

Die Figur und ihr Fach: Konzeptionelle Überlegungen am Beispiel von Lessing und Schiller

Von Anke Detken

„Es ist kein Zufall, daß sich im Schauspiel und nicht im Roman jene stereotypen und in bezug auf individuelle Vollständigkeit überhaupt völlig anspruchslosen Figuren und Vogelscheuchen des ‚Vaters‘, des ‚Liebhabers‘, des ‚Intriganten‘ und der ‚komischen Alten‘ entwickelt haben“.¹

So negativ äußert sich Thomas Mann über die Rollenfächer. Er ist nicht der Einzige, der sich noch im 20. Jahrhundert an den Rollenfächern stößt, deren Hochzeit im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert liegt. Ähnlich kritisch äußert sich Bertolt Brecht über Rollenbesetzungen aufgrund stereotyper Eigenschaften: „Als ob alle Köche dick [...], alle Staatsmänner stattlich wären. Als ob alle, die lieben, und alle, die geliebt werden, schön wären!“²

Obwohl das Rollenfach von der Forschung bisher stiefmütterlich behandelt wird, scheint die Kategorie zumindest für Schriftsteller und Theaterpraktiker ein ewiger Stein des Anstoßes zu sein. Inwiefern es ein Gewinn sein kann, die Kategorie des Rollenfachs bei der Analyse von Theaterstücken und Dramentexten zu berücksichtigen, wird im Anschluss an die einführenden Erläuterungen zu Definition, Geschichte und Stellenwert des Rollenfachs anhand von zwei Fallbeispielen darzulegen sein. Anhand von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* und Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* soll demonstriert werden, wie unterschiedlich sich der Umgang mit dem Rollenfach auf die Dramentexte und deren Rezeption auswirken kann. Abschließend werden mögliche Konsequenzen für die Dramentextanalyse angedeutet.

Das Rollenfach und seine Relevanz für Theater und Drama

Das Rollenfachsystem strukturiert das europäische Theaterwesen vom Ende des 17. bis zum 19. Jahrhundert. Es dient der Theaterleitung und den Schauspielern als Rechtsgrundlage der Rollenverteilung und organisiert den stehenden Pool an Schauspielern für ein wechselndes Repertoire. Gleichzeitig weist es die Kompetenzen des einzelnen Schauspielenden nach, sei es als Held und erster Liebhaber oder

-
- 1 Thomas Mann: Versuch über das Theater [1907]. In: T. M.: Essays. Bd. 1: Frühlingssturm 1893–1918. Herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 53–93, hier S. 59.
 - 2 Bertolt Brecht: Über Rollenbesetzung. In: B. B.: Schriften zum Theater. Zusammenestellt von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 164–165, hier S. 164.



als zärtlicher Alter, als Königin, als erste Liebhaberin oder als Soubrette³ – um einige der Kernfächer für das 18. Jahrhundert zu nennen.

Ein anschauliches Beispiel für eine solche Aufteilung der Rollenfächer liefert der von Wolfgang Heribert von Dalberg unterzeichnete *Etat der neuen Schauspieler-Gesellschaft in Mannheim*⁴ von 1779, der sich nach dem Fächersystem richtet. An ihm ist die hierarchische Anordnung der Fächer bzw. der Schauspieler ablesbar. Die in der innerfiktionalen Hierarchie an der Spitze stehenden Figuren wie Königin, erste Liebhaberin und Held und erster Liebhaber stehen dabei auch monetär weit über den Bedienten und Ausfüllrollen. Das macht etwa der Stellenwert des Schauspielers Johann Michael Boeck innerhalb des Ensembles deutlich. Als Held und erster Liebhaber spielt er Helden und Liebhaberrollen in Trauer- und Lustspielen; er steht bei den männlichen Schauspielern an erster Stelle und erhält mit 1.400 Gulden von allen Schauspielern die höchste Gage. August Wilhelm Iffland ist unter anderem für Karikatur-, Charakter- und Judenrollen engagiert; er verkörpert somit vor allem die Intriganten und verdient mit 700 Gulden nur halb so viel wie Boeck als Held und erster Liebhaber.⁵

Mitzudenken sind bei einem solchen Rollenfachsystem die Differenzkriterien, die der Aufteilung der Rollenfächer zugrunde liegen und die sich zum Teil in den Rollenfachbezeichnungen niederschlagen. Es handelt sich um die Kriterien Geschlecht, Alter, Klasse und Rasse bzw. Nationalität sowie die Gattungszugehörigkeit. Letztere ist nicht in jedem Fall rollenfachunterscheidend, da ein Rollenfach zugleich für komische und tragische Gattungen zuständig sein kann, so bei den Helden und ersten Liebhabern sowie ihren weiblichen Pendanten, den Heldinnen und ersten Liebhaberinnen, während die Königinnen auf das Trauerspiel beschränkt sind.⁶ Im

-
- 3 Vgl. die einschlägigen Forschungen zur Soubrette von Marion Linhardt: *Verwandlung – Verstellung – Virtuosität. Die Soubrette und die komische Alte im Theater des 19. Jahrhunderts*. In: *Rollenfach und Drama*. Herausgegeben von Anke Detken und Anja Schonlau. Tübingen: Narr 2014. (= Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 49.) S. 181–196; Marion Linhardt: *Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern: die Soubrette und die muntere Liebhaberin im deutschsprachigen Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* Nr. 9 (Dezember 2013): *Person – Figur – Rolle – Typ I. Kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Zusammenhänge*, S. 33–46. http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege13_09/linhardt_marion_soubrette_liebhaberin.pdf [2014-09-03].
- 4 Der von Dalberg unterzeichnete Etat von 1779 ist abgedruckt in Bernhard Diebold: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig; Hamburg: Voß 1913. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint 1978. (= *Theatergeschichtliche Forschungen*. 25.) S. 61.
- 5 Anton Pichler: *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim*. Mannheim: Bensheimer 1879, S. 40: „Herr Iffland, ein junger Mann von 19 Jahren, hat bei dem Gothaischen Theater angefangen, und seit ein paar Jahren große Fortschritte in der Kunst gemacht. Sein Spiel ist einsichtsvoll und richtig und verräth allemal den denkenden Künstler. Er spielt komische Alte und Carricaturen, doch ist er auch in jungen Rollen nicht schlecht. Seine Gage 6 Thaler u. 4 Klafter Holz.“
- 6 Vgl. Diebold, *Rollenfach*, S. 61.

18. Jahrhundert besteht eine solche Schauspieltruppe normalerweise aus 16 bis 18, im 19. Jahrhundert aus bis zu 30 Schauspielerinnen und Schauspielern.⁷

Der Begriff „Rollenfach“, der auf die Rolle, also den für den einzelnen Darsteller gesondert ausgeschriebenen Text auf einem Blatt in Rollenform zurückgeht,⁸ bezieht sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert auf eine theaterpraktische Organisationsform, die in der Nachahmung von Zunftstrukturen aus den Wandertruppen hervorgegangen ist. Es handelt sich um eine historisch gewachsene Konvention des europäischen Theaters, die sich aus der Besetzung ähnlicher Theaterrollen durch eine begrenzte Anzahl von Schauspielern entwickelt hat und bis zur Commedia dell'arte zurückverfolgt werden kann.⁹

Was ist nun unter dem einzelnen Rollenfach zu verstehen? Die Definition, die die vor 100 Jahren erschienene und noch heute wegen weitgehend fehlender weiterer Forschung einschlägige Arbeit zum Rollenfach von Bernhard Diebold gibt, lautet, dass ein Rollenfach „eine Gesamtheit von – in gewisser Beziehung – ähnlichen Rollen“ sei.¹⁰ Worauf aber beruht diese Ähnlichkeit? Diebolds Einschub, „in gewisser Beziehung“, zeigt, wie schwer zu fassen und unpräzise der Begriff ist. Es geht um äußerliche sowie schauspielerische Eigenschaften, die einen Schauspieler bzw. eine Schauspielerin für bestimmte Rollen prädestinieren. Für die Theatertruppen ist so ein praktikables Prinzip der Organisation und Rollenverteilung gegeben.¹¹ Etwas genauer lässt sich formulieren:

„Ein Rollenfach vereinigt Rollen, die einander in Bezug auf die darstellerischen Anforderungen (Talent, Technik, Körper) und/oder in Bezug auf die literarische Figur ähnlich sind. Die Zuordnung der Rollen zu bestimmten Rollenfächern – wie auch die entsprechende Einteilung der Schauspieler – dient der funktionalen Rollenverteilung innerhalb eines Theaterstücks.“¹²

Mit den sich wandelnden Anforderungen an die Schauspieler – sei es aufgrund realer gesellschaftlicher Veränderungen, sei es aufgrund von Gattungsentwicklungen, Moden oder neuen Schauspielstilen – können sich, in Maßen, auch die Rollenfächer

7 Vgl. ebenda, S. 68; Hans Doerry: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1926. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 35.) S. 31.

