

»Einen frischen Trunk Schiller zu tun«: Theodor Fontanes Schillerkritiken 1870-1889

I. Der Rahmen

1

Von August 1870 bis Ende 1889 oder in seinen eigenen Worten »von der Aufrichtung des Reiches bis zum Sturze dessen, der es aufgerichtet hatte«,¹ war Theodor Fontane »Referent für die Königlichen Schauspiele« am Gendarmenmarkt in Berlin bei der bürgerlich-liberalen *Vossischen Zeitung*, dem »Leibblatt von Alt-Berlin«.² Er war damit der Theaterkritiker der angesehensten Berliner Zeitung für die repräsentative Bühne der neuen Reichshauptstadt und legte dementsprechend an die Darsteller »das Maß für das königliche Schauspiel« (1.117³). Das künstlerische Niveau dieses Königlichen Schauspiels allerdings entsprach keineswegs seiner repräsentativen Stellung, und zwar in doppelter Hinsicht:

Erstens wurde es bei Beginn von Fontanes Wirken als Theaterkritiker schon seit 65 Jahren, nämlich seit August Wilhelm Ifflands Tod (1814) von Hofchergen, nicht von fachlich qualifizierten Kräften geleitet. Dem zu Fontanes Zeit amtierenden Intendanten, Baron Botho von Hülsen (1815-1886), dem 4. in der Reihe dieser Kavaliersdirektoren, hatte der König 1851 die Aufgabe übertragen, weil er als Gardeleutnant des Alexander-Regiments bei Casino-Aufführungen Talent fürs Theaterspielen gezeigt hatte. Er führte ein strenges, aber von künstlerischen Gesichtspunkten wenig angekränkelt Regiment und wird von Max Martersteig als »der personifizierte soldatische Geist« gekennzeichnet: »Dramaturgie, Regisseure, Kapellmeister und Künstler wurden ihren beamtlichen Qualitäten nach eingeschätzt. Ihre künstlerische Intention verlangte man nicht; und wo sie etwa doch zu brauchen war, hatte sie sich der Subordination unter die leitenden Gesichtspunkte einer vorschriftsgemäßen preußischen Paradekunst zu befleißigen.«⁴

»Der fußbleidende General«, der in Thomas Manns *Königliche Hoheit* als »Intendant der großherzoglichen Schauspiele«⁵ fungiert, ist ja durchaus keine Fiktion, sondern an den deutschen Hoftheatern des 19. Jahrhunderts häufiger eine Realität, als es den Bühnen guttat. Die anspruchsvolle Theaterkultur der Zeit der Klassik, die dramaturgisch in der Theaterarbeit Goethes und Schillers in Weimar gipfelte, begann um etwa 1815 zu verfallen (Rückfall in die Dialektdramatik, Tiere als Helden von Theaterstücken - Jocko der Affe! - und als Bühnenstaffage, Vaudeville und artistische Darbietungen usw.). Goethes Rücktritt als Theaterdirektor 1817 etwa hat viel tiefgreifendere Gründe als die auslösende Kontroverse um Caroline Jagemann, Schauspielerin und Geliebte des Herzogs von Weimar, nahelegt; und ohne den Verfall der Bühnenkunst ist

auch Richard Wagners leidenschaftliche Erneuerung des Theaters von der Musik her gar nicht zu verstehen. Als dann um die Mitte des Jahrhunderts von Heinrich Laube in Wien und Leipzig und von Franz Dingelstedt in Weimar Theaterreformen eingeleitet wurden (Repertoireaufbau, intensive Probenarbeit, Vermeiden aller äußerlichen Theatralik, Sprachkultur) und in den 70er Jahren zum Teil auch die Spielkultur klassischer Stücke durch die Truppe des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen (Festlegung aller Details in Sprache, Gestik, Mimik, Bühnenraumnutzung, stilechte Ausstattung, lebhaftes Massenszenen) zu größerer Professionalität des Theaters beitrug, gingen diese Neuerungen am Berliner Schauspiel weitgehend vorbei. Laube urteilte denn auch 1872 in *Das norddeutsche Theater* über die Berliner Hofbühne unter Hülsen bündig: »Das Schauspiel gilt für verfallen«;⁶ und Martersteig äußerte sich 1904 nicht weniger abfällig: »Literarisch und darstellerisch wurde an beiden Institutionen ›den königlichen Schauspielhäusern‹ auch in dieser Periode ›nach der Reichsgründung‹ nicht ein Fußbreit Neuland gewonnen.«⁷

Schon diese Zeitgenossen suchten nach den sozialen und politischen Zusammenhängen für den Niedergang der deutschen Theaterkultur im 19. Jahrhundert. Die Hoftheater, so meinte etwa der liberal gesinnte Laube in *Das Burgtheater*, würden nach »Rokokoprinzipien« geführt, »welche sie sich auferlegen zu höchstgelegener Strangulierung«.⁸ Statt dessen aber brauche man Theater in den städtischen Metropolen, »welche ein großes, innerlich bewegtes, oder welche doch ein mannigfaltiges Publikum haben«.⁹ Da aber die Hoftheater auch in den großen Städten den Ton angaben und diese Entwicklung hinderten, fand ganz folgerichtig später im 19. Jahrhundert das innovative Theater in kleinen Unternehmen statt, wie in Berlin in der »Freien Bühne«. Das Hoftheater war, wie viele der kleinen Fürstenhöfe selbst, zum Anachronismus geworden, obwohl es noch bis ins 20. Jahrhundert existieren sollte. Die Entwicklung zum Privattheater wurde aber durch die 1869 eingeführte Gewerbefreiheit erleichtert, die auch die Theater einschloß, so daß von jetzt an die Privilegien der Hoftheater aufgehoben waren und freie Konkurrenz herrschte.¹⁰

Zweitens besteht in der literaturwissenschaftlichen Forschung Einigkeit darüber, daß die Zeit ungefähr von der Jahrhundertmitte bis zum Aufstieg Gerhart Hauptmanns in den 90er Jahren dramatisch »zu den traurigsten und trostlosesten in der Geschichte der deutschen Literatur« gehört.¹¹ Sie gilt allgemein als Epoche von »Verfall, Veräußerlichung, Tiefstand, der Beachtung kaum wert«.¹² Der theoretischen Grundlegung einer realistischen Dramatik - etwa bei Friedrich Theodor Vischer, Otto Ludwig und Gustav Freytag - und dem äußeren Aufschwung des Theaterwesens entsprach nicht die dramatische Praxis. Dafür ist schon die Tatsache ein Beleg, daß sich aus der Zeit von etwa 1850 bis etwa 1890 außer den Werken Friedrich Hebbels, der damals einer der erfolglosesten Dramatiker war, und Franz Grillparzers, der nach 1848 aus

Enttäuschung dramatisch nicht mehr an die Öffentlichkeit trat, kein einziges Stück auf dem heutigen Spielplan erhalten hat. Das deutsche Theaterrepertoire enthält gewissermaßen eine Lücke von gut 40 Jahren. Das literaturwissenschaftliche Urteil über diesen Stand der Dinge hat sich in den letzten 100 Jahren nicht geändert; eine Ehrenrettung der deutschen Dramatik von 1850 bis 1890 ist bisher nicht unternommen worden. Paul Schlenthers Schlußfolgerung in seiner ersten Ausgabe von Fontanes Theaterrezensionen im Jahre 1905, »Die siebziger und achtziger Jahre waren in der dramatischen Produktion von ganz seltener Öde und Unnatur«,¹³ klingt nicht anders als Robert E. Arnolds Charakterisierung von 1925 über das »Verarmen und Verdorren der deutschen Tragödie im Vierteljahrhundert zwischen dem Verstummen Ludwigs, Hebbels, Wagners und dem ersten Aufschrei des Naturalismus«,¹⁴ oder die Zusammenfassung Fritz Martinis in seiner großen Darstellung *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus* von 1962: »Der Zugang zum Tragischen ging verloren; das Drama starb in der zweiten Jahrhunderthälfte ab.«¹⁵

Fontane selbst merkte schon 1870 in seiner Rezension über die Feier zum 50jährigen Bestehen des Schinkelschen Schauspielhauses an:

es waren andere, größere Zeiten, größere (unbestritten) auf dem Gebiet dramatischer Kunst, damals, als jene Weimarischen Dioskuren die Welt des Schönen regierten, [...] und noch fehlt der Dichter, der mit kühnem Griff auch die Jetztzeit zu erfassen und künstlerisch zu beherrschen versteht

- was er selbst dann im Roman übernahm. So bleibe denn seiner Zeit »nur ein Wächteramt zu üben übrig« (1.58). Die Dramenproduktion, die er von da an 20 Jahre lang zu beurteilen hatte, war nicht dazu angetan, diese Grundeinsicht umzustoßen, ja, 1878 schrieb er geradezu resigniert nach einer Kritik über Rudolf Gottschalls *Pitt und Fox* (1874): »Es erfüllt diese Bedingungen, auf die ich, nachdem mir der strengere Maßstab nolens volens aus der Hand gefallen ist, allein noch halten zu müssen glaube: es langweilt mich nicht, und es schockiert mich nicht.« (1. 722)

Der größte Teil der damaligen Dramenproduktion ist heute völlig vergessen, aber einige Stücke der Zeit sind für das Verständnis Fontanescher Romane unerlässlich, so Ernst Wicherts *Ein Schritt vom Wege* für *Effi Briest* oder Ernst von Wildenbruchs *Die Quitzows* für *Die Poggenpuhls*. Ja, selbst die Namen der meisten damals populären und von Fontane vielfach rezensierten Dramatiker sind heute ganz untergegangen.

Der Spielplan wurde beherrscht von historischen Tragödien oder Schauspielen, Konversations- und Sittenstücken und eskapistischen Komödien. Die Sittenstücke, die einen Einblick in die zeitgenössische Gesellschaft geben

sollten, entwarfen meist nur ein sentimentales oder sensationslüsternes Bild von ihr.

Den historischen Schauspielen mit antiken, mittelalterlichen oder »vaterländischen« Stoffen fehlte zum größten Teil sowohl die geistige Durchdringung der dargestellten Zeit als auch die wirkliche Relevanz für die Gegenwart. Statt einer Problematisierung der menschlichen Existenz- oder Lebensbedingungen, einer Analyse der geistigen Welt und des Lebensstils boten sie modern-sentimentale Gefühlsdarstellung im Gewand einer beliebigen Vergangenheit, hohle Heldenideale und diskrete oder auch aufdringliche Fürstenverherrlichung in glatter, wenn nicht platter, widerstandsloser Versprache. Das Historische war ihnen Draperie, so daß sie gewissermaßen in einem luftleeren Raum spielten und ihre Charaktere von Epoche zu Epoche beliebig auswechselbar waren. Wie Helmut Schanze nachweist, »behandeln im Zeitraum von 1858-1870« »80% der Dramen [...] antike und mittelalterliche Stoffe«. ¹⁶

Das zeitgenössische Lustspiel war in den seltensten Fällen gesellschaftskritisch engagiert oder gar satirisch; es romantisierte vielmehr die Gegenwart und war voller Kurgäste, Prinzen incognito, reicher Erbsinnen, die sich als solche nach einem Aschenputteldasein erst im Verlauf der Handlung herausstellten, schmucker Offiziere und Liebesverwicklungen in Adels- und Künstlerkreisen, wobei die Heirat eines oder mehrerer Liebespaare wider Erwarten doch noch stattfand, vor allem, wenn sich das arme verwaiste Pensionsmädchen oder der Luftikus als adlig erwiesen. Verkleidungen waren darin beliebt, und eine Hosenrolle »als Ornament« (2.212) erhöhte den Reiz eines Stückes erheblich. Dieser offenbar erotisch wirkende Rollentyp verschwand weitgehend, als die Damenmode zur Zeit des Ersten Weltkriegs die Beine freizulassen begann. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aber, einer notorisch pruden Zeit, war der halbwegs entblößte oder in der unteren Körperhälfte figürlich betonte weibliche Körper nur im historischen Kostüm, auf Gemälden, bei den sogenannten Primitivvölkern oder eben in männlicher Kleidung auf der Bühne erträglich.

