

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 36-37 (1971-1972)

Artikel: Leopold Lindtberg : Reden und Aufsätze
Autor: Lindtberg, Leopold / Jauslin, Christian
Kapitel: Die "Wallenstein"-Trilogie am Wiener Burgtheater
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986697>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mit dem Begriff der Werktreue bezeichnet man die Unterordnung des Nachschaffenden unter den Willen und die Anordnungen des Autors. Der Begriff gilt als umstritten, weil die Ausgangspunkte einer Beurteilung so weit voneinander liegen können, daß verschiedene Kritiker unter ausdrücklicher Berufung auf den Autor selbst in guten Treuen zu den konträrsten Urteilen gelangen mögen. Nicht anders verhält es sich mit den Ausführenden.

Wie weit eine strenge Befolgung der szenischen Bemerkungen unter den Begriff der Werktreue fällt, soll hier nicht untersucht werden, soviel aber steht fest: alle Zeiten haben von ihren Bühnen eine starke und persönliche Interpretierung der Dramen gefordert.

Wenn es in früheren Jahren fast ausschließlich dem einzelnen Darsteller überlassen war, seinen Part nach seinen persönlichen Empfindungen und Möglichkeiten auszudeuten und weder dem Zusammenspiel der Akteure noch einem zusammenfassenden, inneren und äußeren Plan einer Aufführung Bedeutung zugemessen wurde, beurteilt heute der reifere und geistig anspruchsvollere Teil des Publikums eine Aufführung nach ihrem gesamten Eindruck, nach der Abstimmung der einzelnen Leistungen aufeinander, nach ihrem Stil, ihrem Aufbau, der geistigen Durchdringung des Textes, der musikalischen Übereinstimmung, dem Tempo, dem Gewicht, der Nuancierung von Farbe, Ton und Licht, kurz nach der Qualität der ganzen Inszenierung.

Bei einem Drama aber von dem geistigen Gehalt der Wallensteintragödie wird selbst bei artistisch einwandfreier Ausführung immer die Frage im Vordergrund stehen, ob die Aufführung danach angetan ist, die Lebendigkeit und — sagen wir getrost — die Nützlichkeit des Werkes in unsrer eigenen, heutigen Zeit zu erweisen. Mit dem Wort Nützlichkeit soll nicht die Vorstellung des Utilitarismus und mit dem Begriff Heute nicht die der Aktualität geweckt werden. Und trotzdem ist immer diejenige Aufführung einer historischen Tragödie die beste, welche bei strenger geistiger und ästhetischer Diszipliniertheit in das Reservat vordringt, welches ich das historische Gewissen des Einzelnen nennen möchte, ein Gebiet, in welchem Erlerntes mit

Erlebtem konfrontiert wird, in welchem das Bühnenerlebnis gleichnishafte Kraft und assoziative Suggestion ausstrahlt und so das ethische und gesellschaftliche Verantwortungsbewußtsein des Einzelnen anzusprechen vermag.

Dieses und nichts anderes ist im Sinne Schillers, aber nicht nur in seinem Sinne und nicht etwa in *seinem* Werk beschlossen, die Aufgabe der Tragödie, insbesondere der historischen Tragödie, und mit diesen Kräften ist sie imstande, ihre Wirkung über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg zu bewahren.

So scheint es mir erlaubt zu sein, den Begriff der Werktreue von dieser Forderung aus zu interpretieren und die Erfüllung des ethischen Anspruchs, der einer Dichtung innewohnt, allen andern Prärogativen voranzustellen.

Da jede Zeit ihre eigenen, in stetem und raschem Wandel begriffenen ästhetischen Gesetze hat, die ethischen Entscheidungen aber, wie die großen Dramatiker sie in ihren Werken fordern und treffen, nur dem sich unendlich langsam verändernden Sittengesetz unterworfen sind, haben wir nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, als äußere Komponenten unsrer Aufführungen die Mittel einzusetzen, die den lebendigen, heutigen Kunstsinn anzuregen und zu fördern vermögen. Eine historisierende Aufführung des Wallensteindramas, die in Ausstattung und Kostümen «historische Treue» einhielte, die gehorsam jede szenische Anweisung des Autors ausführen ließe, die vor allem dem wohligh-schaurigen Deklamationsstil unsrer Vorahnen huldigte, bei welchem der Sinn im Klang untergeht oder sich in sein Gegenteil verkehrt, würde genau jene Distanz zwischen das Werk und seine Betrachter legen, in der die Substanz der Dichtung verloren ginge.

Es ist verzeichnenswert, daß Klassikeraufführungen nachweisbar oft darum abgelehnt werden, weil sie die Substanz des Werkes *zu* unvermittelt bloßgelegt und das schlummernde historische Gewissen der Zuschauer und Kritiker allzu abrupt geweckt haben.

Dieses vorausgeschickt, möchte ich die hauptsächlichen Prinzipien nennen, nach denen die Wallenstein-Trilogie im vergangenen Herbst im Burgtheater inszeniert worden ist.

Es gibt Fälle, in denen die szenische Grundlösung für einen Inszenierungsplan so nahe liegt, daß man erst auf Umwegen zu ihr gelangt. Nachdem ich mit Teo Otto, in dessen Bühnenbildern ich das Werk schon einmal vor Jahren inszeniert hatte, viele Wochen lang nach einer einfachen, einleuchtenden und praktischen szenischen Lösung gesucht hatte, fanden wir den Schlüssel dort, wo er am leichtesten zu finden war, in einem Satz des Prologs, den wir nur wörtlich zu nehmen brauchten, um den richtigen Weg vor uns zu sehen.

Auf diesem finstern Zeitgrund malet sich
Ein Unternehmen kühnen Übermuts
Und ein verwegener Charakter ab.

Wie ist dieser «finstre Zeitgrund» in den unmittelbar vorhergehenden Versen beschrieben?

Sechzehn Jahre der Verwüstung,
Des Raubs, des Elends sind dahingeflohn,
In trüben Massen gäret noch die Welt
Und keine Friedenshoffnung strahlt von fern.
Ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich,
...
Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles,
Straflose Frechheit spricht den Sitten Hohn,
Und rohe Horden lagern sich, verwildert
Im langen Krieg, auf dem verheerten Boden.

Dies sollte, sichtbar gemacht, der «Zeitgrund» sein, von dem sich die Tragödie, nicht allzu grell, wie in trüben Massen gärend, abheben sollte; er sollte durch das ganze Stück hindurch fühlbar sein, bis an das Ende hin, wenn die Historie, die in gewaltiger Breite, mit der Schilderung einer anonymen Menge anhebt, sich immer stärker zu einem Einzelschicksal verdichtet.

Der Zeitgrund sollte auch räumlich beschränkt werden. Zwar ist der *Wallenstein* ein Drama von weltweiter Gültigkeit, doch will es aus der Zeit und dem Raum verstanden werden, in denen es sich abspielt. Ein anderer Vers, der dort gesprochen wird, wo sich die Schlinge um den Hals des Verwegenen zusammenzuziehn beginnt, wenn Wallenstein aus Pilsen geflohn ist und sich die Tore der Festung Eger hinter ihm geschlossen haben, macht die geographische Beschränkung der Tragödie zu einer schicksalhaften:

Aus der böhmischen Erde
Erhub sich dein bewundert Meteor,
Weit durch den Himmel einen Glanzweg ziehend,
Und hier an Böhmens Grenze muß es sinken!