8 Vgl. Theaterlexikon. Herausgegeben von Christoph Trilse, Klaus Hammer und Rolf Kabel. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1977, S. 450.

9 Vgl. hierzu Susanne Winter: Von der Maske zur Rolle, vom *Magnifico* zum Familienvater. Die Fächerrezeption der Commedia dell'arte am Beispiel Pantalones. In: Rollenfach und Drama, S. 33–47.

10 Diebold, Rollenfach, S. 9.

11 Vgl. Sybille Maurer-Schmooch: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 157–168.

12 Anke Detken und Anja Schonlau: Das Rollenfach – Definition, Theorie, Geschichte. In: Rollenfach und Drama, S. 7–30, hier S. 10.



ändern: So erscheinen die zärtlichen Rollen um 1750, bis sie nach Ende des 18. Jahrhunderts wieder aus den Auflistungen der Rollenfächer verschwinden.¹³

Auf der Grundlage des standardisierten Pools an Rollenfächern, die für die zu verkörpernden Dramenfiguren zur Verfügung stehen, werden die Theaterstücke, zumindest von theaterpraktisch ausgerichteten Dramenautoren wie Lessing und Schiller, verfasst. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird zwar das Rollenfachsystem zugunsten einer Erweiterung des Handlungsspielraums des Regisseurs verabschiedet. Dennoch wird 1919 der Normalvertrag entwickelt, der vorsieht, dass ein Schauspieler für „ein Kunstfach“ engagiert wird, das durch „ein beigelegtes Rollenverzeichnis ergänzt bzw. ersetzt werden kann“.¹⁴

Das Rollenfach kann als Schaltstelle zwischen Dramentext und Bühnenumsetzung angesehen werden. Es wurde aber bisher weder von der Literatur- noch von der Theaterwissenschaft gebührend in den Blick genommen. Zu fragen ist, wie Schauspieler den entsprechenden Rollenfächern gerecht werden können, die in Dramentexten an sie herangetragen werden. Welche Konsequenzen ergeben sich aus dem Wissen über die Rollenfächer für die Rezeption des Stückes bzw. des Dramentextes generell? Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ergeben sich zwei Leitfragen:

1. Inwiefern schlägt sich das Wissen über die Rollenfächer im Dramentext nieder?
2. Wie ist das Verhältnis der relativ festen Kategorisierungen durch die Rollenfächer zu den je spezifischen Figuren und zu ungewohnten bzw. innovativen Merkmalsverbindungen einer Figur, die von den Rollenfächern so nicht vorgeesehen sind?

Lessings Odoardo – zärtlicher oder polternder Alter?

Die Feststellung von Wilfried Barner et al. aus den 1970er Jahren, dass man „die Rückwirkung der feststehenden Rollenfächer auf das Literaturdrama des 18. Jahrhunderts [...] wahrscheinlich nicht hoch genug einschätzen kann“,¹⁵ hat bis heute nicht zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit den Rollenfächern geführt. Sie besagt, dass der Bühnenerfolg von *Emilia Galotti* nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass der theatererfahrene Dramenautor Lessing das Stück nach dem Rollenfachsystem ausgerichtet hat.¹⁶ Dadurch sei die Spielbarkeit des Stückes gesichert. Die von Barner et al. aufgestellte Hypothese soll Ausgangspunkt der folgenden Überle-

13 Zu den weiblichen zärtlichen Rollen vgl. Anja Schonlau: „Zärtliche Rollen und zweyte Liebhaberinnen“ – Rollenfach und Geschlecht im Drama des 18. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 62 (2010), H. 6, S. 82–87.

14 Doerry, Rollenfach, S. 127.

15 Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel und Martin Kramer: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. 6. Aufl. München: Beck 1998. (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte.) S. 82–83.

16 Vgl. Edward P. Harris: *Lessing und das Rollenfachsystem. Überlegungen zur praktischen Charakterologie im 18. Jahrhundert*. In: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen*,

gungen zu Lessings Stück sein. Anhand von Odoardo, der dem Rollenfach des zärtlichen Alten zuzuordnen ist, soll demonstriert werden, inwiefern Lessing sich hier nach den Rollenfächern richtet. Warum Odoardo in der Forschung häufig gerade nicht im Sinne dieses typischen Rollenfachs der Empfindsamkeit interpretiert wird, ist ein weiterer Aspekt der Überlegungen.¹⁷

Eines der zentralen Rollenfächer der bürgerlichen Trauerspiele und Rührstücke ist der zärtliche Alte, und Odoardo Galotti, der Vater Emilias, ist – auch Theaterkritiken zufolge – eines der Paradebeispiele für dieses Fach und ein ernster Vater par excellence.¹⁸ In der Schauspielerhierarchie ist dieses Rollenfach ganz oben angesiedelt: Zeitgenössischen Kritiken ist zu entnehmen, dass die angesehensten Schauspieler des 18. Jahrhunderts in ihm ihr Können bewiesen.¹⁹

Welche Eigenschaften zeichnen den zärtlichen Alten nun aus? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Schon die Bezeichnungen für das Rollenfach differieren hier wie auch bei anderen Fächern: So ist nebeneinander von edlen, ernsthaften, zärtlichen und raisonnierenden Alten oder Vätern die Rede, und das Fach steht in Opposition zu den launigten oder polternden Alten. Eine weitere Schwierigkeit, die Frage nach den Charaktermerkmalen des zärtlichen Alten zu beantworten, liegt darin, dass es keine Merkmalskataloge für die einzelnen Rollenfächer gibt. Vielmehr muss man sich auf Rezeptionsdokumente und Zeugnisse über die Wirkung des Rollenfachs stützen. Dort werden die „Macht der Illusion“ und die „Rührung zu Tränen“ erwähnt, die dieses Fach hervorruft. Die zärtlichen und gewöhnlich zugleich auch ernsten und raisonnierenden Alten werden außerdem als „gut und milde“ sowie „warmherzig“ beschrieben; sie „wollen nur das beste“ und sie „reden moralisch“ – haben also Charakter- und Kommunikationsanteile, die in Frankreich lange Zeit vom Raisonneur übernommen wurden.²⁰

Praxis, Autoren. Herausgegeben von Wolfgang Bender. Stuttgart: Steiner 1992, S. 233–234.

17 So betonen viele Forschungsarbeiten das autoritäre und jähzornige Auftreten Odoardos: Eibl den Patriarchen, mit dem ein innerfamiliärer Dialog nur als ‚asymmetrische Kommunikation‘ möglich sei (vgl. Karl Eibl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21 [1977], S. 138–191, hier S. 152), Ter-Nedden seinen Zorn und seine Misanthropie (vgl. Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Stuttgart: Metzler 1986, S. 198–201), Alt den „autoritären Habitus“ des Hausvaters und sein cholerasches Temperament (vgl. Peter-André Alt: Die „modernisierte Virginia“ und das versteckte „Staatsinteresse“: *Emilia Galotti* [1772]. In: P.-A.A.: Tragödie der Aufklärung. Tübingen; Basel: Francke 1994. [= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher. 1781.] S. 251–270, hier S. 265). Vgl. zusammenfassend Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000, S. 326–327.

