

## SCHLECHT IST SCHLECHT UND ES MUSS GESAGT WERDEN — DER THEATERKRITIKER FONTANE

GÁBOR KERÉKES

Theodor Fontane übte seine Tätigkeit als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* in den Jahren 1870—1894 aus, zu einer Zeit, in der es kaum bedeutende neue Schöpfungen der deutschen Dramatik gab. Zu den damals entstandenen und auch heute noch anerkannten dramatischen Werken kann man einzig und allein nur die des naturalistischen Theaters zählen, das sich in den letzten Jahren von Fontanes Rezensententätigkeit seinen Weg auf die deutschen Bühnen bahnte.

Fontane kam seiner Aufgabe als Kritiker mit allergrößter Gewissenhaftigkeit nach und war ständiger Gast in den Berliner Theatern, d. h. im Königlichen Schauspielhaus, im Französischen Theater und zuletzt an der Freien Bühne, die ihren Namen durch die Aufführung von Hauptmanns Stücken in die Theatergeschichte eingeschrieben hat. Fontanes erwähnte Gewissenhaftigkeit erstreckte sich nicht nur auf den Besuch der Aufführungen, sondern auch auf die Ehrlichkeit und Offenheit seiner Kritiken, in denen er möglichst keine Kompromisse einzugehen versuchte. Hierzu stellt ein extremes Beispiel seine Rezension über das Stück *Phädra* von Georg Prinz von Preußen dar, über das er sich in einem Privatbrief nicht gerade positiv geäußert hatte („Ein furchtbares Stück. Prinzen müssen auf Jagd gehen oder Geliebte haben oder alte Münzen sammeln. Die Poeterei ist eine zu mühevoll Beschäftigung und läßt sich nicht bei der Schokolade abmachen.“<sup>1</sup>). In seiner Besprechung weicht Fontane der Frage nach der Qualität des Stückes weitgehend aus und beschäftigt sich vielmehr mit den schauspielerischen Leistungen und dem Krach, den die Logenschließer und „Garderobenmänner“ auf dem Korridor des Theaters während der Vorstellung verursacht hatten. Zugute muß man dem Rezensenten aber halten, daß er das Stück nicht lobt, also seiner eigenen Einstellung nicht untreu wird, und durch einige feinfühlig Bemerkungen dem aufmerksamen Leser mitteilt, was hier eigentlich dem Publikum zugemutet worden war.

Bestehend für den heutigen Leser ist — außer der ironischen und sehr unterhaltenden Schreibweise — jene Festigkeit, mit der Fontane seinen Prinzipien treu blieb — und durch die er sich nicht nur Freunde gewann. So fand z. B. Karl Gutzkows Stück *Der Gefangene von Metz* in seinen Augen keine Gnade. „Es ist ein unerquickliches Machwerk von Grund aus“, schrieb er, und vom 1. Akt abgesehen „ist im übrigen eigentlich keine Szene vorhanden, die uns nicht verstimmt, geärgert, verdrossen oder geradezu entrüstet hätte“.<sup>2</sup> Dies brachte er 1871 zu Papier, als der Name Gutzkow hell leuchtete und Fontane als Romancier noch nicht in Erscheinung getreten war. Doch spricht es gerade für ihn, daß er sich vom Ruhm des anderen nicht beeinflussen ließ, wenn er auch seine Bedenken gehabt hatte. Später erinnerte er sich folgendermaßen an jenen Theaterabend am 10. 1. 1871 zurück:

Es war ein furchtbares Stück.

Jeder anständige (verständige) Mensch, der einmal Kritiker gewesen ist oder noch ist, wird wissen, daß es zu den schwierigsten und peinlichsten Aufgaben des Métiers gehört, oft

auch Berühmtheiten, ja, was schlimmer ist, auch solchen, die einem selber als Größen und Berühmtheiten gelten, unwillkommene Sachen sagen zu müssen.

Aber da sind nun wieder Abstufungen: Liegt es bloß so, daß einem die Sache nicht gefällt oder auch wenig mißfällt, so kann man sich drum herumdrücken. Das kann man auch noch, wenn sie einem beinahe mißfällt, man hebt dann die guten Dinge (Haupthilfsmittel, unter denen die Hervorhebung der ‚schönen Sprache‘ eine Hauptrolle spielt) mächtig hervor und gibt dem Tadel einen sehr ruhigen überall abwägenden Charakter. Schlimmer, viel schlimmer wird es schon, wenn man sich über ein Stück ärgert. Aber auch hier ist noch Maßhalten möglich. Ganz schlimm aber wird es, wenn man sich empört, wenn man in Indignation und Wut gerät und einem das Gefühl kommt: ‚Ja, wenn du hier nicht das Tollste sagst, so ist das eine Feigheit. Du mußt deiner Indignation Ausdruck geben.‘ So lag es für mich, als ich diesen Gefangenen von Metz sah.

(...)

Wie hatte man das Stück wählen können!

(...)

Ich saß auf meinem Platz und wand mich vor seelischem und physischem Unbehagen. Es mußte das wohl sehr stark in Erscheinung getreten sein, denn als der Vorhang nach dem 2. oder 3. oder 4. Akte fiel, ergriff von dem Parketteckplatz her ein Herr meine Hand und sagte: ‚Lieber Fontane, wenn Sie morgen darüber scheinbar, vergessen Sie nicht, daß Gutzkow ein kranker Mann ist, oder wenigstens war, sehr krank.‘ Der Sprecher war Dr. Max Ring. Es machte einen großen Eindruck auf mich. Ich kriegte noch einen kleinen Schreck und dankte ihm aufrichtig, daß er mir das gesagt. Es half aber nichts, wenigstens nicht viel, und ich kann mir keinen Vorwurf darüber machen. Dann hört alles auf. Sollen immer erst ärztliche Zeugnisse eingefordert werden, so ist es mit aller Kritik vorbei, gleichviel ob der Kritiker ein Gerichtspräsident oder bloß der Insasse von Nummer 23 ist. Schlecht ist schlecht und es muß gesagt werden.<sup>3</sup>