Den äußeren Rahmen der Inszenierung stellte also eine riesige, den ganzen Bühnenraum umfassende Landkarte von Böhmen dar. Sie war im Stil des 17. Jahrhunderts gemalt, doch mit wildem und zerrissenem Ausdruck, in Sepiatönen gehalten, mit einzelnen, nicht näher bezeichneten befestigten Plätzen, der Windrose und schweren Wolkenbildern. Als einzige Aufschrift trug sie den Namen Bohemia.

Dieser Prospekt war reliefartig gestaltet, zum Teil auf transparentem Material gemalt, sodaß er von der Rückseite her durchscheinend beleuchtet werden konnte. Der expressiv gestaltete äußere Rahmen wurde durch ein weiteres dekoratives Element ergänzt, einen Zodiakus oder besser ein Halbrund aus dunklem Metall, das die Planeten und die Sternbilder des Tierkreises andeutete und einen großen Teil des oberen Bühnenraums einnahm.

Die einzelnen Schauplätze — meine dramaturgische Einrichtung der Trilogie beschränkt die 14 verschiedenen Räumlichkeiten Schillers auf 11 — wurden durch dekorative Teile nur angedeutet, wobei wir sehr bewußt zwischen weiträumigen und intimeren Schauplätzen unterschieden.

Bei den großen offenen Schauplätzen, also dem *Lager*, den Sälen beim Herzog und im Pilsener Rathaus wurde die Bühne in ihrer ganzen, beträchtlichen Tiefe ausgenützt, bei anderen Szenen wie dem Bankettsaal in den *Piccolomini* oder im Hause des Bürgermeisters von Eger war die Bühne zwar geteilt, aber doch immer noch durch das Licht in ihrer ganzen Tiefe mit einbezogen, nur für die intimen Räume, die Zimmer der Terzkys und des Octavio, wurden geschlossene, kleine Interieurs in den großen Raum gestellt.

Die Anlage der «großen Szenen» der Trilogie verlangt Weitläufigkeit, lange Auftritte und Abgänge. Die großen Distanzen, welche in bestimmten, dramatisch hochgetragenen Spielmomenten in Gang und Ton zu überbrücken sind, tragen zur Erhöhung der Spannung bei, der große Raum ermöglicht übersichtliche Gliederung und die Darstellung von Vorgängen, die simultan und anschaulich, von einander getrennt, zu behandeln sind.

Die Berechnung der Auftritte und Abgänge, die richtige Verteilung von Gruppen und Einzelfiguren über große Distanzen erfordert sehr exakte choreographische Überlegung, die gleichermaßen bewußt dramaturgische wie ästhetische Gesichtspunkte berücksichtigen muß. Eine solche szenische Anlage stellt Probleme, die mit Schachaufgaben vergleichbar sind, bei welchen die Wirksamkeit vieler Figuren nach ihrer Reichweite über das ganze Brett berechnet werden muß und die bei aller Exaktheit doch ihre eigene Schönheit aufweisen können.

Anders verhält es sich mit den sogenannten kleinen, den intimeren Szenen, die — den Miniaturen unter den Schachproblemen vergleichbar — von wenigen Figuren dargestellt werden, im wesentlichen um innere Vorgänge, psychologische Entwicklungen kreisen, denen meistens auch die dramaturgische Funktion zukommt, die gewaltigen Evolutionen der großen, weiträumigen Szenen vorzube-

reiten. Es scheint mir, daß Schiller dieses dramaturgische Prinzip sehr genau durchdacht und entwickelt hat. Ich habe mir die Freiheit genommen, hierin um einen Schritt weiter zu gehn, indem ich auf den immerhin als «Saal» bezeichneten Schauplatz bei der Herzogin von Friedland verzichtet und seine Vorgänge mit denen des größten Schauplatzes der ganzen Trilogie, des «großen Saales beim Herzog» zusammengezogen habe. Hier werden die eigentlichen großen Entscheidungen des Dramas getroffen, hier kommt alles zur Entladung, was sich in den engen Räumen, in den Zimmern des Herzogs, der Gräfin Terzky und des Octavio Piccolomini zusammengebraut hat. Hier erfährt Wallenstein vom Verrat des Octavio, vom Abfall der Armeen, hier trennen sich die Wege von Max Piccolomini und Wallenstein, hier muß Max seine Lebensentscheidung treffen zwischen Pflicht und Neigung, und von hier reißen ihn die Fanfaren der Pappenheimer auf das Feld des Todes.

Bei intimen Szenen innerer Vorgänge sind große Gänge, lange Anläufe und Abgänge erfahrungsgemäß von Übel, und mag auch das Aufstellen von festen Wänden, selbst wenn sie nur luftig in den großen offenen Raum plaziert sind, mit dem szenischen Gesamtprinzip in einem scheinbaren stilistischen Widerspruch stehen, so ist es doch das weitaus kleinere Übel, dem ich vor der anderen Alternative den Vorzug gebe, die darin besteht, daß man — wie es heute oft bei Inszenierungen von großen Stücken geschieht — den Raum nur durch das Licht abgrenzt oder die Intimität durch das Arrangement seiner Möbel andeutet.

Es ergibt sich dabei jene Leere und Weitläufigkeit der Bühne, in welcher das Wort, der Gedanke und das Gefühl verflattern, oder es entsteht durch die bekannte, raumeinschränkende Stimmungsbeleuchtung eine falsche, der realen Situation widersprechende, geheimnisvolle Atmosphäre, die in Szenen, bei denen es um harte politische Entscheidungen geht, nichts zu suchen hat.

An manchen Stellen der Trilogie ist es notwendig, äußere und innere Vorgänge — räumlich gesprochen — miteinander zu verbinden, das große Geschehen der brutalen, umgebenden Welt in die Zelle des Gedankens und Gefühls eindringen zu lassen. Es sei mir gestattet, ein Beispiel für einen solchen Vorgang und seine szenische Umsetzung ausführlicher darzustellen. Es handelt sich um die 9. Szene des III. Aktes der *Piccolomini*, den Monolog der Thekla nach ihren Szenen mit Max und der Gräfin Terzky und um den Übergang zu dem folgenden Bild, der Bankettszene, der ersten des IV. Aktes. In diesem Monolog wird nach Schillers Worten Theklas «böse Ahnung zur Gewißheit». Es ist ihr klar geworden, daß die innige Beziehung

der beiden jungen Menschen einem ehrgeizigen Zweck untergeordnet werden soll, daß die scheinbare Begünstigung ihrer Liebe nur ein Schachzug kalter Berechnung ist und daß es aus dem Kreis des Verhängnisses, in den sie und Max Piccolomini getreten sind, kein Entinnen mehr geben wird. Der Monolog steigert sich zu einer Vision des Untergangs, die in einem wahren sprachlichen Furioso ausklingt.

O wenn ein Haus im Feuer soll vergehn,
Dann treibt der Himmel sein Gewölk zusammen,
Es schießt der Blitz herab aus heitern Höhn,
Aus unterirdischen Schlünden fahren Flammen,
Blindwütend schleudert selbst der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude.

Vor diesen Versen steht eine schlichte szenische Bemerkung: «Man hört von ferne die Tafelmusik.»