18 Vgl. Diebold, Rollenfach, S. 12.

19 Vgl. ebenda, S. 103–104.

20 Ebenda, S. 104–106.



Odoardo entspricht dem Rollenfach vor allem durch die Liebe zu seiner Familie, in erster Linie zu seiner Tochter, sowie durch seine Verkörperung des bürgerlichen Tugendideals. Darüber hinaus aber sind zärtliche Eigenschaften innerhalb des Dramentextes kaum in die Figur eingeschrieben. Dennoch war man sich im 18. Jahrhundert einig, dass die Figur Odoardos vom Rollenfach des zärtlichen Alten zu besetzen sei. Gleichzeitig war der zärtliche Alte mit einem bestimmten Schauspieler verknüpft, der dieses Fach prototypisch verkörperte: Konrad Ekhof.²¹ Die zeitgenössische Kritik stellt fest, dass Ekhofs zärtlicher Alte dasjenige Fach sei, „worinnen er die meiste Bewunderung verdient“.²² Neben Odoardo besetzte er auch mit anderen Dramenfiguren das Rollenfach des zärtlichen Alten, etwa mit Odoardos Vorläufer, dem Hausvater in Diderots gleichnamigem Stück *Le père de famille*: „So wie Ekhof den *Hausvater* spielt, kann er in Frankreich und Deutschland wohl nicht besser gespielt werden“,²³ heißt es über Diderots Stück nach einer Aufführung in Hamburg von 1771. *Der Hausvater* wurde fest mit Ekhof verbunden und hat paradigmatisch auf das deutsche bürgerliche Trauerspiel gewirkt.²⁴

Neben dem traditionellen Fach des polternden Alten entwickelt sich das neue Fach des zärtlichen Alten also im Zusammenhang mit den Einflüssen aus England und Frankreich und der Empfindsamkeit,²⁵ sodass Lessing mit seinen Dramen nicht *gegen* die Rollenfächer anschreibt, sondern vielmehr ab den 1750er Jahren mit *Miss Sara Sampson* an der Neukonstituierung eines Rollenfachs *mitschreibt*, das dann in den 1770er Jahren, zur Entstehungszeit von *Emilia Galotti* (1772), bereits fest etabliert ist. Wie geläufig das Rollenfach des ‚zärtlichen Alten‘ zu dieser Zeit ist, bestätigt auch eine Äußerung des Theatermanns Iffland, der die Reaktionen darauf wie folgt zusammenfasst: „Die verbrauchte Benennung: zärtliche Alte, so wie das

21 Vgl. Harris, Lessing, S. 232.

22 Diebold, Rollenfach, S. 106.

23 Johann Christian Bock: Ueber die Hamburgische Bühne. An den Herrn Professor S. in G. Hamburg. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5,1: Werke 1760–1766. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990. (= Bibliothek deutscher Klassiker. 53.) S. 595.

24 Vgl. Fick, Lessing-Handbuch, S. 210. Zur Verbreitung von Diderots *Hausvater* in Deutschland vgl. Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750–1850. Stuttgart: Metzler 1972, S. 49–50. Man führte den *Hausvater* und *Emilia Galotti* auch direkt hintereinander auf. Konrad Ekhofs Verkörperung der Titelrolle im *Hausvater* war ein ebenso großer Erfolg wie diejenige der Rolle Odoardos. So ist *Der Hausvater* in Wien das erste Stück, das sich die Kaiserin Maria Theresia nach dem Tod ihres Ehegatten ansieht; als Lessing sich 1775 in Wien aufhält, werden ihm zu Ehren *Der Hausvater* und *Emilia Galotti* an zwei aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt.

25 Mit Cleon in Christian Fürchtegott Gellerts *Die zärtlichen Schwestern* (1747) beginnt der ‚zärtliche Alte‘ in Deutschland den Raisonneur abzulösen. Auf Gellert wirkte mit den Vätern aus Samuel Richardsons Romanen (etwa *Pamela, or Virtue Rewarded* von 1740) ein englisches Ideal, das den zärtlichen und didaktischen Vater als völlig „ungemischten“ Charakter darstellte. Über Lessings *Miss Sara Sampson* nahm im Anschluss die englische und die französische Dramatik auf das deutsche Drama Einfluss.

Wort: Liebhaber, Liebhaberin, zärtliche Mutter – scheinen manchmal das Signal zu einem Thränenstrome zu seyn“.²⁶

Wie kommt es aber, dass bei der Figur Odoardos häufig nicht diese zärtlichen Elemente der Figur hervorgehoben werden, sondern diejenigen, die das Rollenfach des polternden Alten charakterisieren? Hierfür gibt es zwei Begründungszusammenhänge:

1. Verantwortlich sind zum einen diejenigen Schauspieler, die dem älteren, länger etablierten Fach des polternden Alten verhaftet sind und deshalb auch den zärtlichen Alten überwiegend als polternden Alten verkörpern. Bei ihnen erscheint Lessings Odoardo mit der „Rauheit“ des polternden Alten als Hauptcharakterzug, der ihnen „so viel als Lermen und Schreien“ ist, wie es abwertend in einem Rezeptionsdokument heißt.²⁷ Der Übergang vom Fach des polternden zum Fach des zärtlichen Alten gelingt also nicht allen Schauspielern gleichermaßen gut.

Lessing äußert sich schon früh negativ über die polternden Alten, so wenn er über eine Aufführung von 1750 bemerkt: „Er schreyt und poltert alles sehr widrig heraus.“²⁸ Positiv fallen die Bewertungen bei der Figur Odoardos aus, wenn die zärtlichen, empfindsamen Momente überwiegen. So heißt es über den Berliner Schauspieler Ferdinand Fleck: „er polterte nicht, er fühlte“.²⁹ Hier werden die Hauptmerkmale der beiden Rollenfächer einander gegenübergestellt – Poltern vs. Fühlen –, mit deutlicher Präferenz für das Fühlen. In diesen Äußerungen werden die Rollenfächer und das Rollenfachsystem als bekannt vorausgesetzt, und es werden diejenigen Schauspieler kritisiert, die sich den neuen Entwicklungen und Schauspielstilen nicht anpassen. Das ist vor allem um 1750 noch der Fall, als sich die zärtlichen Fächer – im Anschluss an die Entwicklungen in England und Frankreich – in Deutschland erst etablieren müssen.

2. Im Fall von *Emilia Galotti* gibt der Damentext durchaus Anlass, in Odoardo vor allem den Vertreter der starken Emotionen und wütenden Gefühlslagen zu erkennen. Er neigt weniger zu empfindsamen Tränen als sein dramatischer Vorgänger Sir William Sampson aus Lessings erstem bürgerlichen Trauerspiel und ist von „rauhem Tugend“ (II, 5, 314)³⁰, wie es im Drama selbst heißt, wenn die Ehefrau Claudia seine dominierenden Eigenschaften in seiner Abwesenheit umschreibt. Emotional über-

26 August Wilhelm Iffland: Über die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne. In: Almanach fürs Theater (1811), S. 1–37, hier S. 24.

27 Johann Friedrich Schink: Dramaturgische Fragmente. Bd. 2. Graz: Widmannstätter 1781, S. 403.

28 Gotthold Ephraim Lessing: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Zweites Stück. Stuttgart: Metzler 1750, S. 280.