2

Wie »der fein-sarkastische« Theodor Fontane »von Zeit zu Zeit ein scharfes Wort in die verseichte dramaturgische Diskussion jener Tage warf«, ¹⁷ ja, die Dramatik seiner Zeit geißelte, läßt sich leicht an seinen Theaterkritiken ablesen. So hört er nach der Premiere von *Eine moderne Million*, »Schauspiel in fünf Aufzügen von Bernhard Scholz« (1871) einen Zuschauer beim Verlassen des Theaters »Wirklich sehr nett« sagen und reflektiert dieses Urteil:

»Wirklich sehr nett« Und warum nicht? Es kommt nur darauf an, [...], was man von einem Theaterabend verlangt [...]. Wenn es einem genügt, eine Anzahl Bilder auf die Netzhaut fallen zu lassen, die »kleine Buska« (wie die Vertrauten sagen) in Rosa, in Blau, in Grau und Weißgestreift, in Pfirsichblüt und in Schwarz abwechselnd erscheinen zu sehen, wenn es einem genügt, in einem Spukschloß den bekannten Holzpantientritt auf Treppe und Korridor und eine Viertelstunde später auf dem vorüberfließenden Rhein den Chorgesang von »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten« zu hören, wenn es endlich einem genügt, ein ziemlich unmotiviertes Feuer ausbrechen, eine Millionärstochter sich mit dem Vaterunser abmühen und den Helden des Stücks, »den Knaben wohl in dem Arm«, auf die Bühne stürzen zu sehen, so ist dies neue fünftaktige Schauspiel »wirklich sehr nett«. Wenn man aber [...] statt einer Mischung von Sentimentalität, Modernität und Sensationsromantik vor allem Wahrheit des Ganzen, Wahrheit der Charaktere und Situationen verlangt, so läßt das neue Stück vieles zu wünschen übrig und ist, bei allem Arrangiertalent und aller Unterhaltlichkeit, doch schließlich, wirklich nicht sehr nett. (1. 43)

Fontanes Ansicht über die historische Dramatik der Zeit ist ähnlich kompromißlos in seiner Kritik von Rudolf Gottschalls *Herzog Bernhard von Weimar* (1871) ausgesprochen:

Nicht nur Trauerspiel, sogar geschichtliches Trauerspiel! Und warum auch nicht? Wir sehen Kürassiere und Dragoner, alte Bekannte aus Wallensteins Lager her, das Rautenbanner flattert im Winde, die Schärpen sind grün und weiß, Bernhard siegt, liebt und wird vergiftet, und im Hintergrunde erhebt sich ein gotischer Turm, [...]. Es gibt nun freilich eine Minorität, die das Wesen einer Zeit nicht in Klapphut und Reiterstiefeln, sondern in mehr innerlichen Dingen sucht [...].

Das ganze Stück ist eine dramatisierte Turner- und Sängereinfahrt mit aufgelegtem Fäßchen und Redeprogramm. Erste Nummer (Festrede): Gott schuf den Deutschen und freute sich. Zweite Nummer: »Sie sollen ihn nicht haben.« Drittens: »O Straßburg«. Viertens: »Die deutsche Maid« (Deklamation unter gütiger Mitwirkung einer Blondine). Fünftens: Wiederholung der Festrede. Zu gütiger Beachtung: Rückkehr 9 1/2; der Zug hält bei Station Finkenkrug, [...].

Geschichtliches Trauerspiel! Unter den Gestalten des Stückes ist auch Richelieu, natürlich mit seiner Nichte. Sie gehört zu ihm wie die Schnupftabaksdose zu Friedrich dem Großen. [...] Er ist in lugubrer Stimmung, und einer seiner ersten Sätze läuft auf die Mitteilung hinaus: »Ich fühl's an meinen Nerven.« Dann erfahren wir weiter: seine Krank-

heit sei, daß er lebe, und sein Amt sei blutig. Hierbei einen Augenblick verweilend, verrät er uns auch die Beweggründe, weshalb er eigentlich um einen deutschen Feldherrn werbe. Diese Beweggründe - wir zitieren aus dem Gedächtnis - lauten etwa:

Durch mich

Ward Frankreich arm an Helden; nur ein Held
Darf fürder noch in Frankreich sein: der König,
So müssen wir uns Helden borgen.

Es war dies die Zeit, wo Turenne und Condi glänzend in ihre Laufbahn eintraten und Duquesne siegreich über die Meere fegte. Kardinal oder nicht, er war Franzose, und über keines Franzosen Lippe ist je das Wort gekommen, daß Frankreich sich seine Helden borgen müsse. (1.238 f.)

Als Fontane den Posten des Referenten der königlichen Schauspiele nach seinem Ausscheiden als Redakteur aus der konservativen *Kreuzzeitung* übernahm, war er 50 Jahre alt. Kenntnisse des Theaterwesens oder Erfahrungen als Theaterkritiker brachte er für seine neue Aufgabe nicht mit, aber er hatte immerhin während seiner Engländeraufenthalte in den 50er Jahren gelegentlich über Londoner Theater und dabei vor allem in einer Reihe von Reportagen über *Shakespeare auf der modernen englischen Bühne* (1855) berichtet, die durchaus als Vorläufer seiner späteren Theaterkritiken anzusehen sind und in die er immer wieder provokativ vergleichende Eindrücke und Urteile über die deutsche Bühne einflacht. Seine damalige Hoffnung allerdings, daß der »Realismus einer neuen Schule«, »das unverkennbare Streben nach Wahrheit, nach Emanzipation von jenem konventionellem [!] Plunder, der Ziererei und Idealität verwechselte«,¹⁸ zu einer dramatischen Blüte führen würde, sollte sich erst ganz am Ende seiner Kritikerzeit zu erfüllen beginnen. Nach seinen Initialen »Th. F.« wurde er zunächst »Theaterfremdling«¹⁹ genannt und ging mit gewissen Vorbehalten an die Arbeit.²⁰ Aber trotz seiner Bedenken übte Fontane seine Rolle als Kritiker auf dem Parkettplatz 23 zwanzig Jahre lang aus und folgte konsequent dem Grundsatz: »Wir sind nicht dazu da, öffentliche Billets doux zu schreiben, sondern die Wahrheit zu sagen oder doch das, was uns als Wahrheit erscheint« (1.66) oder noch lapidarer in einem Brief an Hugo Lubliner: »Kritik ist Kritik, und mir wird auch nichts geschenkt.«²¹ Empfindlichkeit der Schauspieler wehrte er ab: »Es ist furchtbar billig und bequem, immer von den Anstandsverpflichtungen der Kritik zu sprechen; zum Himmelwetter, erfüllt selber erst durch eure Leistungen diese Verpflichtungen. Das andre wird sich finden. Wie's in den Wald hineinschallt, schallt's wieder heraus.« (2.157)

Dieser kritische Entscheidungsmut wurde schließlich von Theaterwelt und Öffentlichkeit anerkannt. »Sein meinungsbildender Einfluß«, schreibt Rüdiger Knudsen in der bisher einzigen Monographie über Fontane als Theaterkri-

tiker, »wuchs von Jahr zu Jahr«,²² und Fontane selbst hat sich seine kritische Entschiedenheit im Rückblick auch gegenüber der jungen Generation zugute gehalten:

Die Kritiken sind alle wie von Verbrechern geschrieben, die nur immer auf der Hut sind, vor Gericht nichts zu sagen, was gegen sie gedeutet werden kann. Ich habe mich nie für einen großen Kritiker gehalten [...], aber doch muß ich, für natürliche Menschen, mit meinen Schreibereien ein wahres Labsal gewesen sein, weil doch jeder die Antwort auf die Frage ›weiß oder schwarz‹, ›Gold oder Blech‹ daraus ersehen konnte; ich hatte eine klare, bestimmte Meinung und sprach sie muthig aus. [...] Zu solchem runden Urtheil rafft sich von den Modernen keiner auf; wie die Schatten in der Unterwelt schwankt alles hin und her und sieht einen traurig an; [...].²³

Fontane erwarb sich im Laufe der Jahre den Ruf eines unparteiischen, der Sache verpflichteten Fachmannes, von dem sein Nachfolger im Amt ein von Sympathie getragenes Porträt entworfen hat:

Mit rührender Pünktlichkeit erschien er zur Anfangsstunde im Schauspielhaus und harrte durch bis ans Ende. Wenn er sich auf der äußersten Rechten des Parketts dicht unter der Intendantenloge auf seinen angestammten Eckplatz niedergelassen hatte, sah man ihn mit hochgezogenen Brauen dasitzen, den Oberkörper vorgebeugt, das schöne Dichterhaupt in den Nacken geworfen, den sorgenvollen Blick gespannt, in leibhaftiger Fragestellung. Im ganzen Publikum gab es keinen aufmerksameren Zuschauer, keinen scharfsichtigeren Betrachter. Wie alles in Kunst und Leben Eindruck auf ihn machte, so nahm er auch von diesen notgedrungenen Theaterbesuchen stets etwas Besonderes mit sich, freilich auch Bedenken, Zweifel, Qual.²⁴

Im Rückblick erscheint Fontane, wie auf vielen anderen Gebieten so auch auf diesem, als leiser Revolutionär, als unspektakulärer Erneuerer. Er hob bei großer sprachlicher Entspanntheit die Theaterkritik auf eine literarische und geistige Höhe, die in diesen Jahren einmalig ist. In heiterer, geistreicher und präziser sprachlicher Form analysiert Fontane die Aufführungen nüchtern und hart und schreckt bei der Beurteilung der Darstellung auch vor Angriffen auf die ›Stars‹ der Königlichen Bühne nicht zurück.

Der Schwerpunkt seiner Beurteilung liegt bei der Aufführung, nicht beim Text; und gerade bei den klassischen Dramen setzt der Kritiker die Kenntnis des Stücks voraus, so daß die Erörterung ihrer geistigen Substanz einen viel geringeren Raum einnimmt als die bühnenmäßige Umsetzung. Auch Fontanes

Schiller-Besprechungen geben deshalb viel eher darüber Auskunft, wie seine Zeit Schiller darstellt und auf Schiller reagiert, als darüber, wie Fontane die dramatischen Werke des Klassikers insgesamt einschätzt, obwohl auch dies immer wieder in kurzen, später zu betrachtenden Erörterungen anklingt. Wo Fontane literarisch argumentiert und wertet, da handelt es sich meist um die neue, die zeitgenössische Dramenproduktion, die ihre Uraufführung oder ihre Berliner Erstaufführung erlebt und bei der er die prüfende Stellungnahme zum Stück als Teil seiner Kritikeraufgabe betrachtet.

Seine Kritik basiert auf den Grundsätzen dessen, was man ›poetischen Realismus‹ zu nennen gewohnt ist. Wie immer man diesen Begriff bei seiner Anwendung auf Fontanes Romanwerk sich entwickeln sehen und modifizieren mag - für die Charakterisierung seiner theaterkritischen Position erweist er sich in seinem etablierten Verständnis als hinreichend. Fontane will sich gegen zwei Extreme abgrenzen: gegen romantischen Wirklichkeitsverlust und gegen naturalistische Wirklichkeitsschwere, wobei ihm in den ersten Kritikerjahren das letztere als die größere Verirrung erscheint. Die Gestaltung der Realität wird erst zur Kunst, wenn »die öden Flächen« (2.481) getilgt sind und jenes künstlerisch verklärende Etwas, was das Bild von der Photographie, die Novelle von dem Bericht unterscheidet« (1.769) hinzutritt. Daher zieht der Theaterkritiker 1879 den »Minuett-Alexandrin« der klassischen französischen Tragödie dem »Kothurngestolper der genialen Fuseltragödie« (1.832 f.) vor; und daher wehrt er sich 1871 anlässlich eines Gastspiels der berühmten italienischen Tragödin Adelaide Ristori gegen den krassen Realismus einer Sterbeszene in Carlo Marzencos *Pia dei Tolemei* mit den Worten:

Die Kranke hüstelt, stützt sich auf den Arm des Kastellans. Da erscheinen Vater und Gemahl; sie bringen scheinbar das Leben, in Wahrheit bringen sie nur den Tod. Das eigentliche Sterben beginnt. Die Augen brechen, die Hände tasten und greifen willenlos umher, das Gesicht wird erdfahl, endlich fällt sie zu Boden - das Fallen selbst nicht mehr das allmähliche Hingleiten einer Sterbenden, sondern das plötzliche Zusammenbrechen einer Toten.

All das widerstrebt unserem Schönheitsgefühl; wir wollen das auf der Bühne nicht sehen; diese Art realistischer Kunstübung hat es in Deutschland noch nirgend zum Bürgerrechte bringen können. Gut so; wir freuen uns dessen. (1. 106 f.)

Was Fontane unter echtem Realismus versteht, ist immer wieder in kurzen Hinweisen ausgesprochen, so 1879 anlässlich seiner Kritik von A. Hackethals *Eine Ehe von heut* (Erstaufführung 1879, Erstdruck 1882):

Was wirft man den Realisten vor? Daß sie mit einer Riesenpapierschere an das sich wandbildartig vorbeibewegende Leben herantreten, ein beliebiges Stück herausschneiden und uns präsentieren. Sie dürfen, auf den vorgestrigen Abend gestützt, diesen Vorwurf mit Recht dahin beantworten, daß ein solches willkürliches Herausschneiden nicht genüge, daß es vielmehr, was den ›Schnitt‹ angeht, auf eine glückliche Stellenwahl, hinterher aber auf eine geschickte Retuschierung ankomme. Und sie werden hinzusetzen dürfen: In dieser Wahl und dieser Retuschierung steckt eben die Kunst. Vielleicht alle Kunst! (1.818)

Erst gegen Ende seiner Kritikerzeit dagegen gewann Fontane Verständnis für den Naturalismus des jungen Gerhart Hauptmann, dessen erste Stücke er vorsichtig-positiv besprach. Es sind dies die Jahre, in denen er auch in seinen eigenen Romanen mit *Stine* und *Mathilde Möhring* dem Naturalismus am nächsten kam.

