In diesem Textteil werden die „Wilden“, im Gegensatz zur anmutigen Griechin in ihrem „Grazienkleide“ gesetzt, die die Schultern und Arme unbedeckt lasse. Wie normal es mittlerweile sei, den „nackten Wilden“ auf der Bühne erscheinen zu sehen thematisiert Rhode erneut, wenn es um die moderne Kleidung geht. Diese Doppelerwähnung ist auffällig, ebenso wie, dass er bei beiden Erwähnungen davon spricht, dass die Wilden passiv „erscheinen“, während die Griechin aktiv „zugegeben“ werden soll. Auch ist es bemerkenswert, dass hier nur die Rede von der Griechin ist, und die Probleme die sich für männliche Schauspieler ergeben nicht ausgeführt werden.

¹¹⁷ Ebd., S. 392.

Wenn Begriffe von Sittlichkeit einen daran hindern würden, das Kostüm richtig darzustellen, solle man es lieber gleich lassen und stattdessen Phantasiekleidungen verwenden. Denn wenn diese Scheu vor Nacktheit einen dazu treibe, das griechische und römische Kostüm zu verfälschen, habe das die fatalen Folgen, den Kenner zu stören und den Nichtkenner irre zu führen. Aber dieses strenge Gebot, unbedingt das wahre Kostüm zu zeigen, gilt in Rhodes Augen nicht für alle alten Völker. Für die obengenannten Völker, die nicht die Griechen und die Römer sind, führt Rhode drei Probleme an, die sich bei der Umsetzung ihrer wahren Kostüme ergeben. Erstens hätten diese in verschiedenen Zeiten ihre Kleidungen geändert. Zweitens, laufe überall viel „Willkürliches“ mit unter. Drittens seien sie häufig so geschmacklos und lächerlich, dass sie dem Zweck der Darstellung schaden würden. Daraus kann man schließen, dass in Rhodes Sicht Griechen und Römer über eine unveränderliche, nicht-willkürliche Tracht verfügen, wobei nicht klar festzustellen ist was Rhode mit „willkürlich“ meint, während beispielsweise Sarazenen und Gothen in den Jahrhunderten ihre Kleidungen änderten. Schütz ergänzt diese Aussage in seiner Textbearbeitung um die Feststellung, dass bei diesen Völkern „wenig Originelles“ in der Kleidung erkennbar sei.¹¹⁸ Rhode kritisiert also im Falle der Griechen und Römer die Sittlichkeit als Grenze der Wahrheit in der Darstellung und will diese entweder aufheben oder verschieben, aber wenn die wahre Darstellung dazu führte, Geschmackloses oder Lächerliches zu zeigen, würde dies dem Zweck der Darstellung schaden, somit sei in diesen Fällen ein Abweichen von der wahren Darstellung nicht nur geduldet sondern ratsam.

Für die moderne Kleidung ginge es leichter, so Rhode, der dieser nur wenige Zeilen widmet. Dabei lässt er die moderne Kleidung Deutschlands oder Europas ganz beiseite und beschränkt sich darauf, zu verkünden dass „wir“ durch Reisebeschreibungen die Moden „aller“ ausländischen Völker kennen würden. Die Nachahmung dieser bereite wiederum keine Schwierigkeit, da wir uns an den „nackten Wilden“ auf der Bühne bereits gewöhnt hätten. Hierbei ist auffällig dass durch diese Argumentation alle ausländischen Völker mit „Wilden“ gleichgesetzt werden. Mit dem Wort „aller“ wird darüber hinaus behauptet, das eigene Wissen über fremde Völker sei vollständig, jedes Volk erforscht und durch Reisebeschreiber bekannt gemacht.

Zuletzt widmet sich Rhode der Phantasiekleidung, die er als wichtig und perspektivisch wichtiger werdend einführt. Dies liege daran, dass das Publikum zu viel Geschmack an den „Geschöpfen

¹¹⁸ Ebd., S. 391.

der Einbildungskraft“ fände, die die Opern, wie die Zauberflöten-Familie, die sich zeitlich nirgendwo verorten ließen, darstellten. Wohlgermerkt distanziert er sich damit von diesem Publikum, dennoch lässt er es sich nicht nehmen, spekulativ Vorschläge zur Verbesserung zu machen. In diesem Teil zur Phantasiekleidung wird auch Rhodes Sprache phantastisch: die Opern die schon eingangs als Geschöpfe der Einbildungskraft metaphorisch belebt werden, werden nun zu „verwahrlosten Kindern“, denen sich, wie ein guter Geist, der „Genius des guten Geschmacks“ widmen solle. Dieser solle die Opern zu einer eigenen Art der Theaterbelustigung machen. Zu jedem dieser Phantasiespiele könne eigene Kleidung erfunden werden, in der die ebenfalls metaphorisch belebte Mode unbeschränkt ihrer Laune folgen dürfe.

Die Potentiale in einer solchen Verwandlung sieht Rhode darin, dass in den Phantasiespielen, in die er die Opern gern verwandelt sähe, man unter „leichten Scherzen ernste Wahrheiten“ sagen könne, sowie „mit lachender Satyre die Thoren aller Art geißeln“. Darüber hinaus würden sie der „Ausbildung des Geschmacks – in Rücksicht der Mode“ dienen. Damit beschreibt er, wie selbst die phantastischen Opern für den größeren Zweck der Bildung eingespannt werden können. Schütz streicht in seiner Bearbeitung des Textes diesen Abschnitt komplett und ersetzt ihn durch einen kurzen Exkurs in die Vorzüge der charaktergemäßen Darstellung bei Schröder und Iffland.¹¹⁹

Durch eine Untersuchung der strukturierenden Mittel kann man Vermutungen über die dem Text zugrunde liegenden Weltansicht anstellen. Rhode verwendet im Text an mehreren Stellen das Mittel der Aufzählung, und Auflistungen als strukturierende Elemente. Direkt zu Beginn die Dreiteilung in 1) Alte Kleidungen 2) Modekleidungen 3) Phantasiekleidungen, es folgt die Aufzählung aller Völker, die Rhode als „die alten Völker“ bezeichnet: Griechen, Römer, Perser, Sarazenen, Gothen, alte Deutsche, Franken u. s. w., die zwei Gründe sich mit dem Studium alter Trachten zu beschäftigen 1) Mehrung der Täuschung für Kenner, 2) Belehrung der Nichtkenner. Damit bringt Rhode ein Element der scheinbar wissenschaftlichen Quantifizierung in sein Argument, Bezeichnend für die Zeit der Aufklärung, in der ein Prozess der „Verwissenschaftlichung“ der Diskurse stattfindet.¹²⁰ Was er vorstellt wirkt oberflächlich logisch, ungeachtet der großen Lücken die bestehen. In Verbindung damit steht seine Kategorisierung der Menschen. Die Welt wird geteilt in uns – das deutsche Volk, aber auch den restlichen Westen meinent, denen die

¹¹⁹ Ebd., S. 393.

¹²⁰ Vgl. Süßmann, Johannes u. Jacob, Joachim: „Einleitung“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. XI–XV, S. XIII.

Alten, vergangene Hochkulturen als ideologische Ahnen gelten – und die fremden Völker, die von Reisebeschreibungen bekannt sind und die größtenteils aus nackten „Wilden“ bestehen.

Es ist nicht verwunderlich, festzustellen, dass Rhode wie seine Zeitgenossen aus heutiger Perspektive grundsätzlich mit rassistischen und sexistischen Vorurteilen arbeiten.¹²¹ Es ist aber dennoch relevant darauf hinzuweisen, dass das, was in den Theaterschriften des 18. Jahrhunderts, die uns heute vorliegen, als Wahrheit gilt, wie in diesem Beispiel über das wahre Theaterkostüm, stets das Produkt einer angestregten Konstruktion auf Basis unvollständiger oder schlicht falscher Annahmen über die Welt und geprägt von den zeitlichen und kulturellen Umständen ihrer Verfasser ist. In Folge werden auf einige wichtige Aspekte des Theaterkostüms im späten 18. Jahrhundert, wie sie hier von Rhode etabliert wurden, Schlaglichter geworfen, um sie aus heutiger Perspektive genauer zu betrachten und zu untersuchen, welche Diskurse sich anhand des Werkzeugs Theaterkostüm erschließen lassen. Zunächst gilt es aber, die Produktionsbedingungen zu klären, unter denen Kostüme im späten 18. Jahrhundert entstehen.

4 Schlaglichter

4.1 Das Kostüm im Theaterbetrieb

Der theoretische Diskurs trifft natürlich in der Realität auf die konkreten Produktionsbedingungen, unter denen das Theater im späten 18. Jahrhundert entsteht. Ich halte es für wichtig, in den Überlegungen zu den Gründen für bestimmte Kostümentscheidungen stets die materiellen Gegebenheiten im Kopf zu behalten, unter denen Kostüme entstehen. Um zu vermeiden mit Annahmen zu arbeiten, die auf unserem heutigen Verständnis des Theaterbetriebs beruhen, ist es nötig, knapp den Ablauf einer Kostümentwicklung im späten 18. Jahrhundert darzustellen, der sich nicht unerheblich von der heutigen Organisation unterscheidet.¹²² Der Strukturwandel von Hof- und Wandertheater hin zu Nationaltheatern im 18. Jahrhundert hat viele Gründe, ein nicht unwichtiger Punkt sind dabei logistische Gründe. Fahrende Wandertheater stellt man sich gern als eine kleine Gruppe an Menschen vor, die mit ein oder zwei Wägen durch

¹²¹ Mehr dazu in Kapitel 4.3

¹²² Ausführlich sind diese materiellen Gegebenheiten dargestellt bei Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*; sowie verknüpft mit den Gegebenheiten für Bühne und Requisiten bei Maurer-Schmoock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*.

die Dörfer fahren. Tatsächlich gibt es zahlreiche Gruppen dieser Art, wie hier vom Theaterleiter und Herausgeber des *Wiener Theateralmanachs*, Josef Sonnleithner im Artikel *Etwas zur Chronique Scandaleuse des Theaterwesens* beschrieben:

Auf dem Lande hat sich die Schauspielkunst, wie bekannt, noch immer in ihrer primären Gestalt erhalten. Irgend ein Mann, oder auch eine Frau, die so viel Baarschaft besitzen, dass sie sich einige Szenen und Kleider vom Trödelmarkt anschaffen können, werben unter herumziehendem, herrenlosem Gesindel Mitglieder einer Schauspielergesellschaft an, besteigen mit diesem jämmerlichen Vorrathe von Personen und Sachen, wie einst Thespis einen Karren, fahren durch die Provinzen herum, und brandschatzen die gutmüthige Einfalt der sehelustigen Bauern.¹²³

Für die erfolgreicheren Wandertruppen findet allerdings im Laufe des 18. Jahrhunderts ein Professionalisierungsprozess statt, der sich auch in vervielfachtem materiellen Aufwand niederschlägt. Über die Seylersche Truppe heißt es 1778 im *Theater-Journal*:

Was müssen solche Reisen mit einer solchen Truppe, die, wie ich den Anschlag gemacht habe, ohngefähr aus 60 Köpfen besteht, mit einer solchen Baggage, die 3-400 Centner Fracht beträgt, für Geld kosten, und was wird durch ein und auspacken an der Garderobe und an Dekorationen ruinirt.¹²⁴

Aus diesem Zitat wird klar, dass das dauernde Reisen für die großen Truppen, die nur noch wenig mit der Vorstellung einer Handvoll Schauspieler:innen auf einem Karren zu tun haben, zu kaum zu tragender finanzieller Belastung wird. Zu Beginn des Prozesses der Institutionalisierung des Theaters spielt das Kostüm eine große Rolle im Betrieb der deutschen Wandertruppen. Klara stellt fest, dass für die deutschen Wandertruppen des 18. Jahrhunderts das Kostüm von wesentlicherer Bedeutung als die Dekoration ist.¹²⁵ Dies könne man u. a. daran erkennen, dass für die Garderobe oft ein Vielfaches der Summe investiert werde, die für Dekorationen verwendet werde. So nutzen Karoline und Johann Neuber um „das deutsche Theater in einen bessern Stand zu setzen“ einen Großteil ihres Kapitals für die „Anschaffung guter Comoedien“ sowie für die Anschaffung von „kostbaren theatralischen Kleidungen“.¹²⁶ Dieses Verhältnis zieht sich im Grunde durch das ganze 18. Jahrhundert und gilt nicht nur für Wandertruppen. Noch etwa 80 Jahre später gibt Schröder, dem Dekorationen eigentlich sehr wichtig sind und der selbst gelegentlich als Dekorationsmaler tätig ist, mehr als siebenmal so viel Geld für Kostüme

¹²³ Sonnleithner, Josef (Hg.): *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1796*, Wien 1796, S. 76f.

¹²⁴ Reichard, Heinrich A. O. (Hg.): *Theater-Journal für Deutschland*, Bd. 7, Gotha: Ettinger 1778, S. 77.

¹²⁵ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 1.

¹²⁶ Bittschreiben der Neubers an den König vom 25. Sept. 1730 in: Reden-Esbeck, Friedrich J. von: *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1881, S. 122; vgl. Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 2.

als für Bühne aus.¹²⁷ Natürlich hat das logistische Gründe, so ist ein Kleiderfundus eben besser zu transportieren, als sperrige Dekorationsmalereien, es hat aber auch Gründe die mit dem Theaterverständnis der Zeit zusammenhängen: „Mittelpunkt des Theaters ist der Schauspieler, und die Ausstattungselemente, die der Steigerung seines Spiels dienen, sind am wichtigsten.“¹²⁸ Der Fundus ist für die Wandertruppen dabei Kapitalanlage, zahlreiche geschäftliche Fragen drehen sich um die Garderobe, die Anschaffung neuer Kleider, die Instandhaltung des Fundus, der bei Bedarf verpachtet oder verliehen werden kann. Ins Unglück geratene Truppen sehen sich oft in die Lage gebracht, ihren Fundus verkaufen zu müssen, so zeichnet Klara nach, wie im Laufe des 18. Jahrhunderts ganze Garderoben mehrmals die Besitzer wechseln. Es zeigt sich deutlich eine „wirtschaftliche und künstlerische Verwirrung der Zustände, die der Betrieb der Wanderbühnen mit sich brachte.“¹²⁹ Auch in den ersten stehenden Häusern stellt der Kleiderfundus einen wichtigen Teil des Theaterbetriebs dar. An den meisten Häusern sind zur Organisation Garderobieren eingestellt, es werden Schneider:innen beschäftigt, die sich mit Anpassungen und Instandhaltung der Garderobe beschäftigen. Kontinuierlich werden auf Trödelmärkten neue Bekleidungen aus zweiter Hand erworben, insbesondere die Städte in denen ein reges höfisches Leben herrscht, sind aufgrund der rasant wechselnden Trends bei Hofe Quellen für immer neue, kaum getragene Kleidungen. Besonders aufschlussreich über Aufbau und Herkunft einer Theatergarderobe ist ein Bericht von Böttiger über einen Besuch in der Garderobe des Hamburger Stadttheaters¹³⁰ unter der Leitung des Prinzipals Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg 1795. Er berichtet:

Nachdem ich dies alles gesehen und den Geschmack in Stickereien, die Pracht und die Kostbarkeit in den Stoffen hinlänglich bewundert hatte, wurden mir noch ganz neue Schätze aufgethan. In ein paar Schränken lagen dicht aufeinander mehr als 50 ganz neue und noch gar nicht gebrauchte

¹²⁷ Ebd., S. 2f.

¹²⁸ Ebd., S. 1; Diese Vorgehensweise deckt sich mit meinen Erfahrungen aus der gegenwärtigen Praxis. Bei der Ausstattung von Stücken abseits der großen Häuser und den dort vorhandenen Werkstätten, Techniker:innen und Maschinerien, gepaart mit einem in der Regel deutlich niedrigeren Budget, ist der Fokus für visuelle Effekte zumeist ganz klar auf den Kostümen. Aufwändige Bühnen oder Räume sind unter solchen Produktionsbedingungen gar nicht umsetzbar, es gilt also strategisch die vorhandenen Mittel in die Ausstattungselemente mit dem größten Effekt fließen zu lassen. Kostüme sind einfacher herzustellen, besser zu transportieren und nicht zuletzt wirken in der Aufführung selbst sowie auch in Foto und Videoaufnahmen der Inszenierungen in der Regel gut kostümierte Akteur:innen vor einem spärlichen Hintergrund deutlich besser als kaum kostümierte Akteur:innen vor einer aufwändigen Bühne.

¹²⁹ Ebd., S. 7.

¹³⁰ Nicht zu verwechseln mit der Hamburgischen Entreprise, war das Hamburger Stadttheater ein vom Bürgertum getragenes Theater das zwischen 1770 und 1850 als eines der einflussreichsten Theater Deutschlands gewertet werden kann. Vgl.: Jahn, Bernhard u. Maurer Zenck, Claudia (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M: Peter Lang 2016.

Kleider zu Vorsorge, wovon ein jedes bei einer Hofgala getragen werden könnte. Ich glaubte wirklich eine Wirkung von Alladins Lampe vor mir zu sehen. Aber Schröder löste den Zauber zum Teil dadurch, daß er mir sagte: er habe zwei Mal fast die ganze Krönungsgarderobe in Frankfurt gekauft, und weil solche Kleider von äußerst wenig Menschen getragen werden könnten, durch Juden um einen Spottpreis erhalten. So waren auch mehrere kostbare Kleider aus den drawing rooms von St. James hierher gekommen. Man zeigte mir ein Kleid, das der Prinz von Wales noch im Jahre 1792 beim Geburtstag des Königs getragen hatte. Auf diese Weise ist es denn freilich möglich, eine königliche Garderobe um einen sehr geringen Preis durch den Kauf aus der zweiten Hand anzulegen. Indeß geht auch hier der wohlfeilste Preis in die hunderte, und nur ein Prinzipal, wie Schröder, vermag einen solchen Aufwand auszuhalten.¹³¹

Dabei stellt Schröder im späten 18. Jahrhundert noch eine Ausnahme dar, nicht nur da er über ein höheres Budget verfügt als die meisten anderen Theater – Ifflands königliches Nationaltheater ist in dieser Zeit durch die Teilsubventionierung durch den Hof sowie den Verpflichtungen die diese mit sich bringt in anderen finanziellen Umständen¹³² – sondern auch mit der ungewöhnlich hohen Kontrolle, die er über die Kostümierung der Schauspieler:innen ausübt. Böttiger berichtet dazu:

Um sich von ihrer [der Garderobe, EJ] Beträchtlichkeit eine Vorstellung zu machen, darf man nur wissen, daß bei ihm, ohne außerordentliche und höchst selten gestattete Erlaubnis des Direktors, kein Schauspieler und kein Schauspielerin in irgendeiner Rolle in eigenen Kleidern aufs Theater kommen dürfen, daß aber nun auch jeder Schauspieler und jede Schauspielerin zu jeder ihrer Rollen eine eigene vollständige Kleidung auf ihren Leib angemessen erhalten, und dass daher jedes einen eigenen Schrank bloß für seine Theatergarderobe hat, wo oft in einem 30 und mehrere komplette Kleidungen befindlich sind.¹³³

An anderer Stelle erwähnt Böttiger es dürfe am Hamburger Theater „[...]nun der Theatermaler keinen Pinselstrich, der Theaterschneider keinen Schnitt thun, ohne daß ihn nicht Schröder vorher angegeben und alles nach seiner genauen Kenntniß vom Kostüm und Ueblichen vorgezeichnet hätte.“¹³⁴ Damit ist Schröder ein Ausnahmefall. Denn an den meisten Theatern herrscht im 18. Jahrhundert noch die Selbstkostümierung der Schauspieler:innen vor. Aus der eigenen Garderobe, sowie dem Fundus, kleiden sich die Schauspieler:innen in der Regel selbstständig nach ihren Vorstellungen der Rolle ein.¹³⁵ Auch in den Theaterperiodika ist festzustellen, dass ein gutes Kostüm auch im späten 18. Jahrhundert meist noch als Leistung des Schauspielers oder der Schauspielerin bewertet wird. Es häufen sich in Rezensionen Bemerkungen wie diese von Bertrand 1791 über Madam Beck in einer Inszenierung von *Der Herbsttag*: „Ueberhaupt versteht Mad. Beck es meisterlich, sich jedesmal ganz ihrer Rolle gemäß zu kleiden und sucht auch durch

¹³¹ Karl August Böttiger: „Friedrich Ludewig Schröder in Hamburg im Sommer 1795“, in: *Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1818*, Leipzig: Gerhard Fleischer d. Jüngere 1818, S. 271–312, hier S. 291f.

¹³² Vgl. Gerlach: *Ifflands Berliner Bühne*.