Natürlich hatten diese Rezensionen auch Auswirkungen und Fontane konnte nicht übersehen, welche Macht in seinen Händen lag. „Nach jeder ersten Auf-führung stand mein Stück der ‚Voss. Ztg.‘ gegenüber wie ein einzelner Soldat, auf den eine Festung Bomben schleudert. Denn Ihre Zeitung ist eine Festung, sie ist uneinnehmbar durch die Gesundheit der ganzen Leitung, durch das innige Ver-wachsende mit dem Lesepublikum, durch die Gewohnheit — kurz sie ist ein Stück Berlin. Diese Festung hat einen schwachen Punkt, das ist nach meiner Überzeugung die Theaterkritik...“<sup>4</sup>, beschwerte sich der Stückeschreiber Hugo Bürger (eigentlich: Lubliner) beim Rezensenten der Vossischen Zeitung. Es ist wahrlich als ein Glücksfall anzusehen, daß diese Macht nicht in falsche Hände geriet. Zugleich darf aber auch nicht übersehen werden, daß das große Ansehen und der Einfluß der Rezensionen der *Vossischen Zeitung* nicht schon an sich bestanden, sondern erst das Ergebnis der langjährigen und gewissenhaften Arbeit Fontanes waren. Nichts, auch dies nicht, ist ihm in den Schoß gefallen. Fontane war sich seiner Stellung bewußt und auch in der Lage, sich etwas gelöster hierzu zu äußern. Dies geht aus einem Brief Fontanes an seine Frau hervor, in dem wir über Clara Ziegler, der Fontane jegliche schau-spielerische Kunst absprach, folgendes lesen können:

Der Ziegler, glaub ich, hab ich ihr Gastspiel total verleidet; ihr Beifall kommt nur noch aus dem zweiten und dritten Rang herunter; das Parquet verhält sich still. Als die Claque sie zum vierten oder fünften Mal an die Lampen haben wollte, zischte das Parquet. Ich bin, wie immer wenn ich solche Damen tadeln muß, in einem Zwiespalt; ‚laß es laufen‘ sagt die eine Stimme in mir, ‚nein, nein‘ sagt die andre. Es ist die reine Kunst-Quacksalberei von Anfang bis Ende, Charlatanerie, Betrug. Die Menschen werden betimpelt und in ihrer schon vor-handenen Kunst-Dummheit noch dümmer gemacht.<sup>5</sup>

Die Bedingungen, unter denen Fontane seine Besprechungen erarbeiten mußte, waren alles andere als gut. Nicht nur, daß man ihn im Theater anblickte, als wäre er ein Ungeheuer, auch das Sammeln und Niederschreiben seiner Gedanken über die jeweilige Aufführung erfolgte unter hektischen Bedingungen. Auf die Unmut-säußerung der Schauspielerin Paula Conrad hin, die diese gegenüber Fontanes Frau

und Tochter gemacht hatte, da sie ihre schauspielerische Leistung in der Rezension der Aufführung zu kurz abgehandelt fand, beschrieb Fontane in einem an sie gerichteten Brief, wie es bei ihm aussieht, wenn eine Rezension entsteht:

Da setzt man sich hin und hat in drei Stunden eine ellenlange Kritik zu schreiben über eine, wie ich Ihnen nicht erst zu sagen brauche, sehr schwierige Materie. Das Mädchen, eingemummelt, steht schon hinter einem, mit einem Markstück in der Hand, um sich sofort auf eine Droschke erster Klasse stürzen zu können. Alles ist in Hasz, Angst, Aufregung, und noch immer sitzt der unglückliche alte Mann an seinem Schreibtisch und fegt über die Seiten hin und ist immer noch nicht fertig. Endlich. Aber da sind ja noch die Schauspieler! Meyer phänomenal, Ludwig dito, Vollmer verfehlt, Conrad reizend — abgemacht, weg. Es ist alles ehrlich gemeint. Auch der ungefähre Ausdruck, aber alles grob, ungehobelt, unvollständig, auch im Lob angreifbar, übertrieben, alles schönen Maßes entbehrend. Das beklage *ich* am meisten. Aber es ist nicht zu ändern, und man kann nicht mehr tun, als es zuzugestehen und, so weit es geht, hinterher auszugleichen. Wer diesen Zustand der Sache bestreiten will, der lügt. Alles bleibt unvollkommen.<sup>6</sup>

Die Hauptforderungen, die Fontane an ein Theaterstück stellte, waren Wahrheit, Klarheit, Wahrscheinlichkeit in der Themenwahl und der Charakterisierung der Figuren, Ganzheit, Natürlichkeit und das Fehlen jeglicher Effekthascherei. Das Hauptproblem stelle hierbei die Auswahl aus der Fülle des Stoffes dar, das das Leben bietet. Nicht Extreme sollen gewählt werden, da das Extreme nicht typisch für das Leben sein kann. Das Stück und das Theater überhaupt haben die Aufgabe den Zuschauer „zu erheben und zu erheitern“.<sup>7</sup> „Im Drama soll uns das, was geschieht, zu menschlich-herzlicher Teilnahme stimmen. Wir müssen, damit dies möglich wird, der Empfangungsweise derer folgen können, die uns zur Teilnahme an ihrem Geschick einladen.“<sup>8</sup>

Fontane trat an jedes Stück mit seinem festen Sinn für das Moralische heran, so daß er leicht durch Inkonsequenzen im Aufbau und der Gestaltung eines Stückes abgestoßen wurde. So merkte er z. B. über Hebbels *Herodes und Marianne* an:

Der Aufbau, der sonst so klar und kunstvoll ist, und in mehr als einer Beziehung als meisterhaft bezeichnet werden darf, hat es, nach unserem Gefühl, doch in *einem* wichtigen Punkte versehen: die Exposition greift nicht weit genug zurück. Das Stück wirkt wie der zweite oder dritte Teil einer Trilogie; der *erste* fehlt. Dieser ist aber, wie hier die Dinge liegen, unerläßlich. Wir müssen, sei es in einem vorausgehenden Stück, oder doch mindestens in einem breit ausgeführten 1. Akt, Herodes und Marianne im Vollbesitz einer leidenschaftlichen, glücklichen und in ihrem Glück menschlich—schön motivierten Liebe gesehen haben, um in dem was kommt, den eben diese Liebe zur Voraussetzung habenden Kampf zu verstehen, der sich in dem Herzen Mariamns vollzieht. Haben wir auch eine einzige Szene nur miterlebt, die uns am eigenen Herzen fühlbar machte: ‚*sie muß ihn lieben*‘, so begreifen wir, daß sie den Mord ihres Bruders ignorieren, das tückisch gegen sie selbst gezückte Schwert verzeihen und in Erinnerung unendlichen Glückes, die Wiederkehr desselben immer nur erhoffen kann; aber dies Glück müssen wir vorher mit Augen gesehen haben, wir müssen Zeuge desselben gewesen sein. Dies fehlt. Das Stück setzt gleich mit Abstoßendem ein, und auch Marianne läßt keine Empfindung in unserm Herzen für sich aufkommen, weil sie sich, ziemlich von Anfang an, zu einer hochgemuteten und opferbereiten Liebe bekennt, für die wir kein Motiv ausfindig machen können. Einen Mörder lieben, der vorher ein Gott war, kann selber göttlich sein; aber einen Mörder pur et simple als solchen lieben, ist widerwärtig. Bis zur Mitte des zweiten Aktes hat sich Herodes (übrigens darin fortfahrend) lediglich als ein Puppenspiel- und Jahrmarkts-Scheusal vor unsern Augen präsentiert und *diesem* Oger zu Liebe hören wir die von ihm selbst bereits, unter das Schwert gestellte Marianne den Schwur leisten, daß sie sich töten werde, sobald die Nachricht *seines* Todes bei ihr einträfe. Dies könnte, wenn wir unter dem Eindruck eines vorausgegangenen Liebesglückes wären, großartig wirken; hier aber wirkt es nur degoutant oder mindestens unverständlich. Im 5. Akt erfahren wir aus einer Art von testamentarischer Beichte, daß ein solches Glück allerdings vorhanden gewesen sei, erfahren es aus dem Munde derjenigen, die es am besten wissen muß, aus dem Munde Mariamns selbst, — aber es ist zu spät. Diese Confessions können keine rückwirkende Kraft mehr üben, und in dem Momente wo der Vorhang fällt, haben wir das Gefühl, einen an

Bildern und Sentenzen reichen, zu den mannigfachsten Betrachtungen anreizenden, aber im ganzen doch unerquicklichen, aus fünf Märtyrer-Stationen bestehenden Abend hinter uns zu haben.<sup>9</sup>

Es war ein immer wiederkehrendes Problem für Fontane, in welchem Maße das Häßliche eine Existenzberechtigung in der Kunst und so auch auf der Bühne besitze. Seine Antwort auf diese Frage läßt sich dahingehend zusammenfassen, daß das Häßliche in einem Kunstwerk keine Existenzberechtigung besitzt, sollte aber Häßliches in einem Werk vorkommen, so muß es durch andere, hellere Momente aufgewogen werden. Im Zusammenhang mit dem Stück *Tiberius* von Julius Grosse ging Fontane sehr ausführlich auf diesen Fragenkomplex des Häßlichen und des Pessimistischen in der Kunst ein.

Wir glauben es alles nicht recht; irgend etwas ist immer überschraubt. Da vermählt sich der älteste Sohn des Germanicus, Nero, mit der Tochter des Drusus, Julia. Welche Hochzeit! Drusus ist schon vorher von Sejan und seiner eigenen Gemahlin Livilla vergiftet worden, aber er kann nicht sterben. Da proponiert Sejan der mitschuldigen Livilla, durch einen Griechen ‚nachhelfen‘ zu lassen. Als sie schwankt, verspricht er ihr ‚Teilnahme an der Weltherrschaft‘, und als auch dieses Versprechen versagt, wechselt er rasch die Rollen, und bietet die ‚Weltherrschafts-Teilnahme‘ der schönen Agrippina, der Witwe des von ihm ebenfalls aus dem Wege geräumten Germanicus an. Inzwischen stirbt Drusus, aber wohlverstanden nicht an Gift, weder an altem noch an neuem, sondern an einer großen, ihm beigebrachten Freudennachricht. Zuletzt erscheint Tiberius und rast in Schmerz über den ihm zu früh entrissenen Sohn. Und das alles in einer Viertelstunde Zeit. Es ist äußerlich und innerlich zuviel. Und zu allem noch die ‚beigebrachte Freudennachricht‘ als eigentlicher Todestropfen!

(...)

