



## **Kulturgeschichte der Neuzeit**

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg

Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution

**Friedell, Egon**

**München, [1950]**

Das Pathos der faulen Äpfel

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79487](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79487)

Schauspieler, von dem man bloß den Kopf sieht, nicht im vollen Kostüm steckt. Es gibt wohl kaum eine Stelle in Schillers Dramen, die nicht für die Räumlichkeit der Bühne gedacht wäre, für diese besondere Art Raum, die zwar drei Dimensionen, aber nur drei Wände hat. Goethe dichtete überhaupt gar nicht mehr fürs Theater, sondern versetzte seine Menschen und Vorgänge in wirkliche Zimmer mit vier Wänden und in eine wirkliche Natur, die von allen Seiten Farbe ausstrahlt, kurz, in eine Welt, die man sich ohne Enttäuschung auch von hinten ansehen kann. Seine Menschen sprechen mit sich selbst und mit einander, als ob sie allein wären. Aber eben dies war der Grund, warum er, obschon von einer ganz anderen Seite her, nämlich infolge einer Überdimensionalität, ebensowenig Dramatiker war wie die Stürmer und Dränger, von denen wir im vorletzten Kapitel sprachen. Diese hatten eine Dimension zu wenig und er hatte eine Wand zu viel.

Das Pathos  
der faulen  
Äpfel

Schiller inspirierte sich bekanntlich beim Schreiben durch den Geruch fauler Äpfel. Man könnte nun (ohne daß damit im geringsten etwas Degradierendes ausgedrückt werden soll) auch von dem Pathos seiner Vorgänge und Gestalten sagen, es lebe in einer solchen Atmosphäre. Ihre Leidenschaft ist vollkommen echt, hat aber etwas nicht ganz Frisches, einen „Stich“, den befremdenden und zugleich verführerischen Hautgout des Morbiden und Konservierten; des Theatralischen.

Technische Erwägungen wie zum Beispiel im Bauerbacher Entwurf des „Don Carlos“: „Schürzung des Knotens – der Knoten verwickelter – anscheinende Auflösung, die alle Knoten noch mehr verwickelt“ finden sich niemals in Goethes Entwürfen, Schiller hingegen beschäftigten sie bis in seine letzten Tage hinein. Unter diesen zahlreichen Vornotizen, in denen er sich intim und unbeobachtet, etwa wie ein Schauspieler auf der Arrangierprobe zeigt, finden sich zum Beispiel beim „Demetrius“ Aufzeichnungen wie die folgenden: „Zu vermeiden ist, daß in dieser Szene kein Motiv wiederholt wird, welches schon auf dem Reichstage vorgekommen“; „ein hoffnungsreicher Erfolg beschließt diesen Akt auf eine theatralische Art“; „damit diese Szene nicht dem Krönungszug in der Jungfrau von



Orléans begegne, muß sie sowohl ganz anders eingeleitet als auch ganz verschieden geführt werden“. Längere Zeit schwankte er zwischen Demetrius und Warbeck, einem ganz ähnlichen Stoff aus der englischen Geschichte; ehe er die endgültige Entscheidung traf, stellte er noch einmal in einer ausführlichen Liste das Pro und Contra gegenüber, mit Bemerkungen wie: „Für Warbeck: Glücklicher Ausgang. Popularität des Stoffes. Interesse der Hauptperson. Debutrolle.“ Das ist ganz vom Standpunkt des theatralischen Realpolitikers gedacht.

Goethe denkt sehr wenig an den Schauspieler, Schiller hingegen zeigt sich in seinen Bühnenanweisungen als genialer Regisseur, der das Szenenbild und den Darsteller nie aus dem Auge verliert. Man denke zum Beispiel an das überaus wirksame erste Auftreten Mortimers: „Mortimer, Paulets Neffe, tritt herein und, ohne der Königin einige Aufmerksamkeit zu bezeigen, zu Paulet: „Man sucht euch, Oheim.“ Er entfernt sich auf eben die Weise“; an das eindrucksvolle, das ganze Drama zusammenfassende stumme Spiel der Jungfrau bei dem Bericht Bertrands über die furchtbare Gefahr, in der Orléans schwebt: „Johanna horcht mit gespannter Aufmerksamkeit und setzt sich den Helm auf“; an den stimmungsvollen Schluß der ersten Szene des dritten Aufzugs im „Tell“: „Hedwig geht an das Hoftor und folgt den Abgehenden lange mit den Augen“; an die ebenso theatermäßige originelle Fiktion im „Demetrius“: „Alsdann stellt er sich so, daß er einen großen Teil der Versammlung und des Publikums, von welchem angenommen wird, daß es im Reichstag mitsitze, im Auge behält und dem königlichen Thron nur nicht den Rücken wendet“: in allen diesen und noch vielen anderen Fällen glaubt man Schiller direkt am Regiepult sitzen zu sehen. Sogar in seinen Prosaschriften bleibt er Theatermensch: auch hier denkt er mehr an den Hörer als an den Leser, und die Sperrung gewisser Worte und Satzteile hat, wie Richard Fester sehr treffend bemerkt, „als Anweisung zu gehöriger Betonung die Bedeutung eines Regievermerks“.

Infolgedessen bildete das Hereinbrechen des Klassizismus ein <sup>Das Genie der Kolportage</sup> wahrhaft tragisches Moment in seiner künstlerischen Entwicklung.