Ohne Frage hat Schiller hier an einen akustischen Effekt gedacht, der den Gegensatz zweier Welten kontrastierend unterstreichen soll. Er wurde in der Aufführung auf folgende Weise herausgearbeitet: Schon in den vorhergehenden Szenen war bei den Auftritten und Abgängen der Personen durch eine im Hintergrund angenommene Türe die Musik und der Lärm des Banketts zu hören. Doch waren es nur verwehte Klänge, die für Sekunden in den Raum drangen. An der von Schiller vorgeschriebenen Stelle nun setzte die Musik von neuem ein und wuchs — während Thekla die zitierten Verse in einem überhöhten, sich stetig steigenden Tone sprach — zu bedrohlicher Lautstärke an. Sie bewahrte zwar ihren aggressiv-militärischen Charakter, wurde aber, der sprachlichen Steigerung entsprechend, gleichsam symphonisch überhöht und setzte nach dem Verklingen der Verse noch einen letzten harten Akzent. In dem kleinen Raum war inzwischen das Licht zurückgenommen worden, so daß Thekla am Ende nur mehr im Kegel von zwei konzentrierten Scheinwerfern stand, während der düstere Hintergrund, mit seinen Wolkenmassen, transparent beleuchtet über den niederen Wänden des Zimmers aufschien.

Nach einer sehr raschen Verwandlung — der Bankettsaal war hinter dem kleinen Zimmer bereits in der Pause gebaut worden — setzte die Musik mit gleicher Thematik, diesmal aber durchaus realistisch mit vollem Fortissimo wieder ein. Was sich wenige Sekunden vorher symbolisch angekündigt hatte, war nun in brutaler Realität gegenwärtig: die politische Macht, die alles, was in ihren Bereich kommt, mit sich ins Verderben reißt.

War hier in einem sonst durchaus realistischen Stück ein irreales szenisches Mittel eingesetzt, das an dieser Stelle aus der sprachlichen Überhöhung und dem lyrischen, rhythmisch abgesetzten Charakter des Monologes zu rechtfertigen ist, so wurde in anderen Stellen versucht, das Ineinandergreifen verschiedener theatralischer Ebenen auf realistische Weise zu erreichen. Ein zweites Beispiel mag dies deutlich machen.

Die Bankettszene der *Piccolomini* stellt die moderne Bühne vor ein schwieriges Problem, dem mit der exakten Befolgung der szenischen Vorschrift Schillers nicht beizukommen ist. Zwar begann die Bankettszene der Regiebemerkung entsprechend mit Lärm und Musik und großer Bewegung, allein die räumliche Anordnung, wie sie von Schiller gedacht ist, würde die folgenden Szenen entweder mit ständiger Unruhe um ihre Wirkung bringen oder den Regisseur zwingen, einen Teil der Darsteller für lange Zeit in unnatürlicher Bewegungslosigkeit, ja zum lebenden Bild erstarren zu lassen.

Schillers szenische Anordnung lautet wie folgt: «Ein großer, festlich erleuchteter Saal, in der Mitte desselben und nach der Tiefe des Theaters eine reich ausgeschmückte Tafel, an welcher acht Generale, worunter Octavio Piccolomini, Terzky und Maradas sitzen. Rechts und links davon, mehr nach hinten zu, noch zwei andere Tafeln, welche jede mit sechs Gästen besetzt sind. Vorwärts steht der Krendentisch usw.»

Wir betreten hier Schiller übrigens bei einer kleinen und verzeihlichen arithmetischen Ungenauigkeit, wie man sie sonst nur bei Shakespeare, da aber immer wieder antrifft: zwei mal sechs und acht Offiziere geben zwanzig, unter denen Terzky und Octavio schon ausdrücklich aufgeführt sind. Bei der Zählung der Unterschriften heißt es aber später: «Zähl nach, just dreißig Namen müssen's sein.» Für eine sinngemäße Darstellung aller Vorgänge, über welche die am Bankett Teilnehmenden im Unklaren bleiben sollen, die Unterschiebung der verfälschten Erklärung, für die verhaltenen Gespräche zwischen Illo, Terzky und Butler, vor allem aber für die stille, melancholische Szene des Kellermeisters können wir auf der Bühne keine unbeteiligten Zeugen brauchen, auch dann nicht, wenn sie sich offensichtlich, und unerträglich vom Hauptspiel ablenkend, mit anderem beschäftigen, es sei denn, daß sie augenfällig «weghorchen», was aber unglaublich und lächerlich wirken würde.

Die tatsächlichen Geschehnisse an den Tafeln selbst sind zudem von durchaus untergeordneter Bedeutung. Dort aber, wo sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehn *sollen*, handelt es sich um lärmige Rufe, gemeinsame, primitive Reaktionen und ähnliches. Es liegt also nahe,

die Bankett-Tische weit in den Hintergrund zu verbannen. Aber selbst dort würden sie, wenn die Sicht auf die tadelnden und betrunkenen Gäste nicht verstellt ist, immer noch empfindlich vom Hauptspiel im Vordergrund ablenken, das zudem gelegentlich noch in zwei oder drei Ebenen getrennt werden muß. So kam ich zu der einfachen Lösung, den ganzen Raum durch ein eisernes Gitter zu teilen, das zwischen niedrigen Säulen, den Raum auch architektonisch gliedernd, angebracht war. Der Vorderraum, in welchen die Gäste zunächst eintreten, war so von dem eigentlichen Bankettsaal getrennt. Die Nebenfiguren konnten nun in dem nur mehr durchschimmernden Hintergrund je nach Notwendigkeit und Geschmack in auffallender, stiller oder kaum mehr wahrnehmbarer Bewegung gehalten werden, das Hin und Her durch die Gittertüre hielt die Szene in natürlichem Fluß, und die deutlich gespielte Bemühung der Personen im Vordergrund, von den übrigen Gästen nicht beobachtet oder zumindest nicht gehört zu werden, gab den Vorgängen eine zusätzliche Spannung.

Eine einzige Szene dieses Aktes allerdings verlangt völlige Ruhe und Konzentration. Es ist die bereits erwähnte Szene des Kellermeisters, eine der schönsten des ganzen Werkes, die in ihrer Stille und Bescheidenheit gerade den heutigen Zuhörer besonders anspricht. Hier redet sich ein schlichter Mann den Kummer eines ganzen geplagten und zertretenen Volkes vom Herzen. Aus den warmherzigen Worten dieses Mannes glauben wir herauszuhören, wo Schillers wahre Sympathien liegen. Hier und in den Sätzen der beiden schwedischen Offiziere spricht der schwäbische Protestant Schiller, der in der *Maria Stuart* und der *Jungfrau* doch so viel Wärme für den Glauben und die Bräuche seiner katholischen Mitbürger bekundet hat.

In der Kellermeisterszene bin ich übrigens so weit gegangen, den Darsteller mit einem leisen böhmischen Akzent sprechen zu lassen, was in einer Stadt, in welcher dieser Akzent traditionsgemäß als ein Reservat der komischen Wirkung gilt, ein kleines Wagnis darstellen mag, was aber, wie mir scheint, durchaus überzeugend gelungen ist.

Da in dieser Szene auch die kleinste Bewegung im Hintergrund gestört hätte, habe ich mir hier mit einem kleinen zusätzlichen Trick geholfen. Aus dem Hintergrund ertönte leise ein böhmisches Volkslied, so als ob dort ein paar Musikanten des Landes den Gästen etwas zum Besten gäben, was diese mit der gebührenden Stille aufnahmen. So saßen sie zuhörend ruhig und die wehmütige Weise schuf für die Kellermeisterszene überdies eine stimmungsfördernde Untermalung.

Am Ende des Intermezzo bringt einer der Offiziere an den Tafeln einen lärmigen Toast auf den Herzog Bernhard von Weimar aus, in welchen die andern kräftig einstimmen, und so löst sich die Sequenz mit der gebührenden Lautstärke in den vorgeschriebenen Tumult auf.