Und in dieser Schlußszene gipfelt das Stück. (...) Ob Julius Grosse, von dem ich aus früherer Zeit her eine Anzahl der reizendsten Dichtungen, darunter lieblich Idyllisches kenne, persönlich den sechsmal geschopenhauerten Pessimismus seines *Tiberius* teilt, weiß ich nicht, aber ja oder nein, ich muß ihn doch für ein Kunstwerk verantwortlich machen, das so ausklingt. So sollen Tragödien nicht enden, so sollen wir nicht von einer Stätte scheiden, die dazu da ist, das Schöne zu pflegen, dem Idealen ein Hüter zu sein. Freilich ist es jetzt Mode geworden, bei dem bloßen Worte ‚Idealität‘ zu lachen. Aber was kommt dabei heraus! Überhandnahme ‚eder äußeren und inneren Verwilderung. Entchristlicht ist die Welt bereits; entgöttert man sie auch noch von dem, was uns die Griechen hinterließen, so werden wundervolle Tage anbrechen. Ich mag sie nicht mehr sehen. Zu keiner Zeit, ich bin alt genug, um das zu wissen, ist die Weltgeschichte mit Lavendel- und Rosenwasser gemacht worden, immer hat das äußerlich Grobe den Tag bestimmt, aber das innerlich Feine bestimmte die Zeit. Und jene Zeit hat das Bedürfnis nach Gerechtigkeit, nach Ausgleich, nach Versöhnung. Das ist eine schöne Dreiheit, auf der sich die Tragödie aufbauen soll. Wir wollen nicht fünf Akte lang durch Blut waten, um schließlich den Trosi mit nach Hause zu nehmen, daß Tiberius sel. Erbe da sei, und mit frischem Cäsarenwahnsinn das Geschäft fortzusetzen Gedenke. Wir wollen wissen, daß ‚Fortinbras klirrend einrückt‘ und daß der wüste Skandal endlich ein Ende nimmt. Selbst Richard III., in dem das „Kopf herunter“ wie Morgen- oder Abendsegen mitklingt, entläßt uns mit der Gewißheit, daß ein hellerer Tag heraufzieht und dem Streit der Friede und dem Fieber die Genesung folgt. Nur *hier* lautet der Text: auf Tiberius folgt Caligula. Historisch ist das richtig, poetisch ist es falsch.<sup>10</sup>

Auf Grund dieser und einer Vielzahl weiterer Ausführungen, in denen er Grundfragen der Kunst behandelt, sind Fontanes Theaterkritiken wichtige Dokumente seiner Realismuskonzeption.

In zwei Fällen akzeptierte es Fontane, wenn Stücke kein der Wahrheit, der Wirklichkeit entsprechendes Bild boten. So im Falle romantischer Dichtungen. Zu Byrons *Manfred* schrieb er: „Mit der Schul-Elle, mit der Frage, ob alles stimmt und ob das Exempel aufgeht, an eine Dichtung wie diese herantreten zu wollen, in der in genialer Einseitigkeit dem Rätsel des Daseins nachgespürt und die mutmaßliche Wirklichkeit der Dinge von der durch Macht und Last der Jahre ehrwürdig gewordenen Phase geschieden wird, ist ridkiül. Es gibt poetischen Schöpfungen wie dieser

gegenüber nur ein Kriterium: ergriff es mich? trug es mich durch alle Höhen und Tiefen? gab es mir Versöhnung?“<sup>11</sup> Der andere Fall trat erst langsam im Laufe von Fontanes Rezensententätigkeit ein. Es geht hierbei um das seichte Lustspiel, dem er zunächst ungnädig gegenüberstand, doch dann einen Prozeß durchmachte, an dessen Ende er zugeben mußte, daß „ich mich, wenn es mich nur *amüsiert*, unter Beiseiteschiebung aller kritischer Bedenken längst gewöhnt habe, voll Dankbarkeit gegen den Verfasser hinzunehmen“. Doch setzte er sogleich hinzu: „Aber Hoch und Niedrig hat eben sein verschiedenes Maß und Gesetz, und *so* weit sind wir noch nicht, daß nach der in der Untersphäre vielleicht vollkommen zulässigen Anschauung: ‚es braucht nicht zu stimmen, wenn es nur *wirkt*‘, auch die Schöpfungen aus der Obersphäre der Kunst gestaltet werden dürften.“<sup>12</sup>

Fontane unterschied auch sehr genau, welche Stücke überhaupt das Recht hätten, zur Obersphäre gezählt zu werden, doch übersah er zugleich auch den Umstand nicht, daß eine Posse, ein Amüsementstück (heute würden wir sagen: ein Boulevardstück) gelegentlich mehr Arbeit und Geschick von seinem Verfasser erfordern kann als ein von einem falschen Pathos zehrendes „ernstes“ Stück, das dementsprechend auch wertloser ist als ein gutes Amüsementstück.

Wenn es der Ästhetik gelungen ist, das Recht der Posse nachzuweisen, so wird es ihr auch gelingen, für das Amüsementsstück einen Zulassungsschein durchzusetzen. Bei gutem Willen ist vieles möglich. Unter allen Umständen beharr' ich bei dem Satze, daß die Herstellung eines solchen Amüsementsstücks um vieles schwieriger ist als die von vornherein halb tote Nachdichtung eines Muster- und Regel-Stücks, schwieriger und vor allem auch anspruchsberechtigter auf meinen Dank. Ich lebe der Einbildung oder Eitelkeit, in dem ‚was schmeckt und was nicht schmeckt‘ auf so ziemlich *jedem* Gebiete mitreden zu können und behaupte darauf hin mit aller Bestimmtheit, ein Stück, das mich drittelhalb Stunden lang zu fesseln und zu vergnügen und an vielen Stellen zu herzlichster Heiterkeit hinzureißen vermag, *kann nicht* schlecht sein. Wenn es aber Bücher geben sollte, daraus zu beweisen wäre, daß ich mir diesen Heiterkeitsluxus eigentlich nicht gestatten dürfte, ja, daß diese Heiterkeit (noch dazu von Seiten eines Kritikers) eine Versündigung gegen den heiligen Geist der ‚höheren Kunst‘ sei, so tuen mir diese Bücher leid und ihre Verfasser dazu.<sup>13</sup>

Wollte man kurz umreißen, welche Dramatiker Fontane gelten ließ, so kann man zwei Kategorien aufstellen: Einerseits die damals bereits als Repertoirestücke, als „Klassiker“ angesehenen Werke von Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist und Grillparzer sowie andererseits Ibsen und die Dramen des Naturalismus, d. h. von Gerhart Hauptmann sowie Arno Holz und Johannes Schlaf.