II. Die Schillerkritiken

3

Es überschreitet die vorliegende Aufgabe, das komplexe und sich wandelnde Schillerbild des 19. Jahrhunderts auszubreiten.²⁵ Relevant für das Verständnis von Fontanes Schillerkritiken aber ist einer der Widersprüche, die es durchziehen: Die Menschen empfanden zugleich Schillers Zeitferne und Zeitrelevanz. Einerseits war die Erhebung Goethes und Schillers in den Rang unantastbarer Klassiker, die gewissermaßen alles menschlich Bedeutsame in poetisch mustergültiger und unübertrefflicher Form gesagt hatten, schon in den 30er Jahren vollendet, und das Zitat aus ihren Werken genoß als erhebende Lebensweisheit pseudoreligiöse Weihe. Daß diese marmorne Starre und Überzeitlichkeit zwangsläufig zum Verkümmern des geistig herausfordernden Umgangs mit den Klassikern führte, hat schon im 19. Jahrhundert selbst Friedrich Nietzsche in seiner *Ersten Unzeitgemäßen Betrachtung* erkannt und gegeißelt. Goethe und Schiller

das so nachdenkliche Wort ›Klassiker‹ anzuhängen und sich von Zeit zu Zeit einmal an ihren Werken zu ›erbauen‹, das heißt, sich jenen matten und egoistischen Regungen überlassen, die unsere Konzertsäle und Theaterräume jedem Bezahlenden versprechen, auch wohl Bildsäulen stiften und mit ihrem Namen Feste und Vereine bezeichnen - das alles sind nur klingende Abzahlungen, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um im übrigen sie nicht mehr zu kennen, und um

vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen. Denn: es darf nicht nicht gesucht werden; das ist die Philisterlösung.²⁶

Andererseits glaubte man gerade aus Schillers Werk aktuelle, vor allem politische Botschaften herauslesen zu können, die Orientierung und Nachdruck bei den eigenen drängenden Bedürfnissen versprachen. So wurde Schiller u. a. zur Symbolfigur der erstrebten deutschen Einheit, und auch Fontane steuerte 1859 in diesem Sinn ein Gedicht zur Schillerfeier bei. Je nachdem, ob dabei der ›Revoluzzer‹ der frühen Dramen oder der höfische Klassiker der späteren betont wurde, ließ sich Schiller dann sowohl von den Liberalen als auch von den Konservativen ausbeuten.

Fontanes eigene Entwicklung als Dichter ist zweifellos mehr von den Zeitgenossen seiner Jugend wie Heine, Herwegh oder Platen geprägt als von Goethe und Schiller; und unter den Klassikern rührte und berührte ihn persönlich zeitlebens Shakespeare mehr als diese. Auch bewahrte er sich immer die Freiheit zur Kritik gegenüber den im 19. Jahrhundert vielfach so kritik- und bedingungslos verehrten ›Weimarer Dioskuren‹, wobei er sich etwas darauf zugute hielt, »daß ich im Uebrigen [...] meinen Schiller aufrichtiger liebe und bewundere, als es das nachplappernde Phrasenvolk, das Salon und Schule unsicher macht, beim besten Willen im Stande ist.«²⁷ Als junger Mann hat er sich in seinem Gedicht »Shakespeares Strumpf« gerade über den Schillerkult in Leipzig lustig gemacht. Aber über Schillers ungeheuren, wenn auch manchmal lähmenden literarischen Einfluß war er sich im klaren, ja sein eigenes Dramenfragment *Karl Stuart* zeigt unverkennbar den Schillerschen Blankversduktus. Wie damals jeder auch nur halbwegs gebildete Deutsche war Fontane mit Schillers Werk von klein auf vertraut. *Meine Kinderjahre* enthält die reizvolle Szene, wie der 11jährige, von seinem Vater ermutigt, aber nicht erleuchtet, das völlig unverstandene Gedicht »Das Eleusische Fest« zu lernen versucht;²⁸ und der 13jährige begann seine kurze Zeit auf dem Neurruppiner Gymnasium nach eigener Aussage mit der Kenntnis »beinahe sämtliche[r] Schillersche[r] Balladen« (MK 177). Fontane kannte »seinen Schiller« aus dem Effeff und zitierte ihn Zeit seines Lebens, auch parodierend und ironisierend, weitläufig. In mehreren seiner Romane bilden Gestalten, Figurenkonstellationen und Szenen aus Schillers Dramen personale, handlungsmäßige und symbolische Deutungsfolien, am intensivsten wohl in *Cécile*.²⁹ Wie die Theaterkritiken, aber auch andere Fontanesche Texte zeigen, ändert sich das Urteil des Dichters über Rang und Relevanz einzelner Schillerscher Dramen im Lauf seines Lebens durchaus.³⁰

Bei dem unbezweifelbaren Klassikerstatus Goethes und Schillers bildeten deren Stücke einen integralen und wichtigen Teil des Repertoires im späten 19. Jahrhundert. Von den etwa 650 Theaterkritiken Fontanes befassen sich 86 mit den Dramen Schillers, der dabei vor Shakespeare mit 55 und Goethe mit

33 besprochenen Aufführungen der am meisten gespielte Klassiker am königlichen Schauspielhaus in Berlin ist - und nicht nur dort, denn Statistiken anderer deutscher Theater würden dieses Bild bestätigen. Aber gerade die klassische Verbindlichkeit dieser Autoren führte dazu, daß ihre immer neue Darbietung in der ständigen Gefahr war, zu einem leeren Ritual zu degenerieren, das regelmäßig und voller Devotion vollzogen wurde und den Schauspielern glänzende Sprechrollen bot, aber inneres Engagement weder bei den Mitwirkenden noch beim Publikum erforderte. Der Zeitgeschmack war besonders Schiller nicht günstig, weil man in einer von Realismus und Fortschrittsdenken bestimmten Epoche keinen Zugang mehr zu seinem hohen tragischen Stil, zu dem gedanklichen Reichtum und Idealismus seiner Stücke, zu der Einheit von Bühnencharakter und Weltanschauung hatte. »Alles, was der Sprache unseres modernen Lebens näher steht«, schreibt Fontane, »glückt besser als der hohe Gang Schillerscher Verse.« (1.10) Man verfehlt den Klassiker nach zwei Seiten. Entweder man gerät in leeres Posieren, in falsches Pathos und übertriebene Gestik, wo dann etwa »das Dogma des gedonnerten Abgangs«-(1.118) praktiziert wird; oder man reduziert die Schillerschen Charaktere auf bürgerliches Durchschnittsmaß und die Jamben zu alltäglicher Prosa. Fontanes Schillerkritiken geißeln dieses doppelte Versagen des zeitgenössischen Theaters gegenüber dem dramatischen Stil der Klassik immer wieder:

Der alte Schrei- und Donnerstil ist seinem Gegenteil gewichen. ›Wozu der Lärm?‹ ist Devise und Direktive der neueren Schauspielkunst geworden. Gewiß ein Fortschritt; [...] Aber die Tragödie ist nicht als Konversationsstück zu behandeln, und schöne Natürlichkeit ist nicht zum einzigen Gesetz zu erheben. Gewiß, auch Helden tragen einen Hausrock, aber sowie dieser Hausrock Miene macht, sich bis zum Schlafrock zu verlängern, so ist er vom Übel. (1.467)

Alles tot; Rüstungen, in denen Gespenster stecken, und das kaum; hergesagte Rollen, denen gegenüber jeder das Gefühl hat, es daheim an seinem Teetisch besser, innerlicher und eindringlicher machen zu können. Vor siebzig Jahren haben diese wundervollen Verse die Herzen unseres Volkes hingerissen, jetzt sind sie wie Herbstwind, der über Stoppeln fährt. Keine Halme beugen sich mehr elegisch ihrem Wohllaut. Die Romantik ist hin. Für unser aller Herzen vielleicht, aber am sichersten in den Herzen unserer Schauspieler. (1.693)

Mit dieser Einsicht in das Verfehlen von Schillers Dramenstil entweder zum Hohl-Pathetischen oder zum Spießbürgerlich-Banalen steht Fontane in seiner Zeit nicht allein. Eugen Kilian etwa, Regisseur verschiedener Theater

und um die Bühnenadaption von Schillers Werk hochverdient, klagt ganz ähnlich:

Schwerer waren die Kämpfe, die im klassischen Drama bestanden werden mußten: gegen eine schwunglose Nüchternheit einerseits, die der törichten Meinung lebt, die platte Natürlichkeit der Straße auf eine phantastische Höhenkunst übertragen zu können, gegen ein seelenloses, geschwollenes Pathos andererseits, das den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen zu verlieren droht und sich in einem gedankenlosen deklamatorischen Singsang ohne Rücksicht auf Sinn und Inhalt der Rede zu gefallen liebt.³¹

Fontane spricht von

der immer fester in mir werdenden Überzeugung [...], daß das Klassisch-Ideale und das Historisch-Romantische an unsrer Bühne gleichmäßig auf eine berechtigten Ansprüchen entsprechende Darstellung verzichten muß. Iphigenie, Tasso (in den Frauenrollen) und die Braut von Messina einerseits, Tell, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans andererseits - wie leblos, wie unberührt vom Geiste der Dichtung ziehen alle diese Gestalten an uns vorüber. Bei den klassischen Rollen gebricht es an Verständnis und großem Stil, bei den romantischen an Erfindung; alles wird mechanisch zusammengeschoben, die Teile sind da - »fehlt leider nur das geistige Band.«(1.362 f.)

Wo Schiller als aktuell begriffen wird, da geschieht es um der erwähnten politischen Absichten willen, die man mit ihm verfolgt. Schon Fontanes allererste Kritik muß sich mit diesem Problem auseinandersetzen. Die Saison 1870/71 im königlichen Schauspiel wird am 17. 8. 1870 mit *Wilhelm Tell* eröffnet. Das Ereignis bestätigt einen für die Bühnengeschichte von Schillers Dramatik typischen Zug und erfordert vom Rezensenten Takt und Zurückhaltung. Wegen der Mitte August um Metz wütenden Kämpfe im deutsch-französischen Krieg ist das Publikum in einer Kampfes- und Siegesstimmung, der sich auch Skeptiker kaum entziehen können, und nimmt das Bühnensehen als Anlaß zu nationalen Demonstrationen. Fontane beginnt:

Es ist herkömmlich geworden, in großen nationalen Momenten unseren nationalen Dichter zum Volke sprechen zu lassen. Ein Glück, daß wir ihn besitzen, daß seine vor allem spruch- und gedankenreichen Schöpfungen uns für alles, was kommen mag, bereits einen geprägten, längst Allgemeingut gewordenen Ausdruck überliefert haben, der, zu rechter Stunde seine ursprüngliche Frische zurückgewinnend, neuzündend in alle Her-

zen schlägt. Einer Situation wie der gegenwärtigen entspricht nichts besser als der Tell. Er enthält kaum eine Seite, gewiß keine Szene, die nicht völlig zwanglos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unseren Kampf gedeutet werden könnte. (1.7)

Die Geschichte solcher aktuellen Umfunktionierung von Aufführungen, durch die die Szene zum Tribunal wird, hat deutlich ihre Höhepunkte in den Krisenjahren, in denen das Bürgertum auf die Verwirklichung seiner politischen Wünsche nach Einheit und Freiheit hoffte. Wie Tendenzliteratur, so entwickelte sich nun auch Tendenzbeifall. Schon unmittelbar nach Schillers Tod war es während der Napoleonischen Besetzung Deutschlands üblich, bei Schiller-Aufführungen an bestimmten Stellen in Beifall auszubrechen: »Wallensteins Lager mußte sich neue Kriegslieder gefallen lassen, Graf Dunois [in *Die Jungfrau von Orleans*] wurde mit überlaut getrennt hervorgehobener Rede Ausrufer gegen Frankreich bei jauchzendem Zustimmung. [...] Bei dem ›Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd‹ erhob sich das ganze Publikum und stimmte mit ein.«³²

Die Räuber und *Fiesco*, berichtet Eckermann, fanden besonders bei Studenten Anklang, wobei es nach Albert Ludwig »altgeheiliger Gebrauch der Musensöhne war, das Räuberlied im vollen Chorus mitzusingen«³⁴. Besonders aber *Wilhelm Tell* bot sich für diesen Bezug auf aktuelle Ereignisse an, weil die Liberalen in der demokratischen Einigung der Schweizer nach dem Sturz der Fürstenherrschaft ihr politisches Ziel ausgedrückt sahen, auch in Deutschland die politische Einheit in Freiheit zu verwirklichen; und so wurde das Stück denn auch 1830 und 1848 immer wieder als Anlaß zu politischen Demonstrationen genommen, was gelegentlich sein Verbot zur Folge hatte. Otto Corvin etwa berichtet in seiner *Autobiographie Aus dem Leben eines Volkskämpfers* (1861): »In jener Zeit [1830] herrschte große Aufregung in Mainz. Die Julirevolution hatte den ersten Anstoß gegeben; eine Menge junger Leute fanden einen Genuß daran, die französische Kokarde zu tragen und im Theater die Marseillaise zu singen oder unmäßig zu applaudieren, wenn in der Stummen von Portici das Militär zurückgeschlagen oder im Tell Geßler erschossen wurde.«³⁴