29 Heinrich Wilhelm Seyfried: Schröder und Fleck. Ein Duodrama. Berlin: Petit und Schöne 1788, S. 84.

30 Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. In: G.E.L.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 7: Werke 1770–1773. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main:



schreitet er somit die Grenzen des zärtlichen Rollenfachs, und seine Wut, die in den Dialogen und Regiebemerkungen zum Ausdruck kommt, widerspricht der empfindsamen Konvention: „*blickt wild um sich, und stampft, und schäumt*“ (IV, 7, 355), heißt es bei einem seiner Wutausbrüche, bei einem anderen ist von einem „*bittern Lachen*“ und seinen ungestümen Bewegungen die Rede, wenn er „*wild hin und her[geht]*“ (IV, 8, 357). Obwohl Odoardo selbst feststellt, dass er „*kälter werden*“ sollte, da „*nichts verächtlicher*“ ist als ein „*brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren*“ (V, 2, 359), reagiert er oft ungestüm und wird von einem „*alten Argwohn*“ (II, 4, 312) getrieben, sodass „*der Zorn mit dem Verstande davon[läuft]*“ (V, 4, 361). In diesen Szenen rückt der zärtliche Alte durch Wut und Zornausbrüche in die Nähe des polternden Alten, dessen Rollenfach primär diese Gemütsregungen und Bewegungen verkörpert.³¹

Wie passt das zu Lessings dezidiertem Präferenz der sanften, zärtlichen Empfindungen bei der Rolle Odoardos? Vermutlich handelt es sich um unterschiedliche Instanzen, die für die Verkörperung einer Figur auf der Bühne verantwortlich gemacht werden können. Schauspielschulen³² und die Theaterpraxis einer Truppe, auch im persönlichen Beisein des Dramenverfassers, können ein Rollenfach wie das sich neu entwickelnde zärtliche Fach prägen und für dessen Realisierung (mit)verantwortlich sein. Der Dramentext kann auf dieser Basis dann getrost für die Abweichungen vom Rollenfach genutzt werden. Vor allem diese werden in einem solchen Fall im Text niedergeschrieben und gerade nicht die dominierenden Züge des zugrundeliegenden Rollenfachs, das sich gewissermaßen von selbst versteht und vom Dramentext vorausgesetzt wird.

Die zärtlichen, emotionsbezogenen Merkmale sind also mitzudenken, selbst wenn sie nicht ausdrücklich in die Dramentexte eingeschrieben sind. Es handelt sich dabei um ein theaterpraktisches Wissen, das implizit im Dramentext enthalten ist. Heutzutage hingegen wird es bei den Analysen kaum mitgedacht und abgerufen, da von ihm nicht ausdrücklich die Rede ist und die Rollenfächer in der Erforschung der Dramentexte kaum berücksichtigt werden. In der heutigen Rezeption und der

Deutscher Klassiker Verlag 2000. (= Bibliothek deutscher Klassiker. 53.) S. 291–371, hier und im Folgenden mit Angabe von Akt, Szene und Seite direkt im Text zitiert.

- 31 Zu Odoardo als polterndem Alten, bei dem nicht die rollenfachkonformen Gesten, sondern die Abweichungen vom Rollenfach in den Regiebemerkungen notiert werden, vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2009. (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 54.) S. 31–32.
- 32 Zu Ekhofs an der Natur orientierter Darstellungsweise im Sinne einer realistischen Schauspielkunst und eines natürlichen Schauspielstils vgl. Heinz Kindermann: Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Wien: Roher 1956, und Thorsten Unger: Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kulturkontakts. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Herausgegeben von Bärbel Fritz, Brigitte Schultze und Horst Turk. Tübingen: Narr 1997. (= Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. 21.) S. 373–400, hier S. 381–386.

Forschung zum Dramentext wird somit das raue, polternde Moment Odoardos, das die Figur *auch* enthält, häufig überbetont, da von ihm explizit im Text die Rede ist, während die Haupteigenschaft, nämlich zärtlich und gefühlvoll zu sein, nicht konkret in den Text eingeschrieben ist, sondern in das Rollenfach des zärtlichen Alten, der die Figur verkörpern soll.

Die Figurenmerkmale einer Dramenfigur ergeben sich somit nicht nur aus den Charakterisierungen in Haupt- und Nebentext, sondern auch aus dem Rollenfach und dessen charakterlichen Implikationen, die als Folie mitzudenken sind. Generelle Kategorisierungen und dominante Charakterzüge der Figur stehen über das Rollenfach von vornherein fest und können gerade deshalb im einzelnen Dramentext fehlen. Individualisierungen, d. h. Abweichungen vom Rollenfach des zärtlichen Alten hingegen, die etwa Odoardo phasenweise oder punktuell als polternden Alten auftreten lassen, werden über die Dialogpartien und Regiebemerkungen eingespielt. Diese markieren hier die Abweichungen vom Rollenfach im Sinne derjenigen Gesten und Eigenschaften der Figur, die der dominierenden Kategorisierung durch das Rollenfach zuwiderlaufen.

Dass Lessings Stück nach den Rollenfächern ausgerichtet ist – um auf die Ausgangsthese Wilfried Barners et al. zurückzukommen –, kann also in der Tat eine spielbare und erfolgreiche Aufführung nach sich ziehen. Der Erfolg ist aber nicht zwingend, da die Schauspieler und deren Kenntnisse über die Beziehungen der Rollenfächer untereinander unterschiedlich ausfallen können. Es handelt sich um Faktoren, die der Dramenautor über das Rollenfach nicht gänzlich festlegen kann oder möchte, weil er es für überflüssig hält. Synchron ist dieses Wissen zwar abrufbar bzw. durch die Verkörperung durch bestimmte Schauspieler gewährleistet, in diachroner Sicht aber kann es verloren gehen oder bei der Erforschung der Dramentexte zumindest in den Hintergrund treten.

Schillers Fiesko – Held und erster Liebhaber oder Intrigant?

Mit Bezug auf Schillers Stücke und die Besetzung der Rollenfächer stellt die bisherige Rollenfachforschung fest: „Offenbar wurden auch die Fächer mit Schillers Rollen ohne Schwierigkeiten fertig, sein Karl Moor, Fiesko, Ferdinand, Don Carlos, Max waren unbestritten ‚I. Helden und Liebhaber.‘“³³ Wenn Iffland sich hingegen kritisch äußert und meint, die Charaktere speziell im *Fiesko* seien „auf zu feine Schrauben gesetzt“,³⁴ dann stellt schon diese Beobachtung die eindeutige und problemlose Zuordnung der Figuren zu einem Rollenfach gewissermaßen infrage. Die folgenden Überlegungen werden versuchen, die Gültigkeit dieser sich widersprechenden Äuße-

33 Doerry, Rollenfach, S. 16.

34 August Wilhelm Iffland: Gutachten über den *Fiesko*, 3.12.1782. In: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen 1. Herausgegeben von Gerhard Kluge. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988. (= Bibliothek deutscher Klassiker. 29.) S. 1194–1196, hier S. 1194.



rungen mit Blick auf das Rollenfach des Helden und ersten Liebhabers in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* zu klären.

Während Lessing – wie eben gezeigt wurde – mit dem Rollenfachsystem arbeitet und Innovationen innerhalb der Fächer vornimmt bzw. an der Neuausrichtung der Fächer, etwa bei den zärtlichen Fächern, mitarbeitet, kritisiert Schiller das Vorhandensein der Rollenfächer. Er möchte die Abhängigkeit der realen Schauspieler von den Rollenfächern verringern und umgekehrt die Dramenfiguren einzelnen Schauspielern des Mannheimer Nationaltheaters anpassen, damit jeder „nicht nur in seinem gewöhnlichen Rollenfache sich bewegen, sondern auch ganz so wie im wirklichen Leben sich zeigen kann“.³⁵ Es ist die dezidierte Absicht des Dramatikers, über die engen Grenzen des „gewöhnlichen Rollenfachs“ – wie es bei ihm heißt – hinauszugehen. Die Rollenfächer werden von ihm somit nicht fraglos als Orientierung und Hilfe angesehen, sondern durchaus als störend und einengend empfunden.

Wie wenig Schiller von der festen Bindung der Schauspielenden an ein bestimmtes Rollenfach für die Realisierung seiner Stücke hält, zeigt auch sein Vorschlag, die Darstellerinnen von Maria und Elisabeth in *Maria Stuart* von Aufführung zu Aufführung die Rollen tauschen zu lassen. Sein Plan wurde zwar nicht realisiert, aber Schiller ging „nicht gern davon ab“.³⁶ Ob die Äußerungen Schillers symptomatisch sind für seinen Umgang mit den Rollenfächern im Dramentext und wie sich *Fiesko* zu dem System der Rollenfächer verhält, wird im Folgenden zu prüfen sein.