¹³³ Karl August Böttiger: „Friedrich Ludewig Schröder in Hamburg im Sommer 1795“, S. 290.

¹³⁴ Ebd., S. 289.

¹³⁵ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspielerdarstellung*, S. 82.

das Aeusserliche zur richtigen Darstellung ihres Charakters beizutragen.“¹³⁶ Laut Klara komme die Praxis der Selbstkostümierung aus Frankreich,¹³⁷ wo den Schauspieler:innen ein Kleidergeld gezahlt werde, um ihre Garderobe eigenständig mit Kostümen zu füllen. An den deutschen Nationaltheatern wird diese Praxis tatsächlich nur teilweise übernommen, das Kleidergeld fällt geringer aus, es lässt sich besonders für die Garderobe der Frauen sagen, dass es oft nicht ausreicht, um den Bedarf einer Schauspielerin an neuen Kleidern, Schmuck usw. zu decken. Dieser Sachverhalt zieht sich teilweise bis ins 20. Jahrhundert und führt dazu, dass Schauspielerinnen oftmals gezwungen sind, sich reiche Liebhaber zu suchen, um die kostspieligen Anschaffungen finanzieren zu können.¹³⁸

Im späten 18. Jahrhundert verlagert sich die Aufgabe der Auswahl der Kostüme langsam von der Verantwortlichkeit der Schauspieler:innen in die Verantwortlichkeit der Direktionen. Besonders wird dies am bereits genannten Hamburger Stadttheater sowie in Berlin unter Ifflands Direktion deutlich, der stets in den Theaterperiodika als verantwortlich für eine einheitlichere, verbesserte Kostümgestaltung genannt wird. So heißt es 1792 bei Bertram: „Wir versprechen uns viel von der Direktion des Herrn Iffland, und wirklich haben wir schon Beweise gehabt, daß unsere Hofnung gegründet ist. Durch seine Achtsamkeit ist das Kostüm richtiger, die Statisten sind besser geordnet; kurz man nimmt jetzt auf alles Rücksicht, was die Täuschung erhöhen kann.“¹³⁹ Was vom Publikum als Verbesserung gefeiert wird führt intern jedoch zu Spannungen, da die Schauspieler:innen die Selbstkostümierung gern beibehalten wollen. Verhältnisse wie in Schröders Theater, wo die Garderobe gestellt wird, sind selten. Stattdessen lastet der Anspruch der verbesserten Kostüme nun auf den Schauspieler:innen, die den Anweisungen der Direktionen aus eigenen Mitteln nachkommen sollen, nicht ausreichend finanziert durch das geringe Kleidergeld. Aus Theatergesetzen wird klar, dass es für nötig befunden wird, das eigene Entscheiden über das Kostüm bei Geldstrafe zu unterbinden.¹⁴⁰ Ein neues Element, das zum Ende des 18. Jahrhunderts in den Produktionsprozess eingeführt wird, ist das Hinzuziehen von Experten, die auf Basis historischer Kostümkenntnisse Zeichnungen anfertigen und

¹³⁶ Bertram: *Annalen des Theaters* 7, S. 40.

¹³⁷ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 16.

¹³⁸ Heising-Piltzing Ulrike: „Auf die Bretter fertig los! Zur Funktion des zeitgemäßen Bühnenkostüms und seine Auswirkung auf die Kleidung der Frau um die Jahrhundertwende“, in: *Sich kleiden*, hg. v. Gitta Böth u. Gabriele Mentges, Marburg: Jonas Verlag 1989, S. 99–116, S. 110.

¹³⁹ Bertram: *Annalen des Theaters* 9, S. 99f.

¹⁴⁰ So in Paragraf 16 der Hamburgischen Theatergesetze die 1792 bei Bertrand in den Annalen abgedruckt sind: „§16: Jeder ist verbunden, sich zu seiner Rolle dem Charakter gemäß und nach der Vorschrift des Directors zu kleiden. Das einmal gewählten und protocollirte Kleid darf ohne Anfrage nicht geändert werden.“ ebd., S. 7.

Empfehlungen aussprechen. Laut Klara dürfe man Zeichnungen dieser Art jedoch nicht als exakte Kostümentwürfe verstehen, wie sie heute von Kostümbildner:innen in die Werkstätten der Stadttheater gegeben werden, sondern als Vorschläge, mit denen die Direktion dann aus der Garderobe der Schauspieler:innen sowie dem Fundus eine Kleidung auswählt, die dem Bild am nächsten kommt.¹⁴¹ Schon allein deshalb ist das Heranziehen von Bildquellen der Zeit oftmals problematisch.

Die Verantwortlichkeit für das Kostüm wandelt sich also im späten 18. Jahrhundert von einem System, in dem sich jede:r nach Maßgabe seiner oder ihrer Garderobe kleidet, was zwangsweise zu Inkonsistenzen innerhalb der Inszenierung führen muss, hin zu einer ersten Form der, auf die gesamte Inszenierung bezogenen Kostümregie. Das Kostümbild als solches, verstanden als Gesamtheit aller Kostüme innerhalb einer Aufführung, die als Einheit funktionieren sollen, wird erstmals relevant. Mit der Aufgabe auf diese Einheit zu achten werden zunächst der Regisseur oder die Direktion betraut, diese steht dabei nicht selten im Konflikt mit den Interessen der Schauspieler:innen. Dieser Stand der Dinge im Kostümwesen des späten 18. Jahrhundert ist als Hintergrundwissen unerlässlich, wenn man über die Kostüme und Kostümentscheidungen der Zeit nachdenkt. Es gilt, sich zu vergegenwärtigen, dass die materiellen Umstände sowie die interne Betriebspolitik sich ebenso auf die Kostümgestaltung auswirken, wie die Reformwünsche und die in Folge beleuchteten größeren gesellschaftlichen Diskurse.

4.2 Alte Kleidung – Historische Wahrheit

Wie in der Analyse der Äußerungen in den Zeitschriften geschildert, nimmt die Frage der historischen Authentizität von Theaterkleidung einen großen Teil des Diskurses ein. In diesem Kapitel werden die Gründe dafür erforscht und im größeren gesellschaftlichen Kontext verortet.

Der Anspruch an das Kostüm, historisch wahr zu sein, ist Ende des 18. Jahrhunderts keine Neuheit. Schon 1737 verlangt Johann Christoph Gottsched, deutscher Theaterreformer, in

¹⁴¹ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 40. Die Freiheiten die sich die Schauspieler bei der Umsetzung der Zeichnung machen versucht Iffland noch in seinen Theatergesetzen von 1802 zu bekämpfen. Vgl.: Ulrich, Paul S.: „Die Gesetze und Anordnungen für das Königliche National-Theater zu Berlin (1802): Ein Schlüssel zu Betriebspraxis und zum Repertoire in Berlin“, in: *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, 1. Aufl., hg. v. Klaus Gerlach, Hannover: Wehrhahn 2009, S. 85–105, S. 103.

seinem Werk *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, die Personen auf der Bühne sollen sich der vorgestellten Zeit und dem vorgestellten Ort gemäß kleiden.

Eben das ist von den Kleidungen zu sagen. Hier sollen von rechts wegen die Personen nach Beschaffenheit der Stücke, bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer, bald in spanischer, bald in altdeutscher Tracht auf der Schaubühne erscheinen; und dieselbe so natürlich nachahmen, als es möglich ist. Je näher man es darinn der Vollkommenheit bringet, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, und destomehr wird das Auge der Zuschauer vergnüget.¹⁴²

Die so angestrebte Wahrscheinlichkeit dient dabei nicht ausschließlich dem Vergnügen der Zuschauer, sondern ebenso der bildenden Absicht der Tragödie: „Die ganze Fabel hat nur eine Hauptabsicht; nämlich einen moralischen Satz: also muß sie auch nur eine Haupthandlung haben, um derentwegen alles übrige vorgeht.“¹⁴³ Für Gottsched gilt es in der Darstellung daher stets „die drei Einheiten“, die von Handlung, Ort und Zeit zu wahren.¹⁴⁴ Unpassende, d. h. auch ahistorische Elemente in der Kostümierung, versteht Gottsched als Störung der Einheit(en). Er prangert die von ihm wahrgenommene, allgegenwärtige Praxis antike Stoffe in zeitgenössischen Kleidungen zu spielen, an.

Daher ist es lächerlich, wenn einfältige Comödianten die römischen Bürger in Soldatenkleidern mit Degen an der Seite vorstellen: da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man z.E. alten griechischen oder römischen Helden im Lager, gar Staatsperrücken und dreyeckigte Hüte mit Federn aufsetzet, und weiße Handschuh anzieht.¹⁴⁵

Anstelle der „einfältigen Comödianten“, solle sich ein gelehrter Mensch der Aufgabe widmen, für das zeit- und standesgemäße Kostüm zu sorgen. Ein „verständiger Aufseher der Schaubühne“ müsse „sich in den Alterthümern umgesehen haben; und die Trachten aller Nationen, die er aufzuführen willens ist, in Bildern ausstudiren.“¹⁴⁶ Für Gottsched ist eine historisch wahre Kostümierung notwendig um durch das Wahren der Einheit von Handlung, Ort und Zeit die Hauptabsicht der moralischen Bildung zu befördern.

Gottsched selbst ließ dafür sein Drama *Sterbender Cato* in „echt römischem“ Kostüm spielen, beziehungsweise dem, was man zu Gottscheds Zeit darunter verstand.¹⁴⁷ Mit Ausnahme solcher Einzelfälle bleibt es allerdings vorerst dabei, dass Schauspieler:innen auf der Bühne, ungeachtet

¹⁴² Gottsched, Johann C.: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, Leipzig: Breitkopf 1737, S. 583.

¹⁴³ Ebd., S. 573.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 583.

¹⁴⁶ Ebd., S. 573.

¹⁴⁷ Maurer-Schmoock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, S. 58.

der vorgestellten Handlung, in der Regel im französischen Staatskleid erscheinen.¹⁴⁸ Es wird sich nach den französischen Bühnen gerichtet, die sich wiederum an der französischen Hofkleidung orientieren. So gilt auf den deutschen Bühnen im größten Teil des 18. Jahrhunderts „allgemein die französische Tradition, die üblichen Garnituren für Tragödie und Lustspiel.“ Der Stil der Zeit und die Beschaffenheit des jeweiligen Fundus bestimmen die Kostüme.¹⁴⁹ Modische Kleidungen werden für die Bühne reich verziert und für sämtliche Stücke des Repertoires einer Truppe oder Bühne getragen, ungeachtet der vorgestellten Zeit und des Ortes der Handlung. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts werden für die Darstellung weiter zurückliegender Epochen die Kleider mit vermeintlich charakteristischen Attributen und historischen Versatzstücken ausgeschmückt¹⁵⁰, aber antike Themen in Reifrock und Perücke aufzuführen bleibt die Norm¹⁵¹.



Mlle. Dumesnil und Mlle. Clairon als Clytämnestra und Elektra in Voltaires Drest

Abbildung 1

Erst in der zweiten Hälfte und verstärkt erst zum Ende des 18. Jahrhunderts lassen sich ernsthafte Bemühungen erkennen, auf der Bühne historisch wahres Kostüm zu zeigen. Ein Grund dafür ist die im Bereich der bildenden Kunst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in Gelehrtenkreisen und

¹⁴⁸ Ebd., 53; 58f.

¹⁴⁹ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 82.

¹⁵⁰ Boehn: *Das Bühnenkostüm in Altertum Mittelalter und Neuzeit*, S. 349.

¹⁵¹ Mayherhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte*, S. 53.

Akademien stattfindende kunsttheoretische Diskussion über das historische Kostüm.¹⁵² Ausgehend von Frankreich, entwickelt sich diese Diskussion zunächst um den Gegenstand der Historienmalerei, aber schließt schon früh auch das Theater mit ein. Kenntnis und Auswahl des richtigen Kostüms werden beispielsweise 1774 von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* als wissenschaftliche Disziplin behandelt, die nicht nur für bildende Künstler, sondern auch für Schauspieler relevant ist.

Da in den Werken der schoenen Kuenste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmack und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgend etwas anstößiges, oder ueberall, wo man uns Personen fuer das Gesichte bringt, die Bekleidung derselben von dem Kuenstler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wissenschaft aus, die sowol zeichnende Kuenstler, als Schauspieler besitzen muessen.¹⁵³

Diese Diskussion entwickelt sich zum Ende des 18. Jahrhunderts zum sogenannten Kostümstreit, der hauptsächlich auf der Ebene der bildenden Kunst stattfindet, aber dessen Ausläufer auch in der Diskussion um das Theaterkostüm erkennbar sind. Im Kostümstreit geht es vornehmlich um die richtige Kostümierung von bedeutenden Persönlichkeiten der näheren und fernerer Geschichte in Bezug auf Bildhauerarbeiten für den öffentlichen Raum.¹⁵⁴ Während einige Parteien versuchen, die jeweils Dargestellten in der antiken Tracht zu idealisieren, vertreten andere vehement die Meinung das historisch richtige Zeitkostüm sei inhaltliche und künstlerische Notwendigkeit.¹⁵⁵ Diese konträren Positionen spiegeln sich auch in der Diskussion in Theaterjournalen um die richtige Kleidung auf der Bühne wider, wie in Kap. 3.1 dargelegt. Im Falle des Theaters wird die Position derer, die eine historisch angemessene Darstellung der behandelten Personen fordern, hier aber nicht von denen bedroht, die gern alles im antiken Gewand sehen würden. Stattdessen stehen ihnen diejenigen entgegen, die ästhetische Gesichtspunkte als vorrangig erachten – sei dies nun im Rahmen einer maßvollen Gestaltung „mit Geschmack“, oder im Rahmen einer prächtigen Inszenierung der eigenen Person, um das Publikum zu blenden. In der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts wird die öffentliche Diskussion um historisch richtige Kleidung im Theater verschärft geführt. In Bertrams bereits erwähnter Übersetzung aus den *Recherches* von 1791 – einem achtbändigen Kostümwerk und

¹⁵² Ebd., S. 48.

¹⁵³ Sulzer, Johann G.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Zweyter Theil*, Leipzig: Weidmann u. Reich 1774, S. 592.

¹⁵⁴ Vgl.: Mayherhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte*, Kapitel II.2

¹⁵⁵ Ebd., S. 49.

Trachtenbuch, das sich zum Auftrag gemacht hat, das französische Kostümwesen zu verbessern, heißt es:

Das Theater ist ein Gemälde, das nur durch die glückliche Zusammenstimmung aller seiner Theile Illusion hervorzubringen vermag. Kann aber wohl diese Zusammenstimmung vorhanden seyn, wenn man in einer Tragödie, deren erste Rede den Zuschauer nach Rom oder Korinth versetzt, Griechen oder Römer mit Brokatröckchen, den Kopf mit einem galonirten Turban bedeckt oder aber Römerinnen, mit allen den kleinen anspruchsvollen Kokettengeräthschaften aus den Boudoirs versehn, erscheinen sieht? Was ein Schauspiel für unterrichtete Menschen seyn könnte, wird dann eine Erholung für müßige unwissende Leute, mit Einem Wort ein Guckkasten für große Kinder. – Wenn die Schauspieler, trotz der Unwissenheit und der Dummheit, das wahre Kostüm annähmen und beibehielten, würden sie unvermerkt das Publikum an alle Formen, alle Schnitte, alle Abtheilungen der Kleidertrachten gewöhnen und das in diesem Stück durchaus verbesserte Theater würde einen neuen Grad von Interesse bekommen.¹⁵⁶

Scharf wird hier über die geurteilt, die auf der Bühne das historische Kostüm aus Unwissenheit oder Eitelkeit nicht umsetzen mögen. Das Theater als Bildungsanstalt verlangt nun ernstlich nach einer Ausgestaltung die nicht in erster Linie unterhalten, sondern bilden und instruieren soll. Unter diesem Paradigma übersetzt auch Bertram aus den *Recherches* nicht nur Teile des Textes, sondern beschreibt auch in akribischem Detail eine Auswahl der Kupferstiche, zu denen er ergänzend jeweils seine eigenen Meinungen schriftlich ausführt. Das historisch realistische Kostüm vermittelt diesen Ausführungen zufolge nicht nur Wissen über Form und Schnitte antiker Kleider, sondern wirkt sich auch positiv auf das Spiel aus.

Noch müssen wir bemerken, daß die Kleidertracht der Alten den Bewegungen, den Attitüden, dem Gange eine Freiheit und Grazien giebt, welche durch die unsrige schlechterdings verhüllt werden; sonach trägt alles dazu bei, die Nothwendigkeit das Kostüm wiederherzustellen und genau zu beobachten, recht ersichtlich zu machen.¹⁵⁷

Hier klingt bei Bertram schon an, was 16 Jahre später Iffland in seinem Text *Ueber das Kostume* darlegt, wenn er beschreibt, wie die Kleidung einer Zeit jeweils eine besondere Haltung erfordert: „Der deutsche Edle in der Manteltracht von 1550, mit den weiten Beinkleidern, den pauschigen Ärmeln, dem hohen Federhute, kann nicht den Gang unserer Tage haben.“¹⁵⁸ Dass dabei Bertrams frühe Ausführungen über das wahre Kostüm sich unmittelbar auf Iffland und seine Kostümreformen¹⁵⁹ am Königlichen Nationaltheater Berlin ausgewirkt haben ist nicht unwahrscheinlich: Bertram, der geheimer Kriegsrat in Berlin ist, ist neben den obengenannten *Recherches* im Besitz der *Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris*, sowie einer großen

¹⁵⁶ Bertram: „Anzeige eines Französischen, in das Schauspielwesen einschlagenden Werkes“, S. 119f.

¹⁵⁷ Ebd., S. 125f.

¹⁵⁸ Iffland, August W.: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, Gotha 1785, S. 133.

¹⁵⁹ Einen ausführlichen Überblick über diese Reformen gibt Gerlach: „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“.

Sammlung an theatralischen Kupfern und stellt diese zu Recherchezwecken dem Nationaltheater in Berlin zur Verfügung.¹⁶⁰

4.2.1 Historische Wahrheit im Kontext der Antikerezeption im 18. Jahrhundert

Die Bestrebungen nach historisch wahrheitsgetreuer Darstellung im Kostüm lassen sich im Kontext der Antikerezeption und Geschichtsforschung des 18. Jahrhunderts lesen. Im 18. Jahrhundert kommt es zu Umwälzungen nicht nur in der Antiken- und Geschichtsforschung, sondern im Geschichtsdenken selbst.¹⁶¹ Es bildet sich im Zuge der Aufklärung erst ein Verständnis von „der Geschichte“ heraus, der dem heutigen entspricht. Dieser Geschichtsbegriff, so der Historiker Reinhart Koselleck, verdränge den zuvor geläufigen Begriff der Historie, der in erster Linie Bericht und Erzählung von etwas Geschehenem bezeichne, während der Begriff „Geschichte“ das Geschehen selbst meine.¹⁶² Die Antike wird in dieser Zeit zum „distinkten, von der Gegenwart unterschiedenen Gegenstand“ über den das Wissen aus der Gegenwart des 18. Jahrhunderts heraus durch kritische Erörterung erarbeitet werden müsse.¹⁶³ Parallel entstehen neue Wissenschaften, die sich explizit mit der Antike beschäftigen, wie die Archäologie, die Kunstgeschichte und die Altertumswissenschaft.

Es herrscht im späten 18. Jahrhundert allgemein die Auffassung, die Antike solle Inhalt und Gegenstand der höheren Bildung sein.¹⁶⁴ Darüber hinaus profitieren nun aber auch diejenigen, die keine höhere Bildung erfahren, von der Verbreitung und Popularisierung von Wissen, die ein Grundstreben der Aufklärung ist. In diesem Rahmen erscheinen Übersetzungen und kommentierte Neueditionen der antiken Texte in vielen Volkssprachen, Zeitschriften machen archäologische Entdeckungen und Diskussionen über die Antike zum Allgemeingut und Wörterbücher und Enzyklopädien beziehen die Antike mit ein. Insbesondere die Arbeit von Johann Joachim Winckelmann bringt Wissen über die Antike ins populäre Bewusstsein.¹⁶⁵ Von

¹⁶⁰ So nachgewiesen in Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 28.

¹⁶¹ Mayrhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte*, S. 56.

¹⁶² Koselleck, Reinhart: „Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, hg. v. Reinhart Koselleck, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 38–66, S. 47f.