Der 4. Akt von François Aubers Oper *Die Stumme von Portici* löste in Brüssel bekanntlich geradezu die belgische Revolution aus, und *Wilhelm Tell* wurde offenbar auf Grund der Erfahrungen von 1830 in Mainz verboten, »weil bei einer vorhergehenden Darstellung das Publikum einzelne Stellen auf naheliegende Verhältnisse bezogen und mit lautem Beifall ausgezeichnet hatte«.³⁵ Vor allem 1848 wurden *Wilhelm-Tell*-Aufführungen zu Demonstrationen für die nationale Einigung benutzt und nahmen in Berlin regelrecht den Charakter von Volksfesten an. Aber es war nun nicht mehr nur die demokratische Seite, die Schillers Schweizer Stück als ihren politischen Kampf

betrachtete; es ließ sich auch von Gemäßigten und Konservativen durchaus verwenden:

Am 23. März 1848 wurde die königliche Bühne »auf Begehren des Volkes« mit *Wilhelm Tell* wieder eröffnet. Die Verse
»Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit.«
wurden nun, nach hergestellter Ordnung, stürmisch und da capo verlangt.³⁶

Wenn so Liberale und Konservative »ihren« Schiller beanspruchten, konnte es nicht ausbleiben, daß sich die politischen Auseinandersetzungen ins Theater verlagerten. So erzählt Karl Holtei, daß während einer »Berliner Aufführung der Jungfrau von Orléans bei Dunois' Worten »Für seinen König muß das Volk sich opfern« sich in den althergebrachten Beifall heftiges und anhaltendes Zischen mischte.«³⁷

1870 schien sich äußerlich die Zeit von 1813 zu wiederholen. Wieder ging es gegen Frankreich, und wieder wurde das Reiterlied aus *Wallensteins Lager* »wie eine deutsche Marseillaise«³⁸ benutzt. Nur waren es diesmal nationalkonservative Gefühle, die sich darin äußerten. Als Fontane 1870 auf dem Parkettplatz 23 der *Wilhelm-Tell*-Aufführung zusah, war der Freiheitsgedanke über dem kriegerischen Erwerb der Einheit vergessen. Es herrschte Siegesstimmung. Ihr zu widersprechen, lag Fontane fern - seine Einstellung hat er in *Kriegsgefangen*, *Aus den Tagen der Okkupation* und unauffälliger auch in *Der Krieg gegen Frankreich* ausgesprochen - und hätte das denkbar unpopulärste Debut in seinem neuen Beruf bedeutet, aber er war dankbar, daß sich die Zuschauer bei ihrer aktuellen Auslegung des Stücks Zurückhaltung auferlegten: »wir müssen uns des guten Taktes des Publikums freuen, das nicht stichwortbegierig mit seinem Beifall in Anschlag lag, sondern ihm nur Ausdruck gab, wo Schweigen ein Fehler der Affektation gewesen wäre.« (1.7)

Das ist umso mehr anzuerkennen, als die Inszenierung die Aktualisierung des Stücks geradezu provozierte, denn die »Piecen der Zwischenakte« strichen den nationalen Charakter der Aufführung heraus. Gespielt wurden der Pariser Einzugsmarsch von 1813, das Preußenlied und »das deutsche Vaterlandlied«, also Ernst Moritz Arndts »Was ist des Deutschen Vaterland?«, das das ganze 19. Jahrhundert hindurch eine Art inoffizieller Nationalhymne darstellte.

Noch eindeutiger als in diesem Fall wurde anderswo durch suggestives Beiwerk der französische Feind des Krieges mit dem Feind der Schweizer in Schillers letztem Stück gleichgesetzt: »Im Gothaischen Hoftheater wurde im Frühjahr 1871 *Wilhelm Tell* aufgeführt; der Theaterzettel dieser Vorstellung

verkündete in einer gebührend durch den Druck hervorgehobenen Fußnote: daß Geßler und Rudolf von Harras in der hohlen Gasse beritten, auf zwei Franzosenpferden aus der Beute von Sedan, auftreten würden.«³⁹

Die bisher letzte Station dieser Aktualisierung von *Wilhelm Tell* zu politischen Zwecken bildet 1941 Hitlers Verbot des Stückes, nachdem der Schweizer Theologiestudent Maurice Bavaud mehrmals versucht hatte, den Führer zu ermorden. Der Tyrann sah sich nun als Geßler und wollte das Publikum nicht auf unliebsame Gedanken bringen.⁴⁰ In solcher Umfunktionierung Schillers zum propagandistischen Kommentar der Gegenwart des jeweiligen Publikums zeigt sich der Status gerade dieses Dramatikers als Klassiker und »unser nationaler Dichter« (1.7), der dem bildungsbeflissenen Bürgertum so bekannt war, daß es »bei seinem Schiller, leicht silbenkontrollierend zu Gerichte sitzt« (2.246).

4

Es geht aus Fontanes Schillerkritiken hervor, daß das damalige Theater das Problem nicht bewältigt hat, einen Autor immer neu darzubieten, dessen Stücke dem größeren Teil der Zuschauer häufig über weite Strecken Wort für Wort vertraut waren: »jeder kennt seinen Miller und seine Luise, und zu dem bewährten Alten muß eben ein bewährtes oder bestempfohlenes Neues kommen, um das Interesse wieder flott zu machen.« (1.138) Erst in unserer eigenen Gegenwart stellt sich dieses Problem umgekehrt: Da die Kenntnis von Schillers Dramen so zurückgegangen ist, daß der Durchschnittstheaterbesucher zu dem Text meist vorher gar keinen Zugang gehabt hat, ist nun die Frage, wie man Schiller spielen muß, wenn das Publikum ihn nicht mehr kennt.⁴¹

Eine Folge der geistigen Ferne Schillers zu Fontanes Zeit war, daß für den Kritiker bestimmte Gestalten seiner Dramen nicht mehr glaubwürdig verkörpert werden konnten, weil sie als Typ nicht mehr existierten. So ist Karl Moor Fontanes Meinung nach

aus der Renommiererepoche des vorigen Jahrhunderts herausgeboren und konnte vollendet nur von jenen Renommiergenies gespielt werden, die damals das Leben und die Bühne unsicher machten. [...] Um den Karl Moor zu spielen, muß man an ihn glauben. Aber welcher gebildete Mensch kann das. Fände sich einer, so tut er mir leid. [...] Es gibt keine Karl Moors mehr, und weil es keine mehr gibt, so sind sie auch nicht mehr zu spielen. (1.674)

Ebenso gibt es auch keine Jeanne d'Arcs mehr, »es macht in der Tat gar keinen Unterschied mehr, wer die Rolle spielt«, denn sie war »auf die Begeisterung gestellt« und »von dem hohen inneren Seelenleben, das nötig ist, um dieser, wenn auch nicht vollendetsten, so doch erhabensten aller dichterischen Gestalten gerecht zu werden« (1.915 f.), ist eben nichts mehr zu finden. Daher muß der Kritiker konstatieren, daß die Schauspielerinnen gerade

das spielen wollen, was sie nicht spielen können: das Hohe, das Große, das Ideale. [...] Das Heilige läßt sich nicht zwingen, wenigstens nicht so leicht, und der Baum, hinter dem die Himmelskönigin erschien, steht nicht überall in der Welt. Was aber auf dem Acker- und Versuchsfelde moderner Künsterschaften am seltensten getroffen wird, ist wohl unbestritten die blaue Blume der Romantik (1.896).

Die Zeiten hatten sich seit der Weimarer Klassik radikal gewandelt - und nicht nur literarisch. Der Zerfall metaphysischer Glaubenswelten zugunsten der Vorherrschaft exakt-wissenschaftlicher Erkenntnis, das sinnhafte Ergreifen der Welt statt des spekulativen Umgangs mit ihr, der Wandel von einer kosmozentrischen zu einer anthropozentrischen Weltsicht, mit Ludwig Feuerbach und Karl Marx um die Mitte des Jahrhunderts vollzogen, hatten die geistige Landschaft von Grund auf verändert. Industrialisierung, Technisierung, Verstädterung und die dadurch hervorgerufenen gesellschaftlichen Umschichtungen und Probleme hatten eine bürgerliche Welt geschaffen, die mit dem Weimarer Hof Goethes und Schillers kaum mehr Ähnlichkeiten aufwies. Nach der Einigung Deutschlands durch Preußens militärische Triumphe und unter preußischer Vorherrschaft wurde gerade die neue Reichshauptstadt Berlin von einer materialistischen und finanzspekulativen Gesinnung erfaßt, die in dem Epochenbegriff ›Gründerzeit‹ enthalten ist. Die idealistische Grundstimmung, die Schiller in seiner Zeit getragen hatte, war nirgendwo anzutreffen, obwohl sie in Feierstunden auf der Bühne selbsttrügerisch heraufbeschworen wurde.

dieser alten Weimarer Schule, sie mag gewesen sein wie sie wolle, entsprachen die Stücke, ganz besonders die Schillerschen und diese werden erst wieder voll zu ihrem Rechte kommen, wenn man das Geßler-Boot des Realismus in das Urner Loch zurückgestoßen und den Idealismus Tell gerettet und geborgen am Ufer hat. (1.824)

Die Verbürgerlichung des Lebens hatte den Zugang zu Schillers Stücken, »in denen sich alles das vereinigt, was der Theaterwelt überhaupt verloren gegangen ist« (1.887), erschwert, wenn nicht verhindert: »Das Bürgerliche glückt, während das Historische scheitert.« (1.906) So kommt es, wie etwa bei

der *Maria-Stuart*-Aufführung von 1884, zu Darbietungen, die Schillers Stücke zugrunde richten, statt ihnen auf der Bühne Leben einzuhauchen:

Denn Schiller [...] wird auf unsrer Königlichen Bühne nicht gut gespielt, nicht so, wie's sein sollte. Nur wenige Stücke, wie Räuber oder Kabale und Liebe sind auszunehmen. In den andern wird das Bedürfnis knapp gedeckt, [...]. Das meiste [...] ist öd und leer und von einer oft tödlichen Langenweile. [...] Bei der vorgestrigen Aufführung von *Maria Stuart* [...] sind mir seitenlange Passagen verlorengegangen, ohne daß ich's im geringsten bedauert hätte. »Nur weiter, weiter«: das Nachmittags-predigerhafte, das sich durch ganze Szenen hinzog, ließ keine Freudigkeit aufkommen, keine Spannung, kein Interesse. Wo mir doch ein paarmal warm wurde, wie beispielsweise in der zweiten Hälfte des dritten Akts, war es Schiller, der wirkte, Schiller, der nicht unterzukriegen ist. (2.288)

Wenn Schiller trotzdem glückt, dann eben durch »seine außerordentliche dramatische Gewalt« (1.356), die sich auch gegen das Unverständnis der Zeit durchsetzt, dann eben, weil »Einzelnes in den Schillerschen Stücken [...] von so großer Gewalt (ist), daß der Eindruck immer gleich mächtig bleibt« (1.889). Fontane erfährt diese Wirkung vor allem in den Jugendwerken des Dichters, deren *Furioso* mitreißt. So fühlt er sich anlässlich der einzigen *Fiesco*-Inszenierung, die er in den 20 Jahren seiner Kritikertätigkeit rezensiert, »von jener dramatischen Gewalt berührt, die uns, bei der Aufführung der Räuber und ganz besonders in *Kabale und Liebe*, immer wieder gefangenimmt. Was an Kunst und Geklartheit in diesen Jugendarbeiten fehlen mag, wird reichlich aufgewogen durch die instinktiv sicheren Griffe des Genies.« (1.381)

Ähnlich äußert er sich über *Kabale und Liebe*, das im Gegensatz zu Friedrich Hebbel, der in seinem Tagebuch »von der grenzenlosen Nichtigkeit dieses Stücks« spricht, »die erst bei einer Darstellung ganz heraustritt«,⁴² das Schillersche Lieblingsstück Fontanes zu sein scheint, was Reuter als soziale Stellungnahme versteht.⁴³ »Das Stück selbst übte wieder seinen alten Zauber, vor allem die Schlußszene des zweiten Aktes (Präsident von Walters Eindringen in Musiker Millers Wohnung). Es gibt wenig, was von der Bühne her mächtiger wirkte.« (1.764)

Tritt zu dieser dramatischen Wirkung des Stücks noch ausnahmsweise und wider Erwarten die gelungene Umsetzung in Bühnengeschehen, dann löst das Theaterereignis - wie bei einer *Piccolomini*-Aufführung von 1871 - in dem Kritiker begeisterte Dankbarkeit aus und läßt ihn hoffen, daß das Theater eine kulturelle Aufgabe darin finden könne, gerade mit Schillers Stücken gegen den anti-idealistischen Trend der Zeit zu wirken:

Mehr als wir es [...] von irgendeiner Vorstellung (mit alleiniger Ausnahme des Lear) zu sagen wüßten, fühlten wir uns durch diese Piccolomini in das Reich idealer Kunst emporgetragen und sahen uns durch Empfindungen beglückt, zu deren Erweckung die Bühne, wenn sie mehr sein will als ein Zirkus oder ein Policinell-Theater, überhaupt da ist. [...] Es muß eine Stelle da sein, wo man das befreiende, das erhebende Wort zu hören vermag, und der Hinblick auf eine schwindende Zahl von Besuchern kann von dieser Verpflichtung nicht entbinden. [...] Wie jeder in unsern Tagen ein Verlangen in sich trägt, im Juli und August einen Trunk Bergluft zu tun, so ist auch ein Verlangen da, in Wintertagen einen frischen Trunk Schiller zu tun. [...] Die Seele sehnt sich nach Klarem, Schönem, Reinem. Und wenn es auch nur Dialoge wären! Ihr modernen Dramatiker aber, gehet hin und seid dieses wieder erwachenden Zuges Zeuge! Es ist nicht nötig, daß Gift und Dolch, mit einer Art von Ausschließlichkeit, für Handlung, sorgen; das Wort ist eine Macht nach wie vor, und die Schönheit übt ihren Zauber heut wie zu allen Zeiten. Die Piccolomini sind ein sogenanntes »langweiliges Stück«; - ach, wie viel interessante gäben wir dafür hin! (1.88 f.)