Auffallend ist in Fontanes Umgang mit den Stücken der genannten Autoren, daß er im Fall der sogenannten „Klassiker“ so gut wie gar keine Inhaltsangaben macht und auch kaum den Text des jeweils zur Diskussion stehenden Stückes interpretiert. Dies mag selbstverständlich auch damit zusammenhängen, daß die Stücke dieser Autoren sehr häufig aufgeführt wurden, und eine wiederholte Zusammenfassung des *Don Carlos* oder des *Faust* tatsächlich überflüssig war. Seine Verehrung Shakespeares ist ganz klar aus seinen Besprechungen zu ersehen, während seine Äußerungen zu den anderen „klassischen“ Autoren etwas vorsichtig und ambivalent sind. „Schön und vornehm. aber nichts weiter; wer wirklich lebt, will *reales* Leben sehn.“<sup>14</sup> mit diesem Satz brachte der Realist sein Unbehagen über Goethes *Tasso* zum Ausdruck, und zwar im Jahre 1873. Dieser Vorwurf mag im Laufe der Jahre häufig geworden sein, denn daß er nach mehrjähriger Rezensententätigkeit nicht nur „*reales* Leben“ auf der Bühne sehen wollte bzw. auch andere Darstellungsweisen zu akzeptieren bereit war, haben wir bereits gesehen.

Selbstverständlich blieb aber für Fontane das realistische Kunstverständnis, die Darstellung des Lebens — oder zumindest eines typischen Ausschnittes desselben

— das Ideal — allerdings mit einer Einschränkung: das Häßliche und Böse müsse verklärt werden. Durch diese Forderung rückt Fontane, der zunächst mit dem Vorwurf der Lebensferne im *Tasso* und der *Iphigenie* (die mit Verklärung gleichgesetzt werden dar auf Distanz zu Goethe gegangen war, erneut in die Nähe des großen Weimarer, dessen Schatten manch ein deutscher Literat des 19. Jahrhunderts als wahren Fluch empfunden haben mußte. Letztlich bestand aber der Unterschied zwischen der „Goetheschen“ und der „Fontaneschen“ Verklärung darin, daß während Goethe den Ausnahmefall in den Mittelpunkt stellte, Fontane bemüht war, das Typische zu gestalten. So ist es auch nicht verwunderlich, daß er 1890, zu einer Zeit also, da bereits *L'Adultera*, *Schäch von Wuthenow*, und *Irrungen, Wirrungen* erschienen waren, in einem Brief schrieb: „Das Überlieferte ist vollkommen schal und abgestanden; wer mir sagt: ‚ich war gestern in *Iphigenie*, Welch Hochgenuß!‘ der lügt oder ist ein Schaf und Nachplapper.“<sup>15</sup> Die von ihm geforderte Ausgewogenheit in einem Kunstwerk, die sich nicht nur auf Hell und Dunkel, Schön und Häßlich, Gut und Böse, sondern auf alle Bereiche erstrecken sollte, ließ ihn auch mit Schiller hadern. Seinem Tagebuch vertraute er — vermutlich in einem Moment der Verbitterung — an:

Wann wird die Welt einsehen, daß diese Schillerphrasen eine schillernde Seifenblase sind? ... Unerträglich sind mir in all diesen Stücken die Biederkeitsschwätzer, die immer das Maul voll Tugend, Treue, Freundschaft haben und persönlich *nichts* leisten, während sie beständig *alles* fordern.<sup>16</sup>

Ähnlich sah es mit seinem Verhältnis zu den anderen „Bühnenklassikern“ aus. Daß Fontane mit ganzer Seele sowohl hohles, äußerliches und übertriebenes Klassiker(un)verständnis (man „kann...doch nicht aus allem, was er [Friedrich Schiller; G. K.] in Jugendlichkeit und Unreife geschaffen, etwas Respekterheischendes machen wollen. Solche falsche Pietät ist Götzendienst.“)<sup>17</sup> und nationalistische Tendenzen („Ein sehr schwaches Stück, in Hoffnung auf Tantième zusammengeschmaddert: Deutsches Haus, deutsche Familie, deutsche Idealität, 1870, Gravelotte, ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ und zwei ledern Liebespaare, c'est tout. Und solch Mann glaubt ganz ernsthaft, er vertrete die bessere, sittlichere Seite deutscher Kunst. Dann bin ich für Unsittlichkeit und Schweinerei.“)<sup>18</sup> Worum ihn diese Ingredienzen widerstrebten, glauben wir an dieser Stelle nicht ausführlich darlegen zu müssen. Jedenfalls läßt er den Leser seiner Theaterkritiken über seine Einstellung zu diesen Punkten wenn auch nicht im Zweifel, so doch zum Teil in Unklarheit — schließlich handelte es sich hier um nationale Heiligtümer. Fontanes Briefe und vor allem seine Tagebücher drücken seine Ansichten im Klartext aus.

Fontane ist berühmt für seine Unterstützung der Naturalisten, die unleugbar von großer Bedeutung war. In Hauptmanns, aber auch in Ibsens Stücken sah er die späte Erfüllung des Realismus in der Dramatik, wobei er zugleich nicht über die seiner Ansicht nach bestehenden Mängel in den Stücken hinwegsehen wollte und konnte. „Pessimistische Weltanschauung“ und das Übersehen „auch freundlicher Realitäten“ wirft er Ibsen vor, doch veranlaßt ihn der norwegische Dramatiker zu grundsätzlichen Überlegungen über Kunst, Leben und Ästhetik:

„Es sei nichts, ein Stück Leben aus dem Leben herauszuschneiden“, behaupten die, die's nicht können, und behandeln die Sache so ziemlich nach der Analogie von Kattun und Schere. Aber weit gefehlt. Es ist das Schwierigste was es gibt (und vielleicht auch das Höchste), das Alltagsdasein in eine Beleuchtung zu rücken, daß das, was eben noch Gleichgiltigkeit und Prosa war, uns plötzlich mit dem bestrickendsten Zauber der Poesie berührt. Im 2. Akt der *Wildenie* sitzt die Ekdalsche Familie am Tisch, Mann, Frau, Tochter, und die Frau rechnet eben ihr Wirtschaftsbuch zusammen: „Brot 15, Speck 30, Käse 10, ja — 's geht auf“ und:

dabei brennt die kleine Lampe mit dem grünen Deckelschirm und die Luft ist schwül und das arme Kinderherz sehnt sich nach einem Lichtblick des Lebens, nach Lachen und Liebe — ja, das packt und erschüttert das Herz trotz 10-Pfennig-Käse und ein Jambentragödienschreiber, der aus Jugurtha und Catilina nie herausgekommen, er wartet daneben umsonst durch Blut und Redensarten... „Und vielleicht das Höchste“ sagte ich; freilich, vielleicht auch *nicht*. Diese schwierigen letzten Fragen sind eben in der Schwebe. Der, für den sie abgeschlossen sind, erscheint mir wenig beneidenswert. Das Gebäude der überkommenen Ästhetik kracht in allen Fugen, und auch von *ihrer* großen Mittelsäule darf gesagt werden: „auch diese schon geborsten etc.“ — Es ist wahr, ein Stück wie die *Wildente* entläßt uns ohne Erhebung; aber *muß* es denn durchaus Erhebung sein? Und wenn es Erhebung sein muß, muß sie den alten Stempel tragen? Sind nicht *andere* Erhebungen möglich? Liegt nicht — des erschütternden Waltensehens unerforschlicher Schicksalsmächte ganz zu geschweigen — liegt nicht auch in der Unterwerfung eine Erhebung? Ist nicht auch Resignation ein Sieg? Und wenn das alles verneint werden sollte, haben wir in diesem Stücke *nur* ein Niederdrückendes? wird nur Menschenehend demonstriert und nur Verzicht auf Freud' und Glück in den Vordergrund des Daseins gestellt? Bei längerer Betrachtung jedenfalls weniger, als es auf den ersten Blick erscheint.<sup>19</sup>

Und über Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* Betrachtungen anstellend gelangt Fontane zu folgendem Schluß:

Der Ton ist, bei Arbeiten wie diese, die viel von der Ballade haben, nahezu alles, denn er ist gleichbedeutend mit der Frage von Wahrheit oder Nichtwahrheit. Ergreift er mich, ist er so mächtig, daß er mich über Schwächen und Unvollkommenheiten, ja selbst über Ridikülismen hinwegsehen läßt, so hat ein Dichter zu mir gesprochen, ein wirklicher, der ohne Reinheit der Anschauung nicht bestehen kann und diese dadurch am besten bekundet, daß er den Wirklichkeiten ihr Recht und zugleich auch ihren rechten *Namen* gibt. Bleibt diese Wirkung aus, übt der Ton nicht seine heiligende, seine rettende Macht, verkündet er nicht das Häßliche so hat der Dichter verspielt, entweder weil seine Gründe doch nicht rein genug waren und ihm die Lüge oder zum mindesten die Phrase im Herzen saß, oder weil ihn die Kraft im Stich ließ und ihn sein Werk in einem unglücklichen Momente beginnen ließ. Ist das letztere der Fall, so wird er's beim nächsten Male besser machen, ist es das erstere, so tut er gut, sich „anderen Sphären reiner Tätigkeit“ zuzuwenden. Gerhart Hauptmann aber darf aushalten auf dem Felde, das er gewählt, und er *wird* aushalten, denn er hat nicht bloß den rechten Ton, er hat auch den rechten Mut, und zu dem rechten Mute die rechte *Kunst*. Es ist töricht, in naturalistischen Derbheiten immer Kunstlosigkeit zu vermuten. Im Gegenteil, richtig angewandt (worüber dann freilich zu streiten bleibt) sind sie ein Beweis höchster Kunst.<sup>20</sup>

Man muß ganz einfach erstaunt sein ob der geistigen Mobilität des 71 jährigen Rezensenten, der bereit war, seine eigenen wohlfundierten ästhetischen Ansichten immer wieder einer Neuüberprüfung zu unterziehen, und empfindet einen tiefen Respekt.

Außer der Gewissenhaftigkeit, der Ehrlichkeit und den moralischen, philosophischen sowie literaturtheoretischen Reflexionen bestechen Fontanes Rezensionen häufig auch — wie dies vielleicht den einem oder anderem Zitat bereits zu entnehmen war — durch den ironischen Ton, in dem sie gehalten sind. Diese Ironie trifft man immer dann an, wenn Fontane schlechte Leistungen geißeln wollte, die keine Nachsicht mehr für sich fordern durften. „Die ganze bischöfliche Bank vertrat überhaupt den slawischen Typus und wirkte vorwiegend wie eine Versammlung russischer Popen.“<sup>21</sup> bemerkte er zu einer *Richard II.*-Aufführung, an der er auch noch etwas anderes auszusetzen hatte:

Was die äußere Ausstattung angeht, so teilte sich diese, wie die Aufführung selbst, in eine gelungene und mißlungene Hälfte. Die Kostüme nehmen wir auf Treu und Glauben hin; auch ist hier größere Freiheit gestattet, da, wenige Maler abgerechnet, niemand im Stande ist, hier kontrollierend zu folgen. Aber weitaus anders verhält es sich mit Rücksicht auf die Architektur: (...) Das beständige Operieren mit Tudor-Formen, hundert Jahre früher als es ein Königshaus Tudor, und hundertundfünfzig Jahre früher als es einen Tudorstil gab, ist heutzutage unstatthaft. Der Tower (Akt IV, 2. Szene) kann damals nicht so ausgesehen haben, hat überhaupt niemals so ausgesehen. Dasselbe gilt von der Westminster-Halle in der unmittelbar

vorausgehenden Szene. Man *muß* heutzutage wissen, daß das Charakteristische der Westminster-Halle in der wunderbaren Holzkonstruktion des Daches besteht; von der üblichen Steingotik findet sich in dem ganzen Baue kaum eine Spur. Besonders auffällig war uns der Parkgarten des Herzogs von York mit einem Renaissance-Schloß samt Balustraden und Veranden im Hintergrunde. Wir glauben dasselbe in irgend einem modernen Lustspiele bereits gesehen zu haben.<sup>22</sup>