Sie mögen, meine Damen und Herren, aus diesen beiden Beispielen entnehmen, wie szenische Vorschriften oder, wie man besser sagen sollte, szenische Anregungen des Autors verwertet und in die Praxis der Bühne umgesetzt werden können. Ich werde Ihnen ein drittes Beispiel nennen, aus welchem ersichtlich werden soll, daß eine szenische Anmerkung auch bewußt mißachtet, und wie zum Zweck einer erhöhten dramatischen Wirkung gegen die Vorschrift des Dichters vorgegangen werden kann.

Vorher möchte ich aber eine grundsätzliche Frage streifen. Wir haben bei einem Autor wie Schiller die szenischen Bemerkungen auch als eine Einheit zu beachten. Damit ist gemeint, daß wir einen Aufführungsstil berücksichtigen müssen, wie er aus der Gesamtheit der szenischen Anregungen verstanden werden kann. Schillers leidenschaftliches Theatertemperament brachte es mit sich, daß er offensichtlich die Bühnenvorgänge sehr plastisch vor sich sah, als er seine Dramen niederschrieb. Das geht sowohl aus den Anordnungen für die Szene und Ausstattung wie für das Arrangement und vor allem für das Verhalten der Darsteller hervor.

Mit dem Stil von Schillers Dramen hat sich auch der Charakter der szenischen Bemerkungen ganz wesentlich geändert. In den Jugenddramen seiner Sturm- und Drangperiode wimmelt es von übersteigerten Ausdrücken, die Anweisungen gehen oft bis an die Grenze des Grotesken, man kann es den Mannheimer Schauspielern vielleicht nicht allzu sehr verdenken, wenn sie der ersten Vorlesung des *Fiesko* nicht mit dem gebührenden Ernst gefolgt sind, als sie — noch dazu in stark schwäbisch gefärbtem Vortrag — immer wieder von wildem Aufspringen, Zubodenstürzen, Griffen nach dem Schwert hörten, wenn ein Vater einen Trauerflor über seine geschändete Tochter wirft, der Geliebte heroisch aufspringt, wenn von langen, schrecklichen Pausen die Rede war, von dumpfen Stimmen, von leiser, schwebender Stimme, die sich stufenweise bis zum Toben steigert, von frechem Zähneblecken gen Himmel, vom stieren Blick, der in einen Winkel geheftet ist, aber auch wenn die Gattin den Gatten schmachtend anblickt, schmelzend zärtlich und etwas schelmisch spricht, und feuriger wird, indem sie ihn mit beiden Armen umschlingt, wieder schmelzend, schmeichelnd fortfährt, bis er ihr, durch und durch erschüttert, kraftlos um den Hals fällt. Ähnliches findet

sich auch in den *Räubern* und in *Kabale und Liebe*, und niemand wird einen modernen Schauspieler tadeln, der sich bei der Berücksichtigung solcher szenischer Bemerkungen einige Zurückhaltung auferlegt. Ich kannte einen Regisseur, der jungen Schauspielern ausdrücklich verbot, die Regiebemerkungen Schillers auch nur zu lesen.

Richtig verstanden bedeuten aber alle diese geforderten Ekstasen und Evolutionen nichts als eine Aufforderung zu überaus leidenschaftlichem, extrovertiertem Spiel. Mit zunehmender Reife und Bühnenerfahrung werden Schillers Anweisungen maßvoller und beherrschter und erreichen in späten Werken wie etwa der *Jungfrau* manchmal große sprachliche Schönheit und Plastik. Nur von seiner Lieblingsgeste konnte Schiller sich niemals trennen, immer wieder heißt es: «feurig seine Hand ergreifend», oder «ergreift seine Hand, mit Wärme» etc.

Der Grundton der Regieanweisungen im *Wallenstein* ist sachlich und überaus anschaulich. Bei sinngemäßer Übersetzung in die Sprache unsres modernen Bühnenausdrucks sind sie nicht nur lesens-, sondern in hohem Maße berücksichtigenswert. Trotzdem wird man hier und dort nicht umhin können, gegen den ausdrücklichen Wunsch des Dichters vorzugehen. Das vorhin angedeutete Beispiel einer bewußten Abänderung der szenischen Vorschrift bezieht sich auf die Inszenierung der Schlußszene des dritten Aktes in *Wallensteins Tod*, der berühmten großen Pappenheimerszene, mit welcher Max aus dem Spiel scheidet.

Es ist ein grandioser Theatereinfall Schillers, die gewappneten Kürassiere mit blanker Waffe in den Saal eindringen zu lassen, um Max mit sich fort zu reißen, während man — wie es in der Bemerkung heißt — von unten einige mutige Passagen aus dem Pappenheimer Marsch hört, die Max zu rufen scheinen.

Die Entscheidung zwar ist gefallen, Thekla selbst hat sie für den Geliebten und gegen die Liebe getroffen. «Wie du dir selbst getreu bleibst, bist du's mir», vielleicht der schönste Satz aus dem Drama, ist gesprochen, und Wallenstein hat die Liebenden mit einem einzigen harten Wort getrennt. Max Piccolomini aber kann sich nicht losreißen. Er wendet sich verzweifelt an die Umstehenden, an die Herzogin, die Gräfin Terzky und schließlich an Butler, dessen Sorge er — welche gewagte Übersteigerung! — Wallensteins Leben empfiehlt.

Nun aber folgt die Stretta des Abends, das bekannte «Blast, blast! o wären es die schwed'schen Hörner!» Wenn wir hier den Anweisungen Schillers folgen, entsteht unweigerlich eine Opernszene, wirk-

sam zwar, doch *nur* wirksam und nicht mehr wahr. Ich empfand es bei den Proben als unerträglich, daß hier alle andern, daß Wallenstein, Thekla, die beiden Frauen und Wallensteins Getreue, wie vorgeschrieben, unbeweglich der Produktion folgen, daß nach dem tumultuarischen Abgang von Max und den Kürassieren Wallenstein und die übrigen still verharren, während Thekla ihrer Mutter ohnmächtig in die Arme sinkt.

Ich machte einen Versuch, der mir recht kühn erschien, um der Sache die ihr anhaftende Theatralik und Peinlichkeit zu nehmen. Ich ließ nach dem Satze Illos, mit welchem er Max geradezu davonjagt, alle zur Wallensteinpartei und -familie gehörenden Personen auf ein schroffes Zeichen Wallensteins mit ihm die Bühne verlassen; in diesen sehr provokant durchgeführten Abgang wird Thekla mitgerissen und unmittelbar darauf ließ ich die Pappenheimer, die bis dahin in einzelnen Gruppen den äußeren Kreis gebildet hatten, in wildem Knäuel ganz nah auf Max eindringen. So war, genau wie es bei Schiller heißt, der ganze Saal mit Bewaffneten erfüllt, die Männer in Eisen überschwemmten geradezu die Szene, die letzten Sätze des jungen Piccolomini galten nur ihnen, die nun — entschlossen, eine durchaus entpersönlichte, erzene Masse — das Schicksal ihres Anführers zu dem ihren machten.

Alle beteiligten Schauspieler empfanden die Neuerung als eine Erlösung, und so blieb es bei dem Arrangement, das meines Wissens zum erstenmal auf diese Weise ausgeführt wurde. Dieses Arrangement zeitigte übrigens ein mir sehr willkommenes Nebenergebnis, eine motivische Entsprechung zu dem Schluß von *Wallensteins Lager*, dessen Anlage zu den Grundideen der Inszenierung gehört und von allem Anfang an in meiner Vorstellung feststand.