¹⁶³ Süßmann u. Jacob: „Einleitung“, S. XIII.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Die Texte des späten 18. Jahrhunderts die sich explizit und implizit insbesondere auf Winckelmanns Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Alterthums* beziehen sind zu zahlreich um sie alle zu nennen. Einen Überblick über die

besonderer Bedeutung ist sein Werk *Geschichte der Kunst des Alterthums*¹⁶⁶. Die Antike wandert im 18. Jahrhundert in zahlreiche Bereiche der Alltagskultur, von Spielzeug über Romane bis hin zu Einrichtungsgegenständen und der Mode.¹⁶⁷ Dabei findet nicht nur eine Verbreitung theoretischen Wissens über die Antike in Journalen und Enzyklopädien statt, sondern auch von bildlichen Reproduktionen über Museen und Sammlungen, Guckkastenblätter oder Kunstreproduktionen in Druckwerken.¹⁶⁸ Ein Beispiel dafür ist der bereits erwähnte französische Kostüm- und Trachtenband *Recherches*, der sich explizit auf antike Skulpturen und Kunstwerke sowie Erkenntnisse der Altertumsforschung stützt, um zu möglichst historisch wahrheitsgetreuen Abbildungen zu kommen:

Die zerstreuten und bisher zu sehr vernachlässigten Denkmäler der Kunst sollten ihnen zur Grundlage dienen. Ueberdieß wollten sie sich noch auf Stellen aus den Alten und aus jenen fleißigen Schriftstellern stützen, welche die Geschichten ferner Zeiten studiert haben und diese mit jenen vergleichen, um dadurch Aufschlüsse zu erlangen, die nicht das Geringste zu wünschen mehr übrig liessen.¹⁶⁹

Jacob und Süßmann geben einige Merkmale an, anhand derer sich die spezifische Antikerezeption im späten 18. Jahrhundert von jener im vorangegangenen Renaissance-Humanismus sowie jener im nachfolgenden Historismus und der Moderne unterscheiden lässt.¹⁷⁰ Eines der Merkmale sei das der Subjektivierung: die Antike solle möglichst zu persönlichen Erfahrung werden, zur sinnlich erfahrbaren Begegnung.¹⁷¹ Dafür reisen wohlhabende Künstler und Adelige an antike Stätten.¹⁷² Für diejenigen, die solche Reisen nicht tätigen können werden Sammlungen und Ausstellungen antiker Fundstücke zu Publikumsmagneten. Hier kommt ein zweites besondere Merkmal der Antikerezeption im 18. Jahrhundert ins Spiel, die Medialisierung. Um den Rezipienten eine unmittelbare, sinnliche Antikenerfahrung zu ermöglichen, würden die Medien des 18. Jahrhunderts auf der technischen Höhe der Zeit genutzt. Dabei gehe es nicht nur um hochwertige Bilddarstellungen, sondern auch um das Ausweiten in die dritte Dimension. Von „antiker“ Gestaltung der Landschaftsgärten über die klassizistische

Winckelmann Rezeption vgl. Élisabeth Décultot: „»Geschichte der Kunst des Alterthums« und »Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums«, in: *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Martin Disselkamp u. Fausto Testa, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 224–241, S. 235f.

¹⁶⁶ Winckelmann, Johann J.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

¹⁶⁷ Süßmann u. Jacob: „Einleitung“, S. XIII.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Bertram: *Annalen des Theaters* 7, S. 120.

¹⁷⁰ Süßmann u. Jacob: „Einleitung“, S. XIV.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Siehe z. B. Goethes Italienreise.

Stadtarchitektur bis zur Reproduktion antiker Interieurs sähen sich die Bürger von der scheinbaren Antike umgeben.¹⁷³ Ein weiteres Merkmal sei das der Verwissenschaftlichung. Das Wissen über die Antike werde in Archäologie, Kunstgeschichte, Altertums- und Religionswissenschaft neu kategorisiert und systematisiert, Medien wie Journale und Handbücher nähmen wissenschaftliche Präsentationsformen an, um über Entdeckungen und Neudeutungen der Antike zu berichten.¹⁷⁴ Diese Verwissenschaftlichung führe zu einer Pluralisierung und Nationalisierung der Antike, die nun nicht mehr als einheitliche Formation gelte, sondern als zeitlich geschichtet, verschiedene Phasen, Epochen und Stile durchlaufend begriffen werde. Zu diesem Auseinandertreten von zunächst griechischer und römischer Antike, später auch Differenzierung der einzelnen jeweiligen Epochen, komme die Entwicklung des Bewusstseins für weitere einheimische Antiken, wie die keltisch-germanische oder die nordische Antike, aber auch für außereuropäische wie die chinesische, indische oder südamerikanische Antike.¹⁷⁵

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass die Beschäftigung mit der Kostümgeschichte als Teil der Kulturgeschichte für die zeitgenössischen Kritiker keine triviale Angelegenheit ist, sondern grundsätzlich als Teil der wissenschaftlichen Erschließung der (singulären) Geschichte verstanden wird.¹⁷⁶ Das Theater kann dabei als ein Ort gelten, an dem eine persönliche Erfahrung der Antike multimedial und unmittelbar möglich werden kann. Ebenso erklärt sich aus der generellen Bewegung der Verwissenschaftlichung die Praxis, in den Theaterjournalen das Kostüm als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung zu behandeln. Über Studien und kritische Erörterung wird sich dem „richtigen“ Kostüm angenähert, wie es unter Bezug auf Autoritäten wie historische Primärquellen sowie zeitgenössische Altertumsforscher ermittelt werden kann. Dies ist der Wissenskörper auf den Rhode sich bezieht wenn er sagt „Wir kennen die Kleider der Griechen und Römer ganz genau“. Auch zeigt Rhode bereits ein Bewusstsein für die Differenzierung und Pluralisierung der Antike, wenn auch für ihn immer noch die Trachten der Griechen und Römer weniger „willkürlichen“ Wandlungen unterworfen sind als die der anderen von ihm als „Alte Völker“ kategorisierten Zivilisationen. Dazu zählt er noch keine außereuropäischen Völker, was mit seiner Wahrnehmung des außereuropäischen Auslands zu tun hat, sein Bewusstsein für Pluralismus endet also an den Grenzen der westlichen Welt.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Süßmann u. Jacob: „Einleitung“, XIVf.

¹⁷⁶ Mayherhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte*, S. 56.

Die Beschäftigung mit und Verbreitung von Kostümkunde äußert sich im späten 18. Jahrhundert besonders in der Popularität sogenannter Kostümwerke. Diese tauchen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst in Frankreich auf, wo sie zum Zweck der Verbesserung der Historienmalereien für bildende Künstler entstehen.¹⁷⁷ Das erste Werk dieser Art entwickelt 1771 in Frankreich der französische Künstler Michel-François Dandré-Bardon, diesem folgen weitere Werke, besonders zu nennen ist das Kostümwerk des Malers André Lens von 1776, das 8 Jahre später ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Das Kostum der meisten Völker des Alterthums, durch Kunstwerke dargestellt und Erwiesen von André Lens* erscheint und als Primärquelle für zahlreiche andere Kostümwerke dient. Die bereits erwähnten *Recherches* stellen eines der ersten Kostümwerke dar, das sich speziell an Schauspieler richtet. Der erste Versuch einer allgemeinen, zusammenhängenden Kostümgeschichtsschreibung im deutschen Sprachraum verfasst Robert von Spalart 1796.¹⁷⁸ Gemeinsam haben all diese Werke, dass sie, auf Basis der Altertumforschung, Abbildungen von Denkmälern und weiteren alten Kunstwerken reproduzieren und kategorisieren, um so als Nachschlagewerk für Künstler und Schauspieler zu fungieren.

Diese Popularisierung des Wissens über die Kleider der Antike äußert sich auch in einer besonderen Ausprägung der Antikerezeption im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: im Bereich der Mode und Alltagskleidung wird die Antike buchstäblich am eigenen Leib erfahrbar gemacht.

4.2.2 Modewandel und Kostüm

In der letzten Dekade des 18. Jahrhundert findet im Bereich der Frauenbekleidung und, in kleinerem Maße im Bereich der Männerbekleidung, ein Modewandel statt.

Die Schriftstellerin und vielleicht erste Modejournalistin Deutschlands Caroline de la Motte Fouque schreibt 1829 eine Modegeschichte von 1785 bis 1829 anhand ihrer eigenen Erinnerungen, die im *Journal des Luxus und der Moden* veröffentlicht wird.¹⁷⁹ Sie berichtet von einem drastischen Wandel in der Mode in der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts:

¹⁷⁷ Ebd., S. 164.

¹⁷⁸ Spalart, Robert von: *Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten. Nach den bewährten Schriftstellern bearbeitet von Robert von Spalart*, Wien: Ignatz Albrecht 1796.

¹⁷⁹ La Motte Fouqué, Caroline de: *Geschichte der Moden 1785 - 1829*, Nach dem Original von 1829-30 hrsg. und mit einem Nachw. von Dorothea Böck, hg. v. Dorothea Böck, Hanau: Dausien 1988.

Plötzlich fiel, wie auf dem Druck einer Feder, der ganze Apparat bisheriger Mode zusammen und wie sich die fremd gewordene Natur aus all den Hüllen und Gehäusen herausschälte, sahen wir ebenso verwundert auf die freieren Formen, wie auf das, was sie bisher eingezwängt hatte. Schnürleiber, Kleider mit langen gedrechselten Taillen, die gute dicke häusliche Tasche, das lügenhafte bauschichte Tuch, alles lag zu unseren Füßen, und stolz hob sich der unbeschwerte Kopf über die Urteile von gestern, [...] Kein schnellerer Wechsel lässt sich in dem Herkömmlichen denken, als der war, da man vom Abend zum Morgen die gefeierte Dame des Tages im griechischen Gewande, dicht unter der Brust gegürtet, dessen anschließender Faltenwurf weich herabfloss, die Arme bis über die Hälfte des Oberarms entblößt, das Haar nach dem Nacken herab, einer antiken Statue ähnlich, über den unklassischen Boden schreiten sah. [...] In plastischer Harmonie fügte sich das Einzelne zum Ganzen und ehe man es geträumt, sah sich ein lebendes Geschlecht in bewegliche Bilder antiker Musen geschaffen.¹⁸⁰

Aus diesem Zitat wird die die Plötzlichkeit klar, mit der dieser Wandel von Zeitgenossinnen erfahren wird – wie auf den Druck einer Feder. Bemerkenswert ist, dass Griechenland konkret als Bezugspunkt benannt wird, es handelt sich also in dieser Modebewegung um eine bewusste Aneignung der neu erschlossenen Antike.

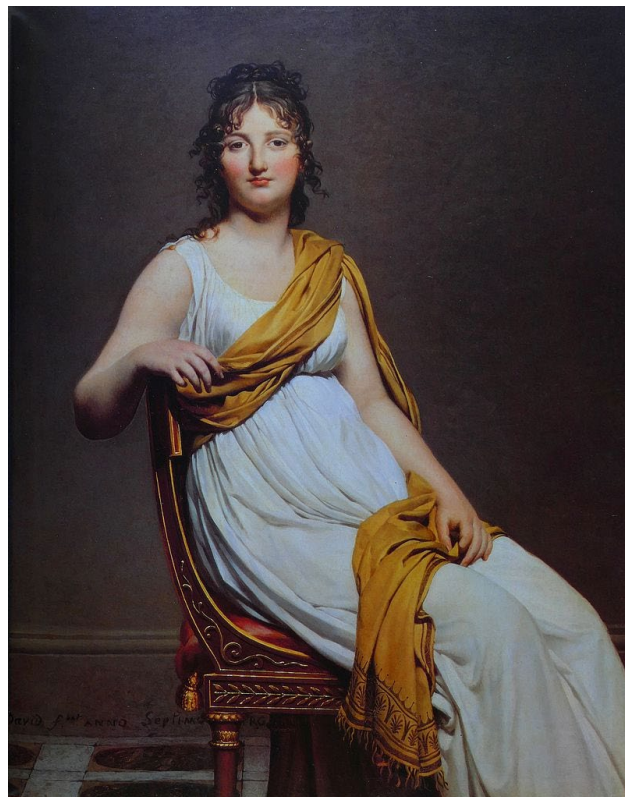


Abbildung 2

Auch in der bildenden Kunst spiegelt sich dieser Modewandel wider. Klar zu erkennen ist in der Portraitmalerei zwischen 1790 und 1815 eine Abkehr von vorheriger Bildsprache, die festlich, prunkvoll und theatral wirkt. Stattdessen erscheinen insbesondere die Damen nun schlicht und simpel in neoklassischen Kleidern die, der damaligen Vorstellung einer marmorweißen Antike

¹⁸⁰ Ebd. S. 40f.

entsprechend, in Weiß gehalten sind.¹⁸¹ Im *Journal des Luxus und der Moden*, das in Deutschland bereits seit 1786 über Mode in Kleidung und Alltagsgegenständen unterrichtet, zeichnet sich dieser Wandel ebenfalls klar ab. Nicht nur anhand der illustrierenden Kupferstiche, in denen in den 1790er Jahren die voluminöse und reich verzierte Damenkleidung, die hohen, bauschigen Frisuren und die dekorierten Hüte der 1780er verschwinden und durch schlichere, weiße körpernahe Kleider und einfach herabfallende Locken ersetzt werden. Auch in den Textbeiträgen wird nun die „hohe und reine Simplicität“ sowie die „veredelte, aber durch keine Manier verkünstelte Natur“ der antiken Kulturen gepriesen.¹⁸² Aus Texten dieser Art sowie dem obengenannten Zitat von de la Motte Fouqué wird ersichtlich, dass Antike in der zeitgenössischen Imagination mit einem Natürlichkeitsgedanken verknüpft ist.

Die „beweglichen Bilder antiker Musen im griechischen Gewande“ tragen nun auch in Deutschland die Chemise, eine Variation des vormaligen Unterkleides. Dieses einfache Unterkleid, die körpfernächste Schicht der Frauenkleidung, die noch unter Korsett, Reifrock, Hüftpolstern, Rock und Mantel getragen wird, hat sich in den Jahrhunderten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert erstaunlich wenig verändert. Es kann daher als ein echtes Überbleibsel der Spätantike gelten.¹⁸³ Über der Chemise sieht es anders aus: in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der weibliche Körper durch immer komplexer gestaltete Unterkleidung verformt – so besteht ein Korsett des späten 18. Jahrhunderts aus mehreren Lagen Stoff, verstärkt mit Fischbein, das unter Hitzeeinwirkung gekrümmt wird; komplexe Nähte, Verstärkungen und Schnürungen bringen den Oberkörper in die ideale Silhouette, ungeachtet der eigentlichen Körperform. Der weibliche Unterkörper verschwindet dabei unter gewaltigen Stoffmengen, die sich über Reifröcke und Hüftpolster drapieren.¹⁸⁴ Dies gilt dabei nicht, wie gemeinhin geschildert, nur an den Höfen. Für Frauen aller Stände, selbst Bäuerinnen, ist das Korsett, oder der „Schnürleib“, Teil der Unterbekleidung. Anstatt aus Seide und Fischbein ist es hier aus einfachen Stoffen gefertigt und mit hölzernen Stäben verstärkt.¹⁸⁵ Wie bei de la Motte

¹⁸¹ Vgl.: Hollander, Anne: *Fabric of vision. Dress and drapery in painting*, First published in 2002 by The National Gallery Company, London: Bloomsbury 2016, S. 104.

¹⁸² Böttiger, Carl A.: „Kunst. Tischbein's Vasen. Lady Hamiltons Attitüden von Rehberg“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Nr. 10, Januar 1795, S. 58–89, S. 58.; auch erwähnt in Holmes, Susanne: „„Aphrodites holden Kindern“: Formen und Funktionen von Antikerezeption im „Journal des Luxus und der Moden““, in: *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*, hg. v. Angela Borchert u. Ralf Dressel, Heidelberg: Winter 2004, S. 155–178, S. 156. Holmes wertet diese Aussage Böttigers als klaren Seitenhieb gegen die französische höfische Mode.

¹⁸³ Hollander: *Fabric of vision*, S. 104.

¹⁸⁴ Waugh, Norah: *Corsets and Crinolines*, Repr. der Erstausg., New York: Routledge 1991, S. 41.

¹⁸⁵ Steele, Valerie: *The Corset. A Cultural History*, 6. Aufl., New Haven, Conn.: Yale Univ. Press 2011, S. 27.

geschildert, werden diese körperverformenden Elemente der Unterbekleidung sowie die von außen angebrachten Dekorationselemente wie Borten, Bänder, Schleifen und Blumen in der neuen Mode samt und sonders abgelegt. Nur die Chemise bleibt, die nun aus dünnem Musselin gefertigt und durch ein knapp unter der Brust gegürtetes Band in zahlreiche Falten drapiert wird. Erstmals seit mehreren hundert Jahren wird der weibliche Körper nicht durch körperverändernde Unterkleidung verformt, sondern erscheint in unveränderter Form im öffentlichen Raum. Dies stellt einen drastischen Bruch dar und wird als lange überfällige Rückkehr zur natürlichen Form gefeiert. Die alte Mode wird nun mit Verstellung, mit höfischer Unnatürlichkeit gleichgesetzt. Dieser Sachverhalt erklärt, warum in den Theaterjournalen so häufig gegen altmodische Kleidung auf der Bühne gewettert wird. Die prächtige Hofkleidung verkörpert mit ihren unnatürlichen Formen und verschwenderischem Prunk das genaue Gegenteil dessen, was von den Kritikern auf der Bühne nun geschätzt wird: Natürlichkeit und Wahrheit im Spiel wie in der Ausstattung. Dieser Modewandel hat jedoch zur Folge, dass die alten prächtigen Seiden- und Brokatkleider nun zu erschwinglichen Preisen aus zweiter Hand erhältlich sind, wo sie von den Schauspieltruppen aufgekauft werden. Neben dem generellen Modewandel tragen auch aus Frankreich geflohene Adelige, die sich nicht in die postrevolutionäre Gesellschaft einfügen können oder wollen und nun aus Geldmangel ihre Garderobe verkaufen, zur breiten Verfügbarkeit altmodischer Prunkkleidung bei, die bald den Fundus mancher Theatergruppe füllt.. So berichtet Schmieder über das 1797 neu gegründete Nationaltheater in Altona:

Der Direktor hatte das Glück, durch den Ankauf einiger geldbedürftigen französischen Emigranten-Garderobben, eine vorläufige Grundlage zu legen, die von Bedeutung war, und unser Theater prangt mit verschiedenen sehr reichen und modernen Cidevant Ducs und Marquis, deren Prachtanzüge in keiner günstigeren Metamorphose nutzbar werden konnten.¹⁸⁶

Es lassen sich verschiedene Ursachen für den besagten Modewandel benennen. Zunächst kommt es im Rahmen der bereits geschilderten Popularisierung des Wissens über die Antike auch zu einer Verbreitung des Wissens über antike Kleiderpraktiken. Beispielsweise veröffentlichte Böttiger zwischen Juli und Dezember 1796 im *Journal des Luxus und der Moden* die Artikelserie *Morgenbesuche im Ankleidezimmer einer alten Römerin*¹⁸⁷ die neben der bildenden, auch eine

¹⁸⁶ Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Journal für Theater und andere schöne Künste. Ersten Bandes erstes Heft*, Hamburg: in der Nutzenbecherschen Buchhandlung 1797, S. 89f.

¹⁸⁷ Später ergänzt neu veröffentlicht als Buch Böttiger, Carl A.: *Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin: ein Beitrag zur richtigen Beurtheilung des Privatlebens der Römer und zum bessern Verständniss der römischen Schriftsteller.*, Bd. 1, Leipzig: G. J. Göschen 1804.

unterhaltende Absicht verfolgen.¹⁸⁸ Bürgerliche Damen sind also nun wissenschaftlich fundiert über die Kleidungen antiker Damen unterrichtet.