Mit Blick auf die beiden Gegenspieler, Fiesko und Verrina, wird schnell deutlich, dass Schiller seine Figuren nicht innerhalb des Rollenfachsystems entwickelt wie Lessing, sondern gewissermaßen konträr zu diesem bzw. mit gewagten Überschneidungen der bisherigen Merkmalszuordnungen verschiedener, sich eigentlich anschließender Rollenfächer. Die Zuordnung der Dramenfiguren zum Helden und ersten Liebhaber – Fiesko – und zum Intriganten – Verrina – liegt zwar auf den ersten Blick nahe und entspricht auch den Rollenbesetzungen der ersten Aufführungen, die traditionellen Fächer werden aber nicht ungebrochen bedient.

Zunächst kurz zur Handlung dieses weniger bekannten Stücks, das kurz nach Schillers berühmtem Erstling, den *Räubern*, entstanden ist: Graf Fiesko von Lavagna ist ein junger genuesischer Verschwörer, der Gianettino Doria beseitigen soll, um so die Republik vor dem Tyrannen zu schützen. Nach Karl Moor ist er der zweite ‚erhabe-

35 Andreas Streicher: Schillers Flucht. Neu herausgegeben von Paul Raabe. Stuttgart: Steinkopf 1995, S. 102; vgl. Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur *eloquentia corporis* im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995. (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 11.) S. 249.

36 So Caroline Jagemann am 11. Mai 1800, abgedruckt in: Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Bd. 42: Schillers Gespräche. Unter Mitwirkung von Lieselotte Blumenthal. Herausgegeben von Dietrich Germann und Eberhard Haufe. Weimar: Böhlau 1967, S. 295: „Damals wollte der Dichter die beiden Repräsentantinnen der Elisabeth und Maria miteinander in den Rollen wechseln lassen, bis er späterhin von der Unstatthaftigkeit dieses Plans überwiesen wurde, aber nicht gern davon abging.“

ne Verbrecher³⁷, und ähnlich wie dieser strebt er schließlich die Alleinherrschaft an. Verrina, der Fiesko wegen seiner Beliebtheit beim Volk für seine Verschwörung gegen den Tyrannen braucht, erkennt die Gefahr, die Fiesko für die Republik darstellt. Deshalb lässt er ihn beseitigen, nachdem dieser seine Aufgabe, die in der Rettung der Republik besteht, erfüllt hat. Fiesko ist nicht nur der beliebte Held, vielmehr wendet er selbst strategisches Geschick an, um Julia, die als Schwester Gianettino Dorias der Gegenseite angehört, über die Liebe auf seine Seite zu ziehen. Schon durch dieses tückische Verhalten erweitert Schiller den Spielraum des Helden und ersten Liebhabers.

Welche Eigenschaften müssen die männlichen Darsteller nun mitbringen? Der Held und erste Liebhaber zeichnet sich – seinem Rollenfach gemäß – durch Jugend und Attraktivität aus.³⁸ Für den Intriganten hingegen ist nicht die physische Schönheit ausschlaggebend, vielmehr muss er vor allem die Fähigkeit besitzen, „alle Motive des Lasters“³⁹ treffend darzustellen; er muss die Fäden in der Hand halten und ebenso verdeckt wie strategisch handeln, ohne sich zu verraten. Im Unterschied zum Helden und ersten Liebhaber ist er außerdem kein Sympathieträger, sodass man am Schluss des Stücks – auch im Sinne der poetischen Gerechtigkeit – getrost auf ihn verzichten kann. Ein vorbildliches Beispiel für das Rollenfach des Intriganten ist Marinelli aus Lessings *Emilia Galotti*, von dem der Prinz sich am Schluss mit eindeutigen Worten und großer Geste distanziert und dem der Zuschauer wohl keine Träne nachweint.⁴⁰

Auf Schillers Stück bezogen heißt das, dass Fiesko vor allem jung, schön und beliebt sein muss. In der Tat wird der Held und erste Liebhaber Fiesko schon vor dem ersten

37 Auf ihn wurde Schiller vermutlich durch Jean-Jacques Rousseau aufmerksam; vgl. Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Bd. 4: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Weimar: Böhlau 1983, S. 244. Dort ist die von Helfrich Peter Sturz veröffentlichte Äußerung Rousseaus zitiert, die Anlass zum *Fiesko* gegeben haben soll: „Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halb große Menschen wählte, wie es in ruhigen Staaten Tausende giebt, sondern große Tugendhafte, und erhabene Verbrecher.“

38 Dass Schiller die fehlenden physischen Vorzüge Boecks als Karl Moor hervorhebt – „Schade nur, daß Hr. Boeck für seine Rolle nicht Person genug hat. Ich hatte mir den Räuber hager und groß gedacht.“ (Friedrich Schiller: Anhang über die Vorstellung der Räuber. In: Schiller, Werke. Nationalausgabe. Bd. 22, S. 309–311, hier S. 310) – und Rezensenten sich ebenfalls an seinem Aussehen stoßen, so, wenn die „kleine, untersetzte Figur“ Boecks kritisch hervorgehoben wird (Gertrud Rudloff-Hille: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag 1969, S. 21), belegt nur, dass man den Helden und ersten Liebhaber mit einem schönen und auch körperlich beeindruckenden Mann in Verbindung bringt.

39 So Mehlin über das Rollenfach des Intriganten; Urs H. Mehlin: Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation. Düsseldorf: Schwann 1969. (= Wirkendes Wort. Schriftenreihe. 7.) S. 326. Zum Intriganten in Schillers *Räubern* vgl. Gerhard Kaiser: Sympathie for the evil? Bösewichter in Schillers *Räubern*. In: Rollenfach und Drama, S. 107–122.

40 So sagt der Prinz zu Marinelli „*indem er ihm den Dolch aus der Hand reißt*: Nein, dein Blut soll mit diesem [Emilias] Blute sich nicht mischen. – Geh, dich auf ewig zu verbergen! – Geh! sag’ ich. Gott! Gott! – Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“ (V, 8, 371)



Auftritt seinem Rollenfach gemäß charakterisiert, wenn seine Ehefrau Leonore ihn als „stolz und herrlich“, als „blühenden Apoll“, als „männlichschönen Antinous“ sowie als „Halbgott der Genueser“ bezeichnet, dem sie kontrastiv den „Tyrannen“ von Genua gegenüberstellt.⁴¹ An seiner physischen Vollkommenheit kann also kein Zweifel bestehen. Für den Theaterbesucher wird Fiesko dem Rollenfach des Helden und ersten Liebhabers vollends gerecht, wenn er passend zu den eben zitierten Eigenschaften auch noch durch einen entsprechenden Schauspieler besetzt wird.