Und nun bitte ich Sie, mit mir einen Sprung zurück zu machen. Der erste Abend wurde mit einem Teil des Prologs zu *Wallensteins Lager* eröffnet. Der Prolog wurde, wie Ihnen bekannt ist, für die Wiedereröffnung des Weimarischen Theaters nach seinem Umbau im Jahre 1798 verfaßt. Seine erste Hälfte ist dem repräsentativen Zweck des Anlaßes gewidmet, in der zweiten leitet der Dichter auf das nachfolgende Schauspiel hin und sagt über *Wallensteins Lager*, aber vorschauend auch über die gesamte Trilogie so fundamental Wichtiges und zeitlos Gültiges aus, daß es sich meiner Ansicht nach keine heutige Aufführung versagen sollte, diese Verse zu Gehör zu bringen.

Für unsre Aufführung, bei der es für mich und meine nächsten Mitarbeiter von allem Anfang an feststand, daß wir das Bild des Krieges, das die Dichtung bietet, in seiner ernstesten, tragischsten Bedeutung

zeigen würden, sind diese einleitenden Verse eine Legitimation, nach der uns niemand das Recht zu diesem betont politischen Ausgangspunkt würde bestreiten können.

Die Wallensteintragödie ist sehr oft — ich muß es mit aller Deutlichkeit aussprechen — äußerlich, nach dem Prinzip falscher Heldenverehrung, ja verantwortungslos zur Aufführung gebracht worden. Daß solcher Mißbrauch mit den Dramen Schillers immer wieder getrieben wurde und selbst heute noch vorkommt, hat Schiller in weiten Kreisen des deutschen Publikums in Mißkredit gebracht. Doch Schiller ist der letzte, der dafür verantwortlich gemacht werden darf. Denn seine Ideen sind makellos und schön, seine Begriffe von Freiheit und nationalem Stolz haben nichts mit all den Greueln zu schaffen, für die sie unzählige Male tönend zitiert wurden, sie sind durchdacht und edel, und ich möchte es als einen Glücksfall der Literaturgeschichte bezeichnen, daß Männer der deutschen Wissenschaft, der Literatur und des Theaters die beiden dicht aufeinander folgenden Gedenkjahre Schillers dazu benützt haben, das Bild des großen deutschen Dramatikers und Denkers wieder in seiner Reinheit und Klarheit herzustellen, allen voran Thomas Mann, dessen letzte Lebensarbeit dem Andenken Schillers gewidmet ist.

Ich habe mir nicht ohne Ursache erlaubt, an dieser Stelle einen kurzen Exkurs auf kulturpolitisches Gebiet vorzunehmen. Man kann über *Wallensteins Lager* nicht ernsthaft sprechen, ohne daran zu erinnern, daß es Jahrzehnte lang von vielen Bühnen nicht anders dargestellt wurde als ein flotter, studentischer Ulk, daß es andererseits von ernsthaften Theatern als nicht wirklich aufführbar abgetan und bei vielen Aufführungen der Tragödie weggelassen wurde. Man hält es heute nicht für möglich, daß so lange über die tragischen, ja grausigen Untertöne weggelesen werden konnte, die im *Prolog* und diesem ganzen einaktigen Stück mitschwingen, und man wird erst wirklich bedenklich, wenn man sich daran erinnert, daß nach dem Bericht keines Geringeren als Goethes, des Theaterdirektors von Weimar, bei der ersten Aufführung des Stückes in eben jenem Jahr 1798 der letzte, neu hinzu gedichtete Vers des aus dem Musenalmanach des gleichen Jahres bekannten Reiterliedes auch «den friedlichsten Zuschauer mit heiterem Mute zu beseelen» schien.

Gewiß zitiert Goethe in dem gleichen Bericht auch die bedenklichen und sehr ernsthaften Sätze des ersten Arkebusiers — damals hießen sie noch Tiefenbacher —, aber das Ohr der Zeit war wohl noch nicht scharf genug für die wahrhaft tragischen Untertöne des flotten Soldatenstückchens, für die Worte des Entsetzens, mit denen der Prolog die Verheerung des Landes und die Verrohung der kriegerischen

Horden schildert, für die zynischen Sätze, die aus dem Mund der holkischen Jäger fallen, für die schonungslose Kritik, die Wallenstein selbst an seinem Heere übt, wenn er von ihm behauptet, es sei «der Auswurf fremder Länder, der aufgegeben Teil des Volkes, dem nichts gehöret als die allgemeine Sonne.»

Noch hatte sich Lessings nüchterne und ehrenhafte Betrachtungsweise der Begriffe von Soldatenehre und Soldatenglück nicht durchgesetzt, noch war Büchners *Woyzeck* nicht geschrieben und Lenz' *Soldaten* waren ebenso wie das *Kriegslied* von Claudius ungehört verklungen. Wir aber haben nach zwei Weltkriegen, nach einer beispiellosen Verheerung eines ganzen Kontinents ein besseres Gehör für derlei Töne, und es scheint mir eine geradezu heilige Pflicht des Theaters, dieses Gehör wach zu halten und noch zu schärfen.

Es muß eingeräumt werden, daß die Knittelreime des *Lagers*, die Schiller mit stupender Virtuosität handhabt, leicht dazu verführen, das ganze Stück nur von seiner, ja zweifellos kräftig vorhandenen, heiteren Seite zu verstehen, und so war es, um hier die richtige Gewichtsverteilung herzustellen, das erste Anliegen der Inszenierung, diese Verse so hart und real anfassen zu lassen, wie es bei Wahrung von Rhythmus und Reim nur angängig war. Es mußte auch dafür gesorgt werden, daß die an unserm Burgtheater früher oft sorgfältig gepflegte Meiningerische Treue wegblieb, die für die Echtheit und Historizität jeder Litze, jeder Kragenspitze und jedes Degenknaufs besorgt war, aber den wahren Zustand, in dem sich eine verrottete Armee befand, unberücksichtigt ließ.

Ausstattung und Kostüme wurden also nach möglichst realistischen Gesichtspunkten ausgesucht. Den Schauplatz bezeichnet Schiller als «Marketenderzelt, davor eine Kram- und Trödelbude». Unser Bühnenbild zeigte im seitlichen Anschnitt ein solches Zelt, bestand aber im Übrigen aus einer ganzen Kolonne von stark verwitterten Fougewagen, zwischen denen man durch eine Lagergasse vor die Wirtschaft der Gustel von Blasewitz gelangte. Dort standen zwei Tische mit Bänken, ein paar Fässer, eine Trommel auf welcher die Soldatenjungen würfelten. Der Platz war durch eine Art von primitivem Maibaum, der die Kennzeichen der Gastwirtschaft trug, weithin sichtbar gemacht. Jedes einzelne Dekorationsstück zeigte deutliche Spuren der Abnützung, ja Verkommenheit, und von dem ganzen Bild strömte der Eindruck von primitiver, roher Kraft, jähem Lebensgenuß und Vergänglichkeit aus. Der *Prolog* stellt die Inszenierung vor ein heikles Problem, nämlich die Frage der Kostümierung. Er spricht zu uns aus der historischen Sicht von Schillers Zeit. Doch wäre es mir wenig geschmackvoll erschienen, eine Figur etwa im Di-