Gemeinhin wird auch die Französische Revolution als ein Auslöser für den Modewandel im späten 18. Jahrhundert genannt.¹⁸⁹ Auch wenn erste subtile antike Einflüsse in Frankreich schon vor der Revolution in die Frauenmode einziehen, findet erst mit der Revolution der komplette Wandel hin zur Mode *à la greque* statt. Vermittelt unter anderem durch Jacques-Louis Davids Historienmalerei, kam es zu einer breiten Rezeption antiken Kostüms als Inbegriff freiheitlicher Gesinnung.¹⁹⁰ Die neue, schlichte Mode ist dabei eine, die theoretisch für alle möglich ist, wie dem bereits beschriebenen langen weiten Hemdkleid für die Damen. Perücke, Korsett und Taillenrock, die jeweils sehr kostspielige Anschaffungen sind, werden abgeschafft. Auch für Frauen von Stand wird es Mode, sich mit Kleidungselementen der unteren Schichten zu schmücken.¹⁹¹ Die Vossische Zeitung berichtet:

Die Frauenzimmer kleiden sich entweder im Costüm der Fischweiber, und diese hält man für Aristokratinnen, oder sie haben frei in Locken herabhängendes Haar, ein langes Gewand, welches in natürlichen Falten herabsinkt und durch einen breiten Gürtel um den Leib befestigt wird, den kein steifes Korsett peiniget.¹⁹²

Es wird sich also in der Kleidung von vorher existierenden Zwängen befreit und einer neuen, „natürlicheren“ Mode gefolgt. Parallel finden in Frankreich die prorevolutionären Herren zu einer eigenen Mode, die klar politisch motiviert ist. Sei es die schwarze Farbe als Ehrenzeichen in der bürgerlichen Nationalversammlung in Paris, der Austausch der Kniehose durch lange weite Arbeiterhosen, inklusive der Aneignung des auf dieser Praxis basierenden Spottnamens „Sans-Culottes“ oder die Verwendung von Kleiderelementen der Marseiller Hafenarbeiter¹⁹³ – die Art sich zu kleiden wird im revolutionären Frankreich zum äußerlichen Ausdruck einer inneren politischen Haltung.¹⁹⁴ Dabei ist im späten 18. Jahrhundert bereits ein Bewusstsein für Mode als

¹⁸⁸ Holmes: „„Aphroditens holden Kindern““, S. 156.

¹⁸⁹ Vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg: „Die französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümgeschichte“, in: *Sich kleiden*, hg. v. Gitta Böth u. Gabriele Mentges, Marburg: Jonas Verlag 1989, S. 85–98; König: *Menschheit auf dem Laufsteg*.

¹⁹⁰ Cremer, Anette: „Mode“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 567–580, S. 574.

¹⁹¹ Weber-Kellermann: „Die französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümgeschichte“, S. 91.

¹⁹² Vossische Zeitung 1794, abgedruckt ebd. Die Originalquelle liegt mir leider bei Abschluss dieser Arbeit nicht vor.

¹⁹³ Weber-Kellermann: „Die französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümgeschichte“, S. 86–87.

¹⁹⁴ König: *Menschheit auf dem Laufsteg*, S. 20.

Zeichen für sozio-politische Position vorhanden.¹⁹⁵ Der Breslauer Philosoph Christian Garve bemerkt in seinem Text *Ueber die Moden* von 1792, dass Kleidung zur Mitteilung von Ideen verwendet werden kann.¹⁹⁶ Garve, der in Breslau verhältnismäßig weit von den Umwälzungen der Revolution entfernt ist, kommentiert in *Ueber die Moden*, dass sich von jeher in Modefragen nach Frankreich gerichtet wurde und fragt inwiefern die Revolution sich auf die Mode in Deutschland auswirken wird.¹⁹⁷ Schon kurz darauf werden die dünnen weißen Kleider auch in Deutschland von Damen getragen.¹⁹⁸ In der Herrenmode ist die Aneignung der revolutionären Kleiderzeichen subtiler, aber mit der Abschaffung der Kniehose ist der erste Schritt getan, hin zu einer Grundform des modernen Anzugs, bestehend aus Hose, Weste und Jackett. Dieser wird sich aber erst im frühen 19. Jahrhundert überall etablieren.¹⁹⁹ Dennoch lässt sich für die Männer um die Jahrhundertwende eine deutlich nüchternere, schlichtere und körpernähere Kleiderform und Materialität ausmachen, als noch zur Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war.²⁰⁰ In Folge bleiben die großen und extremen Veränderungen in der Mode den Frauen vorbehalten, während sich die Männerbekleidung bis ins 20. Jahrhundert nur noch in Details ändern wird.²⁰¹ Jacques-Louis Davids versuchte Einführung einer speziellen Revolutionsmode für Herren bleibt weitestgehend erfolglos.²⁰² Dennoch hat das Annehmen dieser Moden ein performatives Moment und so bedient sich auch Weber-Kellermann der theatralen Metapher: „Es war keine marodierende Randgruppe, die hier im Arbeiterkostüm die Bühne der Geschichte betrat, sondern die aufsteigende Klasse der Bürger.“²⁰³ Für die bereits zitierte Caroline de la Motte Fouqué ist der Grund für die Einflüsse der Antike auf die Mode ein völlig gegensätzlicher: „In Frankreich häuften sich so lange Greuel auf Greuel, bis die Leute doch am Ende ein Entsetzen vor sich bekamen und nun beschlossen, gleichsam aus der alten Haut heraus, tausend Jahre rückwärts, der alten Welt anzugehören.“²⁰⁴ Selbstdarstellung durch Mode bietet in der chaotischen revolutionären Zeit, in der alte Formen

¹⁹⁵ Weber-Kellermann: „Die französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümgeschichte“, S. 85.

¹⁹⁶ Garve, Christian: *Ueber die Moden*, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1792, S. 122.

¹⁹⁷ Ebd., S. 138f.

¹⁹⁸ Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 9., aktualisierte Aufl., Leipzig: Henschel 2010, S. 294. Da selbst im rauerem Klima Deutschlands zu jeder Jahreszeit dieser Mode gefolgt wurde, wurden Erkältungskrankheiten scherzhaft als „Musselinkrankheit“ bezeichnet.

¹⁹⁹ Vgl. Hollander: *Anzug und Eros*, S. 143–147. König: *Menschheit auf dem Laufsteg*, S. 20f.

²⁰⁰ Vgl.: Hollander: *Anzug und Eros*, S. 128–130.

²⁰¹ König: *Menschheit auf dem Laufsteg*, S. 20.

²⁰² Thiel: *Geschichte des Kostüms*, S. 281.

²⁰³ Weber-Kellermann: „Die französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümgeschichte“, S. 89.

²⁰⁴ LaMotte Fouqué: *Geschichte der Moden 1785 - 1829*, S. 39.

von Hierarchie und Gesellschaft aufgerüttelt werden, eine neue Form der gesellschaftlichen Differenzierung.²⁰⁵

Der Soziologe René König bezeichnet die Mode unter Rückbezug auf Marcel Mauss als „soziales Totalphänomen“²⁰⁶, das den ganzen Menschen erfasse.²⁰⁷ Über eine kritische Auseinandersetzung mit dem Bekleidungsverhalten von Menschen im Alltag lassen sich daher gesellschaftliche Veränderungen und der Wandel von Handlungsnormen und -konventionen einer Zeit ablesen.²⁰⁸ Im 18. Jahrhundert reagiert die Mode auf den größeren gesellschaftlichen Wandel des Übergangs „von einem nach Ständen gegliederten und primär herrschaftsgesteuerten Gesellschaftssystem zu einem differenzierten, bei dem die gesellschaftlichen Beziehungen funktionalisiert sind.“²⁰⁹ Stark vereinfacht werden im Allgemeinen als die Grundfunktionen von Kleidung „Scham, Schutz und Schmuck“ genannt.²¹⁰ In ihrer Funktion als Schmuck dient die Kleidung vorrangig der Distinktion.²¹¹ Distinktion meint dabei Abgrenzung durch Auszeichnung und ist zum einen als Strategie zur abgrenzenden Selbstdarstellung zu verstehen, andererseits eine Kategorie zur Beschreibung der gesamten Gesellschaftsordnung.²¹² Man verwendet das Mittel der Kleidung mit dem Ziel sich besser darzustellen als die anderen. Das Annehmen der antikisierenden Mode ist ein Weg, in der bürgerlichen Gesellschaft zu signalisieren, dass man über eine gewisse Bildung verfügt und am Puls der Zeit ist. Damit wird auf eine existente Hierarchie verwiesen und diese im Kleiderverhalten reproduziert und verstärkt. Kleidung ist dabei stets besonders bedeutsam für Distinktionsstrategien, da sie sich, im Gegensatz zu vielen anderen Distinktionsobjekten, unmittelbar an der Person befindet.²¹³ Darüber hinaus ist Kleidung durch ihre Wandelbarkeit besonders dazu geeignet sich im Wandel befindende Distinktionsbedürfnisse einer Person durch ständig neue Abgrenzungsmöglichkeiten

²⁰⁵ Ausführlich untersucht am Beispiel des etwas später auftauchenden Phänomen der Dandy Mode von: Moers, Ellen: *The Dandy. Brummell to Beerbohm*, Lincoln: Univ. of Nebraska 1978, S. 182. „When such solid values as wealth and birth are upset, ephemera such as style and pose are called upon to justify the stratification of society.“ ebd. S. 182

²⁰⁶ Kurth: *Maskerade, Konfusion, Komödie*, S. 11. Vgl. Auch König, René: „Unter und Über der Haut: Die Mode als soziales Totalphänomen“, in: *Die zweite Haut. Über Moden*, hg. v. Thomas Böhm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 113–123.

²⁰⁷ König: *Menschheit auf dem Laufsteg*, S. 9.

²⁰⁸ Kurth: *Maskerade, Konfusion, Komödie*, S. 14.

²⁰⁹ Ebd., S. 17.

²¹⁰ Auch wenn diese Vereinfachung aus der Perspektive gegenwärtiger Modetheorie kritisiert wird, so z. B. in Bovenschen: „Kleidung“.

²¹¹ Dinges: „Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft.“, S. 90.

²¹² Ebd., S. 91.

²¹³ Ebd.

auszudrücken.²¹⁴ Während im 17. Jahrhundert noch durch gesetzliche Kleiderordnungen versucht wird das Kleiderverhalten zu normieren und regulieren²¹⁵ und die Lesbarkeit der Welt durch Festlegung von Regeln zu gewährleisten, wird im 18. Jahrhundert ein Bewusstsein für die Kleidung als Mittel zur Durchsetzung eigener Interessen entwickelt. Rasante Modewandel an den Höfen beschäftigen den Adel. Die Partizipation an der höfischen Mode erfordert ständige Beobachtung der sich stetig wandelnden Trends.²¹⁶ Aber nicht nur für den Adel ändert sich das Kleiderverhalten. Es entwickelt sich im 18. Jahrhundert ein bürgerliches Distinktionsmodell unabhängig von den am Hof geltenden Regeln.²¹⁷ Die Darstellung des gesellschaftlichen Ranges durch Kleidung bleibt zwar wichtig, „aber es setzte sich doch die Erkenntnis durch, daß nicht nur Kleider, sondern auch Vermögen, Ausbildung oder Amtsbesitz Leute machen.“²¹⁸ Dieser Vorgang wird auch in Dramen verarbeitet.²¹⁹ Es entsteht das Genre der Verkleidungskomödien, in denen Figuren auftreten, die durch das Verkleiden in andere Stände wechseln, ein Akt der Überschreitung der in Folge zu komischen Verwicklungen führt.²²⁰ Von besonderer Bedeutung für die Mode ist das Theater im späten 18. Jahrhundert darüber hinaus als ein Schauplatz, auf dem das Neue vorgeführt werden kann – nicht nur auf der Bühne, sondern im Saal. Denn Mode kann sich nur ausbreiten, wo sie dargeboten und gesehen werden kann.²²¹ Das Theater bietet schon zur Zeit strengerer Kleiderordnungen im Hochbarock einen Ort, an dem der Adel zum Teil von den höfischen Kleiderprotokollen und Ritualen befreit ist.²²² Im 18. Jahrhundert, mit dem Aufkommen der Nationaltheater und der damit einhergehenden Vermischung der Stände, kann

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd., S.97.

²¹⁶ Ebd. S. 101.

²¹⁷ Ebd., S.105.

²¹⁸ Ebd. S. 103.

²¹⁹ Vgl. Kurth: *Maskerade, Konfusion, Komödie*.

²²⁰ Besonders zu nennen sind beispielhaft *Die ungleiche Heirath*, eine Verkleidungskomödie der Gottschedin von 1743, in der sie Kritik am adeligen Verhalten übt; sowie Goethes *Der Groß-Cophta* von 1792, in dem er seinen zweiten Aufzug beginnt mit einem Ausruf des Marquis: „Geburt, Rang, Gestalt, was sind sie alle gegen das Geld! Wie dank' ich der kühnen Industrie meiner Frau, daß sie mir so viel verschafft. Wie anders seh' ich aus, da ich nun das erste Mahl nach meinem Stande gekleidet bin! Ich kann nicht erwarten, bis ich mich öffentlich zeige.“ Goethe, Johann W. von: *Der Groß-Cophta. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Berlin: Johann Friedrich Unger 1792, S. 38. Thematisiert wird in diesem Lustspiel, dass Geld es den Menschen ermöglicht, sich unabhängig von Geburt, Rang und Gestalt zu kleiden, damit wird die Vorstellung von einer durch Anschauung erschließbaren Wirklichkeit ausgehöhlt. Vergleiche hierzu Kurth: *Maskerade, Konfusion, Komödie*, S. 141.

²²¹ König: *Menschheit auf dem Laufsteg*, S. 52.

²²² Dinges: „Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft.“, S. 99.

das Theater zunehmend als Raum verstanden werden, in dem individuelle Distinktionsstrategien möglich sind und ein bewusstes Auffallen dem sozialen Aufstieg dienen kann.²²³

Zuletzt sind wirtschaftliche Bedingungen zu nennen, die den Modewandel im späten 18. Jahrhundert und die Partizipation der bürgerlichen Schichten an der Mode überhaupt erst ermöglichen. Im Rahmen der frühen industriellen Revolution wird nach 1750 die Baumwollproduktion revolutioniert, mechanische Stoffdrucktechniken entstehen, zugleich führt der Kolonialismus zu einem Import von Stoffen und Farben in zuvor nicht gekannten Mengen. So werden vormalige Luxusgüter auch für die breite Masse erschwinglich.²²⁴ Es gibt immer mehr hochwertige Kleidung, die auf den Markt kommt und schnell an Wert verliert. Zugleich entwickeln sich die Produktionsbedingungen rasant und Menschen aller Stände haben vielfältigere Bekleidungsoptionen, die kaum mehr durch Kleiderordnungen regulierbar wären, so wird die „Lesbarkeit der Welt“ endgültig verwässert.²²⁵

Die Verbreitung der antikisierenden Mode lässt sich also auf die generelle Verbreitung von Wissen über die Antike sowie einer Vorstellung der Antike als natürlicher ästhetischer Utopie, die sich im kollektiven Bewusstsein der gebildeten Schicht im späten 18. Jahrhundert etabliert – ermöglicht durch soziale und ökonomische Umwälzungen – zurückführen. Die verschiedenen sozialen Gruppen reagieren dabei unterschiedlich auf die Impulse, Eliten und Adel suchen sich durch den Rückgriff auf die antike Mode als Verkörperung eines verlorenen Idylls den gesellschaftlichen Veränderungen zu entziehen – die sich formierende bürgerlich-aufgeklärte Gesellschaft kann sich über diesen Rückgriff zu Erben der Demokratie stilisieren.²²⁶ Aufgrund des Potentials, Kunst und Architektur in die bürgerliche Ideologie integrieren zu können, schätzen auch die Aufklärungsphilosophen den Klassizismus.²²⁷ Unter Berufung auf historische Fakten wird das Echte, Vergangene zum Maßstab für das Schöne.²²⁸ Über die Antike kann sich das noch junge Bürgertum, zumindest auf der gestalterischen Ebene, von der höfischen Gesellschaft mit all ihrer Verstellung und Künstlichkeit abgrenzen, und bekommt ein

²²³ Ebd; Elizabeth Wilson: „Adorned in Dreams: Fashion and Modernity“, in, 1987; Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, London: Virago 1987, 1985.

²²⁴ Wilson: *Adorned in Dreams*, S. 68.

²²⁵ Dinges: „Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft.“, S. 107–108.

²²⁶ Cremer: „Mode“, 570f.

²²⁷ Dolgner, Dieter: *Klassizismus*, Leipzig: Seemann 1991, S. 8.

²²⁸ Ebd., S. 7.

„ideologisches und ästhetisches Rüstzeug in der Auseinandersetzung mit der feudalen Gesellschaft, als Anhalt bei den alternativen Entwürfen einer künftigen sozialen Ordnung“ an die Hand.²²⁹ Die zeitgleich stattfindenden wirtschaftlichen Veränderungen machen durch steigende Verfügbarkeit von Kleidern, Stoffen und Kurzwaren zu erschwinglichen Preisen die Partizipation an Mode für die breite Masse möglich, während Modezeitschriften in Text und Bild Vorlagen für die jeweils neuesten Moden liefern. In den Theatern wird auf diese Bewegungen mit einem verstärkten Wunsch reagiert, historisch echt auszustatten. Zu diesem Zweck werden Autoritäten wie Kunsthistoriker in den Produktionsprozess einbezogen, um zu mehr Wahrheit im Kostüm zu gelangen. Vor diesem Hintergrund verweist die Diskussion um das echte antike Kostüm, die sich in den Theaterzeitschriften abspielt, auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge. Es geht bei der antikisierenden Kostümierung nicht um bloße Dekoration, sondern um die Positionierung in einem komplexen System aus Moden, gesellschaftlichen Normen und Werten.

4.2.3 Das alte deutsche Kleid

Im späten 18. Jahrhundert erlebt die Gattung der historischen Dramen, die im deutschsprachigen Raum spielen, eine Blüte. Diese Entwicklung lässt sich ebenso auf ein verändertes Verhältnis zur Geschichte zurückführen.²³⁰ Exemplarisch für den Beginn dieser Entwicklung zum „eigentlichen historischen Drama“²³¹ steht Goethes 1774 erschienene Stück *Götz von Berlichingen*. Die Uraufführung gilt gemeinhin als die erste Aufführung in historischen Kostümen.²³² Als weiteres Beispiel sei an dieser Stelle Schillers Wallenstein-Trilogie genannt, die 1799-1800 am Königlichen Nationaltheater in Berlin gespielt wird und einen umfassenden Versuch mit historisch echter Ausstattung unternimmt. Diese „altdeutschen“ Stücke verlangen ebenfalls nach einer richtigen und angemessenen Ausstattung, die dem Anspruch der realistischen Vermittlung von Zeit, Ort und Lage der vorgestellten Personen entsprechen soll. Beispielhaft für diesen Anspruch, sowie informativ über die praktische Umsetzung dessen, ist die Inszenierung von Schillers *Piccolomini* 1799 am Königlichen Nationaltheater in Berlin. Um die Ausstattung auch

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vergleiche Beise, Arnd: *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Bd. 40, Berlin: De Gruyter 2010, Einleitung.

²³¹ Sengle, Friedrich: *Das Historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 1969, S. 38.

²³² Ebd.

für ein gebildetes Publikum historisch realistisch wirken zu lassen, zieht Iffland, der zu dieser Zeit das Königliche Nationaltheater leitet, Autoritäten hinzu. Johann Wilhelm Meil, der Rektor der Akademie der Künste der als Kenner historischer Trachten gilt, zeichnet Kostümentwürfe, an die sich dann versucht wird in der Kostümierung zu halten.²³³ Für die Gestaltung der benötigten Bühnenmalereien wird gar der Direktor der Berliner Sternwarte, Professor Johann Elert Bode, befragt um die astronomischen Gräte des frühen 17. Jahrhunderts richtig abzubilden. Das „echt gothische“ Kostüm wird in den Kritiken hoch gelobt.²³⁴

Laut Klara ist das neue historische altdeutsche Kostüm, das sich ab *Götz* in den Theatern verbreitet, allerdings eigentlich eine Reimagination der spanischen Mode des 16. Jahrhunderts.²³⁵ Diese sei aus der Kunstgeschichte bekannt und werde nun in der Darstellung der deutschen Geschichte genutzt, da sie im späten 18. Jahrhundert als passend erscheine. Das was als historisch angemessenes Kostüm erachtet wird ist also auch in diesem Fall durch die Linse des zeitgenössischen Geschmacks gebrochen. Ebenso steht der passenden Ausstattung im Falle historischer Stoffe oftmals ein Mangel an finanziellen Mitteln im Wege. Selbst am königlichen Nationaltheater in Berlin müssen diesbezüglich Abstriche gemacht werden, woraus sich schließen lässt, dass ein solcher Aufwand für kleinere Theater kaum zu leisten ist. Solche aufwändig und kostspielig ausgestatteten historischen Produktionen bilden einen ästhetischen Gegenpol zu den im Vergleich schlichter ausgestatteten bürgerlichen Trauer- und Lustspielen, um sie es im nächsten Kapitel gehen wird.