In der gleichen Saison gelangte auch *König Heinrich IV.* zur Aufführung, mit der Fontane durchaus zufrieden war, bis auf zwei Nebensächlichkeiten, die sich nichtsdestotrotz als störend erwiesen hatten:

Selbstverständlich konnten nicht alle Rollen in allerbesten Händen sein. Zweierlei indessen scheint uns erreichbar: 1) den Soldaten Williams durch einen andern, mit wenigstens *etwas* heldischerer Stimme ausgerüsteten ablösen und 2) den Sir Thomas Grey, der gemeinschaftlich mit Scroop und Cambridge einen Hinrichtungsbrief (jeder einen) empfängt, anweisen zu lassen, nicht in den Brief seines Nachbarn, des Grafen Cambridge, hineinzukucken, als wolle er sich überzeugen, ob dieser letztere auch eine III oder bloß eine IIb erhalten habe.<sup>23</sup>

Bei *Was ihr wollt* fiel ihm auf:

Inszenierung und Zusammenspiel waren trefflich. Nur eins: warum muß — wenn unser unmusikalisches Ohr uns nicht trägt — immer dieselbe Flöten- und Harfen-Melodie, beinah spieldosenartig, hinter der Szene gespielt werden? Wenn man *Aschenbrödel* drei Tage vorher unter diesen Klängen hat einschlafen und erwachen sehn, so überrascht es einigermaßen, dieselbe „süße Weise“ auch am illyrischen Hofe des Herzogs Orsino wiederzufinden.<sup>24</sup>

Diese Aufzählung solcher und ähnlicher Passagen könnte man noch beliebig fortsetzen, wir wollen aber nur mehr eine anführen. Über die Gestaltung der Rolle der Hero in Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen* durch Clara Meyer schreibt Fontane u. a.:

Aber ihr Triumph bis dahin war ein so vollständiger, daß das Haus über die Mängel, die ihre Spiel während der letzten zwei Szenen begleiteten, gern hinweg sah. Es durfte dies kaum anders sein, da es eben dieselben vorerwähnten Szenen sind, wo auch die Schwächen der Dichtung liegen. Von dem unglücklichen Patkul wird erzählt, daß er nach dem dritten Hiebe (sein Haupt fiel erst beim elften) sich aufgerichtet und gerufen habe: „Kopf ab“; an diese Schreckensgeschichte wurden wir während der letzten zwei Szenen beständig erinnert. Als sie die Leiche Leanders erblickt und aufschreiend zusammenbricht, mußte sie tot sein. Wir glaubten auch, sie sei es. Statt dessen rafft sie sich wieder auf, um in ganz ähnlicher Weise, in Pausen von 5 und 10 Minuten, noch zwei-, dreimal zusammenzubrechen, so daß das furchtbare Wort jenes oben zitierten livländischen Edelmanns leis bittend über *unsere* Lippen kam. Solch langes Sterben hält kein Publikum aus, auch wenn die Kraft, die es darstellen soll, eine größere ist, als die Fräulein Meyers war.<sup>25</sup>

Schauspieler sollten nach Fontanes Meinung möglichst lebensnah und natürlich spielen. So mißfiel ihm auch die Art und Weise, in der die damals gefeierte Schauspielerin Clara Ziegler (1844—1909) auf der Bühne agierte, aufs Äußerste. Im Zusammenhang mit einem ihrer Gastspiele in Berlin machte er aus seiner Meinung keinen Hehl:

Ein philosophischer Freund sagte mir einmal, nicht sei falscher als der Glaube, daß die Formen, in denen sich unser Leben bewege, sehr reich und mannigfaltig seien; er reise viel und könne mir auf das Bestimmteste versichern, daß z. B. eine Konversation zwischen Berlin und Leipzig höchstens ein Doppel-Geleise habe, gerade wie die Bahn selber. An diesen Satz werd' ich durch das Spiel der Frau Clara Ziegler beständig erinnert. Immer die gleichen oder doch sehr ähnlichen Gerichte, die nicht in ihren Zutaten, sondern nur in der *Reihenfolge* dieser Zutaten verschieden sind, etwa wie das Eiweiß, je nachdem es etwas früher oder später, geschlagen oder ungeschlagen, in die Form, resp. Pfanne kommt, ein paar kleine kulinarische Variationen schafft. Die Frau Clara Zieglerschen Zutaten sind bald aufgezählt: ruhige Stellung an



einer dorischen Säule, königliches Herabschreiten von einer höheren oder niedrigeren Freitreppe, Stellung am Stuhl, Stellung am Altar, Griff in die Saiten einer Leier, Mantel-Drapiierung, elegischer Hinschmelzungs-, ernstrollender Donner- und jäh-einschlagender Verzweiflungston. Was etwa noch dazwischen liegt, bedeutet nicht viel. Es ist das Äußerlichste, zugleich auch das Stereotypste, was ich auf der Bühne kennen gelernt habe. Frau Clara Ziegler ist offenbar nicht an ihrem eigentlichsten Platz; im heroischen Ballet, an der Stelle, wo sich Klio und Terpsichore die Hand reichen, hätte sie Wunderdinge geleistet und Aufgaben gelöst, wie sie vorher auf dem entsprechenden Gebiete vielleicht niemals gelöst worden sind. Aber an den Scheideweg gestellt, entschied sie sich statt für die mimisch-plastische für die dramatische Kunst und inaugurierte dadurch eine „neue Ära der hohen Tragödie“, der nicht nur die Seele, sondern auch das Verständnis fehlt. Dies mag manchem übertrieben, oder gar gehässig erscheinen; es ist aber umgekehrt eher ein zu milder als ein zu harter Ausdruck. Wenn Oxenstierna sagen durfte: „Du glaubst gar nicht, mein Sohn, mit wie wenig Verstand die Welt regiert wird“, so läßt sich mit noch viel größerem Rechte sagen: „Du glaubst gar nicht, o Publikum, mit wie wenig Verstand die Gestalten des griechischen Trauerspiels (vor allem aber die den Häusern Ödips und Agamemnons entstammenden Weiblichkeiten etc.) tragiert zu werden pflegen.“ (...)