5

Die veränderte Zeitlage und -stimmung zeigt sich am deutlichsten an der falschen Auffassung der Charaktere der hohen Tragödie Schillers, die zu Alltagsmenschen reduziert werden. Immer wieder setzt sich Fontane mit dem Darstellungsstil seiner Zeit kritisch auseinander. In nahezu jeder Schillerkritik äußert er sein Mißfallen über die Verflachung, die Verspießbürgerlichung, die Schillers vitale, aus metaphysischen Abgründen des Bösen, aber auch Höhen des Erhabenen gespeiste Gestalten auf der Bühne erfahren; und da man sich in die Schillerschen Figuren nicht mehr hineinversetzen kann, bleiben auch die Schillerschen Worte aus dem Mund der Schauspieler tot. Karl Moors Rolle wird zu einem »Kathedervortrag über Menschenrechte«, die Räuberbande zu einem »Debattierclub« (1.676), die Jungfrau von Orleans, »die Heldenprophetin von Domremy, die reinste, rührendste und großartigste Erscheinung der christlichen Zeitrechnung [...] zu einem weiblichen Fanfaron, zu einem kurzröckigen Naseweis« (1.691). König Philipp blättert »einen Menschen suchend in seinem Notizkalender«, als ob »es sich um die Besetzung einer Stifts- oder Amtshauptmannsstelle handle« (2.523). Attinghausen wird gespielt wie ein Schulmeister, was er sagt, »kriegte daher etwas von einem literaturhistorischen Vortrag, von einer guten Klassenlektion in Obersekunda (kleine Stadt), wo der alte schillerschwärmende Konrektor sich vorgenommen hat, ein übriges zu tun und seinen Jungens die Schillerworte zum Vaterland

und von der Freiheit auf Lebenszeit ins Herz zu schreiben. In Perleberg ist das ein Vorzug, auf der königlichen Bühne nicht.« (2.646) Eine Figur wie Wurm erscheint Fontane »nur erträglich, wenn sie das Medium (ist), durch welches die Hölle sichtbarlich spricht, das Mundstück, auf dem der Teufel bläst«; wenn sie aber »in die Alltäglichkeit gestellt (wird), ist (sie) degoutant« (2.177). Ein Wallenstein-Darsteller schlägt einen falschen »Gemütlichkeitston« an und bleibt im »Oberkonsistorialrätlichen« (1.905) stecken. Ein anderer wirkt wie »ein Oberforstmeister« und läßt völlig die politische Größe vermissen: »Man muß ihm immer anmerken, daß man in Wien vor ihm gezittert hat.« (2.12)

Einem dritten gar fehlt »die dämonische Vertiefung«: »Er gibt einen anständigen älteren Herrn, der moralisch dann und wann ein wenig kippelt, er gibt den Hausvater, den vertrauensvollen Freund; aber den Hochverräter, den in allen bösen Künsten dieser und den Beschwörungsformeln jener Welt Erfahrenen, den gibt er nicht.« (1.93 f.)⁴⁴

Das Scheitern der Thekla-Darstellerinnen empfindet Fontane als »so herkömmlich, daß die Worte: Das ist das Los des Schönen auf der Erde gleich dafür mitgeschrieben scheinen« (1.468 f.). Bei Marquis Posa müsse man merken, daß sich in ihm »eine Idee verkörpert«, »wogegen ein bloßer, wie Spirit auf Kalmus, auf Gemütlichkeit abgezogener Enthusiasmus für den Marquis Posa nicht ausreicht« (1.930). Auch Leicester in *Maria Stuart* büßt bei solchen in die Irre gehenden Aufführungen alles ein, was die Figur eigentlich auszeichnet:

er ist vor allem ein Ehrgeiziger, ein schnöder rücksichtsloser Intrigant, zu dessen Intrigenspiel auch Liebesverhältnisse gehören, mal ernster, mal weniger ernst, aber immer nur in zweiter Reihe, weil vorwiegend als Mittel zum Zweck. Und was machen nun unsere Darsteller aus diesem komplizierten und in eben seiner Kompliziertheit überaus interessanten Charakter? [...] ein oberflächliches Nichts, einen konfusen Galan, dessen Hochmutstiraden und Hazardeurkünste nur gerade ausreichen, uns mit Abneigung statt mit Bewunderung zu erfüllen, mit Bewunderung vor einer infernal egoistischen, aber in ihrem infernal Egoismus auch dämonisch anziehenden Natur. (2.287)

Sogar das richtige Maß der Darstellung für die Kammerdiener der höfischen Welt ist verloren gegangen, wie die Szene II.2 in *Kabale und Liebe* zeigt, wo bei einer Aufführung der Kammerdiener in übergroßer Dreistigkeit wie der Attentäter wirkte, der 1844 den preußischen König umbringen wollte: »Wie kann ein so ausgezeichnete Künstler nur so fehlgreifen! Das Umgekehrte wäre, so ziemlich Zeile um Zeile, das Richtige gewesen. Er gab die

Rolle, als stäke ein Bürgermeister Tschech in diesem höfischen Kleid. So waren die Kammerdiener nicht und so sind sie nicht.« (1.160 f.)

Nach diesen wiederholten Klagen scheint Fontanes Zeit vor allem der Sinn für das Dämonische und metaphysisch Böse in Schillers Menschenbild verloren zu haben. Sie verwandelt Existentielles in Moralisches und kuptiert damit das Große, aber auch Ungeheure und Schaudererregende an Dramenfiguren wie Franz Moor, Fiesco oder Wallenstein. Es ist zu fragen, ob nicht Nietzsches Verdikt über Schiller als den »Moral-Trompeter von Säckingen«⁴⁵ eher der Schillerinterpretation und -bühnendarstellung seiner eigenen Zeit zuzuschreiben ist als dem Schillerschen Werk. Das Resultat dieser Nivellierung der Schillerschen Gestalten ist, daß sie ihre Individualität verlieren:

Don Carlos und Ferdinand wirken nahezu wie Doubletten, beide sind jung, verliebt, redefertig und mit dem Herkommen und ihren Vätern gleichmäßig brouilliert und unterscheiden sich im wesentlichen dadurch, daß der eine ein Federbaret und der andere einen Dreimaster trägt. Herr Goritz [...] schwebt uns in der Erinnerung vor, als hätte er den spanischen Provinzen erzählen wollen, wie man Präsident wird. So laufen einem die Gestalten durcheinander; Lady Eboli-Milford, mal mit, mal ohne Efeublätter auf der weißen Robe, unterstützt die Verwirrung; einige Degen werden gezogen und wieder eingesteckt, und es kostet einem eine gewisse Anstrengung, immer gegenwärtig zu haben, ob eigentlich Don Carlos mit seinem Vater quitt ist oder Ferdinand. (1.181 f.)

Das Ideal völliger schauspielerischer Identifikation, das sich in solchen Beurteilungen ausdrückt, gilt für die Theaterkunst des 19. Jahrhunderts überhaupt, aber es ist deutlich, daß die Zeit Fontanes Schillers historisch-heroische Gestalten, die doch ausdrücklich nicht aus dem Publikum auf die Bühne ver setzte Durchschnittsmenschen sein sollten, eben deshalb nicht angemessen darstellen konnte, weil diese Amalgamierung von Schauspieler und Bühnenfigur nicht mehr gelang, weil Schillers Gestalten von einer realistischen Zeit als Alltagscharaktere begriffen wurden. Auf ihre schauspielerische Verwirklichung färbte dabei offensichtlich das zeitgenössische Repertoire der Sittenstücke und der Gegenwartslustspiele ab. So klar Fontane diese Domestizierung der Schillerschen Dramenwelt, diese Umdeutung des Idealistischen ins Bürgerliche erkannte, so wenig entgeht er doch in zweierlei Hinsicht dem, was man so den Geist der Zeiten heißt.

Zum einen akzeptiert er, wie aus den Zitaten immer wieder hervorgeht, eine Trennung von idealer Feierwelt und realistischer Alltagswelt. Schillers Drama hat die Aufgabe, aus der zweiten in die erste zu führen; daß dies auf angemessene Weise geschieht, fordert er von der Königlichen Bühne. Indessen ist es für Tell in einer Zeit, die im Realismus des Urner Lochs steckt,

kaum möglich, gerettet und geborgen ans Ufer des Idealismus zu gelangen. Vielleicht wäre Schiller auf der Bühne besser gelungen, wenn man ihn bewußt realistisch interpretiert hätte, statt eine idealistische Welt darzustellen zu versuchen, die dann ins Banale abgleitet.

Zum anderen ist auch sein eigenes Verständnis der Schillerschen Rollen sowohl von bürgerlichen Maßstäben als auch von dramatischem Typendenken geprägt. Danach entsteht eine Schillersche Figur nicht dadurch, daß sie als Träger individueller Konflikte in ihrer Einmaligkeit zugleich menschliches Schicksal überhaupt auf der Bühne verkörpert, sondern daß der Schauspieler sie in ein Darstellungsfach einordnet und im Sinne der Typenkomödie in der Tradition Theophrasts begreift. Eine Gestalt wird also auf der Bühne nicht geschaffen, ihr werden vielmehr die passenden seelischen Gewänder übergestreift. So hat Ferdinand in *Kabale und Liebe* gewissermaßen drei Ingredienzien, die eine Mischung ergeben müssen: »sittliche Integrität«, »Trotzkopf« und »Major« (1.182). In derselben Inszenierung erhebt der Darsteller des Wurm »das Kleinschreiberhafte beinahe ins Abbé- und Professorenhafte« (1.184). Ähnlich - so in einer späteren Kritik desselben Stücks - treten in dem Charakter des alten Miller »drei Dinge besonders hervor«: »der gesunde bürgerliche Sinn, der cholericische Hitzkopf und der zärtliche Vater« (1.258). Es wird deshalb als Mangel angemerkt, daß in wiederum einer späteren Aufführung von *Kabale und Liebe* Miller »das Kurzhalsig-Apoplektische« (1.355) fehlt. Bei Maria Stuart hat die Darstellerin zwischen drei Grundtönen der Haltung die Wahl: dem »Menschliche[n]«, dem »Katholische[n]« und dem »Königliche[n]« (1.666). Die Rolle des Fiesco ist Fontanes Meinung nach durchaus keine »besonders dankbare«: »es ist der herkömmliche Baret- und Trikotgraf, der zwischen Eitelkeit und Ehrgeiz, zwischen Intrigen und nobleren Gefühlsanwandlungen (letztere immer von kürzester Dauer) hin und her geworfen wird. Daraus ist nicht viel zu machen. Nach der Charakterseite hin gar nichts. Bleibt also nur das Betonen der weltmännischen Form, der heiteren leichtlebigen Elegance.« (1.381)

6

Diese letzte Bemerkung allerdings zielt in ihrer Kritik ebenso sehr auf Schillers Konzeption der Gestalt wie auf ihre Darstellung, was durchaus charakteristisch ist, denn Götzenverehrung kannte Fontane hier wie auch sonst nicht. Immer wieder setzt er sich daher in aller Kürze kritisch nicht nur mit dem Aufführungsstil Schillerscher Stücke auseinander, sondern auch mit Schillers dramatischem Werk. Wo er dabei Schiller kritisiert, stehen seine Urteile meist in alten schillerkritischen Traditionen, sind aber nach Knudsen in ihrer Balance zwischen Lob und Tadel im Kontext seiner Zeit »vorbildlich« und zeigen

die souveräne Verbindung von »Subjektivismus im Urteil und gesinnungsmäßiger Haltung«⁴⁶ - ein Urteil, dem ich mich nicht anzuschließen vermag. Fontane, so fürchte ich, ist kein tief dringender, kompetenter Schillerinterpret:

1. Am wenigsten Gnade findet *Fiesco* vor Fontanes Augen, weil seiner Meinung nach das Stück entwicklungsmäßig mit dem 3. Akt zu Ende ist: »Die Schwankungen, die Fiesco, vom Beginne des 4. Aktes an, noch durchmacht, fügen dem Charakter nichts Wesentliches hinzu, ziehen aber von der Teilnahme an der Handlung ab.« (1.281)

Kann man mit dieser Einschätzung übereinstimmen? Wohl kaum, denn das ist entweder zu spät oder zu früh. Zu spät, weil schon am Anfang des 3. Aktes mit dem 2. der großen Monologe Fescos dessen Konflikt, »ein Diadem zu erkämpfen« oder es »wegzuwerfen«, exponiert ist und sich im 4. Akt beim Schwanken wegen der Großmut Dorias nur noch einmal wiederholt. Zu früh, weil erst im 4. Akt die Verknüpfung der menschlichen und politischen Handlungsebene geschieht, in Szene IV.14 nämlich, als Leonore ihrem Mann vorhält, daß Liebe und Herrschsucht sich wechselseitig ausschließen: »Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme.« Da offenbar Fontane diese für das Drama entscheidende Dimension übersieht, kommt er zu dem Schluß: »Der Tod Leonores, die an nichts als einem roten Mantel stirbt, kann dies Interesse nicht wieder aufleben lassen; [...]« (1.281)