4.3 Neue Kleidung – Die Bürger und die Fremden

Rhode bemerkt in *Ueber Theaterkleidung* nur knapp, dass die modernen Kleidungen keine Schwierigkeiten machen. Er spart dabei komplett die Alltagskleidung aus, die genutzt wird um Formate wie das bürgerliche Trauerspiel auszustatten und kommentiert nur die Darstellungen fremder Völker. Im vorangegangenen Kapitel haben wir bereits knapp den Wandel in der

²³³ Petersen: *Schillers "Piccolomini" auf dem Königlichen National-Theater in Berlin*, S. 6. Eine Darstellung der historisierenden Gestaltung der Kostüme der Piccolomini Inszenierung im Vergleich mit späteren historisch realistischen Inszenierungen des selben Stoffes liefert: Streim, Claudia: *Historisierende Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert. Inszenierungen von Schillers Wallenstein zwischen 1798 und 1914 (Goethe, Iffland, Brühl, die Meininger, Reinhardt)*, Tübingen: Narr/Francke/Attempto 2018.

²³⁴ Rhode in *Jahrbücher Preußen*

²³⁵ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 110–113.

Alltagskleidung skizziert, der sich im deutschsprachigen Raum im späten 18. Jahrhundert vollzieht. Im Folgenden soll es um die Kostüme im bürgerlichen Theater gehen, speziell in Formen wie dem bürgerlichen Trauerspiel, die vorgeblich in der Lebensrealität und Gegenwart der Bürger spielen.

Mit Bürgertum wird in der modernen literatur- und kunstgeschichtlichen Forschung zum 18. Jahrhundert gemeinhin das Bevölkerungssegment zwischen dem Adel und den unteren Schichten bezeichnet, die implizite Adressaten neu aufkommender Genres und Kulturprodukte sind.²³⁶ Auch wenn das Narrativ des Bürgertums als homogener Gruppe, die im 18. Jahrhundert „aufsteigt“ in neuerer Forschung problematisiert und aufgebrochen wird, bleibt Bürgertum als Kategorie um kulturelle Bewegungen im 18. Jahrhundert zu erklären ein wichtiges Werkzeug.²³⁷ Im Gegensatz zur höfischen Kultur, tritt die bürgerliche Kultur mit dem Anspruch auf, die Kultur für Alle zu sein, eine Kultur die von allen produziert und rezipiert wird, die sich selbst als Bürger verstehen. Bürgerliche Kultur meint laut dem Historiker Friedrich Tenbruck nicht eine Form von besonderer Kultur einer speziellen Klasse, sondern die allgemeine Kultur, die nun im 18. Jahrhundert öffentlich reflektiert und vergesellschaftet wird und in die jeder mit einbezogen ist.²³⁸ Bürgerliches Theater bezeichnet alle Formen des Theaters im späten 18. Jahrhundert, die sich implizit oder explizit an das Bürgertum richten, allen voran die Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels, dessen Adressaten Johann Gottlob Benjamin Pfeil 1755 so beschreibt: „Es giebt einen gewissen Mittelstand zwischen dem Pöbel und den Großen. Der Kaufmann, der Gelehrte, der Adel, kurz, Jedweder, der Gelegenheit gehabt hat, sein Herz zu verbessern, oder seinen Verstand aufzuklären, gehöret zu denselben.“²³⁹ In dieser Beschreibung ist bereits angelegt, dass die Bildung, sowohl die des Verstandes als auch die des Herzens, als „Identitätsgenerator“²⁴⁰ des Bürgers funktioniert. Bürgerliche Kultur hat die Funktion der Produktion des bürgerlichen Subjekts durch die Priorisierung des Vernünftigen. Der Bürger als aufgeklärter Vernunftmensch

²³⁶ Fahrmeir, Andreas u. Maaser, Michael: „Bürgertum“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 106–111.

²³⁷ Vgl.: Friedrich, Hans-Edwin; Jannidis, Fotis u. Willems, Marianne: „Einleitung“, in: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Tübingen: Niemeyer 2006.

²³⁸ Tenbruck, Friedrich H.: „Bürgerliche Kultur“, in: *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft*, hg. v. Friedrich H. Tenbruck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1990, S. 251–272, S. 252.

²³⁹ Pfeil, Johann Gottlob Benjamin: „Vom bürgerlichen Trauerspiele: Aus: Neue Erweiterung der Erkenntnis und des Vergnügens (1755)“, in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Mathes, Berlin: De Gruyter 1974, S. 48–57, S. 57.

²⁴⁰ Hahn, Alois: „Bürgerliche Kultur als Menschliche Bildung“, in: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Tübingen: Niemeyer 2006, S. 15–30, S. 21.

wie er am Ende des 18. Jahrhunderts erscheint, ist „ein Produkt und eine Entscheidung“²⁴¹, Endergebnis eines Prozess des Ausschließens und Verdrängens von allem, was nicht diesem Idealbild entspricht. Das Theater ist dabei eine wichtige Institution in der Vermittlung dieses Idealbildes – nicht zuletzt ob seiner besonders wirkmächtigen Medialität.²⁴²

Das bürgerliche Trauerspiel, wie es sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildet soll in erster Linie der moralischen Besserung dienen, indem die Zuschauer zur Mitleidsfähigkeit erzogen werden. „Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter.“²⁴³ Es dient als Instrument der Erziehung zu bürgerlicher Tugend und zur „Erkenntnis unbürgerlichen Fehlverhaltens“.²⁴⁴ Um das Publikum aber wirklich zu rühren, muss ein Identifikationspotential angeboten werden. Der Bürger soll wortwörtlich mit leiden.²⁴⁵ Im Bereich der Handlung wandert das Tragische aus der Welt der heroischen Tragödie, der Sagen und Mythen in die soziale Welt des Bürgerlichen. „Das Menschlich-Mitmenschliche, Moralische, Private, der Mensch in seiner Bindung an die Gemeinschaft rückt ins Zentrum des Interesses.“²⁴⁶ Anstelle der „Großen“ – Regenten, Kriegshelden, mythischer Figuren – betreten Bürger:innen die Bühne. Dies geschieht auf zwei unterschiedlichen Ebenen: zum einen sollen nun die Schauspieler:innen selbst verbürgerlicht werden, es betreten also Bürger:innen die Bühne, die auch schauspielern und nicht mehr Schauspieler:innen als separate Klasse. So vermitteln die Schauspieler:innen selbst nun bürgerliche Werte über Identifikation. Zum anderen spielen die „Menschendarsteller:innen“ nun auf der Handlungsebene Figuren, die aus der bürgerlichen Sphäre stammen und daher Identifikationspotential bieten. Zu diesem Zweck müssen sie nun aber anders kostümiert werden als die Heldengestalten die zuvor in der Tragödie auftreten. Denn wenn es darum geht, perfekte Identifikation und Illusion zu ermöglichen, muss die künstliche Hergestelltheit dieses Bildes verschleiert werden.

²⁴¹ Böhme u. Böhme: *Das Andere der Vernunft*.

²⁴² Möller, Frank: „Das Theater als Vermittlungsinstanz bürgerlicher Werte um 1800“, in: *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf - Vermittlung - Rezeption*, hg. v. Hans-Werner Hahn u. Dieter Hein, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005, S. 139–210.

²⁴³ Lessing, Gotthold E.: „Briefe an Friedrich Nicolai, 13. November 1756, und an Moses Mendelssohn, 28. November 1756, 18. Dezember 1756, 2. Februar 1757“, in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Mathes, Berlin: De Gruyter 1974, S. 31–38, S. 37.

²⁴⁴ Guthke: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, S. 102.

²⁴⁵ Vgl. Mönch: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert*.

²⁴⁶ Guthke: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, 17f.

Die Wahrung der Täuschung, das Aufrechterhalten der Illusion ist im bürgerlichen Theater im späten 18. Jahrhundert eine unbedingte Forderung. Dies zeigt sich auch in den Kritiken, in denen Unterbrechungen der Täuschung kritisiert und die verantwortlichen Darsteller oder Direktionen namentlich gerügt werden. Ein passendes, besonders ein, wie in der Analyse herausgearbeitet wurde, *charakteristisches* Kostüm ist Bedingung für die Täuschung in den zu dieser Zeit modernen bürgerlichen Lust- und Trauerspielen, den Sittengemälden und Konversationsstücken. Dabei wird im späten 18. Jahrhundert vor allen anderen Iffland für seine charakteristische Darstellungskunst verehrt. Der Konflikt über die Darstellung mit Geschmack, die in der Analyse bereits definiert wurde als eine, die die sittlichen Normen nicht verletzt und auf zu großen Prunk und Überladung in der Ausstattung verzichtet, gegenüber einer möglichst echten, realistischen Darstellung, wird von Iffland in seiner Konzeption der Darstellung mit Anstand subsumiert. Die Darstellung mit Anstand als Konzept wird von Iffland schon 1785 in seinen *Fragmenten über Menschendarstellung* ausgeführt. Der edle Anstand – die Grundvoraussetzung für erfolgreiche Menschendarstellung – bezeichnet dabei, neben der Ausbildung des Körpers, eine innere Haltung, die Schauspieler erst einmal kultivieren müssen. Diese erst ermögliche es den Schauspielern „natürlich“ zu spielen und zum echten „Menschendarsteller“ zu werden.

Der Menschendarsteller wird schnell und richtig, von einem Zustande zu dem andern, mit der Wahrheit des gewohnten edlen Gefühls übergehen. Er ist die weiße Leinwand, worauf er das Gemälde seiner Phantasien augenblicklich aufträgt. Sprache, Bild, Blick, Schritt, Hebung des Arms, alles muß im Nu!- aus dem Guß eines Gefühls entstehen. Wo das ist, da erschallt die Stimme der Natur aus ihrem Tempel.²⁴⁷

Neu an Ifflands Schauspieltheorie ist, dass anstelle der Kunstregeln, die zuvor zur Ausbildung von Schauspielern aufgestellt werden, nun das Gefühl das Spiel leiten soll.²⁴⁸ Der edle Anstand, der dies ermöglicht, ist dabei nicht leicht nachzuahmen, sondern es handelt sich um eine „schwer erworbene innere Einstellung, die als Haltung nach außen tritt.“²⁴⁹ Man kann ihn nicht spielen, sondern man muss ihn leben: „Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen – wäre also wohl, wenn man sich bemühte es zu seyn.“²⁵⁰ In der Darstellung mit Anstand äußert sich das darin, sich in jede vorgestellte Person einfühlen zu können und sie angemessen und charaktergemäß vorstellen zu können: „Anstand ist das Benehmen, was der Person, die vorgestellt werden soll, in

²⁴⁷ Iffland: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, 63f.

²⁴⁸ Baumbach: *Schauspieler*, S. 49.

²⁴⁹ Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/ Basel: Stroemfeld Verlag 2000, S. 386.

²⁵⁰ Iffland: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, S. 52.

der Lage, worin diese Person sich befindet, zukommt und ansteht“²⁵¹ Die Darstellung mit Anstand also ist eine, die auf die jeweilige Rolle, sowie die dramatische Situation angepasst ist. Sie mache „das Gemälde des Menschen, wie es der Dichter gemalt hat, wahr und natürlich lebendig.“²⁵² Sie ist also entschieden textbezogen, das Spiel oder der Darsteller:innenkörper treten in den Hintergrund, die Akteur:innen sind für diese Art der Darstellung „ästhetisch bedeutungslos“.²⁵³ Dass Iffland diesem eigenen Anspruch gerecht wird, wird an den Kritiken deutlich, in denen er für Darstellungen ganz verschiedener Figuren gefeiert wird. Außer der Schulung des Körpers, sowie der Kultivierung des edlen Gefühls, benennt Iffland in seinen Schriften auch die Ausstattung als eines der Mittel, über das der Anstand sich auf der Bühne manifestiert. Denn: „Das Kostume ist ein Theil des Anstandes“²⁵⁴. Die Lage in der sich eine Figur befindet darzustellen, meint nicht nur die Darstellung ihres emotionalen Zustands, sondern auch ihre zeitliche Verortung und ihren gesellschaftlichen Status. Das Kostüm hat dabei die Aufgabe, der Darstellung der Rolle unterstützend zu dienen, es vervollständigt das obengenannte Gemälde des Menschen. Dabei soll es in allem den Vorgaben des Dichters folgen und nach Möglichkeit nicht davon abweichen, denn: „Jedes Kostume, das mehr enthält als die Sache fordert, oder Dinge enthält welche der Sache widersprechen, beleidigt den Geschmack.“²⁵⁵

Gerda Baumbach ordnet Ifflands Menschendarstellung in den veristischen Schauspielstil ein. Diese bürgerlich aufgeklärte Schauspielkunst etablierte sich im Aufklärungszeitalter und habe die Aufgabe „durch Täuschung von Seiten des Akteurs dem Zuschauer die Illusion der Einheit von Gefühl und Verstand in der Situation des *homo clausus* zu verschaffen.“²⁵⁶ Die Produktion der vorgestellten Figur werde dabei unsichtbar vollzogen, stattdessen werde sie als stabile Gestalt produziert, als „Charakter“.²⁵⁷ Winfried Klara benennt in seinem Buch *Schauspielkostüm* zwar nicht den veristischen Schauspielstil, aber er arbeitet das späte 18. Jahrhundert als die Zeit heraus, in der sich ein genuines Schauspielkostüm herausbilde, das sich von vorhergegangenen Kostümformen unterscheide. „Man kostümiert den Menschen selbst, einen Menschen der

²⁵¹ Iffland, August W.: „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne“, in: *Almanach für Theater und Theaterfreunde 1807*, Berlin 1807, S. 87–138.

²⁵² Baumbach: *Schauspieler*, S. 140.

²⁵³ Ebd., S. 266.

²⁵⁴ Iffland: „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne“, S. 133.

²⁵⁵ Ebd., S. 138.

²⁵⁶ Baumbach: *Schauspieler*, S. 266.

²⁵⁷ Ebd.

Gegenwart oder Vergangenheit, nicht eine Theaterfigur.“²⁵⁸ Das Schauspielkostüm stehe am Ende der Kostümentwicklung die sich im 18. Jahrhundert vollziehe. Es unterscheide sich sowohl in inszenierungsmäßiger, als auch in schauspielkünstlerischer Bedeutung drastisch von Opernkostümen, barocken Kostümen und Komödienmasken. Das Schauspielkostüm ziele in der Inszenierung auf akkurate Milieudarstellung ab. Mit realistischer Illusionsabsicht würden historische und soziale Züge herausgearbeitet. Schauspielkünstlerisch bedeute das, dass sich nicht mehr nach Fachtypen gekleidet werde, sondern Schauspieler oder Regisseure nun einen einzelnen Anzug für eine einzelne Rolle wählen würden.²⁵⁹ Es ändert sich am Ende des 18. Jahrhunderts laut Klara nicht nur die Kostümierungspraxis, sondern die Art, wie Kostüm selbst verstanden wird wandelt sich.

Das Kleid der Oper, der Komödie, der Barocktragödie ist, wiewohl aus der Gebärde des Menschen entwickelt, bereits für sich existent, im Typus von Form und Ausdruck; der Akteur hat die Aufgabe es zu füllen. Ein Schauspielkostüm in solchem Sinne gibt es gar nicht. Der moderne Schauspieler kleidet sich aus bestimmten Absichten seiner Rolle und seiner Darstellung.²⁶⁰

Die Kostümhistorikerin Julia Burde stellt ebenfalls im 18. Jahrhundert eine veränderte Haltung im Kostümdenken fest. Anhand der französischen Formel „établir le costume“, die aus dem 17. Jahrhundert stammt, beschreibt sie die Praxis aus dem Barocktheater, im Spiel wie im Kleid rollentypische Vorgaben zu erfüllen. Typen wie Helden, Narren, Königinnen haben jeweils „typische“ Kostüme, die dem Publikum signalisieren, was für eine Figur die Bühne betritt.²⁶¹ Davon wird sich im 18. Jahrhundert abgewendet, es findet ein Wandel statt, zu einem in erster Linie milieugerechten Kostüm, das der Glaubhaftigkeit der Figur als realem Menschen dient.²⁶² Die Typenkostüme aus dem Barocktheater scheinen dabei wie gemacht dafür, jene Art des Spiels zu unterstützen, die Baumbach als rhetorischen Schauspielstil definiert. So schreibt Klara über den klassischen Heldenmantel des Barock, der bei den Herren in der Taille eng sitzt, und bei dem die Schöße einen steifen Halbkreis bilden:

Der Mensch ist „angetan“ nicht eingehüllt, mit Stoffen.[...] Bei jedem Schritt wird sich die Lage des Schoßbrockes verändern, an jeder Verbeugung können Schoß und Degen großartig teilnehmen, jedes Umwenden muss viel bedeuten. Aber auch schon beim ruhigen Stehen sieht die Öffnung des Kleides, die große, lebhaft zur Seite schwingende Linie irgendwie nach Bewegung aus. Mehr nach Bewegung, die vom Träger ausgeht, als nach einer, die er unternommen hat. Dies bedingt Hintergrund, Umgebung, beziehungsvollen Raum. Dies bedingt freies, selbstständiges Stehen; ein

²⁵⁸ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 195.

²⁵⁹ Ebd., 194f.

²⁶⁰ Ebd., S. 195.

²⁶¹ Burde: „Das Bühnenkostüm“, S. 106.

²⁶² Ebd., S. 128.

Anlehnen ist aus allen Gründen undenkbar, sitzen wirkungslos. Man steht in der vierten Position dar, die der Anstandsunterricht nicht etwa nur den Schauspielern, überhaupt den Herren beibringt. Man steht mit Selbstsicherheit zurückgelehnt auf dem hinteren Bein, sehr fest auf Absätzen, die zwar nicht mehr so hoch sind, aber doch noch zu gespannter Haltung beitragen. Wunderbar wirkungsvoll kann man in solchem Kleid stehen, und man kann sich sehr umständlich, nicht schnell, aber mit Bedeutung bewegen.²⁶³

Klaras Schilderung illustriert, wie die barocke Kostümierung sich dem Ideal des „gänzlich beherrschten Seins“²⁶⁴ anpasst, das dem von Baumbach definierten „rhetorischen Schauspielstil“ zugrunde liegt. Das Kostüm unterstreicht in Form und Beweglichkeit die Aufführung von (nicht nur) körperlicher Beherrschbarkeit, die in der Barockoper gezeigt wird: „gestisch positiv, würdevoll und erhaben“.²⁶⁵ Als im sich 18. Jahrhundert Forderungen nach Natur und Charakteristik verdichten, wird dafür ein anderes Kleid benötigt, eins in dem man sich natürlich und in natürlicher Umgebung bewegen kann. Die Bekleidung der Männer wird seit den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts einfacher, kleiner und schmaler, es „verschwinden vorn die Schöße, so wird aus dem seidenen Kleid der tuchene Frack.“²⁶⁶ Das Bühnenkleid müsse für die neue, nach Iffland gefühlsgeladene Darstellung, auch persönlichere, intimere Äußerungen der Bewegung ermöglichen.²⁶⁷ Dies passiert vor dem Hintergrund der bereits angedeuteten Simplifizierung der männlichen Alltagsbekleidung. So nähern sich Lebensrealität und Geschehen auf der Bühne auch auf der Ebene der Bekleidung einander an. „Die gewisse Neutralität, der Mangel an besonderer Theatralik, der den Bühnenkostümen dieser Epoche eigen ist, müßte schon allein dem Zuschauer den Vergleich der Aktion mit dem alltäglichen Leben ständig nahelegen.“²⁶⁸ In diesem Sinne unterstützt das charakteristische Schauspielkostüm die Identifikation der Zuschauer:innen mit den dargestellten Figuren und dient dem Ziel der Bildung des Publikums.

Um aber eine solche charakteristische Darstellung zu ermöglichen, muss zunächst ein Bewusstsein für das Charakteristische an sich gegeben sein. Grundbedingungen einer charakteristischen Darstellung sind das sorgfältige Beobachten und Kategorisieren von

²⁶³ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 165.

²⁶⁴ Baumbach: *Schauspieler*, S. 258.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, S. 171.

²⁶⁷ Ebd., 171f.

²⁶⁸ Ebd., S. 173.