Für den Dramenleser aber ergibt sich ein anderes Bild, da der Charakterisierung durch Leonore das Personenverzeichnis vorangestellt ist, das eine erste Orientierung zur Figurencharakterisierung gibt. Hier setzt Schiller ungewohnte Signale, indem er von herkömmlichen Rollenfachbeschreibungen abweichende Figurencharakterisierungen vornimmt. Statt der üblichen Nennung der Figuren in hierarchischer Abfolge, denen höchstens kurze Angaben zu Stellung und Familienstand folgen, wird recht genau über Alter, Aussehen und Charakter Auskunft gegeben. Über Fiesko heißt es dort:

„FIESKO GRAF VON LAVAGNA. HAUPT der VERSCHWÖRUNG.
*Junger schlanker blühendschöner Mann von 23 Jahren – stolz mit Anstand –
 freundlich mit Majestät – höfischgeschmeidig, und eben so tückisch.*“⁴²

In der Forschung wird die „ungewöhnliche Ausführlichkeit“ dieses Personenverzeichnisses mit der „Theaternähe“ in Zusammenhang gebracht. Es lasse sich „als Vorlage für Aufführungen und damit als Hinweis des Dichters für Besetzungen“ verstehen.⁴³ Mit Blick auf die Rollenfächer muss dieser Einschätzung allerdings widersprochen werden: zum einen, weil das ‚Tückische‘ nicht zum Helden und ersten Liebhaber passt, zum anderen, weil solch detaillierte Charakterisierungen sich gewissermaßen erübrigen, da ein Rollenfach fest mit physiognomischen und charakterlichen Vorstellungen verbunden ist. Die Rede von dem „jungen schlanken blühendschönen Mann“ trifft auf Fiesko zwar zu, da der Held und erste Liebhaber dem Rollenfach gemäß sowohl jung sein als auch gut aussehen sollte. Sie findet zudem eine fast wörtliche Entsprechung in den oben zitierten Worten Leonores vom „blühenden Apoll“ und „männlichschönen Antinous“. Gerade deshalb aber ist sie für die Bühnenumsetzung gewissermaßen überflüssig.⁴⁴ Die Angaben sind dem Rollenfach

41 Alle Zitate in Friedrich Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. In: Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen 1, S. 313–558, hier S. 322–323. Im Folgenden unter Angabe von Akt, Szene und Seite direkt im Text zitiert.

42 Ebenda, S. 319.

43 Erwin Leibfried: Schiller. Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen. Frankfurt am Main: Lang 1985. (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft. 7.) S. 119.

44 Zudem ist die genaue Altersangabe von „23 Jahren“ von einer Theatertruppe kaum in dieser Präzision umzusetzen, sodass das Personenverzeichnis auch aus diesem Grund nicht als „theaternah“ einzuschätzen ist, wie die Forschung meint, sondern eher für die Imagination der jeweiligen Figur beim Lesen Relevanz hat. Andere Figuren werden im Personenverzeichnis ebenfalls mit einer genauen Altersangabe versehen, so Andreas

inhärent und müssen nicht expliziert werden. Und in der Tat werden die genauen Figurencharakterisierungen in der Mannheimer Bühnenfassung, also derjenigen Fassung, die als direkte Vorlage für die Bühnenumsetzung dient, getilgt: Dort findet sich bei Fiesko nur der Zusatz „Graf von Lavagna, Haupt des Komplotts“.⁴⁵

Wie wurde das Problem der vom Rollenfach abweichenden Merkmale „höfischgeschmeidig“ und „tückisch“, von denen im Personenverzeichnis die Rede ist, in der Spielpraxis gelöst? Diese im Personenverzeichnis genannten Eigenschaften Fieskos stehen konträr zum Rollenfach und passen besser zum Intriganten, dem Gegenspieler des Helden und ersten Liebhabers. Der Hinweis auf den realen Schauspieler – Johann Michael Boeck –, der sich statt der ausführlichen Charakterisierung aus dem Personenverzeichnis auf dem Theaterzettel für die Mannheimer Aufführung befindet, führt den Zuschauer automatisch in Richtung des Rollenfachs Held und erster Liebhaber. Mit diesem wird Boeck fest assoziiert, sodass die intrigante Seite Fieskos auch aufgrund der Rollenbesetzung kaum mitgedacht werden kann. Boeck ist zu dieser Zeit am kurfürstlichen Nationaltheater Mannheim als Held und erster Liebhaber engagiert, nachdem er das Fach zuvor schon bei der Seylerschen Truppe und in Gotha bekleidet hat.⁴⁶ Mit diesem Rollenfach, in dem er als erster den Karl Moor und im Anschluss den Fiesko spielt, steht er an der Spitze der Schauspieltruppe.⁴⁷

In Zusammenhang mit der Rollenbesetzung ist ein weiteres Detail aufschlussreich. Während Schillers Personenverzeichnis Andreas Doria, den Herzog von Genua, an erster Stelle vermerkt, wird auf dem Theaterzettel der Mannheimer Aufführung die Reihenfolge geändert. Vermutlich hatte die Position Boecks innerhalb des Ensembles Auswirkungen auf die Abfolge der Schauspieler und somit auch der Dramenfiguren.⁴⁸ Auf dem Theaterzettel steht „Fiesko“ mit der Angabe des Schauspielers,

Doria als „Greis von 80 Jahren“. Von den Angaben auf Besetzungshinweise zu schließen, erscheint insofern irrig. Und selbst wenn die Möglichkeit in Betracht gezogen wird, dass der Schauspieler auf dieses Alter hin geschminkt werden soll, sind die exakten Altersangaben in dieser Hinsicht kaum hilfreich. Allerdings heißt das nicht, dass sich der Autor bei der Besetzung der Schauspieler generell keine Gedanken über das Alter macht, nur nutzt er als praktische Theateranweisung für die Bühnen nicht das Personenverzeichnis, sondern den direkten Weg zu den Theaterleitern: So gibt Schiller, wenn er seine Figuren in einem bestimmten Alter auf der Bühne sehen will, dem Theaterleiter, in diesem Fall Iffland, den Hinweis, dass die Figur Mortimer in *Maria Stuart* in der Inszenierung „nicht älter als 21 oder 22 Jahre“ sein soll; vgl. Brief an Iffland vom 19. November 1800. In: Schillers Briefe. Herausgegeben von Fritz Jonas. Bd. 6. Stuttgart; Leipzig; Berlin; Wien: Deutsche Verlags-Anstalt [1895], S. 214–216, hier S. 216. Schiller versucht auf diesem Weg über den verfassten Dramentext hinaus auf die bevorstehende Inszenierung Einfluss zu nehmen.

- 45 Schiller, Werke. Nationalausgabe. Bd. 4, S. 129.
- 46 Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim, S. 40: „Herr Boeck spielt die ersten Charakterrollen; sein Name ist zu bekannt und seine Verdienste entschieden, als daß es nöthig wäre, deren zu erwähnen.“
- 47 Vgl. Diebold, Rollenfach, S. 66–67.
- 48 Das Personenverzeichnis kann die „Imagination der Lesenden fördern“, so Birte Werner: Stichwort ‚Dramatis Personae‘. In: Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Herausgegeben von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff.



„Hr. Böck“, an erster Stelle vor Andreas Doria, da Doria zwar innerfiktional und auch historisch – als Herrscher über Genua – an die erste Stelle gehört, aber nicht aus Sicht der Theatertruppe, in der der Held und erste Liebhaber an der Spitze steht.⁴⁹

Wenn man sich die Zusammenstellung der Rollenfächer in Mannheim unter Dalberg erneut vor Augen führt,⁵⁰ wird deutlich, dass bestimmte Figurenmerkmale eng an den Status des Schauspielers gebunden sind. Ganz oben steht jeweils derjenige Schauspieler, der sich im Stück durch Anstand und gutes Aussehen auszeichnet, nicht etwa der Intrigant. So ist der Schauspieler Johann Franz Hieronymus Brockmann in Wien enttäuscht darüber, dass er *nur* den Verrina spielen und nicht in der Hauptrolle, also als Fiesko, auftreten darf, obwohl ihm diese Rolle seiner Meinung nach im Sinne der Fächerhierarchie zusteht.⁵¹

In den Merkmalszuordnungen im Dramentext aber findet eine bezeichnende Verschiebung statt, die im Gegensatz zu den traditionellen Rollenfächern steht und von diesen nicht abgedeckt oder bedient wird. Durch das Verhältnis von Rollenbesetzung und Figurenkonzeption in Schillers *Fiesko* wird die Rezeption der Theaterfiguren somit problematisch, da gängige Zuordnungsmechanismen außer Kraft gesetzt werden. Schillers Stück bestimmt die Rollenfächer von Held (Fiesko) und Gegenspieler (Verrina) neu und folgt bisherigen Zuschreibungen nicht. So erweitert Schiller gewissermaßen das Feld des Intriganten und dehnt es auf eine andere Figur, die des Helden und ersten Liebhabers, aus. Bisher zeichnete sich in erster Linie der Intrigant durch ein Mehrwissen gegenüber den anderen Figuren aus. Er hielt die Fäden in der Hand. Die Zuschauer wiederum waren über die Absichten des Intriganten informiert. So werden sie in *Emilia Galotti* über Marinellis Plan, Appiani umbringen zu lassen, frühzeitig in Kenntnis gesetzt, während der Held und erste Liebhaber, Prinz Hettore von Gonzaga, davon nichts weiß. Die personale Integrität des Prinzen wird also nicht gänzlich zerstört, sondern das ‚böse‘, intrigante Verhalten wird auf Marinelli, den eigentlichen Intriganten, abgespalten. Ähnlich ist es mit Franz Moors Absichten, dem alten Moor, seinem Vater, einen falschen Brief seines Bruders Karl zukommen zu lassen. In beiden Fällen, in *Emilia Galotti* und in den *Räubern*, verfügt der Zuschauer über denselben Informationsstand wie der Intrigant.