Dieser Vorwurf wurde schon von Schillers eigenen Zeitgenossen erhoben,⁴⁷ aber auch sie verkannten eine der genialsten dramatischen Eingebungen Schillers, denn gerade der Tod Leonores von der Hand ihres eigenen Mannes, der sie in dem roten Mantel seines Gegners für Giannettino hält, ist äußerst konsequent. Während nämlich Fiesco glaubt, auf der politischen Ebene zu agieren und seinen Gegner zu vernichten, hat er in Wirklichkeit blind seine eigene Liebe zerstört, also bezeichnenderweise die menschlichen Konsequenzen in seinem Kalkül übersehen. Eingetreten ist nun, was Leonore, die einzige, die sich dieses Konflikts bewußt ist, prophezeit hat:

In dieser stürmischen Zone des Throns verdorret das zarte Pflänzchen der Liebe. Das Herz eines Menschen, und wär auch selbst Fiesco der Mensch, ist zu enge für zwei allmächtige Götter - Götter, die sich so gram sind. Liebe hat Tränen und kann Tränen verstehen; Herrschsucht hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt - Liebe hat nur ein Gut, tut Verzicht auf die ganze übrige Schöpfung. Herrschsucht hungert beim Raube der ganzen Natur - Herrschsucht zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus, Liebe träumt sich in jede Wüste Elysium. (IV.14)

Dies ist in Wirklichkeit die zentrale Aussage des *Fiesco*. Was immer mit Fiesco am Schluß des Stückes geschieht, ob er sich zum Herzog aufschwingt

und von Verrina getötet wird oder ob er das Diadem wegwirft und Genuas »glücklichster Bürger« werden will - Leonore muß sterben, und zwar durch ihn, weil er die Liebe durch seine Herrschsucht getötet hat. *Fiesco* ist damit das erste Stück Schillers, in dem der später immer wieder aufgeworfene Antagonismus von menschlicher und politischer Welt eine zentrale Rolle spielt; und es ist in dieser Hinsicht das radikalste, denn in *Kabale und Liebe* und *Wallenstein* steht jeweils ein die Gegenwelt der Menschlichkeit repräsentierendes, liebendes junges Paar der korrupten, intriganten, von zweckgerichteten Handlungen bestimmten Welt der politischen Machenschaften gegenüber, so daß mit dem Tod dieses Paares das Menschliche zu Grunde gerichtet wird. In *Fiesco* aber geht der Riß durch das liebende Paar selbst. Der scheinbare Irrtum des Mordes ist unbewußt eine völlig folgerichtige Handlung.

2. In *Wilhelm Tell* scheint Fontane wie so vielen anderen Kritikern »der 5. Akt wie ein Bleigewicht an den übrigen vier« zu hängen:

Die freiheitliche Entwicklung hat die Gemüter so weit geklärt, daß der Tell, der den Geßler erschießt, keine Geister mehr verwirrt. Daneben Johannes Parricida! Der Unterschied zwischen der Tat des einen und der verstrickenden Tat des andern ist uns allen ins Herz geschrieben. Wenn etwas uns wieder stutzig und schwankend machen könnte, so wäre es dieser fünfte Akt. Was wir uns selber sagen, darf uns nur einer nicht sagen, und dieser eine ist Tell. (1.8)

Die »alte Kontroverse« über die Parricida-Szene, die angeblich Schillers Frau zu verdanken ist,⁴⁸ gab es ebenfalls schon zu Lebzeiten des Dichters.⁴⁹ Fontane weist damit auf ein Strukturmerkmal *Wilhelm Tells* hin, daß nämlich durch den Mord an Geßler die Handlungsspannung mit dem 4. Akt zu Ende ist. Wenn diese Kritik berechtigt wäre, dann nicht, weil Schiller, der das Stück ausdrücklich nicht »Tragödie« sondern »Schauspiel« genannt hat, als Dramatiker versagt, sondern weil er bewußt etwas Falsches gewollt und getan hätte, denn er war überzeugt davon, daß »Parricidas Erscheinung [...] der Schlußstein des Ganzen« ist und daß entgegen Fontanes Ansicht »der Casus [...] vor das poetische Forum«⁵⁰ gehört. Er berief sich dabei ausdrücklich auch auf Goethes Zustimmung, daß »ohne jenen Monolog [Tells vor dem Mord] und ohne die persönliche Erscheinung des Parricida der Tell sich gar nicht hätte denken lassen«.⁵¹ Zwar könnte Schiller durchaus versucht haben, mit der Parricida-Szene der Zensur vorzubeugen. Aber damit sind seine Absichten nicht angemessen erfaßt. Seine Kritiker orientieren sich am klassischen Tragödienideal. *Tell* ist aber »ein Volksstück«⁵² mit Festspielcharakter; der Untertitel lautet: »Zum Neujahrgeschenk auf 1805«. Der Ermordete ist nicht der Held, dessen Untergang im 5. Akt die Katastrophe des Dramas bilden müßte. Ganz deutlich wird dieses Mißverständnis in Gustav Freytags *Die Technik des*

Dramas (1863), wo es von *Wilhelm Tell* im Kapitel über »Die fünf Akte« heißt: »Der letzte zweiteilige Akt Tells ist nur Situationsbild mit der Episode des Parricida.«⁵³ Thema des Stücks ist aber nicht nur die Beseitigung des Tyrannen, sondern auch der Zweck, dem sie dient: der Aufrichtung einer freiheitlichen Ordnung und der Anerkennung von Tells Rolle dabei. Im Leben Tells und der Kommune muß deshalb die Handlung über den Tod Geßlers hinausführen. Aber zudem ist *Tell* das einzige Stück Schillers, in dem ein Mord gerechtfertigt, ja als moralische Verpflichtung angesehen wird. Schiller hat deshalb die Todesszene selbst bewußt durch die Hochzeitsgesellschaft, deren Musik den eigentlichen Mord fast surrealistisch begleitet, auf makabre Weise gesteigert, um zu zeigen, wie jede Tötung eines Menschen durch einen andern die Gesetze der Natur pervertiert. Aber erst durch die Konfrontation mit der Ermordung des Kaisers durch seinen Neffen aus egoistischen Gründen wird Tells Aktion ins rechte Licht gerückt als die Tat, deren Sinn es ist, durch das einmalige Durchbrechen der natürlichen Ordnung diese gerade wieder herzustellen.

3. In den *Räubern* bemängelt Fontane die »viel zu lang ausgesponnenen Angstszenen des fünften Akts«. Das muß sich auf die 1. Szene beziehen, in der Franz Moor, von Gewissensbissen gejagt, erst Zuflucht bei seinem alten Diener Daniel und dann bei Pastor Moser sucht. Fontane argumentiert: »Wenn ›Kürze die Seele des Witzes‹ ist, so ist Kürze auch die Seele des Schrecks, des Schauders, des Gespenstischen, wird einem zu viel davon vorgesetzt, so schlägt - im Leben oft, in der Kunst immer - der ganze Gruseligkeitsapparat in sein Gegenteil um.« (1.673) Das klingt dramaturgisch einleuchtend, läßt aber doch das wesentliche Element von Franz' Charakter außer acht. Franz Moor ist gezeichnet durch sein Raisonement. Sein materialistisches Weltverständnis ist das Resultat von philosophischem Kalkül. Szene V.1 bildet daher den Zusammenbruch eines Geistes, dessen rationales Weltgebäude zertrümmert wird durch elementare psychische Kräfte - Sünden- und Höllenangst, Gewissen -, die er vorher bewußt geleugnet hat und die sich ihm jetzt als Gewährszeichen einer göttlichen Weltordnung aufdrängen. Das aber kann nur in einem langsamen Prozeß dargestellt werden, in dessen Verlauf die Argumentationskraft des Atheisten erlahmt und sich als unterlegen erweist.

4. Das 4. Werk Schillers, dem Fontane generelle Überlegungen widmet, ist *Wallenstein*, und seine Einstellung kann auch hier als repräsentativ für seine Zeit gelten. Fontane konstatiert, daß *Wallensteins Lager* im öffentlichen Urteil »im Niedergehn« ist, *Die Piccolomini* aber »im Aufsteigen« sind. *Das Lager* erfreute sich als Kriegsspektakel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit und war etwa noch 1859 bei der Säkularfeier von Schillers Geburt das am meisten aufgeführte Stück. Während es aber in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts an Wertschätzung verlor, begann nun immer mehr die

eigentliche *Wallenstein*-Tragödie als Schillers größte dramatische Leistung zu gelten. Fontane sagt über die *Piccolomini*:

Früher galt es in der Trilogie als das wenig schmackhafte Mittelstück, das, im Gegensatz zu andern Mittelstücken, niemand recht nehmen wollte. Jetzt hat sich der Geschmack nicht bloß geändert, sondern nach meiner Meinung auch geklärt. Ich stell' es, wenn ich die Frage nach der größeren oder kleineren Wirkung ignoriere, unter allen Schillerschen dramatischen Arbeiten am höchsten. Zwei Kunstrichtungen, die wir gewohnt sind, als einander feindlich anzusehen, verschmelzen sich hier. Wir haben die Klarheit, den Stil und die Handlungslosigkeit des französischen Klassizismus (nach dem ich, beiläufig bemerkt, in der Wüstheit unserer Tage mehr und mehr eine Sehnsucht empfinde) und wir haben zugleich den historischen Sinn und die scharfe, und reiche Charakteristik des Shakespeareschen Dramas. Von dem einen die Schönheitslinie, von dem andern das Kolorit. (1.686)

Mit diesem Ideal der gemischten Tragödie vertritt Fontane Vorstellungen, die in seiner Zeit von Friedrich Th. Vischer vorgetragen wurden; und in dem Urteil über die Größe Wallensteins stimmten mit ihm die Schillerkritiker Gustav Freytag und Albert Ludwig überein.⁵⁴ Zwei Fehler allerdings hat nach Fontane die *Wallenstein*-Komposition: »Die Schwäche des Stücks, der gesamten *Wallenstein*-Tragödie, die für mich überhaupt darin liegt, daß wir nicht recht wissen, was wir mit dem ›ehrgeizigen Verräter‹ machen, ob wir mit ihm sympathisieren oder ihn detestieren, ob wir sein Klagen über ›Undank‹ und ›Untreue‹ teilen oder uns entrüsten von dieser Komödianterei abwenden sollen – [...].« (1.688)

Es handelt sich also um die alte Streitfrage, ob Wallenstein ein Idealist oder ein Realist ist. Aber gerade Desorientiertheit ist nach Schiller ein Charakteristikum der politischen im Gegensatz zur menschlichen Welt, weil darin jeder seine wahren Ziele verbergen muß. Daß Max Piccolomini zu dieser Doppelzüngigkeit unfähig ist, macht seinen Wert aus, treibt ihn aber auch in den Tod: »Das ist das Los des Schönen auf der Erde!« Im übrigen kennzeichnet es Wallenstein als Figur, daß er sich für einen Idealisten hält, aber als Realist handelt. Selbstverkenntung ist also sein Schicksal, und auf dieser Diskrepanz beruht auch sein Verkennen Octavios, dessen Verrat ihn so erschüttert.

Zum anderen erscheint Fontane der 3. Akt von Wallensteins Tod zu lang, er »gewinnt in seiner zweiten Hälfte, wo, nach einem vorgängigen Monologe Wallensteins, erst die Pappenheimer auftreten und dann Schlag auf Schlag die Nachrichten vom Abfall der treu geglaubten Regimenter kommen, leicht etwas Schleppeendes und Ermüdendes - die Reihe dieser Szenen ist offenbar zu

lang und erinnert mich an endlos ausgesponnenes Abschiednehmen, erst von jenem und dann von diesem und dann wieder von jenem.« (2.55)

Dieses Urteil Fontanes scheint zu einem Gutteil von seinen negativen Bühneneindrücken bestimmt zu sein: »Fehlt es dem Wallenstein an Frische, Leben und ich möchte beinah sagen, an Ausdauer, wird er vor unseren Augen selber matt und müde.« Es handelt sich jedoch bei den kritisierten Szenen um die Peripetie der Tragödie: Wallenstein erfährt von Octavios Abfall und durchlebt »Schlag auf Schlag« die Konsequenzen seines Verrats. Gerade die lange Folge von Fehlschlägen sollte sicher nach Schillers Intentionen dem scheiternden Helden die Sympathie des Publikums wahren.