Menschen, oder um es mit Ifflands Worten zu sagen: „Heil unsern Zeiten! daß Menschenkunde, der Inbegriff menschenbildender Darstellung worden ist [...]“²⁶⁹

Was hier bei Iffland anklingt, ist die generelle Begeisterung, die sich im 18. Jahrhundert für die „Menschenkunde“ entwickelt: Anthropologie, Ethnologie und Physiognomik bilden sich in dieser Zeit neben der Medizin als Wissenschaften heraus, die versprechen, den gesamten Menschen erklären zu können. Insbesondere die Physiognomik, die vorgebliche Wissenschaft von dem Aussehen eines Menschen auf seinen Charakter zu schließen, erlebt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Konjunktur.²⁷⁰ Es gilt den aufgeklärten Denkmännern Europas nun, die Menschheit in Gruppen und Untergruppen aufzuteilen, um vor dem Hintergrund steigenden Kontaktes mit dem Rest der Welt und anderen Völkern, über das Kategorisieren und Vergleichen das eigene Selbstbild auszuhandeln. Nicht nur Reisende und Entdecker beschäftigen sich mit dem Fremden und „exotischen“, sondern auch europäische Historiker profitieren nun von der Möglichkeit, durch Vergleiche mit fremden, wie auch älteren Zivilisationen die europäische Erfahrung einzuordnen.²⁷¹ Die Unterteilung der Menschen in „Rassen“ gibt dabei einer zunehmend ungeordnet scheinenden Welt Struktur.²⁷² Dies klingt schon an in den bereits erwähnten Kostümwerken und Trachtenbüchern, die sich bemühen die Völker vergangener Zeiten in einzelne Regionen und Epochen zu differenzieren. Darüber hinaus entwickelt sich ein Interesse an den Kleidungen und Gebräuchen anderer Völker. Veröffentlichungen wie Reiseberichte und sogenannte „Völkergalerien“ – bebilderte Publikationen in denen Angehörige der Völker der Welt mit ihren „typischen“ Trachten und Alltagsgegenständen vorgestellt werden – werden im 18. Jahrhundert populär.²⁷³ Sie stellen einen Versuch dar, sich das Fremde mit

²⁶⁹ Iffland: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, S. 23.

²⁷⁰ Pabst, Stephan: „Physiognomik“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 686–694; besonders einflußreich aber an dieser Stelle nicht weiter auszuführen sind die *Physiognomischen Fragmente* von Johann Kaspar Lavater.

²⁷¹ Said, Edward W.: *Orientalism*, Reissued in Penguin Classics, London: Penguin Books 2003 (1978), S. 117.

²⁷² Baum, Bruce D.: *The Rise and Fall of the Caucasian Race. A Political History of Racial Identity*, New York: New York University Press 2008, S. 61.

²⁷³ Mayherhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte*, S. 21. In Deutschland erscheinen beispielsweise schon 1728 das Werk: *Neu-eröffnetes Amphitheatrum, worinnen nach dem uns bekanten gantzen Welt-Creiß, Alle Nationen Nach ihrem Habit, in saubern Figuren repräsentiret: Anbey Die Länder nach ihrer Situation, Climate, Fruchtbarkeit/ Inclination und Beschaffenheit der Einwohner/ Religion/ vornehmsten Städten/ Ertz-Bisthümern/ Universitäten/ Häfen/ Vestungen/ Commerciem/ Macht/ Staats-Interesse/ Regierungs-Form/ Raritäten/ Müntzen/ Prætensionibus, vornehmsten Ritter-Orden und Wappen aufgeföhret sind/ Und welches/ mit Zuziehung der Land-Charten/ zu vieler Belustigung/ vornehmlich aber der studierenden Jugend/ als ein sehr nützlich und anmuthiges Compendium Geographicum, Genealogicum, Heraldicum, Curiosum Numismaticum, kan gebrauchet werden*. Hg.v. Johann Michael Funcken, Erfurt, 1728; sowie im späten 18. Jahrhundert: Philipp W. G. Hausleutner: *Galerie der Nationen*, Stuttgart 1792-1800.

Methoden der Vernunft anzueignen. In ihrer Arbeit *Das Andere der Vernunft* erklären die Brüder Böhme wie sich die Ausbildung neuzeitlicher Vernunft in Europa als ein Prozess der Demarkation, Selektion und Umschichtung vollzieht.²⁷⁴ „Es ist der Intellektuelle, der sich mit der Vernunft zum Maß aller Dinge – zuallererst aber aller Menschen macht.“²⁷⁵ In diesem Prozess der vorgeblichen Aufklärung gehe es im Grunde um „die Definition von Wirklichkeit, um die Reorganisation der menschlichen Konstitution, die Neubestimmung politischer Legitimität.“²⁷⁶ Durch das Präsentieren und Klassifizieren fremder Völker, sowohl in Büchern als auch auf den Bühnen, macht sich der Intellektuelle sie zu Eigen. Dabei entsteht ein Bild der Fremde, das als Zerrspiegel der Realität ausschließlich den europäischen Blick auf die oder das Fremde repräsentiert. Edward Said verortet im späten 18. Jahrhundert das Entstehen des Orientalismus, den er als Institution des westlichen Umgangs mit „dem Orient“, als Prozess in dem der Westen Aussagen über „den Orient“ macht, Ansichten über ihn autorisiert, ihn beschreibt, indem er ihn lehrt, ihn besiedelt, über ihn herrscht definiert: kurzum, Orientalismus nach Said beschreibt einen westlichen Stil der Beherrschung, Umstrukturierung und Autorität über „den Orient.“²⁷⁷ Die Produktion von Wissen über ein Volk geht also immer Hand in Hand mit einem Herrschaftsgestus. Die Wissenschaften „vom Menschen“ – Ethnologie, Anthropologie, Physiognomik, dienen laut Bruce Baum der Zementierung eines Weltbildes, nach dem es natürliche Limitationen der Eignung für Freiheit und Gleichheit bestimmter Völker gibt.²⁷⁸ Johan Friedrich Blumenbach etabliert 1795, als einer der fünf menschlichen Rassen, die „Kaukasische Rasse“ als Sammelbegriff für europäische Menschen weißer Hautfarbe.²⁷⁹ Diese Kategorisierung gewinnt erst im 19. Jahrhundert Popularität, die wissenschaftliche Produktion verschiedener Kategorien von Menschen und ihrer hierarchischen Aufteilung, die im späten 18. Jahrhundert stattfindet, wird aber in Blumenbachs, aus heutiger Perspektive erschreckendem, Werk evident.²⁸⁰ Auf einen solchen Wissenskorpus wird sich im Theater im späten 18. Jahrhundert berufen, um „wahre“ Bilder vom Fremden zu schaffen und das Publikum über fremde Völker vorgeblich aufzuklären. Es bleibt die Frage, inwiefern hier tatsächlich belehrt werden sollte, oder

²⁷⁴ Böhme u. Böhme: *Das Andere der Vernunft*, S. 13.

²⁷⁵ Ebd., S. 10.

²⁷⁶ Ebd., S. 13.

²⁷⁷ Said: *Orientalism*, S. 3.

²⁷⁸ Baum: *The Rise and Fall of the Caucasian Race*, S. 59.

²⁷⁹ Blumenbach, Johann F.: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*, 1. Aufl., hg. v. Johann G. Gruber, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1798.

²⁸⁰ Dies hier weiter auszuführen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, es sei verwiesen auf Baums exzellente Auseinandersetzung mit dem Begriff „race“.

ob nicht vielmehr die „exotischen“ Bilder, deren Produktion die Darstellung fremder Völker ermöglicht, einen Publikumsmagneten darstellen.

Rhode beschreibt in seinem Text zweimal, wie normal “der nackte Wilde” nun auf allen Bühnen für das Publikum geworden ist. Das Bild, das sich von den fremden Völkern vor allem des globalen Südens gemacht wird, enthält in der Regel einen Schurz sowie das „nakkende“ Kostüm. Wie das funktioniert beschreibt er auch in *Ueber Theaterkleidung*: durch das mühsame Einnähen von Akteur:innen in fleischfarbenem Zeug. Ein hautenges Trikot simuliert die nackte Haut der dargestellten Figuren, während die frisch verbürgerlichten Menschendarsteller:innen sittenkonform bedeckt bleiben. In einem Brief, dessen Verfasser nicht genannt wird, wird berichtet, wie in Oper *Iphigenia* von Christoph Willibald Gluck 1797 auf der Nationalbühne in Berlin die Scythen gezeigt werden:

Hier ist es schon sehr auffallend, daß die Tänzer ganz anders, und in einem ganz fremden Kostüm gekleidet sind, als ihre Landsleute. Sie erscheinen wie Wilde der südlichen Länder, nakkend mit einem kurzen Schurz um den Leib und großen Keulen in der Hand. Um sich indeß diese Kleidung bequemer zu machen, und das Einnähen der Schenkel und Beine zu ersparen, trugen sie Strümpfe, Beinkleider mit Knieschnallen und gelbe Toffeln.²⁸¹

Aus dieser Schilderung wird klar, dass ein Einnähen der ganzen Beine bei angemessener Darstellung südlicher Völker eigentlich erwartet wird.

²⁸¹ „Brief eines unbekanntes Verfassers“, in: *Neue deutsche Dramaturgie. Mit Kupfern*, hg. v. Johann Gottlieb Rhode, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798, S. 130–135, 131f.



Abbildung 3

Gut sichtbar wird dies an einem Kupferstich, der in den *Rheinischen Musen* abgedruckt wird, um zu illustrieren wie eine echte Peruanerin aussehen muss. Beschrieben wird die Zeichnung als Beispiel dafür, wie ein Kostüm in Kotzebues *Die Sonnenjungfrau* auszusehen habe.²⁸² Was auf den ersten Blick erscheint wie Arm- und Beinschmuck dient dazu, die Stellen zu verdecken, wo das fleischfarbene Trikot aufhört.

Diese Praxis wird nun im späten 18. Jahrhundert auch von den Schauspielerinnen verlangt, wenn sie Griechinnen spielen. In *Ueber Theaterkleidung* fragt Rhode „Warum scheut man noch das leichte, griechische Kleid?“ Im obengenannten anonymen Brief wird gefragt: „Die Priesterinnen waren fast alle griechisch gekleidet, mit nackten Armen; warum litt man es, daß fünf mit langen engen Aermeln erschienen?“²⁸³ In diesem Fall führt es aber, so im Diskurs erkennbar, zu Widerstand von entweder den Schauspielerinnen oder von offizieller Seite. Selbst wenn sich Schauspielerinnen mit nackten Armen präsentieren und dem Publikum so gefallen kann es passieren, dass dieses Kostüm von der Obrigkeit untersagt wird. So übersetzt Bertrand in den *Annalen des Theaters* einen in den *Recherches* geschilderten Fall, in dem eine Schauspielerin in einem Stück das in Thessalien spielt in einer schlichten leinernen Tunika „die sie unter dem Busen befestigt hatte“ sowie nackten Beinen und offenem Haar auf der Bühne erschien – zur

²⁸² Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Rheinische Musen. Erster Band*, Mannheim: Beilage: Kunstanzeige 1794, S. 33.

²⁸³ Rhode: *Neue deutsche Dramaturgie*, S. 132.

großen Begeisterung des Publikums das sie „mit einer Art von Trunkenheit beklatscht“. Am nächsten Tag schon wird ihr dieses Kostüm verboten und sie muss fortan in der „schwerfälligen und lächerlichen Tracht unserer Koketten und Prüden wieder auftreten“.²⁸⁴ Während im Falle der Darstellung von „Wilden“ die Illusion der Nacktheit erwünscht ist, als Verbildlichung einer wahrgenommenen Natürlichkeit, ist im Fall der Darstellung „zivilisierter“ Völker die Nacktheit die Grenze der Natürlichkeit in der Präsentation. Umso problematischer, dass mit der Mode *à la greque* die nackte oder scheinbar nackte Haut im bürgerlichen Alltag und damit auch in den bürgerlichen Stücken erscheint. Verärgert bemerkt Gülich in seiner Kritik einer Vorstellung von Kotzebues Stück *Falsche Schaam*: „Mad. Ohlhorst spielte das Minchen allerliebst, aber nichts weniger als allerliebst war ihr Anzug. Die Nuditäten-Mode, dünkte ich, wäre nun beynahe abgekommen.“²⁸⁵ Die Trennung zwischen Alltag und Bühne wird im Bereich der Mode nahezu aufgehoben. Ob dabei die Alltagskleidung auf die Bühnenkleider reagiert oder andersherum ist nicht mehr klar auszumachen, vermutlich besteht eine Art gegenseitiger Inspiration. Die Schauspielerin Caroline Pichler schildert in ihren Lebenserinnerungen 1844 wie die Bühnenkleidung sich auf die Mode und Alltagskleidung auswirkt. Auslöserin der neuen Mode ist für sie die Tänzerin Maria Viganó, die 1793 in Wien für Aufsehen sorgt:

So kamen damals oder bald darnach Herr und Madame Viganó nach Wien und führten eine neue Art von pantomimischen Tanz, mit ganz neuer Art sich zu kleiden, ein. Die römischen und andern steifen Kostüms, die Reifröcke usw. usw. verschwanden vom Theater; die Natur wurde aufs treueste nachgeahmt; fleischfarbe Trikots umhüllten Arme und Beine, die Tänzer und Tänzerinnen waren kaum bekleidet; ja in dem sogenannten rosenfarben Pas de deux hatte Madame Viganó über dem Trikot, der ihren ganzen Leib umgab, nichts an, als drei bis vier flatternde Röckchen von Krepp, immer eins kürzer wie das andere, und alle zusammen mit einem Gürtel von dunkelbraunem Band um die Mitte des Leibes festgebunden. Eigentlich also war dies Band das einzige Kleidungsstück, das sie bedeckte, denn der Krepp verhüllte nichts, im Tanze flogen auch oft noch diese Röckchen oder eigentlich Falbalas hoch empor und ließen dem Publikum den ganzen Körper der Tänzerin in fleischfarbem Trikot, der die Haut nachahmte, also scheinbar ganz entblößt, sehen.²⁸⁶

Dem Ehepaar Viganó wird von Pichler zugeschrieben, auf der Wiener Bühne das barocke Kostüm abgeschafft, und eine neue Episode der natürlicheren Theaterkleidung eingeläutet zu haben.

²⁸⁴ Bertram: *Annalen des Theaters* 7, S. 125.

²⁸⁵ Gülich: *Kritik der Vorstellungen der Schleswigschen Hofschauspielergesellschaft in Flensburg, in den Monaten August, September, October 1798.*, S. 29.

²⁸⁶ Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Neudruck der Erstausgabe von 1844*, Bd. 1, München: Georg Müller 1914, 180f.



Abbildung 4

An anderer Stelle wird dieser Verdienst der Wiener Schauspielerin Katharina Jaquet zugeschrieben, die schon in den 1780ern inspiriert von Winckelmann ein schlichteres Kostüm mit griechischem Einfluss dem umständlichen Modekleid vorzieht: „So kömmt ihr das Verdienst zu, auf der hiesigen Bühne, wie Clairon auf der Pariser, ein besseres Kostume eingeführt, die Reifröcke, die schweren Flitterstickereien, die ungeheuren Spiegeldiamanten, und die Anachronismen der französischen Frisuren aus den Trauerspielen gebannt zu haben.“²⁸⁷ Dabei ist in ihrem Fall die Neuerung noch eine, die sich dadurch auszeichnet, das alte umständliche Kostüm erst einmal abzulegen. Auch wenn sie für ihre griechisch inspirierte Bekleidung gelobt wird, zeigt sich der Antikeeinfluss in ihrem Kostüm eher durch eine Ablehnung der überladenen Modekleider als in einer Imitation der griechischen Kleider. Erst in den 1790ern wird diese Bewegung entschiedener. Caroline Pichler berichtet, wie sich im Anschluss an den skandalösen Viganó-Auftritt die Alltagskleidung ebenfalls verändert:

Auch auf die Mode in der Frauenkleidung geschah jetzt eine auffallende Einwirkung. – Unsere steifen, faltenreichen Anzüge machten leichteren Formen Platz, die langen Taillen mit den Schnabelspitzen vorn und hinten verschwanden samt den Bouffants und Siebröcken, welche schon nach und nach eine Annäherung vorbereitet hatten. [...] die ganze Kleidung näherte sich mehr der Natur und eigentlich dem griechischen Geschmacke, in welchem Sinne man in den folgenden Jahren immer weiter und weiter schritt, bis zu Knappheiten in der Kleidung, die kaum eine Falte übrig ließen, so daß die genaueste Bezeichnung der darunter befindlichen Körperform der eigentliche Zweck und Ruhm dieser Mode zu sein schien. Dazu gehörten denn die wirklich oder scheinbar unter Trikots entblößten Arme, entblößte Schultern, geschnürte Schuhe, die den Kothurn nachahmten, reiche Armbänder, nicht bloß am Vorderarm wie sonst, sondern über dem Ellenbogen; abgeschnittenes und in kurze Locken gelegtes oder, wenn es lang blieb, in einen

²⁸⁷ Sonnleithner: *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1796*, S. 83.

Besonders interessant ist an dieser Schilderung, dass scheinbar Praktiken, die eindeutig zum Theater gehören, wie das Einnähen der Glieder sowie das Tragen von Kothurn-ähnlichem Schuhwerk, von der Bühne in die Lebensrealität der Bürgerinnen wandern. Im Namen der Natürlichkeit werden sich Praktiken der Verstellung angeeignet. Das naturnahe Kleid im Alltag wird abschließend als das performative Element gekennzeichnet, das es ist, mit der Bezeichnung des „griechisierten Kostüms“.

Es zeigt sich also dem bürgerlichen Publikum auf der Bühne im späten 18. Jahrhundert im Bereich der Theaterkleidung eine scheinbar natürliche Darstellung des Menschen. Um das Identifikationspotential zu erhöhen wird eine charakteristische Kleidung gewünscht, die Stand und individuelle Persönlichkeit der dargestellten Figur verkörpert. Diese charakteristische Darstellung wird aber künstlich und mühsam hergestellt durch die Durchsetzung idealisierter Vorstellungen davon, wie man sich als Bürger zu präsentieren und zu kleiden hat. Dies passiert unter Rückbezug auf die Vorstellung einer natürlicheren Antike einerseits sowie in Abgrenzung von anderen „unzivilisierteren“ Völkern andererseits. Auf Basis verschiedener Wissenschaften „vom Menschen“ wird auch die Theaterkleidung verwissenschaftlicht um dem „richtigen Kostüm“ näherzukommen. Der Einfluss der Antike sowohl auf das Alltags- wie auch auf das Bühnenkleid im Bereich der Damenmode macht evident, wie der Wunsch nach Natürlichkeit und Wahrheit letztlich dazu führt, theatrale Praktiken im Alltag zu nutzen. Damit offenbart sich in der Kleidung ein grundlegender Widerspruch der bürgerlichen Identität: dem Natürlichkeitsideal kann nur entsprochen werden, wenn man angestrenzte, künstliche Verstellung praktiziert.

4.4 Ein Blick in die Gegenwart

In *Ueber Theaterkleidung* geht es nicht nur um „alte“ und „moderne“ Kleidung. Rhode setzte neben diese beiden Formen der Kostüme, die in den vorangehenden Kapiteln besprochen wurden, eine dritte Art des Kostüms: die Phantasiekleidungen. Diese, so wünscht er sich, mögen in Zukunft zu ihrer eigenen Form der Theaterbelustigungen werden. Für jeden Stoff könne eine eigene Mode entwickelt werden und ihren Launen folgen. Diese Position solle dabei dem Dichter

²⁸⁸ Pichler: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, 181f.

und dem Tonsetzer gleichgestellt werden. Dieser Vorschlag wird in der Neubearbeitung des Textes von Schütz gestrichen, für solcherlei Ideen ist in den Köpfen der meisten Kritiker kein Platz. Aber mit Blick auf die Gegenwart kann man sagen, dass dieser Teil von Rhodes Text sich letztlich als der hellstichtigste erwiesen hat. Der Anspruch an historische Echtheit ist heute im Theater nahezu vollends weggefallen. Das historisch echte Kostüm ist schon lange aus der Mode gekommen, spätestens seit Roland Barthes 1955 in seinem Text *Diseases of Costume*²⁸⁹ den historischen Verismus als eine Krankheit des Kostüms bezeichnet. Der Diskurs über historische Echtheit, oder heute, über *Authentizität* historischer Kostüme wird dafür um so leidenschaftlicher im Bereich des Filmkostüms geführt. Insbesondere auf der Videoplattform YouTube existieren zahlreiche Videos mit Millionen von Views, und Titeln wie *Dress Historian Analyzes „Historical“ Film Costumes*.²⁹⁰ Hier findet sich die Struktur des Diskurses über historische Echtheit von Kostümen aus dem späten 18. Jahrhundert nahezu unverändert wieder: auf Basis von Kunstgeschichte, Fundstücken und Artefakten aus Museen und antiker/ historischer Textmaterialien bewertet eine Autorität – in diesem Falle mit dem selbstgewählten Titel „Dress Historian“ – die historische Echtheit von Filmkostümen zur Belehrung und Unterhaltung der Zuschauer:innen.

Blickt man hingegen heute ins Theater, sieht man den gezeigten Kostümen keine so einfache Struktur unterliegen. Jedes Stück scheint, was die Ausstattung angeht, seinen eigenen Regeln zu folgen. Man kann im selben Theater an einem Abend realistische Alltagskleidung sehen, am nächsten Abend tragen in einer anderen Vorstellung alle Akteur:innen blaue Fellumhänge oder ein ähnlich abstraktes Kostüm und beide Vorstellungen können als gelungen gewertet werden. Zugleich ist ein öffentlicher Diskurs über diese Kostüme nahezu nicht existent.