rectoirekostüm auftreten zu lassen; die Idee, einen Mann im heutigen, modernen Kostüm zu zeigen, wäre ganz abwegig gewesen und als zeitloses, im Dreißigjährigen Krieg, wie im zu Ende gehenden 18. Jahrhundert *und* heute mögliches Kostüm bot sich nur ein geistliches an. Ein solches aber hätte in einem Stück, das von den Religionskriegen handelt, doch wohl wie eine Parteinahme gewirkt, je nachdem es katholisch oder reformiert gewesen wäre. Teo Otto hatte eine Idee, die mir sofort als so glücklich schien, daß ich sie mit Überzeugung aufgriff. Wir wählten für den Prolog das Kostüm des *Hinkenden Boten*. Unter diesem Namen erschien — mit einer einprägsamen Vignette versehen — zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges ein Flugblatt, das über die politischen Ereignisse berichtete. Dieses Flugblatt wurde später in der gleichen Aufmachung als Zeitungsblatt verbreitet und hat sich bis in den Anfang unsres Jahrhunderts in West- und Mitteldeutschland erhalten. Hierzulande ist es wenig bekannt. Wir ließen eine Nachbildung auf einen Prospekt von etwa drei mal vier Metern malen und im Vordergrund aufhängen. Als Text benützten wir eine Stelle aus Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, die von dem bedenklichen Zustand der Armeen zu dieser Zeit handelt. Das Blatt trug die Vignette des Hinkenden Boten, und in eben dieser Gewandung, mit Stelzfuß, einen Arm in der Binde, einen breitkrempigen Hut tief in die Stirn gedrückt, stand Attila Hörbiger, der Sprecher des *Prologs*, unter dem Prospekt, an einen Fouragewagen gelehnt und begann mit den Versen:

Zerfallen sehen wir in diesen Tagen
Die alte feste Form, die einst vor hundert
Und funfzig Jahren ein willkommner Friede
Europens Reichen gab, die teure Frucht
Von dreißig jammervollen Kriegesjahren.

Die einprägsame Figur des verwitterten Kriegsinvaliden, der die Zeiten überdauert hat, verlor sich am Ende des *Prologs* im Gewühl des Lagers.

Es schien mir außerordentlich wichtig, einen pausenlosen Übergang vom *Lager* zu den *Piccolomini* zu schaffen. Es sollte kein Zweifel daran bestehn, daß sich die Ereignisse der beiden Stücke zum gleichen Zeitpunkt abspielen und daß die aufrührerische Gesinnung unter den Offizieren der Stimmung der Truppe entsprach.

Die räumlichen Dimensionen der Burgtheaterbühne ermöglichten diesen Übergang auf eine eindrucksvolle und bühnentechnisch einfache Weise. Während die versammelten Soldaten das Reiterlied anstimmten, setzten sich alle Fouragewagen im Mittelgrund in Bewe-

gung und fuhren auf die Hinterbühne zu. Mit der zweiten Strophe marschierte die Truppe in die gleiche Richtung ab und verschwand im dunklen Fond der Bühne. Zugleich schafften Aufwärter im verdunkelten Vordergrund die Tische und Bänke weg, das Marketenderzelt und der Maibaum verschwanden nach dem Schnürboden zu, von wo zur gleichen Zeit bereits eine schwere, mit den Regimentsfahnen der Wallensteiner Truppen geschmückte Säule eingesetzt wurde. Diese Säule und eine breite niedrige Steintreppe, die seitlich hereingerollt wurde, bezeichneten den nächsten Schauplatz: «Ein alter gotischer Saal auf dem Rathause zu Pilsen.» Offiziersdiener und Ordonnanzen schleppten das Gepäck der eintreffenden Generale herbei, brachten Leitern und zusammengerollte Fahnen heran, und in diese Bewegung hinein traten, während aus dem Hintergrund immer noch das Reiterlied herüberklang, bereits die Wallensteinischen Kommandanten Illo, Butler und Isolani und begrüßten einander mit den ersten, schneidigen Sätzen des zweiten Stücks, der *Piccolomini*.

In meinem bisherigen Bericht ist einiges über die grundsätzliche Art der Inszenierung und vieles über ihre szenisch-technische Abwicklung gesagt worden, doch nichts über die Hauptfigur der Tragödie und ihre Charakterisierung im Rahmen unsrer Aufführung. Und doch ist es ihr wichtigster Komplex. Ich habe ihn aus diesem Grunde für das Ende dieser Darlegungen aufgespart. In den Besprechungen der Aufführung ist öfters die Rede gewesen von einer neuartigen, von der Schablone abweichenden Auffassung der Haupt- und Staatsaktion. Ich bin mir bewußt, daß ich hier in einigen Punkten von der Tradition, zumal von der in Wien heimisch gewordenen Tradition, abgewichen bin, doch tat ich es in der Überzeugung, daß mit der vermeintlichen Verschiebung der Akzente und der — wie mir scheint — objektiveren Verteilung von Recht und Unrecht nichts geschehen ist, was dem Wort und Sinn des Dramas zuwiderliefe.

Eine romantische, der Heldenverehrung verpflichtete Konvention hat es mit sich gebracht, daß über den genialen Qualitäten, der übermenschlichen Statur und dem Gefühlsvolumen des Herzogs von Friedland seine Schattenseiten, seine Schwäche und Anfälligkeit, seine Menschenverachtung, seine Treulosigkeit, sein Egoismus, sein Hang zur Selbstbemitleidung und vor allem seine Schuld vergessen wurde, und wenn man die Darstellung der Wallensteinfigur des *Historikers* Schiller mit der des *Dramatikers* vergleicht, so kann man nicht darüber hinwegsehen, daß an der Verwirrung, die über diesen Fragenkomplex seit jeher bestand, der letztere nicht ganz unschuldig ist.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.

Es schwankt auch im Drama, und einer der treffendsten Sätze, die zu Wallensteins Charakterisierung gesagt werden, lautet:

Der Geist ist nicht zu fassen wie ein anderer.

Es gibt ein bewährtes Schema, einen komplizierten dramatischen Charakter zu beurteilen; ich habe es — so naheliegend es ist — zum ersten Mal bei dem bekannten Shakespearekritiker John Dover Wilson angetroffen: man bringe, wie bei der englischen Eidesformel vor Gericht, «das Drama, das ganze Drama und nichts als das Drama». Aber tatsächlich finden wir in dem ganzen Drama nicht zwei Figuren, die sich in der gleichen Beurteilung des Helden begegnen würden. Es ließen sich über viele Seiten Zitate anführen, die ein kontradiktorisches Bild einer Hauptfigur zeichnen würden, wie es die dramatische Literatur kaum ein zweites Mal aufweist. Um ein wahres Bild zu erhalten, dürfen wir zunächst nicht seinen Anhängern glauben, vor allem nicht der leidenschaftlichen Gräfin Terzky, die zwar die politischen Dinge mit einem für die damalige Zeit unerhörten Realismus, ja Zynismus betrachtet, die Person ihres Schwagers jedoch in beinahe wunschtraumhafter Überhöhung sieht; von seiner Gattin erfahren wir nur einiges über das angstvoll-ungewisse Leben, das sie «in dieser Ehe unglücksvollem Bund» mit dem Herzog hingebracht hat. Selbst Thekla begegnet ihrem Vater von der ersten Wiederbegegnung an mit Mißtrauen und scheuer, verhemmter Zurückhaltung. Illos ungestüme Haßliebe sieht den Zweifler noch zweifelsvoller und den Cunctator noch zögernder als er es wohl ist. Auch seinen Feinden dürfen wir nicht glauben. Octavio und später Butler sehen in Wallenstein nur den zynischen Rechner, und der Kapuziner gar spricht wie von einer apokalyptischen Figur aus dem Reich des Bösen.