Während also die meisten kritischen Urteile Fontanes über Schillers Dramen den literarisch Interessierten ein Jahrhundert später kaum mehr überzeugen, weil die Schillerinterpretation fortgeschritten ist und in ihrem Verlauf das dramatische Genie Schillers noch immer über seine Kritiker gesiegt hat, gibt es ein Schillerstück, das im 20. Jahrhundert an Wertschätzung erheblich eingebüßt hat, aber zu Fontanes Zeit noch weitaus häufiger gespielt wurde. *Die Braut von Messina* gilt seit Beginn dieses Jahrhunderts weitgehend als Schillers schwächstes Drama und als beinahe unspielbar. Nach *Schau-Bühne* ist es mit 39 Inszenierungen seit 1945 das bei weitem am seltensten aufgeführte Schillerstück.⁵⁵ In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aber gehörte es durchaus noch zum Theaterrepertoire und wurde von Fontane immerhin fünfmal besprochen.⁵⁶ In keiner der Rezensionen zeigt der Kritiker Befremden über die Wahl des Stücks, ja gerade das, was dem heutigen Publikum so fremd geworden ist, die Chorpartien mit ihrem wortgewaltigen Pathos, empfindet Fontane als »das Schönste an dem Stück und das eigentlich Ergreifende« (1.739); sie »übten wieder«, wie er in einer der Besprechungen schreibt, »ihre alte Kraft. Das Publikum befand sich ersichtlich unter dem Eindruck davon, so sehr, daß es die durch den Chor wiederholten beiden Schlußzeilen des Trauerspiels ruhig abwartete und sich erst von den Sitzen erhob, als der Vorhang völlig herunter war. Es ist dies, in unserer nun mehrjährigen Theaterpraxis, der erste Fall derart, dessen wir uns entsinnen; die Regel ist, daß der Schluß eines Stückes im Garderobenfieber verlorengeht.« (1.267)

Es paßt zu dieser Bejahung der Chorpartien, daß Fontane bei einer Aufführung von Sophokles' König Ödipus gerade das Weglassen des Chors bemängelt: »Es mag eine Zeit gegeben haben, wo dies eigentümlich rezitatorische Element durchaus fremdartig auf uns wirkte, diese Epoche liegt jetzt hinter uns, und es treten nunmehr Momente ein, wo wir den Chor, wenn er nicht erscheint, geradezu vermissen.« (1.294)

Es könnte sein, daß solche Überlegungen mindestens auf Umwegen von Nietzsche beeinflusst sind, der den Chor durch die ausführliche Diskussion in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) aufgewertet und dabei gerade seiner Verwendung durch Schiller »als Hauptwaffe gegen den

gemeinen Begriff des Natürlichen«⁵⁷ in *Die Braut von Messina* mit lobenden Worten gedacht hatte. Aber dem Deklamatorischen wurde zu Fontanes Zeit ohnehin großer Wert auf der Bühne zugestanden. Gerade weil die Schillerdramen so viele »Deklamationsparadepferd[e]« (2.479) enthalten, waren sie bei den Bühnendarstellern so beliebt. Öfter beurteilt deshalb Fontane auch den Wert einzelner Passagen nach ihrem deklamatorischen Reiz. Einige Partien Dunois' in *Die Jungfrau von Orleans* bezeichnet er als »rhetorische Prachtstücke« (1.917), Tells Monolog in der hohlen Gasse als »das große Deklamationsstück« (1.955); und mehr als einmal diskutiert er den deklamatorischen Wert von Wallensteins Monolog »Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?« oder vielmehr die Verführung zur Deklamation, die »diese Vertiefung in die eigene Seele« (1.93) eben nicht verträgt.

7

Die Wirkung solcher Deklamationen allerdings hängt von der Sprechkunst der Schauspieler ab, und auch hier liegt es nach Fontane im Argen, denn es gab in der Vortragskunst keine annehmbare Mitte, sondern nur Extreme. Einerseits schätzte Fontane den pathetischen, »stark in Übertreibungen« (2.489) stekenden Sprechstil Clara Zieglers und ihrer Schule oder - gegen Ende seiner Kritikerzeit - des jungen Adalbert Matkowsky ganz und gar nicht, weil dabei »der Wohlklang und die Pose [...] den Ausschlag (gaben), ohne jede Rücksicht darauf, ob sich das Gegebene mit dem Inhalt der Rolle deckte« (2.488), aber andererseits beherrschte das durchschnittliche Talent das Sprechen von Versen überhaupt nicht. Da die von Goethe und Schiller in Weimar so mühsam aufgebaute Sprechkultur der Verse im Lauf des 19. Jahrhunderts verlorengegangen war, beeinträchtigte die Unfähigkeit der Schauspieler, der anspruchsvollen Verssprache der Klassiker und zumal Schillers gerecht zu werden, deren Wirkung. Schier endlos sind denn auch Fontanes Klagen über unsinniges Deklamieren, weil »Geschmack, Verständnis und Vortragskunst« (2.54) zu wünschen übrig lassen: »auch unsere Besten treiben das falsche Betonen zum hellen Wahnsinn« (2.523), und »es ist das Vorrecht ausgezeichneter Schauspieler, immer falsch zu deklamieren und aus ihren tiefsinnigsten Studien allezeit mit einer Verkehrtheit oder Unnatur herauszukommen. Ein Sammler sollte dieses Gebiet mal absuchen.« (2.106)

Zu einer während Fontanes Kritikerzeit bahnbrechenden Neuerung, deren Wert für die Inszenierung der Klassiker heftig umstritten war, bekannte er sich erst nach anfänglichem Widerstand: zu dem Stil der Meininger Theatertruppe, die unter anderem die kulturgeschichtliche Richtigkeit des äußeren Rahmens für das Verständnis und die Wirkung eines historischen Stücks für

grundlegend hielt, Kostüm und Ausstattung mit äußerster Genauigkeit und Üppigkeit verwirklichte und durch Gastspiele in ganz Deutschland bekannt wurde.⁵⁸ Für Fontane war diese Neuerung eine Begleiterscheinung des generellen kunsthistorischen Fortschritts und daher vom Prinzip her nur sinnvoll: »Die letzten dreißig Jahre haben nach der kunsthistorischen Seite hin unsere Anschauungen so weit gefördert, daß man sich ein Durcheinanderwerfen von korinthischen Säulen, Gotik, Tudorstil, Heckenwänden und Holzbalkonen nicht gern gefallen läßt.« (1.32)

Nur mußte seine ursprüngliche Furcht, daß diese Äußerlichkeiten von der Substanz des Stücks gerade bei Schiller ablenken könnten, im Lauf der Jahre erst der Überzeugung weichen, daß die »glänzende [...] stimmunggebende Ausstattung« (2.554) tatsächlich zu größerer Eindringlichkeit führen könne, wie es bei einer *Wallenstein*-Aufführung von 1887 geschah: »Es war lebendiger Reichtum, aber kein toter Ballast. Von dem, was oft gefürchtet und ebenso oft ausgesprochen worden ist, daß die ›Meiningeri‹ die Kunst töten würde, keine Spur. Im Gegenteil, es führte sie nach oben.« (2.476) Ähnlich äußerte er sich 1888 bei einer *Maria-Stuart*-Inszenierung: »Dekorationen und Kostüme, [...], sind nicht bloß totes Beiwerk und waren entweder immer von hoher Bedeutung oder sind es wenigstens geworden. Mit Hilfe von Bildermuseen und Kunstgeschichten sind wir aus dem Zustande der Unschuld heraus und verlangen jetzt, daß unserer Erkenntnis, auch von der Bühne her, Rechnung getragen werde.« (2.557)

Geschichtlich allerdings war der Meininger Stil als Sproß des Historismus ein Abschluß, nicht ein Neubeginn, weil ihm kein neues, zeitgemäßes Verständnis der Klassiker zugrunde lag. Fontane erlebte als Kritiker gerade noch die Anfänge der Theaterrevolution, die sich in den 90er Jahren vollzog und auch auf die Klassiker-Darbietungen auswirkte. Bei der letzten *Wilhelm-Tell*-Inszenierung seiner Amtszeit, die er am 16. 10. 1889 rezensierte, mischte sich in den lebhaften Beifall

ein sehr vernehmliches Zischen, etwa wie ein heiß einströmender Schwefelquell. Wo dieser Schwefelquell, von seinem letzten infernaln Ursprung abgesehen, eigentlich herkam, ist schwer zu sagen. Stammt er von den Heißspornen, den Ultras der neuen realistischen Schule, so haben die ernsthaften Leute, die diese Schule gegenwärtig in der Berliner Welt vertreten, allen Grund, auszurufen: ›Gott bewahre uns vor unseren Freunden.‹ Es ist gerade genug Gereiztheit da, und es bedarf nicht eines solchen Öl-ins-Feuer-Gießens, um von drohenden Gefahren sprechen und vor ihnen warnen zu dürfen. Unser Berliner Publikum in seinem alten, guten und gutmütigen Urbestande, läßt sich viel gefallen, an bestimmten Anschauungen und Göttern aber hält es fest, und wer ihm seinen Schiller nehmen will, der ist verloren. (2.644)

Die »neue realistische Schule« war der Naturalismus mit Gerhart Hauptmann an der Spitze, »ein wirklicher Hauptmann der schwarzen Realistenbande, welche letztere wirklich was von den Schillerschen Räubern hat«. ⁵⁹ Gerhart Hauptmanns erstes »soziales Drama« *Vor Sonnenaufgang* wurde am 20. 10. 1889, nur 4 Tage, nachdem diese *Wilhelm-Tell*-Kritik erschienen war, in der »Freien Bühne« aufgeführt und von Fontane wohlwollend besprochen.

Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat zunehmend erkannt, daß der hochsensible, in verschiedenen Berufen und Positionen tätige, vielbelesene, politisch wechselnd engagierte und weitgereiste Theodor Fontane mit seinen Entwicklungen und Widersprüchen, seinem Geschmack und Urteil, seiner Teilnahme und Kritik an zeitgenössischen Diskursen und Problemen, seinem vielseitigen und über fast 60 Jahre verteilten Werk wie wenig andere Gestalten der deutschen Kulturgeschichte den Zugang sowohl zum 19. Jahrhundert insgesamt als auch zu einzelnen Dekaden des Säkulums erschließt. Das gilt, wie die obigen Ausführungen zu belegen hoffen, auch für die Bühne in den 60er und 80er Jahren. Durch Fontanes Kritiken über das dramatische Werk des beliebtesten und meistgespielten Klassikers der Zeit und seine szenische Umsetzung an der »erste[n] Bühne des Landes« (1.260) erhellen sich die geistige Welt des Dichters und seiner Zeit und die zeitgebundene Rezeption Schillers wechselseitig.

Anmerkungen

¹Entwurf des Vorworts zum dritten Teil von Fontanes Autobiographie *Kritische Jahre - Kritikerjahre*. (NFA XV.387).

²Theodor Fontane, *Causerien über Theater*, hg. von Paul Schlenther. Berlin 1905, S. IV. Schlenther war Fontanes Nachfolger als Theaterkritiker.

³Alle Zitate aus Fontanes Theaterkritiken sind im Text mit Band- und Seitenzahl belegt nach NFA Bd. XXII/ 1-3.

⁴Max Martersteig, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*. Leipzig ²1924, S. 376.

⁵Thomas Mann, *Königliche Hoheit*. Berlin 1925, S. 126 (= Gesammelte Werke in zehn Bde., 5. Bd.).

⁶In: Heinrich Laube, *Schriften über Theater*, hg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Ausgew. und eingel. von Eva Stahl-Wisten. Berlin (DDR) 1959, S. 432.

⁷Ebd., S. 725.

⁸Ebd., S. 323.

⁹Ebd., S. 38.

¹⁰Darauf vor allem ist es wohl zurückzuführen, daß die Zahl der deutschen Theater sich zwischen 1870 und 1896 verdreifachte. Vgl. E. J. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875-1914*. London 1987, S. 221.

¹¹Reuter, S. 439.

¹²Helmut Schanze, *Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Theorie und Praxis*. Frankfurt 1973, S. 2 (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 21); darin zu Fontanes Theaterkritiken S. 81-91.

¹³Schlechter, a. a. O., S. XII.

¹⁴Robert F. Arnold, »Von der Romantik bis zur Moderne«, in: *Das deutsche Drama [...]*, hg. von R. F. A. München 1925, S. 639.

¹⁵Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1962, S. 116.

¹⁶Schanze, a. a. O., S. 142: »Für den angegebenen Zeitraum lassen sich nachweisen: 17 Bearbeitungen biblischer und 48 griechischer oder römischer Stoffe, 26 Sujets stammen aus der germanischen Sage und Frühzeit, 40 aus der mittelalterlichen Kaiserzeit. Die Lukretia-, Sophonisbe-, Gracchen-, Nero-, Spartakus- und Arminius-Stoffe finden mehrfache Bearbeiter.« Schanze führt dann aus, wie »das Geschichtsdrama [...] zum Faktotum eines weltanschaulichen Pluralismus« (S. 145) wird.

¹⁷Martersteig, a. a. O., S. 638. Die jüngst erschienenen Tagebücher Fontanes bestätigen dessen unerbittliches Urteil über viele zeitgenössische Stücke (*Tagebücher* 2.122, 132, 148, 154, 160, 169, 189, 192, 232, 241).

¹⁸Die Londoner Theater (insonderheit mit Rücksicht auf Shakespeare) (NFA, XXII/3.9-117; Zitat S. 113).

¹⁹Vgl. dazu Jörg Thunecke, »Der ›Theater-Fremdling‹ Theodor Fontane: Anmerkungen zum Ursprung eines Ausdrucks«, in: *Fontane-Blätter* H. 58 (1994), S. 254-269.

²⁰Vgl. an Mathilde von Rohr, 30. 3. 1872. (Propyläen Briefe 3.123 f.).