Es scheint als wäre das historisch veristische Kostüm besonders geeignet um Gespräche darüber zu führen. Durch die von einer Autorität vermittelten klaren Regeln, kann jede:r bewerten ob ein vorgeblich historisch richtiges Kostüm als gut oder schlecht gelten kann. Unter Rückbezug auf die Geschichte lässt sich jedes Kostüm mit dem leicht verständlichen Anspruch historischer Echtheit danach bewerten, wie sehr es diesem Anspruch genügt. Der moderne Anspruch an das Kostüm, nach Burde, Medium des Ausdrucks inszenierungsspezifischer Perspektiven auf eine

²⁸⁹ Barthes, Roland: „The Diseases of Costume“, in: *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, hg. v. Jane Collins, London: Routledge 2010, S. 204–210, S. 205.

²⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=5uNZpoBoKFM>, zuletzt geprüft am 9.10.2022

Figur zu sein²⁹¹ ist schwerer zu greifen und schwerer zu bewerten. Die inneren Anliegen einer Produktionen, deren Vermittlung nach Barthes das Kostüm dienen soll²⁹², müssen erst einmal entschlüsselt werden, um zu entscheiden wie erfolgreich das Kostüm in dieser Aufgabe ist. Um die komplexen Funktionen von Kostümen im gegenwärtigen Theater zu erfassen ist das Denkwerkzeug, dem sich Rhode und Zeitgenossen im späten 18. Jahrhundert bedienen veraltet und im heutigen Theaterkontext nicht mehr konstruktiv zu verwenden. Doch Rhodes Idee, nach der künftig für jedes Stück eine ganz eigene Mode erfunden werden könnte, die ihren Launen folgt und als zusätzliche Ebene der Kommunikation von Ideen funktionieren kann erweist sich überraschenderweise als eine verhältnismäßig gute Beschreibung der Arbeit von Kostümbildner:innen heute.

5. Fazit und Ausblick

Dieses Kapitel schließt die vorliegende Arbeit mit einer kurzen Zusammenfassung der Ergebnisse ab. Diese Ergebnisse werden in Bezug auf ihren Wert für meine initialen Fragestellungen bewertet, Limitationen meiner Studie werden besprochen und es wird auf weitere zu tätige Forschungen verwiesen. Ziel dieser Arbeit war eine Untersuchung des Theaterkostüms im späten 18. Jahrhundert als Schlüssel zu historisch-anthropologischen Fragestellungen. Der Annahme, das Kostüm im Theater sei zu dieser Zeit bloße Dekoration gewesen, sollten Verweise auf die Verschränkungen größerer gesellschaftlicher Diskurse und Kostümentscheidungen entgegengestellt werden.

Durch eine Analyse der Aussagen zum Thema Kostüm in Theaterperiodika zwischen 1790 und 1800 wurde zunächst der öffentliche Diskurs über das Theaterkostüm sowie einzelne Diskurspositionen herausgearbeitet und mit Beispielen illustriert. Dieser Diskurs findet größtenteils um die zentrale Fragestellung nach dem richtigen Kostüm statt, das dabei als eins bewertet wird, das der vorgestellten Zeit und dem vorgestellten Ort entspricht, das mit den restlichen Kostümen einer Inszenierung einheitlich funktioniert, das geschmackvoll, sittlich und

²⁹¹ Burde: „Das Bühnenkostüm“, S. 106.

²⁹² Barthes: „The Diseases of Costume“, S. 204.

nicht zu überladen ist und das charakteristisch ist ohne in Karikatur oder Typen umzuschlagen. Die Theaterperiodika werden im späten 18. Jahrhundert ebenfalls dazu genutzt, Verstöße gegen die so konstruierten Regeln durch öffentliche Rügen zu sanktionieren. Dieser Prozess illustriert das Entstehen von Normen in der Kunsttheaterpraxis als einen der vernunftgeleiteten Grenzziehung. Insbesondere die Frage nach historischer Echtheit nimmt einen großen Teil des Diskurses ein. Der Rückbezug auf vorgebliche Autoritäten wie Verfasser antiker Textfragmente, der Kunstgeschichte oder zeitgenössischen Historikern dient den Autoren als Legitimationsstrategie um ihre Ideen durchzusetzen. Als repräsentativer Artikel für diesen Diskurs wurde dabei der Text *Ueber Theaterkleidung* von Johann Gottlieb Rhode identifiziert und in Folge genauer auf Inhalt, rhetorische Stilmittel und Argumentationsstruktur untersucht. Es lässt sich bei Rhode eine annähernd wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Kostüm feststellen, das für ihn in drei Arten unterteilt wird: Alte Kleidungen, moderne Kleidungen und Phantasi Kleidungen. Für ihn sind dabei die alten und modernen Kleidungen aus der Realität abzuleiten, die alten Kleidungen unter Rückbezug auf die Geschichte, die modernen Kleidungen aus der Fremde wie sie von Reisebeschreibern vermittelt werden. Dieser Sachverhalt verweist auf die im 18. Jahrhundert im Rahmen der Aufklärung vollzogene Konstruktion von „der Geschichte“ sowie „der Fremde“ – der nicht westlichen Welt.

In Folge wurden auf die Themenbereiche der von Rhode definierten alten Kleidungen und modernen Kleidungen Schlaglichter geworfen, um zu illustrieren inwiefern diese im Kontext größerer gesellschaftlicher Fragestellungen und Umwälzungsprozesse zu verstehen sind. Dabei spielen die materiellen Produktionsumstände eine wichtige Rolle. Die Verantwortung für die Umsetzung der Kostümreformideen wird zum Ende des 18. Jahrhunderts den Schauspieler:innen entzogen und stattdessen verstärkt einer Einzelperson übertragen – einem Regisseur oder der Direktion des Theaters. In den Nationaltheatern kann dabei auf einen umfangreichen Fundus zugegriffen werden, wobei an den meisten Theatern die Schauspieler immer noch selbst für die Beschaffung ihrer Kostüme verantwortlich sind. Quelle für die Beschaffung von Kostümen ist dabei oftmals der Markt aus zweiter Hand, Garderoben des Adels, die schnellen Modewandeln unterworfen sind, sind zu erschwinglichen Preisen erhältlich. In den Kritiken wird in den meisten Fällen das Kostüm noch als künstlerische Leistung der Schauspieler:innen bewertet.

Der Anspruch an historische Wahrheit im Kostüm schlägt sich vor allem im Diskurs um die richtige Kostümierung für antike Dramen nieder. Die Forderung, das Kostüm solle den drei

Einheiten von Zeit, Ort und Handlung entsprechen, die erstmalig von Gottsched in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen* gestellt wird, ist nun im populären Bewusstsein angekommen. Der Diskurs um das antike Kostüm ist dabei im größeren Kontext der Antikerezeption des späten 18. Jahrhunderts zu verstehen. Die Erschließung der nun singulären „Geschichte“ im Rahmen der Aufklärung führt zu einem neuen Verständnis der Antike, die nun als von der Gegenwart separater Gegenstand verstanden wird, der sich mit den Mitteln der Vernunft rational angeeignet werden muss. Wissen über die Antike wird in Text- und Bildprodukten in der breiten Bevölkerung verbreitet, die klassizistische Architektur und antike Landschaftsgärten lassen die Antike in die Lebensrealität der Bürger:innen wandern, Reisen an antike Stätten sowie Museumsbesuche werden populär. Eine Besonderheit der Antikerezeption im späten 18. Jahrhundert ist der Wunsch, die Antike als subjektive sinnliche Erfahrung zu erleben – ein Wunsch den das Theater zu erfüllen verspricht. Dem Ziel im Theater die Illusion der Antike zu schaffen, steht die gängige Kostümierung im Wege, die sich noch nicht nach der antiken Kleidung richtet, wie sie in kunstgeschichtlichen Kostümwerken wissenschaftlich erschlossen wird. Stattdessen herrscht noch bis in die letzte Dekade des 18. Jahrhunderts auf vielen Bühnen die französische Hofmode vor. Diese Diskrepanz zwischen dem, was als historischer, wissenschaftlich fundierter Wahrheit verstanden wird und dem was auf der Bühne erscheint ist Auslöser für den Diskurs um das antike Kostüm. Die Umsetzung des „wahren“ Kostüms soll der Belehrung des Publikums dienen, es besteht also ein pädagogischer Anspruch an das Kostüm. Im Weg stehen dieser Umsetzung dabei in erster Linie sittliche Bedenken. Parallel werden antike Einflüsse in der Mode und im Alltagskleid sichtbar. Ein drastischer Modewandel, insbesondere in der Damenbekleidung, in Folge der Französischen Revolution führt dazu, dass die körperformende, prächtige und detailverliebte Mode die noch in den 1780ern getragen wird, durch schlichte, weiße, an antiken Kleiderformen orientierten Kleider ersetzt wird. Es gilt nun einem Natürlichkeitsideal zu entsprechen. Dabei wandern paradoxerweise theatrale Mittel, wie das Einnähen der Glieder in fleischfarbenen Stoff um nackte Haut zu simulieren, in das Bekleidungsverhalten im Alltag, während auf der Bühne vorgeblich durch verstärkte Orientierung an der Wahrheit die Ausgestaltung „enttheatralisiert“ wird.

Im bürgerlichen Theater geht es neben der Bildung des Publikums auch um die moralische Verbesserung der Menschen. Die an der Alltagskleidung orientierten Kostüme im bürgerlichen Trauerspiel stellen ein Identifikationsangebot mit den dargestellten Figuren dar. Das im Analyseteil besprochene charakteristische Kostüm zielt auf realistische Milieudarstellung ab,

feine Details in der Kleidung verweisen auf gesellschaftlichen Stand, ökonomische Lage, Charakter und Ambitionen der vorgestellten Figuren. Dieses Vorgehen spiegelt die Funktion die Kleidung in der Gesellschaft im späten 18. Jahrhundert, nach dem Übergang von einem primär nach Ständen gegliederten Gesellschaftssystem, in dem Bekleidung durch Kleiderordnungen reguliert wurde, hin zur bürgerlichen Gesellschaft, in dem individuelle Distinktionsstrategien über das Kleiderverhalten verfolgt werden können, wider. Zuletzt wurde der Aspekt der Konstruktion von Bildern fremder Kulturen über Mittel der Kostümierung im Theater angerissen. Hier wird im späten 18. Jahrhundert das Wissen aus Völkerkunde und Reisebeschreibungen genutzt um Bilder zu produzieren, die das außereuropäische Ausland als von „Wilden“ bevölkert zeigen. Diese Kostümierungen, in denen Darstellungen von Nacktheit explizit erlaubt sind stehen, in starkem Kontrast zur Kostümierung Angehöriger westlicher Kulturen in denen die Darstellung nackter Haut problematisiert wird. Es zeigt sich, das die vorgebliche Wahrheit, die in der Kostümierung antiker Figuren, Bürger:innen sowie Angehöriger außereuropäischer Kulturen im späten 18. Jahrhundert als Maßstab des richtigen Kostüms gilt, sich stets als Ergebnis einer gewaltsamen diskursiven Konstruktion entpuppt.

Wie genau das Kostüm im Theater im späten 18. Jahrhundert erscheint, verweist also auf das Geschichtsverständnis der Zeit, auf die politischen Umwälzungen in Europa, auf die veränderte wirtschaftliche Lage in der frühen industriellen Revolution und als Resultat von, durch Kolonialismus veränderten, globalen Handelsbeziehungen sowie auf das Bild das sich vom Menschen gemacht wird, vom westlichen Menschen in seiner gesellschaftlichen Lage sowie vom Menschen antiker und fremder Kulturen. Es ist also weit davon entfernt, bloße Dekoration zu sein sondern bietet stattdessen ein Fenster in hochkomplexe gesellschaftliche Wandlungsprozesse der Zeit.

Im Rahmen dieser Arbeit konnten diese Prozesse jeweils nur angerissen werden. Dem Ziel dieser Arbeit, auf die komplexen Beziehungen zwischen Welt- und Menschenbild und Kostümbild, zunächst erst einmal in einem beschränkten Raum-Zeit-Feld, hinzuweisen, konnte nähergekommen werden. Es wären allerdings in der Zukunft weitere Forschungen anzustellen. Die Nutzung zeitgenössischer Textquellen um den Gründen für die veränderten Funktionen des Kostüms im Theater des späten 18. Jahrhunderts näherzukommen, hat sich im Rahmen dieser Arbeit als sehr produktiv erwiesen. Eine größer angelegte Analyse vor allem von Material das vor der Zeit der Aufklärung entstanden ist, wäre gewinnbringend. Das Kostüm im Bürgerlichen

Theater wird in der Forschung aktuell stets nur in Abgrenzung vom vorangegangenen Kostüm am höfischen Barocktheater definiert. Eine Untersuchung, die Kostüme für Theaterformen und theatrale Praktiken abseits des höfischen Theaters miteinbezieht, steht noch aus. Darüber hinaus könnten zu jedem der angesprochenen Themenfelder tiefergehende Untersuchungen angestellt werden. Insbesondere eine theaterwissenschaftliche Betrachtung des Kostüms im deutschen Theater der letzten Jahrhunderte im Kontext der Postcolonial Studies ist eine meines Erachtens nach überfällige Forschungsaufgabe die auch im Bezug auf Fragen der aktuellen Besetzungspolitik produktiv gemacht werden könnte.

Die eingangs erwähnte Problematik, dass es an einer Sprache mangelt um über das gegenwärtige Kostüm in Theater und Performance zu sprechen sowie an Denkwerkzeugen um darüber nachzudenken, konnte durch diese Arbeit nicht aufgelöst werden. Es gilt in der Zukunft, den Blick auf die gesamte Kostümgeschichte zu erweitern, um zu untersuchen welche Funktionen das Kostüm im Theater jeder Zeit erfüllt und im Dienste welcher ideologischer Anliegen es steht. Parallel müssen in der Gegenwart neue Gespräche über das gegenwärtige Kostümwesen angestoßen werden – Gespräche die sowohl die theaterwissenschaftliche Forschung als auch die praktisch arbeitenden Kostümbildner:innen mit einbeziehen. Erst durch eine Verschränkung von Theorie und Praxis, so meine Prognose, wird ein produktiver Diskurs über die Funktionen des gegenwärtigen Theaterkostüms möglich.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Cordula: *Kleidung und Geschlecht. Ethnographische Erkundungen einer Alltagspraxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Barthes, Roland: „The Diseases of Costume“, in: *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, hg. v. Jane Collins, London: Routledge 2010, S. 204–210.

Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*, 11. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020.

Baum, Bruce D.: *The Rise and Fall of the Caucasian Race. A Political History of Racial Identity*, New York: New York University Press 2008.

Baum, Fanti u. Pistorius, Charlotte: „Thinking (in) Costume: Einige skizzenhafte Überlegungen zur Verabgründung des Kostümbildes“, in: *Lektionen 6. Kostümbild*, hg. v. Nicole Gronemeyer u. Florence von Gerkan, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2016, S. 91–101.

Baumbach, Gerda: „Leipziger Beiträge und Theatergeschichtsforschung: Einführung der Reihe“, in: *Theaterwissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, hg. v. Corinna Kirschstein, Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2009, S. 9–44.

Baumbach, Gerda: *Schauspieler*, Bd. 1, Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2012.

Beise, Arnd: *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter 2010.

Bender, Wolfgang F; Bushuven, Siegfried u. Huesmann, Michael: *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Teil 3: 1791-1800*, Berlin: De Gruyter 2005.

Bertram, Christian A. von (Hg.): *Annalen des Theaters. Bd. 7*, Berlin: Friedrich Maurer 1791.

- Bertram, Christian A. von: „Anzeige eines Französischen, in das Schauspielwesen einschlagenden Werkes“, in: *Annalen des Theaters*, Nr. 7, : Friedrich Maurer 1791, S. 118–131.
- Bertram, Christian A. von (Hg.): *Annalen des Theaters*. Bd. 9, Berlin: Friedrich Maurer 1792.
- Blumenbach, Johann F.: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*, hg. v. Johann G. Gruber, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1798.
- Boehn, Max von: *Das Bühnenkostüm in Altertum Mittelalter und Neuzeit*, Berlin: Bruno Cassirer 1921.
- Böhme, Hartmut u. Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Böth, Gitta u. Mentges, Gabriele (Hg.): *Sich kleiden*. Marburg: Jonas Verlag 1989.
- Böttiger, Carl A.: „Kunst. Tischbein’s Vasen. Lady Hamiltons Attitüden von Rehberg“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Nr. 10, Januar 1795, S. 58–89.
- Böttiger, Carl A.: *Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin: ein Beitrag zur richtigen Beurtheilung des Privatlebens der Römer und zum bessern Verständniss der römischen Schriftsteller*, Bd. 1, Leipzig: G. J. Göschen 1804.
- Bovenschen, Silvia: „Kleidung“, in: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Basel/ Weinheim: Beltz Verlag 1997, S. 231–242.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996.
- „Brief eines unbekanntenen Verfassers“, in: *Neue deutsche Dramaturgie*. Mit Kupfern, hg. v. Johann Gottlieb Rhode, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798, S. 130–135.
- Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*. Band 1, Leipzig 1837.
- Burde, Julia: „Das Bühnenkostüm: Aspekte seiner historischen Entwicklung“, in: *Lektionen 6. Kostümbild*, hg. v. Nicole Gronemeyer u. Florence von Gerkan, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2016, S. 106–187.
- Cremer, Anette: „Mode“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 567–580.
- Devrient, Eduard: *Geschichte der Deutschen Schauspielkunst. Dritter Band. Das Nationaltheater*, Leipzig: Verlag von I. I. Weber 1848.
- Dinges, Martin: „Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft.“, in: *Saeculum*, Nr. 44, 1993, S. 90–112.
- Dolgner, Dieter: *Klassizismus*, Leipzig: Seemann 1991.
- Élisabeth Décultot: „»Geschichte der Kunst des Alterthums« und »Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums«, in: *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Martin Disselkamp u. Fausto Testa, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 224–241.
- Elizabeth Wilson: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London: Virago 1987.
- Fahrmeir, Andreas u. Maaser, Michael: „Bürgertum“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 106–111.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*, 5. Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2009.
- Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2014.

- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, 19. Auflage, Bd. 356, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020.
- Friedrich, Hans-Edwin, Jannidis, Fotis u. Willems, Marianne (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 2006.
- Friedrich, Hans-Edwin, Jannidis, Fotis u. Willems, Marianne: „Einleitung“, in: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Tübingen: Niemeyer 2006.
- Garve, Christian: *Ueber die Moden*, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1792.
- Gerlach, Klaus (Hg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Berlin: Akademie Verlag 2009.
- Gerlach, Klaus: „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, in: *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, hg. v. Klaus Gerlach, Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 11–29.
- Gerlach, Klaus: *Ifflands Berliner Bühne. Theatralische Kunstführung und Oekonomie*, Berlin: De Gruyter 2015.
- Giannone, Antonella: *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*, Berlin: Weidler 2005.
- Goethe, Johann W. von: *Der Groß-Cophta. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Berlin: Johann Friedrich Unger 1792.
- Gottsched, Johann C.: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, Leipzig: Breitkopf 1737.
- Groebner, Valentin: *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München: C. H. Beck 2004.
- Gronemeyer, Nicole u. Gerkan, Florence von (Hg.): *Lektionen 6. Kostümbild*. Bd. 6, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2016.
- Gülich, Ludwig A.: *Kritik der Vorstellungen der Schleswigschen Hofschauspielergesellschaft in Flensburg, in den Monaten August, September, October 1798*, Schleswig: gedruckt bei Joh. Wil. Serringhausen Königl. privil. Buchdrucker 1798.
- Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, 5. Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 1994.
- Hagemeyer, Johann G. L. (Hg.): *Dramaturgisches Wochenblatt für Berlin und Deutschland*, Berlin: Petit und Schöne 1792.
- Hahn, Alois: „Bürgerliche Kultur als Menschliche Bildung“, in: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Tübingen: Niemeyer 2006, S. 15–30.
- Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/ Basel: Stroemfeld Verlag 2000.
- Heising-Piltzing Ulrike: „Auf die Bretter fertig los! Zur Funktion des zeitgemäßen Bühnenkostüms und seine Auswirkung auf die Kleidung der Frau um die Jahrhundertwende“, in: *Sich kleiden*, hg. v. Gitta Böth u. Gabriele Mentges, Marburg: Jonas Verlag 1989, S. 99–116.
- Heßelmann, Peter: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 - 1800)*, Frankfurt am Main: Klostermann 2002.
- Hoher, Richard: „Rhode, Johann Gottlieb“, in: *Allgemeine Deutsche Biografie*. Band 28: Reinbeck - Rodbertus, hg. v. Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften, Leipzig: Duncker und Humblot 1889, S. 391–392.
- Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1997.