Sogar in Wallensteins Selbstcharakteristik finden sich seltsame Widersprüche, so etwa, wenn er sich einmal als eines der hell gebornen, heitren Joviskinder bezeichnet und bald darauf von dem gröbern Stoff redet, aus dem Natur ihn geschaffen hat, und von der Begierde, die ihn zur Erde und zu den bösen Mächten zieht.

Nur eine Figur hat Schiller mit dem untrüglichen Sinn für Wahrheit und Gerechtigkeit ausgestattet. Max Piccolomini ist Schillers männlichster und lauterster Held. Aus *seinen* Worten können wir Wallensteins ganze Größe und seine ganze Abscheulichkeit ablesen, an *seinem* Schicksal Wallensteins wahre Schuld ermessen. Es ist nicht romantischer Schwärmergeist, der aus Max Piccolomini spricht,

wenn er den Freund, den Abgott seiner Jugend auf den Gipfel der menschlichen Größe hebt, und es ist nicht Verblendung, wenn er ihn von dort in die tiefste Tiefe verstößt.

Gleichgültig

Trittst Du das Glück der Deinen in den Staub,
Der Gott, dem Du dienst, ist kein Gott der Gnade.

Der «Mann des Schicksals», als den Wallenstein sich seinen Soldaten anbietet, der Sternengläubige, der des Menschen Kern erforschen zu können glaubt und doch den plumpen Intrigen erliegt, die sich in seiner unmittelbaren Nähe anspinnen, ist ein Rohr im Wind, er glaubt im Grunde nur an sich, und doch hat er nicht die Größe jenes Caesars, auf den er sich einmal beruft, seinen Weg wirklich so unbeirrt zu gehn, wie er ihn errechnet hat. Er gehört zu jenen Diktatoren, die nicht darum verworfen werden, weil sie Abscheuliches getan und bewirkt, sondern weil sie falsch gerechnet haben und Unrecht behielten.

Ein großer Rechenkünstler war der Fürst
Von jeher, alles wußt' er zu berechnen,
Die Menschen wußt' er, gleich des Brettspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben.

...

Gerechnet hat er fort und fort und endlich
Wird doch der Kalkul irrig sein.

So höhnt ihn sein Todfeind, Butler, sein gelehrigster Schüler, ein anderer «Mann des Schicksals», der Wallenstein «der Fortuna Kind» nennt wie sich selbst, und an nichts andres glaubt als an die Kraft, an den starken Mann.

Nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht
Befugnis hat, die Leiter anzusetzen.

Und doch trifft alles Großartige, das Max an ihm zu rühmen wußte, ebenso auf ihn zu. Nur: es bewährt sich nicht im Augenblick des höchsten Aufstiegs, sondern erst — und das ist das Bedeutende und wahrhaft Poetische dieses Dramas — im Niedergang.

Eine andere Charakteristik aus dem Munde eines bescheidenen Mannes, des Jugendgefährten Wallensteins, Gordons, des Festungskommandanten von Eger, läßt uns aufhorchen, wenn er von Wallensteins Jugend erzählt.

Doch oft ergriff's ihn plötzlich wundersam,
Und der geheimnisvollen Brust entfuhr,
Sinnvoll und leuchtend, ein Gedankenstrahl,
Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen.

Ich denke, daß Ewald Balser, der einen wahren Titanenkampf mit der vielschichtigen, vieldeutigen, unheimlichen Figur gekämpft hat, sich mit bewundernswerter künstlerischer Disziplin und einem unerhört vitalen psychischen und physischen Einsatz so nahe an die Wallensteinfigur herangearbeitet hat, als es heute überhaupt nur möglich ist. Seine Mühe ist ihm nicht überall gelohnt worden. Es mag daran liegen, daß einzelne Kritiker die Tatsache unbeachtet ließen, daß bei dem ehrlichen und leidenschaftlichen Bemühen um die unsrer Zeit gemäße Richtigstellung der Figur manche der bewährten emotionalen Wirkungen notwendig verloren gehn müssen. Die romantische Darstellung des von unheimlichen Kräften, von Schicksal und Sternstunden umwitterten Visionärs ist leichter und dankbarer, als die kritische, die dialektische Gestaltung.

Überdies ist in Betracht zu ziehn, daß bei einer, dem wahren dramatischen Sachverhalt entsprechenden, also richtigeren Darstellung der Gegenspieler Wallensteins, dieser ebenso notwendig etwas von seiner Aura einbüßen muß.

Es war üblich und hat sich unbewußt in der Vorstellung vieler Besucher früherer *Wallenstein*-Vorstellungen festgesetzt, die Gegenspieler des Herzogs geistig und ethisch niedriger anzusiedeln, als es von Schiller gedacht ist. Octavio Piccolomini und Questenberg werden meist recht unbedenklich als ehrgeizige Finsterlinge, als verschlagene, diplomatische Leisetreter und Hofschranzen gespielt. Nichts als ein paar Urteile unbedeutender oder subalterner, oder a priori feindselig eingestellter Leute weist in der Tragödie darauf hin, daß Octavio oder Questenberg ein anderes Interesse vertreten als loyal das ihres Kaisers. Questenberg ist ein nobler Gesandter, der sich einer höchst undankbaren Mission mit hohem Anstand entledigt und auf verlorenem Posten Geschick und Mut beweist. In geheimer Mission stattet er Octavio mit den Vollmachten aus, die im äußersten Fall — der ja auch eintritt — notwendig sind, um dem Kaiser sein Heer zu erhalten. Er ist kein Vertreter der Hofkamarilla, mit der ihn der charakter- und gedankenarme Isolani in einen Topf wirft. Und Octavio steht vor einer fast unlösbaren und in jeder Sekunde lebensgefährlichen Aufgabe. Er ist ein Verräter an dem Verräter. Für wenige Stunden ist ihm nicht mehr und nicht weniger anvertraut als

das Schicksal des Reichs; die Art, in der er seine Aufgabe löst, ist beinahe bewundernswert. Er bedient sich bei all den gefährlichen Manipulationen keiner einzigen Lüge. Es ist die vollkommene Wahrheit, die er dem Kriegsrat Questenberg sagt, wenn er bekennt:

Denken Sie nicht etwa, daß ich durch Lügenkünste
In seine Gunst mich stahl;
Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge,
Ein falsches hab ich niemals ihm geheuchelt.

Octavios Konflikt und Schicksal sind echt und tragisch, seine Bemühung um den Sohn, um dessen Ehre und Leben, ist verzweifelt, die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, Szenen von unerhörter dialektischer Kraft und großem Realismus, führt zum endgültigen Zerfall einer intakten, vertrauensvollen Beziehung. Es ergibt sich eine tragische Parallele zwischen der Kritik, die Max an seinem Vater und an seinem Feldherrn üben muß.

O hättest du vom Menschen besser stets gedacht,
Du hättest besser auch gehandelt.

Dieser echt schillerische, kritische Gedanke hat Geltung für beide, er charakterisiert vollkommen, was Max «der Väter Doppelschuld und Freveltat» nennt.