Es ist mir leid, einem berühmten Gast, einer liebenswürdigen Dame gegenüber immer wieder und wieder diese Sprache führen zu müssen; aber ich halt' es andererseits für meine Pflicht, gegen den Ziegler-Enthusiasmus zu protestieren, und die Vorstellung, soweit es in meiner Kraft liegt, nicht aufkommen zu lassen, als habe man in unserer Mitte, hundert Jahre nach Goethe, schöne plastische Stellungen von hoher dramatischer Kunst nicht zu unterscheiden gewußt. Die schönen Stellungen *hat* Frau Clara Ziegler, die hohe Kunst hat sie *nicht*.<sup>26</sup>

Fontane wußte, wieviel Arbeit für eine gute schauspielerische Leistung notwendig war, und deshalb ridikülisierte er in jenen Fällen, in denen er wirkliches Bemühen und Talent zu erkennen meinte, einzelne Fehler in der Darstellung nicht. Hierfür, und überhaupt als repräsentatives Beispiel für seine umsichtige Bewertung der Schauspieler soll uns ein Zitat genügen:

Wir haben nur eines auszusetzen: sie durfte nicht zwei Mal, mit nahezu *derselben* Handbewegung, die lüstern sich herandrängende Werbung Richards zurückweisen. Das *zweite* Mal würde ein Zurücktreten und ein den Übermütigen zügelnder Blick das Richtigere sein. Zweimal darf nicht dasselbe geschehen; eins hebt das andere auf.<sup>27</sup>

Die Aufgabe des Literaturkritikers, der „gerade so begeisterungsfähig ist wie jeder andere Mensch (mitunter auch noch mehr) und von einem richtigen Dichter jeden Augenblick hingerissen werden kann“, hatte Fontane selbst folgendermaßen zusammengefaßt:

Es ist nicht so schlimm mit dem Rezensententum, wie dem Publikum beständig vorgeredet wird; die Kritik ist kein Tadel-Institut, aber freilich auch keine Beifalls-Statistik; sie hat Besseres zu tun, als die Zahl der Hervorrufe zu registrieren; sie soll nicht durch Applaus und nicht einmal durch dauernd erscheinende Triumphe bestimmt werden, sie soll ihr Gesetz, am besten das ins eigene Herz geschriebene, haben und danach verfahren: wenn sie das nicht kann, so ist sie „gut für nichts“.<sup>28</sup>

Seinen Platz als ständiger Rezensent der *Vossischen Zeitung* nahm am 1. 1. 1890 Paul Schlenther ein, an den Fontane, sich vom Theater verabschiedend und eine Art Resümee seiner Tätigkeit ziehend, schrieb:

Ich bin nicht ungern ins Theater gegangen, und wenn ich mal da war, habe ich mich immer amüsiert, auch wenn es scheußlich war, fällt aber der Zwang fort, so werde ich von nun an wohl lieber zu Hause bleiben und meine Kenntnis am andern Morgen aus P. S. s Bericht nehmen. Ich bin bereits so weit, daß ich am liebsten meine 2 Daumen drehe oder zusehe, wenn meine Frau Strümpfe stopft. Alles Strampeln abgetan. Wenn Sie 70 werden, werden Sie sich dieser salomonischen Weisheit vielleicht lächelnd erinnern.<sup>29</sup>

In den folgenden Jahren vollendete er noch eine Reihe von Gedichten, autobiographische Schriften und sieben Romane, unter ihnen *Effi Briest* und *Der Stechlin*.

## ANMERKUNGEN

Zitate auf Grund von: Theodor Fontane, Theaterkritiken I—IV, Ullstein Verlag, Frankfurt/M—Berlin—Wien 1979.

1. Bd. III S. 265.
2. Bd. I S. 21.
3. Bd. I S. 215f.
4. Bd. III S. 298f.
5. Bd. III S. 266.
6. Bd. IV S. 287.
7. Bd. I S. 162.
8. Bd. I S. 193.
9. Bd. I S. 194f.
10. Bd. II S. 141f.
11. Bd. II S. 90.
12. Bd. III S. 201f.
13. Bd. III S. 240f.
14. Bd. I S. 150.
15. Bd. IV S. 289.
16. Bd. III S. 277.
17. Bd. IV S. 218.
18. Bd. III S. 286.
19. Bd. IV S. 159f.
20. Bd. IV S. 203f.
21. Bd. I S. 107.
22. Bd. I S. 108f.
23. Bd. I S. 129.
24. Bd. I S. 165.
25. Bd. I S. 172.
26. Bd. III S. 46f.
27. Bd. I S. 142f.
28. Bd. IV S. 103.
29. Bd. IV S. 300.

### A ROSSZ AZ ROSSZ, ÉS EZT MEG KELL MONDANI — FONTANE, A SZÍNHÁZKRITIKUS

KEREKES GÁBOR

Theodor Fontane hosszú éveken keresztül színikritikus volt és lelkiismeretesen végezte munkáját. Ragyogó stílusán és szellemességén kívül a mai olvasó számára megkapó az író elvhűsége. Fontane a színháztól és a színdaraboktól igazságot, érthetőséget, a témaválasztásban és a szereplők jellemzésében valószínűséget, teljességet és természetességet követelt. Elvtelenségeket — főleg morális szinten — gyűlölt. Az évek folyamán a vígjátékkal szemben toleransabbá vált, de továbbra is különbséget tett magas és alacsony művészet között. A klasszikával szemben fennálló fenntartásait éppúgy kifejezésre juttatta mint rokonszenvét a naturalizmus iránt. Mivel azonkívül tényleges teljesítményeket elismert, ő volt az ideális kritikus és recenziót még ma is élvezettel veheti kézbe az olvasó.