Hollander, Anne: *Fabric of vision. Dress and drapery in painting*, First published in 2002 by The National Gallery Company, London: Bloomsbury 2016.

Holmes, Susanne: „„Aphroditens holden Kindern“: Formen und Funktionen von Antikerezeption im „Journal des Luxus und der Moden““, in: *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*, hg. v. Angela Borchert u. Ralf Dressel, Heidelberg: Winter 2004, S. 155–178.

Iffland, August W.: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, Gotha 1785.

Iffland, August W.: „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne“, in: *Almanach für Theater und Theaterfreunde 1807*, Berlin 1807, S. 87–138.

Jacob, Joachim u. Süßmann, Johannes (Hg.): *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*. Band 13. Supplemente II, Leiden: Brill 2019.

Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 7. vollständig überarbeitete Auflage, Münster: Unrast 2015.

Jahn, Bernhard u. Maurer Zenck, Claudia (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016.

Karl August Böttiger: „Friedrich Ludewig Schröder in Hamburg im Sommer 1795“, in: *Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1818*, Leipzig: Gerhard Fleischer d. Jüngere 1818, S. 271–312.

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), 2. verb. und ergänzte Auflage, Bd. 4, Salzburg: Otto Müller Verlag 1972.

Klara, Winfried: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1931.

König, René: „Unter und Über der Haut: Die Mode als soziales Totalphänomen“, in: *Die zweite Haut. Über Moden*, hg. v. Thomas Böhm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 113–123.

König, René: *Menschheit auf dem Laufsteg: Die Mode im Zivilisationsprozeß*, hg. v. Hans P. Thurn. Schriften, Band 6, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 1999.

Koselleck, Reinhart: „Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, hg. v. Reinhart Koselleck, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 38–66.

Kotte, Andreas: „Zur Theorie der Theaterhistoriographie“, in: *MIMOS. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 54/1, 2002, S. 5–12.

Kurth, Diana: *Maskerade, Konfusion, Komödie. Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Köln 1999.

LaMotte Fouqué, Caroline de: *Geschichte der Moden 1785 - 1829*, Nach dem Original von 1829-30 hrsg. und mit einem Nachw. von Dorothea Böck, hg. v. Dorothea Böck, Hanau: Dausien 1988.

Lehnert, Gertrud: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

Lessing, Gotthold E.: „Briefe an Friedrich Nicolai, 13. November 1756, und an Moses Mendelssohn, 28. November 1756, 18. Dezember 1756, 2. Februar 1757“, in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Mathes, Berlin: De Gruyter 1974, S. 31–38.

Mathes, Jürg (Hg.): *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 1974.

Matzke, Mieke: „Spiel-Identitäten und Instant-Biographien: Theorie und Performance bei She She Pop“, in: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hg. v. Gabriele Klein u. Wolfgang Sting, Bielefeld: Transcript-Verl. 2005, S. 93–106.

- Maurer-Schmoock, Sybille: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 1982.
- Mayherhofer-Llanes, Andrea: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München: Scaneg 2006.
- Moers, Ellen: *The Dandy. Brummell to Beerbohm*, Lincoln: Univ. of Nebraska 1978.
- Möller, Frank: „Das Theater als Vermittlungsinstanz bürgerlicher Werte um 1800“, in: *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf - Vermittlung - Rezeption*, hg. v. Hans-Werner Hahn u. Dieter Hein, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005, S. 139–210.
- Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Berlin: De Gruyter 1993.
- Monks, Aoife: *The Actor in Costume*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010.
- Münz, Rudolf: „Schauspielkunst und Schauspielkostüm“, in: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, hg. v. Wolfgang F. Bender, Stuttgart: Steiner 1992, S. 147–178.
- Münz, Rudolf: „Theatralität und Theater: Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt „Theatergeschichte““, in: Rudolf Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hg. v. Gisbert Amm, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 66–81.
- Pabst, Stephan: „Physiognomik“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 686–694.
- Petersen, Julius (Hg.): *Schillers "Piccolomini" auf dem Königlichen National-Theater in Berlin. Ifflands Regiebuch zur Erstaufführung am 18. Februar 1799*, Berlin 1941.
- Pfeil, Johann G. B.: „Vom bürgerlichen Trauerspiele: Aus: Neue Erweiterung der Erkenntnis und des Vergnügens (1755)“, in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Mathes, Berlin: De Gruyter 1974, S. 48–57.
- Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*. Neudruck der Erstausgabe von 1844, Bd. 1, München: Georg Müller 1914.
- Reden-Esbeck, Friedrich J. von: *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1881.
- Reichard, Heinrich A. O. (Hg.): *Theater-Journal für Deutschland*. Bd. 7, Gotha: Ettinger 1778.
- Rhode, Johann G. (Hg.): *Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland*, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798.
- Rhode, Johann G. (Hg.): *Neue deutsche Dramaturgie. Mit Kupfern*, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798.
- Rhode, Johann G. (Hg.): *Allgemeine Theaterzeitung*, Berlin 1800.
- Rhode, Johann G.: „Ueber Theater-Gesetze“, in: *Allgemeine Theaterzeitung*, hg. v. Johann Gottlieb Rhode, Berlin 1800, S. 34–375.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, Reissued in Penguin Classics, London: Penguin Books 2003 (1978).
- Schink, Johann F. (Hg.): *Hamburgische Theaterzeitung. Erster Band*, Hamburg: Treder 1792.
- Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Rheinische Musen. Zweiter Band*, Mannheim 1794.
- Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Rheinische Musen. Erster Band*, Mannheim: Beilage: Kunstanzeige 1794.
- Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Journal für Theater und andere schöne Künste. Ersten Bandes erstes Heft*, Hamburg: in der Nutzenbecherschen Buchhandlung 1797.

- Schmieder, Heinrich G (Hg.): *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste. Erster Band*, Hamburg 1799.
- Schmieder, Heinrich G. (Hg.): *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste. Dritter Band*, Hamburg 1800.
- Schulz, Caspar F. (Hg.): *Berlinische Dramaturgie*, Berlin: Carl August Nicolai u. Sohn 1797.
- Schütz, Friedrich W. von (Hg.): *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung. Nebst verschiedenen Nachrichten aus dem Gebiete der Gelehrsamkeit und Kunst. Bd. 7*, Hamburg: Friedrich Bechtold 1799.
- Schütz, Friedrich W. von (Hg.): *Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung. Nebst verschiedenen Nachrichten aus dem Gebiete der Gelehrsamkeit und Kunst. Bd. 8*, Hamburg: Friedrich Bechtold 1800.
- Sengle, Friedrich: *Das Historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 1969.
- Sonnleithner, Josef (Hg.): *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1796*, Wien 1796.
- Spalart, Robert von: *Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeiten. Nach den bewährten Schriftstellern bearbeitet von Robert von Spalart*, Wien: Ignatz Albrecht 1796.
- Steele, Valerie: *The Corset. A Cultural History*, 6. Aufl., New Haven, Conn.: Yale Univ. Press 2011.
- Streim, Claudia: *Historisierende Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert. Inszenierungen von Schillers Wallenstein zwischen 1798 und 1914 (Goethe, Iffland, Brühl, die Meininger, Reinhardt)*, Tübingen: Narr/Francke/Attempto 2018.
- Sulzer, Johann G.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Zweyter Theil*, Leipzig: Weidmann u. Reich 1774.
- Süßmann, Johannes u. Jacob, Joachim: „Einleitung“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 11–15.
- Tenbruck, Friedrich H.: „Bürgerliche Kultur“, in: *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft*, hg. v. Friedrich H. Tenbruck, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1990, S. 251–272.
- Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 9. aktualisierte Aufl., Leipzig: Henschel 2010.
- Ulrich, Paul S.: „Die Gesetze und Anordnungen für das Königliche National-Theater zu Berlin (1802): Ein Schlüssel zu Betriebspraxis und zum Repertoire in Berlin“, in: *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, 1. Aufl., hg. v. Klaus Gerlach, Hannover: Wehrhahn 2009, S. 85–105.
- Unbekannter Herausgeber: *Vademecum für Schauspieler und Liebhaber des Theaters. enthaltend ernsthafte und lustige Bruchstücke und Miscellaneen, sonderbare Gebräuche und unterhaltende Anekdoten das Theater betreffend. Erster Theil*, Berlin und Leipzig: Carl August Nicolai 1796.
- Waugh, Norah: *Corsets and Crinolines*, Repr. der Erstausg, New York: Routledge 1991.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: „Die französische Revolution als Wendepunkt in der europäischen Kostümgeschichte“, in: *Sich kleiden*, hg. v. Gitta Böth u. Gabriele Mentges, Marburg: Jonas Verlag 1989, S. 85–98.
- Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, London: Virago 1987, 1985.
- Winckelmann, Johann J.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
- Zanella, Francesco: „Journale“, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. v. Joachim Jacob u. Johannes Süßmann, Leiden: Brill 2019, S. 398–411.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Dlle. Dumesnil und Dlle. Clairon als Clytaemnestra und Elektra in Voltaires Orest*, Anonymer Kupferstich datiert auf 1750er, hier in: Boehn, Max v.: *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin: Cassirer, 1921, S.349.

Abbildung 2: *Portrait d'Henriette de Verninac*, von Jacques-Louis David, 1799.

Abbildung 3: *Eine Peruanerin, wie sie z. B. in Kotzebu's Sonnenjungfrau unter dem (...) Volk in den letzten Szenen erscheinen kann*. in: *Rheinische Musen*, Erster Band, Mannheim 1794, Beilage: *Kunstanzeige*, S. 33.

Abbildung 4: *Die Tänzerin Vigano. Die Frau alleine, vom Rücken gesehen*, Radierung von Johann Gottfried Schadow, 1794.

Anhang 1

Rhode, Johann G.: „Ueber Theaterkleidung“, in: Neue deutsche Dramaturgie. Mit Kupfern, hg. v. Johann Gottlieb Rhode, Altona: Schmidt und Kompagnie 1798, S. 88–92.

Man kann alles, was über Theaterkleidung zu sagen ist, füglich unter drei Abschnitte bringen, und zwar 1) Alte Kleidungen 2) Modekleidungen und 3) Phantasiekleidungen. Unter alten Kleidungen verstehe ich die Trachten alter Völker, aus welchen man den Stoff zu dramatischen Werken hernimmt; Griechen, Römer, Perser, Sarazenen, Gothen, alte Deutsche, Franken u. s. w. Das Studium dieser verschiedenen Trachten hat viele Schwierigkeiten. Wenn man auf der Bühne sehr gewissenhaft darin verfahren will, so kann man einen doppelten Zweck dabei vor Augen haben. Nämlich 1) die Täuschung für den Gelehrten und Kenner zu vermehren, wenn er sich ganz in dem Geschmack jener Zeiten und der Völker versetzt sieht, zu welchen die handelnden Personen gehören – oder 2) den Nichtkenner über diese Gegenstände zu belehren. – Es stellt sich dieser genauen Nachahmung jener Kleidungen auf unsern Bühnen manche Schwierigkeit entgegen. Die Trachten der Griechen und Römer kennen wir zwar genau – aber man hält es unsern Begriffen von Anstand und Sittsamkeit zuwider sie nachzuahmen. Zwar fangen unsere Schauspielerinnen an, Arme und Schultern nach griechischem Geschmack zu entblößen, – warum scheut man noch das leichte, griechische Kleid? Ich finde es sonderbar, daß man in modernen Kleidungen es nicht anstößig findet, wenn Männer und Frauen sich in fleischfarbenen Zeug einnähen lassen, und als Wilde mit einem kleinen Federschurz auf der Bühne erscheinen - und doch die Griechin in ihrem Grazienkleid nicht zugeben will. – Entweder sollte man jene Trachten ganz – oder gar nicht nachahmen, und eine Phantasiekleidung an ihre Stelle setzen. Denn das Gemisch vom Wahren und Falschen, das wir gewöhnlich erblicken – stört den Kenner nur und führt den Nichtkenner irre. Der Nachahmung der andern vorhin genannten Völker stehen diese Schwierigkeiten nicht im Wege, aber es zeigen sich andere. Es ist schwer, sich eine genaue Kenntniß von ihren Moden zu verschaffen, da sie in verschiednen Zeiten nicht allein selbst ihre Kleidungen änderten, sondern überall viel Willkürliches mit unter läuft. Nicht selten sind sie auch so geschmacklos und lächerlich, daß sie dem Zweck der Darstellung schaden. Mit der Nachahmung

der modernen Kleidung geht es leichter. Wir kennen jetzt durch eine Menge Reisebeschreiber die Moden aller ausländischen Völker, und da wir uns jetzt daran gewöhnt haben den nackten Wilden auf der Bühne erscheinen zu sehen; so findet die Nachahmung überall keine Schwierigkeit. Die Phantasiekleidungen sind für die Bühne schon jetzt von großer Wichtigkeit, und werden es in der Folge noch mehr werden. Sie öffnen der Empfindungskraft, und der Ausbildung des Geschmacks – in Rücksicht der Mode – ein weites Feld. Wir haben eine Menge Opern – die ganze Zauberflöten-Familie – die sich in Rücksicht ihrer historischen Wahrheit überall und nirgends hinsetzen lassen und in welchen man sich kleiden kann, wie man will; wenn man sich nur nicht so kleidet, wie man gewohnt ist die Menschen zu sehen. – Das Publikum findet, zu viel Geschmack an diesen sonderbaren Geschöpfen der Einbildungskraft, als daß wir darauf rechnen könnten, sie bald an der Bühne verschwinden zu sehn. Sie sind indeß zu erbärmlich, als daß sie noch lange so bleiben sollten wie sie sind – der Genius des guten Geschmacks wird sich hoffentlich bald der verwahrlosten Kinder erbarmen – und sie als feine Spiele der Phantasie, zu einer eigenen Art von Theaterbelustigungen machen. Zu jedem dieser Phantasiespiele könnte man dann eine eigne Kleidung erfinden, in welcher die Mode so unbeschränkt ihrer Laune folgen dürfte – wie der Dichter und der Tonschreiber. – Daß sich in Spiele der Art viel Sinn legen ließe – daß man unter leichten Scherzen ernste Wahrheiten sagen und mit lachender Satyre die Thoren aller Art geißeln könnte – fällt in die Augen. Wir haben eine Menge schöner Kompositionen von Mozart, Martini – Dittersdorf und anderen die – der erbärmlichen Worte, welchen sie untergelegt sind, ungeachtet – überall bekannt sind, und selbst von den untersten Volksklassen auswendig gesungen werden – was hindert uns sie auf eben die Art anzuwenden, als die Franzosen ihre Volksmelodien im Vaudeville? – Man verzeihe mir diese Abschweifung vom eigentlichen Gegenstande! Ich werde dieser Zeitschrift nach und nach die wahren Kleidertrachten der Alten und jetzt lebenden Völker, auch die Geschmackvollen Phantasiekleidungen, die ich hie und dort antreffen werde – in Kupfern mitzutheilen suchen.

Anhang 2

Schütz, Friedrich W. von: „Ein paar Worte über Kleidung der Schauspieler“, in: Hamburgisch- und Altonaische Theater- und Litteratur-Zeitung. Nebst verschiedenen Nachrichten aus dem Gebiete der Gelehrsamkeit und Kunst, hg. v. Friedrich Wilhelm von Schütz, Hamburg: Friedrich Bechtold 1800, S. 390–393.

Kein Sachkundiger wird wol leugnen, daß die Kleidung einen sehr wichtigen Umstand ausmacht, der sorgfältig beobachtet werden muß, wenn ein Theater sich, was Güte betrifft, unter den gewöhnlichen theatralischen Belustigungen, auszeichnen will.

Die Kleidung zu bestimmen ist eigentlich die Sache der Direktion, aber äußerst wenige Direktoren besitzen die Kenntnisse, die hierzu erforderlich sind, und dann ist es zuweilen besser, wenn es dem Schauspieler überlassen wird, wie er sich mit Geschmack, seiner Rolle gemäß zu kleiden gedenkt.

Die meisten Schwierigkeiten machen die sogenannten alten Kleidungen, darunter man Trachten alter Völker versteht, als Griechen, Römer, Perser alte Deutsche und dergl. Es ist Pflicht der

Direktion, etwas gewissenhaft damit zu verfahren, theils um die Täuschung für den Kenner zu vermehren, damit er sich in jene Zeiten versetzt sieht und die Völker zu sehen glaubt, welche die handelnden Personen vorstellen, theils aber auch, um Nichtkenner über dergleichen Gegenstände zu belehren. Der genauen Nachahmung dieser Kleidungen stellen sich jedoch mehrere Schwierigkeiten entgegen, als man glauben sollte, denn ob wir zwar die Trachten der Griechen und Römer ziemlich genau kennen, so scheut man sich doch das leichte griechische Kleid nachzuahmen. Ich denke unsre Schauspielerinnen, wenigstens viele von ihnen, würden wenig dagegen zu erinnern haben, aber die Direktionen sind es eigentlich oder auch das Publikum, das sich aus mißverständener Schamhaftigkeit und richtiger gesagt aus Ziererey, zu so freien Kleidungen nicht verstehen will. Man findet es in modernen Kleidungen gar nicht anstößig, wenn die Herren und Damen sich in fleischfarbenen Zeug einnehen lassen und blos mit einem kleinen Federschurz als Wilde auf der Bühne erscheinen, aber die Griechin mit ihrem Gracienkleide hat man bisher noch nicht zugegeben. Was Perser, Sarazenen, alte Deutsche und Franken betrifft, so stehen einer Direktion viele Schwierigkeiten im Wege, um die Kleidung richtig nachzuahmen. Es ist gar zu schwer, sich eine genaue Kenntnis von den Moden dieser Völker zu verschaffen, weil sie in verschiedenen Zeiten eben so sehr wie unsre Modeherren ihre Kleidung änderten, und auch überhaupt wenig Originelles, viel Willkühriges hatten. Oefters sind auch dergleichen Trachten so äusserst geschmacklos, ja sogar lächerlich, daß sie dem Zweck der Darstellung mehr schaden als nützen.

Weit leichter geht es mit der Nachahmung der modernen Kleidungen, denn wir kennen nun durch eine Menge Reisebeschreiber die Moden aller ausländischen Völker und die Nachahmung findet überall keine Schwierigkeit. Die Phantasiekleidungen, so wie sie genannt werden, sind jezt von Wichtigkeit und werden es noch mehr werden. Sie öffnen der Einbildungskraft ein sehr weites Feld in Rücksicht der Mode. Wir haben eine Menge Opern, die sich in Ansehung ihrer historischen Wahrheit überall oder besser gesagt, nirgends hinsetzen lassen und in welchen man sich kleiden kann, wie man will, wenn man nur ausser der gewöhnlichen Art weicht und durchaus so nicht kleidet, wie man Menschen zu sehen gewohnt ist. Unter diese Klasse gehört zum Beispiel die Zauberflöte und mehrere Opern dieser Art. Das Publikum findet gar zu viel Geschmack an diesen sonderbaren Geschöpfen der Einbildungskraft, als daß man darauf rechnen könnte, sie bald von der Bühne wieder verschwinden zu sehen, doch diese Geschöpfe der Einbildungskraft sind in der That zu erbärmlich, als daß sie noch lange so bleiben sollten, wie sie sind, und man kann hoffen, daß der Genius des guten Geschmacks sich bald der verwahrlosten Kinder annehmen wird. –

Daß die Theaterkleidung überhaupt und ihre gute Einrichtung ein wesentliches Requisit der Schaubühne seyn müsse, wird wol kein Mensch leugnen, und immer waren große Schauspieler auch vorzüglich darauf bedacht, ihren Anzug dem Charakter gemäß zu wählen, den sie darstellten. So wußte der große Schröder, ganz aus der Beobachtung der Menschen im gemeinen Leben geschöpften Charakteristik, seinen Anzug jedesmal zu wählen und das nemliche gilt auch von iffland. Seine Kunst besteht vorzüglich darin, seine Kleidung charakteristisch zu machen, ohne auffallend zu werden. Er verliert bei seinem Anzuge nie den Wohlstand aus dem Auge, wie er in den verschiedenenen Ständen und Klassen beobachtet wird, welche er darstellt. Er kopirt nemlich nie den ausgezeichneten Sonderling einer Klasse, sondern die Klasse selbst und dadurch giebt er auch in diesem Stücke seinem Spiele eine allgemeine Wahrheit und Richtigkeit. –

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Estrella Jurado dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht. Ich versichere außerdem, dass die elektronische Version dieser Arbeit mit der gedruckten Form übereinstimmt.

Ort, Datum

Unterschrift