Im *Fiesko* trifft zwar auf den traditionellen Intriganten, Verrina, zu, dass er dem Zuschauer gegenüber, seinem Rollenfach gemäß, die geplante Intrige offenlegt: „Fiesko muß sterben!“ (III, 1, 380), stellt Verrina schon früh im Verlauf des Dramas

Stuttgart: Metzler 2007, S. 169; es ist aber auch für Aufführungen relevant und wird für diese werbeteknisch im Zusammenhang mit den Theaterzetteln genutzt.

49 Vgl. Schiller, Werke. Nationalausgabe. Bd. 4, S. 129 und S. 270.

50 Vgl. Diebold, Rollenfach, S. 61.

51 Vgl. Matthias Manky: Schiller im Fleischwolf oder Fiesko in Wien. Ein Beitrag zur frühen Schiller-Rezeption in Österreich. In: Nestroyana 30 (2010), S. 138–147, hier S. 141.

fest. Anders als im Fall von Verrinas Intrige wird der Zuschauer aber über Fieskos intrigantes Verhalten zunächst nicht aufgeklärt. Einblicke in die Handlungsmotivation Fieskos fehlen. Das trifft vor allem auf die Liebeshändel Fieskos mit Julia, der Schwester Gianettino Dorias, zu. Wenn Fiesko, der allein auf der Bühne ist, „mit Feuer“ ausruft: „Julia liebt mich! Julia! Ich beneide keinen Gott. *frohlockend im Saal*. Diese Nacht sei eine Festnacht der Götter, die Freude soll ihr Meisterstück machen.“ (I, 4, 328), dann muss der Zuschauer diese Liebeserklärung für bare Münze nehmen. Dass er Julia instrumentalisiert und nicht tatsächlich in sie verliebt ist (anders als etwa der Prinz in *Emilia Galotti*), wird in diesem Monolog Fieskos nicht offensichtlich, obwohl gerade im Monolog Dinge geäußert werden können, die eine Figur fiktionintern vor den Mit- und Gegenspielern geheim halten möchte, während sie gleichzeitig den Zuschauern im äußeren Kommunikationssystem mitgeteilt werden sollen. Erst viel später wird sich herausstellen, dass Fiesko auch in diesem Moment wieder einmal nur gespielt und somit sogar den Zuschauer getäuscht hat.⁵² Schiller verwendet insofern auch dieses Dramenmittel entgegen traditionellen Vorstellungen und Konventionen. Im Zusammenhang mit der Frage nach den Rollenfächern des Helden und ersten Liebhabers und des Intriganten ist festzuhalten, dass sich die Merkmalszuordnungen hier verschieben. Während den Rollenfächern entsprechend der Intrigant strategisch vorgeht und die anderen hinters Licht führt, übernimmt im *Fiesko* der Held und erste Liebhaber diese Funktion, wenn er Julia für seine Absichten benutzt und zunächst alle, auch die Zuschauer, täuscht.

Reaktionen von Rezensenten und die Forschung zeigen, dass Schiller die Rezipienten seines Stücks hier gewissermaßen überfordert, wenn nicht einmal der Zuschauer bzw. der externe Beobachter über das intrigante Verhalten Fieskos aufgeklärt wird. Bestimmte Figuren und Figurenäußerungen hält man für verlässlich, so die Äußerungen des Helden und ersten Liebhabers. Dass dieser andere Figuren und sogar den Zuschauer täuscht, ist zumindest unüblich. Hier aber setzt sich gerade diese Figur eine Maske auf, die erst gegen Ende des Stücks gelüftet wird, wenn Fiesko Julia und gleichzeitig auch den Zuschauer darüber aufklärt: „FIESKO: Diese Gesellschaft

52 Die ungewöhnliche Verwendung des Monologs, in der Fiesko seine Liebe Julia gegenüber zum Ausdruck bringt, die sich später als Täuschung herausstellen wird, wird schon von Zeitgenossen und noch in der heutigen Forschung moniert und als dramaturgische Schwachstelle angesehen. Rezensenten des Erstdrucks und der Mainzer Aufführung von 1788 monieren: „Anfangs *scheint* nicht nur, nein *ist* Fiesco wirklich verliebt in Julien. (Man lese nur das Ende des 4ten Auftritts im Isten Aufzuge)“ (Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen 1, S. 1198), und: „so spricht nicht der Mann mit sich selbst, der eine Leidenschaft nur als Maske braucht, um sich darunter desto sicherer zu verbergen“ (ebenda, S. 1205). Nach Meier wird das Publikum „gezielt falsch informiert“, da Fieskos Monolog vom Publikum „mißverstanden werden muß“ (Albert Meier: Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 31 [1987], S. 117–136, hier S. 125). Man kann darin aber auch eine Möglichkeit sehen, die Merkmale des ‚Helden‘ auf unkonventionelle Weise zu erweitern und aus diesem Grund zunächst Irritationen beim Rezipienten hervorzurufen.



möchte gar zu gern wissen, warum ich meinen Verstand so verleugnen konnte, den tollen Roman mit Genuas größter Närrin zu spielen.“ (IV, 13, 415)

Gerade auf das, was der Held und erste Liebhaber im Stück sagt, sollte Verlass sein – so sind zumindest die Rezeptionsgewohnheiten. Schiller bringt hingegen keine den Rollenfächern entsprechenden eindeutig positiven und negativen Figuren auf die Bühne, sondern zeichnet gemischte Charaktere, sodass Fiesko nicht der eindeutig Gute, ebenso wenig Verrina der eindeutig Böse ist. Vermutlich wiegt es besonders schwer, dass Schiller hier bisherige Konventionen überschreitet, da Fiesko, anders als Franz Moor in den *Räubern*, sogar im Liebesdiskurs, dem Diskurs der Empfindsamkeit par excellence, der für Wahrhaftigkeit steht, zur Täuschung fähig ist.

Dass die Figuren im *Fiesko* nicht mit den überkommenen Rollenfächern übereinstimmen, ist auch dadurch zu erklären, dass Schiller den Duktus der Intrigenführung ändert. An die Stelle der *einen* Intrige treten zahlreiche Intrigen.⁵³ Diese hängen nicht mehr mit der einen Figur des Intriganten zusammen, vielmehr entstammen sie einer als grundsätzlich böse verstandenen Politik: Die Intrige wird so zum „unvermeidbaren Ausdruck allen politischen Handelns“.⁵⁴ Da fast alle Gestalten im *Fiesko* sich politisch verhalten, kommt es zu einem Mit- und Gegeneinander verschiedener Intrigenzüge. Jeder, der sich an der Politik beteiligt, greift in gewissem Maße auf Intrige und Verstellung zurück, Fiesko ebenso wie Verrina, der Mohr oder auch der ‚gute‘ Herzog Andreas Doria.⁵⁵

Blickt man auf die eingangs zu diesem Abschnitt zitierten Äußerungen der Rollenfachforschung und Ifflands zurück, so kann man der Anmerkung Ifflands, die Charaktere seien auf „zu feine Schrauben“ gesetzt, nur zustimmen, allerdings ohne dass man dies, mit Iffland, negativ bewerten müsste; die differenzierte Figurencharakterisierung stört wohl vor allem den in das Rollenfachsystem eingebundenen Theaterpraktiker. Die von den Rollenfächern abweichenden Figurencharakterisierungen ermöglichen es im System der vorhandenen Rollenfächer kaum, Schillers *Fiesko* angemessen auf die Bühne zu bringen. Und in der Tat waren die zeitgenössischen Aufführungen überwiegend Fehlschläge. Dabei wurde ausdrücklich moniert, dass Fiesko nicht den Erwartungen entsprach, so wenn gegen den Dramenschluss

53 Vgl. Manfred Schunicht: Intrigen und Intriganten in Schillers Dramen. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 82 (1963), S. 271–292. Peter-André Alt: Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29/1 (2004), S. 1–28, kommt mit Bezug auf Schiller auf Franz Moor und Wurm zu sprechen, nicht aber auf Verrina oder Fiesko; vgl. S. 22–23. Außerdem lässt er ebenso wie Schunicht das Rollenfach des Intriganten außen vor.