²¹21. 3. 1883 (HB 3.236).

²²Rüdiger Knudsen, *Der Theaterkritiker Theodor Fontane*. Berlin 1942, S. 265 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 55). Weitere Literatur zu Fontanes Theaterkritiken ist verzeichnet in: Charlotte Jolles, *Theodor Fontane*. Stuttgart ⁴1993, S. 33. - Wolfgang Jung, *Das ›Menschliche‹ im ›Alltäglichen‹. Theodor Fontanes Literaturtheorie in ihrer Beziehung zur klassischen Ästhetik und seine Rezeption der Dichtungen Goethes und Schillers*. Frankfurt u. a. 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 852) trägt zum vorliegenden Thema wenig bei, da darin Fontanes Auseinandersetzung mit Schillers Drama nur wenige Seiten einnimmt und die Schillerdarstellung der Zeit nicht berührt wird.

²³An Martha Fontane, 21. 2. 1891 HB 4.98).

²⁴Schlenther, a. a. O., S. IV.

²⁵Vgl. zur Schillerrezeption im 19. Jahrhundert vor allem: Albert Ludwig, *Schiller und die deutsche Nachwelt*. Berlin 1909; - *Schiller - Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte*. 1. Bd. 1781-1859. Frankfurt 1970, 2. Bd. 1860-1966. München 1976; - Christian Grawe, »Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts«, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp. Stuttgart/Weimar 1994, S. 638-668.

²⁶Friedrich Nietzsche, *Werke*, 3 Bde, hg. von Karl Schlechta. München 1963, 1. Bd., S. 144 f.

²⁷An Maximilian Ludwig, 3. 5. 1878 (HB 2.567).

²⁸MK 130-132. Wie Fontane in *Von Zwanzig bis Dreißig* berichtet, hatte auch seine Frau schon als Kind die meisten Schillerschen Stücke auf der Bühne gesehen, weil ihr Stiefvater, der »Rat Kummer«, sie gern ins Theater mitnahm; vgl. ZD 303. - Übrigens scheint Fontane wie so viele Eltern später vergessen zu haben, zu welchem sinnlosem Auswendiglernen er als Kind gezwungen wurde. Jedenfalls lernte auch sein Sohn George, wie Henriette von Merckels »Erinnerungen an die Familie Fontane (1865-1888)« zu entnehmen ist, in typisch ehrfürchtiger Bildungsmanier des 19. Jahrhunderts schon früh umfangreiche Schillertexte auswendig. Der 13jährige hat Frau von Merckel »den ganzen ersten Akt aus Wilhelm Tell aufgesagt, mit allen Personen, ohne auch nur das Buch einmal zur Hand zu nehmen« (*Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1858-1870*, 2 Bde. Berlin und Weimar 1987, 2.251). Ein Jahr später »sagte er mir den 2. Akt des Wilhelm Tell Wort für Wort auf«. »Nur die Szene zwischen Rudenz und Berta ließ er aus« (ebd., S. 257) - bezeichnenderweise, denn sie galt als sexuell riskant. Der brave Junge muß sogar über den zweiten Akt hinaus gelernt haben, denn die Szene zwischen Rudenz und Berta ist bekanntlich die 2. des 3. Aufzugs.

²⁹Vgl. dazu vor allem Lieselotte Voss, *Literarische Präfigurationen dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*. München 1985, S. 85-103.

³⁰So nimmt Fontane *Kabale und Liebe*, das er 1879 und 1884 so lobt (vgl. Anm. 43), 1889 anders als *Die Räuber*, *Wallenstein*. *Die Jungfrau von Orléans* und *Wilhelm Tell* nicht in seine Liste der »besten Bücher« auf, vgl. NFA XXI/1.497; und Karl Moor und seine Bande, die er in den 70er Jahren als großsprecherisch empfindet, werden in den 90er Jahren in gewisser Weise das Vorbild seiner geplanten *Likedeeler*.

- ³¹Eugen Kilian, *Erlebnisse und Erfahrungen mit besonderer Berücksichtigung meiner Tätigkeit als Oberregisseur am Münchner Hoftheater 1908 bis 1916*. Karlsruhe 1924, S. 49.
- ³²Ludwig, a. a. O., S. 49 f.
- ³³Goethes *Gespräche mit Eckermann*. 17. 1. 1827; Ludwig, a. a. O., S. 179.
- ³⁴Zit. nach: DLF, Reihe *Deutsche Selbstzeugnisse*, Bd. 12. Leipzig 1941, S. 138.
- ³⁵Heinrich Hubert Houben, *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin 1924, 1. Bd., S. 567.
- ³⁶Martersteig, a. a. O., S. 419. Ein besonders eklatantes Beispiel für solche Reaktionen auf ältere Stücke berichtet Friedrich Hebbel am 7. 1. 1852: »was Feldmann [Dramaturg des Theaters an der Wien] mir zum Beweis der Roheit und Unklugheit seines Publikums erzählte: Otto von Wittelsbach [1782, von J. M. von Babo] wird gegeben, und nach dem Kaisermord schreit man da capo!« Hebbel fügt hinzu: »Das ist das Empörendste, was ich in meinem Leben vernahm, und würde nach meiner Meinung nicht bloß die strengste Zensur, sondern den fünfzigjährigen Schluß aller Volkstheater rechtfertigen.« (*Hebbels Tagebücher*, 3 Bde, hg. von Gerhard Fricke. Leipzig o. J., 3. Bd., S. 102 f.) Ob nicht gerade umgekehrt die Zensur die Ursache solcher Publikumsreaktionen ist, sei dahingestellt.
- ³⁷Martersteig, a. a. O., S. 341.
- ³⁸Ludwig, a. a. O., S. 481.
- ³⁹Martersteig, a. a. O., S. 633. Wer einmal das winzige Gothaische Hoftheater gesehen hat, fragt sich, wie das Gedränge auf der Bühne wohl gewirkt hat.
- ⁴⁰Vgl. dazu Georg Ruppert, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*. Stuttgart 1979, S. 40-45.
- ⁴¹Ob die zeitgenössische deutsche Bühne diese Aufgabe bewältigt, scheint mir durchaus fraglich. Für die Aufführung Schillerscher Stücke seit 1945 vgl. vor allem die Arbeiten Ferdinand Piedmonts. Eine allgemeine Sammlung von Kritiken dazu hat er herausgegeben als: *Schiller spielen. Stimmen der Theaterkritik 1946-1985*. Darmstadt 1990.
- ⁴²Hebbel, a. a. O., 2. Bd., S. 408.
- ⁴³Hans-Heinrich Reuter, »Entwicklungen und Grundzüge der Literaturkritik Fontanes«, in: *Theodor Fontane*. Darmstadt 1973, S. 134 (= Wege der Forschung, Bd. CCCLXXXI): »Nachdrücklicher als in dieser zuerst aus taktischen Gründen eingegebenen Option für Schiller tritt der bürgerliche Realist Fontane dort auf, wo er in den Dramen der Vergangenheit den unmittelbaren Problemen und Nöten seiner eigenen Zeit begegnet. Das ist der Grund dafür, daß er von der ›außerordentlichen dramatischen Gewalt‹ von Kabale und Liebe immer wieder in seinen Bann gezogen wird, ›denn mit all seinen Unglaublichkeiten ist das Stück so furchtbar wahr bis diesen Tag‹. Mit bitterer Resignation muß er 1884 erkennen, ›daß die v. Kalb und

v. Bock unsterblich sind und sich jedenfalls bis in unsere Tage hinübergerettet haben. Alles wie vordem; nur die Millers sind eingegangen.« Diese Hochachtung für die rebellische Gestalt Millers veranlaßt Fontane sogar, in einer anderen Rezension (1879) den Schluß des zweiten Aktes von *Kabale und Liebe* der den Zusammenstoß Millers und Ferdinands mit dem Präsidenten bringt, über alles zu stellen, was Schiller sonst geschrieben; verglichen mit dieser Stelle wirkten auch die feierlichsten Szenen in den andren Stücken »kunstvoll« angekränkt.«

⁴⁴Ganz ähnlich hatte schon Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien die Wallenstein-Gestalt charakterisiert, aber anders als Fontane wollte er damit nicht die unzulängliche Darstellung durch den Schauspieler, sondern Schillers Konzeption der Figur kritisieren: »Wallensteins Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Ifflandscher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreißigjährigen Kriege gewesen zu sein.« (Otto Ludwig, Werke, 6 Bde, hg. von Adolf Bartels., Leipzig o. J. 6. Bd., S. 185.

⁴⁵Nietzsche, *Götzendämmerung*, a. a. O., 2. Bd., S. 991.

⁴⁶Knudsen, a. a. O., S. 78, 83.

⁴⁷Vgl. dazu Adolf von Knigges Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 56 (1783): »Warum muß die arme Leonore so jämmerlich umkommen? Wir reden hier nicht der sogenannten poetischen Gerechtigkeit das Wort; aber so etwas ist gar zu unnatürlich«, und die anonyme Kritik der ersten Leipziger Aufführung von 1786 im *Magazin der sächsischen Geschichte auf das Jahr 1786*: »Dann, warum muß im 4ten [Aufzug] Fiesko seine Gemahlin erstechen. Gräßlichkeit ohne Noth, die keinen Einfluß im Stück, keine Folgen hat.« Beides zit. nach: Erläuterungen und Dokumente zu Friedrich Schiller »*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*«, hg. von Christian Grawe. Stuttgart 1985, S. 176, 112 (= Reclams UB 8168).

⁴⁸Nach einer Anmerkung Karl Goedekes in Briefwechsel zwischen Christian G. Körner und Friedrich Schiller (Leipzig ²1878, 2. Bd., S. 461) hat Schillers Tochter Emilie von Gleichen geäußert, ihre Mutter habe die Parricida-Szene »verlangt«.

⁴⁹Vgl. die folgenden 3 Kritiken: *Der Freymüthige* (29. 3. 1804): »Im fünften Akt (der gar nicht zum Stück gehört) sehen wir Schiller als Hofmann, da er den Johannes als Schreckbild, ohne Bedürfnis einführt«; *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (7. 7. 1804): »Der fünfte Akt freilich ist eine überflüssige Zugabe«; *Berliner privilegirte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (10. 7. 1804): »Der fünfte Akt ist wiederum eine überflüssige Zugabe, welche der Zuschauer mit Vergnügen entbehren würde, wenn die Hauptperson des Dramas am Schluß des vierten wieder zum Vorschein gekommen wäre.« Alle zit. nach: *Wilhelm Tell*.

Quellen. Dokumente. Rezensionen, hg. von Herbert Kraft. Reinbek 1967, S. 204, 205, 212 (= rororo Klassiker 18).

⁵⁰Schillers Antwort auf Ifflands Fragebogen über *Wilhelm Tell*, ebd., S. 179.

⁵¹An Iffland, 14. 4. 1804. *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*. 7 Bde., hg. von Fritz Jonas. 7. Bd. Stuttgart 1896, S. 138.

⁵²An Iffland, 7. 7. 1803, ebd., S. 57.

⁵³Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*. Reprint der 13. Auflage von 1922. Darmstadt 1965, S. 177.

⁵⁴Freytag, a. a. O., S. 184 hält die *Wallenstein*-Trilogie trotz seiner beckenmesserischen Einwände gegen den Aufbau für Deutschlands »größtes Drama«, und Albert Ludwig, a. a. O., betont ohne nähere Begründung mehrmals, »was jetzt einem jeden von uns als ausgemachte Sache erscheint« (S. 180), daß *Wallenstein* nicht nur die »Krone der Schillerschen Dichtung« (S. 195), sondern die »Krone des deutschen Dramas« (S. 369) und das »Schmuckstück der deutschen Tragik« (S. 317) sei.

⁵⁵*Schau-Bühne. Schillers Dramen 1945-1984. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs und des Theatermuseums der Universität zu Köln*. Marbach 1984. Nach der Dokumentation auf S. 537-673 läßt sich errechnen, daß zwischen 1945 und 1984 aufgeführt wurden: *Die Räuber* 356x, *Fiesco* 147x, *Kabale und Liebe* 456x, *Don Carlos* 356x, *Wallenstein* 130x, *Maria Stuart* 357x, *Die Jungfrau von Orleans* 88x, *Die Braut von Messina* 39x, *Wilhelm Tell* 167x.

⁵⁶Fontane rezensierte *Die Räuber* 5x, *Fiesco* 1x, *Kabale und Liebe* 18x, *Don Carlos* 9x, *Wallensteins Lager* 7x, *Die Piccolomini* 8x, *Wallensteins Tod* 11x, *Maria Stuart* 12x, *Die Jungfrau von Orleans* 4x, *Die Braut von Messina* 5x, *Wilhelm Tell* 6x.

⁵⁷Nietzsche, a. a. O., 1. Bd., S. 46. Noch eindeutiger zustimmend äußert sich Nietzsche 1870 in der Vorrede zur Vorlesung über Sophokles' Oedipus, die aber erst 1913 veröffentlicht wurde.

⁵⁸Vgl. zum Meininger Theater vor allem: *Die Meininger, Texte zur Rezeption*, hg. von John Osborne. Tübingen 1980 und ders., *The Meininger Court Theatre*. Cambridge 1988.

⁵⁹An Martha Fontane, 3. 5. 1878 (HB 2.567).