In einem einzigen Punkt ist Octavios persönliches Verhalten zweifelhaft, nämlich Butler gegenüber. Zwar ist die Unterstellung, der Brief des Herzogs, den er Butler vorlegt, sei eine Fälschung, sinnlos und durch nichts zu beweisen. Eher noch ließe sich aus einer seltsamen Bemerkung Wallensteins über Butler auf des Herzogs schlechtes Gewissen Butler gegenüber schließen, denn wenn auch die Sätze

So hab ich diesem würdig braven Mann,
Dem Butler, stilles Unrecht abzubitten;
Denn ein Gefühl, des ich nicht Meister bin,
Furcht möcht' ich's nicht gern nennen, überschleicht
In seiner Nähe schauernd mir die Sinne . . .

das zwischen den beiden Vorgefallene im Dunkeln lassen, könnte ihnen doch wohl eine andre Art von Unrecht als das eines ungewissen und unbehaglichen Gefühls zu Grunde liegen.

Aber Octavios Haltung, nachdem er Butler der kaiserlichen Sache wiedergewonnen hat, ist zweideutig. Butler ersucht um die Erlaubnis, mit seinen Dragonern in Wallensteins Nähe bleiben zu dürfen und

gibt auf Octavios dringende Frage nach dem Zweck dieses Bleibens düstere und kaum mißzuverstehende Auskunft. Ein Menschenkenner wie Octavio müßte aus Butlers Worten die unmittelbare Bedrohung für Wallensteins Leben heraushören. Er wird die intellektuelle Mitschuld an Butlers Bluttat mit gutem Gewissen nicht ableugnen können. Vielleicht liegt nur eine Unterlassungssünde vor, doch wird sie Octavio später schwer belasten. Ich habe im Arrangement dieses Motiv unterstrichen, indem ich Octavio zu einer Bewegung ansetzen ließ, als ob er dem abgegangenen Butler nachgehn wollte. Dabei wurde er von dem eintretenden Bedienten gestört und dessen Auftrag, Isolanis Warnung, brachten ihn dann vollends von der Idee ab, Butlers Euphemismen auf den Grund zu gehen.

Es ist bemerkenswert, daß es in der ganzen Trilogie keine eigentliche Szene zwischen Wallenstein und seinem eigentlichen Gegenspieler gibt. Wallenstein und Octavio stehen einander ein einziges Mal allein auf der Bühne gegenüber, das ist zu Beginn des zweiten Aktes von *Wallensteins Tod*, wenn Wallenstein den Octavio mit einer diesem sehr willkommenen Mission nach Frauenberg verschickt. Octavio spricht in dieser Szene kein Wort zu Wallenstein. Die verfängliche Situation wurde in der Inszenierung durch eine im Text nicht vorgesehene Spielnuance unterstrichen. In dem Augenblick, in dem Max eintritt, ließ ich Wallenstein Octavio zum Abschied kordial umarmen. Max, der kurz vorher erfahren hat, welches Doppelspiel sein Vater spielt, ertappt ihn also sozusagen in flagranti über dem Betrug. Octavios kurze Bemerkung zu Max «Wir sprechen uns noch» erhielt durch diese Nuance eine erhöhte dramatische Bedeutung. Es ist aber verzeichnenswert, daß Schiller es in dieser überaus exponierten Situation offenbar den Darstellern des Max und des Octavio überläßt, wie sie die Zweideutigkeit der Situation ausdrücken wollen.

Ein anderes, noch überraschenderes Fehlen einer szenischen Anweisung bei dem in dieser Hinsicht ja nicht eben kargen Autor findet sich in der 5. Szene des IV. Aktes von *Wallensteins Tod*. Hier meldet Illo dem Herzog die Ankunft eines Boten, der soeben die Nachricht von dem Gemetzel bei Neustadt und dem Tode von Max Piccolomini gebracht hat. Wallenstein sagt darauf nur: «Wo ist der Bote? Bringt mich zu ihm.» Mit keiner Silbe wird der Bewegung Erwähnung getan, die Wallenstein doch ohne Frage bei der Nachricht vom Tode seines Max ergriffen haben muß. Auch in den darauffolgenden Repliken zwischen Gordon und Butler ist nur von Theklas, nicht aber von Wallensteins Bewegung die Rede. Diese Unterlassung ist schwer zu deuten, doch zwingt sie unausweichlich zu einer Stellungnahme. Zumindest weist sie darauf hin, daß Wallenstein keine deut-

lich wahrnehmbare, den Zeugen der Szene auffallende Bewegung zeigen darf.

Im Zusammenhang mit einer Dialogstelle aus der Szene Wallensteins mit der Gräfin Terzky in der 3. Szene des V. Aktes, dort wo Wallenstein — ein überaus schöner, poetischer Moment — unbewußt von seinen Gedanken abweicht und von seinem in Wolken verborgenen Leitstern, dem Jupiter, auf Max, das wahre und nun verloschene Licht seines Lebens hinlenkt, in diesem Zusammenhang scheint sich ein tiefer Sinn der Unterlassung zu erschließen. Wallensteins ganze Gemütsstimmung ist offenbar so verhangen und dumpf, daß nichts unmittelbar in sein Inneres dringen kann. Seine Reaktionen müßten demnach von seinem Eintritt in die Festung an mechanisch, sein Ausdruck abwesend und undurchsichtig sein. Das läge nahe und wäre nur eine natürliche Reaktion auf das Erlebte, die erlittenen Schläge und Niederlagen. Ich denke aber, es bedeutet mehr und Tieferes. Es ist in Wallenstein eine entscheidende Wandlung vorgegangen. Was er für seinen Glauben hielt, hat ihn betrogen, er hat begonnen, seine innere Haltlosigkeit zu fühlen und stärker zu fühlen als die tatsächlichen äußeren Vorgänge es rechtfertigen könnten. Er geht zwar den eingeschlagenen Weg weiter, doch nur nach der Logik der äußeren Zusammenhänge und ohne inneren Zwang. Die Warnungen, die aus der Welt zu ihm dringen, die ihn bisher geleitet hat, schiebt er achtlos beiseite. Doch etwas Neues und Überraschendes werden wir an ihm gewahr. Man könnte es Einsicht nennen. Die Sanftmut, die wir bisher an ihm nicht gekannt haben und die er an seiner Tochter, an Gordon und selbst an seinem alten Kammerdiener übt, könnte milden Regungen entspringen, wie sie auch einen harten Menschen nach einem schweren Schicksalsschlag überkommen, aber die Größe und Einfachheit, mit der er sein eigenes Schicksal auf sich nimmt, hat nun nichts mehr mit der übersteigerten Kraftanstrengung zu tun, mit der er vorher den Stürmen die Stirne geboten hat. Eine echte Läuterung scheint sich anzubahnen, die Ergebung in ein Schicksal, das er sich selbst bereitet hat und das er nun bis ans Ende zu tragen bereit ist.

Die Wendung wird von Schiller mit schöner und männlicher Schlichtheit vollzogen. Hier, auf dem Gipfelpunkt seines Schaffens zeigt er sich noch einmal — doch auf weit höherer Ebene als ehemals — als der wahre Schüler Shakespeares, der es wie keiner vor oder nach ihm verstanden hat, seine Helden zum Tode zu bereiten.

Und wie wir oft bei der Arbeit an Shakespeares Dramen dankbar dafür sind, daß die äußeren Hinweise für eine szenische Auslegung fehlen, weil dieser scheinbare Mangel uns zwingt, dem inneren

Wesen der Dichtung umso tiefer nachzuspüren, dürfen wir Schiller dankbar sein, daß er das stille Ende einer gewaltigen, rauschend und lärmig begonnenen Tragödie mit einem Geheimnis umgeben hat, das uns stärker anregen kann, als präzise äußere Hinweise es vermöchten. Denn Nachschaffen heißt in unserem Berufe immer Neuschaffen, und dies ist und bleibt die edelste Funktion des Theaters. 1960