54 Schunicht, Intrigen, S. 274.

55 Beim Mohren besteht ein komischer Widerspruch zwischen dem notwendigen Geheimnischarakter der Intrige und ihrer offenen Zurschaustellung; vgl. Uta Sadj: Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1992, S. 177–188.

eingewendet wurde, dass er „den ersten Schauspielern“ nicht Genüge leiste.⁵⁶ Mit einem Helden und ersten Liebhaber ist die Figur Fieskos, die im Sinne des Sturm und Drang innovative Züge trägt, kaum zur Deckung zu bringen.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Besetzungsstrategien in der Folgezeit. So entschied man sich im 19. Jahrhundert in Wien dafür, Fiesko mit dem bekannten Schauspieler Friedrich Mitterwurzer⁵⁷ zu besetzen. Dieser hatte allerdings nicht als Held und erster Liebhaber, sondern als Intrigant Furore gemacht und zuvor nicht – wie Boeck – den Karl, sondern den Franz Moor gespielt,⁵⁸ also den Intriganten verkörpert. Mitterwurzer ist außerdem als Wurm und Hofmarschall von Kalb in *Kabale und Liebe* und als Graf Leicester in *Maria Stuart* aufgetreten.⁵⁹ Bis dahin hat er somit die Intrigantenrollen übernommen. Wie gezeigt wurde, hat Fiesko dieses Potenzial und bedient bestimmte Charaktereigenschaften und Figurenmerkmale dieses Rollenfachs, allerdings erschöpft sich seine Figur nicht in dem einen Rollenfach, sondern er bewegt sich zwischen dem Helden und ersten Liebhaber und dem Intriganten.

Fazit

Dass die Rollenfächer die Zusammensetzung der Theatertruppen im 18. Jahrhundert bestimmen, war der Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen. Die Fallbeispiele haben gezeigt, dass die Dramentexte innerhalb dieses Rollenfachsystems verfasst werden, auf das sie sich mehr oder weniger stark beziehen. Dabei nehmen sowohl Dramenverfasser auf sie Bezug als auch Rezipienten, Theaterkritiker, Zuschauer und Leser.

Ein Dramentext kann entweder relativ fest auf das Rollenfachsystem abgestimmt sein, wie dies bei Lessings *Emilia Galotti* der Fall war, oder die Fächer nur partiell bedienen wie Schillers *Fiesko*. In beiden Fällen war ein Wechselverhältnis zwischen Dramenfiguren und Rollenfächern auszumachen, das man bei der Analyse von Dramentexten und Rezeptionsdokumenten im Auge behalten sollte. In Bezug auf die eingangs gestellten Leitfragen ist festzuhalten:

1. Das Rollenfachsystem kann sich implizit im Dramentext niederschlagen. Es muss also mitbedacht werden, dass Merkmalsangaben des dominanten Rollenfachs sich erübrigen können, da sie als selbstverständlich, auf der Ebene des Systems, vorausgesetzt werden. Bei Odoardo werden in diesem Sinne eher die Abweichungen vom Rollenfach in den Dramentext eingeschrieben als die typischen und dominierenden Charaktermerkmale des Rollenfachs selbst. Dra-

56 Andreas Streicher: Schiller-Biographie. In: Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen 1, S. 1183–1191, hier S. 1187.

57 Zu den Fähigkeiten Mitterwurzers vgl. Jakob Julius David: Mitterwurzer. Berlin; Leipzig: Schuster & Loeffler [1905], S. 72.

58 Vgl. die Angabe in Franz Hadamowsky: Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959. Wien: Wiener Goethe-Verein 1959. (= Chronik des Wiener Goethe-Vereins. 63.) S. 145.

59 Vgl. die diesbezüglichen Angaben in ebenda, S. 138, 139 und 142.



mentextanalysen sollten die Rollenfächer als zugrundeliegende Folie des Dramentextes zumindest mitbedenken. Innovationen nicht nur im Hinblick auf einzelne Figuren, sondern in Bezug auf die Rollenfächer generell, also auf das zugrundeliegende System, sind in langer Sicht möglich, indem Rollenfächer grundlegend verändert werden oder neu entstehen – so bei den ‚zärtlichen‘ Fächern.

2. Anders als bei Lessing waren bei Schillers *Fiesko* nicht Veränderungen des Systems, sondern individuelle innovative Figurencharakterisierungen festzustellen. Schreibt ein Autor gegen die Rollenfächer an, indem er grundlegende Merkmalsoppositionen wie die zwischen Held und Gegenspieler außer Kraft setzt, kann er dazu ebenfalls Texträume im Dramentext nutzen. Schiller griff dabei neben der Figurenrede und den Regiebemerkungen auf das Personenverzeichnis zurück und setzte so an prominenter Stelle, möglicherweise programmatisch, ein Zeichen. Ob über diesen Kanal alle Rezipienten erreicht werden, ist damit aber noch nicht gesagt. Die Bühnenrealisierung kann um Abweichungen vom Rollenfach und Innovationen beschnitten werden, so wenn das Personenverzeichnis verändert wird und den Theatergänger, selbst wenn es für Theaterzettel genutzt wird, in seiner ursprünglichen Form gar nicht erreicht.

Mit Bezug auf Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* fragt ein Theaterkritiker enttäuscht: „Fiesco war bis zum Ende des IIten Akts ein schätzbarer Mann, ein siegender Kämpfer gegen seine Leidenschaften. Warum konnte er nicht also bleiben?“⁶⁰ Hier ergeht es Schiller wie vielen Modernisierern, die auf ein Publikum treffen, das an überkommenen Vorstellungen festhält. Den Wünschen der Rezipienten wurde dann in der Tat Folge geleistet: So war erst die *Fiesko*-Fassung von Karl Martin Plümicke, in der die Titelfigur am Ende ungebrochen als strahlender Held dasteht und dem Rollenfach des Helden und ersten Liebhabers gänzlich gerecht wird, insofern das Zwiespältige der Figur fehlt und Fiesco Einsicht in sein Fehlverhalten zeigt, ein Bühnenerfolg. Es handelt sich um die meistgespielte Fassung des *Fiesko* zu Schillers Lebzeiten.⁶¹

Zum Teil finden sich somit tatsächlich stereotype Liebhaber und Intriganten auf der Bühne, von denen Thomas Mann im Eingangszitat sprach, allerdings nur auf der Bühne, während die innovativen Figurencharakterisierungen im Dramentext (in diesem Fall bei Schiller) – zum Glück – überdauern.

60 Adolph Knigge. Abgedruckt in: Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen 1, S. 1198–1199.

61 Vgl. Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen 1, S. 1169; Lieselotte Blumenthal: Aufführungen der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* zu Schillers Lebzeiten (1783–1805). In: Goethe-Jahrbuch. Neue Folge 17 (1955), S. 60–90, und Anke Detken: Das Sterben inszenieren. Der Tod erhabener Heldenfiguren in Schillers *Fiesko* und *Maria Stuart*. In: Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung. Herausgegeben von Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann. Göttingen: Wallstein 2011, S. 73–97.